

bestimmte Distanz zwischen Abbild und Original herstellen. An einigen Stellen habe ich diese Distanz *ästhetische Verzerrung* genannt. Die Perspektive ist zum Beispiel ein Mittel, mit dem Bilder ihre Originale darstellen, aber dabei ästhetisch verzerren. Parallel dazu ist die erzählerische Darstellung das Mittel, mit dem Geschichten ihre Originale darstellen und damit ästhetisch verzerren. Bilder sind (oder erzeugen) Fiktionen, die einen *visuellen* ästhetischen Schleier über ihre Originale werfen. Erzählungen hingegen werfen einen *narrativen* Schleier über die Ereignisse, die sie abbilden. Ihre narrative Distanz ist genau das, was sie als Fiktionen ausmacht.

Erzählungen sind also nicht reine Zusammenfassungen von wirklichen Ereignissen. Sie sind vermittelte Zusammenfassungen, in denen die vermittelnde Instanz selbst ästhetisch zutage tritt. Deshalb unterscheiden wir auch Erzählungen von Berichten, die z.B. ein Computer auswirft, der ein bestimmtes System überwacht (man stelle sich einen Computer vor, der die Temperatur der Kühlstäbe eines Kernkraftwerks misst und jederzeit bereitsteht, einen detaillierten Bericht auszuspacken). Die von einem solchen Computer produzierten Berichte stellen, bis auf die Tatsache, dass sie sprachlich verfasst sind, *unmittelbar* dar, was tatsächlich geschehen ist. Eine Erzählung stellt ihre Ereignisse mittelbar dar und lebt von dieser Mittelbarkeit. Über sie erzeugt die Erzählung Spannung und Bedeutung.

3. Darstellung

Wie entsteht diese Mittelbarkeit? Ich nenne im Folgenden die drei großen Kategorien der Darstellung, die in der Narratologie (teilweise mit verschiedenen Bezeichnungen) anerkannt sind: *Zeit*, *Modus*, und *Stimme*.³ Jede dieser Kategorien lässt sich in populären Ausprägungen gängiger Verschwörungstheorien nachweisen.

3.1 Zeit

Die Geschichte, die eine Erzählung erzählt, besteht (unter anderem) in einer zeitlich geordneten Abfolge von Ereignissen. Insofern die Darstellung ihre Geschichte vermittelt, kann sie, teils radikal, von der zeitlichen Abfolge dieser

3 Ich folge mit diesen Einteilungen grob Gérard Genettes (1994) wegweisender Analyse und Martínez & Scheffels (2020) Ausgestaltung von Genettes Kategorien.

Ereignisse abweichen. Denn die zeitlichen Eigenschaften der Ereignisse der Geschichte, die *erzählte Zeit*, machen der *Erzählzeit* der Darstellung kaum Vorschriften. Was in der erzählten Welt in einer bestimmten Reihenfolge, Dauer, und Frequenz passiert, kann schließlich ohne Weiteres ganz anders dargestellt werden.

Nehmen wir eine kleine Beispielgeschichte⁴: Ottos Mops räumt gierig den Futternapf leer. Dann muss er sich übergeben. Dann entdeckt das Herrchen sein Malheur. Dann wird der Mops vor die Türe gesetzt. So liegt die Reihenfolge der Ereignisse in der erzählten Zeit. Nun könnte man diese Reihenfolge in der Erzählzeit wie folgt umkehren:

»Da saß er nun, vor dem Fenster, und starrte auf den Kotzleck, der zuvor noch sein Abendessen gewesen war.«

Die Dauer der Ereignisse der Geschichte könnte ebenso von der Dauer der Erzählzeit abweichen. Die obige Geschichte vom Mops ist in einem Satz erzählt, die Leidensgeschichte des Hundes aber hat gewiss länger gedauert. Wir könnten diesen Kontrast noch weiter verstärken indem wir hinzufügen:

»Da saß er nun, vor dem Fenster, und starrte auf den Kotzleck, der zuvor noch sein Abendessen gewesen war. Acht Milliarden Jahre vergingen und er hockte immer noch vor dem Fenster.«

Hier haben wir in wenigen Sekunden Erzählzeit acht Milliarden Jahre erzählter Zeit hinzugefügt. Wir können die Distanz zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit natürlich auch gegen Null gehen lassen. In direkter Rede, zum Beispiel, gleichen sich die beiden Zeitebenen aneinander an.

Auch die Frequenz der erzählten Ereignisse kann von der Frequenz der Darstellung abweichen. Ein Ereignis, das in der Geschichte nur genau ein Mal auftritt, zum Beispiel der Unfall des Mopses, darf in der Darstellung wiederholt werden – zum Beispiel um zu zeigen, welche psychologischen Narben der Vorfall bei dem Tier hinterlässt. Filme bedienen sich dieses Stilmittels besonders gerne: Eine Schlüsselhandlung wird, mit blitzendem Bildschirm und der entsprechenden Geräuschkulisse, wiederholt dargestellt. Immer wieder sehen wir den Mops sich übergeben. Wir sollen verstehen: Der Vorfall beschäftigt den Mops sehr.

4 Angelehnt an Ernst Jandls Gedicht *ottos mops*.

Zeitliche Aspekte dieser Art sind besonders deutliche Zeichen für eine Erzählung, weil uns zeitliche Sprünge, Vorblicke und Rückblicke, besonders eingängig daran erinnern, dass uns hier ein Inhalt vermittelt dargestellt wird, und dass es deshalb der Erzählung vorbehalten ist, beliebig über die Zeit zu verfügen. Und in der Tat: Wenn man genau hinsieht, dann finden sich in den Ausprägungen gängiger Verschwörungstheorien genau solche Hinweise der Zeitlichkeit.

Dinesh D'Souzas Film 2000 *Mules* vertritt die Verschwörungstheorie, dass Joe Bidens Wahlsieg in der Präsidentschaftswahl 2020 ein Ergebnis systematischer Wahlfälschung war. Offiziell ist der Film zwar als Dokumentation ausgezeichnet, bereits in den ersten Sekunden fehlt von den typischen Merkmalen einer Dokumentation allerdings jede Spur. Mit bedrohlicher und dramatischer Musik hinterlegt, werden uns im schnellen Schnitt Satellitenaufnahmen und Aufnahmen von Überwachungskameras präsentiert. Vermummte Gestalten schleichen um Wahlurnen. Der Film fängt an wie ein Agententhriller. Später werden wir von unserem Protagonisten und Erzähler erfahren, dass es sich bei dem Gezeigten um eine Szene der Wahlnacht handelt, in der eine Person Wahlbetrug begeht (wie genau, das erklärt uns der Film an keiner Stelle, obwohl er sehr kompetent simuliert, es zu erklären). Wichtig bei diesen Darstellungen ist: Wir haben es mit einem Rückblick zu tun. Der Film handelt hauptsächlich von Dinesh D'Souzas Nachforschungen. In der Hauptsache spielt er also *nach* der Wahl. Während der Erzählung kehrt der Film außerdem immer wieder zu der Szene mit der verummten Person zurück. Obwohl das Ereignis in der erzählten Zeit nur ein Mal passiert, stellt der Film es also in der Erzählzeit mehrmals dar. Genau desselben Stilmittels bedient sich auch *Plandemic 2: Indocorination* (ja, im Titel steckt jetzt ein zweiter Wortwitz!), der zweite Teil der im letzten Kapitel erwähnten Verschwörungstrilogie zur Corona-Pandemie. Der Film beginnt mit einem Rückblick auf die Veranstaltung *Event 201*, eine Simulation einer durch ein neuartiges Coronavirus ausgelösten Pandemie, die 2019 – fünf Monate vor der Pandemie – abgehalten wurde. Dann erst springt der Film zurück in die erzählte Gegenwart, wo abermals Mikki Willis mit bedeutungsschwangeren Blicken vermeintliche Expert*innen interviewt.

Diese Abweichung von sowohl Reihenfolge als auch Frequenz ist typisch für viele Verschwörungstheorien. Oft wird ein bestimmtes Schlüsselereignis in der Vergangenheit angenommen – ein Zusammentreffen von Eliten, bei dem die Weichen für spätere Ereignisse oder Geschichtsverläufe gestellt werden. Zu diesem kehrt die Erzählung mehrmals rückblickend zurück, um Ereignisse, die in der erzählten Gegenwart liegen, in einem neuen Licht (dem Licht der glo-

balen Verschwörung) darzustellen. Selbst die *Protokolle der Weisen von Zion*⁵, einer der berühmtesten verschwörungstheoretischen Texte überhaupt, bedient sich Mittel der Zeitlichkeit. Zwar stellen die Protokolle selbst innerhalb der Erzählwelt sozusagen eine Form der direkten Rede dar, weil sie aufzeichnen, was in der erzählten Welt gesagt wurde. Allerdings sind sie in eine (von ihren unzähligen Herausgebern hinzugefügte und erweiterte) Rahmenhandlung eingebettet, in der uns mitgeteilt wird *wann* und *wo* die Aufzeichnungen entstanden sind (bezeichnenderweise aber nicht, wie sie den Fängen der Verschwörer entrissen werden konnten). Dieser Rahmentext wird somit zur Gegenwart der erzählten Welt, denn er liegt zeitlich natürlich *nach* dem Treffen der jüdischen Verschwörer. Die Protokolle selbst, die die Gegenwart der Erzählzeit ausmachen, liegen also in der erzählten Zeit in der Vergangenheit. Die Zeitspanne zwischen Rahmenhandlung und der Aufzeichnung der Protokolle variiert übrigens von Herausgeber zu Herausgeber: Mal entstand die jüdische Weltverschwörung schon zu Zeiten König Salomons, mal kamen die Verschwörer erst 1897 zusammen.⁶ Entsprechend variieren die Dauer der Erzählzeit und der erzählten Zeit.

3.2 Modus

Unter »Modus« fallen all jene Erzählelemente, die die Perspektive einer Erzählung betreffen. Die Perspektive einer Erzählung schließt erstens die *Distanz* ein – also sozusagen wie »nah« die Erzählung an den erzählten Ereignissen liegt. Zweitens schließt sie die sog. *Fokalisierung* mit ein, eine Kategorie, die in der modernen Narratologie die grobe Schulkategorie der »Erzählerperspektive« abgelöst hat. Die Kategorie der Fokalisierung beschreibt, wie eng die Erzählung an den Blickwinkel bestimmter Figuren gebunden ist.

Distanz und Fokalisierung sind nicht dasselbe. Eine Erzählung kann zwar mit großer Distanz auf die erzählten Ereignisse blicken und dennoch eng an den Blickwinkel einer Figur gebunden sein. Folgende Geschichte erfüllt diese Beschreibung:

»Entsetzt blickte der Mops auf die ganze große Sauerei, die er, und nur er, angerichtet hatte und die sich in ihrer Abartigkeit vollständig vor ihm ausbreitete. Gleich würde das Herrchen es sehen. Und indem er es dachte, stand

5 Sammons (Hg.) (2011).

6 Siehe Hagemeister (2018).

das Herrchen auch schon vor ihm; er konnte nichts verbergen, nur die Augen senken, während das Herrchen Unverständliches zu schreien begann.«

Hier haben wir es mit einer Erzählung von großer Erzähldistanz zu tun – dass Erzählen selbst tritt sozusagen im Text zutage. Aber die Erzählung behält stets den Blickwinkel des Mopses bei – wir erfahren nichts, was über den Erfahrungshorizont des Hundes hinausreicht. Umgekehrt ist es bei folgender Version der Geschichte:

»Der Mops kotzt. Scham, Scham. Das Herrchen kommt aus der Küche ins Zimmer und bemerkt das Schlamassel. Herrchen: Ja, was ist denn hier los! Mops du Sau! Raus! Wut, Wut.«

Diese Geschichte stellt die Ereignisse fast in dramatischer oder filmischer Form dar, so als befänden wir uns unmittelbar, ohne spürbare Erzähldistanz, im Geschehen. Gleichzeitig haben wir Zugang sowohl zum Innenleben und zur Perspektive des Mopses und des Herrchens – wir sind an keinen bestimmten Blickwinkel gebunden.

Während die Kategorie der Distanz also beschreibt, zu welchem Grad die Tatsache, dass Ereignisse erzählt werden selbst sichtbar wird, beschreibt die Kategorie der Fokalisierung, zu welchem Grad unser Wissen über die Ereignisse vom Wissen einer Figur abhängt. In der reinen dramatischen Darstellung (in einer Film- oder Theaterszene) geht der Grad der Distanz gegen Null (erreicht Null aber niemals – sonst gäbe es ja gar keine allgemeine Distanz zwischen Darstellung und Geschichte). In einer klassischen Erzählung ist der Grad der Distanz dagegen relativ hoch.

Fokalisierung lässt sich derweil in drei grobe Typen teilen: *Nullfokalisierung*, bei der eine Art allwissende Perspektive eingenommen wird (so wie bei der zweiten Version der Mopsgeschichte dieses Abschnitts), *interne Fokalisierung*, bei der unser Horizont an den Horizont einer Figur gebunden ist, und die *externe Fokalisierung*, bei der zwar aus einer dritten Person Perspektive *auf* die Figur, aber nicht *in* die Figur geblickt wird.

Modus-Merkmale sind sehr deutlich an typischen Ausprägungen gängiger Verschwörungstheorien erkennbar. Die interessanteste Beobachtung über die Distanz und Fokalisierung von Verschwörungstheorien kann ich jedoch nur ausdrücken, wenn ich zuvor die dritte und letzte Kategorie der Darstellung einführe, nämlich die der Stimme.

3.3 Stimme

Die größte Revolution der modernen Narratologie besteht aus meiner Sicht in der Erkenntnis, dass der sog. »Erzähler« lediglich eine Ansammlung ästhetischer »Werkzeuge« (die hier zusammengefassten Kategorien der Darstellung) ist. Diese Werkzeuge müssen nicht in einem personifizierten Erzähler gebündelt sein. Vielmehr verstehen wir insbesondere bestimmte Eigenschaften moderner Literatur erst, wenn wir einsehen, dass diese Werkzeuge unabhängig voneinander und sozusagen »in verschiedene Richtungen« arbeiten können. Den Kern dieser Erkenntnis bildet die Einsicht, dass es einen Unterschied zwischen *Perspektive* und *Stimme* gibt – einen Unterschied zwischen *wer sieht* und *wer spricht*. Um diesen entscheidenden Unterschied einzufangen, beschwöre ich ein letztes Mal den Mops herauf:

»Da saß er nun, das zitternde, nasse Tier, ein *Canis lupus familiaris*, der selbst nicht verstand was geschehen war. Durch die graue Scheibe der Terrassentür sah er nur den Fleck der Schande, den Ort seines Versagens.«

In dieser Geschichte finden wir, wie in der ersten Version in 3.2. eine interne Fokalisierung vor. Unser Blick auf die Geschichte ist deutlich an den Blickwinkel des Hundes gebunden. Und trotzdem: Diese Version weist eine Erzählweise auf, die eine bestimmte Abgrenzung zum Hund nahelegt. Es sind nicht die Gedanken und Worte des Hundes, mittels derer wir durch die Augen des Hundes sehen. Denn in seinen eigenen Worten, in seiner Stimme sozusagen, würde der Hund nicht aus sich heraustreten und sich als ein »armes nasses Tier« oder als die ihm unbekannte Speziesbezeichnung *Canis lupus familiaris* beschreiben. Noch dazu legt der letzte Satz eine gewisse ironische Distanz zu der Tatsache nahe, dass dem Hund ein Malheur passiert ist. Aber nicht *der Hund* besitzt diese Haltung der Ironie. Denn er leidet ja unter der Situation. Es existiert hier also eine weitere Erzählebene, die von der der Perspektive unabhängig ist. Das ist die Ebene der *Stimme*. In der Geschichte *sieht* der Hund, aber es *spricht* eine von dem Hund unabhängige (und offensichtlich ein wenig spöttische) Stimme.

Es fällt uns schwer, diese Unterscheidung im Kopf zu behalten. Wenn wir Erzählungen hören, versinken wir ohnehin in der Erzählwelt und nehmen die Darstellung nur noch am Rande wahr. Aber selbst wenn wir, vielleicht mit einer gewissen Bewunderung, die Kunstfertigkeit feststellen, mit der ein Buch oder ein Film erzählen, dann nehmen wir meist eine gebündelte »Er-

zählinstanz« wahr. Verschwörungstheorien zehren von dieser verständlichen und üblicherweise unschuldigen Blindheit. Denn sie verteilen ihre besonders unglaublichen oder monströsen Behauptungen geschickt so zwischen Modus und Stimme, dass sie als Behauptungen unsichtbar sind, uns aber dennoch ihre Inhalte einflößen.

In Dinesh D'Souzas 2000 *Mules* finden wir zum Beispiel folgende Verteilung von Modus und Stimme vor: Die Stimme aus dem Off, die die angeblichen Wahlfälschungen schildert und erklärt, stammt von Dinesh D'Souza selbst. Allerdings folgt Dinesh D'Souza eine entkörperte Kamera dabei, wie er (angeblich) Nachforschungen anstellt, sich mit (angeblichen) Expert*innen in einem Sci-Fi-Kommandozentrum trifft und die Ergebnisse der Recherche bespricht. Der Film bietet uns also, ohne darauf hinzuweisen, zwei Erzählebenen an: Eine »interne« oder, wie man in der Narratologie sagt, *intradiegetische* Ebene, auf der D'Souza seine Meinungen wiedergibt und eine »externe« oder *extradiegetische* Ebene, auf der D'Souzas Erzählung erzählt wird.⁷ Die *intradiegetische* Ebene folgt dem Schema einer üblichen Dokumentation: Sie ist intern fokalisiert (wir sind also an D'Souzas Blickwinkel gebunden) und sie weist einen niedrigen Grad von Distanz auf (weil D'Souza quasi direkt schildert, was geschieht). Außerdem fallen auf dieser Ebene Stimme und Modus zusammen: Wir sehen und hören nur, was D'Souza sieht und hört, und diese Einblicke sind durch seine Meinungen gefärbt und im Lichte seiner Einordnungen präsentiert. Die verborgene Komplexität der Erzählung verstehen wir erst, wenn uns bewusst wird, dass die Szenen, die D'Souza bei der Recherche oder beim düsteren Sinnieren vor dem Kapitol zeigen, nicht selbst von D'Souza erzählt werden. Sie sind Teil der *extradiegetischen* Ebene. Auffälligerweise ist diese Ebene extern (oder sogar null-)fokalisiert: Die Kamera bewegt sich frei, steigt über die Köpfe und Wolken hinweg, wird zur Satellitenaufnahme oder filmt D'Souza aus ihm unbekannten Winkeln. Auch die Erzähldistanz vergrößert sich: Die Musik schwillt an, graphische Elemente eines fiktiven »Satellitentrackingsystems« bestimmen das Bild. Allerdings scheint die Stimme, mit der dieser Blickwinkel dargestellt wird, immer noch D'Souza zu gehören. Denn auf der zweiten Erzählebene bestätigen sich nicht nur alle Aussagen, die D'Souza auf der ersten Ebene tätigt (indem man Aufnahmen von Wahlfälschungen sieht). Die zweite Erzählebene stellt D'Souza Nachforschungen auch

7 Wäre das erzählte Erzählen D'Souza selbst wieder erzählt, befänden wir uns nach Genette auf der ersten *metadiegetischen* Ebene. Ich finde die Bezeichnung irreführend und lasse sie aus.

niemals infrage, sondern präsentiert sie stets genauso ernst und seriös, wie er sie nimmt und behauptet.

Es ist kein Zufall, dass viele momentan beliebten Verschwörungsfilme- und Bücher ein solches, wie man sagen könnte, »narratives Profil« haben. Indem man die innere von zwei Ebenen intern fokalisiert und die äußere extern fokalisiert, aber ihre Stimme konstant hält, lässt sich nämlich eine subjektive Meinung (auf der ersten Ebene) als objektive Tatsache (auf der zweiten Ebene) ausgeben, ohne dass man dies explizit zugeben müsste. D'Souza Vermutungen und Behauptungen auf der ersten Ebene sind das, was er persönlich glaubt und denkt. Aber indem die Stimme, in der diese Behauptungen getätigt werden, auf der zweiten Ebene, die nicht intern, sondern extern oder null-fokalisiert ist, beibehalten wird, steigen die Behauptung erzähltheoretisch zu Tatsachen auf. Anders ausgedrückt: Verschwörungsfilme und Bücher jüngerer Zeit erzeugen durch diese Mittel die narrative Illusion der Objektivität. Anders als reguläre Dokumentation, als die sie sich oberflächlich ausgeben, schieben sie eine Erzählebene *über* das Dokumentarische, in der die Unsicherheit und Subjektivität, mit der Dokumentationen ihre Berichte präsentieren, erzählerisch überschrieben wird.

Auch Mikki Willis' Filme gehen so vor. Das Interview in *Plandemic* (also dem ersten Teil der Trilogie), das intern-fokalisiert und mit wenig Distanz präsentiert wird, ist selbst Teil einer zweiten Erzählschicht, die sich unter anderem durch die Darstellung in schwarz-weiß, sowie Darstellungsmitteln der Kategorie der Zeit (Zeitlupensequenzen, Rückblicken etc.) bemerkbar macht. Aber wieder werden die Aussagen von Willis und seiner Interviewpartnerin (der kontroversen Ärztin Julie Markovits) erzählerisch mit Objektivität aufgeladen, indem die Stimme zwischen beiden Erzählebenen dieselbe bleibt. Auf beiden Ebenen spricht (im metaphorischen Sinne) eine Stimme, die von Mikki Willis Meinungen zur Pandemie bereits überzeugt ist. Was intradiegetisch ein Austausch von Meinungen ist, wird so extradiegetisch zu einem dramatischen Suchen und Finden von unumstößlichen Wahrheiten. Verschwörungstheorien teilen sich diese narrative Eigenschaft mit Propaganda, weshalb sie sich auch so trefflich für Propaganda eignen.

Bisher habe ich die Kategorien der Darstellung, also wie erzählt wird, erörtert und zum Teil an Beispielen verschwörungstheoretischer Artefakte festgemacht. Ich möchte jetzt näher darauf eingehen, wie die dargestellte Geschichte, *was* erzählt wird, geartet ist. Dabei werde ich stärker von den bestehenden narratologischen Standardmeinungen abweichen als bisher. Und ich wer-

de zum Teil die Anwendung auf verschwörungstheoretische Inhalte, anders als bisher, auf das nächste Kapitel verschieben.

4. Was erzählt wird – die Geschichte

Geschichten sind kausal geordnete Abfolgen von Ereignissen. Sie sind aber, weil sie erzählte Abbilder echter Ereignisketten sind, auch *symbolisch* geordnet. Sie sind sinnhaft angeordnete Ereignisketten. Darüber hinaus sind Geschichten in eine weitere Erzählwelt eingebettet, eine Welt die von der Erzählung nur angedeutet oder vorausgesetzt wird. Diese Welt und die Geschichten, die sich in ihr abspielen, besitzen besondere Eigenschaften – Eigenschaften, die sie deutlich von der »echten« Welt abgrenzen. Auf diese Merkmale des Erzählten gehe ich nun näher ein.

4.1 Die Abwesenheit von Zufall

Alle Erzählungen, auch die oben vielleicht zu oft bemühte Miniaturerzählung über den Mops, enthalten mehr als *rein* zeitlich geordnete aber sonst sozusagen »freischwebende« Ereignisse. Die erzählte Geschichte ist vielmehr *sinnhaft* angeordnet. Die Ereignisse beziehen sich aufeinander, folgen auseinander, und sind allesamt in einen größeren Zusammenhang eingeordnet, der es uns ermöglicht, sie als mehr als nur Einzelereignisse zu verstehen, sondern eben als Geschichte. Eine Geschichte ist also noch nicht gegeben, wenn es einfach heißt: »Erst starb Peter. Dann überfiel Petra eine Bank. Dann starb Petra.« Eine Geschichte finden wir erst vor, wenn sich sagen lässt: »Peter starb. Deshalb überfiel Petra eine Bank. Deshalb starb Petra (beim Überfall erschossen).«⁸

In der englischsprachigen Literatur wird dieser Gegensatz gerne mit den Bezeichnungen »*Story*« und »*Plot*« dargestellt. Ich folge diesen Bezeichnungen aus ästhetischen Gesichtspunkten nicht und bleibe dabei, dass eine erzählte *Geschichte* (also der *Plot*, nicht nur die *Story*) ihre Ereignisse in einen Sinnzusammenhang bindet. Für den schwächeren Zusammenhang zwischen Ereignissen, der vorliegt, wenn wir keine Geschichte vorfinden, nur *rein* zeitlich geordnete Ereignisse, führe ich keine eigene Bezeichnung ein.

8 Dies ist eine Version des berühmten Beispiels in Forster (1974, 93): »*The king died and then the queen died.*«