



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

Erzählperspektiven in Marlene Rödgers Romanen  
„Im Fluss“ und „Cache“

verfasst von / submitted by

Irene Navarro Leiva

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2020 / Vienna, 2020

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

UA 190 333 353

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

Lehramtsstudium Deutsch / Spanisch

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder

## Inhalt

1. Einleitung.....	4
2. Theoretische Grundlagen.....	6
2.1. Definition der Begriffe Erzählen, Erzählung und Erzähltheorie.....	6
2.2. Erzähltypologien.....	8
2.2.1. Franz K. Stanzels Typologie der drei Erzählsituationen.....	9
2.2.2. Gérard Genettes Erzähltheorie.....	12
2.2.3. Michail Bachtins Theorie des polyphonen Romans.....	15
2.2.4. Manfred Pfisters Perspektivenstruktur.....	16
3. Modell der Erzählperspektive nach Wolf Schmid.....	18
3.1. Definition.....	18
3.2. Die fünf Parameter der Perspektive.....	20
4. Multiperspektivisches Erzählen nach Nünning und Nünning.....	25
4.1. Definition.....	25
4.2. Wirkungen des multiperspektivischen Erzählens.....	28
4.3. Die semantische und syntaktische Dimension multiperspektivischen Erzählens.....	30
4.4. Die syntagmatische Achse der Kombination.....	32
4.5. Multiperspektivität und Rahmung.....	34
5. Erzähltheoretische Analyse des Romans „Im Fluss“.....	36
5.1. Kurzbiografie von Marlene Röder.....	36
5.2. Inhaltsangabe.....	36
5.3. Charakteristik der Hauptfiguren.....	38
5.3.1. Mia.....	38
5.3.2. Alexander.....	39
5.3.3. Jan.....	40
5.4. Analyse der Erzählperspektiven im Roman „Im Fluss“.....	41
5.4.1. Mia als diegetisch figurale Erzählinstanz.....	41
5.4.2. Alexander als diegetisch figuraler Erzähler.....	52
5.4.3. Jan als diegetisch figurale Erzählinstanz.....	62
5.4.4. Erzählperspektive der anonymen Erzählinstanz.....	72
5.5. Multiperspektivisches Erzählen im Roman „Im Fluss“.....	74
6. Erzähltheoretische Analyse des Romans „Cache“.....	83
6.1. Inhaltsangabe.....	83
6.2. Charakteristik der Hauptfiguren.....	84
6.2.1. Max.....	84
6.2.2. Leyla.....	85
6.2.3. Simon alias Red.....	86
6.3. Analyse der Erzählperspektiven im Roman „Cache“.....	87
6.3.1. Prolog.....	87
6.3.2. Leyla als Reflektorfigur.....	88
6.3.3. Epilog.....	101
6.3.4. Max als diegetisch figuraler Erzähler.....	102
6.4. Multiperspektivisches Erzählen im Roman „Cache“.....	112
7. Conclusio.....	120

8. Literaturverzeichnis .....	122
8.1. Primärliteratur .....	122
8.2. Sekundärliteratur .....	122
9. Zusammenfassung .....	124

## 1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit den Erzählperspektiven in den Romanen „Im Fluss“ (2007) und „Cache“ (2016) der zeitgenössischen deutschen Schriftstellerin Marlene Röder. Ihr Werk umfasst zudem die Romane „Zebraland“ (2009) und „Melina und das Geheimnis aus Stein“ (2013) sowie den Erzählband „Melvin, mein Hund und die russischen Gurken“ (2011).

Dass Röders Debütroman und ihr bislang letztes Werk für die Analyse ausgewählt worden sind, liegt an den inhaltlichen und narratologischen Parallelen zwischen den zwei Texten. Sowohl im Roman „Im Fluss“ als auch in „Cache“ werden „die Topoi Liebe, Tod, Verantwortung und Geheimnis“ (Frickel 2018: 187) behandelt. Darüber hinaus spielt in beiden Erzählungen das „Motiv der Frau zwischen zwei Männern“ (Frenzel 1970: 96) eine große Rolle. Der Protagonist des Romans „Cache“ zerbricht an der Untreue seiner Freundin, im Gegensatz dazu endet die im Roman „Im Fluss“ dargebotene Liebesgeschichte schließlich glücklich für die Hauptfiguren Mia und Alexander. Aus diesem Grund spricht Daniela Frickel von zwei „psychologisch vielschichtigen und thematisch [...] unterschiedlich akzentuierten Jugendromanen“ (Frickel 2018: 187).

Auf narratologischer Ebene besteht die Ähnlichkeit darin, dass die Handlung beider Texte von mehreren Erzählinstanzen dargestellt wird.

Während mit Daniela Frickels Beitrag „»Du sollst nicht töten.« Religion im Werk von Marlene Röder“ eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Röders Roman „Zebraland“ vorliegt, sind zu den Texten „Im Fluss“ und „Cache“ lediglich Rezensionen zu finden.

Das Forschungsinteresse für Marlene Röder rührt von einer Lehrveranstaltung über Jugendliteratur bei Mag. Dr. Heidi Lexe her. Die Begeisterung für narratologische Phänomene wiederum hat das Seminar „Erzähltheorie“ geweckt. Im Rahmen dieser, von Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder geleiteten Lehrveranstaltung ist nicht nur Wolf Schmidts Werk „Elemente der Narratologie“ besprochen, sondern auch Nünningss „Multiperspektivisches Erzählen“ erwähnt worden.

Bevor die Analyse von Röders Romanen mithilfe dieser beiden erzähltheoretischen Ansätze erfolgt, werden einerseits die Begriffe *Erzählen*, *Erzählung* und *Erzähltheorie*

definiert, andererseits jene Erzähltypologien vorgestellt, auf denen Wolf Schmid sowie Vera und Ansgar Nünning's narratologische Theorien beruhen.

Im Anschluss an die Erläuterung des *Modells der Erzählperspektiven* nach Wolf Schmid wird Nünning's *Theorie des multiperspektivischen Erzählens* präsentiert.

Dem theoretischen Block, der die ersten vier Kapitel umfasst, folgt der analytische Teil der Arbeit, wobei die zwei verschiedenen Erzähltheorien zuerst auf den Roman „Im Fluss“ und danach auf „Cache“ angewendet werden.

Im Rahmen der Conclusio gilt es die Frage zu beantworten, welches der beiden narratologischen Modelle sich besser dazu eignet, Marlene Rödgers Erzählweise zu erfassen.

## 2. Theoretische Grundlagen

### 2.1. Definition der Begriffe Erzählen, Erzählung und Erzähltheorie

Im Mittelpunkt dieser Diplomarbeit steht, wie eingangs erläutert, die Auseinandersetzung mit Erzähltexten. Genauer gesagt wird mithilfe von zwei verschiedenen erzähltheoretischen Ansätzen untersucht, wie die Erzählinstanzen in Marlene Rödgers Romanen „Im Fluss“ und „Cache“ erzählen. Ehe die Analyse durchgeführt werden kann, bedarf es allerdings einiger theoretischer Grundlagen. Dazu zählen nicht nur die Präsentation des Modells der Erzählerperspektive, das Wolf Schmid entwickelt hat, sowie Vera und Ansgar Nünning's Theorie des multiperspektivischen Erzählens, sondern vorerst die Beantwortung der Fragen, was unter Erzählen, Erzählung und Erzähltheorie zu verstehen ist, sowie ein Überblick über jene Theorien, auf die sich Schmid sowie Nünning und Nünning stützen.

Als „Aktivität in der mündlichen Sprache“ (Fludernik 2013: 9) beschreibt Monika Fludernik das Erzählen, das sich in verschriftlichter Form sowohl in Gebrauchstextsorten als auch im literarischen Erzählen manifestiere. In ihrer „Einführung in die Erzähltheorie“ beschreiben Matías Martínez und Michael Scheffel das Erzählen ganz ähnlich und zwar als „eine Art von mündlicher oder schriftlicher Rede, in der jemand jemandem etwas Besonderes mitteilt“ (Martínez/Scheffel 2012: 11). Da „Schriftkulturen ihre Ursprünge in Mythen suchen und dies später in den Werken der Geschichtsschreibung niederlegen“ (Fludernik 2013: 9), bestehe kein Zweifel an der Besonderheit des Erzählens und seiner Bedeutsamkeit für den Menschen und seine Kultur. Tilmann Köppe und Tom Kindt gehen in ihrer Erzähltheorie sogar soweit zu sagen, dass es keine einzige Kultur gegeben habe, in der nicht erzählt worden wäre. (vgl. Köppe/Kindt 2014: 13)

[W]ir wissen von keiner Kultur, die ohne das Erzählen ausgekommen ist, und wir kennen weder eine gegenwärtige Gesellschaft noch eine erdachte Welt, in der dies der Fall ist. (Köppe/Kindt 2014: 13)

Diese Tatsache hängt laut Fludernik damit zusammen, dass das Erzählen dem Menschen eine „grundlegende Erkenntnisstruktur“ (Fludernik 2013: 10) anbietet. Indem Ereignisse beim Erzählen geordnet werden, wird auch der Zusammenhang zwischen Ursache und Wirkung leichter ersichtlich. (vgl. Fludernik 2013: 10)

In Analogie zur Definition des Erzählens als Tätigkeit sei im deutschen Sprachraum „der Begriff der Erzählung eng mit dem Sprechakt des Erzählens verbunden und somit mit der Figur eines Erzählers“ (Fludernik 2013: 10). Auch Martínez und Scheffel definieren die Erzählung als Rede, die „einen ihr zeitlich vorausliegenden Vorgang vergegenwärtigt“ (Martínez/Scheffel 2012: 11), wobei sie zwischen faktuellem und fiktionalem Erzählen unterscheiden. Bei ersterem handelt es sich um eine „authentische[n] Erzählung von historischen Ereignissen und Personen“ (Martínez/Scheffel 2012: 11), fiktionale Werke wiederum erheben „keinen Anspruch auf unmittelbare Referenzialisierbarkeit, d.h. Verwurzelung in einem empirisch-wirklichen Geschehen“ (Martínez/Scheffel 2012: 15). Ein weiterer Unterschied zwischen faktuellem oder alltäglichem und fiktionalem oder literarischem Erzählen liegt auch darin, dass der literarische Erzähler freier im Umgang mit der Zeitgestaltung ist. (vgl. Schülein/Stockrath 2000: 65)

Im alltäglichen Erzählen folgt die Geschichte mehr oder weniger der chronologischen Reihenfolge der Ereignisse. Demgegenüber verfügt der literarische Erzähler ungleich freier und artistischer über die Zeitachse [...]. (Schülein/Stockrath 2000: 65)

Fludernik wiederum versucht zu klären, was genau die Erzählinstanz erzählt. Dabei beruft sie sich auf Gérard Genette, der auf die unterschiedlichen Bedeutungen des französischen Wortes für Erzählung (*récit*) verweist:

Genette unterscheidet zwischen *narration* (dem Erzählakt des Erzählers), *discours* (der Erzählung als Text bzw. Äußerung) und der *histoire* (der Geschichte, die der Erzähler in seiner Erzählung erzählt). Man kann auch die ersten beiden Ebenen der Erzählung zusammen als Erzählerbericht ([...] *discours* [...]) bezeichnen, indem man den Erzählakt und sein Produkt in eins fasst und sie von der dritten Ebene, der Geschichte ([...] *histoire* [...]) binär abgrenzt. Die Geschichte ist dann das, was der Erzählerbericht aussagt oder darstellt. (Fludernik 2013: 10f)

Mithilfe dieser Differenzierung kann berücksichtigt werden, dass eine Geschichte in verschiedenen Versionen dargeboten werden kann, wobei unterschiedliche Aspekte der *histoire* im Fokus stehen. (vgl. Fludernik 2013: 11) Somit muss zwischen dem Inhalt, dem „<Was> [...] eines Erzähltextes“ bzw. der „fabula“, und der Vermittlung, dem <Wie> bzw. „dem erzählerischen Medium mitsamt den jeweils verwendeten Verfahren der Präsentation“, unterschieden werden (Martínez/Scheffel 2012: 22). Letzteres wird

von den russischen Formalisten *sujet* genannt, Fludernik bevorzugt allerdings den Begriff der „Plotebene [...]“, da das *Sujet* eines Romans im Deutschen sich eher auf dessen Thematik bezieht“ (Fludernik 2013: 13). Es spielt also immer eine Rolle, wie und aus welcher Sicht eine Geschichte dargestellt wird. Sowohl Historiker, deren Aufgabe darin besteht, die Wirklichkeit abzubilden, als auch Autoren, die beim Schreiben eine fiktive Welt erschaffen, erzählen eine Geschichte aus ihrer Perspektive, sei es nur durch die Auswahl der geschilderten Geschehensmomente. (vgl. Fludernik 2013: 11f)

Den zunächst sehr allgemein gehaltenen Definitionen des Begriffes Erzählung soll nun eine präzisere folgen, um darauf aufbauend den Terminus Erzähltheorie klären zu können:

Eine Erzählung [...] ist eine Darstellung in einem sprachlichen und/ oder visuellen Medium, in deren Zentrum eine oder mehrere Erzählfiguren anthropomorpher Prägung stehen, die in zeitlicher und räumlicher Hinsicht existenziell verankert sind und (zumeist) zielgerichtete Handlungen ausführen [...]. Der Erzähltext gestaltet die erzählte Welt auf der Darstellungs- bzw. (Text-)Ebene kreativ und individualistisch um [...]. (Fludernik 2013: 15)

In ihrem Werk mit dem Titel „Erzähltheorie“ beschreiben Tilmann Köppe und Tom Kindt die Narratologie als „systematische Beschäftigung mit dem Phänomen des Erzählens“ (Köppe/Kindt 2014: 23). Fludernik wiederum spricht von der „Wissenschaft vom Erzählen“ (Fludernik 2013: 17). Nachdem jede Erzähltheorie geklärt hat, wie sie Erzählen bzw. Erzählung definiert, untersucht sie die Gattung Erzählung und verfolgt dabei das Ziel, deren „typischen Konstanten, Variablen und Kombinationen zu beschreiben und innerhalb von theoretischen Modellen (Typologien) die Zusammenhänge zwischen den Eigenschaften narrativer Texte zu klären“ (Fludernik 2013: 17). Da sich die Narratologie an der Linguistik orientiert, legen Erzählforscher, ebenso wie Linguisten, ihren Modellen häufig binäre Oppositionen zugrunde: „Geschichte vs. Erzähltext; Erzähler vs. Adressat [...]; homodiegetisch vs. heterodiegetisch (Genette)“ (Fludernik 2013: 17).

## **2.2. Erzähltypologien**

Erste Beiträge zur Erforschung der Erzählung entstanden bereits Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Im Verlauf des 20. Jahrhunderts setzten sich



Literaturwissenschaftler in Deutschland, Frankreich, Russland, England und in den USA mit erzähltheoretischen Fragen auseinander und bis heute entstehen immer wieder neue Ansätze und Erzähltypologien. (vgl. Fludernik 2013: 19-22) Diese Diplomarbeit soll aber keinen detaillierten historischen Überblick über die Entwicklung der Narratologie geben, vielmehr werden einige ausgewählte Typologien vorgestellt, die den Erzähltheorien von Schmid sowie Nünning und Nünning zugrunde liegen.

### **2.2.1. Franz K. Stanzels Typologie der drei Erzählsituationen**

In Anlehnung an Goethe, der Dichtung in die drei Kategorien Epik, Lyrik und Dramatik einteilt, unterscheidet der Erzählforscher Franz K. Stanzel zwischen drei verschiedenen Erzählsituationen, die er erstmals 1964 als *Typische Formen des Romans* definiert. (vgl. Martínez/Scheffel 2012: 93) Demnach weist die *auktoriale Erzählsituation* einen sehr präsenten Erzähler auf, der das Erzählte kommentiert und beurteilt. Er gehört nicht zur Figurenwelt, sondern gilt als „Mittelsmann [...] zwischen der fiktiven Welt des Romans und der Wirklichkeit des Autors und des Lesers“ (Martínez/Scheffel 2012: 93). Im Gegensatz dazu zählt der Erzähler im Falle einer *Ich-Erzählsituation* „zur Welt der Figuren“ (Martínez/Scheffel 2012: 93), indem er „das Geschehen erlebt, miterlebt oder beobachtet, oder unmittelbar von den eigentlichen Akteuren des Geschehens in Erfahrung gebracht“ (Martínez/Scheffel 2012: 93f) hat. Handelt es sich wiederum um eine *personale Erzählsituation*, verzichtet der Erzähler darauf, die erzählte Welt zu kommentieren oder zu beurteilen. Dadurch entsteht für die Rezipienten der Eindruck, sie würden am Erzählten teilhaben oder „die dargestellte Welt mit den Augen einer Romanfigur [sehen], die jedoch nicht erzählt, sondern in deren Bewußtsein sich das Geschehen gleichsam spiegelt“ (Martínez/Scheffel 2012: 94).

Ebenso wie Goethe die Kategorien der Dichtung kreisförmig anordnet, platziert Stanzel die drei Erzählsituationen auf einem Typenkreis, womit er zeigen möchte, dass neben den drei Hauptformen des Erzählens auch zahlreiche Misch- und Übergangsformen existieren. (vgl. Martínez/Scheffel 2012: 94)

[D]er Weg von der auktorialen zur Ich-Erzählsituation [ist] dadurch gekennzeichnet, dass sich der Erzähler der erzählten Welt mehr und mehr annähert, um schließlich als Figur in sie einzutreten [...]. [W]enn man den Typenkreis in Richtung der personalen Erzählsituation abschreitet[,] [...] zieht sich der Erzähler mit seinen Kommentaren und Reflexionen mehr und

mehr vom Erzählvorgang zurück, bis er schließlich so weit hinter die Figuren zurückgetreten ist, dass die Illusion der Unmittelbarkeit entsteht. (Martínez/Scheffel 2012: 94)

In den beiden folgenden Jahrzehnten überarbeitet Stanzel seinen Typenkreis und formuliert eine *Theorie des Erzählens*, die erstmals 1978 und in etwas abgewandelter Form 1982 erscheint. Dabei erweitert Stanzel sein Modell um die drei Konstituenten *Person*, *Modus* und *Perspektive* sowie durch „ein System von binären Oppositionen“ (Martínez/Scheffel 2012: 95). Bei der Konstituente *Person* geht es um das Gegensatzpaar „Identität vs. Nichtidentität der Seinsbereiche von Erzähler und Figuren“ (Martínez/Scheffel 2012: 95), unter *Modus* ist die Opposition zwischen Erzähler und Reflektorfigur zu verstehen und im Bereich der *Perspektive* werden Innen- und Außenperspektive voneinander unterschieden. Für die Definition der drei Erzählsituationen ist jeweils eine andere Konstituente vorrangig. (vgl. Martínez/Scheffel 2012: 95)

In Stanzels überarbeitetem Modell wird die auktoriale Erzählsituation durch die Außenperspektive der präsenten Erzählerfigur sowie durch die „Nichtidentität der Seinsbereiche von Erzähler und Figuren“ (Martínez/Scheffel 2012: 96) charakterisiert. Da der Erzähler der fiktionalen Welt, über die er berichtet, nicht angehört, „schwebt [er] quasi über den Dingen und blickt kundig auf sie herab“ (Fludernik 2013: 106f). Dem auktorialen Erzähler ist es nicht nur möglich, Ereignisse im Vorhinein anzudeuten oder vorwegzunehmen, sondern er kennt auch die Gedanken und Gefühle seiner Figuren. Somit steht er „wie ein Gott über der Welt, sieht und weiß alles, auch wenn er nicht alles mitteilt, was er weiß“ (Fludernik 2013: 107).

Im Unterschied dazu liegt in der Ich-Erzählsituation eine „Identität der Seinsbereiche von Erzähler und Figuren“ (Martínez/Scheffel 2012: 96) vor. Der Ich-Erzähler, samt seiner Gebundenheit an einen Standort und seiner begrenzten Innenperspektive, ist für den Leser erkennbar. (vgl. Martínez/Scheffel 2012: 96) Ich-Erzählungen wirken wie Autobiographien und können entweder die Perspektive des erzählenden oder des erlebenden Ichs hervorheben. (vgl. Fludernik 2013: 105)

Entweder wird also besonders aus der Sicht des älteren, weiseren Erzählers berichtet – hier dominieren Evaluation, Retrospektive, Moralisierung; oder der Text mag im Gegenteil die Retrospektive eher vernachlässigen und sich

ganz auf das Geschehen *in actu* konzentrieren – hier wird dann der Erzähler als *Figur* in den Mittelpunkt gerückt. (Fludernik 2013: 105)

Allerdings muss der Erzähler nicht die Hauptfigur der Geschichte darstellen, sondern kann auch eine Randfigur sein. (vgl. Fludernik 2013: 106)

Liegt eine personale Erzählsituation vor, gibt es, wie bereits erwähnt, eine Reflektorfigur, „durch deren Bewusstsein die Geschichte sozusagen reflektiert ist“ (Fludernik 2013: 108). Zudem sind die Vorherrschaft der Innenperspektive sowie die Nicht-Identität von Erzählinstanz und Figuren typisch für das personale Erzählen. Wird die Erzählsituation innerhalb einer Erzählung gewechselt, spricht Stanzel von einer Dynamisierung, verändert sie sich nicht, handelt es sich um eine Schematisierung der Erzählsituation. (vgl. Martínez/Scheffel 2012: 96)

### **2.2.1.1. Kritik an Stanzel**

Obwohl Stanzels Modell bis heute die Erzähltheorie beeinflusst und tradiert wird, gibt es auch Kritik daran, z.B. von Jürgen H. Petersen. Die drei Erzähltypen, die Stanzel einander gegenüberstellt, würden durch Kategorien definiert, die man – so Petersen – nicht miteinander vergleichen könne. Indem Stanzel der Ich-Erzählsituation eine Dominanz der Innenperspektive zuschreibe, schließe er die Möglichkeit aus, dass ein Ich-Erzähler die Außenperspektive einnimmt. (vgl. Petersen 1993: 157) Indem Stanzel der Ich-Erzählsituation die auktoriale ebenso wie die personale Erzählsituation entgegensetzt, „verbindet er sowohl die Auktoriale wie die Personale ES mit einem Er-Erzähler“. (Petersen 1993: 157) Gibt es einen Ich- und einen Er-Erzähler, müsste Petersen zufolge auch ein Du-Erzähler existieren, doch dieser wird von Stanzel nicht berücksichtigt. Zudem kritisiert Petersen das Fehlen der neutralen Erzählsituation: (vgl. Petersen 1993: 157)

Der Auktorialen ES mit der Dominanz der Außensicht [...] müßte nicht nur die Personale ES mit der angeblichen Dominanz des Reflektor-Modus – also der Figuresicht –, sondern auch die Neutrale ES gegenüberstehen, denn es gibt nun einmal ein Erzählen, das kein persönliches Medium in den Mittelpunkt rückt, aber ebenso wenig die Figuresicht. (Petersen 1993: 157f)

Dieser Kritikpunkt kann etwas entkräftet werden, da einige Erzähltheoretiker davon ausgehen, dass es keine neutrale Erzählinstanz gibt, so etwa Wolf Schmid, der von einem narratorialen Erzähler spricht, selbst im Falle eines scheinbar objektiven

Erzählers, der lediglich durch die Auswahl und Anordnung des Erzählten Spuren hinterlässt. (vgl. Schmid 2014: 128)

Ein weiterer Einwand Petersens gegen Stanzel besteht in der Skepsis dem Zusammenhang zwischen Außenperspektive und Allwissenheit des auktorialen Erzählers gegenüber. Stanzel gehe davon aus, dass eine Erzählinstanz, die von außen auf das Geschehen blickt, „den totalen Überblick“ (Petersen 1993: 159) besitze. Im Gegensatz dazu betont Petersen die Wichtigkeit der Innensicht in Bezug auf die Allmacht des Erzählers, „denn ein Narrator, der nur das Äußere der Figuren kennt, ist wahrhaftig nicht allwissend“ (Petersen 1993: 159).

Während Stanzel das erzählende und das erzählte Ich als identisch bezeichnet, hält Petersen diese Annahme für grundsätzlich falsch:

Das erzählende Ich ist nur in einem Fall mit dem erlebenden Ich wirklich identisch, [...] nämlich wenn es sich um ein monologisierendes Ich-Erzählen handelt oder wenigstens die Äußerung in so unmittelbarem Zusammenhang mit dem Erlebten erfolgt, daß man [...] nicht zwischen sprechendem und erlebendem Ich zu unterscheiden vermag. (Petersen 1993: 159f)

Schließlich geht Petersen in seiner Kritik so weit, Stanzels Gesamtsystem in Frage zu stellen, da er der Meinung ist, dass man keinen einzigen Text ausreichend mithilfe der drei Erzählsituationen analysieren könne.

Es ist deshalb immer etwas »dran«, was Stanzel sagt, – dies ergibt sich aus der systemlosen Deskriptionsordnung. Aber dafür trifft auch niemals wirklich zu, wenn er einen Text einordnet, weil diese Einordnung (natürlich ungenannte) andere Gesichtspunkte der jeweiligen Erzählsituation verfehlt. (Petersen 1993: 161)

### **2.2.2. Gérard Genettes Erzähltheorie**

Wie eingangs erwähnt, differenziert Genette drei Ebenen der Erzählung (*narration*, *discours* und *histoire*), deren Verhältnis zueinander mithilfe der drei Kategorien *voix* (Stimme), *temps* (Tempus) und *mode* (Modus) dargestellt wird.

Demnach unterscheidet Genette zwischen den Fragen *Wer spricht?* (Stimme) und *Wer sieht?* (Modus bzw. Fokalisierung). Im Bereich der Stimme gibt es einerseits die Homodiegese, wobei der Erzähler zur erzählten Welt gehört – Fludernik nennt in diesem Zusammenhang den Ich-Erzähler; andererseits die Heterodiegese, bei der der

Erzähler bzw. Er-Erzähler außerhalb der erzählten Welt steht. Wichtig ist auch der Zeitpunkt des Erzählens, dabei definiert Genette vier „Arten, wie erzählt werden kann – nämlich a) retrospektiv, b) gleichzeitig, c) vorangehend und d) interpoliert“ (Fludernik 2013: 113).

Traditionell wird retrospektiv erzählt, d.h. ein Erzähler berichtet aus einer zeitlichen Distanz von früheren Geschehnissen. Es besteht aber durchaus auch die Möglichkeit des Simultanerzählens, bei dem der Erzähler gleichzeitig erlebt und erzählt, beispielsweise von einem Sportereignis. Sagt der Erzähler voraus, was geschehen wird und bedient sich des Futurs als Erzählzeit, handelt es sich Genettes Terminologie entsprechend um vorangehendes Erzählen. Beim Verfassen von Briefen oder Tagebucheinträgen wiederum kommt es zu einem Wechsel zwischen Erleben und Erzählen, wofür Genette den Begriff Interpolation verwendet. (vgl. Fludernik 2013: 113)

Eine dritte Subkategorie der Stimme bilden die Erzählebenen. Genette unterscheidet zwischen der diegetischen Ebene bzw. der Ebene der Geschichte und jener des Erzählaktes, der sogenannten extradiegetischen Ebene. Wird innerhalb der Geschichte abermals eine Geschichte erzählt, befindet sich diese auf der subdiegetischen Ebene. (vgl. Fludernik 2013: 113f) In diesem Zusammenhang ist auch der Terminus Metalepse zu erwähnen, „der eine Transgression von Erzählebenen beschreibt“ (Fludernik 2013: 114). Metalepsen verstoßen gegen die Regeln oder die Logik eines Systems und stellen die Erzählwirklichkeit in Frage. (vgl. Fludernik 2013: 114)

Wenn sich die Figuren gegen ihren Autor verbünden oder [...] ihren Autor suchen gehen, bzw. wenn der (Er-)Erzähler plötzlich mit der Protagonistin eine Liebesnacht verbringt, dann handelt es sich um eine ontologische und illusionsstörende Metalepse. Metalepsen können aber auch diskursiv angelegt sein, wenn der Erzähler sich empathisch auf die Figurenebene begibt und den Ereignissen beiwohnt, als ob er daneben stünde. (Fludernik 2013: 114)

Unter dem Begriff Tempus subsumiert Genette Anordnung, Dauer und Frequenz. Bei der Unterkategorie Anordnung geht es darum, ob die Abfolge der Geschehensmomente beim Erzählen verändert wird. Dabei gibt Fludernik zu bedenken, dass in den meisten Klassikern chronologisch erzählt und erst in modernen Werken eine Umgestaltung der Reihenfolge vorgenommen werde. (vgl. Fludernik 2013: 114)

In Bezug auf die Dauer wird analysiert, ob ein Ereignis kürzer oder länger beschrieben wird, als es tatsächlich dauert. Geschehnisse nicht zeitlich eins zu eins wiederzugeben, sondern sie zu raffen, zu dehnen oder durch eine Pause zu unterbrechen, sei Fludernik zufolge in Erzählungen seit der Antike üblich. Zum Bereich der Frequenz gehört das wiederkehrende Auftreten eines bereits erzählten Ereignisses, das auch manipulativ eingesetzt werden könne. (vgl. Fludernik 2013: 115)

Aus Distanz und Fokalisierung setzt sich Genettes Kategorie Modus zusammen. Während mit dem Begriff Distanz die unterschiedlichen Arten der Darstellung und Nachahmung, also der Mimesis, zusammengefasst werden, beschreibt Fokalisierung die interne oder externe Perspektivierung sowie die Nicht-Perspektivierung des Erzählens. (vgl. Fludernik 2013: 115) Für die drei Arten der Fokalisierung verwendet Genette die Begriffe „*focalisation zéro*“, „*focalisation interne*“ und „*focalisation externe*“ (Fludernik 2013: 115).

Steht der Erzähler über den Figuren und weiß dementsprechend mehr als diese, liegt eine Nullfokalisierung vor. Wenn das Wissen des Erzählers und einer Figur deckungsgleich ist, handelt es sich um eine interne Fokalisierung. Die externe Fokalisierung wiederum bedeutet eine Außensicht des Erzählers auf das Geschehen und die Charaktere. Zumindest eine Figur weiß mehr, als der Erzähler berichtet. (vgl. Martínez/Scheffel 2012: 67)

#### **2.2.2.1. Kritik an Genette**

Wolf Schmid nennt mehrere Punkte, die an Genettes „Triade der Fokalisierungen“ (Schmid 2014: 111) problematisch seien. Es reiche nicht, alleine das Wissen zu berücksichtigen, um „das komplexe, sich in unterschiedlichen Facetten manifestierende Phänomen der Perspektive“ (Schmid 2014: 111) zu beschreiben. Zudem habe Genette nicht geklärt, was unter Wissen zu verstehen sei. Schmid zufolge könnte es sich um Allgemeinwissen handeln, um den Informationsstand in Bezug auf die Handlung und deren Vorgeschichte oder um die Kenntnis der Gefühle und Gedanken des Protagonisten zu einem bestimmten Augenblick. Ungeachtet der Definition von Wissen, würde dieses alleine ohnehin nicht ausreichen, denn die „Wahrnehmung [...] [bilde] die Voraussetzung von Perspektive“ (Schmid 2014: 111).

Weiters kritisiert Schmid, dass Genettes Nullfokalisierung ein Erzählen ohne Perspektive nicht ausschlieÙe. (vgl. Schmid 2014: 112)

Ein solches Konstrukt erscheint wenig sinnvoll, ist Perspektive doch in jeglichem Erzählen impliziert. [...] Auch ein allwissender Erzähler, dessen „Gesichtsfeld“ im Sinne Genettes nicht im geringsten eingeschränkt ist, erzählt mit einer bestimmten Perspektive. (Schmid 2014: 112)

Monika Fludernik wiederum erwähnt, dass zwar „die Sie-Erzählung („she“, „they“) leicht unter Heterodiegese subsumiert werden“ (Fludernik 2013: 113) könne, Erzählungen in der zweiten Person allerdings nicht in Genettes System passen würden. Dies liege daran, dass „manche Du-Erzählungen sowohl homodiegetisch (bzgl. des Erzählers) wie heterodiegetisch (bzgl. des Du) sind“ (Fludernik 2013: 113).

### **2.2.3. Michail Bachtins Theorie des polyphonen Romans**

Der russische Philosoph Michail Bachtin, der den Roman mit einer mehrstimmigen Musikdarbietung vergleicht, wird von Vera und Ansgar Nünning als Wegbereiter zur Analyse der Multiperspektivität empfunden, findet aber auch Eingang in Wolf Schmid's Narratologie. Genauer gesagt sieht Bachtin Parallelen zwischen dem polyphonen Roman und einem Orchester, das sich sowohl aus der individuellen als auch aus der sozialen Stimmenvielfalt zusammensetzt. Bachtin zufolge gehen in die Literatur „nicht nur die Stimme des Autors, sondern eine Vielzahl unterschiedlicher Stimmen“ (Becker 2007: 182) ein, da „der Autor Teil des sozialen und gesellschaftlichen Kollektivs und damit Teil des in einer Gesellschaft geführten Dialogs ist“ (Becker 2007: 182). Dass literarische Texte eine Stimmenvielfalt aufweisen, hängt aber auch mit Bachtins Ansicht zusammen, dass die Rede des Autors, des Erzählers sowie der Protagonisten lediglich als Basiseinheiten der Rede Vielfalt darstellen würden. Von jeder dieser Grundkomponenten gingen zahlreiche soziale Stimmen sowie Verbindungen zwischen den Reden aus. Bachtin zufolge gelten Erzähler und Figuren bzw. deren Stimmen als Repräsentanten unterschiedlicher Diskurse innerhalb der Gesellschaft. (vgl. Nünning/Nünning 2000b: 47f)

Jede Stimme ist [...] nicht bloÙ Ausdruck der individuellen Sichtweise der jeweiligen Erzähl- oder Fokalisierungsinstanz und eines bestimmten gesellschaftlichen Standpunkts, sondern insofern zugleich ‚intern dialogisiert‘, als sie unterschiedliche Aspekte der sozialen Rede Vielfalt

sowie eine Vielfalt von Diskursen in sich vereinigt. (Nünning/Nünning 2000b: 48)

Indem für Bachtin nicht nur Differenzen zwischen den Perspektiventrägern relevant sind, sondern auch die Möglichkeit einer einzelnen Stimme, mit sich selbst in den Dialog zu treten, zeigt er, „daß die Spannung zwischen verschiedenen ‚Stimmen‘ [...] oftmals schon innerhalb einzelner Perspektiven angelegt ist“ (Nünning/Nünning 2000a: 25).

Auch Wolf Schmid hebt hervor, dass Bachtin sämtliche am Erzählen beteiligte Instanzen mit einem „Standpunkt“ (Schmid 2014: 118) ausstattet, den Erzähler und die Figuren ebenso wie den Adressaten und den Autor, „der in der Konfiguration der Instanzen und ihrer Stimmen seine eigene Sinnintention realisiert“ (Schmid 2014: 119).

Da Bachtin einerseits dem Autor eine sinngabende Funktion zuspricht (vgl. Schmid 2014: 118f), andererseits die Einzelstimmen als Spiegel gesellschaftlicher Diskurse sowie individueller Werte sieht, mache er den Realitätsbezug des Romans deutlich. (vgl. Nünning/Nünning 2000a:25)

Zudem grenzt Bachtin den monologischen vom tatsächlich polyphonen Roman ab. In einem monologischen Roman stehen die Ansichten und Wertungen des Autors über denen anderer Instanzen, wodurch der Roman ein stimmiges Gesamtbild erbebe. (vgl. Nünning/Nünning 2000b: 61) Echte Polyphonie liege wiederum nur in Romanen vor, in denen die verschiedenen Perspektiven gleichwertig sind und sich gegenseitig relativieren, „ohne daß eine hierarchisch übergeordnete und verbindliche Stimme oder ein gemeinsamer Flucht- bzw. Integrationspunkt sichtbar würden“ (Nünning/Nünning 2000b: 61).

#### **2.2.4. Manfred Pfisters Perspektivenstruktur**

Auf Manfreds Pfisters Perspektivenstruktur des Dramas wird hier insofern eingegangen, als Vera und Ansgar Nünning diese – mit einigen Modifikationen – auf narrative Texte übertragen haben, worauf im vierten Kapitel noch näher eingegangen wird.

Pfister zufolge ergibt sich die Perspektivenstruktur des Dramas zum einen aus der Perspektive der Figuren, zum anderen aus der Relation zwischen Figurenperspektiven und der „auktorial intendierte[n] Rezeptionsperspektive“ (Schmid 2014: 119). Mithilfe



der drei Komponenten „Vorinformation“, „psychologische Disposition“ und „ideologische Orientierung“ (Schmid 2014: 119) beschreibt Pfister die Perspektive der Figuren. Hinsichtlich der Perspektivenstruktur differenziert er die „a-perspektivische“, die „geschlossene“ und die „offene“ (Schmid 2014: 119) Struktur. Bei der a-perspektivischen Struktur fehlt es den Figurenperspektiven an Individualität, da sie dem Ausdruck der Autorenintention dienen. (vgl. Schmid 2014: 119)

Die einzelnen Figurenperspektiven decken sich in ihrer Orientierung alle mit der vom Autor intendierten Rezeptionsperspektive, verlaufen "parallel" mit dieser, zeigen keinerlei perspektivische Abweichung, gehen in ihr auf. (Pfister 1997: 100)

Im Gegensatz dazu gilt es bei der geschlossenen Form die im Text angelegte Rezeptionsperspektive zu erschließen, „wobei sie entweder in einer der Figurenperspektiven formuliert ist [...] oder nur als „Resultante“ der korrespondierenden und kontrastierenden Figurenperspektiven zu konstituieren ist“ (Schmid 2014: 119). Pfister betont, dass durch das Fehlen einer konkreten Lösung „die Urteilskraft des Zuschauers aktiviert und herausgefordert“ (Pfister 1997: 101) wird.

Im Falle einer offenen Struktur stehen einander die Perspektiven der Figuren nicht hierarchisch gegenüber, zudem versucht der Autor nicht, die Lesart des Textes durch den Rezipienten zu lenken. (vgl. Schmid 2014: 119)

Entweder durch den Verzicht auf Steuerungssignale oder durch widersprüchliche Signalvergabe bleibt die Relation der Figurenperspektiven zueinander ungeklärt und damit die auktorial intendierte Rezeptionsperspektive unbestimmt oder ambivalent. Der Entzug fertig vorgegebener Lösungen ist damit vollständig. (Pfister 1997: 102)

Mit seinem Konzept der Perspektivenstruktur stellt Pfister nicht Raum und Zeit in den Mittelpunkt, sondern misst psychologischen und wertphilosophischen Aspekten größere Bedeutung zu. (vgl. Schmid 2014: 120)

### 3. Modell der Erzählperspektive nach Wolf Schmid

#### 3.1. Definition

Wolf Schmid definiert die Perspektive als „*der von inneren und äußeren Faktoren gebildete Komplex von Bedingungen für das Erfassen und Darstellen eines Geschehens.*“

(Schmid 2014: 121) Somit geht Schmid von einem Geschehen aus, das erst durch die Art und Weise der Darstellung, also durch die Perspektive, aus der die Ereignisse betrachtet werden, zu einer Geschichte wird. (vgl. Schmid 2014: 121)

Ohne Perspektive gibt es keine Geschichte. Eine Geschichte konstituiert sich überhaupt erst dadurch, dass das amorphe, kontinuierliche Geschehen einer selektierenden und hierarchisierenden Hinsicht unterworfen wird. (Schmid 2014: 121)

Schmid zufolge kann man weder fiktional noch faktual erzählen, ohne eine Auswahl aus den unzähligen Momenten und Eigenschaften, die mit einer Begebenheit in Verbindung stehen, zu treffen. Während beim faktualen Erzählen das Geschehen real ist, liegt dem fiktionalen Erzählen eine fiktive Begebenheit zugrunde.

Eine Besonderheit des fiktionalen Erzählens besteht jedoch darin, dass der Erzähler das Geschehen nicht so darstellen muss, wie er es wahrnimmt bzw. erfasst hat, sondern die Sichtweise „einer oder mehrerer der erzählten Figuren“ (Schmid 2014: 121) einnehmen kann. (vgl. Schmid 2014: 121) Das Erfassen und Darstellen hängt laut Schmid's Definition der Perspektive von äußeren und inneren Faktoren ab, die er – gereiht nach ihrer „Relevanz für die Konstitution der Perspektive im literarischen Werk“ (Schmid 2014: 127) – als Perzeption, Ideologie, Raum, Zeit und Sprache identifiziert. (vgl. Schmid 2014: 127)

Als wichtigster Faktor gilt die perzeptive Perspektive, da sie „das Prisma [ist], durch das das Geschehen wahrgenommen wird“ (Schmid 2014: 126). In fiktionalen Texten muss der Erzähler, wie bereits erwähnt, nicht mit seinen eigenen Augen auf die Begebenheiten blicken. Vielmehr kann er eine „fremde perzeptive Perspektive übernehmen, d.h. die Welt durch das Prisma einer Figur darstellen.“ (Schmid 2014: 126) Die Welt so zu beschreiben, wie sie der Wahrnehmung einer Figur entspricht, „setzt die Introspektion des Erzählers in das Bewusstsein der Figur voraus.“ (Schmid 2014: 126). Allerdings können Regungen, Gefühle und Gedanken einer Figur auch vom Erzähler beschrieben werden, ohne dass er deren perzeptive Perspektive übernimmt.

(vgl. Schmid 2014: 126) Wie ein Geschehen erlebt und wahrgenommen wird, hängt weiters von der ideologischen Perspektive ab:

Die ideologische Perspektive umfasst verschiedene Faktoren, die das subjektive Verhältnis des Beobachters zu einer Erscheinung bestimmen: das Wissen, die Denkweise, die Wertungshaltung, den geistigen Horizont. Abhängig von diesen Faktoren werden Beobachter je andere Momente des Geschehens fokussieren und infolgedessen unterschiedliche Geschichten bilden. (Schmid 2014: 123)

Neben der ideologischen hat auch die räumliche Perspektive Einfluss darauf, wie das Geschehen erfasst wird. Je nach der räumlichen Position des Erzählers ist sein Blickwinkel eingeschränkt. (vgl. Schmid 2014: 122f)

Die räumliche Perspektive wird konstituiert durch den Ort, von dem aus das Geschehen wahrgenommen wird, mit den Restriktionen des Gesichtsfelds, die sich aus diesem Standpunkt ergeben. (Schmid 2014: 123)

Entscheidend für die Darstellung eines Geschehens ist darüber hinaus die zeitliche Perspektive, d.h. der Abstand auf der Zeitachse, der zwischen Erfassen, Verarbeiten sowie Interpretieren des Ereignisses und dem Darstellungsakt liegt. Einerseits kann eine zeitliche Distanz zwischen Erfassen und Darstellen dazu führen, dass „das Wissen um die Gründe und Folgen“ (Schmid 2014: 124) zunimmt. Andererseits besteht auch die Gefahr, Einzelheiten des Geschehens zu vergessen. Hieraus ergibt sich, dass nicht die Zeit selbst ausschlaggebend für die Perspektive ist, „sondern nur als Träger von Veränderungen im Wissen und Bewerten.“ (Schmid 2014: 125)

Als fünften und letzten Parameter nennt Schmid die sprachliche Perspektive, worunter er die unterschiedlichen sprachlichen Register versteht, die bei der Wiedergabe des Erfassten verwendet werden können. Vor allem im Falle eines nichtdiegetischen Erzählers misst Schmid der sprachlichen Perspektive große Relevanz bei, da der Erzähler die Entscheidung treffen muss, ob er seine eigene Sprache für die Wiedergabe wählt oder den Jargon einer der erzählten Figuren. (vgl. Schmid 2014: 125) Darüber hinaus wirkt sich die Sprache auch auf die Wahrnehmung selbst aus, weil „die Wirklichkeit in Kategorien und Begriffen aus dem semantischen System einer bestimmten Sprache“ (Schmid 2014: 126) erfasst wird:

Die fiktionale Literatur geht zumindest davon aus, dass der Held, der ein Geschehen wahrnimmt, seinen Eindruck in einer Rede artikuliert, und sei es auch nur in einer inneren. [...] Die Sprache wird durch den die

Wahrnehmung wiedergebenden Erzähler nicht hinzugefügt, sondern existiert schon im Wahrnehmungsakt selbst, vor seiner Wiedergabe. (Schmid 2014: 126)

### **3.2. Die fünf Parameter der Perspektive**

Die fünf Parameter der Perspektive korrelieren mit Wolf Schmid's vier Erzählertypen. Ehe jedoch darauf eingegangen wird, bedarf es der Erläuterung der beiden Dichotomien diegetisch versus nichtdiegetisch sowie figural versus narratorial, auf denen Schmid sein Modell der Erzählperspektive aufbaut.

In einem ersten Schritt unterscheidet er zwischen dem diegetischen und nichtdiegetischen Erzähler. Diese Opposition soll zeigen, dass der Erzähler sowohl auf der Ebene der erzählten Welt (Diegesis) als auch auf jener des Erzählens (Exegesis) präsent sein kann. Dies trifft auf den diegetischen Erzähler zu, der über sich selbst, genauer gesagt über sein früheres Ich, „als Figur der erzählten Geschichte“ (Schmid 2014: 82) berichtet und somit nicht nur der Exegesis, sondern auch der Diegesis angehört. Im Gegensatz dazu erzählt der nichtdiegetische Erzähler „nicht über sich selbst als eine Figur der Diegesis, sondern ausschließlich über andere Personen“ (Schmid 2014: 82) und hat daher nur an der Exegesis teil. (vgl. Schmid 2014: 81f)

Die Opposition diegetisch versus nichtdiegetisch dient vor allem dazu, „die traditionelle, aber problematische Dichtotomie *Ich-Erzähler vs. Er-Erzähler*“ (Schmid 2014: 83) zu ersetzen. Schmid empfindet es als wenig zielführend, die Typologie des Erzählers auf persönliche Fürwörter zu stützen, da jeder Erzählung ein Ich zugrunde liege – unabhängig davon, ob dies in der grammatischen Person ausgedrückt wird oder nicht. (vgl. Schmid 2014: 83f)

Wenn sich das *Ich* nur auf den Erzählakt bezieht, ist der Erzähler nichtdiegetisch, wenn sich das *Ich* mal auf den Erzählakt und mal auf die erzählte Welt bezieht, ist er diegetisch. (Schmid 2014: 84)

Während es nicht ungewöhnlich ist, dass im nichtdiegetischen Erzählen auf das *Ich* verzichtet wird, da der Erzähler Kommentare und Bewertungen vornehmen kann, ohne sich selbst zu nennen, tritt das Fehlen der ersten Person im diegetischen Erzählen eher selten auf. Dennoch kann der diegetische Erzähler auch in der dritten Person von sich selbst sprechen. (vgl. Schmid 2014: 84)

Ungeachtet dessen, welches Personalpronomen der diegetische Erzähler verwendet, um über sich selbst in der Diegesis zu berichten, legt Schmid großen Wert auf die Differenzierung zwischen erzählendem und erzähltem Ich:

Erzählendes und erzähltes Ich sollten als zwei funktional zu unterscheidende Instanzen betrachtet werden, als Narrator (Träger der Narratio) und Aktor (d.h. Träger der Actio), zwischen denen eine mehr oder weniger konventionelle psychophysische Verbindung fingiert ist. (Schmid 2014: 126)

Sowohl für den diegetischen als auch den nichtdiegetischen Erzähler bestehen zwei Optionen hinsichtlich der Darstellung eines Geschehens. Der Erzähler hat die Möglichkeit, „aus seiner eigenen, der *narratorialen* Perspektive [zu] erzählen oder einen *figuralen* Standpunkt [zu] übernehmen“ (Schmid 2014: 127), also die Sichtweise von einer oder mehreren Figuren. Trotz der möglichen Aufhebung der „Opposition von narratorialer und figuraler Perspektive“ (Schmid 2014: 128) in manchen Textsegmenten sieht Schmid keinen neutralen Erzählertypus vor:

Wenn die Perspektive nicht figural ist [...], wird sie als narratorial betrachtet. Narratorial ist die Perspektive also nicht nur dann, wenn das Erzählen deutliche Spuren des Erfassens und Darstellens durch einen individuellen Erzähler trägt, sondern auch dann, wenn das Erzählen „objektiv“ zu sein scheint oder nur geringe Spuren einer Brechung der Wirklichkeit durch ein irgendwie geartetes Prisma enthält. (Schmid 2014: 128)

Schmid sieht den Erzähler immer als bedeutungsgebend, da er – im Extremfall lediglich durch das Auswählen und Arrangieren von Geschehensmomenten – im Erzählwerk präsent ist.

Zudem geht Wolf Schmid davon aus, dass sowohl im nichtdiegetischen als auch im diegetischen Erzählen zwischen der narratorialen und der figuralen Perspektive differenziert werden kann. (vgl. Schmid 2014: 129)

Dementsprechend entwickelt er ein Modell der Erzählperspektive, das aus vier Typen besteht. Der nichtdiegetisch narratorialer Erzähler stellt das Geschehen aus seiner eigenen Perspektive dar, ohne daran beteiligt zu sein. Der diegetisch narratorialer Erzähler wiederum kommt in der Geschichte als erzähltes Ich vor, nimmt jedoch die Perspektive des erzählenden Ich ein, das auf das vergangene Geschehen zurückblickt. Einen weiteren Erzähltyp stellt der nichtdiegetisch figurale Erzähler dar, der den Standpunkt einer als Reflektor fungierenden Figur vertritt. Im Gegensatz dazu berichtet

ein diegetisch figuraler Erzähler „von seinen Erlebnissen aus der Perspektive des „früheren“, erzählten Ich.“ (Schmid 2014: 129) Mitgeteilt werden also nur jene Erkenntnisse, über die das erzählte Ich zum jeweiligen Zeitpunkt des Geschehens verfügt. Ebenso werden die einzelnen Momente der Geschichte und Menschen vom Standpunkt des erzählten Ich bewertet. (vgl. Schmid 2014: 129f)

In einem weiteren Schritt verfolgt Schmid die Frage, wie sich narratoriale und figurale Gestaltung in jenen fünf Parametern manifestieren, die er hinsichtlich der Perspektive unterschieden hat.

Von einer figuralen perzeptiven Perspektive ist die Rede, wenn der Text erkennen lässt, dass die erzählte Welt durch die Augen einer Figur gesehen wird. Meistens geht die figurale Wahrnehmung auch mit figuraler Sprache und Wertung einher. Ist dies nicht der Fall, kann die figurale Perzeption vom Leser nur schwer erkannt werden. Als narratorial gilt die perzeptive Perspektive, wenn die dargestellte Welt nicht „durch das Prisma einer oder mehrerer Figuren“ (Schmid 2014: 132) wahrgenommen wird. (vgl. Schmid 2014: 132f)

Die Dichotomie narratorial versus figural lässt sich auch auf die ideologische Perspektive übertragen, denn der Erzähltext kann entweder die Ideologie bzw. Wertung des Erzählers oder der Figur widerspiegeln. (vgl. Schmid 2014: 134)

Während die Binarität zwischen narratorial und figural in Bezug auf die ideologische Perspektive nicht immer eindeutig erscheint, lässt sie sich im Parameter des Raums deutlich erkennen. Nimmt die Erzählinstanz die figurale Perspektive ein, entspricht ihre räumliche Position jener der Figur, wodurch sie nur bestimmte Aspekte des Geschehens wahrnehmen kann. (vgl. Schmid 2014: 135)

Schmid zufolge wird die figurale räumliche Perspektive vor allem durch den „Gebrauch der auf das Hier der Figur bezogenen deiktischen Ortsadverbien wie *hier*, *dort*, *rechts*, *links* usw.“ (Schmid 2014: 135) sichtbar. Wird die narratoriale räumliche Perspektive verwendet, entspricht die räumliche Kompetenz des Erzählers entweder der Position eines Menschen oder jener eines allgegenwärtigen, gottähnlichen Beobachters. Ist keine Markierung der räumlichen Position vorhanden und der Blick auf die Orte des Geschehens unbeschränkt, handelt es sich ebenso um eine narratoriale räumliche Perspektive. (vgl. Schmid 2014: 135)

Auch auf der Ebene der Zeit unterscheidet Schmid zwischen einer narratorialen und einer figuralen Perspektive. Letztere liegt vor, sobald das Erzählen an das Jetzt einer Figur gebunden ist, wobei deiktische Zeitadverbien wie zum Beispiel *jetzt*, *heute*, *gestern* und *morgen* dies besonders deutlich zum Ausdruck bringen. Im Fall einer narratorialen zeitlichen Perspektive werden für Zeitangaben anaphorische Adverbien, etwa *in diesem Moment* oder *am vorhergehenden Tag*, gebraucht, „die sich auf einen im Text bereits fixierten Zeitpunkt beziehen und nicht die Definition des Jetzt einer Figur voraussetzen.“ (Schmid 2014: 136)

Während die narratoriale zeitliche Perspektive einen freien Umgang mit der Zeit ermöglicht – der Erzähler kann nach Belieben die Zeitebenen wechseln sowie spätere Geschehensmomente vorwegnehmen –, bestimmen das Jetzt der Figur sowie deren Wahrnehmen und Erleben das Erzählen aus der figuralen zeitlichen Perspektive. Dies manifestiert sich in der detaillierten und chronologischen Darstellung der Erlebnisse aus der Sicht der Figur. Die zeitliche Reihenfolge beim Erzählen zu durchbrechen ist nur denkbar, insofern dies „durch Bewusstseinsakte der Figur (die Erinnerung an Vergangenes oder die Vorwegnahme von Zukünftigem) motiviert“ (Schmid 2014: 137) ist.

Darüber hinaus besteht die Möglichkeit, dass eine Figur ein einziges Ereignis zu verschiedenen Zeitpunkten und mit unterschiedlichem Wissen erfasst. Dabei erinnert sich eine Figur beispielsweise an eine bereits erlebte Situation und versucht sie zu verstehen. Hinsichtlich der sprachlichen Perspektive kann sich der Erzähler für die eigene Sprache (narratorial) oder die einer erzählten Figur (figural) entscheiden. Ein diegetischer Erzähler wählt dabei entweder seine damalige oder jetzige Sprache, wobei sich diese deutlich voneinander unterscheiden können. (vgl. Schmid 2014: 136-138)

Je nachdem, ob sich der Erzähler in Bezug auf alle fünf Parameter auf eine einzige Perspektive festlegt oder „die Entscheidungen für die Perspektive hinsichtlich der Parameter unterschiedlich ausfallen“ (Schmid 2014: 139), spricht Schmid von einer kompakten oder distributiven Perspektive.

Um die Analyse vor allem kürzerer Texte zu erleichtern, schlägt Wolf Schmid vor, nicht alle fünf Parameter der Perspektive zu untersuchen, „weil nicht selten Merkmale fehlen

(also Parameter gar nicht vertreten sind) oder eine Neutralisierung der Opposition vorliegt“ (Schmid 2014: 140).

Als Alternative bietet er eine Methode an, die von folgenden drei Leitfragen – diese entsprechen den Parametern Perzeption, Ideologie und Sprache – ausgeht: (vgl. Schmid 2014: 139f)

- „(1) Wer ist in dem jeweiligen Textabschnitt für die Auswahl der Geschehensmomente verantwortlich?
  - (2) Wer ist in dem jeweiligen Abschnitt die *bewertende* Instanz?
  - (3) Wessen *Sprache* (Lexik, Syntax, Sprachfunktion) prägt den Ausschnitt?“
- (Schmid 2014: 141)

Mithilfe dieser drei Fragen soll Schmid zufolge zu klären sein, inwiefern narratorial oder figural erzählt wird. Wählt der Erzähler die Geschehensmomente aus, bewertet diese und prägt auch den Sprachduktus, handelt es sich um eine durchgehend oder kompakte narratoriale Perspektive. Ist eine Figur für die Auswahl, Bewertung und sprachliche Gestaltung zuständig, liegt eine kompakte figurale Perspektive vor. Im Falle einer distributiven Perspektive sind nicht alle Bereiche derselben Erzählinstanz zuzuordnen.



## 4. Multiperspektivisches Erzählen nach Nünning und Nünning

### 4.1. Definition

Ebenso wie Wolf Schmid gehen Vera und Ansgar Nünning davon aus, dass die Rezipienten weder die fiktionale Wirklichkeit noch reale Geschichten direkt erfahren, „sondern erzählerisch vermittelt und perspektivisch gebrochen“ (Nünning/Nünning 2000a: 3). Indem beim multiperspektivischen Erzählen mehrere Sichtweisen desselben Geschehens dargestellt werden, ist besonders klar erkennbar, wie sehr Erzählen und Perspektivität zusammenhängen. Sobald multiperspektivisch erzählt wird, steht nicht mehr ausschließlich im Mittelpunkt, was passiert ist. Vielmehr tritt der „Modus der Wirklichkeitserfahrung“ (Nünning/Nünning 2000a: 4) ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Dadurch, dass meist verschiedene Versionen einer Begebenheit in Kontrast zueinander stehen, werden die „perspektivisch gebundenen und gebrochenen Sichtweisen sowie [die] von den Perspektiventrägern repräsentierten Werte und Normen“ (Nünning/Nünning 2000a: 4) stets relativiert. (vgl. Nünning/Nünning 2000a: 3f)

Ehe jedoch auf die Funktionen und möglichen Wirkungen des multiperspektivischen Erzählens eingegangen wird, soll geklärt werden, was Vera und Ansgar Nünning konkret darunter verstehen. Da die beiden nicht die ersten sind, die sich mit dem Phänomen des multiperspektivischen Erzählens auseinandersetzen, stellen sie Volker Neuhaus' und Matthias Buschmanns Definitionen vor und zeigen, inwiefern deren Erklärungen zu kurz greifen. Während Neuhaus Romane und Erzählungen als multiperspektivisch beschreibt, sofern ihr Autor mehr als eine Erzählperspektive einsetzt, um von einem Geschehen, einer Person oder auch einer Epoche zu berichten, fügt Buschmann dieser unpräzisen Definition weitere Kriterien hinzu. Für ihn ist es unerlässlich, die Figurensicht einzubeziehen. Gleichzeitig muss es aber einen gemeinsamen Bezugspunkt, einen sogenannten 'point of attention', für die Blickwinkel der Figuren geben. Buschmann zufolge liegt Multiperspektivität außerdem nur dann vor, wenn unterschiedliche Wertvorstellungen, Ansichten und Erzählhaltungen mit den verschiedenen Figurenperspektiven einhergehen. (vgl. Nünning/Nünning 2000a: 16f) Obwohl Nünning und Nünning Buschmanns Ausführungen als „neueste[n] und bisher beste[n] Definitionsvorschlag“ (Nünning/Nünning 2000a: 17) bezeichnen und

Buschmann darin zustimmen, dass er zwischen Erzähler und Figuren als Erzählinstanzen differenziert, fehle seiner Begriffserklärung das „narratologische Fundament“ (Nünning/Nünning 2000a: 17).

Obgleich Buschmann zumindest Erzähler und Figuren als verschiedene narrative Instanzen nennt, unterscheidet auch er nicht zwischen den Aspekten narrativer Texte, die den Erzählvorgang konstituieren (*narration*), und denjenigen, die die perspektivische Brechung der erzählten Welt durch wahrnehmende Subjekte betreffen (*focalization*). Vielmehr liegt bei ihm die verbreitete Vermischung dieser beiden Kategorien in dem vagen Konzept des *point of view* vor. (Nünning/Nünning 2000a: 17)

Vera und Ansgar Nünning zufolge bedarf es der von Gérard Genette eingeführten Differenzierung zwischen *narration* und *focalization*, um die vielfältigen Erscheinungsformen des multiperspektivischen Erzählens beschreiben zu können. Wie bereits im ersten Kapitel erwähnt worden ist, bezieht sich „die Kategorie *narration* auf die textuellen Sprecher [...], die als Erzählinstanzen fungieren“ (Nünning/Nünning 2000a: 17). Unter dem Begriff *focalization* wiederum versteht Genette „diejenigen Aspekte, die sich auf die Instanzen beziehen, aus deren Perspektive die erzählte Welt ‚gesehen‘, d.h. wahrgenommen und erlebt, wird.“ (Nünning/Nünning 2000a, 18) Zudem ist es für Nünning und Nünning von Bedeutung, welche Kommunikationsebene die Erzählinstanz einnimmt. Während intradiegetische<sup>1</sup> Erzähler an der erzählten Geschichte teilhaben, stehen extradiegetische Erzählfikturen außerhalb des dargestellten Geschehens. Beide Erzählertypen sind zu berücksichtigen, um Multiperspektivität zu definieren. (vgl. Nünning/Nünning 2000a: 17f)

Die Unterscheidungen zwischen *narration* und *focalization* und zwischen verschiedenen Erzählebenen schaffen die Voraussetzung dafür, neben den Erzählinstanzen auch Reflektorfiguren bzw. interne Fokalisierungsinstanzen als Bezugsgröße zur Definition multiperspektivischen Erzählens zu berücksichtigen. (Nünning/Nünning 2000a: 18)

Davon ausgehend, entwickeln Vera und Ansgar Nünning drei Kriterien zur Erkennung multiperspektivischer narrativer Texte. Dabei muss die Erzählung mindestens eines oder eine Kombination mehrerer Merkmale aufweisen, um als multiperspektivisch zu

---

1 Wolf Schmid verwendet nicht die Opposition intradiegetisch – extradiegetisch, die auf Genette zurückgeht, sondern kreiert das Genettes Termini entsprechende Gegensatzpaar diegetisch – nicht-diegetisch.

gelten. Dementsprechend ordnen Nünning und Nünning folgende narrative Texte der Multiperspektivität zu: (vgl. Nünning/Nünning 2000a: 18)

*(1) Erzählungen, in denen es zwei oder mehrere Erzählinstanzen auf der extradiegetischen und/oder intradiegetischen Erzählebene gibt, die dasselbe Geschehen jeweils von ihrem Standpunkt aus in unterschiedlicher Weise schildern;*

*(2) Erzählungen, in denen dasselbe Geschehen alternierend oder nacheinander aus der Sicht bzw. dem Blickwinkel von zwei oder mehreren Fokalisierungsinstanzen bzw. Reflektorfiguren wiedergegeben wird;*

*(3) Erzählungen mit einer montage- oder collagehaften Erzählstruktur, bei der personale Perspektivierungen desselben Geschehens aus der Sicht unterschiedlicher Erzähl- und/oder Fokalisierungsinstanzen durch andere Textsorten ergänzt oder ersetzt werden. (Nünning/Nünning 2000a: 18)*

Den ersten Erzähltypus nennen Vera und Ansgar Nünning „*multiperspektivisch erzählte[n] Texte[n]*“ (Nünning/Nünning 2000b: 42), bei Typ 2 sprechen sie von „*multiperspektivisch fokalisierten Texten*“ (Nünning/Nünning 2000b: 42) und Erzählungen des dritten Typus werden als „*multiperspektivisch strukturierte[n] bzw. collagierte[n] Texte[n]*“ (Nünning/Nünning 2000b: 42) bezeichnet. Aus dem Kriterienkatalog geht hervor, dass nicht alle narrativen Texte, die mehr als eine Erzählperspektive aufweisen, automatisch multiperspektivisch sind. Bedeutung trägt vielmehr das Vorhandensein erkennbarer Unterschiede hinsichtlich der „Beurteilung derselben Ereignisse, Figuren, Räume, Sachverhalte, Themen oder Weltanschauungen“ (Nünning/Nünning 2000a: 19). Die drei Erzähltypen treten allerdings nicht immer in Reinform auf, vielmehr gibt es „Mischformen zwischen diesen Typen“ (Nünning/Nünning 2000b: 42). In dieser theoretischen Darstellung sollen allerdings nicht Mischformen und Sonderfälle im Fokus der Aufmerksamkeit stehen, sondern die drei Grundtypen in ihren verschiedenen *Erscheinungsformen*.

Im Bereich multiperspektivisch erzählter Texte unterscheiden Nünning und Nünning vier Subtypen, wobei ausschlaggebend ist, wie viele Erzählinstanzen in einem Text auftreten und auf welcher Kommunikationsebene sie positioniert sind. Gibt es zwei oder mehrere Erzähler, die Ereignisse nacheinander oder alternierend erzählen und „auf der hierarchisch über der Figurenebene angesiedelten Ebene der erzählerischen Vermittlung situiert sind“ (Nünning/Nünning 2000b: 43), handelt es sich um „*extradiegetisch multiperspektivisch erzählte Texte*“. (Nünning/Nünning 2000b: 43)

Erzählen jedoch zwei oder mehrere Figuren das Geschehen abwechselnd oder hintereinander, liegen „*intradiegetisch multiperspektivisch erzählte Texte*“ (Nünning/Nünning 2000b: 43) vor. Je nachdem, ob „das Geschehen alternierend oder nacheinander“ (Nünning/Nünning 2000b: 44) von zwei oder von mehr als zwei Erzählern wiedergegeben wird, unterscheiden Nünning und Nünning zwischen „*biperspektivisch*“ und „*polyperspektivisch erzählten Texten*“ (Nünning/Nünning 2000b: 44) Dabei kann in beiden Kategorien entweder intradiegetisch oder extradiegetisch erzählt werden. (vgl. Nünning/Nünning 2000b: 45) In Analogie dazu differenzieren Vera und Ansgar Nünning im Bereich der multiperspektivisch fokalisierten Texte zwischen „*extradiegetisch*“, „*intradiegetisch*“, „*biperspektivisch*“ und „*polyperspektivisch fokalisierten Texten*“ (Nünning/Nünning 2000b: 44).

Multiperspektivisch strukturierte Texte wiederum können „im Hinblick auf die Zahl und Streubreite der verarbeiteten Genres und Textsorten“ (Nünning/Nünning 2000b: 45) kategorisiert werden. Zum Typ 3a zählen Nünning und Nünning multiperspektivisch strukturierte Texte mit „intertextuellen Bezügen auf nicht-fiktionale Textsorten“ (Nünning/Nünning 2000b: 45), wodurch das Geschehen möglichst real wirken soll. Der Typ 3b enthält im Gegensatz dazu „intertextuelle[n] Einzeltext- und Gattungsreferenzen auf fiktionale Werke“ (Nünning/Nünning 2000b: 45), welche die Fiktionalität des Textes offenlegen. Während den ersten beiden Typen keine besondere Bezeichnung zuteil geworden ist, wird weiters unter „*[h]omomorph multiperspektivisch strukturierte[n] Texte[n]*“ (Nünning/Nünning 2000b: 45) und „*heteromorph multiperspektivisch strukturierte[n] Texte[n]*“ (Nünning/Nünning 2000b: 46) differenziert. Typ 3c weist eine durchaus einheitliche Struktur auf, da er Referenzen zu „einer Textsorte oder einigen sehr ähnlichen Genres“ (Nünning/Nünning 2000b: 46) herstellt. Im Unterschied dazu enthalten heteromorph multiperspektivisch strukturierte Texte „Elemente von unterschiedlichen Textsorten bzw. Genres“ (Nünning/Nünning 2000b: 46) und sind dementsprechend uneinheitlich.

#### **4.2. Wirkungen des multiperspektivischen Erzählens**

Wie aus der Kategorisierung des multiperspektivischen Erzählens in drei Hauptgruppen, die wiederum in Subtypen unterteilt sind, hervorgeht, liegt der Fokus von Vera und Ansgar Nünning nicht vordergründig auf dem erzählten Geschehen,

sondern auf den Figuren und ihren Beziehungen zueinander. Dabei sind Reibungen und Dissonanzen zwischen den einzelnen Perspektiven durchaus möglich und entfalten das „Wirkungs- und Funktionspotential des multiperspektivischen Erzählens“ (Nünning/Nünning 2000a: 19).

Ebenso vielfältig wie das multiperspektivische Erzählen selbst sind auch dessen Wirkungen, dennoch lassen sich einige zentrale Funktionen ausmachen. Zunächst tragen die unterschiedlichen Perspektiven dazu bei, Spannung aufzubauen. Besonders in Kriminalromanen wird die „unvermittelte Kontrastierung unterschiedlicher Versionen desselben Geschehens primär als Medium der Spannungserzeugung“ (Nünning/Nünning 2000a: 29) genutzt. Decken sich die Meinungen der Einzelperspektiven grundsätzlich, fungiert das multiperspektivische Erzählen wiederum als „Mittel der Emphase, Mehrfachthematisierung und Belehrung“ (Nünning/Nünning 2000a: 29) und übernimmt somit eine didaktische Funktion. Im Gegensatz dazu dient Multiperspektivität der Darstellung nebeneinander bestehender Weltanschauungen und Wertvorstellungen, sobald ein Geschehen von den Einzelperspektiven unterschiedlich bewertet wird.

Dem Literaturwissenschaftler Winfried Fluck zufolge kann multiperspektivisches Erzählen „sogar einen gesellschaftlichen Dialog über moralische und soziale Fragen initiieren“ (Nünning/Nünning 2000a: 29). Verleiht Multiperspektivität Figuren eine Stimme, die am Rande der Gesellschaft stehen, relativiere oder kritisiere sie Werte und Normen einer Epoche beziehungsweise Gesellschaftsschicht. In diesem Zusammenhang sprechen Nünning und Nünning von „[n]ormative[n] und ideologische[n] Funktionen“ (Nünning/Nünning 2000a: 30) des multiperspektivischen Erzählens. Ebenso besteht die Möglichkeit, dass Multiperspektivität als Medium der erkenntnistheoretischen, geschichtstheoretischen oder erzählerischen Selbstreflexion eingesetzt wird. (vgl. Nünning/Nünning 2000a: 29f)

Obwohl ein multiperspektivisch erzähltes literarisches Werk durchaus verschiedene Funktionen erfüllen kann, die sich „wechselseitig überlagern, ergänzen und verstärken“ (Nünning/Nünning 2000a: 31), gehen Vera und Ansgar Nünning von der Dominanz einer bestimmten Funktion aus. (vgl. Nünning/Nünning 2000a: 31) Das Wirkungspotential zu erkennen und die einzelnen Perspektiven miteinander in

Beziehung zu setzen, obliegt hauptsächlich dem Leser. Deshalb kann multiperspektivisches Erzählen zusätzlich dazu beitragen, dass die Rezipienten im Fremdverstehen geschult werden, indem sie „[d]urch die Beschäftigung mit solchen Texten [...] lernen, die Welt aus unterschiedlichen Perspektiven zu sehen.“ (Nünning/Nünning 2000a: 33)

### **4.3. Die semantische und syntaktische Dimension multiperspektivischen Erzählens**

Im Anschluss an die Definition von Multiperspektivität und deren Funktionen geht es Nünning und Nünning darum, ein Modell zu erstellen, mit dem sich sowohl die Einzelperspektiven als auch deren Beziehungen zueinander beschreiben lassen. Dabei gehen sie von Michail Bachtins Begriff der Redevielfalt sowie von Manfred Pfisters Perspektivenstruktur in narrativen Texten aus.

Bachtin zufolge treten in einem Roman verschiedene Erzähler und Figuren auf, die sich hinsichtlich ihres Standpunkts und ihrer Perspektive voneinander unterscheiden, wobei „die Stimmen des Erzählers und der Figuren ihrerseits als Schnittpunkte verschiedener gesellschaftlicher Diskurse zu begreifen sind.“ (Nünning/Nünning 2000b: 48) Wie oben erwähnt, geht Pfister davon aus, dass die „Wirklichkeitssicht“ (Nünning/Nünning 2000b: 48) oder Perspektive einer Figur von ihrem „Informationsstand“, ihrer „psychologische[n] Disposition“ und ihrer „ideologische[n] Orientierung“ (Nünning/Nünning 2000b: 48) bestimmt wird. Während Nünning und Nünning die ersten beiden Faktoren übernehmen, ersetzen sie den Terminus ‚ideologische Orientierung‘ durch die Begriffe „Werte und Normen“ (Nünning/Nünning 2000b: 48), die sich einfacher analysieren lassen, da sie teilweise explizit im Text genannt werden. (vgl. Nünning/Nünning 2000b: 48)

Ein narrativer Text gibt aber nicht nur Aufschluss über die Figurenperspektive, sondern auch über die Erzählerperspektive, d.h. „das Persönlichkeitsbild, das Rezipienten auf der Grundlage der im Text enthaltenen Informationen von der Erzählinstanz entwerfen“ (Nünning/Nünning 2000b: 49). Je mehr eine Erzählinstanz das Geschehen kommentiert, analysiert und bewertet, desto mehr erfährt der Leser über deren Wissen und Einstellungen. Auch wenn Erzähler ihre Figuren sprechen lassen und dadurch nicht explizit in Erscheinung treten, sind sie nach Nünning und Nünning „von

interpretatorischer Bedeutung“ (Nünning/Nünning 2000b: 48), da sie die Beziehungen der Einzelperspektiven zueinander steuern und beeinflussen. (vgl. Nünning/Nünning 2000b: 50) Eine Perspektive kann aber auch dem fiktiven Adressaten zuteil werden, vor allem dann, wenn er von einer expliziten Erzählinstanz, beispielsweise durch Appelle, direkt angesprochen wird. Figurenperspektive, Erzählerperspektive und die Perspektive des fiktiven Lesers ergeben also gemeinsam die Perspektivenstruktur eines narrativen Textes. (vgl. Nünning/Nünning 2000b: 51)

Die Perspektivenstruktur narrativer Texte konstituiert sich durch die Beziehungen aller Figurenperspektiven zueinander und durch deren Verhältnis zur Erzählerperspektive sowie zur Perspektive des fiktiven Lesers. [...] Der Begriff umfaßt zwar das Gesamt aller Einzelperspektiven eines narrativen Textes, zielt aber nicht auf die Einzelperspektiven selbst, sondern auf deren komplexe Wechselbeziehungen ab. (Nünning/Nünning 2000b: 51)

Um die Perspektivenstruktur analysieren zu können, müssen demnach zuerst die Einzelperspektiven rekonstruiert – „paradigmatische Achse der Selektion“ (Nünning/Nünning 2000b: 52) – und anschließend miteinander in Beziehung gesetzt werden – „syntagmatische Dimension“ (Nünning/Nünning 2000b: 52). Die paradigmatische Dimension bezieht sich einerseits auf die Zahl der vorhandenen Figurenperspektiven, auf deren Unterschiede zueinander, d.h. deren „soziale, gesellschaftliche, kulturelle, ethnische, religiöse, geschichtliche sowie geschlechts- und altersmäßige Streuung“ (Nünning/Nünning 2000b: 52), sowie das Maß der Ausgestaltung ihrer Eigenschaften und Einstellungen. Andererseits wird auch dem „Grad an Konkretisierung“ (Nünning/Nünning 2000b: 52) in Bezug auf die Erzählerperspektive Bedeutung zugeschrieben, da besonders explizite Erzähler sowohl die Rezeption lenken als auch die Relation zwischen den Figurenperspektiven steuern. (vgl. Nünning/Nünning 2000b: 52)

Darüber hinaus ist es von Relevanz, ob Figuren und Erzähler individuelle Werte oder kollektive Normen vertreten. Damit kann, muss aber nicht einhergehen, wie viel Ansehen „ein Perspektiveträger innerhalb der fiktionalen Welt genießt bzw. die ihm vom Rezipienten zugeschrieben wird“. (Nünning/Nünning 2000b: 54)

Ein weiteres zentrales Kriterium zur Analyse der Einzelperspektiven ist die Frage, wie zuverlässig oder glaubwürdig eine Figur oder auch die Erzählinstanz Fakten wiedergibt bzw. das Geschehen deutet und bewertet. (vgl. Nünning/Nünning 2000b: 53f)

#### **4.4. Die syntagmatische Achse der Kombination**

Der Analyse der Einzelperspektiven folgt deren Relationierung, was Nünning und Nünning als syntagmatische Dimension bezeichnen. In einem multiperspektivisch narrativen Text können die Perspektiven entweder „*hierarchisch gleichgeordnet*“ (Nünning/Nünning 2000b: 55) oder einander „*hierarchisch über- bzw. untergeordnet*“ (Nünning/Nünning 2000b: 55) werden. Dementsprechend sind „die Perspektiventräger auf derselben [...] [oder] auf unterschiedlichen Kommunikationsebenen situiert“ (Nünning/Nünning 2000b: 55).

Zudem ist es für die Interpretation eines Textes aufschlussreich, ob die einzelnen Perspektiven im gleichen Ausmaß dargestellt werden. Nünning und Nünning sprechen in diesem Zusammenhang von „*mengenmäßig ausgewogenem bzw. unausgewogenem multiperspektivischen Erzählen*“ (Nünning/Nünning 2000b: 56). Die Ausgewogenheit bzw. Unausgewogenheit lässt sich besonders leicht feststellen, wenn die Perspektiven nacheinander dargestellt werden, also „*sukzessives [...] multiperspektivisches Erzählen*“ (Nünning/Nünning 2000b: 56) vorliegt.

Wechseln einander die Erzähler- bzw. Figurenperspektiven ab, womit eine „*wechselseitige[n] Relativierung der Perspektiven im Rezeptionsprozeß*“ (Nünning/Nünning 2000b: 56) einhergeht, gilt das multiperspektivische Erzählen als alternierend. Einen Sonderfall in Bezug auf die „*syntagmatische[n] Relationierung der Perspektiven*“ (Nünning/Nünning 2000b: 56) stellt die Simultaneität der Präsentation einzelner Sichtweisen dar. Dies ist möglich, wenn zum Beispiel Kolonnen verschiedener Figuren nebeneinander abgedruckt werden. (vgl. Nünning/Nünning 2000b: 56) Häufig werden die Gedanken und Äußerungen der Figuren zu einem Geschehen allerdings nicht zeitgleich wiedergegeben, sondern nacheinander.

Die „*temporale[n] Relationierung der Perspektive*“ (Nünning/Nünning 2000b: 56f) hängt aber nicht nur davon ab, welche Perspektive zuerst dargeboten bzw. wem das letzte Wort zuteil wird, sondern bezieht sich natürlich auch auf „die Zeitfolge der Ereignischronologie“ (Nünning/Nünning 2000b: 57). Sind alle Perspektiven (Figuren



und/oder Erzähler) auf derselben Zeitebene situiert, spricht man vom „*synchronen multiperspektivischen Erzählen[s]*“ (Nünning/Nünning 2000b: 57), befinden sie sich auf verschiedenen Zeitebenen, liegt „*diachrone[s] multiperspektivische[s] Erzählen*“ (Nünning/Nünning 2000b: 57) vor.

Bedeutsam ist darüber hinaus der Abstand, den die Perspektiventräger zueinander und zum Ort des Geschehens einnehmen. Agieren die Figuren am gleichen Schauplatz, handelt es sich um „*monolokales multiperspektivisches Erzählen*“ (Nünning/Nünning 2000b: 57), verteilen sich Handlung und Perspektiven auf mehrere Orte, definieren Nünning und Nünning dies als „*polylokale[s] multiperspektivisches Erzählen*“ (Nünning/Nünning 2000b: 57).

Neben den eben genannten Analyse Kriterien, die die Beziehungen zwischen den Einzelperspektiven unter quantitativen und strukturellen Gesichtspunkten untersuchen, nennen Nünning und Nünning auch „qualitative bzw. inhaltliche Kategorien“ (Nünning/Nünning 2000b: 57). Je nachdem, ob die Figuren und/oder Erzähler gleich bzw. unterschiedlich viel wissen, liegen „*informationsmäßig kongruente[s] und diskrepante[s] multiperspektivische[s] Erzählen*“ (Nünning/Nünning 2000b: 57) vor. Ebenso wie Differenzen in Bezug auf den Informationsstand auftreten, repräsentieren die einzelnen Perspektiven verschiedene Wertvorstellungen, zwischen denen wiederum eine Hierarchie bestehen kann. Dementsprechend unterscheiden Nünning und Nünning zwischen „*normativ äquivalentem und nichtäquivalentem multiperspektivischen Erzählen*“ (Nünning/Nünning 2000b: 58).

Im Falle von normativ äquivalentem multiperspektivischen Erzählen sind die Einzelperspektiven weitgehend gleichwertig, während im anderen Fall die von einem oder mehreren Perspektiventrägern verkörperten Werte und Normen gegenüber denen anderer Erzähler oder Figuren begünstigt werden. (Nünning/Nünning 2000b: 58)

Als letzte Analysekategorie gilt die „*inhaltliche Relationierung der Perspektiven*“. Sie soll Aufschluss darüber geben, inwiefern die Einzelperspektiven miteinander übereinstimmen oder sich nicht decken. Obwohl es diesbezüglich unzählige Möglichkeiten gibt, unterscheiden Nünning und Nünning drei grundsätzliche Varianten: „*additives (bzw. ergänzendes), korrelatives (bzw. kontrastives) sowie kontradiktorisches (bzw. inkompatibles) multiperspektivisches Erzählen*“ (Nünning/Nünning 2000b: 58).

Ergänzen einander die einzelnen Perspektive und bilden Schritt für Schritt ein einheitliches Bild, sprechen Nünning und Nünning vom additiven Erzählen. Da sich im Gegensatz dazu die Perspektiven beim korrelativen multiperspektivischen Erzählen gegenseitig relativieren, liegt nur teilweise eine Übereinstimmung vor. Beim kontradiktorischen Erzählen erweisen sich die einzelnen Perspektiven als weitgehend inkongruent. (vgl. Nünning/Nünning 2000b: 58)

Im Falle des kontradiktorischen multiperspektivischen Erzählens sind die Einzelperspektiven [...] so unterschiedlich bzw. inkompatibel, daß sich das Geschehen auf der Figurenebene in eine Vielfalt heterogener Versionen auflöst. (Nünning/Nünning 2000b: 59)

Romane, bei deren Lektüre es dem Rezipienten schließlich nicht möglich ist, einen gemeinsamen Fluchtpunkt aller Perspektiven auszumachen und ein Gesamtbild zu konstruieren, verfügen über „offene Perspektivenstrukturen“ (Nünning/Nünning 2000b: 60) sowie „dialogische Multiperspektivität“ (Nünning/Nünning 2000b: 61). Im Kontrast dazu ergeben die Perspektiven im Falle der „monologischen Multiperspektivität“ (Nünning/Nünning 2000b: 61) ein schlüssiges Gesamtbild. (vgl. Nünning/Nünning 2000: 61)

[D]er Begriff der monologischen Multiperspektivität [kann] definiert werden als eine Erzählform, die sich trotz der Vielfalt von Perspektiven durch eine dominante ‚Stimme‘ auszeichnet und die eine geschlossene Perspektivenstruktur aufweist. (Nünning/Nünning 2000b: 61)

#### **4.5. Multiperspektivität und Rahmung**

Genette zufolge besteht ein literarisches Werk nicht nur „aus einem Binnentext, sondern auch aus ‚Schwellentexten‘ wie Titeln, Vorworten, Widmungen, Annotationen, Epigraphen, Fußnoten usw.“ (Wolf 2000: 87). Werner Wolf untersucht wiederum, inwiefern diese Paratexte oder Rahmungen, die oftmals das Textverständnis erleichtern, zur Multiperspektivität einer Erzählung beitragen können. (vgl. Wolf 2000: 87)

Dabei kommt er zum Ergebnis, dass Rahmungen nur unter bestimmten Voraussetzungen multiperspektivisches Erzählen bedingen:

Damit sie für eine multiperspektivische Werkstruktur eine Rolle spielen, müssen entweder zwei verschiedene Rahmungsinstanzen unterscheidbar sein (also z.B. Autoren von Vor- und Nachworten), oder, wenn nur eine

Rahmungsinstanz vorhanden ist, muß diese in Konkurrenz zu mindestens einer binnentextuellen Instanz treten. (Wolf 2000: 89)

Die Perspektiventräger der Rahmung müssen einerseits nicht explizit anthropomorph dargestellt werden, können andererseits aber auch nichtfiktionale Instanzen sein. So stammen Vorworte beispielsweise von realen Autoren oder fiktionalen Herausgebern. So tritt in Paratexten oder Rahmungen neben die Perspektive der Figuren und/oder des Erzählers auch jene des Herausgebers oder Autors. (Wolf 2000: 88)

Multiperspektivität in Rahmungen wird aber nicht nur durch die „Kombination aus nichtfiktivem Paratext und fiktivem Binnentext“ (Wolf 2000: 98) erzeugt, sondern wird ebenfalls „durch ein Nebeneinander mehrerer fiktiver Perspektiven auf beiden Textebenen bewirkt“ (Wolf 2000: 98).

In beiden Fällen wird vor allem durch die Differenzen, die zwischen den Einzelperspektiven bestehen und die durch die multiperspektivische Textstruktur betont werden, Spannung aufgebaut. (vgl. Wolf 2000: 93)

## 5. Erzähltheoretische Analyse des Romans „Im Fluss“

### 5.1. Kurzbiografie von Marlene Röder

Marlene Röder, 1983 in Mainz geboren, entschied sich nach dem Abitur für eine Ausbildung zur Glasmalerin. Danach studierte sie Germanistik und Kunst, wobei es sich um ein Lehramtsstudium handelte. Schon im Jugendalter begann Röder zu schreiben und erhielt für ihren Debütroman „Im Fluss“ den Hans-im-Glück-Preis, noch ehe der Text veröffentlicht worden war. Danach folgten der Evangelische Buchpreis und der Hans-Jörg-Martin-Preis für ihren Roman „ZebraLand“, sowie das Kranichsteiner Literaturstipendium für die Anthologie „Melvin, mein Hund und die russischen Gurken“. (vgl. Röder 2016:2)

In Marlene Röders Werken – etwa im Roman „Im Fluss“, der im Rahmen dieser Diplomarbeit analysiert wird – spielt die Religion eine große Rolle. Dies hängt laut Röder einerseits damit zusammen, dass sie von ihrem Großvater mütterlicherseits viele Bibeltex te erzählt bekommen habe. (vgl. Röder 2018: 177) Andererseits habe sie sich während ihrer künstlerischen Ausbildung intensiv mit Darstellungen religiöser Inhalte beschäftigt und habe sich davon berühren lassen. Zudem finde sie in religiösen Ritualen gelegentlich Trost. (vgl. Röder 2018: 178f)

Bei der Betrachtung biblischer Motive spüre ich Verbundenheit mit vorherigen Generationen von Gläubigen, aber auch Kritik an ihrer Auslegung von religiösen Texten. (Röder 2018: 178)

Derzeit ist Marlene Röder als Förderschullehrerin sowie Schriftstellerin tätig und lebt in Düsseldorf. (vgl. Röder 2016:2)

### 5.2. Inhaltsangabe

Marlene Röders Debütroman „Im Fluss“ ist 2007 erschienen und erzählt die Geschichte von drei Jugendlichen, die es – zum Teil gemeinsam – schaffen, Schicksalsschläge aus der Vergangenheit zu bewältigen. Besonders auffällig an diesem Roman ist, dass in dem primär realistisch erzählten Roman eine Figur namens Alina auftaucht, die einem „phantastischen Handlungskreis“ (Röder 2018: 184) zuzuordnen ist.

Die Brüder Jan und Alexander Steinflösser wachsen mit ihrem Vater und ihrer Großmutter mütterlicherseits in einem verschlafenen, an einem Fluss gelegenen Dorf auf. Ihre Mutter Katharina ist gestorben, als sie noch sehr klein gewesen sind, doch

darüber wissen die beiden Jungen nicht Bescheid. Alexander wird im Glauben gelassen, seine Mutter reise als Fotografin durch die Welt und lasse ihm an seinen Geburtstagen Geschenke und Briefe zukommen. Dabei stammt die Post von Katharinas ehemaliger Arbeitskollegin und Freundin Ruth. Alexanders jüngerer Bruder Jan wiederum hat niemals nach seiner Mutter gefragt und begnügt sich damit, seine scheinbar imaginäre Freundin Alina fast täglich am Flussufer zu treffen.

Den Alltagstrott der Familie Steinflösser bringt das Stadtmädchen Mia, die mit ihren Eltern ins Nachbarhaus zieht, durcheinander. Obwohl sie sich zunächst sehr reserviert verhält, freundet sie sich bald mit ihren Nachbarn an. Zunächst gewinnt sie die Zuneigung und das Vertrauen der Großmutter Iris Wagner, der sie auf Alex' Bitte hin ein wenig im Haushalt hilft. Iris freut sich, endlich wieder einmal einen weiblichen Gesprächspartner zu haben, und erzählt Mia vom gescheiterten Leben ihrer Tochter und von deren tragischem Selbstmord im Fluss. Alexander, der großes Interesse an Mia zeigt und von ihrer ersten Begegnung an um sie wirbt, gefällt es allerdings nicht, dass Mia in der Vergangenheit seiner Familie wühlt, während sie von sich selbst kaum etwas preisgibt. Dabei hütet Mia selbst ein Geheimnis. Gegen den Willen ihrer Eltern ist sie mit einem älteren Jungen namens Niklas zusammen gewesen und hat gedacht, es würde sich um Liebe handeln. Niklas' Absicht hat jedoch nur darin bestanden, mit Mia Sex zu haben. Als er dieses Ziel erreicht hat, verlässt er Mia, die mit einem gebrochenen Herzen zurückbleibt und sich völlig zurückzieht. Obwohl Mia die beiden Nachbarsjungen zu schätzen lernt und sich sogar in Alexander verliebt, weist sie ihn stets zurück, wenn er ihr körperlich zu nahe kommt. Während Alex diese Zurückweisung auf sich selbst bezieht, ist es Mias Angst davor, erneut benutzt zu werden.

Seit Mia mit Jan und Alexander befreundet ist, passieren seltsame Dinge. Nicht nur, dass sie kleine Fußspuren im Garten der Steinflössers entdeckt, sondern irgendjemand bricht in ihr Zimmer ein, berührt ihr geliebtes Cello und lässt einen toten Fisch zurück. Noch komplizierter und gefährlicher wird es für Mia, als ihr Jan von seiner Freundin Alina erzählt, die außer ihm niemand sieht und bei der er sich um den Geist der verstorbenen Mutter Katharina handelt.

An seinem 18. Geburtstag wartet Alexander vergeblich auf eine Nachricht von seiner Mutter. Dass er kein Lebenszeichen von seiner Mutter erhält, hängt mit der Forderung seiner Großmutter zusammen, ihr Schwiegersohn Eckhard müsse seinen ältesten Sohn endlich über den Tod der Mutter aufklären.

Gleichzeitig weiß die Großmutter darüber Bescheid, dass der Geist ihrer Tochter nicht zur Ruhe gekommen ist, denn Mia und Alexander beobachten sie in einer Vollmondnacht dabei, wie sie Katharina mit Kerzen und kleinen Opfergaben zu besänftigen versucht. Alexander möchte der Sache allerdings nicht auf den Grund gehen und spricht auch nicht gern darüber, dass sich Jan stets beim Fluss aufhält und sich nicht für das wahre Leben interessiert.

Als Jan Mia mit auf die Insel im Fluss nimmt, auf der er früher viel mit seinem Bruder gespielt hat, küsst er sie. Mia misst dem Annäherungsversuch nicht viel Bedeutung zu, da Jan über ein sehr verträumtes und kindliches Wesen verfügt. Allerdings wirft Mia ihrem Freund Alexander wenige Tage später an den Kopf, Jan geküsst zu haben, da ihr Alex' Geständnis, sie zu lieben und zu begehren, Angst macht. Somit zerstört Mia die Beziehung, Alexander wiederum schlägt daraufhin seinen Bruder in der Schule nieder, fühlt sich dadurch aber nicht besser.

Um seinen Frust loszuwerden, läuft Alexander auf dem zugefrorenen Fluss Schlittschuh und bricht im Eis ein. Alina versucht ihn in den Fluss zu ziehen, doch Jan rettet ihn und nimmt schließlich Abschied vom Geist seiner Mutter. Alexander erholt sich und versöhnt sich mit Mia, die ihm in einem Brief von Niklas und ihren wahren Beweggründen, ihn stets zurückzuweisen, erzählt. Mithilfe der Unterstützung seiner Freundin Mia schafft es Alexander, Katharinas Tod zu verkraften.

### ***5.3. Charakteristik der Hauptfiguren***

#### **5.3.1. Mia**

Mia Reinhold ist 16 Jahre alt, hat helle Haut, dunkelbraune Augen und eine schmale Nase. Sie trägt stets schwarze Kleidung, Muschelohrringe und schminkt sich sorgfältig. Aufgrund des beruflichen Aufstiegs ihres Vaters zieht Mia von der Stadt aufs Land, wogegen sich die Jugendliche zunächst auflehnt. Durch den Umzug verliert das Einzelkind nicht nur seine Freunde, sondern auch den Platz im Jugendorchester. Mia

spielt leidenschaftlich gerne Cello, die Musik scheint ihr Anker zu sein: „Jede Bewegung die einzig richtige zur einzig richtigen Zeit. Mein Körper löste sich auf. Ich wünschte, ich könnte bis in alle Ewigkeit spielen. Dann wäre das Leben erträglich.“ (Röder 2007: 87)

Zu ihren Eltern hat Mia eine oberflächliche Beziehung, besonders seit sie festgestellt hat, dass sie ihr Ex-Freund nicht geliebt hat, sondern nur am Geschlechtsverkehr mit ihr interessiert gewesen ist, verschließt sich Mia, um nicht erneut verletzt werden zu können. Ihrer Enttäuschung über die Realität verleiht sie durch ihre dunkle Kleidung Ausdruck: „Andere Leute trugen Schwarz, weil es chic war oder schlank machte oder weil sie drauf standen. Aber Mia trug es wie eine Witwe, wie jemand, der Trauer trägt.“ (Röder 2007: 30)

Vertrauen schöpft sie Jan und Alexander gegenüber. Durch die Freundschaft mit den beiden gewinnt sie langsam wieder ihre Lebenslust zurück. Schließlich kann sie sich sogar dazu überwinden, ihren Freund Alex in das Geheimnis ihrer gescheiterten ersten Liebe einzuweihen. Erst dann wirkt sie bereit, eine ernsthafte Beziehung zu Alexander einzugehen.

### **5.3.2. Alexander**

Alexander Steinflösser ist 18 Jahre alt, hat braune Locken und hellblaue Augen. Mit seiner sportlichen Figur und seinem gutmütigen Wesen beeindruckt er die Mädchen seines Dorfes. Sogar Mia, die ihn zu Beginn abschätzig als „Häuptling der Eingeborenen“ (Röder 2007: 23) und „Provinz-Casanova“ (Röder 2007: 24) bezeichnet, verliebt sich schließlich in ihn.

Gemeinsam mit seinem Bruder Jan, seinem Vater Eckhard und seiner Großmutter Iris lebt er in einem kleinen Dorf in einem Haus am Flussufer. Obwohl er als Kind viel Zeit mit seinem Bruder und seiner Mutter im Fluss verbracht hat, meidet er ihn als Jugendlicher.

Auf den ersten Blick scheint er zufrieden mit sich und seinem Umfeld zu sein, doch insgeheim leidet Alex darunter, ohne Mutter aufzuwachsen und seinen jüngeren Bruder beschützen zu müssen. Alexanders Spitzname Skip erinnert daran, dass er als Kind gemeinsam mit Jan viele „Seeschlachten gegen Südseepiraten“ (Röder 2007: 43) ausgetragen hat, bei denen er „der Bootsmann, der Skipper eben“ (Röder 2007: 43) gewesen ist und Jan „sein Forschungsoffizier“ (Röder 2007: 43).

Obwohl Alex im Gegensatz zu seinem Bruder vernünftig und bodenständig wirkt, träumt er davon, zu seiner Mutter zu reisen, und freut sich wie ein kleines Kind, wenn er Post von ihr erhält: „*Susan would write a letter, if ...* Ich fragte mich, an wen diese gesichtslose Susan wohl schrieb. Sie sollte meinem Bruder einen Brief schreiben. Er liebte Briefe und Fotos.“ (Röder 2007: 39)

Seinen Vater schätzt er manchmal gering, weil dieser kein Verständnis für seinen verträumten Sohn Jan aufbringt. Äußerlich sowie charakterlich ähnelt Alexander seinem Vater allerdings sehr. Ebenso wie Eckhard versucht er Probleme mit Gewalt zu lösen. Dies äußert sich vor allem darin, dass er Personen, die sich über Jan lustig machen, schlägt.

In sich ruht Alexander jedoch, wenn sich Mia in seiner Nähe befindet:

Aber wenn ich mit Mia zusammen war, fühlte es sich an, als sei ich angekommen. Endlich. Als wäre das genau der Ort, an dem ich jetzt sein sollte ... [...] Noch nie in meinem Leben hatte ich mich einem anderen Menschen so nahe gefühlt. (Röder 2007: 152)

Mit ihrer Hilfe gelingt es ihm sogar, die Nachricht zu verkraften, dass seine Mutter nicht mehr lebt.

### **5.3.3. Jan**

Jan Steinflösser ist 16 Jahre alt, hat schulterlanges blondes Haar und zwei verschiedenfarbige Augen, ein blaues und ein grünbraunes, weshalb er für manche seiner Mitmenschen unheimlich wirkt.

Im Gegensatz zu seinem Bruder Alexander zeigt er weder großes Interesse noch Ehrgeiz hinsichtlich schulischer Leistungen, weshalb er Schwierigkeiten mit seiner Großmutter und seinem Vater bekommt. Anstatt für Englisch zu lernen, hält er sich lieber am Fluss auf, um sich mit seiner imaginären Freundin Alina zu treffen oder die Geräuschkulisse der Natur aufzunehmen:

Die meisten Menschen verbringen die Hälfte ihres Tages damit, Dinge zu tun, die getan werden müssen. [...] Dinge, die notwendig sind, um einigermaßen durchs Leben zu kommen. Jan tat das nicht. (Röder 2007: 28)

Als Jans Interesse an Alina nachlässt und er sich in Mia verliebt, stellt sich heraus, dass es sich bei Alina um den Geist seiner verstorbenen Mutter handelt, den er mit seiner



Zuneigung und Hörigkeit am Leben erhält. Das ist auch der Grund, warum Jan seine Mutter nicht zu vermissen scheint:

Ich hatte ihn nie weinen sehen und er hatte auch nie nach ihr gefragt: Aber er war ja auch noch viel kleiner gewesen als ich, als sie verschwand. Erst fünf. Ich war damals schon fast sieben. (Röder 2007: 38)

Indem er sich in Mia verliebt, fasst Jan im wahren Leben Fuß. Mit Mias Hilfe gelingt es ihm auch, den Geist seiner Mutter ruhen zu lassen.

#### **5.4. Analyse der Erzählperspektiven im Roman „Im Fluss“**

Der Darstellung des Inhalts sowie der Charakteristik der Protagonisten folgt nun die Anwendung von Wolf Schmidts Modell der Erzählperspektiven auf den Roman „Im Fluss“.

Dieser besteht aus 24 Kapiteln, die abwechselnd von Mia, Alexander und Jan – eben in dieser Reihenfolge – erzählt werden. Am Beginn des Textes befindet sich ein Intro, die Schilderungen der drei Hauptpersonen werden zudem von einem ersten, zweiten und dritten Intermezzo unterbrochen, wobei erst gegen Ende des Romans klar wird, wer als Erzähler dieser vier Abschnitte fungiert.

Zunächst werden alle Kapitel, die Mia erzählt, analysiert, ehe auf die von Alexander und Jan geschilderten Abschnitte eingegangen wird. Zum Schluss erfolgt die narratologische Untersuchung der Kapitel, die ein anonymer Erzähler darbietet. Dabei soll nicht nur die darin enthaltene Erzählperspektive thematisiert werden, sondern auch die Bedeutung dieser Abschnitte für den Gesamttext.

##### **5.4.1. Mia als diegetisch figurale Erzählinstanz**

Bevor die einzelnen mit „Mia“ betitelten Kapitel analysiert werden, ist vorwegzunehmen, dass sie in allen Abschnitten als diegetisch figurale Erzählinstanz in Erscheinung tritt. Obwohl das Präteritum als Tempus verwendet wird, hat der Leser den Eindruck, Mia würde gerade erleben, wovon sie erzählt. Das liegt auch an den zahlreichen wörtlichen Reden, die den Erzähltext ergänzen. Ausnahmen bilden Erinnerungen, vereinzelte Sätze im Präsens und einige Passagen, die auf das weitere Geschehen vorausdeuten. Bei diesen Vorausdeutungen kann nicht eindeutig geklärt

werden, ob Mia lediglich eine Vorahnung hat oder die Ereignisse aus einem gewissen zeitlichen Abstand betrachtet.

Im ersten Kapitel erzählt Mia von ihrem Umzug von der Stadt aufs Land, den die berufliche Neuorientierung ihres Vaters mit sich bringt. Während ihre Eltern dem Landleben erwartungsvoll entgegenblicken, hat Mia lange dagegen gekämpft, bis sie schließlich resigniert hat:

Vor ein paar Monaten hatte ich noch geschrien und getobt, um meine Eltern dazu zu bringen ihre Umzugspläne ad acta zu legen. [...] Ich erinnerte mich an meine verzweifelte, ohnmächtige Wut. Dass die beiden mein Leben einfach so völlig umkrempeln konnten, wie es ihnen gerade passte, brachte mich zur Weißglut! (Röder 2007: 14)

Da sich das erzählte Ich und das erzählende Ich nicht decken – Mia blickt auf ihre Gefühle vor einigen Monaten zurück – liegt keine figurale, sondern eine narratoriale Perspektive vor. Aufgrund des knappen zeitlichen Abstands zwischen Erleben und Erzählen haben sich Mias Wertvorstellungen und ihr sprachlicher Ausdruck nicht verändert. Mias sprachliche Perspektive ist besonders am letzten Satz des Zitats zu erkennen.

Aus figuraler Perspektive schildert Mia, dass sie zwar nicht ankommen will, schließlich aber Gefallen an dem neuen Haus und vor allem an ihrem Zimmer findet:

Ich suchte mir das schönste Zimmer aus. [...] So also sah der Versuch meiner Erzeuger aus, mich mit meiner Zwangsumsiedlung auszusöhnen. Bestechung sozusagen. Gar nicht so übel. (Röder 2007: 17)

Außerdem geht aus der Beschreibung ihres Wohnraums hervor, welche große Bedeutung Musik und ihr Cello für Mia tragen:

Wie schön der rote Klangkörper in dem ansonsten so leeren Raum wirkte!  
(Röder 2007: 18)

Begriffe wie *Erzeuger*, *Zwangsumsiedlung* und *Bestechung* deuten einerseits auf Mias ideologische Perspektive hin, auf ihre kritische Haltung ihren Eltern und der Übersiedelung gegenüber, andererseits auf ihren Sprachduktus, den die Ellipse *Gar nicht so übel* allerdings noch deutlicher macht.

Mit Ablehnung reagiert Mia vor allem auf das Unverständnis von Mutter und Vater für ihre Situation: *Die haben ja keine Ahnung ... Von nichts haben sie eine Ahnung!*“ (Röder 2007: 15) Dieser redundante Gedankengang zeigt Mias sprachliche Perspektive sowie

ihren Unmut darüber, ihr bisheriges Leben hinter sich lassen zu müssen, ohne Mitgefühl von ihren Eltern zu erfahren.

Mit jedem Kilometer ließ ich mein altes Leben in der Stadt weiter hinter mir zurück: Das Jugendorchester, in dem ich Cello gespielt hatte. Meine Freundinnen, mit denen ich durch Geschäfte gebummelt war und mich heimlich in die Partys von cooleren Leuten eingeschlichen hatte, auf denen wir nicht eingeladen waren. Okay, es war nicht gerade überwältigend gewesen, aber es war *mein* Leben! (Röder 2007: 14f)

Interessant an dieser Textstelle ist die Tatsache, dass Mia über ihr früheres Leben spricht, als liege dieses zumindest einige Jahre zurück. In Wahrheit sitzt sie gerade im Auto und ist nur wenige Stunden von ihrer einstigen Heimat entfernt. Mias Empfinden reicht allerdings aus, um Distanz zwischen dem erzählenden und dem erzählten Ich zu schaffen. Somit werden die Erinnerungen aus einer narratorialen Perspektive beschrieben.

In ihrem neuen Zuhause angekommen, bleibt Mia allerdings nicht viel Zeit, um an ihre Vergangenheit zu denken. Zum einen muss sie ihren Eltern beim Umräumen helfen, zum anderen macht sie Bekanntschaft mit ihrem Nachbarn Alexander Steinflösser, der Interesse an ihr bekundet und Mia aus der Reserve lockt, obwohl sie zunächst distanziert auftritt. Nachdem Alex sich und seinen Bruder Jan vorgestellt hat, wartet er auf Mias Reaktion: „Vermutlich sollte jetzt der Teil kommen, in dem ich mich freundlich vorstellte, erzählte, aus welcher Stadt es mich hierherschlagen hatte und so weiter. Aber ich schwieg.“ (Röder 2007: 23)

An diesem trotzigem Verhalten lässt sich Mias ideologische Perspektive erkennen, die umgangssprachlichen Ausdrücke wie *hierherschlagen* sowie *und so weiter* bilden ihre Sprache ab. Alex' Freundlichkeit erzürnt Mia nicht nur, weil er im Gegensatz zu ihr mit seinem Leben zufrieden zu sein scheint, sondern auch aufgrund der Tatsache, dass sie nach „der Sache mit Niklas“ (Röder 2007: 14), worauf Mia vorerst nicht näher eingeht, nicht die Nähe von Jungen sucht.

Im vierten Kapitel kommen neben dem Erzähltext viele wörtliche Reden vor.

Nachdem Mia tagelang ihr Nachbarhaus und deren Bewohner beobachtet hat, trifft sie vor dem Supermarkt auf Alex' Großmutter Iris Wagner. Da der alten Frau ihr Einkauf zu Boden fällt, sammelt Mia die Lebensmittel widerwillig ein und hilft diese nach Hause zu tragen.

Ich hatte keine Lust sie kennenzulernen, geschweige denn ihre Einkaufstüten zu tragen, ich wollte sie weiter vom sicheren Abstand meines Zimmers aus beobachten. Aber wenn ich nicht gefragt hätte, wäre ich mir den Rest des Tages wie ein sozial verkrüppeltes Objekt vorgekommen und darauf hatte ich noch weniger Lust. (Röder 2007: 51)

Diese Textstelle zeigt Mias innerliche Zerrissenheit. Obschon sie sich gerne zurückzieht und allein Zeit verbringt, verfügt sie über ein soziales Wesen. Die Bezeichnung *sozial verkrüppeltes Objekt* drückt nicht nur die figurale ideologische, sondern auch die sprachliche Perspektive aus.

Trotz Mias anfänglichen Wunsches nach Distanz, folgt sie Iris Wagner ins Innere des Hauses, das mit vielen Fotos geschmückt ist. Mias besondere Aufmerksamkeit ruft ein Familienfoto hervor, das ein junges Paar mit zwei Kleinkindern zeigt, in denen Mia sogleich ihre Nachbarsjungen Jan und Alex erkennt. Mia zeigt jedoch vor allem Interesse an der Mutter, die sie noch nie gesehen hat:

Doch es war die Frau, deren Blick mich irgendwie berührte. [...] Da spielte so ein kleines, verstecktes Lächeln um ihre Mundwinkel, das nicht zu ihrer braven Hausfrauenrolle zu passen schien. [...] Und auf einmal war ich mir ganz sicher: Diese Frau hatte ein Geheimnis. Ihre Augen, da war irgendetwas Merkwürdiges mit ihren Augen ... (Röder 2007: 54)

Mias perzeptive Perspektive wird von Iris' Perspektive abgelöst, als diese von ihrer Tochter, der Frau auf dem Foto, zu erzählen beginnt. Hier erfährt Mias erstmals über Katharinas Wunsch, Fotografin zu werden, und das tragische Scheitern, diesen Traum zu verwirklichen.

Zunächst werden Mia allerdings nur wenige Informationen über Alexanders und Jans Mutter zuteil, da die beiden Jungen das Gespräch zwischen Mia und der Großmutter unterbrechen. Während Jan nicht mit dem unerwarteten Gast spricht, wagt Alex seinen zweiten Annäherungsversuch. Damit verunsichert er Mia, die ihn mit der spitzen Bemerkung, seine Großmutter sollte nicht mehr allein außer Haus gehen, indirekt zurückweist. Wie erwartet, reagiert Alexander gekränkt und möchte nicht, dass Mia sich einmischt.

Meine Flucht hatte sich in einen Rausschmiss verwandelt. Ich spürte ein Gefühl bitteren Triumphes, als ich das Haus der Steinflössers verließ. Hinter mir flog die Tür zu. Gut so. Es war gefährliches Terrain. Aber warum war ich dann so enttäuscht? Ein kleiner, dummer Teil von mir hoffte, Alex würde mich zurückrufen. Doch niemand rief [...]. (Röder 2007: 59)

In dieser Passage ist eine kompakte figurale Perspektive zu erkennen, ebenso wie in Mias anschließend beschriebener Entdeckung von Fußspuren im Garten ihrer Nachbarn:

Da bemerkte ich zum ersten Mal die Spuren: Abdrücke von bloßen, nassen Füßen, die quer über den gepflasterten Gartenweg führten und sich zwischen den Rosenbeeten verloren. [...] Die Abdrücke gehörten zu Füßen, die noch kleiner waren als meine – es konnte also niemand aus dem Nachbarhaus sein, da alle in der Familie sehr groß waren. (Röder 2007: 59)

Mias ideologische Perspektive, sie brauche die Steinflössers nicht auf die Fußabdrücke hinweisen, weil sie und ihre Meinung ohnehin „unerwünscht“ (Röder 2007: 60) wären und es sie schließlich nicht betreffe, „was diese Leute für Probleme hatten“ (Röder 2007: 60), stellt sich im Verlauf der Geschichte als Fehleinschätzung heraus.

Im zehnten Kapitel berichtet die diegetische Erzählinstanz Mia von zwei erschreckenden Momenten. Während Mia hingebungsvoll Cello spielt, bemerkt sie, dass sie von jemandem beobachtet wird. Als sie deswegen aus dem Fenster blickt, entdeckt sie Jan, der vor Schreck vom Kirschbaum vor Mias Zimmer gefallen ist. Zuerst reagiert Mia wütend, doch dann bittet sie Jan ins Haus und spielt ihm sogar auf dem Cello vor, da er ihre Liebe zur Musik zu teilen scheint.

Heute war ich gut in Form: Ich ließ den Bogen über die Seiten tänzeln, brachte das Cello zum Säuseln, Singen und zum Weinen. [...] Jede Bewegung die einzig richtige zur einzig richtigen Zeit. Mein Körper löste sich auf. Ich wünschte, ich könnte bis in alle Ewigkeit spielen. Dann wäre das Leben erträglich. (Röder 2007: 87)

Die Textstelle zeigt Mias ideologische und zeitliche Perspektive, beim Musizieren fühlt sie sich präsent und zufrieden, es wirkt wie ein Anker für sie. Ähnlich gestaltet sich Jans Verhältnis zur Musik, der Mias Cello als ihr „tönendes Herz“ (Röder 2007: 90) bezeichnet. Deswegen schöpfen die beiden Jugendlichen Vertrauen zueinander. Jan erzählt Mia von seiner Freundin Alina und Mia spielt ihm auf ihrem Cello vor. Seine Reaktion auf das Stück „Sommer“ von Vivaldi beschreibt sie aus ihrer perzeptiven, ideologischen und räumlichen Perspektive:

Mein Zimmer hat eine hervorragende Akustik. Die Töne tropften, schäumten und perlten von den kahlen Wänden. Jan stand mitten im Raum, in diesen Kaskaden von Klängen. Er hatte die Augen geschlossen. Seine Arme waren leicht erhoben, die Handflächen nach oben geöffnet. [...]

Es berührte mich tief. Ich hatte noch nie jemanden so intensiv Musik hören sehen. (Röder 2007: 91)

Unklar bleibt bei diesem Zitat, warum Mia im ersten Satz das Präsens verwendet. Es könnte sein, dass Mia rückblickend von dieser Erfahrung berichtet, während ihr Zimmer ungeachtet eines genauen Zeitpunkts über eine fabelhafte Akustik verfügt. Allerdings wirkt die Erzählung so, als hätte Mia Jan gerade zugesehen, worauf auch das deiktische Pronomen *diese* hinweist. Da Mia einige Absätze später eine entsetzliche Entdeckung thematisiert, die sie am „nächsten Tag“ (Röder 2007: 93) macht, besteht doch wieder die Möglichkeit einer zeitlichen Distanz zwischen Erleben und Erzählen. Explizit darauf verwiesen wird im Roman jedoch nicht.

Aus narratorialer perzeptiver Perspektive beschreibt Mia die Verwüstung ihres Zimmers, die eine „Warnung“ (Röder 2007: 93) des „Schattens [...], der um das Haus der Steinflössers herumstrich“ (Röder 2007: 94) darstellen könnte:

Am nächsten Tag hatte ich keinen Grund zu lachen. Das war der Tag, an dem ich den toten Hecht in meinem Zimmer fand. [...] Sein langer Leib war aufgerissen, die Eingeweide über den Fußboden zerstreut. Das Fischmaul mit den spitzen Zähnen schien zu einem bössartigen Grinsen verzogen zu sein. (Röder 2007: 93)

Obwohl Mia ihrer Mutter den Fisch zeigt, wird die Polizei nicht darüber informiert und Mia denkt bald nicht mehr daran. Das liegt vor allem daran, dass sie sich kurz danach in Alex verliebt.

Im zehnten Kapitel beschreibt Mia ihre Beziehung zu Alexander aus einer kompakten figuralen Perspektive:

Aber eigentlich war in meinem Kopf momentan sowieso kein Platz für die Geschichten anderer Leute. Dort war nur Platz für Alex und mich. Ich wusste zwar immer noch nicht genau, wie ich in diese »Beziehung« hineingeschlittert war, aber wir waren jetzt schon seit knapp einem Monat zusammen. Alex brachte mich zum Lachen, und ich lachte viel in letzter Zeit. Seit Monaten hatte ich mich nicht mehr so unbeschwert, so ... *glücklich* gefühlt, und ich wollte diesen Zustand genießen, solange er andauerte! (Röder 2007: 106f)

Dass es sich in diesem Fall um keine narratoriale Sichtweise handelt, lässt sich an den deiktischen Zeitangaben *momentan*, *jetzt*, *in letzter Zeit* erkennen, ebenso wie an Mias Unwissenheit über den Verlauf ihrer Liebesbeziehung zu Alexander.

Während Mia bislang nur den fröhlichen, gut gelaunten Alex kennengelernt hat, macht sie im zehnten Kapitel auch Bekanntschaft mit seiner Empfindlichkeit. Alexander versucht zwar das Fest zu seinem 18. Geburtstag zu genießen, kann aber seine Trauer darüber, dass er keine Post von seiner Mutter erhalten hat, nicht verbergen.

Als Alex, Mia und Jan zu später Stunde Blutsbrüderschaft trinken und versprechen, immer füreinander da zu sein, äußert Mia innerlich Bedenken, den Schwur halten zu können: „*Keine Geheimnisse ...* Ich musste an Niklas denken, und daran, dass ich keineswegs vorhatte, Alex irgendwas über ihn oder diese ganze verdammte Geschichte zu erzählen.“ (Röder 2007: 111) Diese Gedanken spiegeln Mias ideologische Perspektive wider, besonders der Ausdruck *diese ganze verdammte Geschichte* repräsentiert ihren Sprachgebrauch.

Schließlich bringen Jan und Mia den alkoholisierten Alexander nachhause. Ehe er einschläft, erzählt er Mia vom plötzlichen Verschwinden seiner Mutter. Ebenso wie seine Mutter ohne Erklärung gegangen sei, werde ihn auch Mia verlassen, fügt er hinzu. Obwohl Mia Alex' Vermutung negiert, zweifelt sie insgeheim nicht an der Richtigkeit seiner Worte (ideologische Perspektive): „Aber in meinem tiefsten Inneren, dort, wo niemand reinschauen darf, wusste ich, dass Alex Recht hatte. Ich fühlte mich ertappt. Erkannt.“ (Röder 2007: 118)

Trotz der Vorahnung der beiden Jugendlichen, dass ihre Beziehung nicht ewig halten werde, scheinen sie sich vorerst nicht davon beeinflussen zu lassen. Ohne ihren Eltern Bescheid zu geben, geht Mia in einer Vollmondnacht mit Alex im Fluss baden. Dass Mia dabei fast von Alina ertränkt worden wäre und die beiden Verliebten zudem Iris dabei beobachtet haben, wie diese den Fluss zu beschwichtigen versucht hat, wird im 13. Kapitel von Mia nur angedeutet:

Meine gestohlenen Ohrringe, das Blutritual und dieses Wesen im Fluss ... all das spukte mir noch immer im Kopf herum. Alex konnte oder wollte mir bei der Aufklärung der rätselhaften Vorkommnisse nicht helfen. (Röder 2007: 142)

Genauer beschreibt Mia allerdings die Folgen, die ihr unerlaubter nächtlicher Ausflug nach sich gezogen hat:

Alex und mein nächtlicher Grusel-Trip hatte [...] noch ein unangenehmes Nachspiel gehabt: Gerade als ich mich todmüde zurück in mein Zimmer schleichen wollte, war plötzlich das Licht angegangen. Meine Mutter hatte

auf dem Treppenabsatz gestanden, der Mund eine verkniffene Linie. [...] Leider waren meine Nerven nach dieser Nacht schon ziemlich überreizt gewesen. [...] »Warum kümmerst du dich nicht zur Abwechslung mal um deine eigenen Probleme, Mama!«, hatte ich zurückgeschnauzt. (Röder 2007: 141)

Die Verwendung des Plusquamperfekts in dieser Passage sowie die Reue darüber, ihre Mutter beleidigt zu haben, worauf das Wort *leider* hinweist, verdeutlichen, dass Mia mit einem gewissen zeitlichen Abstand über den Streit berichtet und daher narratorial erzählt. Weder das erzählte und das erzählende Ich noch deren Einschätzung der Situation (ideologische Perspektive) sind hier identisch.

Nachdem ihre Mutter nach „mehr als eine[r] Woche“ endlich wieder mit Mia spricht, scheint sich Mias Verhältnis zu ihren Eltern zu normalisieren. Sie ärgert sich auch nicht darüber, dass ihr Vater sie zur Verhütung mahnt, sondern versteht seine Sorge. Zudem regt sie das Vater-Tochter-Gespräch dazu an, über ihre Beziehung zu den Eltern nachzudenken.

Ging es allen Eltern so, dass sie ihre Kinder eigentlich gar nicht kannten? Darf überhaupt ein Mensch behaupten, einen anderen richtig zu kennen? [...] Das Problem ist, dass man immer nur von außen schauen kann, aber die Geheimnisse liegen tief unter der Oberfläche versteckt. (Röder 2007: 151)

Dass Mia oft auf die Bedeutung von Geheimnissen hinweist, zeigt, wie sehr sie selbst und das Verhältnis zu ihren Mitmenschen unter dem Verschweigen ihrer negativen Erfahrung mit Niklas leiden. Dennoch gelingt es ihr nicht, ihre ideologische Perspektive zu ändern und sich anderen gegenüber zu öffnen.

Mia ist jedoch nicht die Einzige, die etwas verheimlicht. Als sie versucht, von Jan und Iris etwas über das Flusswesen in Erfahrung zu bringen, erhält sie von beiden nur ausweichende Antworten. Jan erzählt Mia, dass Alina eifersüchtig sei und sie nicht leiden könne. Zudem glaubt er wie sein Bruder, die Halskette mit dem Kreuz, die Mia von Alex bekommen hat, werde sie beschützen. Wovor Mia geschützt werden muss, möchte er jedoch nicht erläutern: „[B]evor ich Jan weiter ausquetschen konnte, war er schon an mir vorbeigehuscht.“ (Röder 2007: 144)

Eine ähnliche Erfahrung macht Mia, als sie sich nach dem Ritual am Fluss in der Vollmondnacht erkundigt und wissen möchte, wovor Iris Schutz erbeten hat:



Ich traute meinen Ohren nicht! Alex hatte mir zwar erzählt, dass seine Oma einfach totschiieg, was ihr nicht in den Kram passte, doch es war das erste Mal, dass ich es selbst erlebte. Sie konnte doch nicht einfach so tun, als ob ...! Aber sie konnte. Weiterzufragen schien zwecklos. (Röder 2007: 146)

Mias Ausrufe verleihen ihrem Ärger und somit ihrer ideologischen Perspektive Ausdruck, machen aber auch ihre Wahrnehmungen deutlich. Der umgangssprachliche Nebensatz *was ihr in den Kram passte* sowie der darauffolgende unvollendete Satz spiegeln Mias Sprache wider.

Die figurale ideologische, perzeptive und sprachliche Perspektive ist auch an Mias Hinweis auf ihre wachsende „Gewissheit, dass es da ein Geheimnis gab, in das alle Steinflössers verstrickt waren wie in ein unsichtbares Gespinst“ (Röder 2007: 144) zu erkennen.

Zwar erhält sie, wie erwähnt, von Iris keine Informationen über den Spuk im Fluss, immerhin setzt die Großmutter aber ihre Binnenerzählung über ihre Tochter fort. So erfährt Mia von der unglücklichen Beziehung zwischen Eckhard und Katharina, die keine Hausarbeit erledigt, sondern jeden Tag mit ihren Kindern am Fluss verbracht habe.

Im sechzehnten Kapitel erzählt Mia von der Insel im Fluss, der sie gemeinsam mit Jan einen Besuch abstattet. Obgleich sie zunächst Vorbehalte und Angst hat, folgt sie Jan schließlich auf die „*Insel der Glückseligen*“ (Röder 2007: 172).

*Alina ist eifersüchtig. Und wütend, sehr wütend ...* Jans Bemerkung geisterte mir durch den Kopf. Dann das Bild des toten Hechts in meinem Zimmer. Und die zerrissenen Cellosaiten. Ob diese Alina etwas damit zu tun haben konnte? Wer immer das getan hatte – wozu mochte er oder sie wohl noch fähig sein? (Röder 2007: 171)

Mias Vermutung scheint der Wahrheit sehr nahe zu kommen, denn nachdem Jan ihr sein Baumhaus gezeigt und für Mia gesungen hat, zieht plötzlich ein heftiges Gewitter auf. Das Mobile, das Jan selbst gebastelt und aufgehängt hat, fällt beinahe auf Mia: Mit dem Satz „Es wäre genau auf mich gestürzt, hätte Jan mich nicht geistesgegenwärtig beiseitegezogen“ (Röder 2007: 178) stellt Mia ihre perzeptive und ideologische Sicht der Begebenheit dar. Trotz des starken Windes, der Blätter und Zweige von den Bäumen fegt, „als rüttele ein Unsichtbarer wütend an den Ästen“ (Röder 2007: 178), gelangen Mia und Jan unbeschadet ans sichere Ufer zurück.

Obwohl sie die Insel fluchtartig verlassen haben müssen, hat Mia der Ausflug gefallen. Sie hat nicht nur gespürt, dass „diese Insel ein fremder, ein magischer Ort“ (Röder 2007: 172) ist, sondern auch Jans Gesang und seine Nähe genossen. Wie es zum Kuss mit Jan gekommen ist, weiß Mia nicht, aber sie bereut ihn kaum, da er ihr vor Augen führt, wie viel sie für Alexander empfindet.

Die Szene beschreibt Mia aus einer kompakten figuralen Perspektive, sodass sich der Leser problemlos in die Situation hinein fühlen kann:

Jans Gesicht war plötzlich ganz nah an meinem. Er sah genauso unsicher und verletzlich aus, wie ich mich fühlte. Wir hielten beiden den Atem an ... Und dann küsste er mich. Oder ich küsste ihn. Es war anders als mit Alex. Und ganz anders als mit Niklas. Jans Lippen waren warm und sanft und so wunderbar unbeholfen, dass ich mir sicher war: Er hatte noch nie zuvor ein Mädchen geküsst. Ihn zu küssen, war wie das allererste Mal. Ich ließ die Erinnerung an Niklas hinter mir zurück, streifte sie ab wie eine schmutzige alte Hülle. Es war, als würde ich mich von ihm *entküssen*. Jan gab mir die Unschuld zurück, er schenkte mir seine, großzügig und ohne Hintergedanken. Langsam lösten wir uns voneinander. In mir war totales Durcheinander, ich wusste nicht, ob ich lachen oder weinen sollte. Ich hatte gerade den Bruder meines Freundes geküsst! (Röder 2007: 175)

Als Mia analysiert, dass dem Kuss die Leidenschaft gefehlt hat, ist möglicherweise schon einige Zeit verstrichen, weshalb hier durchaus eine narratoriale ideologische Perspektive vorliegen könnte. Im nächsten Satz decken sich erzählendes und erzähltes Ich allerdings wieder. Mia stellt fest, dass „die Person, die solche chaotischen Gefühle in meinem Herzen herumwirbeln lassen konnte, [...] nicht Jan – sondern Alex“ (Röder 2007: 176) ist. Ihre Gefühle werden also aus einer figuralen ideologischen Perspektive beschrieben.

Trotzdem benutzt Mia die Tatsache, Jan geküsst zu haben, im 19. Kapitel dazu, Alexander von sich zu stoßen. Nachdem Alex Mia seine Liebe gestanden und den Wunsch, mit ihr zu schlafen, geäußert hat, gerät Mia in Panik:

Es war, als hätte jemand einen Eimer Eiswasser über mir ausgekippt! Wie war es möglich, dass mich diese paar Worte gleichzeitig in Entzücken und solche Panik stürzen konnten?! [...] Denn erst in diesem Moment wurde mir klar, wie nah, wie gefährlich nah mir Alex inzwischen gekommen war. [...] Einen Herzschlag lang sehnte ich mich danach, [...] mich fallen zu lassen. Alex alles zu erzählen ... Aber das hieße, ihm mein mühsam gekittetes Glasherz zuzuwerfen und darauf zu vertrauen, dass er es fing. Nein, ich konnte es nicht wagen! (Röder 2007: 204)

Diese Passage, die aus einer kompakten figuralen Perspektive erzählt wird, gibt Aufschluss über Mias Angst, erneut verletzt zu werden. Um sich selbst zu schützen, eröffnet sie ihrem Freund, Jan auf der Insel geküsst zu haben, wodurch sie die Beziehung zu Alexander zerstört. Als Mia wahrnimmt, „seine Welt aus dem Lot gebracht“ (Röder 2007: 206), bemerkt sie die Macht, die sie auf Alex ausübt:

[E]inen kurzen Moment lang durchströmte mich ein nie gekanntes Triumphgefühl. – Es war, als hätte ich es auch für Katharina getan. Als hätte ich es allen gezeigt, die meinten, sie könnten ihre Frauen wie Treibholz behandeln, allen Idioten wie Niklas und Eckhard ...“ (Röder 2007: 206)

Mias ideologische Perspektive verkehrt sich jedoch ins Gegenteil, als sie bemerkt, dass sie sich am falschen Mann gerächt hat:

Aber dann erkannte ich mit schmerzhafter Deutlichkeit, dass es Alex war, der da neben mir auf dem Bett saß. Mein Freund, der mir vertraut hatte. Der mir gerade gesagt hatte, dass er mich liebte. (Röder 2007: 206)

Sie kann ihre Handlung aber nicht mehr rückgängig machen, ebenso wenig wie Katharina, von der ihr Iris erzählt hat, dass sie die häufigen Auseinandersetzungen mit Eckhard und dessen Kontrolle nicht mehr ertragen habe und für immer im Fluss verschwunden sei.

Auf Iris' Rat, Mia solle nicht über Katharinas Schicksal betrübt sein, weil es in der Vergangenheit liege und keine Auswirkungen mehr habe, folgt die Phrase: *Oh, wie sehr sie sich täuschte!*“ (Röder 2007: 202)

Ob dieser Satz Mias narratoriale perzeptive Perspektive darstellt oder Mias Vorahnung zum Ausdruck bringt, kann nicht eindeutig geklärt werden.

Wie sich Katharina gefühlt hat, als sie ihre beiden Söhne zurückgelassen hat, weiß niemand, Mia jedoch schildert ihre Empfindungen aus figuraler ideologischer Perspektive:

*Mein Herz ist kein Stein*, hatte ich Alex damals gewarnt. Doch nun fühlte es sich genau so an: Als hätte ich nur einen trockenen Kirschkern in der Brust, der so hart war, dass es beim Atmen schmerzte. (Röder 2007: 207)

Nachdem sich Alexander von seinem Sturz in den eiskalten Fluss erholt und Mia Zeit gehabt hat, ihre Gedanken und Gefühle zu ordnen, ringt sie sich durch und schreibt Alex einen Brief, der den Inhalt des 22. Kapitels darstellt.

Darin erzählt Mia aus narratorialer ideologischer Perspektive, wie nahe der Geschlechtsverkehr mit Niklas einer Vergewaltigung gekommen ist: „Irgendwann gab ich auf und ließ alles über mich ergehen.“ (Röder 2007: 236)

Zunächst versucht Mia, ihren Schilderungen zufolge, das Erlebnis zu verdrängen, doch es gelingt ihr nicht: „Ich zog mich zurück wie eine Trauernde. Ich ließ niemanden an mich heran.“ Dennoch ist es Alex gelungen, Mia für sich zu gewinnen. Darin besteht auch der Grund, warum sie ihm von Niklas und vom Kuss mit Jan erzählt: „Ja, Jan und ich, wir haben uns geküsst. Ein einziges Mal ... Keine Ahnung warum, es ist einfach passiert. Ich will nichts von Jan, er ist nur ein sehr guter Freund.“ (Röder 2007: 238)

Nachdem sich Mia für ihr Verhalten entschuldigt hat und Alex gesteht, sich auch selbst damit verletzt zu haben, wechselt sie in die figurale Perspektive und verleiht ihren gegenwärtigen Gefühlen Ausdruck:

Aber ich will nicht länger weglaufen, wie ein elender Feigling!  
Ich will keinen Stein als Herzen. Den Rest möchte ich dir selbst sagen, und ich hoffe...  
Ich hoffe.  
Ich liebe dich. (Röder 2007: 239)

#### **5.4.2. Alexander als diegetisch figuraler Erzähler**

Jedem mit „Mia“ betiteltem Kapitel folgt ein Abschnitt, der von Alexander erzählt wird. Ebenso wie Mia tritt er hauptsächlich als diegetisch figuraler Erzähler in Erscheinung, manche Passagen werden aber aus narratorialer Perspektive dargestellt. Zudem enthalten Alexanders Schilderungen wörtliche Reden.

Im zweiten Kapitel beschreibt Alex den Alltag seiner „Horror-Familie“ (Röder 2007: 35). Sein Bruder Jan steht ihm sehr nahe, doch gelegentlich kann er ihn nicht verstehen. Aus einer kompakten figuralen Perspektive schildert Alexander, wie er morgens seinen Bruder sucht, damit dieser nicht zu spät zur Schule kommt:

Kein Jan in der Diele, kein Jan in der Küche ... [...] Ich fand ihn schließlich unten an unserem Steg. Hätte ich mir eigentlich gleich denken können. Der Frühnebel hing noch über dem Wasser, während es langsam hell wurde. Und mitten drin mein Bruder. Hockte da mit schief gelegtem Kopf und wippte leicht auf den Fußballen. Keine Ahnung, was das sollte. (Röder 2007: 26)

Einerseits beschützt er seinen jüngeren Bruder immer, andererseits stört es ihn, häufig wegen Jan in Schwierigkeiten zu geraten, worin sich seine ideologische Perspektive widerspiegelt:

Hoffentlich kam er nicht auf den Gedanken, seine Frühlingsvögel irgendjemandem in der Schule vorzuspielen. Ich hatte nämlich keinen Bock, Wolf oder irgendeinem anderen Idioten die Fresse zu polieren, nur weil er aussprach, was sie alle dachten: dass mein kleiner Bruder ein Spinner war. (Röder 2007: 27)

Ausdrücke wie *nämlich*, *hatte keinen Bock*, *irgendeinem anderen Idioten*, *die Fresse polieren* und *Spinner* verweisen auf Alexanders Sprachgebrauch.

An diesem Tag muss er Jan allerdings nicht in der Schule verteidigen, sondern zuhause. Nachdem der Vater der beiden Jungen aufgrund einer schlechten Auftragslage angespannt von der Arbeit kommt und das Mittagessen hinunterschlingt, versucht ihn die Großmutter auf andere Gedanken zu bringen, indem sie sich bei Jan nach seinem Ergebnis bei einer Englischarbeit erkundigt. Alexander erkennt sogleich, dass dieser Versuch, „das Gespräch auf ein unverfänglicheres Thema zu lenken“ (Röder 2007: 32), missglücken würde. Als Jan, der nichts für Englisch gelernt hat, in seiner Verlegenheit versehentlich mit der Gabel gegen sein Glas stößt, eskaliert die Situation. Aus seiner perzeptiven Perspektive stellt Alexander das Geschehen dar:

Das Geräusch ließ Jan Omas Frage vergessen, ließ ihn alles vergessen, das sah ich an der Art, wie er den Kopf schief legte. Noch einmal schlug er mit der Gabel gegen das Glas, ganz leicht nur. Lauschte. [...] Wir starrten ihn an. Jan merke es gar nicht. (Röder 2007: 33)

Dieses Verhalten ärgert Eckhard so sehr, dass er Jan anbrüllt, obwohl er selten die Contenance verliert. Aus Protest gegen den Wutausbruch ihres Vaters verlassen beide Söhne die Küche. Während Jans Gedanken verborgen bleiben, gibt Alexander seine Gefühle aus einer kompakten figuralen Perspektive wieder:

Die Stille danach dröhnte mir in den Ohren. Vater stierte betreten auf seine Hände, als hätte er sie noch nie gesehen. Sie zitterten. Meine zitterten auch. Ich wünschte, ich könnte ihm eine reinhauen, wie ich das bei Wolf oder jedem anderen machen würde. [...] Jan stand, ohne einen Ton zu sagen, auf und schlurfte mit seinem Teller zur Tür. Ich stand ebenfalls auf. [...] Ich drehte mich noch mal um, den Türgriff schon in der Hand. Ich blickte ihm direkt in die Augen und hoffte, er würde es merken. Dass ich ihn in diesem Moment verachtete. (Röder 2007: 34)

In Momenten wie diesen sehnt sich Alexander besonders nach seiner Mutter, die er seit elf Jahren nicht mehr gesehen hat. Im Glauben, sie würde als Fotografin um die Welt reisen, nimmt Alexander seinen Globus und eine Muschel zu Hand und versucht, seiner Mutter in Gedanken nachzureisen. Zwar gelingt es ihm, sich vorzustellen, mit ihr am Strand zu sitzen, doch er kann ihre Gesichtszüge nicht erkennen, was Alex' perzeptive Perspektive deutlich macht:

Das Gesicht meiner Mutter war ein verschwommener Fleck. Versuchte ich ihre Züge einzusetzen, waren es immer nur die für immer unbeweglichen Gesichtszüge aus den alten Schwarz-Weiß-Bildern, die überall in unserem Haus hingen. Diese kleinen, persönlichen Gesten, die man von jedem Menschen kennt, waren verschwunden. Vergessen. Nur ein Bild war übrig geblieben: *Meine Mutter stand bis zu den Knien im Fluss, sie streckte mir ihre beiden Hände entgegen.* (Röder 2007: 37)

Obschon Alexander nachvollziehen kann, dass seine Mutter nicht „[i]n diesem kleinen Dorf. Bei diesem Mann.“ (Röder 2007: 38) bleiben hat wollen, wirft er ihr vor, Jan und ihn nicht mitgenommen zu haben und drückt somit seine ideologische Perspektive aus. Ablenkung von seiner Familie bietet ihm lediglich Mia, die aus der Stadt kommt und mit ihren Eltern ins Nachbarhaus der Steinflössers gezogen ist. Die Tatsache, dass das Mädchen mit niemandem spricht und sich ganz schwarz kleidet, weckt sie Alexanders Interesse:

Selbst auf fünfzig Meter Entfernung konnte man erkennen, dass diese Mia aus der Stadt kam. Sie schlappte vor uns den Bürgersteig entlang und schaute weder nach rechts noch nach links. Irgendwie musste ich sie die ganze Zeit anstarren, ich konnte nicht anders. Dabei war sie nicht mal besonders sexy oder so. Ich hatte schon wesentlich hübschere Mädchen gesehen. [...] Trotzdem. Oder gerade deswegen: Vielleicht war es diese exotische *Anderssein*, was mich fesselte. (Röder 2007: 29)

Dieser Textausschnitt wird aus figuraler perzeptiver, ideologischer und räumlicher Perspektive dargestellt. An der umgangssprachlichen Wortverwendung (*diese Mia, schlappte, nicht mal besonders sexy oder so*) lässt sich die figurale sprachliche Perspektive erkennen.

Mia beschäftigt Alexander zunehmend, wovon er im fünften Kapitel erzählt. Nachdem seine Großmutter auf dem Weg in die Bäckerei gestürzt ist, bittet er Mia um Hilfe, da sie Iris bereits einmal den Einkauf nach Hause getragen und sich gut mit ihr verstanden hat. Allerdings bereut er es sogleich, gefragt zu haben, ob sie auf seine Großmutter

aufpassen könnte, da Mia nicht einmal anhält, um ein Gespräch mit ihm zu führen und zudem abweisend auf seine Anfrage reagiert. Aus figural perzeptiver, ideologischer und sprachlicher Perspektive wird beschrieben, wie Alexander dieses Verhalten beurteilt:

Ich blieb stehen. Das Ganze wurde mir zu dumm. Hatte ich es nötig, dieser Zicke hinterherzurennen?! Nein garantiert nicht! Überhaupt hatte mein Vater Recht, Probleme sollten in der Familie bleiben und nicht an irgendwelche Außenstehenden getragen werden, die eh keinen Peil hatten, was abging. (Röder 2007: 65)

Schließlich willigt Mia ein, sich in den Sommerferien um Iris zu kümmern. Als sie ihr bei der Gartenarbeit hilft, belauscht Alex das Gespräch zwischen den zwei Frauen und ist entsetzt darüber, dass sich die beiden über seine Mutter unterhalten:

Mir dröhnte das Blut in den Ohren. Ich wünschte, ich hätte nichts gehört. Wünschte, ich könnte alles wieder vergessen. Dass es nämlich meine Schuld war: Meine Mutter war mit *mir* schwanger geworden, und das hatte all ihre Pläne über den Haufen geworfen. Ich hatte ihr das Leben gestohlen, von dem sie immer geträumt hatte! Und eines Tages hatte sie uns verlassen, um es sich zurückzuholen. (Röder 2007: 71)

Die Phrase *Ich wünschte, ich hätte nichts gehört* drückt die figurale ideologische Perspektive aus, die elliptischen Satzkonstruktionen wiederum deuten auf Alexanders Sprachgebrauch hin.

Wie sehr es ihn stört, dass seine Großmutter von seiner Mutter erzählt, verdeutlicht folgender Satz: „Verdammt, sie hatten kein Recht dazu, unser Familienleben breitzutreten [...]“ (Röder 2007: 71)

Alexanders Unbehagen wird durch eine weitere unangenehme Entdeckung gesteigert, die aus einer kompakten figuralen Perspektive beschrieben wird:

Leise duckte ich mich hinter die Brombeerhecke – und schrak angeekelt zurück. In den Dornen hing ein Fischskelett. Die sonnengebleichten Gräten waren noch vollständig erhalten, der halb verdorrte Kopf starrte mich mit eingefallenen Augen an. Der ranzige, Übelkeit erregende Gestank von totem Fisch stieg mir in die Nase. Igitt, war das eklig! (Röder 2007: 69)

Dieser Passage fehlt zwar eine konkrete Zeitangabe, doch trotz der Verwendung des Präteritums entsteht der Eindruck, dass Erleben und Erzählen unmittelbar aufeinanderfolgen.

Nachdem sich Mia bei Alexander für ihre Neugierde entschuldigt und sich seine Großmutter ohne jegliche Erklärung zurückgezogen hat, kommen die beiden

Jugendlichen ins Gespräch. Erschöpft lässt sich Alex „auf dem staubigen Boden nieder“ (Röder 2007: 73) und berichtet aus seiner perzeptiven sowie ideologischen Perspektive, dass sich Mia zu ihm setzte:

Bestimmt tat sie das nur, weil sie ein schlechtes Gewissen hatte. Aber ich ließ sie nicht von der Angel. Ich brauchte dringend ein bisschen Ablenkung von all dem Mist. (Röder 2007: 74)

Die Redewendung *ich ließ sie nicht von der Angel* sowie der Ausdruck *Mist* spiegeln Alexanders Sprachduktus wider, ebenso wie das Geständnis, dass er sich in Mia verliebt hat: „Ich saß da und konnte sie nur noch ansehen.“ (Röder 2007: 76)

Im achten Kapitel gelingt es ihm, Mia für sich zu gewinnen. Als Alexander die Natur betrachtend am Nachbarhaus vorbeikommt, entdeckt er Mia, die im Kirschbaum sitzt und die reifen Früchte isst. Im folgenden Textausschnitt drückt er seine Überraschung über diese Beobachtung aus. Diese Passage zeigt die perzeptive und ideologische Perspektive:

Hätte meine Oma auf diesem dicken Ast gehockt, hätte mich das kaum mehr überraschen können. [...] Kirschen baumelten an ihren Ohren, Saft lief ihr übers Kinn. Sie sah richtiggehend *vergnügt* aus! Ich hätte nie gedacht, dass ich dieses Adjektiv mal mit ihr in Verbindung bringen würde. (Röder 2007: 97)

Alexanders Schilderung davon, wie er ebenfalls auf den Baum klettert, wirkt zunächst so, als würde sie seine figurale perzeptive Perspektive widerspiegeln:

Die glatte Rinde unter meinen Fingern fühlte sich an wie warme Haut. Während ich mich von Ast zu Ast hangelte, ging ein wahres Bombardement von Kirschen auf mich nieder. Die Früchte zerplatzten auf meinem Körper [...]. Dann war ich endlich doch oben bei ihrem Ast angelangt. (Röder 2007: 99)

Seine Einschätzung „Ich glaube, wir waren beide etwas überrascht von der plötzlichen Nähe.“ (Röder 2007: 99) lässt jedoch den Eindruck entstehen, als würde Alex auf das Ereignis zurückblicken und somit eine narratoriale Perspektive einnehmen.

Nachdem sich die zwei geküsst haben und Mia erklärt, ihr Herz sei nicht aus Stein, kommentiert Alexander diese Aussage erneut aus narratorialer Sicht: „Erst viel später sollte ich erkennen, dass ihre Worte eine Warnung gewesen waren.“ (Röder 2007: 100)

Im elften Kapitel berichtet Alexander von einem Picknick am Flussufer, mit dem er Mia in einer Vollmondnacht überrascht, um sie für seine Trunkenheit an seinem Geburtstag



zu entschädigen. Ehe er sie jedoch abholt, findet er eine Voodoo-Puppe im Kirschbaum vor Mias Fenster: [I]ch erkannte [...] sofort, wen die Puppe darstellen sollte: An dem Büschel rotbraunen Haares, das jemand auf ihrem Kopf befestigt hatte.“ (Röder 2007: 121) Die perzeptive figurale Perspektive wird von einer ideologischen Sicht ergänzt, als Alex realisiert, dass Mia Leid zugefügt werden könnte:

[E]ine Voodoo-Puppe – denn das war das Ding offensichtlich – war kein Spaß mehr. Angespitzte Stöckchen steckten in ihrem Leib. Behutsam zog ich eines nach dem anderen heraus. Irgendjemand hasste meine Freundin. (Röder 2007: 121)

Trotz seiner Besorgnis informiert Alexander Mia nicht über den erschreckenden Fund, sondern führt sie an einen idyllischen Platz am Ufer des Flusses. Während Alex gerne picknicken würde, bevorzugt es Mia, zuerst schwimmen zu gehen. Obwohl er nicht gerne im Fluss badet, verheimlicht er seine Angst und folgt Mia ins Wasser: „Diese trübe Brühe war mir irgendwie unheimlich. Aber ich hatte keine Lust, Mia das auf die Nase zu binden.“ (Röder 2007: 127) In dieser kurzen Textpassage ist nicht nur Alex' ideologische Perspektive erkennbar, sondern die Redewendung *auf die Nase binden* verweist auch auf den figuralen Sprachgebrauch.

Auf seine Bedenken, im Fluss zu schwimmen, deutet auch folgender Gedanke hin, den Alexander hegt, als Mia vorschlägt, ins Wasser zu gehen: „Ich hätte ihr was von gefährlichen Salmonellen oder Bakterien erzählen sollen. Leider war ich noch nie besonders gut im Lügen.“ (Röder 2007: 126) Im Rahmen dieser Textstelle könnte es sich entweder um eine Vorahnung handeln oder um narratoriales Erzählen, bei dem das Wissen des erzählenden Ichs jenes des erzählten Ichs übersteigt.

Nachdem sich das Paar geküsst hat und im Wasser treiben hat lassen, begibt sich Alexander zurück ans Ufer. Im Gegensatz dazu möchte Mia zu der nahegelegenen Insel schwimmen, auf der Alex und Jan als Kinder mit ihrer Mutter gespielt haben. Dabei wird sie allerdings von einer unbekanntem Gestalt unter Wasser gezogen. Alexander schildert aus einer kompakten figuralen Perspektive, dass er die Vorkommnisse wie paralysiert beobachtet:

Der Lichtkegel meiner Taschenlampe fing Mias verzerrte Gesichtszüge ein, ihre Augen waren weit aufgerissen. So schnell sie konnte, begann sie ans Ufer hinüberzukraulen. Dann hatte ich sie wieder an die Dunkelheit verloren ... War sie untergetaucht? Der Hund rannte am Ufer auf und ab und kläffte wie verrückt. [...] Ich wollte in den Fluss springen, um ihr zu

helfen. Aber mein Körper reagierte nicht. [...] Der Hund entdeckte sie zuerst – schwanzwedelnd stürzte er auf Mia zu, die einige Meter von uns entfernt ans Ufer krabbelte. (Röder 2007: 130)

Nach diesem unheimlichen Erlebnis im Fluss kehren die beiden nach Hause zurück, ohne gepicknickt zu haben, und werden Zeugen einer Opferzeremonie. Alexander beschreibt aus figural perceptiver, ideologischer und sprachlicher Perspektive, dass seine Großmutter den Fluss mit Pfannkuchen und Blut zu besänftigen versucht:

Tatsächlich! Auf dem Steg kniete jemand und ließ gerade behutsam ein weiteres Floß zu Wasser. Es war eine Gestalt in einem wallend weißen Gewand ... einem Nachthemd. Die sonst zu einem strengen Knoten zurückgebundenen Haare hingen ihr dünn über die Schultern, die Füße waren nackt. Noch nie hatte ich sie so gesehen ... Es war meine Großmutter! Ich starrte sie mit offenem Mund an. Ihre Hände bewegten sich, als betete sie einen Rosenkranz, doch ich konnte die gemurmelten Worte nicht verstehen ... Ich verstand überhaupt nichts mehr. [...] Das Messer blitzte im Mondlicht auf, als meine Großmutter sich in den Finger schnitt und dann ihr Blut ins Wasser tropfte. »Schutz diesem Haus und denen, die in ihm wohnen«, leierte sie [...]. (Röder 2007: 132)

Als sich Mia nach der Bedeutung des Rituals erkundigt, versucht Alex sie nicht mit einer Erklärung zu beruhigen, sondern schenkt ihr seine Silberkette mit einem Kreuzanhänger, die sie beschützen soll. Den Gedanken „Ich erzählte ihr nichts. Ich konnte nicht.“ (Röder 2007: 133) zufolge weiß Alexander jedoch insgeheim, warum seine Großmutter Opfertgaben darbringt und reflektiert dies aus ideologischer Perspektive.

Im 14. Kapitel beschreibt Alexander, welche Bedeutung Mia bereits für ihn gewonnen hat. Da sie ihm nicht auf ihrem Cello vorspielen möchte, spürt er, dass sie ihm nicht vollständig vertraut. In seiner Verzweiflung macht er das Instrument für Mias wiederkehrendes distanziertes Verhalten verantwortlich, worin sich seine ideologische Perspektive widerspiegelt:

Ich warf dem Instrument einen bösen Blick zu. Nach und nach war dieser rote Holzkasten zu einem Sinnbild für alles geworden, was ich an Mia nicht verstand. Dass sie sich immer wieder vor mir zurückzog, wenn wir uns gerade besonders nahe waren. Dass sie nicht mit mir schlafen wollte. [...] Albern, auf ein Instrument eifersüchtig zu sein, oder? Aber ich hatte das Gefühl, das Cello kannte Mia besser als ich. (Röder 2007: 154)

Die beiden elliptischen Phrasen *Dass sie sich immer wieder vor mir zurückzog* und *Dass sie nicht mit mir schlafen wollte* sowie das Adjektiv *albern* deuten auf Alexanders Sprachverwendung hin.

Neben dem figuralen Erzählen werden in diesem Kapitel manche Abschnitte aus einer narratorialen Perspektive dargestellt, beispielsweise die Situation, in der sich Mia aus Alexanders Umarmung befreit, zum Fenster geht und traurig hinausblickt:

Das war das Bild, das mir später immer von ihr in Erinnerung bleiben sollte: Mia dort am Fenster, mit vor den Brüsten verschränkten Armen. Ihr Brustwarzen leuchteten rot wie Wundmale. Ihr Gesicht war undurchsichtig wie schwarzes Wasser. Die Augen voll Traurigkeit. (Röder 2007: 156)

Um narratoriales Erzählen handelt es sich bei dieser Textstelle insofern, als das erzählte Ich zu diesem Zeitpunkt nicht wissen kann, dass es dieses Bild noch lange beschäftigen wird.

Auf Alexanders Frage, was sie beunruhige, antwortet Mia ausweichend. Rückblickend wirft sich Alex vor, sich mit einer Ausrede begnügt zu haben, und nimmt somit erneut eine narratoriale Erzählperspektive ein:

Im Nachhinein sah ich diese Szene immer wieder in meinem Kopf ablaufen. Ich wünschte, ich hätte die Stopp-Taste drücken können wie Jan bei seinem Aufnahmegerät, zurückspulen und alles noch einmal machen. [...] Es hätte so viele Möglichkeiten gegeben, nachzufragen! Ich hätte einfach nicht lockerlassen dürfen ... (Röder 2007: 156)

Schließlich hält er sich sogar vor, nicht für seine Freundin dagewesen zu sein, als sie ihn gebraucht habe, worin seine ideologische Perspektive zum Ausdruck kommt.

Das 17. Kapitel handelt davon, dass der Fluss aufgrund heftigen Regens über die Ufer getreten ist und den Keller der Steinflössers mehrmals überflutet hat. Noch bedrohlicher für die Familie scheint jedoch die Tatsache, dass jemand ihr Haus betreten, Fußabdrücke hinterlassen und die Küchenwand beschmiert hat. Aus einer kompakten figuralen Perspektive schildert Alexander die Furcht, die das Eindringen des „Schatten[s]“ (Röder 2007: 181) in ihm hervorruft:

Aus den Ritzen im Fußboden, wo sie sich jahrelang versteckt hatten, krochen die alten Ängste. Und mit ihnen die Erinnerung an etwas, was ich in die tiefsten Keller meines Gedächtnisses verbannt hatte. Das Bewusstsein, dass *etwas da war*. Etwas, das mich belauerte und verfolgte, wohin ich auch ging. (Röder 2007: 182)

Nachdem Alex seinem Vater und seinem Bruder die Aufschrift „VERRÄTER!“ (Röder 2007: 183) auf einer Mauer in der Küche gezeigt hat, merkt er an Jans Reaktion, dass dieser mehr weiß, als er zugeben möchte – dargeboten in perzeptiver Perspektive:

Mein Bruder hatte dunkle Ringe unter den Augen, so als hätte er in letzter Zeit schlecht geschlafen. Beim Anblick der Schrift hatte er die Schultern hochgezogen, als frierte ihn plötzlich. Als ob er genau wüsste, dass er damit gemeint war. (Röder 2007: 183)

Da sich Alexander über Jans Verschwiegenheit ärgert, bringt er seine ideologische Perspektive zum Ausdruck: „Zuerst Mia, jetzt fing mein Bruder auch noch an mit dieser Geheimniskrämerei. Das machte mich fertig!“ (Röder 2007: 184)

Als er versucht, seinen Bruder zur Rede zu stellen, kommt Mia und bittet Alex, ihr bei der Suche nach einem streunenden Hund zu helfen. Aus einer kompakten figuralen Perspektive schildert Alex die erfolglose Suchaktion:

Nach drei Stunden erfolgloser Suche im Nieselregen kehrten Mia und ich erschöpft und bis auf die Knochen durchgefroren zum Haus zurück. Obwohl wir die ganze Umgebung durchkämmt hatten, hatten wir rein gar nichts über das Schicksal des Streuners herausfinden können. (Röder 2007: 187)

Alexanders Vorahnung, dass etwas Negatives passieren würde – „Die Beklemmung in meiner Brust wuchs und mit ihr die Gewissheit einer Gefahr, die sich über uns zusammenbraute. Über Jan, Mia und mir.“ (Röder 2007: 182) – erfüllt sich Schritt für Schritt.

Zunächst gesteht Mia ihrem Freund Alexander, Jan geküsst zu haben, womit die Liebesbeziehung zwischen Mia und Alex endet. Im 20. Kapitel erzählt Alexander aus einer kompakten figuralen Perspektive von seiner Ratlosigkeit angesichts Mias Verhalten sowie von der Wut, die er seinem Bruder und seiner Ex-Freundin gegenüber empfindet.

Ich begriff es nicht. Ich konnte es einfach nicht begreifen! Gerade hatte ich Mia gestanden, dass ich sie liebte. Dass ich sie begehrte. Und ... PENG! Es war, als wäre ich vom Zehnmerturm gesprungen, doch statt von warmem Wasser umfassen zu werden, war ich voll auf den Beton geknallt. *Ich habe deinen Bruder geküsst ...* Ihre Worte hallten endlos in meinen Gehirngängen wider. (Röder 2007: 213)

Zur Enttäuschung mischt sich Aggression:

Mit einem zornigen Schrei schleuderte ich mein Kopfkissen gegen die Wand. Ich fühlte die Wut durch meine Adern pumpen, rot und heiß und

stark ... Die Verwirrung und der Schmerz von gestern Abend, alles wurde von einer gewaltigen Woge der Wut weggeschwemmt ... Es tat gut, nichts anderes mehr zu fühlen. (Röder 2007: 214)

Als Alex seinen Bruder in der Schule trifft, stellt er ihn zur Rede. Ohne zu zögern gibt Jan zu, in Mia verliebt zu sein und sie geküsst zu haben. Infolgedessen gerät Alexander außer sich und schlägt auf Jan ein. Die Beweggründe für sein aggressives Agieren beschreibt Alex aus einer narratorialen ideologischen Perspektive:

Und jetzt hatte Jan auch noch die Unverfrorenheit, mir das einfach so ins Gesicht zu sagen! Ohne die geringste Spur von Reue! Ich glaube, das war es, was mich endgültig ausrasten ließ. [...] Ich verpasste Jan einen ordentlichen Schwinger gegen die Nase, die sofort zu bluten begann. [...] Jan weinte nicht. Dann hätte ich aufgehört. Auf seinem Gesicht stand vielmehr ein Ausdruck von Verwunderung. Als behandelte ich ihn ungerecht. (Röder 2007: 217f)

Die Ellipsen *Ohne die geringste Spur von Reue!* und *Als behandelte ich ihn ungerecht*, sowie die umgangssprachlichen Begriffe *aurasten*, *verpasste* und *Schwinger* zeigen Alexanders Sprachduktus.

Er lässt erst von seinem Bruder ab, als ihn seine Freunde stoppen. Anstatt sich nach der Auseinandersetzung mit Jan besser zu fühlen, wirkt er deprimiert und kraftlos, wovon er aus einer kompakten figuralen Perspektiven spricht:

Die Wochen vergingen, doch das Gefühl von Erschöpfung hielt mich umklammert. Ich schleppte mich weiterhin zur Schule, unternahm Sachen mit meinen Kumpels oder half Oma im Haushalt. Aber ein dumpfer Schleier schien über allem zu liegen. (Röder 2007: 220)

Zurückgesetzt fühlt sich Alexander nicht nur von Jan und Mia, sondern auch von seiner Mutter, die ihm auch zu Weihnachten keinen Brief mit Fotos schickt. Dies zeigt sich aus figuraler ideologischer Perspektive:

Erst jetzt gestand ich mir ein, dass ich sie endgültig verloren hatte. Mama war nicht einfach nur für längere Zeit verreist. Die Wahrheit war, dass sie mich im Stich gelassen und verraten hatte, genauso wie Mia und Jan es getan hatten. (Röder 2007: 222)

Ausdrücke wie *Mama*, *einfach nur*, *im Stich gelassen* weisen auf Alex' Sprachgebrauch hin.

Dass seine Mutter nicht als Fotografin um die Welt reist, sondern tot ist, erfährt Alexander im 23. Kapitel aus dem Mund seines Vaters. Auf Alex' Drängen hin berichtet

Eckhard in einer Binnenerzählung von einer Vollmondnacht vor 11 Jahren, in der er aufgewacht ist und weder seine Frau noch seine Kinder gefunden hat. Erst als er das Haus verlässt und zum Fluss läuft, entdeckt er seine beiden Jungen, die nass und unterkühlt am Ufer kauern. Während sich Alexander an nichts zu erinnern scheint, berichtet Jan, was passiert ist: „*Mama ist schwimmen gegangen [...] Sie wollte, dass wir mit ihr ins Wasser gehen. Aber Skip hat gesagt, das Wasser ist zu kalt und wir wollen nicht...*“ (Röder 2007: 243)

Nachdem Eckhard seine Söhne ins Haus gebracht und deren Großmutter gerufen hat, sucht er nach seiner Frau, kann sie aber nur noch tot bergen. Aus Angst vor unangenehmen Konsequenzen beerdigt Eckhard den Leichnam auf der Insel im Fluss und erzählt im Dorf, seine Frau habe ihn und die Kinder verlassen, um ihren Traum, als Fotografin zu arbeiten, zu verwirklichen.

Aus einer figural perceptiven und ideologischen Perspektive beschreibt Alex seine Reaktion auf die Nachricht, dass seine Mutter ertrunken ist:

Papa das aussprechen zu hören, was ich kaum zu denken gewagt hatte, war ein Schock. Als würden erst seine Worte, sein trüber Blick es unwiderruflich zur Wirklichkeit machen: *Meine Mutter war tot.* (Röder 2007: 241)

Die Frage, ob Katharina sein und Jans Leben ebenfalls beenden wollte, kann ihm aber auch sein Vater keine Antwort geben: „Ich kann es dir nicht sagen. Ich war nicht dabei.“ (Röder 2007: 246)

Alexander selbst kann sich nur noch daran erinnern, wie seine Mutter „bis zu den Knien im Flusswasser stand und uns winkte, mit ihr zu kommen“ (Röder 2007: 246). Trotz Alex' narratorialer Sicht auf die Geschehnisse vor elf Jahren bleibt die Frage, ob Katharina ihre Kinder töten wollte, offen.

### **5.4.3. Jan als diegetisch figurale Erzählinstanz**

Ebenso wie Mia und Alexander tritt auch Jan als diegetisch figuraler Erzähler auf. Ausnahmen bilden Erinnerungen sowie die wörtliche Wiedergabe von Gesprächen, die Jan führt oder mithört. Im Folgenden soll genauer auf die einzelnen Abschnitte, die aus Jans Perspektive dargestellt werden, eingegangen werden.

Im dritten Kapitel lernt der Leser Jan als einen mit seinem Leben zufriedenen Jugendlichen kennen, er sich gerne am Fluss in der Nähe seines Elternhauses aufhält

und der Meinung anderer sowie der Schule wenig Bedeutung beimisst. Dass er wegen seiner schlechten Noten den Zorn seiner Großmutter auf sich zieht, empfindet Jan als unangenehm. Trotzdem kann er ihre Entrüstung und die damit verbundenen Erziehungsmaßnahmen nicht verstehen, was die aus einer figural perzeptiven und ideologischen Perspektive erzählte Textpassage verdeutlicht:

Schon wieder Hausarrest! Und alles nur wegen dieser blöden Englischarbeit. Oma hatte die Fünf plus in meinem Heft lange gemustert [...] und dann geknurrte: »Diese Woche rührst du dich nachmittags nicht aus deinem Zimmer weg, ist das klar?! Du solltest mal in Ruhe darüber nachdenken, was du in deinem Leben ändern musst!« Ich mochte mein Leben genau so, wie es war, und das sagte ich ihr auch. (Röder 2007: 39)

Die Ellipse am Beginn des Zitats und die Wortgruppe *wegen dieser blöden Englischarbeit* weisen auf Jans sprachliche Perspektive hin.

Während die Großmutter, Vater Eckhard und teilweise sogar Alex glauben, Jan würde nur in seiner Welt am Fluss leben, macht dieser sich durchaus Sorgen und Gedanken über seine Familie. So denkt er zum Beispiel beim Englischlernen an seinen Bruder, der gerne Post erhält: „*Susan would write a letter, if ...* Ich fragte mich, an wen diese gesichtslose Susan wohl schrieb. Sie sollte meinem Bruder einen Brief schreiben. Er liebte Briefe und Fotos.“ (Röder 2007: 39)

Zudem verletzt es ihn, oftmals von seiner Großmutter getadelt zu werden:

Ich war »das Chaos auf zwei Beinen«, ein »Streuner«, ein »Tagträumer. Wie seine Mutter«. Aneinanderreihungen von Buchstaben, die mich nicht berührten. Worte, nur Worte. Schlimm war nur die Art, *wie* sie sie aussprach: So, dass sie wie Todsünden klangen [...]. (Röder 2007: 45)

Jans ideologische Perspektive zeigt, welchen Stellenwert Klang, Melodie und Musik für den Jungen haben, Worte wiederum empfindet er als nebensächlich.

Aufgrund seiner Liebe zur Musik interessiert er sich auch für Mias Cellospiel. Aus figural ideologischer, sprachlicher und räumlicher Perspektive schildert Jan, wie an Mias Haus vorbeigeht und dabei in den Genuss eines „Privatkonzerts“ kommt:

Und da hatte ich ihn gehört, diesen Ton, diesen Ton, der sich wie ein Faden um meine Fußgelenke wickelte und mich über den Zaun zog. Ich konnte gar nicht anders, ich musste ihm folgen. Es hörte sich an wie eine Geige oder so was. Nur tiefer, voller. Jeder Bogenstrich senkte sich in mein Fleisch [...] Und dann stand ich unter dem Fenster, unter dem Kirschbaum [...]. Ich stand dort und lauschte nur. (Röder 2007: 41)

Jan erzählt niemandem davon, wie sehr ihn Mias Musik berührt hat. Vor allem Alina verschweigt er das berührende Ereignis, weil er spürt, dass die Töne eine Distanz zwischen ihm und seiner Freundin schaffen. Außerdem hat er Angst vor ihrer Reaktion. Seine erste Begegnung mit Alina, nachdem er dem Cellospiel gelauscht hat, beschreibt Jan aus figural perzeptiver, ideologischer, räumlicher und sprachlicher Perspektive:

Schon von Weitem sah ich Alina auf dem Steg. Sie wartete auf mich, auch wenn sie so tat als stünde sie nur zufällig dort [...]. Ich senkte unwillkürlich die Stimme, als ich sie begrüßte. Hatte Angst, dass sie es merken würde. Dass sie den neuen Ton hören könnte ... ganz tief in mir drin. Es könnte sie traurig machen. Oder wütend. (Röder 2007: 42)

Vor allem die elliptischen Satzkonstruktionen bilden Jans Sprachduktus ab.

Nachdem er Alina geschworen hat, sie nie zu vergessen, steigen die beiden in ihr Boot, um zur Insel im Fluss zu fahren. Interessant dabei erscheinen vor allem die Erinnerungen, die Jan mit dem Boot namens „*Bounty*“ (Röder 2007: 43) in Verbindung bringt:

Es hatte schon bessere Zeiten gesehen, damals als mein Bruder noch Skipper gewesen war und wir gemeinsam mit den Jungs Seeschlachten gegen Südseepiraten austrugen. Oder die Nilkrokodile mit miesen Meuterern fütterten. Je nachdem, was für Bücher Skip gerade gelesen hatte. Oder woher die letzten Briefe gekommen waren. Die Mannschaft wechselte [...] Aber immer war mein Bruder der Bootsmann, der Skipper eben. Und ich war sein Forschungsoffizier. Irgendwann wurde Skip dann zu Alex. Für alle, außer für mich. (Röder 2007: 43)

Da Jan von der Vergangenheit berichtet, decken sich das erzählte und das erzählende Ich nicht. Somit handelt es sich um narratoriales Erzählen.

Jans Befürchtung, Alina könnte bemerken, dass er sich nicht nur für sie, sondern auch für andere Vergnügungen wie beispielsweise Mias Musik interessiert, erweist sich im sechsten Kapitel als berechtigt. Als sich die beiden auf ihrer Insel befinden, gelingt es Jan zunächst nicht, zur Ruhe zu kommen. Erst als Alina seine Hand hält, nimmt er die ihn umgebenden Geräusche wahr, seine Gedanken wiederum scheinen wie aufgelöst. Aus einer kompakten figuralen Perspektive wird seine Verbundenheit mit der Natur beschrieben:

Mein Herz schlug in der alten Weide, gegen die ich mich eben gelehnt hatte, pochte in der Schnecke, die in Zeitlupe über meinen Arm glitt, eine silberne Spur hinterlassend. Ich war in der Schnecke, in den Grashalmen, die fedrige



Schatten auf unsere Körper warfen. Überall. Wurde unsterblich. (Röder 2007: 80)

Trotz all ihrer Bemühungen kann Alina jedoch nicht verhindern, dass sich Jan zu verändern beginnt. Im neunten Kapitel erzählt Jan davon, wie er ein Gespräch zwischen seinem Vater und seiner Großmutter mithört. Die beiden unterhalten sich über die Briefe, die Alexander glaubt von seiner Mutter zu erhalten, obwohl diese bereits gestorben ist. Der Großmutter zufolge sei es nun an der Zeit, dass die Jungen endlich die Wahrheit erführen. Zwar kann Jan aus seiner räumlich distanzierten Perspektive der Unterhaltung nicht vollständig folgen, doch er weiß, „[e]s würde ein trauriger Geburtstag für meinen Bruder werden.“ (Röder 2007: 102) Hier wird einerseits Jan perzeptiv, andererseits seine ideologische Perspektive sichtbar, ebenso wie in der Beschreibung davon, wie sein Vater versucht, einen aus dem Fluss gefischten Fisch unverletzt wieder frei zu lassen:

Vorsichtig, ganz behutsam, löste er den Fisch vom Haken und warf ihn zurück in den Fluss. Aber ich wusste so gut wie er selbst, dass das nichts nützen würde. So ist das nämlich mit den Fischen. Sie schlucken die Haken, weil sie das sehen, was sie sehen wollen. Wenn man dann versucht sie davon zu lösen, um sie wieder zurück ins Wasser zu setzen, sterben sie trotzdem. Papa sagte immer, sie erholten sich nicht mehr von der Verletzung. [...] Aber ich glaube, sie sterben aus Enttäuschung über diese hakengespickte Welt. (Röder 2007: 103)

Jan, der sich aufgrund seiner Beobachtungen so fühlt, als „läge [...] [ihm] ein Mühlstein im Magen“ (Röder 2007: 103), überlegt, ob er seinen Bruder über das Gespräch zwischen Großmutter und Vater informieren soll. Dabei wird ihm bewusst, dass er sich bislang nie um Alexander sorgen hat müssen: „Skip kümmerte sich um Skip. Und Skip kümmerte sich um Jan. Konnte es auch umgekehrt sein?“ (Röder 2007: 104)

Dieser Gedankengang verleiht Jans perzeptiver und ideologischer Perspektive Ausdruck. In seiner Ratlosigkeit wendet sich Jan an den Fluss und somit an Alina. Als er sein Spiegelbild verzweifelt und wütend betrachtet und sich seiner verschiedenfarbigen Augen gewahr wird, will er einen Stein auf sein „*Monsterauge*“ werfen, doch „[d]a wurde [s]ein Auge zu ihren Augen.“ (Röder 2007: 104)

Aus einer kompakten figuralen Perspektive schildert Jan nicht nur Alinas Erscheinen, sondern auch ihr Desinteresse an seinem Problem. Alina gibt ihm weder einen Rat in Hinblick auf die Enttäuschung, die Alexander an seinem Geburtstag erleben wird, noch

hört sie Jan richtig zu. Obschon er sich dessen bewusst wird, dass ihm Alina nicht weiterhelfen möchte, wirkt ihr Einfluss auf Jan ungebrochen:

Alina zog die Finger durch Wasser und lächelte mich an. Ich spürte mich nicken. Mir blieb gerade noch Zeit, die Kleider vom Körper zu streifen, da packte Alina mich schon am Arm und zog mich zu sich in den Fluss. (Röder 2007: 105)

Je weiter die Erzählung fortschreitet, desto geringer wird Jans Abhängigkeit von Alina und somit ihre Macht über ihn. Dies hängt vor allem mit Mia zusammen, die sowohl Alexanders als auch Jans Herz für sich gewinnt.

Zunächst bereitet es Jan noch Schuldgefühle, dass „Mias Celloklang in [s]einer Stimme mitklang“ (Röder 2007: 136), doch als er Mias Ohringe in Alinas Ohren entdeckt, zieht Alina seinen Unmut auf sich. Folgende Textstelle spiegelt Jans perzeptive, ideologische und sprachliche Perspektive wider:

Meine Augen klebten an den Gehängen aus winzigen Muscheln. Die klimperten, wenn Mia sich bewegte, eine leise Musik, die sie immer begleitete. Sie jetzt an Alina zu sehen, kam mir ganz falsch vor. (Röder 2007: 136)

Anstatt Reue zu zeigen, weil sie Mias Ohringe gestohlen hat, reagiert Alina zornig auf Jans Mitgefühl für das Mädchen. Sie versucht Jan mit Gewalt an sich zu binden und zwingt ihn, mit ihr vom Brückengeländer in den Fluss zu springen, um ihr damit zu beweisen, dass er sie niemals vergessen werde.

Jan beschreibt seine Angst vor dem Sprung aus einer kompakten figuralen Perspektive:

Dann stand ich schlotternd neben ihr auf dem Geländer. Ich wagte kaum, nach unten zu gucken, wo mindestens sieben Meter unter uns die Wasser unseres Flusses gähnten. [...] Kalter Schweiß rann mir die Wirbelsäule herab, ich zitterte trotz der Hitze. [...] Hinterher konnte ich nicht sagen, ob sie mich mit sich zog oder ob ich es selbst tat. Nur eines steht fest: Wir sprangen. *Das Wasser raste auf uns zu. Die Luft um mich schrie.* (Röder 2007: 138)

Der Aufprall fühlte sich an, als würde Jan „durch eine Glaswand hindurchgeprügelt“ (Röder 2007: 139), dabei drückt *hindurchgeprügelt* Jans Sprachduktus aus. Noch schmerzhafter als die Landung im Wasser ist jedoch die Erfahrung, dass Alina ihn nicht wieder an die Wasseroberfläche zurückkehren lassen will. Aus perzeptiver, ideologischer und sprachlicher Perspektive schildert Jan seinen erfolglosen Kampf gegen Alina:

Ich versuchte, mich von Alina loszureißen. [...] Mit brennenden Lungen kämpfte ich wild, um freizukommen, trat um mich, kratzte sie. Es nutzte nichts. Ich sah noch ihr Lächeln, das langsam von schwarzen Löchern zerfressen wurde. Dann Dunkelheit. Meine Muskeln erschlafften. Ich ergab mich. (Röder 2007: 139)

Ehe Jan ertrinkt, lässt ihn Alina schließlich los und scheint Jans Willen mit ihrem Gewaltakt gebrochen zu haben. Jan ideologische Sicht auf die Ereignisse verrät dem Leser allerdings das Unbehagen, Alina erneut versprechen zu müssen, dass er sie nicht vergessen werde:

Ich versprach es – natürlich. Aber ich konnte meine Augen nicht von meinen Handgelenken abwenden, wo ihr Griff Blutergüsse erblühen lassen hatte wie rote Ketten. (Röder 2007: 140)

Das 15. Kapitel handelt von Jans innerlicher Zerrissenheit. Einerseits kreisen seine Gedanken zunehmend um Mia, andererseits ist er sich auch der Bedeutung bewusst, die Alina immer für ihn gehabt hat.

Alina spürt Jans Abwesenheit und möchte daher Jan zeigen, welche Macht er ausüben könnte, wenn er sich für sie entschied. Indem sie ihm die Möglichkeit gibt, über das Leben eines Eisvogels zu verfügen, ruft sie in Jan keine Allmachtsgefühle hervor, sondern seine Abscheu.

Aus einer figural perzeptiven, ideologischen und sprachlichen Perspektive schildert Jan, wie er sich fühlt, als das Schicksal eines Vogels von ihm allein abhängt, und welche Entscheidung er schlussendlich trifft:

*Ich könnte ihn zwischen den Fingern zerquetschen, wenn ich wollte ... einfach so. Ich wusste es. Und der Vogel wusste es auch. »Tu's doch!«, flüsterte Alina, als hätte sie meine Gedanken gelesen. Ihre Augen waren grünbraun und fremd, genau wie der Fluss. Als strömte der Fluss durch sie hindurch. Ich wusste nicht, ob sie es ernst meinte. [...] Meine Finger zuckten. [...] »Nein«, sagte ich und bog sie wieder auseinander. »Ich glaube, ich will das nicht!« Dann hob ich die Hand. (Röder 2007: 165f)*

Nach diesem Ereignis weiß Alina, dass sich ihre Beziehung zu Jan verändert hat. Dieser beobachtet Alinas Reaktion auf sein Mitleid mit dem Vogel wiederum verwirrt und verleiht somit seiner perzeptiven und ideologischen Perspektive Ausdruck:

Alina sah ihm mit einem merkwürdigen Lächeln nach. Als hätte sich gerade etwas bestätigt, was sie schon lange geahnt hatte ... Ich hatte keine Ahnung, ob ich ihre Probe bestanden hatte oder nicht. Aber ich spürte, dass etwas passieren würde. Bald. (Röder 2007: 166)

Jans Vorahnung realisiert sich zum Teil schon, nachdem er sich von Alina verabschiedet hat. In ihm entsteht ein Gefühl, das er bis zu diesem Zeitpunkt nicht gekannt hat: „In meinem Inneren schien ein kleines Tier zu nagen. Es fraß an meinem Herzen ...“ (Röder 2007: 166)

Als er Alexander seine Befürchtung, krank zu sein, und damit seine ideologische Perspektive offenlegt, untersucht ihn dieser gewissenhaft und kommt zur Diagnose, dass sich Jan lediglich einsam fühle und eine Freundin brauche. Nach anfänglichen Einwänden bemerkt Jan, dass sein Gefühlszustand von seinem Bruder richtig erkannt worden ist:

Zuerst wollte ich widersprechen. Einsamkeit war ein Wort für andere Leute. Nichts, was mit mir zu tun hatte. Ich hatte doch Alina! Aber dann musste ich mir eingestehen, dass Skip wahrscheinlich Recht hatte. Ich hatte nicht die Masern. Ich war einsam. (Röder 2007: 167)

Die umgangssprachliche Bezeichnung *Leute*, das Füllwort *wahrscheinlich* sowie die Ellipse *Nichts, was mit mir zu tun hatte* bilden Jans Wortschatz ab, das gesamte Zitat wiederum spiegelt seine ideologische Perspektive wider.

Dass Alina ihn nicht von diesem unbekanntem Gefühl von Einsamkeit erlösen kann, stellt Jan fest, als er sich ihre Stimme zum Trost anhören möchte:

Eine Freundin ... aber ich hatte doch schon Alina, oder? Ich schleppte mich nach oben auf mein Zimmer, um die Tonbandaufnahmen von heute Nachmittag probezuhören. Wenn Freundinnen das Heilmittel waren, würde mir Alinas Stimme vielleicht helfen ... Ich hatte ja unser Gespräch vorhin aus Versehen mit aufgenommen. [...] Doch da war nur meine eigene Stimme zu hören – und das Kreischen von Eisvögeln. (Röder 2007: 168)

Anhand dieser Schilderung aus einer kompakten figuralen Perspektive wird erstmals erkennbar, dass Alinas Stimme nur für Jan hörbar ist und nicht aufgezeichnet werden kann.

Indem Alina seine Einsamkeit nicht vertreiben kann, lädt Jan Mia ein, mit ihm die Insel im Fluss zu besuchen. Während dieser Erkundungstour kommen sich Jan und Mia näher, weshalb er ein Zusammentreffen mit Alina zu vermeiden sucht.

Nachdem der streunende Hund, der sich zu Mias ständigem Begleiter entwickelt hat, abgängig ist, hilft Jan bei der Suche nach ihm und trifft Alina, als er sich dem Flussufer nähert. Obwohl sie versucht, freundlich zu sein, erkennt Jan ihren Frust und Zorn sogleich und drückt diese Wahrnehmung in der ihm eigenen Sprache aus: „Sie trug ihr

gelassenes Gesicht nur noch wie eine rissige Maske, hinter der etwas Fremdes, Erschreckendes lauerte. Ich spürte es. Spürte ihre eisige Wut [...]“ (Röder 2007: 190)  
Ohne nach den Geschehnissen auf der Insel fragen zu müssen, weiß Alina darüber Bescheid, worauf Jan einerseits verwundert, andererseits aufgebracht reagiert:

Ob der Eisvogel ihr das verraten hatte? Hatte sie durch seine Perlenaugen geblickt? Jedenfalls wusste sie alles, es hatte keinen Zweck zu lügen. Aber das wollte ich auch gar nicht mehr! Ein wilder Trotz wallte in mir hoch: Das war schließlich meine Sache, über die nur ich, Jan, zu entscheiden hatte! Nicht Alina! (Röder 2007: 190)

Vor allem die letzten drei Phrasen deuten auf Jans ideologische und sprachliche Perspektive hin.

Im Verlauf des 18. Kapitels distanziert bzw. emanzipiert sich Jan von Alina – eine Entwicklung, die sie zu unbarmherzigen Taten verleitet, mit denen sie Jan noch weiter abstößt. Alina erklärt Jan, dass er Mias Hund vergeblich suche, da sie ihn ertränkt habe. Anstatt Jan dadurch einzuschüchtern, ruft sie seine Abscheu hervor:

Alina legte ihre Stirn an meine, sandte mir ihre Gedanken. Einen Herzschlag lang stand mir das Bild ganz deutlich vor Augen. Nie mehr würde er Schokorosinen fressen. Die Zunge hing ihm blau aus dem Maul. Seine Augen leer, gebrochen. Es war wie ein Schlag. Ich zuckte vor Alina zurück, taumelte, fiel in den Dreck. »Du ... du bist ...«, flüsterte ich. Mir fehlten die Worte vor lauter Entsetzen [...]. »Gemein und ... grausam, jawohl!« (Röder 2007: 192)

An der der Wiedergabe seiner visuellen Eindrücke lässt sich Jans perzeptive Perspektive erkennen, sein abwertendes Urteil über Alinas Handeln spiegelt seine Werte und Normen wider und die Ellipsen *Nie mehr würde er Schokorosinen fressen* sowie *Seine Augen leer, gebrochen* deuten auf die figurale sprachliche Perspektive hin.

Entsetzt wendet sich Jan von Alina ab und geht nach Hause. Einfach gestaltet sich dieser Schritt allerdings nicht für ihn. Aus einer kompakten figuralen Perspektive beschreibt er die Auswirkungen seiner Abkehr von Alina:

Meine Füße waren so schwer. Alles war so schwer geworden. Aber vielleicht musste es so sein, wenn man das Gewicht seines Lebens plötzlich auf den eigenen Schultern trägt. (Röder 2007: 193)

Obschon Alina versucht, Jan zurückzufordern „wie einen abhanden gekommenen Gegenstand, auf den sie ein ureigenes Recht hatte“ (Röder 2007: 194), gelingt ihr dieses

Vorhaben nicht. Deshalb konzentriert sie sich auf Alex, der durch Mias Untreue gekränkt und daher verletzlicher geworden ist.

Im 21. Kapitel beschreibt Jan aus seiner perzeptiven Perspektive, dass Alexander täglich mehrere Stunden am zugefrorenen Fluss eisläuft:

Das Zischen der Kufen zerschneidet die Winterstille. Ich brauchte nicht zum Fluss hinübersehen, um zu wissen, dass es Skip war. Auch wenn es inzwischen langsam wieder taute, lief er jeden Tag Schlittschuh. Stundenlang zog er seinen Kreise auf dem Eis [...]. (Röder 2007: 224)

Während Jan seinen Bruder beobachtet, spricht er erstmals wieder mit Mia. Durch Mias Geständnis, Jan geküsst zu haben, ist die Freundschaft zwischen Alexander, Mia und Jan zerrüttet worden. Jan beschreibt seine Sicht auf Mias Verhalten und Alex' Reaktion darauf wie folgt:

Ich hatte keine Ahnung, warum sie Skip von unserem Kuss erzählt hatte. Das war schließlich nur etwas zwischen ihr und mir und hatte mit meinem Bruder nichts zu tun! Obwohl er sich das offenbar einbildete! (Röder 2007: 225)

Als Jans Wut verraucht ist, gibt es für ihn keinen Grund, weiterhin nicht mit Mia oder Alexander zu reden. Mit den Worten „Ziemlich bescheuert, das Ganze! Als wir noch zusammen waren, war alles gut gewesen. Jetzt war jeder allein“ (Röder 2007: 225) drückt Jan seine Unzufriedenheit über die Situation aus. Während Jans ideologische und sprachliche Perspektive deutlich erkennbar sind, weist lediglich das deiktische Temporaladverb *jetzt* auf die figurale zeitliche Perspektive hin.

Sowohl Jan als auch Mia wirken erleichtert, sich wieder austauschen zu können. Nachdem sich Mia um Jans verletzte Nase sowie um Alexanders Wohlbefinden erkundigt hat, sprechen die beiden über Alina. Dabei verrät Jan, dass er Alina kenne, seit er denken könne: „»Eigentlich heißt sie ja Katharina, aber ich konnte früher kein >r< sagen und nannte sie deswegen Kathalina. Später ist dann Alina daraus geworden.«“ (Röder 2007: 227)

Ehe Mia nachfragen kann, läuft Jan weg, denn er bemerkt, dass Alexander im Eis eingebrochen ist:

*Das Sausen von Skips Schlittschuhen hatte aufgehört!* Es war einer Stille gewichen, die mir in den Ohren dröhnte. Ich schaute zum Fluss hinüber. Skip war verschwunden, wie vom Erdboden verschluckt. *Oder vom Fluss ...* (Röder 2007: 228)

Jans perzeptive Perspektive geht in der Ellipse *Oder vom Fluss* in eine Befürchtung über, die in ideologischer Perspektive dargeboten wird. Da Alina bereits Jan verloren hat, versucht sie nun Alexander für sich zu gewinnen. Obwohl Jan sich bemüht, seinen Bruder aus dem Wasser zu ziehen, scheint dieser im Fluss bleiben zu wollen. Alex hört Jan weder zu, noch hilft er mit, sich aus dem Loch zu befreien. Erst als Jan wütend wird, gelingt es ihm, Alexander zu erreichen und ins Trockene zu bringen. Aus einer kompakten figuralen Perspektive stellt Jan den Kampf um das Leben seines Bruders dar:

Plötzlich überkam mich eine ungeheure Wut! Heiß spülte sie durch meine Adern. »Nein, du bekommst ihn nicht, Alina!«, brüllte ich: »Skip nicht und mich auch nicht! Wir gehören zu den Lebenden, hörst du!« Da war ein weißer Schemen unter dem Eis. Es hätte ein toter Fisch sein können oder eine Plastiktüte ... oder ein Gesicht, das sich von unten gegen das Eis presste! Mit letzter Kraft schrie ich ihm entgegen: »Das ist *unser* Leben, Alina, du wirst es uns nicht stehlen!« (Röder 2007: 232)

Aus einer narratorialen Sichtweise erläutert Jan, dass er nicht genau weiß, wie er Alexander aus dem Wasser bekommen hat: „Vielleicht hat sie schließlich doch losgelassen, uns gehen lassen. Ich weiß nur noch, dass wir irgendwie wieder auf dem festen Eis waren.“ (Röder 2007: 232)

Im 24. und letzten Kapitel des Romans wird Jan von Mia darauf aufmerksam gemacht, dass er möglicherweise den Geist seiner Mutter heraufbeschworen hat, weil er nicht von ihr Abschied nehmen habe wollen. Nachdem Jan bewusst wird, „dass Mias Behauptung gar nicht so abwegig war“ (Röder 2007: 250), macht er sich ein letztes Mal auf den Weg zum Fluss, um Alina zu treffen.

Aus einer kompakten figuralen Perspektive schildert er diese allerletzte Begegnung:

An diesem Abend stand ich auf dem Steg, als die blaue Dämmerung kam. Mit ihr kam Alina. Ihr bleiches Spiegelbild flackerte auf dem Wasser wie eine verlöschende Kerzenflamme. Sie war stumm. [...] Es war schwer, in die erwartungsvolle Stille hinauszusprechen: »Ich will mit dir reden, Alina!«, sagte ich laut. »Bis vor Kurzem hab ich geglaubt, dass nur du dich an *mir* festklammerst. Doch mir ist klar geworden, dass das nicht stimmt. *Ich wollte dich auch nicht gehen lassen.*« (Röder 2007: 251f)

Mit den Worten „»Ich lasse dich los, Alina. Ich lasse dich wieder Katharina sein und zum Meer gehen«“ verabschiedet sich Jan von seiner Mutter. Anschließend nimmt er wahr, wie ihre „Umrisse verschwammen [...] Dann war sie für immer fort.“ (Röder 2007: 252)

#### 5.4.4. Erzählperspektive der anonymen Erzählinstanz

Über die 24 Kapitel hinaus, die alternierend von Mia, Alexander und Jan erzählt werden, besteht der Roman aus vier weiteren Abschnitten, die mit *Intro*, *Erstes Intermezzo*, *Zweites Intermezzo* und *Drittes Intermezzo* betitelt sind. In diesen Textpassagen beschreibt ein diegetisch figuraler Erzähler seinen Überlebenskampf, nachdem er im Eis eingebrochen ist. Auf die Unmittelbarkeit zwischen Erleben und Erzählen weist die Verwendung des Präsens hin.

Aus diesen Texten geht jedoch nicht hervor, welcher der drei Protagonisten in Lebensgefahr schwebt. Dass es sich um Alexander handelt, erfährt der Leser im 21. Kapitel, das von Jan erzählt wird.

Noch ehe die Handlung entfaltet worden ist, verrät das *Intro*, dass im Verlauf des Romans jemand beim Schlittschuhlaufen einbrechen wird. Aus einer kompakten figuralen Perspektive schildert der diegetische Erzähler seinen Unfall sowie die Angst vor dem Tod:

Ist heute der Tag, an dem ich sterben werde? *Die Frage schießt mir durch den Kopf, als ich das Eis unter meinen Schlittschuhkufen brechen höre: ein merkwürdiges Geräusch, wie das hohe Wimmern und Stöhnen eines lebendigen Tieres. Ich kann mich nicht bewegen. Mir bleibt nicht einmal Zeit zu schreien.* (Röder 2007: 7)

Während der Erzähler versucht, sich über Wasser zu halten bzw. aus dem Loch herauszuklettern, schwankt seine ideologische Perspektive zwischen Hoffnung und Verzweiflung:

*Schwerfällig paddle ich zur Eiskante hinüber, die mir höhnisch entgegengrinst wie ein gezacktes Gebiss. Halt dich fest, zieh dich hoch, befehle ich meinem Körper. Los du kannst es schaffen! Doch mein Körper will mir nicht gehorchen.* (Röder 2007: 7)

Die Tatsache, dass die Eiskante mit menschlichen Attributen versehen wird (höhnisches Grinsen, gezacktes Gebiss), deutet auf eine figural perzeptive Perspektive hin. In den Befehlen *Halt dich fest, zieh dich hoch* und *Los du kannst es schaffen!* spiegelt sich wiederum die figural sprachliche Perspektive wider.

Das *Intro* gestaltet sich nicht nur im Hinblick auf den Sturz ins kalte Wasser proleptisch, sondern nimmt auch den Blutschwur, den die drei Hauptfiguren leisten, vorweg. Am Ende des Intros vermutet der diegetische Erzähler, als Strafe dafür, den Schwur



gebrochen zu haben, sterben zu müssen, worin sich seine ideologische Perspektive zeigt:

*Für Bruchteile von Sekunden schießt mir das Bild unseres Schwurs durch den Kopf, den wir mit Blut besiegelten und den dennoch jeder von uns dreien auf seine Art brach. Zum tausendsten Mal frage ich mich, ob wir hätten anders handeln können. [...] Vielleicht hab ich es ja sogar verdient, hier zu sterben, für das, was ich getan habe. (Röder 2007: 9)*

Erst im Kapitel *Erstes Intermezzo* gesteht sich der diegetische Erzähler ein, sich nicht allein befreien zu können. Anstatt sofort um Hilfe zu rufen, ärgert er sich zuerst in einem Abschnitt in ideologischer Perspektive darüber, dies bislang unterlassen zu haben:

*Ich Idiot, dass ich nicht früher daran gedacht habe ...! Jeder normale Mensch in meiner Situation würde um Hilfe schreien. Irgendjemand wird mich hören, dann werden sie kommen und mich endlich hier rausholen. Mich retten! Adrenalin schießt durch meinen Körper, heiß und lebendig. Ich öffne den Mund ... noch nie in meinem ganzen Leben hab ich um Hilfe geschrien, aber jetzt tu ich's. (Röder 2007: 81)*

Der kleine Hoffnungsschimmer löst sich in Luft auf, als „[n]iemand kommt“, und ebenso wie im Intro verweist der diegetische Erzähler auch am Ende des *Ersten Intermezzos* darauf, Mitverantwortung an seinem Schicksal zu tragen: „Niemand wird kommen, um mich zu retten. Wir haben unseren Blutschwur gebrochen. Das ist die Strafe. Ich bin jetzt allein.“ (Röder 2007: 82)

Im Abschnitt *Zweites Intermezzo* krallt sich der Erzähler zwar noch „verbissen an einer Eiskante“ (Röder 2007: 158) fest, glaubt aber kaum noch daran, dem Tod entgehen zu können. Aus einer kompakten figuralen Perspektive stellt er die Übermacht des Flusses dar:

*Ich weiß, der Fluss wird schließlich gewinnen! Sein schwarzes Wasser leckt an mir, ich fühle den sanften, unerbittlichen Sog der Strömung, der mich unter das Eis ziehen will. Wie starke dunkle Hände. Stärker als ich ... (Röder 2007: 158)*

Anstatt sich vor dem Tod zu fürchten, sehnt sich der diegetische Erzähler nach einer Erlösung und bringt somit seine ideologische Perspektive zum Ausdruck:

*Ich habe noch nicht einmal mehr Angst. Inzwischen ist es mir fast egal. Bin so müde. Ich will nur noch schlafen ... gefährlich, ich weiß, aber ... ich kann nicht mehr. Schlafen. Lass mich endlich schlafen ... (Röder 2007: 158)*

Die elliptischen Satzkonstruktionen *Bin so müde ... gefährlich, ich weiß, aber ... Schlafen* deuten auf einen figuralen Sprachgebrauch hin.

Das Kapitel *Drittes Intermezzo* stellt den Verlust des Überlebenswillens des Erzählers dar. Da er seine Mutter im Wasser zu erkennen scheint, die ihn zu sich ruft, kann davon ausgegangen werden, dass es sich bei der diegetischen Erzählinstanz um Alexander handelt. Jan wäre nämlich nicht verwundert, Alina zu sehen, und Mias Mutter lebt noch.

Obwohl sich der Erzähler bemüht, trotz seiner Erschöpfung klar zu denken – „*Irgendwas läuft falsch. Die Frau dürfte nicht hier sein!*“ (Röder 2007: 208) – wird seine ideologische Perspektive zunehmend vom Geist seiner Mutter beeinflusst:

Lass los! Was hält dich noch hier an diesem traurigen Ort? Komm mit mir in den Fluss ... *Ja, du hast Recht. Nichts und niemand hält mich ... will dir folgen, deinem Lächeln ... überallhin ...* (Röder 2007: 209)

Seinen körperlichen und geistigen Verfall spiegelt auch die reduzierte Sprachverwendung wider.

Bevor Alexander jedoch loslässt, wird er von Jan ins Leben zurückgeholt. Diese Begebenheit wird vom Erzähler aus einer figural perzeptiven und sprachlichen Perspektive dargestellt: „*Doch halt ... was ist das? Mein Name ... ruft da nicht jemand meinen Namen?*“ (Röder 2007: 209)

Die Rettung wird allerdings nicht im *Dritten Intermezzo* thematisiert, sondern im 21. Kapitel von Jan geschildert.

### **5.5. Multiperspektivisches Erzählen im Roman „Im Fluss“**

In diesem Teil der Diplomarbeit wird untersucht, inwieweit sich der Roman „Im Fluss“ mit Hilfe von Nünning's Theorie des multiperspektivischen Erzählens, Fokalisierens und Strukturierens beschreiben lässt. Ebenso soll die narratologische Perspektivenstruktur des Textes analysiert werden. Dabei steht die Frage nach der mengenmäßigen Aus- oder Unausgewogenheit der Einzelperspektiven genauso im Fokus wie jene, ob die einzelnen Perspektiven sukzessiv oder alternierend präsentiert werden, ob sie mit dem gleichen oder einem ungleichen Informationsstand ausgestattet sind und ob eine hierarchische Ordnung zwischen den Wertvorstellungen der Figuren besteht. Die Orte

der Handlung und die Zeitgestaltung sind ebenfalls Gegenstand der Analyse. Im Anschluss daran wird mit Hilfe ausgewählter Textpassagen versucht, die inhaltliche Relationierung der Perspektiven herauszuarbeiten, die sich additiv, korrelativ oder kontradiktorisch gestalten kann.

Da im Roman „Im Fluss“ drei intradiegetische Erzählinstanzen auftreten, liegt die Vermutung nahe, es würde sich um einen multiperspektivisch erzählten Text handeln. Bei genauerer Betrachtung erscheint es aber treffender, von einem multiperspektivisch strukturierten Text zu sprechen, weil der Roman nicht nur aus dem Erzähltext besteht, sondern auch aus wörtlichen Reden unterschiedlicher Figuren, einem Brief und vier Abschnitten, in denen eine anonyme Erzählinstanz ihre Gedanken wiedergibt, nachdem sie im Eis eingebrochen ist. Da alle mit dem Erzähltext verwobenen Textsorten die mündliche Sprache abbilden und daher ähnlichen Genres zuzuordnen sind, gilt „Im Fluss“ als homomorph multiperspektivisch strukturierter Text. Trotzdem werden nicht alle Ereignisse aus verschiedenen Perspektiven beschrieben, sondern hauptsächlich jene, die für die drei Hauptfiguren und die Entwicklung der Handlung Bedeutung tragen.

Wie bereits erwähnt, werden die 24 Kapitel des Romans abwechselnd von Mia, Alexander und Jan erzählt. Obwohl nicht jeder Abschnitt genau gleich lang ist, besteht somit eine mengenmäßige Ausgeglichenheit zwischen den Einzelperspektiven. Dadurch, dass alternierend multiperspektivisch erzählt wird, „steigt die Möglichkeit der fortlaufenden Korrektur und wechselseitigen Relativierung der Perspektiven im Rezeptionsprozeß“ (Nünning/Nünning 2000b: 56). Über mehr Erzähltext verfügt Alexander nur dann, wenn man ihm das *Intro* und die drei *Intermezzi* anrechnet. Da der Leser bis zum Schluss allerdings im Unklaren darüber bleibt, wer diese vier Kapitel erzählt, können sie als unabhängige Passagen betrachtet werden.

Im Gegensatz zu den mit *Mia*, *Alexander* und *Jan* betitelten Kapiteln, in denen das Präteritum als Erzählzeit fungiert, werden sowohl das *Intro* als auch die drei *Intermezzi* im Präsens erzählt. Die vier Abschnitte sind an einen Ort gebunden, den Fluss, die anderen Kapitel spielen an verschiedenen Plätzen: am Flussufer, auf der Insel, in Mias Zimmer, in Alexanders Zimmer, in der Schule, im Garten oder Haus der Familie Steinflösser, um nur einige zu nennen.

Interessant erscheint die Frage nach dem Informationsstand der drei Protagonisten. Obwohl Mia eine Außenstehende ist, weiß sie durch Iris' Erzählungen mehr über die verstorbene Katharina Steinflösser als deren Söhne. Mit ihren Enkelsöhnen spricht die Großmutter allerdings nie über deren Mutter. Außerdem fallen Mia die Fußspuren und toten Fische im Garten ihrer Nachbarn auf, denen Alexander keine Beachtung schenken möchte. Alex verdrängt das „Bewusstsein, dass *etwas da war*. Etwas, das mich belauerte und verfolgte, wohin ich auch ging.“ (Röder 2007: 182) ebenso wie die Erinnerungen an seine Mutter Katharina.

Da Jan Kontakt zu Alina und somit zum Geist seiner toten Mutter hat, weiß er mehr, als ihm die anderen Figuren zutrauen, allerdings gibt er sein Wissen kaum preis, wodurch teilweise der Eindruck eines Informationsrückstandes gegenüber Mia entsteht. Schließlich macht Mia Jan darauf aufmerksam, dass er durch die Sehnsucht nach seiner Mutter ihren Geist heraufbeschworen hat. Mit Hilfe dieses Wissens befreit er nicht nur sich selbst von Alina, sondern lässt auch den Flussgeist zur Ruhe kommen.

Warum die Großmutter, die über den Spuk und möglicherweise sogar über Jans Kontakt zu seiner verstorbenen Mutter Bescheid weiß, das Problem nicht im Gespräch mit ihren Enkelsöhnen zu lösen versucht, bleibt offen. Es könnte mit Alexanders und Mias Erkenntnis zusammenhängen, „dass [...] Oma einfach totschwieg, was ihr nicht in den Kram passte“ (Röder 2007: 146).

Welche Begebenheiten aus mehreren Perspektiven dargestellt werden und inwiefern sich diese decken oder einander widersprechen, soll anhand von Textstellen geklärt werden. Im Zuge dessen wird ebenfalls dargelegt, ob die Kapitel *Intro*, *Erstes Intermezzo*, *Zweites Intermezzo*, *Drittes Intermezzo* zur Multiperspektivität des Romans beitragen.

Da sich die Sichtweisen der drei Protagonisten in Bezug auf viele Erlebnisse ergänzen und schließlich ein einheitliches Bild entstehen lassen, wird zuerst auf die additive inhaltliche Relationierung der Perspektiven eingegangen.

Eine erste Übereinstimmung zwischen Alexanders und Jans Sichtweise besteht in der Beschreibung von Alex' Einbruch im Eis. Während Alexander darauf hinweist, dass „*alles [...] mit einem lauten Platschen*“ (Röder 2007: 7) verschwindet, nachdem das Eis

gebrochen ist, beobachtet Jan das plötzliche Fehlen seines Bruders: „Skip war verschwunden, wie vom Erdboden verschluckt. *Oder vom Fluss ...*“ (Röder 2007: 228) Im Wasser gefangen denkt Alexander im *Intro* an den Schwur, „den wir mit Blut besiegelten und den dennoch jeder von uns dreien auf seine Art brach“ (Röder 2007: 9). Weil er sein Versprechen nicht gehalten hat, vermutet Alexander, den Tod „sogar verdient“ (Röder 2007: 9) zu haben. Mias Schilderung des Blutschwurs erklärt, worauf sich das *Intro* konkret bezieht. Sie erzählt nicht nur, dass die drei Freunde an Alex' Geburtstag Blut in eine Bierflasche tropfen ließen, davon tranken und sich versprachen, immer für einander da zu sein, sondern sie berichtet auch von den Folgen, die das Brechen des Schwurs nach sich ziehen würde:

»Wer den Schwur bricht, ist ein Verräter«, entgegnete Alex kalt. Aber es waren Jans Worte, die mich mehr erschreckten: »Wenn man den Schwur bricht, wird man alle sehr unglücklich machen«, sagte er leise und traurig. »Dann wird jeder von uns ganz allein sein.« (Röder 2007: 111)

An die negativen Konsequenzen, die das Missachten des Versprechens mit sich bringt, glaubt nicht nur Alexander, sondern auch Jan: „Als wir noch zusammen waren, war alles gut gewesen. Jetzt war jeder allein.“ (Röder 2007: 225)

Die Perspektiven der beiden Brüder decken einander auch hinsichtlich Jans zweifärbiger Augen, die ihn sonderbar wirken lassen. Als Jan sein Spiegelbild im Fluss betrachtet, „ein verschwommenes Oval mit zwei verschiedenfarbigen Augen“ (Röder 2007: 104), muss er an seinen Spitznamen „*Monsterauge*“ (Röder 2007: 104) denken. Dementsprechend gibt Alexander zu, verstehen zu können, dass „[m]anche Leute [...] Jan unheimlich“ (Röder 2007: 28) finden, nämlich dann, wenn nur sein blaues Auge lacht, das grünbraune aber ernst bleibt.

Dass Alexander seinen Bruder gut kennt, zeigt sich an der übereinstimmenden Einschätzung der Bedeutung gewisser Schulfächer für Jan. Während sich Jan beim Lernen der *if*-Sätze Gedanken darüber macht, „an wen diese gesichtslose Susan wohl schrieb“ (Röder 2007: 39), und sich ärgert, dass in Englischbüchern die „wichtigen Sachen“ (Röder 2007: 39) weggelassen würden, erklärt Alexander, wie unwichtig Jan Dinge erscheinen, „die notwendig sind, um einigermaßen durchs Leben zu kommen“ (Röder 2007: 28) und zu denen auch die Schule zählt.

Obwohl Jan in seiner eigenen Welt zu leben scheint, merkt und schätzt er, wie sehr sich sein Bruder um ihn kümmert. Die beiden Textstellen „Skip hörte mich immer. So ist das wohl mit großen Brüdern.“ (Röder 2007: 40) und „Skip kümmerte sich um Skip. Und Skip kümmerte sich um Jan.“ (Röder 2007: 104) zeigen Jans Wissen um Alexanders Fürsorge. Dass Alex diese Sichtweise teilt, verdeutlicht folgende Passage:

Mein ganzes Leben lang war mir von Oma eingebläut worden, dass ich auf meinen kleinen Bruder aufpassen sollte. Und verdammt, das hatte ich getan! Ich hatte ihm bei den Hausaufgaben geholfen, ich hatte die Nervensäge mitgeschleppt, wenn ich mit den Jungs was unternahm ... ich hatte mich sogar für diesen Idioten geprügelt, wenn ihn jemand dumm anmachte! (Röder 2007: 217)

Auch hinsichtlich Jans Schwimmtalent decken sich die Perspektiven der beiden Brüder. Jan meint, den Fluss „im Laufe der Jahre gezähmt“ (Röder 2007: 78) zu haben, Alexander wiederum attestiert seinem Bruder, sich im Wasser zu bewegen, „als sei das sein eigentliches Element“ (Röder 2007: 127).

Übereinstimmungen sind jedoch nicht nur in Bezug auf Jans und Alexanders Sichtweisen zu beobachten, sondern eine additive inhaltliche Relationierung besteht des Öfteren auch zwischen Mias und Alexanders Perspektiven.

Nachdem Mia Alex' Großmutter den Einkauf nach Hause getragen und beim Kochen geholfen hat, macht sie Alexander darauf aufmerksam, dass seine Großmutter nicht mehr allein außer Haus gehen sollte, worauf dieser beleidigt reagiert. Mias Darstellung, ihre Flucht habe sich „in einen Rausschmiss verwandelt“ (Röder 2007: 59), wird von Alex bestätigt. Als er das nächste Mal mit ihr spricht, verwundert ihn ihre Zurückhaltung nicht, „schließlich hatte ich sie das letzte Mal praktisch rausgeschmissen“ (Röder 2007: 63).

Als Mia ihrem Freund von einem toten Hecht in ihrem Zimmer erzählt, dessen „Eingeweide über den Fußboden verstreut“ (Röder 2007: 93) gewesen seien, sowie von zerkratzten CDs und zwei gerissenen Saiten ihres Cellos, tut Alex den Vorfall zunächst als Streich von ein paar Jugendlichen ab. Später erkennt er allerdings, dass dieser Vandalenakt eine ernstzunehmende Warnung gewesen sein könnte:

Plötzlich musste ich an die Geschichte von dem toten Hecht denken, die Mia mir vor einiger Zeit erzählt hatte: *»Überall dieser Gestank! Mein ganzes Zimmer war davon besudelt, Alex. Ist vielleicht albern, aber ich wusste, dass jemand dort gewesen war. Meine Sachen berührt hatte. Mein Cello, die CDs.*

*Selbst meine Haarbürste.*« Ihre Haarbürste – in der noch ein paar Strähnen von Mias Haar hingen? Damals hatte ich das Ganze als Scherz von irgendwelchen Idioten abgetan, die Mia nicht ausstehen konnten. Aber eine Voodoo-Puppe – denn das war das Ding offensichtlich – war kein Spaß mehr. (Röder 2007: 121f)

Die Perspektive des Paares stimmt auch darin überein, dass Alexander Mia weder etwas über den Flussgeist noch über das Ritual seiner Großmutter verrät. Anstatt seiner Freundin die seltsamen Ereignisse zu erklären, schenkt er ihr sein „Silberkettchen mit dem Kreuz“ (Röder 2007: 133) als Schutz. Sich selbst gesteht er seine Ohnmacht ein, über die Begebenheiten zu sprechen: „Ich erzählte ihr nichts. Ich konnte nicht.“ (Röder 2007: 133) Dass Mia Alexanders Reaktion richtig deutet, zeigt die folgende Textstelle:

Meine gestohlenen Ohrringe, das Blutritual und dieses Wesen im Fluss ... all das spukte mir noch immer im Kopf herum. Alex konnte oder wollte mir bei der Aufklärung der rätselhaften Vorkommnisse nicht helfen. (Röder 2007: 142)

Eine weitere additive inhaltliche Relationierung der Perspektiven besteht hinsichtlich des Endes der Beziehung zwischen Mia und Alexander. Ihr Verhalten, Alexander zuerst den Kuss mit Jan zu enthüllen und ihn danach ohne jegliche Erklärung zurückzulassen, beschreibt Mia folgendermaßen: „Ich ging, ich verließ ihn. Ich hatte ihn verraten.“ (Röder 2007: 207) Alex sieht eine Parallele zwischen Mias Verhaltensmuster und jenem seiner Mutter:

Erst jetzt gestand ich mir ein, dass ich sie endgültig verloren hatte. Mama war nicht einfach nur für längere Zeit verreist. Die Wahrheit war, dass sie mich im Stich gelassen und verraten hatte, genauso wie Mia [...]. (Röder 2007: 222)

Die Schilderungen davon, dass Alexander an seinem Geburtstag den Frust darüber, keine Post von seiner Mutter erhalten zu haben, im Alkohol zu ertränken versucht hat, decken einander nur zum Teil. Von Mia wird erzählt, dass sie ihren alkoholisierten Freund zuerst vom Sprungturm herunter geleiten habe müssen, um ihn danach „[g]emeinsam mit Jan“ (Röder 2007: 115) nach Hause zu bringen. Alexander wiederum erinnert sich daran, dass ihn Mia bis zu seinem Bett begleitet habe, „[w]ährend ich sie mit irgendwelchem peinlichen Schwachsinn zugetextet hatte“ (Röder 2007: 120). Da Mia nüchtern gewesen ist, wirkt ihre Version glaubwürdiger.

Manche Passagen des Romans weisen auch auf eine additive inhaltliche Relationierung zwischen Jans und Mias Perspektive hin.

Mias Behauptung Alexander gegenüber, das Wesen im Fluss habe sie nicht nur unter Wasser gezogen, sondern auch ihre „Ohrringe geklaut“ (Röder 2007: 130f), wird indirekt von Jan bestätigt, der bemerkt, dass Alina Mias Ohrringe trägt:

Meine Augen klebten an den Gehängen aus winzigen Muscheln. Die klimperten, wenn Mia sich bewegte, eine leise Musik, die sie immer begleitete. Sie jetzt an Alina zu sehen, kam mir ganz falsch vor. (Röder 2007: 136)

Eine zweite Übereinstimmung zwischen Mias und Jans Perspektive ist in Bezug auf Mias Vermutung, Jan habe Alina „erst zum Leben erweckt“ (Röder 2007: 250), zu beobachten. Nach ersten Einwänden sucht Jan den Fluss auf, um Alina mitzuteilen, dass nicht nur sie versucht hat, ihn festzuhalten: „*»Ich wollte dich auch nicht gehen lassen.«*“ (Röder 2007: 251f)

Neben der additiven inhaltlichen Relationierung enthält der Roman auch korrelative oder kontradiktorische Beziehungen der verschiedenen Perspektiven. Nicht immer lässt es sich eindeutig beurteilen, ob sich die einzelnen Perspektiven gegenseitig relativieren oder nicht übereinstimmen.

Zwischen Mias Erklärung, warum sie schwarze Kleidung trägt, und Alexanders Einschätzung diesbezüglich besteht ein korrelatives Verhältnis. Mias Beschreibung „Mir gab dieses Outfit irgendwie ein Gefühl von Sicherheit: als würde ich ein Vampirkostüm tragen, das mich unverwundbar macht.“ (Röder 2007: 22) trifft ebenso zu, wie Alex' Beobachtung, Mia würde sich schwarz kleiden „wie eine Witwe, wie jemand, der Trauer trägt“ (Röder 2007: 30), weil sie der enttäuschende sexuelle Kontakt mit ihrem Ex-Freund Niklas auch traurig stimmt.

Alexanders stiller Vorwurf, Mia würde ihm „immer noch nicht ganz vertrauen“ (Röder 2007: 154), und der damit verbundene Schmerz darüber, „[d]ass sie sich immer wieder vor mir zurückzog, wenn wir uns gerade besonders nahe waren“ (Röder 2007: 154) wird durch Mias Perspektive relativiert:

Noch immer lauerte die Erinnerung an Niklas in meinem Hinterkopf, ganz plötzlich sprang sie hervor, um sich zwischen Alex und mich zu drängen ... Manchmal überlagerte meine Vergangenheit unser Zusammensein so sehr, dass Alex' Gesicht, seine Berührungen, mit denen von Niklas zu



verschmelzen schienen ... Dann konnte ich nur mühsam den Impuls unterdrücken, Alex wegzustoßen. (Röder 2007: 149f)

Obwohl Alexanders Enttäuschung darüber, dass Mia sein Liebesgeständnis scheinbar unbarmherzig mit den Worten „*Ich habe deinen Bruder geküsst ...*“ (Röder 2007: 213) erwidert, verständlich wirkt – „Es war, als wäre ich vom Zehnmerturm gesprungen, doch statt von warmem Wasser umfangen zu werden, war ich voll auf den Beton geknallt.“ (Röder 2007: 213) –, sind auch Mias Beweggründe nachvollziehbar. Somit entsteht durch Mias Perspektive erneut eine Relativierung von Alex' Sichtweise:

Es war, als hätte jemand einen Eimer Eiswasser über mir ausgekippt! Wie war es möglich, dass mich diese paar Worte gleichzeitig in Entzücken und solche Panik stürzen konnten?! [...] Denn erst in diesem Moment wurde mir klar, wie nah, wie gefährlich nah mir Alex inzwischen gekommen war. [...] Einen Herzschlag lang sehnte ich mich danach, [...] mich fallen zu lassen. Alex alles zu erzählen ... Aber das hieße, ihm mein mühsam gekittetes Glasherz zuzuwerfen und darauf zu vertrauen, dass er es fing. Nein, ich konnte es nicht wagen! (Röder 2007: 204)

Eine korrelative inhaltliche Relationierung ist auch zwischen Jans und Alexanders Perspektive zu erkennen. Im Gegensatz zu Alex' Annahme, Jan habe seine Mutter nie vermisst – „Ich hatte ihn nie weinen sehen und er hatte auch nie nach ihr gefragt.“ (Röder 2007: 38) –, erzählt Jan Mia davon, wie sehr ihm seine Mutter gefehlt hat, bevor „auf einmal Alina dagewesen“ (Röder 2007: 250) sei.

Nachdem Alexander im Eis eingebrochen ist, hat er nicht nur den Eindruck, seine Mutter im Fluss zu erkennen, sondern möchte sich ihr auch anschließen: *Nichts und niemand hält mich ... will dir folgen, deinem Lächeln ... überallhin ...*“ (Röder 2007: 209)

Die Freude, seine Mutter wiedergefunden zu haben, erfährt durch Jans Perspektive eine Relativierung:

Da war ein weißer Schemen unter dem Eis. Es hätte ein toter Fisch sein können oder eine Plastiktüte ... oder ein Gesicht, das sich von unten gegen das Eis presste! Mit letzter Kraft schrie ich ihm entgegen: »Das ist *unser* Leben, Alina, du wirst es uns nicht stehlen!« (Röder 2007: 232)

Kein stimmiges Gesamtbild ergeben wiederum Mias und Jans Beschreibungen von Mias Cellokonzert für Jan. Während Jan behauptet, der Musik nur vor dem „Haus des Fledermaus-Mädchens“ (Röder 2007: 41) gelauscht zu haben, berichtet Mia davon, Jan in ihrem Zimmer vorgespielt zu haben:

Mein Zimmer hat eine hervorragende Akustik. Die Töne tropften, schäumten und perkten von den kahlen Wänden. Jan stand mitten im Raum, in diesen Kaskaden von Klängen. Er hatte die Augen geschlossen. Seine Arme waren leicht erhoben, die Handflächen nach oben geöffnet. (Röder 2007: 91)

Ebenso kontradiktorisch gestalten sich die Schilderungen hinsichtlich des Verschwindens des streunenden Hundes, der Mia „ständig hinterherläuft“ (Röder 2007: 186). Während Mias und Alexanders Suche nach dem Hund erfolglos verläuft, gibt Jan vor, über das „Schicksal des Streuners“ (Röder 2007: 187) Bescheid zu wissen:

Alina legte ihre Stirn an meine, sandte mir ihre Gedanken. Einen Herzschlag lang stand mir das Bild ganz deutlich vor Augen. Nie mehr würde er Schokorosinen fressen. Die Zunge hing ihm blau aus dem Maul. Seine Augen leer, gebrochen. (Röder 2007: 192)

In beiden Situationen liegt es im Ermessen des Lesers, welcher Version er Glauben schenken möchte.

Dass sich Jans Perspektive teilweise realitätsfern gestaltet, zeigt allerdings seine Einschätzung des Kusses mit Mia „hatte mit meinem Bruder nichts zu tun! Obwohl er sich das offenbar einbildete!“ (Röder 2007: 225) Im Gegensatz dazu wirft Alexander Jan vor, ihm die Freundin weggenommen zu haben: „Er spannte mir die Freundin aus! Stahl mir das Einzige, was mir wirklich was bedeutete!“ (Röder 2007: 217)

Die beiden Sichtweisen lassen sich nicht in ein Gesamtbild zusammenführen, sondern zeigen, wie unterschiedlich Ereignisse aus unterschiedlichen Perspektiven dargestellt werden können, worin auch der Reiz des multiperspektivischen Erzählens besteht.

Die Frage, ob die Rahmentexte die Multiperspektivität des Romans „Im Fluss“ steigern, kann positiv beantwortet werden. Sowohl das *Intro* als auch die *Intermezzi* enthalten Abschnitte, die in einem additiven oder korrelativen Verhältnis zum restlichen Erzähltext stehen.

## 6. Erzähltheoretische Analyse des Romans „Cache“

### 6.1. Inhaltsangabe

Der Roman „Cache“ ist 2016 von Marlene Röder verfasst worden und handelt vom Scheitern der ersten Liebe und dessen Konsequenzen.

Max und Leyla, beide 16 Jahre alt, besuchen dieselbe Schule in Berlin und sind seit einem Jahr ein Paar. Während Max aus einer reichen Familie stammt, lebt Leyla in eher bescheidenen Verhältnissen. Auch äußerlich sind Max und Leyla sehr unterschiedlich. Im Gegensatz zu Leyla, die türkische Wurzeln hat und zumindest zu Beginn der Geschichte unscheinbar und unsicher auftritt, ist Max blond und als erfolgreiches Mitglied des Schwimmteams der Schule bekannt und beliebt. Leyla verliebt sich in ihn und es gelingt ihr, durch eine modische Stiländerung seine Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen.

Die beiden scheinen einander gut zu ergänzen. Durch Max gewinnt Leyla etwas Freiraum von ihrer Familie, Leyla wiederum bietet ihrem Freund die Geborgenheit, die ihm die zerrüttete Ehe seiner Eltern und der innerfamiliäre Leistungsdruck verwehrt. Allerdings gibt sich der durchaus sensible Max nach außen hin sehr selbstsicher und schafft es kaum, seinen echten Gefühlen Ausdruck zu verleihen. Leyla fühlt sich daher nicht ausreichend geliebt und geschätzt, besonders weil Max' Eltern ihr reserviert begegnen, und lässt sich daher vom Charme des geheimnisvollen, aber zunächst sehr einfühlsamen Schatzsuchers Red blenden.

Am Anfang ihrer Bekanntschaft mit Red, der eigentlich Simon heißt, jagt Leyla gemeinsam mit Max und Red kleinen Schätzen, sogenannten Caches, nach, wobei sofort deutlich wird, dass die beiden Jungen um Leylas Anerkennung wetteifern und sich gegenseitig wenig Sympathie schenken. Als Max jedoch mit seinem Team zwei Wochen Schwimmtraining in Spanien absolviert, nützt Red seine Chance und gewinnt Leylas Zuneigung. Sie weiß zwar nicht, ob sie sich tatsächlich von Max trennen möchte, immerhin haben sich Leyla und Red aber in Max' Zimmer geküsst. Leyla gießt nämlich die Blumen in Max' Elternhaus und füttert seine Papageien, während er sich in Spanien aufhält und seine Eltern ebenfalls auf Urlaub sind. Da Leyla nicht sofort nach Max' Rückkehr mit ihm über Red spricht, erstellt dieser ein Rätsel mit mehreren Stationen,

einen sogenannten Multicache, den Leyla und Max gemeinsam lösen sollen und der zudem Leylas Liebe zu Red zeigen soll. Reds Plan funktioniert, seine Aufgaben entzweien das Paar Max und Leyla endgültig. Nicht nur, dass Max vom Schwimmtraining suspendiert wird und nicht an einem wichtigen Bewerb teilnehmen kann, weil ein Hinweis im Schwimmbad versteckt ist und Max daher die Schwimmhalle betritt, jedoch ohne am Training teilzunehmen; Red enthüllt seinem Konkurrenten im Verlauf des Caches auch, dass Leyla und er sehr viel Zeit miteinander verbracht und sich sogar geküsst haben. Obwohl Max' Gefühle für Leyla sehr stark sind und er sogar ein Schloss mit der Gravur ihrer beiden Namen in Spanien gekauft hat, das sie gemeinsam an eine Brücke hängen und den Schlüssel wegwerfen sollten, gelingt es Max nicht, Leyla seine wahren Empfindungen zu offenbaren.

Vielmehr akzeptiert er scheinbar kaum gekränkt die Trennung von seiner Freundin. In Wahrheit ziehen ihm die Suspendierung vom Schwimmtraining sowie das Ende seiner Beziehung zu Leyla völlig den Boden unter den Füßen weg. Er hat niemanden, mit dem er ehrlich über seine missliche Situation sprechen kann oder will, und nimmt sich daher das Leben.

Leyla, die auf der Suche nach Red merkt, wie egoistisch und gefühllos Simon eigentlich ist, bereut es, sich um den falschen Jungen Sorgen gemacht zu haben. Nach Max' Tod schreibt sie ihm noch einige Nachrichten und gibt sich selbst Mitschuld an seinem Selbstmord, während Red alle Verantwortung und Schuld von sich weist und auch mit Leyla nichts mehr zu tun haben will, nachdem sie nicht gleich bereit dazu gewesen ist, seine Freundin zu werden.

## **6.2. Charakteristik der Hauptfiguren**

### **6.2.1. Max**

Der 16-jährige Maximilian Kempe stammt aus einer wohlhabenden Familie. Da seine Eltern keine besonders glückliche Ehe führen und er zudem ein Einzelkind ist, richten sie ihre Aufmerksamkeit auf Max. Sie wirken aber nicht wie eine Stütze für ihn, sondern setzen ihn mit ihren hohen Erwartungen, die er stets zu erfüllen versucht, unter Druck. Auf den ersten Blick wirkt Max sehr selbstsicher. Er ist ein guter Schüler und ein exzellenter Schwimmer und daher Mitglied des Schwimmteams seiner Schule. Max ist

blond, braungebrannt, muskulös, hat breite Schultern und graublau Augen. Mit seinem Aussehen und seinem fröhlichen Gemüt imponiert er sowohl den Mädchen als auch den Jungen: „Ständig war er von einer Traube anderer Jungs umringt, die über seine Scherze lachten.“ (Röder 2016: 22)

Obwohl Max äußerlich kontrolliert wirkt, wird er nervös, wenn nicht alles nach Plan verläuft. Er stellt sich nicht gerne auf Unerwartetes ein und kann seine wahren Gefühle nur selten ausdrücken. Deshalb bleiben die Freundschaften zu seinen Kollegen aus dem Schwimmteam oberflächlich und auch seinen Eltern vertraut er sich nicht an. Die einzige Person, der er sich einigermaßen öffnet, ist seine Freundin Leyla. Auch das Schwimmen hilft ihm, mit Schwierigkeiten fertig zu werden: „Ich schwimme schneller. Bis mein hämmernder Herzschlag, bis der Rhythmus meiner Bewegungen alle Gedanken verschluckt. Bis es endlich still wird in meinem Kopf.“ (Röder 2016: 12)

Als seine Beziehung zu Leyla zerbricht und er ein paar Wochen vom Schwimmtraining suspendiert wird, bricht seine ohnehin fragile Welt zusammen.

### **6.2.2. Leyla**

Leyla ist 16 Jahre alt und geht in Max' Parallelklasse. Da ihre Mutter türkische Wurzeln hat, behauptet Leyla, sie stamme aus einer Migrantenfamilie. Leyla, ihre Eltern sowie ihre Geschwister Amir und Günay leben in eher bescheidenen Verhältnissen.

Leylas Vater und Mutter sind Inhaber eines kleinen Catering-Unternehmens und arbeiten viel, weshalb Leyla oft auf ihre jüngere Schwester aufpassen muss.

Ihre Freizeit verbringt sie gerne mit Max oder vor der Nähmaschine. Als Max Leyla kennenlernt, lacht sie selten, doch mit seinen Scherzen gelingt es ihm häufig, sie zum Lachen zu bringen, was Leyla an ihm besonders schätzt.

Nach dem Tod ihrer Großmutter, die ihr das Nähen beigebracht und immer Zeit sowie ein offenes Ohr für sie gehabt hat, scheint Leyla aus dem Gleichgewicht gekommen zu sein. Ihre Trauer löst Wut und Unzufriedenheit in ihr aus.

Obwohl sie weiß, dass sie mit Max zusammen „eine gute Zeit“ (Röder 2016: 178) hat, zweifelt sie zunehmend daran, dass Max der Richtige für sie sei und glaubt, er liebe sie nicht genügend. Dabei ist es ihr großer Wunsch gewesen, mit Max zusammenzukommen. Da sie sehr beharrlich ist, erreicht sie meistens ihre

Zielsetzungen. So ist es auch mit der Anbahnung der Beziehung zu Max gewesen: „Wenn sie sich einmal etwas in den Kopf gesetzt hat, zieht sie es durch.“ (Röder 2016: 83)

Nachdem sie zufällig den Geocacher Red kennengelernt hat, scheint ihr Ziel darin zu bestehen, diesen für sich zu gewinnen, was ihr ebenfalls gelingt. Dass sie mit ihrer Abenteuerlust die Beziehung zu Max gefährdet und dessen Leben zerstört, wird ihr zu spät klar. So kritisch sie Max gegenüber ist, so blind glaubt und vertraut sie Red. Erst nach Max' Selbstmord wird ihr klar, dass sie sich „[d]ie ganze Zeit [...] um den Falschen gesorgt“ (Röder 2016: 248) hat.

### **6.2.3. Simon alias Red**

Simon stellt sich gerne unter seinem Cachernamen Red vor und ist ungefähr im gleichen Alter wie Max und Leyla. Äußerlich unterscheidet er sich völlig von Max, denn er hat „raspelkurzes rotblondes Haar“ (Röder 2016: 31), helle Haut und dunkle Augen. Sein Lächeln, das „weiße, aber unregelmäßige Zähne aufblitzen“ (Röder 2016: 32) lässt, gleicht einem Fuchslächeln.

Seit Red vier Jahre alt ist, lebt er mit seiner Mutter allein, worunter er noch als Jugendlicher leidet. Insgeheim wünscht er sich eine heile Familie, die Max seiner Meinung nach zu haben scheint. Dieser Neid bildet auch die Grundlage für die Antipathie, die er Max gegenüber empfindet und deutlich zum Ausdruck bringt.

In seiner Freizeit engagiert sich Red für den Freiraum Friedrichshain, einem Projekt gegen den Verbau von Grünflächen, der einem großen Bauprojekt weichen soll. Außerdem gilt das Geocachen als seine Leidenschaft: „[D]as Cachen hat ihm nicht halb so viel Spaß gemacht, wie selbst Caches zu legen. Die Rätsel, das Planen und all das ... das war voll sein Ding.“ (Röder 2016: 203f)

Leyla lernt er ebenfalls beim Cachen kennen, der er sich von seiner besten Seite präsentiert und damit ihr Herz gewinnt. Erst als sie gesteht, dass sie nicht weiß, ob sie Max verlassen soll, wird sein egoistisches Wesen sichtbar. Tagelang reagiert er nicht auf Leylas Nachrichten und als er sie schließlich anruft, fragt er lediglich, ob sie sich bereits für ihn oder für Max entschieden habe.

Um Max und Leyla auseinander zu bringen, kreierte er selbst einen Multicache. Dieses Rätsel führt Max vor Augen, dass sich Leyla und Red während Max' Schwimmcamps in

Spanien näher gekommen sind. Leylas Vorwurf, er habe nicht das Recht gehabt, Max auf diese Weise die Wahrheit erfahren zu lassen, schüttelt er ab, denn „seine Meinung [ist] die einzig richtige“ (Röder 2016: 202).

Wie wenig er sich für andere interessiert, zeigt seine Reaktion auf Max' Selbstmord. Anstatt sich daran mitverantwortlich zu fühlen, weist er alle Schuld von sich und will auch nichts mehr von Leyla wissen, da diese nicht bereit gewesen ist, eine Beziehung mit ihm einzugehen:

Hör auf! Pech mit der Liebe, so what? Bring ich mich deswegen gleich um?!  
Es war allein seine Entscheidung. Wenn du dich fertigmachen willst, bitte.  
Aber ich lasse mir von dir keine Schuldgefühle einreden. Hör auf, mir zu schreiben. Ich lösche jetzt deine Nummer. (Röder 2016: 246)

### **6.3. Analyse der Erzählperspektiven im Roman „Cache“**

Nachdem der Inhalt des Romans und die Hauptfiguren vorgestellt worden sind, wird in diesem Abschnitt der Diplomarbeit versucht, Wolf Schmid's „Modell der Erzählperspektive“ (Schmid 2014: 121) auf „Cache“ anzuwenden. Da der Roman aus 28 Kapiteln, die abwechselnd mit *Leyla* und *Max* betitelt sind, sowie aus einem Prolog und aus einem Epilog besteht, wird auf jeden Abschnitt gesondert eingegangen.

Somit soll die Frage behandelt werden, ob alle Kapitel, die die Überschrift *Leyla* tragen, gleich erzählt werden. Dasselbe gilt für jene Abschnitte, die mit dem Titel *Max* versehen sind. Inwiefern Ähnlichkeiten zwischen den Kapiteln und dem Prolog bzw. dem Epilog bestehen, soll ebenfalls untersucht werden.

Am Beginn steht die Analyse des Prologs, danach folgen alle *Leyla*-Kapitel sowie der Epilog, ehe die mit *Max* bezeichneten Abschnitte analysiert werden.

#### **6.3.1. Prolog**

Im Prolog tritt Max als diegetisch figuraler Erzähler in Erscheinung. Er nimmt an einem Schwimmcamp in Spanien teil und erzählt aus seinem Hier und Jetzt. Abgesehen von geschilderten Erinnerungen scheint es keinen Abstand zwischen Erleben und Erzählen zu geben: „Hier sitzen wir und lassen die Beine ins kühle Wasser des Pools baumeln. Aber bei der Erinnerung an Leylas und mein erstes Mal glüht mein Gesicht.“ (Röder 2016: 9) Diese Stelle zeigt die Übereinstimmung zwischen erzählendem und erzähltem Ich, der diegetische Erzähler nimmt die zeitliche und räumliche Perspektive der Figur

ein. Dass die Geschehnisse aus einer figural perzeptiven Perspektive dargestellt werden, lässt sich daran erkennen, wie das Eintreffen der anderen Schwimmer beschrieben wird: „Langsam trudeln die anderen ein, machen sich für das Training warm. Was tue ich eigentlich hier?“ (Röder 2016: 13)

Die Verwendung des umgangssprachlichen Verbs *eintrudeln* weist auf eine figurale sprachliche Perspektive hin, ebenso wie der Abschnitt, in dem Max in Gedanken durchspielt, wie er gemeinsam mit Leyla ein Liebesschloss an einer Brücke anbringt:

Dann hängen Leyla und ich es zusammen an die Warschauer Brücke. Ich *hab's nicht so mit Romantik*, aber abends kann man von dort auf die Lichter der Stadt *gucken*. *Ziemlich cool* und inklusive Fernsehturm. (Röder 2016: 10)

Gleichzeitig spiegeln diese Zeilen Max' Glaube an die ewige Liebe wider, also seine ideologische Perspektive, die sich von den Einwänden seines Freundes Ben abhebt, der darauf hinweist, dass Beziehungen auch scheitern können.

Ich bleibe im Pool. Das Wasser fühlt sich gut an, es umschließt meinen Körper, macht ihn leicht. Ich kraule eine Bahn. Und noch eine. Die Außengeräusche dringen nur noch gedämpft an meine Ohren. Aber irgendwie geistern mir Bens Worte noch im Kopf rum. *Was ist, wenn's schiefgeht?* Noch eine Bahn. Das Bild von Tausenden weggeworfenen Schlüsseln, die unter einer Brücke verrostet, während die Paare längst getrennte Wege gehen. Ich schwimme schneller. Bis mein hämmernder Herzschlag, bis der Rhythmus meiner Bewegungen alle Gedanken verschluckt. Bis es endlich still wird in meinem Kopf. (Röder 2016: 12)

Dieser Abschnitt enthält eine kompakte figurale Perspektive. Max erzählt, wo er sich gerade befindet (räumliche und zeitliche Perspektive), was er wahrnimmt (perzeptive Perspektive), wie ihn Bens Worte durcheinanderbringen (ideologische Perspektive) und verwendet dabei eine authentische Sprache – kurze, teilweise elliptische Sätze und umgangssprachliche Wendungen wie *rumgeistern* und *wenn's schiefgeht* (sprachliche Perspektive).

### 6.3.2. Leyla als Reflektorfigur

Dem Epilog folgt das erste *Leyla*-Kapitel, in welchem ein nichtdiegetischer Erzähler über Leylas Erlebnisse, Empfindungen und Gedanken berichtet, ohne diese zu beurteilen oder zu kommentieren. Da Leyla als Reflektorfigur dient, handelt es sich um nichtdiegetisch figurales Erzählen.



Dass sich Leyla an einem Samstagabend im Freiraum Friedrichshain aufhält, erfährt der Leser durch den Subtitel des Kapitels. Auf ihrem Smartphone betrachtet sie Fotos, die ihr Max aus Spanien geschickt hat, wobei sie eifersüchtig wirkt:

Leyla scrollt sich durch die Nachrichten, die Max ihr in den letzten zwei Wochen geschickt hat. Nur ab und zu ein paar Textzeilen, aber jeden Tag ein oder zwei Fotos. Selfies, auf denen er braungebrannt im Liegestuhl chillt. Selfies von Partys mit seinen Kumpels vom Schwimmteam. Max wie immer mittendrin. Alle schneiden Grimassen in die Kamera, auch einige Mädchen. Aber man erkennt trotzdem, dass sie hübsch sind. (Röder 2016: 15)

Ausdrücke wie *scrollt*, *ab und zu*, *Selfies*, *chillt*, *Kumpels* verweisen darauf, dass der Erzähler auch Leylas sprachliche Perspektive übernimmt.

Die kompakte figurale Perspektive wird z.B. in folgenden Passagen deutlich:

*Läuft bei dir*, schreibt Leyla und hofft, dass Max die Ironie hinter ihren Worten erkennt.

*Läuft*, schreibt er zurück. Mit Smiley. Blödmann. (Röder 2016: 15)

*Überraschung*. Er schickt ihr ein Foto von seiner Hand, die zur Faust geschlossen etwas zu verstecken scheint. Seine Finger sind kurz und wirken seltsam unbeholfen.

Wenn Leyla darüber nachdenkt, sind die Hände das Einzige an Max' Körper, das eindeutig nicht perfekt wirkt. (Röder 2016: 16)

Der Abschnitt 3 *Leyla* ist eine Rückblende. Der nichtdiegetisch figurale Erzähler schildert, was Leyla eineinhalb Jahre zuvor in der Wohnung ihrer Großmutter erlebt, so als würde es gerade passieren. Obwohl im Präteritum erzählt wird, erhält der Leser den Eindruck, er würde am Hier und Jetzt, an den Wahrnehmungen sowie den Bewertungen und Gefühlen der Figur in authentischer Sprache teilhaben: „Leyla saß vor dem Spiegel und analysierte ihr Gesicht. Pro: Nase okay, volle Lippen, wenig Pickel. Kontra: Alles an ihr war absolut durchschnittlich.“ (Röder 2016: 21)

Dass eine figurale perzeptive und ideologische Perspektive vorliegt, verdeutlicht die Beschreibung der Beziehung zwischen Leyla und ihrer Großmutter.

Oma Grete hatte aufgehört zu nähen und war hinter sie getreten. Leyla spürte ihre Hand, die sich sanft auf ihren Kopf legte. Kein flüchtiges Streicheln wie bei Mama, die zu ihrer nächsten Aufgabe hastete. Oma Grete hatte Zeit. (Röder 2016: 22)

Die figurale sprachliche Perspektive ist hier nicht stark ausgeprägt, lässt sich aber an der Bezeichnung *Oma Grete* für die Großmutter sowie der Ellipse *Kein flüchtiges Streicheln wie bei Mama* erkennen.

Das Kapitel fünf enthält – ebenso wie sowie die meisten Kapitel, die mit *Leyla* betitelt sind – die Beschreibung eines vergangenen Erlebnisses. Als Gegenwart der Figuren gilt jener Montag, an dem sich Leyla und Max auf die Suche nach Red machen und seinen Multicache zu lösen versuchen. Das fünfte Kapitel spielt auf der „*S-Bahn-Station Karlshorst/neun Wochen zuvor*“ (Röder 2016: 29) und handelt von der ersten Begegnung zwischen Leyla und Red. Obwohl Leyla ihren Freund Max vom Schwimmtraining abholen soll, hilft sie Red bei der Suche nach einem Cache und verpasst die U-Bahn, weshalb sie zu spät zur Verabredung mit Max kommt. Dass sich Leyla dazu hinreißen lässt, mit einem Unbekannten auf Schatzsuche zu gehen, hat verschiedene Gründe. Einerseits braucht sie etwas Ablenkung, weil sie nicht besonders gut gelaunt ist und andererseits scheint sich ihre weinende kleine Schwester durch Red und den Cache zu beruhigen. Diese Begebenheiten werden aus einer kompakten figuralen Perspektive beschrieben:

Sie fand gerade vieles doof, aber sie hatte leider keiner gefragt. Der Herzinfarkt von Oma Grete nicht. Und ihre Eltern auch nicht. [...] Wie immer hatte die Große brav genickt, statt darauf hinzuweisen, dass eine Sechzehnjährige echt Besseres zu tun hat, als ihre kleine Schwester zu sitzen. Jetzt heulte die auch noch. (Röder 2016: 30)

Die Wiedergabe von Leylas Gedanken, wenn auch nicht in der Ich-Form, deutet auf eine figurale ideologische Perspektive hin. Im Gebrauch der kolloquialen Begriffe wie *doof*, *echt*, *heulte* spiegelt sich Leylas Sprache wider und die Phrase *Jetzt heulte die auch noch* macht sowohl die figural perzeptive als auch die figural zeitliche Perspektive deutlich. Obgleich Reds Anwesenheit Leyla verunsichert und sie ihn als Gefahr empfindet, fühlt sie sich zu ihm hingezogen. Dabei nimmt der Leser die Figur Red durch Leylas Augen wahr, er wird also aus einer figural perzeptiven, ideologischen und räumlichen Perspektive beschrieben: „Jetzt schien der Rothaarige den Behälter für den Papiermüll *abzutasten*. War er ein Junkie und suchte die Drogen, die sein Dealer hier für ihn versteckt hatte?“ (Röder 2016:31) Dass zudem aus dem Hier und Jetzt der Figur Leyla sowie in ihrem Sprachduktus erzählt wird, lässt sich mit der mehrmaligen Beschreibung von Leylas Gefühl, die Flucht ergreifen zu wollen, belegen. Zunächst beäugt sie Red

vorsichtig, als sie erfolglos versucht, ihrer Schwester einen Schokoladenriegel bei einem Süßigkeitenautomaten zu kaufen:

Leyla [...] wagte nicht, zu dem Junkie hinüberzugucken. Wie er wohl reagierte, wenn er sich bedroht fühlte? [...] Scheiß auf den Schokoriegel und das Geld. Leyla wollte ihre Schwester aus der Gefahrenzone zum anderen Ende des Bahnsteigs ziehen [...]. (Röder 2016: 32)

Danach kommt sie mit ihm ins Gespräch, „[o]bwohl sie eigentlich wusste, dass sie sich besser umdrehen und den abgedrehten Typen einfach stehenlassen sollte“ (Röder 2016: 33) und als sich Red zu Leyla und ihrer Schwester neigt, um vom Cache zu erzählen, überkommt sie erneut „der jähe Impuls wegzulaufen“ (Röder 2016: 35).

Darauf, dass es sich um Leylas sprachliche Perspektive handelt, lassen vor allem die Worte *Junkie*, *hinüberzugucken*, *Scheiß*, *Schokoriegel* und *abgedrehten Typen* schließen.

Trotz aller Vorbehalte fühlt sich Leyla zu Red hingezogen, was daran deutlich wird, dass sie ihren Freund am liebsten verheimlichen würde. In dem Satz „Sie fühlte ein merkwürdiges Widerstreben, von Max zu erzählen, gab sich dann aber einen Ruck.“ (Röder 2016: 40) wird eine figurale ideologische und sprachliche Perspektive eingenommen.

Zudem bringt Red Leylas Wertesystem durcheinander, weil sie in seiner Gegenwart hauptsächlich die Schwächen ihres Freundes Max bemerkt, der scheinbar weniger gut mit ihrer Schwester Günay umgehen kann als Red:

Zu Max ist sie nie so nett, dachte Leyla. Vielleicht ja, weil Max ihre Schwester mit derselben freundlichen Gleichgültigkeit behandelte wie seine Papageien. Sie schüttelte den Kopf, um den Gedanken zu verscheuchen [...]. (Röder 2016: 37)

Leyla freut sich aber nicht nur für ihre Schwester, der Red Interesse schenkt, sondern genießt vor allem die Tatsache, dass sie durch Red ihren Alltagstrott vergisst und Abenteuer erlebt. Die folgende Textpassage wird aus einer figuralen perzeptiven, ideologischen, räumlichen, zeitlichen und sprachlichen Perspektive erzählt:

Es prickelte in ihrem Nacken, als sie die Hand in den Ausgabeschlitz schob und die Rückseite der Metallklappe abtastete. Und da ... tatsächlich ... stießen ihre Fingerkuppen gegen etwas, das dort nicht hingehörte, etwas, das versteckt im Inneren des Automaten haftete wie ein Parasit. Eine magnetische Metallhülse plumpste in Leylas Hand, kleiner als eine Garnrolle. [...] Das letzte Mal, dass sie ein ähnliches Triumphgefühl verspürt

hatte, war, als sie nach tagelanger Arbeit und vielen Flüchen eine Bluse mit besonders kompliziertem Schnittmuster fertiggenäht hatte. Das seidige Gefühl, als das neue Kleidungsstück zum ersten Mal über ihre Haut glitt – und wie angegossen passte. (Röder 2016: 38f)

Dass das Geschehen aus Leylas räumlicher Perspektive gesehen wird, zeigen die deiktischen Ortsadverbien *da* und *dort*. Die Phrase „Das letzte Mal, dass sie ein ähnliches Triumphgefühl verspürt hatte [...]“ macht das Jetzt der Figur, ihre zeitliche Perspektive, zum Ausgangspunkt. Die detaillierte Beschreibung des Geschehens wiederum weist auf die figurale perzeptive Perspektive hin. Der Leser kann nachempfinden, was Leyla sieht und spürt. Welchen Wert das Erlebnis für Leyla hat, wird daran ersichtlich, dass der Fund einerseits mit einer Garnrolle verglichen wird, andererseits ein ähnliches Hochgefühl nur beim Nähen hervorgerufen wird. Die Tätigkeit des Nähens steht stets in Verbindung zu Leylas kürzlich verstorbener Großmutter, zu der sie große Zuneigung spürt. Indem aus Leylas perzeptiver und ideologischer Perspektive erzählt wird, sollte auch ihre sprachliche Perspektive vorhanden sein. Allerdings verweisen nur wenige Passagen auf Leylas Sprache – *es prickelte in ihrem Nacken, Und da ... tatsächlich ..., wie ein Parasit, wie angegossen passte*. Dass es sich trotz der gewählten Sprache um Leylas Ausdrucksweise handelt und nicht um eine narratoriale sprachliche Perspektive, könnte auch damit begründet werden, dass sich Leyla Reds Sprachverwendung anzupassen versucht, der Leyla zufolge „hochgestochen“ (Röder 2016: 39) redet.

Im siebenten, ebenfalls mit *Leyla* betitelten Kapitel kommt es zum ersten Zusammentreffen zwischen Max und Red und zwar auf der „S-Bahn-Station Pankow-Heinersdorf/acht Wochen zuvor“ (Röder 2016: 53). Leyla, ihre Schwester Günay, Max und Red machen sich gemeinsam auf die Suche nach einem Cache. In diesem Abschnitt wird erneut aus Leylas Perspektive erzählt, die zwischen Red und Max hin- und hergerissen ist. Einerseits kritisiert sie ihren Freund, andererseits dient er ihr als Stütze, die ihr Sicherheit gibt. Als Max seine Augen verdreht, weil Leyla ihre Schwester mitgenommen hat, greift Leyla seine Eltern an, die im Gegensatz zu ihren nichts anderes zu tun hätten, „als ihren Rasen zu maniküren“ (Röder 2016: 54). Obwohl Leyla auffällt, wie ungerecht ihre Aussage gewesen ist, kritisiert sie Max in Gedanken dafür, dass er seine Mutter und seinen Vater nicht verteidigt.

Ups, das war ganz schön fies gewesen. Aber statt eine scharfe Bemerkung zurückzuschließen, sah Max an ihr vorbei. »Ob er in der nächsten S-Bahn sitzt?« Typisch. Tat so, als sei nichts gewesen. Bloß keinen Ärger, das ist die Sache nicht wert. Oder war sie ihm den Streit nicht wert? (Röder 2016: 54)

In diesem Absatz ist deutlich zu erkennen, dass die Situation aus Leylas Perspektive wahrgenommen und beurteilt wird. Ausdrücke wie *Ups*, *fies*, *zurückzuschließen*, *typisch*, *Tat so*, *Bloß keinen Ärger* deuten auf eine figurale sprachliche Perspektive hin. Als Red dann eintrifft, wird Leyla nervös und legt daher „die Hand auf Max' warmen, sonnengebräunten Arm“ (Röder 2016: 55). Da nur Leyla diese Wärme spürt, liegt hier eine figurale perzeptive Perspektive vor, ebenso wie in der Beschreibung des Begrüßungsaktes zwischen Max und Red.

Aber plötzlich passierte etwas Erstaunliches. Etwas, das sie wieder einmal daran erinnerte, warum sie mit Max zusammen war: Max fing an zu lachen. »Dann wird's Zeit, dass wir uns kennenlernen.« Er streckte Red die Hand entgegen, und nach kurzem Zögern schlug Red ein. (Röder 2016: 56)

Leyla beobachtet aus ihrem Hier und Jetzt, wie Max die angespannte Situation meistert und beurteilt sein Handeln sehr positiv. Die Phrase *Etwas, das sie wieder einmal daran erinnerte, warum sie mit Max zusammen war* deutet auf Leylas Sprache hin. Somit wird aus einer kompakten figuralen Perspektive erzählt.

Die Kapitel neun und elf schildern eine weitere Begegnung zwischen Max und Red, am „Ufer des Müggelsees/fünf Wochen zuvor“ (Röder 2016: 71). Dieses Mal fällt Leyla auf, „dass es hier um mehr ging als um einen Cache“ (Röder 2016: 72), nämlich um sie selbst. Allerdings braucht sie Max nun nicht mehr als Unterstützung und entscheidet sich eigentlich schon hier für Red, auch wenn sie Max bewundert. Als sich die beiden dazu bereit machen, einen Cache im Müggelsee zu finden, nimmt Leyla die äußerlichen Unterschiede der beiden Jungen deutlich wahr:

»Ich bin dabei«, sagte Max schließlich und zog sich mit schnellen Bewegungen aus. *Verrückte Aktion!*, sagte das Grinsen, das er Leyla zuwarf. Sie grinste zurück und fühlte das vertraute Erstaunen, dass sie tatsächlich mit diesem gutaussehenden Jungen zusammen war.

Red dagegen legte seine Kleider nur zögernd ab. Im Gegensatz zu Max Sonnenbräune war seine Haut [...] sehr hell. [...] Sie merkte, dass sie ihn anstarrte, konnte den Blick aber nicht abwenden. (Röder 2016: 72f)

Leyla steht am Ufer des Sees (figurale räumliche und zeitliche Perspektive) und beobachtet sowie bewertet die zwei jungen Männer (figurale perzeptive und

ideologische Perspektive), ihre Eindrücke und Empfindungen werden in einer authentischen Sprache wiedergegeben (figurale sprachliche Perspektive).

Der erste Blitz zuckte über den Himmel, sein Licht ließ Max' helles Haar grell aufleuchten. Leyla schrak zusammen. Schlagartig wurde ihr bewusst, wie gefährlich es für die Jungs würde, sobald das Gewitter losging. [...] Jetzt schien sich auch Max der drohenden Gefahr bewusst zu werden. [...] Max dreht um und kralte zurück. (Röder 2016: 74f)

Während Max umdreht und zu Leyla zurückkehrt, bleibt Red im Wasser und sucht weiter. Max beschließt, einen trockenen Unterschlupf aufzusuchen, doch Leyla begleitet ihn nicht. Vielmehr verharrt sie am Ufer und bangt um Red, der schließlich vor ihr auftaucht. Leyla wirkt völlig durcheinander, sie weiß nicht, ob „sie ihn schlagen oder ihm um den Hals fallen“ (Röder 2016: 86) soll. Interessant an dieser Passage ist, dass Leyla nicht nur die Situation und ihr Gegenüber wahrnimmt (figurale perzeptive Perspektive) und zu beurteilen versucht (figurale ideologische Perspektive), sondern auch sich selbst:

Red stand so dicht vor ihr, dass sie ihr Spiegelbild in seinen Augen erkennen konnte. Aber das war nicht die Leyla, die ihr jeden Morgen aus dem Badezimmerspiegel entgegenblickte. Nein, es war eine Fremde mit glühendem Gesicht und blitzdurchwirktem Haar. (Röder 2016: 87)

Ebenso wie Oma Grete vor eineinhalb Jahren das Besondere an Leyla entdeckt und durch modische Kleidung zum Ausdruck gebracht hat, scheint Leyla auch in Reds Gegenwart neue Seiten an sich zu erkennen. Möglicherweise glaubt Leyla, dass Red den leeren Platz in ihrem Herzen einnehmen könnte, den der Tod ihrer Großmutter verursacht hat. Als Indiz dafür können ihr Cacher-Name „*Geo Grete*“ (Röder 2016: 88), sowie Leylas Wahrnehmungen und Gefühle gelten (figurale perzeptive und ideologische Perspektive), als sich Red nach ihr im Notizbuch des Caches einträgt:

Red schrieb seinen Cacher-Namen so dicht unter Leylas, dass der Schwung seines R sich mit ihrem Schriftzug überlappte. Als würden die Buchstaben sich küssen. Als würden ihre Namen zusammengehören. (Röder 2016: 88)

In Reds Bann geraten, streift sie ihr Shirt ab und schwimmt mit Red zur roten Boje, um das Notizbuch zurückzubringen.

Ganz kurz streifte sie das Bild von Max' Grinsen. Aber am Badengehen war ja nichts Unrechtes, oder? Bevor Leyla es sich anders überlegen konnte, zog sie das klatschnasse Topp über den Kopf. Warum hatte sie heute Morgen nur diesen alten BH angezogen? Reds Blick streichelte über ihre Haut, sie

spürte, wie sich die Härchen aufrichteten, ob aus Kälte, Verlegenheit oder Erregung, wusste sie nicht. [...] Nein, sie drehte sich nicht um, aber sie hörte an dem Plätschern, dass Red hinter ihr herschwamm, und das machte sie so unfassbar, so bescheuert glücklich. (Röder 2018: 89f)

Dieser Abschnitt zeigt deutlich, dass aus Leylas perzeptiver (*sie spürte, wie sich die Härchen aufrichteten*), ideologischer (*Am Badengehen war ja nichts Unrechtes, oder?*), räumlicher (*sie drehte sich nicht um*), zeitlicher (deiktisches Adverb *heute*) und sprachlicher Perspektive (*so unfassbar, so bescheuert glücklich*) erzählt wird.

Wie leicht sich Leyla von Red beeindruckend lässt, verdeutlicht das 13. Kapitel, das den Titel Leyla trägt und in der Wohnung ihrer Familie spielt. Zwölf Tage vor Leylas und Max' Suche nach Red, steht dieser plötzlich vor Leylas Zuhause. Anstatt zornig zu sein, weil Red ihr heimlich gefolgt ist, fühlt sie sich „ein kleines bisschen geschmeichelt. Noch nie hatte sich jemand die Mühe gemacht, ihr nachzuspionieren.“ (Röder 2016: 110)

Nicht nur hier wird Leylas ideologische Perspektive ersichtlich, sondern auch in dem Zugeständnis, dass es ihr unangenehm war, viele Fotos von sich und Max im Zimmer aufgehängt zu haben. Einerseits gewinnt Red durch Komplimente Leylas Vertrauen, sodass sie ihm von ihrer Großmutter erzählt, andererseits bringt er Leyla durcheinander:

Leyla hatte schief genäht. Das war ihr ja schon ewig nicht mehr passiert! Und wie kam es, dass sie Red so private Dinge erzählte? Sie versuchte sich zu bremsen, doch es ging nicht. Die Nähmaschine ratterte weiter, und ihr Mund erzählte weiter. (Röder 2016: 113)

Die Sätze *Leyla hatte schief genäht. Das war ihr ja schon ewig nicht mehr passiert!* weisen auf eine figurale perzeptive und sprachliche Perspektive hin, und mit der Frage *Und wie kam es, dass sie Red so private Dinge erzählte?* hinterfragt Leyla ihr eigenes Verhalten und stellt dadurch ihre figurale ideologische Perspektive dar.

Im 15. Kapitel versucht Red mit allen Mitteln, Leyla davon zu überzeugen, dass er der Richtige für sie ist und sie ihr Handeln und Fühlen nicht anzweifeln muss. Eine Woche bevor Max und Leyla den Multicache zu lösen versuchen, führt Red Leyla ins Innere der *Komischen Oper Berlin*, in der Oma Grete als Schneiderin gearbeitet hat. Zum einen ist Leyla überwältigt, als sie die vielen Kostüme erblickt, an denen möglicherweise auch ihre Großmutter mitgewirkt hat, zum anderen empfindet sie Eifersucht dem Mädchen gegenüber, das ihnen Zutritt zur Oper verschafft.

Unter *Hüterin der Schlüssel* hätte Leyla sich jemanden vorgestellt, der ein bisschen ... nun ja, opernhafter aussah als dieses zierliche Mädchen. Wie immer, wenn sie jemanden neu kennenlernte, checkte Leyla unauffällig den Kleidungsstil der Person. Keine Markenklamotten-Tussi, so viel war klar. Eher die Sorte *ich kaufe nur Sachen aus fair gehandelter Bio-Baumwolle und fühle mich dir moralisch überlegen*. Außerdem stand sie auf Red, das erkannte Leyla daran, wie sie diskret ihre Brüste an ihn presste, als sie ihn zur Begrüßung umarmte. »Hi Simon.« Es dauerte ein paar Sekunden, bis Leyla kapiert hatte, wer mit *Simon* gemeint war. Krass! (Röder 2016: 132)

Aus der Beschreibung des Mädchens geht hervor, dass der nichtdiegetische Erzähler aus Leylas perzeptiver und ideologischer Perspektive berichtet. Begriffe wie *opernhafter, checkte, Markenklamotten-Tussi, so viel war klar, Sorte, stand auf Red* zeigen eine figurale sprachliche Perspektive.

Als Red ein rotes Kleid findet, das aus demselben Stoff war „wie das Stück, das Oma Grete als Erinnerung an die Sängerin aufbewahrt hatte, deren Strahlen auf der Bühne sie so beeindruckt hatte“ (Röder 2016: 136), möchte Leyla es anprobieren. Red gelingt es tatsächlich, Leyla Schritt für Schritt für sich zu gewinnen, indem er die Erinnerung an ihre Großmutter weckt. Wie sich Leyla in dem vermutlich von Oma Grete geschneiderten Kleid fühlt und was sie in diesem Moment für Red empfindet, wird aus einer figuralen perzeptiven und ideologischen Perspektive geschildert:

[D]as Gefühl, eines von Oma Gretes Meisterstücken auf dem Körper zu tragen, war überwältigend. [...] Sie spürte die Berührung von Reds Fingern am Rücken, das Gleiten des Reißverschlusses über nackte Haut. Plötzlich musste sie daran denken, wie sie und Max sich zum ersten Mal voreinander ausgezogen hatten. Damals hatte sie dieselbe Erregung gespürt. (Röder 2016: 136f)

Obwohl Leyla beginnt, sich in Red zu verlieben, wünscht sie sich wenige Minuten später, „Max wäre hier“ (Röder 2016: 137). Hiermit wird ersichtlich, dass sie zwischen den beiden Jungen hin- und hergerissen ist und ihr Wertesystem auf den Kopf gestellt wird.

Im 17. Kapitel wird deutlich, dass sich Leylas Zurückhaltung nicht nur auf das schlechte Gewissen Max gegenüber zurückführen lässt, sondern auch auf die Befürchtung, Red könnte sie zurückweisen. Selbst als Red sie in einem Fotoautomaten küsst, nimmt sie diese Annäherung nicht wirklich ernst. In der Beschreibung von Leylas Reaktion nimmt der nichtdiegetische Erzähler zunächst eine narratoriale perzeptive Perspektive ein:



Schnell stand sie auf, öffnete den Vorhang und trat hinaus ins Freie. Während sie darauf warteten, dass der Fotoautomat das Foto ausdrückte, lief Leyla unruhig auf und ab. (Röder 2016: 153)

Leylas Gefühle werden allerdings aus einer figuralen ideologischen und sprachlichen Perspektive dargestellt. Dies wird vor allem in den letzten beiden Sätzen der folgenden Passage deutlich:

Der Automat ratterte, genauso wie ihre Gedanken: Red und sie waren nur Freunde. Bestimmt hatte Red sie aus Übermut geküsst, aus einer Laune heraus. Es war bescheuert, etwas anderes zu denken. Sie wollte nicht enden wie Bea, die sich falsche Hoffnungen machte. (Röder 2016: 153)

Um zu beweisen, dass er tiefere Gefühle für Leyla hegt, nimmt Red sie mit in den Freiraum Friedrichshain, ein Projekt gegen den Verbau von Grünflächen, bei dem er sich engagiert. Wie viele seiner Mitstreiter hat Red ein Beet angelegt, in dem er Blumen und Gemüse anbaut. In dieser Umgebung lernt Leyla einen ganz anderen Red kennen:

Red schloss die Augen und hielt sein Gesicht in die Herbstsonne. Leyla fiel auf, dass sie ihn noch nie so entspannt gesehen hatte. Sonst schien er immer in Bewegung, immer ein wenig auf der Hut zu sein. Jetzt wirkten seine Gesichtszüge weicher als sonst [...]. (Röder 2016: 159f)

Bei der Lektüre der folgenden Textstelle wird ersichtlich, dass der Leser Red durch Leylas Augen betrachtet. Dass zudem Leylas ideologische und sprachliche Perspektive vorliegt, zeigt sich, als Red ihr eine Sonnenblume schenkt:

Nervös zupfte sie die Blütenblätter von der Sonnenblume, wie bei dem alten Spiel: *Er liebt mich, er liebt mich nicht ...* Leyla wollte damit aufhören, schon wegen Max, sie wollte aufhören, sich so zu fühlen, aber es funktionierte nicht. (Röder 2016: 160)

Leylas Hochgefühl erlebt seinen Höhe- und zugleich Wendepunkt im 19. Kapitel. Während Max im Schwimmlager und seine Eltern im Urlaub sind, kümmert sich Leyla um das Haus der Familie Kempe. Vier Tage vor Max' Rückkehr aus Spanien dringt auch Red in die Wohnung ein und sorgt für Chaos: Er lässt Max' Papageien aus dem Käfig, wobei einer aus dem offenen Fenster fliegt und nicht mehr zurückkommt, und schließlich küsst er Leyla im Zimmer ihres Freundes. Einerseits genießt Leyla Reds Nähe und kann sich nicht erklären, „wie sich etwas Falsches so richtig anfühlen konnte“ (Röder 2016: 175), andererseits hängt sie noch an Max.

Enttäuscht davon, dass Leyla nicht weiß, ob sie Max verlassen wird, läuft Red einfach weg. Leyla bleibt verwirrt und verzweifelt zurück, was vor allem in Kapitel 21 deutlich wird. Dieser mit *Leyla* betitelte Abschnitt besteht fast ausschließlich aus wörtlichen Reden – Leylas Mailbox-Nachrichten an Red sowie deren Telefongespräch am Tag von Max' Heimkehr, in dem Red noch einmal wissen möchte, ob sich Leyla für oder gegen Max entschieden hat. Die einzige Bemerkung des nichtdiegetischen Erzählers lautet „*Red legt auf*“ (Röder 2016: 190).

Die folgenden drei Kapitel, die den Titel *Leyla* tragen, spielen am Tag zwei der Suche nach Red. Dass es sich um Leylas gegenwärtige Erlebnisse handelt, wird am Gebrauch des Präsens als Tempus deutlich. Mittlerweile ist Leyla alleine unterwegs, da die ersten Stationen des Multicaches offengelegt haben, dass sich Red und Leyla während Max' Abwesenheit näher gekommen sind. Max sieht daher seine Beziehung zu seiner Freundin als beendet und Leyla sucht weiter nach Red. Anstatt ihn, wie gehofft, am Dienstagnachmittag im Kulturzentrum zu finden, trifft sie dort erneut auf jenes Mädchen, das Red und Leyla Zutritt zur Komischen Oper verschafft hat. Da Reds Schulkollegin Beatrix die Einzige ist, die Red näher kennt, bleibt Leyla nichts anderes übrig, als sie um Hilfe zu bitten, obwohl ihr das nicht leicht fällt:

Na toll, ausgerechnet diese Ökoschnepfe hat die Infos, die sie braucht!  
(Röder 2016: 199f)

Da steht sie nun und bittet ihre Konkurrentin um Unterstützung. Das Schicksal hat rabenschwarzen Humor. (Röder 2016: 201)

Dass aus dem Hier und Jetzt der Figur Leyla erzählt wird, machen das Pronomen *diese* sowie das Adverb *nun* deutlich. Die Einschätzung des anderen Mädchens sowie der Situation verweisen auf eine figurale ideologische und perzeptive Perspektive, und Ausdrücke wie *Na toll*, *Ökoschnepfe*, *rabenschwarzen Humor* deuten darauf hin, dass Leylas Sprache zum Erzählen verwendet wird.

Leyla freut sich darüber, Reds Adresse – den „Schlüssel, der ihr Simons Leben aufschließen wird“ (Röder 2016: 208) – durch Beatrix erfahren zu haben. Dennoch scheint der Umstand, dass Red von nun an in der Erzählung großteils mit seinem Taufnamen Simon genannt wird, ein Indiz für die Entfremdung zwischen Leyla und Red zu sein.

Bis jetzt hat Leyla nach Simon gesucht, ohne ein einziges Mal daran zu zweifeln, dass sie etwas Falsches machen könnte, doch als sie am Dienstagabend die Treppen in „Simons Wohnblock“ (Röder 2016: 219) hochsteigt, kommen erstmals Zweifel in ihr auf: „Leyla läuft die Treppen hoch und fühlt sich wie im falschen Film. [...] Was macht sie eigentlich hier, in diesem fremden Haus?“ (Röder 2016: 219)

Sie scheint nun zu realisieren, dass ihr Simon nicht so vertraut ist, wie sie gedacht hat. Dies betonen auch ihre plötzlichen Gedanken an Max:

In cirka einer halben Stunde ist Max' Training vorbei, und sie könnte ihn abholen. Ein scharfes Stechen. Die Erinnerung, dass jetzt alles anders ist, durchzuckt Leylas Brustkorb. Max ist vom Training suspendiert. Außerdem will er nicht mehr, dass sie ihn irgendwo abholt, er will sie gar nicht mehr sehen. Max und sie sind nicht mehr zusammen. Keine Max-und-Leyla-Fotos mehr im Fotoautomaten. Keine neuen Erlebnisse, die zu gemeinsamen Erinnerungen werden. Das tut weh. (Röder 2016: 219)

Die Zeitangabe *In cirka einer halben Stunde* weist auf eine figurale zeitliche, die Beschreibung von Leylas Gedanken wiederum auf ihre perzeptive Perspektive hin. Durch das Eingeständnis, dass sie betrübt über das Ende ihrer Beziehung mit Max ist, wird die figurale ideologische Perspektive deutlich. Die beiden Ellipsen *Keine Max-und-Leyla-Fotos mehr im Fotoautomaten. Keine neuen Erlebnisse, die zu gemeinsamen Erinnerungen werden* spiegeln Leylas Sprachduktus wider.

Die Beschreibungen von Reds Mutter und seinem Zuhause zeigen die figurale perzeptive Perspektive und verweisen somit darauf, dass die fremde Umgebung durch Leylas Augen wahrgenommen wird:

Entgegen Leylas Vermutung ist nichts von Verwahrlosung zu spüren. Tatsächlich wirkt es, als hätte jemand sich sehr bemüht, Leben in diese enge, triste Wohnung zu bringen. Doch Leyla fühlt sich von dem knalligen Frühlingsgrün der Flurwände erdrückt und von all den Dekoartikeln, die Heimeligkeit erzeugen wollen, bedrängt. (Röder 2016: 220f)

Als Leyla schließlich in Simons Zimmer gelangt, wirkt sie ernüchtert. Während „Max' großes, gemütliches Zimmer mit den Dachschrägen“ (Röder 2016: 224) wie ein zweites Zuhause für sie geworden ist, fühlt sie sich in Reds Raum nicht besonders wohl. Erneut nimmt der diegetische Erzähler Leylas perzeptive, ideologische und sprachliche Perspektive ein:

Simons Zimmer ist komplett anders als der Rest der überladenen Wohnung, aber Leyla ist nicht sicher, ob es ihr gefällt. Ein heller, fast leerer Raum.

Keine Bilder, stattdessen bedecken handgeschriebene Papierbahnen die Wände. Leyla erkennt einen großen, komplexen Plan zur Verteidigung des Freiraums. Sonst ist alles aufs Nötigste reduziert: ein Schreibtisch mit Stuhl, eine Kleiderstange, ein Bett. Ein bisschen wie in dem Film über Mönche im Kloster, den sie mal in der Schule geguckt haben. (Röder 2016: 224)

Nachdem Leyla einen Hinweis auf Simons momentanen Standort gefunden hat, verlässt sie die Wohnung wieder. Um 18 Uhr 35 trifft sie im Freiraum Friedrichshain ein, wo sie Red nun endlich findet. Von dieser letzten Zusammenkunft zwischen Leyla und Red wird im Kapitel 27 berichtet. Als Leyla Simon in der Dunkelheit entdeckt und seine Stimme hört, spürt sie zunächst „ein Flattern im Magen“ (Röder 2016: 233), doch Freude und Erleichterung weichen rasch einem unbeschreiblichen Wutgefühl:

Sie tritt gegen den Pfosten des Turms, damit er merkt, dass sie sauer ist. Aber das reicht nicht. Sie will ihm ins Gesicht sagen, wie scheiße das alles war. Entschlossen klettert sie die wacklige Leiter hinauf. (Röder 2016: 234)

In diesem Kapitel wird eine kompakte figurale Perspektive eingenommen, denn es wird aus Leylas Hier und Jetzt erzählt, und ihre Wahrnehmungen, Beurteilungen sowie ihre sprachliche Perspektive werden wiedergegeben. Besonders deutlich wird dies in der Bewertung von Reds Verhalten:

Wie ekelhaft selbstgerecht er klingt! Wie geschickt er mit all diesen großen Begriffen hantiert: Wahrheit, klare Verhältnisse. Als könnte er genau definieren, was das ist, während in Leylas Innerem hilfloses Chaos herrscht. Und das deutliche Gefühl, dass Simon unrecht hat. (Röder 2016: 237)

Trotz der Einsicht, weder mit Max noch mit Simon eine erfüllte Beziehung führen zu können, wirkt Leyla angesichts der Tatsache, „dass die ganze verdammte Sucherei wieder von neuem losgehen wird“ (Röder 2016: 240) deprimiert. Dennoch fällt es Leyla schwer, endgültig Abschied zu nehmen. Sie verlässt Simon erst, als sie die Situation nicht mehr ertragen kann. Die Gründe für ihr Zögern werden erneut aus einer kompakten figuralen Perspektive dargeboten:

Eine Weile sitzen sie schweigend nebeneinander. Leyla friert, aber sie steckt irgendwie fest hier, auf diesem Turm, in dieser krassen, seltsamen Beziehung. Es hat so schön begonnen, mit Sonnenblumen und warmen Küssen. Wie konnte sich das alles in eine matschige Baustelle verwandeln? Morgen reißen die alles nieder. Das ist so traurig, dass sie heulen könnte. (Röder 2016: 241)

*Hier, auf diesem Turm* weist auf die figurale räumliche, *morgen* auf die figurale zeitliche Perspektive hin. Dass das Geschehen durch Leylas Augen wahrgenommen wird, zeigt der Vergleich zwischen der Baustelle, auf der sie sich befindet, und der Beziehungskrise, in der sie steckt. Die Einschätzung, dass sich ihre anfangs schöne Beziehung zu Red in ein krasses und seltsames Verhältnis verwandelt hat, lässt Leylas ideologische Perspektive erkennen. Die figurale sprachliche Perspektive wiederum geht aus Phrasen wie *sie steckt irgendwie fest hier, in dieser krassen Beziehung* und *Morgen reißen die alles nieder* hervor.

Ähnlich wie im 21. Kapitel wird auch im Abschnitt 28 nicht erzählt, vielmehr besteht er aus wörtlichen Reden. Am Mittwoch- und Donnerstagnachmittag versucht Leyla noch, Max per SMS und Mailbox-Nachrichten zu erreichen. Sie teilt ihm mit, dass Red ein Idiot ist und sie ihr Verhalten bereut. Am Donnerstagabend erhält sie jedoch einen Anruf von Max' Vater, der sie über Max' Tod in Kenntnis setzt.

Wie tief diese Nachricht Leyla trifft, macht die Tatsache deutlich, dass sie am Freitag und Samstag SMS an ihren verstorbenen Exfreund schickt. Zudem informiert sie Red über Max' Selbstmord, der alle Mitschuld von sich weist und jeglichen Kontakt zu Leyla abbricht.

### **6.3.3. Epilog**

Im Epilog, in dem Leyla erneut als Reflektorfigur auftritt, befindet sich Leyla am späten Vormittag in ihrem Zimmer. Es ist der Tag von Max' Beerdigung, doch Leyla sieht sich nicht imstande, daran teilzunehmen. Ihr sind die Fehler klar geworden, die sie gemacht hat und sie leidet sehr darunter: „In Leylas Kopf laufen in quälender Endlosschleife die Ereignisse der letzten Tage ab. Die ganze Zeit hat sie den Falschen gesucht, sich um den Falschen gesorgt.“ (Röder 2016: 248) Zwar weiß Leyla nicht, warum sich Max das Leben genommen hat, aber sie klickt sich durch seine letzten Nachrichten auf der Suche nach Hinweisen. Dabei stößt sie auf ein bedeutendes Foto, das er ihr aus Spanien geschickt hat:

Das Foto von Max' Hand, die zur Faust geschlossen, etwas zu verstecken scheint. Was war das für ein Geschenk, das Max ihr geben wollte? Leyla hat nichts verstanden. Nicht die richtigen Fragen gestellt. Und jetzt ist es zu spät. (Röder 2016: 249)

Diese Passage wird aus einer figuralen perzeptiven, ideologischen und zeitlichen Perspektive geschildert, ebenso wie die letzten Zeilen des Roman, in denen Leyla etwas Hoffnung zu schöpfen scheint, als sie ihre selbstgenähte Erinnerungsdecke betrachtet:

Auf der einen Seite der Decke sieht Leyla nur ein sinnloses Gewirr von Nähten, die aussehen wie Narben, auf der anderen schimmern die Farben wie ein kostbarer Schatz. (Röder 2016: 250)

#### **6.3.4. Max als diegetisch figuraler Erzähler**

Im Gegensatz zu den mit *Leyla* betitelten Abschnitten verfügen die *Max*-Kapitel über einen diegetischen Erzähler, der über seine eigenen Erlebnisse berichtet. Im zweiten Kapitel befindet sich Max am Montagmorgen in der Schule und hält Ausschau nach Leyla, die er zum ersten Mal nach dem Schwimmlager wiedersehen wird. Während er auf sie wartet, denkt er daran zurück, wie sie ihm das erste Mal aufgefallen ist:

Sie stand einfach rum und wartete auf den Lehrer, so wie alle anderen. Aber die Art, *wie* sie stand ... irgendwie lässig. Vielleicht war es dieses weite sonnengelbe T-Shirt, das sie immer trug. [...] [I]ch fand's irgendwie cool, genau wie das Mädchen, das in dem T-Shirt steckte. (Röder 2016: 17)

Indem Max hier erzählt, was vor etwa einem Jahr geschehen ist, unterscheidet sich das erzählende Ich vom erzählten, in dieser Passage tritt also ein figural nichtdiegetischer Erzähler auf. Da der zeitliche Abstand zwischen Erzählen und Erleben gering ist, decken sich die narratoriale und figurale sprachliche Perspektive. Auch die räumliche Perspektive ist ident, weil Max jetzt genauso wie vor einem Jahr im Flur seiner Schule steht.

Anschließend lässt Max Revue passieren, wie er Leyla beobachtet und schließlich angesprochen und für sich gewonnen hat. Erneut handelt es sich um eine narratoriale perzeptiv, ideologische und zeitliche Perspektive, aus der berichtet wird:

Jedes Mal kam ich früher zum Physikraum. Jedes Mal wünschte ich mir mehr, derjenige zu sein, der das Mädchen mit dem sonnengelben T-Shirt zum Lachen brachte. Einmal, die Pause war erst halb rum, sah ich sie da stehen. Allein. Jetzt oder nie. Ich gab mir einen Arschtritt und ging zu ihr rüber. (Röder 2016: 18)

Nach diesem Absatz wechselt das Erzähltempus vom Präteritum ins Präsens und der diegetisch figurale Erzähler schildert seine aktuellen Wahrnehmungen sowie Empfindungen. Max sieht, wie Leyla den Gang entlangkommt und er „immer noch eine

Art Stromschlag“ (Röder 2016: 18) spürt. Als er sie schließlich umarmt, hat er dennoch ein seltsames Gefühl:

Wir umarmen uns. Fühlt sich komisch an nach zwei Wochen. Der Orangenduft ihrer Haut ist so vertraut, doch mein Körper muss sich erst wieder an ihren erinnern, und ich weiß nicht richtig, wohin mit den Händen und ob ich sie jetzt küssen soll, wo meine Kumpels keine drei Meter entfernt stehen und glotzen. (Röder 2016: 19)

Es ist deutlich zu erkennen, dass es sich um eine kompakte figurale Perspektive handelt. Hinsichtlich der ideologischen Perspektive wird jedoch Max' Unsicherheit deutlich, die sich auch in der Diskrepanz zwischen Max' Gedanken und Worten zeigt. Als Leyla ihn fragt, wie das Schwimmtraining gewesen sei, antwortet Max mit einem knappen „Gut“ (Röder 2016: 19), obwohl es ihm viel besser gefallen hat, wie seinen Gedanken zu entnehmen ist: „Gefühlte tausend Mal besser, als mit meinen Eltern wegzufahren, die sich über den Frühstückstisch hinweg anschweigen.“ (Röder 2016: 19)

Im vierten und sechsten Kapitel befinden sich Leyla und Max am frühen Montagnachmittag in Max' Zimmer. Beide Protagonisten wirken angespannt, Leyla aufgrund der Tatsache, dass sie einen von Max' Papageien entkommen hat lassen, Max wiederum wegen seiner Bedenken, seiner Freundin könnte das Geschenk nicht gefallen:

Ich krame die Plastiktüte hervor, in der sich das eingepackte Schloss und eine weitere Kleinigkeit befinden. Aber jetzt, wo Leyla und ich allein sind, werde ich plötzlich nervös. Mein Herz hämmert so laut, dass sie es bestimmt hört. Was, wenn sie das Schloss albern findet? Oder das ganze Prinzip von Wir-werfen-zusammen-den-Schlüssel-weg? Diese Gedanken machen mich so kirre, dass ich einen Rückzieher mache. (Röder 2016: 26)

Das deiktische Temporaladverb *jetzt* weist auf die figurale zeitliche, Wörter wie *albern* und *kirre* auf Max' sprachliche Perspektive hin. Dass Max sein eigenes Herz klopfen hört und aus Angst vor Zurückweisung das Schloss behält, lässt auf eine figurale perzeptive und ideologische Perspektive schließen.

Ermutigt von Leylas positiver Reaktion auf das Stoffpaket, das er ihr aus Spanien mitgebracht hat, möchte ihr Max auch das Liebesschloss überreichen, doch im gleichen Moment erhält Leyla eine Nachricht von Red, die alles durcheinanderbringt. Max beobachtet, wie „sich ihre Augenbrauen zu einem dunklen Strich“ (Röder 2016: 27)

zusammenziehen, ehe er ebenfalls dieselbe SMS bekommt, in dem Red nun auch Max auffordert, ihn zu suchen.

Als Max versucht sogleich, Red anzurufen, doch er erreicht lediglich die Mailbox. Obwohl er kein gutes Gefühl dabei hat - „Ich spüre ein warnendes Ziehen im Magen.“ (Röder 2016: 44), willigt Max schließlich ein, gemeinsam mit Leyla nach Red zu suchen. Eigentlich lässt ihm seine Freundin auch gar keine andere Wahl: „Ich will einwenden, dass ich in zwei Stunden Training habe, aber als ich Leylas Gesichtsausdruck sehe, lasse ich es lieber.“ (Röder 2016: 46)

An den beiden Textstellen wird aus einer figuralen zeitlichen, perzeptiven und ideologischen Perspektive dargeboten, dass der diegetische Erzähler von gegenwärtigen Gefühlen und Wahrnehmungen spricht und sich bemüht, den Erwartungen seiner Freundin zu entsprechen.

Im Gegensatz zu Leyla, die „wie ein Tier im Käfig“ (Röder 2016: 45) in Max' Zimmer hin und her hetzt, zweifelt Max von Beginn daran, dass sich Red etwas antun möchte. Vielmehr ärgert er sich, weil sich Leyla um Red sorgt, anstatt ein paar gemütliche Stunden mit Max zu verbringen:

Und ich stehe doof da mit meinem roten Schloss. Statt den Nachmittag mit meiner Freundin im Bett zu verbringen, muss ich den kryptischen Hinweisen eines Typen folgen, den ich kaum kenne. Der vielleicht ein Problem hat, vielleicht aber auch einfach nur einen seiner selbstgelegten Caches ausprobieren will. (Röder 2016: 46)

Neben der figuralen perzeptiven, ideologischen und zeitlichen Perspektive wird am Sprachgebrauch dieses Absatzes auch Max' Sprache deutlich: *doof, Typen, der vielleicht ein Problem hat.*

Max gelingt es allerdings nicht, Leyla seine Bedenken plausibel zu erklären. Obwohl ihm bewusst ist, dass er etwas sagen sollte, findet er nicht die richtigen Worte, „wie so oft in Situationen, in denen die Luft zum Schneiden dick ist“. (Röder 2016: 47)

Schon bevor die Suche nach Red wirklich losgeht, wird klar, dass sie eine Bewährungsprobe für die Beziehung zwischen Max und Leyla darstellt. Obwohl Max seiner Freundin versichert, sie ungeachtet der Ansichten seiner Eltern gern zu haben, hat er „das Gefühl, dass es eben nicht genug ist“. (Röder 2016: 50)

Als Leyla und Max die S-Bahn-Station Karlshorst erreichen, erzählt Leyla, dass sie Red hier zum ersten Mal getroffen und Max daher zu spät vom Schwimmtraining abgeholt



hat. Max' Erinnerungen an diesen Tag werden im Präteritum festgehalten, das erzählende und erzählte Ich sind in dieser Passage nicht identisch, weshalb es sich hier, im Unterschied zum Rest des Kapitels, um diegetisch narratoriales Erzählen handelt:

Leyla wollte um sechzehn Uhr da sein, trudelte aber erst vierzig Minuten später ein. Meine Kumpels hatten schon gewitzelt, sie hätte mich versetzt. Ich fand's nicht besonders lustig. (Röder 2016: 51)

Im achten und zehnten Kapitel berichtet Max erneut von aktuellen Begebenheiten. Es ist Montag, kurz vor 15 Uhr, und Max befindet sich mit Leyla im Rundhaus Pankow-Heinersdorf. Obwohl sich Max wie immer bemüht, seine wahren Gefühle zu verschleiern, gelingt es ihm kaum mehr, seinen Frust und seine Ängste zu verbergen. In der Kuppel des Rundhauses sitzen unzählige Tauben, vor denen sich Max fürchtet, was Leyla zu merken scheint:

Leyla lacht. Ich versuche auch zu lachen, sie soll mich ja nicht für ein Weichei halten, das wegen irgendwelchen Viechern Zustände kriegt. [...] Doch mein T-Shirt ist nassgeschwitzt. (Röder 2016: 65)

Dieser Abschnitt macht die figurale ideologische (*sie soll mich ja nicht für ein Weichei halten*) und sprachliche Perspektive (*Weichei, irgendwelchen Viechern*) deutlich. Wie sehr sich Max anpasst, um Leyla zu gefallen, zeigt sein innerliches Eingeständnis, dass er nicht gerne auf Schatzsuche geht, wodurch seine ideologische Perspektive sichtbar wird:

Wenn ich ehrlich bin, ist Cachen nicht so mein Ding. Ich mag keine Rätsel, ich hab es gern klar und eindeutig, und die ganzen krassen Aktionen stressen mich irgendwie. Aber das kann ich Leyla schlecht auf die Nase binden, denn sie steht da anscheinend total drauf. (Röder 2016: 68)

Als Max versucht, Leyla davon zu überzeugen, die Suche abubrechen und am nächsten Tag fortzusetzen, da er zum Schwimmtraining gehen möchte, stößt er auf Unverständnis. Max weiß, wie wichtig ihm das Schwimmen ist und wie müde ihn diese Suchaktion macht:

Dieses ganze Gerede zieht mich runter. Mit einem Typen, der vielleicht plant, sich was anzutun, möchte ich nichts zu tun haben. Ich will weg. Ich will zum Training, einfach ein paar Bahnen durchziehen und die Sache mit Red vergessen. (Röder 2016: 82)

Doch die Sorge, seiner Freundin könnte beim Suchen etwas zustoßen, überwiegt. Max stellt also Leylas Wohlergehen über sein eigenes und macht damit seine ideologische

Perspektive deutlich: „Die Vorstellung, dass meine Freundin allein irgendwelche Lost Places durchforstet, gefällt mir gar nicht.“ (Röder 2016: 79)

Während Max' Sprachgebrauch im zehnten Kapitel deutlich macht, wie wenig er von Red hält – „Alles nur wegen diesem *Idioten* und seinem *komischen* Cache!“ (Röder 2016: 79) –, wird Max die Antipathie, die Red für ihn hegt, vor Augen geführt. Die Koordinaten des nächsten Caches bringen Leyla und Max zum Schwimmbad, in dem Max mit seinem Team trainiert. Nur, um Leyla zu zeigen, dass sie mehr für ihn ist, als die „Freundin, die das perfekte Leben von Maximilian Kempe vollständig macht“ (Röder 2016: 93), betritt Max das Schwimmbad, allerdings mit sehr schlechtem Gewissen: „Das Problem ist: Ich hätte bereits vor einer Viertelstunde durch diese Tür treten müssen, die Tasche mit meinem Schwimmzeug über der Schulter.“ (Röder 2016: 91)

In der Schwimmhalle geht Max gewissermaßen zweimal durch die Hölle. Zuerst muss er auf die Sprungtürme klettern, „die ich normalerweise meide“ (Röder 2016: 97), da Red dort den Cache versteckt hat. Max ist klar, dass Red absichtlich „ein besonders fieses Versteck gewählt“ (Röder 2016: 97) hat und drückt damit seine ideologische Perspektive aus. Nachdem er gefunden hat, wonach er sucht, erwartet Max die nächste böse Überraschung. Sein Schwimmtrainer Schilling empfindet es als Provokation, dass Max ins Schwimmbad kommt, ohne an der Trainingseinheit teilzunehmen, und suspendiert ihn kurzerhand einige Wochen vom Training. Wie hart diese Entscheidung Max trifft, verdeutlicht der folgende Absatz, der aus einer kompakten figuralen Perspektive erzählt wird:

Vom Sprungturm bin ich heil wieder runtergekommen, aber jetzt habe ich das Gefühl zu fallen. Der Aufprall ist hart. Ich starre Schilling an. Das kann er doch nicht machen? (Röder 2016: 101)

Nicht nur Leyla hat vom ihm verlangt, sich Gedanken darüber zu machen, was ihm das Schwimmen bedeutet, auch Schilling fordert dasselbe, worauf Max innerlich resigniert: „Na toll, alle wollen von mir, dass ich über mich und mein Leben nachdenke. Alle zerran sie an mir. Nichts kann ich richtig machen.“ (Röder 2016: 101)

Ohne jemanden anderen darüber in Kenntnis zu setzen, erkennt Max die Bedeutung des Schwimmtrainings für sein Wohlergehen. Er erinnert sich, wie er im Alter von 13 Jahren aufgrund eines Knochenbruchs wochenlang nicht am Training teilnehmen

konnte. Da der nun 16-Jährige seine Situation vor drei Jahren beschreibt, handelt es sich um diegetisch narratoriales Erzählen:

Mit dem Gips konnte ich nicht schwimmen. Sonst habe ich auch nicht viel gemacht, außer im Bett zu liegen, Musik zu hören und die Wand anzustarren. Meine Eltern sorgten sich, weil ich die Schule schleifen ließ. [...] Sie waren kurz davor, mich zum Psychodoc zu schicken, aber dann kam endlich der Gips ab. Ich konnte schwimmen. Alles war wieder im Lot. (Röder 2016: 103)

Nach diesem niederschmetternden Erlebnis möchte Max nun endgültig nicht mehr weitersuchen, doch er schafft es wieder nicht, Leyla seine Gründe ehrlich darzulegen. Anstatt Leyla zu sagen, dass ihn der Cache fertigmacht und er es unheimlich findet, „dass wir so wenig über Red wissen, aber er so viel über unser Leben“ (Röder 2016: 105), setzt er die Suche mit Leyla fort.

Im Kapitel 14 suchen die beiden am Montagabend die Wohnung auf, in der Leyla mit ihrer Familie wohnt. Max erfährt, dass Leyla an einer Erinnerungsdecke arbeitet, dass Red diese bereits kennt und dass er die Koordinaten für den nächsten Cache eingenäht hat, was Max eifersüchtig macht. Obwohl er spürt, er sollte etwas unternehmen, um Leyla wieder näher zu kommen, fühlt er sich dieser Aufgabe nicht gewachsen. Aus seiner perzeptiven, ideologischen und sprachlichen Perspektive beschreibt Max, wie Leylas Bruder Amir den von Red hinterlassenen Code schließlich knacken kann und er sich mit Leyla zum S-Bahnhof Warschauer Straße begibt, wo er „mit Leyla das Liebesschloss aufhängen wollte“ (Röder 2016: 124). Allerdings hat er das Schloss seiner Freundin zwar schon gegeben, sie hat das Geschenk aber noch nicht geöffnet. Zudem sind die beiden lediglich wegen des Caches an diesen Ort gekommen.

Den Hinweis für die nächste Station zur Lösung des Rätsels sucht Leyla jedoch nicht auf der Brücke, sondern in einer nahegelegenen Fotobox, ohne Max den wahren Grund dafür zu verraten. Max hegt den Verdacht, dass ihm seine Freundin etwas vorenthält, versucht aber noch optimistisch zu bleiben: „Es ist ein beklemmendes Gefühl. Aber vom Training suspendiert wurde ich ja schon. Was soll also noch Schlimmeres kommen?“ (Röder 2016: 125) Als ihm der Verkäufer am Dönerstand neben dem Fotoautomaten einen halben Fotostreifen entgegenstreckt, auf dem Leyla und Red gemeinsam zu sehen sind, kann Max die Situation selbst in Gedanken nicht mehr beschönigen.

Max' Unwissenheit über den Kuss in der Fotobox, über den der Leser bereits Bescheid weiß, zeigt, dass die Begebenheiten aus seiner perzeptiven, räumlichen und zeitlichen Perspektive geschildert werden und scheinbar kein zeitlicher Abstand zwischen Erleben und Erzählen besteht.

„[W]as wirklich hinter diesem Cache steckt“ (Röder 2016: 145) und wie er darauf reagiert, erzählt Max im 16. und 18. Kapitel. An der S-Bahn-Station Warschauer Straße fragt er sich noch, was hinter dem in zwei Teile gerissenen Fotostreifen steckt:

Nur wertvolle Erinnerungen will man unbedingt teilen. Was ist an diesem Tag passiert? Und an den dreizehn weiteren, an denen ich mich in Ahnungslosigkeit gesonnt habe? Ich weiß es nicht. Das Einzige, was ich weiß, ist, dass mir beim Gedanken an das Bild von Red und Leyla, das zwischen unseren am Spiegel gehangen hat, kotzübel wird. (Röder 2016: 145)

Diese Passage spiegelt Max' ideologische und sprachliche Perspektive wider, worauf vor allem der letzte Satz hinweist. Während der Fahrt mit der S-Bahn sowie im Museum der Unerhörten Dinge, beobachtet Max sich selbst und Leyla aufmerksam und bringt dem Leser seine Wahrnehmungen näher (figurale perzeptive Perspektive).

Ich ertappe mich dabei, wie ich an meinen Fingernägeln kaue. Dabei habe ich das seit Jahren nicht mehr gemacht. (Röder 2016: 146)

An Leylas angespannter Körperhaltung erkenne ich, dass sie das gefunden hat, weswegen wir hier sind. (Röder 2016: 150)

Wie sich Max fühlt, als er die zweite Hälfte des Fotostreifens sieht, jene Aufnahmen, auf denen Red Leyla küsst, beschreibt er aus seiner perzeptiven, ideologischen, zeitlichen und sprachlichen Perspektive:

In meiner Hand, in der ich den Fotostreifen halte, breitet sich ein taubes Gefühl aus. Als würde ich etwas sehr, sehr Kaltes berühren. [...] Ich weiß nicht, wie lange ich das Bild bereits anstarre. [...] Das Schlimmste sind nicht Reds Lippen auf Leylas Wange, auf ihrer warmen, nach Orangen duftenden Haut. Das Schlimmste dabei ist der Ausdruck auf Leylas Gesicht. Das ist nicht nur Freundschaft in diesem Blick. Das ist Überraschung. Verwirrung. Erregung. (Röder 2016: 163)

Sprachlos und zutiefst verletzt verlässt Max das Museum und fährt nach Hause. Wie schrecklich das Scheitern der Beziehung zu Leyla für ihn ist, wird ihm erst daheim klar, denn er kann und will weder mit seinen Eltern über seine Enttäuschung sprechen noch mit einem Freund oder Mannschaftskollegen:

Ich habe 205 Freunde auf Facebook. Ich habe mein Schwimmteam. All die Namen und Nummern in meinem Adressbuch – ich scrolle die Liste runter und lasse mein Smartphone wieder sinken. Klar reden wir im Team über Mädchen. Aber nicht so. Nicht darüber, wie es sich anfühlt, wenn sie weg sind. Die einzige Person, die ich jetzt wirklich gerne anrufen würde, um mit ihr über die Sache zu reden, ist *my best friend*. Unglücklicherweise ist das Leyla. (Röder 2016: 166)

Diese Textstelle und das Eingeständnis, keine Ahnung zu haben, „wie es weitergehen soll“ (Röder 2016: 167), sind Ausdruck für Max' Abhängigkeit von Verhaltensmustern und Plänen.

Obwohl Leyla der einzige Mensch zu sein scheint, mit dem Max sprechen möchte, gelingt es ihm nicht, eine sinnvolle Unterhaltung mit ihr zu führen, als sie ihn zuhause aufsucht, um eine Erklärung für ihr Verhalten abzugeben.

Gerade noch habe ich mir so gewünscht, dass sie zurückkommt. Aber jetzt, wo sie wirklich vor mir steht, habe ich das Gefühl, dass alles, was sie jetzt noch sagen könnte, nur noch tote Wörter sind. Das zwischen uns kann nie mehr so werden, wie es war. (Röder 2016: 181)

Max' Wertesystem bricht zusammen. In seiner Verzweiflung macht er sein Schicksal an dem roten Schloss fest. Während er in den vorhergehenden Kapiteln davon überzeugt gewesen ist, Leyla könnte ihn verstehen, wenn sie nur das Geschenk öffnen würde, hat er im 20. Kapitel das Gefühl, „[d]ie richtigen Wörter sind alle weggeschlossen“. (Röder 2016: 184) Diese Vorstellungen entsprechen nicht einer objektiven Beobachtung, sondern der figuralen ideologischen Perspektive.

Nachdem Leyla weggeht, schaut Max ihr noch lange nach. Dass ihm dabei friert, stört ihn nicht. Beinahe wünscht er sich krank zu werden, sein Leben scheint ihm gleichgültig geworden zu sein, was sich auch in seinem Sprachgebrauch niederschlägt: „Vielleicht hole ich mir eine tödliche Lungenentzündung, dann wäre die Scheiße einfach vorbei.“ (Röder 2016: 185) Verstärkt wird Max' düstere Stimmung durch die Entdeckung bunter Federn auf dem Gehsteig, die bestimmt von seinem entflohenen Papagei stammen. Es besteht, wenn auch nicht explizit ausgedrückt, eine Parallele zwischen der figuralen perzeptiven und figuralen Perspektive:

Auf dem Gehweg vor den Rosenbüschen liegen noch mehr bunte Federn. Etwas muss den Unzertrennlichen erwischt haben. [...] Er kommt nicht wieder zurück. Irgendwo in der Dunkelheit liegen die Überreste seines zerfetzten Körpers. Allein auf der kalten Erde. (Röder 2016: 185)

Der 22. Abschnitt ist insofern interessant, als darin nicht nur diegetisch figurales, sondern passagenweise auch diegetisch narratoriales Erzählen zu beobachten ist. Max fährt von der Schule nach Hause und kommt am Plänterwald, einem ehemaligen Freizeitpark, vorbei. Das verlassene Riesenrad weckt so einige Erinnerungen, zunächst an seinen achten Geburtstag, an dem er endlich allein eine Gondel besteigen durfte:

Stolz stieg ich allein in eine der Gondeln und das Rad trug mich nach oben. [...] Doch es fühlte sich ganz anders an, als ich erwartet hatte. Statt des Hochgefühls überkam mich lähmende Angst. (Röder 2016: 194)

Warum er, zurück bei seinen Eltern, nicht geweint, sondern gelacht hat, hätte der 8-jährige Max vielleicht noch nicht erklären können, der nun schon 16-jährige diegetische Erzähler kann die Situation treffend analysieren:

Als ich schließlich auf dem Erdboden landete, hatte mein Vater die Kamera schon gezückt. Ich wollte das Foto nicht verderben. Es war schließlich meine Schuld, dass es nicht gut gewesen war. Also lächelte ich. (Röder 2016: 194f)

Die zweite Erinnerung, die in Max hochkommt, liegt nur wenige Wochen zurück. Als Max und Leyla im verlassenen Freizeitpark geocachen waren und das kaputte Riesenrad sahen, wollte ihr Max von seinem Erlebnis mit acht Jahren erzählen, doch er vertraute sich ihr schließlich nicht an: „Ich ließ es lieber. Hätte irgendwie albern geklungen.“ (Röder 2016: 195f) Hier sind das erzählende und erzählte Ich fast identisch, weil sie dieselben Werte vertreten. Max versucht vor einigen Wochen genauso wie jetzt, vor niemandem Schwäche zu zeigen. Ob es sich in dieser kurzen Passage um einen diegetisch figuralen oder narratorialen Erzähler handelt, kann daher nicht eindeutig geklärt werden.

Zudem erzählt Max im 22. ebenso wie im 24. Kapitel von seinen Bemühungen, Leyla zu vergessen und sein Leben wieder in geordnete Bahnen zu lenken: „Ja, ich gehe normal zur Schule.“ (Röder 191). Dabei wird ihm klar, dass er diese Aufgabe allein nicht bewältigen kann. Trotzdem will er keine Hilfe annehmen. Sowohl sein Freund Ben als auch seine Mutter zeigen Max, dass sie sich Sorgen um ihn machen und bereit sind, ihm zuzuhören und zu helfen. Max jedoch gibt nur knappe Antworten und signalisiert damit, er wolle in Ruhe gelassen werden. Den Erinnerungen an und Gefühlen für Leyla allein ausgeliefert zu sein, deprimiert Max allerdings noch mehr:

Hass. Eifersucht und Hass in jeder meiner Zellen. Und immer noch Liebe, das ist das Schlimmste. Wenn ich Pech habe, geht das noch sieben Jahre lang so. Oder für immer. Immerimmer. (Röder 2016: 213)

Aus dieser Passage geht deutlich hervor, dass aus einer kompakten figuralen Perspektive erzählt wird, ebenso wie aus Max' Beschreibung des Versuches, seine Sorgen beim Schwimmen loszuwerden. Wie jeden Dienstagnachmittag geht er zum Schwimmbad, obwohl er vom Training suspendiert ist, da sein Kopf beim Schwimmen frei wird:

Ich stoße die Eingangstür auf, die schwüle Wärme und der Schwimmbadgeruch umfassen mich wie eine vertraute Umarmung. Ich werde einfach reingehen und eine Runde schwimmen, nur so für mich. Mir Leyla und den ganzen Scheiß mit Chlorwasser aus dem Hirn spülen. (Röder 2016: 214)

Aus Angst, die anderen Jungs könnten ihn wegen seiner gescheiterten Beziehung auslachen, dreht er in der Eingangshalle wieder um und verlässt das Schwimmbad. Nun scheint er jeglichen Rückzugsort verloren zu haben. Im folgenden Textabschnitt drückt er seine Verzweiflung und Ratlosigkeit deutlich aus und somit seine figurale ideologische, zeitliche, räumliche und sprachliche Perspektive:

Gekniffen. Ich hab's verbockt, ich verbocke alles. Kein Wunder, dass Leyla Red besser findet. Loser. Loser. Loser. Jetzt kann ich nicht zurück [...]. Aber nach Hause in mein Leyla-verseuchtes Zimmer kann ich auch nicht. Wohin sonst? Berlin ist so groß, aber es gibt keinen Ort für mich. Keinen Ort, an dem ich mich besser fühlen würde. (Röder 2016: 216)

Seine Stimmung erreicht den Tiefpunkt, als Max seinen Kollegen von draußen beim Schwimmen zusieht und dabei den Eindruck erhält, sein Fehlen würde niemanden stören. In den beiden folgenden Textstellen spiegelt sich Max' perzeptive und ideologische Perspektive wider:

Hinter einem Busch verborgen, kann ich durch die breite Glasfront in die Schwimmhalle schauen. Das Training hat bereits angefangen. [...] Die schwimmen ihre Bahnen [...]. Da ist keine Lücke. Niemand bemerkt, dass ich fehle [...]. (Röder 2016: 216)

Es ist seltsam, das Leben so von außen zu betrachten, durch die Glaswand, die alle Geräusche dämmt. Es zu betrachten und festzustellen, dass es keinen Unterschied macht, ob ich da bin oder weg. (Röder 2016: 216f)

Das 26. Kapitel besteht letztlich nur noch aus einem Satz. Dass Max mit der Phrase „Alles so still hier“ (Röder 2016: 229) seine letzte Wahrnehmung beschreibt, ehe er

Suizid begeht, wird erst aus Leylas Gespräch mit Herrn Kempe ersichtlich, das Bestand des 28. Kapitels ist.

#### **6.4. Multiperspektivisches Erzählen im Roman „Cache“**

In diesem Abschnitt soll geklärt werden, inwiefern Nünning's Definitionen des multiperspektivischen Erzählens, Fokalisierens oder Strukturierens auf den Roman „Cache“ anwendbar sind. Außerdem wird auf die narratologische Perspektivenstruktur des Textes eingegangen. Im Zuge dessen wird herausgearbeitet, ob die Einzelperspektiven mengenmäßig aus- oder unausgewogen, sukzessiv oder alternierend dargestellt werden, ob sie über einen gleichen oder ungleichen Informationsstand verfügen und inwiefern ihre Wertvorstellungen hierarchisch bewertet werden. Zudem sollen die Zeitgestaltung und die Orte analysiert werden. Abschließend wird die inhaltliche Relationierung der Perspektiven, die sich additiv, korrelativ oder kontradiktorisch gestalten kann, anhand ausgewählter Textstellen untersucht.

Grundsätzlich handelt es sich bei dem Roman „Cache“ um einen multiperspektivisch strukturierten Text, wobei die Schilderungen des intradiegetischen Erzählers Max, die Wahrnehmungen der Fokalisierungsinstanz Leyla, wörtliche Reden verschiedener Figuren, SMS- und Mailbox-Nachrichten sowie Telefongespräche die Erzählstruktur ergeben. Da alle mit dem Erzähltext verwobenen Textsorten mündliche Sprache wiedergeben und es sich daher um ähnliche Genres handelt, zählt „Cache“ zu den homomorph multiperspektivisch strukturierten Texten. Dennoch muss darauf hingewiesen werden, dass nicht alle Geschehnisse aus unterschiedlichen Perspektiven beschrieben werden. Situationen, die für die beiden Protagonisten sowie für die Entwicklung der Handlung entscheidend sind, werden allerdings vorwiegend aus zwei oder mehreren Perspektiven dargestellt.

Die Abschnitte, die aus der Sicht der beiden Protagonisten Max und Leyla erzählt bzw. fokalisiert werden, sind mengenmäßig ausgeglichen und wechseln einander ab. Es wird also alternierend multiperspektivisch erzählt und fokalisiert, wodurch es zu einer „wechselseitigen Relativierung der Perspektiven im Rezeptionsprozeß“ (Nünning/Nünning 2000b: 56) kommt.



Jene Kapitel, in denen Leyla als Reflektorfigur fungiert, spielen hauptsächlich in der Vergangenheit, worauf auch die Verwendung des Präteritums als Tempus verweist. Im Gegensatz dazu sind die von Max erzählten Kapitel in der Gegenwart angesiedelt und werden, abgesehen von einigen Erinnerungen, im Präsens wiedergegeben. Damit korreliert auch der ungleiche Informationsstand der beiden Hauptfiguren. Max lüftet Leylas Geheimnis, dass sie sich in Red verliebt und ihn geküsst hat, erst im Verlauf der Suche nach diesem.

Wenig überraschend vertreten die drei Jugendlichen Max, Leyla und Red zum Teil unterschiedliche Wertvorstellungen, was auch mit ihrer sozialen und kulturellen Prägung sowie mit ihrem Geschlecht zusammenhängt: Max, der aus einer wohlhabenden Familie stammt und über ein makellostes Äußeres verfügt, liegt scheinbar die Welt zu Füßen; Leyla, die türkische Wurzeln hat, muss sich die Anerkennung erkämpfen; Red, von einer alleinerziehenden Mutter in bescheidenen Verhältnissen aufgezogen, wiederum wirkt wie ein Verlierertyp. Bei genauerer Betrachtung kehrt sich diese Sicht der Dinge genau ins Gegenteil: Red genießt lange Zeit Leylas Anerkennung, während sie Max' Charakter und Verhalten zunehmend kritisiert, und es ist auch Red, der ein größeres Selbstvertrauen besitzt; Leyla, deren Schönheit und Besonderheit von Max entdeckt worden ist, erkennt ihre Attraktivität für andere Jungs und stellt höhere Ansprüche an ihren (zukünftigen) Partner; Max entwickelt sich vom ruhmreichen zum tragischen Helden, der vom Schicksal getroffen wird. Dementsprechend stehen zunächst Leylas über Max' Wertvorstellungen. Das Verhältnis verkehrt sich aber ins Gegenteil, als sich Max das Leben nimmt und Leyla bemerkt, dass sie von Red geblendet worden ist, während Max' Gefühle für sie, trotz all seiner Fehler, wahrhaftig gewesen sind. Vermutlich verurteilen viele Leser am Schluss Leyla dafür, dass sie sich um den Falschen gesorgt hat, obwohl sie anfangs ihre Zuneigung Red gegenüber geteilt haben.

Worin sich die Einzelperspektiven konkret unterscheiden bzw. teilweise auch decken, soll mithilfe einiger Textstellen dargelegt werden. Da sich bei der Darstellung vieler Erlebnisse Max' und Leylas Sichtweisen ergänzen und somit zunehmend ein einheitliches Bild ergeben, wird zuerst die additive inhaltliche Relationierung der Perspektiven thematisiert.

Eine erste Übereinstimmung der Aussagen beider Protagonisten besteht hinsichtlich Max' Talent, andere zu erheitern. Während sich Leyla eingesteht, dass er sie „zum Lachen [bringt] wie niemand sonst“ (Röder 2016: 178), erinnert sich Max an seinen Wunsch, „derjenige zu sein, der das Mädchen mit dem sonnengelben T-Shirt zum Lachen brachte“ (Röder 2016: 16), obwohl er zu diesem Zeitpunkt noch nicht einmal ein Wort mit Leyla gewechselt hat.

Die Erzählungen über die Suche nach einem Cache am Müggelsee, bei der neben Leyla und Max auch Red eine wesentliche Rolle zuteil wird, stimmen nicht nur überein, sondern ergänzen einander und verschaffen dem Leser Schritt für Schritt ein klares Bild davon, was an dem See passiert ist. Davon, dass Red und Max zu einer roten Boje schwimmen, um den Cache zu suchen, dass ein heftiges Gewitter aufzieht sowie dass Max das Wasser verlässt und mit dem Rad wegfährt, um im Spreetunnel Zuflucht zu suchen, wird aus beiden Perspektiven berichtet. Auch Leylas Zurückbleiben am Seeufer schildert zunächst Max, worauf es in zwei Kapiteln, in denen Leyla als Reflektorfigur auftritt, nochmals angesprochen wird.

Wenn sie sich einmal etwas in den Kopf gesetzt hat, zieht sie es durch. Genau wie damals am Müggelsee, als sie darauf bestanden hat, mitten im Gewitter bei Red zu bleiben. (Röder 2016: 83)

»Kommst du?«, fragte Max ungeduldig, der schon auf dem Sattel saß. [...] »Nein«, sagte Leyla. »Ich bleibe hier.« »Wie du willst. Ich warte am Spreetunnel auf euch – im Trocknen!« Damit schwang Max sich auf sein Rad und radelte den Ausflüglern nach, in Richtung Stadt. Leyla blieb im Gewitter zurück. (Röder 2016: 76)

In Bezug auf die Geschehnisse, die sich in Max' Abwesenheit ereignen, kann er nur Mutmaßungen anstellen und seiner Reue darüber, „die beiden alleine gelassen“ (Röder 2016: 83) zu haben, Ausdruck verleihen. Im Gegensatz dazu wird aus Leylas Sicht dargestellt, was sich am Ufer des Müggelsees sowie im Wasser zugetragen hat, wodurch Max' Erzählung ergänzt wird. Der Leser erfährt nicht nur, dass Red ein Notizbuch an Land bringt, in das sich Leyla und er eintragen, sondern auch davon, wie die beiden den Cache wieder gemeinsam zur Boje zurückbringen, wobei ein Gefühl von Nähe zwischen ihnen entsteht:

Bevor Leyla es sich anders überlegen konnte, zog sie das klatschnasse Topp über den Kopf. [...] Reds Blick streichelte über ihre Haut, sie spürte, wie sich die Härchen aufrichteten, ob aus Kälte, Verlegenheit oder Erregung, wusste

sie nicht. Schnell griff Leyla nach der Tupperdose und rannte das Ufer hinunter in den See hinein. (Röder 2016: 89)

Allerdings teilen Leyla und Red nicht nur diesen Moment, sondern auch das Wissen um eine Patchworkdecke, die Leyla näht, um Erinnerungen, die sie mit verschiedenen Stoffen assoziiert, festzuhalten. Als Max die Decke schließlich ebenfalls zu Gesicht bekommt, empfindet er Eifersucht angesichts der Tatsache, dass sie Red schon vor ihm gesehen hat. Obgleich sich die Perspektiven der zwei Protagonisten erneut ergänzen, kann Max die Bedeutung der Erinnerungsdecke für Leyla nur erahnen.

»Du hast einiges gerettet, oder?«, fragte Red und deutete auf die Stoffreste, die überall um die Nähmaschine herum auf dem Boden lagen. »Oma Gretes Stoffsammlung. Ihre Kleider.« Leyla nickte. [...] Dann hob sie die unfertige Patchworkdecke hoch. »Das ist ein Stück von dem Kittel, den Oma Grete immer in der Küche anhatte«, erklärte sie [...]. Es tat gut, von Oma Grete zu erzählen. (Röder 2016: 115)

»Ich nähe gerade an einer Erinnerungsdecke aus den alten Stoffen von Oma Grete.« »Echt? Toll, davon hast du ja noch gar nichts erzählt.« »Du hast nicht gefragt«, antwortet Leyla ein bisschen patzig. »Aber Red hat gefragt? Der wusste von deiner Erinnerungsdecke?« Ich höre mich an wie der eifersüchtige Freund. Bin ich ja auch. (Röder 2016: 119)

Richtig unangenehm wird sein Informationsrückstand für Max aber erst, als er bei der Suche nach Red feststellt, dass Leyla und Red miteinander Aufnahmen in einer Fotobox gemacht haben, obwohl seine Freundin bislang immer ihn „in jeden Fotoautomaten, den sie sieht“ (Röder 2016: 126), gezerrt hat. Diese Aussage deckt sich mit Leylas Eingeständnis Red gegenüber, „an keinem Fotoautomaten vorbeigehen“ (Röder 2016: 111) zu können, als dieser die vielen Fotostreifen von Leyla und Max am Spiegel in ihrem Zimmer entdeckt.

Nachdem Max die ersten beiden von vier gemeinsamen Fotos von Red und Leyla von einem Dönerverkäufer überreicht bekommt, erklärt ihm Leyla, diese Hälfte des Fotostreifens habe an ihrem Schminkspiegel gehangen, ehe ihn Red hinter ihrem Rücken mitgenommen habe. Während Leyla versucht, den Fotos nicht viel Bedeutung beizumessen, wird Max „beim Gedanken an das Bild von Red und Leyla, das zwischen unseren am Spiegel gehangen hat, kotzübel“ (Röder 2016: 145). Hier ergänzen einander die beiden Perspektiven nicht nur, sondern sie widersprechen einander.

Im Museum der Unerhörten Dinge kann Leyla ihrem Freund jedoch nicht länger verheimlichen, dass seine Befürchtungen um die Relevanz der Bilder gerechtfertigt gewesen sind, denn Max erblickt, Reds Absicht entsprechend, die zweite Hälfte der Fotoserie, auf der Red Leyla küsst. Max kann Leylas Reaktion auf den Kuss richtig deuten, was folgende Textstellen erkenntlich machen:

Zuerst schnitten sie nur Grimassen, doch beim vierten Foto streiften Reds Lippen ihre Wange ... warm ... flüchtig ... in ihrer Überraschung war Leyla zu keiner anderen Reaktion fähig, als zu lachen und so zu tun, als müsse sie sich seinen Sabber von der Backe wischen. (Röder 2016: 153)

In meiner Hand, in der ich den Fotostreifen halte, breitet sich ein taubes Gefühl aus. [...] Das Schlimmste sind nicht Reds Lippen auf Leylas Wange [...]. Das Schlimmste dabei ist der Ausdruck auf Leylas Gesicht. Das ist nicht nur Freundschaft in diesem Blick. Das ist Überraschung. Verwirrung. Erregung. (Röder 2016: 163)

Eine letzte additive inhaltliche Relationierung der Perspektiven liegt vor, als Leyla im Freiraum Friedrichshain neben Red ein Video für ihre Schwester Günay dreht, und Max die Tonspur davon im Museum der Unerhörten Dinge vorgespielt wird:

Leyla [hob] ihr Handy, um das Video zu drehen. »Schickst du es mir nachher auch?«, fragte Red. »Kann ich machen. Es geht los! Wink mal für Günay.« Red winkte. Leyla schwenkte das Handy von ihm weg, filmte die Sonnenblumen und die Aussicht [...]. Insekten summten, und ein leichter Wind raschelte durch die trockenen Blätter der Sonnenblumen. »Pass auf, dass du nicht weggepustet wirst«, sagte Red und wuschelte ihr durch die Locken. Leyla lachte, streifte seine Hand ab und beendete das Video. (Röder 2016: 159)

*Freiraum Friedrichshain* steht auf einem Klebestreifen, der auf dem Gerät klebt. Während Leyla immer noch wie erstarrt dasteht, drücke ich auf die Play-Taste. Sofort füllt sich das Museum mit Geräuschen: Insektensummen, das verzerrte Rascheln des Windes. »Was ist das?«, frage ich. [...] »Pass auf, dass du nicht weggepustet wirst«, sagt eine Stimme. Red? Jemand ganz in der Nähe des Mikros lacht glucksend. Es hört sich genauso an, wie Leyla immer lacht. »Bist du das?«, frage ich und drücke auf die Stoptaste. (Röder 2016: 151)

Darüber hinaus entstehen bei der Beschreibung von Begebenheiten aus Leylas, Max' und teilweise aus Reds Sicht korrelative oder kontradiktorische Verhältnisse zwischen den unterschiedlichen Perspektiven, wobei die Grenzen oft fließend verlaufen, somit ist es nicht immer eindeutig zu erkennen, ob sich die Einzelperspektiven gegenseitig relativieren oder sie schlichtweg nicht übereinstimmen.

Im zweiten Kapitel erzählt Max davon, wie er Leyla das erste Mal im Flur seiner Schule bemerkt hat, vor allem ist sie ihm durch „die Art, wie sie stand“ (Röder 2016: 17) aufgefallen. Leyla, die ihrer Großmutter von Max erzählt, glaubt allerdings, für ihren Schwarm unsichtbar und zudem „der langweiligste Mensch auf diesem Planeten“ (Röder 2016: 22) zu sein. Im Gegensatz zu Leyla deckt sich Oma Gretes mit Max' Ansicht, indem sie auf Leylas Strahlen hinweist, das alle Blicke auf sich zieht. Hier wird Leylas Sichtweise zum einen von Max, zum anderen von der Meinung ihrer Großmutter relativiert.

Während Max ein Jahr nachdem er mit Leyla zusammengekommen ist, noch immer unsagbar verliebt in sie ist – „Ein Jahr später kribbelt immer noch eine Art Stromschlag durch meinen Bauch, wenn ich Leyla den Gang entlangkommen sehe.“ (Röder 2016: 18) – haben sich Leylas Gefühle für Max verändert:

»Vor einem Jahr habe ich mir nichts mehr gewünscht, als die Freundin von diesem Traumtypen zu sein, den ich heimlich auf dem Schulflur angehimmelt habe«, sagt Leyla leise. »Aber von nahem betrachtet ... fühlt es sich nicht so toll an, deine Freundin zu sein, wie ich gedacht habe.« (Röder 2016: 182f)

Wie kontradiktorisch die Einschätzungen der beiden Jugendlichen in Bezug auf ihre Beziehung sind, macht auch ihre Einstellung dem Cachen gegenüber deutlich. Einerseits glaubt Leyla, die Schule, das Schwimmtraining und sogar das neue „Hobby Geocaching“ (Röder 2016: 93) seien Max wichtiger als sie. Andererseits weist Max darauf hin, dass er nur Leyla zuliebe Caches sucht:

Wenn ich ehrlich bin, ist Cachen nicht so mein Ding. Ich mag keine Rätsel, ich hab es gern klar und eindeutig, und die ganzen krassen Aktionen stressen mich irgendwie. Aber das kann ich Leyla schlecht auf die Nase binden, denn sie steht da anscheinend total drauf. (Röder 2016: 68)

Ebenso wenig wie Max seine wahren Empfindungen ausdrückt, kann er Leyla vermitteln, wie viel sie ihm bedeutet.

Leylas Unzufriedenheit mit ihrer Liebesbeziehung, die Trauer über den plötzlichen Tod ihrer Großmutter und den Zorn auf ihre Eltern, die sie häufig als Kindermädchen für Günay brauchen, nutzt Red für sich. Mit etwas Einfühlsamkeit und Interesse für Leylas Probleme und Sorgen sowie einem spannenden Alternativprogramm schafft er es, Leyla für sich zu gewinnen.

Schon bei ihrer ersten Begegnung mit Red weckt er Leylas Neugierde und Abenteuerlust. Um Red beim Suchen eines Caches zu helfen, lässt sie eine S-Bahn abfahren, obwohl sie eigentlich mit Max verabredet ist und weiß, dass er Unpünktlichkeit nicht leiden kann. Während Leyla Max' Gefühlen wenig Beachtung schenkt und sich auf die Schatzsuche konzentriert, schildert Max, wie er diese Situation erlebt hat. Dass Leyla, ohne ihn vorzuwarnen, 40 Minuten zu spät eintrifft, ruft nicht nur Witzeleien seiner Teamkollegen hervor, sondern Verunsicherung bei Max: „Wenn was anders läuft als geplant, werde ich nervös. Auch wenn ich versuche, das nicht so zu zeigen.“ (Röder 2016: 51)

In diesem Fall relativiert Max' Sicht der Dinge Leylas Sorglosigkeit, somit liegt eine korrelative inhaltliche Relationierung der Perspektiven vor.

Reds Vorstellung, Max verfüge über ein perfektes Leben und eine Vorzeigefamilie – „»Ich glaube, diese normale Familie, von der du da redest, die gibt's gar nicht.« »Max hat eine«, widersprach Red.“ (Röder 2016: 171) –, wird von Max' Beschreibung seines Familienalltags relativiert: „Mein Vater, hinter seiner Zeitung verschanzt. Meine Mutter, die mich bittet, ihr die Butter zu reichen, die direkt vor meinem Vater steht. Oh, Mann.“ (Röder 2016: 19)

Eine ähnliche Relativierung erfährt Leylas und Reds Sichtweise auf ein Foto, das den achtjährigen Max lachend zwischen seinen Eltern und vor einem Riesenrad stehend abbildet. Während das Bild auf Leyla und Red idyllisch wirkt – „Auf allen Fotos lächelte er.“ (Röder 2016: 171) –, bemüht sich Max, dem die Fahrt allein in einer Riesenradgondel in Panik versetzt hat, lediglich um ein Lächeln, um seine Eltern nicht zu enttäuschen:

Stolz stieg ich allein in eine der Gondeln und das Rad trug mich nach oben. [...] Doch es fühlte sich ganz anders an, als ich erwartet hatte. Statt des Hochgefühls überkam mich lähmende Angst. [...] Als ich schließlich auf dem Erdboden landete, hatte mein Vater die Kamera schon gezückt. Ich wollte das Foto nicht verderben. Es war schließlich meine Schuld, dass es nicht gut gewesen war. Also lächelte ich. Niemand hat etwas gemerkt. (Röder 2016: 194f)

Kein stimmiges Gesamtbild wiederum ergeben die beiden sich widersprechenden Darstellungen des Grundes, warum Red und Max nicht persönlich über ihre Liebe zu Leyla gesprochen haben. Max zufolge hat Red am Sonntag spät abends bei seinem

Elternhaus geklingelt und seine Mutter die Tür geöffnet. Allerdings ist Red „abgehauen, bevor ich mit ihm reden konnte« (Röder 2016: 27). Red jedoch behauptet Leyla gegenüber, er habe mit Max reden wollen, „[a]ber seine Mutter hat mich weggeschickt wie so einen Bettler!« (Röder 2016: 236)

Der Leser würde Red zwar eher eine Lüge unterstellen als Max, allerdings ist es auch durchaus möglich, dass Frau Kempe Red tatsächlich fortgejagt hat, ohne ihren Sohn darüber in Kenntnis zu setzen.

Zudem entsteht auch eine kontradiktorische inhaltliche Relationierung der Perspektiven, als Max und Leyla die Auswirkungen des Caches beurteilen. Einerseits missbilligt Leyla die Art und Weise, wie Max von dem Kuss zwischen ihr und Red erfahren hat, und beteuert, nicht gewusst zu haben, „was Red mit dem Cache vorhatte“ (Röder 2016: 183). Andererseits ist Max davon überzeugt, dass sich Leyla über Reds Initiative gefreut hat: „Egal, was sie behauptet hat, sicher ist sie insgeheim erleichtert, dass sie mich durch den Cache losgeworden ist.“ (Röder 2016: 212)

Aus dem Roman geht nicht eindeutig hervor, welche Einschätzung stimmt. Nach Max' Selbstmord wird Leyla jedoch bewusst, dass sie „[d]ie ganze Zeit [...] den Falschen gesucht, sich um den Falschen gesorgt“ (Röder 2016: 248) hat.

## 7. Conclusio

Die Zielsetzung der Diplomarbeit hat nicht nur darin bestanden, Schmidts und Nünning's Erzähltheorien auf die Romane „Im Fluss“ und „Cache“ anzuwenden, sondern auch darin, herauszufinden, mit welchem der beiden Modelle sich Marlene Rödgers Erzählweise erfolgreich beschreiben lässt.

Während sich mit Nünning's Theorie des *multiperspektivischen Erzählens* nur jene Textstellen untersuchen lassen, in denen ein Ereignis aus verschiedenen Perspektiven dargestellt wird, können die Romane mit Schmidts *Modell der Erzählperspektiven* in ihrer Gesamtheit erfasst werden. Ausnahmen bilden lediglich die wörtlichen Reden, die im engeren Sinn nicht zum Erzähltext zählen.

Da die drei Hauptfiguren im Roman „Im Fluss“ fast durchgehend als diegetisch figurale Erzähler auftreten, ist eine komplexe Analyse des Textes ausschließlich durch die Auseinandersetzung mit den fünf Parametern der Perspektive möglich. Im Gegensatz dazu weist der Roman „Cache“ zwei unterschiedliche Erzählinstanzen auf: Max tritt als diegetisch figuraler Erzähler in Erscheinung, Leyla wiederum fungiert als diegetisch figurale Reflektorfigur. Trotzdem stellt es eine Notwendigkeit dar, den Text mithilfe der fünf Parameter der Perspektive zu analysieren, um seine Vielschichtigkeit ergründen zu können.

Als Nachteil von Schmidts *Modell der Erzählperspektiven* gilt erstens die Tatsache, dass sowohl sich widersprechende Schilderungen der verschiedenen Erzählinstanzen als auch der damit verbundene Spannungsaufbau unberücksichtigt bleiben. Zweitens kann zum Teil infolge fehlender Zeitangaben nicht eindeutig geklärt werden, ob es sich um figurales oder narratoriales Erzählen handelt.

Obwohl die Romane „Im Fluss“ und „Cache“ nicht durchgehend multiperspektivisch erzählt werden, tragen die aus zwei oder mehreren Perspektiven dargebotenen Ereignisse große Bedeutung für die Protagonisten und den Verlauf der Handlung.

Durch die Unterscheidung von multiperspektivisch erzählten, fokalisierten und strukturierten Texten wird auch anderen, mit dem Erzähltext verwobenen Textsorten Relevanz beigemessen. Zudem kann die Bedeutung und Wirkung von Rahmentexten deutlicher herausgearbeitet werden.



Die Spannung im Roman „Im Fluss“ wird durch die vier Kapitel *Intro*, *Erstes Intermezzo*, *Zweites Intermezzo* und *Drittes Intermezzo* gesteigert, da manche Begebenheiten vorweggenommen werden. Darüber hinaus möchte der Leser erfahren, ob sich der zunächst unbekannte Erzähler aus dem eiskalten Wasser, in das er eingebrochen ist, befreien kann oder ob er erfrieren muss. Die Multiperspektivität des Romans wird durch jene Abschnitte, in denen eine anonyme Erzählinstanz auftritt, insofern unterstrichen, als sich die darin getätigten Aussagen teils mit jenen der anderen Kapitel decken, teils im Widerspruch dazu stehen. Außerdem werden das *Intro* und die *Intermezzi* im Präsens erzählt, alle anderen Abschnitte weisen das Präteritum als Tempus auf.

Inhaltliche Unterschiede zwischen den Rahmentexten und den restlichen Kapiteln bestehen auch im Roman „Cache“, wodurch sowohl der *Prolog* als auch der *Epilog* zur Multiperspektivität des Textes beitragen. Im Gegensatz zu Max, der seine Beziehung zu Leyla im *Prolog* als beinahe perfekt darstellt, gibt Leyla in den anderen Kapiteln zu erkennen, dass sie diese Einschätzung nicht teilt. Im *Epilog* wiederum gesteht Leyla ihren Fehler ein, den falschen Jungen gesucht zu haben. Während sie Red aufgrund seiner vermeintlichen Sensibilität lange Zeit für selbstmordgefährdet gehalten und sich um ihn Sorgen gemacht hat, ist es Max, der ihre Zuwendung gebraucht hätte und schließlich Suizid begeht.

Abschließend ist festzuhalten, dass sich trotz mancher Unzulänglichkeiten sowohl Schmidts als auch Nünning's Ansatz für die Analyse der Romane „Im Fluss“ und „Cache“ eignen. Werden beide Modelle angewendet, entsteht ein umfassender Einblick in Marlene Röder Erzählweise.

## 8. Literaturverzeichnis

### 8.1. Primärliteratur

- Röder, Marlene: *Cache*. Frankfurt am Main: Fischer, 2016.
- Röder Marlene: *Im Fluss*. Ravensburg: Ravensburger Buchverlag, 2007.

### 8.2. Sekundärliteratur

- Becker, Sabina: *Literatur- und Kulturwissenschaften. Ihre Methoden und Theorien*. Reinbek Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2007.
- Fludernik, Monika: *Erzähltheorie: eine Einführung*. Darmstadt: WBG, 2013.
- Frenzel, Elisabeth: *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*. 3., durchgesehene und ergänzte Auflage. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1970.
- Frickel, Daniela A.: „Du sollst nicht töten.“ Religion im Werk von Marlene Röder (Außensicht). In: Zimmermann, Mirjam u. Jana Mikota (Hg): *Doppelinterpretationen – Religion in der Kinder- und Jugendliteratur*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2018, S. 187-194.
- Köppe, Tilmann u. Tom Kindt: *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Stuttgart: Reclam, 2014.
- Martinez, Matías u. Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. 9., aktualisierte und überarbeitete Auflage. München: Beck, 2012.
- Nünning, Vera u. Ansgar Nünning [2000b, Anm.]: *Multiperspektivität aus narratologischer Sicht: Erzähltheoretische Grundlagen und Kategorien zur Analyse der Perspektivenstruktur narrativer Texte*. In: Nünning, Vera u. Ansgar Nünning (Hg): *Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2000, S. 39-77.
- Nünning, Vera u. Ansgar Nünning [2000a, Anm.]: *Von ‚der‘ Erzählperspektive zur Perspektivenstruktur narrativer Texte: Überlegungen zur Definition, Konzeptualisierung und Untersuchbarkeit von Multiperspektivität*. In: Nünning, Vera u. Ansgar Nünning (Hg): *Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2000, S. 3-38.

- Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. 9. Auflage. München: Fink, 1997.
- Röder, Marlene: „Als Kain seinen Bruder Abel erschlug, zeichnete Gott ihn mit einem Mal für seine Sünde.“ Religion im Werk von Marlene Röder (Innensicht). In: Zimmermann, Mirjam u. Jana Mikota (Hg): Doppelinterpretationen – Religion in der Kinder- und Jugendliteratur. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2018, S. 177-185.
- Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. 3., erweiterte und überarbeitete Auflage. Berlin: De Gruyter, 2014.
- Schüle, Frieder u. Jörn Stückrath: Erzählen. In: Brackert, Helmut u. Jörn Stückrath (Hg): Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. 6., erweiterte Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2000, S. 54-70.
- Wolf, Werner: Multiperspektivität: Multiperspektivität und seine Applikationsmöglichkeit auf Rahmungen in Erzählwerken. In: Nünning, Vera u. Ansgar Nünning (Hg): Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2000, S. 79-109.

## 9. Zusammenfassung

Die vorliegende Diplomarbeit möchte einen Beitrag zur Auseinandersetzung mit dem Werk der zeitgenössischen deutschen Schriftstellerin Marlene Röder leisten. Im Mittelpunkt steht dabei die Frage, welcher erzähltheoretische Ansatz sich zur Beschreibung von Röders Erzählweise eignet. Die methodische Grundlage der Untersuchung bildet einerseits Wolf Schmid's *Modell der Erzählperspektiven*, andererseits Vera und Ansgar Nünning's *Theorie des multiperspektivischen Erzählens*.

Eingangs werden die Grundbegriffe *Erzählen*, *Erzählung* und *Erzähltheorie* definiert, sowie jene Erzähltypologien vorgestellt, auf denen Schmid's und Nünning's Ausführungen beruhen. Dazu zählen Franz K. Stanzel's *Typologie der drei Erzählsituationen*, Gérard Genettes *Erzähltheorie*, Michail Bachtin's *Theorie des polyphonen Romans* und Manfred Pfister's *Perspektivenstruktur*. Weitere Erzähltheorien, die Schmid oder Nünning erwähnen, werden nicht berücksichtigt, da die Zielsetzung der Arbeit nicht in einer chronologischen Darstellung der Entwicklung der Narratologie besteht.

Anschließend werden Wolf Schmid's *Modell der Erzählperspektiven* sowie Vera und Ansgar Nünning's *Theorie des multiperspektivischen Erzählens* erläutert. Den Hauptteil der Arbeit stellt die Anwendung der beiden Ansätze auf die Romane „Im Fluss“ und „Cache“ dar. Die zentralen Forschungsfragen lauten: Werden die Texte figural oder narratorial, diegetisch oder nichtdiegetisch erzählt? Lassen sich die Romane in das System der multiperspektivisch erzählten, fokalisierten oder strukturierten Texte einordnen? Besonderes Augenmerk liegt auf der Beantwortung dieser Fragen anhand ausgewählter Textstellen.

Im Rahmen der Conclusio werden die Ergebnisse der erzähltheoretischen Analyse zusammengefasst. Demnach eignen sich sowohl Schmid's als auch Nünning's Theorie zur Untersuchung der zwei Texte „Im Fluss“ und „Cache“. Durch die Berücksichtigung beider Ansätze kann Röders Erzählweise ausreichend erfasst werden.