

Erzählungen aus literaturwissenschaftlicher Sicht

Vera Nünning

Anglistisches Seminar

Zusammenfassung Was ist eine gute Erzählung? Und warum ist es nützlich, etwas über Erzählungen zu wissen? Diesen Fragen geht Vera Nünning aus literaturwissenschaftlicher Sicht nach. Zunächst wird definiert, was eine Erzählung ist. Daran anschließend wird das Konzept der Narrativität erörtert, das es erlaubt, graduelle Unterschiede zwischen Erzählungen zu erfassen. In einem dritten Teil geht es darum, faktuale von fiktionalen Erzählungen – und von Lügen – zu unterscheiden. Eine kurze Sektion ist Verschwörungstheorien gewidmet, die zwar nicht faktual, aber dennoch keinesfalls literarische fiktionale Erzählungen sind. Aufgrund ihres hohen Grads an Narrativität und Persuasivität haben solche Geschichten dennoch das Potential, Lesende bzw. Zuhörende von blankem Unsinn zu überzeugen. Abschließend werden kurz Gründe dafür aufgelistet, warum es sinnvoll und nützlich ist, sich mit den Ergebnissen literaturwissenschaftlicher Erzählforschung zu befassen.

1 Einleitung

Was eine Erzählung ist, das weiß eigentlich jede:r. Schließlich besteht ein Großteil unserer alltäglichen Kommunikation – ganz zu schweigen von den Inhalten, die auf ‚social media‘ zu finden sind – aus Erzählungen, aus mehr oder weniger guten Geschichten.¹ Sobald man sich aber fragt, was eine Erzählung denn genau ist, so wird es schwierig. Dies muss schon ein Professor in einer Kindergeschichte von Lewis Carroll (dem Autor von *Alice in Wonderland*) feststellen:

- 1 Im folgenden verwende ich die Termini Erzählungen, Geschichten und Narrationen synonym. Zum Unterschied zwischen Erzählungen, Narrativen und Anekdoten vgl. die Einleitung zu diesem Band.

„Suppose we get the Professor to tell us a story.“

Bruno adopted the idea with enthusiasm. „*Please* do!“ he cried eagerly.

„Sumfin about tigers – and bumble-bees – and robin-red-breasts, oo knows!“

„Why should you always have *live* things in stories?“ said the Professor.

„Why don't you have events, or circumstances?“

„Oh, *please* invent a story like that!“ cried Bruno.

The Professor began fluently enough. „Once a coincidence was taking a walk with a little accident, and they met an explanation – a *very* old explanation – so old that it was quite doubled up, and looked more like a conundrum –“ he broke off suddenly.

„*Please* go on!“ both children exclaimed.

The Professor made a candid confession. „It's a very difficult sort to invent, I find. Suppose Bruno tells one, first.“

Bruno was only too happy to adopt the suggestion.

„Once there were a Pig, and a Accordion, and two jars of Orange-marmalade –“

(Carroll 1991, 364, Hervorhebungen im Original)

Bruno hat offensichtlich ein wesentlich besseres Gespür für eine gute Erzählung als der Professor: Man sieht förmlich schon den Bären um die Ecke kommen, der die Gläser mit der Marmelade ausschlecken will, und mit viel List an seinem Vorhaben gehindert werden muss. Ein Schwein, ein Akkordeon, und zwei Gläser Orangemarmelade sind zwar allein schon deshalb nicht die repräsentativsten Figuren in Geschichten, weil drei davon keine Lebewesen, sondern Gegenstände sind. Aber die Wahl der Figuren zeigt bereits, dass es in Erzählungen nicht allein um Menschen, sondern auch um ‚menschenähnliche‘ Akteure geht, um Figuren, die einige Ähnlichkeiten mit Menschen aufweisen, allen voran menschenähnliche Gefühle, Motive und Intentionen. Auch sieht man bereits, dass der Professor in Schwierigkeiten kommt, weil seine Figuren nicht konkret, sondern abstrakt sind: Ein Zufall, ein Unfall, und eine Erklärung sind ganz einfach eine schlechte Wahl – da hilft auch der Versuch nicht, sie durch Adjektive wie ‚little‘ oder ‚very old‘ zu vermenschlichen. Das wird nichts, das sieht man gleich: Selbst bei bestem Willen wird der Grad an Narrativität dieser Geschichte sehr gering bleiben – eine spannende, gute Erzählung ist da nicht zu erwarten.

Was aber ist eine gute Erzählung? Und warum ist es nützlich, etwas über Erzählungen zu wissen? Im folgenden werde ich zunächst einen Überblick darüber geben, was man in der Literaturwissenschaft unter Erzählungen versteht. Die Definition von Erzählungen – unter die auch Narrative und Anekdoten als Subgenres subsumiert

werden können – ist zwar auch in dieser Disziplin nicht ganz unstrittig, aber im Vergleich zu den sehr unterschiedlichen Bestimmungen in anderen Wissenschaften sind die Diskrepanzen innerhalb der Literaturwissenschaft relativ gering.² Danach werde ich den Begriff der Narrativität erörtern, um graduelle Unterschiede zwischen Erzählungen beschreiben zu können. In einem dritten Teil geht es darum, faktuale von fiktionalen Erzählungen – und von Lügen – zu unterscheiden. Im Anschluss daran werde ich kurz auf ‚conspiracy theories‘ eingehen, die grundsätzlich einen hohen Grad an Narrativität besitzen und daher das Potential haben, nicht nur das Interesse von Lesenden bzw. Zuhörenden zu wecken, sondern sie auch von blankem Unsinn zu überzeugen. Abschließend werde ich kurz Gründe dafür auflisten, warum es sinnvoll und nützlich ist, sich mit den Ergebnissen literaturwissenschaftlicher Erzählforschung zu befassen.

2 Merkmale von Erzählungen

Zu den beiden Merkmalen von Erzählungen, die in verschiedenen Wissenschaften für relevant gehalten werden, gehört zum einen die Bestimmung, dass sie in irgendeiner Weise einen Wandel bzw. ein Ereignis beinhalten, und zum anderen, dass sie in verbaler Form vermittelt werden. Schon das zweite Merkmal ist in der Literaturwissenschaft jedoch umstritten. In einer weiten Definition umfassen Erzählungen auch Geschichten, die in unterschiedlichen Medien bzw. in multimedialer Form vermittelt werden. Teils bezieht dies Sprache mit ein; etwa im Film, in Comics, in Theaterstücken, in ‚graphic novels‘ oder in Hörspielen. Art Spiegelman’s berühmter Comic *Maus: A Survivor’s Tale* (1986–1992) etwa erzählt in einer Kombination von Bildern und Sprache; in der Analyse solcher Texte müssen daher zusätzlich zu den Äußerungen von Figuren und Erzählinstanzen auch die Formen der Bildgestaltung untersucht werden.³

Teils werden Geschichten auch ohne Sprache erzählt, etwa im Ballett, in Pantomimen oder in Gemälden. Die transmediale Komponente von Erzählungen wurde schon in den 1960er Jahren von Roland Barthes konstatiert:

Narrative is first and foremost a prodigious variety of genres, themselves distributed amongst different substances – as though any material were fit

- 2 Der folgende kurze Überblick über das Genre ‚Erzählung‘ sowie die Charakteristika dieser Gattung bezieht sich weitgehend auf die literaturwissenschaftliche Forschung, bezieht jedoch teilweise Begriffsbestimmungen aus anderen Disziplinen mit ein.
- 3 S. dazu Martin Schüwer (2008).

to receive man's stories. Able to be carried by articulated language, spoken or written, fixed or moving images, gestures, and the ordered mixture of all these substances; narrative is present in myth, legend, fable, tale, novella, epic, history, tragedy, drama, comedy, mime, painting (think of Carpaccio's *Saint Ursula*), stained glass windows, cinema, comics, news item, conversation (Barthes 1977 [1966], 79).

Geschichten können in verschiedenen Text- und Medienformaten erzählt werden. Sie weisen allgemeine Merkmale von Erzählungen auf, besitzen aber auch jeweils medien- und genrespezifische Konventionen, die prägen, wie eine Geschichte erzählt wird. Im Film etwa sind die Möglichkeiten der Darstellung von Bewusstseinsvorgängen eingeschränkt; stattdessen können Stimmungen durch Bilder oder Musik besonders effektiv evoziert werden. In verbalen Erzählungen können Bewusstseinsinhalte auf vielfältige Weise wiedergegeben werden; Bilder und Musik können hingegen nur durch andere Konventionen (etwa Ekphrasis) beschrieben oder angedeutet werden. Erzählungen sind daher medienspezifisch.

Zu den wichtigsten transmedialen Merkmalen von Erzählungen gehören insbesondere die folgenden Charakteristika.⁴ Erstens sind Geschichten immer in einem bestimmten kulturellen Kontext situiert (vgl. Herman 2009a, 74); sie werden zu einer bestimmten Zeit von spezifischen Erzähler:innen an spezifische Adressat:innen gerichtet. Die Erwartungen und Kenntnisse der Adressat:innen spielen eine wichtige Rolle für die Gestaltung der Erzählung – von der Auswahl dessen, was erzählt wird bis hin zur Sprach- und Stilebene hängt (fast) alles von der bestimmten Situation und den Adressat:innen ab. Einer guten Freundin wird man den gleichen Vorfall ganz anders schildern als dem kleinen Sohn, auf einer Betriebsfeier anders als vor Gericht. Für das gelungene Kommunizieren durch Erzählungen ist es daher wichtig, möglichst viele situations- und kulturadäquate Codes und Stilebenen zu kennen, denn Narrationen „must communicate something meaningful to the recipient“ (Ryan 2006, 8).⁵

Ein zweites Merkmal von Erzählungen besteht darin, dass sie eine eigene erzählte Welt erschaffen, die sich im Laufe der Geschichte verändert. Die Zuhörenden oder Lesenden erzeugen aus Details der Erzählung ein Modell einer Welt, die von lebenden Wesen bevölkert ist, die Menschen mehr oder weniger ähneln und sich in einer mehr

4 Im Folgenden gebe ich einen Überblick, der sich aus unterschiedlichen Quellen speist. S. etwa David Herman (2009a, 73–75) und die relevanten Artikel in der *Routledge Encyclopedia of Narrative*. Siehe auch V. Nünning (2010), wo sich eine detailliertere Erörterung der Merkmale und einiger Funktionen von Narrativen findet.

5 Ryans Definition schließt viele der im folgenden genannten Merkmale mit ein (außer inhärenten Werten, Perspektivität und Erzählebenen). Zur Bedeutung von Adressaten siehe auch V. Nünning (2013).

oder weniger klar definierten Zeit an einem bestimmten Ort bewegen. Sogar Utopien (die eigentlich im U-topos, in einem ‚Nicht-Ort‘ angesiedelt sind), spielen an einem spezifischen Ort, und Mythen oder Märchen evozieren eine Zeit, in der sich Ereignisse nacheinander oder gleichzeitig vollziehen. Dass mindestens ein Ereignis stattfindet, ist von zentraler Bedeutung für die Definition einer Erzählung – wenn das nicht der Fall ist, so handelt es sich um eine Beschreibung, um eine Argumentation, eine Belehrung oder ein anderes ‚Makrogenre‘ (Fludernik 2015, 119) – aber nicht um eine Erzählung. Irgendetwas muss in einer Erzählung passieren, und wenn es nur ein Tropfen ist, der eine Blüte herunterfließt. Die meisten Erzähltheoretiker bevorzugen jedoch einen emphatischen Ereignisbegriff, der einen Bruch mit dem beinhaltet, was erwartet wird.⁶ ‚Ich bin heute Morgen aufgewacht‘ zählt daher nicht als ein Ereignis einer ‚erzählbaren Geschichte‘ (vgl. Bruner 1991, 73 f.). Dies ändert sich jedoch schlagartig, wenn etwas Unvorhergesehenes hinzukommt – wenn der Protagonist etwa als Insekt aufwacht.

Eine ganze Reihe von Wissenschaftler:innen halten die Veränderung innerhalb der erzählten Welt für das entscheidende Merkmal von Erzählungen; seit den 1990er Jahren wird jedoch zusätzlich ein weiteres Charakteristikum sehr hoch gehandelt: die ‚experientiality‘ einer Geschichte, ihr ‚Erfahrungsgehalt‘. Geschichten erzählen nicht nur Ereignisse, sondern Erfahrungen von Figuren. Dadurch machen sie erfahrbar „what it’s like“, wie es sich anfühlt. Eine Erzählung „also conveys the *experience* of living through this storyworld-in-flux, highlighting the pressure of events on real or imagined consciousness affected by the occurrences at issue“ (Herman 2009a, 73, Hervorhebung im Original).⁷ Dabei sind zunächst die Erfahrungen von Figuren gemeint, die häufig so präsentiert werden, dass sie für Leser:innen gut nachvollziehbar sind. Aber auch eine Erzählweise, die völlig darauf verzichtet, die Gedanken und Gefühle der Figuren zu beschreiben, kann Gefühle in hohem Maße evozieren. Etwa die Werke von Ernest Hemingway, die häufig keinen Einblick in das Bewusstsein der Figuren geben, können Leser:innen dazu bewegen, Gefühle auf die Handelnden zu projizieren und mit ihnen mitzufiebern.

Sowohl Ereignisse als auch ‚experientiality‘ sind zentrale Merkmale von Erzählungen, wobei sich Geschichten mit einem sehr hohen Grad an Ereignishaftigkeit häufig durch einen geringen Grad an Erfahrungshaftigkeit auszeichnen und *vice versa*. Eine gute, erzählbare Geschichte kann daher ganz unterschiedlich definiert sein – entweder durch einen sehr hohen Grad eines der beiden Merkmale oder durch

6 Zu diesen Theoretikern gehören etwa Tvetzan Todorov, Jerome Bruner und David Herman. Für einen guten Überblick, der auch zahlreiche weitere Theoretiker:innen einbezieht, siehe Herman (2009b, 132–135).

7 Die wichtigste Publikation zu diesem Thema ist Fludernik (1996).

eine gelungene Mischung beider. Einzelne Gattungen kann man auch auf Skalen von Ereignis- und Erfahrungshaftigkeit einordnen. Abenteuergeschichten oder James Bond-Filme etwa haben häufig eine hohe Ereignishaftigkeit; Bewusstseinsromane einen hohen Erfahrungsgehalt. Moderne (Netflix)-Serien hingegen versuchen oft, beide Merkmale in hohem Grad zu vereinen, um ein möglichst großes Publikum anzusprechen: sie kombinieren (emphatische, unumkehrbare) Ereignisse wie Betrug, Verrat, Tod mit einem hohen Grad an Erfahrungshaftigkeit (häufig interpretiert als ‚tiefe‘ Emotionen oder ‚Drama‘). Auch Komik gehört bei solchen Serien teilweise dazu – aber die hat mit der Definition von Erzählungen nichts zu tun.

Ein viertes Merkmal von Erzählungen wird oft missverstanden: Die ‚Linearität‘ oder ‚Sequenzialität‘ einer Geschichte. Natürlich werden Geschichten nur ganz selten in dem Sinne ‚linear‘ erzählt, dass die Reihenfolge des Erzählten genau mit dem chronologischen Ablauf des Geschehens übereinstimmt. Rückblenden und Vorausdeutungen sind die Regel, nicht die Ausnahme. Dennoch gilt es hervorzuheben, dass auch simultan stattfindende Ereignisse nacheinander erzählt werden müssen, und eine Entscheidung über die Reihenfolge der Geschehnisse getroffen werden muss. Dies ist wichtig für die Bedeutung der Geschichte. Durch die Anordnung wird zunächst etwas nur scheinbar höchst Simples konstruiert: ein Anfang, eine Mitte und ein Ende. In westlichen Gesellschaften tendieren wir dazu, Anfänge als Ursachen zu lesen, als Ausgangspunkt, der den Verlauf der ganzen Geschichte bestimmt. Wie Niels Buch Leander zeigt, „there can be no beginning independent of the particular narrative we bring to it“ (2008, 19) – ohne eine Erzählung ist es kein Anfang, sondern ein zufälliges Datum. Wir brauchen Anfänge, um Geschehnissen Sinn zu verleihen. Das Festlegen eines Beginns formt unser Verständnis der Geschichte, wie schon Watzlawicks Beispiel der höchst einfachen Geschichte des Streits zwischen einer sich beschwerenden Frau und des sich zurückziehenden Ehemanns zeigt: jede:r sieht den Beginn der Geschichte in der Handlung des:der anderen – man handelt, *weil* der:die andere sich auf spezifische Weise verhält.⁸ Welches Ereignis zuerst erzählt wird, wann welche Informationen nachgeschoben oder vorweggenommen werden, hat einen großen Einfluss auf die Bedeutung der Erzählung.

Ein fünftes Merkmal, das alle Erzählungen auszeichnet, ist ihre Perspektivität. Erzählungen können nie objektiv sein; sie sind immer aus einer bestimmten Perspektive erzählt, und die Wahl dieser Perspektive ist nie ideologisch neutral. Eine von Robinson Crusoe erzählte Geschichte seines Aufenthalts auf der Insel wird sich immer

8 Schon Barthes (1977 [1966]) hat auf die Verwechslung von ‚post hoc‘ und ‚propter hoc‘ hingewiesen: „the mainspring of narrative is precisely the confusion of consecution and consequence, what comes *after* being read in narrative as what is *caused by*“ (94, Hervorhebung im Original).

grundsätzlich von einer von Freitag erzählten Geschichte dieses Aufenthalts unterscheiden. Objektivität ist nicht möglich; dafür sorgen nicht nur die unterschiedlichen Werte, Wissensstände, psychologischen Dispositionen und Emotionen der Beteiligten und potentiellen Erzähler:innen, sondern auch die Tatsache, dass sie auf der Basis dieser Voraussetzungen eine Auswahl der relevanten Fakten ebenso treffen müssen wie eine Auswahl der unterschiedlichen Konventionen, mit denen diese miteinander verknüpft werden können. Hinzu kommt die Auswahl der jeweiligen Gattung (wie etwa Abenteuergeschichte, Tragödie, religiöser Roman), die einen ‚frame‘ oder Rahmen vorgibt, der die Bedeutung der einzelnen Teile prägt. Man könnte zwar annehmen, dass die Wahl der Perspektive des ‚allwissenden Erzählers‘, der qua Konvention als omniszient und omnipräsent gilt, eine objektive Darstellung der Geschehnisse liefern kann; aber auch diese Perspektive impliziert einen bestimmten Standpunkt, erfordert die Auswahl von Ereignissen und Darstellungsweisen,⁹ und geht häufig mit Kommentaren und Werturteilen einher, die alles andere als neutral sind.

Ein in der Literaturwissenschaft nur selten betontes Merkmal von Erzählungen ist, dass diese inhärente Werte enthalten. Erzähler:innen beziehen auch moralisch Position (vgl. Lucius-Hoene und Deppermann, 2002, 43, 234), selbst dann, wenn sie ihre Geschichte nicht mit expliziten Werturteilen oder Kommentaren bereichern. Dass Erzählungen Werte enthalten, liegt schon daran, dass sie das Handeln menschenähnlicher Figuren schildern, und deren Intentionen beruhen auch dann auf Werten, wenn sie absolut eigennützig und egozentrisch agieren.¹⁰ Auf etwas subtilere Weise sind Werte durch die Auswahl dessen, was als erzählungswürdig angesehen wird, sowie durch die Charakterisierung und relationale Positionierung von unterschiedlichen Figuren präsent. Geschichten erschaffen ihre eigene Welt mit einem inhärenten Gefüge von Werten und Überzeugungen.¹¹ Erzählungen kreieren ihre eigene Moral; sie etablieren textinterne Normen, vor deren Hintergrund das Denken und Handeln der Figuren bewertet wird. In *Robinson Crusoe* werden etwa die Werte von Religiosität und harter Arbeit hervorgehoben. Normalerweise bemerken Leser:innen nicht einmal, dass Fürsorge für andere, die Wertschätzung der Natur oder die Würdigung der Schönheit der Landschaft in dem Roman keine Rolle spielen. Die impliziten Werte,

9 Die Perspektivität von Erzählungen kann auch auf zwei ihrer wichtigsten kognitiven Funktionen zurückgeführt werden: Komplexitätsreduktion und Sinnstiftung. S. dazu auch die Einleitung zu diesem Band.

10 Die folgenden Ausführungen beruhen auf der soziologischen Bestimmung von Werten, die zentral von Shalom Schwartz geprägt wurde. Vgl. zusammenfassend dazu Schwartz et al. (2012).

11 Kurz gesagt, „the values and moral principles embodied in a fictional world cannot be reduced to the intentions, actions, opinions, beliefs, or characteristics of either characters or the narrator; they are constructed and conveyed by the narrative, by the interplay between the fictional facts and the way of telling the story“ (V. Nünning 2010, 231).

die in jeder Erzählung zu finden sind, werden häufig nicht bewusst wahrgenommen. Dennoch liegt in einer Erzählung durch die Auswahl von und die Relationen zwischen verschiedenen Figuren eine Deutung des Geschehens vor; bestimmte Eigenschaften, Werte und Positionen werden marginalisiert, während andere propagiert werden. Diese Präsentation von Werten ist umso wirkungsvoller, als sie nicht argumentativ vorgetragen wird und man sie daher auch nicht argumentativ zurückweisen kann.

Ein eher abstraktes, für ein Verständnis von Erzählungen jedoch sehr signifikantes Merkmal ist die Präsenz mehrerer Erzählebenen. Wie viele involviert sind, und wie diese ausgestaltet sind, hängt u. a. von unterschiedlichen Medien ab (etwa Film vs. einer rein verbal erzählten Geschichte). Auch streiten sich Literaturwissenschaftler:innen gern darüber, wie genau die Ebenen beschaffen sind, und wie man sie benennen sollte.¹² Weitgehende Einigkeit besteht darüber, dass in Geschichten, die von einem (oder mehreren) Erzähler:innen vorgetragen werden, zumindest zwei (bei literarischer Prosa drei) Erzählebenen involviert sind.

Das folgende Modell präsentiert die Unterscheidung in Erzählebenen bei literarischen Erzählungen wie Romanen oder Kurzgeschichten.

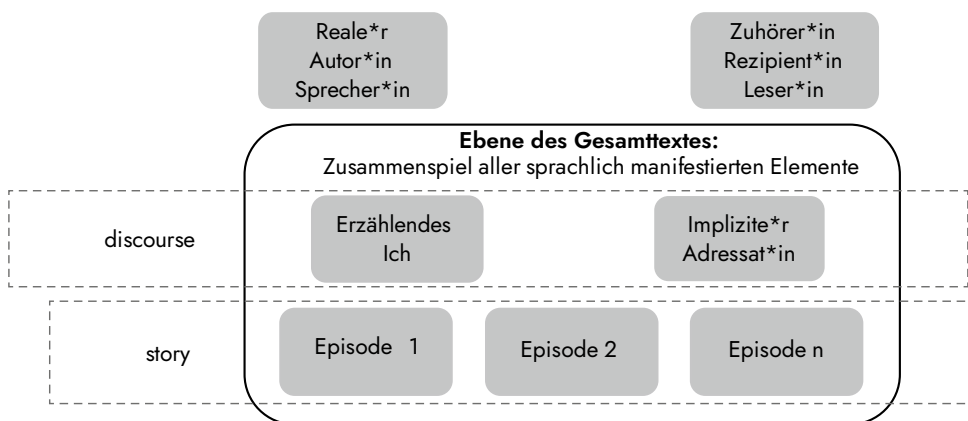


Abbildung 1: Modell der Erzählebenen eines Erzähltextes; selbst erstelltes Modell

Die unterste Ebene besteht aus der erzählten Welt und den in ihr agierenden Figuren – dies ist die Ebene der Story oder des Plots. In dem Modell ist sie untergliedert in einzelne Episoden, die sich in Hinblick auf Figuren, Raum und Zeit sehr stark un-

12 Dabei geht es häufig darum, ob es legitim ist, das Konzept des ‚impliziten Autors‘ zu verwenden. Vgl. etwa James Phelan (2005), dessen Model differenzierter ist als das hier vorgeschlagene, sowie Ansgar Nünning (1993).

terscheiden können. Auf dieser Ebene kommunizieren und agieren unterschiedliche Figuren mit- oder gegeneinander.

Auf der Ebene des ‚discourse‘ oder der erzählerischen Vermittlung schildern Erzähler:innen einem Adressaten, der in literarischen Werken häufig nicht explizit konturiert wird, ein Geschehen, das unterschiedliche Ereignisse beinhalten kann. Selbst wenn eine Person im Alltag eine Geschichte darüber erzählt, was ihr selbst kurz zuvor passiert ist, so gilt es doch zu unterscheiden zwischen der Erzählebene, auf der die Ereignisse mehr oder weniger interessierten Zuhörer:innen mitgeteilt werden, und der erzählten Welt, die in der Regel an einem anderen Ort, in einer anderen Zeit situiert ist. In einer solchen Geschichte sind Erzähler:in und Protagonist:in zwar dieselbe Person, aber es besteht ein zeitlicher und räumlicher Abstand; zumindest der Wissensstand von Erzähler:in zur Zeit der Erzählung und ihr Wissen als handelnde Person in der erzählten Welt weichen voneinander ab.¹³

Zumindest bei literarischen Werken wie Kurzgeschichten oder Romanen kommt noch eine dritte Ebene hinzu, die die beiden anderen umfasst und unterschiedlich benannt und konzipiert wird. Hier wird sie als Zusammenspiel aller sprachlich manifestierten Elemente bezeichnet. Dies entspricht der Einsicht, dass das Ganze mehr ist als die bloße Summe der Teile: Es kommt maßgeblich auf die Beziehungen an, auf die Relationen zwischen den einzelnen Teilen der Erzählung sowie auf die Konstellation und Gewichtung der Figuren, die unter anderem bestimmt werden durch Erzählweisen und etwa Mittel der Sympathienlenkung (etwa V. Nünning 2020). Durch die Analyse dieser Ebene können die Werte und Normen eines Textes eruiert werden. Denn ob eine (Haupt-)Figur oder ein Erzähler einen bestimmten Wert vertritt, sagt noch nichts darüber aus, ob dieser Wert verkörpert kritisiert oder befürwortet wird.

Bei der Analyse der impliziten Überzeugungen und Werte einer Erzählung spielen ganz unterschiedliche Aspekte der Sinnzuweisung eine Rolle, von denen hier exemplarisch zwei kurz erörtert werden: die Positionierung und Repräsentation der Figuren auf der Ebene der Geschichte und das Phänomen der dramatischen Ironie bzw. des unzuverlässigen Erzählens.¹⁴

13 Bei weiter zurückliegenden Ereignissen können auch weitere, teils gravierende Unterschiede (etwa in Bezug auf Überzeugungen, Werte, Einstellungen, persönliche Präferenzen etc.) bestehen.

14 Zusätzlich spielen viele andere Aspekte eine Rolle, etwa die Dynamik des Erzählvorgangs und die Reihenfolge des Dargestellten (s. dazu auch die Einleitung zu diesem Band, S. 8–10). Außerdem sind ‚first impressions‘ für die Generierung der ersten Hypothesen über die Figuren wichtig, die nur langsam aufgegeben werden, wenn klare Anzeichen dazu gegeben werden, dass sie nicht zutreffen; vgl. etwa Perry (1979). Auch die Verwendung sowie Gestaltung der Erzählinstanz (die weiter unten kurz erläutert wird) und Mittel der Sympathienlenkung spielen eine Rolle. Zu letzteren vgl. V. Nünning (2020).

Die Positionierung der Figuren zeigt sich in der Perspektivenstruktur eines Texts, d. h. die Auswahl von dargestellten Figuren sowie den Kontrast- und Korrespondenzrelationen zwischen ihnen (vgl. A. Nünning und V. Nünning, 2020). Dies umfasst ganz unterschiedliche Faktoren. Bei den frühen James-Bond Filmen oder dem *film noir* der 1930iger Jahre wird schon durch die Auswahl der Frauenfiguren, die entweder als *femme fatale* verführerisch, aber gefährlich, oder als brave Sekretärin schlicht langweilig sind, ein – vorsichtig gesagt – nicht ganz neutrales Frauenbild vermittelt. Auch die Positionierung von Figuren ist semantisch aufgeladen; ob Charaktere als gut oder böse eingestuft werden, hängt schon davon ab, zu welcher Gruppe (der um James Bond, oder um den Bösewicht) sie gehören und in welchen Korrespondenz-/Kontrastrelationen sie zu anderen Figuren stehen. Mindestens ebenso relevant ist die textinterne Gewichtung der Figuren: ob Bedienstete, Schwarze oder Migrant:innen in einem Text (oder einer Gattung) durchgängig marginalisiert werden, oder ob sie eine zentrale Rolle spielen können, macht für die Vermittlung kultureller Werte viel aus. Mindestens genauso wichtig ist die Auswahl von Fokalisierungsinstanzen, d. h. von denjenigen, durch deren Augen das Geschehen dominant vermittelt wird. Werden etwa Frauen nur durch die Augen von ‚harten Männern‘ gezeigt, die diese ausschließlich als Sexobjekt wahrnehmen? Oder bekommen auch Frauen, Minderheiten, oder sozial Benachteiligte das Recht, andere Figuren aus ihrer Sicht zu repräsentieren? Dieser Punkt lässt sich in einer Frage von Robert Scholes zusammenfassen, der sich auf die politische Dimension von Erzählungen konzentriert: „who is represented, who does the representing, who is object, who is subject – and how do these representations connect to the values of groups, communities, classes, tribes, sects, and nations?“ (Scholes 1998, 153).

Besonders deutlich wird die Signifikanz der dritten Ebene von Erzählungen beim Phänomen des ‚unzuverlässigen Erzählens‘, oder ‚unreliable narration‘.¹⁵ Dabei handelt es sich nicht um bloß subjektives Erzählen – denn das kennzeichnet alle Geschichten. Stattdessen geht es darum, dass zentrale Einstellungen, Überzeugungen und Werte der Erzählerfigur durch den Gesamttext widerlegt werden, und dass Leser:innen – die schon qua Konvention und aufgrund mangelnder gegenteiliger Informationen den Aussagen der Erzähler:innen zunächst Glauben schenken – ihre Auffassung über die Bedeutung der Geschichte grundsätzlich revidieren müssen.

Interessant ist dieses Phänomen, weil Leser:innen nichts anderes zur Verfügung steht als die Worte der Erzählinstanz und sie dennoch klar erkennen können, dass die

15 Der Begriff erscheint heute suboptimal, da er impliziert, es gäbe zuverlässiges Erzählen – und, wie oben gezeigt, ist jede Erzählung inhärent perspektivisch gebrochen und nicht objektiv. Zum Phänomen des unzuverlässigen Erzählens gibt es seit den 1990er Jahre eine rege Debatte; zu einigen Beiträgen vgl. etwa Phelan (2005, 2007), A. Nünning (1997, 2005) und V. Nünning (2015).

Aussagen schlicht nicht zutreffen. Ausgangspunkt der Identifikation von unzuverlässigen Erzähler:innen ist ihre Selbstcharakterisierung, die teilweise nicht dem Bild entspricht, das in der fiktionalen Welt bzw. auf der Ebene des Gesamttextes vermittelt wird. Erkennbar werden solche Erzähler:innen zunächst durch textuelle Merkmale; etwa durch Diskrepanzen zwischen den Worten und Handlungen des Erzählers oder der Erzählerin, Selbst- und Fremdcharakterisierungen, Worten und Körpersprache, Reaktionen anderer Figuren, und dergleichen mehr (vgl. A. Nünning 1997). Diese Diskrepanzen werden aufgelöst durch die Entscheidung der Leser:innen, dass es sich um einen unzuverlässigen Erzähler handelt. Die Identifizierung der Unzuverlässigkeit ist daher eine Naturalisierungsstrategie von Leser:innen, die auf diese Weise ein kohärentes Modell der fiktionalen Welt konstruieren können. So kann es sein, dass textinterne Diskrepanzen in einer Erzählung durch die Erkenntnis aufgelöst werden, dass der Erzähler – trotz vehementer Proteste, eine völlig glaubwürdige Geschichte zu erzählen und ganz ‚normal‘ zu sein – ein Alkoholiker oder psychisch krank ist.

Zusätzlich sind textexterne, kontextuelle Anzeichen zu berücksichtigen. Diese lassen sich unterteilen in intertextuelle Bezüge auf der einen, und Diskrepanzen zum impliziten Wissen und geltenden Werte- und Normensystem einer Gesellschaft auf der anderen Seite. Auch in diesem Kontext sind Genrekonventionen von großer Bedeutung. So kann die Aussage, dass jemand auf einem Besenstiel reitet und dabei Ball spielt, absolut glaubwürdig sein, wenn es sich um das Genre der Phantastik handelt, oder um ein Märchen. Taucht eine solche Aussage jedoch in einem realistischen Roman auf, so ist es Zeit, sich Gedanken über den Geisteszustand des Erzählers zu machen.

Teilweise ist es die Diskrepanz zum impliziten kulturellen Wissen, zu Persönlichkeitstheorien oder Moralvorstellungen, die Unzuverlässigkeit entlarvt. Dies zeigt sich etwa in den ersten zwei Sätzen von Nigel Williams wunderbaren Roman, *The Wimbledon Poisoner*: „Henry Farr did not, precisely, decide to murder his wife. It was simply that he could think of no other way of prolonging her absence from him indefinitely“ (Williams 1990, 1).¹⁶

Dies verweist aber zugleich auf ein Problem, denn sowohl das Wissen als auch die Standards und Werte einer Gesellschaft werden nicht von allen Mitgliedern geteilt; zudem sind sie historisch variabel, und es herrschen große interkulturelle Unterschiede. In lateinamerikanischen Romanen wie in Gabriel Garcia Marquez' *Cien Años de Soledad* oder Isabel Allendes *La Casa de los Espíritus* können Geister als normale und reale Figuren in der fiktionalen Welt auftauchen. Auch kann ein und derselbe Er-

16 In diesem Beispiel handelt es sich um eine unzuverlässige Fokalisierungsinstanz, nicht um einen unzuverlässigen Erzähler. Die Bestimmung der Unzuverlässigkeit erfolgt jedoch zumindest teilweise auf die gleiche Weise.

zähler in einem Jahrhundert als zuverlässig eingeschätzt werden, und hundert Jahre später als unzuverlässig (V. Nünning 2004).

Anhand von drei kurzen Beispielen lässt sich zeigen, in welcher Form unterschiedliche textinterne Faktoren für die Einstufung von unzuverlässigen Erzähler:innen eine Rolle spielen können. So beschreibt der Erzähler in Ian McEwans Kurzgeschichte „Dead as They Come“ (1979) sein Verhältnis zu seiner Freundin auf folgende Weise:

I prefer silent women. [...] My ideal conversation is one which allows both participants to develop their thoughts to the fullest extent, uninhibitedly, without endlessly defining and refining premises and defending conclusions. [...]

With Helen I could converse ideally, I could *talk* to her. [...] I made money, I made love, I talked, Helen listened. (McEwan 1978, 79 f., Hervorhebung im Original)

Hier liegt eine ganz offensichtliche textinterne Diskrepanz vor: Der Erzähler charakterisiert seine Ideale in einer Weise, die er in seiner Konversationspraxis nicht umsetzt. Gleichzeitig kommt hier auch implizites kulturelles Wissen herein: es sind durchaus Gesellschaften vorstellbar, in denen eine schweigende Frau als ideale Gesprächspartnerin gilt. Der Clou von McEwans Geschichte, der die ganze psychische Problematik des Erzählers offenlegt und ihn endgültig als ‚unzuverlässig‘ entlarvt, ist jedoch anders begründet – wie man im Nachhinein schon an den ersten Sätzen der Geschichte erkennen könnte:

I do not care for posturing women. But she *struck* me. I had to stop and look at her. The legs were well apart, the right foot boldly advanced, the left trailing with studied casualness. [...] Very artificial the whole thing, but then I am not a simple man. (McEwan 1978, 69, Hervorhebung im Original)

Helen ist nicht Helen, sondern eine Schaufensterpuppe.¹⁷ An der Stelle, an der Leser:innen dies erkennen, müssen sie ihr bisheriges Modell der fiktionalen Welt völlig revidieren – es wird zu einer anderen Geschichte.

17 Es ist typisch für unzuverlässiges Erzählen, dass im Nachhinein offensichtlich wird, dass bereits zu Beginn oder im Verlaufe der Geschichte kleine Hinweise auf die mögliche Unzuverlässigkeit gegeben wurden. In der Regel sind diese Hinweise so beschaffen, dass sie beim ersten Lesen nicht ins Auge fallen, bzw. anders gedeutet werden. Bei den ersten Sätzen von McEwans Kurzgeschichte etwa liegt zunächst nahe, die Szene in einem Rotlichtviertel zu situieren, und die Pose als die einer Sexarbeiterin zu verstehen.

Leicht erkennbar, gleichzeitig jedoch schwieriger zu klassifizieren ist einer der frühesten unzuverlässigen Erzähler in einer Kurzgeschichte von Edgar Allan Poe:

True! – nervous – very, very dreadfully nervous I had been and am; but *why* will you say that I am mad? The disease had sharpened my senses – not destroyed – not dulled them. (Poe 1982 [1843], 3)

Vom Inhalt her scheint dies zunächst unverdächtig. Es liegt kein interner Widerspruch vor; und dass Kranke als kränker bzw. sonderbarer angesehen werden als sie eigentlich sind, ist ebenfalls nicht ausgeschlossen. Hier zeigen sich jedoch andere Merkmale, die stärker in der Form der erzählerischen Vermittlung begründet sind. Die rhetorische Frage an den Leser, die Wiederholung des Personal- und Possessivpronomens, der Sprachrhythmus: All dies sind Zeichen dafür, dass hier ein emotional höchst angespannter Monologist darauf aus ist, vermeintlich skeptische Leser:innen von seiner Version der Geschichte zu überzeugen.

3 Grade von Narrativität

Die Kurzgeschichten und Romane, die auf den letzten Seiten als Beispiel dienten, sind ganz eindeutig Erzählungen. Bei vielen anderen Geschichten ist die Bestimmung jedoch nicht so einfach. Zudem ist noch nicht viel gesagt, wenn man einen Text als ‚narrativ‘ oder ‚nicht-narrativ‘ einordnet. Um genauer differenzieren zu können, geht man daher von unterschiedlichen Graden von Narrativität aus. Diese werden anhand von drei zentralen Kriterien bestimmt: Ereignishaftigkeit, Erfahrungsgehalt und Erzählillusion. Auch wenn einige Wissenschaftler:innen jeweils eines dieser Kriterien als ausschlaggebend für die Bestimmung des Grades an Narrativität ansehen, so ist es doch sinnvoll, mehrere Kriterien in Betracht zu ziehen.

Das Kriterium der Ereignishaftigkeit erlaubt es etwa, einige Gattungen wie Abenteuergeschichten, Krimis, Science Fiction oder Fantasy generell als Genres mit einem recht hohen Grad an Narrativität einzustufen.¹⁸ Gleichzeitig ist dieses Kriterium nicht ausreichend: Viele Geschichtsbücher,¹⁹ die wichtige Ereignisse präsentieren, die gro-

18 Einzelne Texte innerhalb dieser Gattungen können solche Einordnungen subversiv unterlaufen.

19 Selbstverständlich gibt es auch packende Geschichtswerke, und insbesondere Biographien haben oft einen relativ hohen Grad an Narrativität. Mir geht es hier jedoch um Geschichtswerke, die sich auf einen längeren Zeitraum und eine größere Zahl von Menschen fokussieren und sich zusätzlich um das Aufzeigen kausaler und struktureller Faktoren bemühen – was den Grad an Narrativität in der Regel verringert.

ße Auswirkungen auf das Leben vieler Menschen hatten, werden vom Publikum nicht gerade als packende Erzählungen verstanden. Auch Geschichten der Entstehung und Entwicklung des Universums, die sicherlich an Ereignishaftigkeit kaum zu überbieten sind, wird in der Regel kein hoher Grad an Narrativität attestiert.

Dass Geschichten mit einem hohen Grad an Ereignishaftigkeit teilweise dennoch einen relativ geringen Grad an Narrativität haben, kann durch Hinzuziehung von zwei weiteren Kriterien erklärt werden, die in beiden Beispielfällen nicht oder nur geringfügig erfüllt werden. In Geschichten des Universums wird eine erzählte Welt erzeugt, die von bestimmten Konstellationen von Materie, aber nicht von Menschen oder menschenähnlichen Wesen bevölkert ist. Damit erzählen sie zwar Ereignisse, diese basieren jedoch auf einer Kausallogik, die Erzählungen fremd ist.²⁰ Aufgrund des Mangels an Figuren haben sie zudem einen geringen Erfahrungsgehalt. Geschichtsbücher erzählen zwar von Menschen, sehen jedoch häufig von Spekulationen über deren Gedanken und Gefühle ab, und konzentrieren stattdessen sich auf größere Handlungs- oder Systemzusammenhänge. Damit haben sie ebenfalls einen relativ geringen Grad an Erfahrungshaftigkeit.

Außerdem wird in beiden Beispielen bestenfalls ein sehr geringer Grad an Erzählillusion evoziert, die als drittes Kriterium für die Bestimmung von Narrativität dienen kann. Wie in der Unterscheidung in die Ebene der Story und die Ebene der erzählerischen Vermittlung deutlich wurde, zeichnen sich verbal erzählte Geschichten, die oftmals als prototypisch für Erzählungen gelten, durch die Präsenz eines Erzählers oder einer Erzählerin aus. Diese beschränkt sich teilweise auf die Erfüllung der technischen Funktionen des Erzählens: Sie präsentiert die Figuren und Ereignisse in scheinbar objektiver Weise, und konzentriert sich entweder auf die Schilderung der Bewusstseinsvorgänge, oder – in einer Technik, die als ‚camera eye‘ bezeichnet wird – auf die Beschreibung der Ereignisse von außen, so wie sie von einer Kamera aufgezeichnet werden könnten. Dies ist jedoch relativ selten; sehr viel häufiger ist die Ausgestaltung der Ebene der erzählerischen Vermittlung durch die Präsenz einer personalisierten Erzählerinstanz, die ihre eigenen Eindrücke wiedergibt.

Solche personalisierten Erzähler:innen sind in Werken des 18. und 19. Jahrhunderts sehr häufig zu finden. Sie schildern nicht nur, was geschieht, sondern sie erläutern auch die Hintergründe, charakterisieren die Figuren, kommentieren und bewerten das Dargestellte, geben Einblick in ihre eigenen Gefühle und erörtern ihre Wertvorstellungen. Sehr häufig sprechen sie auch die Leser:innen an und versuchen, eine Grundlage für ein einvernehmliches Verständnis der Geschichte zu schaffen.

Eine schematische Übersicht über die Funktionen, die Erzähler:innen über den bloßen Vorgang des Erzählens hinaus erfüllen können, gibt das folgende Modell:

20 S. dazu die Erläuterung in der Einleitung zu diesem Band.

Erzählerfunktionen:

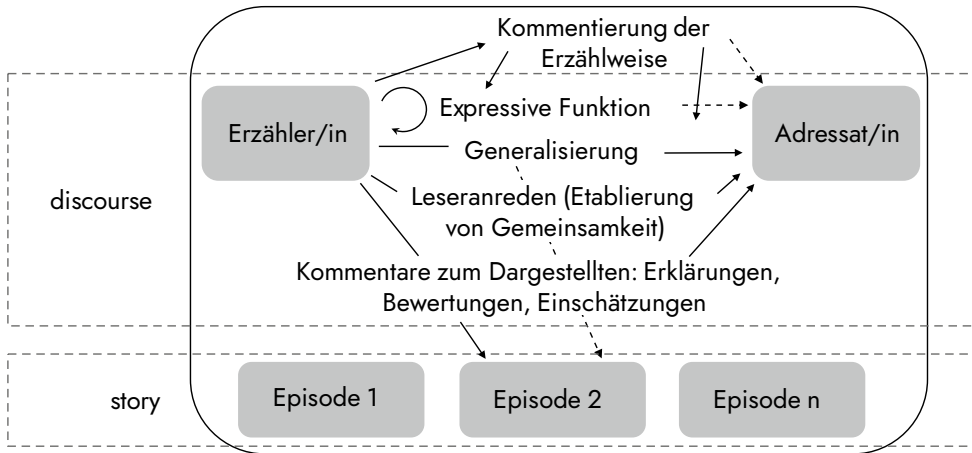


Abbildung 2: Erzählerfunktionen; basierend auf A. Nünning (1989, 124)

Auf dem Schaubild sehen Sie die Ebene der Geschichte unten; darüber dann die verschiedenen Arten von Erzähleräußerungen. Solche Aussagen finden sich auch in Alltagserzählungen: Erzähler:innen bewerten und kommentieren das Geschehen und die beteiligten Figuren; sie sprechen Anwesende an (‚Stell Dir das mal vor!‘), sie generalisieren (gern über politische Verhältnisse und allgemein-menschliche Marotten), sie charakterisieren sich selbst (bis vor kurzem besonders beliebt bei Studierenden: ‚Ich bin ein Mensch, der...‘), sie geben ihre Emotionen preis, und sie kommentieren den Erzählvorgang durch so genannte metanarrative Äußerungen (‚es ist unbeschreiblich‘; ‚ich hatte ja vorher schon erzählt, dass...‘). In Romanen werden solche Erzähleräußerungen auf subtilere Weise als stilistisches Mittel eingesetzt, das neue Bedeutungsebenen erschließen kann.

Genauso wichtig wie diese expliziten Äußerungen von Erzähler:innen sind die impliziten Mittel der Selbstcharakterisierung, die von Zuhörer:innen selbst erschlossen werden müssen, wenn sie etwa Rückschlüsse daraus ziehen, welche Ereignisse Erzähler:innen als kommentierungswürdig erscheinen und welche nicht, oder ob Äußerungen als misogyn oder altruistisch eingestuft werden können. Ein zentraler Grundsatz bei der Analyse von expliziten Bewertungen ist, dass diese immer problematisch sind, da zunächst überprüft werden muss, ob es sich in der erzählten Welt wirklich so verhält wie behauptet. Gleichzeitig ist jede explizite Fremdcharakterisierung eine implizite Eigencharakterisierung – und die haben einen wesentlich höheren Grad an Verlässlichkeit. Insofern sind explizite Fremdcharakterisierungen häufig sehr aufschlussreich; auch und gerade dann, wenn sie nicht völlig zutreffen.

Während sich viele Werke der Weltliteratur durch einen hohen Grad an Erzählillusion auszeichnen, wird diese Ebene in wissenschaftlichen Veröffentlichungen in der Regel so unauffällig wie möglich gestaltet: Statt der subjektiven Kommentare des Erzählers steht die (möglichst objektive) Erzählung des Geschehens im Vordergrund. Dies gilt auch für Charles Darwins berühmtes Werk *The Origin of Species* (1859), das insgesamt einen niedrigen Grad an Narrativität hat,²¹ obgleich sich der Inhalt des Werkes als eine packende Geschichte verstehen ließe. Was könnte schon faszinierender sein als die Vorstellung, dass sich eine Entwicklung vollzogen hat, in der Menschen von nicht-menschlichen Tieren abstammen? Das ist zweifellos eine Story mit einem hohen Immersions-Potential. Auch sind Menschen zumindest als Gruppe vorhanden, wenngleich sie nicht als Handelnde mit eigenen Erfahrungen präsentiert werden. Da Erzählungen jedoch auf menschenähnliche Akteure angewiesen sind, die intentional handeln, verleitet die Form der Erzählung teils dazu, solche Akteure zu konstruieren (etwa Abbott 2008, 230). Im Falle von Darwins Text führt dies dazu, dass ‚die Evolution‘ im Alltagsgebrauch des Wortes teilweise als ein Agens behandelt wird, der das Geschehen – etwa durch Gebrauch von ‚trial and error‘ – bewusst vorangetrieben habe.

4 Lügen und Literatur: Fiktionale vs. faktuale Erzählungen

Das Interesse der Literaturwissenschaft gilt zunächst fiktionalen Erzählungen wie Romanen oder Kurzgeschichten. Die Frage, wie diese von faktualen Geschichten zu unterscheiden sind, ist jedoch alles andere als trivial. Wenn man nur davon ausgehen würde, dass fiktionale Erzählungen erfunden sind, und faktuale nicht, dann stände man vor dem Problem, dass alle Lügengeschichten als ‚Literatur‘ einzustufen wären – der gegenwärtige U.S.-Präsident würde damit zu einem höchst vielversprechenden Künstler: Er müsste seine Lügen halt nur als Kurzgeschichten bezeichnen.

Ganz so einfach ist es jedoch nicht. Selbst Oscar Wilde, der sich gegen den didaktischen viktorianischen Literaturbegriff auflehnte, bezeichnete fiktionale Werke zwar provozierend als Lügen – legte aber großen Wert auf die Spezifizierung „Lying [as] the telling of *beautiful* untrue things“ (Wilde [1891] 1968, 195, Hervorhebung von mir). Bei ihm werden Schönheit und Stil zu zentralen Merkmalen von Fiktion. Die kunstvoll eingesetzte Sprache wird daher häufig als Merkmal von literarischen Erzählungen angesehen. Um Lügengeschichten von literarischen Erzählungen zu unterscheiden, gilt es, zwischen ‚fiktiv‘ und ‚fiktional‘ zu differenzieren. Fiktive Figuren oder Ereignisse

21 Es erfüllt weder das Kriterium der Erzählillusion noch das der ‚experientiality‘. Zudem besteht es über weite Passagen aus Beschreibungen.

zeichnen sich dadurch aus, dass sie nicht mit der realen Welt übereinstimmen. Sie können nützliche Bestandteile von Gedankenexperimenten oder Planungen sein oder einfach unverschämte Lügen. Fiktionale Werke enthalten in der Regel fiktive Figuren und Ereignisse; zusätzlich vergegenwärtigen sie menschliche Erfahrungen in kunstvoller Weise (vgl. Bieri 2011, 48).

Insgesamt sind für die Bestimmung von literarischen und faktualen Erzählungen zwei unterschiedliche Definitionsweisen relevant. Die eine bezieht sich auf textinterne Merkmale der Werke, und versucht, anhand von sprachlichen Eigenheiten zu bestimmen, ob es sich um ein fiktionales Werk handelt oder nicht. Die andere nimmt zwei Konventionen in den Blick, die Leser:innen anwenden, wenn sie sich mit literarischen Werken befassen: die Polyvalenz-Konvention und die Ästhetische Konvention. Im Unterschied zu faktualen Erzählungen, die eindeutig sein sollen, erwarten wir von Literatur, dass sie polyvalent – mehrdeutig – ist, dass man sie fruchtbar auf unterschiedliche Weise interpretieren kann. Dies setzt einen gewissen Grad an Komplexität voraus, ohne den es nicht möglich wäre, literarischen Erzählungen auf überzeugende Weise mehrere Bedeutungen zuzuschreiben.²² Zudem behandeln wir Literatur gemäß der Ästhetischen Konvention als etwas, das gerade nicht den Fakten entspricht, sondern auf einen Akt der Imagination zurückgeht. Viele Leser:innen erwarten in guten literarischen Werken tiefere Einsichten und Wahrheiten – aber keine Fakten, die man eins-zu-eins auf ein Verständnis der Wirklichkeit übertragen kann. In der Praxis wirken textinterne und textexterne Faktoren häufig zusammen: wir behandeln bestimmte Werke auch deshalb als Literatur, weil sie bestimmte sprachliche Merkmale aufweisen, und weil sie zu bestimmten Gattungen gehören, die allgemein als ‚fiktional‘ oder ‚faktual‘ eingestuft werden.²³

Es sind also unterschiedliche Kriterien relevant: die Nähe zur Wirklichkeit auf der einen (Faktualität vs. Fiktivität), und die Mehrdeutigkeit (sowie kunstvoll verwendete Sprache) auf der anderen Seite. Letztere erwarten Leser:innen von fiktionalen Werken und von Genres, die allgemein als ‚fiktional‘ eingestuft werden. Auf dieser Basis kann man Grade der Fiktionalisierung voneinander unterscheiden. Dies ver-

22 Selbstverständlich können (und wollen) Verfasser:innen literarischer Werke nicht die Komplexität realer Ereignisse wiedergeben – Erzählungen sind grundsätzlich ein Mittel der Komplexitätsreduktion. Dennoch zeichnen sich literarische fiktionale Werke häufig durch einen relativ hohen Grad an Komplexität aus. Eine allgemeine Einordnung ist jedoch schwierig, da Werke der Populärliteratur häufig recht stark vereinfachen und etwa stereotype Figuren präsentieren.

23 Auch Paratexte (d.h. Buchtitel, Cover, Vorworte, etc.) sind wichtig für die Einordnung von Erzählungen als faktual oder fiktional. Die Analyse von faktualen Erzählungen aus literaturwissenschaftlicher Sicht steht im Mittelpunkt von Christian Klein und Matías Martínez (2009).

deutlicht die folgende Matrix, die auf einer im Detail etwas anders gestalteten Matrix von Andreas Jucker und Miriam Locher basiert:

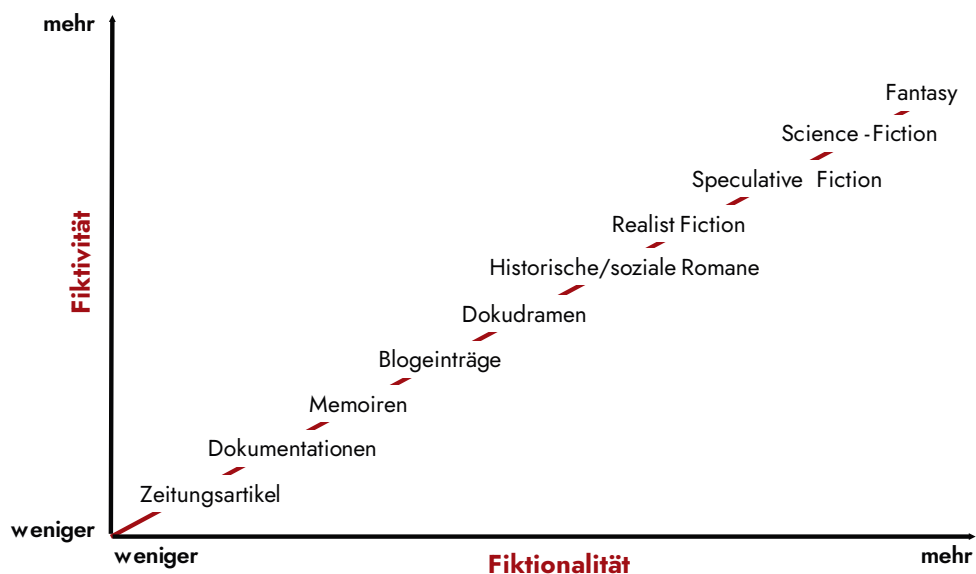


Abbildung 3: Unterschiedliche Grade der Fiktionalisierung, leicht adaptiert auf der Basis von Locher und Jucker 2021, 23

Auf dieser Skala nehmen ‚Dokudramen‘ und historische Romane einen Platz in der Mitte der Skala ein; viele Leser:innen betrachten den Inhalt von gut recherchierten historischen Romanen als faktual und ziehen historisches Wissen aus solchen Werken.²⁴ Wo man einzelne Gattungen genau einordnet, bleibt zu einem gewissen Grade subjektiv und ist abhängig von dem Textkorpus, auf dem die Einordnung beruht. Die unteren vier Genres habe ich von Andreas Jucker und Miriam Locher übernommen, würde aber dazu tendieren, Tagebucheinträge als weniger fiktiv und fiktional einzuordnen als Memoiren. Auch dies hängt jedoch von der Auswahl der Texte ab, die für jeweils repräsentativ gehalten werden. Insgesamt zeigt die Skala eine wissenschaftliche Einschätzung – Populist:innen würden Zeitungsartikel der gern als ‚Lügenpresse‘ diffamierten Organe vermutlich ganz oben auf der Fiktivitätsskala einordnen.²⁵

24 S. zu einem Beispiel – Hilary Mantel’s *Wolf Hall* – etwa V. Nünning (2025).

25 Auch hier kommt es selbstverständlich auf die Auswahl der Zeitung (etwa *Bild* vs. *Süddeutsche Zeitung*) an.

Dass die Einschätzungen von Leser:innen eine große Rolle dabei spielen, was als ‚faktual‘ gilt und was als Literatur behandelt wird, ist unstrittig. Die Klassifikation von Gattungen anhand von Fiktionalität und Fiktivität wird zu einem relevanten Faktor des gesellschaftlichen Zusammenhalts, wenn eine wachsende Zahl von Populist:innen bestreitet, dass journalistische Textsorten wie Zeitungen faktengetreue Darstellungen präsentieren, und umgekehrt davon ausgehen, dass Verschwörungstheorien der Wahrheit entsprechen.

5 Verschwörungstheorien

Verschwörungstheorien sollten hier deshalb kurz thematisiert werden, weil sie zwar ‚Theorien‘ genannt werden,²⁶ aber zugleich Erzählungen sind, die grundsätzlich ein persuasives Potential haben. Wie bereits in der Einleitung zu diesem Band deutlich wurde, hängt die Überzeugungskraft von Narrationen nur geringfügig von ihrem Wahrheitsgehalt ab; andere Faktoren spielen eine größere Rolle. Dies wird dann zu einem Problem, wenn Verschwörungstheorien Geschichten verbreiten, die den sozialen Zusammenhalt gefährden bzw. Individuen und ganze Gruppen diffamieren. Da Verschwörungstheorien viele Voraussetzungen für eine gute Geschichte mit hohem Narrativitätsgrad erfüllen, haben sie auch ein relativ großes Überzeugungspotential, denn für die Persuasivität einer Erzählung ist maßgeblich, ob sie als eine gute Geschichte wahrgenommen wird.

Zu den Faktoren, die die Überzeugungskraft einer Geschichte erhöhen, zählen deren ‚perceived realism‘, und damit der Eindruck, dass eine Erzählung plausibel und realistisch ist, die Lebensetheit der Figuren, die Intensität der durch die Erzählung evozierten Bilder und das emotionale Engagement der Lesenden ebenso wie die Attraktivität und Unterhaltsamkeit einer Erzählung.²⁷ Der Grad an Narrativität spielt für eine gute, überzeugende Geschichte ebenfalls eine Rolle. Während man Letzteren ermitteln kann, sind das Interesse und die Unterhaltsamkeit einer Erzählung sehr subjektive Aspekte, die stark von den Präferenzen der Adressat:innen abhängen.²⁸

26 Zur kontroversen Debatte um Verschwörungstheorien als Theorien und Argumente vgl. Michael Butter (2018, 52–56).

27 Zu Textmerkmalen vgl. etwa Green und Dill (2013), Green (2004) sowie Nünning (2014, Kapitel 5.2.).

28 Auch der Grad, zu dem Leser:innen sich in eine Geschichte hineinversetzen und die Umwelt darüber vergessen – und damit auch leichter von der Erzählung überzeugt werden, ist sehr unterschiedlich; er kann mithilfe eines Tests gemessen werden, variiert aber in unterschiedlichen Umständen (etwa Stress oder Sorgen können das Hineinversetzen in eine Geschichte stören; Vaughn et al. 2009). Andererseits kann eine gute Geschichte Le-

Die eine bevorzugt ‚Action‘ und Genres wie Thriller, Science Fiction oder Dystopien, der andere realistische Plots oder Romanzen und einen höheren Erfahrungsgehalt. Es gibt nur wenige Themen, die allgemein als so wichtig oder außergewöhnlich eingestuft werden, dass man davon ausgehen kann, dass sie das Interesse relativ vieler Menschen wecken können. Dazu gehören etwa Mord, Menschenhandel und satanische Praktiken oder, wie in James Bond-Filmen immer wieder beschrieben, Versuche von abscheulichen Schurken, die ganze Welt unter ihre Kontrolle zu bringen.

Solche Themen gehören zu beliebten Gegenständen vieler Verschwörungstheorien, die Menschen nicht nur dazu bewegen können, abstruse Geschichten zu glauben, sondern auch, ganze Gruppen von Menschen zu hassen. Es gibt unterschiedliche Arten von Verschwörungstheorien, die in bahnbrechenden Büchern von Michael Barkun (2006) und Michael Butter (2018) analysiert wurden. Verschwörungstheorien im engeren Sinne sind gekennzeichnet von Intentionalismus (dem Glauben, dass historische Ereignisse das Ergebnis intentionaler menschlicher Handlungen sind), Heimlichkeit (die dazu führt, dass böse, enorm mächtige Erz-Schurken ihre verwerflichen Ziele verfolgen können, ohne dass die Mehrheit der Bevölkerung dies erkennen würde), und dem Dualismus von Gut und Böse (sowie die Opposition zwischen ‚uns‘ und den ‚anderen‘).²⁹ Verschwörungserzählungen können dazu dienen, komplexe strukturelle Wandlungen – sozialer, kultureller oder technologischer Art – einfach zu erklären, in dem sie auf die verwerflichen Absichten von einigen Individuen zurückgeführt werden, die ihre sinistren Absichten heimlich verfolgen. Die Popularität dieser Art der Verschwörungsgeschichte kann mindestens bis ins 18. Jahrhundert zurückgeführt werden. Diese Art der Geschichte kam auch während der Covid Pandemie auf, als komplexe wissenschaftliche Erklärungen nicht alle überzeugten. Eine Verschwörungsgeschichte ist beispielsweise die folgende: „Bill Gates created the virus and promoted vaccination because they want to implant a chip into us which makes us dependent on them (or Bill Gates), activated via 5G“ (Leach und Probyn, 2021, ohne Seitenangabe).

Diese Geschichte ist typisch für die oben beschriebene Art der Verschwörungstheorie, die chaotische und zufällige Ereignisse dadurch erklärt, dass sie auf die Intentionen gefährlicher Schurken zurückgeführt wird. Hier steht Bill Gates im Zentrum (ebenso wie Barack Obama oder Hilary Clinton in anderen Geschichten), aber er ist Teil einer nicht weiter spezifizierten Gruppe von ‚they‘, die in zwei Zeilen gleich zwei Mal erwähnt werden. Typisch ist auch die Opposition zwischen Gut und Böse – mit

ser:innen selbst dann packen, wenn sie eigentlich auf andere Aspekte – etwa stilistische Mittel – achten sollten. Zu einer sehr guten knappen Übersicht über die Forschung zur Persuasivität von Erzählungen vgl. Green und Dill (2013).

29 S. dazu Cubitt (1989, 13–18), Barkun (2003, 2–7) und Butter (2018, 22 f.).

Bill Gates bzw. ‚them‘, die durch technische Mittel alle anderen von sich abhängig machen wollen, als die Bösen, und „us“, den Guten, die durch die Machenschaften der anderen unterdrückt werden sollen. Typisch ist auch, dass es sich *in nuce* um eine viel bessere Erzählung handelt als wissenschaftliche Berichte über die Verbreitung des Virus. Diese befassen sich zwar auch mit einem sehr signifikanten Wandel, tun dies aber auf eine Weise, die der Komplexität des Ereignisses gerecht zu werden versucht. Die Verbreitung des Virus, die mit vielfachen regional teils miteinander verschränkten Faktoren einherging und sich in unterschiedlichen Regionen zu unterschiedlichen Zeiten in unterschiedlichen Geschwindigkeiten vollzog, lässt sich kaum mit der Art der Sinnstiftung in Erzählungen vereinbaren: Sie simultan, zumeist langsam vollziehende und miteinander verschränkte Veränderungen lassen sich mit Hilfe der üblichen Erzählkonventionen nicht erfassen; zudem fehlen die menschenähnlichen Figuren mit ihren Handlungen, die bestimmte Ziele verfolgen. Wie der Professor in Carrolls Geschichte erkennen muss, sind Zufälle und Erklärungen selbst als Personifizierungen ganz schlechte Hauptfiguren einer Erzählung.

Die Popularität von Verschwörungstheorien geht auf unterschiedliche Faktoren zurück, u. a. darauf, dass sie psychologische ‚biases‘ und kognitive Bedürfnisse erfüllen.³⁰ Im folgenden möchte ich kurz argumentieren, dass ihre Anziehungskraft auch darauf zurückgeführt werden könnte, dass sie gute, packende Erzählungen präsentieren. Zu der Attraktivität dieser Geschichten gibt es jedoch entgegengesetzte Stellungnahmen in der Forschung. Mark Fenster (2008, 119) postuliert, dass Verschwörungstheorien fesselnde, dramatische Geschichten erzählen. Michael Butter sieht dies differenzierter, und begründet ihren Erfolg mit dem Bemühen von Verschwörungstheoretiker:innen, ihre Geschichten zu beweisen. Einige schreiben ganze Bücher über (teils kleine) Verschwörungen, in denen zahlreichen Details nachgegangen wird, die

30 Am wichtigsten ist vielleicht, dass sie das Bedürfnis nach Sinnstiftung erfüllen und es erlauben, vermeintliche Muster im zufälligen Chaos der Ereignisse zu erkennen. Rezipient:innen können so ihr eigenes Unwissen über komplexe Zusammenhänge (etwa biologische Kenntnisse über die Verbreitung von Viren oder die Beschaffenheit von Impfungen) ignorieren. Durch ihren Inhalt bedienen Verschwörungstheorien den ‚negativity bias‘; zudem erfüllen sie das Bedürfnis nach der Identifizierung eines Sündenbocks. Darüber hinaus bedienen sie den ‚confirmation bias‘, und machen es möglich, trotz der negativen Beurteilungen von anderen (und der Diffamierung ganzer Gruppen wie etwa Juden oder ‚Eliten‘) an die Moralität der eigenen Überzeugungen zu glauben. Auch dadurch bestätigen sie ein positives Selbstbild. Dies wird zusätzlich dadurch genährt, dass man sich im Kreise der Wissenden situieren kann – derjenigen, die klüger sind als die dummen ‚Marionetten‘ oder unwissenden Massen, der Wenigen, die die Ereignisse wirklich durchschauen. In Zeiten des Internets macht es die Kommunikation mit anderen ‚Eingeweihten‘ innerhalb von Filter Bubbles möglich, sich als Mitglied einer attraktiven Gruppe zu fühlen, und sich wechselseitig zu bestätigen. Zu einem großen Teil dieser Funktionen von Verschwörungstheorien vgl. auch Butter (2018, 101–113).

in Hunderten von Fußnoten weiter ausgeführt werden. Als Beispiel nennt Butter u. a. ein Buch von Robert Welch, *The Politician*, in dem auf 300 Seiten (detaillierten) Text noch 200 klein gedruckte Seiten mit Endnoten und Literaturverzeichnis folgen (2018, 61). Dies ist ganz sicher keine packende Erzählung.

Dieser Widerspruch lässt sich auflösen, wenn man die Ebenen der Story und des Discourse unterscheidet. Auf der Ebene der Story haben Verschwörungstheorien alles, was man für eine spannende Geschichte braucht: Sie erzählen wichtige, merkwürdige, einflussreiche Ereignisse, die die Emotionen ansprechen. Sie beziehen sich auf konkrete Situationen, und enthalten häufig Beschreibungen, die intensive Bilder in Leser:innen evozieren (ein Chip, der ins eigene Blut implantiert wird!). Damit haben sie potentiell einen hohen Grad an Persuasivität. Zudem haben sie einen hohen Grad an Ereignishaftigkeit. Dem entspricht auch die Figurenkonstellation: auf der einen Seite die üblen Anti-Helden, die ihre sinistren Ziele verfolgen, auf der anderen Seite die Guten, Unschuldigen, denen zu schaden versucht wird. Damit wird ein Dualismus zwischen Gut und Böse konstruiert, der leicht zu verstehen und in vielen populären Geschichten – von zahlreichen Epen, in denen der Held auszieht, um sein Land zu retten, über Harry Potter bis James Bond – zu finden ist.

Auf der Ebene der Story liefern Verschwörungstheorien damit alles, was man sich für eine Geschichte mit einem hohen Grad an Ereignishaftigkeit und Narrativität wünschen kann. Der Grad an Narrativität kann durch die Gestaltung der Ebene des Discourse allerdings ebenso unterstützt wie unterminiert werden. Bei einer geschickten Ausschmückung dieser Ebene durch die Performanz von Erzählillusion kann die Geschichte noch spannender werden; die Funktionen des Erzählers können genutzt werden, um eigene Emotionen angesichts der ungeheuerlichen Ereignisse kundzutun, die üblen Absichten und Charakteristika der Protagonist:innen zu kommentieren, Vergleiche zu anderen Verschwörungen bzw. Übeltätern zu ziehen, und vieles mehr.³¹ Herrscht die Absicht vor, die Existenz einer Verschwörung in einem an wissenschaftlichen Maßstäben orientierten Buch zu beweisen, so kann aus einer spannenden Geschichte allerdings auch ein kaum lesbares Konvolut werden – es hängt ganz von der Ausgestaltung der erzählerischen Vermittlung ab.

* * *

Fragt man abschließend, was die Literaturwissenschaften zur Untersuchung von Erzählungen beitragen können, so treten insbesondere die folgenden Aspekte hervor: Erstens ermöglicht es die literaturwissenschaftliche Forschung zu Erzählungen, diese als ein Makrogenre zu identifizieren, das sich in zahlreichen literarischen wie

31 In Medien wie Filmen kann das Ziel der Spannung auf andere Weise realisiert werden.

faktualen Textsorten manifestiert, und durch eine Reihe von Merkmalen klar von anderen Makrogenres unterschieden werden kann. Zweitens liefern die Literaturwissenschaften Kategorien für die Analyse von Erzählungen,³² was u. a. deshalb hilfreich für die Interpretation einer großen Zahl von Texten ist, weil Erzählungen einen großen Teil unserer Alltagskommunikation ausmachen und von großer Bedeutung für die Konstruktion von (personalen wie kollektiven) Identitäten sind. Drittens können die Literaturwissenschaften ein Bewusstsein dafür schaffen, dass Erzählungen unsere Erfahrungen ebenso prägen wie den Sinn, den wir unseren Erfahrungen durch die Konstruktion von Erzählungen verleihen: Erzählungen sind keine neutralen Formen, in die man den Inhalt unserer Perzeptionen gießen kann – die Auswahl von Genres, Ereignissen und Erzählkonventionen beeinflusst das Verständnis des jeweiligen Stoffs. Viertens können Literaturwissenschaften dazu beitragen, die Unterschiede zwischen Fakten und Fiktionen, zwischen Lügen und Literatur klarer zu konturieren. Fünftens können literaturwissenschaftliche Einsichten verständlich machen, warum wissenschaftliche Erklärungen weniger eingängig sind als bestimmte Arten von Erzählungen – und warum es hilfreich sein kann, Narrationen in die Wissenschaftskommunikation zu integrieren. Nicht zuletzt befassen sich Literaturwissenschaften mit imaginativen, ästhetisch komplexen Erzählungen, deren Lektüre ebenso helfen kann, ‚unzuverlässige Erzähler‘ zu entlarven, wie sie die Augen öffnen kann für kreative Alternativen zu unserer von Krisen geschüttelten Welt.

Literatur

- Abbott, H. Porter.** 2008. „Narrative and Emergent Behavior“. *Poetics Today* 29.2, 227–244.
- Barkun, Michael.** 2006. *A Culture of Conspiracy: Apocalyptic Visions in Contemporary America*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Barthes, Roland.** 1977 [1966]. „Introduction to the Structural Analysis of Narratives“. In: Roland Barthes (Hg.). *Image, Music, Text*. (Übers. Stephen Heath). New York, NY: Hill and Wang, 79–124.
- Bieri, Peter.** 2011. *Wie wollen wir leben?* Salzburg: Residenz Verlag.
- Bruner, Jerome.** 1991. „The Narrative Construction of Reality“. *Critical Enquiry* 18.1, 1–21.
- Butter, Michael.** 2018. *„Nichts ist, wie es scheint“: Über Verschwörungstheorien*. Berlin: Suhrkamp.
- Carroll, Lewis.** 1991. *The Complete Sylvie and Bruno*. San Francisco: Mercury House.
- Cubitt, Geoffrey.** 1989. „Conspiracy Myths and Conspiracy Theories“. *Journal of Anthropological Society of Oxford* 20.1, 12–26.

32 Hier wurde dies nur sehr ansatzweise durch die Unterscheidung in die drei Ebenen von Erzählungen und die Erzählerfunktionen gezeigt – eine auch nur ansatzweise vollständige Übersicht konnte in diesem kurzen Text nicht bereitgestellt werden.

- Fenster, Mark.** 2008. *Conspiracy Theories. Secrecy and Power in American Culture.* Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Fludernik, Monika.** 2015. „Narratologische Probleme des faktualen Erzählens“. In: Monika Fludernik, Nicole Falkenhayner, und Julia Steiner (Hgg.). *Faktales und fiktionales Erzählen.* Würzburg: Ergon-Verlag, 115–138.
- Fludernik, Monika.** 1996. *Towards a ‚Natural‘ Narratology.* London: Routledge.
- Green, Melanie C.** 2004. „Transportation into Narrative Worlds: The Role of Prior Knowledge and Perceived Realism“. *Discourse Processes* 38.2, 257–266.
- Green, Melanie C. und Karen E. Dill.** 2013. „Engaging with Stories and Characters: Learning, Persuasion, and Transportation into Narrative Worlds“. In: Karen E. Dill (Hg.). *The Oxford Handbook of Media Psychology.* New York, NY: Oxford University Press, 449–461.
- Herman, David.** 2009a. „Narrative Ways of Worldmaking“. In: Sandra Heinen und Roy Sommer (Hgg.). *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research.* Narratologia, Bd. 20. Berlin/New York: de Gruyter, 71–88.
- Herman, David.** 2009b. *Basic Elements of Narrative.* Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Klein, Christian und Matías Martínez.** 2009. *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens.* Stuttgart: J. B. Metzler.
- Leach, Anna und Miles Probyn.** 2021. „Why People Believe Covid Conspiracy Theories: Could Folklore Hold the Answer?“. *The Guardian.* <https://www.theguardian.com/world/ng-interactive/2021/oct/26/why-people-believe-covid-conspiracy-theories-could-folklore-hold-the-answer>. Aufgerufen am 28. Januar 2025.
- Leander, Nils B.** 2008. „To Begin with the Beginning: Birth, Origin and Narrative Inception“. In: Brian Richardson (Hg.). *Narrative Beginnings: Theories and Practices.* Lincoln/London: University of Nebraska Press, 15–28.
- Locher, Miriam A. und Andreas Jucker.** 2021. *The Pragmatics of Fiction: Literature, Stage and Screen Discourse.* Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Lucius-Hoene, Gabriele und Arnulf Deppermann.** 2002. *Rekonstruktionen narrativer Identität. Ein Arbeitsbuch zur Analyse narrativer Interviews.* Opladen: Leske und Budrich.
- McEwan, Ian.** 1978. „Dead As They Come“. In: *In Between The Sheets and other stories.* London: Jonathan Cape, 69–87.
- Nünning, Ansgar.** 1989. *Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung. Die Funktionen der Erzählinstanz in den Romanen George Eliots.* Trier: WVT.
- Nünning, Ansgar.** 1993. „Renaissance eines anthropomorphisierten Passepartouts oder Nachruf auf ein literaturkritisches Phantom? Überlegungen und Alternativen zum Konzept des *implied author*“. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 67.1, 1–25.
- Nünning, Ansgar.** 1997. „‘But why will you say that I am mad?’ On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction“. *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 22, 83–105.
- Nünning, Ansgar.** 2005. „Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches“. In: James Phelan und Peter J. Rabinowitz (Hgg.). *A Companion to Narrative Theory.* Oxford: Blackwell, 89–107.
- Nünning, Ansgar und Vera Nünning.** 2000. „Von ‚der‘ Erzählperspektive zur Perspektivenstruktur narrativer Texte: Überlegungen zur Konzeptualisierung und Untersuchbarkeit von Multiperspektivität“. In: Vera Nünning und Ansgar Nünning (Hgg.). *Multiperspektivisches Erzählen: Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts.* Trier: WVT, 3–38.

- Nünning, Vera.** 2004. „Unreliable Narration and the Historical Variability of Values and Norms: *The Vicar of Wakefield* as Test-case for a Cultural-Historical Narratology“. *Style* 38.2, 236–252.
- Nünning, Vera.** 2010. „The Making of Fictional Worlds: Processes, Features and Functions“. In: Vera Nünning, Ansgar Nünning, und Birgit Neumann (Hgg.). *Cultural Ways of Worldmaking. Media and Narratives*. Berlin/New York: De Gruyter, 215–243.
- Nünning, Vera.** 2013. „Erzählen und Identität: Die Bedeutung des Erzählens im Schnittfeld zwischen kulturwissenschaftlicher Narratologie und Psychologie“. In: Alexandra Strohmaier (Hg.). *Kultur – Wissen – Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften*. Bielefeld: Transcript, 145–170.
- Nünning, Vera.** 2015. „Reconceptualising Fictional (Un)reliability and (Un)trustworthiness from a Multidisciplinary Perspective: Categories, Typology and Functions“. In: Vera Nünning (Hg.). *Unreliable Narration and Trustworthiness. Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*. Berlin/Boston: De Gruyter, 83–108.
- Nünning, Vera.** 2020. „The Value of Literature for the ‚Extension of our Sympathies‘: Twelve Strategies for the Direction of Readers’ Sympathy“. *REAL: The Yearbook of Research in English and American Literature* 36, 73–98.
- Nünning, Vera.** Bevorstehend 2025–26. „The Significance of Aesthetics and Narrative Conventions for Political Literature: Multiperspectivity vs. Monoperspectivity“. In: Alexandra Juster (Hg.). *Politische Gegenwartsliteratur und Verantwortung des Autors*. Leiden: Brill.
- Phelan, James.** 2005. „The Implied Author and the Location of Unreliability“. In: James Phelan (Hg.). *Living to Tell about it: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca, London: Cornell University Press.
- Phelan, James.** 2007. „Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of Lolita“. *Narrative* 15.2, 222–238.
- Poe, Edgar Allen.** 1982 [1843]. „The Tell-Tale Heart“. *The Tell-Tale Heart and Other Writings*. New York: Bantam Dell, 3–8.
- Perry, Menakhem.** 1979. „Literary Dynamics: How the Order of a Text Creates its Meanings“. *Poetics Today* 1.1, 35–64.
- Ryan, Marie-Laure.** 2006. *Avatars of Story*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Scholes, Robert.** 1998. *The Rise and Fall of English: Reconstructing English as a Discipline*. New Haven: Yale University Press.
- Schüwer, Martin.** 2008. *Wie Comics Erzählen. Grundriß einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur*. Trier: WVT.
- Schwartz, Shalom H., Jan Cieciuch, Michele Vecchione, Eldad Davidov, Ronald Fischer, Constanze Beierlein, Alice Ramos, Markku Verkasalo, Jan-Erik Lönnqvist, Kursad Demirutku, Ozlem Dirilen-Gumus, und Mark Konty.** 2012. „Refining the Theory of Basic Individual Values“. *Journal of Personality and Social Psychology* 103.4, 663–688.
- Vaughn, Leigh Ann, Sarah J. Hesse, Zhivka Petkova und Lindsay Trudeau.** 2009. „‚This Story Is Right On‘: The Impact of Regulatory Fit on Narrative Engagement and Persuasion“. *European Journal of Social Psychology* 39.3, 447–456.
- Wilde, Oscar.** 1968 [1891]. „The Decay of Lying“. In: Stanley Weintraub (Hg.). *Literary Criticism of Oscar Wilde*. Lincoln: University of Nebraska Press, 165–196.
- Williams, Nigel.** 1990. *The Wimbledon Poisoner*. London: Faber & Faber.

Über die Autorin

Vera Nünning ist Professorin für anglistische Literatur- und Kulturwissenschaft an der Universität Heidelberg, wo sie auch Prorektorin für internationale Beziehungen war (2006–2009). Ihre Dissertation, die sie an der Universität zu Köln verfasste, befasst sich mit der Ästhetik von Virginia Woolf; ihre Habilitation mit der kulturgeschichtlichen Relevanz von Catharine Macaulay. Vera Nünning veröffentlichte Monographien zur britischen Literatur des 18., 19., und 20. Jahrhunderts, und wirkte als (Mit)Herausgeberin für insgesamt 28 Bände, vor allem zu zeitgenössischer britischer Literatur und Erzähltheorie. Ihre Artikel befassen sich mit Erzähltheorie, Gender Studies, Kulturwissenschaften und britischen Romanen vom 18. bis zum 21. Jahrhundert. Ihr Buch *Reading Fictions, Changing Minds: The Cognitive Value of Fiction* vereint Einsichten aus der Psychologie und Narratologie. Sie war ‚Fellow‘ an zwei ‚Institutes of Advanced Studies‘ und Gastprofessorin in Helsinki, Lissabon und Bergamo. Sie gibt drei Buchreihen mit heraus und arbeitet im Moment mit Corinna Assmann an der Herausgabe von *The Palgrave Handbook of Feminist, Queer and Trans Narrative Studies* (2025).

Korrespondenzadresse

Vera Nünning
Kettengasse 12
69117 Heidelberg
vera.nuenning@as.uni-heidelberg.de