



# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Hab ich doch gesagt.“ – Unzuverlässiges Erzählen in  
ausgewählten Werken der Kinder- und Jugendliteratur  
und ihren filmischen Adaptionen

verfasst von / submitted by

Elisabeth Schwondra BEd

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Master of Education (MEd)

Wien, 2022 / Vienna 2022

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

UA 199 504 506 02

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Masterstudium Lehramt Sek (AB)  
Unterrichtsfach Chemie Unterrichtsfach Deutsch

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. Sonja Loidl

## Abstract

Die vorliegende Masterarbeit befasst sich mit der Erzähltechnik des unzuverlässigen Erzählens (*unreliable narration*) Bereich der Kinder- und Jugendliteratur und -medien. Sie geht den Fragen nach, welche Bedeutung der defizitären Erzählinstanz nach Lexe (2017) in ausgewählten Werken der Kinderliteratur und in ihren filmischen Adaptionen zukommt, welche Gemeinsamkeiten die Defizite der Erzähler und Figuren haben und wie diese Einschränkungen den Leser\*innen vermittelt werden. Nach einer theoretischen Auseinandersetzung mit dem komplexen Phänomen des unzuverlässigen Erzählens anhand Nünning's *Unreliable Narration zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens* (2013) erfolgt die Analyse ausgewählter Werke. Untersucht werden Andreas Steinhöfels *Rico, Oskar und die Tieferschatten*, *Rico, Oskar und das Herzgebrehche* sowie *Rico, Oskar und der Diebstahlstein*, John Boynes *Der Junge im gestreiften Pyjama* und Michaela Orlovskýs *Tomaten mögen keinen Regen*. Weiters werden die filmischen Adaptionen von Boynes und Steinhöfels Werken in die Analyse miteinbezogen. Die Grundlage für die Untersuchung bildet ein erzähltheoretischer Analyseraster in Anlehnung an Busch (2013). Dieser berücksichtigt sowohl textuelle als auch kontextuelle beziehungsweise außertextuelle Signale. Im Zuge der Untersuchung konnte aufgezeigt werden, dass die erzählerische Unzuverlässigkeit in den beiden Medien Buch und Film unterschiedlich stark ausgeprägt sein kann und die Figuren vor allem sprachlichen, körperlichen und topographischen Einschränkungen ausgesetzt sind.

The aim of this master thesis is to analyse unreliable narration as a narrative technique in children's and juvenile literature as well as its film adaptations. This text evaluates what importance so-called deficient narrators in reference to Lexe (2017) have, both in certain works of literature and their adaptations as movies. Furthermore, it surveys what narrators and fictional characters in these examples have in common and how the audience find out about the deficits. First, the complex term of unreliable narration is discussed based on Nünning's *Unreliable Narration zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens* (2013). In this master thesis, *Rico, Oskar und die Tieferschatten*, *Rico, Oskar und das Herzgebrehche* as well as *Rico, Oskar und der Diebstahlstein*, all by Andreas Steinhöfel, *The Boy in the Striped Pyjamas* by John Boyne and *Tomaten mögen keinen Regen* by Michaela Orlovský will be analysed. Furthermore, the film adaptations of Boyne's and Steinhöfel's works are included in the analysis. A narratological

analysis tool by Busch (2013) is used which consists of intratextual signs on the one hand and extratextual as well as contextual signals on the other hand. In the course of this thesis, it has been found out that unreliable narration can be developed in different ways in books and the movie adaptations and all analysed characters share verbal, physical and topographical limitations.

## Danksagung

Ich danke meiner Betreuerin Dr. Sonja Loidl dafür, dass ich mich immer an sie wenden konnte, wenn ich Fragen hatte.

Ein besonderer Dank gilt dem Carlsen-Verlag sowie Amazon Prime, die mir freundlicher Weise die Abdruckgenehmigung für die Abbildungen erteilt haben.

Ich danke weiters meiner Familie und meinen Freunden für ihre Unterstützung, Ermutigung und ihren Rat.

## Inhalt

|        |   |     |
|--------|---|-----|
| 1.     | Einleitung.....   | 1   |
| 2.     | Theoretischer Hintergrund.....  | 3   |
| 2.1.   | Unzuverlässiges Erzählen: Überblick und Problematik des Begriffes .....       | 3   |
| 2.2.   | Frame Theory .....  | 8   |
| 3.     | Unzuverlässiges Erzählen in der Kinder- und Jugendliteratur.....              | 16  |
| 3.1.   | Unzuverlässiges Erzählen – Intermedialität, Transmedialität und Film .....    | 20  |
| 3.2.   | Formen des Unzuverlässigen Erzählens .....                                    | 26  |
| 4.     | Analyseraster für das Unzuverlässige Erzählen.....                            | 33  |
| 4.1.   | Die erzählerische Vermittlung .....   | 36  |
| 4.2.   | Bewusstseinsdarstellung und Perspektive .....                                 | 40  |
| 4.3.   | Das fiktionale Werte- und Normensystem sowie Iterationen als Korrektive ..... | 43  |
| 5.     | Analyse ausgewählter Werke der KJLM .....                                     | 45  |
| 5.1.   | <i>Rico, Oskar</i> -Serie.....  | 46  |
| 5.1.1. | Erzählerische Vermittlung: Rico als unzuverlässiger Erzähler .....            | 47  |
| 5.1.2. | Ricos Sprache und Defizite .....  | 50  |
| 5.1.3. | Textuelle Signale, Intertextualität und Intermedialität.....                  | 56  |
| 5.1.4. | Bewusstseinsdarstellung .....   | 61  |
| 5.1.5. | Perspektive und Relativierung durch Figurendialoge .....                      | 62  |
| 5.1.6. | Ricos Werte- und Normensystem .....   | 65  |
| 5.2.   | <i>Der Junge im gestreiften Pyjama</i> .....                                  | 66  |
| 5.2.1. | Zur erzählerischen Vermittlung.....   | 69  |
| 5.2.2. | Bewusstseinsdarstellung .....   | 71  |
| 5.2.3. | Korrektive durch Figuren und deren relativierende Perspektiven.....           | 72  |
| 5.2.4. | Zum Werte- und Normensystem.....  | 75  |
| 5.2.5. | Einordnung der erzählerischen Unzuverlässigkeit .....                         | 80  |
| 5.3.   | <i>Tomaten mögen keinen Regen</i> .....                                       | 82  |
| 5.3.1. | Erzählerische Vermittlung und Perspektiven .....                              | 83  |
| 5.3.2. | Bewusstseinsdarstellung und Dialoggestaltung.....                             | 88  |
| 5.3.3. | Körperliche und topografische Einschränkungen .....                           | 90  |
| 6.     | Diskussion und Gegenüberstellung .....  | 93  |
| 6.1.   | Sprache und Körper .....  | 94  |
| 6.2.   | Raumempfinden.....  | 96  |
| 6.3.   | Zeit.....   | 98  |
| 1.     | Fazit .....   | 101 |
|        | Literaturverzeichnis.....   | 104 |

|                                |     |
|--------------------------------|-----|
| Abbildungsverzeichnis.....     | 107 |
| Eidesstattliche Erklärung..... | 108 |

## 1. Einleitung

Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit dem unzuverlässigen Erzählen im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur und ihren filmischen Adaptionen. Vor allem in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteraturforschung war die erzählerische Unzuverlässigkeit lange Zeit unerforscht.<sup>1</sup> Das mangelnde Forschungsinteresse lag, wie in der Arbeit näher ausgeführt wird, nicht nur daran, dass die Kinder- und Jugendliteratur beziehungsweise -medien (KJLM) bis dahin nur wenige „Kategorien der Narratologie für ihren Gegenstand entdeckt“<sup>2</sup> hatte, sondern auch an der oftmals diskutierten Frage nach der Angemessenheit dieser Erzähltechnik für Kinder oder Jugendliche aufgrund der benötigten, sehr stark ausgeprägten Lese- und Literaturkompetenz.<sup>3</sup> Seit der Jahrtausendwende ist ein deutlicher Anstieg dieser Erzähltechnik im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur zu beobachten.<sup>4</sup> Viele der Werke, die hinsichtlich der unzuverlässigen Erzähler\*innen diskutiert werden können, fanden auch Eingang in die Schullektüre. Als angehende Lehrerin ist daher eine Auseinandersetzung mit diesem narratologischen Konzept im Rahmen der Masterarbeit von großem Interesse.

Die theoretische Grundlage für die literaturwissenschaftliche Analyse ist Ansgar Nünning's Kritik an Wayne C. Booth's Auffassung von *unreliable narration* und seine Unterteilung in textuelle Signale und außertextuelle beziehungsweise kontextuelle Bezugsrahmen, die *frames of reference*, für das unzuverlässige Erzählen. Dagmar Busch entwickelte einen erzähltheoretischen Analyseraster, der in der Arbeit ebenfalls Anwendung finden soll. Auch die *Einführung in die Erzähltheorie* von Matías Martínez und Michael Scheffel soll als Literatur für die Klärung grundlegender Begrifflichkeiten dienen.

Konkret sollen in dieser Arbeit Andreas Steinhöfels *Rico, Oskar und die Tieferschatten*, *Rico, Oskar und das Herzgebrehche* sowie *Rico, Oskar und der Diebstahlstein*, John Boynes *Der Junge im gestreiften Pyjama* und zuletzt Michaela Orlovskýs *Tomaten mögen keinen Regen* analysiert werden. All diese Werke haben gemeinsam, dass sogenannte defizitäre Erzähler beziehungsweise defizitäre Figuren zu finden sind. Heidi Lexe versteht unter „defizitären“

---

<sup>1</sup> Vgl. Wallraff, Nana: Unzuverlässiges Erzählen. In: Kurwinkel, Tobias und Philipp Schmerheim (Hg.): Handbuch Kinder- und Jugendliteratur. Berlin: J. B. Metzler 2020, S. 145.

<sup>2</sup> Wolf, Yvonne: Unzuverlässigkeit im Kinder- und Jugendbuch. In: Liptay, Fabienne und Yvonne Wolf (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: edition text + kritik 2005, S. 262–261.

<sup>3</sup> Vgl. Wolf: Unzuverlässigkeit im Kinder- und Jugendbuch, S. 261–262.

<sup>4</sup> Vgl. Wallraff, Nana: Unzuverlässiges Erzählen, S. 146.

Erzähler\*innen Erzählinstanzen, bei denen die Unzuverlässigkeit „aus einer deutlichen Diskrepanz zwischen dem eigenen Weltwissen respektive den eigenen körperlichen und sprachlichen Fähigkeiten und jenen der Leserinnen und Leser resultiert“<sup>5</sup>. Interessant für eine Untersuchung ist dabei einerseits, welche Defizite jene Erzähler und Figuren haben, und andererseits, wie und ob diese Einschränkungen den Leser\*innen „vermittelt“ werden. Im Folgenden ist es wichtig, zwischen den verschiedenen Arten des unzuverlässigen Erzählens nach Martínez/Scheffel, dem theoretisch unzuverlässigen, dem mimetisch teilweise unzuverlässigen und dem mimetisch unentscheidbaren Erzählen, zu unterscheiden.<sup>6</sup> Die Werke, deren Gemeinsamkeit vor allem sprachlich eingeschränkte Figuren beziehungsweise Erzähler sind, werden deswegen gewählt, weil die vielfältigen Formen des unzuverlässigen Erzählens anhand dieser Beispiele diskutiert werden können.

Zusätzlich sollen auch die filmischen Adaptionen von Boynes und Steinhöfels Werken herangezogen und medienwissenschaftlich analysiert werden. Der Film *The Boy in the Striped Pyjamas* (*Der Junge im gestreiften Pyjama*) (2008) soll im Hinblick darauf untersucht werden, wie sich die Darstellung der erzählerischen Unzuverlässigkeit im Vergleich zum Buch unterscheidet und welche Mittel eingesetzt werden, um Effekte der Unzuverlässigkeit zu erzielen. In den Verfilmungen der *Rico, Oskar*-Serie soll insbesondere analysiert werden, wie etwa Ricos Worterklärungen oder das Schreiben des Tagebuchs im Medium Film umgesetzt werden. Eine Erläuterung der erzählerischen Unzuverlässigkeit im Film und dessen Mitteln, mit denen sich Fabienne Liptay und Yvonne Wolf in ihrem Sammelband zum unzuverlässigen Erzählen in Literatur und im Film befassen, ist daher von Bedeutung. Der Roman *Tomaten mögen keinen Regen* wurde nicht verfilmt, der Erzähler des Werks sticht jedoch heraus und weist einige Besonderheiten auf. Die körperlichen und sprachlichen Beeinträchtigungen sowie die Kommunikation des Ich-Erzählers Hovanes mit seinem Umfeld sind einzigartig, denn der Junge kann nicht sprechen, was er aber sehr geschickt verbirgt. Er ist somit ein Erzähler, der seine Defizite verschweigt. Zudem ist er auch körperlich und damit in weiterer Folge räumlich beziehungsweise topographisch eingeschränkt. Daneben sind der Aufbau des Werkes und die auf die Nebenfigur Ana fokalisierten Passagen für eine Untersuchung interessant.

---

<sup>5</sup> Lexe, Heidi: Literarische Täuschungsmanöver. Aspekte unzuverlässigen Erzählens in der Jugendliteratur. In: kids+media. Zeitschrift für Kinder- und Jugendmedienforschung 2/2017, S. 23.

<sup>6</sup> Vgl. Martínez, Matías und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München: C.H. Beck <sup>10</sup>2016, S. 107–109.

## 2. Theoretischer Hintergrund

In diesem Kapitel soll zunächst eine Klärung des vielschichtigen und komplexen Begriffs *Unzuverlässiges Erzählen* und seiner theoretischen Einbettung erfolgen. Ein Schwerpunkt liegt auf Ansgar Nünning's Rückgriff auf die *Frame-Theory*, der Unterscheidung zwischen textuellen und außertextuellen Signalen für eine erzählerische Unzuverlässigkeit. Daraufhin soll auf die Bedeutung jener Erzähltechnik in der Kinder- und Jugendliteratur eingegangen werden.

### 2.1. Unzuverlässiges Erzählen: Überblick und Problematik des Begriffes

Der Begriff des *unzuverlässigen Erzählers* (im Englischen *unreliable narrator*) geht auf Wayne C. Booth zurück, der diesen 1961 prägte. Booth maß „die Unzuverlässigkeit an einer Diskrepanz zwischen den Normen eines impliziten Autors beziehungsweise einer impliziten Autorin (implied author) und den Normen der Erzählinstanz“<sup>7</sup>. Nünning hebt einige Gemeinsamkeiten der gängigen Definitionen des unzuverlässigen Erzählens – darunter Chatman (1990), Abrams (1987) oder Prince (1987) – hervor: *Unreliable narration* wird demnach erstens als rein textimmanentes Phänomen betrachtet. Zweitens geht die Begriffsbestimmung oftmals von einem *implied author* aus, der durchaus fragwürdig ist. Drittens bezeichne der Begriff *unreliable narrator* ein kognitives oder moralisches Defizit der Erzähler\*innen.<sup>8</sup> Zuletzt wird, so Nünning, nur dann die Glaubwürdigkeit von Erzählinstanzen in Zweifel gezogen, wenn diese „*qua* Konvention den erkenntnistheoretischen, physikalischen und logischen Grenzen realer Individuen unterliegen“<sup>9</sup>. Nünning bezeichnet den Gebrauch des Begriffes *reliability* als „Etikettenschwindel“<sup>10</sup>, da es bei der Debatte um die Vertrauenswürdigkeit oder Verlässlichkeit der Erzähler\*innen meistens nicht um eine „Wahrhaftigkeit des Erzählten“<sup>11</sup> geht, sondern vielmehr um Werte und Normen. Problematisch für eine Untersuchung ist, dass die Werte und Normen der Erzählinstanz mit dem Normalitätsbegriff der Leser\*innen verglichen werden sollen, um eine erzählerische Unzuverlässigkeit festzustellen. Dabei wird „von einem als selbstverständlich vorausgesetzten Normalitätsbegriff [...], der im gesunden Menschenverstand gründet“<sup>12</sup>, ausgegangen. Nünning

---

<sup>7</sup> Vgl. Lexe, Heidi: Literarische Täuschungsmanöver. Aspekte Unzuverlässigen Erzählens in der Jugendliteratur. In: kids+media. Zeitschrift für Kinder- und Jugendmedienforschung 2/2017, S. 4.

<sup>8</sup> Vgl. Nünning, Ansgar: Unreliable Narration zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier<sup>2</sup> 2013, S. 9.

<sup>9</sup> Nünning: Unreliable narration, S. 9.

<sup>10</sup> Nünning: Unreliable narration, S. 11.

<sup>11</sup> Nünning: Unreliable narration, S. 11.

<sup>12</sup> Nünning: Unreliable narration, S. 21.

verweist aber darauf, dass es einen allgemeinen Normalitätsstandard gar nicht gibt, sondern Vorstellungen zur psychologischen oder moralischen Normalität sehr variieren können.<sup>13</sup>

Die Kommunikation zwischen *implied author* (Sender) und implizite\*r Leser\*in (Empfänger) wird „auf geheime Art und Weise hinter dem Rücken des *unreliable narrator*“<sup>14</sup> geführt, wie folgende Darstellung nach Nünning<sup>15</sup>, die wiederum auf Chatman (1990) basiert, zeigen soll:

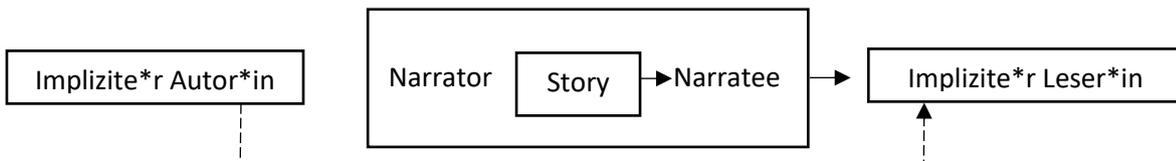


Abbildung 1 Kommunikation zwischen impliziten Autor\*innen und impliziten Leser\*innen nach Nünning.

Chatman bindet die erzählerische Unzuverlässigkeit in ein Kommunikationsmodell ein, bestehend aus der Ebene des *implied author*, der erzählerischen Vermittlung und der Story.<sup>16</sup> Der strichlierte Pfeil in der Abbildung steht für die „geheime ironische Botschaft“<sup>17</sup> des *implied author* an die Lesenden, welche die mangelnde Vertrauens- und Glaubwürdigkeit entlarven. Nünning kritisiert an dieser Darstellung jedoch, dass unklar bleibt, wie ein\*e implizite\*r Autor\*in es schafft, diese Botschaft zu übermitteln.<sup>18</sup> Die Verwendung der Metapher „hinter dem Rücken des Erzählers“<sup>19</sup> verleiht dem Phänomen der *unreliable narration* zwar eine „gewisse Farbigkeit“<sup>20</sup>, es wird damit jedoch keine Analysemethode für das unzuverlässige Erzählen beschrieben. Vielmehr ist eine Erfassung textueller Signale sinnvoll, um erzählerische Unzuverlässigkeit zu beurteilen.<sup>21</sup> Für Chatman bedeutet eine erfolgreich kommunizierte Unzuverlässigkeitsironie, dass implizite Leser\*innen die Ironie von Erzähler\*innen (narrators) verstehen, obwohl die Adressat\*innen (narratees) diese möglicherweise nicht verstehen. Implizite Autor\*innen sagen nach Chatman nichts aus, sondern sind eine stille Quelle von Information.<sup>22</sup> Manfred Jahn stellt in Bezug auf die obige Abbildung die Frage, „was eine

<sup>13</sup> Vgl. Nünning: *Unreliable narration*, S. 22.

<sup>14</sup> Vgl. Nünning: *Unreliable narration*, S. 13–14.

<sup>15</sup> Vgl. Nünning: *Unreliable narration*, S. 14.

<sup>16</sup> Vgl. Jahn, Manfred: *Package Deals, Exklusionen, Randzonen: das Phänomen der Unverlässlichkeit in den Erzählsituationen*. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier<sup>2</sup> 2013, S. 90

<sup>17</sup> Nünning: *Unreliable narration*, S. 14.

<sup>18</sup> Vgl. Nünning: *Unreliable narration*, S. 14.

<sup>19</sup> Nünning: *Unreliable narration*, S.16.

<sup>20</sup> Nünning: *Unreliable narration*, S.16.

<sup>21</sup> Vgl. Nünning: *Unreliable narration*, S. 16.

<sup>22</sup> Vgl. Jahn: *Package Deals, Exklusionen, Randzonen*, S. 90.

Instanz, die *per definitionem* gar kein Signal senden kann [...], in der Senderposition einer Kommunikationssituation zu suchen hat“<sup>23</sup>.

Christoph Bode spricht von unzuverlässigem Erzählen, „wenn der Leser begründeten Anlass hat, einer Erzählung zu misstrauen, an ihrer ‚Richtigkeit‘ oder Wahrheit zu zweifeln.“<sup>24</sup> Die Annahme impliziter (*implied*), „unabstellbar“<sup>25</sup> anwesender Autor\*innen sieht Bode – ähnlich wie das Konzept der Autorintention – kritisch und bezeichnet sie als „immer weniger [...] zwingend oder auch hilfreich“<sup>26</sup>. Er begründet dies unter anderem mit der oftmals problematischen oder nicht mehr aktuellen ideologisch-weltanschaulichen Ausrichtung jenes Konzepts.<sup>27</sup> Auch Nünning sieht das Konzept der impliziten Autor\*innen kritisch und spricht von einem „Sammelbecken für all jene Aspekte [...], die die Erzähltheorie nicht ohne weiteres im Rahmen eines kohärenten Modells integrieren kann“<sup>28</sup>. Neben dem *implied author* ist, so der Verfasser, auch die Annahme eines *implied reader* wenig hilfreich, um das Prinzip des unzuverlässigen Erzählens zu klären. Ein weiteres Problem, das er anspricht, ist die offen bleibende Frage, wie die Normen des *implied author* überhaupt ermittelt werden können.<sup>29</sup>

Mit dem Terminus *unreliable narration* gehen – neben der Annahme eines undefinierten/ undefinierbaren *implied author* – aufgrund seiner Unklarheit einige weitere Probleme einher, auf die Nünning verweist.<sup>30</sup> Einerseits fehlt eine befriedigende Begriffsklärung, andererseits ein Raster „von Kategorien für die Analyse der verschiedenen Signale von *unreliable narration*“<sup>31</sup>, der Ansätze bietet, um diese Lücke zu füllen.

Nünning nennt zunächst einige für die unzuverlässige Erzähltechnik typischen Merkmale. Vorwiegend handelt es sich bei unzuverlässigen Erzähler\*innen um Ich-Erzähler\*innen, somit ist die fiktionale *unreliability* vorwiegend auf homodiegetische Erzählinstanzen beschränkt. Es gibt aber auch auktoriale beziehungsweise heterodiegetische Erzähler\*innen, deren Glaubwürdigkeit angezweifelt werden könne. Die Frage, ob und wie unzuverlässiges Erzählen abseits von Ich-Erzähler\*innen funktionieren kann, wird an späterer Stelle erneut aufgegriffen. Des Weiteren spricht Nünning von konkret fassbaren und personalisierbaren Sprecher\*innen,

---

<sup>23</sup> Jahn: *Package Deals*, Exklusionen, Randzonen, S. 90.

<sup>24</sup> Bode, Christoph: *Der Roman. Eine Einführung*. Tübingen/Basel: Francke 2011, S. 261.

<sup>25</sup> Bode: *Der Roman. Eine Einführung*, S. 262.

<sup>26</sup> Bode: *Der Roman. Eine Einführung*, S. 262.

<sup>27</sup> Vgl. Bode: *Der Roman. Eine Einführung*, S. 262.

<sup>28</sup> Nünning: *Unreliable narration*, S. 14.

<sup>29</sup> Vgl. Nünning: *Unreliable narration*, S. 14–15.

<sup>30</sup> Vgl. Nünning: *Unreliable narration*, S. 14.

<sup>31</sup> Nünning: *Unreliable narration*, S. 1–4.

sogenannten expliziten Erzähler\*innen beziehungsweise *overt narrators*.<sup>32</sup> Außerdem ist das häufige Vorhandensein von „subjektiv gefärbten Kommentaren, interpretatorischen Zusätzen und weiteren persönlichen Stellungnahmen“<sup>33</sup> ein Kennzeichen für unzuverlässige Erzähler\*innen. Nünning bezeichnet die erzählenden Figuren als häufig „zwanghafte oder gar verrückte Monologen“<sup>34</sup>, die sich am liebsten mit sich selbst befassen. Das wichtigste Merkmal ist

eine Diskrepanz zwischen dem, was ein *unreliable narrator* dem fiktiven Adressaten zu vermitteln versucht, und einer zweiten Version des Geschehens, derer sich der Erzähler nicht bewußt ist und die sich Rezipienten durch implizite Zusatzinformationen erschließen können.<sup>35</sup>

Nana Wallraff sieht als Gemeinsamkeit unzuverlässiger Erzählinstanzen den „Verlust des [...] logischen Erzählperspektivs“<sup>36</sup>.

Wichtig zu erwähnen ist, dass die Begriffe *Reliability* (Glaubwürdigkeit) und *Unreliability* (Unglaubwürdigkeit) keine binäre Opposition darstellen. Vielmehr handelt es sich um eine „graduelle Skalierung“<sup>37</sup>. Bode nennt neben der Differenzierung nach Graden der Unzuverlässigkeit (von „vollkommen“ bis hin zu „möglicherweise unzuverlässig“) auch eine Unterscheidung nach der Ausbreitung von *unreliable narration*. Das bedeutet, dass nur einzelne Teile eines Werks bis hin zu einer ganzen Erzählung in Hinblick auf eine erzählerische Unzuverlässigkeit diskutiert werden können.<sup>38</sup> Jahn verweist neben den Graden von Unverlässlichkeit auch auf die Entwicklung einer Erzählinstanz, die „zu unterschiedlichen Zeitpunkten unterschiedlich verlässlich“<sup>39</sup> sein kann. Des Weiteren schreibt er, dass Sprecher\*innen bezüglich eines Aspektes zuverlässig, in Bezug auf einen anderen Aspekt aber unzuverlässig sein können.<sup>40</sup>

Die spannende Leitfrage zur Betrachtung verschiedener Texte ist für Daniela A. Frickel: „Wer täuscht wie, warum und mit welchem Ziel?“<sup>41</sup> Sie betont, dass die *unreliable narration* kein Faktum, sondern viel mehr ein Ergebnis einer Interpretation ist. Das Entschlüsseln hängt von Faktoren wie der Strategie eines Textes, dem (Vor)Wissen der Leser\*innen und ihren

---

<sup>32</sup> Vgl. Nünning: *Unreliable narration*, S. 6-10.

<sup>33</sup> Nünning: *Unreliable narration*, S. 6.

<sup>34</sup> Nünning: *Unreliable narration*, S.6.

<sup>35</sup> Nünning: *Unreliable narration*, S.6.

<sup>36</sup> Wallraff, Nana: *Unzuverlässiges Erzählen*. In: Kurwinkel, Tobias und Philipp Schmerheim (Hg.): *Handbuch Kinder- und Jugendliteratur*. Berlin: J. B. Metzler 2020, S. 145.

<sup>37</sup> Nünning: *Unreliable narration*, S. 13

<sup>38</sup> Vgl. Bode: *Der Roman. Eine Einführung*, S. 270.

<sup>39</sup> Jahn: *Package Deals, Exklusionen, Randzonen*, S. 85.

<sup>40</sup> Vgl. Jahn: *Package Deals, Exklusionen, Randzonen*, S. 85.

<sup>41</sup> Frickel, Daniela A.: *Über Unwahrscheinlichkeit und Unwahrheit*. In: 1001 Buch 1/2017, S. 31.

Dispositionen ab<sup>42</sup>, also von den textuellen Signalen und *frames of reference* nach Nünning, auf die an späterer Stelle ausführlich eingegangen wird. Nünning verweist auf die Unterscheidung zwischen der faktischen (epistemologischen) Unglaubwürdigkeit, die auf einer widersprüchlichen Schilderung von fiktionalen Fakten beruht<sup>43</sup>, und der normativen Diskrepanz, „durch die die Angemessenheit der Deutung in Zweifel gezogen wird“<sup>44</sup>. Demnach kann die Wiedergabe eines Geschehens durch die Erzählinstanz „völlig zuverlässig sein [...], während dessen Interpretationen und Bewertungen der Ereignisse hochgradig [...] fragwürdig erscheinen können“<sup>45</sup>.

Thomas Koebner stellt sich die Frage „Wo lügt, übertreibt, untertreibt die jeweilige Erzählperson und wo nicht?“<sup>46</sup> und hebt „das Kurzfristige, das Temporäre der Unzuverlässigkeit“<sup>47</sup> hervor. Weiters meint er, dass die „unzuverlässigen Erzähler, wenn sie denn als Figuren, als Ich-Erzähler oder Er/Sie-Erzähler erkennbar werden, [...] den Lesern bald vertraut [sind] in ihrer ‚unregelmäßigen‘ und Zweifel erweckenden Erzählweise“<sup>48</sup>, sodass die Leser\*innen die mangelnde Glaubwürdigkeit der Erzähler\*innen oftmals erkennen und offenlegen. Als Beispiel nennt er Münchhausen, der schon nach kurzer Zeit als Lügner entlarvt werden kann.<sup>49</sup> Allerdings sei an dieser Stelle auf Erzähler\*innen verwiesen, deren Unzuverlässigkeit bis zum Schluss oder noch nach der Lektüre unklar bleibt. Auf dieses nach Martínez/Scheffel mimetisch unentscheidbare Erzählen wird in einem späteren Teil der Arbeit erneut eingegangen.

Interessant ist auch, dass das Phänomen *unreliable narration* oft negativ beurteilt wird. Die der erzählerischen Unzuverlässigkeit entgegengebrachte Skepsis beruht auf den „Wirkungen, die von einem Roman mit einem *unreliable narrator* und einem ambivalenten Werte- und Normensystem ausgehen“<sup>50</sup>. Durch die semantische, moralische und normative Ambiguität können die Leser\*innen laut Booth korrumpiert werden. Außerdem erfordert der Typus des

---

<sup>42</sup> Vgl. Frickel: Über Unwahrscheinlichkeit und Unwahrheit, S. 31

<sup>43</sup> Vgl. Nünning: Unreliable narration, S. 12.

<sup>44</sup> Nünning: Unreliable narration, S. 12.

<sup>45</sup> Nünning: Unreliable narration, S. 12.

<sup>46</sup> Koebner, Thomas: Was stimmt denn jetzt? ‚Unzuverlässiges Erzählen‘ im Film. In: Liptay, Fabienne und Yvonne Wolf (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: edition text + kritik 2005, S. 21.

<sup>47</sup> Koebner: Was stimmt denn jetzt?, S. 21.

<sup>48</sup> Koebner: Was stimmt denn jetzt?, S. 21

<sup>49</sup> Vgl. Koebner: Was stimmt denn jetzt?, S. 21.

<sup>50</sup> Nünning: Unreliable narration, S. 22.

unzuverlässigen Erzählens eine große Einbildungskraft und ein ausgeprägtes Urteilsvermögen der Rezipient\*innen.<sup>51</sup>

## 2.2. Frame Theory

Dass die erzählerische Unzuverlässigkeit kein rein textimmanentes Phänomen ist, verdeutlicht Nünning anhand des Vergleichs mit der dramatischen Ironie. Diese beruht auf einer Wechselwirkung eines inneren und äußeren Kommunikationssystems. Bezogen auf die erzählerische Unzuverlässigkeit entsteht ein Widerspruch zwischen den Absichten und Wertvorstellungen der Erzählinstanz und dem Wissenstand und den Normen der realen Leser\*innen<sup>52</sup>:

Hat der Leser die mangelnde Zuverlässigkeit des Erzählers anhand bestimmter textueller Signale einmal durchschaut, dann erhalten aufgrund dieses Informationsvorsprungs die Aussagen des Erzählers eine diesem nicht bewußte und von ihm nicht beabsichtigte Zusatzbedeutung.<sup>53</sup>

Das bedeutet, dass das Phänomen des unzuverlässigen Erzählens ein relationales und interaktionales ist.<sup>54</sup> Bode verweist ebenfalls auf eine Beziehung beziehungsweise ein bestimmtes Verhältnis zwischen Text und Leser\*in bei der Beurteilung von Unzuverlässigkeit und bezeichnet dieses als relationale Eigenschaft. Es geht nicht um die rein textuelle Qualität, sondern um die interpretatorische Strategie der Leser\*innen.<sup>55</sup> Um die Signale fehlender Glaubwürdigkeit zu systematisieren, unterscheidet Nünning zwischen den textuellen Anzeichen und dem außertextuellen oder kontextuellen Bezugsrahmen. Zu den textuellen Signalen zählen „alle formalen und thematischen Merkmale eines Werkes, die es [...] nahelegen, die Glaubwürdigkeit einer Erzählinstanz in Zweifel zu ziehen“<sup>56</sup>. Konkrete Beispiele werden im Folgenden angeführt. Unter dem außertextuellen beziehungsweise kontextuellen Bezugsrahmen, den *frames of reference*, sind Anhaltspunkte, welche aus dem Widerspruch zwischen der im Text entstehenden Fiktion und dem Wirklichkeitsmodell der Leser\*innen resultieren, zu verstehen.<sup>57</sup>

Zu den textuellen Signalen gehören unter anderem „explizite Widersprüche des Erzählers und andere interne Unstimmigkeiten innerhalb des narrativen Diskurses“<sup>58</sup>, Missverhältnisse

---

<sup>51</sup> Vgl. Nünning: Unreliable narration, S. 22.

<sup>52</sup> Vgl. Nünning: Unreliable narration, S. 17.

<sup>53</sup> Nünning: Unreliable narration, S. 17.

<sup>54</sup> Vgl. Nünning: Unreliable narration, S. 23.

<sup>55</sup> Vgl. Bode: Der Roman. Eine Einführung, S. 266.

<sup>56</sup> Nünning: Unreliable narration, S.27.

<sup>57</sup> Vgl. Nünning: Unreliable narration, S.27.

<sup>58</sup> Nünning: Unreliable narration, S. 27.

zwischen Handlungen und Aussagen der Erzähler\*innen und Unterschiede in der Fremd- und Selbstcharakterisierung einer Erzählinstanz.<sup>59</sup> Bezüglich der impliziten Selbstcharakterisierung schreibt der Verfasser: „Gerade redselige und verrückte Monologen, die meistens *unreliable narrators* sind, können gar nicht umhin, fortwährend ihre eigenen Einstellungen, Normen, Schwächen und Eigenarten offenzulegen.“<sup>60</sup> Der Erzähler Rico in der *Rico, Oskar*-Serie gesteht seine Schwäche beziehungsweise Beeinträchtigung beispielsweise gleich zu Beginn des ersten Teils ein und bezeichnet sich selbst als „tiefbegabt“, er ist sich der Einschränkung in seiner Wahrnehmung und vor allem in seiner Sprachverwendung bewusst und legt den Leser\*innen diese schon zu Beginn offen dar:

Ich sollte an dieser Stelle wohl erklären, dass ich Rico heiße und ein tiefbegabtes Kind bin. Das bedeutet, ich kann zwar sehr viel denken, aber das dauert meistens länger als bei anderen Leuten. [...] Außerdem kann ich mich nicht immer gut konzentrieren, wenn ich etwas erzähle.<sup>61</sup>

Diese Stelle kann als „explizite, autoreferentielle, metanarrative Thematisierung der eigenen Glaubwürdigkeit“<sup>62</sup> gedeutet werden. Auch verbale Äußerungen beziehungsweise die Körpersprache anderer Figuren können als Korrektiv wirken und sind damit ein textuelles Merkmal.<sup>63</sup> Bei der ersten Begegnung von Rico und Oskar meint Rico, er müsse nachhause, sonst verlaufe er sich, und beobachtet daraufhin Oskars Stirn, die „erst rauf[rutscht], als wäre ihm gerade eine tolle Erleuchtung gekommen oder so was, und dann wieder runter, als würde er gründlich über etwas nachdenken“<sup>64</sup>. Oskars Mimik zeigt die Zweifel und Verwirrung, denn Ricos Zuhause, die Dieffe 93, befindet sich direkt vor den beiden Jungen, was er schließlich zum Ausdruck bringt: „Wenn man etwas direkt vor Augen hat und nur geradeaus gehen muss, kann man sich unmöglich verlaufen“<sup>65</sup>. Oskar verbessert Rico auch im weiteren Verlauf der Handlung, etwa als Rico fragt:

„Magst du mal durch den Pavian gucken?“  
„Es heißt Paravent.“  
„Weiß ich. Wollte dich nur kurz testen.“<sup>66</sup>

Rico versucht, eine Ausrede für die Verwechslung zu finden, doch seine darauffolgend beschriebene körperliche Reaktion verrät den Leser\*innen, dass er lügt: „Gott sei Dank guckte er mich nicht an, sonst hätte er sofort gesehen, dass mir das Blut in den Kopf schoss. Am

---

<sup>59</sup> Vgl. Nünning: *Unreliable narration*, S. 27-28.

<sup>60</sup> Nünning: *Unreliable narration*, S. 18.

<sup>61</sup> Steinhöfel, Andreas: *Rico, Oskar und die Tieferschatten*. Hamburg: Carlsen 2008, S. 11.

<sup>62</sup> Nünning: *Unreliable narration*, S. 28.

<sup>63</sup> Vgl. Nünning: *Unreliable narration*, S. 28.

<sup>64</sup> Steinhöfel: *Rico, Oskar und die Tieferschatten*, S. 35.

<sup>65</sup> Steinhöfel: *Rico, Oskar und die Tieferschatten*, S. 35.

<sup>66</sup> Steinhöfel: *Rico, Oskar und die Tieferschatten*, S. 82.



wie wird (den Leser\*innen) die Geschichte vermittelt. Mit *story* ist nach einer Übersicht von Martínez/Scheffel die *Geschichte* gemeint, welche sich aus einer Reihe von einzelnen Ereignissen zusammensetzt und – im Gegensatz zum *Geschehen* – nicht nur einen chronologischen, sondern auch einen kausalen Zusammenhang aufweist. Der *discourse* hingegen entspricht dem *Erzählen*.<sup>74</sup> Unter *Erzählen* versteht man die „Präsentation der Geschichte und die Art und Weise dieser Präsentation in bestimmten Sprachen, Medien [...] und Darstellungsformen“<sup>75</sup>. Nünning verweist in Bezug auf das unzuverlässige Erzählen darauf, dass es häufig zu Widersprüchen in der Wiedergabe der Ereignisse durch eine Erzählinstanz und der Interpretation des Geschehens komme.<sup>76</sup> Demnach sei es schwierig zu beurteilen, ob die Äußerungen einer Erzählinstanz Fakten der fiktiven Welt oder unbeabsichtigte Selbstentlarvungen der Sprecher\*innen darstellen. Die implizit gegebenen Zusatzinformationen der unzuverlässigen Erzähler\*innen führen zu einer zweiten Version des Geschehens<sup>77</sup>: „Im Gegensatz zu der vom Erzähler tatsächlich geschilderten Version wird diese zweite Geschichte nicht direkt erzählt, sondern nur durch bruchstückhafte Andeutungen erkennbar“<sup>78</sup>. Diese Andeutungen müssen von den Rezipient\*innen erschlossen und „zu einer kohärenten Sinnebene“<sup>79</sup> zusammengefasst werden. Gerade mithilfe des Werks *Der Junge im gestreiften Pyjama* kann dieser Gegensatz begreifbar gemacht werden: In einem Gespräch mit seinem jüdischen Freund Schmuël geht es um die unterschiedlichen Armbinden, die vor und hinter dem Zaun getragen werden. Schmuël muss „[s]o einen“<sup>80</sup> Stern auf der Armbinde tragen, Brunos Vater eine „sehr hübsche[,] [l]euchtend rot[e] mit einem schwarz-weißen Muster drauf“<sup>81</sup>. Neben diesen für die Leser\*innen mehr oder weniger expliziten sprachlichen Andeutungen, wird noch ein weiteres semiotisches System eingesetzt. Die beiden Jungen zeichnen ihre „Muster in die staubige Erde“<sup>82</sup>, die im Buch abgedruckt werden, sodass für die Rezipient\*innen kein Zweifel besteht, welche Bedeutungen diese Symbole tragen. Sie können die Andeutungen erschließen und erkennen<sup>83</sup>, dass die beiden über den Judenstern beziehungsweise das Hakenkreuz reden. Die Kinder verstehen jedoch nicht, was diese Muster

---

<sup>74</sup> Martínez, Matías und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München: C.H. Beck <sup>10</sup>2016, S. 22–28.

<sup>75</sup> Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 28.

<sup>76</sup> Vgl. Nünning: Unreliable narration, S. 28.

<sup>77</sup> Vgl. Nünning: Unreliable narration, S. 18–19.

<sup>78</sup> Nünning: Unreliable narration, S. 18.

<sup>79</sup> Nünning: Unreliable narration, S. 18.

<sup>80</sup> Boyne: *Der Junge im gestreiften Pyjama*. Aus dem Englischen von Brigitte Jakobeit. Frankfurt: Fischer Taschenbuch <sup>21</sup>2012, S. 157.

<sup>81</sup> Boyne: *Der Junge im gestreiften Pyjama*, S. 157.

<sup>82</sup> Boyne: *Der Junge im gestreiften Pyjama*, S. 157.

<sup>83</sup> Vgl. Nünning: Unreliable narration, S. 18.

bedeuten. Bruno etwa, der im Gegensatz zu seinem Freund gerne eine eigene Armbinde tragen würde, weiß nicht einmal, welche der beiden Binden er lieber hätte.<sup>84</sup>

Gaby Allrath widmet sich ausführlich den textuellen Signalen, die der Ermittlung einer *unreliable narration* dienen. Signale innerhalb der erzählten Welt sind die oftmals gestörte Kommunikationsfähigkeit der unzuverlässigen Erzähler\*innen mit ihren Mitmenschen:

Sowohl die Dialoganteile wie auch die Körpersprache der anderen Figuren in der erzählten Welt geben dem Leser auch dann implizit Aufschluß über deren Perspektive, wenn die Vergabe und Interpretation von Informationen durch strikt monoperspektivisches Erzählen monopolisiert ist.<sup>85</sup>

Unzuverlässige Erzählinstanzen weichen häufig von der Norm ab, so Allrath. Dessen seien sie sich häufig zwar bewusst, jedoch unsicher, wie sie sich passend verhalten sollen. Des Weiteren trete bei der *unreliable narration* oftmals eine interne Fokalisierung „bei der Schilderung zurückliegender Ereignisse“<sup>86</sup> auf. Die Häufung solcher retrospektiven Erinnerungen erlauben es den Leser\*innen aber auch, „das Verhalten der Erzähler aus deren fiktionalen Erfahrungswelt heraus psychologisch zu ‚naturalisieren‘“<sup>87</sup>. In *Der Junge im gestreiften Pyjama* „verblasst“<sup>88</sup> Brunos Erinnerung an sein altes Zuhause in Berlin und seine ehemaligen Freunde: „Wenn er zurückdachte, entsann er sich, dass Karl und Martin zwei seiner drei allerbesten Freunde waren, aber der Name des dritten Jungen fiel ihm um nichts in der Welt mehr ein.“<sup>89</sup> Als linguistische Hinweise für eine erzählerische Unzuverlässigkeit nennt Allrath unvollständige Sätze und vermehrt auftretende Interjektionen, wofür Ricos Beschreibung des Regens als Beispiel dienen soll:

Plitsch, platsch, plitsch ...  
Blitzgebritzel ...  
RUMPUMPEL!  
Und dann das Ganze wieder von vorn. Auf dem Wagendach schienen kleine Prasseltierchen herumzuhopsen. Regentierchen ...<sup>90</sup>

Auch eine „durch häufiges Neuformulieren geprägte Sprache“<sup>91</sup> kann die Unsicherheit der Erzählinstanz verdeutlichen. Das wird bei Bruno deutlich, der bei gewissen Begriffen („Furor“, „Aus-Wisch“) Probleme hat, diese richtig wiederzugeben. So sehr er sich auch bemüht, er kann

---

<sup>84</sup> Vgl. Boyne: *Der Junge im gestreiften Pyjama*, S. 157–158.

<sup>85</sup> Allrath, Gaby: „But why will you say I am mad?“ Textuelle Signale für die Ermittlung von *unreliable narration*, S. 63.

<sup>86</sup> Allrath: „But why will you say I am mad?“, S. 65.

<sup>87</sup> Allrath: „But why will you say I am mad?“, S. 65.

<sup>88</sup> Boyne: *Der Junge im gestreiften Pyjama*, S. 219.

<sup>89</sup> Boyne: *Der Junge im gestreiften Pyjama*, S. 219.

<sup>90</sup> Steinhöfel, Andreas: *Rico, Oskar und der Diebstahlstein*. Hamburg: Carlsen, S. 35.

<sup>91</sup> Vgl. Allrath: „But why will you say I am mad?“, S.70.

sie „nicht richtig aussprechen“<sup>92</sup>. Bezüglich der Wortwahl sind evaluative, also wertende Formulierungen als Kennzeichnung einer erzählerischen Unzuverlässigkeit zu nennen.<sup>93</sup> In *Rico, Oscar und das Herzgebreche* hält Rico die „Champagnertussi“<sup>94</sup> für Bühls Freundin, obwohl diese eigentlich nur dessen Schwester ist, was er und damit auch die Leser\*innen aber erst am Ende des Buchs erfahren. Als diese neben dem „halb nackten Bühl“ an der Tür erscheint, denkt der Junge sofort: „Er war also ein Ehebrecher. Dass er Mama noch gar nicht geheiratet hatte, spielte keine Rolle.“<sup>95</sup> Rico wertet somit, ohne über die Wahrheit Bescheid zu wissen und führt dadurch auch die Leser\*innen auf eine falsche Fährte. Zudem ergreift er situativ für seine Mutter Partei, was ebenfalls ein Zeichen der erzählerischen Unzuverlässigkeit gewertet werden kann.<sup>96</sup> Die Sprache der häufig „verrückten Monologen“<sup>97</sup> lässt auf den Grad an Zuverlässigkeit einer Erzählinstanz schließen, als Signale nennt Allrath den Gebrauch von leitmotivischen Wendungen oder die Anrede an die fiktiven Leser\*innen. Auch das Monologisieren selbst kann als ein Verfremdungsprinzip bezeichnet werden, als „Semantisierung der Form, durch welche die stark subjektive Färbung der Darstellung und die gestörte Kommunikation des Erzählers mit seiner Umwelt betont wird“<sup>98</sup>. Die Verwendung von Euphemismen deutet „auf eine Realitätsverdrängung hin, da ein Erzähler durch sprachliche Beschönigungen sein Handeln auch gedanklich nicht genau zu erfassen braucht“<sup>99</sup>.

Insbesondere dann, wenn sich die oben angeführten Signale häufen, führt dies dazu, dass die Zuverlässigkeit von Erzähler\*innen angezweifelt wird. Allerdings reichen diese textinternen Anzeichen allein nicht aus. Bode weist auch auf dieses Kernproblem bei Nünning's Auflistung der textuellen Signale hin: So seien etwa Diskrepanzen zwischen der Selbst- und der Fremdwahrnehmung „eines der ältesten Mittel des komischen oder humoresken Romanes – ein Erzähler muss deshalb gar nicht unglaubwürdig sein“<sup>100</sup>. Vor allem die genannten linguistischen Signale seien auch als „völlig legitime Stilmittel in einer Erzählung vorstellbar, an deren Zuverlässigkeit niemand im Traume zweifeln würde“<sup>101</sup>. Das bedeutet, dass den textuellen Merkmalen einer erzählerischen Unzuverlässigkeit bloß eine Signalwirkung

---

<sup>92</sup> Boyne: *Der Junge im gestreiften Pyjama*, S. 225.

<sup>93</sup> Vgl. Allrath: „But why will you say I am mad?“, S.70-71.

<sup>94</sup> Steinhöfel, Andreas: *Rico, Oskar und das Herzgebreche*. Hamburg: Carlsen, S. 143.

<sup>95</sup> Steinhöfel: *Rico, Oskar und das Herzgebreche*, S. 143.

<sup>96</sup> Nünning: *Unreliable narration*, S. 28.

<sup>97</sup> Allrath: „But why will you say I am mad?“, S. 71.

<sup>98</sup> Allrath: „But why will you say I am mad?“, S. 71.

<sup>99</sup> Allrath: „But why will you say I am mad?“, S. 71.

<sup>100</sup> Bode: *Der Roman. Eine Einführung*, S. 268.

<sup>101</sup> Bode: *Der Roman. Eine Einführung*, S. 268.

zukommt. Die „extratextuell[e] Referenz auf das Wirklichkeitsmodell“<sup>102</sup> spielt eine genauso wichtige Rolle. Dabei geht es um die Frage: „Unreliable, compared to what?“<sup>103</sup>, also darum, welche Maßstäbe für die Beurteilung der Glaubwürdigkeit notwendig sind. Der Maßstab ist dabei für Nünning nicht, wie etwa bei Booth, ein\*e implizite\*r Autor\*in. Bei den sogenannten kontextuellen *frameworks* sind nach Nünning zwei Gruppen unterscheidbar:

Zur ersten Gruppe sind all jene *frames of reference* zu zählen, die sich auf die Erfahrungswirklichkeit beziehungsweise das in der Gesellschaft vorherrschende Wirklichkeitsmodell beziehen. Die zweite Gruppe umfaßt eine Reihe von spezifisch literarischen *frames of reference*, die ebenfalls [...] Einfluß darauf haben, wie Unstimmigkeiten im Rezeptionsprozeß aufgelöst werden und ob die Glaubwürdigkeit eines Erzählers in Zweifel gezogen wird.<sup>104</sup>

Bezüglich der textexternen *frames of reference*, der zuerst genannten Gruppe der Bezugsrahmen, führt Nünning das allgemeine Weltwissen der Rezipient\*innen sowie deren historisches Wirklichkeitsmodell an. Das individuelle Normen- beziehungsweise Wertesystem ist ebenfalls von großer Bedeutung und damit verbunden auch moralische und ethische Maßstäbe, die jenes System konstituieren.<sup>105</sup> Hinsichtlich der Bedeutung des Weltwissens der Leser\*innen bezieht sich Nünning auf eine Einteilung von unzuverlässigen Erzählinstanzen nach Riggan (1981): Zu unterscheiden sind die sogenannten *picaros*, typische Vertreter „für einen konventionalisierten literarischen Figurentyp“<sup>106</sup>, von den *madmen*, *naifs* und *clowns*, bei denen das Weltwissen als Maßstab für die Beurteilung von erzählerischer Unzuverlässigkeit fungiere. Neben der Möglichkeit, das Weltwissen mit dem Text in Zusammenhang zu bringen, können auch kognitive Modelle (*frames*) auf das Werk übertragen werden.<sup>107</sup> Normative beziehungsweise moralische Maßstäbe dienen als „Referenzfolie für die Beschreibung und Bewertung der Deviationen“<sup>108</sup> einer Erzählinstanz. Darüber hinaus geht der Verfasser auf „explizite oder implizite Persönlichkeitstheorien sowie gesellschaftlich anerkannte Vorstellungen von psychologischer Normalität oder Kohärenz“<sup>109</sup> ein. Problematisch bei der Beurteilung einer erzählerischen Unzuverlässigkeit ist, dass es nicht eine allgemein akzeptierte Definition von „Normalität“ gibt, gerade im Hinblick auf die pluralistische und multikulturelle Gesellschaft. Nünning verweist darauf, dass je nach Vorstellungen von moralischer beziehungsweise psychologischer Normalität die Unzuverlässigkeitsurteile der

---

<sup>102</sup> Nünning: Unreliable narration, S. 29.

<sup>103</sup> Nünning: Unreliable narration, S. 20.

<sup>104</sup> Nünning: Unreliable narration, S. 29.

<sup>106</sup> Nünning: Unreliable narration, S. 24.

<sup>107</sup> Vgl. Nünning: Unreliable narration, S. 24.

<sup>108</sup> Nünning: Unreliable narration, S. 21.

<sup>109</sup> Nünning: Unreliable narration, S. 30.

Rezipient\*innen über eine\*n Erzähler\*in stark variieren können<sup>110</sup>: Es handelt sich um eine Feststellung der Leser\*innen, die „historisch, kulturell und letztlich [...] individuell stark variieren kann“<sup>111</sup>. Während insbesondere die moralische Normalität in *Der Junge im gestreiften Pyjama* historisch bedingt ist, das Werk spielt zur Zeit des Zweiten Weltkriegs, grenzen sich Hovaness und Rico durch ihre körperlichen sowie geistigen Beeinträchtigungen, aber auch durch ihre Lebensumstände (Leben im Waisenhaus beziehungsweise Erziehung durch eine alleinerziehende Mutter) von der Norm ab.

Zu jener zweiten Gruppe, den spezifisch literarischen *frames of reference*, zählen „allgemeine literarische Konventionen; Konventionen einzelner Gattungen und Genres; intertextuelle Bezugsrahmen [sowie] stereotypische Modelle literarischer Figuren“<sup>112</sup>. Ein gutes Beispiel für die Bedeutung dieser literarischen Bezugsrahmen ist Ricos „Odu an Porsche“<sup>113</sup> in *Rico, Oskar und das Herzgebrehche*. Porsche ist Ricos Hund, ein Jack Russell. Zwar erklärt Rico, was er unter seiner „Odu“ versteht: „Einen feierlichen Text nennt man eine Odu“<sup>114</sup>, allerdings ist ihm – wie so oft – bei der Bezeichnung ein kleiner Fehler unterlaufen. Er denkt, „Odu“ stammt von „Oh du“ wie in „Odu geliebtes Porschetier!“<sup>115</sup>. Ob Rezipient\*innen wissen, dass es sich bei dem Text eigentlich um eine „Ode“ handelt, ist von ihrem Wissen abhängig beziehungsweise davon, wie sehr die literarische Kompetenz ausgeprägt ist.

Die literarischen *frames of reference* sind laut Nünning genauso bedeutend wie die textexternen und konstituieren die literarische Kompetenz der Rezipient\*innen. Demnach bringen erfahrene Leser\*innen bestimmte Schemata und Erwartungshaltungen basierend auf ihren bisherigen Leseerfahrungen mit.<sup>116</sup> Allrath verweist auf diese gewissen individuellen Voraussetzungen, etwa wie sehr Leser\*innen informiert sind sowie die psychische Veranlagung. Daraus resultiert, dass ein\*e Erzähler\*in nicht für jede\*n Leser\*in gleichermaßen zuverlässig beziehungsweise unzuverlässig ist.<sup>117</sup> Vor allem Hovaness' Verhalten ist schwer zu interpretieren, sodass das Schweigen von den Leser\*innen oftmals auf seine Emotionen zurückgeführt werden kann. Lektüreerfahrungen können sich demnach unterscheiden, was in einem späteren Kapitel vertieft wird.

---

<sup>110</sup> Vgl. Nünning: *Unreliable narration*, S. 21–22.

<sup>111</sup> Nünning: *Unreliable narration*, S. 25.

<sup>112</sup> Nünning: *Unreliable narration*, S. 31.

<sup>113</sup> Steinhöfel: *Rico, Oskar und das Herzgebrehche*, S. 159.

<sup>114</sup> Steinhöfel: *Rico, Oskar und das Herzgebrehche*, S. 159.

<sup>115</sup> Steinhöfel: *Rico, Oskar und das Herzgebrehche*, S. 159.

<sup>116</sup> Vgl. Nünning: *Unreliable narration*, S. 31.

<sup>117</sup> Vgl. Allrath: „But why will you say I am mad?“, S. 61-62.

Eine Neukonzeptualisierung des Begriffes *unreliable narration* nach Nünning zeigt somit, dass es sich

bei *unreliability* nicht um ein semantisches Merkmal eines Erzählers, sondern um eine interpretatorische Strategie des Rezipienten handelt, die dazu dient, textuelle Unstimmigkeiten beziehungsweise scheinbare Widersprüche aufzulösen und nichtreferenzialisierbare Komponenten eines Textes zu integrieren.<sup>118</sup>

Auch Sonja Klimek greift die Bedeutung einer interpretatorischen Strategie bei der erzählerischen Unzuverlässigkeit auf und schreibt: „Die Rolle des Erzählers oder der Erzählerin wird dabei an die Rolle der Rezipierenden gebunden, die die Zuverlässigkeit des Erzählten an ihrem eigenen Erfahrungshorizont von Literatur- und Weltwissen messen“<sup>119</sup>. Frickel kommt ebenfalls zur Erkenntnis, dass unzuverlässiges Erzählen aus einer Interpretation resultiert und somit kein Faktum ist.<sup>120</sup> Des Weiteren spricht Nünning davon, dass der Text naturalisiert werde, indem er auf das lebensweltliche Wissen der Leser\*innen bezogen und den „textuellen Inkonsistenzen durch den Rückgriff auf etablierte kulturelle Modelle eine bestimmte Funktion zugewiesen“ wird.<sup>121</sup>

### 3. Unzuverlässiges Erzählen in der Kinder- und Jugendliteratur

Nachdem im theoretischen Teil der Arbeit eine Auseinandersetzung mit dem Begriff und den unterschiedlichen Auffassungen vom unzuverlässigen Erzählen erfolgte, soll im anschließenden Abschnitt untersucht werden, welche Rolle die *unreliable narration* in der Kinder- und Jugendliteratur beziehungsweise in den Kinder- und Jugendmedien (KJLM) spielt.

Zunächst stellt sich die Frage, was unter Kinder- und Jugendliteratur beziehungsweise Kinder- und Jugendmedien überhaupt zu verstehen ist. Wichtig zu erwähnen ist, dass mit den Begriffen nur ein „Ausschnitt, [ein] abgegrenzte[r] Teil aus dem literarischen Gesamtangebot“<sup>122</sup> gemeint ist. Außerdem ist es von Bedeutung, die Termini nicht mit der *Kinder- und Jugendlektüre* gleichzusetzen. Bei der Lektüre ist die *faktische*, von Kindern oder Jugendlichen freiwillige und außerhalb des Schulunterrichts konsumierte Literatur, von der *intendierten* Lektüre zu unterscheiden. Letztere umfasst jene Literatur, die von der Gesellschaft als für Kinder und Jugendliche adäquat angesehen wird. Nicht alle Werke, die Kinder und Jugendliche lesen, sind

---

<sup>118</sup> Nünning: *Unreliable narration*, S. 21.

<sup>119</sup> Klimek, Sonja: *Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien? Eine vergleichende Studie*. In: *kids+media. Zeitschrift für Kinder- und Jugendmedienforschung* 2/2017, S. 4.

<sup>120</sup> Frickel: *Über Unwahrscheinlichkeit und Unwahrheit*, S.31.

<sup>121</sup> Nünning: *Unreliable narration*, S. 26.

<sup>122</sup> Ewers, Hans-Heino: *Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung in grundlegende Aspekte des Handlungs- und Symbolsystems Kinder und Jugendliteratur*. München: UTB <sup>2</sup>2012, S. 14.

darüber hinaus auch für sie bestimmt, man spricht daher auch von *unbeabsichtigter* Lektüre.<sup>123</sup> Ein Kennzeichen der KJLM ist weiters die spezifische Kommunikation: Die Adressant\*innen, mehrheitlich Erwachsene, bestimmen Kinder und Jugendliche als Adressat\*innen.<sup>124</sup>

Hans-Heino Ewers definiert Kinder- und Jugendliteratur beziehungsweise deren Medien über ein Handlungs- und Symbolsystem. Mit dem *Handlungssystem* sind eine Vielzahl an gesellschaftlichen Handlungen gemeint, etwa die Produktion, zu der die Textproduktion, Übersetzungen, Illustrationen, Medienproduktion, Verlage oder das Vergeben von Preisen an Autor\*innen oder andere Produzent\*innen zählen. Des Weiteren geht Ewers auf die unterschiedlichen Distributionssysteme ein: Buchmessen, Buchhandlungen und ihre KJLM-Abteilungen oder auch Buchclubs und Bibliotheken. Die Bewertungssysteme, etwa im Rahmen pädagogisch sanktionierter, das heißt als geeignet angesehener, KJLM gehören zum Handlungssystem. Nicht nur Schriftsteller\*innen spielen somit eine wichtige Rolle, sondern auch Institutionen wie das Verlagswesen, die Schulen oder der Buchhandel.<sup>125</sup>

Daneben verweist Ewers auf „all die literarischen Symbolsysteme [..], die im Rahmen einer kinder- und jugendliterarischen Kommunikation für die Codierung oder Dekodierung von Botschaften in Anspruch genommen werden“<sup>126</sup>. Hierbei ist es wichtig, festzuhalten, dass auch im Bereich der KJLM Zeichen- oder Regelsysteme angewendet werden, die in anderen (literarischen) *Symbolsystemen* Anwendung finden. Dazu zählen die erzählerische Perspektive, Symbole (Figuren oder Land- und Naturmotive), Reime, Rhythmus und natürlich auch Erzählverfahren wie das unzuverlässige Erzählen.<sup>127</sup>

Unzuverlässiges Erzählen ist in der Kinder- und Jugendliteratur noch weitgehend unerforscht, so Nana Wallraff, die das „Phänomen des unzuverlässigen Erzählens [...] im Kontext der Kinder- und Jugendliteratur als noch junges Verfahren“<sup>128</sup> bezeichnet. Nur wenige kinderbeziehungsweise jugendliterarische Werke, in denen eine *unreliable narration* zu finden ist, sind vor dem Jahr 2000 zu nennen.<sup>129</sup> Seit der Jahrtausendwende gibt es aber einen Aufschwung bezüglich des unzuverlässigen Erzählens, den Wallraff in der „stärkeren Orientierung der Kinder- und Jugendliteratur an den Erzählverfahren der [...] Allgemein[literatur] [...] und

---

<sup>123</sup> Vgl. Ewers: Literatur für Kinder und Jugendliche, S. 14–17.

<sup>124</sup> Vgl. Ewers: Literatur für Kinder und Jugendliche, S. 29–30.

<sup>125</sup> Vgl. Ewers: Literatur für Kinder und Jugendliche, S. 89–92.

<sup>126</sup> Ewers: Literatur für Kinder und Jugendliche, S. 138.

<sup>127</sup> Vgl. Ewers: Literatur für Kinder und Jugendliche, S. 135–138.

<sup>128</sup> Wallraff: Unzuverlässiges Erzählen, S. 145.

<sup>129</sup> Vgl. Wallraff: Unzuverlässiges Erzählen, S. 145.

damit auch an postmodernen Erzählverfahren<sup>130</sup> verankert sieht. Im Zuge dieses Einzugs der erzählerischen Unzuverlässigkeit in die KJLM sind die „ästhetische Kontur und Komplexität damit verändert und auf Augenhöhe mit der Erwachsenenliteratur gesetzt“<sup>131</sup> worden. Auch bei anderen komplexen Formen des uneindeutigen Erzählens, etwa der Ironie oder Multiperspektivität, ist in den letzten Jahrzehnten ein Anstieg zu verzeichnen.<sup>132</sup>

Klimek führt nur zwei Fallstudien an, die sich mit der erzählerischen Unzuverlässigkeit in jugendliterarischen Werken auseinandersetzen: Wolf (2005) erforschte in ihrer Untersuchung Beispiele, in welchen sich Ich-Erzähler\*innen als unzuverlässige Erzählinstanzen herausstellen.<sup>133</sup> Eine weitere Arbeit umfasst einen Unterrichtsvorschlag zum Unzuverlässigen Erzählen anhand von „Lemony Snickets Fantasy-Grusel-Romanreihe *Eine Reihe betrüblerischer Ereignisse* (Original: *A Series of Unfortunate Events*, 1999–2006), die inzwischen in Hollywood teilverfilmt [...] und [...] für Netflix als Serie adaptiert“<sup>134</sup> wurde. Als Grund für die geringe Forschungstätigkeit in diesem Bereich nennt Klimek die Adressierung der Medien der Kinder- und Jugendliteratur vorwiegend an junge Leser\*innen. Bei dieser Zielgruppe wird diese Erzähltechnik oft als unangemessen angesehen. Frickel bezeichnet Kinder und Jugendliche als eine Zielgruppe, die „adoleszenzbedingt bereits genügend Verunsicherungen ausgesetzt ist und im Zuge ihrer Identitätssuche vielleicht selbst dazu neigt, das eigene Sein unzuverlässig zu erzählen“<sup>135</sup>.

Rezipient\*innen benötigen eine gewisse Lese- und Literaturkompetenz und die Fähigkeit, das Erzählte zu hinterfragen. Beides wird Kindern und Jugendlichen häufig abgesprochen. Klimek zieht einen Vergleich mit dem Mittel der Ironie, deren Aufdeckung ebenfalls ausgeprägte Kompetenzen und ein Verständnis braucht.<sup>136</sup> Die Verfasserin weist jedoch darauf hin, dass

[d]ie meisten literarischen Erzähltexte [...] die Autorität ihrer Erzählinstanz nicht explizit [problematisieren]. So der Text keine anderslautenden Anweisungen gibt, gehen LeserInnen normalerweise davon aus, dass die Aussagen der Erzählinstanz über die fiktive Welt ‚wahr‘ sind. Es gibt jedoch auch Texte, die mehr oder weniger deutliche Hinweise darauf enthalten, dass die Erzählinstanz Dinge über die fiktive Welt berichtet, welche in dieser Welt gar nicht oder zumindest so nicht ganz der Fall sind oder sein könnten.<sup>137</sup>

---

<sup>130</sup> Wallraff: Unzuverlässiges Erzählen, S. 146.

<sup>131</sup> Frickel: Über Unwahrscheinlichkeit und Unwahrheit, S.31.

<sup>132</sup> Vgl. Wolf: Unzuverlässigkeit im Kinder- und Jugendbuch, S. 276.

<sup>133</sup> Klimek: Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?, S. 26.

<sup>134</sup> Klimek: Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?, S. 26.

<sup>135</sup> Frickel: Über Unwahrscheinlichkeit und Unwahrheit, S. 31.

<sup>136</sup> Vgl. Klimek: Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?, S. 24.

<sup>137</sup> Klimek: Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?, S. 24.

Wolf verweist ebenfalls auf die Ähnlichkeiten zwischen dem unzuverlässigen Erzählen und der Ironie. Um eine solche „nonliteral language“ verstehen zu können, ist es einerseits notwendig, die Absicht zu detektieren, andererseits die Beziehung zwischen Satz und Bedeutung zu erkennen. Zuletzt muss die „speaker meaning“ entschlüsselt werden. Selbst 13-Jährige haben, so Wolf, oftmals Schwierigkeiten, Ironie von Lügen oder Irreführung zu unterscheiden. Erst in der Adoleszenz, mit 14 bis 16 Jahren, ist ein Verständnis für die Ironie voll entfaltet.<sup>138</sup> Kindern und Jugendlichen fällt die Wahrnehmung einer solchen Erzähltechnik aufgrund ihrer „entwicklungsbedingten Beschränkungen“<sup>139</sup> schwer. Eine erzählerische Unzuverlässigkeit benötigt eine sehr hohe Lesekompetenz, wie Wolf ausführt:

Sie verlangt nicht nur Verständnis dafür, dass ein Sprecher Dinge sagt, hinter denen sich noch eine ganz andere Bedeutungsdimension verbirgt, sondern sie verlangt zusätzlich Verständnis dafür, dass ein Erzähler epistemologisch defizitär sein kann, dass er unwillentlich ein anderes Selbst- und Weltbild preisgibt, als er von sich zu zeichnen beabsichtigt.<sup>140</sup>

Der Erzählinstanz wird eine gewisse Autorität beigemessen, sodass die jungen Leser\*innen dazu aufgefordert werden, eine Perspektive zu übernehmen, um die (mehr oder weniger) versteckte Motivation der Erzähler\*innen zu entschlüsseln. Diese Fähigkeit ist mit etwa zwölf Jahren entwickelt, also während der Pubertät. Gerade bei pubertierenden Leser\*innen ist laut Wolf das Identifikationspotential von großer Bedeutung. Bei der erzählerischen Unzuverlässigkeit wird die Identifikation jedoch meistens gestört und es entsteht vielmehr Distanz.<sup>141</sup> Auch dieser Aspekt kann als Grund angeführt werden, warum unzuverlässiges Erzählen in KJLM als „geradezu verfehlt“<sup>142</sup> erscheinen könnte. Wichtig zu erwähnen ist, dass sich diese Perspektive stark an der Zielgruppe orientiert. In dieser Arbeit geht es im Sinne der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung nicht darum, zu entscheiden, ob ein Werk aufgrund der erzählerischen Unzuverlässigkeit für Kinder und Jugendliche geeignet ist oder nicht, sondern um eine Untersuchung dieser Erzählstrategie in Werken, die sich an diese Zielgruppe richten.

Unzuverlässiges Erzählen im Bereich der KJLM ist unter anderem bei problemorientierten und psychologischen Werken zu finden, die auch Eingang in die Schullektüre gefunden haben. Als Gründe hierfür nennt Wolf die kritische Reflexion sowie ein emanzipatorisches Weiterdenken.

---

<sup>138</sup> Vgl. Wolf, Yvonne: Unzuverlässigkeit im Kinder- und Jugendbuch. In: Liptay, Fabienne und Yvonne Wolf (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: edition text + kritik 2005, S.262–263.

<sup>139</sup> Wolf: Unzuverlässigkeit im Kinder- und Jugendbuch, S. 262.

<sup>140</sup> Wolf: Unzuverlässigkeit im Kinder- und Jugendbuch, S. 263.

<sup>141</sup> Vgl. Wolf: Unzuverlässigkeit im Kinder- und Jugendbuch, S. 262–263.

<sup>142</sup> Wolf: Unzuverlässigkeit im Kinder- und Jugendbuch, S. 263.

Sie thematisiert diesbezüglich die problematische Mehrfachadressierung. Das bedeutet, dass bei den Erwachsenen meistens eine Lektüre im Rahmen der Kinder- und Jugendliteratur im Hinblick auf einen erzieherischen Wert oder Unwert im Vordergrund steht.<sup>143</sup> Außerdem besteht ein enger Zusammenhang zwischen unzuverlässigem Erzählen und Adoleszenzliteratur: „Unzuverlässigkeit, selbst wenn sie als narratologische Kategorie nicht bewusst erkannt wird, kann [...] von älteren Kindern und Jugendlichen in ihrer Wirkung – der wirklichkeitsnahen Psychologisierung – wahrgenommen werden.“<sup>144</sup>

### 3.1. Unzuverlässiges Erzählen – Intermedialität, Transmedialität und Film

Wallraff geht auf die bedeutende Rolle der Inter- und Transmedialität beim unzuverlässigen Erzählen im Bereich der KJLM ein. Vor allem sind diese Aspekte in Jugendbüchern und -medien zu finden.<sup>145</sup> Mit *Intertextualität* ist gemeint, dass Texte in einer gewissen Beziehung zueinander stehen, während *Intermedialität* die Interaktion zwischen verschiedenen (nicht unbedingt literarischen oder schriftlichen) Medien beschreibt.<sup>146</sup> Intermediale Verweise können auch in Filmen als ein Hinweis für eine Unzuverlässigkeit dienen, indem sie zu „Brechungen der innerfiktionalen Realität“<sup>147</sup> führen können. Nach Rajewsky lässt sich Intermedialität in drei Subkategorien unterteilen: in Medienkombination, Medienwechsel sowie in den intermedialen Bezugsrahmen.

Als Beispiel für einen *Medienwechsel* kann eine filmische Adaption bezeichnet werden, welche auch für die vorliegende Arbeit von Bedeutung ist. Dabei wird ein medienspezifisch fixiertes Produkt (z.B. ein Buch) in ein anders Medium (z.B. in einen Film) transformiert. Bei der *Medienkombination* werden zwei oder auch mehr Medien kombiniert, wobei sie in ihrer Materialität präsent bleiben, beispielsweise wären hier Bilderbücher (mit einem bildsprachlichen und schriftsprachlichen Zeichensystem nebeneinander) zu nennen. Bei *intermedialen Bezügen* geht es um den Bezug von zwei medialen Produkten zueinander, der im Verfahren der jeweiligen medialen Produkte begründet liegt. Hierbei kommt es zu einer Übertragung einer spezifischen Verfahrensweise eines Mediums auf die Verfahrensweise eines

---

<sup>143</sup> Vgl. Wolf: Unzuverlässigkeit im Kinder- und Jugendbuch, S. 271.

<sup>144</sup> Wolf: Unzuverlässigkeit im Kinder- und Jugendbuch, S. 273.

<sup>145</sup> Vgl. Wallraff, S. 149.

<sup>146</sup> Vgl. Jakobi, Stefanie: Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität. In: Kurwinkel, Tobias / Philipp Schmerheim (Hg.): Handbuch Kinder- und Jugendliteratur. Berlin: J. B. Metzler 2020 S. 312–315.

<sup>147</sup> Helbig, Jörg: „Follow the White Rabbit!“ Signale erzählerischer Unzuverlässigkeit im zeitgenössischen Spielfilm. In: Liptay, Fabienne und Yvonne Wolf (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: edition text + kritik 2005, S. 143.

anderen Mediums. Doch im Gegensatz zur Medienkombination bleibt nur das Endmedium in seiner Materialität präsent.<sup>148</sup> Bei der Übertragung muss es sich nicht nur um Systemreferenzen handeln, auch Einzelreferenzen sind von Bedeutung.

Ein Fokus soll in dieser Arbeit auf die Rolle des unzuverlässigen Erzählens im Film gelegt werden, da auch ausgewählte filmische Adaptionen in einem späteren Teil untersucht werden. Das Phänomen des unzuverlässigen Erzählens ist bisher wenig in neueren Medien untersucht worden. Jörg Helbig betont die Wichtigkeit, einer Forschung in diesem Gebiet:

Diese Forschungslücke ist insofern prekär, als einer Erzähltheorie nur dann Konsistenz bescheinigt werden kann, wenn ihre Methoden und Kategorien auf unterschiedliche narrative Medien anwendbar sind, insbesondere auf die gegenwärtigen dominanten Erzählformen Film und Fernsehen.<sup>149</sup>

Es stellt sich die Frage, wie sich eine Unzuverlässigkeit im Film manifestieren kann. In der Erzählforschung gibt es unterschiedliche Meinungen, ob die Kamera als etwas (zum Abgebildeten) stets Neutrales angesehen werden soll.<sup>150</sup> Bilder beanspruchen häufig, so Koebner, etwas zuverlässig abzubilden und bei den Betrachter\*innen Vertrauen herzustellen, „dass die Fotografie, wie der Film, eine Art passives Medium ist, das von sich aus die Wiedergabe der Wirklichkeit nicht trügerisch verfälschen könne“<sup>151</sup>. Er widerspricht den Annahmen, dass das Camera Eye (nach Stanzel) neutral beziehungsweise der Blick der Kamera mit einer Nullfokalisation zu vergleichen ist. Zwar nimmt die Kamera eine neutrale Position ein, die Perspektive hingegen ist subjektiv und gleitend<sup>152</sup>. Filmbilder haben „eine Art Doppelfunktion, erstens Fenster in eine andere Welt zu sein, in einen illusionierten Raum, und zweitens zugleich unendlich vielfältiges Arrangement von Flächen, Mengen, Konturen, Linien in einem dynamisch oder statisch gegliederten Bildkaeder“<sup>153</sup>. Auch Liptay/Wolf sprechen von unterschiedlichen Möglichkeiten, „das Geschehen aus einem subjektiven Blickwinkel zu zeigen“<sup>154</sup>.

Koebner spricht im Zusammenhang mit erzählerischer Unzuverlässigkeit im Film vier Eigenarten an: Zunächst nennt er die „Suggestion von Kontinuität“<sup>155</sup> und meint damit, dass

---

<sup>148</sup> Vgl. Jakobi: Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität, S. 312–315.

<sup>149</sup> Helbig: „Follow the White Rabbit!“, S. 131.

<sup>150</sup> Vgl. Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne: Einleitung. Film und Literatur im Dialog. In: Liptay, Fabienne und Yvonne Wolf (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: edition text + kritik 2005, S. 13.

<sup>151</sup> Koebner: Was stimmt denn jetzt?, S. 30.

<sup>152</sup> Vgl. Koebner: Was stimmt denn jetzt?, S. 26.

<sup>153</sup> Koebner: Was stimmt denn jetzt?, S. 31.

<sup>154</sup> Liptay/Wolf: Einleitung. Film und Literatur im Dialog, S. 13.

<sup>155</sup> Koebner: Was stimmt denn jetzt?, S. 23.

der Eindruck erweckt wird, alles laufe zwangsläufig ab. Leerstellen werden im Nachhinein gefüllt.<sup>156</sup> Außerdem spricht er von einem „Zuordnungszwang“, Zuseher\*innen möchten allem stets Bedeutung zumessen. Blinde Motive, denen im späteren Verlauf eines Films keine Bedeutung mehr zukommt, wirken verstörend.<sup>157</sup> Als weiteren Aspekt nennt er die „relative Stabilität der Charaktere“<sup>158</sup>. Das bedeutet, dass es von Seiten der Zuschauer\*innen durchaus geduldet wird, wenn sich Figuren verändern. Allerdings können Schrecken und Unbehagen ausgelöst werden, wenn sich Charaktere als böartig und verrückt entpuppen. Zuletzt geht Koebner auf den begrenzten Spielraum ein. Bereits zu Beginn eines Films, etwa in den ersten zehn Minuten, wird laut dem Verfasser der Rahmen des Möglichen abgesteckt, das heißt, der Spielraum definiert. Brüche gegen diese Konventionen können als Elemente der Unzuverlässigkeit angesehen werden.<sup>159</sup>

Ähnlich wie bei Nünning sind auch bei der Betrachtung der Unzuverlässigkeit im Film gewisse konventionalisierte Anzeichen zu finden, um einen Übergang von der Außen- zur Innensicht beziehungsweise von unpersönlicher zu persönlicher Fokalisierung zu signalisieren. Dazu zählen neben Unschärfen oder Verfremdungen des Tons auch Farbwechsel, Überblendungen, das Heranfahren der Kamera an ein Gesicht oder Voice-overs.<sup>160</sup> Als Rico in der filmischen Adaption von *Rico, Oskar und die Tieferschatten* (2014) den Gehweg vor seinem Haus erforscht, wird mit solchen Überblendungen und Tonverfremdungen gearbeitet.<sup>161</sup> Es sind mehrere suchende Ricos zu sehen, die durch Überblendungen verschwinden und an einer anderen Stelle wieder auftauchen. Gleichzeitig ist die Musik von Bedeutung, denn das Tempo und die Tonhöhe des Gute-Nacht-Lieds der Mutter werden gesteigert. Ein besonders wichtiges Verfahren, um erzählerische Unzuverlässigkeit umzusetzen, ist die Montage, da das Zusammenfügen einzelner Teile eine „extreme Kombinatorik“<sup>162</sup> zur Folge haben kann. Koebner bringt die Bedeutung der Montage für das unzuverlässige Erzählen im folgenden Zitat gut zum Ausdruck:

Dass sich selbst bei kühnsten Konfrontationen durch den Schnitt eine Art von Kontinuitätsillusion aufrechterhält, spricht für das Bedürfnis des Publikums, Zusammenhänge in Bildfolgen hineinzudeuteln, selbst da, wo Zusammenhänge in auffälliger Weise geleugnet werden.<sup>163</sup>

---

<sup>156</sup> Vgl. Koebner: Was stimmt denn jetzt?, S. 23.

<sup>157</sup> Vgl. Koebner: Was stimmt denn jetzt?, S. 23–24.

<sup>158</sup> Koebner: Was stimmt denn jetzt?, S. 24.

<sup>159</sup> Vgl. Koebner: Was stimmt denn jetzt?, S. 24–25.

<sup>160</sup> Vgl. Liptay/Wolf: Einleitung. Film und Literatur im Dialog, S. 13.

<sup>161</sup> Vgl. Rico, Oskar und die Tieferschatten (D 2014, R: Neele Vollmar), Amazon Prime, 2021, 0:07:24–0:07:33.

<sup>162</sup> Koebner: Was stimmt denn jetzt?, S. 32.

<sup>163</sup> Koebner: Was stimmt denn jetzt?, S. 32.

Als trügerischstes Erzählmittel im Film nennt er die Plansequenz, „bei der eine Einstellung die Länge einer Sequenz hat, sodass Deckungsgleichheit zwischen der erzählten Zeit und der Erzählzeit gesichert“<sup>164</sup> scheint. Sie erhebt einen Authentizitätsanspruch, mit dem jedoch im Sinne der erzählerischen Unzuverlässigkeit gespielt werden kann. Koebner geht hierbei auf die Filmgeschichte und den sogenannten zweiten Surrealismus der 1960er ein.<sup>165</sup> Diese Art des Erzählens zeichnet sich durch die „neuen Haltepunkt[e], unüblichen Beschleunigungen und Verlangsamungen“<sup>166</sup> aus. Die Realwelt ist oftmals nicht von der Traumwelt zu unterscheiden, sodass die Zuseher\*innen nicht mehr wissen, „ob man sich in der Vorstellungswelt einer Person bewegt oder in der harten [, realen] Welt“<sup>167</sup>. Koebner beschreibt die Besonderheit der Plansequenz folgendermaßen:

Die Plansequenz verwandelt sich zur allegorischen Erzählsequenz, gleichzeitig verdichtet sie die erzählte Zeit in unglaublicher Weise, ohne dies zunächst merken zu lassen. [...] Das anfangs unberechenbare Unzuverlässige einer neuen Erzählform wird bald eingemeindet, so dass sich eine neue stabilisierte Erwartung herausbildet.<sup>168</sup>

In diesem Zitat wird angesprochen, dass eine Unzuverlässigkeit auch in eine Zuverlässigkeit übergehen kann, da das Publikum die fehlende Glaubwürdigkeit begreift und sensibilisiert wird (Rezeptionskontrolle). Die Zuseher\*innen verzichten mit der Zeit auf die Anstrengung, das Gezeigte im Hinblick auf die Art des Zeigens zu hinterfragen<sup>169</sup>, und geben sich „der Bannkraft der Fiktion“<sup>170</sup> hin.

In *The Boy in the Striped Pyjamas (Der Junge im gestreiften Pyjama)* (2008) ist zu Beginn des Films eine etwa halbminütige Sequenz zu finden. Bruno rennt mit seinen Freunden glücklich an einem Wagen vorbei, in den gerade Nazis (erkennbar an den Hakenkreuzzeichen an den Helmen) einige – wahrscheinlich jüdische – Menschen treiben. Die Kinder laufen unbesorgt an den Menschen, die von den Männern in Uniform angeschubst und angeschrien werden, vorbei. Die Kamera fährt daraufhin über einen Zaun weiter nach oben und die Zuseher\*innen erkennen, dass aus dem dahinterliegenden Haus dutzende andere Menschen vertrieben werden.<sup>171</sup> Bereits in dieser Szene wird für die Zuschauer\*innen deutlich, dass Bruno von den grausamen Taten, die hier sogar direkt um ihn herum geschehen, nichts mitbekommt. Das Publikum wird somit

---

<sup>164</sup> Koebner: Was stimmt denn jetzt?, S. 32.

<sup>165</sup> Vgl. Koebner: Was stimmt denn jetzt?, S. 32–33.

<sup>166</sup> Koebner: Was stimmt denn jetzt?, S. 33.

<sup>167</sup> Koebner: Was stimmt denn jetzt?, S. 33.

<sup>168</sup> Koebner: Was stimmt denn jetzt?, S. 36.

<sup>169</sup> Vgl. Koebner: Was stimmt denn jetzt?, S. 36.

<sup>170</sup> Koebner: Was stimmt denn jetzt?, S. 36.

<sup>171</sup> *The Boy in the Striped Pyjamas (Der Junge im gestreiften Pyjama, USA/UK 2008, R: Mark Herman)*, Amazon Prime, 0:03:00-0:03:22.

dafür sensibilisiert, dass im weiteren Verlauf wohl zwei unterschiedliche Weltanschauungen aufeinanderprallen.

Helbig spricht in Bezug auf die erzählerische Vermittlung im Medium Film von einem *cinematic narrator*. Dieser liefert Informationen in Form von Bildern, die als Perspektive einer Fokalisierungsinstanz betrachtet werden können. Je nachdem, wie sehr die Fokalisierung an eine Figur gebunden ist, unterscheidet er persönliche und unpersönliche Fokalisierungsinstanzen, wobei sich die zuletzt genannte Form meist als allwissende Erzählinstanz erweise und dominiere.<sup>172</sup> Diese Unterscheidung ist „für die Erschließung unzuverlässigen Erzählens im Film höchst virulent, weil [...] zahlreiche Fälle von Unzuverlässigkeit darauf beruhen, dass eine scheinbar unpersönliche Fokalisierung in Wahrheit figurengebunden ist“<sup>173</sup>. Darüber hinaus soll auch auf die Besonderheit der quantitativen Art des unzuverlässigen Erzählens (*underreporting*) verwiesen werden, bei der die Erzählinstanz weniger preis gibt, als sie eigentlich weiß. Es handelt sich somit um eine eingeschränkte Kommunikativität, bei der die Sachverhalte nicht umfassend dargestellt werden, die Unzuverlässigkeit ist somit in der fehlenden Vollständigkeit der Informationen begründet.<sup>174</sup> Dieses *underreporting* steht, so Helbig, dem *misreporting* gegenüber. Diese qualitative Art äußert sich in der falschen Wiedergabe von Sachverhalten. Im Gegensatz zur eingeschränkten Kommunikativität sind bei der eingeschränkten Authentizität „die gezeigten Gegenstände, Personen oder Sachverhalte auf der Ebene der Diegese [...] nicht vorhanden. Die Unzuverlässigkeit liegt hierbei im mangelnden Wahrheitsgehalt der Informationen.“<sup>175</sup> Das Begriffspaar *under-* und *misreporting* steht mit der mimetischen Unzuverlässigkeit in Zusammenhang, auf die im nächsten Kapitel ausführlich eingegangen wird. Im Grunde geht es hierbei darum, dass eine Fokalisierungsinstanz Bilder liefert, die nicht mit der dargestellten fiktionalen Realität übereinstimmen. Diesbezüglich sei auf eine Szene in der filmischen Adaption von *Rico, Oskar und die Tieferschatten* (2014) verwiesen: Rico soll einkaufen gehen, eine Situation, die ihn sehr stresst, da er seinen gewohnten Handlungsraum verlassen muss. Er geht unsicher die Straße entlang, auf einmal tauchen die Kessler-Zwillinge in Schaufenstern auf, die gar nicht da sein können, da sie im Urlaub sind. Nach kurzer Zeit verschwinden sie wieder aus den Auslagefenstern. Zusätzlich sind ihre Stimmen zu hören: „Rechts, links, rechts...“<sup>176</sup>. Es handelt sich bei der Szene somit um eine eingeschränkte Authentizität, denn

---

<sup>172</sup> Vgl. Helbig: „Follow the White Rabbit!“, S. 134.

<sup>173</sup> Helbig: „Follow the White Rabbit!“, S. 134.

<sup>174</sup> Vgl. Helbig: „Follow the White Rabbit!“, S. 134–135.

<sup>175</sup> Helbig: „Follow the White Rabbit!“, S. 135.

<sup>176</sup> Vgl. Rico, Oskar und die Tieferschatten (D 2014, R: Neele Vollmar), Amazon Prime, 2021, 0:15:41.

die Mädchen sind auf der Ebene der Diegese nicht vorhanden. Interessant ist weiters der Besuch in der Eisdiele, eine Szene, die in der literarischen Vorlage erst im zweiten Teil zu finden ist. Rico, der mit der großen Auswahl an Sorten überfordert zu sein scheint, sieht die verschiedenen Geschmacksrichtungen mit Zahlen angeschrieben, was an das Motiv der Bingotrommel, auf das später ausführlich eingegangen wird, erinnert.<sup>177</sup> In dieser Szene ist „zu viel“ vorhanden, nach Helbig kann von einer Unterbrechung der visuellen Authentizität gesprochen werden, denn das Gezeigte entspricht nur der mentalen Fokalisierung der Figur.<sup>178</sup>

Einige der Signale, die Helbig für das Erkennen erzählerischer Unzuverlässigkeit in Spielfilmen nennt, decken sich mit den textuellen beziehungsweise außertextuellen Signalen nach Nünning, etwa Verstöße gegen das allgemeine Weltwissen oder Hinweise in Aussagen der Erzählinstanz. Auch die Persönlichkeit der Erzähler\*innen wurde bereits angesprochen, die etwa krank oder in ihrer Sinneswahrnehmung gestört ist.<sup>179</sup>

Ein weiteres wichtiges Merkmal stellt die Selbstreflexivität etwa in Form von Voice-overs dar. Auch Veränderungen im Bewusstsein können ein Zeichen einer Unzuverlässigkeit sein: Das Paradebeispiel hierfür ist der Übergang von Wach- zu Schlafzustand. Manchmal stellen Figuren beispielsweise fest, dass eine Handlung nur in ihrem Traum stattgefunden hat. Oft verschwimmen die Grenzen zwischen Traum und Realität vollkommen.<sup>180</sup> Das Medium Film ermöglicht es damit, bestimmte Aspekte der erzählerischen Unzuverlässigkeit auf besondere Art und Weise darzustellen. Spannend ist diesbezüglich die Hochzeitsszene am Anfang der filmischen Adaption von *Rico, Oskar und das Herzgebreche* (2015). Zunächst glaubt man als Zuseher\*in, dass Ricos Mutter und der Bühl tatsächlich heiraten. Ist die Romanvorlage bekannt, kann es verwunderlich erscheinen, dass bereits die Hochzeit stattfindet, obwohl die beiden sich erst im dritten Teil verloben. Noch gibt es aber keine Anhaltspunkte, dass das Gezeigte nur in Ricos Kopf, in einem Traum stattfindet. Als Rico dem Paar die Ringe geben soll und nicht weiß, welchen Ring er zuerst überreichen soll, beginnen die Stimmen um ihn herum zu verhallen und sich zu überlagern. Die Zuschauer\*innen könnten an dieser Stelle immer noch annehmen, dass diese akustische Verzerrung auf Ricos Orientierungsschwäche zurückzuführen ist, die bereits im ersten Teil der Reihe thematisiert wird. Sobald sich das Paar jedoch küssen möchte, platzt die Mutter in die Kirche hinein und die Stimme der offensichtlich gar nicht in der Kirche anwesenden Mutter ist zu hören. Die Kirche verwandelt sich auf einmal in Ricos

---

<sup>177</sup> Vgl. Rico, *Oskar und die Tieferschatten* (D 2014, R: Neele Vollmar), Amazon Prime, 2021, 0:31:25.

<sup>178</sup> Vgl. Helbig: „Follow the White Rabbit!“, S. 138.

<sup>179</sup> Vgl. Helbig: „Follow the White Rabbit!“, S. 136.

<sup>180</sup> Vgl. Helbig: „Follow the White Rabbit!“, S. 137–140.

Kinderzimmer. Mit der Frage „Was machst du denn da?“ wacht der verduzt Rico aus seinem Tagtraum auf.<sup>181</sup> Veränderungen des Bewusstseins, etwa ein Übergang von Traum zum Wachzustand wie im obigen Beispiel, können nach Helbig als „Indikatoren dafür dienen, dass das anschließende Geschehen mental fokussiert ist“<sup>182</sup>. Auch andere „Transitionsmerkmale“<sup>183</sup> lassen sich in dieser Szene finden, etwa die beschriebenen Tonverfremdungen, aber auch ein Farbwechsel: Die Geschehnisse in der Kirche (Traum) sind in warmes, oranges Licht getaucht, der Übergang zur „Realität“ geht mit einer veränderten Farbgebung einher. Nach Wulff können diese Szene, der Wechsel der Umgebung und Akteur\*innen auch mit einer „falschen Fährte“ in Verbindung gebracht werden. Die Fährte besteht in diesem Fall in der Annahme, „wie die Bilder zusammenhängen“<sup>184</sup>. Die Demaskierung der gezeigten Realität führt einerseits dazu, dass Zuschauer\*innen überrascht sind<sup>185</sup>, andererseits zu einer „Neuformierung dessen, was der Zuschauer sich bis dahin zusammengereimt hatte“<sup>186</sup>.

Interessant für eine Filmanalyse sind außerdem sogenannte subliminale Bilder, „Markierungen von extrem kurzer Dauer“<sup>187</sup>. Eine solche sehr kurze Szene findet sich in der Verfilmung *The Boy in the Striped Pyjamas* (*Der Junge im gestreiften Pyjama*) (2008) wieder. Der schlafende Bruno trägt im Zug Richtung Auschwitz einen gestreiften Schlafanzug.<sup>188</sup> Für Klimek hat dieses unterschwellige Detail den Zweck, „den Fehlschluss Brunos zu plausibilisieren, dass er die KZ-Häftlingskleidung für Schlafanzüge („pyjamas“) hält“<sup>189</sup>. Hinweise in solchen subliminalen Szenen erfordern eine äußerst konzentrierte Rezeption, vor allem, wenn Figuren ein Alter Ego haben. Helbig bezieht sich unter anderem auf den Film *Fight Club* und schreibt, dass durch eine Verlangsamung einer Szene eine kurze Störung der Normalität deutlich werden kann (zum Beispiel wechseln zwei Figuren Plätze).<sup>190</sup>

### 3.2. Formen des Unzuverlässigen Erzählens

Bezüglich der erzählerischen Unzuverlässigkeit können, wie Koebner festhält, grob zwei Phänomene unterschieden werden: Erstens gibt es Erzählinstanzen, die Tatbestände falsch wiedergeben, Ereignisse verschweigen oder Wahrheiten nachliefern. Die Erzähltechnik ähnelt

---

<sup>181</sup> Rico, Oscar und das Herzgebroche (D 2015, R: Wolfgang Groos), Amazon Prime, 2021, 0:02:10–0:02:49.

<sup>182</sup> Vgl. Helbig: „Follow the White Rabbit“, S. 142.

<sup>183</sup> Liptay/Wolf: Einleitung. Film und Literatur im Dialog, S. 13.

<sup>184</sup> Wulff: „Hast du mich vergessen?“, S. 151.

<sup>185</sup> Vgl. Wulff: „Hast du mich vergessen?“, S. 150–151.

<sup>186</sup> Wulff: „Hast du mich vergessen?“, S. 150.

<sup>187</sup> Helbig: „Follow the White Rabbit!“, S. 141.

<sup>188</sup> *The Boy in the Striped Pyjamas* (*Der Junge im gestreiften Pyjama*, USA/UK 2008, R: Mark Herman), Amazon Prime, 0:10:44.

<sup>189</sup> Klimek: Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?, S. 39.

<sup>190</sup> Vgl. Helbig: „Follow the White Rabbit!“, S. 141–142.

einem Rätsel mit Leerstellen, die von den Leser\*innen gefüllt werden müssen. Zweitens sind Erzählinstanzen zu nennen, die falsch deuten.<sup>191</sup> Hierfür nennt Koebner verschiedene Gründe: Es kann sich einerseits um Kinder mit einer naiven Sichtweise handeln, die „das Grauen der Welt, das Elend der Menschen, die Vorgänge, die sich zwischen Erwachsenen abspielen, nie ganz begreif[en]“<sup>192</sup>. Dieser Ansatz ähnelt Lexes Definition von defizitären Erzähler\*innen. Andererseits ist die Unzuverlässigkeit oftmals auch auf ein „ironisches Temperament, das die Dinge leichter oder auch schwerer nimmt als sie sind“<sup>193</sup>, zurückzuführen.

Martínez/Scheffel unterscheiden mehrere Formen des unzuverlässigen Erzählens, für deren Erklärung zunächst die Unterscheidung zwischen sogenannten theoretischen und mimetischen Sätzen von Bedeutung ist. *Theoretische Sätze* „enthalten eine kommentierende Stellungnahme des Erzählers über die Welt“<sup>194</sup> und bilden eine „allgemeine, moralische Sentenz“<sup>195</sup>. Aussagesätze, die „elementare Informationen über die konkrete Beschaffenheit und das Geschehen in der erzählten Welt“<sup>196</sup> vermitteln, werden hingegen als *mimetische Sätze* bezeichnet. Bei diesen Sätzen wird ein konkreter, zeitlich sowie räumlich fixierter Sachverhalt für wahr gehalten.<sup>197</sup> Martínez/Scheffel führen die Unterscheidung weiter aus:

In fiktionalen Erzählungen erstreckt sich das logische Privileg des Erzählers gegenüber den Figuren vor allem auf seine mimetischen Sätze, während seine theoretischen Behauptungen in der Regel nur die Autorität einer nichtprivilegierten Figur beanspruchen können – sie können für wahr gehalten werden, müssen es aber nicht, damit ein elementares Textverständnis gewährleistet ist.<sup>198</sup>

Unter dem Privileg des Erzählers verstehen die Verfasser „die unbedingte Gültigkeit“<sup>199</sup> der Behauptungen einer Erzählinstanz, die einen Wahrheitsanspruch in der erzählten Welt haben. Dieses Privileg der Erzählerrede kann jedoch auch gänzlich fehlen, etwa bei inneren Monologen, in denen alle expliziten oder impliziten Behauptungen „nur den bedingten Geltungsanspruch von Figurenreden beanspruchen“<sup>200</sup> können.

Als erste Form des unzuverlässigen Erzählens nennen Martínez/Scheffel das sogenannte *theoretisch unzuverlässige Erzählen*, bei dem „die Unzuverlässigkeit des Erzählers zumeist auf seine theoretischen Sätze begrenzt [ist], während seine mimetischen Sätze vom Leser weiterhin

---

<sup>191</sup> Vgl. Koebner: Was stimmt denn jetzt?, S. 21.

<sup>192</sup> Koebner: Was stimmt denn jetzt?, S. 21.

<sup>193</sup> Koebner: Was stimmt denn jetzt?, S. 21.

<sup>194</sup> Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 105.

<sup>195</sup> Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 105.

<sup>196</sup> Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 105.

<sup>197</sup> Vgl. Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 105.

<sup>198</sup> Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 105.

<sup>199</sup> Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 102.

<sup>200</sup> Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 104.

für notwendig wahr gehalten werden“<sup>201</sup>. Oftmals ist das theoretisch unzuverlässige Erzählen bei intradiegetischen Erzählinstanzen zu finden, die Bewohner\*innen der erzählten Welt sind. Die Glaubwürdigkeit einer Erzählinstanz bleibt dann eingeschränkt, wenn diese als Figur hervortritt, und uneingeschränkt in Bezug auf die mimetische Erzählfunktion.<sup>202</sup> Grundlegend geht es, wie Klimek zusammenfasst, darum, dass Dinge in der Geschichte scheinbar mimetisch zuverlässig erzählt werden<sup>203</sup>, die Erzählinstanz aber „von den philosophischen und moralischen Positionen der empirischen Autoren und deren Überzeugungen darüber, was weltanschaulich und moralisch richtig oder falsch ist“<sup>204</sup>, abweicht. Kindt definiert diese Art der *unreliable narration* „unabhängig von realen Autorintentionen als einen Widerspruch zwischen den ‚Wertauffassungen‘ der fiktiven Erzähler-Figur und den ‚durch den Text im ganzen‘ [...] zum Ausdruck gebrachten ‚Wertauffassungen‘“<sup>205</sup> und bezeichnet sie als *axiologische Unzuverlässigkeit*. Mit dem Begriff *Axiologie* ist in der Philosophie die allgemeine Lehre von den Werten gemeint.<sup>206</sup> Unter axiologischer Unzuverlässigkeit sind die von Booth beschriebenen Erzähler\*innen zu verstehen, die „für das Werk, dessen Bestandteil sie sind, in normativer Hinsicht keine repräsentative Geltung besitzen“<sup>207</sup>. Des Weiteren schreibt Kindt, dass Erzählinstanzen, welche von einer Welt oder Geschichte adäquat berichten „in axiologischer Hinsicht nicht für das Werk stehen [müssen], dessen Bestandteil sie sind“<sup>208</sup>.

Die zweite Art des unzuverlässigen Erzählens nach Martínez/Scheffel stellt das *mimetisch teilweise unzuverlässige Erzählen* dar, bei dem neben den theoretischen Sätzen auch die mimetischen Sätze irreführend oder auch falsch sind. Dieses Erzählen liegt beispielsweise bei Phantasievorstellungen vor, bei denen die Leser\*innen die mimetischen Sätze anfangs für wahr halten<sup>209</sup>, bis sich herausstellt, dass die Handlung der Figur nur im Kopf abspielt. In diesem Zusammenhang stellen sich die Verfasser die Frage, wie Leser\*innen solche Geschehnisse verstehen können und warum sie das Textverständnis, das sie bisher aufgebaut haben, abweisen. Den Grund, weswegen die Leser\*innen bereit sind, die Handlung rückwirkend umzuinterpretieren, sehen Martínez/Scheffel in der Konstruktion einer konsistenten erzählten

---

<sup>201</sup> Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 107.

<sup>202</sup> Vgl. Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 107.

<sup>203</sup> Vgl. Klimek: Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?, S. 25.

<sup>204</sup> Klimek: Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?, S. 25.

<sup>205</sup> Klimek: Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?, S. 25.

<sup>206</sup> Vgl. Klimek: Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?, S. 25.

<sup>207</sup> Kindt, Tom: Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne. Eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiß. Tübingen: Niemeyer 2008, S. 48.

<sup>208</sup> Kindt: Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne: Eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiß, S. 47.

<sup>209</sup> Vgl. Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 107–108.

Welt.<sup>210</sup> Außerdem würde sich bei einer fehlenden Uminterpretation ein „unaufgelöster Widerspruch“<sup>211</sup> ergeben. Klimek differenziert in Anlehnung an Köppe/Kindt (2014) nochmals und geht einerseits auf das *täuschende Erzählen* ein, bei dem, wie oben beschrieben, erst am Schluss des Textes ans Licht kommt, dass Leser\*innen getäuscht beziehungsweise irregeführt wurden. Andererseits gibt es das *offen unzuverlässige Erzählen*, bei dem schon von Anfang an deutlich ist, dass eine Erzählinstanz zum Beispiel aufgrund von Naivität oder Verrücktheit unzuverlässig ist.

Beide bisher beschriebenen Formen, das theoretische sowie mimetisch teilweise unzuverlässige Erzählen, „beruhen auf der Voraussetzung, dass hinter der Rede des Erzählers eine stabile und eindeutig bestimmbare Welt erkennbar wird, mit Bezug auf die sich manche der Erzählerbehauptungen als unzuverlässig“<sup>212</sup> herausstellen. Die dritte und letzte Form des unzuverlässigen Erzählens wird nach Martínez/Scheffel als *mimetisch unentscheidbares Erzählen* bezeichnet und weist keinen festen Bezugspunkt auf, sodass sich der Eindruck der Unzuverlässigkeit nicht auflöst<sup>213</sup>, sondern sich „in eine grundsätzliche Unentscheidbarkeit bezüglich dessen, was in der erzählten Welt der Fall ist, verwandelt“<sup>214</sup>. Klimek schreibt über das mimetisch unentscheidbare Erzählen:

[H]ier bleibt für die Leserschaft bis zum Schluss der Lektüre nicht erkennbar, ob die Aussagen der Erzählinstanz über das, was in der erzählten Welt der Fall ist, nun eigentlich korrekt sind oder nicht. Bei diesem „mimetisch unentscheidbaren Erzählen“ muss man erst einmal Hinweise auf die Unzuverlässigkeit der Erzählinstanz als solche identifizieren.<sup>215</sup>

Dies ist nach Klimek etwa dann der Fall, wenn offengelegt wird, dass (homodiegetische) Erzählinstanzen psychisch labil sind, sich am Kopf verletzt haben oder unter Drogeneinfluss stehen.<sup>216</sup> Keine Behauptung von Seiten der Erzählinstanz kann eindeutig als wahr erkannt werden. Martínez/Scheffel erläutern, dass das mimetisch unentscheidbare Erzählen bei vielen Texten der Moderne und Postmoderne, die sich durch einen fehlenden linear chronologischen und kausalen Zusammenhang auszeichnen, zu finden ist.<sup>217</sup>

Eine andere Möglichkeit, Formen unzuverlässigen Erzählens zu unterscheiden, stellt Hofmanns (2010) Ansatz dar, die sich speziell mit kindlichen unzuverlässigen Erzähler\*innen befasst. Auf

---

<sup>210</sup> Vgl. Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 108.

<sup>211</sup> Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 108.

<sup>212</sup> Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 109.

<sup>213</sup> Vgl. Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 109.

<sup>214</sup> Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 109.

<sup>215</sup> Klimek: Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?, S. 25.

<sup>216</sup> Vgl. Klimek: Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?, S. 25.

<sup>217</sup> Vgl. Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 109.

der einen Seite nennt sie die negative Motivation, welche aus Langeweile, aus einer kognitiven beziehungsweise emotionalen Überforderung resultiert oder auch aufgrund überfordernder oder belastender Situationen entsteht. Rico aus der *Rico, Oskar*-Serie kann dieser Form zugeordnet werden, denn er ist aufgrund seiner Einschränkung mit vielen Situationen überfordert und schämt sich, wie folgende Stelle aus *Rico, Oskar und die Tieferschatten* zeigt:

„Er hat dich versetzt, hm?“

Ich war mir nicht sicher, was das hieß. Mit meiner Versetzung war alles in Ordnung, nach den Sommerferien war ich im Förderzentrum eine Klasse weiter. Oskar hatte damit nichts zu tun gehabt, das konnte das Wort also nicht bedeuten. Anstatt etwas zu sagen, nickte ich nur schnell. Manchmal ist es mir Mama gegenüber peinlich, dass ich so schwer von Begriff bin.<sup>218</sup>

Auf der anderen Seite geht Hofmann auf die positive Motivation ein, die auftritt, wenn unzuverlässige kindliche Erzählinstanzen zum Beispiel Freude am Fabulieren sowie am Übertreiben verspüren, gerne ihre Erzählungen mit phantastischen Welten ausmalen oder Geschichten erfinden.<sup>219</sup> Leser\*innen könnten Rico auch diese Motivation unterstellen, da er gerne vom Eigentlichen abweicht und sich in seinen Gedanken verliert:

Ich schlappte zu Mama in die Küche, mit so viel schlechter Laune in mir drin, dass ich mich schwer und traurig fühlte wie ein Elefant. Elefanten gehen zum Sterben in den Dschungel. Sie gehen zu einer Stelle, wo vor ihnen schon andere Elefanten gestorben sind [...]. Es ist ein riesiger Friedhof. Unsere Küche war zwar kein Friedhof, aber irgendwo musste ich ja hin.<sup>220</sup>

Der Junge vergleicht seine Stimmung mit einem Elefanten, woraufhin er abschweift und sein Wissen über Elefanten darlegt. Der Ursprung für dieses Fabulieren kann allerdings nicht nur auf seine Freude und Begeisterung für das Erzählen zurückgeführt werden, sondern auch auf seine Einschränkung: Rico gibt am Anfang des ersten Teils zu, dass er leicht den roten Faden verliert, „er [der rote Faden] könnte aber auch grün oder blau sein, und genau das ist das Problem“<sup>221</sup>.

Dieser kurze Exkurs hinsichtlich der unterschiedlichen Arten und Einteilungen des Unzuverlässigen Erzählens soll verdeutlichen, dass das Erkennen beziehungsweise Entlarven einer solchen Erzählinstanz äußerst komplex ist, wie Klimek betont:

Die Grundvoraussetzung, um die verdoppelte Kommunikationsstruktur des unzuverlässigen Erzählens überhaupt erkennen zu können, ist, dass die RezipientInnen kognitiv bereits in der Lage sind, Formen der verdoppelten Kommunikation und der uneigentlichen Rede (wie Ironie) von falschen Aussagen (wie Lüge und Irrtum) zu unterscheiden.<sup>222</sup>

---

<sup>218</sup> Steinhöfel: *Rico, Oskar und die Tieferschatten*, S. 98.

<sup>219</sup> Vgl. Wallraff: *Unzuverlässiges Erzählen*, S. 147.

<sup>220</sup> Steinhöfel: *Rico, Oskar und die Tieferschatten*, S. 97–98.

<sup>221</sup> Steinhöfel: *Rico, Oskar und die Tieferschatten*, S. 11.

<sup>222</sup> Klimek: *Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?*, S. 26.

Grundsätzlich gefährdet ein\*e kindliche\*r, homodiegetische\*r Erzähler\*in schon alleine aufgrund des Alters die Glaubwürdigkeit, sodass diese „durch spezielle narrative Verfahrensweisen abgesichert werden“<sup>223</sup> muss. Lexe betont, dass die Rolle des *unreliable narrator* stets „an die Rolle der Rezipierenden gebunden [ist], die die Zuverlässigkeit des Erzählten an ihrem eigenen Erfahrungshorizont von Literatur und Weltwissen messen“<sup>224</sup>. Das unzuverlässige Erzählen ist, wie bereits dargelegt wurde, ein Ergebnis einer Interpretation der Rezipient\*innen. Lexe spricht „von unterschiedlichen Dispositionen des Erzählers/der Erzählerin [...], die solchen literarischen Täuschungen – bezeichnet als Unzuverlässigkeit – zu Grunde liegen“<sup>225</sup>. Die Verfasserin beschreibt verschiedene Varianten eines Erzählens, „das nicht nur auf (radikaler) Subjektivität basiert, sondern dessen Subjektivität auch Unsicherheiten bezüglich der Verlässlichkeit sowohl der Ich-Erzähler\_innen (und ihrer psychischen Konstitution) als auch des Erzählten birgt“<sup>226</sup>. Als wichtig erachtet sie das „Spannungsverhältnis zwischen der Täuschung der Leser\_innen sowie einer daran gebundenen, möglichen Selbsttäuschung der Erzähler\_innen“<sup>227</sup>. Sie stellt drei „jugendliterarische Aspekte“<sup>228</sup> ausführlich vor, wobei auf zwei dieser Aspekte in der vorliegenden Arbeit nur kurz eingegangen werden sollen.

Eine dieser Dispositionen einer Erzählinstanz ist die sogenannte *fragmentierte Wirklichkeit*, bei der schon „mit dem Textarrangement des Erzählten auf dessen Fragmentarität verwiesen wird“<sup>229</sup>. Als Beispiel nennt Lexe den Roman *Es war einmal Indianerland* des Autors Nils Mohl, der die „Fragilität [...] prekäre[r] Selbstfindungsprozesse“<sup>230</sup> in Form einer bestimmten Anordnung des Erzählten, dem achronologischen Erzählen, zum Ausdruck bringt.

Daneben geht Lexe auf *beschädigte Erzähler\*innen* ein, „deren Unzuverlässigkeit in jener psychischen Disposition zu suchen ist, aus der heraus sie erzählen“<sup>231</sup>. Oftmals handelt es sich bei dieser Disposition um literarische Doppelgänger\*innen oder Alter Ego-Figuren (z.B. beim Film *Black Swan*), die dazu dienen, eine Beschädigung einer Hauptfigur, „die dem Selbstzweifel, der Schlaflosigkeit und der Überforderung entspringt“<sup>232</sup>, offenzulegen. Häufig

---

<sup>223</sup> Wolf: Unzuverlässigkeit im Kinder- und Jugendbuch, S. 275.

<sup>224</sup> Lexe: Literarische Täuschungsmanöver. Aspekte Unzuverlässigen Erzählens in der Jugendliteratur, S. 4.

<sup>225</sup> Lexe: Literarische Täuschungsmanöver. Aspekte Unzuverlässigen Erzählens in der Jugendliteratur, S. 6.

<sup>226</sup> Lexe: Literarische Täuschungsmanöver. Aspekte Unzuverlässigen Erzählens in der Jugendliteratur, S. 23.

<sup>227</sup> Lexe: Literarische Täuschungsmanöver. Aspekte Unzuverlässigen Erzählens in der Jugendliteratur, S. 6.

<sup>228</sup> Lexe: Literarische Täuschungsmanöver. Aspekte Unzuverlässigen Erzählens in der Jugendliteratur, S. 23.

<sup>229</sup> Lexe: Literarische Täuschungsmanöver. Aspekte Unzuverlässigen Erzählens in der Jugendliteratur, S. 19.

<sup>230</sup> Lexe: Literarische Täuschungsmanöver. Aspekte Unzuverlässigen Erzählens in der Jugendliteratur, S. 19.

<sup>231</sup> Lexe: Literarische Täuschungsmanöver. Aspekte Unzuverlässigen Erzählens in der Jugendliteratur, S. 23.

<sup>232</sup> Lexe: Literarische Täuschungsmanöver. Aspekte Unzuverlässigen Erzählens in der Jugendliteratur, S. 12.

versuchen jene Figuren, Verluste zu verdrängen oder verarbeiten. Lexe geht als Beispiel für eine beschädigte Erzählerin auf Hannah Baker in *Tote Mädchen lügen nicht* ein.

Für diese Arbeit am bedeutsamsten ist die Disposition der defizitären Erzähler\*innen nach Lexe. Oftmals wird ein\*e kindliche\*r Ich-Erzähler\*in als unzuverlässig angesehen, da einem Kind „im Vergleich zum impliziten erwachsenen Autor beziehungsweise der impliziten erwachsenen Autorin und der erwachsenen Leserschaft [...] Erfahrung und Weltwissen“<sup>233</sup> fehlt. Ein bewusst naives Erzählen eines Kindes kann als Textsignal bezeichnet werden, das zu einem Spannungsfeld zwischen den bereits angesprochenen textinternen und textexternen Bezugsrahmen (*frames of reference*) führe.<sup>234</sup> Lexe spricht von einer *defizitären Erzählweise*, „deren Unzuverlässigkeit aus einer deutlichen Diskrepanz zwischen dem eigenen Weltwissen respektive den eigenen körperlichen und sprachlichen Fähigkeiten und jenen der Leserinnen und Leser resultiert.“<sup>235</sup> Diese defizitären Erzähler\*innen zeichnen sich durch ein sprachliches Defizit aus, verfügen über kein oder nur über ein begrenztes Sprachvermögen. Im Analyse-Teil der Arbeit wird auf die Mittel der defizitären Erzähler\*innen der bereits angeführten Werke, die dazu dienen, die sprachliche Einschränkung bis hin zur Sprachlosigkeit zu überwinden, näher eingegangen.

Bode verweist auf Erzähler\*innen, welche – im Gegensatz zu solchen, die absichtlich täuschen – „die Wirklichkeit gar nicht adäquat wiedergegeben [können und] [...] mehr oder minder eingeschränkt zurechnungsfähig“<sup>236</sup> sind. Sie können „nicht anders“<sup>237</sup> erzählen, da sie entweder geistig nicht in der Lage dazu sind oder sich das Erinnerungsvermögen als defizitär herausstellt. Dieser „gestörte Wirklichkeitsbezug“<sup>238</sup> zeigt Ähnlichkeiten mit Lexes Verständnis einer *defizitären Erzählinstanz*. Allrath verwendet ebenfalls den Terminus „defizitär“ und geht in Anlehnung auf Nünning (1997) auf den Unterschied zwischen moralisch und epistemologisch defizitären Erzähler\*innen ein. *Moralisch defizitäre Erzähler\*innen* sind meist intelligente und äußerst perzeptive Sprecher\*innen, „deren Werte- und Normensysteme weitgehend mit gängigen Vorstellungen von ‚Normalität‘ übereinstimmen und in deren Verhalten keine krassen Normabweichungen festzumachen sind“<sup>239</sup>. *Epistemologisch defizitäre Erzählinstanzen* zeichnen sich hingegen durch ihre Verrücktheit aus, können Traum und

---

<sup>233</sup> Lexe: Literarische Täuschungsmanöver. Aspekte Unzuverlässigen Erzählens in der Jugendliteratur, S. 7.

<sup>234</sup> Vgl. Lexe: Literarische Täuschungsmanöver. Aspekte Unzuverlässigen Erzählens in der Jugendliteratur, S. 7.

<sup>235</sup> Lexe: Literarische Täuschungsmanöver. Aspekte Unzuverlässigen Erzählens in der Jugendliteratur, S. 23.

<sup>236</sup> Bode: Der Roman. Eine Einführung, S. 270.

<sup>237</sup> Bode: Der Roman. Eine Einführung, S. 270.

<sup>238</sup> Bode: Der Roman. Eine Einführung, S. 272.

<sup>239</sup> Allrath: „But why will you say I am mad?“, S. 64.

Realität nicht differenzieren, haben Halluzinationen oder andere gestörte Sinneswahrnehmungen. Oftmals fühlen sie sich, so Allrath, durch andere Figuren bedroht.<sup>240</sup>

Im Zusammenhang mit realistischen Werken der Kinder- und Jugendliteratur spricht Klimek Einschränkungen der erzählenden beziehungsweise handelnden Figuren an:

Einen Text als unzuverlässig erzählt zu betrachten, kann [...] durchaus auch als Deutungsschema für realistische KJL in Anschlag gebracht werden, etwa wenn ein Kind, auf das in der dritten Person fokalisiert erzählt wird, beziehungsweise wenn ein kindlicher Ich-Erzähler nicht nur jung und insofern in seiner Weltsicht noch mehr oder weniger naiv ist, sondern auch, wenn dieses geistige Einschränkungen hat.<sup>241</sup>

Oftmals gibt es im Paratext (z.B. Klappentext) Hinweise auf diesen defizitären Zustand der jeweiligen Figuren, was zu einem veränderten Vertrauensvorschuss führt. Klimek verweist auf die pädagogischen Funktionen solcher Werke. Durch eine insbesondere mimetische erzählerische Unzuverlässigkeit könne die Innensicht eines zum Beispiel geistig beeinträchtigten Kindes vermittelt und dadurch ein Verständnis für Inklusion gefördert werden.<sup>242</sup>

Im Analyseteil der Arbeit soll ausführlich auf Werke eingegangen werden, in denen (in den ausgewählten Werken ausschließlich männliche) defizitäre Figuren beziehungsweise Erzähler auftreten.

#### 4. Analyseraster für das Unzuverlässige Erzählen

Im Normalfall gehen Analysen hinsichtlich einer *unreliable narration* folgender Frage nach: Inwieweit erweist sich eine Erzählinstanz als unzuverlässig oder welche Motivation ist damit verbunden?<sup>243</sup> Oftmals werden auch der „*implied author* als textinterner Maßstab unzuverlässigen Erzählens“<sup>244</sup> untersucht, wie bereits kritisch beleuchtet wurde. Dagmar Busch entwickelte einen Analyseraster mit Kategorien, die einer „detaillierten Beschreibung von Unzuverlässigkeit anhand narratologischer Analysekatogorien“<sup>245</sup> dienen. Diese Kategorisierung – Busch spricht von „Bausteinen“<sup>246</sup> – umfasst (a) die erzählerische Vermittlung, (b) die Darstellung des Bewusstseins, (c) die Perspektive und

---

<sup>240</sup> Vgl. Allrath: „But why will you say I am mad?“, S. 64–65.

<sup>241</sup> Klimek: Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?, S. 34–35.

<sup>242</sup> Vgl. Klimek: Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?, S. 35–36.

<sup>243</sup> Vgl. Busch, Dagmar: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht: Bausteine für ein erzähltheoretisches Analyseraster. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Unreliable narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2013, S. 41.

<sup>244</sup> Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 41.

<sup>245</sup> Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 41.

<sup>246</sup> Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 41.

Perspektivenstruktur, (d) die sogenannte Normen- und Wertestruktur sowie (e) die Iteration.<sup>247</sup> Dieser Raster ist in erster Linie für die Analyse von Texten angedacht, er soll in dieser Arbeit aber auch für die Untersuchung von Filmen herangezogen werden.

Busch bezieht sich ebenfalls auf die *frames of reference* und definiert den Bezugsrahmen als „kleinste Einheit semantischer Integration von Bedeutungen in einem Text“<sup>248</sup>. Die Leser\*innen stellen diesen Bezugsrahmen basierend auf den im Text gegebenen Informationen her, er dient daraufhin der Beurteilung jener Informationen. Passt eine Aussage nicht in die *frames*, so kann sie als Irrtum oder Täuschung enttarnt werden. Die Verfasserin spricht hierbei von einem *internal field of reference* (IFR), das „die Gesamtheit aller auf Textbasis etablierter *frames*“<sup>249</sup> bildet und parallel zur Realität besteht, wie sie im folgenden Zitat verdeutlicht: „Das fiktionale Geschehen findet – zumindest im realistischen Roman – im geschichtlich und geographisch bestimmten Raum statt, und auch Situationen und Verhaltensmuster sind auf die Verhältnisse in der Realität übertragbar.“<sup>250</sup> Diese Tatsache trifft auf alle in dieser Arbeit besprochenen Werke zu: In *Der Junge im gestreiften Pyjama* werden die Handlungsorte Berlin und Auschwitz (im Werk durch Brunos falsche Wiedergabe als „Aus-Wisch“ bezeichnet) genannt, auch auf die Zeit wird mittels Anspielungen verwiesen. In der *Rico-Oscar*-Serie ist zumindest Berlin als Raum geographisch bestimmt. Zwar wissen die Leser\*innen nicht, wann genau die Handlung spielt, aber es gibt einige Indikatoren, die vor allem den aktuellen Stand der Technik betreffen (Verwendung von Computern, Handys). Ort und Dauer bleiben in *Tomaten mögen keinen Regen* nur vage angedeutet. In der Widmung erwähnt Orlovský einen Ort „irgendwo in Armenien“<sup>251</sup>, wo sie jedenfalls Inspiration für die „völlig frei erfunden[e]“<sup>252</sup> Handlung gesucht hat. Nach Nünning (vgl. Kapitel 2.2.) entspräche das IFR den textuellen Signalen einer erzählerischen Unzuverlässigkeit. Neben dem IFR ist auch das *external field of reference* (ExFR) der Rezipient\*innen zu nennen, das vergleichbar mit Nünnings außertextuellen oder kontextuellen *frameworks* ist. Zu diesen zählen, so Busch, das Weltwissen der Leser\*innen und alle außerhalb des Texts befindlichen Bezugfelder wie die historische Verankerung, die Ideologie oder andere Texte.<sup>253</sup>

---

<sup>247</sup> Vgl. Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 41.

<sup>248</sup> Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S.42.

<sup>249</sup> Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 42.

<sup>250</sup> Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 42.

<sup>251</sup> Orlovský: *Tomaten mögen keinen Regen*, S. 3.

<sup>252</sup> Orlovský: *Tomaten mögen keinen Regen*, S. 3.

<sup>253</sup> Vgl. Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 42.

Das Besondere an Buschs Modell ist die „Verknüpfung zwischen Bezugsrahmen und den narratologischen Kategorien“<sup>254</sup>. Hierzu stellt sich die Verfasserin Literatur als einen „Kommunikationsprozeß“<sup>255</sup> vor, welcher auf unterschiedlichen Ebenen und durch mehrere Instanzen entsteht. Zu den textinternen Bereich, das dem IFR entspricht, zählen laut Busch die Figurenkommunikation, also die Kommunikationsebene der erzählten Welt (N1), die erzählerische Vermittlung (N2) sowie ein abstraktes Kommunikationsniveau (N3), das die Kontrastbezüge, welche durch Unterschiede oder Gemeinsamkeiten aus N1 und N2 hergestellt werden, umfasst.<sup>256</sup> Zur Ebene N1 gehören die Figuren und das erlebende Ich einer homodiegetischen Erzählinstanz als Sprecher\*innen- beziehungsweise Fokalisierungsinstanzen, die gemeinsam die Figurenkommunikation bilden.<sup>257</sup> Zur Ebene N2 zählen neben der erzählerischen Vermittlung (a) auch die Sprechsituation und damit auch die Art der Bewusstseinsdarstellung (b). Die Ebene N3, das abstrakte Kommunikationsniveau umfasst relativierende Perspektiven (c), „textinterne Normen und Werte als Teil der Perspektivenstruktur“<sup>258</sup> (d) sowie Iterationen (e), die allesamt als Korrektive dienen können. Das bedeutet, durch die Analyse dieser Bausteine kann eine inakzeptable Erzähler\*innenäußerung oder -perspektive relativiert werden.<sup>259</sup> Rezipient\*innen konstruieren

sowohl Bezugsrahmen für die Sprechsituation des Erzählers (N2) als auch für die der erzählten Welt (N1). Die strukturellen Relationen auf N3 korrespondieren mit *frames*, deren Konstruktion eine besondere interpretatorische Leistung erfordert. Sie bilden in ihrer Gesamtheit das *IFR*.<sup>260</sup>

Inkohärenzen können aber auch mit den eigenen Vorstellungen der Rezipient\*innen verglichen werden.<sup>261</sup> Diesem ExFR ordnet Busch die reale Leser\*innenschaft sowie die Autor\*innen in der Produzent\*innenrolle auf der textexternen Ebene (N4) zu.<sup>262</sup> Implizite Widersprüche, die die spezifischen Regeln der erzählten Welt betreffen und welche Busch als *universal implications* bezeichnet, können durch das Weltwissen der Lesenden relativiert werden.<sup>263</sup> Die Verfasserin betont auch, dass das Modell ausbaufähig ist, etwa weil der Aspekt der Rezipient\*innen wenig miteinbezogen wird beziehungsweise werden kann.<sup>264</sup> Nachstehend ist

---

<sup>254</sup> Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 42.

<sup>255</sup> Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 42.

<sup>256</sup> Vgl. Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 42–43.

<sup>257</sup> Vgl. Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 55.

<sup>258</sup> Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 54.

<sup>259</sup> Vgl. Vgl. Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 52.

<sup>260</sup> Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 43.

<sup>261</sup> Vgl. Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 55.

<sup>262</sup> Vgl. Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 43.

<sup>263</sup> Vgl. Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 55.

<sup>264</sup> Vgl. Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 56.

das Modell vereinfacht dargestellt.<sup>265</sup> Die einzelnen Ebenen hängen miteinander zusammen. So können Inkohärenzen oder inakzeptable Äußerungen im Rahmen des fiktiven Werte- und Normensystem des Gesamttextes (N3), aber auch des External Field of Reference (ExFR) „Aufschluß über die Erzählperspektive [geben]. Synthetische, vermittlungsbezogene und selbstreflexive Funktionen können ebenfalls Hinweise auf die Perspektive des Erzählers geben“<sup>266</sup>.

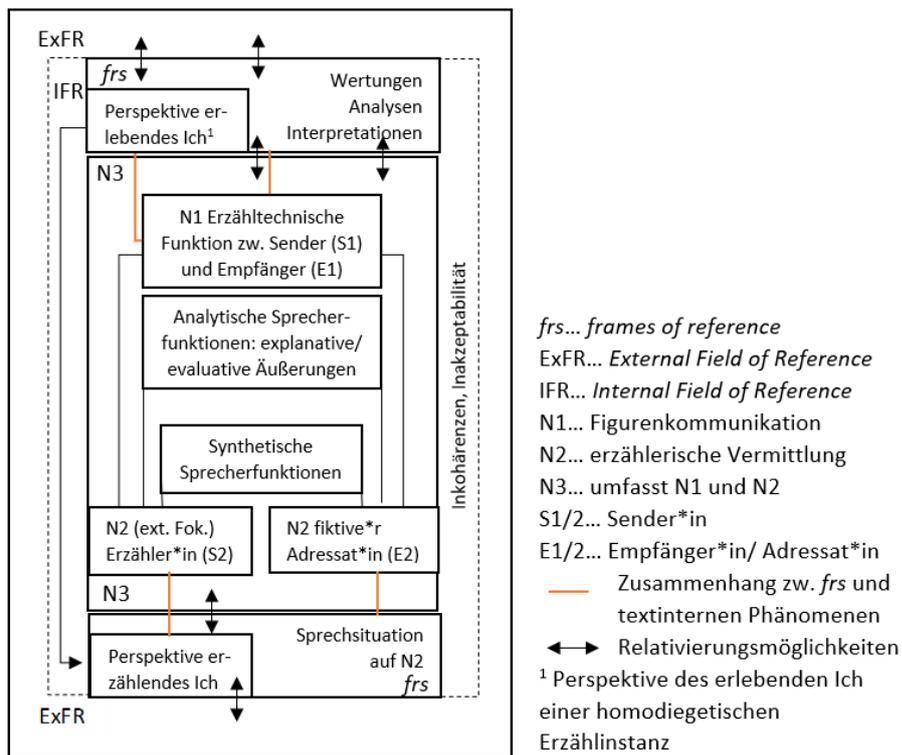


Abbildung 2 Modell eines erzähltheoretischen Analyserasters nach Busch.

#### 4.1. Die erzählerische Vermittlung

Bezüglich der erzählerischen Vermittlung unterscheidet Busch in Anlehnung an Genette zwischen *narration* (der Erzählerfunktion) und *focalization* (der Fokalisierung).

Mit den Fragen „Who speaks?“<sup>267</sup> oder „In welchem Maße ist der Erzähler am Geschehen beteiligt?“<sup>268</sup> ist die Unterscheidung in homo- und heterodiegetische Erzähler\*innen gemeint. Ein\*e homodiegetische\*r Erzähler\*in ist an dem erzählten Geschehen beteiligt und umfasst neben dem erzählenden auch ein erlebendes Ich. Heterodiegetische Erzählinstanzen sind nicht

<sup>265</sup> Vgl. Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 57.

<sup>266</sup> Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 56.

<sup>267</sup> Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 43.

<sup>268</sup> Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 85.

Teil der Geschichte, wodurch das erlebende Ich wegfällt. Unter Einbezug der extra- und intradiegetischen Ebene können vier Erzählertypen nach Martínez/Scheffel auftreten: Erstens gibt es Erzähler\*innen erster Stufe (*extradiegetisch-heterodiegetisch*), die von einer Geschichte erzählen, in der sie nicht beteiligt sind, zweitens Erzählinstanzen erster Stufe, welche die eigene Geschichte erzählen (*extradiegetisch-homodiegetisch*). Drittens ist ein\*e *intradiegetisch-heterodiegetische\*r* Erzähler\*in zweiter Stufe zu nennen, welche\*r eine Geschichte erzählt, aber nicht daran beteiligt ist. Viertens führen Martínez/Scheffel ein\*e Erzähler\*in zweiter Stufe an, welche\*r die eigene Geschichte erzählt (*intradiegetisch-homodiegetisch*).<sup>269</sup>

Zwischen den beiden „Polen“ *hetero-* und *homodiegetisch* lässt sich darüber hinaus noch unterscheiden, wie hoch der Grad der Beteiligung am erzählten beziehungsweise fiktiven Geschehen ist. Neben den eindeutig heterodiegetischen Erzähler\*innen (unbeteiligten Erzählinstanzen) und unbeteiligten Beobachter\*innen sind auch beteiligte Beobachter\*innen zu nennen. Außerdem gibt es die Möglichkeit, dass eine nur am Rande involvierte Neben- oder eine Hauptfigur, welche Teil der Geschichte und einer Gruppe von Hauptfiguren ist, erzählt. Zuletzt nennen Martínez/Scheffel die autodiegetische Erzählinstanz, welche als Hauptfigur am Geschehen teilnimmt.<sup>270</sup>

Ein Beispiel für einen autodiegetischen und damit auch homodiegetischen Erzähler ist Rico in der *Rico, Oskar*-Serie. Er schreibt über seine Erlebnisse Tagebuch und ist somit die Hauptfigur. Auch in *Tomaten mögen keinen Regen* ist mit Hovanes ein homodiegetischer Erzähler zu finden, neben ihm tritt aber zusätzlich eine zweite, heterodiegetische Erzählinstanz auf, die die „Innensicht Anas“<sup>271</sup> schildert. Diese relativiert an gewissen Stellen Hovanes‘ Perspektive, etwa indem mehr Informationen zu den Beeinträchtigungen der im Waisenhaus lebenden Kinder gegeben werden. Außerdem sind in dem Werk noch kurze Passagen zu finden, bei denen die Kapitelüberschrift fehlt. Diese unterscheiden sich zudem durch die Schriftart. Diese dritte Erzählinstanz, ein Ich-Erzähler, lässt erahnen, „dass Hovanes[‘] Konflikte mit anderen und letztlich sich selbst in einem gefährlichen Ereignis münden“<sup>272</sup>, Sirups Unfall. In *Der Junge im gestreiften Pyjama* gibt es keine\*n Ich-Erzähler\*in und es wird auch nicht deutlich, dass die

---

<sup>269</sup> Vgl. Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 86.

<sup>270</sup> Vgl. Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 86–87.

<sup>271</sup> Ulm, Christina: Besonderes Zuhause. [Sarah Michaela Orlovský: Tomaten mögen keinen Regen]. In: Die Furche booklet (April 2013), S.14: <https://orlosa.files.wordpress.com/2013/04/tomaten-mc3b6gen-keinen-regen-lektorix-des-monats-die-furche-april-2013-christina-ulm.pdf> (10.8.2021).

<sup>272</sup> Ulm: Besonderes Zuhause, S. 14.

Erzählinstanz eine in die Handlung involvierte Figur ist, weswegen von einer heterodiegetischen Erzählinstanz auszugehen ist.

Wie bereits weiter oben erläutert wurde, sind die unzuverlässigen Erzähler\*innen meistens homodiegetisch, wie Busch präzisiert:

Unzuverlässige Erzähler sind häufig autodiegetische Erzähler, die einen Abschnitt ihres Lebens erzählen, in den sie noch immer stark emotional involviert sind. Nur in Ausnahmefällen sind heterodiegetische Erzähler für die Problematik des unzuverlässigen Erzählens interessant.<sup>273</sup>

Auch Nünning verweist darauf, dass die Diskussion einer *unreliability* in der Forschung vorwiegend auf homodiegetische beziehungsweise Ich-Erzähler\*innen beschränkt ist. Er schreibt, dass auktoriale (allwissende) Erzähler\*innen grundsätzlich als glaubwürdig gelten, die konventionelle Korrelation jedoch nicht verbindlich zutreffen müsse. Denn nicht jede\*r homodiegetische\*r Erzähler\*in sei automatisch unglaubwürdig.<sup>274</sup> Auch Bode beschäftigt sich mit der Frage, ob und wie unzuverlässiges Erzählen bei Heterodiegetese funktionieren kann. Spricht man allgemein von „Unzuverlässigkeit“, so kann dies auf Reflektorfiguren zutreffen: Reflektor\*innen können, so Bode, „geradezu ein Zerrspiegel sein, in dem die Wirklichkeit reflektiert wird und aus dessen spezieller Deformation“<sup>275</sup> die Rezipient\*innen das besondere Bewusstsein der Verformung erfahren. Jahn definiert den „Reflektor“ als eine Figur, „aus deren Augen die Handlung gesehen und dargestellt wird“<sup>276</sup>. Nünning nennt neben Reflektorfiguren auch interne Fokalisierungsinstanzen, „die auf der Ebene der Handlung als Wahrnehmungszentrum fungieren“<sup>277</sup>. Schon Booth hat von „reflectors“ gesprochen, aber nicht eindeutig zwischen Erzähler\*in und Reflektorfiguren unterschieden.<sup>278</sup> Bruno in *Der Junge im gestreiften Pyjama* kann nach Klimek als kindliche, wohl auch entwicklungsretardierte Reflektorfigur bezeichnet werden, darauf wird später vertiefend eingegangen.<sup>279</sup> Lexe spricht stets von defizitären Ich-Erzähler\*innen, geht bei der Thematisierung dieser Disposition aber auch auf *Der Junge im gestreiften Pyjama* ein. Bruno ist kein Ich-Erzähler, es wird jedoch aus seiner Perspektive personal erzählt, wodurch „ein explizit unverständiger Blick auf die ihn umgebende Welt auferlegt“<sup>280</sup> wird. Durch diese naive Involvierung entsteht, so Lexe, ein

---

<sup>273</sup> Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 43.

<sup>274</sup> Vgl. Nünning: *Unreliable narration*, S. 10.

<sup>275</sup> Bode: *Der Roman. Eine Einführung*, S. 274.

<sup>276</sup> Jahn: *Package Deals, Exklusionen, Randzonen*, S. 91.

<sup>277</sup> Nünning: *Unreliable narration*, S. 10.

<sup>278</sup> Vgl. Nünning: *Unreliable narration*, S. 10.

<sup>279</sup> Vgl. Klimek: *Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?*, S. 38.

<sup>280</sup> Lexe: *Literarische Täuschungsmanöver. Aspekte Unzuverlässigen Erzählens in der Jugendliteratur*, S. 7.

Ungleichgewicht zwischen den textinternen und textexternen Bezugsrahmen, sodass von einem unzuverlässigen Erzählen und einer defizitären Disposition ausgegangen werden kann.<sup>281</sup>

Busch beschreibt einige „Konventionsverstöße“<sup>282</sup> der Erzählinstanz, die ihre Unzuverlässigkeit ans Licht bringen können. Zum Beispiel ist es auffällig, wenn homodiegetische Erzähler\*innen allwissend zu sein scheinen, obwohl sie eigentlich „in ihrer Erkenntnisfähigkeit an kognitive und physikalische Grenzen menschlicher Subjekte gebunden“<sup>283</sup> sind. Ein oftmals auftretender „Verstoß gegen diese Grenzen des homodiegetischen Erzählers besteht darin, daß ein Erzähler vorgibt, die Gedanken anderer Figuren zu kennen“<sup>284</sup>. Auch Unsicherheiten oder Unwissen über erzählerische Fakten oder das Infragestellen der Diegese sind Hinweise auf eine *unreliable narration*. Vor allem werden Widersprüche in der Erzählweise deutlich, wenn die fiktionale Welt der realen sehr ähnlich ist. In der *Rico, Oskar*-Serie sowie in *Der Junge im gestreiften Pyjama* werden etwa real existierende Orte (Berlin, Auschwitz) erwähnt beziehungsweise angedeutet. Busch spricht auch evaluative sowie explanative Äußerungen von Seiten der Erzählinstanz als Signale an, insbesondere wenn sie nicht in einen Bezugsrahmen passen.<sup>285</sup>

Bei der Fokalisierung geht es um die Frage „Wer sieht?“, also darum, aus welcher Sicht erzählt wird. Damit ist nicht nur die Distanz gemeint, aus der ein Geschehen dargestellt wird, sondern auch der Blickwinkel oder eine mögliche eingeschränkte Wahrnehmung einer Erzählinstanz. In Anlehnung an Genette sind drei Typen der Fokalisierung zu unterscheiden. Bei der *Nullfokalisierung* (Übersicht) weiß ein Erzähler mehr, als die restlichen Figuren wissen oder wahrnehmen können. Wenn ein Erzähler ungefähr so viel sieht oder weiß wie eine Figur, spricht man von *interner Fokalisierung* (Mitsicht).<sup>286</sup> Das Besondere beim Buch *Der Junge im gestreiften Pyjama* ist, dass ein\*e heterodiegetische\*r Erzähler\*in auftritt, welche\*r aber nicht über eine *Nullfokalisierung* verfügt. Die Erzählinstanz weist zwar auf Brunos Naivität hin, korrigiert jedoch Brunos Missverständnisse nicht. Der Erzähler weiß ungefähr so viel wie die Figur, sodass von einer internen Fokalisierung gesprochen werden kann.<sup>287</sup> Auch Brunos Gedanken sind der Erzählinstanz „aufgrund personaler Privilegiertheit“<sup>288</sup> zugänglich. Im letzten Kapitel nach Brunos Verschwinden beziehungsweise dessen Tod fokalisiert diese\*r

---

<sup>281</sup> Vgl. Lexe: Literarische Täuschungsmanöver. Aspekte Unzuverlässigen Erzählens in der Jugendliteratur, S. 7.

<sup>282</sup> Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 44.

<sup>283</sup> Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 44.

<sup>284</sup> Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 44.

<sup>285</sup> Vgl. Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 44–45.

<sup>286</sup> Vgl. Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 67–68.

<sup>287</sup> Vgl. Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 67–68.

<sup>288</sup> Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 49.

Erzähler\*in auf die anderen Familienmitglieder. Busch schreibt über diese Art der Fokalisierung: „Das Ich enthält sich aller Kommentare und gibt kein Wissen preis, das es theoretisch [...] hat“<sup>289</sup>. Bei den Ana-Kapiteln in *Tomaten mögen keinen Regen* ist ebenfalls von einer internen Fokalisierung zu sprechen.

Der letzte Typ ist die *externe Fokalisierung* (Außensicht), bei der dem Erzähler weniger Wissen zur Verfügung steht als den Figuren.<sup>290</sup> Die Erzählinstanz befindet sich „in der Position eines Beobachters auf der übergeordneten Ebene der erzählerischen Vermittlung“<sup>291</sup>. Die externe Fokalisierung steht laut Busch mit der Perspektive des erzählenden Ichs im Zusammenhang, die interne mit jener des erlebenden Ichs.<sup>292</sup> Busch bezeichnet die Fokalisierung als „Lokalisierung der Quelle der unzuverlässigen Sichtweise“<sup>293</sup>. Als solche kann einerseits die Perspektive des erlebenden Ichs auf der Ebene der Figuren oder andererseits die Perspektive des erzählenden Ichs in Form der erzählerischen Vermittlung auftreten.<sup>294</sup>

## 4.2. Bewusstseinsdarstellung und Perspektive

Die Wiedergabe eines Bewusstseinsinhaltes unterscheidet sich beim heterodiegetischen Erzählen vom homodiegetischen. Homodiegetische Erzählinstanzen stellen ihre „eigenen früheren Gedanken dar, die [sie] sich in der Erinnerung erst wieder vor Augen führen“<sup>295</sup> müssen. Ein Beispiel hierfür wäre Hovanes‘ sich immer wiederholender, „hässliche[r] Traum“<sup>296</sup> über den Verlust seiner Mutter, auf den in der Analyse erneut eingegangen wird. Die „am wenigsten mimetische Form“<sup>297</sup> (*self-narration*) lässt sich nach Cohn in eine dissonante und konsonante Form gliedern, deren Unterschied folgendermaßen beschrieben werden kann: „In der konsonanten Form dieser Technik [...] identifiziert sich der Erzähler rückblickend mit seinem *past self*. In der dissonanten Variante sind Analysen, Generalisierungen und die Betonung der zeitlichen Distanz üblich“<sup>298</sup>. Auch ein Mischen oder Wechseln beider Formen sei möglich. Außerdem gibt es Unterschiede zwischen einem *self-narrated monologue*, in dem

---

<sup>289</sup> Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 48.

<sup>290</sup> Vgl. Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 68.

<sup>291</sup> Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 48.

<sup>292</sup> Vgl. Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 47–48.

<sup>293</sup> Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 48.

<sup>294</sup> Vgl. Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 56.

<sup>295</sup> Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 49.

<sup>296</sup> Orlovský: *Tomaten mögen keinen Regen*, S. 32.

<sup>297</sup> Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 49.

<sup>298</sup> Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 49.

sich ein\*e Erzähler\*in mit dem früheren Ich identifiziert und im Präteritum zum Beispiel Gefühle wiedergibt, und einem *self-quoted monologue*.<sup>299</sup> Jene letztgenannte

Darstellungsform der Gedanken des erlebenden Ich in der ersten Person Präsens ist problematisch, da die erinnerten Bewußtseinsinhalte als gegenwärtige Überlegungen des erzählenden Ich mißverstanden werden können, was zu einer Ambiguität zwischen Gegenwart und Vergangenheit führt.<sup>300</sup>

Als Quelle für eine erzählerische Unzuverlässigkeit kann auch die Perspektive des erlebenden Ichs angenommen werden, das bedeutet „sein inakzeptables Wirklichkeitsmodell in der Vergangenheit“<sup>301</sup>. Beispielhaft soll anhand der *Rico, Oskar*-Serie aufgezeigt werden, wie mit dem Tod des Vaters in den literarischen und filmischen Werken und damit mit dem inakzeptablen Wirklichkeitsmodell in der Vergangenheit umgegangen wird. Bis zum Ende des zweiten Teils *Rico, Oskar und das Herzgebrecche* ist Rico der festen Überzeugung, dass sein Vater ertrunken sei. Erst seine Mutter klärt ihn auf die Frage hin, warum sie erzählt habe, der Vater sei ertrunken, auf:

„Schatz, das habe ich nicht“, sagte sie ruhig. „Du hast es dir ausgedacht, weißt du nicht mehr? Du hattest solche Sehnsucht nach einem Vater, da hast du einfach Geschichten über deinen erfunden, sein heldenhaftes Ertrinken inklusive. Ich brachte es nicht übers Herz, dir das auszureden.“<sup>302</sup>

Erstens wird in diesem Zitat deutlich, dass die Mutter und ihre divergierende Perspektive Ricos Behauptung relativieren.<sup>303</sup> Zweitens wird erkennbar, dass die Quelle der Unzuverlässigkeit bei Rico als homodiegetischen Erzähler bereits in der Vergangenheit zu verorten ist<sup>304</sup>, wie Busch ausführt:

So kann das frühere Erleben, das retrospektiv wiedergegeben wird, bereits von einem inakzeptablen Wirklichkeitsmodell bestimmt gewesen sein, und das unzuverlässige Erzählen ist lediglich ein Resultat einer getreuen Wiedergabe der verzerrten Weltansicht in der Vergangenheit, die der Erzähler auch von seiner gegenwärtigen Position aus nicht korrigieren kann.<sup>305</sup>

Auch in der filmischen Adaption, *Rico, Oskar und das Herzgebrecche* (2015) wird die verzerrte Weltansicht inszeniert. Nach der Richtigstellung der Mutter folgt eine animierte Sequenz, die jener bereits zu Beginn des Films, als Rico noch denkt, der Vater sei ertrunken, gezeigten ähnelt: Diesmal sitzt aber Rico und nicht der Vater im Boot, sodass Ricos Irrtum korrigiert wird.<sup>306</sup> Im dritten Teil *Rico, Oskar und der Diebstahlstein* thematisiert Rico am Anfang, dass

---

<sup>299</sup> Vgl. Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S.49.

<sup>300</sup> Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 49.

<sup>301</sup> Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 50.

<sup>302</sup> Steinhöfel: *Rico, Oskar und das Herzgebrecche*, S. 262.

<sup>303</sup> Vgl. Allrath: „But why will you say I am mad?“, S. 62–63.

<sup>304</sup> Vgl. Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 51.

<sup>305</sup> Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 51.

<sup>306</sup> *Rico, Oscar und das Herzgebrecche* (D 2015, R: Wolfgang Groos), Amazon Prime, 2021, 1:25:09.

sein Vater tot ist: „Als ich noch bloß *gedacht* hatte, er sei tot, war er das nicht, und als ich dann dachte, dass er noch lebendig ist, war er das auch nicht“<sup>307</sup>. Der Junge gesteht also ein, dass er lange Zeit mit seinen Annahmen falsch gelegen und damit auch die Leser\*innen getäuscht hat. In diesem Fall sind die Perspektive des *past self* und die Äußerungen über die Vergangenheit als Ursache für die erzählerische Unzuverlässigkeit zu deuten.<sup>308</sup> Es ist die Mutter, die „nach jeder Menge Telefonaten mit Ämtern und Behörden“<sup>309</sup> die Umstände des Todes herausfindet. Gerade die erinnerte Kindheit kann laut Allrath als Erklärung für problematische oder unwahre Perspektiven einer Erzählinstanz herangezogen werden. Weiters verweist die Verfasserin darauf, dass Vergangenheitsschilderungen dazu beitragen können, dass das Verhalten der Erzähler\*innen psychologisch naturalisiert wird. Die problematische Perspektive ist insbesondere durch die erinnerte Kindheit erklärbar. Bei einer Erinnerung handelt es sich, so Allrath, um eine den momentanen Umständen geschuldete Vergangenheitskonstruktion, die retrospektive Sinnstiftung könne zu Verzerrungen führen.<sup>310</sup> Das habe zur Folge, dass durch die verstärkte Subjektivität der „Glaube an die Zuverlässigkeit der Erinnerungen zusätzlich unterminiert“<sup>311</sup> wird.

Bezüglich der Bewusstseinsdarstellung kann bei einer reflektorgebundenen Narrativisierung, von einem *seminarrativen terrain* gesprochen werden, ein Begriff, der auf Cohn zurückgeht und eine Form zwischen innerem Monolog und Ich-Erzählung beschreibt.<sup>312</sup> Ein besonderer Fall ist die *simultaneous narration*, bei der „das Hier-und-Jetzt des Erzählers mit dem Hier-und-Jetzt eines erlebenden Ich zusammenfällt“<sup>313</sup>, indem sich Selbstkommunikation und adressat\*innenorientierte Kommunikation vermischen.<sup>314</sup>

Unter dem Begriff „Perspektive“ versteht Busch die „Gesamtheit aller Konzepte [...], auf Basis derer ein Subjekt ein bestimmtes, subjektives Wirklichkeitsmodell konstruiert“<sup>315</sup>. Zu der Kategorie der Perspektive zählt die Verfasserin den Informationsstand der Figuren, die psychologische Disposition sowie Werte, Triebssysteme und Normen. Des Weiteren hält sie fest, dass die Perspektive stets flexibel sei. Bei homodiegetischen Erzählinstanzen muss zusätzlich die Perspektive des *past self* auf der Ebene der Figuren bedacht werden: Das frühere

---

<sup>307</sup> Steinhöfel: Rico, Oskar und der Diebstahlstein, S. 31.

<sup>308</sup> Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 51.

<sup>309</sup> Steinhöfel: Rico, Oskar und der Diebstahlstein, S. 32.

<sup>310</sup> Vgl. Allrath: „But why will you say I am mad?“, S. 65–68.

<sup>311</sup> Allrath: „But why will you say I am mad?“, S. 68.

<sup>312</sup> Vgl. Jahn: Package Deals, Exklusionen, Randzonen, S. 94.

<sup>313</sup> Jahn: Package Deals, Exklusionen, Randzonen, S. 94.

<sup>314</sup> Vgl. Jahn: Package Deals, Exklusionen, Randzonen, S. 94.

<sup>315</sup> Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 50.

Selbst kann durch Dialoge, das heißt Aussagen anderer Figuren, die stilistischen Besonderheiten des Denkstils (Mentalstilistik) oder explizite Aussagen der Erzähler\*innen erfolgen. Die Relevanz für das Unzuverlässige Erzählen besteht in nicht akzeptablen Wertungen oder Analysen von Handlungen anderer Figuren durch die Erzählinstanz. Wenn die Perspektive einer Erzählinstanz akzeptabel erscheint und somit innerhalb eines annehmbaren Wirklichkeitsmodell liegt, ist eine erzählerische Unzuverlässigkeit, so Busch, nicht sehr wahrscheinlich.<sup>316</sup>

### 4.3. Das fiktionale Werte- und Normensystem sowie Iterationen als Korrektive

Wie bereits weiter oben angesprochen wurde, ist die Annahme eines *implied authors* als „textinterne[r] Maßstab zur Beurteilung der (Un-)Zuverlässigkeit des Erzählers“<sup>317</sup> nicht mehr aktuell. Daher stellt sich die Frage, was stattdessen der Maßstab für die Einschätzung einer *unreliable narration* ist. Busch bezeichnet das fiktionale Werte- und Normensystem sowie Iterationen als „Möglichkeiten der Relativierung inakzeptabler Erzähleräußerungen beziehungsweise der Erzählperspektive“<sup>318</sup>. Solche textinternen Korrektive, die für eine erzähltheoretische Analyse von Bedeutung sind, sind laut der Verfasserin bei homodiegetischen Erzähler\*innen nur schwer zu finden. Perspektiven anderer Figuren können nur in Form von Dialogen oder unzuverlässigen Aussagen der Erzählinstanz deutlich werden: Das Wesentliche der unzuverlässigen Erzähler\*innen ist ihre verzerrte Erzählperspektive und die Tatsache, dass die Funktion als Integrationsinstanz verloren geht. Andere Perspektiven (z.B. von Figuren) stehen über jener der Erzählinstanz und relativieren diese, so Busch. Die Verfasserin spricht von „kollektiven“ Perspektiven, die von einer großen Gruppe in der fiktionalen Welt akzeptabel sind, und versteht diesbezüglich unter „Integrativität“, wie sehr die individuellen Perspektiven zu den kollektiven passen.<sup>319</sup> Das unzuverlässige Erzählen nimmt hierbei eine besondere Stellung ein: „Im konventionellen Erzählen werden kollektive Modelle häufig von der Erzählinstanz vertreten. Dagegen ist beim unzuverlässigen Erzähler [...] zu erwarten, daß kollektive Modelle eher von anderen Figuren verkörpert werden“<sup>320</sup>. Wichtig zu erwähnen ist, dass Figurenperspektiven kein verbindlicher Maßstab sein müssen, sondern eher als Kontrast zur Erzähler\*innenperspektive fungieren. Unter dem fiktionalen Werte- und Normensystem versteht Busch einen „Teil der Perspektivenstruktur [, der] aus den Kontrast- und

---

<sup>316</sup> Vgl. Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 50–52.

<sup>317</sup> Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 52.

<sup>318</sup> Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 52.

<sup>319</sup> Vgl. Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 52–53.

<sup>320</sup> Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 53.

Korrespondenzrelationen der Werte- und Normensysteme der Figuren<sup>321</sup> besteht. Eine besondere Bedeutung als relativierende Perspektive kommt der Großmutter Nathalie in *Der Junge im gestreiften Pyjama* zu. Sie ist die einzige Figur, die offen ihre Bedenken und ihre Schuld für die „schreckliche[n], schmutzige[n] Dinge“<sup>322</sup> eingesteht. Im Zuge des Dialogs zwischen ihr und den Eltern, welchen Bruno mitbekommt, zeigen sich die einzelnen moralischen beziehungsweise ethischen Werteeinstellungen der Figuren, auf die an späterer Stelle in der Arbeit verwiesen wird.

Die Iteration ist eine von drei Möglichkeiten, wie sich Wiederholungsbeziehungen im Rahmen der narrativen Frequenz (Wie oft?) nach Genette manifestieren können. Die anderen seien an dieser Stelle kurz erwähnt: In einer *singulativen* Erzählung wird etwas Einmaliges erzählt, sodass sich die Wiederholungszahl eines Ereignisses mit der Anzahl der Erwähnung in der Erzählung deckt. Eine besondere Form ist, wenn wiederholt (n-mal) erzählt wird, was sich wiederholt (n-mal) ereignet.<sup>323</sup> Eine solche Beziehung zwischen *discours* und *histoire* kann nach Martínez/Scheffel als *anaphorisch* bezeichnet werden, wobei sie für die Erzählanalyse belanglos ist und eher der Vollständigkeit halber beschrieben wird. Wenn wiederholt erzählt wird, was sich einmalig zugetragen hat, spricht man von einer *repetitiven* Erzählung. Diese ist nach Martínez/Scheffel recht selten zu finden, etwa wenn ein Ereignis aus unterschiedlichen Blickwinkeln erzählt oder das zwanghaft ein Ereignis immer und immer wieder geschildert wird. Die *Iteration* schließlich beschreibt etwas, das sich wiederholt (n-mal) ereignet, aber nur einmal erzählt wird. Sie könne als zusammenfassende Raffung angesehen werden.<sup>324</sup> Unter Raffung ist zu verstehen, dass die Dauer der Erzählung (Erzählzeit) geringer als die Dauer des Geschehens (erzählte Zeit) ist.<sup>325</sup>

---

<sup>321</sup> Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 53.

<sup>322</sup> Boyne: *Der Junge im gestreiften Pyjama*, S. 118.

<sup>323</sup> Vgl. Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 48.

<sup>324</sup> Vgl. Bode: *Der Roman. Eine Einführung*, S. 116–117.

<sup>325</sup> Vgl. Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 47.

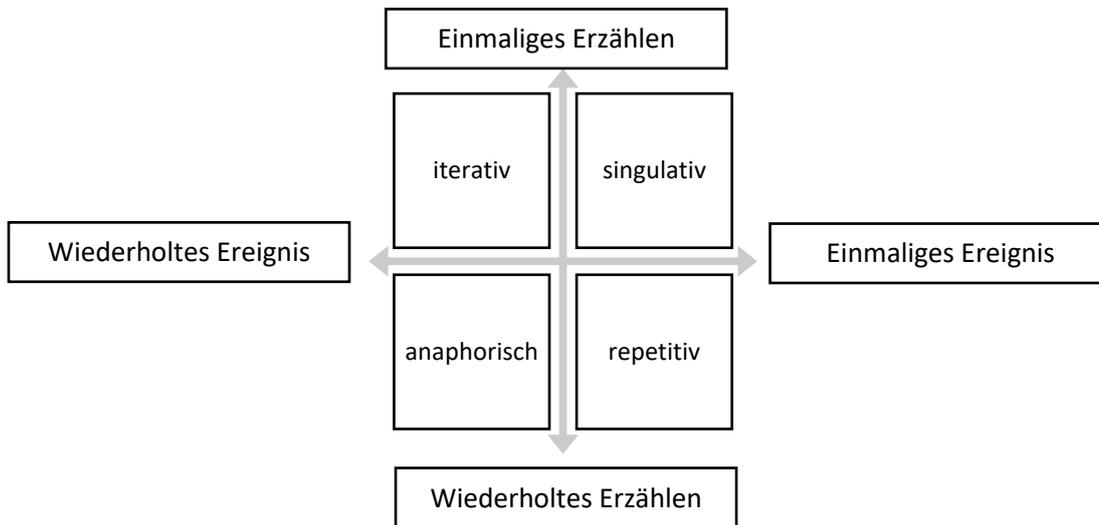


Abbildung 3 Darstellung der Frequenz (Wie oft?).

Busch sieht die Iteration vergleichbar mit der Perspektivenstruktur als einen „vom Erzähler unabhängigen Maßstab der Beurteilung“<sup>326</sup>. In Anlehnung an Hartmann (1984) nennt sie zunächst sogenannte Wiederholungen mit Variation und beschreibt diese folgendermaßen: „Ein Ereignis trägt sich in veränderter Form im zeitlichen Abstand noch einmal zu, wobei die Veränderungen auf die zwischenzeitlichen Geschehnisse zurückzuführen sind“<sup>327</sup>. Dabei sei eine Wiederholung, bei der eine Iteration direkt aneinander anschließe, von Wiederaufnahmen zu unterscheiden. Durch Wiederaufnahmen, die durch einen zeitlichen Abstand voneinander geprägt sind, können für die Erzählinstanz nicht bewusste Entwicklungen deutlich werden.<sup>328</sup> Ein gutes Beispiel für Wiederaufnahmen ist in *Der Junge im gestreiften Pyjama* zu finden. Zu Beginn vermisst Bruno seine drei besten Freunde Karl, Daniel und Martin noch<sup>329</sup>, mit der Zeit jedoch verblassen seine Erinnerungen: „Oh, wie hießen sie nochmal?“, fragte er sich selbst und war enttäuscht, weil sie eigentlich seine drei allerbesten Freunde, aber völlig aus dem Gedächtnis verschwunden waren.“<sup>330</sup> Anhand dieser Textstellen wird die für Bruno unbewusste Entwicklung sowie seine Gedächtnislücken, die nach Nünning ein textuelles Anzeichen für eine *unreliable narration* sind<sup>331</sup>, deutlich.

## 5. Analyse ausgewählter Werke der KJLM

Nach der ausführlichen Darlegung der theoretischen Ansätze im Zusammenhang mit dem unzuverlässigen Erzählen sollen nun die Werke der drei Autor\*innen im Hinblick auf die erzählerische beziehungsweise genauer gesagt defizitäre Unzuverlässigkeit untersucht werden.

<sup>326</sup> Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 54.

<sup>327</sup> Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 54.

<sup>328</sup> Vgl. Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 54.

<sup>329</sup> Vgl. *Der Junge im gestreiften Pyjama*, S. 37.

<sup>330</sup> Vgl. *Der Junge im gestreiften Pyjama*, S. 262.

<sup>331</sup> Vgl. Nünning: *Unreliable narration*, S. 28.

Untersucht werden sollen die unzuverlässigen Erzähler beziehungsweise Figuren in Orlovskýs *Tomaten mögen keinen Regen*, Boynes *Der Junge im gestreiften Pyjama* und Steinhöfels *Rico, Oskar und die Tieferschatten*, *Rico, Oskar und das Herzgebreche* sowie *Rico, Oskar und der Diebstahlstein*. Boynes und Steinhöfels Werke wurden außerdem verfilmt, die filmischen Adaptionen *The Boy in the Striped Pyjamas (Der Junge im gestreiften Pyjama)* (2008), *Rico, Oskar und die Tieferschatten* (2014), *Rico, Oskar und das Herzgebreche* (2015) und *Rico, Oskar und der Diebstahlstein* (2016) sollen ebenfalls für die Analyse herangezogen werden. Thematisch und inhaltlich unterscheiden sich die drei Werke grundsätzlich sehr, sie haben jedoch gemeinsam, dass defizitäre Figuren beziehungsweise Erzählinstanzen auftreten. Weitere Gemeinsamkeiten sind ihr naiver Blick auf die (erzählte) Welt und das Verschleiern beziehungsweise die falsche, gefilterte Wiedergabe der fiktiven Realität. Die Figuren verfügen zudem über einen begrenzten Aktionsraum. Zunächst soll jedes Werk entlang Buschs Ebenen und exemplarischen Aspekten untersucht und schließlich die einzelnen Werke gegenübergestellt und diskutiert werden.

### 5.1. *Rico, Oskar-Serie*

Im ersten Teil der Serie, *Rico, Oskar und die Tieferschatten*, lernt der zehnjährige Rico, der sich selbst als „tiefbegabt“<sup>332</sup> bezeichnet, den jüngeren und hochbegabten Oskar kennen. Sie freunden sich an, doch wenig später wird Oskar von „Mister 2000“ entführt. Trotz seiner Defizite gelingt es Rico, seinen Freund zu retten und einen Nachbarn als Entführer zu enttarnen. Die im Titel bereits angesprochenen „Tieferschatten“<sup>333</sup>, die Rico im Hinterhaus beobachtet, stellen sich letztendlich als die Schatten der entführten Kinder heraus. Die Handlung des zweiten Buchs *Rico, Oskar und das Herzgebreche* setzt knapp zwei Wochen nach dem ersten Teil ein. Die beiden Jungen müssen erneut einen Kriminalfall lösen, in dem diesmal Ricos Mutter verwickelt ist: Die vermeintlichen Plastiktaschen, die sie immer beim Bingo gewinnt, erweisen sich als Taschen aus echtem Leder. Rico und Oskar können die Erpresser der Mutter überführen, diese kommt am Ende mit dem Polizisten und Nachbarn Simon Westbühl (Rico nennt ihn „Bühl“) zusammen. Im dritten Teil *Rico, Oskar und der Diebstahlstein* stirbt der Nachbar Fitzke und hinterlässt Rico seine Steinsammlung. Der Junge stellt fest, dass ein besonders wichtiger Stein, der Kalbstein, fehlt. Um ihn wieder zurückzubekommen, reisen die beiden schließlich an die Ostsee.

---

<sup>332</sup> Vgl. Steinhöfel: *Rico, Oskar und die Tieferschatten*, S. 11.

<sup>333</sup>

### 5.1.1. Erzählerische Vermittlung: Rico als unzuverlässiger Erzähler

Bei Rico handelt es sich um einen homo- beziehungsweise autodiegetischen Erzähler, denn der Text liegt den Leser\*innen als Tagebuch vor, er ist die Hauptfigur der Handlung und auch der Verfasser des Tagebuch. Wie an anderer Stelle bereits erläutert, geht der Junge mit seiner Tiefbegabung offen um. Nünning verweist bezüglich des Eingestehens der Unglaubwürdigkeit oder dem Hinweis auf eine kognitive Einschränkung auf textuelle Signale der erzählerischen Unzuverlässigkeit.<sup>334</sup> Wie in der literarischen Vorlage wird Rico auch in der filmischen Adaption *Rico, Oskar und die Tieferschatten* (2014) bereits zu Beginn als tiefbegabter Junge im Rahmen eines Voice-Offs vorgestellt: „Ich heiße Rico Toretto und ich bin ein tiefbegabtes Kind.“<sup>335</sup>

Sein Umfeld, etwa der Nachbar Fitzke, nimmt ihn als einen „kleine[n] Schwachkopf“<sup>336</sup> wahr. Bei Rico kann, wie bereits angesprochen wurde, nach Klimek von einem offen unzuverlässigen Erzähler gesprochen werden, ihm ist auch klar, „dass andere Menschen die Welt anders erleben als er“<sup>337</sup>. Der Junge vergleicht das Durcheinander in seinem Kopf mit einer „Bingotrommel“<sup>338</sup> und kann nach Lexe als prototypischer defizitärer Erzähler gesehen werden, „dessen Erzählen dadurch bestimmt ist, dass Rico die Welt, die ihn umgibt, gleichermassen wie die Welt der Sprache beim Wort nimmt“<sup>339</sup>. Die autoreferentielle Thematisierung der eigenen Glaubwürdigkeit ist nach Nünning bereits als ein textuelles Signal für eine *unreliable narration* einzuordnen.<sup>340</sup>

Eine besondere Bedeutung kommt den Bingokugeln in den filmischen Adaptionen zu. Sie werden in Szenen, in denen Rico verwirrt oder mit einer Situation überfordert ist, nicht nur bildlich in Form von Überblendungen, sondern auch akustisch als Geräusch, das durch das Rollen in der Bingotrommel entsteht, eingesetzt. Solche Tonverfremdungen und Überblendungen können nach Liptay/Wolf nicht nur als Signale der Unzuverlässigkeit, sondern auch als „Transitionsmerkmale“<sup>341</sup> fungieren und den Wechsel von der Außen- in die Innensicht andeuten. In der filmischen Adaption des ersten Teils, *Rico, Oskar und die Tieferschatten* (2014), wird das Motiv der Bingokugeln etwa eingesetzt, als die Kessler-Zwillinge Rico fragen,

---

<sup>334</sup> Vgl. Nünning: *Unreliable narration*, S. 28.

<sup>335</sup> Rico, *Oskar und die Tieferschatten* (D 2014, R: Neele Vollmar), Amazon Prime, 2021,, 0:03:44.

<sup>336</sup> Steinhöfel: Rico, *Oskar und die Tieferschatten*, S. 11.

<sup>337</sup> Vgl. Klimek: *Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?*, S. 35.

<sup>338</sup> Vgl. Steinhöfel: Rico, *Oskar und die Tieferschatten*, S. 11.

<sup>339</sup> Lexe: *Literarische Täuschungsmanöver. Aspekte Unzuverlässigen Erzählens in der Jugendliteratur*, S. 7.

<sup>340</sup> Vgl. Nünning: *Unreliable narration*, S. 27.

<sup>341</sup> Liptay/Wolf: *Einleitung. Film und Literatur im Dialog*, S. 13.

wie alt ihr Wohnmobil sei. Hier wird Ricos Überforderung zusätzlich mit der Kameraperspektive (die Mädchen schauen auf ihn herab) und dem Verhalten der Stimme verdeutlicht.<sup>342</sup> Koebner geht auf diesen Einstellungstypus der senkrechten Aufsicht, auch Top shot genannt, ein. Diese Einstellung ist „ungewöhnlich im sozialen Nebeneinander. [...] Der Blick von oben [...], der auf das *theatrum mundi* herabsieht, ist in der ursprünglichen Raum-Erfahrung des Menschen nicht ohne weiteres vorgegeben.“<sup>343</sup> Die beschriebenen Mittel dienen dazu, die Unordnung in Ricos Kopf darzustellen, und finden sich auch in der filmischen Adaption des zweiten Teils, *Rico, Oskar und das Herzgebreche* (2015), wieder, als Oskar von seinem Traum über Galaxien erzählt und die Bingotrommel erneut zu hören ist, da Rico nichts versteht.<sup>344</sup> Kurz ist das Rollen der Bingokugeln auch zu hören, als Rico feststellt, dass „alles in äußerster Unordnung“<sup>345</sup> ist, und Oskar seinen Plan vorstellt. Außerdem wird auch in dieser Szene mit Überblendungen gearbeitet und Oskars Stimme verfremdet.<sup>346</sup> Später klettert Rico auf einen Hochstand, um den Weg beschreiben zu können, sodass sein Bekannter vom Bingo, Herr van Scherten, Oskar und er der fürchterlichen Ellie, welche die Bingo-Spiele veranstaltet, und ihrem Sohn Boris folgen können. Auch hier sind die Geräusche der Bingotrommel zu vernehmen, zusätzlich wirkt das Bild, das Ricos Sicht darstellen soll, verschwommen, was seine Überforderung aufgrund der Orientierungsschwäche ausdrücken soll.<sup>347</sup> In diesem Zusammenhang ist auch der Soundtrack erwähnenswert: Sowohl im ersten Teil als auch im zweiten Teil ist das Lied „Mein Kopf spielt Bingo“ zu hören, das auf Ricos Tiefbegabung verweist. Auch wenn Rico für einen Einkauf seine gewohnte Umgebung, die Dieffe, verlässt, sind die Bingokugeln zu hören. Ein zusätzlicher Verfremdungseffekt entsteht, als Rico im Schaufenster die Kessler-Mädchen sieht, die bereits auf Urlaub gefahren sind und damit offensichtlich nur in seinen Gedanken zu sehen sind.<sup>348</sup> Helbig spricht bei solchen gezeigten Gegenständen oder Figuren, die auf der Ebene der Diegese gar nicht vorhanden sind, von einer eingeschränkten Authentizität. Es entsteht Unzuverlässigkeit aufgrund des mangelnden Wahrheitsgehalts.<sup>349</sup>

---

<sup>342</sup> Vgl. Rico, Oskar und die Tieferschatten (D 2014, R: Neele Vollmar), Amazon Prime, 2021, 0:08:20.

<sup>343</sup> Koebner: Was stimmt denn jetzt?, S. 28–29.

<sup>344</sup> Vgl. Rico, Oskar und das Herzgebreche (D 2015, R: Wolfgang Groos), Amazon Prime, 2021, 0:16:51.

<sup>345</sup> Vgl. Rico, Oskar und das Herzgebreche (D 2015, R: Wolfgang Groos), Amazon Prime, 2021, 0:31:15.

<sup>346</sup> Vgl. Rico, Oskar und das Herzgebreche (D 2015, R: Wolfgang Groos), Amazon Prime, 2021, 0:31:20.

<sup>347</sup> Vgl. Rico, Oskar und das Herzgebreche (D 2015, R: Wolfgang Groos), Amazon Prime, 2021, 0:52:41.

<sup>348</sup> Vgl. Rico, Oskar und die Tieferschatten (D 2014, R: Neele Vollmar), Amazon Prime, 2021, 0:15:20.

<sup>349</sup> Vgl. Helbig: „Follow the White Rabbit!“, S. 135.

Für die literarische Vorlage stellt sich die Frage, wie ein defizitärer Ich-Erzähler, „der in seiner Weltwahrnehmung und vor allem auch in seiner Sprachverwendung eingeschränkt ist“<sup>350</sup>, eingeführt werden kann, sodass eine gewisse Glaubwürdigkeit oder ein Vertrauen von Seiten der Leser\*innenschaft entsteht. So könnten sich Leser\*innen etwa fragen, wie Rico trotz seiner eingestandenen Beeinträchtigung einen fehlerfreien und in sich kohärenten Text schreiben kann. Die Idee, seine Erlebnisse überhaupt schriftlich festzuhalten, stammt von seinem Lehrer im Förderzentrum, dem Wehmeyer. Dieser ist beeindruckt, wie sich Rico ausdrücken kann:

„Deine Rechtschreibung zieht einem zwar die Schuhe aus, Rico“, sagte er. Aber *wie* du schreibst, das hat schon was. Du bist ein guter Erzähler ... wenn man die längere Abschweifung mal außer Acht lässt.“<sup>351</sup>

Der in einer direkten Rede wiedergegebene Dialog mit dem Lehrer gibt den Leser\*innen implizit Aufschluss über die Perspektive des Erwachsenen,<sup>352</sup> welche die Perspektive des Erzählers auch relativieren kann.<sup>353</sup> Wehmeyer thematisiert, dass Rico zwar ein sprachlich eingeschränkter, damit jedoch nicht gezwungenermaßen schlechter Erzähler ist. Rico ist somit ein souveräner und gleichzeitig auch defizitärer Erzähler. Er gibt ihm über die Ferien die Hausaufgabe auf, ein Tagebuch zu führen und dabei ein „Textverarbeitungsprogramm mit Korrekturfunktion“<sup>354</sup> zu verwenden. Das Zustandekommen eines „gut lektorierten und kohärenten Erzähltextes durch einen sprachlich eigentlich ‚tiefbegabten‘ Jungen innerhalb der Diegese [wäre] also erklärt“<sup>355</sup> und für die Leser\*innen plausibel. Auch in den späteren *Rico, Oskar*-Teilen erinnert der Erzähler die Leser\*innen an „das große W, mit dem ich das Textverarbeitungsding öffne“<sup>356</sup>, sodass die Leser\*innen darauf aufmerksam gemacht werden, wie der Text fehlerfrei zustande kommt. Rico erklärt etwa im dritten Teil der Serie, warum er wieder mit dem Schreiben anfängt: „Also, alles bestens. Bis auf heute. Bis auf das Gelb. Deshalb fange ich vorsichtshalber jetzt einfach mal dieses Tagebuch an.“<sup>357</sup> Das Schreiben ist für ihn ein Weg, seine Gefühle oder die Geschehnisse um ihn herum zu verarbeiten.

Auf die Rolle des Tagebuchs bezüglich einer *unreliable narration* geht Allrath ein: „Ein völliges Zurücktreten der Empfängerinstanz bis hin zur Übernahme der Rezipientenrolle durch ein Tagebuch [...] kann ebenfalls Hinweise auf Verzerrungen in der Erzählperspektive

---

<sup>350</sup> Klimek: Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?, S. 35.

<sup>351</sup> Steinhöfel: Rico, Oskar und die Tieferschatten, S. 49.

<sup>352</sup> Vgl. Allrath: „But why will you say I am mad?“, S. 63.

<sup>353</sup> Vgl. Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 53.

<sup>354</sup> Steinhöfel: Rico, Oskar und die Tieferschatten, S.51.

<sup>355</sup> Klimek: Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?, S. 35.

<sup>356</sup> Steinhöfel, Andreas.: Rico, Oskar und das Herzgebrecche. Hamburg: Carlsen 2009, S. 73.

<sup>357</sup> Steinhöfel: Rico, Oskar und der Diebstahlstein, S. 32.

geben“<sup>358</sup>. Es kann Aufschluss über eine verzerrte Weltsicht, die sich im Schreiben widerspiegelt, geben.<sup>359</sup>

In den filmischen Adaptionen kommt anstelle des Tagebuchs dem Merkkreorder eine besondere Bedeutung hinzu. Bereits wenige Minuten nach Beginn des ersten Teils setzt Rico den Rekorder das erste Mal ein, denn er sieht „heute schon wieder diese unheimlichen Tieferschatten“<sup>360</sup>. „Ricos Merkkreorder“<sup>361</sup> dient dem tiefbegabten Jungen somit erstens dazu, unmittelbar Wahrgenommenes festzuhalten. Zweitens hält Rico seine Worterklärungen, auf die später ausführlich eingegangen wird, mit Hilfe des Rekorders fest: Nachdem er das Wort *Schwerkraft* nachgeschlagen hat, verwendet er seinen Rekorder. Daraufhin folgt eine animierte Sequenz<sup>362</sup>, in der das Gesagte („Sie ist gefährlich für Busen und Äpfel“<sup>363</sup>) mit Animationen dargestellt wird. Diese „Reihenfolge“ wird auch variiert. In der Verfilmung des zweiten Teils stößt Rico auf ein ihm unbekanntes Wort („Inkogniwas?“<sup>364</sup>), daraufhin wird das Wort *inkognito* in einem animierten Einschub erklärt. Erst dann spricht Rico das für ihn neu erlernte Wort in den Merkkreorder. Einige Minuten später schreibt er den Begriff – ganz nach Ricos Art – so auf, wie er ihn hört: „inkoknito“<sup>365</sup>.

### 5.1.2. Ricos Sprache und Defizite

Wie bereits erwähnt wurde, zeichnet sich Ricos Unzuverlässigkeit insbesondere durch seine Sprache beziehungsweise seine sprachlichen Defizite aus. Diese äußern sich auf vielfältige Art und Weise, meistens sind es „Wortspiele oder verblasste Metaphern, die Rico falsch versteht und die ihn so zu für informierte LeserInnen lustigen Deutungen führen“<sup>366</sup>. Rico ist unsicher im Umgang Redewendungen, wie das folgende Beispiel zeigt:

„Sonst alles im Lot?“, sagte der Bühl hinter mir.  
Es klang wie eine Frage, die man stellt, wenn man nicht weiß, was man sonst sagen soll. Es klang außerdem wie eine Frage, auf die man nur ja antworten kann, also murmelte ich ja.<sup>367</sup>

Am deutlichsten werden Ricos sprachliche Grenzen in den pseudo-lexikographischen Worterklärungen, die vom Fließtext als eingerahmt und scheinbar mit der Hand geschrieben

---

<sup>358</sup> Allrath: „But why will you say I am mad?“, S. 72.

<sup>359</sup> Vgl. Allrath: „But why will you say I am mad?“, S. 72.

<sup>360</sup> Rico, Oskar und die Tieferschatten (D 2014, R: Neele Vollmar), Amazon Prime, 2021, 0:06:14.

<sup>361</sup> Rico, Oskar und die Tieferschatten (D 2014, R: Neele Vollmar), Amazon Prime, 2021, 0:06:59.

<sup>362</sup> Vgl. Rico, Oskar und die Tieferschatten (D 2014, R: Neele Vollmar), Amazon Prime, 2021, 0:12:34–0:13:05.

<sup>363</sup> Steinhöfel: Rico, Oskar und die Tieferschatten, S. 18.

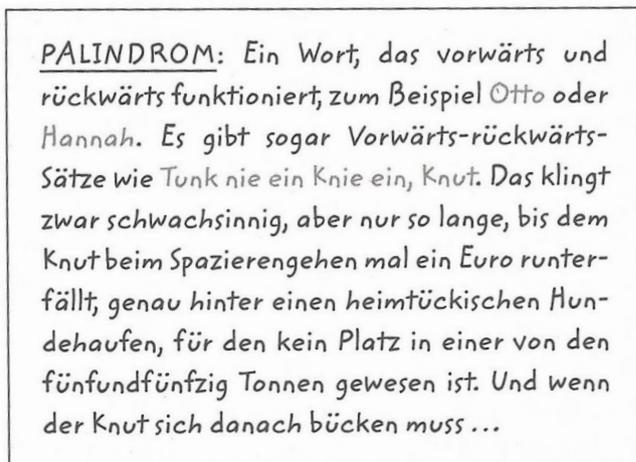
<sup>364</sup> Rico, Oscar und das Herzgebrecche (D 2015, R: Wolfgang Groos), Amazon Prime, 2021, 0:05:28.

<sup>365</sup> Rico, Oscar und das Herzgebrecche (D 2015, R: Wolfgang Groos), Amazon Prime, 2021, 0:14:14.

<sup>366</sup> Klimek: Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?, S. 35.

<sup>367</sup> Steinhöfel: Rico, Oskar und die Tieferschatten, S. 121.

abgesetzt werden<sup>368</sup>, so folgt auf die oben zitierte Stelle eine Erklärung des Begriffs „Lot“<sup>369</sup>. Die Worterklärungen umfassen Begriffe aus verschiedensten Bereichen wie Geografie (zum Beispiel „Frankfurt“<sup>370</sup>, „Amazonas“<sup>371</sup> oder „Ostsee“<sup>372</sup>) und biblische oder mythologische Figuren (etwa „Moses“<sup>373</sup> oder „Venus“<sup>374</sup>). Besonders interessant sind seine Definitionen zu Begriffen, die mit dem Thema Sprache in Zusammenhang stehen, darunter „Verb“<sup>375</sup> oder „Palindrom“<sup>376</sup>. Die Erklärung dieses Begriffs ist nachfolgend abgebildet:



PALINDROM: Ein Wort, das vorwärts und rückwärts funktioniert, zum Beispiel Otto oder Hannah. Es gibt sogar Vorwärts-rückwärts-Sätze wie Tunk nie ein Knie ein, Knut. Das klingt zwar schwachsinnig, aber nur so lange, bis dem Knut beim Spaziergehen mal ein Euro runterfällt, genau hinter einen heimtückischen Hundehaufen, für den kein Platz in einer von den fünfundfünfzig Tonnen gewesen ist. Und wenn der Knut sich danach bücken muss ...

Abbildung 4 Ricos Worterklärung zum Begriff "Palindrom"<sup>377</sup>.

Auch in den filmischen Adaptionen werden diese Worterklärungen sehr vielfältig, meist in kurzen und animierten Filmsequenzen übernommen. Das *Palindrom* etwa wird mit Hilfe von Graffiti an einer Wand bildlich dargestellt.<sup>378</sup> Die Wörter, die in dieser kurzen, animierten Sequenz als Graffiti dargestellt werden, sind selbst Palindrome („Uhu“, „Otto“, „Tunk nie ein Knie ein, Knut“).

Auffällig ist auch eine Vielzahl an Herleitungen von Wörtern, die ihren Ursprung in anderen Sprachen haben, wie die Erklärung von „cool“ zeigt: „Ich dachte früher immer, es wäre ein englisches Wort, aber die Engländer haben es nur von den Griechen geklaut. Es stammt

<sup>368</sup> Vgl. Klimek: Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?, S. 35.

<sup>369</sup> Vgl. Steinhöfel: Rico, Oskar und die Tieferschatten, S. 121.

<sup>370</sup> Vgl. Steinhöfel, Andreas: Rico, Oskar und der Diebstahlstein. Hamburg: Carlsen, S. 103.

<sup>371</sup> Vgl. Steinhöfel: Rico, Oskar und der Diebstahlstein, S. 85.

<sup>372</sup> Vgl. Steinhöfel: Rico, Oskar und der Diebstahlstein, S. 125.

<sup>373</sup> Vgl. Steinhöfel: Rico, Oskar und der Diebstahlstein, S. 136.

<sup>374</sup> Vgl. Steinhöfel: Rico, Oskar und der Diebstahlstein, S. 246.

<sup>375</sup> Vgl. Steinhöfel: Rico, Oskar und der Diebstahlstein, S. 70.

<sup>376</sup> Vgl. Steinhöfel: Rico, Oskar und der Diebstahlstein, S. 57.

<sup>377</sup> Steinhöfel: Rico, Oskar und der Diebstahlstein, S. 57.

<sup>378</sup> Vgl. Rico, Oscar und der Diebstahlstein (D 2016, R: Neele Vollmar), Amazon Prime, 2021, 0:15:40.

offenbar direkt von Herrn Kuhles“<sup>379</sup>. Hier wird deutlich, wie Rico ähnlich klingende Wörter – in diesem Fall „cool“ und „Herkules“ – in Verbindung bringt beziehungsweise voneinander ableiten möchte. Daneben versteht Rico einige Wörter falsch beziehungsweise gibt sie falsch wieder, etwa „sellawie“<sup>380</sup> statt „c’est la vie“. In „Para-Neujahr“<sup>381</sup> (für „Paranoia“) versucht er, einen Teil des Wortes mit einem ihm bekannten Begriff („Neujahr“) zu verbinden. Ähnlich ist es auch bei „Köttelböller“<sup>382</sup>, womit Rico die schwedischen Fleischbällchen Köttbular meint, aber an Böller denkt. Bei diesem Beispiel schreibt er noch wenige Zeilen vor der Verwendung seiner Wortneuschöpfung von einem IKEA-Besuch mit Irina, sodass das Weltwissen der Leser\*innen „aktiviert“ wird und durch diesen textexternen *frame of reference* die Glaubwürdigkeit des Erzählers hinterfragt werden kann.<sup>383</sup> Auch den Begriff „Schlamassel“ leitet Rico sehr kreativ her, indem er die ihm bekannten Wörter „Schlamm“ und „Assel“ kombiniert:

Mit etwas Pech fallen sie [gemeint sind Asseln] [...] in ein Schlammloch, und dann war’s das. [...] Sie winken ihren Asselkumpels noch ein letztes Mal mit einem Fühlerchen zu, und dann saufen sie ab. Deshalb nennt man jemanden, der in einer schwierigen oder ausweglosen Lage steckt, eine Schlamassel.<sup>384</sup>

Mit Akronymen wie „Beh-Weh-Ell“<sup>385</sup> (für BWL) hat Rico seine Probleme, allerdings werden auch hier den Leser\*innen Hinweise gegeben, dass er ein Studium meint. Laut Allrath zeigt gerade eine „durch das häufige Neuformulieren geprägte Sprache“<sup>386</sup>, wie sie bei Rico zu finden ist, einen niedrigen Grad an Informiertheit. Rico verwendet die neu gelernten und oftmals fehlerhaft wiedergegebenen Wörter auch in den weiteren Teilen wieder. So erklärt er „sellawie“<sup>387</sup> erstmals im zweiten Teil, setzt das Wort aber auch im dritten Band ein: „Tür auf, keine Steine mehr da – sellawie!“<sup>388</sup>.

Auf diese fehlerhaften oder abweichenden Definitionen und Herleitungen geht Andreas Wicke genauer anhand der Wortklärung von „Orthografie“ aus *Rico, Oskar und die Tieferschatten* ein. Rico definiert diesen Begriff folgendermaßen: „[Orthografie] [h]eißt Rechtschreibung nur in kompliziert“<sup>389</sup>. Diese Aussage ist im weitesten Sinne noch objektiv richtig, „anschließend

---

<sup>379</sup> Steinhöfel: Rico, Oskar und das Herzgebrecche, S. 148.

<sup>380</sup> Steinhöfel: Rico, Oskar und das Herzgebrecche, S. 23.

<sup>381</sup> Steinhöfel: Rico, Oskar und der Diebstahlstein, S. 40.

<sup>382</sup> Steinhöfel: Rico, Oskar und das Herzgebrecche, S. 11.

<sup>383</sup> Vgl. Nünning: Unreliable narration, S. 28.

<sup>384</sup> Steinhöfel: Rico, Oskar und das Herzgebrecche, S. 77.

<sup>385</sup> Steinhöfel: Rico, Oskar und der Diebstahlstein, 103, 274.

<sup>386</sup> Allrath: „But why will you say I am mad?“, S. 70.

<sup>387</sup> Steinhöfel: Rico, Oskar und das Herzgebrecche, S. 23.

<sup>388</sup> Steinhöfel: Rico, Oskar und der Diebstahlstein, S. 278.

<sup>389</sup> Steinhöfel: Rico, Oskar und die Tieferschatten, S. 218.

folgen [jedoch] subjektive und offenkundig falsche Aussagen<sup>390</sup>: „Es ist kein Wunder, dass ich Schwierigkeiten damit habe, weil *rechts* drin vorkommt. Es muss also auch eine Linksschreibung geben.“<sup>391</sup> Nünning verweist darauf, dass Äußerungen von unzuverlässigen Erzähler\*innen auch implizite Zusatzinformationen enthalten, wodurch ein *unreliable narrator* den Rezipient\*innen „[u]nfreiwillig und unbeabsichtigt [...] Einblick in seine oft sehr idiosynkratische Perspektive“<sup>392</sup> gibt. Definitionen wie die zur Rechtschreibung weichen, so Wicke, auf zwei Ebenen von dem Allgemein- und Weltwissen der Leser\*innen ab: Erstens sind inhaltliche Fehler zu finden<sup>393</sup>, denn natürlich gibt es keine „Linksschreibung“. Zweitens wird die „Textsorte Lexikonartikel nicht angemessen bedient“<sup>394</sup>. Ein\*e Leser\*in hat eine gewisse Erwartung an einen Lexikoneintrag, etwa fachliche Richtigkeit und Objektivität, beides ist hier nicht der Fall, denn Rico bezieht sich bei seiner Erläuterung zusätzlich auf seinen schlechten Orientierungssinn, seine Links- und Rechtsschwäche. Somit wird gegen „allgemeine literarische Konventionen [beziehungsweise] Konventionen einzelner Gattungen oder Genres“<sup>395</sup> verstoßen. Verstärkt wird dieser „Vertrauensbruch“ zwischen Leser\*in und Erzähler/ Figur durch Ricos Behauptung, alles im Lexikon nachzuschlagen, was ihm unbekannt ist.<sup>396</sup> Was bei der Untersuchung dieses kurzen Beispiels deutlich wird, ist, dass sich die erzählerische Unzuverlässigkeit sowohl in textinternen (nach Nünning textuellen) als auch in textexternen (nach Nünning kontextuellen) Signalen äußert. Auch die unterschiedlichen zwei Gruppen der kontextuellen *frameworks* nach Nünning lassen sich anhand des Beispiels diskutieren: die spezifisch literarischen (die Kenntnis über Merkmale eines Lexikonartikels) und jene, die auf der Erfahrungswirklichkeit der Leser\*innen beruhen.<sup>397</sup> In Anlehnung an Busch ist von Signalen auf der Ebene des *internal field of reference (IFR)* (die auf Textbasis etablierten frames) auf der einen und jenen des *external field of reference (ExFR)* (Allgemeinwissen, Erwartungen an Lexikoneinträge) auf der anderen Seite zu sprechen.<sup>398</sup> Es ist zumindest bei dieser Definition des Begriffs *Rechtschreibung* anzunehmen, dass „Rezipierende, die mindestens zehn Jahre alt sind [ab diesem Alter wird das Buch vom Verlag empfohlen], hier ein Mehrwissen als Rico haben und erkennen, dass der Junge gerade etwas

---

<sup>390</sup> Wicke, Andreas: „Zeiten ändern sich, Menschen ändern sich, Meinungen ändern sich“. Familie in Andreas Steinhöfels Rico, Oskar ...-trilogie. In: InterJuli 2/ 2012. S. 46.

<sup>391</sup> Steinhöfel: Rico, Oskar und die Tieferschatten, S. 218.

<sup>392</sup> Nünning: Unreliable narration, S. 18.

<sup>393</sup> Vgl. Wicke: „Zeiten ändern sich, Menschen ändern sich, Meinungen ändern sich“, S.46.

<sup>394</sup> Wicke: „Zeiten ändern sich, Menschen ändern sich, Meinungen ändern sich“, S.46.

<sup>395</sup> Nünning: Unreliable narration, S. 31.

<sup>396</sup> Vgl. Steinhöfel: Rico, Oskar und die Tieferschatten, S. 18.

<sup>397</sup> Vgl. Nünning: Unreliable narration, S. 29.

<sup>398</sup> Vgl. Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 42

missversteht“<sup>399</sup>. Nach Busch bieten gerade wenig plausible Erklärungen wie die zur Rechtschreibung, die ein Resultat eines inakzeptablen Wirklichkeitsmodells des Erzählers sind, einen Anlass dazu, „einen Vergleich mit eigenen Normen und psychologischen Kenntnissen (*ExFR*) durchzuführen, um zu plausibleren Erklärungen zu kommen“<sup>400</sup>.

Typisch für Ricos Sprache ist außerdem die Verwendung von erfinderischen „Gegenteilwörtern“, wie er sie selbst bezeichnet. So stellt er sich, als van Scherten die althochdeutsche Herkunft seines Vornamens Ludger erklärt, beispielsweise die Frage, ob es nicht auch „neutiefdeutsche“<sup>401</sup> Wörter gebe, meint dann jedoch: „Eins weiß ich inzwischen: Man sollte nie denken, dass es für jedes Wort ein Gegenteilwort gibt“<sup>402</sup>. Wenn ihm ein Wort komplett entfallen ist oder er einen Gegenstand nicht anders benennen kann, erfindet er auch eigene Wörter wie „Eiskugelrauskratzt Ding“<sup>403</sup>. Eine weitere Besonderheit stellt die Verwendung von Pleonasmen wie „tote Leiche“<sup>404</sup> dar, deren Überflüssigkeit sich Rico nicht bewusst ist. Folgender Auszug eines Gesprächs mit Frau Dahling, die sich nach dem Zustand von Ricos an Krebs erkrankten Onkel erkundigt, soll des Weiteren verdeutlichen, dass es auch in Alltagssituationen zu Irreführungen kommt.<sup>405</sup> Die Nachbarin fragt: „Ist es ernst?“<sup>406</sup>, doch Rico „missversteht das Adjektiv als *nomen proprium*“<sup>407</sup>, denkt also, sie fragt nach, ob der kranke Onkel Ernst heiße, und antwortet daraufhin: „Christian. Mehr Brüder hat Mama nicht.“<sup>408</sup> In diesem Beispiel zeigt sich Ricos Unzuverlässigkeit für die Leser\*innenschaft schon alleine anhand der Rechtschreibung („Ernst“ beziehungsweise „ernst“). Ein ähnliches Beispiel findet sich im zweiten Teil der Serie wieder: Van Scherten erwähnt die Geschichte vom verlegten Brief von Edgar Allan Poe (*Der entwendete Brief*), Rico versucht den Nachnamen mit einem ihm bekannten Wort zu verbinden und wundert sich, „dass man die Geschichte von jemandem kennen soll, der wie ein Hintern heißt, nur weil der so dumm gewesen ist, einen Brief zu verlegen“<sup>409</sup>.

Bereits angedeutet wurde, dass Rico neben seiner sprachlichen Defizite Schwierigkeiten hat, sich zu orientieren. Er verwechselt links und rechts und findet sich nur zurecht, wenn er

---

<sup>399</sup> Klimek: Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?, S. 35.

<sup>400</sup> Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 45.

<sup>401</sup> Steinhöfel: Rico, Oskar und der Diebstahlstein, S. 69.

<sup>402</sup> Steinhöfel: Rico, Oskar und der Diebstahlstein, S. 69.

<sup>403</sup> Steinhöfel: Rico, Oskar und das Herzgebreche, S. 40.

<sup>404</sup> Steinhöfel: Rico, Oskar und das Herzgebreche, S. 144.

<sup>405</sup> Vgl. Wicke: „Zeiten ändern sich, Menschen ändern sich, Meinungen ändern sich“, S. 46.

<sup>406</sup> Steinhöfel: Rico, Oskar und die Tieferschatten, S. 125.

<sup>407</sup> Wicke: „Zeiten ändern sich, Menschen ändern sich, Meinungen ändern sich“, S. 46.

<sup>408</sup> Steinhöfel: Rico, Oskar und die Tieferschatten, S. 125.

<sup>409</sup> Steinhöfel: Rico, Oskar und das Herzgebreche, S. 192.

möglichst geradeaus geht. Diese „räumlichen Begrenzungen“<sup>410</sup>, denen er ausgesetzt ist, äußern sich auch in seiner Sprache, wie das „Orthographie“-Beispiel oder der folgende Ausschnitt aus *Rico, Oskar und die Tieferschatten* zeigt, als sich „der Bühl“ vorstellt: „Vor meinen Augen drehte sich eine kleine Kompassnadel wie wild im Kreis – Westen, Osten, Westen, Osten.“<sup>411</sup> Hier spiegelt sich Ricos eingeschränkter Orientierungssinn in seinem Erzählen wider, worauf Lexe näher eingeht: „[A]uch wenn er nicht um die Ecke gehen kann, so kann er doch um die Ecke denken und in zunehmendem Mass sind seine Denkanstrengungen in Steinhöfels Trilogie mit topografischen Grenzüberschreitungen verbunden“<sup>412</sup>. Gemeint ist mit diesen Überschreitungen, dass Rico den gewohnten und ihm bekannten Raum (rund um die Dieffe 93) zunehmend verlässt und in jedem Band weiter hinter sich lässt. Im ersten Teil (*Rico, Oskar und die Tieferschatten*) begibt er sich auf die Suche nach dem verschwundenen Oskar, verlässt die Dieffe und wird von Kiesling nach Tempelhof gebracht. Den Stadtplan kann er nicht lesen und es kommt zu einem Dialog, in dem seine Einschränkung thematisiert wird: „Könnten Sie mal für mich nachgucken? Ich finde mich nicht zurecht“, gestand ich widerwillig. „Wegen deiner Behinderung, oder?“<sup>413</sup> In *Rico, Oskar und das Herzgebrecche* gelangt der Erzähler zunächst an die Stadtgrenzen Berlins und stellt fest: „Hier war die Stadt zu Ende.“<sup>414</sup> Später lässt er gemeinsam mit Herrn van Scherten und Oscar „das Ende der Welt“<sup>415</sup> hinter sich und verlässt die Großstadt. Im dritten Teil der Serie (*Rico, Oskar und der Diebstahlstein*) reist er gemeinsam mit Oskar sogar bis zur Ostsee. Allrath thematisiert im Rahmen der Signalisierung von erzählerischer Unzuverlässigkeit auch die Semantisierung des erzählten Raums. Diese kann Hinweise auf die psychologische Disposition einer Erzählinstanz liefern. In Anlehnung an Riggan (1981) verweist sie darauf, dass sich unter anderem eine Unfähigkeit, mit anderen Menschen umzugehen und Beziehungen aufzubauen, in einem Rückzug in ein „Mäuseloch“ äußern könne<sup>416</sup>, in Ricos Fall ist die Dieffe 93 sein Rückzugsort.

Dass Rico sich schlecht zurechtfindet und räumlich eingeschränkt ist, wird in der filmischen Adaption von *Rico, Oskar und die Tieferschatten* (2014) in folgender Szene deutlich: Ricos Mutter möchte ihren Sohn mitnehmen, um den kranken Onkel zu besuchen. Rico reißt sich aber von der Mutter los, gerät zu der Weggabelung und liest auf den Schildern Wörter wie

---

<sup>410</sup> Lexe: Literarische Täuschungsmanöver. Aspekte Unzuverlässigen Erzählens in der Jugendliteratur, S. 7.

<sup>411</sup> Steinhöfel: *Rico, Oskar und die Tieferschatten*, S. 57.

<sup>412</sup> Lexe: Literarische Täuschungsmanöver. Aspekte Unzuverlässigen Erzählens in der Jugendliteratur, S. 7.

<sup>413</sup> Steinhöfel: *Rico, Oskar und die Tieferschatten*, S. 142.

<sup>414</sup> Steinhöfel: *Rico, Oskar und das Herzgebrecche*, S. 9.

<sup>415</sup> Steinhöfel: *Rico, Oskar und das Herzgebrecche*, S. 185.

<sup>416</sup> Vgl. Allrath: „But why will you say I am mad?“, S. 64.

„Schwerkraft“ oder „Busen“, die zuvor erklärt wurden. Das Anschwellen und Crescendo der Geräusche verstärkt den Eindruck, dass Rico nicht weiß, wohin er gehen muss.<sup>417</sup>

Für Wicke macht vor allem der beschriebene, assoziative Stil,

die Besonderheit der Romane [aus], denn während Kinderliteratur in einem oft sehr viel stärkeren Maße als Erwachsenenliteratur auf Konsistenz, Eindeutigkeit und Logik hin ausgerichtet ist, findet sich hier eine mäandernde Erzählweise [d.h. eine mit vielen Abschweifungen], die nicht nur im narratologischen Sinne unzuverlässig ist, sondern durchaus auch mit absurden Elementen spielt.<sup>418</sup>

### 5.1.3. Textuelle Signale, Intertextualität und Intermedialität

Neben den Titeln sind auch in den Kapitelüberschriften Wortneuschöpfungen zu finden, etwa „Die Fundnudel“ in *Rico, Oskar und die Tieferschatten* oder „Der Steinestall“ in *Rico, Oskar und das Herzgebrehche*. Allrath verweist auf die Bedeutung von Paratexten als Signale für eine erzählerische Unzuverlässigkeit und unterscheidet

zwischen solchen Titeln, die unmittelbar, d.h. ohne Referenz auf den Kontext, in dem die im Titel genannten Begriffe in der Erzählung verwendet werden, als solches Signal verstanden werden können, und solchen die erst durch die Lektüre des gesamten Textes mit Bedeutung aufgeladen werden.<sup>419</sup>

Die oben genannten Beispiele – in diesem Fall handelt es sich um Kapitelüberschriften – sind alle der zweiten Kategorie zuzuordnen, denn erst nach der Lektüre verstehen die Leser\*innen deren Bedeutung, beispielsweise von der „Fundnudel“. Auch die Auflösung, wer hinter den titelgebenden „Tieferschatten“ steckt, erfolgt erst während des Lesens. Die Widmungen in den Werken können im Zuge einer Recherche als paratextuelle Signale dafür gedeutet werden, dass eine unzuverlässige beziehungsweise defizitäre Figur erzählt beziehungsweise auftritt. Sowohl im ersten als auch im dritten *Rico, Oskar*-Teil wird Gianni, Steinhöfels verstorbener Lebensgefährte, in den Widmungen erwähnt. Steinhöfel spricht im Rahmen einer Poetikvorlesung zur Kinder- und Jugendliteratur davon, dass er versucht hat, die „manchmal fast kindliche Naivität und den jungenhaften Charme [s]eines Partners“<sup>420</sup> Rico mitzugeben. Gianni hatte ADHS und ähnlich wie Rico zum Beispiel Schwierigkeiten beim Lesen. Christoph Cadenbach geht in einem Artikel der Süddeutschen Zeitung, in dem auch Steinhöfel zu Wort kommt, auf die Parallelen von Gianni und Rico ein:

---

<sup>417</sup> Vgl. *Rico, Oskar und die Tieferschatten* (D 2014, R: Neele Vollmar), Amazon Prime, 2021, 0:42:47.

<sup>418</sup> Wicke: „Zeiten ändern sich, Menschen ändern sich, Meinungen ändern sich“, S. 48.

<sup>419</sup> Allrath: „But why will you say I am mad?“, S. 77.

<sup>420</sup> Steinhöfel, Andreas: Peter Pan, grün und blau – Zum Einfluss von außen. In: Dettmar, Ute und Mareile Oetken (Hrsg.): Poetikvorlesung zur Kinder- und Jugendliteratur. Carl von Ossietzky Universität Oldenburg 2009–2011, S. 149.

Mit Rico ist Gianni gemeint: ein Techno-DJ als Vorlage für den Helden aus einem Kinderbuch, für einen kleinen Forrest Gump, dem die Welt der Erwachsenen ein Rätsel bleibt. Der glücklich ist, aber auch niemals das erfüllen wird, was man „Anforderungen der modernen Leistungsgesellschaft“ nennt.<sup>421</sup>

Somit wird bereits in den Widmungen, also im Paratext auf eine reale Person und deren Einschränkungen verwiesen, an die Rico angelehnt ist. Dieser Verweis erschließt sich den Leser\*innen aber nur, wenn der Interview-Text vorliegt.

Für die Zielgruppe wahrscheinlich schwierig zu erkennen, sind Ricos Probleme „im intertextuellen Gewebe seiner Tagebücher“<sup>422</sup>, da für das Entlarven dieser Fehler ein umfassendes literarisches Wissen notwendig ist: „Wenn er etwa versucht, sich auf ‚Hänsel und Gretel‘ zu beziehen und seine eigene Nudelspur mit den dort ausgestreuten Brotkrumen vergleicht, verirrt er sich in Grimms *Kinder- und Hausmärchen* und gelangt versehentlich zu ‚Rotkäppchen‘“<sup>423</sup>, wie folgendes Zitat zeigt: „Hänsel und Gretel war von den Vögeln des Waldes auch ihre Brotspur aufgefuttert worden, und wo waren die beiden am Schluss gelandet? Richtig, beim großen, bösen Wolf!“<sup>424</sup> Unstimmigkeiten wie diese – Hänsel und Gretel landen bekannterweise beim Lebkuchenhaus und der bösen Hexe – können zu jener zweiten Gruppe der kontextuellen Faktoren gezählt werden, auf die bereits im Kapitel 2.2. näher eingegangen wurde. In diesem Fall sind nach Nünning der intertextuelle Bezugsrahmen und damit die Referenz auf die spezifischen Prätexte (*Hänsel und Gretel* beziehungsweise *Rotkäppchen*) betroffen.<sup>425</sup> Nach Busch bilden andere Texte Bezugfelder, die im external field of reference (ExFR) zu verankern sind.<sup>426</sup> Während vielen jungen Leser\*innen Grimms *Kinder- und Hausmärchen* wohl bekannt sind, könnte das beim nächsten Beispiel eventuell nicht der Fall sein. Rico schreibt, er habe einmal mit Frau Dahling einen Film über „den berühmtesten griechischen Helden“<sup>427</sup> gesehen. Wie dieser Held heißt, weiß er allerdings nicht mehr, er erinnert sich nur daran, dass „er mit O an[ging] und [...] mit einem Holzpferd im Krieg gewesen, und danach [...] jahrelang auf seinem Schiff durch die Gegend“<sup>428</sup> gefahren ist. Ob Kinder – das Buch wird vom Verlag ab zehn Jahren empfohlen – trotz der deutlichen Hinweise im Text erschließen können, dass es sich bei „O“ um Odysseus handelt, hängt von deren literarischen

---

<sup>421</sup> Cadenbach, Christoph: Der Beat, das Glück, der Tod. In: Süddeutsche Zeitung Magazin 24/2010: <https://sz-magazin.sueddeutsche.de/musik/der-beat-das-glueck-der-tod-77364> (12.08.2021).

<sup>422</sup> Wicke: „Zeiten ändern sich, Menschen ändern sich, Meinungen ändern sich“, S. 47.

<sup>423</sup> Wicke: „Zeiten ändern sich, Menschen ändern sich, Meinungen ändern sich“, S. 47.

<sup>424</sup> Steinhöfel: Rico, Oskar und die Tieferschatten, S. 31.

<sup>425</sup> Vgl. Nünning: *Unreliable narration*, S. 30–31.

<sup>426</sup> Vgl. Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 42.

<sup>427</sup> Steinhöfel: Rico, Oskar und die Tieferschatten, S. 59.

<sup>428</sup> Steinhöfel: Rico, Oskar und die Tieferschatten, S. 59.

Kompetenz ab. Mit den „singenden Frauen [...], so eine Art Meerjungfrauen“<sup>429</sup> meint Rico wahrscheinlich den Gesang der Sirenen. Für den Schulunterricht bieten sich Stellen wie diese als Anknüpfungspunkte an, um auf die Prätexte einzugehen. Interessant ist außerdem Ricos folgender Vergleich: „Ich setzte mich dem Bühl gegenüber. Er sah viel besser aus als der Schauspieler, der den O gespielt hatte“<sup>430</sup>. Als Gemeinsamkeit zwischen Westbühl und Odysseus kann „eine kleine Narbe“<sup>431</sup> gesehen werden, die Westbühl am Kinn hat. Diese Narbe ist, wie Wicke feststellt, jenes Merkmal, „an dem die Amme Eurykleia am Ende der Odyssee den nach Ithaka heimgekehrten Helden [Odysseus] erkennt“<sup>432</sup>. Auffallend ist auch Westbühls verdeckte Ermittlung in der Dieffe, die „als Pendant zu Odysseus’ List mit dem trojanischen Pferd angesehen werden [kann], auf die im Roman zweimal angespielt wird“<sup>433</sup>. Wicke hebt die „doppelte Lesart [hervor], weil man den Text sowohl isoliert als auch in Relation zum Prätext – Genette spricht vom Hypotext – deuten kann“<sup>434</sup>. Der Verfasser zieht einige Parallelen zwischen Rico und Telemachos, Odysseus’ Sohn. Beide Figuren wachsen bei ihren alleinerziehenden Müttern und im Glauben, ihr Vater sei tot, auf. Wicke deutet die Erwähnung des griechischen Helden als einen „Hinweis auf Ricos familiäre Sehnsüchte“<sup>435</sup>. Weiters schreibt Wicke:

Liest man die intertextuelle Anspielung auf die Odyssee als Wunsch Ricos nach einer traditionellen Familienform, so kann man sowohl eine emphatische als auch eine ironische Wirkung ausmachen. Emphase entsteht durch den Bezug auf den archaischen Familiensinn im antiken Epos, eine ironische Wirkung – und das dürfte überwiegen – resultiert daraus, dass sich in Steinhöfels Text die Familienform parodistisch gewandelt hat.<sup>436</sup>

Angesprochen wird, dass in der *Rico, Oskar*-Serie das traditionelle Familienbild aufgebrochen wird, so ist Ricos Mutter beispielsweise alleinerziehend. Der Nachbar Mommsen bringt in *Rico, Oskar und der Diebstahlstein* diese gesellschaftlich-familiären Veränderungen gut zum Ausdruck: „Eine unverheiratete Frau mit Kind, das war seinerzeit noch ein richtiger Skandal. [...] Aber Zeiten ändern sich, Menschen ändern sich, Meinungen ändern sich“<sup>437</sup>. Der weiter oben angesprochene parodistische Wandel führt auch zur humoristischen Wirkung beziehungsweise Komik, etwa „wenn man Tanja Dorettis [Ricos Mutter] beruflichen Umgang mit den Herren im Nachtclub und Penelopes Kampf gegen die Freier, von denen sie belagert

---

<sup>429</sup> Steinhöfel: *Rico, Oskar und die Tieferschatten*, S. 60.

<sup>430</sup> Steinhöfel: *Rico, Oskar und die Tieferschatten*, S. 60–61.

<sup>431</sup> Steinhöfel: *Rico, Oskar und die Tieferschatten*, S. 57.

<sup>432</sup> Wicke: „Zeiten ändern sich, Menschen ändern sich, Meinungen ändern sich“, S. 51

<sup>433</sup> Wicke: „Zeiten ändern sich, Menschen ändern sich, Meinungen ändern sich“, S. 51

<sup>434</sup> Wicke: „Zeiten ändern sich, Menschen ändern sich, Meinungen ändern sich“, S. 51.

<sup>435</sup> Wicke: „Zeiten ändern sich, Menschen ändern sich, Meinungen ändern sich“, S. 51.

<sup>436</sup> Wicke: „Zeiten ändern sich, Menschen ändern sich, Meinungen ändern sich“, S. 52.

<sup>437</sup> Steinhöfel: *Rico, Oskar und der Diebstahlstein*, S. 108.

wird, vergleicht<sup>438</sup>. Aufschlussreich ist außerdem Wickes Vergleich zwischen Ricos bereits thematisierten Orientierungsschwäche und der Odyssee. So können Odysseus' Irrfahrten im Kontext der Orientierungsschwierigkeiten des Protagonisten gesehen werden.<sup>439</sup> Rico bezieht sich nicht nur auf unterschiedliche Werke und Gattungen (wie das Beispiel der Märchen zeigt), er nutzt deren Merkmale auch in seinen Texten, wie anhand der „Odu an Porsche“<sup>440</sup> bereits dargelegt wurde.

Rico greift nicht nur auf Texte zurück, sondern oftmals auch auf andere Medien, darunter Filme wie *Forrest Gump*, einen „Liebesfilm über tiefbegabte Menschen“<sup>441</sup>, den oben erwähnten Film über den „griechischen Helden“<sup>442</sup> oder *Das Schweigen der Lämmer*. Gerade an folgender Textstelle aus *Rico, Oskar und der Diebstahlstein* wird Ricos erzählerische Unzuverlässigkeit deutlich: Er erzählt von seinem Mitschüler Lawottny aus dem Förderzentrum, der

mal einen Film mit Schmetterlingen gesehen [hat], der hieß *Das Schweigen der Lämmer*, aber als er uns in der Pause davon erzählen wollte, war der Wehmeyer dazwischengegangen und hatte geschimpft, das sei verdammt noch mal kein Film für Kinder und falls er mitkriegte, dass der Lawottny noch mal davon anfing, würde er sich dessen Eltern vorknöpfen, weil die ihn nachts vor der Glotze abhängen ließen. Ich wusste deshalb nicht viel über den Film, außer dass ein Schmetterling in der Hauptrolle mitspielt. Der ist zwar von Anfang an tot, aber immerhin flattern ein paar von seinen Kumpels in Nebenrollen durch die Gegend. Zusätzlich sterben auch noch ein paar Leute. Es ist also anscheinend nicht nur ein Tierfilm.<sup>443</sup>

Dass Kinder den besagten Film nicht gesehen haben, ist naheliegend. Trotzdem können junge Rezipient\*innen annehmen, dass hier Ricos naiven Bericht einmal mehr nicht zu trauen ist. Einerseits tritt der Erwachsene Wehmeyer als relativierende Instanz auf, die klar macht, dass der Film nicht an Kinder adressiert und damit auch inhaltlich für diese ungeeignet ist. Nach Busch ist von einem von der Norm abweichenden Erzähler auszugehen, da die kollektiven Perspektiven, verkörpert von Wehmeyer, nicht der individuellen Figurenperspektive entspricht.<sup>444</sup> Andererseits gibt Rico selbst zu, dass „ein paar Leute“ sterben, sodass auch Lesende, die nicht über jene kontextuellen *frames of reference* verfügen, zu dem Entschluss kommen, dass es sich bei dem Thriller keinesfalls um einen „Tierfilm“ handeln kann. Spätestens als Rico mit Oskar den Film zufälligerweise im Fernsehen sieht, wird ihm klar, dass er mit seiner Einschätzung falsch gelegen ist, denn „[d]ie schweigenden Lämmer hatte man

---

<sup>438</sup> Wicke: „Zeiten ändern sich, Menschen ändern sich, Meinungen ändern sich“, S. 52.

<sup>439</sup> Vgl. Wicke: „Zeiten ändern sich, Menschen ändern sich, Meinungen ändern sich“, S. 53.

<sup>440</sup> Steinhöfel: *Rico, Oskar und das Herzgebroche*, S. 159.

<sup>441</sup> Steinhöfel: *Rico, Oskar und die Tieferschatten*, S. 39.

<sup>442</sup> Steinhöfel: *Rico, Oskar und die Tieferschatten*, S. 59.

<sup>443</sup> Steinhöfel: *Rico, Oskar und der Diebstahlstein*, S. 66.

<sup>444</sup> Vgl. Busch, : *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 53.

überhaupt nicht gesehen und den toten Schmetterling nur ganz kurz.“<sup>445</sup> Grundsätzlich können intertextuelle beziehungsweise intermediale Referenzen als Signalisierung einer *unreliable narration* dienen, manchmal weil die Erzähler\*innen der Prätexte selbst zum Beispiel „verrückte Monologen“ sind. Der Bezug zu dem Film *Das Schweigen der Lämmer* ist darüber hinaus interessant, weil er selbst und auch seine Gattung (Thriller) im Hinblick auf eine *unreliability* diskutiert werden können.<sup>446</sup> Hans Wulff, der sich mit den „falschen Fährten“ beschäftigt, geht dabei auch auf den besagten Film ein. Eine falsche Fährte ist „eine Hypothese, an die man geglaubt hatte und die sich als falsch erwies“<sup>447</sup>. Dabei gehe es darum, dass Erzähler\*innen in Filmen falsche Perspektiven vorspiegeln, Details weglassen, etwas in der Kausalketten überspringen und damit die Zuseher\*innen täuschen wollen.<sup>448</sup> Bei *Das Schweigen der Lämmer* „klopft der Kommissar an eine Tür, die sich öffnende Tür ist aber ganz woanders, in einem anderen Haus, sie öffnet sich vor der Polizistin, sie wird nun dem Mörder gegenüber treten“<sup>449</sup>. Zuseher nehmen eine Pertinenz, eine Zusammengehörigkeit von Akteur\*in und der Objektumgebung, an und sind, so Wulff, überrascht, dass der Umschnitt auf einen anderen Ort oder eine\*n andere\*n Akteur\*in erfolgt.<sup>450</sup> In einem Gespräch über den Film *Pretty Woman* wird erneut Ricos Naivität deutlich. Die Nachbarin Frau Dahling erklärt, dass es in dem Film um ein Callgirl geht. Nachdem Rico zweimal nachfragt und Frau Dahling zunächst versucht der Frage auszuweichen, erklärt sie dem Jungen schließlich, was ein Callgirl ist:

„Also, ein Callgirl, das ist eine Frau, die für Geld dafür sorgt, dass Männer einen schönen Abend verbringen.“

„So wie Mama?“

„Nein. Nein-nein-nein!“ Sie schüttelte heftig den Kopf.

„Deine Mama arbeitet nur in einem Club, in dem Callgirls Männer kennenlernen! Sie passt auf, dass diese Männer höflich bleiben und dass sie, ehm ... dass sie genug trinken, wenn ihnen zu warm wird.“

„Sie leitet den Club!“, sagte ich stolz. „Als Geschäftsführerin. Sie bestimmt, welche Getränke eingekauft werden und dergleichen.“

„Und dergleichen, ja“, sagte Frau Dahling mit einem Seufzer.<sup>451</sup>

Wicke hebt hervor, dass die Leser\*innen – im Gegensatz zu Rico – an der durch das heftige Kopfschütteln unterstützten vierfachen Verneinung („Nein. Nein-nein-nein!), aber „auch an dem Anakoluth und dem geseufzten vieldeutigen Schluss [...] [merken], dass der berufliche

---

<sup>445</sup> Steinhöfel: Rico, Oskar und der Diebstahlstein, S. 75.

<sup>446</sup> Vgl. Allrath: „But why will you say I am mad?“, S. 77.

<sup>447</sup> Wulff, Hans J.: „Hast du mich vergessen?“. Flasche Fährten als Spiel mit dem Zuschauer. In: Liptay, Fabienne und Yvonne Wolf (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: edition text + kritik 2005, S. 148.

<sup>448</sup> Vgl. Wulff: „Hast du mich vergessen?“, S. 148.

<sup>449</sup> Wulff: „Hast du mich vergessen?“, S. 151.

<sup>450</sup> Vgl. Wulff: „Hast du mich vergessen?“, S. 151.

<sup>451</sup> Steinhöfel: Rico, Oskar und die Tieferschatten, S. 127.

Status der Mutter nicht ganz dem einer Geschäftsführerin im klassischen Sinn entspricht<sup>452</sup>. Das bedeutet, dass sowohl die verbalen Reaktionen als auch die Körpersprache der Figur wichtige Hinweise auf abweichende Perspektiven im Rahmen des abstrakten Kommunikationsniveaus (N3) nach Busch geben.<sup>453</sup> Die kollektiven Perspektiven – hier vertreten von Frau Dahling – weichen von Ricos individuelle Sichtweise ab.<sup>454</sup>

#### 5.1.4. Bewusstseinsdarstellung

Als homodiegetischer Erzähler identifiziert sich Rico mit seinem früheren Ich und gibt Gefühle sowie Gedanken in der Regel im Präteritum wieder (self-narrated monologue).<sup>455</sup> Sehr häufig führt er Gesagtes in Gedanken weiter, oft als Frage, wie folgendes Beispiel verdeutlichen soll. Ricos Mutter überlegt, sich die Haare erdbeerblond zu färben:

„Ist das rot?“  
„Nein. Blond mit einem ganz leichten Stich ins Rötliche.“  
„Was hat das mit Erdbeeren zu tun?“  
Und was für ein Stich?<sup>456</sup>

Dass es sich bei der letzten Frage um einen Gedanken handelt, wird durch die fehlenden Anführungszeichen erkennbar. In diesem Fall kann von erlebter Rede gesprochen werden, die „den Bewusstseinsinhalt einer Figur mittelbarer als direkte Rede und direkter als der Bewusstseinsbericht“<sup>457</sup> präsentiert. Diese Art der Gedankenrede eignet sich für die Wiedergabe psychischer Vorgänge von Figuren, in Ricos Fall verdeutlicht sie häufig seine Unsicherheit. Der individuelle Stil der Erzählinstanz bleibt erhalten und auf ein *verbum dicendi* beziehungsweise *verbum credendi* (Verb des Sagens oder Denkens, hier etwa: ich dachte...) wird verzichtet<sup>458</sup>. So wird im zitierten Beispiel deutlich, dass Rico eigentlich das Wort „Stich“ in diesem Kontext nicht versteht. Wahrscheinlich versucht er mit der ausweichenden Frage („Was hat das mit Erdbeeren zu tun?“) die Bedeutung herauszufinden, was aber nicht gelingt, denn die Mutter antwortet:

„Die haben auch so einen Stich.“  
„Erdbeeren sind knallrot.“  
„Nur, wenn sie reif sind.“  
„Aber vorher sind sie grün. Was für ein Stich?“  
„Sagt man halt so.“<sup>459</sup>

---

<sup>452</sup> Wicke: „Zeiten ändern sich, Menschen ändern sich, Meinungen ändern sich“, S. 49.

<sup>453</sup> Vgl. Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 42.

<sup>454</sup> Vgl. Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 52–53.

<sup>455</sup> Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 49.

<sup>456</sup> Steinhöfel: Rico, Oskar und die Tieferschatten, S. 25.

<sup>457</sup> Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 62.

<sup>458</sup> Vgl. Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 56–62.

<sup>459</sup> Steinhöfel: Rico, Oskar und das Herzgebrecche, S. 25.

Nachdem Rico keine befriedigende Antwort erhält, sagt er das zuvor Gedachte („Was für ein Stich?“) nun in direkter Rede.

Interessant ist die „Möglichkeit eines nahtlosen Übergangs von Erzählerbericht und erlebter Rede“<sup>460</sup>, wie im Folgenden: „Dann eben nicht! Der sollte sich bloß nicht einbilden, ich hätte noch nie zwei Männer knutschen sehen oder dergleichen. Ich drückte mich beleidigt noch tiefer in den Sitz“. Diese schnellen Wechsel erlauben, so Martínez/Scheffel „eine große Beweglichkeit des Erzählens“<sup>461</sup>. Durch die Verwendung des epischen Präteritums werden innere Vorgänge des Weiteren „in die tendenziell aus einer gewissen Distanz erfolgende Rede einer [...] sprachmächtigen narrativen Instanz integriert“<sup>462</sup>.

Teilweise nutzt Rico auch die indirekte Rede, die im Gegensatz zur erlebten Rede über eine *inquit*-Formel eines *verbum credendi* verfügt und die Gedanken weniger mittelbar als die erlebte Rede schildert: „Ich überlegte gerade, ob ich ihn bitten sollte, mir einen [Tomatenschnippel] abzugeben, weil das eine gesunde Ergänzung zu meiner Schweriner Schrippe war, als vom anderen Ende des Wagens eine Stimme ertönte“<sup>463</sup>. In diesem Beispiel wird am Ende wieder in den Erzählbericht gewechselt.

### 5.1.5. Perspektive und Relativierung durch Figurendialoge

Nicht nur Ricos Eingeständnis seiner Einschränkung, sondern gerade die Dialoge mit anderen Figuren liefern Hinweise auf dessen erzählerische Unzuverlässigkeit, die er in den anderen Teilen der Serie auch selbst anspricht und relativiert: „Ich bin ja nicht völlig plemplem.“<sup>464</sup> Gerade bei homodiegetischen Erzählinstanzen wie Rico, „dessen subjektive Perspektive die Darstellung beherrscht“<sup>465</sup>, sind laut Busch Figurendialoge die einzige Möglichkeit für eine Relativierung (Ebene der Figurenkommunikation N1). Über die Figurendialoge können darüber hinaus auch die abweichenden Perspektiven auf N3 in einem gewissen Maße ausgestaltet werden.<sup>466</sup> Oskar als hochbegabtes Kind fungiert für Rico oftmals als Korrektiv, die diskreditierte Perspektive des Erzählers Rico wird durch Oskars Perspektive relativiert.<sup>467</sup> Als Rico in *Rico, Oskar und der Diebstahlstein* am Strand eine Muschel an sein Ohr hält, um das Rauschen des Meeres zu hören, sagt Oskar:

---

<sup>460</sup> Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 62.

<sup>461</sup> Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 62.

<sup>462</sup> Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 62.

<sup>463</sup> Steinhöfel: *Rico, Oskar und der Diebstahlstein*, S. 147.

<sup>464</sup> Steinhöfel: *Rico, Oskar und das Herzgebreche*, S. 21.

<sup>465</sup> Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 52.

<sup>466</sup> Vgl. Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 52.

<sup>467</sup> Vgl. Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 53.

„[W]as du darin hörst, sind sowieso nur Geräusche aus der Umgebung, die das Muschelgehäuse verstärkt, und außerdem dein Blutkreislauf.“ „Und wie kommt mein Kreislauf herein?“ Peinlich mal wieder! Hätte ich zwei Sekunden gewartet, bevor ich den Mund aufmachte, wäre ich von selbst darauf gekommen, wie tiefbegabt die Frage war.<sup>468</sup>

In diesem Beispiel reflektiert Rico das Gesagte augenblicklich und bemerkt, dass er sich wieder einmal etwas falsch zusammengereimt hat, sodass eine zusätzliche Korrektur einer anderen Figur nicht nötig ist. Wicke geht des Weiteren auf eine Szene ein, die zeigt, dass Rico „mit den Konventionen der gegenseitigen Vorstellung nicht vertraut ist“<sup>469</sup>. Als sich der „tiefbegabte“ Junge im ersten Teil auf die Suche nach Sophia macht, trifft er auf zwei Jungen und stellt sich vor: „Ich heiße Rico.“ „Felix.“ „Nein, Rico.“ Hörte der schlecht? „Ich bin Felix [...]“<sup>470</sup> Interessant ist, dass Sven, der zweite Junge, tatsächlich nicht hören kann. Stellen wie diese verdeutlichen, dass die Leser\*innen „über den Verstehenshorizont Ricos hinaus die Ironie erkennen“<sup>471</sup> müssen. Meistens gibt es zwar relativierende Reaktionen der Dialogpartner\*innen, eine auktoriale Instanz, die aktiv in das Geschehen eingreifen und korrigieren kann, fehlt jedoch.<sup>472</sup> Eine solche entspräche der *Nullfokalisierung* (Übersicht), das heißt, ein\*e Erzähler\*in weiß mehr als die restlichen Figuren.<sup>473</sup>

Manchmal versucht der Erzähler seine Tiefbegabung ein Stück weit zu verheimlichen, wie folgendes Zitat aus dem zweiten Teil zeigt, als sich Rico Meeresfrüchte bestellt und erklärt: „Meeresfrüchte sind total leckeres Fischzeug, aber das weiß jeder. Man müsste schon ziemlich tiefbegabt sein, um zu denken, dass es sich dabei um Unterwasseräpfel oder Strandpflaumen [...] handelt.“<sup>474</sup> Bis hierher könnte ein\*e junge\*r Leser\*in dem Erzähler noch trauen, doch schon im nächsten Kommentar der Mutter wird klar, dass Rico gerade versucht hat, die Lesenden anzuschwindeln: „Weißt du noch, Rico“, sagte Mama, „wie du früher dachtest, Meeresfrüchte wären Unterwasseräpfel und Strandpflaumen [...]?“<sup>475</sup> Es kommt somit innerhalb des Dialogs zu einer „unfreiwilligen Selbstentlarvung“<sup>476</sup>. In anderen Fällen wiederum sieht Rico gar nicht ein, dass er sich irrt, vor allem dann, wenn er ähnlich klingende Wörter verwechselt. Als der „tiefbegabte“ Junge Irina, die Freundin seiner Mutter, in *Rico, Oskar und der Diebstahlstein* etwa fragt, ob sie ihn „apportieren“ wolle, fragt diese nach, was

---

<sup>468</sup> Steinhöfel: Rico, Oskar und der Diebstahlstein, S. 184.

<sup>469</sup> Wicke: „Zeiten ändern sich, Menschen ändern sich, Meinungen ändern sich“, S. 47.

<sup>470</sup> Steinhöfel: Rico, Oskar und die Tieferschatten, S. 147.

<sup>471</sup> Wicke: „Zeiten ändern sich, Menschen ändern sich, Meinungen ändern sich“, S. 47.

<sup>472</sup> Vgl. Wicke: „Zeiten ändern sich, Menschen ändern sich, Meinungen ändern sich“, S. 47.

<sup>473</sup> Vgl. Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 67–68.

<sup>474</sup> Steinhöfel: Rico, Oskar und das Herzgebrecche, S. 56.

<sup>475</sup> Steinhöfel: Rico, Oskar und das Herzgebrecche, S. 56.

<sup>476</sup> Nünning: Unreliable narration, S. 28.

er damit meine. Rico antwortet: „Wenn man ein fremdes Kind als sein eigenes annimmt.“<sup>477</sup> Irina, die ebenfalls sprachlich eingeschränkt ist, denn Deutsch ist nicht ihre Erstsprache, weist ihn darauf hin, dass er „adoptieren“ meint. Rico merkt keinen Unterschied und sagt lediglich: „Hab ich doch gesagt.“<sup>478</sup> In solchen Interaktionen „mit anderen Menschen kommt es oft zu Situationen, in denen Rico als Ich-Erzähler Befremden über die Reaktionen seines Gegenübers“<sup>479</sup> äußert. Ein ähnliches Beispiel ist am Ende dieses dritten Teils zu finden, als Rico von „Einschüssen“ statt „Einschlüssen“ in einem Stein spricht und erneut darauf beharrt, das doch gesagt zu haben.<sup>480</sup> Unstimmigkeiten zwischen Fremdkommentaren und der Selbstcharakterisierung gelten nach Nünning als textuelles Signal für die erzählerische Unzuverlässigkeit.<sup>481</sup>

Einige Male gibt Rico wieder, was Oskar ihm erklärt hat, wobei ihm wiederum Denkfehler unterlaufen. Ein gutes Beispiel hierfür ist ebenfalls im dritten Teil zu finden, als Rico berichtet, dass Oskar ihm vom Gas Kohlenstoffdioxid erzählt habe, das „beim Ausatmen aus uns raus[käme] und [...] zum Beispiel auch schädlich für Treibhäuser [wäre].“<sup>482</sup> In diesem Fall versteht der defizitäre Erzähler den Begriff „Treibhausgas“ wohl falsch, was sich auf seine Wiedergabe auswirkt. Da Oskar im Gegensatz zu Rico als glaub- und vertrauenswürdig gilt, sind hier einmal mehr die textexternen beziehungsweise kontextuellen *frames of reference* der Leser\*innen in Form ihres Allgemeinwissens gefordert, um Ricos Unzuverlässigkeit aufzudecken. Klar ist, Rico „täuscht zwar nicht absichtlich, doch versteht er offenbar manche Dinge wirklich nicht.“<sup>483</sup>

Während die bereits vorgestellte Hochzeitsszene im Film *Rico, Oskar und das Herzgebrec* (2015) eindeutig Unzuverlässigkeit herstellt, gibt es auch Stellen in den filmischen Adaptionen, die im Vergleich zur literarischen Vorlage Angedeutetes explizieren. So hält Rico den Kalbstein im Buch gegen die Sonne und stellt fest:

Ich hatte ihn immer für schwarz gehalten, aber als das Sonnenlicht darauf fiel, bekam er an den Stellen, wo etwas Kruste abgeplatzt war, einen stumpfen blutroten Schimmer.  
Sehr hübsch.<sup>484</sup>

---

<sup>477</sup> Steinhöfel: Rico, Oskar und der Diebstahlstein, S. 39.

<sup>478</sup> Steinhöfel: Rico, Oskar und der Diebstahlstein, S. 39.

<sup>479</sup> Klimek: Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?, S. 36.

<sup>480</sup> Vgl. Steinhöfel: Rico, Oskar und der Diebstahlstein, S. 325.

<sup>481</sup> Vgl. Nünning: Unreliable narration, S. 28.

<sup>482</sup> Steinhöfel: Rico, Oskar und der Diebstahlstein, S. 128.

<sup>483</sup> Klimek: Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?, S. 35.

<sup>484</sup> Steinhöfel: Rico, Oskar und der Diebstahlstein, S. 327.

Aufmerksame Leser\*innen können erahnen, dass es sich bei besagtem Stein um den Rubin handelt, wenn man an Ricos Beschreibung dieses Edelsteins denkt: Er sieht „ganz unscheinbar aus mit seinen rauen Kanten und seinem fehlenden Glanz. Bestenfalls schimmert er leicht rötlich, wenn Licht auf ihn fällt“<sup>485</sup>. Nun stellt sich die Frage, wie der Kommentar „Sehr hübsch“ zu deuten ist. Entweder ist dem tiefbegabten Jungen tatsächlich nicht bewusst, dass er den kostbaren Rubin in den Händen hält, oder aber er versucht mit diesem Kommentar vom Offensichtlichen abzulenken und zu täuschen. Die Diskrepanz „zwischen der Wiedergabe der Ereignisse durch den Erzähler und seinen Erklärungen und Interpretationen des Geschehens“<sup>486</sup> kann nach Nünning als textuelles Signal für ein unzuverlässiges Erzählen bezeichnet werden. Im Film bleibt die Interpretation weniger vage: Wie auch im Buch hält Rico den Stein gegen das Licht, doch im Gegensatz zur literarischen Vorlage sagt er: „Der Rubin?“<sup>487</sup>.

Ein weiteres vergleichbares Beispiel ist die Beschreibung der Feldhamster, die im Buch und Film sehr unterschiedlich dargestellt werden und wodurch Ricos erzählerische Unzuverlässigkeit expliziert wird. Im zweiten Teil der literarischen Vorlage beschreibt Rico bereits zu Beginn die „riesige[n] Bestien mit Mörderzähnen, stahlharten Krallen und dicken Backentaschen. In jede Backe passt spielend ein Kind rein, ein kleines sogar mit Fahrrad [...]“<sup>488</sup>. Natürlich nehmen die Leser\*innen aufgrund ihrer kontextuellen *frameworks*, im Speziellen basierend auf ihrem allgemeinen Weltwissen<sup>489</sup> nicht an, dass Feldhamster so gefährlich sind, wie Rico denkt. In der filmischen Adaption werden süße, animierte Feldhamster gezeigt, die sich ein Küsschen geben und somit im Gegensatz zu Ricos Beschreibung stehen.<sup>490</sup>

### 5.1.6. Ricos Werte- und Normensystem

Rico weicht schon allein aufgrund seiner sprachlichen Einschränkung und Orientierungsschwierigkeiten von der Norm ab. Diesen Beeinträchtigungen steht aber Ricos auffallende Sensibilität gegenüber. Der Junge zeichnet sich durch Werte wie Mitgefühl aus, so spürt er, „wie es anderen Menschen geht, und erkennt hinter sozial schwierigen Verhältnissen“<sup>491</sup>, dass es Personen in seinem Umfeld nicht gut geht. Zwar benennt er Frau

---

<sup>485</sup> Steinhöfel: Rico, Oskar und der Diebstahlstein, S. 214.

<sup>486</sup> Nünning: Unreliable narration, S. 27.

<sup>487</sup> Rico, Oscar und der Diebstahlstein (D 2016, R: Neele Vollmar), Amazon Prime, 2021, 1:28:07.

<sup>488</sup> Steinhöfel: Rico, Oskar und das Herzgebreche, S. 10.

<sup>489</sup> Vgl. Nünning: Unreliable narration, S. 29–30.

<sup>490</sup> Vgl. Rico, Oscar und das Herzgebreche (D 2015, R: Wolfgang Groos), Amazon Prime, 2021, 0:52:10.

<sup>491</sup> Klimek: Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?, S. 36.

Dahlings Depression („das graue Gefühl“<sup>492</sup>) oder die Demenz („große Vergesslichkeit“<sup>493</sup>) der verstorbenen Frau von Herrn van Scherten, Hannah, nicht beziehungsweise lange nicht als solche, jedoch wird den Leser\*innen durch den Kontext und ihr Weltwissen klar, dass es sich hierbei wohl um Krankheiten handelt. Im dritten Teil stellt Rico fest: „Depressionen sind das graue Gefühl.“<sup>494</sup> und bezeichnet sie das erste Mal „richtig“.

Auch in den filmischen Adaptionen werden gewisse von der Norm abweichende Verhaltensweisen, etwa die Verwendung des Merkrekorders, deutlich. Das fiktionale Normen- und Wertesystem als Korrektiv auf N3 ist auch Teil der Perspektivenstruktur und zeichnet sich durch die „Kontrast- und Korrespondenzrelationen der Wert- und Normensysteme der Figuren“<sup>495</sup> aus. Die kollektiven Perspektiven, die von einer größeren sozialen Gruppe in der fiktionalen Welt vertreten werden<sup>496</sup>, spiegeln sich, wie bereits erwähnt wurde, in den Figuren Wehmeyer oder Frau Dahling wieder. Die Normvorstellungen der anderen Figuren werden zum Teil auch durch ihre Aussagen (Figurenkommunikation N1) deutlich, sodass ein „auf Textbasis konstruierbare[r] Maßstab“ entsteht. Solche Normvorstellungen zeigen sich etwa in *Rico, Oskar und der Diebstahlstein*, als Rico und Oskar im Zug fahren und zufällig ihren gehörlosen Freund Sven treffen. Die Eltern wundern sich, dass die beiden Jungen „allein unterwegs“<sup>497</sup> sind, ähnlich wie der Nachbar Kiesling, der ebenfalls an der Ostsee Urlaub macht und fragt: „Ohne deine Mutter und ihren schnuckeligen Polizisten?“<sup>498</sup>. Dass Kinder ohne Erziehungsberechtigte verreisen, scheint für die Erwachsenen ungewöhnlich zu sein. Trotzdem helfen sowohl Svens Eltern als auch der Nachbar Kiesling und sein Freund dem Jungen. Gerade Svens Familie scheint den „tiefbegabten“ Rico zu akzeptieren und auf Augenhöhe zu begegnen, vielleicht auch deswegen, weil Sven selbst mit einer Beeinträchtigung, seiner Gehörlosigkeit, lebt. Auf ähnliche Weise akzeptiert auch Irina, die Freundin von Ricos Mutter, die selbst Probleme mit ihrer Zweitsprache Deutsch hat, den Jungen und seine sprachliche Einschränkung.

## 5.2. *Der Junge im gestreiften Pyjama*

Ähnlich wie bei Rico, dessen erzählerische Unzuverlässigkeit seiner Einschränkung, der „Tiefbegabung“, geschuldet ist, nimmt auch Bruno, die Hauptfigur von Boynes *Der Junge im*

---

<sup>492</sup> Steinhöfel: *Rico, Oskar und das Herzgebrehche*, S. 12.

<sup>493</sup> Steinhöfel: *Rico, Oskar und das Herzgebrehche*, S. 15.

<sup>494</sup> Steinhöfel: *Rico, Oskar und der Diebstahlstein*, S. 44.

<sup>495</sup> Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 53.

<sup>496</sup> Vgl. Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 53.

<sup>497</sup> Steinhöfel: *Rico, Oskar und der Diebstahlstein*, S. 148.

<sup>498</sup> Steinhöfel: *Rico, Oskar und der Diebstahlstein*, S. 207.

*gestreiften Pyjama*, eine naive Perspektive ein, die jedoch mit dem jungen Alter des Jungen begründet wird. Bereits im Paratext wird das Alter hervorgehoben: „Wer zu lesen beginnt, begibt sich auf eine Reise mit einem neunjährigen Jungen namens Bruno.“<sup>499</sup>. Im nächsten Satz wird angesprochen, dass das Buch allerdings nicht an Neunjährige gerichtet ist. Diese Textstelle zeigt gut, dass innerhalb des Handlungssystems<sup>500</sup> klare Zuschreibungen erfolgen, an wen das Werk adressiert ist. Im Film *The Boy in the Striped Pyjamas (Der Junge im gestreiften Pyjama)* (2008) wird ein Zitat des britischen Lyrikers John Betjeman vorangestellt, das die kindliche Wahrnehmung thematisiert: „Childhood is measured out by sounds and smells and sights, before the dark hour of reason grows.“<sup>501</sup> Klimek geht darauf ein, dass es strittig ist, „ob dieser Roman über einen neunjährigen, womöglich aber entwicklungsretardierten Jungen ein Kinderbuch“<sup>502</sup> ist. Das Alter der handelnden Figur hat auch für den Autor eine zentrale Bedeutung, wie er im Nachwort offenbart:

Beim Schreiben und Überarbeiten des Buches war ich überzeugt, dass es für mich nur einen respektvollen Weg gibt, mich dem Thema zu nähern: durch die Augen eines Kindes, und zwar eines sehr naiven Kindes, das die schrecklichen Geschehnisse um es herum nicht versteht.<sup>503</sup>

In Nebentexten, in Überschriften, Mottos oder Nachworten wie im vorliegenden Werk, sind, wie bereits erwähnt wurde, oftmals Hinweise auf eine fehlende Glaubwürdigkeit einer Erzählung versteckt:<sup>504</sup> Durch textuelle Vorinformationen wie im vorliegenden Werk „wird der Rezipient schon vor Beginn der Lektüre eines Textes [...] auf zentrale Figuren oder Themen der Handlungen hingewiesen“<sup>505</sup>. In diesem Fall ist es ein „in der Naivität neuer, berührender Blick“<sup>506</sup>, der für den Autor der einzige vertretbare Weg zu sein scheint, um über den Holocaust zu schreiben, denn es sei „die Pflicht eines jeden Autors, innerhalb dieser Landschaft des Grauens möglichst viel emotionale Wahrheit zu zeigen“<sup>507</sup>. Im Film wird dieser kindliche und subjektive Blick sehr eindrucksvoll in einer Szene dargestellt: Bruno blickt aus dem Fenster seines Zimmers in seinem neuen Zuhause in Auschwitz. Die Zuseher\*innen sehen zunächst nur sein Gesicht. Um von der Außensicht in Brunos Innensicht, also zu dem, was er sieht, zu

---

<sup>499</sup> Boyne, John: *Der Junge im gestreiften Pyjama*. Aus dem Englischen von Brigitte Jakobeit. Frankfurt: Fischer Taschenbuch <sup>21</sup>2012, S. 2.

<sup>500</sup> Vgl. Ewers: *Literatur für Kinder und Jugendliche*, S. 89.

<sup>501</sup> *The Boy in the Striped Pyjamas (Der Junge im gestreiften Pyjama, USA/UK 2008, R: Mark Herman)*, Amazon Prime, 2021, 0:00:29.

<sup>502</sup> Klimek: *Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?*, S. 37.

<sup>503</sup> Boyne: *Der Junge im gestreiften Pyjama*, S. 270.

<sup>504</sup> Vgl. Allrath: „But why will you say I am mad?“, S. 75.

<sup>505</sup> Allrath: „But why will you say I am mad?“, S. 75.

<sup>506</sup> Klimek: *Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?*, S. 37.

<sup>507</sup> Boyne: *Der Junge im gestreiften Pyjama*, S. 269.

wechseln<sup>508</sup>, fährt die Kamera näher an sein Gesicht, bis man als Zuseher\*in die Welt aus seinen Augen sieht.<sup>509</sup> Jörg Schweinitz schreibt, dass subjektive Einstellungen wie diese nur dann funktionieren, „wenn spezielle Markierungen existieren, die den Rezipierenden die Deutung des Bildes als fokalisiert nahe legen“<sup>510</sup>. Wie auch im Beispiel des Filmes *The Boy in the Striped Pyjamas* (*Der Junge im gestreiften Pyjama*) (2008) führt „die Kombination der Einstellung eines Blickenden mit einer anderen, die uns den Inhalt seines Blicks erblicken lässt“<sup>511</sup>, dazu, dass der Blick subjektiv und fokalisiert wird. Koebner verweist außerdem auf die Einschränkung, die mit Nahaufnahmen wie dieser einhergehen: „Der Wechsel zu Nahaufnahmen reduziert durch Ausschnitte den Informationsumfang des Dargestellten, ‚vereinfacht‘ die Bildaussage“<sup>512</sup>.

Dass ein neunjähriges Kind die Welt anders wahrnimmt, wird in der literarischen Vorlage mehrmals erwähnt. Besonders deutlich wird Brunos Naivität, als er im Gespräch mit Kotler und Gretel den Witz des Oberleutnants nicht versteht und die Schwester meint: „Er versteht Sie nicht. Er ist erst neun.“<sup>513</sup> Dieser Dialog wird beinahe wörtlich in den Film übernommen, Bruno jedoch um ein Jahr jünger gemacht, sodass die Schwester sagt: „Nicht doch, er versteht das nicht, er ist doch erst acht.“<sup>514</sup> „<sup>515</sup> Im Film ist Bruno also ein Jahr jünger als im Buch, womöglich um seine naive Sicht und sein Handeln glaubwürdiger zu machen. Seine Schwester bezeichnet Bruno im Buch – ähnlich wie der Nachbar Fitzke Rico – als „Dummkopf“<sup>516</sup> oder „Idiot“<sup>517</sup>, wodurch Brunos Unbedarftheit plausibilisiert wird.<sup>518</sup> Brunos Sicht spiegelt sich auch in der Aussage des Vaters über dessen Kindheit wider: „Ich [der Vater] war nur ein Kind und wusste nicht, was das Beste für mich war.“<sup>519</sup> Nach Koebner kann von einer Erzählinstanz beziehungsweise Figur gesprochen werden, die das Wahrgenommene falsch deutet: Bruno kann

---

<sup>508</sup> Vgl. Liptay/Wolf: Einleitung. Film und Literatur im Dialog, S. 13.

<sup>509</sup> *The Boy in the Striped Pyjamas* (*Der Junge im gestreiften Pyjama*, USA/UK 2008, R: Mark Herman), Amazon Prime, 2021, 0:14:28.

<sup>510</sup> Schweinitz, Jörg: Die Ambivalenz des Augenscheins am Ende einer Affäre. Über unzuverlässiges Erzählen, doppelte Fokalisierung und die Kopräsenz narrativer Instanzen im Film. In: Liptay, Fabienne und Yvonne Wolf (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: edition text + kritik 2005, S. 103.

<sup>511</sup> Schweinitz: Die Ambivalenz des Augenscheins am Ende einer Affäre, S. 103.

<sup>512</sup> Koebner: Was stimmt denn jetzt?, S. 31.

<sup>513</sup> Boyne: *Der Junge im gestreiften Pyjama*, S. 95.

<sup>514</sup> *The Boy in the Striped Pyjamas* (*Der Junge im gestreiften Pyjama*, USA/UK 2008, R: Mark Herman), Amazon Prime, 2021, 0:23:02.

<sup>515</sup> *The Boy in the Striped Pyjamas* (*Der Junge im gestreiften Pyjama*, USA/UK 2008, R: Mark Herman), Amazon Prime, 2021, 0:23:02.

<sup>516</sup> Boyne: *Der Junge im gestreiften Pyjama*, S. 227.

<sup>517</sup> Boyne: *Der Junge im gestreiften Pyjama*, S. 147.

<sup>518</sup> Vgl. Klimek: Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?, S. 38.

<sup>519</sup> Boyne: *Der Junge im gestreiften Pyjama*, S. 65.

aufgrund seiner naiven Perspektive „das Grauen der Welt, das Elend der Menschen, die Vorgänge, die sich zwischen den Erwachsenen abspielen“<sup>520</sup> nie vollständig begreifen.

Boyne selbst bezeichnet sein Werk als eine Fabel, also als einen Text, der eine Moral enthält. Er hat laut Klimek „damit die Fiktionalität des Textes und die Fiktivität vieler von ihm geänderter Umstände in Konzentrationslagern herausstellen, aber auch auf die moralische Lehrhaftigkeit seines Textes hinweisen wollen“<sup>521</sup>. Lexe schreibt diesbezüglich, dass der Autor das Ungleichgewicht zwischen textinternen und -externen Bezugsrahmen im Werk nutzt, „indem er es im Sinne der literarischen Gattung der Fabel übersteigert und [...] seiner Zentralfigur Bruno [...] ein explizit unverständiger Blick auf die ihn umgebende Welt auferlegt wird“<sup>522</sup>.

### 5.2.1. Zur erzählerischen Vermittlung

Anders als in der *Rico, Oskar*-Serie, in der Rico nicht nur ein homo-, sondern auch autodiegetischer (Ich-)Erzähler ist, tritt Bruno in Boynes Werk nicht als Ich-Erzähler auf, was angesichts der oben geschilderten Motivation des Autors naheliegend wäre. Stattdessen lässt sich die erzählerische Vermittlung (N2) in Form einer „nicht figürlich ausgestaltete[n] (also impersonale[n]) Erzählinstanz [beschreiben], die abwechselnd auf verschiedene fiktive Figuren der Geschichte fokalisiert, obwohl sie überwiegend intern die Wahrnehmungsperspektive und die Gedanken des 9-jährigen Bruno wiedergibt.“<sup>523</sup>

In der filmischen Adaption *The Boy in the Striped Pyjamas* (*Der Junge im gestreiften Pyjama* (2008) kann nach Helbig grundsätzlich von einer figurengebundenen beziehungsweise persönlichen Fokalisierungsinstanz gesprochen werden, im Mittelpunkt steht die meiste Zeit Bruno.<sup>524</sup> Allerdings sind auch Szenen zu finden, in denen Bruno gar nicht anwesend ist und wichtige Hinweise auf die Gräueltaten in Auschwitz gegeben werden, zum Beispiel ein Gespräch zwischen Brunos Mutter und dem Kommandant Kotler. Dieser sagt zur offensichtlich ahnungslosen Mutter: „Wenn sie brennen, stinkt es noch schlimmer, nicht wahr?“. Als er merkt, dass diese von den Vorgängen nichts zu wissen scheint, meint er: „Sie wissen das doch!“ und eilt davon<sup>525</sup>.

---

<sup>520</sup> Koebner: Was stimmt denn jetzt?, S. 21.

<sup>521</sup> Klimek: Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?, S. 37.

<sup>522</sup> Lexe: Literarische Täuschungsmanöver. Aspekte Unzuverlässigen Erzählens in der Jugendliteratur, S. 7.

<sup>523</sup> Klimek: Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?, S. 37.

<sup>524</sup> Helbig: „Follow the White Rabbit!“, S. 134.

<sup>525</sup> *The Boy in the Striped Pyjamas* (*Der Junge im gestreiften Pyjama*, USA/UK 2008, R: Mark Herman), Amazon Prime, 2021, 0:48:16–0:48:40.

An dieser Stelle soll auf die Diskussion Bezug genommen werden, ob von einer erzählerischen Unzuverlässigkeit gesprochen werden kann, wenn kein homo- beziehungsweise autodiegetischer Erzähler vorliegt. Bode, der sich ebenfalls mit der Frage beschäftigt, wie unzuverlässiges Erzählen bei Heterodiegese funktioniert, spricht allgemein von „Unzuverlässigkeit“.<sup>526</sup> Laut Nünning sind Ich-Erzähler\*innen zwar ein Merkmal der erzählerischen Unzuverlässigkeit und die fiktionale *unreliability* somit vorwiegend auf homodiegetische Erzählinstanzen beschränkt, doch kann auch die Glaubwürdigkeit auktorialer (allwissender) beziehungsweise heterodiegetischer Erzähler\*innen angezweifelt werden. In Bezug auf das vorliegende Werk kann anstatt von unzuverlässigen Erzähler\*innen von Reflektorfiguren gesprochen werden. Nünning bezieht sich auf Chatman, der einen eigenen Typ einer unzuverlässigen Fokalisierungsinstanz eingeführt hat, den *fallible filter* oder auch *fallible filtration* genannt. Unzuverlässig ist demnach nicht die Schilderung des Geschehens, sondern die Tatsache, dass Gedanken oder die Rede „gefiltert“ werden.<sup>527</sup> Jahn beschäftigt sich ebenfalls mit den *filter characters* und greift Chatmans (1990) Überlegungen auf: Ein *filter character*, wie Bruno im vorliegenden Werk, wird nicht gefragt, ob der Erzählinstanz die Gedanken der Figur zugänglich gemacht werden. Figuren wie Bruno behaupten nicht, von einer *story* zu berichten, sie können nichts falsch berichten oder schildern, da sie gar nicht versuchen, etwas zu erzählen, sie sind nicht die Erzählinstanz. Ein solcher *filter character* kann demnach nicht auf die gleiche Art für die Erzählung verantwortlich gemacht werden wie ein\*e Erzähler\*in, da diesen Figuren der Zugriff zum *discourse* fehlt.<sup>528</sup> Jahn unterstützt Chatmans Auffassung, dass unzuverlässige Reflektoren und unzuverlässige Erzählinstanzen nicht „in einen Topf“<sup>529</sup> geworfen werden sollen. Damit widerspricht der Verfasser auch Booths (1961) Annahme, Reflektorfiguren und Erzähler\*innen seien gleichzustellen. Jahn bezieht sich des Weiteren auf Stanzel (1982), für den das Kriterium der Verlässlichkeit bei Reflektoren unwichtig ist. Stattdessen spricht Stanzel von klaren und trüben Reflektoren. Bruno in *Der Junge im gestreiften Pyjama* entspricht demnach einem trüben Reflektor, der nur mit einer schwachen Wahrnehmungsgabe ausgestattet ist, was sich in den Dialogen mit anderen Figuren zeigt.<sup>530</sup> Zwischen Reflektoren und Erzähler\*innen besteht ein funktionales Abhängigkeitsverhältnis,

---

<sup>526</sup> Bode: Der Roman. Eine Einführung, S. 274.

<sup>527</sup> Vgl. Nünning: Unreliable narration, S. 6–10.

<sup>528</sup> Vgl. Jahn: Package Deals, Exklusionen, Randzonen, S. 92.

<sup>529</sup> Jahn: Package Deals, Exklusionen, Randzonen, S. 92.

<sup>530</sup> Vgl. Jahn: Package Deals, Exklusionen, Randzonen, S. 91–93.

der Erzähler setzt einen Reflektor als „ahnungsloses Medium“<sup>531</sup> ein, sodass ihm keine erzählerische Unzuverlässigkeit angelastet werden kann.

### 5.2.2. Bewusstseinsdarstellung

Busch hält fest, dass grundsätzlich auch die Darstellung von Bewusstseinsinhalten durch heterodiegetische Erzählinstanzen im Hinblick auf die erzählerische Unzuverlässigkeit diskutiert werden kann.<sup>532</sup> Die Gedanken sind der Erzählinstanz in diesem Fall „aufgrund personaler Privilegiertheit direkt zugänglich“<sup>533</sup>. Brunos Gedanken werden von der Erzählinstanz in der indirekten Rede wiedergegeben, die neben der erlebten Rede die zweite Form der transponierten Rede darstellt und bei der „eine narrative Instanz [...] die Rede eines anderen in die eigene Rede integriert“<sup>534</sup>. Dadurch gehen die Wörtlichkeit und damit auch der individuelle Stil der Figur verloren<sup>535</sup>, wie im folgenden Beispiel deutlich wird: Kommandant Kotler nimmt Bruno ein Buch namens *Die Schatzinsel* weg, Bruno „starrte ihn an und überlegte, wann ihm Kotler wohl endlich das Buch zurückgeben würde“<sup>536</sup>. Neben dem *verbum credendi* („überlegte“) findet auch der Konjunktiv Anwendung, wodurch mehr Distanz geschaffen wird als bei einer erlebten Rede (etwa „Wann gibt er endlich wieder das Buch zurück?“).<sup>537</sup> Teilweise nähert sich die Gedankenwiedergabe einem Bewusstseinsbericht an:

Aber wenn er es sich recht überlegte, so wie jetzt, musste er zugeben, dass es in ihrem Leben [gemeint ist das Dienstmädchen Maria] mehr geben musste, als immer nur ihn und seine Familie zu bedienen. Vermutlich gingen ihr Gedanken durch den Kopf, genau wie ihm. Vermutlich fehlten ihr manche Dinge, beispielsweise Freunde, die sie wiedersehen wollte, genau wie er. [...] Außerdem war sie ziemlich hübsch, stellte er fest, und bei diesem Gedanken war ihm innerlich ein bisschen komisch zumute.<sup>538</sup>

Zunächst beginnt die Erzählinstanz mit einem Gedanken zitat („wenn er es sich recht überlegte“). Durch die darauffolgende Verwendung des Zeitadverbs „jetzt“, das „sich eindeutig auf den Wahrnehmungsort der erlebenden Figur [Bruno] bezieh[t], [wird] die Illusion einer geringen Distanz zu der Figur und ihren Gefühlen“<sup>539</sup> erweckt. Teilweise verschwimmen im Werk die Grenzen zwischen Erzählbericht und Wiedergabe der Gedankenrede: „Wenn er die Augen schloss, fühlte sich alles um ihn herum leer und kalt an, als befände er sich am

---

<sup>531</sup> Jahn: *Package Deals*, Exklusionen, Randzonen, S. 93.

<sup>532</sup> Vgl. Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 49.

<sup>533</sup> Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 49.

<sup>534</sup> Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 55.

<sup>535</sup> Vgl. Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 55.

<sup>536</sup> Boyne: *Der Junge im gestreiften Pyjama*, S. 204.

<sup>537</sup> Vgl. Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 218–219.

<sup>538</sup> Boyne: *Der Junge im gestreiften Pyjama*, S. 79.

<sup>539</sup> Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 61.

einsamsten Ort der Welt. Mitten im Niemandsland“<sup>540</sup>. Der letzte Satz kann einerseits als (mittelbare) Wiedergabe eines Gedankens gelesen werden, andererseits als Ausdeutung der Erzählinstanz und somit als Teil des Erzählberichts. Stellen wie diese können auch als Beleg für eine *fallible filtration* dienen, bei denen das Filtern von den Gedanken oder der Rede zu einer Unzuverlässigkeit führt.<sup>541</sup>

### 5.2.3. Korrektive durch Figuren und deren relativierende Perspektiven

Wie bereits erwähnt wurde, versteht Bruno statt „Führer“ „Furor“ beziehungsweise spricht er das Wort falsch aus, was zeigt, dass der Junge bestimmten sprachlichen Einschränkungen ausgesetzt ist, die auf sein junges Alter und seine Unerfahrenheit zurückzuführen sind. Lexe beschreibt dieses Defizit folgendermaßen:

Als Sohn des Lagerkommandanten von Auschwitz stolpert Bruno förmlich durch die geheimnisvoll-begrenzte Welt, deren Topografien er ebenso nach dem Hörensagen bezeichnet (er muss in ein neues Haus in *Aus-Wisch* ziehen) wie die darin agierenden Figuren (eines Tages wird der Besuch des *Furor* erwartet).<sup>542</sup>

Mit „Aus-Wisch“, so erklärt seine drei Jahre ältere Schwester Gretel dem ahnungslosen Bruder zu Beginn, ist zunächst der Name des Hauses gemeint. Gemeinsam überlegen sich die Geschwister, was dieser Name bedeuten könnte:

„Was auswischen?“ „Na, die Leute, die vorher hier gelebt haben, nehme ich an“, sagte Gretel.  
„Vermutlich hängt es damit zusammen, dass sie keine gute Arbeit geleistet haben und jemand meinte, weg mit ihnen, holen wir einen Mann her, der es richtig macht.“  
„Du meinst Vater.“  
„Natürlich“, erwiderte Gretel [...].<sup>543</sup>

Mit der Zeit wird Bruno aber bewusst, dass er den Namen des Ortes falsch ausspricht. Dieses Missverstehen wird in der Szene mit der „Bank mit dem Schild“<sup>544</sup> deutlich. Bruno liest: „*Gestiftet anlässlich der Eröffnung des Lagers...*“<sup>545</sup>, stolpert dann jedoch einmal mehr über den Namen und spricht das Wort falsch aus. Diese Stelle des Buchs liefert den Leser\*innen einige Hinweise darauf, zu welcher Zeit das Werk spielen soll, einerseits das inhaltliche Indiz, dass es sich bei „Aus-Wisch“ offensichtlich um ein Lager handelt. Andererseits wird mit der folgenden zeitlichen Verortung (Juni 1940) das historische Wissen der Leser\*innen aktiviert. Damit werden die textexternen *frames of reference* nach Nünning angesprochen, die das

---

<sup>540</sup> Boyne: Der Junge im gestreiften Pyjama, S. 21.

<sup>541</sup> Vgl. Nünning: Unreliable narration, S. 6–10.

<sup>542</sup> Lexe: Literarische Täuschungsmanöver. Aspekte Unzuverlässigen Erzählens in der Jugendliteratur, S. 7.

<sup>543</sup> Boyne: Der Junge im gestreiften Pyjama, S. 36.

<sup>544</sup> Boyne: Der Junge im gestreiften Pyjama, S. 130.

<sup>545</sup> Boyne: Der Junge im gestreiften Pyjama, S. 130.

allgemeine Weltwissen der Rezipient\*innen sowie das historische Wirklichkeitsmodell umfassen.<sup>546</sup>

Im Gegensatz zu Bruno, der weitgehend in seinem naiven Weltbild verharret, wird bei seiner Schwester eine Entwicklung deutlich. So spielt sie zu Beginn des Werks noch mit Puppen, entsorgt diese dann jedoch und hängt stattdessen Europakarten in ihrem Zimmer auf. Sie versteht auch mit der Zeit, an welchem Ort die Familie lebt. Am deutlichsten wird dieser Wandel in folgendem Dialog auf Buschs Ebene der Figurenkommunikation (N1):

„Es heißt nicht Aus-Wisch, Bruno“, sagte sie ärgerlich, als wäre es der schlimmste Fehler, den man überhaupt begehen konnte. „Warum kannst du es nicht richtig aussprechen?“  
„Es heißt aber Aus-Wisch“, protestierte er.  
„Nein“, behauptete sie und sprach den Namen des Lagers richtig aus.<sup>547</sup>

Bruno zeigt daraufhin – ähnlich wie Rico, wenn dieser korrigiert wird – aber keine Einsicht und entgegnet, er habe das doch gesagt. Gretel scheint zu begreifen, was um sie herum geschieht. Sie erklärt ihrem Bruder, dass der Zaun dafür da ist, die Menschen auf der anderen Seite mit „ihresgleichen“<sup>548</sup> zusammenzuhalten, und die Menschen Juden sind. Auf die Frage hin, ob auch Bruno und sie Juden seien, reagiert Gretel schockiert: „Du solltest so etwas wirklich nicht sagen.“<sup>549</sup> Als der Junge allerdings wissen möchte, was sie stattdessen sind, zeigen sich die Grenzen von Gretels Verständnis, denn sie zögert und weiß keine richtige Antwort: „Wir sind eben keine Juden. [...] Wir sind das Gegenteil.“<sup>550</sup>

Neben den bereits angesprochenen „phonetisch inkorrekte[n] Wiedergabe[n] zentraler Namen und Begriffe des Nationalsozialismus“<sup>551</sup> sind auch andere versteckte Hinweise auf die Zeit zu finden, die jedoch nicht bei ihrem Namen genannt werden. Diese Hinweise sind nach Busch von den Leser\*innen mit Hilfe der external fields of reference, in diesem Fall durch das historische Bezugsfeld, zu entschlüsseln (entspricht der Interpretationsleistung auf N3).<sup>552</sup> So spricht die Erzählinstanz von den „rotschwarzen Flaggen“<sup>553</sup>, ohne den Begriff „Hakenkreuz“ zu verwenden. Außerdem wird verschwiegen, wie Kotler die Küchenhilfe Pavel beschimpft: „Komm mal her du...“<sup>554</sup> An Brunos Reaktion, er blickt beschämt zur Seite, lässt „das Wort“<sup>555</sup>

---

<sup>546</sup> Vgl. Nünning: *Unreliable narration*, S. 30.

<sup>547</sup> Boyne: *Der Junge im gestreiften Pyjama*, S. 224–225.

<sup>548</sup> Boyne: *Der Junge im gestreiften Pyjama*, S. 226.

<sup>549</sup> Boyne: *Der Junge im gestreiften Pyjama*, S. 227.

<sup>550</sup> Boyne: *Der Junge im gestreiften Pyjama*, S. 227.

<sup>551</sup> Klimek: *Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?*, S. 38.

<sup>552</sup> Vgl. Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 42.

<sup>553</sup> Boyne: *Der Junge im gestreiften Pyjama*, S. 53.

<sup>554</sup> Boyne: *Der Junge im gestreiften Pyjama*, S. 97.

<sup>555</sup> Boyne: *Der Junge im gestreiften Pyjama*, S. 97.

nur erahnen, dass es wohl sehr abfällig ist. Andere Sachverhalte werden erst im Verlauf des Textes explizit benannt und zuerst „nur“ angedeutet. Bruno beobachtet etwa seinen Vater und einige Männer, die sich verabschieden:

[D]ann schossen ihre Arme und ausgestreckten Hände genauso nach vorn, wie Vater es Bruno beigebracht hatte, schnellten mit einer zackigen Bewegung von der Brust nach oben in die Luft, und dabei riefen sie die beiden Worte, die Bruno immer sagen sollte, wenn jemand sie zum ihm sagte.<sup>556</sup>

Den Leser\*innen, die über die historische Wirklichkeit Bescheid wissen, ist aufgrund der *frames of reference*<sup>557</sup> klar, was hier beschrieben wird. 13 Seiten später, als Bruno sich nach einer Unterhaltung mit seinem Vater verabschiedet, werden die beiden Worte nicht mehr ausgespart: „*Heil Hitler*“, sagte er, was, wie er annahm, eine andere Möglichkeit war zu sagen: *Na dann, auf Wiedersehen und einen schönen Nachmittag*.“<sup>558</sup> Hier wird einmal mehr deutlich, dass Bruno nicht versteht, was er eigentlich macht beziehungsweise welche Bedeutung sein Handeln hat. In der filmischen Adaption wird der Hitlergruß bereits am Anfang bei der Abschiedsfeier explizit dargestellt. Eine andere Auffälligkeit ist, dass Bruno Wörter wie „Vaterland“ falsch interpretiert: „Er war sich gar nicht sicher, ob Vater überhaupt Land besaß“<sup>559</sup>. Er bezieht das „Vaterland“ auf seinen Erfahrungshorizont, auf seine Familie.

Eine Schlüsselszene stellt ein anderes Gespräch zwischen Bruno und seinem Vater im Kapitel „Der Furor“ dar, das im Titel bereits auf die Unzuverlässigkeit verweist. Retrospektiv berichtet die Erzählinstanz vom Besuch des Furors bei der Familie. Kurz davor fragt Bruno seinen Vater, wer der Furor eigentlich sei. „Du sprichst es falsch aus“ sagte der Vater und sprach es richtig für ihn aus. „Der Furor“, sagte Bruno wieder, darum bemüht, es richtig zu machen, aber wieder vergeblich. „Nein“, sagte der Vater, „der ... Ach, vergiss es!“<sup>560</sup> In diesem Dialog wird das korrigierte Wort nicht wiedergegeben. Als der Vater in der direkten Rede zu einer erneuten Korrektur ansetzt, bricht er ab. Gleichzeitig kommen Brunos Bemühen und seine Unfähigkeit, Begriffe richtig auszusprechen, zum Ausdruck. Klimek sieht diese fehlende Korrektur in der Erzählhaltung beziehungsweise Fokalisierung begründet: „Durch die konstante interne Fokalisierung auf Bruno vermeidet es die Erzählinstanz, die ‚korrekte‘ Aussprache wiederzugeben und somit ein Schlüsselwort für den relevanten Zeithorizont zu liefern“<sup>561</sup>. Das

---

<sup>556</sup> Boyne: Der Junge im gestreiften Pyjama, S. 58.

<sup>557</sup> Vgl. Nünning: Unreliable narration, S. 30.

<sup>558</sup> Boyne: Der Junge im gestreiften Pyjama, S. 71.

<sup>559</sup> Boyne: Der Junge im gestreiften Pyjama, S. 124.

<sup>560</sup> Boyne: Der Junge im gestreiften Pyjama, S. 146.

<sup>561</sup> Klimek: Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?, S. 38.

verdeutlicht, dass es sich um eine unzuverlässige Erzählinstanz oder nach Chatman um einen *fallible filter* handelt.<sup>562</sup>

#### 5.2.4. Zum Werte- und Normensystem

Wie bereits im Rahmen der Diskussion über die axiologische Unzuverlässigkeit erwähnt wurde, kommen den (ethischen) Normen und Werten im Werk eine bedeutende Rolle zu. Natürlich ist Bruno ein Junge, der die Geschehnisse um ihn herum nicht ganz verstehen kann. Dennoch wird „sein mit Naivität imprägnierter Egoismus“<sup>563</sup> an einigen Stellen deutlich, am meisten am Totschweigen des Mordes an Pavel im Buch (da nicht mehr über ihn gesprochen wird, ist sein Tod naheliegend). Bruno merkt zwar, dass sein Freund Schmucl „von Tag zu Tag noch dünner zu werden“<sup>564</sup> scheint, und nimmt ihm heimlich Essen mit. „Doch es war ein langer Weg vom Haus zur Stelle im Zaun, wo die beiden Jungen sich trafen, und unterwegs bekam Bruno manchmal Hunger“<sup>565</sup>, sodass er den Proviant fast aufisst beziehungsweise den übrig gebliebenen Rest an mitgebrachten Essen nicht anbieten möchte, „weil das seinen [Schmucls] Hunger nur angestachelt und nicht gestillt hätte“<sup>566</sup>. Hier zeigt sich „Brunos moralisches Versagen, für das seine Uninformiertheit und Kindlichkeit eben keine genügenden Entschuldigungen sind (denn Bruno hätte sich durchaus selbst mehr für die Zustände im Lager und in der Welt interessieren können)“<sup>567</sup>. Noch deutlicher werden Brunos egoistisches Verhalten und sein fehlendes Mitgefühl, als Schmucl im Haus die Gläser polieren soll und die beiden Jungen beim Gespräch von Kotler ertappt werden. Auf die Frage, ob Bruno den „Gefangenen“<sup>568</sup> kennt, versucht dieser zunächst auszuweichen, antwortet jedoch schließlich: „Ich habe ihn noch nie im Leben gesehen. Ich kenne ihn nicht.“<sup>569</sup> Damit leugnet Bruno nicht nur seine Freundschaft zu Schmucl, es wird damit einmal mehr auf den „Missstand mangelnder Empathie und unzureichenden Engagements für die Opfer der Nazi-Gewalt“<sup>570</sup> hingewiesen.

Dass Bruno seinen Mitschüler\*innen beziehungsweise Freund\*innen nicht einmal genau erklären kann, was sein Vater beruflich macht, wird in folgender Textstelle deutlich: „Er konnte nur sagen, dass sein Vater ein Mann war, auf den man ein Auge haben musste, und dass der Furor Großes mit ihm vorhatte. Ach ja, und dass er außerdem eine phantastische Uniform

---

<sup>562</sup> Vgl. Nünning: Unreliable narration, S. 10.

<sup>563</sup> Klimek: Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?, S. 40.

<sup>564</sup> Boyne: Der Junge im gestreiften Pyjama, S. 200.

<sup>565</sup> Boyne: Der Junge im gestreiften Pyjama, S. 200.

<sup>566</sup> Boyne: Der Junge im gestreiften Pyjama, S. 200–201.

<sup>567</sup> Klimek: Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?, S. 40.

<sup>568</sup> Boyne: Der Junge im gestreiften Pyjama, S. 213.

<sup>569</sup> Boyne: Der Junge im gestreiften Pyjama, S. 214.

<sup>570</sup> Klimek: Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?, S. 40.

trug.“<sup>571</sup> Dies wirke, so Klimek, zwar unglaublich, mache die Figur jedoch „zu einer perfekten Allegorie jener Deutschen, die nach dem Krieg behaupteten, von dem unter ihren Augen verübten Massenmord an Juden und Jüdinnen nichts gewusst zu haben.“<sup>572</sup>

Rückblickend wird über das letzte Weihnachtsfest im alten Haus der Familie erzählt. Dabei kommt der Großmutter Nathalie eine wichtige Rolle zu. Sie denkt, sie habe einen Fehler gemacht, da sich ihr Sohn, Brunos Vater, „wie eine Marionette“<sup>573</sup> anzieht. In dieser Weihnachtsszene werden die einzelnen moralischen beziehungsweise ethischen Einstellungen der Figuren deutlich: Der Großvater ist stolz auf den Sohn, da man ihm „eine so verantwortungsvolle Position anvertraut“<sup>574</sup>. Brunos Mutter betont, wie adrett die Uniform ihres Mannes sei, woraufhin Bruno naiv fragt: „Seh ich auch adrett aus in meinem Zirkusdirektorkostüm?“<sup>575</sup> Die Kinder werden daraufhin in ihre Zimmer geschickt, belauschen das Gespräch der Erwachsenen aber von der Stiege aus. Dass Bruno die „schrecklichen, schmutzigen“ Dinge nicht mit den Geschehnissen in Auschwitz (direkt vor seinen Augen) in Verbindung bringen kann und ihm somit ein tieferes Verständnis fehlt, wird in dem Brief an die Großmutter deutlich: Er schreibt über „die Menschen, die dort lebten, von ihren gestreiften Anzügen und Stoffmützen.“<sup>576</sup> Diese Szene mit dem Gespräch mit der Großmutter wird im Film schon an den Anfang gestellt, an den Abend vor der Abreise.

Anders als im Buch schaut Bruno in der filmischen Adaption zufälligerweise eine Art Propagandafilm über die Zustände des Lagers, der hinter verschlossenen Türen dem Vater und seinen Gästen gezeigt wird.<sup>577</sup> Das Lager wird dargestellt, als ob es den Menschen darin gut ginge. Sie spielen Fußball, essen und trinken, sogar ein Café soll es geben (vgl. Abb. 5). Der Blick der Zuschauer\*innen des Films *Der Junge im gestreiften Pyjama*, die aufgrund ihres historischen Wirklichkeitsmodells, also den textexternen *frames of reference*, wissen<sup>578</sup>, dass die Zustände im Konzentrationslager nicht denen im Propagandafilm präsentierten entsprechen, steht dem kindlichen und naiven Blick des Jungen gegenüber. Nur durch ein schmales Fenster, zu dem Bruno hochklettert, sind seine weitaufgerissenen Augen zu sehen. Auch hier wird der subjektive Blick im Film über die Kombination der Einstellung des Blickenden und dem Inhalt

---

<sup>571</sup> Boyne: *Der Junge im gestreiften Pyjama*, S. 11.

<sup>572</sup> Klimek: *Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?*, S. 38.

<sup>573</sup> Boyne: *Der Junge im gestreiften Pyjama*, S. 115.

<sup>574</sup> Boyne: *Der Junge im gestreiften Pyjama*, S. 116.

<sup>575</sup> Boyne: *Der Junge im gestreiften Pyjama*, S. 117.

<sup>576</sup> Boyne: *Der Junge im gestreiften Pyjama*, S. 120.

<sup>577</sup> *The Boy in the Striped Pyjamas* (*Der Junge im gestreiften Pyjama*, USA/UK 2008, R: Mark Herman), Amazon Prime, 2021, 1:02:00.

<sup>578</sup> Vgl. Nünning: *Unreliable narration*, S. 30.

seiner Sicht erzeugt.<sup>579</sup> Nach dem Film umarmt er den Vater, da er dem Film offensichtlich Glauben schenkt. Für den Jungen ist das Gezeigte die Wahrheit, sodass er, als er Schmuël das erste Mal nach dem Vorfall im Haus verprügelt und mit einem blauen Auge beim Zaun wieder sieht, verwirrt feststellt: „Ich versteh das nicht, ich hab doch über das Lager einen Film gesehen. Und es sah alles so schön aus.“<sup>580</sup> Dieser eingestandene Widerspruch kann als internes Signal für die Unzuverlässigkeit gedeutet werden.<sup>581</sup> Als er am Tag seiner Abreise aus Auschwitz unter den Zaun durchkriecht, um Schmuël bei der Suche nach dessen Vater zu helfen, sieht Bruno das Lager das erste Mal von innen. Bruno, der sich offensichtlich an den Film erinnert, fragt seinen Freund, ob sie ins Café gehen könnten.<sup>582</sup> Daraufhin läuft Bruno über jene Steine, über die auch die scheinbar glücklichen Kinder im Propagandafilm des Vaters gelaufen sind, allerdings genau in die andere Richtung.<sup>583</sup> Er bewegt sich zur Baracke hin, sieht aber noch einmal zurück (vgl. Abb. 6). Die Kamera fährt kurz näher an ihn heran, um zu verdeutlichen, dass Bruno die Stelle aus dem Film wiedererkennt. Nun sieht er mit eigenen Augen, wie die Zustände im Lager wirklich sind und beginnt zu begreifen, dass die Menschen nicht so glücklich sind, wie im innerfiktionalen Film dargestellt wurde.



Abbildung 5 Wie das Lager im Propagandafilm dargestellt wird<sup>584</sup>

---

<sup>579</sup> Vgl. Schweinitz: Die Ambivalenz des Augenscheins am Ende einer Affäre, S. 103.

<sup>580</sup> *The Boy in the Striped Pyjamas* (Der Junge im gestreiften Pyjama, USA/UK 2008, R: Mark Herman), Amazon Prime, 2021, 1:05:20.

<sup>581</sup> Vgl. Nünning: Unreliable narration, S. 27–28.

<sup>582</sup> *The Boy in the Striped Pyjamas* (Der Junge im gestreiften Pyjama, USA/UK 2008, R: Mark Herman), Amazon Prime, 2021, ab 1:21:30.

<sup>583</sup> *The Boy in the Striped Pyjamas* (Der Junge im gestreiften Pyjama, USA/UK 2008, R: Mark Herman), Amazon Prime, 2021, 1:02:27.

<sup>584</sup> *The Boy in the Striped Pyjamas* (Der Junge im gestreiften Pyjama, USA/UK 2008, R: Mark Herman), Amazon Prime, 2021, 1:02:26.



Abbildung 6 Wie Bruno das Lager wahrnimmt<sup>585</sup>

Im Buch werden der kindliche Blick und die naiven Vorstellungen ebenfalls thematisiert und der (fiktiven) Realität gegenübergestellt: „In seiner Vorstellung hatte er gedacht, in den Baracken würden lauter glückliche Familien wohnen [...]. Er hatte gedacht, in der Mitte wäre ein kleines Café wie die, die er aus Berlin kannte. [...] Wie sich herausstellte, war alles, was er sich vorgestellt hatte – nicht vorhanden.“<sup>586</sup> Eine solche Kontrastierung von unterschiedlichen Versionen desselben Geschehens können nach Nünning ein textuelles Signal für eine erzählerische Unzuverlässigkeit sein.<sup>587</sup>

Dialoge wie die zwischen Vater und Sohn oder Bruder und Schwester geben den Leser\*innen darüber Aufschluss, zu welcher Zeit das Werk spielt. Dem Buch kommt damit laut Klimek eine externe, ethische Funktion neben der internen epistemologischen zu: Wenn die Leser\*innen erkennen,

welches historische Kontextwissen für die Lektüre des Buches zu aktivieren ist, wirkt Brunos Naivität nur noch unglaubwürdig und je nach Leser oder Leserin sogar unangemessen. Zudem dürfte gerade den Erwachsenen, die vor der Lektüre von der Medienaufmerksamkeit für dieses besondere Holocaust-Buch gehört haben, die Lektüreerfahrung des zunächst fehlenden historischen Kontextes gar nicht begegnen.<sup>588</sup>

Es ist somit anzunehmen, dass sich die Lektüreerfahrung jugendlicher und erwachsener Leser\*innen unterscheidet, diese aber auch von dem allgemeinen Wissen rund um das Buch abhängt. Dass Brunos oft auf sich bezogenes Verhalten für die Leser\*innen, die aufgrund ihrer *frames of reference* wissen, was tatsächlich passiert, nur schwer erträglich sein kann, liegt letztendlich an der Erzählweise. Aufgrund der internen Fokalisierung wird die meiste Zeit

<sup>585</sup> The Boy in the Striped Pyjamas (Der Junge im gestreiften Pyjama, USA/UK 2008, R: Mark Herman), Amazon Prime, 2021, 1:22:04.

<sup>586</sup> Boyne: Der Junge im gestreiften Pyjama, S. 256.

<sup>587</sup> Vgl. Nünning: Unreliable narration, S. 28.

<sup>588</sup> Klimek: Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?, S. 39.

Brunos Innensicht wiedergegeben, sodass er als Reflektorfigur fungiert.<sup>589</sup> Korrekturen einer möglichen allwissenden Erzählinstanz bleiben, wie auch in den Dialogen, ausgespart.

Lexe betont, dass *Der Junge im gestreiften Pyjama* meistens im Hinblick auf die geschichtsdidaktischen Ansprüche diskutiert wird, sodass man die Frage beantworten wolle, wie glaubwürdig und realistisch Bruno im Sinne des Faktenwissens gezeichnet ist. Der Moment des Unzuverlässigen komme oftmals zu kurz<sup>590</sup> und damit auch die Beantwortung der Frage, ob die Figur „als artifizielle Beispielfigur nicht allein ihrer literarischen Funktion zu dienen hat – der naiven Involvierung in ein im Kontext des Erzählrahmens nicht vermeidbares, tragisches Geschehen.“<sup>591</sup> Boyne überträgt, so Lexe, in seiner Fabel die literarischen Konventionen der Allgemeinliteratur auf jene der Kinderliteratur. Dadurch, dass Kinder nicht nur dargestellt, sondern auch adressiert werden, ändert sich auch der Bezugsrahmen<sup>592</sup>, „indem [die] Erfahrungswirklichkeit von Erzähler\_innen und Figuren einander entsprechen“<sup>593</sup>. Die *frames of reference* werden daraufhin wieder verändert, „wenn diese Entsprechung durch spezifische Erzählstrategien bewusst ins Ungleichgewicht gebracht wird, indem die Kinderliteratur defizitäre Figuren als Erzähler\_innen etabliert.“<sup>594</sup>

Interessant ist zudem, dass Bruno und seine Schwester Gretel im Gegensatz zur literarischen Vorlage in der filmischen Adaption keine Läuse haben. Das hat im Buch zur Folge, dass der Vater bei Bruno „für klare Verhältnisse“<sup>595</sup> sorgt und ihm die Haare abrasiert. Dadurch stellt Bruno fest, „dass er Schmuel jetzt ganz ähnlich sah“<sup>596</sup>. Als er Schmuel bei der Suche nach dessen Vater hilft, fallen ihm die kahlgeschorenen Köpfe der anderen Menschen auf und er fragt sich, ob „wohl auch hier eine Läuseepidemie ausgebrochen war“<sup>597</sup>. Wäre dieses Detail auch in der filmischen Adaption berücksichtigt worden, hätte dadurch glaubhaft gemacht werden können, dass Bruno für einen jüdischen Jungen gehalten wird. In der Verfilmung werden Brunos Haare nicht abrasiert, aber er trägt wie auch im Buch eine Stoffmütze.

Auffallend ist, dass Bruno das Lager in der filmischen Adaption für einen Bauernhof hält. So sagt er zu seiner Mutter, nachdem er das Lager das erste Mal durch sein Fenster gesehen hat,

---

<sup>589</sup> Vgl. Klimek: Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?, S. 40.

<sup>590</sup> Vgl. Lexe: Literarische Täuschungsmanöver. Aspekte unzuverlässigen Erzählens in der Jugendliteratur, S. 7.

<sup>591</sup> Lexe: Literarische Täuschungsmanöver. Aspekte unzuverlässigen Erzählens in der Jugendliteratur, S. 7.

<sup>592</sup> Vgl. Lexe: Literarische Täuschungsmanöver. Aspekte unzuverlässigen Erzählens in der Jugendliteratur, S. 7.

<sup>593</sup> Lexe: Literarische Täuschungsmanöver. Aspekte unzuverlässigen Erzählens in der Jugendliteratur, S. 7.

<sup>594</sup> Lexe: Literarische Täuschungsmanöver. Aspekte unzuverlässigen Erzählens in der Jugendliteratur, S. 7.

<sup>595</sup> Boyne: *Der Junge im gestreiften Pyjama*, S. 229.

<sup>596</sup> Boyne: *Der Junge im gestreiften Pyjama*, S. 229.

<sup>597</sup> Boyne: *Der Junge im gestreiften Pyjama*, S. 257.

dass er „mit den Kindern vom Bauernhof“<sup>598</sup> spielen möchte. Der Bauernhof kann auch als Kommentar zum „Judenbild“ gelesen werden. Im Buch hingegen reflektiert und hinterfragt der Junge im Gespräch mit seiner Schwester, ob die Baracken wirklich ein Bauernhof sein könnten:

„Da müssten Kühe, Schweine, Schafe und Pferde sein“, sagte Bruno. „Wenn es ein Bauernhof wäre, meine ich. Ganz zu schweigen von Hühnern und Enten.“  
„Aber da sind keine“, gab Gretel leise zu. [...]  
„Dann ist es vielleicht doch kein Bauernhof“, sagte sie.  
„Nein“, pflichtete Bruno bei.<sup>599</sup>

Bereits Brunos Verwendung des Konjunktivs deutet an, dass er an der Idee mit dem Bauernhof zweifelt. Im Film tritt der Junge, zumindest was die Einschätzung des Lagers betrifft, weniger reflektiert, sondern naiver auf. Bestätigt wird Bruno in der Verfilmung von seiner (noch) unwissenden Mutter, die sich nicht bewusst ist, dass ihr Sohn das Konzentrationslager meint. Stattdessen bestärkt sie Bruno, dass „nichts dagegen“<sup>600</sup> spricht, wenn er mit den Kindern am Hof spielen möchte.

### 5.2.5. Einordnung der erzählerischen Unzuverlässigkeit

Die Wahl der Erzählinstanz beziehungsweise Fokalisierung im Buch führt auch dazu, dass den Leser\*innen erst nach und nach klar wird, welcher historischen Kontext gegeben ist und welches Wissen aktiviert werden soll.<sup>601</sup> Auch die Figurendialoge und die dadurch resultierenden, gegenüberstehenden Perspektiven implizieren eine bestimmte historische Verortung. Fragwürdige Werte oder Normen sind für die Klärung einer erzählerischen Unzuverlässigkeit wichtig, da sie eine Erzählinstanz zu „inakzeptablen Wertungen und Analysen von Figurenhandlungen“<sup>602</sup> motiviert. Der erste Hinweis darauf, dass das Werk zur Zeit des Zweiten Weltkriegs spielt und Bruno beziehungsweise sein Vater darin verwickelt sind, ist erst auf Seite zehn zu finden: „Vater bekam oft Besuch von Männern mit phantastischen Uniformen [...] und alle waren immer sehr höflich zu Vater und versicherten einander, [...] dass der Furor Großes mit ihm vorhatte.“<sup>603</sup> Dass es sich bei dem „Furor“ um den „Führer“ handelt, könnten Leser\*innen bereits erahnen, wenn sie „den für das Buch offenbar verbindlichen zeitlichen Kontext erkennen und ihr diesbezügliches Wissen aktivieren“<sup>604</sup>. Im

---

<sup>598</sup> The Boy in the Striped Pyjamas (Der Junge im gestreiften Pyjama, USA/UK 2008, R: Mark Herman), Amazon Prime, 2021: 0:14:45.

<sup>599</sup> Boyne: Der Junge im gestreiften Pyjama, S. 47.

<sup>600</sup> The Boy in the Striped Pyjamas (Der Junge im gestreiften Pyjama, USA/UK 2008, R: Mark Herman), Amazon Prime, 2021: 0:15:00.

<sup>601</sup> Vgl. Klimek: Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?, S. 38.

<sup>602</sup> Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 51.

<sup>603</sup> Boyne: Der Junge im gestreiften Pyjama, S. 10.

<sup>604</sup> Klimek: Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?, S. 38.

englischen Originaltext wird der Name mit „the Fury“ wiedergegeben. Klimek schreibt zur deutschen Übersetzung „der Furor“, dass Leser\*innen „durch die grössere lautliche Ähnlichkeit [...] evtl. bereits hier den für das Buch offenbar verbindlichen zeitlichen Kontext erkennen und ihr diesbezügliches Wissen aktivieren“ können.<sup>605</sup> Im Vergleich zur literarischen Vorlage erfolgt im Film bereits im Establishing Shot, in der Eröffnungsszene, eine zeitliche beziehungsweise historische Verortung. Zu sehen ist ein Platz mit Hakenkreuz-Fahnen, über den Bruno und seine Freunde laufen.<sup>606</sup>

Im vorliegenden Werk kann von einer axiologischen (nach Kindt) beziehungsweise theoretischen Unzuverlässigkeit (nach Martínez/Scheffel) ausgegangen werden. Es besteht hinsichtlich der axiologischen Unzuverlässigkeit ein „Widerspruch zwischen den ‚Wertauffassungen‘ der fiktiven Erzähler-Figur und den ‚durch den Text im ganzen‘ [...] zum Ausdruck gebrachten ‚Wertauffassungen‘“<sup>607</sup>. Hinsichtlich der theoretischen Unzuverlässigkeit ist festzustellen, dass die Glaubwürdigkeit der Erzählinstanz „in Bezug auf [die] mimetische Erzählfunktion“<sup>608</sup> zwar uneingeschränkt bleibt, die theoretischen Sätze allerdings falsch sind. Besonders deutlich wird die axiologisch erzählerische Unzuverlässigkeit im Buch im Kapitel „Die Weinflasche“. Der jüdische Kellner Pavel schüttet versehentlich Wein auf den Oberleutnant Kotler, was zu einer Eskalation führt: „Was dann passierte, kam unerwartet und war äußerst unangenehm. Oberleutnant Kotler wurde sehr wütend auf Pavel, und keiner – nicht Bruno, nicht Gretel, nicht Mutter und auch nicht Vater – griff ein, um ihn von dem abzuhalten, was er als Nächstes tat [...]“<sup>609</sup>. Der Autor lenkt damit, so Klimek, den Fokus auf die Gräueltaten an Juden, die Erzählinstanz und mit ihr auch Bruno schweigen jedoch über die Gewalt, die Pavel widerfährt. Bruno beziehungsweise die Erzählinstanz schauen weg, reden nie mehr von Pavel und kehren wieder zur Alltagsroutine zurück.<sup>610</sup> Klimek fasst treffend zusammen:

Die ethischen Normen der impersonalen Erzählinstanz stimmen hier also nicht mit denen des empirischen Autors beziehungsweise des Textes überein. Das ‚schamhafte‘ Übergehen des Gewaltausbruchs durch die Erzählinstanz wird derart deutlich markiert, dass die Autorintention Boyne hinter der Wahl dieser offenbar abzulehnenden Erzählhaltung deutlich erkennbar ist.<sup>611</sup>

---

<sup>605</sup> Klimek: Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?, S. 38.

<sup>606</sup> The Boy in the Striped Pyjamas (Der Junge im gestreiften Pyjama, USA/UK 2008, R: Mark Herman), Amazon Prime, 2021, 0:01:22.

<sup>607</sup> Klimek: Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?, S. 25.

<sup>608</sup> Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 105.

<sup>609</sup> Boyne: Der Junge im gestreiften Pyjama, S. 185.

<sup>610</sup> Vgl. Klimek: Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?, S. 38–39.

<sup>611</sup> Klimek: Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?, S. 39.

Im Film wird die Gewalt in dieser Szene im Gegensatz zum Text, der „das Geschehen lediglich erwähnt, ohne es konkret zu benennen“<sup>612</sup> deutlicher dargestellt: Kotler zerrt Pavel in einen Nebenraum. Die Kameraperspektive wird so gewählt, dass die Zuseher\*innen durch eine offene Tür zwar den zum Schlag ausholenden Arm des Oberleutnants sehen, nicht aber wie er auf Pavel einschlägt beziehungsweise welche Verletzungen der jüdische Arzt erleidet. Eine bedeutende Rolle kommt hierbei dem Ton zu, das Geräusch der Schläge sowie die Schmerzensschreie des Geprügelten sind zu hören. Auch wenn die Folgen des Gewaltausbruchs im Film „nicht in aller Deutlichkeit gezeigt [werden], so ist er doch akustisch eindeutig zu identifizieren“<sup>613</sup>. Zusätzlich zu der Tonspur verdeutlichen auch die Reaktionen der Familienmitglieder, wie entsetzt die meisten sind. Die Mutter erscheint im Vergleich zum Roman viel emotionaler und schockierter, ruft den Namen ihres Mannes. Dieser zeigt jedoch kein Erbarmen und isst einfach weiter. Gretel scheint in eine Art Schockstarre zu verfallen, ihr Blick bleibt auf den Teller vor ihr geheftet<sup>614</sup>. Bruno, dessen Verhalten im Buch nicht näher geschildert wird, schaut verwirrt zwischen Mutter und Vater her, eine „Geste des vergeblichen Hilfesuchens“<sup>615</sup>. Zwar schreitet auch im Film keine\*r ein, um Pavel zu helfen, allerdings wird über den Vorfall nicht geschwiegen. In einer Szene am nächsten Tag ist Maria, das Dienstmädchen, zu sehen, dass offensichtlich Blutflecken in dem Nebenzimmer wegwischt und an einer anderen Stelle im Film erkundigt sich Bruno bei seiner Schwester, wann Pavel wiederkomme, diese antwortet ihm allerdings: „Gar nicht, du Dummkopf.“<sup>616</sup> Der Vergleich der Weinflasche-Szene in den beiden Medien zeigt, dass die Erzählinstanz des Romans aufgrund des Schweigens als axiologisch beziehungsweise theoretisch unzuverlässig zu beschreiben ist, die der filmischen Adaption jedoch nicht.<sup>617</sup>

### 5.3. *Tomaten mögen keinen Regen*

Hovanes, der Ich-Erzähler in *Tomaten mögen keinen Regen*, unterscheidet sich von den Erzählinstanzen beziehungsweise Figuren der anderen Werke in dem Sinne, dass er „zwar der Sprache, nicht aber des Sprechens mächtig ist“<sup>618</sup>. Dass der Junge nicht nur stumm, sondern auch körperlich eingeschränkt ist, wird den Leser\*innen unter Umständen nur bei einer

---

<sup>612</sup> Klimek: Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?, S. 39.

<sup>613</sup> Klimek: Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?, S. 39.

<sup>614</sup> Vgl. *The Boy in the Striped Pyjamas* (Der Junge im gestreiften Pyjama, USA/UK 2008, R: Mark Herman), Amazon Prime, 2021, 0:54:30–0:55:01.

<sup>615</sup> Klimek: Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?, S. 40.

<sup>616</sup> *The Boy in the Striped Pyjamas* (Der Junge im gestreiften Pyjama, USA/UK 2008, R: Mark Herman), Amazon Prime, 2021, 1:07:25.

<sup>617</sup> Vgl. Klimek: Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?, S. 40.

<sup>618</sup> Lexe: Literarische Täuschungsmanöver. Aspekte unzuverlässigen Erzählens in der Jugendliteratur, S. 9.

genauen, konzentrierten oder wiederholten Lektüre bewusst, da er diese Einschränkungen nicht offen anspricht, sondern vor allem durch nonverbale Kommunikation und körperliche Reaktionen überspielt. Nur wenige Hinweise am Ende des Textes geben Aufschluss auf beispielsweise seine körperliche Beeinträchtigung. Auch in diesem Jugendroman kann der Paratext bereits als ein Hinweis auf eine erzählerische Unzuverlässigkeit beziehungsweise auf das defizitäre Erzählen gedeutet werden. Orlovský schreibt in ihrer Widmung zwar, dass alle Handlungen und Personen frei erfunden seien, es aber durchaus sein könne,

dass irgendwo in Armenien eine Handvoll junger Menschen lebt, die mir [der Autorin] geholfen haben zu verstehen, wie es ist, wenn dich alle behandeln, als wärst du behindert. Nur, weil deine Zunge oder deine Arme oder Beine nicht denselben Bewegungsradius haben wie die der meisten Leute.<sup>619</sup>

Bereits hier wird explizit angesprochen, dass das Werk Behinderungen und Beeinträchtigungen thematisiert, dieses Wissen können Rezipient\*innen für ihre Interpretation bei der Lektüre einsetzen. Der zentrale Handlungsort des Romans ist ein Waisenhaus für beeinträchtigte Kinder und Jugendliche, das von den Nonnen Schwester Rosa und Schwester Miki geführt wird. Christina Ulm schreibt, dass die Autorin schon bei der Wahl dieses Handlungsortes den Begriff „Normalität“ neu auslotete: „Für die einen ist ein Waisenhaus für sogenannte behinderte Kinder etwas Besonderes, etwas, mit dem man ‚normalerweise‘ nicht konfrontiert ist. Für die anderen ist diese Situation die schlichte Lebensrealität“<sup>620</sup>. Diese Auffassung von Realität wird gut anhand Gayas Antwort auf die Frage, wie das Leben in einem Waisenheim so sei, deutlich: „Ein Waisenheim ist halt ein Waisenheim.“<sup>621</sup> Zunächst sollen der Aufbau des Werkes und die erzählerische Vermittlung untersucht werden.

### 5.3.1. Erzählerische Vermittlung und Perspektiven

Im Werk sind mehrere Erzählinstanzen feststellbar. Der kindliche beziehungsweise jugendliche Ich-Erzähler Hovanes schildert in den nummerierten „Kapiteln“ seine Eindrücke und sein Leben im Waisenheim „Betlehem“. Wie bereits angesprochen wurde, verschweigt er den Leser\*innen seine eigenen Einschränkungen. Immer wieder, insbesondere am Ende des Werks, gibt es aber einige eindeutige Hinweise auf die körperliche Beeinträchtigung: „Der schlechte Fuß baumelt gegen den guten. Ich versuche, ihn in eine andere Richtung zu lenken. In eine geradere. Dann lasse ich es sein.“<sup>622</sup> Dass Hovanes nicht reden kann, wird zwar einige Male angedeutet, etwa in der Kommunikation mit anderen oder anhand seiner Reaktionen in

---

<sup>619</sup> Orlovský: Tomaten mögen keinen Regen, S. 3.

<sup>620</sup> Ulm: Besonderes Zuhause, S. 14.

<sup>621</sup> Orlovský: Tomaten mögen keinen Regen, S. 16.

<sup>622</sup> Orlovský: Tomaten mögen keinen Regen, S. 174.

Gesprächen, allerdings wird „der volle Umfang von Hovanes‘ Sprachlosigkeit“<sup>623</sup> erst zum Schluss begreifbar. Da er also die Rezipient\*innen in die Irre führt, indem er nicht von Anfang eingesteht, nicht sprechen zu können, kann in Anlehnung an Klimek beziehungsweise Köppe/Kindt von einem täuschenden (mimetisch) unzuverlässigen Erzählen gesprochen werden (im Gegensatz zu Rico, der von Anfang seine „Tiefbegabung“ offenlegt).<sup>624</sup> Die Stille und Sprachlosigkeit stehen dabei im Kontrast zu dem von ihm subjektiv empfundenen Lärm. Manchmal ist dieser laute Lärm auch auf die Geräusche, die Hovanes selbst macht, bezogen („Unregelmäßig werden die Mauern der Häuser das Geräusch meiner Schritte zurück. Kabumm – fschchch – kabarramm – fschzchz – kakamm ...“<sup>625</sup>). Häufiger werden sie aber auf Figuren wie Sirup übertragen, der nach Lexe als Gegenfigur zu Hovanes gesehen werden kann.<sup>626</sup> Erstens kann sich Sirup schnell bewegen und ist damit weniger eingeschränkt als Hovanes, wie folgendes Zitat zeigt: „KABUMM! – die Tür. Und Sirup rennt.“<sup>627</sup> Auch hier wird der für den Ich-Erzähler unerträgliche Lärm, ähnlich wie im Beispiel davor, durch den onomatopoetischen Einschub in Großbuchstaben (KABUMM) deutlich.<sup>628</sup> Eine Häufung von Interjektionen verweist, so Allrath, außerdem auf eine emotionale Involviertheit des Erzählers.<sup>629</sup> Zweitens ist Sirup ihm auch sprachlich in dem Sinne überlegen, dass er sprechen kann und nicht – wie Hovanes – „durch die Stille geprägt“<sup>630</sup> ist:

Das ist das Gute an Sirup: Er kann von einer Sekunde auf die nächste losdonnern und dir alle möglichen Dinge an den Kopf werfen [...]. Er kann das.  
Ich nicht.  
Seine Worte hallen durch meinen Kopf, laut, immer und immer wieder.  
Ich bin nicht perfekt. Das weiß ich selber.<sup>631</sup>

Stellen wie diese, in denen sich der Erzähler mit Figuren vergleicht und schildert, was diese im Gegensatz zu ihm „können“, sind textinterne Signale für Hovanes‘ Beeinträchtigung und damit für seine erzählerische Unzuverlässigkeit.<sup>632</sup> Allerdings sind diese Hinweise versteckt, sodass sie den Leser\*innen, vor allem beim erstmaligen Lesen, möglicherweise nicht auffallen. Besonders interessant sind Hovanes‘ Träume: „Schweißgebadet wache ich auf und weiß im

<sup>623</sup> Lexe, Heidi: Ohne Worte. Über Sprachlosigkeit und Sprachverlust in der Kinder- und Jugendliteratur. In: 1000 und 1 Buch 4/ 2014, S. 17.

<sup>624</sup> Vgl. Klimek: Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?, S. 24–25.

<sup>625</sup> Orlovský: Tomaten mögen keinen Regen, S. 156.

<sup>626</sup> Vgl. Lexe: Literarische Täuschungsmanöver. Aspekte unzuverlässigen Erzählens in der Jugendliteratur, S. 8.

<sup>627</sup> Orlovský: Tomaten mögen keinen Regen, S. 28.

<sup>628</sup> Vgl. Lexe: Literarische Täuschungsmanöver. Aspekte unzuverlässigen Erzählens in der Jugendliteratur, S. 8.

<sup>629</sup> Vgl. Allrath: „But why will you say I am mad?“, S. 70.

<sup>630</sup> Lexe: Literarische Täuschungsmanöver. Aspekte unzuverlässigen Erzählens in der Jugendliteratur, S. 8.

<sup>631</sup> Orlovský: Tomaten mögen keinen Regen, S. 82.

<sup>632</sup> Vgl. Nünning: Unreliable narration, S. 27.

selben Augenblick: Es war nur ein Traum. Es ist immer nur der eine, selbe, hässliche Traum.“<sup>633</sup> Diese Träume sind für den Jungen „wie eine Erinnerung“<sup>634</sup>, in ihnen verarbeitet er den Verlust seiner Mutter und damit seine Vergangenheit, die oftmals als „Quelle möglicher Unzuverlässigkeit eines Erzählers“<sup>635</sup> gelten kann: „[I]ch höre, wie sich der Schlüssel im Schloss dreht. Das Geräusch ist so laut wie die Stille. Ich möchte ihr hinterherlaufen. Mich ihr in den Weg stellen. Sie soll mich ansehen. Wenn sie mich sieht, bleibt sie hier.“<sup>636</sup> Die letzten Zeilen wiederholen sich in einer späteren Traumszene beinahe exakt so.<sup>637</sup> Diese Erinnerungen „in Braun-Grau“<sup>638</sup> sind farblich aufgeladen durch den gelben Mantel oder den weichrosa Lippenstift<sup>639</sup>. Indem die Mutter ihn verlässt, „verblassen alle Farben“ für Hovanese. Gleichzeitig sind in diesen Stellen textuelle Hinweise auf seine Einschränkungen verborgen: „Ich öffne den Mund und ich fühle, wie meine Stimmbänder aneinander reiben. Es kommt kein Ton. Weil mein Leben ein Stummfilm ist.“<sup>640</sup> „Mein Hals sticht. Es kommt kein Ton.“<sup>641</sup> Es lässt sich diskutieren, wie eindeutig diese Hinweise sind, da die Leser\*innen Hovanese‘ Unfähigkeit zu sprechen auf seine Emotionen, seine Trauer, Verzweiflung, Hilflosigkeit, zurückführen könnten. Dass der Junge auch zusätzlich körperlich beziehungsweise beweglich eingeschränkt ist, lässt sich anhand der folgenden Stelle erahnen: „Ich möchte ihr nachlaufen, aber überall liegen Scherben. Sie bohren sich in meine Füße, in meine Knie, in meine Hände“<sup>642</sup>. Die Scherben könnten stellvertretend für die großen Schmerzen stehen, die er beim Gehen verspürt. Der Traum und seine Bewusstseinsdarstellung offenbaren den Rezipient\*innen, dass Hovanese‘ Wirklichkeitsmodell in der Vergangenheit begründet liegt, die, so Busch, „sein Erleben färbte und [...] auch im Nachhinein nicht korrigiert wird“<sup>643</sup>.

Trotz seiner Beeinträchtigung versucht der Erzähler die gesamte Erzählung über, „sich für andere erklärbar und begreifbar zu machen“<sup>644</sup>. Lexe beschreibt ihn als ein „im Haus *Betlehem* integriertes Ich, das umgeben ist von zahlreichen Stimmen [...] [und] nach seiner ganz eigenen

---

<sup>633</sup> Orlovský: *Tomaten mögen keinen Regen*, S. 32.

<sup>634</sup> Orlovský: *Tomaten mögen keinen Regen*, S. 32.

<sup>635</sup> Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 50.

<sup>636</sup> Orlovský: *Tomaten mögen keinen Regen*, S. 32.

<sup>637</sup> Vgl. Orlovský: *Tomaten mögen keinen Regen*, S. 129.

<sup>638</sup> Orlovský: *Tomaten mögen keinen Regen*, S. 32.

<sup>639</sup> Vgl. Orlovský: *Tomaten mögen keinen Regen*, S. 129.

<sup>640</sup> Orlovský: *Tomaten mögen keinen Regen*, S. 32.

<sup>641</sup> Orlovský: *Tomaten mögen keinen Regen*, S. 129.

<sup>642</sup> Orlovský: *Tomaten mögen keinen Regen*, S. 129.

<sup>643</sup> Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 50.

<sup>644</sup> Lexe: *Ohne Worte*, S. 17.

Ausdrucksform<sup>645</sup> sucht. Ulm bezeichnet den Jungen als einen reflektierten Erzähler, der „Einblicke in seine jugendliche Gefühlswelt“<sup>646</sup> gewährt.

Hovanes geht weder auf seine eigenen Beeinträchtigungen noch auf die der Kinder in seinem Umfeld sehr genau ein. Zwar erwähnt er zum Beispiel Eilis' Einschränkung: „Eigentlich kann sie überall hin, wohin sie will. Und doch sitzt sie immer, immer im Rollstuhl.“<sup>647</sup> Wieso sie in einem Rollstuhl sitzt, bleibt jedoch unklar. Er geht zwar kurz auf seine Schmerzen ein: „Die Hüfte tut mir immer noch gleich weh, wenn ich nach dem Schlafen aufstehe“<sup>648</sup>, gibt jedoch keinen Grund für diese an. Lexe erklärt dieses „Verheimlichen“ oder „Aussparen“ damit, dass für Hovanes kein Bedürfnis besteht, seine Defizite oder die der anderen zu erläutern beziehungsweise medizinisch zu benennen. Er interessiert sich nicht dafür, die Behinderungen der Kinder aufzuklären, sondern vielmehr für die gruppendynamischen Prozesse, die sich auf ihn und seine persönlich wahrgenommenen Einschränkungen auswirken.<sup>649</sup>

Neben Hovanes, dem homo- beziehungsweise autodiegetischen Erzähler, tritt eine zweite Erzählinstanz auf, die die „Innensicht Anas“<sup>650</sup> schildert. Diese\*r (personale) Erzähler\*in zeichnet sich durch eine interne Fokalisierung aus. Die betreffenden Kapitel werden mit „Ana“ betitelt. Es gibt aber auch Wechsel in der Erzählperspektive beziehungsweise -instanz innerhalb eines Kapitels. Ein gutes Beispiel für diesen Wechsel ist im zwölften Kapitel zu finden, das mit „Ana stellt den Motor ab und wischt sich die feuchten Handflächen an ihrem Rock ab.“<sup>651</sup> beginnt (Erzähler\*in mit interner Fokalisierung). Im nächsten Absatz, der durch eine kurze verschnörkelte Zeile unterbrochen ist, erzählt Hovanes aus seiner Sicht: „Die Hexe sieht ein bisschen blass aus heute – und ziemlich verschwitzt.“<sup>652</sup> Busch spricht bei Stellen wie diesen von einer kontrastierenden Spiegelung, einer für das mehrsträngige Erzählen typischen Form der Iteration auf der Ebene N3 seines Analyserasters (abstraktes Kommunikationsniveau), bei der „das faktische Geschehen richtiggestellt werden“<sup>653</sup> kann. Multiperspektivische Auffächerungen eines Geschehens beziehungsweise die Kontrastierung verschiedener Versionen desselben Geschehens wie diese können als textuelles Signal für eine erzählerische

---

<sup>645</sup> Lexe: Ohne Worte, S. 17.

<sup>646</sup> Ulm: Besonderes Zuhause, S. 14.

<sup>647</sup> Orlovský: Tomaten mögen keinen Regen, S. 66.

<sup>648</sup> Orlovský: Tomaten mögen keinen Regen, S. 42.

<sup>649</sup> Vgl. Lexe: Literarische Täuschungsmanöver. Aspekte unzuverlässigen Erzählens in der Jugendliteratur, S. 9.

<sup>650</sup> Ulm: Besonderes Zuhause, S. 14.

<sup>651</sup> Orlovský: Tomaten mögen keinen Regen, S. 83.

<sup>652</sup> Orlovský: Tomaten mögen keinen Regen, S. 83.

<sup>653</sup> Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 54.

Unzuverlässigkeit gedeutet werden.<sup>654</sup> Durch die Gegenüberstellung der Perspektiven (von Ana und Hovanes) wird nicht nur die Subjektivität und „Verzerrung der isolierten Perspektive“<sup>655</sup> des Jungen erkennbar. Er zeigt auch anhand der Bezeichnung für Ana, eine intertextuelle Anspielung auf die Textsorte Märchen („Hexe“), dass er ein souveräner Erzähler ist, selbst wenn er nicht sprechen kann (vergleichbar mit Rico, der in seinem Sprachvermögen ebenfalls eingeschränkt ist). Bereits einige Seiten zuvor, als Ana zum ersten Mal zu Besuch kommt und ihr Kuchen angeboten wird, denkt er sich: „Wir hätten Lebkuchen backen sollen“<sup>656</sup> und spielt damit auf Grimms Märchen an, die Ana der kleinen Tiko später tatsächlich vorliest.<sup>657</sup> Hovanes gibt auch vor, zu wissen, was Ana denkt, ein nach Busch „beliebter Verstoß gegen [die] Grenzen des homodiegetischen Erzählers“, etwa wenn er erzählt: „Wahrscheinlich schreibt sie, wie arm wir sind. Ohne Eltern und alles“<sup>658</sup>. Busch schreibt diesbezüglich:

Ein Rezipient, der den Konventionsverstoß erkennt, wird diese Informationen des Erzählers bezüglich des Bewußtseins anderer Figuren nicht akzeptieren, also nicht in N1-frames integrieren. Statt dessen interpretiert der Leser solche Erzähleraussagen beispielsweise als Ausdruck unbewußter Wünsche oder Ängste.<sup>659</sup>

Tatsächlich weist Hovanes in seinen Erzählungen über seine Träume darauf hin, dass er sich nach seiner Mutter sehnt, beziehungsweise etwas Schlimmes in der Vergangenheit passiert ist, das die beiden womöglich auch getrennt hat. Die zitierte Stelle kann somit als Projektion der eigenen Sehnsucht und Verlustangst gedeutet werden, wie Busch erklärt: „Der Leser deutet [...] eine Aussage, die als Information über Figuren der erzählten Welt vom Erzähler intendiert ist, auf die Perspektive – insbesondere auf die psychologische Disposition – des Erzählers um“.<sup>660</sup>

Durch Anas Einführung in die Diegese werden auch einige Details über die Behinderungen der Kinder in Betlehem offengelegt, wie ihr Entwurf für eine Reportage zeigt:

Höhenunterschiede bewältigt Tiko nur unter großer Anstrengung.  
„Das ist ganz typisch für Kinder mit Trisomie 21“, erklärt uns Schwester Rosa, Leiterin des Waisenheims, in dem momentan fünf Buben und Mädchen von zwei Ordensschwestern betreut werden. Die Kinder haben den Großteil ihres Lebens hier verbracht. Sie alle haben besondere Bedürfnisse.<sup>661</sup>

In diesem Ausschnitt wird nicht nur Tikos Krankheit erstmals benannt, es wird auch erwähnt, dass jedes Kind „besondere Bedürfnisse“ hat. Somit wissen die Leser\*innen, die Anas

---

<sup>654</sup> Vgl. Nünning: *Unreliable narration*, S. 27–28.

<sup>655</sup> Allrath: „But why will you say I am mad?“, S. 73.

<sup>656</sup> Orlovský: *Tomaten mögen keinen Regen*, S. 58.

<sup>657</sup> Vgl. Orlovský: *Tomaten mögen keinen Regen*, S.83.

<sup>658</sup> Orlovský: *Tomaten mögen keinen Regen*, S.58.

<sup>659</sup> Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 44.

<sup>660</sup> Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 44.

<sup>661</sup> Orlovský: *Tomaten mögen keinen Regen*, S. 68.

Reportage vertrauen, dass auch Hovanes eine Beeinträchtigung haben muss. Die Frage ist nur, welche Einschränkungen gemeint sind. Schon allein durch die Konvention der Gattung „Zeitungsbericht“ wird ein literarischer Bezugsrahmen<sup>662</sup> entworfen. Die Leser\*innen nehmen von einem seriösen Bericht an, dass nur Fakten wiedergegeben werden. Ana als erwachsene Redakteurin und vor allem auch der Auszug des Berichts führen zu einem Vertrauen und einer Glaubwürdigkeit, die Hovanes‘ kindlicher Schilderung gegenüberstehen. Das logische Privileg einer unbedingten Gültigkeit kann durchaus auf Ana beziehungsweise auf ihre Figurenrede ausgedehnt werden.<sup>663</sup>

Zuletzt sind noch die kurzen Passagen ohne Kapitelüberschrift zu nennen, die sich auch durch die Schriftart unterscheiden. Diese dritte Erzählinstanz, ein Ich-Erzähler, lässt erahnen, „dass Hovanes[‘] Konflikte mit anderen und letztlich sich selbst in einem gefährlichen Ereignis münden“<sup>664</sup>, Sirups Unfall.

### 5.3.2. Bewusstseinsdarstellung und Dialoggestaltung

Wie bereits angesprochen wurde, gelingt es Hovanes als Erzähler, die Leser\*innenschaft in die Irre zu führen, sodass diese – wenn überhaupt – erst spät merkt, dass er stumm und auch körperlich eingeschränkt ist. Das liegt vor allem daran, dass der Junge seine Körpersprache, Mimik und Gestik, also „außersprachliche Mittel“<sup>665</sup> gekonnt einsetzt. Wenn beispielsweise Schwester Rosa den Buben darum bittet, die Eier zu tragen, reagiert er folgendermaßen: „Die Eier? Da bleibt mir der Mund offen. Ernsthaft! Sirup schleppt sich kaputt und ich soll eine Packung blöde Eier in die Küche tragen? ‚Hovanes, bitte stell dich nicht so an‘, stöhnt Schwester Rosa.“<sup>666</sup> Der offene Mund drückt Hovanes‘ Entrüstung aus, die Schwester kann diese Geste deuten und darauf reagieren. Die sprachliche Kommunikation (die Aufforderung und Antwort der Nonne) wird somit innerfiktional mit nichtsprachlicher (dem Öffnen des Mundes) zu Dialogen kombiniert. Ergänzt werden diese durch Passagen mit inneren Monologen („Die Eier?“, „Ernsthaft!“).<sup>667</sup> Beim inneren Monolog fehlt „jegliche Mittelbarkeit nicht nur phasenweise, sondern durchgängig“<sup>668</sup>. Leser\*innen könnten diese Monologe für eine erlebte Rede halten und denken, dass Hovanes in diesen Situationen wirklich antwortet und bei der Redewiedergabe auf ein Verb des Sagens (*verbum dicendi*, zum Beispiel: „ich sage“)

---

<sup>662</sup> Vgl. Nünning: Unreliable narration, S. 30–31.

<sup>663</sup> Vgl. Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 102–103.

<sup>664</sup> Ulm: Besonderes Zuhause, S. 14.

<sup>665</sup> Lexe: Literarische Täuschungsmanöver. Aspekte unzuverlässigen Erzählens in der Jugendliteratur, S. 8.

<sup>666</sup> Orlovský: Tomaten mögen keinen Regen, S. 12.

<sup>667</sup> Vgl. Lexe: Literarische Täuschungsmanöver. Aspekte unzuverlässigen Erzählens in der Jugendliteratur, S. 8.

<sup>668</sup> Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 65.

verzichtet. Das Monologisieren kann laut Allrath grundsätzlich als „Verfremdungsprinzip angesehen werden, als Semantisierung der Form, durch welche die stark subjektive Färbung der Darstellung und die gestörte Kommunikation des Erzählers mit seiner Umwelt betont wird.“<sup>669</sup> Die Kommunikation zwischen den Figuren und Hovanes funktioniert trotz der Einschränkung problemlos. Wenn der Junge seine Zustimmung ausdrücken möchte, nickt er<sup>670</sup>, wenn er sich für etwas schämt, wird er rot<sup>671</sup>. Diese Reaktionen wirken natürlich und täuschen über die Tatsache hinweg, dass er gar nicht reden kann. Hinzu kommt die Kommunikation mit Blicken<sup>672</sup>, die „letztlich Auslegungssache bleiben“<sup>673</sup>. Interessant ist außerdem, wie Hovanes seine Dankbarkeit ausdrückt, denn auch hierfür fehlen ihm die Worte: „Ich versuche, so dankbar auszusehen wie möglich. Ein Kuss für Schwester Miki, einer für Schwester Rosa. Aber nur in die Luft. Das muss reichen.“<sup>674</sup> Ahnungs- beziehungsweise Ratlosigkeit zeigt er, indem er mit den Schultern zuckt<sup>675</sup>, außerdem tippt er andere an, um sie auf etwas aufmerksam zu machen, und legt den Finger auf den Mund, um zu verdeutlichen, dass seine Mitmenschen ruhig sein sollen.<sup>676</sup> Dass es ihm gelingt, mit Hilfe von Gesten auch Emotionen wie Mitgefühl oder Trauer zum Ausdruck zu bringen, beweist folgendes Beispiel. Schwester Miki fragt:

„[...] Und freust du dich etwa, dass Hovanes‘ Vater gestorben ist?“  
 „Nein“, haucht Tiko unglücklich. „Tut mir leid, Hovanes.“  
 Ich lege die Hand auf Tikos Schulter.  
 Mir tut es auch leid.<sup>677</sup>

Lexe verweist darauf, dass Hovanes die eigenen Gesten einordnet und ihnen im Rahmen eines inneren Monologs einen Kommentar hinzufügt. Hierbei kommt es auch dazu, dass „Hovanes selbst innerhalb eines Gespräches dieselbe Geste auf unterschiedliche Weise ausdeutet“<sup>678</sup>. Das zeigt die Stelle des Buchs, in welcher der Junge seinem Gegenüber, hier Eilis, erneut die Hand auf die Schulter legt, diesmal um seine Sorge auszudrücken: „Ich trete vorsichtig näher und lege eine Hand sanft auf Eilis‘ Schulter. Was ist los? Warum weinst du? Tut dir etwas weh?“<sup>679</sup>

In einer besonders aufschlussreichen Szene besuchen Hovanes, die Kinder und die Schwestern das Grab seines Vaters. Zunächst lässt der Junge seinen Gefühlen in einem inneren Monolog

<sup>669</sup> Allrath: „But why will you say I am mad?“, S. 70.

<sup>670</sup> Vgl. Orlovský: Tomaten mögen keinen Regen, S. 6.

<sup>671</sup> Vgl. Orlovský: Tomaten mögen keinen Regen, S. 7.

<sup>672</sup> Vgl. Orlovský: Tomaten mögen keinen Regen, S. 17.

<sup>673</sup> Lexe: Literarische Täuschungsmanöver. Aspekte unzuverlässigen Erzählens in der Jugendliteratur, S. 8.

<sup>674</sup> Orlovský: Tomaten mögen keinen Regen, S. 20.

<sup>675</sup> Vgl. Orlovský: Tomaten mögen keinen Regen, S. 29.

<sup>676</sup> Vgl. Orlovský: Tomaten mögen keinen Regen, S. 62.

<sup>677</sup> Orlovský: Tomaten mögen keinen Regen, S. 34.

<sup>678</sup> Lexe: Literarische Täuschungsmanöver. Aspekte unzuverlässigen Erzählens in der Jugendliteratur, S. 9.

<sup>679</sup> Orlovský: Tomaten mögen keinen Regen, S. 123.

freien Lauf: „Jetzt sollte ich irgendetwas spüren. Jetzt sollte ich mich mit meinem Vater verbunden fühlen. Spüren, dass er irgendwie da ist. Aber ich spüre nichts.“<sup>680</sup> Liest ein\*e Leser\*in wenige Zeilen später: „Ich würde auch gerne eine Fürbitte sagen. Aber ich kann nicht.“<sup>681</sup>, so kann diese Stelle

[v]or dem Hintergrund von Wissen oder Nicht-Wissen um den defizitären Ich-Erzähler [...] unterschiedlich gelesen werden: Hovanes kann aufgrund seiner Empfindungen keine Fürbitte formulieren; einfach weil er in einer Situation, in der er nichts fühlt, nichts beitragen kann. Oder aber: Hovanes würde gerne etwas sagen, etwas beitragen, kann aber auf Grund seiner Behinderung nicht sprechen.<sup>682</sup>

Welche dieser Lesearten auf eine\*n Rezipient\*in zutrifft, hängt natürlich auch von der Erfahrungswirklichkeit ab, also den *frames of reference*, und bleibt damit der individuellen Interpretation überlassen.<sup>683</sup>

### 5.3.3. Körperliche und topografische Einschränkungen

Neben dem Defizit, nicht sprechen zu können, leidet Hovanes, wie bereits erwähnt, an einer körperlichen Beeinträchtigung, „seine motorischen Schwierigkeiten als Halbspastiker“<sup>684</sup> werden ebenfalls erst nach und nach offengelegt. Deutlich wird diese Einschränkung in folgendem Zitat, das bereits an anderer Stelle angeführt wurde:

Unregelmäßig werfen die Mauern der Häuser das Geräusch meiner Schritte zurück. Kabamm – fschchch – kabarramm – fschzchz – kakamm ... Kein Schritt gleicht dem anderen. Ich höre keinen Rhythmus.

Es ist nicht die Schuld der Mauern. Sie haben völlig recht. Ich bin ein Krüppel. Und jeder einzelne Schritt erinnert mich daran.<sup>685</sup>

Hovanes bezeichnet sich das erste Mal als „Krüppel“, verweist also auf seine körperliche Beeinträchtigung. Lexe hebt hervor, dass diese Explizierung der eigenen (sprachlichen und körperlichen) Defizite „mit einem akustischen Motiv, das mit dem literarästhetischen Mittel der Lautmalerei umgesetzt wird [, verbunden wird]. Im Spannungsfeld zwischen Stille und Lärm lässt Hovanes an dieser Stelle den Hall seiner eigenen Unzulänglichkeit auf sich selbst zurückfallen“<sup>686</sup>. Nur zwei Seiten später schildert Hovanes noch deutlicher: „Ich kann nicht einmal schreien vor Wut. Ich bin zu behindert zum Schreien und zu behindert zum Weglaufen. Niemand fragt nach meinem Leben. Ich bin ein armseliger Krüppel.“<sup>687</sup> In diesen Sätzen

---

<sup>680</sup> Orlovský: Tomaten mögen keinen Regen, S. 36.

<sup>681</sup> Orlovský: Tomaten mögen keinen Regen, S. 36.

<sup>682</sup> Lexe: Literarische Täuschungsmanöver. Aspekte unzuverlässigen Erzählens in der Jugendliteratur, S. 9.

<sup>683</sup> Vgl. Nünning: Unreliable narration, S. 29–30.

<sup>684</sup> Lexe: Literarische Täuschungsmanöver. Aspekte unzuverlässigen Erzählens in der Jugendliteratur, S.9.

<sup>685</sup> Orlovský: Tomaten mögen keinen Regen, S. 156.

<sup>686</sup> Lexe: Literarische Täuschungsmanöver. Aspekte unzuverlässigen Erzählens in der Jugendliteratur, S. 10.

<sup>687</sup> Orlovský: Tomaten mögen keinen Regen, S. 158.

werden die Beeinträchtigungen, welche die erzählerische Unzuverlässigkeit begründen, expliziert. Entweder die Leser\*innen verstehen das Gelesene wörtlich oder aber im übertragenen Sinn.<sup>688</sup> Bereits zuvor sind Anspielungen zu finden, dass Hovanes wohl körperlich eingeschränkt ist, zum Beispiel wenn er sich indirekt mit anderen vergleicht und ihre Bewegungsfreiheit hervorhebt: „Soll sie mitgehen. Sie hat ja zwei gesunde Beine.“<sup>689</sup> Deutlich werden seine Defizite auch in der Gegenüberstellung zu Sirup: „Ich will meine Ruhe. Sirup ist laut. Er läuft. Ich kann nicht laufen.“<sup>690</sup> Vor allem, als Sirup beinahe ertrinkt, tritt die körperliche Beeinträchtigung zu Tage: „Sie muss Hilfe holen. Ich kann nicht selber laufen.“<sup>691</sup> Nach dem Vorfall eilt Schwester Rosa davon und Hovanes schildert: „Ich sehe nicht, wohin sie geht. Ich hinke einfach hinterdrein.“<sup>692</sup> Leser\*innen könnten das Hinken auf die Schmerzen und Verletzungen, die Hovanes bei einem Sturz während des Rettungsversuchs erleidet, zurückführen. Die Stelle kann aber auch so gelesen werden, dass der Junge seine Beeinträchtigung offenlegt.

Zusätzlich zu diesen Defiziten kommt noch die räumliche Eingrenzung, der sich Hovanes ausgesetzt sieht, eine Gemeinsamkeit, die er mit Rico teilt. Seine kleine Welt umfasst im Prinzip nur *Betlehem*, also das Haus samt Grundstück. Der Junge sieht sich in seiner freien Bewegungsmöglichkeit eingeschränkt und durch die Nonnen bestimmt<sup>693</sup>: „Die Schwestern sagen immer, wir sind eine Familie, aber welche Familie hat schon ein eisernes Eingangstor mit einem riesigen Vorhängeschloss?“<sup>694</sup> Er vergleicht sich mit einem „Gefängniswärter, der in seinem eigenen Gefängnis eingesperrt ist“<sup>695</sup>. Die räumliche Begrenzung, die der Junge emotionalisiert und zum Ausdruck bringt, ist nach Lexe außerdem als Limitierung der eigenen Sprachwelt lesbar. Der durch das eiserne Tor eingegrenzte Aktionsraum umfasst demnach auch die sprachliche Bewegungsfreiheit<sup>696</sup>: „Das in der Verräumlichung begründete hermetische Umfeld spiegelt sich im berührend einfachen Stil des Ich-Erzählers“<sup>697</sup> wider. Schon früh steht für ihn fest: „Ich will nicht mehr. Ich will hier weg.“<sup>698</sup> Hovanes sehnt sich „nach dem eigenen Raum, in dem er sich selbstbestimmt bewegen kann“<sup>699</sup>, was dazu führt, dass er seine gewohnte

---

<sup>688</sup> Vgl. Lexe: Literarische Täuschungsmanöver. Aspekte unzuverlässigen Erzählens in der Jugendliteratur, S. 10.

<sup>689</sup> Orlovský: Tomaten mögen keinen Regen, S. 147.

<sup>690</sup> Orlovský: Tomaten mögen keinen Regen, S. 147.

<sup>691</sup> Orlovský: Tomaten mögen keinen Regen, S. 150.

<sup>692</sup> Orlovský: Tomaten mögen keinen Regen, S. 153.

<sup>693</sup> Vgl. Lexe: Literarische Täuschungsmanöver. Aspekte unzuverlässigen Erzählens in der Jugendliteratur, S. 8.

<sup>694</sup> Orlovský: Tomaten mögen keinen Regen, S. 56.

<sup>695</sup> Orlovský: Tomaten mögen keinen Regen, S. 56.

<sup>696</sup> Vgl. Lexe: Ohne Worte, S. 17.

<sup>697</sup> Lexe: Ohne Worte, S. 17.

<sup>698</sup> Orlovský: Tomaten mögen keinen Regen, S. 124.

<sup>699</sup> Lexe: Literarische Täuschungsmanöver. Aspekte unzuverlässigen Erzählens in der Jugendliteratur, S. 10.

Umgebung, Haus *Betlehem*, verlässt, um den nicht-determinierten Raum zu erobern. Einmal haben Hovanes und der Italiener Sandro, ein Erwachsener, der im Waisenhaus mithilft, Glück: „Das Vorhängeschloss ist offen. Niemand sieht uns“<sup>700</sup>. Der Junge zeigt seinem Freund, den er als Erster zu seinem heimlichen Versteck mitnimmt, den „Männerort“<sup>701</sup>, einen Apfelbaum in einem Wald in der Nähe. Doch auch hier können sie nur kurz verweilen, da ihre Abwesenheit sonst bemerkt werden würde. Beim Aufbruch gibt Hovanes erneut versteckte Hinweise auf seine körperliche Einschränkung: „Meine Beine kribbeln. Ich brauche einen Moment, bis ich den ersten Schritt machen kann. Sandro wartet auf mich“<sup>702</sup>, das Kribbeln kann von den Leser\*innen jedoch auch auf möglicherweise eingeschlafene Füße zurückgeführt werden. Erst nach der Katastrophe, Sirup ertrinkt beinahe, begibt sich Hovanes alleine auf eine „Flucht“, dieses folgenreiche Ereignis ist ein Auslöser. Das Ausbrechen aus dem kontrollierten Raum kann als Wunsch nach Freiheit und Anerkennung gelesen werden. Nach Lexe kann dieser Ausbruch auch als „Selbstfindungsprozess“ gedeutet werden, „der sich durch eine zweite Erzählebene bereits von Beginn an ankündigt [und] durch das tiefe Tal der Selbstbeichtigung“<sup>703</sup> führt. Allerdings scheitert seine Flucht und endet in Selbstmitleid und Selbstzweifeln: „Von hier führt kein Weg weiter, kein Weg weiter weg. Ich komme mir so dumm vor. Ich wollte frei sein. Und jetzt hocke ich hier, in einer Sackgasse.“<sup>704</sup> Allrath beschäftigt sich bezüglich der *unreliable narration* mit der Semantisierung des Raums, die implizit Hinweise auf die Perspektive eines *mad monologist* gibt, „da sich in derartigen mit Bedeutung aufgeladenen Schilderungen des Handlungsraums die Wahrnehmungen und Empfindungen der Fokalisierungsinstanz widerspiegeln“<sup>705</sup>. Mithilfe einer Bedeutungsaufladung des Raumes kann die erzählerische Unzuverlässigkeit auf eine psychologische Disposition einer Erzählinstanz zurückgeführt werden: Die innere Kommunikationsunfähigkeit des Protagonisten zeigt sich laut Allrath oftmals in Form von äußerer Zurückgezogenheit. Sind die einzelnen Lebensbereiche strikt voneinander getrennt (wie im vorliegenden Werk), verweist dies auf eine Unfähigkeit zur Kommunikation.<sup>706</sup>

Diese Schilderungen, das Eingestehen der körperlichen, sprachlichen und auch räumlichen Eingrenzungen, zeigen Hovanes' Selbsterkenntnis und Entwicklung im Rahmen eines

---

<sup>700</sup> Orlovský: *Tomaten mögen keinen Regen*, S. 63.

<sup>701</sup> Orlovský: *Tomaten mögen keinen Regen*, S. 63.

<sup>702</sup> Orlovský: *Tomaten mögen keinen Regen*, S. 64.

<sup>703</sup> Lexe: *Literarische Täuschungsmanöver. Aspekte unzuverlässigen Erzählens in der Jugendliteratur*, S. 9.

<sup>704</sup> Orlovský: *Tomaten mögen keinen Regen*, S. 158.

<sup>705</sup> Allrath: „But why will you say I am mad?“, S. 64.

<sup>706</sup> Vgl. Allrath: „But why will you say I am mad?“, S. 64.

Selbstfindungsprozesses. Auf diesen deuten auch die kurzen, typografisch abgegrenzten Passagen, die einer zweiten Erzählebene entsprechen. Lexe fasst treffend zusammen:

Als defizitärer Ich-Erzähler ist Hovanes unterschiedlichen Einschränkungen ausgesetzt, die er auch und gerade im Erzählen überwindet. Dennoch lassen sich diese Einschränkungen weder verleugnen noch wegmassieren. [...] Der pubertäre Wunsch, sich selbst zu spüren, sich selbst anzunehmen, wird zur Vorbedingung dieser Zugehörigkeit.<sup>707</sup>

Das Ende des Werks bildet ein Weisheitslied Davids, ein Gebet, das folgendermaßen beginnt: „Mit lauter Stimme schreie ich zum Herrn, laut flehe ich zum Herrn um Gnade“<sup>708</sup>. Zunächst wirken diese Zeilen widersprüchlich, denn Hovanes kann nicht sprechen. Er empfindet aber kein Selbstmitleid, sondern erkennt, dass er auch ohne Stimme Zuflucht gefunden hat: „Zum ersten Mal in meinem Leben bin ich nicht traurig, dass ich keine Stimme habe, um zu schreien. Ich spüre mich auch so.“<sup>709</sup>

## 6. Diskussion und Gegenüberstellung

Die behandelten Werke, ihre Erzählinstanzen und Figuren weisen einige Gemeinsamkeiten auf. So sind alle Erzähler beziehungsweise Figuren als moralisch defizitär zu bezeichnen. Solche moralisch defizitären Erzählinstanzen sind, so Allrath, oftmals perzeptive Sprecher und fallen nicht durch eine von der Norm abweichende Verhaltens- oder Handlungsweise auf und leiden nicht an Wahnvorstellungen, die für epistemologisch defizitäre Erzählinstanzen typisch wären.<sup>710</sup> Natürlich hängt diese Einstufung „von den Normalitätsvorstellungen ab, die der individuelle Rezipient an den Text heranträgt“<sup>711</sup>. Die mangelnde Zuverlässigkeit und subjektive Verzerrung der Perspektive dieser defizitären Erzählinstanzen zeigen sich in einer starken emotionalen Involvierung und im niedrigen Grad an Informiertheit.<sup>712</sup> Gerade bei Bruno und Rico ist das Unwissen wichtiger Gegenstand der Erzählung, die Naivität der beiden wird auch sprachlich auf ähnliche Weise deutlich, etwa im Missverstehen oder in der fehlerhaften Wiedergabe von Wörtern. In den Paratexten aller analysierten Texte wird auf die fehlende Glaubwürdigkeit beziehungsweise auf die Einschränkungen der Figuren verwiesen. Bei der *Rico*, *Oskar*-Serie wird in den Widmungen Steinhöfels verstorbener Partner erwähnt, dessen Einschränkungen zum Beispiel beim Lesen sich in Ricos Figur widerspiegeln. Orlovský spricht in ihrer Widmung Beeinträchtigungen der Zunge, Arme oder Beine an, die „nicht

---

<sup>707</sup> Lexe: Literarische Täuschungsmanöver. Aspekte unzuverlässigen Erzählens in der Jugendliteratur, S. 10.

<sup>708</sup> Orlovský: Tomaten mögen keinen Regen, S. 175.

<sup>709</sup> Orlovský: Tomaten mögen keinen Regen, S. 174.

<sup>710</sup> Vgl. Allrath: „But why will you say I am mad?“, S. 64.

<sup>711</sup> Allrath: „But why will you say I am mad?“, S. 64.

<sup>712</sup> Vgl. Allrath: „But why will you say I am mad?“, S. 64.

denselben Bewegungsradius haben wie die der meisten Leute“<sup>713</sup>. Boyne hebt den naiven Blick eines Kindes in seinem Nachwort hervor.

Rico und Hovanes zeichnen sich nach Martínez/Scheffel durch ein mimetisch teilweise unzuverlässiges Erzählen aus. Das heißt, ihre Unzuverlässigkeit ist nicht nur auf die theoretischen Sätze begrenzt, sondern auch die mimetischen Sätze, die über die Geschehnisse in der erzählten Welt informieren, sind irreführend bis hin zu falsch. Bei *Der Junge im gestreiften Pyjama* ist von einer theoretischen beziehungsweise nach Kindt axiologischen Unzuverlässigkeit zu sprechen, im Gegensatz zu den anderen behandelten Werken liegt jedoch eine Reflektorfigur und kein Ich-Erzähler vor. Klimek geht darauf ein, warum diese Form in der Kinder- und Jugendliteratur selten vorzufinden ist:

Häufig sind die kindlichen oder geistig eingeschränkten ErzählerInnen oder Reflektorfiguren, die ihre Umwelt oder die grösseren Zusammenhänge (noch) nicht (ganz) verstehen, ja nur für jüngere LeserInnen Identifikationsfiguren, während die erwachsenen Rezipierenden bereits einen Wissens- und Verständnisvorsprung haben und sich insofern leichter distanzieren können<sup>714</sup>.

### 6.1. Sprache und Körper

Auf den ersten Blick scheint das sprachliche Defizit eine Gemeinsamkeit der Figuren in den behandelten Werken zu sein. Der „tiefbegabte“ Rico und erst neunjährige Bruno können aufgrund ihrer Disposition Dinge nicht richtig benennen und sind daher sprachlich eingeschränkt. Hovanes hingegen fehlt gänzlich die Fähigkeit, zu sprechen, eine Tatsache, die er erst nach und nach preisgibt. Insbesondere bei den homodiegetischen Erzählern Rico und Hovanes ist trotz ihrer Beeinträchtigungen die souveräne Erzählhaltung hervorzuheben, beide sind Ich-Erzähler beziehungsweise homodiegetische Erzähler, die zum Beispiel intertextuell auf andere Texte wie Märchen oder auf Medien wie Filme verweisen. Beide Erzähler nutzen außerdem nonverbale Sprache: Für Hovanes ist die Körpersprache in Form von Nicken, bestimmten Blicken, Schulterzucken oder Berührungen der einzige Weg, mit seiner Umwelt zu kommunizieren. Diese körpersprachlichen Mittel setzt der Junge in seiner Erzählung so geschickt und passend ein, dass sein Defizit „überspielt“ wird. In Ricos Fall verrät die Körpersprache viel über seine inneren Vorgänge und verweist auch auf seine erzählerische Unzuverlässigkeit. Als Westbühl sich das erste Mal vorstellt, läuft Rico rot an und beginnt zu schwitzen.<sup>715</sup> Daraufhin verweist er auf sein „Problem mit den Bingokugeln: Sie kullern einfach drauflos, ob es mir gerade passt oder nicht. Ich hörte sie förmlich gegen die Innenseite von

---

<sup>713</sup> Orlovský: Tomaten mögen keinen Regen, S. 3.

<sup>714</sup> Klimek: Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?, S. 37.

<sup>715</sup> Vgl. Steinhöfel: Rico, Oskar und die Tieferschatten, S. 57.

meinem Schädel klackern.“<sup>716</sup> Stellenweise hat die Körpersprache seiner Gesprächspartner\*innen eine entlarvende Funktion: Rico trifft etwa seinen Nachbarn Berts am FKK-Strand, der fragt, ob noch jemand aus der Dieffe hier sei, und Rico sagt zu diesem:

„Nur der Neue vom Kiesling. Den kennt jeder, aus dem Fernsehen. Deshalb ist er inkognito.“  
Ich senkte verschwörerisch die Stimme. „Wenn er nicht inkognito wäre, wäre er zum Beispiel Ulf Brauscher. Der Sprecher von der Abendschau. Aber das ist echt nur ein Beispiel.  
„Verstehe“, sagte Berts mit einem breiten Grinsen. „Und ich bin sicher, er weiß deine Diskretion sehr zu schätzen.“  
„Das glaube ich auch“, sagte ich zufrieden.

In diesem Beispiel kann das breite Grinsen im Hinblick darauf gedeutet werden, dass Rico sich verraten hat, davon aber nichts mitbekommt, denn er ist mit sich „zufrieden“. Allrath verweist darauf, dass das Selbstbild einer Erzählinstanz neben den Dialoganteilen auch durch die Körpersprache, also „durch die von der Erzählinstanz beschriebene (und interpretierte) Mimik und Gestik der anderen Figuren relativiert wird“<sup>717</sup>. Im Film kommt der Mimik der anderen Figuren eine besondere Bedeutung zu, da sie sehr explizit auf Ricos Fehlschlüsse oder Missverständnisse hinweist. Beispielhaft sei hier Westbühls kurzes Stirnrunzeln und Lächeln erwähnt, als Rico ihn als „Ostbühl, der Neue aus dem Dritten“<sup>718</sup> vorstellt. Ähnlichkeiten zeigen sich des Weiteren in Hovanes‘ und Ricos Bewusstseinsdarstellung. Beide geben ihre Gedanken sehr mittelbar wieder, etwa in Form von erlebter Rede, die sich bei Hovanes allerdings bis zu einem inneren Monolog entwickelt. Ein Hinweis auf ein weiteres Defizit von Hovanes ist in einem von dem Jungen heimlich belauschten Gespräch zwischen den beiden Schwestern Miki und Rosa versteckt. Dabei geht es darum, dass Hovanes das Geld von einem Gemüsekauf für eine Fahrkarte nach Italien benutzen möchte:

„Ich habe versucht, ihm zu erklären, dass das Geld fürs Gemüse nicht reichen wird für eine Fahrkarte nach Italien.“  
„Mit seinem Verständnis von Zahlen und Mengen wird er das nicht verstehen“, seufzt Schwester Rosa.<sup>719</sup>

Offensichtlich kann Hovanes, vielleicht auch altersbedingt, Zahlenverhältnisse nur schwer einschätzen, was an Ricos kognitive Einschränkungen erinnert. Zusätzlich wird im Dialog der Schwestern Hovanes‘ „Traumwelt“<sup>720</sup> erwähnt, in die er versunken sei. *Der Junge im gestreiften Pyjama* unterscheidet sich im Vergleich zu den anderen Werken dahingehend, dass die Erzählinstanz nicht aktiv am Geschehen teilnimmt, sondern eine interne Fokalisierung

---

<sup>716</sup> Steinhöfel: Rico, Oskar und die Tieferschatten, S. 57.

<sup>717</sup> Allrath: „But why will you say I am mad?“, S. 63.

<sup>718</sup> Rico, Oskar und die Tieferschatten (D 2014, R: Neele Vollmar), Amazon Prime, 2021, 0:23:50–0:23:55.

<sup>719</sup> Orlovský: Tomaten mögen keinen Regen, S. 143.

<sup>720</sup> Orlovský: Tomaten mögen keinen Regen, S. 142.

vorliegt. Bruno fungiert als Reflektorfigur beziehungsweise in Anlehnung an Chatman als ein *filter character*. Interessant ist eine Parallele zwischen Bruno und Rico, denn beiden beteuern in Dialogen, dass sie etwas doch so gesagt hätten. Rico sagt etwa in einem Gespräch mit Oskar „einsturzgefährlich“ statt „einsturzgefährdet“, worauf Oskar meint:

„Es heißt gefährdet, nicht gefährlich.“  
„Hab ich doch gesagt.“  
„Hast du nicht.“  
„Hab ich wohl.“  
„Hast du wohl!“  
„Hab ich nicht!“<sup>721</sup>

Dass in diesem „schnellen Schlagabtausch [etwas] schiefgegangen“<sup>722</sup> ist, wird Rico gleich bewusst, allerdings ist er mit der Schnelligkeit zu überfordert. Hier prallen Selbst- und Fremdeinschätzung aufeinander, was an einen Dialog von Gretel und Bruno in *Der Junge im gestreiften Pyjama* erinnert: Gretel weist ihren Bruder mehrmals darauf hin, dass es nicht „Aus-Wisch“ heiße, dass er es nicht richtig ausspreche.<sup>723</sup> Bruno sieht seinen Fehler jedoch nicht ein, „runzelte die Stirn und zuckte gleichzeitig die Schultern. ‚Genau das habe ich doch gesagt‘, meinte er.“<sup>724</sup>

## 6.2. Raumempfinden

Eine weitere Gemeinsamkeit betrifft die topographische Einschränkung der Figuren. Rico kann aufgrund seines schlechten Orientierungssinns vor allem im ersten Teil nur in einem sehr eingeschränkten Aktionsraum handeln, der sich jedoch in den folgenden Teilen weitet. Wie bereits dargelegt wurde, überschreitet er die Grenzen seines Handlungsraums. Hovanes‘ eingeschränkte Bewegungsfreiheit in *Tomaten mögen keinen Regen* ist – im Kontrast zu Rico mit seiner Orientierungsschwäche – nicht auf seinen kognitiven Zustand zurückzuführen, sondern auf räumliche Begrenzungen, etwa durch das Eingangstor mit dem Vorhängeschloss oder durch die Schwestern, welche Grenzen setzen. Er fühlt sich gefangen und würde gerne fliehen, diese Flucht führt ihn jedoch in eine Sackgasse<sup>725</sup>. Rico hingegen scheint sich zu Beginn mit seiner Situation abgefunden zu haben und sich in seiner Dieffe 93 wohlfühlen. Die Thematisierung der Semantisierung des Raums kann, so Allrath, durch die emotional aufgeladene Beschreibung des Handlungsraums Hinweise auf die Perspektive einer Erzählinstanz geben.<sup>726</sup> In diesem Zusammenhang ist es interessant, Jurij M. Lotmans

---

<sup>721</sup> Steinhöfel: Rico, Oskar und die Tieferschatten, S. 86.

<sup>722</sup> Steinhöfel: Rico, Oskar und die Tieferschatten, S. 86.

<sup>723</sup> Vgl. Boyne: Der Junge im gestreiften Pyjama, S. 225.

<sup>724</sup> Boyne: Der Junge im gestreiften Pyjama, S. 225.

<sup>725</sup> Vgl. Orlovský: Tomaten mögen keinen Regen, S. 158.

<sup>726</sup> Vgl. Allrath: „But why will you say I am mad?“, S. 64.

Überlegungen zu Grenzüberschreitungen heranzuziehen. Ein wichtiger Begriff ist der des *Sujets*, das ein konstitutives Merkmal narrativer Texte ist. Die Sujethaftigkeit besteht, so Martínez/Scheffel, „aus (dem Versuch) der Überschreitung einer klassifikatorischen Grenze zwischen zwei gegensätzlichen semantischen Teilräumen der erzählten Welt durch die Hauptfigur“<sup>727</sup>. Ein Sujet setzt sich aus den folgenden drei Elementen zusammen: Das erste Element ist ein semantisches Feld, eine erzählte Welt, wie in der *Rico, Oskar*-Serie die Stadt Berlin. Dieses Feld kann in zwei gegensätzliche Untermengen unterteilt werden, in diesem Fall könnten als topologischen Oppositionen der für Rico „bekannte, sichere“ Raum (die Dieffe und der kleine Handlungsraum rundherum) und der anfangs „unbekannte, unsichere“ Raum (außerhalb der Dieffe) bezeichnet werden. Das zweite Element ist die Grenze zwischen diesen beiden Teilräumen.<sup>728</sup> Vor allem in *Rico, Oskar und das Herzgebrehce* werden topographische Gegensätze und Grenzen deutlich, etwa „Stadt“ und „Nicht-Stadt“, also der Raum außerhalb der Stadt, der durch das Ortsschild mit dem durchgestrichenen Berlin-Schriftzug als Symbol begrenzt wird.<sup>729</sup> Die Grenze zwischen diesen Teilräumen ist für Rico zu Beginn des ersten Teils nicht überschreitbar (impermeabel). Mit Hilfe anderer Figuren wie Oskar kann Rico, der als Handlung tragender Held das dritte Element des Sujets darstellt, diese Grenzen nach und nach überschreiten. Durch das Überschreiten entsteht nach Lotman ein Ereignis.<sup>730</sup> In *Rico, Oskar und der Diebstahlstein* schafft es Rico, sich nach einem Streit mit Oskar autonom in einem ihn unbekanntem Raum zu bewegen und seine Bewegung in diesem Raum zu reflektieren: „Selbst mit Hund sollte man als Tiefbegabter nicht durch die Gegend laufen, ohne zu gucken. Man weiß sonst nicht genau, wann und wo man ankommt. [...] Wo, war mir eigentlich klar, denn so eine Küste hörte ja nie wirklich auf, das wusste ich von meiner Weltkarte“<sup>731</sup>. Während Ricos Grenzüberschreitung erfolgreich vollzogen wird, scheitert Hovanes in *Tomaten mögen keinen Regen*, er landet nach seiner „Flucht“ in einer Sackgasse und kehrt wieder zum Haus *Bethlehem*. Martínez/Scheffel sprechen im Falle von vollzogenen Überschreitungen von *revolutionären* Texten (wie bei Rico), bei rückgängig gemachten und gescheiterten Grenzüberschreitungen (vergleichbar mit der Hovanes‘) von *restitutiven* Texten.<sup>732</sup> Bruno in *Der Junge im gestreiften Pyjama* ist nur bedingt räumlich eingeschränkt. Natürlich hat er kein Mitspracherecht, was den Umzug der Familie nach Auschwitz betrifft. Auch vor Ort ist es ihm nicht erlaubt, sich vollkommen frei zu bewegen. Jedoch gelingt es dem

---

<sup>727</sup> Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 221.

<sup>728</sup> Vgl. Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 158–159.

<sup>729</sup> Vgl. Steinhöfel: *Rico, Oskar und das Herzgebrehce*, S. 9.

<sup>730</sup> Vgl. Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 159.

<sup>731</sup> Steinhöfel: *Rico, Oskar und der Diebstahlstein*, S. 191.

<sup>732</sup> Vgl. Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 161.

Jungen, heimlich die Umgebung zu erkunden, den Zaun und schließlich das Lager hinter diesem zu erforschen. Im Gegensatz zu Hovanes und Rico zeigt sich die räumliche Begrenzung nicht so deutlich in Brunos Sprachgebrauch.

Diskutiert werden kann im Rahmen der Erforschung und Erweiterung des Raums auch die Bedeutung des Selbstfindungs- oder allgemeiner Erkenntnisprozesses in den besprochenen Werken. Vor allem bei Hovanes ist die Entwicklung der Figur interessant, denn er gesteht sich am Ende, im Zuge seiner gescheiterten „Flucht“, seine der Leser\*innenschaft verschleierte beziehungsweise verheimlichte körperlichen und sprachlichen Beeinträchtigungen ein. Auch Rico entwickelt sich weiter, nicht nur in dem Sinne, dass er seine räumliche Komfortzone verlässt und damit schwierige Situationen selbst bewältigen kann (etwa Oskar im ersten Teil wiederzufinden), sondern auch indem er seine Vergangenheit und den Tod des Vaters verarbeitet. Brunos Weltbild hingegen ist sehr geprägt von seinem Umfeld, von den Wertevorstellungen seiner Familie, was in der filmischen Adaption insbesondere in der Szene deutlich wird, in welcher der Junge heimlich einen Film über das Lager sieht. Schwierig zu beurteilen ist, warum er – zumindest im Buch – erst zum Schluss die wahren Zustände im Lager erkennt. Immerhin gibt es zahlreiche Hinweise darauf, dass hinter dem Zaun, aber auch im Haus grausame Dinge vor sich gehen: Kotler verprügelt Pavel<sup>733</sup>, wahrscheinlich auch Schmuël<sup>734</sup>, die Großmutter schämt sich für die „schreckliche[n], schmutzige[n] Dinge“<sup>735</sup>, für die Brunos Vater verantwortlich ist. Trotzdem begreift er bis zum Schluss nicht in Gänze, was im Lager vor sich geht, was schließlich in der Katastrophe, im Tod, mündet.

### 6.3. Zeit

Bisher noch nicht behandelt wurde das mangelnde Verständnis der Figuren für Zeit, ein Aspekt, auf den in der Sekundärliteratur ebenfalls wenig eingegangen wird. Rico setzt sich immer wieder mit der Zeit auseinander: „[R]uck, zuck werden die Tage zu Wochen und die Wochen zu Monaten und die Monate zu Jahren und die Jahre ... sicher zu auch irgendwas“<sup>736</sup>. Für ihn gibt es neben der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft auch eine „So-als-ob-Zeit“<sup>737</sup>. Er hat außerdem Schwierigkeiten, die Uhrzeit richtig zu lesen: „Fast neun Uhr, ich hatte noch eine Stunde Zeit. Glaubte ich jedenfalls. Es konnte auch Viertel vor zwölf sein, weil ich den kurzen und den langen Arm von Micky [dem Uhrzeiger] manchmal durcheinanderbringe.“<sup>738</sup>

---

<sup>733</sup> Vgl. Boyne: Der Junge im gestreiften Pyjama, S. 185.

<sup>734</sup> Vgl. Boyne: Der Junge im gestreiften Pyjama, S. 217.

<sup>735</sup> Boyne: Der Junge im gestreiften Pyjama, S. 119.

<sup>736</sup> Steinhöfel: Rico, Oskar und der Diebstahlstein, S. 196.

<sup>737</sup> Steinhöfel: Rico, Oskar und die Tieferschatten, S. 37.

<sup>738</sup> Steinhöfel: Rico, Oskar und die Tieferschatten, S. 96.

In der filmischen Adaption wird diese Unsicherheit aufgegriffen, indem Rico seine Hände einsetzt, um die Zeiger der Uhr darzustellen. Die Kamera ist zuerst scharf auf die Uhr an der Wand gerichtet, fokussiert daraufhin aber auf seine Hände.<sup>739</sup> Rico, der im ersten Teil sehnsüchtig auf Oscar wartet, setzt sich in den Nachdenksessel, wo er laut Text auch noch „Stunden später“<sup>740</sup> sitzt. Fraglich ist, ob der „tiefbegabte“ Junge tatsächlich stundenlang wartet oder ihm die verstrichene Zeit nur so lange vorkommt, weil er so ungeduldig ist. Die mimetischen Sätze (hier die Aussage zur Dauer) können in Frage gestellt werden.<sup>741</sup> Häufig wird das Warten auch durch die Verwendung von Anaphern unterstrichen:

Ich ging zurück in die Wohnung.  
 Ich schaltete den Fernseher ein und fünf Minuten später wieder aus.  
 Ich steckte meine Schmutzwäsche in die Waschmaschine.  
 Ich machte mein Bett.  
 Ich setzte mich auf das Bett.  
 Langweilig.  
 Die ganze Warterei hatte keinen Zweck.<sup>742</sup>

Die angesprochenen Zitate beziehungsweise Szenen zeigen, wie eingeschränkt nicht nur sein räumliches, sondern auch sein temporales Vorstellungsvermögen ist. Eine vergleichbare Stelle ist in einer der kurzen Passagen ohne Kapitelüberschrift in *Tomaten mögen keinen Regen* zu finden: „Seit einer Ewigkeit hocke ich hier am Gang, am kalten Boden, ohne Polster, ohne Stuhl“<sup>743</sup>, auch hier geht es um das ungeduldige Warten, das sich in sprachlichen Wiederholungen äußert. Rico ähnelt aber auch Bruno, der beispielsweise versucht, die Dauer des Aufenthalts in „Aus-Wisch“ abzuschätzen: „Solange es nur für die absehbare Zukunft ist und keinen ganzen Monat“<sup>744</sup>. Mit der Zeit wird Bruno jedoch klar, „dass er in absehbarer Zukunft nicht nach Berlin heimkommen würde.“<sup>745</sup> Um nicht verrückt zu werden, sucht der Junge sich einen Zeitvertreib<sup>746</sup>: Er erkundet die Umgebung und den Zaun, der Spaziergang entlang diesem dauert aber „viel länger, als Bruno erwartet hatte, er schien sich meilenweit zu erstrecken“<sup>747</sup>. Die Einschätzungen von Zeitspannen und zeitlichen Verhältnissen sind oftmals sehr naiv und könnten im Hinblick auf eine *unreliable narration* diskutiert werden. Mit der Zeit werden auch Brunos Erinnerungslücken an sein früheres Zuhause in Berlin größer und treten deutlich hervor. Bereits angesprochen wurde, dass er sich nicht mehr an alle Namen seiner

<sup>739</sup> Rico, Oskar und die Tieferschatten (D 2014, R: Neele Vollmar), Amazon Prime, 2021, 0:44:08.

<sup>740</sup> Steinhöfel: Rico, Oskar und der Diebstahlstein, S. 97.

<sup>741</sup> Vgl. Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 107–108.

<sup>742</sup> Vgl. Steinhöfel: Rico, Oskar und die Tieferschatten, S. 106–107.

<sup>743</sup> Orlovský: Tomaten mögen keinen Regen, S. 24.

<sup>744</sup> Boyne: Der Junge im gestreiften Pyjama, S. 35.

<sup>745</sup> Boyne: Der Junge im gestreiften Pyjama, S. 167.

<sup>746</sup> Vgl. Boyne: Der Junge im gestreiften Pyjama, S. 87.

<sup>747</sup> Boyne: Der Junge im gestreiften Pyjama, S. 131.

ehemaligen besten Freunde erinnern kann. Nach Busch können solche Wiederaufnahmen mit Variation als spezielle Form der Iteration „Veränderungen und Entwicklungen zum Ausdruck bringen, die dem Erzähler selbst nicht bewußt sind“<sup>748</sup>. Für Hovanes in *Tomaten mögen keinen Regen* ist weniger die Zeit, sondern viel mehr das Tempo von Bedeutung, wie im folgenden Textauszug deutlich wird: „Eins, zwei drei, schneller schneller schneller!“, ruft Tiko. Sie läuft am Stand – wirft die Beine nach hinten und rudert mit den Armen. ‚So schnell bin ich gelaufen‘, keucht sie. ‚So schnell und über die Straße und schneller als alles‘<sup>749</sup>. Die Geschwindigkeit und Schnelligkeit der anderen stehen Hovanes gegenüber, der sich aufgrund seiner Beeinträchtigung nur langsam fortbewegen kann, was er auch zum Ausdruck bringt: ‚Ich will rasten. Sirup rastet aus.‘<sup>750</sup>

---

<sup>748</sup> Busch: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht, S. 54.

<sup>749</sup> Orlovský: *Tomaten mögen keinen Regen*, S. 52.

<sup>750</sup> Orlovský: *Tomaten mögen keinen Regen*, S. 146.

## 1. Fazit

Diese Arbeit beschäftigt sich mit dem komplexen und vielschichtigen Phänomen des unzuverlässigen Erzählens. Es wurde versucht, zu zeigen, wie sehr sich die Auffassungen unterscheiden können: Während Booth, auf den der Begriff *unreliable narration* zurückgeht, eine\*n implizite\*n Autor\*in als Maßstab für die erzählerische Unzuverlässigkeit heranzog, gilt diese Annahme mittlerweile als überholt und wurde unter anderem von Nünning und Bode kritisiert sowie revidiert. Stattdessen lässt sich Nünning's Auflistung der textuellen Signale (darunter Diskrepanzen zwischen Handlungen und Aussagen oder Unterschiede in der Fremd- und Selbstwahrnehmung einer Erzählinstanz) und kontextuellen Bezugsrahmen gut für Beurteilung der *unreliable narration* verwenden. Letztere umfassen sowohl die *frames of reference*, welche in Beziehung zu einer Erfahrungswirklichkeit oder einem vorherrschenden Wirklichkeitsmodell stehen, als auch spezifisch literarische *frames of reference*. Diese spezifisch literarischen Bezugsrahmen wurden anhand von Referenzen auf bestimmte Textsorten und Gattungen diskutiert (die „Odu an Porsche“, Märchen, Lexikoneintrag, Zeitungsbericht). Busch entwickelte einen Analyseraster entlang der Ebenen der Figurenkommunikation, der erzählerischen Vermittlung und dem sogenannten abstrakten Kommunikationsniveau. Dieser wurde auch in der Analyse in der vorliegenden Arbeit berücksichtigt. Hinsichtlich der erzählerischen Vermittlung wurden bestimmte narratologische Begriffe, etwa die Fokalisierung, und Konzepte wie die Unterscheidung zwischen homo- und heterodiegetische Erzähler\*innen geklärt. Auch auf die Diskussion, ob und wie unzuverlässiges Erzählen bei Heterodiegese funktionieren kann, wurde Bezug genommen.

Spannend ist die Ausweitung des narratologischen Konzepts des unzuverlässigen Erzählens in der Kinder- und Jugendliteratur auf deren Medien wie filmische Adaptionen. Einerseits erhielt die erzählerische Unzuverlässigkeit erst in den letzten zwei Jahrzehnten vermehrt Einzug in den Bereich der KJLM. Andererseits wird aufgrund der Zielgruppenorientierung oft hinterfragt, ob und in welchem Maße die Anforderungen an die Literatur- und Lesekompetenz gegeben sind. Im Rahmen der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Werken der KJLM konnte dem letztgenannten Aspekt nur nebenbei nachgegangen werden. Gerade im fachdidaktischen Bereich würden sich hinsichtlich der Diskussion um die Kompetenzanforderungen und Angemessenheit Möglichkeiten für zukünftige Forschungsprojekte zu diesem Thema anbieten. Interessant wäre es des Weiteren, filmische Adaptionen häufiger in die Diskussion miteinzubeziehen. Diese verfügen über ihre spezifischen Mittel, um eine Unzuverlässigkeit anzudeuten, etwa durch Überblendungen oder Unschärfen, Verfremdungen des Tons und auch Farbwechsel. Somit kann die Literaturwissenschaft (Erzähltheorie) mit der Medienwissenschaft

(Filmanalyse) verknüpft werden. Bestimmte Filmszenen wurden in der vorliegenden Arbeit außerdem dem literarischen Text gegenübergestellt. Dadurch konnte gezeigt werden, dass die erzählerische Unzuverlässigkeit in beiden Medien unterschiedlich stark ausgeprägt sein kann. Dies betrifft etwa die Darstellung der Feldhamster in der filmischen Adaption von *Rico, Oskar und das Herzgebirge* (2015) oder die Erkenntnis, dass der Kalbstein in *Rico, Oskar und der Diebstahlstein* (2016) der gesuchte Rubin ist. Gewisse Elemente im Film können das Handeln und Denken der Figuren plausibilisieren, zum Beispiel der Propagandafilm über die dem Anschein nach guten Zustände im Lager in *Der Junge im gestreiften Pyjama*.

Untersucht wurden in der Arbeit Werke dreier Autor\*innen: Orlovskýs *Tomaten mögen keinen Regen*, Boynes *Der Junge im gestreiften Pyjama* und die ersten drei Teile von Steinhöfels *Rico, Oskar*-Serie. Die filmischen Adaptionen von Boynes und Steinhöfels wurden für die Analyse herangezogen. Die Gemeinsamkeit aller Werke des Korpus ist, dass defizitäre Erzähler beziehungsweise im Fall von Bruno in *Der Junge im gestreiften Pyjama* eine defizitäre Reflektorfigur zu finden sind. Ein\*e defizitäre\*r Erzähler\*in zeichnet sich nach Lexe dadurch aus, dass Abweichungen beziehungsweise Unterschiede zwischen dem Weltwissen, den körperlichen und sprachlichen Fähigkeiten der Figuren und denen der Leser\*innen auftreten. Diese Erklärung konnte bei der Untersuchung bestätigt werden: Die Figuren Rico und Bruno haben Probleme, sich richtig auszudrücken, verstehen Wörter falsch oder geben sie nicht richtig wieder. Hovanes fehlt die Fähigkeit, zu sprechen, gänzlich, er scheint auch körperlich aufgrund seiner Beeinträchtigung eingeschränkt zu sein. Außerdem konnte aufgezeigt werden, dass alle Figuren zudem durch eine topographische Einschränkung bestimmt sind. Rico kann sich nur schwer orientieren und schrittweise von Teil zu Teil der Serie den Handlungsort erobern, wobei ihm andere Figuren wie Oskar zur Seite stehen. Hovanes fühlt sich eingesperrt und bricht im Rahmen seines Selbstfindungs- und Erkenntnisprozesses aus. Bruno trifft auf den Zaun, eine bildliche Grenze, die ihn von Schmelz trennt.

Anhand der Werke der genannten Autor\*innen konnte auch auf die unterschiedlichen Arten des unzuverlässigen Erzählens eingegangen werden: Während bei Rico nach Klimek beziehungsweise Köppe/Kindt von einem offen unzuverlässigen Erzähler gesprochen werden kann, da der Junge bereits zu Beginn des ersten Teils seine Tiefbegabung eingesteht, werden Hovanes' Beeinträchtigungen in *Tomaten mögen keinen Regen* erst gegen Ende oder nach wiederholter Lektüre deutlich. Die Leser\*innen werden lange Zeit in die Irre geführt, sodass Hovanes als täuschender Erzähler bezeichnet werden kann. Beide Figuren, Rico und Hovanes, sind in Anlehnung an Martínez/Scheffel dem mimetisch teilweise unzuverlässigen Erzählen

zuzuordnen. Bruno, die Hauptfigur in *Der Junge im gestreiften Pyjama* ähnelt aufgrund seiner Naivität und seines fehlenden Verständnisses für die Geschehnisse um ihn der Figur Rico. Allerdings kommt es zusätzlich zu Widersprüchen zwischen den Wertauffassungen der fiktiven Figur und jenen, die im Text zum Ausdruck gebracht werden (axiologisch unzuverlässiges Erzählen nach Kindt).

Untersucht wurden des Weiteren die Kommunikation und Dialogführung der Figuren. Die Dialoge sind vor allem in den Werken, in denen homodiegetische Erzählinstanzen auftreten, von Bedeutung, da sie Unterschiede in der Fremd- und Selbstwahrnehmung aufdecken können. Auch Widersprüche oder Fehler der Handelnden können in Gesprächen offengelegt werden. Insbesondere bei Hovanes wurde der Aspekt der Kommunikation vertieft, da er sich nur nonverbal verständigen kann, dies aber so „geschickt“ macht, dass sein Defizit insbesondere bei der ersten Lektüre kaum auffällt. Die Sprachlosigkeit kann, wie an konkreten Beispielen aufgezeigt wurde, auch auf seine Emotionen zurückgeführt werden, sodass sich mehrere Lesearten ergeben.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur:

Boyne, John: Der Junge im gestreiften Pyjama. Aus dem Englischen von Brigitte Jakobeit. Frankfurt: Fischer Taschenbuch <sup>2</sup>2012.

Orlovský, Sarah Michaela: Tomaten mögen keinen Regen. Wien: Tyrolia <sup>3</sup>2016.

Steinhöfel, Andreas: Rico, Oskar und die Tieferschatten. Mit Bildern von Peter Schössow. Hamburg: Carlsen 2011.

Steinhöfel, Andreas.: Rico, Oskar und das Herzgebrecche. Mit Bildern von Peter Schössow. Hamburg: Carlsen 2013.

Steinhöfel, Andreas: Rico, Oskar und der Diebstahlstein. Mit Bildern von Peter Schössow. Hamburg: Carlsen 2014.

### Filme

Rico, Oskar und die Tieferschatten (D 2014, R: Neele Vollmar), Amazon Prime, 2021, 96 Min.

Rico, Oscar und das Herzgebrecche (D 2015, R: Wolfgang Groos), Amazon Prime, 2021, 95 Min.

Rico, Oscar und der Diebstahlstein (D 2016, R: Neele Vollmar), Amazon Prime, 2021, 94 Min.

The Boy in the Striped Pyjamas (Der Junge im gestreiften Pyjama, USA/UK 2008, R: Mark Herman), Amazon Prime, 2021, Min.

### Sekundärliteratur:

Allrath, Gaby: „But why will you say I am mad?“ Textuelle Signale für die Ermittlung von unreliable narration. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier <sup>2</sup>2013, S. 59–79.

Bode, Christoph: Der Roman. Eine Einführung. Tübingen/Basel: Francke <sup>2</sup>2011.

Busch, Dagmar: Unreliable Narration aus narratologischer Sicht: Bausteine für ein erzähltheoretisches Analyseraster. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier <sup>2</sup>2013, S. 41–58.

Cadenbach, Christoph: Der Beat, das Glück, der Tod. In: Süddeutsche Zeitung Magazin 24/2010: <https://sz-magazin.sueddeutsche.de/musik/der-beat-das-glueck-der-tod-77364> (09.02.2022).

Ewers, Hans-Heino: Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung in grundlegende Aspekte des Handlungs- und Symbolsystems Kinder und Jugendliteratur. München: UTB <sup>2</sup>2012.

Frickel, Daniela A.: Über Unwahrscheinlichkeit und Unwahrheit. In: 1001 Buch 1/2017, S. 31–33.

Helbig, Jörg: „Follow the White Rabbit!“ Signale erzählerischer Unzuverlässigkeit im zeitgenössischen Spielfilm. In: Liptay, Fabienne und Yvonne Wolf (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: edition text + kritik 2005, S.131–146.

Jahn, Manfred: Package Deals, Exklusionen, Randzonen: das Phänomen der Unverlässlichkeit in den Erzählsituationen. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier<sup>2</sup> 2013, S. 81–106.

Jakobi, Stefanie: Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität. In: Kurwinkel, Tobias / Philipp Schmerheim (Hg.): Handbuch Kinder- und Jugendliteratur. Berlin: J. B. Metzler 2020 S. 312 – 321.

Kindt, Tom: Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne. Eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiß. Tübingen: Niemeyer 2008.

Klimek, Sonja: Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien? Eine vergleichende Studie. In: kids+media. Zeitschrift für Kinder- und Jugendmedienforschung 2/2017, S. 26–55.

Koebner, Thomas: Was stimmt denn jetzt? ‚Unzuverlässiges Erzählen‘ im Film. In: Liptay, Fabienne und Yvonne Wolf (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: edition text + kritik 2005, S. 19–38.

Lexe, Heidi: Ohne Worte. Über Sprachlosigkeit und Sprachverlust in der Kinder- und Jugendliteratur. In: 1000 und 1 Buch 4/ 2014, S. 16–18.

Lexe, Heidi: Literarische Täuschungsmanöver. Aspekte unzuverlässigen Erzählens in der Jugendliteratur. In: kids+media. Zeitschrift für Kinder- und Jugendmedienforschung 2/2017, S. 2–23.

Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne: Einleitung. Film und Literatur im Dialog. In: Liptay, Fabienne und Yvonne Wolf (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: edition text + kritik 2005, S. 12–18.

Martínez, Matías und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München: C. H. Beck Verlag <sup>10</sup>2016.

Nünning, Ansgar: Unreliable Narration zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier <sup>2</sup>2013, S. 3–39.

Schweinitz, Jörg: Die Ambivalenz des Augenscheins am Ende einer Affäre. Über unzuverlässiges Erzählen, doppelte Fokalisierung und die Kopräsenz narrativer Instanzen im Film. In: Liptay, Fabienne und Yvonne Wolf (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: edition text + kritik 2005, S. 89–106.

Steinhöfel, Andreas: Peter Pan, grün und blau – Zum Einfluss von außen. In: Dettmar, Ute und Mareile Oetken (Hrsg.): Poetikvorlesung zur Kinder- und Jugendliteratur. Carl von Ossietzky Universität Oldenburg 2009–2011, S. 121–150.

Online abrufbar unter: <http://oops.uni-oldenburg.de/1852/1/detpoe12.pdf> (09.02.2022).

Ulm, Christina: Besonderes Zuhause. [Sarah Michaela Orlovský: Tomaten mögen keinen Regen]. In: Die Furche booklet (April 2013), S. 14.

Online abrufbar unter: <https://orlosa.files.wordpress.com/2013/04/tomaten-mc3b6gen-keinen-regen-lektorix-des-monats-die-furche-april-2013-christina-ulm.pdf> (09.02.2022).

Wallraff, Nana: Unzuverlässiges Erzählen. In: Kurwinkel, Tobias und Philipp Schmerheim (Hg.): Handbuch Kinder- und Jugendliteratur. Berlin: J. B. Metzler 2020, S. 145–150.

Wicke, Andreas: „Zeiten ändern sich, Menschen ändern sich, Meinungen ändern sich.“ Familie in Andreas Steinhöfels Rico, Oskar ...-trilogie. In: InterJuli 2/ 2012, S. 39–58.

Wolf, Yvonne: Unzuverlässigkeit im Kinder- und Jugendbuch. In: Liptay, Fabienne und Yvonne Wolf (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: edition text + kritik 2005, S. 261–279.

Wulff, Hans J.: „Hast du mich vergessen?“. Flasche Fährten als Spiel mit dem Zuschauer. In: Liptay, Fabienne und Yvonne Wolf (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: edition text + kritik 2005, S. 147–153.

## Abbildungsverzeichnis

|  |    |
|--|----|
| Abbildung 1 Kommunikation zwischen impliziten Autor*innen und impliziten Leser*innen nach Nünning <sup>751</sup> ..... | 4  |
| Abbildung 2 Modell eines erzähltheoretischen Analyserasters nach Busch <sup>752</sup> .....                            | 36 |
| Abbildung 3 Darstellung der Frequenz (Wie oft?).....   | 45 |
| Abbildung 4 Ricos Worterklärung zum Begriff "Palindrom". <sup>753</sup> .....  | 51 |
| Abbildung 5 Wie das Lager im Propagandafilm dargestellt wird <sup>754</sup> .....                                      | 77 |
| Abbildung 6 Wie Bruno das Lager wahrnimmt <sup>755</sup> .....   | 78 |

---

<sup>751</sup> Vgl. Nünning, Ansgar: Unreliable Narration zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier <sup>2</sup>2013, S. 14.

<sup>752</sup> Vgl. Busch, Dagmar: Unreliable Narration aus narratologischer Sicht: Bausteine für ein erzähltheoretisches Analyseraster. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier <sup>2</sup>2013, S. 57.

<sup>753</sup> Steinhöfel, Andreas: Rico, Oskar und der Diebstahlstein. Mit Bildern von Peter Schössow. Hamburg: Carlsen 2014, S. 57.

<sup>754</sup> The Boy in the Striped Pyjamas (Der Junge im gestreiften Pyjama, USA/UK 2008, R: Mark Herman), Amazon Prime, 2021, 1:02:26.

<sup>755</sup> The Boy in the Striped Pyjamas (Der Junge im gestreiften Pyjama, USA/UK 2008, R: Mark Herman), Amazon Prime, 2021, 1:22:04.

# Eidesstattliche Erklärung



**Philologisch-  
Kulturwissenschaftliche Fakultät**  
Institut für Germanistik  
Universitätsring 1  
A-1010 Wien

<http://spl-germanistik.univie.ac.at/>

## Eidesstattliche Erklärung im Rahmen von schriftlichen Arbeiten

| Angaben zur Studierenden / zum Studierenden |                   |
|---|-------------------|
| Matrikelnummer:                             | 01636654          |
| Zuname:                                     | Schwordra         |
| Vorname(n):                                 | Elisabeth         |
| Studienkennzahl (Beispiel: A 066 817):      | UA 198 404 406 02 |

| Erklärung  |                                     |
|--|-------------------------------------|
| <p>Ich erkläre eidesstattlich, dass ich die Arbeit selbständig angefertigt, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt und alle aus ungedruckten Quellen, gedruckter Literatur oder aus dem Internet im Wortlaut oder im wesentlichen Inhalt übernommenen Formulierungen und Konzepte gemäß den Richtlinien wissenschaftlicher Arbeiten zitiert, durch Fußnoten gekennzeichnet bzw. mit genauer Quellenangabe kenntlich gemacht habe.</p> |                                     |
| <p>24.2.2022</p>   |                                     |
| <p>Elisabeth Schwordra</p>   |                                     |
| Datum  | Unterschrift der / des Studierenden |

**HINWEIS:** Diese Erklärung ist für wissenschaftliche Arbeiten, die im Rahmen von Proseminaren, Seminaren und anderen prüfungsimmanenten Lehrveranstaltungen erstellt werden, verbindlich auszufüllen und den Arbeiten beizulegen.