

LITERARISCHES ERZÄHLEN IM ZEITALTER DER KOMPLEXITÄT

15.01.2026 – Center for Nonlinear Science, Münster

GLIEDERUNG

Einleitung

1. Zur Idee der Komplexität – Biografischer Hintergrund, grundlegende Begriffe aus Chaostheorie und Komplexitätsforschung, Verbindung zum literarischen Erzählen
2. Interpretation von literarischen Beispielen – Formen und Muster Komplexen Erzählens
3. Erweiterung der Theorie des Komplexen Erzählens – Diffraktion und narratives Gehirn

(Folie 1)

Bisher ist Komplexes Erzählen als **methodisches Design** in der Forschung noch kaum bis gar nicht thematisiert worden. Dies kommt daher, dass eine umfassende **Theorie ästhetischer Komplexität**, wo literarisches Erzählen als komplexes Phänomen systematisiert werden könnte, fehlt. Zwar gibt es Ansätze dazu bei Alexander Koschorke (Komplexität und Einfachheit, DFG-Symposium, 2017). Doch weil es auch schon an einer **Definition ästhetischer Komplexität** mangelt, möchte ich im Folgenden an **Episoden** aus meinem Leben anknüpfen, aus denen hervorgeht, wie **Literatur und Komplexität** zusammenhängen – zwei Bereiche des Wissens, wo sich vermutlich fast jeder fragt, was der eine mit dem anderen zu tun haben soll. Ich möchte also selbst etwas erzählen, denn darum geht es hier schließlich, um die Narration!

(Folie 2)

1.

Zunächst sei gesagt, dass die **Faszination durch Komplexität** in meinem Leben schon eine lange Geschichte hat. Es begann in der Zeit, als ich noch Förster oder vielleicht Biologe werden wollte und beim Umherstreifen in den Wäldern des Süntels, im heutigen Naturpark Weserbergland, als Kind oder Jugendlicher versunken vor einer – im Verhältnis zu mir – riesengroßen Kolonie der Roten Waldameise niederhockte und verträumt die irre schnellen Bewegungen der kleinen Krabbler mit dem Blick zu erfassen suchte. Später im Rahmen eines Biologiestudiums kam eine taxonomische Seminararbeit über verschiedene endemische Ameisenarten hinzu, die ähnlich motiviert war. Heute weiß ich, dass selbst die spinnenartig über das Papier gleitenden und springenden Augen (Sakkaden) des späteren Intellektuellen nicht hingereicht hätten, um das vielgliedrige, hochnervöse Gewimmel auf dem Tumulus aus kleinen Zweiglein, Fichtennadeln, feiner Erdkrume und sich im Todeskampf krümmenden Beuteinsekten in eine sprachliche oder mathematische Formel zu bannen, die der **kinetischen Komplexität** der beobachteten Szene gerecht geworden wäre.

Es war also gar keine graue Theorie, sondern hatte mit dem Leben zu tun, wie man es in Wäldern abseits der Wege antreffen kann. Ich war auf eine geheimnisvolle Art davon fasziniert, weil ich mir nicht erklären konnte, wie ein derart chaotisches Gewimmel an der Oberfläche des Ameisenhaufens uns Menschen trotzdem nicht daran hindern konnte, von einem (richtiggehenden) Ameisenstaat zu sprechen, einem streng nach Kasten organisierten System, in dem alles seine feste Ordnung hat.

Ordnung und Chaos, so schien es mir damals, mussten, obwohl auf den ersten Blick unvereinbare Gegensätze, auf seltsame Weise zusammengehören. Aus heutiger Sicht könnte man auch sagen, das Chaos hat Bedeutung, die auf einer dem oberflächlichen Blick verborgenen, impliziten Ordnung beruht. Dieses Prinzip findet sich in vielen

Bereichen der belebten und unbelebten Natur, wie wir inzwischen aus der **Theorie nichtlinearer dynamischer Systeme** (z.B. der Chaostheorie) bzw. der **Komplexitätsforschung** wissen, die an Verbindungen zwischen auf den ersten Blick völlig verschiedenen Realitäten interessiert ist.

(Folie 3)

Denken wir nur an die meteorologischen Phänomene des Wetters und der Wolkenbildung, die in globalem Maßstab als Klima ein Gesamtsystem mit zunehmend katastrophischen Extremen bildet. Oder an die feinen Ziselierungen von Dünen und Sandstränden, deren gerippte Formen, vergleichbar den **Musterbildungen** bestimmter Wolkenformationen, ihre Entstehung den nur schwer berechenbaren Kräften von Wind, Wasser und Gravitation verdanken.

Doch nicht nur die menschenferne Natur, auch die Menschenwelt selbst ist geprägt von dem so gegensätzlichen Paar, das an sogenannten **Instabilitätspunkten (Bifurkationen)** von dem einen stabilen in den anderen chaotischen seiner Zustände kippt. Wobei der Übergang fließend sein kann, wie man an der Bildung des täglichen Verkehrsstaus in unseren Ballungsräumen studieren kann. Aufschlussreich ist nun, dass viele **komplexe Systeme**, ob in der Biologie, der Klimaforschung oder im Verkehrsfluss (Traffic Science), den gleichen oder ähnlichen fundamentalen Grundregeln folgen. Da ist zunächst die Beobachtung, dass Dynamik und Struktur dieser Systeme **ohne eine zentrale Instanz** auskommen, die das Ganze lenkt. Man spricht in diesem Zusammenhang auch von **Selbstorganisation**. Dies bedeutet, dass komplexe Phänomene, wie etwa ein „Phantomstau“, sozusagen von selbst entstehen, nämlich durch eine Verhaltensweise (wie häufiges Abbremsen und unmotivierter Spurwechsel), die den Verursachern zumeist nicht bewusst ist. Es gibt also keinen unsichtbaren Dirigenten oder Regisseur hinter oder über den Dingen, der diese Phänomene mit überlegenem Geist steuern würde.

(Folie 4)

Wenn nun aus einem Durcheinander einzelner Systemelemente plötzlich Ordnung und Struktur entsteht, spricht man in der Komplexitätsforschung auch von **Emergenz**.

(Folie 5)

Ein schönes Beispiel dafür ist neben dem Ameisenstaat das **Schwarmverhalten von Vögeln**, beispielsweise von Staren, die am herbstlichen Himmel große bewegliche Wolken bilden, bestehend aus Abertausenden von Einzeltieren, die sich in ihren Flugbewegungen untereinander wie nach einer magisch anmutenden Choreografie zu koordinieren scheinen, obwohl es eine solche Choreografie als zugrunde liegenden Plan nur im metaphorischen Sinn gibt. Wie es zu diesem **Phänomen der Synchronisierung** kommt, hat Giorgio Parisi, Nobelpreisträger für Physik 2021, in seinem Buch „Der Flug der Stare. Das Wunder komplexer Systeme“ (2022) gezeigt. Eine weitere Eigenschaft komplexer Systeme besteht darin, dass man von ihrem Zustand in der Gegenwart nicht auf ihr genaues Verhalten in der Zukunft schließen kann.

(Folie 6)

Dies gilt bspw. für die **Bewegungen eines Doppelpendels** oder die Ausrichtung von Billiardkugeln nach dem Stoß zu Spielbeginn. In beiden Fällen ist der Zustand des Systems zu einem späteren Zeitpunkt genau besehen unvorhersehbar.

(Folie 7)

Diese Eigenschaft wird in der Komplexitätsforschung auch **deterministisches Chaos** genannt. Chaotisch, weil es sich irregulär, d.h. nicht periodisch, entwickelt. Deterministisch, weil es für jeden seiner Zustände durch ein Entwicklungsgesetz, das wären Impuls, Widerstand, Vektorausrichtung usw., eindeutig bestimmt ist (vgl. K. Mainzer: Komplexität, 2008, S. 118 f.).

Nun haben **Emergenz und Unvorhersehbarkeit** in Bezug auf menschliches Planen und Handeln zur Folge, dass mitunter die ausgereiftesten Pläne und Intentionen sich nicht realisieren lassen, weil Unvorhergesehenes – sprich Emergenzen – dazwischenkommen (vgl. E. Fischer-Lichte: „Performativität. Eine kulturwissenschaftliche Einführung“, 2021, S. 90).

(Folie 8)

Es fragt sich nun aber, wie die erläuterten Zusammenhänge und Gesetzmäßigkeiten aus der Chaostheorie bzw. der Komplexitätsforschung mit der **symbolischen Ordnung** zusammenhängen, zu der auch die Literatur gehört. Gemeint ist mit symbolischer Ordnung der von Jacques Lacan geprägte Term einer lingual-begrifflichen Struktur der menschlichen Psyche, die zusammen mit **dem Realen** und **dem Imaginären** (als Trias) das Bewusstsein des Menschen bestimmt. Dabei meint symbolische Ordnung in erster Linie die Sprache bzw. die sie bestimmenden Regeln und Bedeutungen (Diskurs), die es uns ermöglichen, uns auszudrücken und miteinander zu kommunizieren. Indem die symbolische Ordnung die Voraussetzung für die **Entstehung des Subjekts** darstellt, ist sie zugleich auch Grundlage dafür, was wir unter Literatur verstehen. Ohne symbolische Ordnung auch keine Literatur, könnte man verkürzt sagen.

Das Reale wäre in der perfekten Planung, die Teil der symbolischen Ordnung ist, nun dasjenige, was dazwischenkommt, das Unvorhergesehene, das sich vom gegenwärtigen Standpunkt aus betrachtet nicht berechnen lässt, weil es sich der Darstellbarkeit innerhalb der symbolischen Ordnung hartnäckig entzieht. Auf der Seite des Subjekts ist dies auch der Grund für dessen **Unvollständigkeit bzw. den Mangel**, weil das Reale in Form des Unvorhersehbaren der Wirklichkeit sich nicht in die symbolische Ordnung integrieren lässt, also aus prinzipiellen Gründen nicht

symbolisiert werden kann und sich damit dem Zugriff subjektiven Bewusstseins verweigert.

(Folie 9)

Überträgt man diese Konstellation nun auf ein Erzählen, das eine von komplexen Dynamiken geprägte Gegenwart darzustellen sucht, so ergibt sich, dass die geschilderte Struktur des Mangels/der Unvollständigkeit (des Subjekts) auch für die **Instanz des Erzählers** innerhalb der literarischen Narration gilt. Es kommt analog zum immer wieder fehlschlagenden Versuch des narrativen Subjekts das Reale zu symbolisieren und es sich auf diese Weise im literarischen Erzählen anzueignen (Wiederholungszwang). Trotz allem bleibt dies jedoch **undarstellbar**.

(Folie 10)

Gegenwärtig sind es vor allem **Strukturen der Echtzeit**, der **Rekursion** und des **Fraktals**, die sich als **Spuren des Anderen** – der digitalen Simulation algorithmischer Echtzeitmedien – in den literarischen Text einschreiben und seinen Sinn / seine Bedeutung als **Unverfügbares bzw. Undarstellbares** begleiten.

(Folie 11)

Man spricht nun auch vom **polyphonen oder vielstimmigen Erzählen**, das durch die **Proliferation bzw. Pluralisierung von Erzählerstimmen** im Text entsteht und möglicherweise als Antwort auf die entstandene **Leerstelle der fehlenden zentralen Instanz** zu verstehen ist (These 1). Denn dies lässt sich auch als Ausdruck von Orientierungslosigkeit deuten, wo jeder sich in seinen eigenen Vorstellungen verliert, ohne dass eine übergeordnete, leitende Instanz vorhanden wäre. Ein vielstimmiger literarischer Text triggert folglich die Fantasie der Leser, indem diese keiner monologischen Erzählerinstanz mehr folgen müssen. Hinzu kommen die genannten Strukturen, die mit der **Mediatisierung der Lebenswelt** zusammenhängen und deren Auswirkungen auf das Bewusstsein nur schwer darstellbar und damit kaum erzählbar

sind. Es liegt jedoch nahe, dass bestimmte Strukturen des literarischen Textes, die man als **rekursiv** oder auch als **fraktal** bezeichnen kann, sich als Antwort auf die krisenhaft erfahrene, bewusstseinsmäßige **Dezentrierung des Subjekts** verstehen lassen (These 2)

(Folie 12).

Man findet das vielstimmige Erzählen übrigens nicht nur in der Literatur, bspw. in den Romanen „Mutmaßungen über Jakob“ (1959) von Uwe Johnson oder in „Die Holländerinnen“ (2025) von Dorothee Elmiger, im letzten Jahr mit dem Deutschen Buchpreis ausgezeichnet, sondern auch im Film.

(Folie 13)

Man denke an Wim Wenders „Der Himmel über Berlin“ (1986/87), wo gleich zu Beginn einer **Vielfalt von Gedankenstimmen** – den inneren Stimmen zahlreicher Berliner Zeitzeugen des Alltags der 80er Jahre – herausgehoben Gehör geschenkt wird. Auch hier wird also auf eine zentrale Instanz verzichtet, die das Ganze erzählend lenken würde und auch der Regisseur wird bestätigen, dass es sich beim Filmemachen real eher um eine Form gemeinschaftlichen, kollektiven Planens und Produzierens handelt als um das Produkt eines allmächtigen, gleichsam mythischen Erzählers, der im Film zwar als Figur auch vorkommt, in Gestalt von Curt Bois, dort jedoch vom Verschwinden bedroht ist angesichts einer Realität, die sich nach katastrophischen historischen Verwerfungen im Zeichen des Pluralen neu erfindet.

Aber wie kam es nun in meinem Fall zur **Begegnung von Komplexität und Literatur**?

In der Tat ist das ein langer Weg gewesen – von der Betrachtung einer Ameisenkolonie in der Jugend bis zur Erfahrung, dass Literatur selbst Ausdruck von Komplexität sein kann.

(Folie 14)

Vielleicht hat der schweizer Philosoph und Romancier Peter Bieri das am treffendsten auf den Punkt gebracht, als er schrieb: „Der Geist der literarischen Erzählung ist der Geist der Komplexität.“ Was mich betrifft, so stand auch hier am Anfang das Nichtverstehen, nämlich das Erlebnis, dass im alltäglichen Geschehen, welches weitgehend als zufällig erlebt wird, plötzlich etwas Bedeutung annimmt – oft verbunden mit einem Namen, der dazu ausgesprochen wird.

(Folie 15)

Bei mir ist diese Erfahrung verbunden mit der Lektüre des Romans „L'Emploi du temps“ (1956) von Michel Butor (1926-2016), einem der wichtigsten Vertreter des **Nouveau Roman**. In diesem Text versucht ein junger Franzose namens Jacques Revel, sich im Labyrinth der fiktiven englischen Industriestadt Bleston zurechtzufinden. Während er als Korrespondent vor Ort für eine Import-Export Firma arbeitet, beginnt er mit tagebuchartigen Aufzeichnungen, in denen die **zeitliche Linearität literarischen Erzählens** durch ein **Beziehungsgeflecht verschiedener zeitlicher Ebenen** – zwischen erzählter Gegenwart und der vergangenen Zeit – ersetzt wird. Die unterschiedlichen Zeitebenen mit den darin verorteten Ereignissen folgen also keiner chronologischen Ordnung, sondern sind **ineinander verschränkt**. Dabei zeigt sich interessanterweise, dass die Vergangenheit nicht – wie in der Historiographie – ein für alle Mal festgelegt ist, also bleibt, was sie gewesen sein soll, sondern sich im Bewusstsein des Erzählers „immer wieder verändert und in neuen Zusammenhängen darbietet.“ (Der Spiegel 12/61)

(Folie 16)

Man findet also bereits hier in literarisch ausgeklügelter Form, was ich in meinem ersten Buch zum Thema „Komplexes Erzählen – Literatur auf 2+nter Stufe. Zu einer Theorie literarischer Komplexität“ (2021) die **Rückkopplungsstruktur literarischer Texte** bzw. die **Möglichkeit alternativer Chronologien des Erzählens** genannt habe

(vgl. ebd., S. 53). Gemeint ist damit eine Idee, die für das Geschichtenerzählen von grundlegender Bedeutung ist. Nämlich die Vorstellung, dass ein Geschehen prinzipiell auch anders hätte verlaufen können, als es dann gekommen ist.

(Folie 17)

Ein Konzept, das von der **Virtuellen Geschichtsschreibung** adaptiert wurde, um der immer noch vorherrschenden Auffassung zu begegnen, dass Geschichte deterministisch verlaufe und unabhängig vom verwendeten Narrativ sei (vgl. N. Ferguson, Hg., Virtuelle Geschichte. Historische Alternativen im 20. Jahrhundert, 1999). Der Umstand, dass die Vergangenheit im Gegensatz zur landläufigen Auffassung als veränderliche Größe dargestellt wird, also gewissermaßen zu einem **Labyrinth aus Zeit** mutiert, korrespondiert nun nicht nur mit den Orientierungsversuchen des Helden Revel in der Stadt Bleston, die ihm in Anspielung auf den griechischen Mythos des Minotauros als archetypisches Labyrinth erscheint, sondern kann auch als Bild fungieren für das sich in der Gegenwart neu stellende **Problem der Orientierung in einer zunehmend komplexer werdenden Welt**.

(Folie 18)

Nun könnte es scheinen, dass all das zu spät kommt für ein Land wie die Bundesrepublik Deutschland, das sich in Sachen materieller und intellektueller Produktivität global immer gern ganz vorn mitspielen sieht. Und in der Tat drängte sich mir dieser Eindruck beim Besuch der Ausstellung „Roads not taken. Oder: Es hätte auch anders kommen können“ im Deutschen Historischen Museum Berlin im Oktober vergangenen Jahres auf. Denn viele der maßgeblichen Publikationen, auf die sich die Ausstellung bezieht, wie etwa Niall Fergusons „Virtuelle Geschichte. Historische Alternativen im 20. Jahrhundert“, sind bereits in den 90er Jahren erschienen und wären damit vor 25 Jahren aktuell gewesen. Heute sind sie deswegen nur noch antiquarisch erhältlich. Doch versteht man diesen Anspruch vor dem Hintergrund, dass

viele in diesem Kontext wichtige Einsichten schwer zu verstehen sind und darum Zeit brauchen, um in der breiten Öffentlichkeit anzukommen, ist es vielleicht gerade rechtzeitig.

2.

Anders als in der landläufigen politischen Interpretation, die zumeist polemisch motiviert ist in der Rede vom „Chaoten“, dem oft beklagten chaotischen Durcheinander in den Köpfen und auf den Straßen des Landes, geht die **Chaostheorie** mit ihren Erklärungsansätzen für das **Verhalten komplexer nichtlinearer Systemdynamiken** erkenntnismäßig in eine ganz andere Richtung. Dabei hat sie in Sachen Komplexität eine Vorreiterrolle übernommen, denn mittlerweile haben sich, wie gesagt, die verschiedenen Zweige der Komplexitätsforschung immer weiter ausdifferenziert, sodass man von einem ganzen **Strauß epistemischer Bereiche** sprechen kann, in denen der Komplexitätsgedanke eine wichtige Rolle spielt. So spricht man von Komplexität sowohl in der Mathematik und Informatik als auch in den Natur-, Wirtschafts- und Sozialwissenschaften sowie in der Medizin! Dies bedeutet, dass dabei **unterschiedliche Denkansätze** miteinander kombiniert werden, die ursprünglich in den genannten Domänen des Wissens nicht beheimatet waren und deshalb dort nichts zu suchen hatten.

(Folie 19)

Ganz ähnlich verhält es sich mit der erzählenden Literatur als Gegenstand des Nachdenkens über Komplexität. Wenn man in der **Erzähltheorie** davon spricht, dass das erzählende Ich als **seltsame Schleife** interpretiert werden kann, die sich selbst als **Muster** hervorbringt, dann wird diese **Figur aus der Logik** bzw. **Meta-Mathematik** nicht nur in den Bereich der Literaturinterpretation, sondern in das literarische Erzählen

selbst eingeführt, wie man am Beispiel des Romans „Herr Gustafsson persönlich“ des schwedischen Dichters und Philosophen Lars Gustafsson (1936-2016) sehen kann.

(Folie 20)

Wie das Ich bzw. das (eigene) Leben und Bewusstsein – selbst im Schlaf – **unendliche Schleifen der Kombination und Rekombination** von Gedanken, Ideen, inneren und äußeren Bildern durchläuft, so schreibt sich die Literatur in die **Welt der Bedeutungen** als Teil der symbolischen Ordnung ein, indem sie um die **Quelle des Widerstands** kreist, den das Reale in Form von **Echtzeit, rekursiver Rückkopplung** und **Fraktal** den Versuchen, es darzustellen, entgegensetzt. Wie gesagt, entzieht sich das Reale hartnäckig allen Versuchen der Symbolisierung und macht sich somit als **Störung**, als das **Unvorhergesehene**, bemerkbar, das sich aller rationalen Planung widersetzt.

Im Roman „Herr Gustafsson persönlich“ ist es nun so, dass dies nicht nur für die Handlungsplanung von Individuen gilt, sondern auch für das große, gesellschaftliche Ganze und damit für den **geschichtlichen Verlauf**, den die Entwicklung der Gesellschaft beschreibt. Dies wird im Text am Beispiel der **Studentenrevolte** gegen Ende der 60er Jahre, der davon ausgehenden Kritik an den bestehenden Verhältnissen und den damit verbundenen Hoffnungen auf eine bessere – d.h. menschlichere, gerechtere – gesellschaftliche Ordnung deutlich, die sich als nicht realisierbar erweisen. Anders gesagt, mit der **Utopie** geht es zuende. Das erfährt der Leser gleich zu Beginn des Romans, wo von der existenziellen Verunsicherung des Protagonisten die Rede ist, der in der Wartehalle des Frankfurter Flughafens das Gefühl hat, sich in einem dunklen Wald zu befinden und vom Weg abgekommen zu sein. Ausgehend von diesem Eindruck des Verirrtseins und Nicht-weiter-Wissens – zugleich ein **Bild für die Desorientiertheit** auf Ebene des gesellschaftlichen Kollektivs – beginnt der Ich-Erzähler mit den Worten: „Hier beginnt nun ein Roman. Gott weiß, wie er enden wird!“ (Gustafsson, S. 11), die tiefgreifende Infragestellung seiner

Identität in Form dieser ironischen Wendung in das Medium der Literatur zu übertragen. Es beginnt damit eine **Erzählung in der Erzählung**, worin der Protagonist eine Art Lebenslauf des gleichnamigen, realen Autors Lars Gustafsson präsentiert, der sich im Alter von dreiunddreißig Jahren auf den Weg von Frankfurt in das studentenbewegte, revolutionäre Berlin macht, wo er sich mit seinem Freund „E.“ (Gustafsson, S. 9 u. 17), d.i. Hans Magnus Enzensberger, in Friedenau treffen will. Hier wäre der Moment, wo es darauf ankäme zu zeigen, welche textuellen Elemente und Strukturen es erlauben, von der literarischen Erzählung als **komplexem Phänomen** zu sprechen.

(Folie 21)

Dabei kommen nun – neben der **Echtzeit** (vgl. Gustafsson, S. 11, die Angabe von Datum u. Uhrzeit) – **fraktale Muster mit Selbstähnlichkeit** auf verschiedenen Ebenen, d.h. bei unterschiedlicher **Skalierung**, ins Spiel, wie man sie aus der **fraktalen Geometrie** kennt. Ein anschauliches Beispiel dafür hat Benoît Mandelbrot (1924-2010), der Vater der fraktalen Geometrie, im Zusammenhang der Frage gegeben, wie lang wohl die Küste Britanniens sei. Da Küstenlinien unregelmäßig sind, wiederholt sich – statistisch gesehen – das Zickzackmuster ihrer Kontur, egal auf welcher Ebene man sie betrachtet. Ob aus dem Flugzeug, bei einer Küstenwanderung oder indem man sich niederhockt und dabei einzelne Kiesel wahrnimmt, immer wird der **Eindruck der Unregelmäßigkeit** (Zickzack) vorherrschen und vielleicht sogar die eigentliche Frage, wie lang denn jetzt die Küstenlinie wirklich ist, verdrängen.

Selbstähnlichkeit auf der Ebene des Textes bedeutet nun, dass dieser Motive und Strukturen enthält, die auf die Form des Gesamttextes, des Ganzen also, anspielen bzw. ihr ähnlich sind. Sieht man sich den Roman von L. Gustafsson daraufhin als ganzen an, so fällt zunächst auf, dass das Ende des Romans zugleich sein Anfang ist, indem jenes an diesen in **Form eines Zitats** anschließt. Die Romanerzählung als

ganze kann damit als **Text im Text** interpretiert werden. Sie enthält sich gewissermaßen selbst auf verschiedenen Ebenen.

(Folie 22)

Wenn man nun diesen Übergang von Ende und Anfang als verschachtelte Struktur im Sinn einer **Mise en abyme** versteht, ist es für das Verstehen nur noch ein kleiner Schritt in Richtung auf ein Kontinuum fließender Übergänge anstelle einer Monadologie der scharfen Grenzen ohne die Möglichkeit bidirektionaler Verbindungen. Übersetzt in die Sprache der Kybernetik nennt man diese Struktur **rekursive Rückkopplungsschleife** (Feedback Loop). In der Medientechnik spricht man auch von einem **Closed Circuit**. Daraus wird in dem Moment eine **seltsame Schleife**, wo Input (Systemeingabe), Processing (Berechnung) und Output (Systemausgabe) nicht in eine heteroreferenzielle Relation eingebettet sind (z.B. Kunden- oder Mitarbeiterfeedback, Klimafeedback usw.), sondern eine **identische Referenz** haben, also einen **Selbstbezug** beschreiben, den etwa ein Autor über das System des literarischen Textes bzw. der literarischen Kommunikation mit sich selbst unterhält. Eben dies ist im Roman „Herr Gustafsson persönlich“ der Fall, indem die seltsame Schleife, wie es Douglas Hofstadter (I am a strange Loop, 2007) vorgeschlagen hat, als **Metapher für das menschliche Bewusstsein** fungiert. Es kommt hier typischerweise zu **Hierarchieverletzungen** – im Handlungskontext spricht man auch von **performativen Widersprüchen** –, die mit den Mitteln der klassischen Logik nicht aufzulösen sind, weil die Unterscheidung unterschiedlicher Ebenen / Einheiten / Identitäten nicht mehr möglich ist. So kann es etwa aus Gründen der Darstellungslogik in der klassischen Erzähltheorie nicht sein, dass der reale Autor und ein von ihm erfundener Erzähler eines fiktionalen Plots identisch sind. Eine Ausnahme bildet freilich die literarische Autobiografie, wo diese Konstellation gewissermaßen als Voraussetzung der Gattung fungiert.

Ist es nun der Selbstbezug – das haben wir mittlerweile herausbekommen –, worum es eigentlich in dem Roman geht, so hat dies seinen Grund darin, dass der Erzähler bzw. der Autor, denn in diesem Fall sind ja beide Instanzen identisch (!), nicht nur mit sich als Person unzufrieden ist, sondern auch mit den sozialen Beziehungen, die er als kalt und unverbindlich erlebt. Sich selbst und seine Beziehung zur Welt empfindet er als emotional erstarrt, weshalb er sich auch mit einem **mittelalterlichen Homunkulus** vergleicht, der abgeschlossen von der Wirklichkeit in einem Glaskolben überdauert (vgl. Gustafsson, S. 13). Es kommt nun ein weiteres Moment hinzu, das mit dem für komplexe Systeme typischen **Fehlen einer zentralen Instanz**, der fehlenden Mitte also, zu tun hat, worüber wir bereits gesprochen haben. In diesem Fall ist es die **Geschichte als Diskurs**, die, betrachtet man sie als komplexes System mit nichtlinearer Dynamik, ihrer zentralen Begriffe beraubt wird. So hat die Historiographie, wie noch im **sozialistischen Realismus** als kultureller Leitidee des Marxismus-Leninismus, nun in der Postmoderne plötzlich keinen **teleologischen Sinn** mehr, der in der Etablierung einer klassenlosen Gesellschaft bestünde. Aufgewertet werden stattdessen der **Zufall** sowie die **Fokussierung auf Gegenwart** anstelle einer fernen Zukunft und das **freie Spiel der Kräfte** in der neoliberalistischen Marktwirtschaft, bei denen nicht mehr von vornherein ausgemacht ist, wohin der Weg in die Zukunft eigentlich führen soll.

Eine wichtige Überlegung dabei ist, dass es besonders an entscheidenden **Wendepunkten der Geschichte** bei leicht veränderten Konstellationen – ähnlich wie in der Chaostheorie leicht veränderte Ausgangbedingungen zu unvorhersehbaren Abweichungen im Gesamtsystem führen („**Schmetterlingseffekt**“ nach Edward N. Lorenz) – plötzlich vorstellbar wird, dass alles auch ganz anders hätte kommen können. Und an einem solchen Wendepunkt nicht nur der gesellschaftlich-historischen, sondern auch seiner individuellen Entwicklung befindet sich nun auch der

Erzähler im Roman. So fragt er sich angesichts einer Wirklichkeit, die ihm sinnlos erscheint, am Check-In-Schalter des Flughafens, ob er anstatt nach Berlin nicht besser nach Rom, Tel Aviv, Karachi oder Grönland fliegen oder sich gleich in einem Autobahn-Motel Richtung Bonn oder Karlsruhe eine Stellung als Kellner suchen soll (vgl. Gustafsson, S. 10 f.). Nicht nur Flugziele auch berufliche Identitäten werden als **beliebig** erlebt und der mit ihnen verbundene **Sinn als austauschbar**, sodass daraus weder neue Sinn- noch Handlungsperspektiven erwachsen können.

Wenn nun im Roman selbst die Geschichte seiner Entstehung bis zum Beginn der Niederschrift in Cannobio am Lago Maggiore thematisiert wird, so scheint dies nur auf den ersten Blick eine paradoxe Konstruktion zu sein. Dabei geht es jedoch im Kern um nichts anderes als um die Befreiung der Existenz des Erzählers von den lebensverneinenden Kräften der Stagnation und Erstarrung. Denn diese Befreiung ist eng verbunden mit dem, was der Hauptfigur als wichtigste Aktivität im Leben aufgegeben ist, dem Schreiben. Einem Schreiben, das sich der Suche nach einer **neuen Sprache** sowie **neuen Formen des literarischen Ausdrucks** verpflichtet weiß, die eben in den **Figuren der Selbstähnlichkeit** und den **Rückkopplungen** mit der eigenen Geschichte resp. Identität zu sehen sind.

Vergegenwärtigen wir uns noch einmal, dass im Roman „Herr Gustafsson persönlich“ die **Geschichte als kollektiver Diskurs**, ausgestattet mit bestimmten Kriterien wie **Zielgerichtetheit** (Teleologie) und **Sinn** – das wäre die Entwicklung hin zu mehr Humanität, Verwirklichung lang gehegter Träume der Menschheit usw. –, mit den unvorhersehbar chaotischen Ereignissen in der **realen geschichtlichen Erfahrung des Protagonisten** konfligiert. Was dort konfligiert, wäre – mit Lacan gesprochen – die **symbolische Ordnung des Diskurses** mit den realen geschichtlichen Ereignissen, die einer **chaotischen Prozessualität** zu gehorchen scheinen und schließlich dazu führen, dass alte, schon überwunden geglaubte Ordnungsmuster

zurückkehren. Wir haben dabei gelernt, wie der reale Autor L. Gustafsson über das Eingeständnis der Enttäuschung und der Trauer angesichts der **nicht eingelösten Utopie** für die narrative Darstellung dieser Erfahrung **neue Formen des literarischen Ausdrucks** findet (seltsame Schleife, Echtzeitdaten, Selbstähnlichkeit fraktaler Strukturen auf verschiedenen Textebenen), die sich nicht mit dem Dogma der einmal so und nicht anders abgelaufenen Geschichte abfinden wollen. Ganz ähnlich übrigens wie die Konkrete und die Visuelle Poesie seit Ende der 50er und zunehmend in den 60er und 70er Jahren mit dem Aufkommen der Algorithmen in den neuen Informationstechnologien eine neue literarische Sprache für Lyrik entwickelt haben.

Um dieser im Rückblick **deterministischen Idee von Geschichte** zu begegnen, führt er mit der Struktur des Textes im Text (Mise en abyme) bzw. – kybernetisch gesprochen – des mit sich selbst rückgekoppelten Textes am Ende des Romans die **Möglichkeitsform als Modus der Interpretation historischer Prozesse** ein. Dabei handelt es sich letztlich um das, was ich in meiner Monografie zum Komplexen Erzählen **alternative Chronologien** genannt habe, also um die Vorstellung (regulative Idee), dass derselbe literarische Text bei wiederholter Lektüre durch die gleichen Rezipienten zu unterschiedlichen Zeitpunkten oder auch durch verschiedene Rezipienten zu gleicher Zeit die Möglichkeit unterschiedlicher Auffassungen über die Natur der im Text erzählten Ereignisse – sogar was ihre zeitliche Anordnung, also das Früher oder Später, betrifft – nicht ausschließt. Unabhängig vom jeweiligen Narrativ gipfelt das derzeit in den Medien in der Streitfrage, welche die aktuellen Debatten beherrscht, was real ist und was nicht – etwa in Hinsicht auf die Klimakrise.

(Folie 23)

Anders als bei L. Gustafsson, fungiert nun im Roman „Dein Name“ des iranischstämmigen Schriftstellers Navid Kermani als wichtigste Kategorie nicht die seltsame Schleife, sondern die **Echtzeit im Sinn der Gleichzeitigkeit (Simultaneität)**

von Textgenese und erlebter Alltagswirklichkeit im Bewusstsein des Erzählers, der wiederum den gleichen Namen trägt wie der textexterne (extradiegetische) Autor N. Kermani. Dabei nähern sich **Erzählzeit** – die Zeit, die für den Vortrag oder die schriftl. Genese des Ausgangstextes benötigt wird – und **erzählte Zeit** – die Zeit, über die im Text berichtet wird – einander an und werden tendenziell identisch. Die fehlende Teleologie und die Abwesenheit eines Sinns jenseits der vom Erzähler persönlich erlebten Alltagswirklichkeit sind folglich in diesem Modell bereits eingepreist. Der Leser wird dabei Zeuge der Verfertigung des Romantextes, von dem nicht einmal von vornherein klar ist, dass, wie der Erzähler einräumt, aus ihm überhaupt ein Roman werden soll (vgl. Kermani, S. 8). Da das literarische Erzählen, das Schreiben des Romans und die Reflexion darüber, Teil der alltäglichen Aktivitäten ist, von denen der Autor im Text berichtet und nicht auf einer abgehobenen Meta-Ebene thematisiert wird, ist es mit dem **Problem der Kontingenz**, der Zufälligkeit allen Geschehens, konfrontiert. Weil die Welt, in der wir leben, nicht absolut determiniert und vorherbestimmt, sondern auch vom **Zufall** abhängig ist (vgl. K. Mainzer: Der kreative Zufall, 2007, S. 7), ergibt sich daraus für das literarische Erzählen wiederum die Aufgabe, dafür eine Form zu finden. Dies geschieht durch die Auflösung herkömmlicher zeitlicher Chronologie in eine sich endlos ausdehnende Gegenwart des Erzählens, wo das Immer-nur-weiter des gegenwärtigen Erzählmoments als Richtung der narrativen Bewegung operationalisiert wird. Es werden dazu die Anzeigen des Datums und der Uhrzeit – sprich die Echtzeit – auf dem Laptop, mit dem der Protagonist den Text des Romans schreibt, als **Signaturen der real verfließenden Zeit** beständig im Text zitiert. Der Zufälligkeit und Heterogenität der Alltagswirklichkeit begegnet Kermani mit einer **Selberlebensbeschreibung** für die Jean Paul Pate gestanden hat. Dabei verschmelzen – mit Baudrillard – Elemente des Realen der Wirklichkeit und des Imaginären der literarischen Produktion zu einer operationalen

Totalität, sodass ihre Herkunft aus dem einen oder anderen Bereich für die Rezipienten unkenntlich wird (vgl. J. Baudrillard: Der symbolische Tausch und der Tod, 1991, S. 118).

Hier wäre nun auf den bereits bei Gustafsson angelegten Widerstreit der beiden **grundlegenden Darstellungsmodi Linearität und Simultaneität** einzugehen. Ersetzt man die **Idee der linearen Chronologie** von allem – Leben, Biografie, Geschichte, Prozesse gleich welcher Art, auch die der Bewusstwerdung – durch die entgegengesetzte Vorstellung der Gleichzeitigkeit, wo alles synchron abläuft, sich ereignet, dann ist man bei dem Versuch, diese **Synchronizität** zu verstehen, schnell beim Paradigma der Komplexität. Will man sie narrativ darstellen, ist es ein ebenso kurzer Weg zum **Begriff des Komplexen Erzählens**.

(Folie 24)

Dabei meint Komplexität, angelehnt an das Theorem des Soziologen Armin Nassehi aus seinem Buch „Die letzte Stunde der Wahrheit“ (2017), dass etwas, hier der literarische Text, gedacht in seiner Komplexion von (fiktionaler) Wirklichkeit und kognitiven Prozessen der Rezeption wie der Produktion, simultan unterschiedliche Bedeutungs-zustände annehmen, d.h. **mehrfach kodiert** sein kann – ähnlich wie ein **Quantenobjekt** sich durch **Verschränkung** gleichzeitig in verschiedenen, einander ausschließenden, räumlichen und energetischen Zuständen befinden kann.

(Folie 25)

Aus einem solchen Design ergibt sich, dass – anders als bei der computergestützten Analyse literarischer Texte, wo automatisch erkennbare stilistische Merkmale und Muster mithilfe von **stilometrischer Cluster-Analyse** und **Topic-Modeling** quantitativ-numerisch erfasst und ausgewertet werden können – die literaturwissenschaftliche Analyse nicht beim Text und seinen Binnenstrukturen stehen bleiben darf. Vielmehr geht es eher darum, seine **kognitiv-systemischen**

Voraussetzungen aufseiten des Autors sowie seine **verhaltensrelevanten Wirkungen** beim Leser – verstanden jeweils in ihrer Prozessualität – zu verstehen.

3.

Dass man sich überhaupt so etwas wie eine komplexe Erzählung vorstellen kann, ist dann naheliegend, wenn man bereits ein Bewusstsein dafür entwickelt hat, wie sich Komplexität im subjektiven Erleben auswirkt, nämlich zumeist als **Überforderung** durch ein Zuviel von gleichzeitig zu bewältigenden Aufgaben. Psychologisch wird dies ausgelöst durch die **Beschleunigung** vieler Prozesse in unserem Alltagsleben. Anders ausgedrückt, durch den Zwang aus Zeitmangel Dinge gleichzeitig tun zu müssen – Telefonieren und Autofahren und Kaffeetrinken und Rauchen simultan! Kognitiv gesehen stehen sich dabei die bekannte Fähigkeit des Computers zum **Multitasking** und das eher an Linearität gebundene narrative und begriffliche Denken des Menschen gegenüber. Zugleich bedarf es im gegebenen Zusammenhang einer Offenheit dafür, Zusammenhänge herzustellen, die den gewohnten Rahmen sprengen, indem – zumindest der Möglichkeit nach – im Komplexen Erzählen versucht wird, **alles mit allem zu verbinden**, und dabei jedenfalls so weit zu gehen, wie die **Welterfahrung des Autors** reicht.

(Folie 26)

Nun, was ist hier gemeint mit dem Wort ‚**Möglichkeit**‘ oder gar einer ‚**Kaskade von Möglichkeiten**‘, wie sie Wolfgang Iser im Kontext von Emergenz als literarischer Neukombination von in der Wirklichkeit bereits angelegten Optionen verstanden hat? So wird eine Möglichkeitskaskade zum Beispiel auch im eigenen Schreibprozess freigesetzt, sofern während des Schreibens bspw. der Vorlesung, die Sie gerade dabei sind zu hören, oft alternative Formulierungen aufblenden, von denen zunächst nicht

klar ist, welche davon am geeignetsten ist. Gemeint ist, dass es eine Fülle von Möglichkeiten gibt, den gleichen Gedanken auszudrücken.

(Folie 27)

Doch welche an dieser Stelle zu diesem Zeitpunkt sich als genau passend erweist, ist dann erst das Ergebnis eines kognitiven Prozesses, den man sich als **Interaktion** zwischen den **Sprachzentren des Gehirns**, dem **sprachlichen System** im Sinn Ferdinand de Saussures und der **konkreten Thematik**, an welcher der Schreibende im gegebenen Moment arbeitet, vorstellen kann.

Andererseits weiß man aus der neurowissenschaftlichen Forschung, dass im Gehirn verschiedener Probanden bei der Aufgabe, an einen identischen Gegenstand, sagen wir einen Baum oder ein Wasserglas, zu denken, oder den rechten Arm zu heben, im MRT zwar einander ähnliche, jedoch nicht identische **neuronale Aktivitätsmuster** abgebildet werden.

(Folie 28)

Diese **Musterbildungen** entsprechen in der **Sprache der Neuronen** dem, was man linguistisch unter einer **Bedeutung** versteht. Offenbar ist es so, dass es für die Bedeutung eines linguistischen Ausdrucks, wie man sie in einem Wörterbuch finden kann, streng genommen kein Äquivalent auf neuronaler Ebene gibt. Stattdessen gibt es zwar ähnliche, aber voneinander abweichende Musterbildungen, die zudem erst durch **Einsatz von künstlicher Intelligenz** als solche systematisiert und den Vorstellungsbildern zugeordnet werden können. Ohne diese digitalen Werkzeuge wäre es hoffnungslos, wie führende Neurowissenschaftler einräumen (z.B. John Dylan-Haynes), aufgrund der **enormen Komplexität der entstehenden Muster**, überhaupt **Korrelationen** zwischen Vorstellungsinhalten und auftretenden Musterbildungen herstellen zu wollen. Dass es solche Korrelationen überhaupt gibt, ist hingegen durch einen Abgleich der neuronalen Aktivität vor und während des kognitiven Akts bei einer

Versuchsperson und dann auch durch einen Mustervergleich zwischen unterschiedlichen Personen nachweisbar. Es ergibt sich, dass bei einem solchen Vergleich die Strukturen bei derselben Person, die zu verschiedenen Zeitpunkten dieselbe Aufgabe ausführt, stabiler und ähnlicher sind als bei einem Vergleich zwischen zwei verschiedenen Personen mit gleicher Aufgabenstellung. Des Weiteren zeigt sich, dass die Muster in ihrer **Detailausprägung** eher voneinander abweichen, aber in den **allgemein beteiligten Hirnregionen** dennoch übereinstimmen.

Wie daraus hervorgeht, gibt es so etwas wie die **Identität einer gleichbleibenden Bedeutung** bei einem linguistischen Ausdruck auf der Ebene des neuronalen Geschehens kaum bis gar nicht. Daher kann auch die Rede von **komplexen narrativen Mustern** mit Bezug auf die komplexe Erzählung nicht ausschließlich an den sprachlichen Strukturen der Texte festgemacht werden, wenn es sich um mehr als eine Metapher oder Analogie handeln soll. Dazu müssen die neuronalen Muster auf der einen und die Prozesse der Produktion/Rezeption komplexer Erzähltexte auf der anderen Seite miteinander enggeführt werden. Für eine solche **Engführung** ist entscheidend, dass die **Interpretation des Textes** durch Leserinnen und Leser erst dessen Bedeutung hervorbringt, wie übrigens auch die **Identifikation der neuronalen Muster**, die einem bestimmten **inneren Bild** entsprechen, das Ergebnis der Interpretation wissenschaftlicher Experten ist, die eine **Korrelation** zwischen den von der KI aufgrund des **neuronalen Inputs** errechneten Mustern und den in der Aufgabenstellung formulierten **Akten und Vorstellungsinhalten** herstellen. So ist die mit dem **Interpretationsprozess** während der Lektüre verbundene **kognitive Aktivität** der Vorgang, der sowohl den kleinsten Einheiten des Textes Bedeutung als auch dem Text insgesamt Sinn verleiht. Und diese Aktivität, deren **neuronale Muster** man womöglich auch messen könnte, wäre dann eigentlich das, was die in den

textuellen Strukturen angelegte Komplexität erst zur Entfaltung bringt und was uns dazu berechtigt, überhaupt vom Komplexen Erzählen zu sprechen.

Würde man, wie die **literaturwissenschaftliche Erzähltheorie**, an den Strukturen des Textes als **Ursprung für erzählerische Komplexität** festhalten, müsste man fragen, ob und inwiefern neuronale Aktivität in Form **simultan aktiver, d.h. zusammengeschalteter Neuronenverbände** während des literarischen Schreibens bzw. seiner Rezeption auf der einen und die dabei **entstehenden Muster der literarischen Erzählung** auf der anderen Seite zusammenhängen. Die Frage ist dabei natürlich, ob sich das eine vom anderen epistemisch und begrifflich überhaupt sauber trennen lässt. Selbst wenn das theoretisch möglich zu sein scheint, entsteht aber dann das weitere und tiefere Problem, ob die **Gesetze der Genese von Sinn und Bedeutung** – Selbstreferentialität, Autopoiese, d.h. selbstverstärkende Prozesse innerhalb neuronaler Netzwerke, rekursive Strukturen der Wahrnehmung usw. – die gleichen sind wie bei der **ästhetischen, sprich literarischen Erzeugung von Sinn und Bedeutung**.

Nun scheint dies schon auf den ersten Blick nicht der Fall zu sein, auch wenn man in beiden Fällen von **Mustern oder Musterbildungen** spricht: Bestimmten **raumzeitlichen Frequenzmustern**, deren Ursache **Neuronencluster** sind, die synchron feuern (a) sowie **Mustern des Erzählens**, die sich durch **selbstbezügliche Strukturen im Text** – z.B. Mise en abyme, seltsame Schleife, sich wiederholende Motive und deren fraktale Vervielfältigung (Spiegelung über mehrere Ebenen) – zu erkennen geben (b).

(Folie 29)

Es wäre daher angemessen, zwischen beiden Erscheinungen logisch zu unterscheiden, so wie der bekannte Hirnforscher Gerhard Roth zwischen **Realität und Wirklichkeit** in Bezug auf das **Subjekt** und sein **Gehirn** logisch unterschieden hat.

Demnach ist die **phänomenale Wirklichkeit**, in der das Ich, der Körper und die Gegenstände der Außenwelt vorkommen, die einzige Wirklichkeit, an der das Subjekt teilhat. Nun ist diese Wirklichkeit eine **Konstruktion seines Gehirns**, dessen interne Mechanismen – als Teil der objektiven Realität – ihm verborgen bleiben. Entsprechend bleibt die **objektive Realität** für immer unerkennbar oder sie kann nur durch Methoden der Wissenschaft zumindest teilweise erschlossen werden. Ähnlich blieben die **neuronalen Musterbildungen des realen Gehirns**, die man, wie geschildert, durch bildgebende Verfahren zwar sichtbar machen kann, dem erlebenden Subjekt verborgen, während die **narrativen Musterbildungen der komplexen Erzählung** als Teil seiner **erlebnismäßigen Wirklichkeit** gelten können.

Allerdings gibt es zwischen beiden Domänen überraschende **Strukturähnlichkeiten**, die sich nicht von der Hand weisen lassen. Wenn, wie erläutert, die neuronalen Musterbildungen bei **identischem Input** an Vorstellungsbildern oder Akten individuell (sehr) verschieden sind, so fallen auch die in literarischen Texten auftretenden Muster von Autor zu Autor sehr unterschiedlich aus. Dennoch lassen sich diese Musterbildungen mit **individuellem Charakter** den gleichen, bereits genannten, abstrakten Strukturbegriffen zuordnen. Vergleichbares gilt auch für neuronale Erregungsmuster, die sich trotz **individueller Divergenz** bei gleichem Vorstellungsinput auf der abstrakten Ebene durch bildgebende Verfahren (MRT) topologisch jeweils in **denselben Hirnarealen** verorten lassen.

Doch gibt es hier bisher technisch bedingte **Auflösungsgrenzen**, die einem detaillierteren Vergleich von auftretenden Mustern zwischen verschiedenen Individuen enge Grenzen setzen. Hinzu kommt, dass die mit Wörtern verbundenen **Vorstellungsinhalte** recht unterschiedlich gefüllt sein können. So hat vermutlich jeder bei dem genannten ‚Wasserglas‘ eine **individuell etwas abweichende Vorstellung**, sodass die Idee, dass es sich dabei um ein bei allen Versuchspersonen identisches

Bild handeln könnte, von vornherein ausscheidet. Es ist, wie schon F. de Saussure sagte, lediglich ein **Konzept**, das über ein **Laut- bzw. Schriftbild** vermittelt wird. Bedenkt man, dass es sich hier nur um ein einzelnes Wort handelt und bei einem komplexen Erzähltext leicht zehn- bis hunderttausende von Wörtern zusammenkommen, die untereinander zudem **semantisch und grammatisch in vielfältigsten Relationen** stehen, dann wird schnell klar, dass die damit entstehende Komplexität und die **korrelierenden neuronalen Musterbildungen** bei Rezipienten und Produzenten individuell höchst unterschiedlich ausfallen dürften. Alles andere ist kaum denkbar und wäre schon mehr als eine große Überraschung. Naheliegend ist allerdings die Schlussfolgerung, dass umgekehrt jeweils die **gleichen topologischen Zentren** in den Gehirnen der verschiedenen Versuchsteilnehmer beim Umgang mit komplexen Erzähltexten aktiviert werden dürften.

Nun ist die erzählende Literatur typischerweise aufgrund der **unidirektionalen Schreib- und Leserichtung** ein **lineares Medium**, während die Vermittlung von Inhalten in den sog. **Echtzeitmedien** (Radio, Fernsehen, Internet), die heute zumeist in die digitale Infrastruktur eingebettet sind, **simultan** verläuft. Bei diesen Medien kommen in einer gegebenen Zeitspanne viel mehr Informationen gleichzeitig herein, als ein **linear strukturierter Text** je vermitteln kann. Man spricht deswegen auch davon, dass die **Rezipienten von Echtzeitmedien** durch die Fülle der eingehenden Informationen einer **Reizüberflutung** ausgesetzt sind, die ihre Aufmerksamkeit fesselt und eine vollständige kognitive Verarbeitung eigentlich unmöglich macht, weil der zeitliche Durchsatz der Informationen viel zu hoch ist, um sie bewusst verarbeiten zu können. Man bekommt deshalb, z.B. beim Gaming, als Datenuser das Gefühl, wie eine Maschine zu funktionieren, sobald die Funktionsabläufe habitualisiert sind und man gewissermaßen mit der Maschine verschmilzt, d.h. eine Funktionseinheit bildet. Ähnlich ergeht es Kinobesuchern, wenn sie von dem auf der Leinwand dargebotenen

Spektakel überwältigt werden und mit weit aufgerissenen Augen sich selbst und die Zeit vergessen. Dies berechtigt zu dem Schluss, dass die **simultan operierenden Echtzeitmedien** informationell komplexer sind als die **linear arbeitende Literatur**. Jedoch findet die Literatur, wie an den Beispielen der Romane von L. Gustafsson und N. Kermani deutlich wurde, **neue Ausdrucks- bzw. symbolische Formen** (Text im Text, Möbiusbänderzählung, Echtzeitsignaturen), um auf die **real zunehmende Komplexität** in Medien und Lebenswelt zu antworten.

(F 30)

Die hier ins Spiel kommende **Möglichkeitsform des Erzählten** korrespondiert dabei mit dem, was Fritz Breithaupt in seiner Arbeit über das **narrative Gehirn** die „**Multiversionalität**“ der **Erzählung** nennt (F. Breithaupt: Das narrative Gehirn, 2022, S. 17 u. passim). Gemeint ist damit die **kognitive Option der unterschiedlichen Varianten** einer erzählten Geschichte, d.h. der Möglichkeiten, was alles bis zum Schluss passieren kann, die wir simulieren, während wir ihren Text lesen oder hören. Diese kognitive Fähigkeit gehört offenbar zum **grundlegenden Repertoire unseres Gehirns**, das sich ständig in der immer auch erzählten Wirklichkeit zurechtfinden muss. Demnach wäre die Denkfigur der **abweichenden bzw. alternativen Chronologie** verschiedener Lektüreversionen der komplexen literarischen Erzählung eine **Spezifikation**, d.h. ein besonderer Fall, dieser zugrundeliegenden kognitiven Fähigkeit des menschlichen Gehirns.

(Folie 31)

Bei einem Blick zurück nach vorn fällt auf, dass für das Verständnis des **literarischen Erzählens als komplexem Phänomen** immer mehr als nur eine einzige Analysekategorie in Anschlag gebracht werden muss. Im **agentiellen Realismus** (Karen Barad) spricht man deshalb auch davon, dass Texte, Konzepte und Ideen als

Agentien nicht gegeneinander sondern „**durcheinander hindurch**“ gelesen werden (Madeleine Scherrer: Fernbeziehungen, 2021, S. 239).

(Folie 32)

Angelehnt an das aus der Physik bekannte Phänomen der **Überlagerung von Wellen am Doppelspalt** nennt man dieses Verfahren auch **Diffraktion** (Beugung). Appliziert man diese Methode auf die Literaturwissenschaft, so bedeutet dies, dass literarische Narrationen, Theorietexte, Konzepte und Modellierungen zusammen **intraagieren**, indem deren Erkenntnisse sich im **Prozess des Durcheinanderhindurchlesens** miteinander verschränken. Auf diese Weise wird verständlicher, wie man als dieselbe Person zu verschiedenen, gleich plausiblen **Interpretationen** (Varianten) eines literarischen Textes kommen kann, je nachdem, welches **Set von Agentien** an der Interpretation beteiligt wird. Wie sich zeigt, ist mit dem Paradigma des Komplexen Erzählens also auch eine **Zunahme von Komplexität bei der Interpretation** verbunden.