

# Kids + media

Zeitschrift für Kinder- und Jugendmedienforschung

**2/17** 7. Jahrgang  
ISSN 2235-1248, [www.kids-media.uzh.ch](http://www.kids-media.uzh.ch)

## Unzuverlässiges Erzählen

–

Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien?  
Eine vergleichende Studie

–

Literarische Täuschungsmanöver  
Aspekte Unzuverlässigen Erzählens in der Jugendliteratur

–

Bücher voller Narren  
Multiperspektivisches Erzählen als unzuverlässiges Erzählen  
in aktuellen Jugendromanen

–

Das Spiel mit der Täuschung  
Unzuverlässiges Erzählen in WHOAMI – KEIN SYSTEM IST SICHER

–

“I’m the most terrific liar you ever saw in your life.”  
Authenticity and Unreliable Narration in J. D. Salinger’s *The Catcher in the Rye*

–



Universität  
Zürich <sup>UZH</sup>



---

# Literarische Täuschungsmanöver. Aspekte unzuverlässigen Erzählens in der Jugendliteratur

Von Heidi Lexe

„Gewissheit war gut. Gewissheit ermöglicht einem klare Entscheidungen und rasches Handeln.“<sup>1</sup>

Ihrem im Frühjahr 2017 in deutschsprachiger Übersetzung erschienenen Roman *Barney Kettles bewegte Bilder* legt die neuseeländische Autorin Kate de Goldi eine avancierte Erzählform zu Grunde: Sie etabliert einen Ich-Erzähler, der sich selbst erst am Ende des Romans zu erkennen gibt. Dieser Ich-Erzähler wendet sich in einem Brief an ein Du, Moo genannt, und übermittelt diesem Du eine Geschichte („meine beste Arbeit bisher“<sup>2</sup>).

Unterschrieben ist der einleitende Brief mit der Initiale D. Entstanden ist er offenbar unter widrigen Umständen, „in liegender Haltung“<sup>3</sup> und betreut von einer Krankenschwester. Das Geheimnis, das diese Schreibsituation umgibt, wird in die Diegese mit hineingenommen: D. erklärt, „sich selbst in die Geschichte geschrieben“<sup>4</sup> zu haben; dennoch bleibt offen, in welchem Ausmass es sich bei D. um einen homodiegetischen Erzähler handelt. Denn perspektiviert ist die von D. erzählte Geschichte aus der Sicht der titelgebenden Hauptfigur Barney Kettle. Es sind dessen Erlebnisse und dessen Wahrnehmungen, denen der Ich-Erzähler weitgehend folgt.

Weitgehend deswegen, weil von Beginn an eine zweite Perspektive etabliert wird, der ebenfalls Einfluss auf die Gestaltung der Diegese beigemessen wird: „Ren hat ausdrücklich darauf bestanden“<sup>5</sup>, heisst es im einführenden Brief, als die Sprache auf einen zu diesem Zeitpunkt noch mysteriösen Wecker kommt. Am Ende des ersten Kapitels wird diese Ren wieder ins Spiel gebracht – und ein zweiter Erzählansatz gewagt; einer, den Ren als „wahr[n] Anfang“<sup>6</sup> betrachten würde.

Im Folgenden wechseln Barneys und Rens Perspektiven einander ab oder gehen ineinander über, ohne exakt voneinander unterschieden zu werden. Die Darstellungsebene spiegelt dabei die Handlungsebene; denn auch hier herrscht zwischen den beiden ein reger Austausch: Barney und Ren sind Geschwister und betreiben gemeinsam die so genannten Kettle Productions (KP), die spielerische Minimalform einer Independent-Film-Produktionsfirma.

Der 13-jährige Barney schafft sich damit den Rahmen, um als neuer Steven Spielberg oder George Lucas der aufregenden Alchemie des kreativen Prozesses zu folgen; die 11-jährige Ren ist die Schrägstrichkönigin, die für den reibungslosen Ablauf des kreativen Arbeitens sorgt: Sie ist „Produ-

---

<sup>1</sup> de Goldi 2017, S. 11.

<sup>2</sup> Ebd., S. 5.

<sup>3</sup> Ebd., S. 5.

<sup>4</sup> Ebd., S. 6.

<sup>5</sup> Ebd., S. 7.

<sup>6</sup> Ebd., S. 23.

zentin / Regieassistentin / Besetzungschefin / Ausstatterin / Kostümbildnerin / Location-Scout / Caterer bei KP“<sup>7</sup>.

Den Erzählinhalt bildet die letzte Produktion von KP – ein Dokumentarfilm über die High Street im neuseeländischen Christ Church, in der Barney und Ren leben. Erzählt wird davon retrospektiv. Dass diesem Erzählen (im Sinne der beschriebenen Erzählsituation) das Moment der Vermutung immanent ist, wird an vielen Stellen des Romans expliziert. Erst vom Ende des Romans her wird klar, dass dieses Moment der Vermutung zu einem Stilmittel des Ich-Erzählers wird, um dem Leben und Erleben von Barney gerecht zu werden. Denn Barney selbst kann keine Auskunft mehr darüber geben. Das, was perspektiviert erscheint, wird in Wahrheit rekonstruiert und zwar in mehrfacher Hinsicht, denn die High Street ist am Ende des Romans (und vor dem Einsetzen des Erzählens) zerstört und Barney nicht mehr am Leben. (Für den finalen Plot-Twist und damit die Offenlegung der Wahrheit über den Ich-Erzähler sorgt jenes Erdbeben, das im Februar 2011 die High Street in Christ Church verwüstet hat.)

Diejenige, die auf mehreren Ebenen zum Mastermind dieser Rekonstruktion wird, ist Ren. Sie schneidet im Finale des Romans das von Barney angehäuften Filmmaterial zum Dokumentarfilm *Unerzählte Geschichten* und sie erkennt in Suits, dem Mann, der stets einen Anzug trägt und einen Wecker bei sich hat, einen Erzähler, dem sie ihr Sprachmaterial übergibt. Suits ist damit zwar homodiegetischer Erzähler, verfügt als Figur des Romans jedoch längst nicht über jenes Wissen, das der Gesamtheit des Erzählten zugrunde liegt. Dem entsprechend ist er als Erzähler an das Moment der internen Fokalisierung gebunden: Er kann nur das weitergeben, was er (von Ren) weiss. Während der (innerfiktionale) Dokumentarfilm den Anschein des Faktualen erweckt, also den Anschein der wahrheitsgetreuen Reproduktion des Lebens in der High Street nach deren Zerstörung, bergen die Fakten, die Suits erzählerisch weitergibt, die Tücken der Fiktion (in der Fiktion). Die eingangs zitierte Gewissheit wird also konterkariert und zur relativen innerfiktionalen Wahrheit. Denn zu fragen ist einerseits, ob Ren die Ereignisse faktisch richtig an den im Krankenhaus liegenden Suits weitergegeben oder bereits durch ihre Erzählerinnenperspektive diskreditiert hat; zu fragen ist andererseits, ob Suits die ihm (innerfiktional) mündlich anvertrauten Ereignisse zugunsten der formalen Ausgestaltung des Erzählens modifiziert hat. Ist der Ich-Erzähler in Kate de Goldis Roman also ein unzuverlässiger Erzähler? Oder ist es nur die spezifische Erzählsituation, die zu Unzuverlässigkeiten in der Weitergabe und Ausgestaltung relativer, weil fiktionaler Wahrheiten führt? Eine Differenz zwischen Gemeintem und Gesagtem jedenfalls ist bei Suits als Erzähler nicht festzustellen; es findet weder eine gezielte Täuschung noch das „ironische Spiel einer verdoppelten Rede“<sup>8</sup> statt.

## Unzuverlässiges Erzählen

Grundsätzlich ist jedem Ich-Erzähler und jeder Ich-Erzählerin ein gewisses Mass an Unzuverlässigkeit immanent. Denn durch die konsequente Subjektivierung eines Textes bleibt stets zu fragen, ob dem oder der Erzählenden vertraut werden kann. „[I]m Fall eines homodiegetischen Erzählers, dessen subjektive Perspektive die Darstellung beherrscht“, stehen – so hält Dagmar Busch fest – „nur

<sup>7</sup> Ebd., S. 39.

<sup>8</sup> Frickel 2017, 31.

wenige textinterne Möglichkeiten zur Relativierung zur Verfügung.<sup>9</sup> Um von einem unzuverlässigen Erzähler oder einer unzuverlässigen Erzählerin zu sprechen, bedarf es über eine solche, ganz grundsätzliche Subjektivierung hinaus also bestimmter textinterner Signale (für die Dagmar Busch entlang erzähltheoretischer Positionen ein „Analyseraster“ entwirft<sup>10</sup>). Folgt man der narratologischen Position Ansgar Nünning's zum unzuverlässigen Erzählen, reichen auch solche textinternen Signale nicht aus. Vielmehr müssen diese textinternen Signale mit textexternen Aspekten korrespondieren, um jenes kognitive Konzept zu erfüllen, als das Nünning *unreliable narration* begreift. Bezugnehmend auf Tamar Yacobi sieht Ansgar Nünning im unzuverlässigen Erzählen nicht (nur) eine textimmanente, narrative Strategie, sondern eine „interpretatorische Strategie des Rezipienten“<sup>11</sup>. Die Rolle des Erzählers oder der Erzählerin wird dabei an die Rolle der Rezipierenden gebunden, die die Zuverlässigkeit des Erzählten an ihrem eigenen Erfahrungshorizont von Literatur- und Weltwissen messen.

Ursprünglich stammt der Begriff der *unreliable narration* und des *unreliable narrators* von Wayne Booth, der die Unzuverlässigkeit an einer Diskrepanz zwischen den Normen eines impliziten Autors bzw. einer impliziten Autorin (*implied author*) und den Normen der Erzählinstanz misst. Der Begriff des impliziten Autors/der impliziten Autorin bleibt dabei, wie Ansgar Nünning treffend festhält, vage; es wird ein „undefiniertes (vielleicht sogar undefinierbares) Phantom“ herangezogen, um das Phänomen des unzuverlässigen Erzählens zu definieren. Dies führt dazu, dass es bei Booth „gar nicht in erster Linie um die Wahrhaftigkeit des Erzählten“<sup>12</sup> geht, sondern vielmehr um ethisch-moralische Defizite eines Erzählers oder einer Erzählerin.

Als aktuelles Medienbeispiel dafür kann die von Netflix produzierte Serie *HOUSE OF CARDS* herangezogen werden. Zentralfigur Francis J. „Frank“ Underwood wird bereits in der ersten Szene der Eröffnungsstaffel als Kommentator seiner eigenen Geschichte eingeführt: Die Folge setzt ein mit einem *black screen* und dem Geräusch eines Crashes; in der Strasse, in der Frank Underwood mit seiner Frau Claire Underwood lebt, wird der Hund der Nachbarn überfahren. Allein mit dem vor Schmerzen winselnden Hund „erlöst“ Frank Underwood das Tier von seiner – wie er sie nennt – sinnlosen Pein: Er bricht dem Hund das Genick und führt sich selbst damit als Mann der Tat ein, der nicht vor grausamen Notwendigkeiten zurückschreckt: „I have no patience for useless things. Moments like this require someone who will act, do the unpleasant thing. The necessary thing.“<sup>13</sup>

Vom neu gewählten Präsidenten Garrett Walker als Aussenminister verschmäht, beginnt Frank Underwood als Fraktionsführer der Demokraten im Senat geschickt gegen den Präsidenten zu intrigieren. Ohne jeden Skrupel und durch moralische Grenzüberschreitungen gleichermassen wie durch kriminelle Handlungen gelingt es ihm letztlich gemeinsam mit seiner Frau, sich die Macht im Weissen Haus zu sichern. Die Perspektivierung der Serie impliziert eine spezifische Rezeptionshaltung: Über weite Strecken folgt man einer ethisch, moralisch und politisch verabscheuungswürdigen Figur mit relativer Empathie.

Dennoch bleibt die Frage nach einer möglichen Unzuverlässigkeit der Erzählinstanz Frank Underwood an die politischen Überzeugungen des zusehenden Publikums gebunden: Deren jeweils persönliche Einschätzung von real-politischen Mechanismen von Machterlangung, Machterhalt und

<sup>9</sup> Busch 2013, 52.

<sup>10</sup> Siehe Busch 2013.

<sup>11</sup> Nünning 2013, S. 21.

<sup>12</sup> Ebd., S. 11.

<sup>13</sup> *HOUSE OF CARDS* 2015, S 01/E 01, 00:00:55–00:01:11.

Manipulation in Washington D.C. werden den Grad einer Diskrepanz zwischen den Normen der Erzählinstanz Frank Underwood und jener eines *implied author* (der serienimmanenten Integrität der implizierten Autor\_innen als textinternes Pendant zu den Serien-Autor\_innen) bestimmen. Ist also der faktuale Anteil des Erzählten grösser als das Moment der Zuspitzungen im Sinne der Seriedramaturgie?

Im Sinne der Lesart, die Ansgar Nünning an die theoretischen Grundlagen von Wayne Booth anlegt, ist die Frage nach der Glaubwürdigkeit von Frank Underwood also an dessen ethisch-moralische Defizite gebunden. Er wird durch seine Skrupellosigkeit zu einer unzuverlässigen Figur – einer Figur also, der man nicht vertrauen oder folgen sollte. Als Kommentator und Erzähler bleibt er dennoch zuverlässig: Frank Underwood durchbricht mit seinen Kommentaren die vierte Wand und macht die Zusehenden zu Mitwissenden. Die metafiktionale Erzählstrategie weist das Geschehen damit zwar als bewusste Inszenierung Frank Underwoods aus, Täuschungen erfolgen dennoch nur auf der Handlungsebene. Frank Underwood legt als Kommentator seiner eigenen Inszenierung sein Denken und Handeln offen. Die Zusehenden werden im Sinne der Erzählhaltung nicht von ihm getäuscht – auch dann nicht, wenn sie im Sinne ihrer Empathie von ihm manipuliert werden. Das Gesagte und das von ihm Gemeinte bleiben bei Frank Underwood identisch, seine direkt an das Publikum gerichteten Kommentare unterscheiden sich nicht von dem, wovon an sich in der Serie erzählt wird. Im Sinne von Matias Martinez und Michael Scheffel unterscheiden sich Frank Underwoods theoretische Sätze also nicht von seinen mimetischen<sup>14</sup> – daher liegt auf keiner der beiden Ebenen Unzuverlässigkeit vor.

Auch wenn Frank Underwood ein sehr abgründiges Verhältnis zur Wahrheit hat, so betreibt er dennoch kein erzähltheoretisches Spiel mit ihr. Seine Geschichte wird motiviert vom politischen Kalkül und resultiert nicht aus den drogenindizierten Wahrnehmungsverschiebungen ihres Erzählers, die im sprachlichen Stakkato eines Szene-Slangs vorgetragen werden wie in Irvine Welshs Kultroman *Trainspotting*. Sie resultiert auch nicht aus der Eloquenz und Erzähllust eines jugendlichen Ichs, das die a-chronologisch vorgetragenen Ereignisse einer Nacht perfekt ineinandergreifen lässt und erst am Ende das sprachgewitzte Präsens jenem möglichen Effekt preisgibt, den es als Erzähler zu erzielen gilt:

Und ich bekomme mit, dass das Küchenradio leise läuft. Denn sie spielen diesen einen Song, in dem es darum geht, was du später für Geschichten von der Zeit zum Besten gibst, als du jung warst. Es ist echt kein toller Song.

Aber das Lalala von Candy, das ich genau jetzt dazu im Ohr habe – das gefällt mir wirklich.

Wem erzählst du das!<sup>15</sup>

Allein mit dem – durch den Schlusssatz verstärkten – Verweis auf den im Radio gespielten Song deutet der Ich-Erzähler Miguel dos Santos in Nils Mohls Roman *Mogel* an, dass es sich bei der bereits im Titel avisierten Flunkerei nicht alleine um ein nächtliches Täuschungsmanöver auf Plot-Ebene handelt, sondern das Erzählte im Sinn seiner Wirkkraft aufgepeppt wird: Mit sehr viel Witz und Gefühl für das perfekte Timing schildert Miguel, wie er sich als Miguela gestylt (eigentlich ein Strafprogramm seiner Stadtrandkumpels) und damit unter Vorspiegelung falscher Tatsachen in das Herz von Candy schleicht, sich zum Grossstadtcowboy aufschwingt, die Angebetete aus dem Fän-

<sup>14</sup> Siehe Martinez und Scheffel 1999, S. 100–107.

<sup>15</sup> Mohl 2014, 200.

gen des Hengstes befreit und sie von der „*Pornorosa*“<sup>16</sup> zurück ins selbstbestimmte weibliche Leben holt. Anna Stemmann nennt ihn einen „reflektierten Erzähler“, der dabei nicht nur „die Bedingungen seiner Umwelt [seziert]“, sondern auch „immer wieder seinen eigenen Standpunkt [verhandelt]“<sup>17</sup>. Wie auch liessen sich männliche Verhaltensmuster als Mann besser begreifen als durch eine scheinbar weibliche Identität, die den ständigen Zugriffen männlicher Selbstherrlichkeit ausgesetzt ist?

Vom Auszug in die Prärie der Nacht zurück in der elterlichen *homebase* erwacht der erschöpfte Miguel (noch im Miguela-Outfit) am folgenden Morgen am bereits vorsorglich gedeckten Frühstückstisch. Nichts deutet darauf hin, dass hier ein literarisches Pendant zu Lewis Carrolls *Alice* erwachen würde; und doch: So wie Miguel sich sprachgewandt durch die Nacht mogelt und immer wieder aus brenzligen Situationen befreit, mag auch die Erzählung als Ganze eine Mogelpackung sein, eine retrospektive Sprach-Inszenierung einer Nacht, wie sie hätte (besser nicht) sein können; eine Nacht, wie man sich als Erwachsener (sein) jugendliches Erleben (nachträglich) utopiert.

Nils Mohl gelingt es damit, das Moment der asymmetrischen Kommunikation spielerisch zu literarisieren, denn natürlich sind es im Regelfall Erwachsene, die für Jugendliche erzählen, und vielfach befinden sich diese Erwachsenen in einem Alter, in dem Jugend nur noch manipulativ erinnert werden kann. Mit der Unzuverlässigkeit seines eigenen Erzählens verweist Miguel am Ende also auf die mögliche Unzuverlässigkeit der Gattung der Jugendliteratur an sich; und untergräbt diese gleichermaßen durch seine eigene, literarisch brillante Art, jugendliches Erleben differenziert in eine moderne Medienwelt zu stellen, in der ein Ich nur noch fragmentarisch wahrgenommen – oder eben ermogelt – werden kann. Im Sinne einer Novelle<sup>18</sup> inszeniert Nils Mohl das Erwachsenwerden in *Mogel* als das „eigentlich Unerhörte“<sup>19</sup> und verwebt die „adoleszente Selbstsuche des Protagonisten“ in ein „karnevaleskes Erzählspiel“<sup>20</sup>.

Bereits die bisher exemplarisch aufgegriffenen Beispiele zeigen, dass das Unzuverlässige Erzählen im narratologischen Kontext kein „Faktum [ist], sondern Ergebnis einer Interpretation des Textes, die in gleichem Masse von Strategien des Textes wie vom Wissen und der Disposition des Lesers abhängt“<sup>21</sup>. In einer Schwerpunktnummer des Österreichischen Fachmagazins *1001 Buch* zum Erzählen erkundet Daniela A. Frickel, auf welche Weise ein so avanciertes – und in der Theorie schwer fassbares – narratologisches Konzept wie jenes des unzuverlässigen Erzählens in der Nachfolge postmoderner Textgestaltung Eingang in jugendliterarische Texte gefunden hat. Ihren Textanalysen legt sie die Frage zu Grunde: „Wer täuscht wie, warum und mit welchem Ziel?“<sup>22</sup> Daran anschließend soll im Folgenden von unterschiedlichen Dispositionen des Erzählers/der Erzählerin ausgegangen werden, die solchen literarischen Täuschungen – bezeichnet als Unzuverlässigkeit – zu Grunde liegen. Es sollen beispielhaft Textstrategien aufgegriffen werden, die an spezifische Ich-Konzepte gebunden sind. Als Leitmotiv für die Textauswahl dient das Spannungsverhältnis zwischen der Täuschung der Leser\_innen sowie einer daran gebundenen, möglichen Selbsttäuschung der Erzähler\_innen.

---

<sup>16</sup> Ebd., S. 173.

<sup>17</sup> Stemmann 2016, S. 261.

<sup>18</sup> Zu *Mogel* als Novelle siehe Stemmann 2016.

<sup>19</sup> Ebd., S. 261.

<sup>20</sup> Ebd., S. 263.

<sup>21</sup> Frickel 2017, 31.

<sup>22</sup> Ebd.

## Defizitäre Ich-Erzähler\_innen

In der Allgemeingermanistik wird ein kindlicher Ich-Erzähler oder eine kindliche Ich-Erzählerin gerne *per se* als unzuverlässig markiert – fehlt dem Kind im Vergleich zum impliziten erwachsenen Autor bzw. der impliziten erwachsenen Autorin und der erwachsenen Leserschaft doch Erfahrung und Weltwissen. Mit einer bewusst naiven Erzählhaltung einer kindlichen Figur wird also ein entsprechendes Textsignal gegeben und mit der „Erfahrungswirklichkeit“<sup>23</sup> der Leser\_innen kontrastiert. Damit entsteht ein Spannungsfeld zwischen textinternen und textexternen Bezugsrahmen, von Ansgar Nünning als „frames of reference“<sup>24</sup> bezeichnet, in die die Lesenden das Erzählte einordnen und davon ausgehend dessen Zuverlässigkeit bewerten. John Boyne zum Beispiel nutzt dieses Ungleichgewicht ganz bewusst, indem er es im Sinne der literarischen Gattung der Fabel übersteigert und in seinem vieldiskutierten Roman *Der Junge im gestreiften Pyjama* seiner Zentralfigur Bruno, aus dessen Perspektive personal erzählt wird, ein explizit unverständiger Blick auf die ihn umgebende Welt auferlegt wird. Als Sohn des Lagerkommandanten von Auschwitz stolpert Bruno förmlich durch die geheimnisvoll-begrenzte Welt, deren Topografien er ebenso nach dem Hörensagen bezeichnet (er muss in ein neues Haus in *Aus-Wisch* ziehen) wie die darin agierenden Figuren (eines Tages wird der Besuch des *Furor* erwartet). Diskutiert wurde der Roman in den seltensten Fällen auf der Basis seiner „spezifisch literarischen frames of reference“<sup>25</sup> als vielmehr vor dem Hintergrund text-externer Bezugsrahmen, sprich auf der Basis geschichtsdidaktischer Ansprüche an den Text. Nicht das Moment der Unzuverlässigkeit des Erzählens wurde also diskutiert, sondern ein simpler Realitätscheck an der Figur des Bruno vollzogen: Ist die Figur „realistisch“ gezeichnet, also im Sinne des Faktenwissens glaubwürdig? Die Frage bleibt, ob sie das im Sinne jener „lehrhafte[n] Erzählung“<sup>26</sup>, als die die Fabel gilt, zu sein hat; oder ob sie als artifizielle Beispielfigur nicht allein ihrer literarischen Funktion zu dienen hat – der naiven Involvierung in ein im Kontext des Erzählrahmens nicht vermeidbares, tragisches Geschehen.

John Boyne überträgt mit seinem Erzählen literarische Konventionen der Allgemeinliteratur auf die Kinderliteratur, denn natürlich ändern sich im Rahmen jener Literatur, die nicht nur Kindheit thematisiert, sondern auch an Kinder adressiert ist, die *frames of reference*, indem Erfahrungswirklichkeit von Erzähler\_innen und Figuren einander entsprechen. Und die *frames of reference* ändern sich erneut, wenn diese Entsprechung durch spezifische Erzählstrategien bewusst ins Ungleichgewicht gebracht wird, indem die Kinderliteratur defizitäre Figuren als Erzähler\_innen etabliert.

Als prototypisch unter diesen defizitären Ich-Erzähler\_innen darf Andreas Steinhöfels Rico gelten, das tiefbegabte Kind, dessen Erzählen dadurch bestimmt ist, dass Rico die Welt, die ihn umgibt, gleichermassen wie die Welt der Sprache beim Wort nimmt. (Und seine Worterklärungen auch in scheinbar lexikalischer Form festhält.) Darüber hinaus ist Rico räumlichen Begrenzungen ausgesetzt, weil er sich nur zurechtfindet, solange er geradeaus gehen kann. Doch auch wenn er nicht um die Ecke gehen kann, so kann er doch um die Ecke denken und in zunehmendem Mass sind seine Denkanstrengungen in Steinhöfels Trilogie<sup>27</sup> mit topografischen Grenzüberschreitungen verbunden.

---

<sup>23</sup> Nünning 2013, S. 29.

<sup>24</sup> Ebd.

<sup>25</sup> Ebd.

<sup>26</sup> Schweikle und Hoheisel 2007, S. 226.

<sup>27</sup> Gemeint sind *Rico, Oskar und die Tieferschatten*; *Rico, Oskar und das Herzgebrehche*; *Rico, Oskar und der Diebstahlstein*. Ergänzt wurde das Rico-Universum mittlerweile durch filmische Adaptionen der drei Bände, durch animierte Kurzfilme in der *Sendung mit der*

Eine sehr viel umfassendere topografische Begrenzung verstärkt das Defizit von Sarah Michaela Orlovskýs Ich-Erzähler Hovanes in *Tomaten mögen keinen Regen*. Das so genannte Haus Betlehem bildet den hermetischen Raum des Romans. Das von Nonnen geführte Waisenheim, dessen Wohnhaus, Geräteschuppen und Garten, umfassen mehr oder weniger Hovanes' Welt: „Die Schwestern sagen immer, wir sind eine Familie, aber welche Familie hat schon ein eisernes Eingangstor mit einem riesen Vorhängeschloss?“<sup>28</sup> Seine freie Bewegungsmöglichkeit innerhalb dieses Raumes empfindet Hovanes als limitiert und determiniert durch die Schwestern. Wie bei „Kübelpflanzen“<sup>29</sup> wird sein Leben „eingesperrt“<sup>30</sup>: „Ich kann mich frei bewegen, ich kann gehen, wohin ich will. So sieht es zumindest aus.“<sup>31</sup>

Raumopposition wird innerhalb dieses topografischen Rahmens auf der Ebene des „gestimmten Raumes“<sup>32</sup> hergestellt, also auf der Ebene jener Raumwahrnehmung, die durch das empfindende Subjekt bestimmt wird. Bis hin zum körperlich empfundenen Schmerz reicht der von Hovanes wahrgenommene Kontrast zwischen Stille und subjektiv empfundenen Lärm. Der Lärm wird – vielfach mit onomatopoetischen Einschüben in Grossbuchstaben – an Sirup delegiert. Er ist ein im übertragenen Sinn überzuckertes Kind, ein hyperaktives Kind, „das als Baby in den Sirup gefallen [ist], wie Obelix in den Zaubertrank“<sup>33</sup>. Sirup ist laut und beweglich, Hovanes hingegen bewegungseingeschränkt und sprachlich durch die Stille geprägt. Die Stilmittel des psychologischen Kinderromans<sup>34</sup> nutzend, spiegelt Sarah Michaela Orlovský die akustische Raumopposition ins Innenleben ihrer Figur: Zuviel an Stimmen, an Ungesagtem spielt sich in Hovanes Kopf ab, aber nichts davon vermag nach Aussen zu dringen. Die Subjektivierung des Erzählten wird also durch dessen introspektiven Charakter gesteigert: Von den Beobachtungen und Gedanken des Ich-Erzählers Hovanes dringt nichts nach Aussen. (Kann gar nichts nach Aussen dringen, wie erst am Ende des Romans deutlich wird.) Kommunikation und Dialoggestaltung müssen daher über aussersprachliche Mittel funktionieren.

Wann immer eine Frage an Hovanes gerichtet wird, antwortet er mit Gesten oder Blicken.

Dementsprechend wird sprachliche Kommunikation innerfiktional mit nichtsprachlicher zu Dialogen kombiniert und durch innere Monologpassagen ergänzt und kommentiert:

„Hovanes, hörst du mir überhaupt zu?“ Schwester Rosa stemmt die Hände in die Seiten.

Ja. Leider. Du bist ja nicht zu überhören. Aber Schwester Rosa muss man ansehen, wenn sie mit einem spricht. Darauf steht sie.

Ich schaue ihr brav ins Gesicht und nicke.

„Na gut. Jetzt lasse ich dich erst einmal allein mit deinen Schätzen, Hovanes“, sagt Schwester Rosa.<sup>35</sup>

---

*Maus* und deren Transformation in einen Kinder-Comic-Band sowie einen vierten Band, einem Weihnachtsspecial mit dem Titel *Rico, Oskar und das Vomhimmelhoch*.

<sup>28</sup> Orlovský 2016, S. 56.

<sup>29</sup> Ebd., S. 67.

<sup>30</sup> Ebd., S. 66.

<sup>31</sup> Ebd.

<sup>32</sup> Haupt 2004, S. 70.

<sup>33</sup> Orlovský 2016, S. 66.

<sup>34</sup> Zum psychologischen Kinderroman als Subgattung des modernen realistischen Kinderromans siehe Steffens 1995.

<sup>35</sup> Orlovský 2016, S. 26.

Seine Kommunikation über Blicke, die ja letztlich Auslegungssache bleiben, erweitert Hovanes mit Gesten: Auf Fragen, die direkt an ihn gestellt werden, zuckt er mit den Schultern, nickt, streckt die Daumen, schüttelt den Kopf, verdreht die Augen. Meist ordnet er seine eigenen Gesten dabei ein, fügt im inneren Monolog einen Kommentar hinzu. Dabei kann es dazu kommen, dass Hovanes selbst innerhalb eines Gespräches dieselbe Geste auf unterschiedliche Weise ausdeutet.

In vielen dieser Szenen werden die Leser\_innen ganz bewusst in die Irre geführt; denn Hovanes' Sprachlosigkeit muss nicht körperlich bedingt sein – sie kann aus der Situation resultieren und durch Hovanes' pubertäres Verhalten mitbedingt sein. Es kann ihm die Sprache verschlagen haben; er könnte seine Gefühle aus Unsicherheit nicht zum Ausdruck bringen. Solange man sich als Leser oder Leserin nicht darüber im Klaren ist, dass es sich um einen defizitären Ich-Erzähler handelt, lenken die unterschiedlichen Interpretationsmöglichkeiten dessen, was Hovanes (nicht) sagt, von der dahinterliegenden Wahrheit ab.

In einer Szene, in der Hovanes gemeinsam mit den Schwestern und den anderen im Waisenhaus lebenden Kindern das Grab seines Vaters besucht, verleiht er seinen Gefühlen im inneren Monolog Ausdruck: „Jetzt sollte ich etwas spüren. Jetzt sollte ich mich mit meinem Vater verbunden fühlen. [...] Aber ich spüre nichts.“<sup>36</sup> Eine der möglichen Lesarten dieser Passage führt mit innerer Logik zum Unvermögen von Hovanes, eine Fürbitte zu formulieren. Er vermag es – so scheint es – aufgrund seiner psychischen Disposition nicht: „Ich würde auch gerne eine Fürbitte sagen. / Aber ich kann nicht.“<sup>37</sup>

Vor dem Hintergrund von Wissen oder Nicht-Wissen um den defizitären Ich-Erzähler kann diese kurze Szene unterschiedlich gelesen werden: Hovanes kann aufgrund seiner Empfindungen keine Fürbitte formulieren; einfach weil er in einer Situation, in der er nichts fühlt, nichts beitragen kann. Oder aber: Hovanes würde gerne etwas sagen, etwas beitragen, kann aber auf Grund seiner Behinderung nicht sprechen.

Hovanes ist also ein Ich-Erzähler, der zwar der Sprache, nicht aber des Sprechens mächtig ist. Auch seine sichtbare körperliche Einschränkung, seine motorischen Schwierigkeiten als Halbspastiker, werden im Roman erst nach und nach sichtbar. Denn für Hovanes als kindlichen/jugendlichen Ich-Erzähler besteht konsequenter Weise gar nicht erst das Bedürfnis, seine Defizite zu erläutern oder gar medizinisch zu kontextualisieren. Er folgt in seinem Erzählen den psychischen Widrigkeiten, die im Alltag daraus resultieren – insbesondere dem Gefühl, Sirup gegenüber das Nachsehen zu haben. Auch mit Blick auf die anderen im Haus Betlehem lebenden Kinder gibt Hovanes nur wenige Hinweise auf deren konkrete Krankheiten oder Behinderungen; auch hier lässt Hovanes nur aus der jeweiligen Situation heraus relevante Informationen in sein Erzählen einfließen. Sein Interesse liegt nicht in der Aufklärung oder Gesamtschau eines Lebens innerhalb einer Gruppe von Kindern mit Behinderung; sein Interesse liegt an der Auswirkung gruppenspezifischer Prozesse und den persönlich empfundenen Einschränkungen, die er dadurch erfährt. Denn natürlich sind auch seine Schilderungen an einen Selbstfindungsprozess gebunden. Und dieser Selbstfindungsprozess führt im finalen Showdown, der sich durch eine zweite Erzählebene bereits von Beginn an ankündigt, durch das tiefe Tal der Selbstbeziehung:

---

<sup>36</sup> Ebd., S. 36.

<sup>37</sup> Ebd.

Unregelmäßig werfen die Mauern der Häuser das Geräusch meiner Schritte zurück. Kabamm – fschchch – kabarramm – fschzchz – kakamm ... Kein Schritt gleicht dem anderen. Ich höre keinen Rhythmus.

Es ist nicht die Schuld der Mauern. Sie haben völlig recht. Ich bin ein Krüppel. Und jeder einzelne Schritt erinnert mich daran.<sup>38</sup>

Hovanes lässt das eigene Versagen sichtbar werden, indem er erstmals im Text explizit seinen Körper ausstellt. Verbunden wird diese Explizierung der eigenen Defizite mit einem akustischen Motiv, das mit dem literarästhetischen Mittel der Lautmalerei umgesetzt wird. Im Spannungsfeld zwischen Stille und Lärm lässt Hovanes an dieser Stelle den Hall seiner eigenen Unzulänglichkeit auf sich selbst zurückfallen – lullt sich geradezu darin ein. Dem gescheiterten Wunsch nach Zugehörigkeit, nach dem eigenen Raum, in dem er sich selbstbestimmt bewegen kann, setzt er die Eroberung des nicht-determinierten Raums gegenüber. Er haut vom Haus Betlehem ab, gerät aber rasch in eine wortwörtliche Sackgasse.

Ich kauere da wie ein verloren gegangener Hund, auf dem Berg, neben mir ein selbstgezimmertes Gipfelkreuz und ich bin ganz allein. Rund um mich nur Luft, weil ich der höchste Punkt bin. [...] Von hier führt kein Weg weiter, kein Weg weg.

Ich komme mir so dumm vor.

Ich wollte frei sein.

Und jetzt hocke ich hier, in einer Sackgasse.

Verdammt, auf einem Berg! Mein Hals krampft. Ich kann nicht einmal schreien vor Wut. Ich bin zu behindert zum Schreien und zu behindert zum Weglaufen. Mir ist jede Zuflucht genommen. Niemand fragt nach meinem Leben. Ich bin ein armseliger Krüppel.<sup>39</sup>

In dieser Szene verdichtet Hovanes als Ich-Erzähler noch einmal seine Unzulänglichkeiten, seinen Schmerz, seine Wut, sein pubertäres Selbstmitleid, seine Verlassenheit. Die Grundmotive des Romans werden in eine Klagerede zusammengepresst – und noch einmal wird die Unzuverlässigkeit des Erzählers expliziert, indem die einzelnen Sätze im wörtlichen wie auch im übertragenen Sinn verstanden werden können. Zu einem guten Ende trägt letztlich Sirup bei, der Hovanes Verkrampfungen – und gemeint sind hier die wortwörtlichen wie seelischen – mit einer sprachlichen Übersteigerung löst. Er bezeichnet ein ganz alltägliches und längst nicht medizinisch bedingtes Unvermögen als „behindert“<sup>40</sup> – und relativiert damit die Bedeutungsschwere der Defizite, die auf Hovanes lasten. Als defizitärer Ich-Erzähler ist Hovanes unterschiedlichen Einschränkungen ausgesetzt, die er auch und gerade im Erzählen überwindet. Dennoch lassen sich diese Einschränkungen weder verleugnen noch wegmassieren. Doch durch die charmant-flapsigen Bemerkungen von Sirup vermag Hovanes die Frage nach Zugehörigkeit neu zu stellen. Der pubertäre Wunsch, sich selbst zu spüren, sich selbst anzunehmen, wird zur Vorbedingung dieser Zugehörigkeit:

<sup>38</sup> Ebd., S. 156.

<sup>39</sup> Ebd., S. 158.

<sup>40</sup> Ebd., S. 164.

Zum ersten Mal in meinem Leben bin ich nicht traurig, dass ich keine Stimme habe, um zu schreien.  
Ich spüre mich auch so.<sup>41</sup>

## Beschädigte Ich-Erzähler\_innen

„Ich sehe tote Menschen.“ („I see dead people.“)<sup>42</sup>

Einer der meistzitierten Sätze der Filmgeschichte wird zum dramaturgischen Angel- und Wendepunkt in einem filmischen Spiel mit unterschiedlichen Wahrnehmungsebenen. M. Night Shyamalan verschränkt in seinem Suspence-Meisterwerk *THE SIXTH SENSE* die Geschichte des Kinderpsychologen Malcolm Crowe mit jener eines Jungen, der von alptraumhaften Erscheinungen geplagt wird. Der vom damaligen Kinderschauspieler Haley Joel Osment auf unvergleichlich suggestive Weise vorgetragene Satz wird eingeflochten in eine gegenseitige Befragung von Kind und Erwachsenem. Die Biografien der beiden werden dabei ineinander verschoben; zu diesem Zeitpunkt weiss das Publikum noch nicht, dass Coles Bekenntnis nicht nur sein Leben bestimmt, sondern auch mit dem wahren Wesen seines Gegenübers verknüpft ist. Erst vom Überraschungseffekt am Ende des Films her ist erkennbar, wie raffiniert die Zusehenden in die Irre geführt wurden: Es scheint, dass Dr. Crowe integrativer Bestandteil des gesamten Settings ist; in Wahrheit aber interagiert er nur mit Cole.

Als metafiktionaler Clou folgt der folgenschwere Satz auf den Hinweis des Jungen, wie das Erzählen an sich zu funktionieren hat: „You have to add some twists in stuff.“<sup>43</sup> *THE SIXTH SENSE* erfüllt diesen Anspruch auf prototypische Weise. Die falsche Fährte, die durch die Dialoge zwischen zwei innerfiktional scheinbar realen und lebenden Figuren gelegt wird, wird in ihrem Spannungsmoment durch Elemente des Horrors gesteigert, und mit Hilfe eines phantastischen Figurenarsenals in eine letztlich unerwartete Richtung gelenkt.

Ähnlich dramaturgische Grundkonstellationen erfahren in der Jugendliteratur unterschiedliche motivische Ausprägungen:

Bernard Beckett stellt seine Ich-Erzählerin in *Das neue Buch Genesis* in ein Spannungsfeld zwischen Mensch und Maschine. Ein auf unterschiedlichen Erzählebenen ausgetragener Dialog<sup>44</sup> dreht sich um philosophische Fragestellungen rund um das (emotionale) Bewusstsein einer *artificial intelligence* im Vergleich zur menschlichen Fähigkeit des Denkens und Fühlens. Angelegt als Prüfungsgespräch referiert die junge (namentlich an den vorsokratischen Philosophen erinnernde) Anaximander scheinbares Faktenwissen aus der Geschichte von *Platons Republik*, wie der dystopische Staat benannt wird, in dem dieser Future Fiction-Roman verortet ist. Das innerfiktional faktuale Moment wird jedoch vom Ende des Romans her relativiert: Anax' wahres Wesen wird offengelegt, womit auch ihre individuelle Involviertheit in das Erzählte neu bewertet werden muss. Denn durch sie als Ich-Erzählerin sind die Leser\_innen einem scheinbar humanistischen Diskurs gefolgt; der sich auf der Basis unzuverlässigen Erzählens am Ende als posthumanistischer Diskurs<sup>45</sup> entpuppt.

<sup>41</sup> Ebd., S. 175.

<sup>42</sup> *THE SIXTH SENSE* 1999, 00:48:24.

<sup>43</sup> *THE SIXTH SENSE* 1999, 00:45:29.

<sup>44</sup> Siehe dazu Ulm 2017, S. 36f.

<sup>45</sup> Siehe dazu Kalbermatten 2016.

Waren es im Fall des aus Indien stammenden Regisseurs M. Night Shyamalan Untote und Geister, so wird mit den Cyborgs auch beim neuseeländischen Autor Bernard Beckett ein genrespezifisches Figurenarsenal genutzt, um Überraschungseffekte zu erzielen und das bis dahin Erzählte auf unterschiedlichen Rezeptionsebenen als unzuverlässig auszuweisen. Derselbe Überraschungseffekt entsteht dort, wo sich Figuren, die vorerst als innerfiktional real erscheinen, als Produkte einer „überreizten Fantasie“<sup>46</sup> jener Figur erweisen, denen das Erzählen folgt. Regisseur David Fincher setzt dieses Moment in seinem Film FIGHT CLUB ebenso ein wie Regisseur Darren Aronofsky in BLACK SWAN. Entsprang das Leiden des jungen Cole in THE SIXTH SENSE noch seinen paranormalen Fähigkeiten, so sind es sowohl im Fall des namenlosen Protagonisten (Edward Norton) in FIGHT CLUB als auch im Fall von Nina Sayers (Natalie Portman) in BLACK SWAN psychische Dispositionen, die zur jeweils gewaltsamen Konfrontation mit dem mysteriösen Seifenhändler Tyler Durden (Brad Pitt) einerseits und der sich in der Figur des Black Swan verfestigenden Gegenspielerin (Mila Kunis) andererseits führen. Es handelt sich jeweils um Alter Ego-Figuren, um literarische Doppelgänger, deren Funktion in der Offenlegung einer an das Borderline-Syndrom erinnernden Beschädigung der Hauptfigur entspricht, die dem Selbstzweifel, der Schlaflosigkeit und der Überforderung entspringt. Von einer motivischen Überreizung ins Krankhafte gewandt, führt der Weg zu jugendliterarischen Figuren, die Verusterlebnisse zu verdrängen versuchen. Das unzuverlässige Erzählen entspricht dabei „ihrem pathologischen Zustand und wirkt hier gegenüber der Figur zunächst als körpereigene Selbstschutzmaßnahme“<sup>47</sup>. Dieserart beschreibt Daniela A. Frickel die Grundkonstellation in E. Lockharts Jugendroman *Solange wir lügen*. Indem zwei Zeitebenen ineinandergeschoben werden, entsteht der Eindruck, eine sommerliche Urlaubsgemeinschaft habe sich zwar verändert, sei aber grundsätzlich immer noch intakt. Erst vom (Überraschungsmoment am) Ende her ist zu erkennen, dass eine der Zeitebenen nur der mühsam aufrecht erhaltenen Illusion der Ich-Erzählerin Cadence entspringt. Und ebenso wie in M. Night Shyamalamans Film wird erst in der Re-Lektüre erkannt, dass zwischen Cadence und jenen jugendlichen Figuren, die scheinbar sinnentleert in einem eigenen Ferienhaus herumlungern, gar keine direkte Kommunikation besteht. Ähnlich wie in der Rezeption von Sarah Michaela Orlovskýs Roman können auch hier Ereignisse unterschiedlich gedeutet werden: Dass niemand mehr auf Cadence Emails antwortet, könnte auch heißen, dass es in jenem zurückliegenden Sommer zu einem Konflikt zwischen den Jugendlichen gekommen ist, der dazu geführt hat, dass Cadence nunmehr (digital) aus der Clique ausgegrenzt wird. Wer aber hätte mit der Minimalform einer Apokalypse gerechnet, die – wie in Kate de Goldis Roman – zwischen den beiden Zeitebenen liegt?

Im Fall von Nick und Dara in Lauren Olivers Roman *Als ich dich suchte* muss gar nicht erst die grosse Feuersbrunst auf eine Ferieninsel niedergehen; hier reicht ein tragisches Ereignis, das das Leben der beiden Schwestern für immer verändert. Über den Autounfall selbst wird zuallererst geschwiegen; doch die gläserne Wand, die sich seitdem zwischen Nick und Dara geschoben hat, zeigt an, dass die einst Unzertrennlichen nicht mehr auf derselben Seite stehen. Während eingefügte Textsorten wie Zeitungsartikel oder kommentierte Online-Einträge ein scheinbares Moment des Faktualen herstellen, ist das wechselweise Erzählen der beiden Schwestern von Leerstellen bestimmt. Es entsteht ein Patchwork aus falschen und echten, vergessenen und verdrängten Erinnerungen, die letztlich (ACHTUNG SPOILER) nur dem Erzählen einer Person entspringen – einer Person, die sich ihr schwesterliches Gegenüber auch über deren Tod hinaus utopiert. Der Text täuscht damit nicht nur

---

<sup>46</sup> Fröhler 2004, S. 21.

<sup>47</sup> Frickel 2017, S. 33.

die Leser\_innen, die den gelegten und verwischten Spuren folgen müssen; er ist darüber hinaus in seiner Ganzheit konzipiert als Selbsttäuschung einer Jugendlichen, die sich erst am Ende des Romans der Bitterkeit der eigentlichen Ereignisse zu stellen vermag. Im Sinne des unzuverlässigen Erzählens wird die textimmanente Wahrheit also durch Mehrperspektivik verschleiert und den Lesenden eine Art Texträtsel gestellt.

Ein solches Rätsel hat auch Hannah Baker ihren Mitschüler\_innen mit ihrem Tod aufgegeben. Sie selbst jedoch übernimmt es, Licht in das Dunkel der Ereignisse zu bringen, und nennt 13 Gründe für ihren Selbstmord – *13 Reasons Why*, so der Originaltitel von Jay Ashers bereits 2007 erschienenem Jugendroman. Auch dieser Roman (mit dem deutschen Titel *Tote Mädchen lügen nicht*) ist aus zwei Perspektiven erzählt und so wie auch bei Lauren Oliver ist eine der beiden Figuren bereits tot. Ihre Erzählstimme basiert jedoch nicht auf der pathologisch bedingten Illusion der zweiten Figur, sondern wird durch einen erzählerischen Kunstgriff in den Roman eingebracht: Hannah Baker hat vor ihrem Tod Audio-Kassetten besprochen und sorgt dafür, dass zwölf unterschiedliche Personen diese Kassetten nach ihrem Tod in einer streng festgelegten Reihenfolge zu hören bekommen. (Eine Person kommt zweimal auf den Kassetten vor – in unterschiedlichen Eskalationsstufen der Ereignisse.) Hanna nennt das auf den Kassetten Festgehaltene eine „Anthologie ihres Lebens“<sup>48</sup>. Clay Jensen, die zweite Erzählstimme, ist eine dieser zwölf Figuren – und damit einer jener, die sich mit dem Vorwurf auseinandersetzen müssen, mitverantwortlich für Hannah Bakers Tod zu sein. Der Roman setzt ein, als Clay die Kassetten erhält und sie sich im Glauben, eine Art „Abschiedsbrief“<sup>49</sup> in Händen zu halten, anhört. Die Erzählzeit umfasst die Dauer von 13 Audio-Kassetten-Seiten und damit eine Nacht des Hörens, in der Clay jene quer über die Stadt verteilten Orte aufsucht, die Hannah auf den Kassetten (und einer beigelegten Karte) benennt. Die erzählte Zeit reicht zurück an jenen Tag, an dem Hannah in die Stadt gezogen und zur Neuen in der Highschool geworden ist.

Es entsteht die Sonderform eines Dialogs, denn Hannahs (kursiv gesetzte) Erzählpassagen und Clays Reaktion darauf werden ineinandergeschoben, folgen in oft nur satz- oder absatzweisem Wechsel aufeinander. Ein dialogisches Prinzip ist damit zwar gegeben, widerspricht aber dennoch dessen Grundprinzip von Rede und Gegenrede. Denn Hannahs Part bleibt statisch und über den Textverlauf hin (durch Jays Gegenrede) unveränderbar. Damit ist auch die Zuverlässigkeit dessen, was sie zu erzählen hat, nicht überprüfbar. Indem sie die Kassetten aufnimmt und weiterschiebt, behält Hannah die Hoheit über das Narrativ ihrer eigenen Biografie. Die Unzuverlässigkeit ihres Erzählens basiert also auf (möglichen) Widersprüchen zu Clays Eindrücken. Zu fragen bleibt dabei, ob Hannah die Schilderung der Ereignisse nicht im Sinne der Entscheidung, die sie getroffen hat, manipuliert. Legt sie sich die Ereignisse so zurecht, dass sie im klassisch-tragischen Sinn zu ihrem Selbstmord führen *müssen*? Die erzählerische Suche nach einer relativen Wahrheit wird umso schwieriger, als es Gerüchte sind, die Hannahs Leiden an sich selbst und ihrer Umwelt ins Rollen bringen.

Das Gerücht als eine unverbürgte Nachricht, die von öffentlichem Interesse ist und die durch ihre diffuse Verbreitung starken Veränderungen unterliegt, wird von Jay Asher auf seine explizit mündliche Verbreitung zurückgeführt (während es sich heute natürlich um ein digital überlagertes Phänomen handelt). Die Verbreitung der Gerüchte basiert also nicht auf medialer, durch Netz-Anonymität befeuerter Geltungssucht, sondern auf dem jugendlichen Bedürfnis nach Selbstdarstellung, gebunden an männliche Viralität.

---

<sup>48</sup> Asher 2009, S. 97.

<sup>49</sup> Ebd., S. 11.

Bereits in ihrem ersten Audio-Brief an Justin Foley versucht Hannah den Ursprung jener Gerüchte, die sie zur Selbstaufgabe getrieben haben, zu fassen zu bekommen. Eine ihrerseits von mädchenhaft-schwärmerischen Vorstellungen überlagerte Kusszene auf einem Spielplatz wurde in Justins Lageberichten an seine Kumpels deutlich erweitert und sexuell konnotiert.

*Ich wollte nur einen Kuss. Ich hatte gerade auf der Highschool angefangen und war noch ungeküsst. Aber ich mochte einen Jungen und er mochte mich und ihn wollte ich küssen. Das ist alles. [...]*

MEHR ... IST ... NICHT ... PASSIERT!

*Oder habt ihr etwas anderes gehört?*

Allerdings. Wir haben etwas anderes gehört.<sup>50</sup>

Clay bestätigt als Ich-Erzähler die Gerüchte, mit denen Hannah kämpft. Er kann deren Wahrheitsgehalt jedoch nicht überprüfen, auch wenn er Szenen in der Jungen-Umkleide erinnert, in der Hannah in männlicher Selbstüberschätzung als leichte Beute titulierte wurde. Dennoch traut er Hannahs Schilderungen vorerst nicht – hat er doch selbst trotz grosser Zuneigung lange Abstand zu Hannah gehalten, weil er sie nicht recht einschätzen konnte.

Hannahs zwölfmalige Schuldzuweisungen an das jeweilige Du werden vielfach an ein *Wenn* geknüpft. Alex Standall gegenüber zum Beispiel formuliert sie: „*Vermutlich wäre keines der Ereignisse, die hier dokumentiert werden, jemals passiert, wenn du, Alex, meinen Namen damals nicht auf die Liste gesetzt hättest. So einfach ist das.*“<sup>51</sup>

Durch dieses *Wenn* wird die Unzuverlässigkeit in Hannahs Erzählen mitbedingt. Hannah kann nicht wissen, was in einer alternativen Realität passiert wäre; dennoch nutzt sie die Vorstellung solcher alternativen Realitäten für ihre Schuldzuweisungen: Natürlich hat Alex nicht geplant, dass Bryce Walker sich (kurz bevor er Hannah im vorletzten Kapitel des Romans vergewaltigt) an jene Liste aus Kapitel 2 erinnert – und damit daran, dass Hannahs Hintern zum „geilstem Arsch der ersten Jahrgangsstufe ernannt“<sup>52</sup> wurde. Dennoch weist Hannah Alex durch die Verkettung der Ereignisse und die Stigmatisierung ihrer Person Schuld daran zu. „*Es ermutigt Leute – manche Leute –, dich so zu behandeln, als wärst du auf einen ganz bestimmten Körperteil reduziert.*“<sup>53</sup>

Es ist diese Reduktion auf ihren Körper, die im Widerspruch zu Hannahs Sehnsucht steht, als Person erkannt zu werden. Alex Schuld liegt also in der Beteiligung an der grundsätzlichen (gesellschaftlichen) Sexualisierung von Mädchen; mit der Liste, die er in Umlauf bringt, wird diese Form der Sexualisierung über ein persönliches Fehlverhalten hinausgehoben und popularisiert. Indem Hannah das *Wenn* allerdings ausschliesslich auf die Aktivität ihres Gegenübers anwendet, verbleibt sie von Beginn an in jener Passivität, die letztlich in Depression umschlägt und zu ihrem Verhängnis wird. Denn natürlich muss Hannah sich aus der Perspektive der Leser\_innen auch die Frage gefallen lassen, was passiert (oder eben nicht passiert) wäre, *wenn* sie nicht zu Bryce in den Whirlpool gestiegen wäre; zu jenem Bryce, von dem sie weiss, dass er wenige Tage zuvor eine betrunkene, völlig weggetretene Mitschülerin vergewaltigt hat.

<sup>50</sup> Ebd., S. 27–33.

<sup>51</sup> Ebd., S. 44.

<sup>52</sup> Ebd., S. 40.

<sup>53</sup> Ebd., S. 47.

*Ich zögerte. Sollte ich auch?*

*Nein... aber ich tat es.*

Du wusstest, worauf du dich eingelassen hast, Hannah.<sup>54</sup>

Clay übernimmt das *Wenn* immer wieder von Hannah – erteilt ihm letztlich aber eine Absage:

Am liebsten würde ich auf Stopp drücken und zum Anfang ihres Gesprächs zurückspulen. Am liebsten würde ich die Vergangenheit ungeschehen machen und sie warnen. [...]

Aber das ist unmöglich. Die Vergangenheit lässt sich nicht ändern.<sup>55</sup>

Der spezifischen Dialogform, die durch die beiden ineinander geschnittenen Perspektiven entsteht, ist es immanent, dass sich im (scheinbaren) Dialog Meinungen, Verhaltensweisen oder Handlungsoptionen nicht in neue Richtungen lenken lassen. Hannah mag sich ihre eigene Biografie im Sinne ihrer Entscheidung zurecht zu biegen; Clay kann daran aber nichts ändern. Er vermag nur Hannahs Einschätzungen zu relativieren:

*Denn jede Geschichte, die ich erzähle, birgt eine Menge unbeantworteter Fragen.*

Unbeantwortet? Ich hätte dir jede Frage beantwortet, Hannah. Aber du hast nicht gefragt.<sup>56</sup>

Hannah verweist an mehreren Stellen des Romans darauf, dass sie ihre Sicht der Dinge erzählt, ihre *Wahrheit*. Die „Lücken“<sup>57</sup>, die sie im Erzählen offenlässt, betonen dessen Unzuverlässigkeit – eben weil es weder Hannah selbst noch Clay möglich ist, die Gesamtzusammenhänge zu überblicken und die Ereignisse zu kontextualisieren. Hannah verbleibt in ihrer radikal subjektiven Sicht und zeigt sich dabei als Figur determiniert durch ihre eigene Passivität.

Erneut ins Gespräch gekommen ist Jay Ashers Roman durch die im März 2017 online gestellte Netflix Fernsehserie TOTE MÄDCHEN LÜGEN NICHT, die auf dem Roman beruht. Die 13 Kapitel des Romans, die den 13 Seiten der Hörkassetten entsprechen, werden dabei zu 13 Serien-Folgen. Verbleibt der Roman in den wechselnden Ich-Perspektiven von Hannah und Clay, so öffnet die Fernsehserie den hermetischen Raum dieser Hör-Situation: Die Erzählzeit reicht weit über eine Nacht hinaus. Einbezogen werden sowohl jene gruppenspezifischen Prozesse, die unter den von Hannah Beschuldigten entstehen, als auch die familiären Hintergründe der Figuren und damit der zum Teil beträchtliche Druck, der auf die Jugendlichen ausgeübt wird. Einbezogen werden aber auch die möglichen juristischen Folgen von Hannahs Tod: Ausgehend von einer Klage durch Hannahs Eltern beginnen Befragungen der Jugendlichen an der Schule, die durch Clays Mutter als Anwältin vertreten wird. Während im Roman das Geheimnis um die Kassetten die erzählte Zeit über gewahrt bleibt, erreicht die Kenntnis von deren Existenz in der Fernsehserie sowohl Hannahs Eltern als auch die mit dem Fall betrauten Anwälte.

Im Roman selbst werden mögliche gruppenspezifische Prozesse zwischen den von Hannah Beschuldigten (auf Grund der strengen Einheit der Erzählzeit) nur an wenigen Stellen sichtbar: Bereits der dritten Kasette lauschend, kommt Clay bei seinem Streifzug durch die Nacht zu Tyler Dawns

<sup>54</sup> Ebd., S. 258.

<sup>55</sup> Ebd., S. 63.

<sup>56</sup> Ebd., S. 81.

<sup>57</sup> Ebd.

Haus. (An den Jahrbuchfotografen war die B-Seite der zweiten Kassette gerichtet.) Clay erkennt, dass das Fenster zu Tylers Zimmer mehrfach eingeschlagen wurde: „Ein Spinnwebgewebe von Klebeband hält die geborstene Scheibe zusammen.“<sup>58</sup> Tyler erscheint als ideales Opfer; sein Vergehen ist das in der Chronologie der Kassetten bis zu diesem Zeitpunkt das schwerwiegendste und offensichtlichste: Er hat Hannah – ganz jugendlicher Spanner – durch deren Schlafzimmerfenster nicht nur beobachtet, sondern auch fotografiert.

An derselben Stelle des Romans kommt es zum einzigen kurzen Gespräch zwischen Clay und einem der anderen Beschuldigten. Er trifft vor Tyler Dawns Haus auf Marcus Cooley. Clay weiss zu diesem Zeitpunkt weder, was Hannah ihm noch was sie Marcus vorzuwerfen hat. Dennoch stellt er Marcus die diesbezügliche Frage:

›Du bist auch auf den Kassetten, stimmt’s?‹

›So wie du, Clay.‹

Der Zorn und die Anstrengung, meine Tränen zurückzuhalten, machen mir das Sprechen fast unmöglich. ›Wo ist der Unterschied zwischen Tyler und uns?‹

›Er ist ein Spanner‹, antwortete Marcus. ›Ein Dreckskerl. Er hat durch Hannahs Fenster gesehen. Warum sollten wir seines jetzt nicht kaputt machen?‹

›Und du?‹, frage ich. ›Was hast du getan?‹

Für einen Moment schaut er durch mich hindurch. Dann blinzelt er.

›Nichts‹, antwortet er. ›Das ist doch lächerlich. Ich habe auf den Kassetten nichts zu suchen. Hannah brauchte nur einen Grund, um sich umzubringen.‹<sup>59</sup>

Marcus ist als Adressat der B-Seite der zweiten Kassette (er hat am Valentinstag ihre Enttäuschung über ein geplatzt Date schamlos – und ganz im Sinne der über Hannah verbreiteten Gerüchte – ausgenutzt) Teil der Diegese; mit Blick auf den formgebenden, spezifischen Dialog zwischen Hannah und Clay jedoch nimmt Marcus eine aussenstehende Position ein: Die interne Fokalisierung seines Kommentars unterscheidet sich deutlich von Hannahs und Clays jeweiliger Null-Fokalisierung. Seine Figur verweist damit bereits auf die *frames of reference*, in die auch die Leser\_innen das Geschehen einzuordnen haben.

Was im Roman nur angedeutet wird, wird in der Serie expliziert: Tyler wird zu einer beinahe tragischen Figur und damit nach und nach zu einem zweiten Sympathieträger (neben Clay). Auch er steht in der Hackordnung der Highschool auf einer der untersten Stufen; doch sowohl Clay selbst als auch Alex stehen im Verlauf der Serie für ihn ein, als er einmal mehr dem Bullying anderer ausgesetzt ist. Die unausweichlichen gruppenspezifischen Prozesse bringen also nicht nur gewaltsame Konfliktszenen hervor, sondern führen auch zu neuen Loyalitäten. Es ist übrigens Tyler, der in seiner Befragung in der letzten Folge der Serie nicht länger über das dramaturgiebildende Geheimnis schweigt: „There are tapes“<sup>60</sup>, eröffnet er den Anwalt\_innen, als er nach Beweisen für sexuelle Übergriffe auf Hannah gefragt wird.

Auch mit Blick auf die Unzuverlässigkeit von Hannah als Erzählerin nutzt die Fernsehserie die Ausweitung der Diegese und eröffnet Möglichkeiten der Relativierung dessen, was Hannah schildert. Auffälligstes Beispiel dafür ist ein Gespräch zwischen Clay und Zach Dempsay, dessen Ver-

<sup>58</sup> Ebd., S. 107.

<sup>59</sup> Ebd., S. 110.

<sup>60</sup> TOTE MÄDCHEN LÜGEN NICHT, S01/E07, 00:48:32.

such, Hannah zu daten, gescheitert war. Für sein Payback nutzt Zach ein Projekt im Rahmen des Sozialkundeunterrichts: Für jede Schülerin und jeden Schüler existiert im Klassenraum eine Papiertüte, in der andere Zettelchen mit Komplimenten hinterlassen können. Hannah geht Tag für Tag leer aus, bis sie erkennt, dass jemand ihre Zettel willentlich entfernt. Sie vermutet Zach hinter dem Diebstahl der an sie gerichteten Botschaften, stellt ihm eine Falle und entlarvt ihn als Täter – dokumentiert auf Zachs Kassette, auf der sie ihn beschuldigt, ihr mit seiner Aktion „Zuspruch und Aufmunterung [...] gestohlen“<sup>61</sup> zu haben, die sie „dringend nötig gehabt hätte“<sup>62</sup>. Den Brief, den Hannah in ihrer eigenen Papiertüte für Zach hinterlässt, stopft Zach im Roman in seine Hosentasche<sup>63</sup>. In der Fernsehserie zerknüllt Zach den Brief und wirft ihn in einem der Schulkorridore einfach auf den Boden.<sup>64</sup> Soweit Hannahs Sicht, die in der Fernsehserie als filmische Rückblende realisiert wird (unterstützt durch Hannahs Stimme aus dem Off.)

In einem – auf der zweiten Zeitebene stattfindenden – Gespräch zwischen Zach und Clay, wird diese (aus Hannahs Perspektive erzählte) Szene als unwahr entlarvt: „No, I didn’t. Hannah lied about that“<sup>65</sup>, erklärt Zach Clay gegenüber. Und zeigt Clay den angeblich zerknüllten und weggeworfenen Brief, den er in seiner Geldtasche aufbewahrt. „I’ll always be sorry.“<sup>66</sup>

Während andere Figuren Clay gegenüber immer nur behaupten (können), dass Hannah gelogen habe (und dies auch umfassend tun), wird an dieser Stelle Hannahs Unzuverlässigkeit als Erzählerin expliziert und die mögliche Manipulation ihrer eigenen Biografie in den Raum gestellt. Auch in diesem Fall besteht also die Notwendigkeit für die Leser\_innen, das Erzählte in ihre jeweiligen *frames of reference* einzuordnen.

Gerade mit Blick auf den kommerziellen Erfolg des Romans und dessen Beliebtheit unter Jugendlichen lassen sich Rezeptionshaltungen gut ablesen: Die empathische (jugendliche) Lektüre des Romans und damit verbunden der hohe Identifikationsgrad mit Hannah als Erzählerin, stärken deren Zuverlässigkeit; das Moment des unzuverlässigen Erzählens resultiert erst aus einer analytischen Lektüre, die die jeweiligen Textsignale auszudeuten sucht, sowie der Distanz zu jenem beträchtlichen Ausmass an pathetisch vorgetragenem, jugendlichem Selbstmitleid, das Hannah an den Tag zu legen weiss:

*Der kleine Kratzer über meiner Augenbraue, den ihr alle gesehen habt, der stammt von Jessicas Fingernagel.  
[...]*

*Doch es war mehr als ein Kratzer. Es war ein Schlag ins Gesicht. Es war wie ein Messer in meinem Rücken, weil du lieber irgendwelchen aus der Luft gegriffenen Gerüchten geglaubt hast als deinem eigenen Eindruck. Jessica, Schätzchen, ich wüsste gerne, ob du dich dazu aufgerafft hast, zu meiner Beerdigung zu kommen. Hast du die Narbe gesehen, falls du dort warst?*

*Und ihr alle – habt ihr die Narben gesehen, die ihr geschlagen habt?*

*Nein, bestimmt nicht.*

*Wie sollten wir?*

<sup>61</sup> Asher 2009, 166.

<sup>62</sup> Ebd.

<sup>63</sup> Siehe ebd., S. 167.

<sup>64</sup> TOTE MÄDCHEN LÜGEN NICHT, S01/E07, 00:27:07.

<sup>65</sup> Ebd., S01/E07, 00:40:53.

<sup>66</sup> Ebd., S01/E07, 00:41:20.

*Denn die meisten sind mit bloßem Auge nicht zu erkennen.*

Es gab keine Beerdigung, Hannah.<sup>67</sup>

In der Gegenrede Clays wird deutlich, dass Hannah durchaus darin begabt war, sich auf den Standpunkt passiven Unglücks darüber zurückzuziehen, dass keiner die „Wahrheit über [ihr] Leben“<sup>68</sup> kennt; und damit auch keiner ihr wahres Wesen erkennt. Doch Hannah reagiert von Beginn an passiv auf jede Form der Sexualisierungen, Stigmatisierungen und Zurückweisungen. Sie verliert das Gefühl für sich selbst nicht erst durch die Ereignisse, sondern scheint es von Beginn an nicht zu haben. Sie kommt, wie ihr Ryan Shaver im Lyrik-Kurs attestiert, mit sich selbst nicht zurecht<sup>69</sup> und scheint dadurch blockiert, sich ihrem wahren Wesen entsprechend zu präsentieren. Auch und insbesondere dem schuldlos-schuldigen Clay gegenüber, den sie als ihren „Romeo“<sup>70</sup> bezeichnet. Hannahs fragiles Ich-Verständnis erscheint vorerst als adoleszente Grundkonstitution; durch die Verkettung der Ereignisse (und angefacht durch ihren Weltschmerz) jedoch nimmt es krankhaft-depressive Ausmasse an. Als sie im vorletzten Kapitel zu Bryce Walker in den Whirlpool steigt und weder seinen sexuellen Avancen noch seinem daraus resultierendem sexuellen Übergriff Gegenwehr entgegenbringt, heisst es: *„Du musst gesehen haben, dass ich meinen Mund zusammenpresste und Tränen in den Augen hatte, Bryce! Oder turnt dich so etwas an?“*<sup>71</sup>

Einmal mehr delegiert Hannah Baker die Verantwortung für die Situation an ihr beschuldigtes Gegenüber. Der Sex findet ohne Einverständnis statt und ist daher ausnahmslos als Vergewaltigung zu benennen. Als Hannah jedoch formuliert: *„In diesem Moment gab ich den Widerstand auf“*<sup>72</sup>, ist zu fragen: Welchen Widerstand? Ihr verzweifelter Versuch, sich selbst zu spüren – und sei es durch Schmerz – hat ihr ihre eigene Passivität zum Verhängnis werden lassen.

## Fragmentierte Wirklichkeit

Hannah Bakers Erzählperspektive beruht auf der Möglichkeit einer Manipulation der eigenen Biografie; die Möglichkeit dazu bietet die radikale Subjektivität, auf der ihre Stimme basiert und aus der die Unzuverlässigkeit ihres Erzählens gleichermassen resultiert wie aus dem Perspektivwechsel und den damit gegebenen Textsignalen. Interessant erscheint, dass der hermetische Raum des nächtlichen *Zwiesgesprächs* in der Fernsehserie zwar aufgelöst wird, dass das Entstehen der Gerüchte aber dennoch nur an wenigen Stellen um die Möglichkeiten der Sozialen Medien erweitert wird. Vielmehr werden trotz Allpräsenz von Smartphones im Labor entwickelte Fotografien oder Schmierereien auf der Türe des Mädchenklos als sichtbare Zeichen dessen genutzt, was passiert ist (oder passiert sein könnte). Das Moment der Wahrheitsfindung bleibt damit dem Analogen verpflichtet, der inneren Konsequenz der Chronologie dessen, wovon Hannah erzählt.

---

<sup>67</sup> Asher 2009, 71.

<sup>68</sup> Ebd., S. 124.

<sup>69</sup> Siehe ebd., S. 187.

<sup>70</sup> Ebd., S. 195.

<sup>71</sup> Ebd., S. 260.

<sup>72</sup> Ebd., S. 261.

Die Tatsache, dass Wirklichkeit und Wahrheit in einer digitalisierten Welt gar nicht mehr *per se* erfassbar sein können, bleibt ausgespart – auch im Sinne der Chronologie der Ereignisse, die geradlinig und unausweichlich auf das tragische Ende zusteuern.

Ganz anders präsentiert sich eine von Jugendlichen zu erfassende Wirklichkeit, wenn bereits mit dem Textarrangement des Erzählten auf dessen Fragmentarität verwiesen wird – wie in den Jugendromanen von Nils Mohl. Er versteht seine Stadtrandtrilogie<sup>73</sup> als „Grammatik des Erwachsenwerdens“<sup>74</sup> und zeigt, dass bereits die Notwendigkeit, das Erzählte in eine bestimmte Ordnung zu bringen, die schwierige Aufgabe der Protagonist\_innen spiegelt, Klarheit über das eigene Leben herzustellen. Die Fragilität solcher prekären Selbstfindungsprozesse verknüpft Nils Mohl im ersten Teil seiner Trilogie darüber hinaus mit den literarischen Mitteln des unzuverlässigen Erzählens. Während in Jay Ashers Roman die (dem Kassettenrekorder entlehnten) Zeichensetzungen von Forward, Pause und Stopp grafisch eingesetzt werden, um Unterbrechungen in Clays Hören zu signalisieren, nutzt Nils Mohl die Icons (ergänzt durch Rewind) um in seinem a-chronologischen Textverlauf Zeitsprünge zu markieren. Die intradiegetische Konstante dieser wortwörtlich sprunghaften Konstruktion scheint der homodiegetische Erzähler zu sein; an seiner Seite Mauser, „Sparpartner in allen Lebenslagen“<sup>75</sup>. Ähnlich wie bei Jay Asher greifen die beiden Stimmen von Beginn an ineinander und lassen einen spezifischen Widerhall entstehen. Mauser erhält dabei die Rolle dessen, der das Denken und Handeln des Ich-Erzählers kommentiert; er fragt nach und verweist auf die Unsicherheiten des Ich-Erzählers.

Unterbrochen wird der Text immer wieder durch metafiktionale Passagen, die scheinbar faktualen Charakter erhalten. Formuliert wird darin zum Beispiel, was der Ich-Erzähler „sicher“<sup>76</sup> über andere Figuren weiss. Die Notation dessen, was er „sicher“ über sich selbst weiss, erfolgt erst sehr spät im ersten Teil – und führt über Mauser:

! Drei Dinge, die ich sicher über mich weiß

- Mauser ist ein Teil von mir, der Boxer, an dem sein Vater hängt. (Ich bin deshalb nicht *schizo*. Nur erwachsener, wenn es darauf ankommt.)
- Ich wüsste gerne, wer *ich* wirklich bin. (Zugleich kommt mir dieser Wunsch so sinnlos vor, als würde man versuchen, aus Handseife Funken zu schlagen.)
- Auf Anhieb habe ich mich in Jackie verguckt. Nicht in Edda. Wäre es anders romantischer? (Darauf gepfiffen auf die Waschlappenromantik!)<sup>77</sup>

Die hübsche, reiche Jackie von der illegalen Poolparty oder die bodenständige Laubenbesitzerin Edda? In seinem Begehren wird der Ich-Erzähler zwischen den beiden so unterschiedlichen Frauenfiguren hin und her geworfen. Beinahe scheint dieser Liebeskonflikt den eigentlichen Ich-Findungsprozess zu überdecken, der von den Stimmen im Kopf bestimmt wird: „Was ich mir wünsche? Dass es einmal ruhig ist, da oben im Hirn.“<sup>78</sup>

<sup>73</sup> Gemeint sind damit *Es war einmal Indianerland* (2011), *Stadtrandritter* (2013) und *Zeit für Astronauten* (2016).

<sup>74</sup> Lexe 2014, S. 20.

<sup>75</sup> Mohl 2011, S. 25.

<sup>76</sup> Ebd., S. 20, 68 und 129.

<sup>77</sup> Ebd., S. 175.

<sup>78</sup> Ebd., S. 156.

Gebunden ist diese an Hovanes aus Sarah Michaela Orlovskýs Roman erinnernde Unruhe an Mauser und den Fall Zöllner (von dem in metafiktionalen Passagen im Zeitungsstil die Rede ist); wobei immer deutlicher wird, dass Mauser und Zöllner nicht nur miteinander, sondern auch unausweichlich mit dem Ich-Erzähler verknüpft sind. Im Boxkampf des Lebens ist es Mauser, der gemeinsam mit dem Ich-Erzähler in den Ring steigt; er ist es, der sich den Aggressionen stellt, ja sich überhaupt erst zu jenen Aggressionen bekennt, die (auch) den Ich-Erzähler umtreiben. Gespiegelt wird dieser metaphorische Boxkampf in einem realen Fight, in dem Mauser gegen den Vorstadthalbstarke Kondor antritt. Für einen kurzen Moment kommen dabei die Stimmen Mausers und des Ich-Erzählers zur Deckung:

Runde drei: Mauser kämpft überlegen [...] Kondor rennt mittlerweile nur noch verzweifelt gegen seine Deckung an. Feucht suppt es aus einem Cut über dem rechten Auge. [...] Das tropfende Blut. Die winzigen Flecken am Boden.  
Mir ist, als würde Mauser einen kurzen Moment zögern. Als würde ich zögern.  
(Der Kampf ist entschieden.)  
Alle Bewegungen scheinen für eine Sekunde wie eingefroren. Ich höre meinen Atem. Mein Herz, das zwei-, dreimal von innen gegen die Brust schlägt [...].  
Dann geht der Kampf weiter: Meine Schläge kommen präzise aus der Schulter geschossen.<sup>79</sup>

Die beiden zitierten Passagen (Drei Dinge ... Runde drei ...) sind im Text deutlich voneinander entfernt platziert und deuten einander dennoch aus. Mauser scheint nicht einfach nur Teil im Leben des Ich-Erzählers, sondern Teil seiner selbst zu sein – und wird dieserart zum zentralen Bestandteil im So-Sein des Ich gemacht: Ein Zirkelschluss, der das Ich als unzuverlässigen Erzähler ausweist. Doch noch wird die Irritation vorangetrieben: Zwischen die beiden zitierten Textpassagen wird eine Szene geschoben, die in der eigentlichen Chronologie der Handlung nach dem Boxkampf stattfindet und im Textarrangement vor den drei Dingen darüberliegt, die Mauser sicher über sich weiss. Darin stellt der Ich-Erzähler wieder Distanz zwischen sich und Mauser her: Er erzählt Edda von den Umständen rund um Zöllners Verschwinden und davon, wie Mauser in die Sache involviert ist.<sup>80</sup> Edda stellt ihre Fragen an den Ich-Erzähler und er antwortet, indem er für (oder eben: als) Mauser spricht. Die beiden Figuren kommen dabei mit der Ausnahme einer kurzen Passage nur implizit zur Deckung: „Mauser schiebt das Häutchen auf den Fingernägeln zurück. Ich schiebe das Häutchen auf den Fingernägeln zurück.“<sup>81</sup> Erst die Klimax am Ende von Teil I des Romans legt explizit offen, dass der Ich-Erzähler und Mauser einander nicht nur spiegeln, sondern dieselbe Person sind: „Ich bin allein. / Allein. Ich.“<sup>82</sup>

Die Erkenntnis des Ich-Erzählers (und mit ihm die finale Erkenntnis der Leser\_innen) entspricht formal der Offenlegung von Hovanes' Stummheit am Ende von Sarah Michaela Orlovskýs Roman. Dramaturgisch entspricht sie den finalen Überraschungseffekten in den Romanen von E. Lockhart und Lauren Oliver. Doch auch wenn Nils Mohl hier für einen veritablen Plot-Twist sorgt, springt hier kein Clown aus der Kiste. Anders als die auf den Überraschungseffekt abzielenden, amerikanischen Romane nutzt Nils Mohl das literarische Mittel des unzuverlässigen Erzählens,

<sup>79</sup> Ebd., S. 137.

<sup>80</sup> Zur Motivik und literarischen Ausgestaltung der Szenen rund um Zöllner und Mauser siehe Lexe 2017, 138–139.

<sup>81</sup> Mohl 2011, S. 163.

<sup>82</sup> Ebd., S. 184.

um die Vielschichtigkeit seiner Figur zu etablieren. Mauser wird zu einem innerpsychischen Alter Ego, das nicht aus einer psychischen Beschädigung resultiert, sondern vielmehr die Fragilität eines jugendlichen Ichs zeigt, das determiniert wird durch seine spezifische Biografie. Diese Biografie wird weder erläutert, noch beklagt (noch möglicherweise manipuliert) wie in Jay Ashers Roman, sondern zum integrativen Bestandteil einer Suche nach jugendlicher Selbstgewissheit. Gleichzeitige Nähe zur und Distanz von der eigenen Biografie werden durch eine literarische Doppelgänger-Konstruktion geschaffen; die eigene Biografie anzunehmen, heisst für das erzählende Ich folgerichtig, die introspektive Ich-Spaltung zu überwinden und sich selbst als Mauser zu deklarieren. Selbstbeschädigungen, die in den bisher analysierten Romanen zum Erzähl-Movens werden, offenbaren sich hier durch literarische Kunstgriffe, die darauf verweisen, dass ein adoleszentes Ich-Verständnis erst geschaffen werden muss, bevor das Ich sich mit dem Du konfrontieren (und im zweiten Teil des Romans eine Entscheidung zwischen Jackie und Edda treffen) kann. Daraus resultiert scheinbar zwingend ein unzuverlässiger Erzähler – der aber ganz explizit an jene Textsignale gebunden ist, die zeigen, wie Wahrnehmungen einander spiegeln, widersprechen oder überlagern. Es sind also vor allem literarische Konventionen und Erfahrungswerte, durch die eine Einordnung des Geschehens in die jeweiligen *frames of reference* möglich wird. Und das darf im Kontext der Jugendliteratur als selten genug gelten.

## Literaturliste

### Primärliteratur

- Asher, Jay: Tote Mädchen lügen nicht. Aus dem Amerikanischen von Knut Krüger. München: cbt 2009 (Original: 13 Reasons Why 2007).
- Beckett, Bernard: Das neue Buch Genesis. Aus dem Englischen von Christine Gallus. Bindlach: Script 5 2009 (Original: Genesis 2009).
- Boyne, John: Der Junge im gestreiften Pyjama. Eine Fabel. Mit einem Nachwort des Autors. Aus dem Englischen von Barbara Jakobeit. Ergänzte Ausgabe. Frankfurt: Fischer Taschenbuch 2009 (2007; Original: The Boy In The Striped Pyjamas 2006).
- Goldi, Kate de: Barney Kettles bewegte Bilder. Aus dem Englischen von Ingo Herzke. Hamburg: Königskinder 2017 (Original: From The Cutting Room of Barney Kettle 2015).
- Lockhart, E.: Solange wir lügen. Aus dem Amerikanischen von Alexandra Rak. Ravensburg: Ravensburger Buchverlag 2015 (Original: We Were Liars 2014).
- Mohl, Nils: Es war einmal Indianerland. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2011.
- Mohl, Nils: Mogel. Reinbek bei Hamburg: rororo rotfuchs 2014.
- Mohl, Nils: Zeit für Astronauten. Reinbek bei Hamburg: rororo rotfuchs 2016.
- Oliver, Lauren: Als ich Dich suchte. Aus dem Englischen von Katharina Distelmeier. Hamburg: Carlsen 2017 (Original: Vanishing Girls 2015).
- Orlovský, Sarah Michaela: Tomaten mögen keinen Regen. Wien: Tyrolia 2016 (2013).
- Steinhöfel, Andreas: Rico, Oskar und die Tieferschatten. Illustriert von Peter Schössow. Hamburg: Carlsen 2008.
- Steinhöfel, Andreas: Rico, Oskar und das Herzgebrehche. Illustriert von Peter Schössow. Hamburg: Carlsen 2009.

Steinhöfel, Andreas: Rico, Oskar und der Diebstahlstein. Illustriert von Peter Schössow. Hamburg: Carlsen 2010.

Welsh, Irvine: Trainspotting. London: Vintage 2004 (1993).

### Medien

BLACK SWAN. USA 2010, Darren Arronofsky, 108 min. (DVD: Twentieth Century Fox Home Entertainment 2011).

FIGHT CLUB. USA 1999, David Fincher, 139 min. (DVD: Twentieth Century Fox 2013).

HOUSE OF CARDS. USA 2013. Staffel 1 in 13 Folgen. Creator Beau Williom. Regisseure David Fincher, James Foley, Allen Coulter. Netflix Original Serie (DVD: Sony Pictures Home Entertainment 2015).

THE SIXTH SENSE. USA 1999, M. Night Shyalaman (DVD: Constantin Film 2000).

TOTE MÄDCHEN LÜGEN NICHT. USA 2017. Staffel 1 in 13 Folgen. Produktion Joseph Incaprera. Netflix Original Serie.

### Sekundärliteratur

Busch, Dagmar: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht: Bausteine für ein erzähltheoretisches Analyseraster. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis ungläubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. 2. Aufl. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2013, S. 41–58.

Frickel, Daniela A.: Über Unwahrscheinlichkeit und Unwahrheit. In: 1001 Buch 1/2017, S. 31–33.

Fröhler, Birgit: Seelenspiegel und Schatten-Ich. Doppelgängermotiv und Anthropologie in der Literatur der deutschen Romantik. Marburg: Tectum Verlag 2004.

Haupt, Birgit: Analyse des Raums. In: Peter Wenzel (Hg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2004 (WVT Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium, 6), S. 69–87.

Kalbermatten, Manuela: „Welcome to Freaks Unlimited“ – Wie literarische Cyborgmädchen die (Geschlechter)Grenzen ver-rücken. In: Heidi Lexe (Hg.): *gorkicht im gemank. Mediale und ästhetische Ver-rückungen (in) der Kinder- und Jugendliteratur*. Reihe Fokus im Fernkurs Kinder- und Jugendliteratur der STUBE. Wien 2016, S. 52–63.

Lexe, Heidi: Es geht nicht ohne den Glauben an irgendetwas. Nils Mohl im Gespräch mit Heidi Lexe. In: 1001 Buch 3/2014, S. 20–21.

Lexe, Heidi: Die Saat des Bösen. Mörderfamilien und ihre spezifische Dynamik in der Jugendliteratur. In: Caroline Roeder, Michael Ritter (Hg.): *Familienaufstellungen in der Kinder- und Jugendliteratur (kjl&m 17.extra)*. München: kopaed 2017, S. 127–140.

Martinez, Matias, Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. 5. Aufl. München: C. H. Beck Verlag 2003 (1999).

Nünning, Ansgar: *Unreliable Narration* zur Einführung: Grundzüge einer kongnitiv-narratologischen Theorie und Analyse ungläubwürdigen Erzählens. In: Ders. (Hg.): *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis ungläubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. 2. Aufl. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2013, S. 3–39.

Schweikle, Irmgard und Wiebke Hoheisel: Fabel. In: Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. Hg. v. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moeninghoff. 3., neu bearbeit. Aufl. Stuttgart: Metzler 2007, S. 226–227.

- Steffens, Wilhelm: Beobachtungen zum modernen realistischen Kinderroman. In: Günter Lange und Wilhelm Steffens (Hg.): *Moderne Formen des Erzählens in der Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart unter literarischen und didaktischen Aspekten*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1995, S. 25–49.
- Stemmann, Anna: Gemogelte Novelle. Karneavaleskes Erzählspiel in Nils Mohls *Mogel*. In: *Literatur im Unterricht* 3/2016, S. 255–265.
- Ulm, Christina: »Schöne Geschichte«, sagte ich. Über fiktive Erzählsituationen. In: *1001 Buch* 1/2017, S. 35–38.

## Zusammenfassung

Unzuverlässiges Erzählen beruht auf gezielter literarischer Irreführung. Doch wer führt wen mit welcher Agenda in die Irre? Folgt man den theoretischen Ansätzen des Narratologen Ansgar Nünning, kann erst durch eine spezifische Kommunikation zwischen Text und Lesenden von unzuverlässigem Erzählen gesprochen werden. Es bedarf einerseits charakteristischer Textsignale und andererseits signifikanter Analyserahmen, in die das Gelesene von den Rezipierenden eingeordnet werden kann. Diese Analyserahmen basieren sowohl auf der literarischen Erfahrung mit Erzählkonventionen, als auch auf dem Weltwissen und der Welt-Wahrnehmung der Leser\_innen. Daraus resultieren Varianten eines Erzählens, das nicht nur auf (radikaler) Subjektivität basiert, sondern dessen Subjektivität auch Unsicherheiten bezüglich der Verlässlichkeit sowohl der Ich-Erzähler\_innen (und ihrer psychischen Konstitution) als auch des Erzählten birgt. Gewählt werden drei jugendliterarische Aspekte: Defizitäre Ich-Erzähler\_innen, deren Unzuverlässigkeit aus einer deutlichen Diskrepanz zwischen dem eigenen Weltwissen respektive den eigenen körperlichen und sprachlichen Fähigkeiten und jenen der Leserinnen und Leser resultiert. Beschädigte Ich-Erzähler\_innen, deren Unzuverlässigkeit in jener psychischen Disposition zu suchen ist, aus der heraus sie erzählen. Und zuletzt Ich-Erzähler\_innen, deren überlagerte Wahrnehmungen gleichermaßen auf ihre Fragilität (als literarische Konstrukte gleichermaßen wie im Sinne ihres Person-Seins) wie auf die Fragmentarität der sie umgebenden Wirklichkeit verweisen. Dabei kommt der Tatsache besondere Aufmerksamkeit zu, dass eine mögliche Täuschung der Lesenden vielfach verknüpft ist mit der Selbsttäuschung der Erzählenden.



# Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien? Eine vergleichende Studie

Von Sonja Klimek

## Aktueller Forschungsstand

Unzuverlässiges Erzählen in Kinder- und Jugendliteratur und -medien (KJLM) ist bis heute ein kaum erforschtes Feld. In Anbetracht der grossen Aufmerksamkeit, die die diversen Formen erzählerischer Unzuverlässigkeit sonst in der Narratologie – sowohl aus systematischer<sup>1</sup> und historisch-fallorientierter<sup>2</sup> als auch aus transgenerischer<sup>3</sup> Perspektive – in letzter Zeit erhalten, ist dies eigentlich ein erstaunlicher Befund. Auf den ersten Blick könnte man meinen, dass die Frage nach unzuverlässigem Erzählen für Medien und Kunstformen, die sich primär an noch nicht erwachsene Rezipierende richten, „angesichts des Adressatenkreises“ „nicht angemessen“<sup>4</sup> wäre. Ist doch unzuverlässiges Erzählen in der Literatur ein „Erzählverfahren, das vom Rezipienten die Fähigkeit zur Distanzierung, zum kritischen Hinterfragen des Erzählerdiskurses und damit ein hohes Mass an Lesekompetenz verlangt.“<sup>5</sup> Hierin ist es vergleichbar etwa der Ironie. Da aber *de facto* sowohl Ironie als auch unzuverlässiges Erzählen durchaus auch in Kinder- und Jugendliteratur vorkommen, soll im Folgenden die Frage nach den Formen und Funktionen erzählerischer bzw. darstellerischer Unzuverlässigkeit auch einmal dezidiert für die KJLM mit ihren textuellen und medialen Besonderheiten entsprechend gesondert gestellt werden. In meinem Beitrag werde ich untersuchen, inwieweit sich die von der Narratologie heute bereitgestellten Analysetools und Beschreibungskategorien für unzuverlässiges Erzählen auch auf die KJL übertragen lassen. Dabei werde ich punktuell den Blick auch auf Unzuverlässigkeit der Darstellung in anderen Medienformaten richten.

Die meisten literarischen Erzähltexte problematisieren die Autorität ihrer Erzählinstanz nicht explizit. So der Text keine anderslautenden Anweisungen gibt, gehen LeserInnen normalerweise davon aus, dass die Aussagen der Erzählinstanz über die fiktive Welt ‚wahr‘ sind. Es gibt jedoch auch Texte, die mehr oder weniger deutliche Hinweise darauf enthalten, dass die Erzählinstanz Dinge über die fiktive Welt berichtet, welche in dieser Welt gar nicht oder zumindest so nicht ganz der Fall sind oder sein könnten: 1) „mimetische Unzuverlässigkeit“. Unzuverlässiges Erzählen, das die Richtigkeit der mimetischen Sätze des Erzählers betrifft, wird in drei Arten unterteilt: 1a) „täuschendes Erzählen“, bei dem „der Text seinen Lesern (vorübergehend) gute Gründe für falsche Annahmen

---

<sup>1</sup> Vgl. etwa Kindt/Köppe 2011.

<sup>2</sup> Referenzen erübrigen sich. Eine kurze Recherche in den einschlägigen literaturwissenschaftlichen Datenbanken wie etwa BDSL oder MLA wird eine Vielzahl von Publikationen zu Werken unterschiedlicher Genres, Sprachen und Zeiträume ergeben.

<sup>3</sup> Vgl. etwa Liptay/Wolf 2005, Nünning 2015.

<sup>4</sup> Wolf 2005, S. 261f.

<sup>5</sup> Ebd., S. 262.

über fiktive Tatsachen gibt“, also erst am Ende des Textes aufgedeckt wird, dass die LeserInnen bisher mit ihren Annahmen über die fiktive Welt „in die Irre geführt“ wurden und es sich in Wirklichkeit ganz anders verhielt.<sup>6</sup> Vom „täuschend unzuverlässigen Erzählen abzugrenzen ist das 1b) „offen unzuverlässige Erzählen“.<sup>7</sup> Auch hier werden die Lesenden nicht zuverlässig darüber informiert, was in der fiktiven Welt wirklich passiert und der Fall ist. Die Unzuverlässigkeit der Erzählinstanz wird aber nicht in einer überraschenden Wendung am Schluss deutlich, sondern ist von vorn herein klar oder kann zumindest angenommen werden, weil sich die Erzähler offen „als naiv, unmündig oder verrückt und insofern als zweifelhafte Berichterstatter zu erkennen gegeben“.<sup>8</sup> 1c) „Mimetisch unentscheidbares Erzählen“<sup>9</sup> ist dagegen noch komplexer, denn hier bleibt für die Leserschaft bis zum Schluss der Lektüre nicht erkennbar, ob die Aussagen der Erzählinstanz über das, was in der erzählten Welt der Fall ist, nun eigentlich korrekt sind oder nicht.<sup>10</sup> Bei diesem „mimetisch unentscheidbaren Erzählen“ muss man erst einmal Hinweise auf die Unzuverlässigkeit der Erzählinstanz als solche identifizieren, etwa wenn ein „homodiegetischer Erzähler“,<sup>11</sup> der mit dem Anspruch auf Faktualität spricht, sich als psychisch labil herausstellt, an einer Kopfverletzung leidet, Drogen nimmt oder sich in Widersprüche verstrickt.<sup>12</sup>

Zu diesen drei Formen von „mimetischer Unzuverlässigkeit“, in der die Aussagen der Erzählinstanz über das, was in der fiktiven Welt der Fall ist, inkorrekt sind oder sein können (1a – c), kommt als grundlegend andere Form unzuverlässigen Erzählens das, was Martínez und Scheffel mit Blick auf die Autorintention als 2) „theoretische Unzuverlässigkeit“ bezeichnen.<sup>13</sup> Ist eine Erzählinstanz „theoretisch unzuverlässig“, so stellt sie zwar die „konkreten Tatsachen der dargestellten Geschichte“ offenbar „mimetisch zuverlässig“ dar, weicht aber in Bezug auf „die philosophische und moralische Dimension“ ihrer Aussagen von den philosophischen und moralischen Positionen der empirischen Autoren und deren Überzeugungen darüber, was weltanschaulich und moralisch richtig oder falsch ist, ab.<sup>14</sup> Kindt spricht hier statt von „theoretischer“ von „axiologischer Unzuverlässigkeit“,<sup>15</sup> die er unabhängig von realen Autorintentionen als einen Widerspruch zwischen den „Wertauffassungen“ der fiktiven Erzähler-Figur und den „durch den Text im ganzen“ (d.h. nicht durch die wie auch immer festzumachende Autorintention) zum Ausdruck gebrachten „Wertauffassungen“ definiert.<sup>16</sup> Die Frage lautet nun, ob es all diese vier Arten unzuverlässigen Erzählens auch in KJLM gibt und welche (ggf. von nicht-altersspezifischen Medien abweichenden) Funktionen sie dort erfüllen. Legt man einen intentionalistischen Begriff von Kinder- und Jugendliteratur zugrunde<sup>17</sup>, so müssen die

<sup>6</sup> Köppe/Kindt 2014, S. 239.

<sup>7</sup> Ebd., S. 244f.

<sup>8</sup> Ebd., S. 245.

<sup>9</sup> Martínez/Scheffel 2012, S. 107.

<sup>10</sup> Vgl. Köppe/Kindt 2014, S. 241.

<sup>11</sup> Ein Ich-Erzähler, der als Figur „in der Geschichte, die er erzählt, vorkommt“ (Genette 1994, S. 175). „Heterodiegetisch“ ist ein Erzähler dagegen, wenn er „in der Geschichte, die er erzählt, nicht vorkommt, abwesend ist“ (ebd.).

<sup>12</sup> Unzuverlässiges Erzählen anzunehmen wäre dann eine der gängigen „Normalisierungsstrategien“ für bemerkte Unstimmigkeiten im Erzähltext. Eine andere wäre etwa die Annahme einer Unachtsamkeit des Autors. Vgl. Fludernik 2005, S. 39f.

<sup>13</sup> Martínez/Scheffel 2012, S. 105.

<sup>14</sup> Vgl. ebd.

<sup>15</sup> Kindt 2008, 48. Axiologie ist in der Philosophie die allgemeine Lehre von den Werten.

<sup>16</sup> Köppe/Kindt 2014, S. 252f.

<sup>17</sup> Und nur das macht für die vorliegende Fragestellung Sinn, denn in nicht speziell an diese Zielgruppe adressierten Texten, die im Alltag trotzdem zu „Kinder- und Jugendliteratur“ (Kümmerling-Meibauer 2000, S. 254) werden, kann man natürlich keine formalen

„kognitiven Fähigkeiten der Zielgruppe, d.h. die Frage nach der möglichen Wahrnehmung solcher Erzähltechniken,“<sup>18</sup> sehr viel stärker mitberücksichtigt werden als bei nicht-altersspezifischen Literaturformen und Medien. Letztere richten sich ja vermutlich überwiegend an eine literarisch recht breit sozialisierte, kompetente ‚Ideal-Leserschaft‘. Personen, die auf der Produktionsseite Akteure im Feld der KJLM sind, haben dagegen wohl meist ein anderes Bild von ihrer Zielgruppe.

Die Grundvoraussetzung, um die verdoppelte Kommunikationsstruktur des unzuverlässigen Erzählens überhaupt erkennen zu können, ist, dass die RezipientInnen kognitiv bereits in der Lage sind, Formen der verdoppelten Kommunikation und der uneigentlichen Rede (wie Ironie) von falschen Aussagen (wie Lüge und Irrtum) zu unterscheiden.<sup>19</sup> Wann genau sich diese komplexen kognitiven Fähigkeiten zur Herausbildung eines metasprachlichen Bewusstseins entwickeln, ist in der Forschung momentan noch umstritten, zumal es bisher keine empirischen Studien dazu gibt.<sup>20</sup> Vermutungen, die auf nicht-repräsentativen Erhebungen und eigener Erfahrung mit Heranwachsenden basieren, tendieren momentan dahin, diese Fähigkeit etwa ab dem Alter von neun, vielleicht sogar erst mit 14 oder 16 Jahren als in vollem Umfang entwickelt anzunehmen.

Während Ironie als einfache Form uneigentlichen Sprechens sicher schon früher erkannt werden kann, ist für die Fähigkeit, erzählerische Unzuverlässigkeit in Texten zu bemerken, wohl ein höheres Alter zu veranschlagen. Erzählerische Unzuverlässigkeit ist insofern vermutlich schwieriger zu entdecken, dass sie nicht einfach die wörtliche Rede irgendeiner Figur betrifft, die z.B. lügt oder sich irrt, sondern die Aussagen der Erzählinstanz selbst. Um erzählerische Unzuverlässigkeit in einem Buch zu identifizieren, müssen LeserInnen mithin die Fähigkeit haben, sich von den Aussagen gerade jener Instanz zu distanzieren, der sie sonst vorbehaltlos zu vertrauen geneigt sind. Ist doch die Erzählinstanz – sei sie nun figürlich auf der diegetischen Ebene ausgestaltet oder nur in Form einer Person hinter der Erzähl-‚Stimme‘ vorzustellen – immerhin jene privilegierte Instanz, der die Lesenden überhaupt erst ihren Zugang zur fiktiven Welt verdanken und der sie insofern besonders zu vertrauen geneigt sind.

Es liegt also nahe, erzählerische Unzuverlässigkeit nur in Jugendbüchern zu suchen. Tatsächlich gibt es für diesen Bereich bereits einige wenige Fallstudien: Yvonne Wolf untersucht Beispiele der Jugendliteratur, in denen sich Ich-Erzähler als unzuverlässig entpuppen, und auch Christian Albrecht wendet sich mit seinem Vorschlag einer Unterrichtseinheit zum unzuverlässigen Erzählen mit dem behandelten Beispiel, Lemony Snickets Fantasy-Grusel-Romanreihe *Eine Reihe betrüblicher Ereignisse* (Original: *A Series of Unfortunate Events*, 1999–2006), die inzwischen in Hollywood teilverfilmt wurde und momentan für Netflix als Serie adaptiert wird<sup>21</sup>, einem weiteren Werk zu, das eher für LeserInnen an der Schwelle zur Pubertät gemacht ist. Denn hier sind die beiden Hauptfiguren, auf die meistens intern fokalisiert wird, zum Zeitpunkt der Handlung 12 und 14 Jahre alt.

Wenn man sich aber gezielt in der auch für jüngere RezipientInnen bestimmten Literatur und im entsprechenden Bild-Text-Medienangebot umschaute, findet man durchaus auch schon in den an jüngere Kinder adressierten Medien Formen unzuverlässigen Erzählens.

---

Besonderheiten beobachten. Die Wirkungen solcher Medien auf noch nicht erwachsene RezipientInnen könnte nur durch empirische Leseforschung in den Blick genommen werden.

<sup>18</sup> Wolf 2005, S. 262.

<sup>19</sup> Vgl. ebd., S. 262 unter Berufung auf Kümmerling-Meibauer 1999.

<sup>20</sup> Vgl. Kümmerling-Meibauer/Meibauer 2011, S. 13.

<sup>21</sup> Vgl. Rehfeld 2017.

## Mimetisch unzuverlässiges Erzählen und Fantastik im Kinderbuch

Im Bereich des Kinderbuchs kommt es häufig zu einer so genannten Zwei-Welten-Fantastik, d.h. dass uns unmöglich erscheinende Ereignisse in eine zunächst einmal realistisch<sup>22</sup> gestaltete Welt eindringen. Manchmal wird am Ende des Buches jedoch durch das Erwachen ein deutlicher Rahmen um die wunderbaren Ereignisse gezogen, die Gültigkeit der Normrealität ist wiederhergestellt, alles Wunderbare rückblickend als Traum erklärt, wie in Britta Teckentrups poetischem Bilderbuch *Nachts, wenn alles schläft...* (2016). Die LeserInnen erfahren hier also, dass der Grossteil des im Buch Dargestellten 1a) täuschend erzählt war.

Häufiger jedoch wird dieser Rahmen um nächtliche wunderbare Ereignisse nicht so eindeutig gezogen, der Status des Erlebten bleibt in der Schwebelage und das Erwachen bzw. die morgendliche Rückkehr in die Alltagswelt wertet die magischen Erlebnisse nicht als Traum ab. Ein Beispiel findet sich bereits in Gerdt von Bassewitz' Kunstmärchen *Peterchens Mondfahrt* (1915). Wird das Wunderbare jedoch nur von kindlichen Ich-ErzählerInnen wahrgenommen (bzw. wird nur mit interner Fokalisierung auf diese Kinder über die verdächtigen Ereignisse erzählt), während alle anderen Personen (vor allem die Erwachsenen) auch weiterhin anzunehmen scheinen, in einer Normrealität<sup>23</sup> ohne wunderbare Ereignisse zu leben, dann liegt zumindest der Verdacht nahe, dass hier eine Verwechslung von Realität und Fantasie vorliegen könnte, d.h. von einer naiven, unmündigen Perspektive aus 1b) offen unzuverlässig erzählt wird. Die Erzählweise wird bis in die Gegenwart auch ohne die Verbindung mit einem nächtlichen Setting variiert und bildet etwa noch die Grundlage für die momentan kommerziell sehr erfolgreiche Kinderbuchreihe *Magic Tree House* (auf Deutsch: *Das magische Baumhaus*) von Mary Pope Osborne. Dort erfahren die Geschwister Philipp und Anne, die die „Reflektorfiguren“<sup>24</sup> der Er-/Sie-Erzählung sind, erst am Ende von Band 4 (*Pirates Past Noon*, auf Deutsch: *Suche nach dem Piratenschatz*)<sup>25</sup> von der Zauberin Morgan, dass ausser ihnen beiden kein Mensch das magische Baumhaus sehen könne. In diesem Baumhaus können die Kinder nämlich – etwa an langweiligen Regentagen – mit Hilfe von Büchern und Wünschen („Ich wünschte, wir wären dort!“) durch die Zeit reisen und in die Welt der Bücher eintauchen:

„Dann kann also jeder diesen Zauber nutzen?“, fragte Anne. – „Aber nein!“, antwortete Morgan. „Ihr beiden seid die Einzigen außer mir, die das können. Niemand sonst hat dieses Baumhaus je gesehen. [...] Ich habe nicht damit gerechnet, dass es je entdeckt werden könnte. Aber dann kamt ihr beide und irgendwie seid ihr direkt in meinen Zauber hineingestolpert.“ – „Aber wie?“, fragte Philipp. – „Nun, ich glaube, dafür gibt es zwei Gründe“, erklärte Morgan. „Erstens: Anne glaubt an Magie. Deshalb konnte sie das Baumhaus sehen. Und ihr Glaube half dir, Philipp, es auch zu sehen. [...] Zweitens hast du ein Buch in die Hand genommen, Philipp. Und weil du Bücher so sehr magst, hat mein Zauberspruch gewirkt.“<sup>26</sup>

---

<sup>22</sup> Vgl. Ritzer 2003.

<sup>23</sup> Vgl. Durst 2010.

<sup>24</sup> In der Terminologie Stanzels 1985, S. 194.

<sup>25</sup> Da das amerikanische Original in Schweizer Bibliotheken nicht verfügbar ist, zitiere ich aus der hier handelsüblichen Übersetzung: Pope Osborne 1994/2015.

<sup>26</sup> Pope Osborne 1994/2015, S. 70f.

Hier bietet der Text also zwei unterschiedliche Interpretationen an: Entweder, wir haben es bei dieser Buchreihe mit einem Werk der Fantastik in dem Sinne zu tun, dass wunderbare Ereignisse (wie Zeitreisen) möglich sind. Dann wäre das Werk zuverlässig erzählt. Oder wir haben es mit einem realistischen Werk zu tun, in dem unzuverlässig erzählt wird. Für die zweite Hypothese spricht, dass der Mechanismus des magischen Baumhauses ziemlich genau das Prinzip der Immersion, des sich gedanklich Hineinversetzens in fiktionale Texte und der emotionalen Anteilnahme an fiktiven Sachverhalten, darstellt. Nach dieser Deutung würden sich die Kinder Anne und Philipp ihre ‚magischen‘ Abenteuer nur einbilden bzw. so intensiv vorstellen, dass sie ihnen real vorkommen (1b offen unzuverlässiges Erzählen, da die Reflektorfiguren kognitiv noch nicht reif sind). Eindeutig beweisen lässt sich diese These aber auf Grund des reinen Textbefundes nicht. Wenn überhaupt, kann man hier wohl höchstens von einer Form des 1c) „mimetisch unentscheidbaren Erzählens“ sprechen. Oft ist, wenn das Motiv des Traumes als Erklärungsangebot des Wunderbaren vorliegt, im Detail nicht so genau feststellbar, ob wirklich alle erzählten wunderbaren Ereignisse ein Traum waren. Dann liegt die Naturalisierungsstrategie 1c) mimetisch unentscheidbares Erzählen vor. Bereits in Maurice Sendaks Bilderbuch *Where the Wild Things Are* (1963/64) bleibt der ontologische Status der im Hauptteil erzählten Ereignisse bis zum Schluss in der Schwebe: Ist wirklich eines Abends ein Wald im Kinderzimmer des Jungen Max gewachsen und ist Max wirklich „almost over a year“ mit dem Schiff dorthin gefahren, „[w]o die wilden Kerle wohnen“<sup>27</sup>, um diese furchteinflössenden Fabelwesen mit ihren „terrible teeth“ und „terrible eyes“ und „terrible claws“ zu zähmen und ihnen Angst einzuflössen und als ihr König zu leben? Hat Max die Fabelwesen wirklich für ihr (von ihm doch offenbar genüsslich geteiltes) Herumtoben auf dieselbe Art bestraft, wie ihn die Mutter zu Beginn der Geschichte bestraft hatte, nämlich, indem er sie ohne Abendessen schlafen schickte? Auf textlicher Ebene gibt es keinen Grund dafür, an diesen Aussagen des extradiegetischen Erzählers zu zweifeln, der Max' Erlebnisse beschreibt und dabei auf seinen Wahrnehmungshorizont fokalisiert, ohne dabei jedoch Gefühle oder Innensicht des Jungen wiederzugeben. Die ebenfalls vom Autor Sendak gemalten Bilder stellen, im Gegenteil, die allmähliche Verwandlung von Max' Schlafzimmer in einen Wald auf zwei jeweils doppelseitigen Illustrationen als fiktional wahr dar. Zweifel am Realitätsstatus des Ausgesagten und Gemalten kommen den Rezipierenden wohl erst im Nachhinein, wenn sie die Behauptungen, Max sei sowohl auf seiner Hin- als auch auf seiner Rückreise über ein Jahr auf See gewesen, mit der auf der allerletzten, nicht mehr illustrierten Seite gemachten Aussage zusammenbringen: Max habe sein Abendessen bei seiner Rückkehr „into the night of his very own room“ auf ihn wartend vorgefunden – (und hier muss man umblättern, um die letzten Worte allein auf einer ansonsten weissen Doppelseite zu lesen) „and it was still hot.“

Rückblickend und wohl auch nur für die erwachsenen (Vor-)LeserInnen taucht somit die Hypothese auf, es handele sich bei *Where the Wild Things Are* doch nicht um ein Werk der Fantastik, sondern um ein realistisches Kinderbuch, das die Strategie unzuverlässigen Erzählens (und die grafische Darstellung der mentalen Vorstellungswelt des kindlichen Protagonisten in den Bildern des Bilderbuchs) zur vorübergehenden Täuschung der Rezipienten nutzt, um ihnen die kindliche Wahrnehmungsperspektive, in der Fantasien und (Tag-?)Träume zur Bewältigung von Alltagskonflikten eine grosse Bedeutung haben, erfahrbar zu machen. Es ist jedoch anzunehmen, dass gerade kleine Kinder, die während des Vorlesens ohnehin mehr Zeit haben, sich auf die Bilder einzulassen (und die den Text nur hören und auch noch nicht konditioniert sind, dem geschriebenen Wort ggf. sogar mehr Autori-

<sup>27</sup> So der Titel der deutschen Übersetzung, da die wörtliche Übertragung von „wild thing“ als „wildes Ding“ die im Englischen mitschwingende Nebenbedeutung „wildes, ungezogenes Kind“ nicht transportiert hätte.

tät zuzuweisen als den gemalten Bildern, die sie sehen), die Unzuverlässigkeit des Erzählens in diesem Kinderbuch nicht wahrnehmen werden. Vermutlich ist dieses Buch also bewusst doppelt adressiert: als unzuverlässig erzähltes Werk an die Vorlesenden, als fantastisches für das kindliche betrachtende und hörende Publikum. Für Klein- und Kindergartenkinder ist Maurice Sendaks *Where the Wild Things Are* vermutlich einfach ein fantastisches Buch über die wunderbaren Abenteuer eines kleinen Jungen, der ihnen als Identifikationsfigur erscheint. Die psychologisierende Lesart dagegen, auf die erwachsene LeserInnen kommen mögen, wird gestützt durch die Erklärung, die die „wild things“ dem Jungen geben, warum sie ihn fressen wollen: „Oh please don't go – we'll eat you up – we love you so!“ – Für den Satz „I'LL EAT YOU UP!“ war Max zu Beginn der Geschichte überhaupt erst von seiner Mutter, die offenbar von seinem wilden Getobe und all seinem Unfug bereits mächtig genervt war, ohne Abendessen ins Bett geschickt worden.<sup>28</sup> Im Unterschied zu seiner Mutter versteht Max, dass dieser Satz keine Unverschämtheit, sondern ein – wenn auch für Erwachsene höchst unüblicher – Ausdruck von Liebe ist. Dass auch Max trotz der Strafe von seiner Mutter eigentlich sehr geliebt wird, zeigt der Umstand, dass sie ihm doch noch ein Abendessen aufs Zimmer bringt. Und dass dieses noch heiss ist, mag erwachsene LeserInnen in ihrer Interpretation bestärken, dass die gesamte Binnenhandlung dann wohl doch bloss ein Traum oder ein Fantasienspiel des bestraften Kindes war. Bei diesem Bilderbuch könnte also 1c) mimetisch unentscheidbares Erzählen bzw. Darstellen auf der Ebene von Text wie Bild vorliegen. Die Deutungsmöglichkeit einer entwicklungspsychologisch problemorientierten Intention – Auseinandersetzung mit Liebe, Grenzen und Strafen – besteht.

„Die Neigung von Kindern, ihre Umwelt zu beleben“, die man in diesem Buch zunächst zu erkennen meint, „entspricht ihrer psychisch-kognitiven Disposition in diesem Alter.“<sup>29</sup> Es sind erst die kognitiv reiferen LeserInnen (also eventuelle erwachsene Mit-LeserInnen oder inzwischen erwachsen gewordene Personen, die ihre Kindheitslektüre noch einmal zur Hand nehmen), die hier erzählerische Unzuverlässigkeit vermuten, während die mit dem Protagonisten etwa gleichaltrige Leserschaft vermutlich einfach von einer fantastischen Geschichte ausgeht. Dies könnte man als Effekt der Doppelt-Adressiertheit gerade von Kinderbüchern deuten: Unzuverlässiges Erzählen ist hier oft nicht *per se* auszumachen, sondern liegt ‚im Auge des Betrachters‘, ist hier – noch deutlicher als in nicht-altersspezifischen Texten – keine über alle Zweifel erhabene Beschreibungskategorie für Texte, sondern meist nur das Ergebnis einer ‚komplexen Interpretation‘ („complex interpretation“).<sup>30</sup> Kinder identifizieren sich bei der Lektüre mit dem Kind, das Wunderbares erlebt, da sie ihre eigene Welt auf genau dieselbe Art als magiedurchwirkt wahrnehmen. Erwachsene dagegen erkennen potentiell das kindlich-animistische Denken in der fiktiven Figur und nehmen ihr gegenüber somit oft eine distanzierte Haltung ein.<sup>31</sup>

Insofern kann es für die Berechtigung der Interpretation, einen Text als mimetisch unzuverlässig einzustufen, durchaus einen markanten Unterschied machen, ob der entsprechende Text zum Vorlesen oder Selberlesen verfasst bzw. druckgrafisch aufbereitet ist. Im Falle von Cornelia Funkes *Der Mondscheindrache* (1996) handelt es sich um ein explizit „für geübte Leser“ (3. Stufe der „Loewe Lese-

<sup>28</sup> „The night Max wore his wolf suit and made mischief of one kind [umblättern] and another [umblättern] his mother called him ‚WILD THING!‘“

<sup>29</sup> Wolf 2005, S. 267. Wolfs Aussage bezieht sich auf die achtjährige Protagonistin in Jutta Richters Kinderroman *Der Tag, als ich lernte die Spinnen zu zähmen* (2000).

<sup>30</sup> Köppe/Kindt 2011, S. 89.

<sup>31</sup> Vgl. Wolf 2005, S. 267f.

leiter“, „ab 7“ Jahre) geschaffenes Buch-Produkt.<sup>32</sup> Auch hier wird über ein wunderbares Ereignis erzählt, nämlich die nächtliche Verlebendigung eines lieben Drachen und eines bösen Ritters im Kinderzimmer des kleinen Philipp. Auch hier kommen die beiden Wesen via Metalepse aus einer aufgeschriebenen Geschichte – einem vor Philipps Bett aufgeschlagen auf dem Teppich liegenden Märchenbuch – hervor.<sup>33</sup> Wiederum kann die atmosphärisch dichte Szenerie einer Mondschein-Nacht bei den RezipientInnen den Eindruck erwecken, es handele sich um einen Traum, kein reales Erlebnis.<sup>34</sup> Als dann auch noch Philipp auf Spielzeuggrösse zu schrumpfen beginnt und ein wilder Kampf mit dem Ritter entbrennt<sup>35</sup>, scheint die (erwachsene) Lesart des Textes als Werk der fantastischen Literatur endgültig bestätigt zu sein. Das Ende der Erzählung scheint diese Gattungszuordnung weiter zu stützen: „Als er [d.h. Philipp, S.K.] am nächsten Morgen erwachte, war er so groß wie immer. Aber die kaputte Burg und die zerbrochenen Buntstifte bewiesen, dass das Abenteuer der letzten Nacht kein Traum gewesen war.“<sup>36</sup> Die extradiegetische Erzählinstanz, die mit fixer interner Fokalisierung auf den Jungen Philipp erzählt, trifft damit eine eindeutige Aussage zum Wirklichkeitsstatus des Wunderbaren in der Welt der Geschichte. Erwachsene LeserInnen, die sich kognitiv von den Aussagen dieser Erzählinstanz distanzieren und ihr unzuverlässiges Erzählen sowie Philipp kindlich-animistisches Denken unterstellen können, sind also von diesem Buch – zumindest in der Aufmachung des Loewe-Verlags – überhaupt nicht angesprochen. Philipp erlebt mit Hilfe von Büchern wirkliche Abenteuer. Intention des Buch-Produktes ist somit offenbar, LesanfängerInnen durch eine die Fantasie anregende Geschichte mit einer kindlichen Identifikationsfigur und durch druckgrafische Vereinfachung und bildliche Illustrationen eine positive Grundhaltung zu Büchern einzuprägen.

Die magische Realität der Fantasie als eigentliche welterschliessende Kraft wird vor allem in der gegenwärtigen Fantastik, die nicht selten All-Age-Literatur ist, zelebriert. Inzwischen zum Klassiker avanciert ist wohl der Eröffnungsband der *Märchenmond*-Reihe (1983ff.) von Wolfgang und Heike Hohlbein. Obwohl für LeserInnen mit materialistischem Weltbild in diesen Bänden auch am Schluss die realistische und magiefreie Erklärung aller Phänomene (als reine Einbildungen und Tagträume des Jungen Kim) durch die überwiegend stabile interne Fokalisierung auf den Heranwachsenden nicht explizit ausgeschlossen wird, macht doch die Sympathie lenkung in diesen Romanen klar, dass man – mit Kim – an die Kraft der Fantasie und die Realität von Wunderbarem in Kims Welt glauben soll. Im ersten Band ist es das medizinische Nicht- oder Noch-nicht- oder nur Halb-Wissen der Erwachsenen, das allein der kindliche Protagonist mit der überlegenen Haltung des Eingeweihten ergänzen kann, um den rätselhaften Vorgängen in seiner Welt Erklärungen zu bieten: Kims kleine Schwester ist dort nämlich erst auf unerklärliche Art ins Koma gefallen und wacht – nachdem Kim ihren Geist aus der Hand böser Kräfte im Lande Märchenmond gerettet hat – am Schluss auf ebenso unerklärliche Weise wieder auf. Kims Innensicht wird dabei mit der Weltsicht der Erwachsenen – vertreten durch seine Eltern und die Ärzte – kontrastiert. Die Wissensverteilung ist dabei so gestaltet, dass die Leserschaft des Romans immer genau so viel weiss und von der Welt erfährt wie Kim:

---

<sup>32</sup> Vgl. das Buchcover von Funke 1996/2002.

<sup>33</sup> Vgl. Funke 1996/2002, S. 10–14.

<sup>34</sup> Vgl. ebd., S. 7f.

<sup>35</sup> Vgl. ebd., S. 20.

<sup>36</sup> Ebd., S. 58.

Er [d.h. der Arzt, SK] schwieg kurz und suchte nach Worten. „Es ist, als ... als weigere sich der Geist des Patienten [d.h. Kims Schwester], wieder ins Bewusstsein zurückzukehren. Oder als hielte ihn etwas zurück.“ Vater lächelte traurig. „Und dies ist einer von ... diesen Fällen?“ Dr. Schreiber nickte. „Ich fürchte, ja. Wir wissen nicht, wie lange es dauert. Manchmal wacht der Patient nach einer Weile von selbst auf und in ganz seltenen Fällen gelingt es uns sogar, ihn sozusagen zurückzuholen. Aber wir wissen nicht wie und wir wissen auch nicht wann.“<sup>37</sup>

Den Hauptteil des Romans nimmt dann die Abenteuerhandlung im Lande Märchenmond ein, durch die es Kim schliesslich gelingt, seine kleine Schwester zu befreien, damit ihr „Geist“ wieder in die Alltagswelt zurückkehren kann. Der Übergang von der realistischen Rahmen- in die wunderbare Binnenwelt wird dabei so gestaltet, dass die Lesenden je nach Genre-Erwartung an den Text alles Wunderbare als Traumgeschehen deuten können oder als tatsächlichen Übertritt in eine fantastische Anderswelt:

[Kim] schlief sofort ein, aber es war kein ruhiger Schlaf. Immer wieder warf er sich von einer Seite auf die andere. Er hatte einen verrückten wirren Albtraum [...]. Er bemühte sich aufzuwachen, aber es gelang ihm nicht. Er versuchte sich zu kneifen, aber der Albtraum hatte ihn fest in seinen Fängen und lähmte ihn. Kim stöhnte, konzentrierte sich dann und – fuhr mit einem halblauten Schrei hoch. Sein Herz hämmerte.<sup>38</sup>

Ist dieses Erwachen nur ein geträumtes oder ein tatsächliches? Aus dem Diskurs der Erzählinstanz kann man hierüber keine eindeutige Auskunft erlangen, ist doch auch die Rückkehr aus Märchenmond als ein Erwachen beschrieben.<sup>39</sup> Wie in *Where the Wild Things Are* ist auch in *Märchenmond* die Zeit, die das fantastische Abenteuer eingenommen hat, in der ‚realen‘ Welt offenbar nicht gleich schnell vergangen: „[Kims] Zimmer war unverändert. Die angefangenen Hausaufgaben lagen da, als wäre wirklich nur eine einzige Nacht vergangen, und auch das Buch, in dem er gelesen hatte, lag aufgeschlagen am Boden.“<sup>40</sup>

Die ‚realistische‘ Lesart des Textes, wonach Märchenmond nur in der Fantasie des Kindes existiert, wird dadurch als Deutungsmöglichkeit plausibel gehalten, dass die Erwachsenen in Kims Rahmenwelt nichts von den Abenteuern Kims erfahren:

„Die Klinik hat angerufen“, sagte [Mutter]. „Wir müssen zu deiner Schwester. Schnell!“ – „Wieso in die Klinik? Rebekka ist doch gesund!“ – Vater sah Kim verständnislos an. Aber Mutters müdes Gesicht strahlte mit einem Mal auf. „Ja, Kim“, sagte sie glücklich. „Deine Schwester ist gesund. Es ist wie ein Wunder.“ – „Ein Wunder?“ – empörte sich Kim. „Es war schwer genug.“ – Aber weder Vater noch Mutter schenkten seinen Worten Beachtung.<sup>41</sup>

Für die Vermutung, dass Kim sich alles nur in einer nächtlichen Fantasie zusammengeträumt hat, spricht auch der Umstand, dass vielleicht noch nicht einmal die mitbeteiligte Schwester von diesen

<sup>37</sup> Hohlbein/Hohlbein 1983/2002, S. 24f.

<sup>38</sup> Ebd., S. 38.

<sup>39</sup> Vgl. ebd., S. 391.

<sup>40</sup> Ebd., S. 392.

<sup>41</sup> Ebd., S. 392.

Abenteuern weiss. Die Fokalisierung lässt hier erneut beide Deutungsansätze – den Text als realistisches Buch über Kinderträume oder als Zwei-Welten-Fantasy zu lesen – möglich erscheinen: „Weder Kim noch Rebekka sagten ein Wort über das gemeinsam Erlebte – weder jetzt noch später. Aber als Kim zögernd die Hand ausstreckte und [...] dann dem Blick seiner Schwester begegnete, da wusste er, dass er nicht geträumt hatte. Märchenmond und Gorywynn existierten, irgendwo.“<sup>42</sup> Ob tatsächlich auch Rebekka von den Ereignissen weiss oder ob es nur Kim ist, der sich einbildet, sie wisse schon, warum er nach ihrer Hand greife, bleibt somit offen – übrigens auch in den Folgebänden, die ebenfalls auf Kim und seine Einschätzung der Lage fokalisiert sind und somit nie explizit die Deutungsmöglichkeit ausschliessen, dass seine Sicht auf die Dinge nicht die Wirklichkeit erfasst.<sup>43</sup> Wahrscheinlicher als diese radikal-realistische zweite Lesart erscheint es mir jedoch – gerade im Kontext der 1980er und 90er Jahre und der in dieser Zeit in der KJL aufgekommenen Wertschätzung von Fantasie und märchenhaft-unrealistischen Sujets, dass das Ehepaar Hohlbein mit dieser Romanreihe intendierte, auf die besonderen Begabungen, ja sogar auf die Überlegenheit von Kindern gegenüber Erwachsenen hinzuweisen und die kindliche Weltsicht, welche Magie und Fantastisches ebenso einschliessen kann wie die gestalterische Kraft von Träumen, durch ihre Texte aufzuwerten.<sup>44</sup>

Mimetisch unzuverlässiges Erzählen, das die häufige Doppelt-Adressiertheit gerade von Kinderliteratur zeigt, findet sich auch in *Bommes Bagger* von Victoria Krabbe mit Bildern von Michael Bayer (2009). In diesem Bilderbuch für Vorschulkinder geht der Junge Bomme täglich mit seinem Vater zu einer Baustelle und schaut den Baggerarbeiten zu. Eines Tages vergisst er dort sein Stofftier, eine Ente. Beim Zubettbringen wird der Verlust bemerkt: „Wir müssen noch mal zur Baustelle gehen, Papa!“, jammerte Bomme. ‚Entlein sitzt da ganz alleine. Im Dunkeln!‘“ Doch der Papa besteht darauf, dass sein Sohn nun schlafen und sich keine Sorgen um das Plüschtier machen solle. „Aber Bomme macht sich doch Sorgen. Riesensorgen“, so der heterodiegetische Erzähler, der genau wie die Instanz, die die Bilder malt, auf Bommes Wissenshorizont und Weltwahrnehmung fokalisiert. Das nächste Bild zeigt Bomme allein in seinem Bett im abgedunkelten Zimmer, mit weit geöffneten Augen, über sich – wie im Comic – die als Denkblase markierte Zeichnung eines gefährlich aussehenden Fuchses, der die fliehende Ente verfolgt. Blättern die RezipientInnen nun um, so sehen sie auf der folgenden, dreigeteilten Doppelseite, wie Bomme sich eine Treppe hinunter begibt, über die Strasse hastet und beim Bagger ankommt. Der Text des Erzählers bestätigt diese grafische Darstel-

<sup>42</sup> Ebd., S. 394.

<sup>43</sup> Vgl. Hohlbein/Hohlbein 1990/2002, S. 526: In *Märchenmonds Kinder* unterhalten sich Vater und Sohn nach Kims Abenteuer darüber, dass die Polizei, so der Vater, die Erklärung für das spurlose Verschwinden mehrerer Kinder „früher oder später schon“ finden werde, und Kim antwortet: „Sicher – wenn sie genug Fantasie dazu haben.“ – Sein Vater sah ihn erstaunt an, aber er schwieg. Es war [für Kim!, S.K.], als spürte er, dass in seinem Sohn etwas vorging, über das sie nicht miteinander reden konnten – und auch nicht brauchten. Es gab Dinge, die musste man nicht aussprechen.“ – Ganz ähnlich im dritten Band, *Märchenmonds Erben* (Hohlbein/Hohlbein 1998/2002, S. 531): Hier begegnet die kleine Schwester Rebekka ihrem grossen Bruder nach dessen Rückkehr aus Märchenmond in der Alltagswelt „ungewöhnlich still“ und es erscheint Kim, „als wisse sie längst, was wirklich geschehen war, und amüsiere sich im Stillen über die Dummheit der Erwachsenen, die diese alberne Geschichte von den jugendlichen Einbrechern glaubten.“ – Es fällt also auf, dass Kim mit niemandem über Märchenmond spricht. Doch damit einem dies auffällt, muss man fähig sein, Distanz zur Reflektorfigur Kim einzunehmen und die auf ihn eingeschränkte Fokalisierung der Erzählrede des Romans als eine begrenzte Weltsicht zu erkennen.

<sup>44</sup> Vgl. etwa in diesem Sinne das Ende des dritten Bandes, Hohlbein/Hohlbein 1998/2002, S. 542: „Kim lächelte. Nun wusste er, wo Themistokles die Magie Märchenmonds hingebracht hatte. Sie war am sichersten Platz, den es für die Macht der Träume nur geben konnte: Im Herzen eines Kindes.“

lung: „Bomme schleicht sich aus dem Haus, aus dem Garten, die Straße runter. Bis zur Baustelle. So weit war er noch nie alleine von zu Hause weg. Alles ist ruhig.“ Erst rückwirkend wird klar, dass zwischen dem Bild auf der Vorderseite, das Bomme noch wach darstellt, und diesen drei Bildern der ontologische Wechsel von der Realität zum Traum stattgefunden haben muss. Bomme findet die Ente, betätigt den Bagger und „baggert ein Riesenloch für ein Planschbecken.“ Dass die Geschichte hier ins Unwahrscheinliche abdriftet, mag als Hinweis für den ontologischen Ebenenwechsel besonders für die erwachsenen VorleserInnen dienen. Bei genauem Hinschauen könnte auch auffallen, dass „Entlein“ auf den Bildern, die Bomme am Tag zeigen, immer schlaff in Bommies Armen hängt, während sie im Traumbild aufrecht im Führerhäuschen des Baggers sitzt und ihren Freund sogar mit erhobener Hand begrüsst. Doch erst auf der letzten Seite wird – zumindest den erwachsenen Vorlesenden – klar, dass die vorherigen (sprachlichen und bildlichen) Darstellungen der nächtlichen Abenteuer von Bomme und seinem Stofftier unzuverlässig dargestellt waren: Übergangslos ist es auf der letzten Doppelseite plötzlich Tag und hell, Bomme „macht die Augen auf“ und springt aus dem Bett, vor dem der Papa mit Bommies Spielzeugbagger und der vermissten Ente spielt. Nirgendwo wird erklärt, dass die nächtliche Bagger-Aktion nur geträumt war. Auch das plötzliche Wiederauftauchen des vermissten Kuscheltiers wird nicht erklärt. Erwachsene werden sich denken, dass der Vater es am Morgen bereits ganz früh suchen gegangen sein wird. Doch dadurch, dass die vermittelnden Erzähl- und Mal-Instanzen auf die explizite Erklärung nach dem Motto „Es war alles nur ein Traum“ verzichten, wird das Urteil, ob es sich um mimetisch unzuverlässiges Erzählen und Malen handelt, ganz entschieden von der kognitiven Reife der Rezipierenden und von ihrer Bereitschaft abhängen, wunderbare Ereignisse in einer zunächst ganz realistisch geschilderten Welt zu akzeptieren.

## Unzuverlässiges Erzählen in realistischer Kinder- und Jugendliteratur

Die erzählten Ereignisse, die durch die vom Text intendierte mögliche Interpretation als unzuverlässig erzählt in ihrem Realitätsstatus in der Schwebe gehalten werden, müssen aber nicht immer fantastisch-wunderbarer Art sein. In Erich Kästners *Emil und die Detektive. Ein Roman für Kinder* (1929) haben wir es mit einem durchweg realistischen Kinderbuch zu tun, doch ist die Handlung an einigen Stellen derart forciert, dass sie unglaubwürdig wirken könnte. Hier funktioniert unzuverlässiges Erzählen nicht zur Normalisierung des Wunderbaren, sondern des Unwahrscheinlichen. Dieses 1b) offen unzuverlässige Erzählen beginnt bereits im metafictionalen Vorwort, in der der Ich-Erzähler darlegt, wie er auf die Idee gekommen sei, Emils Geschichte aufzuschreiben. Ursprünglich habe er „ein ganz anderes Buch schreiben“ (d.h. sich eine fiktionale Geschichte ausdenken) wollen, nämlich „[e]inen richtigen Südseeroman“ voller haarsträubender Exotismen und Abenteuerlichkeiten.<sup>45</sup> Schliesslich habe er sich aber davon überzeugen lassen, dass man eigentlich „bloß Dinge schreiben kann, die man kennt und gesehen hat.“<sup>46</sup> In einer längeren Passage beschreibt er sodann ausführlich, wie er auf die Geschichte des Jungen namens Emil *Tischbein* gekommen sei, nämlich

---

<sup>45</sup> Kästner 1929/2017, S. 7.

<sup>46</sup> Ebd., S. 9.

als er auf der Suche nach Inspiration zu Hause auf seinem Teppich gelegen und die *Tischbeine* gezählt habe:<sup>47</sup> Da

fiel mir die Sache mit Emil ein! Vielleicht, weil ich gerade an Schulkinder mit braunen Strümpfen dachte? Oder vielleicht deshalb, weil er mit seinem Familiennamen nämlich Tischbein hieß? Jedenfalls, die Sache mit ihm fiel mir in diesem Augenblick ein. Ich blieb ganz still liegen. Denn mit den Gedanken und mit den Erinnerungen, die sich uns nähern ist es wie mit verprügelten Hunden. [...] Erinnerungen fängt man ratenweise.<sup>48</sup>

Diese Passagen lassen es konsequent offen, ob es sich bei der Geschichte Emils und der Detektive um eine Erinnerung an etwas handelt, das der Ich-Erzähler tatsächlich miterlebt hat, oder ob es eine erfundene Geschichte ist. Denn in dieser Vorrede heisst es weiter: „Ich lag da und fing die Erinnerungen auf, die mir von allen Seiten in den Kopf fielen, wie sich das für Einfälle gehört.“<sup>49</sup> Die Geschichte wird sowohl als Erinnerung als auch als „Einfälle“ bezeichnet: „Schließlich hatte ich alles hübsch beisammen und die Geschichte war fertig!“<sup>50</sup> Der intradiegetische Ich-Erzähler lässt es also offen, ob seine „Geschichte, ein Roman, ein Märchen“ ist oder nicht.<sup>51</sup>

In jedem Fall ist die erzählte Geschichte sehr viel realistischer als die im Vorwort skizzierte Südseeromanhandlung um das „kleine schwarz-weiß karierte Kannibalenmädchen“ namens „Petersilie“. Zunächst entsteht der Eindruck, als sei der Ich-Erzähler ein extradiegetischer Erzähler. Einmal taucht in der Strassenbahn ein zeitunglesender freundlicher Mann auf, der dem beraubten Emil das Geld für einen Fahrschein schenkt, sich aber dann nicht weiter um den Jungen kümmert.<sup>52</sup> Erst auf Seite 144 taucht dieser Mann erneut auf, dieses Mal entpuppt er sich als Journalist, der über die erfolgreiche Verbrecherjagd von Emil und seinen Freunden berichten will. Er stellt sich Emil vor: „Ich heiße Kästner“, sagte der Journalist.“<sup>53</sup> Somit wird klar, dass sich Erich Kästner hier selbst als Figur in seinen Roman hineingeschrieben, oder vielmehr eine literarische Figur geschaffen hat, die seinen Namen und Beruf teilt. Dennoch wechselt die Erzählperspektive hier nicht etwa: Der Erzähler berichtet auch weiterhin in der Innensicht von Emils Gefühlen und erzählt mit multipler interner Fokalisierung auf die verschiedenen Kinder auch von Szenen (z.B. in der Wohnung von Emils Familie), bei denen die Figur des Journalisten Kästner nicht dabei gewesen sein kann. Es handelt sich hier also um eine Erzählweise, die im Widerspruch steht zu ihrer behaupteten Faktualität (die Geschichte als Erinnerungen des Journalisten Kästner). Ist der Erzähler homodiegetisch? Berichtet er, was in seiner Welt fiktional wahr ist? Oder ist der Erzähler (des Vorwortes) nicht Teil der fiktiven Welt der Haupthandlung, sondern erzählt diese Geschichte aus der Erzählhaltung eines Geschichtenerfinders? Der Text ist so verfasst, dass diese Frage auch nach gründlicher Analyse des gesamten Romans nicht eindeutig beantwortet werden kann.

Einen Text als unzuverlässig erzählt zu betrachten, kann also durchaus auch als Deutungsschema für realistische KJL in Anschlag gebracht werden, etwa wenn ein Kind, auf das in der dritten Person

---

<sup>47</sup> Vgl. ebd., S. 14.

<sup>48</sup> Ebd., S. 14f.

<sup>49</sup> Ebd., S. 16.

<sup>50</sup> Ebd., S. 16.

<sup>51</sup> Ebd., S. 17.

<sup>52</sup> Ebd., S. 70.

<sup>53</sup> Ebd., S. 145.

fokalisiert erzählt wird, bzw. wenn ein kindlicher Ich-Erzähler nicht nur jung und insofern in seiner Weltsicht noch mehr oder weniger naiv ist, sondern auch, wenn dieses geistige Einschränkungen hat. Dieser entweder im Klappentext bereits benannte oder im Buchtext angedeutete oder erwähnte Zustand der Reflektorfigur wirkt sich – zumindest bei nicht mehr ganz jungen LeserInnen – dann wohl unweigerlich auch auf den Vertrauensvorschuss aus, den sie der fokalisierten Figur entgegenbringen. In diesem Sinne haben LeserInnen gute Gründe, etwa den autodiegetischen Erzähler in Andreas Steinhöfels *Rico, Oskar und ...*-Trilogie (2008/2009/2011) als einen 1b) offen unzuverlässigen Erzähler zu betrachten. Das Buch wird vom Verlag für Kinder ab 10 Jahren zum Selberlesen empfohlen. Ich-Erzähler Rico, laut Klappentext „ein tiefbegabtes Kind“, berichtet darin von seinen aufregenden Abenteuern in den Schulferien, die er zu Hause in Berlin-Kreuzberg verbringt. Er berichtet von sich selbst, dass er auf eine Förderschule geht. Einige Hausbewohner nennen ihn verächtlich „den kleinen Schwachkopf“.<sup>54</sup> Rico selbst weiss sehr genau um seine Besonderheit und dass andere Menschen die Welt anders erleben als er. Einen Ich-Erzähler einzuführen, der in seiner Weltwahrnehmung und vor allem auch in seiner Sprachverwendung eingeschränkt ist, erfordert vom Autor natürlich einige spezielle Verfahren, damit das Konzept glaubhaft wird. So thematisiert Rico bereits auf der dritten Seite seines Berichts, dass ihm das zusammenhängende Erzählen tatsächlich schwerfalle, denn er könne „zwar sehr viel denken, aber das dauert meist etwas länger als bei anderen Leuten. [...] Außerdem kann ich mich nicht immer gut konzentrieren, wenn ich etwas erzähle. Meistens verliere ich dann den roten Faden [...]“.<sup>55</sup> Worauf tatsächlich eine längere Abschweifung über Bingo folgt, ehe der erzählerische ‚rote Faden‘ anderthalb Seiten später wiederaufgenommen wird.<sup>56</sup> Ausserdem wird auch die Unwahrscheinlichkeit, dass ein Kind mit speziellem Förderbedarf im Fach Deutsch einen derart langen Bericht nicht nur kohärent erzählen, sondern auch fehlerfrei tippen könne, thematisiert: Rico soll für seinen Lehrer als Schreibübung eine Art Ferien-Tagebuch führen und zur Niederschrift ein „Textverarbeitungsprogramm mit Korrekturfunktion“<sup>57</sup> benutzen. Somit wäre das Zustandekommen eines gut lektorierten und kohärenten Erzähltextes durch einen sprachlich eigentlich „tiefbegabten“ Jungen innerhalb der Diegese also erklärt und somit für die Leserschaft plausibilisiert.

Andreas Wicke wertet in seinem Aufsatz zum unzuverlässigen Erzählen in Steinhöfels Trilogie zudem eine Besonderheit der Faktur der Romane als ‚textexterne‘ Warnhinweise für LeserInnen, wenn „Rico sich unbekannte Begriffe in kurzen pseudo-lexikographischen [und druckgraphisch durch Handschrift simulierende Schrifttype und ein Kästchen darum herum, S.K.] Artikeln definiert und neben objektiv richtigen immer auch irritierende Informationen liefert.“<sup>58</sup> Oft sind es Wortspiele oder verblasste Metaphern, die Rico falsch versteht und die ihn so zu für informierte LeserInnen lustigen Deutungen führen. In den meisten Fällen werden Rezipierende, die mindestens zehn Jahre alt sind, hier ein Mehrwissen als Rico haben und erkennen, dass der Junge gerade etwas missversteht. Vermutlich werden sie auch erkennen, dass Ricos Missverständnisse teilweise auf seiner geistigen „Tiefbegabung“ beruhen. So wird die Leserschaft punktuell immer wieder daran erinnert, dass Rico als Berichterstatter über die Ereignisse in jenen Ferien in Berlin nicht ganz zu trauen ist. Er täuscht zwar nicht absichtlich, doch versteht er offenbar wirklich manche Dinge nicht. Auch in der

---

<sup>54</sup> Steinhöfel 2008, S. 11.

<sup>55</sup> Ebd.

<sup>56</sup> Vgl. ebd., S. 13.

<sup>57</sup> Ebd., S. 51.

<sup>58</sup> Wicke 2012, S. 46.

Interaktion mit anderen Menschen kommt es oft zu Situationen, in denen Rico als Ich-Erzähler Be-fremden über die Reaktionen seines Gegenübers äussert: „Der Leser muss [in solchen Fällen] über den Verstehenshorizont Ricos hinaus die Ironie erkennen. Zwar gibt es oft eine entsprechende Reaktion der Dialogpartner, aber keine auktoriale Instanz, die Ricos Fehleinschätzungen korrigiert.“<sup>59</sup> – Inwieweit Zehnjährige zu einem solchen ‚Über den Verstehenshorizont Hinausgehen‘ und zum Erkennen von „Ironie“ quasi ‚hinter dem Rücken des Erzählers‘ bereits in der Lage sind oder inwieweit hier ein erzählerisches Phänomen vorliegt, das die Doppeltadressierung auch dieses Kinderbuchs aufweist, müsste durch empirische Lesestudien geklärt werden.

Die Themen körperliche und/oder geistige Besonderheit sowie Inklusion vs. Diskriminierung nehmen im Roman einen breiten Raum ein. Rico spürt z.B. trotz seiner Orientierungs- und Sprachprobleme sehr genau, wie es anderen Menschen geht, und erkennt hinter sozial schwierigen Verhältnissen oft „das graue Gefühl“, d.h. Traurigkeit und Depression der Betroffenen. Tatsächlich ist Rico sogar auffallend sensibel, d.h. emotional hochbegabt. Auch darüber, wie er selbst wohl auf seine Umwelt wirken möge, reflektiert er in traurigen Momenten schonungslos: „Plötzlich hatte ich das schreckliche Gefühl, dass alle möglichen Menschen mich nur deshalb einigermaßen freundlich behandelten, weil sie mich für behindert hielten. In Wirklichkeit ging ich ihnen auf die Nerven, aber das sagt man einem Spasti natürlich nicht, damit er nicht losheult.“<sup>60</sup> Trotz dieser gelegentlichen Zweifel ist Rico eigentlich ein ausnehmend fröhliches und freundliches Kind, und es gelingt ihm im Verlauf des Buches endlich, einen Freund zu finden (den hochbegabten Oskar, mit dem offenbar sonst auch niemand spielen will) und einen Entführer dingfest zu machen. Am Schluss sind der hochbegabte Oskar und der tiefbegabte Rico die gefeierten Helden, der Kidnapper ist gefasst und der Ferienbericht für den Lehrer ist beendet.

Mimetisch unzuverlässiges Erzählen kann in Texten für Kinder der deutschen Mittel- bzw. schweizerischen Oberstufe (ca. 5. bis 9. Klasse) also auch die Funktion haben, die Innensicht eines besonderen, geistig eingeschränkten oder inselbegabten Kindes zu vermitteln und insofern Verständnis und gelingende Inklusion zu befördern. Dies ist wohl auch die Wirkabsicht des Buches *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time* (2003) von Mark Haddon. Der Autor wird im Klappentext als ein Mann inszeniert, der nach seinem Studium in Oxford jahrelang mit geistig und körperlich behinderten Menschen gearbeitet habe. Die Interpretationshypothese, Haddon wolle mit seinem Buch ‚etwas für solche Menschen tun‘, wird durch diesen Peritext mithin angeregt. Der autodiegetische Erzähler dieses Romans, Christopher Boone, hat das Asperger-Syndrom (eine Form des Autismus): Er ist mathematisch hochbegabt, kann sich jedoch im zwischenmenschlichen Umgang nicht gut regulieren, kennt an sich selbst und erkennt auch an anderen ausser Freude und Trauer keine Gefühlsschattierungen, hat jedoch ein Gedächtnis wie eine Videokamera und ist wegen fehlender Selektivität der Wahrnehmung täglich einer für ihn kaum zu handhabenden Reizüberflutung ausgesetzt. Auch in diesem Buch wird die Unwahrscheinlichkeit, dass ein Mensch wie Christopher überhaupt einen lesbaren Romantext verfassen könnte, durch spezielle Hinweise beglaubigt, z.B. dass Christophers Therapeutin ihn in seinem Schreibprozess begleite, seine Rechtschreibung und Grammatik korrigiere, ihm erkläre, was Menschen in einem so langen Erzähltext lesen wollten und wie er Ereignisse aus seinem Leben auswählen und erzählerisch darstellen solle. Beim Lesen wird sicher auch schon eine junge Leserschaft von den merkwürdigen Reaktionen der anderen Leute her ableiten können, dass Ich-Erzähler Christopher so manche Situation falsch einschätzt und sich seine Wahrnehmung und

---

<sup>59</sup> Ebd., S. 47.

<sup>60</sup> Steinhöfel 2008, S. 174f.

Beschreibung einiger Ereignisse nicht mit dem deckt, was in der erzählten Welt tatsächlich der Fall sein wird. Auffällig an diesem Werk ist, dass es in England mit zwei verschiedenen Einbänden publiziert wurde und so in zwei verschiedenen Marktsegmenten angeboten wurde: einerseits im Bereich nicht-altersspezifischer Belletristik (Haddon 2003a), andererseits im Kinderbuch-Bereich (Haddon 2003b). Der Text beider Ausgaben ist derselbe, die Wirkungsdispositionen des unzuverlässigen Erzählens sind jedoch vermutlich für zehnjährige LeserInnen andere als für Erwachsene.

## Axiologische Unzuverlässigkeit in Kinder- und Jugendmedien

Intentionale Kinder- und Jugendliteratur ist oft dahingehend verfasst, dass sie Werte und Normen vermitteln oder verfestigen soll. Wegen der grossen Gefahr, dass die Medienkompetenz, sich innerlich von den Werthaltungen der Erzählinstanz oder Reflektorfigur zu distanzieren, noch nicht ausgeprägt sein könnte und insofern eine Identifikation mit den als problematisch empfundenen Werten der fiktiven Figur stattfinden könnte,<sup>61</sup> wird 2) axiologisch unzuverlässiges Erzählen wohl nur selten im Bereich der an Kinder adressierten Medien zu finden sein. Es gibt jedoch ein paar Beispiele, wo man darüber diskutieren könnte, ob hier bereits axiologische Unzuverlässigkeit vorliegt. Häufig sind die kindlichen oder geistig eingeschränkten ErzählerInnen oder Reflektorfiguren, die ihre Umwelt oder die grösseren Zusammenhänge (noch) nicht (ganz) verstehen, ja nur für jüngere LeserInnen Identifikationsfiguren, während die erwachsenen Rezipierenden bereits einen Wissens- und Verständnisvorsprung haben und sich insofern leichter distanzieren können. Ein Beispiel für einen solchen noch nicht reifen fiktiven Ich-Erzähler nennt Wayne C. Booth Huck Finn, den Erzähler im amerikanischen Klassiker *Adventures of Huckleberry Finn* (1884/85).<sup>62</sup> Durch die vom (überlegenen) Autor simulierte Naivität der Erzählerfigur sind auch erfrischend kritische Blicke auf Missstände wie die 'Rassentrennung' in den Südstaaten der USA möglich.

Ein solcher in der Naivität neuer, berührender Blick kann wohl auch als Idee hinter John Boynes Buch *The Boy in the Striped Pyjamas* (2006) vermutet werden. Es wurde viel darüber diskutiert, ob dieser Roman über einen neunjährigen, womöglich aber entwicklungsretardierten Jungen ein Kinderbuch sei oder nicht. Boyne selbst bezeichnet sein Buch im Untertitel als „A Fable“. In einem Interview gibt Boyne an, er habe damit die Fiktionalität des Textes und die Fiktivität vieler von ihm geänderter Umstände in Konzentrationslagern herausstellen, aber auch auf die moralische Lehrhaftigkeit seines Textes hinweisen wollen: „A fable means a work of fiction with a moral at the centre. I can't think of any better way to describe the novel than this.“<sup>63</sup>

Das erzählerisch Auffällige an *The Boy in the Striped Pyjamas* ist, dass er eben keinen Ich-Erzähler hat, sondern eine nicht figürlich ausgestaltete (also impersonale) Erzählinstanz, die abwechselnd auf verschiedene fiktive Figuren der Geschichte fokalisiert, obwohl sie überwiegend intern die Wahrnehmungsperspektive und die Gedanken des 9-jährigen Bruno wiedergibt. Bruno fehlt als Kind nicht nur der Überblick über die Welt, in der er lebt, ihm fehlt als ‚Augenzeuge‘ auch das durch den historischen Abstand bedingte Mehrwissen über die Shoah, das heutige Lesende haben können. Das Buch, dessen Cover ursprünglich nur blau-weiße Streifen und keinen inhaltlichen Vorgeschmack in

---

<sup>61</sup> Dazu bereits Wolf 2005.

<sup>62</sup> Booth 2005, S. 78.

<sup>63</sup> Boyne 2012, Anhang unpaginierter [S. 11 des Anhangs].

Form eines Klappentextes aufwies, ist so geschrieben, dass die LeserInnen erst im Verlauf der Lektüre den historischen Kontext erkennen und ihr diesbezügliches Wissen aktivieren sollen. Bruno weiss nicht, was für einen ‚wichtigen Job‘ sein Vater für „the Fury“ macht.<sup>64</sup> Dies wirkt zwar unglaubwürdig, macht Bruno aber zu einer perfekten Allegorie jener Deutschen, die nach dem Krieg behaupteten, von dem unter ihren Augen verübten Massenmord an Juden und Jüdinnen nichts gewusst zu haben. Um Brunos Unbedarftheit zu plausibilisieren, streut der Erzähler mehrere Passagen ein, in denen Brunos drei Jahre ältere Schwester Gretel ihren Bruder als besonders ‚dumm‘ bezeichnet.<sup>65</sup> Bruno ist mithin nicht nur eine kindliche, sondern darüber hinaus eine vermutlich auch entwicklungsretardierte Reflektorfigur. Zudem wird seine phonetisch inkorrekte Wiedergabe zentraler Namen und Begriffe des Nationalsozialismus durch einen dem Kind selbst nicht bewussten Sprachfehler erklärt: „‘Who’s the Fury?’ asked Bruno. ‚You’re pronouncing it wrong,‘ said Father, pronouncing it correctly for him. ‚The Fury,‘ said Bruno again, trying to get it right but failing again. ‚No,‘ said Father, ‚the – Oh, never mind!’“<sup>66</sup> – Durch die konstante interne Fokalisierung auf Bruno vermeidet es die Erzählinstanz, die ‚korrekte‘ Aussprache wiederzugeben und somit ein Schlüsselwort für den relevanten Zeithorizont zu liefern. Auch den Ort der Haupthandlung, „Out-With“<sup>67</sup>, kann Bruno weder korrekt aussprechen noch in seiner grausamen Funktion verstehen.<sup>68</sup> Brunos Naivität ist insofern zu misstrauen, als die Erzählinstanz schreckliche Geschehnisse, die Bruno nicht wahrnehmen will, da er sich für seine unterlassene Hilfeleistung schämt, auch nicht durch ein nullfokalisiertes erzählerisches Eingreifen erhellt, sondern tatsächlich – mit Bruno – verschweigt und ihre Ausgestaltung lediglich der Fantasie der Leserschaft überlässt. So wird etwa der bei Tisch zu Kellnerdiensten gezwungene Häftling Pavel vor den Augen der versammelten Familie Brunos misshandelt, vielleicht sogar getötet (denn die Figur taucht nach dieser Szene nie wieder auf), ohne dass Bruno dies ausspricht noch seine Mit-Schuld klar bekennt:

What happened then was both unexpected and extremely unpleasant. Lieutenant Kotler grew very angry with Pavel and no one – not Bruno, not Gretel, not Mother and not even Father – stepped in to stop him doing what he did next, even though none of them could watch. Even though it made Bruno cry and Gretel grow pale.<sup>69</sup>

Einmal mehr lässt sich Brunos Verhalten als Allegorie für die Untätigkeit der Mitläufer und ‚innerlich Emigrierten‘ im Dritten Reich deuten. Auch als Bruno selbst dann – irrtümlich – mit den anderen Totgeweihten in die Gaskammer getrieben wird, heisst es in konsequenter interner Fokalisierung lediglich: „Bruno raised an eyebrow, unable to understand the sense of all this [...]“<sup>70</sup> Hier ist die erzählerische Unzuverlässigkeit also nicht nur mimetisch und durch Brunos Naivität bedingt. Sie ist auch axiologisch: Boyne lenkt mit seinem Buch gerade die Aufmerksamkeit auf die

<sup>64</sup> Ebd., S. 3 und 5. Die deutsche Übersetzung gibt den Namen mit „der Furor“ (Boyne 2013, S. 9) wieder. Durch die grössere lautliche Ähnlichkeit könnten LeserInnen evtl. bereits hier den für das Buch offenbar verbindlichen zeitlichen Kontext erkennen und ihr diesbezügliches Wissen aktivieren.

<sup>65</sup> Vgl. z.B. Boyne 2012, S. 120f.

<sup>66</sup> Ebd., S. 120.

<sup>67</sup> Die deutsche Fassung gibt dies mit „Aus-Wisch“ wieder (vgl. Boyne 2013, S. 35).

<sup>68</sup> Vgl. Boyne 2012, S. 25–27.

<sup>69</sup> Ebd., S. 153.

<sup>70</sup> Ebd., S. 220.

Schrecken des Massenmordes an Juden im Dritten Reich, während der Erzähler – mit Bruno – über die konkreten Gräueltaten schweigt, ‚wegschaut‘ oder sich bloss kurz wundert, ehe er zu seiner Alltagsroutine zurückkehrt. Die ethischen Normen der impersonalen Erzählinstanz stimmen hier also nicht mit denen des empirischen Autors bzw. des Textes überein. Das ‚schamhafte‘ Übergehen des Gewaltausbruchs durch die Erzählinstanz wird derart deutlich markiert, dass die Autorintention Boynes hinter der Wahl dieser offenbar abzulehnenden Erzählhaltung deutlich erkennbar ist. Die gewählte Haltung eines unzuverlässigen Erzählens mit überwiegend interner Fokalisierung auf ein Kind ist für den Autor Boyne laut eigener Aussage der einzig „respektvolle[...] Weg“, sich dem Thema Shoah zu nähern: Das Schildern fiktiver, aber an die Wirklichkeit angelehnter und symbolisch aufgeladener Ereignisse

durch die Augen eines Kindes, das die schrecklichen Ereignisse um es herum nicht versteht. Denn schließlich können nur die Oper und Überlebenden die Gräueltaten der Zeit an jenem Ort [d.h. Auschwitz] wirklich begreifen; wir anderen leben auf der anderen Zaunseite, starren von unserem sicheren Platz aus hinüber und versuchen auf unsere unbeholfene Art, aus dem Ganzen schlau zu werden.<sup>71</sup>

Das unzuverlässige Erzählen in Boynes *The Boy in the Striped Pyjamas* hat also nicht nur eine für das Buch interne epistemologische Funktion, sondern auch eine dem Buch externe, ethische Funktion: Sobald eine Leserin oder ein Leser einmal entdeckt hat, welches historische Kontextwissen für die Lektüre des Buches zu aktivieren ist, wirkt Brunos Naivität nur noch unglaubwürdig und je nach Leser oder Leserin sogar unangemessen. Zudem dürfte gerade den Erwachsenen, die vor der Lektüre von der Medienaufmerksamkeit für dieses besondere Holocaust-Buch gehört haben, die Lektüererfahrung des zunächst fehlenden historischen Kontextes gar nicht begegnen.

In der ebenfalls sehr erfolgreichen Verfilmung *THE BOY IN THE STRIPED PYJAMAS* (UK/USA 2008, Regie: Mark Herman) funktioniert das unzuverlässige Erzählen medial bedingt notwendigerweise anders als im Roman. Der historische Kontext, über den die ZuschauerInnen ihr Wissen aktivieren müssen, wird bereits in der ersten Einstellung eindeutig aktiviert, in der ein mit Hakenkreuzfahnen beflaggter Platz gezeigt wird. Um den Fehlschluss Brunos zu plausibilisieren, dass er die KZ-Häftlingskleidung für Schlafanzüge („pyjamas“) hält, wird Bruno bereits in der Reise-Szene im Zug in einem blau-weiss gestreiften Schlafanzug gezeigt. Dieses Detail findet sich nirgendwo im Romantext. Die im Roman offen unzuverlässig erzählte Szene, in der Leutnant Kotler den jüdischen Arzt Pavel wegen einer Unachtsamkeit beim Servieren quält oder gar tötet, wird im Film ebenfalls sehr viel deutlicher dargestellt. Was der narrative Text das Geschehen lediglich erwähnt, ohne es konkret zu benennen („What happened then“, „what he did next“, s.o.), wird hier filmisch als eine Handlung gezeigt, die im Nebenraum, aber mit offener Tür geschieht. Man sieht Kotler, der den Mann mit sich nach nebenan zerrt. Vom Standpunkt der Kamera aus kann man dann den mehrfach ausholenden Arm des SS-Mannes sehen. Ausserdem sind auf der Tonspur das Geräusch von Schlägen sowie die Schmerzenslaute des misshandelten Arztes. Obwohl auch hier der Gewaltausbruch nicht in aller Deutlichkeit gezeigt wird, so ist er doch akustisch eindeutig zu identifizieren. Auch die Reaktionen der Familienmitglieder ist im Roman sehr viel allegorischer, steht für die ‚schweigende Mehrheit‘, die eben nicht eingeschritten ist, wenn Gräueltaten verübt wurden. Im Film dagegen ist die Mutter emotional beteiligt: sie stöhnt deutlich hörbar auf und ruft ihren Ehemann – offenbar

---

<sup>71</sup> Boyne 2013, S. 270.

schockiert – beim Namen, woraus man schliessen kann, dass sie ihn als den Ranghöheren zum Einschreiten bewegen will. Der Vater jedoch blickt sie kalt an und isst demonstrativ unbeteiligt weiter. Brunos Verhalten während der Tat, das im Buch nicht genau dargestellt wird, wird im Film dagegen gezeigt: der Junge blickt hastig vom Vater zur Mutter und zurück, womit offenbar seine Verwirrung und die Geste des vergeblichen Hilfesuchens bei den Eltern sichtbar werden sollen. Der Film ist also durch die audiovisuelle Darstellung sehr viel expliziter als der rein narrative Text. Zwar bleibt die Kamera (und somit der Blickwinkel des Publikums) während der Tat im Esszimmer fixiert. Doch wird im Film eine Szene am nächsten Morgen eingefügt, in der man das Dienstmädchen im Nebenzimmer den Boden wischen sieht. Die Zuschauenden können annehmen, dass sie Blutflecken aufwischt. Zu einem späteren Zeitpunkt im Film fragt Bruno zudem, ganz naiv, wann Pavel wiederkomme, woraufhin ihn seine Schwester zurechtweist: „Gar nicht, du Dummkopf.“ Ihr ist klar, dass der Mann tot ist. Im Buch dagegen wird schlichtweg nie wieder von Pavel gesprochen – weder von den Figuren noch von der Erzählinstanz. Dieses ‚Totschweigen‘ eines Mordes gehört somit zur moralischen Grundhaltung der Erzählinstanz, wohingegen die Gesamtintention des Buches und somit des empirischen Autors, gerade auf diesen Mangel mangelnder Empathie und unzureichenden Engagements für die Opfer der Nazi-Gewalt hinzuweisen, zumindest für kognitiv reife LeserInnen klar zutage tritt. Der Erzähler des Romans ist somit axiologisch unzuverlässig, die Erzählinstanz des Filmes dagegen nicht. Brunos moralisches Versagen, für das seine Uninformiertheit und Kindlichkeit eben keine genügenden Entschuldigungen sind (denn Bruno hätte sich durchaus selbst mehr für die Zustände im Lager und in der Welt interessieren können), ist im Buch sehr viel stärker, sein mit Naivität imprägnierter Egoismus ist nur schwer zu ertragen (da er die Reflektorfigur im Roman ist und insofern meist seine Innensicht beschrieben wird), wohingegen Bruno im Film ein sehr viel sympathischerer, kritischer, hilfsbereiter, wenn auch nicht schuldloser Charakter ist.

Die strikte Trennung in axiologisch zuverlässiges und unzuverlässiges Erzählen ist insofern problematisch, als bereits jede diegetische ErzählerInnen-Figur in ihrem Wertesystem und ihrem Blickwinkel, aus dem heraus sie ihre Welt betrachtet, notwendigerweise eingeschränkt ist. „Dass allerdings gerade während der Pubertät die Anfälligkeit für eine verzerrte Selbst- und Weltwahrnehmung – wie auch [...] [für eine Kollision] mit der Wertewelt des in der Regel erwachsenen Autors – besonders groß ist,<sup>72</sup> mag eine Erklärung für das gar nicht so seltene Vorkommen axiologischer Unzuverlässigkeit in der so genannten Coming-of-Age-Literatur sein. Hier können sich Pubertierende „aufgrund entwicklungspsychologische[r] Parallelen“ besonders gut in die diegetischen ErzählerInnen-Figuren einfühlen und mit ihnen die ‚andere‘ Perspektive ihrer Umwelt erschliessen üben.<sup>73</sup> Besonders beeindruckend wirkt in diesem Sinne die Schlusspointe in Do van Ransts Adoleszenzroman *Dünn* (2014).<sup>74</sup> Hier erzählt die pubertierende Ich-Erzählerin, dass ihre Mutter an Mager-sucht gestorben sei, weil der gesundheitsbewusste Vater seine mollige Frau gerne dünn gehabt hätte. Nach dem Tod der Mutter sieht das Mädchen alle Schuld beim Vater, der sich ja schliesslich nun mit einer schlanken Asiatin eingelassen habe. Erst ganz am Ende des Romans wird durch die

---

<sup>72</sup> Wolf 2005, S. 262.

<sup>73</sup> Ebd., S. 264.

<sup>74</sup> Das Beispiel findet man im Online-Lexikoneintrag „Unzuverlässiges Erzählen“ unter <http://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/begriffe-und-termini/epik/1581-unzuverlaessig>. Erstveröffentlichung [Anonym 2016] (Abrufdatum 06.07.2017).

wörtliche Rede einer anderen Figur diese Weltsicht und somit die mimetische wie auch die axiologische Zuverlässigkeit der Ich-Erzählerin in Frage gestellt: „Jetzt fang nicht schon wieder an, Fee!‘ flüsterte [der Vater, SK]. ‚Mama ist schon acht Jahre tot. [...] Sie ist an Lungenkrebs gestorben. [...] Sieben Jahre bin ich allein geblieben.‘“<sup>75</sup> Der Satz, die Mutter sei einer vom Vater verschuldeten Magersucht erlegen, ist also vermutlich mimetisch ebenso unzuverlässig wie die axiologische Aussage, er habe zu früh wieder eine neue Freundin gefunden.

## Fazit und Ausblick auf unzuverlässiges Erzählen in nicht rein schriftliterarischen Medien

Die obigen Beispiele haben deutlich gemacht, dass es alle in der nicht-altersspezifischen Literatur festgemachten Formen von erzählerischer Unzuverlässigkeit prinzipiell auch in der Kinder- und Jugendliteratur gibt. Sie können hier jedoch, entsprechend der Altersempfehlungen der Texte, verschiedene Funktionen haben. Mal geht es darum, durch Unzuverlässigkeit wunderbare Elemente in ansonsten realistischen Romanwelten zu normalisieren. Dabei haben gerade doppelt adressierte Kinderbücher oft auch das Wirkungspotential, von verschiedenen RezipientInnengruppen als unzuverlässig oder zuverlässig erzählt interpretiert zu werden. In realistischer KJL können mit unzuverlässigem Erzählen schwierige Themen und solche, die den Erfahrungshorizont der RezipientInnen (wie wohl auch der AutorInnen) sprengen und deren Erleben sich insofern nur schwierig vermitteln lässt, dargestellt oder zumindest imaginiert werden, wie z.B. die Erfahrung der Shoah oder das Leben mit einer geistigen Einschränkung. Auch zum Vermitteln der Erkenntnis der grundsätzlichen Begrenztheit der eigenen Perspektive in der Adoleszenzliteratur kann unzuverlässiges Erzählen eingesetzt werden.

Deutlich geworden sein sollte aber auch, dass nicht immer auf Grund der feststellbaren Textmerkmale eindeutig zu klären ist, ob ein Text unzuverlässig erzählt ist oder nicht. Einem Text erzählerische Unzuverlässigkeit zuzuschreiben, ist häufig das Ergebnis eines (mehr oder weniger) komplizierten Interpretationsaktes. Bei intentionaler KJL kommt noch hinzu, dass hier die Altersadressierung mitberücksichtigt werden muss. Gegebenenfalls soll ein Text für jüngere ZuhörerInnen eben durchaus märchenhaft wirken, während derselbe Text für ältere LeserInnen durch die Zuschreibung erzählerischer Unzuverlässigkeit als Erklärungsmuster eine durchweg realistische Lesart anbietet.

Unzuverlässiges Erzählen in Medien, die nicht ausschliesslich auf Schrift basieren, z.B. im Bilderbuch, im Comic oder im Film, muss man jedoch – wegen der generisch anderen Konstituierung der Erzählstimme („Wer spricht?“) und der Fokalisierungsinstanz („Wer sieht?“) – anders beschreiben als in rein literarischen Texten. Im Comic etwa, wo das ‚Erzählen‘ durch die Verknüpfung eines perspektivierten Bildes und die statisch-visuelle Darstellung von eigentlich nur Hörbarem (Geräuschen, wörtliche Rede der Figuren), aber auch von Bewegungen geschieht, kann von „einer einheitlichen, anthropomorphischen Erzählerfigur“, der man erzählerische (Un-)Zuverlässigkeit zuschreiben könnte, gar nicht die Rede sein.<sup>76</sup> Für Film und Bilderbuch habe ich eine Übertragung hier zumin-

<sup>75</sup> van Ranst 2014, S. 179.

<sup>76</sup> Daniel Stein: Unzuverlässiges Erzählen in Comicserien. <http://www.comicgesellschaft.de/2013/03/28/daniel-stein-unzuverlassiges-erzaehlen-in-comicserien/> (Abrufdatum: 06.07.2017).

dest in Ansätzen versucht, doch ist sicher auch da noch einige theoretische Grundlagenarbeit zu leisten.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Bojunga Nunes, Lygia: Die gelbe Tasche [Original: A Bolsa Amarela, 1976]. Aus dem brasilianischen Portugiesisch v. Karin Schreiner. Mit Zeichnungen v. Richard Michl. Ravensburg: Ravensburger Buchverlag 1992.
- Boyne, John: The Boy in the Striped Pyjamas. A Fable [2006]. London: Vintage Books 2012.
- Boyne, John: Der Junge im gestreiften Pyjama. Eine Fabel. Mit einem Nachwort des Autors. Aus dem Englischen von Brigitte Jakobeit. Frankfurt a.M.: Fischer 2007, 23. Auflage 2013.
- Funke, Cornelia: Der Mondscheindrache. Mit Bildern von Cornelia Funke [1996]. Bindlach: Loewe 2002.
- Haddon, Mark: The Curious Incident of the Dog in the Night-Time. London: Jonathan Cape 2003a.
- Haddon, Mark: The Curious Incident of the Dog in the Night-Time. London: Vintage 2003b.
- Hohlbein, Wolfgang und Heike: Märchenmond [1983]. Sonderausgabe der Trilogie [später erweitert]. Wien: Ueberreuter 2002.
- Hohlbein, Wolfgang und Heike: Märchenmonds Kinder [1990]. Sonderausgabe der Trilogie [später erweitert]. Wien: Ueberreuter 2002.
- Hohlbein, Wolfgang und Heike: Märchenmonds Erben [1998]. Sonderausgabe der Trilogie [später erweitert]. Wien: Ueberreuter 2002.
- Kästner, Erich: Emil und die Detektive. Ein Roman für Kinder [1929]. Hamburg: Dressler, Zürich: Atrium, 167. [sic!] Aufl., 2017.
- Krabbe, Victoria: Bommies Bagger [2009]. Eine Geschichte von Victoria Krabbe mit Bildern von Michael Bayer. Dresden: Tandem 2012. [2009 unter dem Autornamen Sylvia Heinlein veröffentlicht.]
- Pope Osborne, Mary: Das magische Baumhaus. Bd. 4: Suche nach dem Piratenschatz. Aus dem Amerikanischen v. Sabine Rahn. Illustriert v. Jutta Knipping. Überarbeitete Neuauflage des Titels „Der Schatz der Piraten, 2000“. Bindlach: Loewe 2015. (Originaltitel: Pirates Past Noon, 1994.)
- Sendak, Maurice: Where the Wild Things Are. Story and Pictures by Maurice Sendak. New York: Harper & Row 1963/64. / Englische Erstausgabe: London, Bodley Head 1967.
- Steinhöfel, Andreas: Rico, Oskar und die Tieferschatten. Mit Bildern von Peter Schössow. Hamburg: Carlsen 2008.
- Steinhöfel, Andreas.: Rico, Oskar und das Herzgebrehche. Mit Bildern von Peter Schössow. Hamburg: Carlsen 2009.
- Steinhöfel, Andreas: Rico, Oskar und der Diebstahlstein. Mit Bildern von Peter Schössow. Hamburg: Carlsen 2011.
- van Ranst, Do: Dünn. Hamburg: Carlsen 2014.

**Sekundärliteratur**

- Albrecht, Christian: Lest etwas anderes! Unzuverlässiges Erzählen in Lemony Snickets Serie *Eine Reihe betrüblicher Ereignisse*. In: Praxis Deutsch 224 (2010): Kinder- und Jugendliteratur nach 2000, hrsg. v. Dieter Wrobel, S. 24–28.
- [Anonym]: Unzuverlässiges Erzählen. In: <http://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/begriffe-und-termini/epik/1581-unzuverlaessig>. Erstveröffentlichung: 13.10.2016 (Abrufdatum: 06.07.2017).
- Booth, Wayne C.: Resurrection of the Implied Author: Why Bother? In: James Phelan und Peter J. Rabinowitz (Hg.): *A Companion to Narrative Theory*. Malden/MA, Oxford und Victoria: Wiley-Blackwell 2005, S. 75–88.
- Durst, Uwe: *Theorie der phantastischen Literatur* [2001]. Münster: LIT Verlag 2010.
- Fludernik, Monika: Unreliability vs. Discordance. Kritische Betrachtungen zum literaturwissenschaftlichen Konzept der erzählerischen Unzuverlässigkeit. In: Fabienne Liptay / Yvonne Wolf (Hg.): *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2005, S. 39–59.
- Kindt, Tom: *Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne. Eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiß*. Tübingen: Niemeyer 2008.
- Kindt, Tom, Tilmann Köppe (Hrsg.): *Unreliable Narration*. *Journal of Literary Theory* 5,1 (2011).
- Köppe, Tilmann, Tom Kindt: *Unreliable Narration With a Narrator and Without*. In: *Journal of Literary Theory* 5,1 (2011), S. 81–93.
- Köppe, Tilmann, Tom Kindt: *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Stuttgart: Reclam 2014.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina: *Metalinguistic Awareness and the Child's Developing Concept of Irony. The Relationship between Pictures and Text in Ironic Picture Books*. In: *The Lion and the Unicorn* 23 (1999), S. 157–183.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina: *Kinder- und Jugendliteratur*. In: Fricke, Harald (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. II. Berlin / New York: de Gruyter 2000, S. 254–258.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina, Jörg Meibauer: *Lügenerwerb und Geschichten vom Lügen*. In: *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 162 (2011), S. 118–138.
- Liptay, Fabienne, Yvonne Wolf (Hrsg.): *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2005.
- Martínez, Matías, Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie* [1999]. 9., erw. u. aktual. Aufl. München 2012.
- Nünning, Vera (Hrsg.): *Unreliable Narration and Trustworthiness. Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*. Berlin, Boston: de Gruyter 2015 (Narratologia 44).
- Rehfeld, Nina: *Das Böse erscheint in den tollsten Kostümen. Netflix produziert, was bisher kein Sender wagte: Die Lemony-Snicket-Kinderbücher „Eine Reihe betrüblicher Ereignisse“ sind als Serie schaurig gut*. In: *FAZ Feuilleton*, 13.01.2017, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/netflix-serie-eine-reihe-betrueeblicher-ereignisse-14630616.html> (Abrufdatum 24.08.2017).
- Ritzer, Monika: *Realismus*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3, hrsg. v. Jan-Dirk Müller. Berlin, New York: de Gruyter 1997, S. 217–221.
- Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens* [1979]. 3. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1985.

Stein, Daniel: Unzuverlässiges Erzählen in Comicserien.

<http://www.comicgesellschaft.de/2013/03/28/daniel-stein-unzuverlassiges-erzahlen-in-comicserien/>, veröffentlicht am 28.03.2013 (Abrufdatum: 06.07.2017).

Wicke, Andreas: „Zeiten ändern sich, Menschen ändern sich, Meinungen ändern sich.“ Familie in Andreas Steinhöfels Rico, Oskar ...-trilogie. In: InterJuli 2 (2012), S. 39–58.

Wolf, Yvonne: Unzuverlässigkeit im Kinder- und Jugendbuch. In: Fabienne Liptay, Yvonne Wolf: Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2005, S. 261–279.

## Zusammenfassung

Erzählerische Unzuverlässigkeit ist in den letzten Jahren zu einem zentralen Forschungsgebiet der Narratologie geworden. Für die Kinder- und Jugendliteratur und -medien (KJLM) gibt es dagegen zu diesem Erzählphänomen bisher wenig grundsätzliche Überlegungen und kaum Fallstudien. Der Beitrag prüft anhand diverser Fallstudien aus einer mit nicht-altersspezifischen Medien vergleichenden Perspektive, welche Formen erzählerischer Unzuverlässigkeit auch in an heranwachsende RezipientInnen adressierten Text-, Text-Bild- und Text-Bild-Ton-Medien vorkommen und welche (ggf. abweichenden) Funktionen sie dort erfüllen.

Dabei stellt sich heraus, dass mimetische Unzuverlässigkeit (in ihren drei Unterarten täuschendes, offen unzuverlässiges und mimetisch unentscheidbares Erzählen) durchaus häufig in KJLM vorkommt. Je nach Altersadressierung eines Mediums kann es sein, dass die Interpretation, einem Text erzählerische Unzuverlässigkeit zuzuschreiben, wohl nur von den erwachsenen VorleserInnen gemacht wird, z.B. um wunderbare Ereignisse in einer ansonsten realistisch geschilderten Welt zu naturalisieren, während jüngere RezipientInnen wohl eher von zuverlässig erzählter fantastischer Literatur ausgehen. Doch auch in durchweg realistischen Kinder- und Jugendmedien kann erzählerische Unzuverlässigkeit ein Darstellungsmittel sein, um bei den Rezipierenden für Verständnis zu werben, etwa gegenüber Mitmenschen mit geistigen Einschränkungen.

Beispiele für axiologische Unzuverlässigkeit lassen sich dagegen nur schwer in spezifischen KJLM finden. Dies liegt wahrscheinlich daran, dass KJLM tendenziell Werte und Normen vermitteln oder verfestigen soll. Insofern wäre die Gefahr gross, dass axiologisch fragwürdige Erzählerfiguren von heranwachsenden Rezipierenden nicht als solche erkannt und insofern die abzulehnenden Grundhaltungen als im Medium verharmlost oder gar beworben wahrgenommen werden. Dennoch findet man auch hierfür vereinzelt Beispiele gerade in der Coming-of-Age-Literatur. Dort kann es für die angesprochene Zielgruppe interessant sein, gemeinsam mit jugendlichen Reflektorfiguren zu bemerken, dass die eigene Weltsicht notwendigerweise subjektiv ist und nicht immer mit der anderer Menschen übereinstimmt.

Grundsätzlich ist jedoch festzustellen, dass im Bereich der erzählerischen Unzuverlässigkeit in nicht rein schriftliterarischen KJM auch auf transmedial-konzeptioneller Ebene noch viel Grundsatzarbeit zu leisten bleibt.




---

# “I’m the most terrific liar you ever saw in your life.” Authenticity and Unreliable Narration in J. D. Salinger’s *The Catcher in the Rye*

By Alexander Classen

In J. D. Salinger’s novel *The Catcher in the Rye*<sup>1</sup>, the first-person narrator Holden Caulfield displays strong ideas on what literature should be like: “What really knocks me out is a book that, when you’re all done reading it, you wish the author that wrote it was a terrific friend of yours and you call him up on the phone whenever you felt like it. That doesn’t happen much, though.” (16) Holden’s narration is a personal act of communication, one in which he wants to establish a link between himself and his audience. That is why he frames his story through the regular use of direct address, as in his opening lines: “If you really want to hear about it [...]” (1), or in the last sentence of his actual re-telling of the events: “God, I wish you could’ve been there.” (191) In addition to that, his use of language indicates resistance towards the norms of written language, and it is difficult to find paragraphs that refrain from using at least some elements of spoken language.<sup>2</sup> Holden regularly uses repetition, colloquialisms such as the frequent use of the epithet “old”, and a limited vocabulary to describe his emotional state: “that depressed me” (46), “that killed me” (49). He uses hyperboles, simple syntactic structure, incorrectly formed sentences. However, these techniques make Holden’s narration appear more realistic: “The informality of Holden’s discourse is the guarantee of his spontaneity and authenticity.”<sup>3</sup> This sense of authenticity has regularly been mentioned in criticism of the novel since the time of its first publication. Costello notes that as early as 1959, most reviews of *The Catcher in the Rye* at the time refer to this effect; “only the writer for the *Catholic World* and the *Christian Science Monitor* denied the authenticity of the book’s language, but both of these are religious journals which refused to believe that the ‘obscenity’ was realistic.”<sup>4</sup>

This realism, in return, often exposes Holden’s insecure use of language, for instance when he talks about life in New York City: “In New York, boy, money really talks—I’m not kidding.” (62) This informative sentence reveals two linguistic registers Holden uses simultaneously; he assumes economic experience (“money talks”) while at the same time subverting his attitude through the use of the childish phrases “really” and “I’m not kidding”. As a result, his attempt to assume the diction of the grown-up world is thwarted by elements of his restricted linguistic code. Lodge observes that this authenticity is artificial by default: it is a literary device, as naturally spoken language tends to

---

<sup>1</sup> Salinger 2010; in-text references in brackets.

<sup>2</sup> For the following examples, cf. Lodge 2011, 19.

<sup>3</sup> Lodge 2011, 19.

<sup>4</sup> Costello 1959, 172.

be considerably less grammatical than the language Holden uses throughout the novel. “A narrative style that faithfully imitated actual speech would be virtually unintelligible, as are transcripts of recorded conversations. But it [Holden’s language] is an illusion that can create a powerful effect of authenticity and sincerity, of truth-telling.”<sup>5</sup>

Nonetheless, Holden’s use of teenage “skaz”<sup>6</sup> is not the only reason why we commonly associate *The Catcher in the Rye* with a high degree of authenticity. Although the verbal mode of presentation is a rather obvious source of authenticity inscribed in the text, I argue that Holden’s status as an unreliable narrator is a more pervasive source of authenticity in the novel, and that this is closely linked to Holden’s perspective, with all its limitations.

For that purpose, I will first address the narrative devices of unreliable narration and apply them to *The Catcher in the Rye*. Following this, I will analyse the ramifications of Holden’s unreliable narration, using the episode in Mr Antolini’s flat to show how Holden’s ambiguous depiction of and his commentary on his host’s behaviour have a profound influence on the interpretation of the novel as a whole. I will conclude that it is the limitation in Holden’s perspective that constitutes his role as an unreliable narrator and at the same time contributes to the story’s authenticity beyond mere linguistic parameters.

## Unreliable Narration in *The Catcher in the Rye*

The concept of the unreliable narrator has been subject to debate for nearly six decades, since its inception by Wayne C. Booth in his book *The Rhetoric of Fiction*. There, Booth defines *unreliable narration* as follows:

For lack of better terms, I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author’s norms), unreliable when he does not. [...] Unreliable narrators thus differ markedly depending on how far and in what direction they depart from their author’s norms.<sup>7</sup>

More recent approaches have criticised Booth’s definition due to its one-sided “text-immanent model for unreliable narration”<sup>8</sup>, which focusses on the relation between the implied author and the narrator as it “disregard[s] the reader’s role in the perception of reliability and [...] rel[ies] on the insufficiently defined concept of the implied author.”<sup>9</sup> Through this phenomenological shift, critics have recently focussed more on the reader’s response to the text than to the “norms of the text.” Unreliable narration is no longer viewed as a phenomenon displaying a gap between different sets

---

<sup>5</sup> Lodge 2011, 18.

<sup>6</sup> “Skaz is a [...] Russian word [...] used to designate a type of first-person narration that has the characteristics of the spoken rather than the written word. [...] He or she uses vocabulary and syntax characteristics of colloquial speech, and appears to be relating the story spontaneously rather than delivering a carefully constructed and polished written account. [...] Needless to say, this is an illusion, the product of much calculated effort and painstaking rewriting by the ‘real’ author.” (Lodge 2011, 18)

<sup>7</sup> Booth 1983, 158–159.

<sup>8</sup> Olson 2003, 93.

<sup>9</sup> Olson 2003, 93.

of *values* (i.e., the implied author's and the narrator's, "both intratextual entities"<sup>10</sup>), but rather relies on the reader's ability to discern two sets of potential *factuality* in the text and to negotiate their opposing implications in their interpretation.<sup>11</sup>

In this essay, I consider a narrator to be unreliable when his primary, explicit discourse is being undermined by a second, implied discourse that must be supplied or reconstructed by the reader. In this definition, it is the conflict between the explicit and the implied discourses that constitute unreliable narration. It is often a psychologically affected first-person narrator who displays signs of unintentional unreliability, such as the anonymous narrator in Chuck Palahniuk's *Fight Club* (1996), or a narrator with a limited perspective on the world, such as the eponymous *Forrest Gump* in Winston Groom's novel (1986). In these cases, for the majority of the text it is up to the reader to detect the breaches in reliability: "A secret communion of implied author and reader is thereby created behind the narrators' back"<sup>12</sup>, and the reader is required to employ his own hermeneutic progress in order to discover the double discourse of the text. *The Catcher in the Rye* stands in one line with these examples.

A key aspect to the novel's effect of immediacy and authenticity is the way Holden addresses his unspecified listener/reader. "[A]lthough it is never quite clear who 'you' might be—a psychiatrist, fellow patient?—the effect of this strategy is that the reader feels personally addressed by Holden".<sup>13</sup> Moreover, the text eliminates traces of an intradiegetic listener altogether. Early on in the text, Holden mentions his size and a patch of grey hair on his head: "It's really ironical, because I'm six foot two and a half and I have gray hair. I really do. The one side of my head—the right side—is full of millions of gray hairs." (8) The complete lack of deictic markers that would imply a listener in Holden's presence creates an empty spot that can be filled by the factual reader, which strengthens the link between narration and audience.

One thing the reader only discovers gradually is Holden's limited perception and understanding of the world, which is deeply embedded into the text. Even the title of the novel refers to this device: The reader has read more than two thirds of the novel before the eponymous "Catcher in the Rye" is being mentioned for the first time, although, as Holden's sister Phoebe later on reveals, Holden's rendition of Robert Burns's poem "Comin' Thro' the Rye" is incorrect. On his way through New York City, Holden encounters a boy singing the verses—in Holden's rendition—of the poem: "If a body catch a body coming through the rye" (104). Holden imagines himself as an adult "catcher" in a field of rye full of children, whom he has to protect from falling off a cliff. Phoebe later corrects him, telling him that the lyrics actually say "if a body meet a body coming through the rye" (156). It remains unclear whether Holden misheard the lyrics or the boy singing the song recited it incorrectly in the first place. Nevertheless, the title of the novel is linked to a potential unreliability. This ambiguity is a central motif in Salinger's novel, and one of the most ambiguous episodes is the one in which Holden takes Sally Hayes skating. In their conversation afterwards, Holden suggests

---

<sup>10</sup> Olson 2003, 96.

<sup>11</sup> The complicated nature of the discussion is also represented in Gerald Prince's article in *A Dictionary of Narratology*, where he defines the unreliable narrator as "[a] narrator whose norms and behaviour are not in accordance with the implied author's norms; a narrator whose values (tastes, judgments, moral sense) diverge from those of the implied author's; a narrator the reliability of whose account is undermined by various features of that account". (Prince 1988, 101) This definition exemplifies how entirely different the two main approaches to the phenomenon are, and how contradictory they are in their application.

<sup>12</sup> Riggan 1981, 13.

<sup>13</sup> Graham 2007, 19.

they both run away and get married. Sally is obviously uncomfortable with the discussion, and in two situations she asks Holden not to scream at her, which puzzles Holden: “Which was crap, because I wasn’t even screaming at her”. (119) This episode illustrates the programmatic ambiguity of Holden’s narrative reliability:

This contradiction leaves the reader with two possibilities: one is that Sally is self-conscious about Holden’s behaviour and is worried that he will be overheard; the other is that Holden is, in fact, out of control and shouting, so distressed that he cannot see the truth about his own behaviour. The former explanation leaves us safely on Holden’s side; the latter has much more troubling implications.<sup>14</sup>

Again, the reader is not given any textual signals that would strongly indicate either possibility, making it difficult to determine the extent of Holden’s unreliability.

This ambiguity alone does not constitute Holden as an unreliable narrator, but we find several hints at Holden’s mental instability throughout the novel. In the first chapter, Holden crosses a road from his school to his teacher, Mr Spencer’s house, after which “I felt like I was sort of disappearing. It was that kind of a crazy afternoon, terrifically cold, and no sun out or anything, and you felt like you were disappearing every time you crossed a road” (4). We find this situation mirrored at a significant point later on, towards the end when Holden is on his way to meet Phoebe during her lunch break: “Every time I came to the end of a block and stepped off the goddam curb, I had this feeling that I’d never get to the other side of the street. I thought I’d just go down, down, down, and nobody’d ever see me again” (178). These two examples are among the most prominent which indicate that Holden may suffer from mental problems, and strongly undermine the narrator’s reliability, as his perception of the world and society would be affected.

The narrative frame generally holds a special significance in most stories that involve unreliable narration. Quite often it is the ending, or a chapter near the ending, that ultimately unveils the unreliability as a narrative device. This is the case in the classic short story *An Occurrence at Owl Creek Bridge* by Ambrose Bierce. The story, set in the times of the American Civil War, tells of Peyton Farquhar, a “man who was engaged in being hanged” from a bridge over Owl Creek.<sup>15</sup> Instead of dying during the hanging, he falls unconscious and “was as one already dead,”<sup>16</sup> after which he regains consciousness and learns that the rope that was meant to kill him broke and made him fall into the river. The story follows his close and tiring escape from his henchmen. In the end, he finds himself back home with his wife, who awaits him “with a smile of ineffable joy, an attitude of matchless grace and dignity.”<sup>17</sup> Only Farquhar has never escaped his execution:

“He is about to clasp her as he feels a stunning blow upon the back of the neck; a blinding white light blazes all about him with a sound like the shock of a cannon—then all is darkness and silence! Peyton Farquhar was dead; his body, with a broken neck, swung gently from side to side beneath the timbers of the Owl Creek Bridge.”<sup>18</sup>

---

<sup>14</sup>Graham 2007, 28.

<sup>15</sup> Evans 2003, 4.

<sup>16</sup> Evans 2003, 6.

<sup>17</sup> Evans 2003, 10.

<sup>18</sup> Evans 2003, 10.

Bierce's short story does not reveal its unreliable narration until the last few sentences.<sup>19</sup> The storyline between his hanging and the arrival at his home are the thoughts of a man about to die in the last seconds of his life. The ending of the short story thereby prompts the reader to re-evaluate the text as a whole.

In *The Catcher in the Rye*, however, the final chapter does not hold any information that would help to specify the unreliable narration in the novel. The text rather reiterates and thereby refreshes the information given in the very first chapter: Holden has experienced some sort of psychological trauma and he is now recovering in an unspecified institution: "I got pretty run-down and had to come out here and take it easy" (1). In the final chapter his words mirror what he had said in the first chapter: "I got sick" (192), and he mentions "this one psychoanalyst guy they have here" (192), implying that he is in an institution to receive treatment for psychological problems, though this is never specified, and only inferred through the fact that he seems to have regular meetings with said psychoanalyst. Instead of revealing a major twist at the end, the narrative mode of *The Catcher in the Rye* provokes the reader to gradually revise the events Holden retells.

This framing projects a narrator whom the reader has to consider to be *potentially* unreliable, not in the sense that he may or may not be unreliable (for it is obvious in several occasions that he actively withholds information that would help to better understand his biography), but that his unreliability is selective and thereby even harder to detect. Unlike Peyton Farquhar in *An Occurrence at Owl Creek Bridge*, he is not a *deus ex machina* of unreliability—his unreliability is woven into the fabric of the narrative and only becomes obvious on various occasions throughout the narration. This technique permanently hinders the reader from reaching a homogenous interpretation of the novel as a whole.

However, I argue that the novel does not aim to provide either *one* reading of the text or *multiple* readings, but that the central point behind Holden's unreliable narration is a different one. The ambiguity caused by his mode of narration, which sometimes offers room for two or more possible interpretations, is a central aesthetic device of the novel. I will illustrate this by focussing on one chapter that highlights the narrative features of the book: Holden's representation of his night-time encounter with Mr Antolini in Chapter 24.

## The Encounter with Mr Antolini

Holden's former English teacher Mr Antolini is his final refuge in New York City after Holden has spent almost all his money and paid a secret visit to his sister Phoebe. After a heart-to-heart talk, in which Mr Antolini assumes the role of mentor for Holden (and during which he also drinks considerable amounts of alcohol), Holden goes to sleep on the sofa in Antolini's living-room. Holden later wakes up as he feels Mr Antolini patting his head and behaving awkwardly afterwards, until Holden leaves the flat distraught.

The reader's insight into the situation is once again limited by Holden's perspective. Interpretations of this scene, thereby, must necessarily be conditional on the reader's perception of Holden's reliability in recounting the events. It can be argued that this scene depicts mostly what Holden sees:

---

<sup>19</sup> It is noteworthy that the fact that the story is told by a third-person narrator does not diminish the effect, due to the close focalisation on Farquhar it maintains most of the time.

a transgression by an intoxicated adult: “He was still boozing, too. I could see his trusty highball glass in his hand” (173). In this reading, the adult tries to establish inappropriate sexualised contact with a teenager.<sup>20</sup> Another reading would suggest that Mr Antolini simply cares for Holden and is patting his head as a paternal, caring gesture, or that he checks his forehead for a fever. After all, Holden depicts Antolini’s empathy towards his students in detail when he remembers that nobody except Antolini went to pick up the shattered body of James Castle, a fellow student of Holden’s who committed suicide at their former school. In this case, the reader would have to distrust Holden’s perception and would attribute his reaction to his general mental state, his drunkenness, or his overall fatigue after two stressful days. Again, there are no textual signals that offer a tendency towards one reading or the other, although arguments can be found in favour of both.<sup>21</sup> Holden, on the other hand, clearly interprets the event in a way that casts himself as the victim, although he later reflects on the event and considers that he might have misinterpreted the situation: “I mean I wonder if just maybe I was wrong about thinking he was making a flitty pass on me” (175). However, he relativizes this option through the absurd notion that “maybe he just liked to pat guys on the head when they’re asleep.” (175). Yet, neither of his interpretations seem to reflect an adequate assessment of the situation.

Holden’s night-time encounter with Mr Antolini contains one sentence that carries weight beyond the scene itself, which can influence the reader’s interpretation of the novel. Holden admits that he “was shaking like a madman. I was sweating, too. When something pervert like that happens, I start sweating like a bastard. That kind of stuff’s happened to me about twenty times since I was a kid. I can’t stand it” (174). By the time we reach the final chapters, we already know that Holden is prone to exaggeration; this statement is still puzzling. How are we supposed to understand his statement “That kind of stuff’s happened to me about twenty times since I was a kid”? Under the condition that he is merely exaggerating and that he simply summarises every awkward encounter regarding sexuality or gender roles under the term “pervert stuff,” it would again show us that Holden has unresolved issues with everything concerning sexuality. At the same time, we know that Holden is extremely selective about his narration—he even introduces his story by telling the reader that he will not tell his whole biography: “[M]y parents would have about two hemorrhages apiece if I told you anything pretty personal about them. They’re quite touchy about anything like that, especially my father.”(1) While this statement after the episode with Antolini could indicate an exaggeration typical of Holden’s style, it is worthwhile seeing the ramifications of this sentence under the premise that Holden is actually truthful here. This sentence could then be a Freudian slip, unveiling a biographical detail otherwise repressed by Holden (and the fact that he seems to suffer from mental issues suggests looking for details such as Freudian slips). Could Holden be referring to a history of sexual abuse in his biography?

As much as approaches such as “queering the text” can shed a different kind of light on the episode in Mr Antolini’s flat,<sup>22</sup> a reading of Holden’s thoughts on this transgression as reliable would have a fundamental effect on the way we should read the novel—significantly through the things he does not mention or refuses to tell. This revised interpretation would first include his relationship to his parents, who are ostentatively absent throughout the novel; they are only mentioned a few times

<sup>20</sup> Hekanaho even argues that “Holden is attracted to—and attracts—gay men.” Hekanaho 2007, 93.

<sup>21</sup> Cf. Graham 2007, 31. Some critics, however, fail to see the ambiguity of this episode altogether: Takeuchi, for example, frankly speaks of “Antolini[’s] attempts to seduce him”. Takeuchi 2002, 324.

<sup>22</sup> Cf. Hekanaho 2007, 92.

within Holden's account, such as when they appear as a threat hovering above—Phoebe repeatedly mentions that the father might “kill” Holden for dropping out of Pencey (149, 150). While Holden mentions nothing that would suggest a link between his parents and sexual abuse, it is curious that he hardly mentions them at all.

This reading would also provide a different perspective on Holden's relationship to Jane Gallagher, as there are hints of an abusive history in her biography as well. In one of Holden's memories, Jane's step-father, described as “this booze hound her mother was married to,” (71) comes home and asks her if she knows whether there were any cigarettes in the house. Her stepfather asks a second time, and when she still doesn't reply, he walks out of the room. Jane would not even answer Holden, who seems puzzled over the scene. She rather stares at the checkers board in front of her, “like she was concentrating on her next move in the game and all” (71). She starts crying, leaving Holden (and the reader) clueless about the exact reason, leaving room for interpretations including a background of domestic abuse. In any case, this episode sheds new light on what Holden had mentioned earlier, that “all I ever saw him do was booze all the time and listen to every single goddam mystery program on the radio. And run around the goddam house, naked. With *Jane* around, and all” (28). When Holden asks Jane after she had started crying if her step-father “had ever tried to get wise with her,” “[S]he said no, though. I never did find out what the hell was the matter” (71). Holden's interest in Jane, his persistent desire to call her and his agitated behaviour when his roommate Stradlater takes her out could stem from the sympathy he has with someone who shares traumatic experiences. His attitude towards Jane could be described as over-protective. Yet, the narrator does not give us any certainty on that matter as he himself does not have too much inside into Jane's biography.

A history of sexual abuse would further explain Holden's obvious discomfort regarding sexual intercourse. His whole encounter with Sunny the prostitute suggests that his issues with sexuality and sexual intercourse stem from a history of psycho-sexual abuse. Even before she arrives at his room, he “just wanted to get it over with” (84). When Sunny sits on a chair, he seems to have problems reading her gestures. He mentions that “she crossed her legs and started jiggling this one foot up and down. She was very nervous, for a prostitute.” (85). Also, to Holden she appears “young as hell” (85), and when she finally tries to initiate intercourse by taking off her dress, Holden loses interest altogether: “Sexy was about the last thing I was feeling. I felt much more depressed than sexy” (86). Moreover, there seems to be a pattern of failed attempts at intercourse in Holden's biography, as he implies while waiting for Sunny to arrive, saying “I came quite close to doing it a couple of times, though. One time in particular, I remember. Something went wrong, though—I don't even remember what any more.” (83) This statement seems unusual for a narrator who is rarely at a loss for words or anecdotes. Rather than forgetting what happened, Holden's speech seems to indicate suppressed issues. While it may be perfectly valid to explain his difficulties with sex and sexuality as immaturity and emotional problems, Holden's behaviour implies a special significance. He depicts himself as a very sexual person: “In my mind, I'm probably the biggest sex maniac you ever saw.” (56) The idea of him forgetting his lack of sexual experience and his failures sounds more like either voluntary concealment or the repression of memory than like a plausible forgetfulness.

Besides Jane Gallagher, the only female character that holds any special significance to Holden is his little sister Phoebe. The most obvious explanation for his obsession with her is the special role his sister assumed after his brother Allie had died. There are parallels suggested between Phoebe and Sunny, particularly in relation to their sexuality. As mentioned above, Holden believes that Sunny

“was around my age” (85), and she sounds “like a little kid” (85) when she talks to him. “While Holden knows he could have sex with Sunny, his shock at the realization that he is probably no older than he creates in him a resistance and a form of pity,”<sup>23</sup> with the link to Phoebe established in retrospect when “she sleeps in the bedroom of the ‘prostitute’ brother.”<sup>24</sup> Salinger’s naming choices connect the two characters as well; *Sunny* (referring to the sun) and *Phoebe* (the female version of the Greek god *Phoebos* (*Apollo*), god of light and the sun) are both names associated with innocence and light. Holden’s deeply rooted issues with sexuality and childhood could also explain why he gets so aggravated when he finds the graffito “Fuck you” in both in Phoebe’s school (his own former school) and in the museum (180–183). These spaces are linked with his and Phoebe’s childhood, which is violated by such an aggressive, sexually charged statement.

Of course, all these cases could stand by themselves as unconnected examples of Holden’s unresolved issues: again, the text does not offer strong indications toward any specific reading. A key issue in the critical debate over *The Catcher in the Rye* is Holden’s mental and physical state during the gap between Chapter 25 (where he watches Phoebe on the carousel) and Chapter 1 (where he commences his narration). There have been arguments for two main interpretations: that Holden suffers from a final breakdown while he watches Phoebe or shortly thereafter;<sup>25</sup> the other being that those three days he spends on his way from Pencey to his home have a cathartic effect on him and that he is simply spending time at a hospital due to his physical health.<sup>26</sup> His hint at “this one psychoanalyst guy” (192), however, seems to suggest otherwise. What effect would our above reading of the events in Mr Antolini’s house have on the understanding of the frame story?

Under the hypothesis that there is an (untold) history of sexual abuse in Holden’s biography, it is striking that he mentions similar events ranging back to his childhood. This would make deeply-rooted psychological problems seem plausible. In fact, Holden displays signs of post-traumatic stress disorder, which *The ICD-10 Classification of Mental and Behavioural Disorders*, published by the World Health Organization, defines as follows: Post-traumatic stress disorder

[a]rises as a delayed or protracted response to a stressful event or situation (of either brief or long duration) of an exceptionally threatening or catastrophic nature, which is likely to cause pervasive distress in almost anyone. [...] Typical features include episodes of repeated reliving of the trauma in intrusive memories (“flashbacks”), dreams or nightmares, occurring against the persisting background of a sense of “numbness” and emotional blunting, detachment from other people, unresponsiveness to surroundings, anhedonia, and avoidance of activities and situations reminiscent of the trauma. There is usually a state of autonomic hyperarousal with hypervigilance, an enhanced startle reaction, and insomnia. Anxiety and depression are commonly associated with the above symptoms and signs, and suicidal ideation is not infrequent. The onset follows the trauma with a latency period that may range from a few weeks to months. The course is fluctuating but recovery can be expected in the majority of cases. In a small proportion of cases the condition may follow a chronic course over many years, with eventual transition to an enduring personality change.<sup>27</sup>

<sup>23</sup> duMais Svogun 2009, 700.

<sup>24</sup> duMais Svogun 2009, 701. Holden first refers to his brother as a prostitute on the first page of the novel, expressing his disapproval of the fact that D.B. “sells” himself off as a writer.

<sup>25</sup> Cf. Graham 2007, 33–34.

<sup>26</sup> Cf. Graham 2007, 33–34.

<sup>27</sup> World Health Organization 2015, F43.1.

It is evident how many of these features can be found in Holden's behavioural patterns. "Flashbacks," or a steady reliving of the past; "a sense of numbness and emotional blunting," "detachment from other people," "anhedonia," "avoidance of activities and situations reminiscent of the trauma" (in Holden's case: sexual intercourse?), "insomnia," "anxiety," "depression," just to pick the most obvious ones—the list almost reads like a characterisation of Holden Caulfield.

As stated above, none of these observations are strictly certifiable. However, they amount to a plausible and valid interpretation of Holden's psyche. Considering his tendencies as a narrator and based on the axiom that one of Holden's statements is reliable, it is certainly legitimate to think through the consequences of a single sentence that is not explained by Holden in detail, as it might hold more consequential meanings than can be seen on the surface.<sup>28</sup> This example illustrates the extent to which a reader's interpretation of *The Catcher in the Rye* depends on the reliability we attribute even to single sentences.

## The Authenticity of the Unreliable

Holden Caulfield is a complex narrator: the on-going scholarly interest in this topic over the past six decades verifies that. He shows many traits of an involuntarily unreliable narrator, such as mental instability and an obviously warped perception of reality. But at the same time, he seems to be at least partially aware of his own mental processes. He chooses to filter his account (as he already indicates in the first chapter) and thereby tries to gain agency over his own narrative—in which he does not always succeed. But does this make his narration authentic?

Authenticity does not equal truth—"it will never be possible to identify the 'truth' of the novel, because no such single truth exists."<sup>29</sup> The novel does not claim that authenticity is spawned from truth. On the contrary: it is the lack of a singular objective truth in Holden's selective narration that captures the authenticity of human experience. The reader cannot gain any conclusive reading of the plot or Holden's account of events; the narrative in *The Catcher in the Rye* is constructed to explore the possibility of multiple and competing interpretations. By using an ambiguous, insecure, often disoriented narrator, the text mirrors the adolescent experience.

The authenticity in *The Catcher in the Rye* does not purely stem from the mode of Holden's narration on a *linguistic* level. Holden's ambiguous young adult experience is depicted on a *psychological* level as well. His account signifies the insecurities of an adolescent who must navigate the constraints of language to communicate his experience—and often fails. Holden's biography includes a range of interpretations for his narrative, be that a history of abuse, the trauma of his elder brother's death, or the pressure to succeed in life according to his parents' plans. The ambiguity of Holden's account is the opposite of "all that David Copperfield kind of crap," (1) as his selective narration imitates the potential unreliability of a troubled and disoriented adolescent.

---

<sup>28</sup> Considering Lodge: "Holden's language implies more than it states. [...] The pathos of Holden Caulfield's situation [...] is more effective for not being explicitly spoken." (Lodge 2011, 20)

<sup>29</sup> Graham 2007, 59.

## Works cited

### Primary Sources

- Evans, Robert C. (ed.): Ambrose Bierce's "An Occurrence at Owl Creek Bridge". An Annotated Critical Edition. West Cornwall. Locust Hill Press, 2003.
- Salinger, Jerome David: *The Catcher in the Rye*. London: Penguin Books, 2010 (1951).

### References

- Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*. Second Edition. Chicago, London: University of Chicago Press, 1983. (1961)
- Costello, Donald P.: The Language of "The Catcher in the Rye". In: *American Speech* 34 (1959), 172–181.
- Graham, Sarah: *J. D. Salinger's "The Catcher in the Rye"*. London, New York: Routledge 2007.
- Hekanaho, Pia Livia: Queering "Catcher". *Flits, Straights, and other Morons*. In: Sarah Graham (ed.): *J. D. Salinger's "The Catcher in the Rye"*. London, New York: Routledge 2007, 89–97.
- Lodge, David: *The Art of Fiction. Illustrated from Classic and Modern Texts*. London: Random House 2011.
- duMais Svogun, M.: Repetition, Reversal and the Nature of the Self in Two Episodes of J. D. Salinger's "Catcher in the Rye". In: *English Studies* 90 (2009), 695–706.
- Olson, Greta: Reconsidering Unreliability. Fallible and Untrustworthy Narrators. In: *Narrative* 11/1 (2003), 93–109.
- Prince, Gerald: *A Dictionary of Narratology*. Aldershot: Scolar Press 1988.
- Riggan, William: *Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns. The Unreliable First-Person Narrator*. Norman: University of Oklahoma Press 1981.
- Takeuchi, Yasuhiro: The Burning Carousel and the Carnevalesque. Subversion and Transcendence at the Close of "The Catcher in the Rye". In: *Studies in the Novel* 34/3 (2002), 320–336.
- World Health Organization: *The ICD-10 Classification of Mental and Behavioural Disorders: Version 2015*. <http://apps.who.int/classifications/icd10/browse/2015/en>, accessed 01 September 2017.

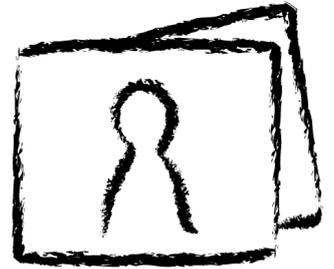
## Summary

Holden Caulfield is a noticeable narrator. As the protagonist of J. D. Salinger's novel *The Catcher in the Rye*, he displays a multitude of narrative idiosyncrasies: he contradicts himself, exaggerates his recount of events, and often leaves the reader half-informed on his motivations and emotional life. Much of his narrative style hints at him as a potentially unreliable narrator, although it is widely impossible to determine when his narrative account is unreliable and when it is not. This creates interpretative problems as the reader can never know for sure whether they are supposed to take Holden's account literally or to look for a veiled meaning beyond his statements.

This essay explores the consequences of potentially unreliable narration in a specific episode of the novel: Holden's night-time encounter with his former teacher Mr Antolini. When Holden sleeps on Mr Antolini's sofa after spending exhausting days in Manhattan, he awakes to find Mr Antolini petting his head. Holden interprets this behaviour as a "flitty pass," as a sexual transgression on his former teacher's part, stating that "[t]hat kind of stuff's happened to me about twenty times since I

was a kid.” But what exactly is Holden referring to, and can the reader trust this statement, considering that Holden’s narration regularly borders on unreliability?

Due to the fact that the text rarely reveals the truth behind Holden’s account, I argue that multiple interpretations of this chapter are not only possible but are at the stylistic heart of the novel. On the one hand, this reading of the novel offers an interpretation of a key episode, by considering a history of sexual abuse in Holden’s biography. On the other hand, it indicates that Holden’s account mirrors the mode of narration that would be expected from a troubled and disoriented adolescent—a factor that despite the potentially unreliable mode of narration adds to the sense of authenticity in the novel.



---

# Bücher voller Narren – Multiperspektivisches Erzählen als unzuverlässiges Erzählen in aktuellen Jugendromanen

Von Anika Ullmann

Im Vorwort zu ihrem Sammelband *Unreliable Narration und Trustworthiness. Intermedial and Interdisciplinary Perspectives* (2015) erklärt Vera Nünning: „[...] literary scholars are aware that there is no reliable narration in the sense of an objective rendering or mirroring of the events that are told.“<sup>1</sup> Es ist dieses Bewusstsein, welches sich weiter gefasst als Unmöglichkeit eines eindeutigen Zugriffes auf Welt verstehen lässt, der in Jugendromanen mit mehreren erzählenden Instanzen verhandelt und für die Leserschaft sichtbar gemacht wird. Im Folgenden soll die Verknüpfung von Multiperspektivität und unzuverlässigem Erzählen kurz besprochen und dann anhand von zwei Jugendromanen, *Where I Belong* (2010) von Gillian Cross und *How it Went Down* (2014) von Kekla Magoon, genauer diskutiert werden.

## Multiperspektivität, Unzuverlässigkeit und Kinder- und Jugendliteratur

In *The Novel* (2011) nennt Christoph Bode zwei grundlegende Definitionen von Multiperspektivität: Zwei oder mehr ErzählerInnen berichten über ein Ereignis aus unterschiedlichen Blickwinkeln<sup>2</sup> oder zwei oder mehr ErzählerInnen berichten über dieselbe fiktionale Welt aus unterschiedlichen Blickwinkeln<sup>3</sup>. Unzuverlässiges Erzählen hingegen präsentiert sich als Erzählen, bei dem die Leserschaft „justifiable reason to distrust a narrative, to doubt its ‚correctness‘ or truth“<sup>4</sup> entwickelt. Obwohl selten explizit herausgestellt, gibt es mehrere Schnittstellen, die multiperspektivisches Erzählen und unzuverlässiges Erzählen miteinander verbinden. Zunächst verlangen beide Erzählensformen eine aktive Teilnahme der Leserschaft. Im Aufeinandertreffen von unterschiedlichen Blickwinkeln werden Lesende dazu angeregt, divergierende Aussagen miteinander abzugleichen und zu einem Urteil darüber zu gelangen, was sich abgespielt hat. Beim unzuverlässigen Erzählen wird die Leserschaft mit einer Narration konfrontiert, welche Inkonsistenzen aufweist. Das Präsentierte ist, ähnlich der multiperspektivischen Erzählung, somit ebenfalls uneindeutig und die Rezipierenden müssen sinnstiftend tätig werden. Unzuverlässigkeit, so Bode mit Hinweis auf Tamar Yacobi, ist dabei das Ergebnis einer versuchten Bedeutungsproduktion. Die Inkonsistenzen im Text werden erklärt, indem

---

<sup>1</sup> Nünning 2015, S. 6.

<sup>2</sup> Vgl. Bode 2011, S. 197/198.

<sup>3</sup> Vgl. ebd., S. 198.

<sup>4</sup> Vgl. ebd., S. 207.

die Erzählinstanz als „unable or unwilling“<sup>5</sup> eingestuft wird, einen stimmigen Bericht der Ereignisse zu liefern. Auf diese Weise wird wieder Ordnung hergestellt und die Spannungen lösen sich auf. In ihren Ausführungen zu *Unreliable Narration und Trustworthiness* stellt Vera Nünning zwei unzuverlässige Erzählertypen einander gegenüber: den Lügner, der aktiv betrügt und gezielt hinter Licht führt, und den Narren, der nicht in der Lage ist, die Dinge zu schildern, wie sie sind, obwohl dies gegebenenfalls die Intention ist.<sup>6</sup> Multiperspektivisches Erzählen ist im Besonderen mit dem Typus des Narren verknüpft. Zu diesem sagt Nünning:

The reasons behind this incompetence can be manifold: it might be due to a lack of insight into the facts, some kind of emotional involvement or even obsession that leads the narrators to distort events, a more general inability to interpret and evaluate what is going on, the application of an inadequate pattern of explanation or evaluation, or sheer incapability as far as social and narrative conventions are concerned.<sup>7</sup>

Viele der hier aufgezählten Begründungen für die Unzuverlässigkeit des Narren korrelieren mit Grundcharakteristiken des multiperspektivischen Erzählens und liefern simultan eine Erklärung für die unumgängliche Divergenz der unterschiedlichen Blickwinkel. Im Multiperspektivischen zeigt sich, dass ein erzählendes Subjekt, so es realistisch angelegt ist und nicht über allwissende Macht verfügt, selten alle Fakten besitzt und frei von Emotionen, Motivationen oder Ideologien berichten kann. Multiperspektivität thematisiert damit fallabhängig versteckt oder offen die (Un)Möglichkeit von Eindeutigkeit und der „conditions of our knowledge and the construction plans of ‚world‘.“<sup>8</sup> Damit wird der Narr als existentiell unzuverlässige Erzählinstanz zur Norm. Ist unzuverlässiges Erzählen also zum einen eine Strategie, um Unstimmigkeiten ‚weg zu erklären‘, indem die Ungeheimheiten als Anomalien angesehen werden, welche damit die Möglichkeit stabiler Sinnproduktion nicht gefährden, so wird beim multiperspektivischen Erzählen die Spannung zwischen verschiedenen Deutungsmöglichkeiten erhalten, indem alle Erzählinstanzen als unzuverlässig ausgestellt werden. Was unzuverlässiges und multiperspektivisches Erzählen in diesem Kontext unterscheidet, ist damit der Status des Unzuverlässigen, welches mal als Abweichung, mal als Status Quo verstanden wird.

Für die Kinder- und Jugendliteratur hat das multiperspektivische Erzählen erstrebenswerte Effekte. Melanie D. Koss stellt in ihrem Artikel *Young Adult Novels with Multiple Narrative Perspectives: The Changing Nature of YA Literature* (2009) ihre Studie zu Jugendromanen mit multiplen ErzählerInnen vor. Dort diagnostiziert sie eine Veränderung des Erzählens im Jugendbuch hin zum vermehrt multiperspektivischen Erzählen. Diese Tendenz sei eng mit aktuellen gesellschaftlichen Veränderungen und einer Anpassung an die Mediengewohnheiten der jungen Leserschaft verwoben: „They are now much more accustomed to writing and reading on the Internet and using other forms of digital communication technologies. They gather information from a myriad of sources and synthesize it to make sense of a concept or event.“<sup>9</sup> Ihr Medienkonsum und damit Zugang zu Welt über, wie Koss schreibt, „fragmented snippets of information“<sup>10</sup> macht Jugendliche zu Puzzlenden, die es gewohnt sind, als Sinnstifter tätig zu sein. Multiperspektivisch erzählende Jugendbücher üben Umgang mit

---

<sup>5</sup> Ebd., S. 211.

<sup>6</sup> Vgl. Nünning 2015, S. 11.

<sup>7</sup> Ebd., S. 11.

<sup>8</sup> Bode 2011, S. 198.

<sup>9</sup> Koss 2009, S. 77.

<sup>10</sup> Ebd., S. 77.

neuen Medien als Teil einer kritischen Lese-/Medienkompetenz ein, bei der die einzelne Aussage nie die ganze Wahrheit ist.

In *Language and Ideology* (1992) zeigt John Stephens die Chancen von multiperspektivischem Erzählen bezüglich der vom Text angestrebten Identifikationsmöglichkeiten auf. Lesen, so Stephens, „establishes a relationship between the reader and a potential alter ego, the focalizer(s), but also a relationship between the reader and the reader’s own selfhood.“<sup>11</sup> Texte, die eine simple, widerstandslose Identifikation mit den Figuren oder der Erzählinstanz anstreben, verleiten laut Stephens zum unkritischen Lesen<sup>12</sup> und spiegeln eine erstrebte Beziehung von LeserIn und Gesellschaft wieder, die die eigene Position nicht hinterfragt. Über die Narration einer Geschichte aus der Perspektive eines Angehörigen einer Minderheitengruppe hingegen oder den Einsatz multipler ErzählerInnen wird die Wahrnehmung von Welt als subjektiv und vom Kontext abhängig gekennzeichnet.<sup>13</sup> Die Darstellung eines Gegenstandes oder einer Begebenheit aus einer anderen Perspektive als jener der LeserIn macht darüber hinaus den vorher impliziten, also unsichtbaren, ideologischen Gehalt der eigenen Ansichten sichtbar. Dies geschieht laut Stephens mittels eines Verfremdungseffekts. Über die Fokalisierung aus einer der LeserIn unbekanntem Subjektposition – oder bei multiplen Erzählerinstanzen mehreren unbekanntem Subjektpositionen – wird es der LeserIn unmöglich gemacht, sich mit einer Subjektposition komplett zu identifizieren.<sup>14</sup> Vielmehr muss der Leser, die Leserin sich mit den Positionen im Text in Relation mit der eigenen Subjektivität auseinandersetzen. Gerade bei einer multiperspektivischen Erzählstruktur wird der Leserin, dem Leser somit abverlangt, sich immer wieder neu zu positionieren, Inhalte immer wieder neu zu hinterfragen, statt sie einfach als gegeben hinzunehmen. So überträgt sich die Uneindeutigkeit der Texte positiv auf Subjektivierungsprozesse, indem über die unbeantwortbare Frage nach dem Wahren Ideologien hinterfragt und kritische Denkanstöße bezüglich des eigenen Selbst und der Positionierung zum Anderen gegeben werden.

## Signifikatenketten und Transkulturelles Erzählen in *Where I Belong*

*Where I Belong* von Gillan Cross stammt aus dem Jahr 2010. Erzählt wird die Geschichte als Rückblende von drei autodiegetischen ErzählerInnen – Freya, britischer Teenager und Tochter der bekannten Modedesignerin Sandy Dexter, Abdi, Sohn einer Auswandererfamilie aus Somalia, und Khadija, die per Menschenschmuggel aus Somalia nach England gekommen ist. Den autodiegetisch erzählten Kapiteln wird zusätzlich eine heterodiegetische Erzählinstanz an die Seite gestellt, welche die Ereignisse in Somalia, fokalisiert durch Mahmoud, wiedergibt. Der Roman handelt von den Erlebnissen der drei autodiegetischen ErzählerInnen in England und Somalia, sowie Mahmouds Entführung und Befreiung. Um ihr ein besseres Leben zu ermöglichen, schickt Khadijas Vater Khadija mit einem Menschenschmuggler von Somalia nach England. Dort wird sie Teil von Abdis Familie. Zeitgleich beschliesst Sandy Dexter, Freyas Mutter, sich für ihre neue Modekollektion von Somalia inspirieren zu lassen. Sie entdeckt Khadija und will diese als Model engagieren. Banditen in Somalia

<sup>11</sup> Stephens 1992, S. 69.

<sup>12</sup> Vgl. ebd., S. 68.

<sup>13</sup> Vgl. ebd., S. 51; Büker/Kammler 2003, S. 19. Dies wird direkt an einem der bekanntesten Beispiele aus der Kinderliteratur deutlich. Anthony Brownes Bilderbuch *Voices in the Park* erzählt von einem Parkbesuch aus der Perspektive von zwei Erwachsenen und zwei Kindern. Bildästhetik, Typografie und Handlung verändern sich mit dem Blickwinkel und unterstreichen die Subjektivität von Welt-, Eigen- und Fremdwahrnehmung.

<sup>14</sup> Vgl. Stephens 1992, S. 70.

erfahren jedoch, dass Khadija bald viel Geld verdienen wird, und entführen ihren Bruder, Mahmoud. Um die neue Kollektion authentischer präsentieren zu können, fliegt Sandy Dexter mit den Jugendlichen nach Somalia. Dort, während der Modenschau, kommt es zum grossen Showdown zwischen den somalischen Banditen und den Jugendlichen und Mahmoud wird befreit.

### Fliessende Identitäten

In seinem Aufsatz *Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today* von 1999 weist Wolfgang Welsch darauf hin, dass Interkulturalität und Multikulturalität Beziehungen sind, die auf der Annahme beruhen, dass Kulturen Sphären sind, die klar voneinander abgegrenzt sind. Interkulturalität, so Welsch, sei das Konzept, dass sich mit dem Aufeinandertreffen von Kulturen beschäftige, und Multikulturalität beleuchte dieses Aufeinandertreffen, wenn es in ein und derselben Gesellschaft stattfindet. Diese Konzepte jedoch sieht Welsch als nicht mehr zeitgemäss an, da sie kulturelle Austauschprozesse und die heterogene Struktur heutiger Gesellschaften ignorierten. Welsch schlägt daher den Begriff Transkulturalismus, „transcultural insofar as it passes through classical cultural boundaries“<sup>15</sup>, als adäquatere Bezeichnung für heutige Gesellschaftsstrukturen vor. Dabei ist jede Kultur als transkulturelles Netz zu verstehen, das anderen Netzen gegenübersteht: „now the differences no longer come about through a juxtaposition of clearly delineated cultures (like in a mosaic), but result between transcultural networks, which have some things in common while differing in others, showing overlaps and distinctions at the same time.“<sup>16</sup> Nichts ist mehr völlig eigen oder völlig anders. Alles ist eine Mischform.

Eine Verbindung zum Konzept der Transkulturalität wird in *Where I Belong* direkt durch die Rahmung der Handlung angedeutet. Diese besteht aus zwei Kommentaren von Freya, welche die Erzählung innerhalb einer globalisierten Welt verorten. So richtet sich Freya in einer Art Vorwort an die Leserschaft:

There are guns and bandits in this story. And supermodels. And there’s drought and starvation, too. Does that bother you? Are you wondering how they can all come together? Well, that’s how life is these days. Things don’t happen neatly, in separate little places. We’re all linked together by e-mails and phones and the great spider’s web of media that spans the world. That’s where this story is set. The world.<sup>17</sup>

Am Ende des Romans wieder dieser Gedankengang wieder aufgegriffen:

She [Khadija] can’t change the fact that the modern, citified world doesn’t leave much room for boys like Mahmoud, who want to be nomads. And she can’t do anything about the global warming that makes the rains fail and dries up the waterholes. Not on her own, anyway. Those are huge issues, involving everyone. Like I said at the very beginning - we’re all connected.<sup>18</sup>

Das Prinzip von Welt als Netzwerk spiegelt sich im narratologischen Aufbau des Romans wider. Ereignisse können nicht mehr separat und getrennt voneinander betrachtet werden, sondern sind Teil eines grösseren, komplexen Ganzen, wie auch Erzählungen/Lebensnarrative nicht separat und

<sup>15</sup> Welsch 1999, S. 196.

<sup>16</sup> Ebd., S. 202.

<sup>17</sup> Cross 2010, S. 1.

<sup>18</sup> Ebd., S. 340.

einzig sind, sondern miteinander verwoben.<sup>19</sup> Über die Erinnerungen der zwei Ich-Erzählerinnen und des Ich-Erzählers werden hier Bedeutungsproduktion und stabile kulturelle Identitäten in Frage gestellt und die Bühne für transkulturelles Erzählen, als Erzählen von kulturellen Netzwerken, geschaffen.

Diese Netzwerke deuten sich in der Art und Weise an, wie Narrative über Somalia im Roman entstehen und dekonstruiert werden, aber auch daran, wie sich kulturelle Identitäten im transkulturellen Austausch graduell verändern oder ausdifferenzieren. Mit Abdi, Khadija, Freya, Sandy, David, Onkel Suliman und den alten BewohnerInnen von Battle Hill, dem Wohngebiet der Somali in der Stadt, liefert der Roman eine Bandbreite an Beziehungen zu Somalia, die alle unterschiedlich schattiert sind. Gerade aus Abdis Perspektive wirkt dieses Verhältnis zunächst jedoch sehr stabil:

You need a good family to back you up, and a pride in your own identity. And Somalis are known for those things – even here. People see how we stand up for each other at school and they say, *Don't hassle him. He's one of the Somali kids*. That's rooted deep inside me. Every time I look at a globe, every time I read the name of my country or see it on a map, it gives me a feeling I can't describe. I think, *That's me. That's where I belong*.<sup>20</sup>

Somalische Identität präsentiert sich hier als abgeschlossene Einheit, die selbst in einem anderen Land ungebrochen weiterbesteht. Abdi, so der Eindruck, den seine Aussage erzeugt, ist kein Engländer, sondern ein Somali in England. Doch wird mit der Ankunft von Khadija direkt deutlich, dass diese Einschätzung trügt und die Frage nach Identität höchst problematisch ist. Weder Abdi noch seine Schwester Fowsia sind in der Lage, die somalischen Webseiten, auf denen Khadija surft, zu lesen, oder zeigen grosses Interesse an der Dürre, die im Land herrscht. „Abdi and Fowsia didn't understand“<sup>21</sup>, realisiert Khadija entsetzt. Abdis und Khadijas somalische Identität ist nicht deckungsgleich. Obwohl Abdi das Gefühl hat, eine Einheit mit anderen Somali zu bilden, ist sein Bild von Somalia geprägt von Medienberichten sowie den Erzählungen seines Vaters und der Alten in Battle Hill. Dies soll sich mit der Reise zur Modenschau nach Somalia ändern. Onkel Suliman erklärt: „In a couple of days, you're going to see the truth with your own eyes. And the truth is – our country is beautiful.“<sup>22</sup> Onkel Suliman nimmt an, dass es eine eindeutige Wahrheit über Somalia gibt. Gleichzeitig impliziert er, dass diese Schönheit vor Ort ganz eindeutig zu erkennen sein werde. Doch Abdi kann die Schönheit nicht sehen. Auf der Fahrt durch Somalia erzählt er:

---

<sup>19</sup> Bonnie-Sue Hitchcocks Roman *The Smell of Other People's Houses* nähert sich dem multiperspektivischen Erzählen auf vergleichbare Weise. Im Zentrum stehen die Leben von vier Jugendlichen an der Grenze zwischen Alaska und Kanada. Wie *Where I Belong* auf die Verantwortung hinweist, die Menschen als globale BürgerInnen füreinander übernehmen sollten, so wirbt auch Hitchcocks Roman für ein soziales Miteinander. Über die multiperspektivische Darstellung der Ereignisse wird hier nicht vordergründig der Zugang zu Wirklichkeit diskutiert, sondern Empathie evoziert. Leben, das sind Bahnen, die sich kreuzen und einander positiv beeinflussen können. Die Verwendung multipler Erzählinstanzen verunsichert nicht, sondern lässt die Hoffnung aufkeimen, dass Menschenetzwerke einen auffangen – eine Botschaft, die Jack, kleiner Bruder von Ich-Erzähler Hank, am Ende wie folgt zusammenfasst: „We save each other“ (Hitchcock 2016, S. 236).

<sup>20</sup> Cross 2010, S. 4, Original kursiv.

<sup>21</sup> Ebd., S. 47.

<sup>22</sup> Ebd., S. 244.

I kept struggling to connect. *This is your country*, I kept telling myself. *This is where you belong*. But I didn't even know what that meant. In Battle Hill, when the old people talked about Somalia they went on about the big skies and the huge, empty spaces – as if emptiness was something to be proud of. I just didn't get it.<sup>23</sup>

Abdi sieht Somalia nicht wie jemand, der an seinen *richtigen* Platz zurückgekehrt ist oder die Wahrheit über das Land erkennt. Seine Sozialisation in England hat ihn zu einem anderen Menschen gemacht, als es die alten Bewohner von Battle Hill sind, die in Somalia gross wurden. Auch Khadija betrachtet ihre letzte Fahrt durch die Wüste vor ihrer Reise nach England retrospektiv als letztes Mal, dass sie wirklich dazu gehörte. Sie erkennt: „I shall never travel through the desert like that again – as someone who belongs there. That journey was the end of everything I knew before.“<sup>24</sup> Mit dem Kontakt zu britischer Kultur ändert sich auch Khadijas Position in der Welt. Obwohl sie dort aufgewachsen ist, wird sie die Wüste nun immer in Referenz zu anderen Dingen betrachten, die sie kennt. Transkulturalität in *Where I Belong* bedeutet ein Konzept von fließenden Subjektivitäten. Eigenes und Anderes befindet sich in einem konstanten Austauschprozess. *Belonging*, Zugehörigkeit, ist etwas, das mit dem Kontakt zu einer anderen Kultur zu enden scheint. Gleichzeitig gibt es kaum noch Orte, die völlig abgeschnitten von der Welt existieren, da, wie Freya in ihrem Rahmenkommentar ausführt, Globalisierung und Erderwärmung alle erreichen.

### Somalia

Transkulturalität als Konzeptionalisierung von Welt als Netzwerk propagiert ebenso die Unmöglichkeit stabiler Bedeutungsproduktion und bildet somit eine dem Poststrukturalismus nahestehende Idee von Welt. Die Überschneidungen werden in Jeff Lewis' Definition von Transkulturalität deutlich. In seinem Aufsatz *From Culturalism to Transculturalism* (2002) sagt er über Transkulturalität: „It seeks to illuminate the various gradients of culture and the ways in which social groups ‚create‘ and ‚distribute‘ their meanings. [...] It is interested in the destabilizing effects of non-meaning or meaning atrophy.“<sup>25</sup>

Multiperspektivität als unzuverlässiges Erzählen im Sinne einer Unmöglichkeit, Wirklichkeit akkurat wiederzugeben, stellt das ideale narratologische Stilmittel für poststrukturalistisches wie transkulturelles Erzählen dar. Besonders deutlich manifestiert sich die Unmöglichkeit, eine verlässliche Aussage über Welt treffen zu können, in den Auseinandersetzungen der Jugendlichen mit Somalia. Beginn der Geschichte ist eine Erinnerung von Abdi an ein Gespräch mit seinem Vater. Dieser zeigt ihm sein Heimatland auf einem Globus. „SOMALIA“ steht dort in grossen Buchstaben.

„There!“ my father would say. „That's where you belong.“ I'd look down at the jagged, angled shape and think of warlords and pirates. Kids strolling down the streets, with AK47s over their shoulders. Battle wagons with sub-machine guns mounted in the back, and men haggling over ammunition at the arms market in Mogadishu.<sup>26</sup>

Zum einen vollführt sich hier eine Gegenbewegung zum Eingangstext. Von der Weltkugel, der versprochenen Bühne der Geschichte, wird auf ein Land fokussiert – Somalia. Die Landesgrenzen des auf dem Globus eingezeichneten Landes stehen zunächst im Kontrast zur Vernetzung der Kulturen,

<sup>23</sup> Ebd., S. 266, Original kursiv.

<sup>24</sup> Ebd., S. 17.

<sup>25</sup> Lewis 2002, S. 24.

<sup>26</sup> Cross 2010, S. 3.

die Freya zu Anfang verkündete, indem sie einen Eindruck von Stabilität und Abgeschlossenheit erzeugen. Dieser Eindruck täuscht jedoch. Denn präsentiert wird nicht ein Somalia, sondern direkt mehrere. Der ikonografischen Abbildung auf dem Globus in Form der Grenzen des Landes und der symbolischen Repräsentation in Form des Landesnamens werden die Assoziationen von Vater und Sohn an die Seite gestellt. Somalia, gleich zu Beginn des Buches eingeführt, ist somit nicht nur eine Verortung auf der Karte, sondern ein Signifikant, an den sich nun eine Reihe Signifikaten hängen. Schon hier im Gespräch zwischen Vater und Abdi zeigen sich die konzeptionellen Differenzen. Für den Vater ist Somalia verbunden mit Zugehörigkeit: der Ort, an den sein Sohn eigentlich gehört. Abdi hingegen verbindet Somalia mit Piraterie, Waffen und Kindersoldaten. Sein Bild hat nichts Heimisches an sich, es ist vielmehr geprägt von medialen Darstellungen von Somalia. Unterstreicht die Aussage des Vaters eine private Verbundenheit mit Somalia, unterscheidet sich Abdis Somalibild scheinbar wenig von westlichen Vorstellungen von Somalia. Der Beginn des nächsten Kapitels, welches von Khadija erzählt wird, steht im direkten Gegensatz zu Abdis Assoziationen: „When you say, Somalia, to me, I think of rain on the red desert. Dust spattering up my leg and children screaming with joy as the first fat drops hit the ground. I think of camels lifting their heads, with their nostrils flaring wide. And the scent of the earth as seeds split open and sprout.“<sup>27</sup> Somalia, hier evoziert durch eine Reihe von Phonemen, wird von Khadija mit Natur verbunden. Ihr Konzept des Landes ist geprägt von Sinneseindrücken. Sie beschreibt die Farben der Wüste, die Geräusche des Regens und die Düfte der Erde. Im Gegensatz zu Abdi befindet sie sich ganz nah am Geschehen. Sie spürt den Staub auf ihren Beinen, kennt die Grösse der Regentropfen und weiss von den Nüstern der Kamele zu erzählen. Haben Abdi und Khadija eine Beziehung zu Somalia, die sich über Schlagworte wie Heimat und Herkunft definiert, ist Somalia für Freya ein Land ohne konkrete Alleinstellungsmerkmale:

*My dad's been a war photographer in Darfur and Afghanistan and Rwanda and Somalia... There were pictures to go with the words, of course, because that's what a photographer does, but they weren't the kind of images you'd show to a little child. [...] The photos were all pictures of violence and grief and dust, and the places blurred together in my mind.<sup>28</sup>*

In Freyas Erinnerung ist Somalia ein Foto aus einer Serie von Fotos ihres Vaters David. Die Bezeichnung „there were pictures to go with the words“ verweist auf die semiotische Struktur von Weltwahrnehmung. Ihre Definition von Fotografen, als jene, die Worte und Bilder miteinander verbinden, zeigt direkt die realitätsstiftende Macht medialer Repräsentation auf. Als Kriegsphotograf hat David die Möglichkeit Somalia zu konstruieren. Die Verbindung von Wort und Bild schlägt hier jedoch fehl. Für Freya stehen die Fotos nicht konkret für Somalia, sondern für Schlagworte wie Gewalt, Trauer und Staub, die alle genauso für ein anderes Land stehen könnten. Somalia verliert Individualität. Es könnte leicht der Eindruck entstehen, dass Abdi und Freya, die Somalia nie persönlich erlebt haben, falsche Assoziationen haben. Doch beachtet man, wie das Zeichensystem hier arbeitet, wird klar, dass Somalia keinen richtigen, wahren Referenten hat. Es gibt Konzepte von Somalia, die sich subjektabhängig verändern.

### Konstruktionen von Welt

Neben der Darstellung von Welt als subjektiver Bedeutungsschaffung unterworfen, unterstreicht *Where I Belong* die Gemachtheit der Ideen von Welt. So werden im Laufe der Handlung mehrere

<sup>27</sup> Ebd., S. 12.

<sup>28</sup> Ebd., S. 27, Original kursiv.

Mechanismen eingeführt, die Assoziationen mit Somalia entstehen lassen oder beeinflussen. Zum einen sind dies die Fernsehmedien und Computerspiele, welche ein Bild von Somalia als Land der Piraterie und des Hungers entwerfen. Davids Kriegsphotografie vermittelt visuelle Konstruktionen des Landes, die sich ebenso auf Aspekte von Gewalt fokussieren. Über ihre Mutter sagt Freya: „The designer who turns headlines into hemlines, and sums up the *zeitgeist* in a zip-all-over dress.“<sup>29</sup> Mode als gefiltertes Zeitgeschehen, als „*way of understanding the world*“<sup>30</sup> wird von Freya und Sandy als Endprodukt verstanden, das Welt lediglich widerspiegelt oder zusammenfasst. Doch Sandys Modekollektion kommt ebenfalls wirklichkeitsformende Macht zu. Diese hingegen präsentiert Somalia als Land der intensiven Farben und schönen Stoffe. Weiter gibt es die Erzählungen der Bewohnerschaft von Battle Hill, die ein Bild von Somalia in seiner Weite und Schönheit zeichnet. Hinzu kommt ein Lied, das Onkel Suliman Abdi vorsingt:

*The boys who herd camels and ignore their own hunger hold the spirit of our country. The red earth where I sleep, with no mat to cushion me, holds the spirit of our country. The tents of the nomads and the bright shields of warriors these all hold our spirit. Keep us strong, keep us free, Victorious God!*<sup>31</sup>

Über die Verwendung des Wortes *spirit*, Geist, werden ein Kern, eine kulturelle Essenz des Landes suggeriert und die Idee eines wahren Nationalcharakters erschaffen. Dieser ist geprägt von Stolz auf die Entbehrungen. Hunger und vegetationsarme Erde machen die Somali nicht zu Opfern, sondern sind Ausdruck ihrer Stärke. Gleichzeitig stehen die heraufbeschworenen Schilde der Krieger und Zelte der Nomaden im Gegensatz zu den moderneren Einschreibungen Somalias wie den Maschinengewehren und zerfallenen Häusern. Onkel Sulimans Lied kreiert so die Vorstellung eines vor-modernen Somalia, aus dem die aktuelle politische Situation ausgeklammert bleibt.

Alle diese Varianten stellen Konstruktionen dar, die Somalia aus einem bestimmten Blickwinkel zeigen und anhand derer Menschen in ihrer Vorstellung Somalia als Land, aber auch sich selbst und ihre kulturelle Identität erschaffen und interpretieren. Auffällig ist, dass die Narrative der Somali über sich selbst nur in sehr eingeschränktem Rahmen kursieren, während die Bilder der Computerspiele, Nachrichten, Bildbände und Modenschauen weitere Reichweite besitzen. Der Roman verdeutlicht die eingeschränkte Teilnahme der Somali am Diskurs auf dreifache Weise: den Nachrichtenfluss nach England, Mahmouds Erzählstimme und Abdis Berufswunsch. Kurz nachdem Khadija nach England kommt, bricht in Somalia eine Dürre aus. Abdi erklärt: „There was nothing on the television news, of course. If that was all you had, you’d hardly know Somalia existed. But there are special Somali news websites, and some of the old people read those every day.“<sup>32</sup> Somalia ist nicht der Teil westlichen Medien, sondern wird über einen Ausschluss vom Diskurs in die Nicht-Existenz geschwiegen. Neuigkeiten über Somalia verbreiten sich, ähnlich dörflicher Strukturen, über die Alten, welche Wissen sammeln und weitertragen. Erreichen Neuigkeiten über Somalia England, sind sie einseitig und negativ. Vor ihrem Aufbruch nach Somalia sagt Abdis Onkel zu ihm: „You’ve spent your life hearing bad things about Somalia. Things about warlords and pirates and a totally failed state. We get the worst press in the world.“<sup>33</sup> Entsprechend ist Mahmouds Geschichte die Einzige der Vier, welche nicht aus der Position einer autodiegetischen Erzählerinstanz präsentiert wird. Während die drei Jugendlichen in England selbst zu Wort kommen, werden Mahmouds Erlebnisse

<sup>29</sup> Ebd., S. 30, Original kursiv.

<sup>30</sup> Ebd., Original kursiv.

<sup>31</sup> Ebd., S. 244–245, Original kursiv.

<sup>32</sup> Ebd., S. 40.

<sup>33</sup> Ebd., S. 244.

von jemand anderem, einer heterodiegetischen Erzählinstanz berichtet. Abdi möchte am Ende der Geschichte schliesslich aktiv an den Diskursen über Somalia teilhaben und auch Fotograf werden: „So I can make people see things my way!“ Abdi lifted his head fiercely. „Everyone’s going to remember those photos Tony Morales took, aren’t they? Somalis with guns, in the desert. But they don’t tell the whole story. They’re not the *truth*. Now if I’d had a camera –“<sup>34</sup>. Abdi möchte seine Seite der Geschichte zu den Narrationen über Somalia beitragen. Fotos, die seinen Blickwinkel darstellen. Doch werden, so wird über den Gedankenstrich am Ende seiner Rede deutlich, auch diese Fotos nicht die ganze Wahrheit abbilden. Nur in dieser Abwesenheit von einer Aussage kann er den Gedanken an wahre Repräsentation aufrechterhalten. Sobald diese jedoch in Sprache formuliert wird, muss er scheitern. Das Aufeinanderprallen von dominant westlichen Narrativen und anderen, weniger prominenten Erzählungen wird auch am Ende deutlich. Bei seiner Befreiung wird Mahmoud, Khadijas Bruder, verletzt. Auf der letzten Seite erzählt Freya, deren Erzählung das Buch abschliesst, wie die Geschichte für Mahmoud ausging:

You want a happy ending, don’t you? You want me to say that his lip healed up and his teeth grew back and he’s going to be a doctor. [...] His teeth are gone forever – and he doesn’t *want* to study medicine. He wants to live out his life in the desert, with a herd of camels and the freedom to travel where he likes. The way his family has done for hundreds of years.<sup>35</sup>

Freya stellt hier zwei Enden der Erzählung einander gegenüber; einen angeblichen Wunschabschluss der Leserschaft und Mahmouds Wunschlebensweg. Mahmouds Glück liegt nicht in westlichen Erfolgsvorstellungen, sondern in der somalischen Tradition. Er reiht sich ein in die somalischen Kameltreiber, wie sie in Sulimans Lied vorkommen. Sein Wunschlebensweg ist ein somalisches *happy end*.

## Augenzeugen und Charakterzeugen in *How it Went Down*

Bei *Where I Belong* steht vor allem die multiperspektivische Wahrnehmung von Somalia und dessen Konstruktion und Dekonstruktion im Zentrum. In Kekla Magoons Roman *How it Went Down* bilden ein tödlicher Vorfall, der sich am Anfang des Buches ereignet und derjenige, der dabei umkam, Tariq Johnson, den Dreh- und Angelpunkt, um den sich die einzelnen Blickwinkel gruppieren. Die Leserschaft erlebt die Handlung aus den Perspektiven von achtzehn autodiegetischen ErzählerInnen. Diese bestehen zunächst vor allem aus AugenzeugInnen der Tat und werden später auf Personen, die auf andere Weise mit dem Ereignis oder Tariq in Verbindung stehen, erweitert. Der Titel des Romans steht dabei im Spannungsverhältnis zur gewählten Erzählform. *How it Went Down*, wie es abgelaufen ist, fragt nach einem Endpunkt, einer Wahrheit, welche das Multiperspektivische verweigert. Was passiert ist, stellt ein Circa dar, welches die Leserschaft im Laufe der Erzählung immer wieder revidieren und anpassen muss.

Eine Art Prolog, welcher den ErzählerInnen vorgelagert ist, bildet zunächst eine Anomalie im Meer der Stimmen. Unter der Überschrift „The Incident“ erklärt eine unbekannte, heterodiegetische Erzählinstanz:

<sup>34</sup> Ebd., S. 336, Original kursiv.

<sup>35</sup> Ebd., S. 339, Original kursiv.

The known facts surrounding the shooting death of sixteen-year-old Tariq Johnson are few. On the evening of June 2, at approximately 5:30 P.M., Johnson sustained two nine-millimeter gunshot wounds to the torso. Police officers arrived at 05:37 P.M. Johnson was pronounced dead at 06:02 P.M. by EMTs at the scene. Police apprehended a person of interest, Jack Franklin, who was present when Johnson was shot but left the scene in a borrowed vehicle shortly afterwards. Franklin was pulled over nearly four miles away from the site of the shooting, at 05:56 P.M. A nine-millimeter handgun, recently fired, was found in the back seat.<sup>36</sup>

Der Fokus auf Abläufe und messbare Daten wie Zeiten, Entfernungen oder Kaliber konstruiert die präsentierten Inhalte als verlässliche, objektive Informationen. Doch können diese wenigen Angaben keinen Einblick in den genauen Tathergang liefern. Ihr Erkenntnisgewinn für die übergeordnete Frage des *Wie* ist gering. Die Lücken dieses Faktengerüsts werden nun mit klar subjektiv gefärbten Zeugenaussagen ausgefüllt. Der Kontrast zwischen dem Prolog und dem restlichen Roman wird direkt deutlich. Als erste berichtet Jennica von dem Abend:

Red, Black, White. That's all I remember. It was a blur, like a dream sequence in the sort of movie that comes with subtitles. Red. Blood, spreading like spilled ink. Black. His hair and skin, and the tar beneath him. He was kind of sprawled out, and it seemed almost right for him to be down there, like he blended in. White. I couldn't make sense of it at first. It wasn't clean white, like snow. [...] The spilled milk seemed wronger than the blood, somehow.<sup>37</sup>

Von einer distanzierten Berichterstattung bewegt sich die Erzählung nun so nah an das Geschehen heran, dass die einzelnen Objekte verschwimmen und zu abstrakten Farben im Sichtfeld der Erzählerin werden. Die Farbkombination Rot wie Blut, Schwarz wie Haut, Haar und Asphalt, und Weiss wie Milch verleiht den Aussagen über die intertextuelle Referenz auf den Beginn von *Schneewittchen* eine poetische Note. Statt eines klaren Augenzeugenberichts beginnt hier nun ein Märchen. Ein Märchen, bei dem mit der veränderten Hautfarbe des Beschriebenen auch die drei Farben eine neue Konnotation erhalten. So wird aus dem Schneewittchen ein schwarzer Teenager und aus dem Gedanken an Geburt der Tod.

### Unzuverlässige Sinne

Obwohl eine Schiesserei und damit ein Verbrechen im Zentrum der Handlung steht, sind die Berichte nicht konstruiert, als wollte jemand aktiv etwas verbergen. Vielmehr treffen ehrliche Aussagen aufeinander und enthüllen die autodiegetischen ErzählerInnen in ihrem Zusammenspiel meist als unbeabsichtigt unzuverlässig. Unzuverlässigkeit wird dabei zum einen mit einem Versagen der Sinne, vor allem des Sehens aber auch des Hörens, verknüpft.

Bedeutsam für die Klärung *How it Went Down* ist unter anderem, ob Tariq eine Waffe besass und er seine Erschiessung damit provoziert hat oder ob er ein Snickers in der Hand hielt. In Kapitel zwei, betitelt „What They Saw“, erfährt die Leserschaft von Brian Tellis, wie dieser mit Tariq aneinandergerät, nachdem ein zunächst nicht näher definierter Mann „Stop Thief!“<sup>38</sup> gerufen hat. Brian erklärt:

<sup>36</sup> Magoon 2014, S. 1.

<sup>37</sup> Ebd., S. 3.

<sup>38</sup> Ebd., S. 11.

I look, and this is what I see: Farther down the sidewalk, a shop clerk with an apron on comes running out of the convenience store, waving his arms in the air. ‚Come back here!‘ Streaking past me, just right there in front of me, goes a dark face in a black hoodie. [...] I can see it in his face. He thinks he’s home free. He slides past me. Not so fast, sucker.<sup>39</sup>

Was Brian sieht, so wird schnell deutlich, ist klar durch seine persönlichen Annahmen gefärbt. Der Text gibt keinen Hinweis darauf, dass der Ladenbesitzer, Edwin „Rocky“ Fry, Tariq einen Dieb nennt. Dennoch verknüpft Brian die scheinbar geschehene, kriminelle Handlung sofort mit dem schwarzen Jungen im Kapuzenpullover, der ihm entgegenkommt. Weiter liest er in Tariqs Gesicht eine unbesorgte Einstellung bezüglich seiner Tat. Daraus resultierend hält Brian Tariq an der Schulter fest und droht mit der Polizei. Ein Streit entsteht.

Hoodie boy struggles. From under his arm, something small, roundish, and firm pushes out at me. ‚He’s got a gun,‘ I hear someone say. [...] My heart’s pounding. My eyes drop to the gun in his hand. He’s facing me now. [...] But it’s not right. I’m looking at his hand. Looking for that deadly glint of metal, but there isn’t anything, and then out of nowhere, the kid is falling.<sup>40</sup>

Auch im weiteren Verlauf der Ereignisse kann die Leserschaft Brians Augen nicht zweifelsfrei trauen. Der Gegenstand, dessen physische Präsenz er spürt, wird von einem Unbekannten scheinbar als Waffe identifiziert. Sofort gerät Brian in Panik und sieht beim ersten Blick auf die Hand eine Waffe. Beim zweiten Blick auf Tariqs Hand ist die Waffe jedoch verschwunden. Es bleibt unklar, ob Brian erst eine Waffe gesehen hat, weil er erwartet hat, eine Waffe zu sehen, oder ob diese zu einem Zeitpunkt wirklich vorhanden war. Der Streit zwischen Brian und Tariq erregt Jack Franklins Aufmerksamkeit und bringt diesen dazu, es für nötig zu halten, Tariq zu erschiessen. ‚I saw what I saw‘<sup>41</sup>, beharrt Brian noch viele Augenzeugenberichte später. Diese Sicherheit zerfällt jedoch immer weiter, bis Brian angibt: ‚I’m sure it was there, but I can’t remember actually seeing it‘<sup>42</sup> und die Unzuverlässigkeit seiner Sinne selbst begreift. Von Ladenbesitzer Edwin erfährt die Leserschaft zudem, dass dieser nach eigenen Aussagen zu keinem Zeitpunkt *Stop Thief* gerufen hat, sondern hintereinander ‚Tariq!‘ und ‚Hey, stop T, would you?‘<sup>43</sup>, weil Tariq ein Snickers und Milch erworben und das Wechselgeld im Laden liegen lassen hatte. So wird an Brians unzuverlässigem Hören die Nuanciertheit von Weltwahrnehmung deutlich, die sich hier in einer kleinen phonetischen Abweichung, *Stop Thief* vs. *Stop T*, manifestiert. Brick, Gangleader der Kings, ist ebenso davon überzeugt, dass Tariq eine Waffe hatte:

Nowadays it’s all over the TV, how Tariq didn’t even have a gun. Bullshit. I was there. I saw it go down. I saw the gun in Tariq’s hand. I remember it clear as day. It was black. A quality piece. Firepower like that’s no kind of a joke. I saw it. I saw it, and I knew: T was finally coming around.<sup>44</sup>

Bricks Aussage weist auf die direkte Verbindung von Sehen und Wissen hin. Dabei wird für Brick Tariqs Waffenbesitz zum Zeichen für seine Annäherung an die Strassengang, deren Mitglied zu sein

<sup>39</sup> Ebd.

<sup>40</sup> Ebd., S. 12.

<sup>41</sup> Ebd., S. 59.

<sup>42</sup> Ebd., S. 202.

<sup>43</sup> Ebd., S. 23.

<sup>44</sup> Ebd., S. 93.

dieser bis dahin immer verweigert hatte. Entsprechend ist Bricks Augenzeugenbericht von dem Wunsch gefärbt, Tariq am Ende doch noch erfolgreich erworben zu haben.

Ein ähnliches Beispiel für *unzuverlässiges Sehen* findet sich auch in *Where I Belong*. Subjektive Welt-sicht wird hier besonders deutlich, wenn die Erzählung nicht auf ein abstraktes Konzept wie ein Land fokussiert, sondern sichtbare Objekte thematisiert, die von zwei Personen verschieden wahr-genommen werden. Am Anfang des Buches zeigt Sandy ihrer Tochter ein Foto von einer Frau in Somalia. Freya erzählt: „Ok, so, the woman at the front of the picture had a huge, patterned head-scarf and a little heap of myrrh. But was Sandy really expecting me to focus on that? What about the buildings behind, shot full of holes? What about the boy in the background, holding a gun?“<sup>45</sup> Mutter und Tochter sortieren die Informationen auf dem Bild auf verschiedene Weise. Während die Mutter, die Modedesignerin, sich auf das Kopftuch, die Farben und Stoffe fokussiert, sieht Freya die Waffen. Beide Sichtweisen sind in dem Foto angelegt, doch es ist die Figur, die das Foto betrachtet, die einen gewissen Inhalt in den Vordergrund rückt. Aus Informationen in Büchern erstellt Sandy schliesslich ein Mood Board, mit Gegenständen aus Somalia, um sich so besser auf das Land ein-stimmen zu können. Konfrontiert mit den Gegenständen, wird Khadija sofort an Somalia erinnert. Freya sieht das Mood Board ebenfalls, sieht jedoch nur unscheinbare Gegenstände. Abhängig da-von, wer das Mood Board beschreibt, ändern sich somit die Gegenstände am Brett. Khadija sieht „two photos of a nomad house“, „a scrap of faded blue cloth“, „an amber necklace“, „fan of pink hoopoe feathers“ und „a bright cotton shawl“<sup>46</sup>. Freya hingegen sieht „a photo of refugee shelters [...] a bunch of feathers and cheap jewellery, and some garish second-hand fabric that wasn't even cleaned.“<sup>47</sup> Erneut präsentiert sich Wirklichkeit als abhängig vom Blickwinkel. Wo Khadija Schön-heit sieht, sieht Freya Armut. In der Betrachtungsweise der Fotos und des Mood Board wird deut-lich, dass sich nicht nur der Gegenstand je nach Blickwinkel ändert. Die einzelnen Blickwinkel hingegen sind unvollständig, nicht die ganze Wahrheit. Dies wirkt sich auch auf die Sicht der Leser-schaft auf den Gegenstand aus. Die widersprüchlichen Sichtweisen auf das Mood Board und das Foto markieren die Berichte der Erzählerinnen als individuell gefärbt. Anstelle eines Sachberichts erhält die Leserschaft einen vom Beruf, Charakter und kulturellen Hintergrund der Erzählerinnen abhängigen Eindruck der Szenerie. Es gibt keinen auktorialen Erzähler, der eingreifen und die Aus-sagen von Khadija, Sandy Dexter und Freya abwägen und bewerten würde, keine Instanz, die sagt, was *wahr* ist, was *wirklich* auf dem Foto oder Mood Board zu sehen ist. Die Leserschaft muss so mit sich selbst verhandeln, wie sie sich positioniert. Angesichts der multiplen unzuverlässigen Erzäh-le-rinnen wird schnell deutlich, dass dies jedoch fast unmöglich ist. Am Ende stehen beide Sichtweisen einander als wahr gegenüber.

Wirklichkeit in *How it Went Down* wird ebenfalls als interpretierte Welt dargestellt. Nicht das Gese-hene an sich, sondern erst die subjektive Auslegung des Gesehenen stiftet Sinn und schafft Wirk-lichkeit. Diese Doppelung von Welt und ausgelegter Welt zeigt sich an den Diskussionen bezüglich Tariqs Kleidung innerhalb der Diegese. Der Tathergang in dem Roman ist eng angelehnt an den Tod von Trayvon Martin in Florida im Februar 2012. Wie Trayvon wird auch Tariq von einem Mann beobachtet, der das Gefühl hat, in der Nachbarschaft für Ordnung sorgen zu müssen. Beide Jugend-lichen werden als Kriminelle eingestuft, aktiv in eine Konfrontation verwickelt und erschossen. Bei-de sind schwarz, haben Getränke und Süßigkeiten bei sich, und beide tragen einen Hoodie. „A dark face in a black hoodie“<sup>48</sup>, heisst es in *How it Went Down*. „He looks black. [...] Yeah. A dark hoodie,

<sup>45</sup> Cross 2010, S. 29

<sup>46</sup> Ebd., S. 100.

<sup>47</sup> Ebd., S. 102.

<sup>48</sup> Magoon 2014, S. 11.

like a gray hoodie [...]“<sup>49</sup>, gibt George Zimmermann im Telefongespräch auf die Fragen der Polizei-notrufangestellten über Trayvon Auskunft. Der Hoodie wird im Falle Trayvon Martins zum Symbol des Protests, das im *Million Hoodie March* zu Ehren Trayvons seinen Höhepunkt erreicht. Gleichzeitig wird das Kleidungsstück als Initiator diskutiert, der Trayvon als potentiell kriminell markiert und somit Zimmermanns Reaktion provoziert haben könnte. So gibt FOX News' Nachrichtenkommentator Geraldo Riviera an: „I think the hoodie is as much responsible for Trayvon Martin's death as George Zimmerman.“<sup>50</sup>

In *How it Went Down* nimmt Kleidung und deren Lesbarkeit also ebenfalls eine zentrale Rolle ein. Tariqs Hoodie ist für Brian mehr als ein Kleidungsstück, es macht ihn verdächtig. Seine Bezeichnung von Tariq als „Hoodie boy“<sup>51</sup> unterstreicht, wie eng hier Pullover und Identität miteinander verwoben werden. Tariq trägt nicht einfach Kleidung, er kommuniziert, wird von anderen gelesen. Steve Connors, Stiefvater von Will, der einst in Tariqs Nachbarschaft gewohnt hat, lehnt Hoodies genau aus diesem Grund ab: „If you dress like a hood, you will get treated like a hood. [...] But you have to understand how it looks. You have to know how people are going to react. Those outfits are associated with an undesirable, often dangerous element of society.“<sup>52</sup> Steve ist sich der semantischen Aufladung von Kleidung bewusst und unterstreicht, dass diese ein spezielles Bild ihres Trägers entwirft. Für Schwarze bedeutet der Hoodie eine Potenzierung der negativen Stereotype, die in der Mehrheitsgesellschaft über sie kursieren. Steve reproduziert diese Vorurteile, wenn er zu Will über Tariq sagt: „He was a low-life gang member. That's most likely, isn't it?“<sup>53</sup> Tariqs Kleidung und Wohnort lassen in dieser Logik auf seinen Charakter schliessen. Um dieser Assoziationskette zu entgehen, trägt Steve selbst Anzüge, denn, so Steve, „[i]t stops being about the color of your skin after a while and starts being about how you comport yourself.“<sup>54</sup> Er nutzt Kleidung, um von seiner Hautfarbe abzulenken und dann in einem zweiten Schritt nach seinem Verhalten beurteilt zu werden. Dieser Positionierung wird jene von Will entgegengesetzt, der erklärt: „I never think anything of wearing my hoodie. Throw it on, go outside. It's what people wear, you know? You gotta have a hoodie to fit in.“<sup>55</sup> In diesem Kontext ist der Hoodie ein Symbol der Zugehörigkeit zu einer Nachbarschaft und ein alltägliches Kleidungsstück. Sieht Steve den Hoodie mit Augen eines Aussenseiters und sieht in dieser Abweichung und potentielle Transgression, blickt Will auf den Hoodie und sieht Norm und Zusammengehörigkeit. Weiter wird die stereotyp negative semantische Aufladung des Hoodie in Frage gestellt, indem Will als einer der besten seines Jahrgang dem Bild des Gangstas nicht entspricht. Über den Hoodie werden so Innen- und Aussenrelationen thematisiert, bei denen Oberflächen wie Hautfarbe und Kleidung auf ein Innen schliessen lassen. Was Hautfarbe und Kleidung jedoch konkret bedeuten, so führt der Roman vor, hängt von denjenigen ab, die auf diese Zeichen blicken und sie interpretieren. In seinem Beitrag für NPR über die Symbolik des Hoodie im Fall von Trayvon Martin sagt Linton Weeks: „And so the hoodie [...] becomes a wearable Rorschach of contemporary American culture.“<sup>56</sup> *How it Went Down* greift diesen Aspekt auf und verstärkt ihn durch die multiplen Erzählerinstanzen. Nicht nur ist der Hoodie als Zeichen nicht eindeutig lesbar. Wie er ausgelegt wird, kann als implizite Selbstcharakterisierung verstanden werden, indem hier

<sup>49</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Shooting\\_of\\_Trayvon\\_Martin](https://en.wikipedia.org/wiki/Shooting_of_Trayvon_Martin), 06.09.17.

<sup>50</sup> [https://www.washingtonpost.com/blogs/blogpost/post/trayvon-martin-million-hoodie-march-a-short-history-of-the-hoodie/2012/03/22/gIQAeGCnTS\\_blog.html?utm\\_term=.e9d06b83c38d](https://www.washingtonpost.com/blogs/blogpost/post/trayvon-martin-million-hoodie-march-a-short-history-of-the-hoodie/2012/03/22/gIQAeGCnTS_blog.html?utm_term=.e9d06b83c38d), 07.09.2017.

<sup>51</sup> Magoon 2014, S. 12.

<sup>52</sup> Ebd., S. 44.

<sup>53</sup> Ebd., S. 283.

<sup>54</sup> Ebd., S. 44.

<sup>55</sup> Ebd., S. 95.

<sup>56</sup> <http://www.npr.org/2012/03/24/149245834/tragedy-gives-the-hoodie-a-whole-new-meaning>, 06.09.2017.

die verborgenen Ansichten der Figuren bezüglich schwarzen, männlichen Jugendlichen zu Tage treten.

Die Welt der Kings hingegen besitzt klare Hierarchien, hat über die strikten Grenzziehungen der verschiedenen Ganggebiete klare Grenzen und damit stabile Ideen von Bedeutungsproduktion. Will hört einen Radiobericht über Tariq. Der Sprecher verkündet: „...wearing a black hooded sweatshirt and a red bandanna, easily mistaken for a gang member...“, und Will denkt: „Mistaken? That’s bull. No one walks down Peach Street wearing a red bandanna by accident.“<sup>57</sup> Bei den Kings ist Eindeutigkeit das massgebende Prinzip und Farben und Kleidung sind klar codierte Zugehörigkeitsmarker, die keine multiperspektivische Fragmentierung erlauben. Damit sind die Ideologien der Kings konträr zur grundlegenden Konzeption des Romans angelegt.

### Tariq Johnson und die Leserschaft

Das Prinzip des Rorschach-Tests lässt sich durchaus auf den gesamten Roman beziehen. Ultimativ, nachdem die einzelnen AugenzeugInnen ihre Erinnerungen an die Tatnacht erzählt haben, rückt Tariq in das Zentrum der Aufmerksamkeit. Verhandelt wird, wer Tariq zum Zeitpunkt seines Todes war: ein bodenständiger junger Mann, der sich erfolgreich wehrt, Mitglied der Kings zu werden, und der sich rührend um seine kleine Schwester kümmert, oder ein Jugendlicher, der heimlich schon Mitglied der Kings und damit Teil des Drogenhandels der Nachbarschaft ist? Um diese zwei Möglichkeiten, die im Changieren zwischen *Thief* und *T* ihren Ausdruck finden, gruppieren sich die divergierenden Beweise: Hatte Tariq eine Waffe oder ein Snickers in der Hand? Besass Tariq ein Messer der Kings, ein Zeichen für seine Zugehörigkeit zur Gang, oder ist das Messer, das seine kleine Schwester Tina findet, das mehrfach erwähnte Messer von Junior, das Tariq angeblich versteckt hat? Trug Tariq ein rotes Stirnband oder nicht? Was ist wahr?

In *The Novel* unterstreicht Bode die Beziehung von Text und Leser im Kontext von unzuverlässigem Erzählen. So kann Unzuverlässigkeit als relationale Grösse verstanden werden, die abhängig ist von den „assumptions about probability, plausibility, freedom from contradiction, normality“<sup>58</sup> der Leserschaft. In *Kinds of Unreliability in Fiction: Narrational, Focal, Expository and Combined* erklärt Bo Pettersson zudem: „All unreliable narration and focalization is about bias in one way or another, but at times bias can be in focus by juxtaposition of different narratives of the same event.“<sup>59</sup> Unzuverlässigkeit ist damit nicht unbedingt etwas Textintrinsic, sondern wird durch die Lesenden im Text verortet. Bei multiperspektivischem Erzählen wird dieser Aspekt des unzuverlässigen Erzählens zum Thema. Für *How it Went Down* bedeutet dies, dass es die Lesenden sind, die entscheiden, wie es sich zugetragen hat, indem sie, basierend auf den eigenen Werten und Vorstellungen, aus den multiplen Aussagen einigen mehr Glauben schenken als anderen, manche Sachverhalte als wahrscheinlicher oder überzeugender einschätzen als andere und so Tariqs Identität und Mitschuld für sich konstruieren.<sup>60</sup> Eine Annäherung an die Ereignisse der Tatnacht ist nur möglich, indem die

<sup>57</sup> Magoon 2014, S. 43.

<sup>58</sup> Bode 2011, S. 210.

<sup>59</sup> Pettersson 2011, S. 118.

<sup>60</sup> In Karen M. McManus’ Roman *One of Us is Lying* wird diese Macht der Lesenden ausgestellt und in Form eines Leseauftrags dem Roman vorangestellt. So heisst es auf dem Cover weiter: *A Geek, A Jock, A Criminal, A Princess, A Murder. Who would you believe?* Direkt, noch bevor der Leser, die Leserin Diskrepanzen im Text feststellen kann, wird eine der vier Erzählinstanzen als unzuverlässig angekündigt. Der weitere Covertext unterstreicht, dass es nicht alleine darum geht, textinterne Hinweise richtig zu deuten. Die Frage, *Who would you believe?* macht die Schuldfrage zu einer subjektiven Urteilsfindung, die auf den Einstellungen der jeweiligen LeserInnen zu den klassischen vier Typen des Highschoolfilms fusst. Interessanterweise stellt sich im Laufe der Handlung heraus, dass der eigentliche Lügner auf paratextueller Ebene zu finden ist. Am Ende des Buches wird deutlich, dass keiner der Jugendlichen den Mord begangen hat und der Mord ein Selbstmord war. Zudem können alle vier Erzählinstanzen als Lügende bezeichnet werden. Die Unzuverlässigkeit der Erzählstanzen bezieht sich jedoch nicht auf deren

Leserschaft die Spannung zwischen den möglichen Positionen auflöst und sinn- sowie urteilsstiftend tätig wird. Damit tritt Weltwahrnehmung als subjektiver, interpretatorischer Akt ins Zentrum. Im Gegensatz zu *Where I Belong*, wo eine Vereinbarung der unterschiedlichen Somaliabilder nicht nötig ist und Wirklichkeit problemlos kaleidoskopisch und uneindeutig sein kann, lässt *How it Went Down* dies nur bedingt zu. Obwohl hier ebenfalls divergierende Aussagen einander als wahr gegenüberstehen und der Roman eine Wertung der einzelnen Positionen verweigert, wird über die Zirkulation der Handlung um einen Todesfall die Uneindeutigkeit von Wirklichkeit an die binäre Frage nach *Mitschuld oder Unschuld* geknüpft. Diese Binarität aktiviert die Leserschaft und reizt dazu an, selbst ein Urteil zu fällen. Gleichzeitig verweigert der Roman simple binäre Strukturen. Am Ende des Romans steht Tariqs bester Freund Tyrell mit Tariqs kleiner Schwester Tina an dessen Grab. „Was Tariq bad?“<sup>61</sup>, fragt Tina und bringt so die Diskussion um Tariqs Charakter im Zentrum des Romans auf den Punkt. Die Antwort auf diese Frage gibt Tariq selbst. Tyrell und Tina erinnern sich an Tariqs Grundsatz „*I’m just being me, bro. [...] You just be you*“, und entsprechend sagt Tina: „I think Tariq was just Tariq“.<sup>62</sup> Angedeutet wird hier ein Signifikat, das nur auf sich selbst verweist und somit nicht nur absoluten Einmaligkeitsstatus für sich beansprucht, sondern auch simple Einschreibungen ablehnt. Tariq präsentiert sich damit als eine komplexe Ansammlung von Aspekten, die zusammengenommen kein eindeutiges Charakterurteil zulassen. Diese Gleichzeitigkeit der Identitätskonzeption von Tariq findet im multiperspektivischen Erzählen ihre Entsprechung.

## Fazit

Jugendromane mit multiplen Erzählinstanzen stellen Wissen von Welt als unzuverlässig im Sinne von uneindeutig aus. In *Where I Belong* wird am Beispiel des Wortes Somalia gezeigt, wie sich Betrachtungen von Welt und Aussagen über Welt im Sinne poststrukturalistischer Zeichentheorie in individuelle Signifikatenketten auflösen müssen. Der Roman verdeutlicht so, dass Ideen von Wahrheit und Essenz und somit auch Ideen von Authentizität keine erreichbaren Größen sind. Vielmehr entsteht Somalia jedes Mal – mit jedem Erzähler, jeder Erzählerin und jeder Nebenfigur – neu. Als Land der roten Wüste. Land der Piraten. Land der heroischen Nomaden. Land des Hungers. Und jedes Mal, wenn Konzepte, Bilder und Narrative wandern, entstehen Subjekte und somit das Land neu. *How it Went Down* nutzt das multiperspektivische Erzählen, um Weltwahrnehmung als abhängig von den eigenen Ideologien zu präsentieren. Unzuverlässiges Erzählen wird dabei vor allem als unzuverlässiges Sehen herausgearbeitet, bei dem sich die eigenen Motivationen und Vorurteile zwischen Welt und Subjekt schieben. Welt kann nur als individuell interpretierte Welt verarbeitet werden.

Da die Romane keine LügnerInnen präsentieren, sondern Unzuverlässigkeit als unausweichlichen Teil der Beziehung Mensch – Welt verstehen, stehen im Zentrum literarische Botschaften über die Beziehung Mensch – Mensch, die sich daraus ableiten lassen. Zum einen regen die Romane die Leserschaft dazu an, selbst Sinn zu stiften und dabei die eigenen Kriterien für die Sinnstiftung zu hinterfragen. Zum anderen betonen die Romane die homogenisierende Kraft der Heterogenität von

---

Aussagen zum Mordfall, sondern auf andere Geheimnisse, welche die Jugendlichen verbergen wollen. Das Cover, dem anfangs Glauben geschenkt wird, wird hier zur eigentlichen, unzuverlässigen Erzählinstanz. Mit der Intention, die Leserschaft für die Suche nach einem Mörder zu aktivieren und dem Text den Anschein von semantischer Dichte zu geben, wird auf dem Cover gelogen. Weder handelt es sich in dem Buch um einen Mord, noch gibt es den einen Lügner oder überhaupt Lügen, die mit dem Mord zu tun haben.

<sup>61</sup> Magoon 2014, S. 325.

<sup>62</sup> Ebd., Original kursiv.

Wahrheit: Alle sind Narren. Aus dieser, das Eigene, wie das Andere destabilisierenden Situation kann Respekt erwachsen.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

Browne, Anthony. *Voices in the Park*. London: Picture Corgi Books 1999 [EA: Doubleday, 1998.]

Cross, Gillian. *Where I Belong*. Oxford: Oxford University Press 2010.

Hitchcock, Bonnie-Sue. *The Smell of Other's People's Houses*. London: Faber & Faber 2016.

Magoon, Kekla. *How it Went Down*. New York: Square Fish 2014.

McManus, Karen M. *One of Us is Lying*. London: Penguin Books 2017.

### Sekundärliteratur

Bode, Christoph: *The Novel*. Transl. by James Vigus. Chichester: Wiley-Blackwell 2011. [Dt. EA: Der Roman: Eine Einführung, 2005.]

Koss, Melanie D.: *Young Adult Novels with Multiple Narrative Perspectives: The Changing Nature of YA Literature*. In: *The ALAN Review* 36/3 (2009), S. 73–80.

Lewis, Jeff: *From Culturalism to Transculturalism*. In: *Iowa Journal of Cultural Studies* 1 (2002), S. 14–32.

npr.org: [www.npr.org/2012/03/24/149245834/tragedy-gives-the-hoodie-a-whole-new-meaning](http://www.npr.org/2012/03/24/149245834/tragedy-gives-the-hoodie-a-whole-new-meaning), 08.09.2017.

Nünning, Vera: *Conceptualising (Un)reliable Narration and (Un)trustworthiness*. In: Nünning, Vera (Hg.): *Unreliable Narration und Trustworthiness. Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*. Berlin/München/Boston: De Gruyter 2015, S. 1–28.

Pettersson, Bo: *Kinds of Unreliability in Fiction. Narrational, Focal, Expository and Combined*. In: Nünning, Vera (Hg.) *Unreliable Narration und Trustworthiness. Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*. Berlin/München/Boston: De Gruyter 2015, S. 109–129.

washingtonpost.com: [www.washingtonpost.com/blogs/blogpost/post/trayvon-martin-million-hoodie-march-a-short-history-of-the-hoodie/2012/03/22/gIQAeGCnTS\\_blog.html?utm\\_term=.e9d06b83c38d](http://www.washingtonpost.com/blogs/blogpost/post/trayvon-martin-million-hoodie-march-a-short-history-of-the-hoodie/2012/03/22/gIQAeGCnTS_blog.html?utm_term=.e9d06b83c38d), 08.09.2017.

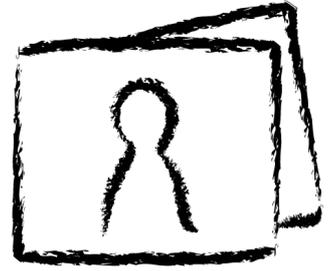
Welsch, Wolfgang: *Transculturality - the Puzzling Form of Cultures Today*. In: Featherstone, Mike und Scott Lash (Hg.): *Spaces of Culture: City, Nation, World*. London: Sage 1999, S. 194–213.

wikipedia.org: [https://en.wikipedia.org/wiki/Shooting\\_of\\_Trayvon\\_Martin](https://en.wikipedia.org/wiki/Shooting_of_Trayvon_Martin), 08.09.2017.

## Zusammenfassung

Indem alle Erzählinstanzen als unzuverlässige Erzählinstanzen konzipiert sind, wird in multiperspektivisch erzählenden Jugendromanen ein Bewusstsein der Unmöglichkeit eines eindeutigen Zugriffes auf Welt für die Leserschaft sichtbar gemacht. In *Where I Belong* (2010) wird am Beispiel des Wortes Somalia gezeigt, wie sich Betrachtungen von Welt und Aussagen über Welt im Sinne post-strukturalistischer Zeichentheorie in individuelle Signifikatenketten auflösen müssen. Der Roman verdeutlicht so, dass Ideen von Wahrheit und Essenz und somit auch Ideen von Authentizität keine

erreichbaren Grössen sind. *How it Went Down* (2014) nutzt das multiperspektivische Erzählen, um Weltwahrnehmung als abhängig von den eigenen Ideologien zu präsentieren. Unzuverlässiges Erzählen wird dabei vor allem als unzuverlässiges Sehen herausgearbeitet, bei dem sich die eigenen Motivationen und Vorurteile zwischen Welt und Subjekt schieben. Welt kann nur als individuell interpretierte Welt verarbeitet werden. Die Romane regen die Leserschaft dazu an, selbst Sinn zu stiften und dabei die eigenen Kriterien für die Sinnstiftung zu hinterfragen, und betonen zudem die homogenisierende Kraft der Heterogenität von Wahrheit.



# Das Spiel mit der Täuschung Unzuverlässiges Erzählen in WHOAMI – KEIN SYSTEM IST SICHER

Von Tiziana Tarzia

Stellen Sie sich folgende Situation vor: Sie entscheiden sich, einen Film zu schauen. Behutsam werden Sie in die Handlung eingeführt, die Figuren werden Ihnen vorgestellt und die Erzählung nimmt ihren Lauf. Je länger Sie schauen, desto mehr erschliesst sich Ihnen die Geschichte. Sie verstehen, was passiert, die Hintergründe einzelner Szenen oder Situationen sind Ihnen klar und Sie fühlen sich sogar ein wenig überlegen, weil Sie einer komplexen Handlung folgen können. Und dann kommt ein Wendepunkt. Auf einmal zeigt sich, dass Sie gar nichts verstanden haben. Einen grossen Teil, wenn nicht sogar das Meiste, haben Sie missverstanden und die Erzählung offenbart eine Geschichte, die Sie in einem ganz anderen Licht betrachtet müssen. Kommt Ihnen das bekannt vor? Dann haben Sie schon einmal einen Film mit einer unzuverlässigen Handlung gesehen. Die Zeit der Filme, die einer einfach verständlichen Geschichte folgen und deren Ende schon von Anfang an vorhersehbar ist, ist zwar nicht vorbei, doch hat sich das Spektrum der Geschichten und ihrer Erzählweise in den letzten Jahren stark erweitert. Das Jahr 1999 brachte gleich zwei Filme hervor, die heute als Paradebeispiele für Filme gelten, welche die Zuschauenden und die Figuren an der Nase herumführen. *FIGHT CLUB* (David Fincher, USA 1999) und *THE SIXTH SENSE* (M. Night Shyamalan, USA 1999) erzählen eine Geschichte, die bis zum Schluss plausibel und im weitesten Sinn 'normal' erscheint, nur um am Schluss mit einer Schlüsselszene, die alles bisher Gesehene in Frage stellt, ein Netz aus Lügen und Täuschungen aufzudecken. Diese zwei Filme weisen eine sogenannte *unzuverlässige Erzählung* auf, welche in allen Ebenen des Filmes greift und so nicht nur die Figuren, sondern auch die Zuschauenden täuscht – mittlerweile ein verbreitetes erzählerisches bzw. filmisches Stilmittel. Die unzuverlässige Erzählung basiert auf verschiedenen Elementen, die wie Zaubertricks die Wahrheit gekonnt verbergen und erst am Schluss wieder zum Vorschein kommen lassen. Diese der Erzählweise inhärenten Elemente und Mechanismen der Täuschung werden im Folgenden anhand des Filmes *WHOAMI – KEIN SYSTEM IST SICHER* (Baran Bo Odar, D 2014) präsentiert und analysiert.<sup>1</sup> Das Interessante an Filmen mit einer unzuverlässigen Erzählung ist, dass sowohl die Figuren als auch das Publikum getäuscht werden können. Während die Täuschung der Figuren auf der Handlungsebene den Zuschauenden manchmal gezeigt wird, vollzieht sich die Täuschung auf der Rezeptionsebene grundsätzlich unbemerkt. Deshalb folgt nach der Inhaltsangabe des Films die Definition einiger Begriffe, deren Verständnis unabdingbar sind, um die Täuschung zwischen den zwei vorher erwähnten Ebenen zu differenzieren. Zum Inhalt des Films: Benjamin Engel (Tom Schilling) nennt sich selbst ein Niemand. Er lebt in Berlin, arbeitet als Pizzalieferant und vertreibt sich seine Zeit im Internet, wo er als WHOAMI kleine

<sup>1</sup> Dieser Text ist eine gekürzte und überarbeitete Version meiner Bachelorarbeit 2016 aus dem Studium Populäre Kulturen: *Das Spiel mit der Täuschung – Wie Zuschauer und Figuren in WHOAMI in die Irre geführt werden*. Universität Zürich 2016.

Hackangriffe tätigt. Als er eines Tages auf seine Jugendliebe Marie (Hanna Herzsprung) trifft, verspricht er ihr, die Antworten für die anstehende Abschlussprüfung aus dem Universitätsserver zu beschaffen, um sie zu beeindrucken. Doch er wird erwischt und zu Sozialstunden verurteilt. Dort lernt er den Kleinkriminellen Max (Elyas M'Barek) kennen. Auf einer ausgelassenen Hausparty trifft er dessen Freunde Stephan (Wotan Wilke Möhring) und Paul (Antoine Monot, Jr.). Benjamin überzeugt die drei von seinem Können, indem er die Stromversorgung der gesamten Strasse lahmlegt und sie nehmen ihn in ihre Gruppe auf. Fortan hacken sie sich unter dem Pseudonym CLAY in immer besser gesicherte Netzwerke und erlangen so zweifelhaften Ruhm innerhalb wie ausserhalb der Internetgemeinde. Durch eine Reihe unerwarteter Ereignisse wird die dänische Europol-Ermittlerin Hanne Lindberg (Trine Dyrholm) auf sie aufmerksam und versucht, die Gruppe zu finden und festzunehmen. Immer wieder entkommt die Gruppe ihr knapp, bis Benjamin sich am Ende selber stellt. An diesem Punkt beginnt der Film und erzählt durch Rückblenden, wie alles so weit kommen konnte.

## Erzählung vs. Geschichte; Erzähler

Bei der Analyse eines Textes, sei er geschrieben oder audiovisuell umgesetzt wie beim Film, muss zwischen dem Gegenstand der Erzählung und wie er erzählt wird, unterschieden werden. Die russischen Formalisten zum Beispiel benannten diese zwei Aspekte *fabula* und *sujet*: Die Fabula ist die Gesamtheit aller Geschehnisse, Sachverhalte, Objekte und Tatsachen in ihrer linearen und chronologischen Anordnung. Das Sujet wiederum ist die Art und Weise, wie die Fabula den Rezipienten vorgelegt wird.<sup>2</sup> Der Erzähler entscheidet, wie er die Fabula erzählen will und in welcher Reihenfolge die Teile ebendieser im Sujet angeordnet sind, denn solange die Regeln der Kausalität und Logik eingehalten werden, können die Rezipienten die Gesamtheit der Fabula verstehen. Andere Theoretiker bevorzugen die Begriffe *story* (Fabula) und *plot* (Sujet).<sup>3</sup> Je nach Theorie variieren die Definitionen und Bezeichnungen, wichtig ist, dass es eine Unterscheidung der zwei Aspekte überhaupt gibt. Die folgende Analyse beruht sowohl auf literatur- als auch filmwissenschaftlichen Theorien und Texten. Um sich von den jeweiligen Definitionen abzugrenzen, wird im Folgenden für Fabula/Story der Begriff *Geschichte* benutzt, für Sujet/Plot der Begriff *Erzählung*.

Die Geschichte entspricht der Idee der Fabula/Story, also dem, was passiert, egal ob jemand zuschaut und es niederschreibt oder nicht. Die Erzählung wiederum nimmt einzelne Aspekte der Geschichte, wertet sie, ordnet sie an und vermittelt sie den Rezipienten.<sup>4</sup> Während die Geschichte innerhalb der diegetischen Welt einfach existiert, muss die Erzählung von einer Instanz gebildet werden. Diese Instanz wird oftmals nur *der Erzähler* genannt, was allerdings sehr vereinfacht und wie sich später zeigen wird, für die folgende Analyse nicht ausreichend differenziert ist.

Vor der medialen Vermittlung gab es immer nur einen direkten Erzähler.<sup>5</sup> In medial erzählten Geschichten, also in Literatur, Fotografie oder Film, braucht es immer ein Zwischenmedium, welches zwischen dem Erzähler und den Rezipienten steht. Der Erzähler ist immer eine Vermittlungsinstanz, welche die Ganzheit der Geschichte kennt und entscheidet, was davon in die

---

<sup>2</sup> Vgl. Schweinitz 2002, S. 145.

<sup>3</sup> Vgl. Bordwell/Thompson 2010, S. 80.

<sup>4</sup> Vgl. Eder 2007, S. 31.

<sup>5</sup> Es wird vorausgesetzt, dass der Erzähler entweder eine Geschichte aus erster Hand erzählt oder sie wort- und lautgetreu wiedergibt und daher immer nur von einem Erzähler ausgegangen werden kann.

Erzählung fließt und was nicht.<sup>6</sup> Grundsätzlich gibt es zwei Arten von Erzählern bzw. Erzählmodi, einen subjektiven und einen objektiven. Der objektive ist unpersönlich, körperlos und nicht weiter determiniert. Das heisst, er ist nicht auktorialisiert und die Erzählinstanz ist mit dem Erzählmedium oder dem übergeordneten Autor gleichzusetzen. Der Subjektive hingegen ist persönlich, sichtbar bzw. bemerkbar und leiblich determiniert; er ist also auktorialisiert. Hier wird die Erzählung entweder aus einer Er-Perspektive oder einer Ich-Perspektive erzählt, je nachdem ob der Erzähler Teil der Geschichte ist oder nicht. Beide haben ihre Persönlichkeit, welche in der Erzählung durchaus spürbar ist, wobei der Ich-Erzähler selbstreferentiell ist.<sup>7</sup> Es gilt zu beachten, dass je leiblicher der Ich-Erzähler ist, desto weniger allgemeines Wissen besitzt er und desto weniger werden die Rezipienten über die Gesamtheit der Geschichte informiert.<sup>8</sup> Beide Erzählinstanzen können sich im Text durch verschiedene Marker sichtbar machen. Meinhard Mair nennt diese *textlogische Aspekte der expliziten Selbstdarstellung*.<sup>9</sup> Die direkte Zuschaueranrede oder beim Ich-Erzähler die pronominale Autorenreferenz gehören zu diesen Aspekten. In auktorialen Erzählungen wird meistens das Präsens benutzt, da ein *in media res*-Einstieg dominiert.<sup>10</sup> Eindeutig ist auch die Empathisierung der Geschehnisse, also die Reaktionen, Gefühle, Haltungen und Meinungen zu Situationen, welche die Geschichte subjektiv markieren. Das einzelne Vorkommen eines dieser Aspekte bedeutet nicht zwingend, dass es sich um eine auktorialisierte Erzählung handelt und lässt keine absolute Einordnung zu. Gehäuft deuten sie aber auf eine subjektive Tendenz des Erzählaktes hin. Die Rezipienten sollten sich bewusst sein, dass die vermittelte Erzählung mehr hinterfragt werden muss als bei einem objektiven Erzähler.

Die Erzählinstanz, egal ob objektiv oder subjektiv, hält bestimmte Funktionen inne, die Mair in fünf Kategorien teilt. Am offensichtlichsten und als einzige obligatorisch ist die *erzählende Funktion*. Ohne Erzählinstanz keine Erzählung. In der *Regiefunktion* entscheidet sie, welche Teile der Geschichte in der Erzählung vorkommen und welche nicht und wie sie angeordnet werden. In der *Beglaubigungsfunktion* zeigt sie, welches Verhältnis sie gegenüber der Geschichte hat und färbt die Erzählung subjektiv ein. Zeigen sich moralisch-philosophische Kommentare, nimmt sie die *Ideologiefunktion* wahr. Die *Kommunikationsfunktion* schlussendlich betrifft direkte Anreden oder Ausrufe an vorgestellte Leser oder andere Figuren.<sup>11</sup> Bei einer objektiven Erzählerweise können sich die Rezipienten darauf verlassen, dass sich die Geschichte wirklich so zugetragen hat und die Erzählung der Wahrheit entspricht. Die Erzählung ist also leserorientiert aufgebaut und die Geschichte verständlich vermittelt.<sup>12</sup> Bei einer subjektiven hingegen müssen sie den Wahrheitsanspruch immer wieder aufs Neue hinterfragen. Die Bestimmung der Erzählinstanz wird auch *Fokalisierung* genannt; der Begriff stammt aus der Erzähltheorie Gérard Genettes<sup>13</sup> und beschreibt das Verhältnis zwischen dem Wissen eines Erzählers und dem einer Figur und beantwortet die Frage: *Wer nimmt was wahr?* Gibt es einen Unterschied zwischen der Erzähl- und der Wahrnehmungsinstanz, dann vermittelt der Erzähler die Gefühle einer Figur, und nicht seine eigenen.<sup>14</sup> Das Problem ist, dass wenn die Marker, die auf eine subjektive Erzählung hinweisen, fehlen, die Grenzen der Wahrnehmung schnell verschwimmen und die Bestimmung der Fokalisierung erschwert wird.

---

<sup>6</sup> Vgl. Mair 2014, S. 134–135.

<sup>7</sup> Vgl. ebd., S. 136–137.

<sup>8</sup> Vgl. ebd., S. 181.

<sup>9</sup> Vgl. ebd., S. 139.

<sup>10</sup> Vgl. ebd., S. 179.

<sup>11</sup> Vgl. ebd., S. 141–143.

<sup>12</sup> Vgl. ebd., S. 178.

<sup>13</sup> Vgl. Genette 1998, S. 132–136.

<sup>14</sup> Vgl. ebd., S. 214.

Die Theorie dieser drei Bereiche – Geschichte/Erzählung, subjektive und objektive Erzähler und Fokalisierung – klingt kompliziert, aber geübte Zuschauerinnen und Zuschauer bzw. Leserinnen und Leser verstehen diese Unterscheidungen in der Regel automatisch. Konventionen und Schemata, die durch andere Bücher und Filme erlernt wurden, werden anhand bestimmter Signale abgerufen und entsprechend wird die Geschichte hinter der Erzählung verstanden. Anhand der ersten paar Minuten von *whoami* lässt sich dies gut aufzeigen.

Der Film beginnt *in medias res*, also mitten in der Geschichte, was auf eine personale Erzählinstanz hindeutet. Auf der Bildebene sehen die Zuschauenden Benjamin, wie er durch einen Korridor auf ein Zimmer zugeht. Gleichzeitig wird die visuelle Information auf der Tonebene durch ein *voice over* begleitet. Die Erzählinstanz und die Fokalisierung sind in diesem Fall identisch und laufen über die Figur von Benjamin:

Wenn ich gewusst hätte, wie all das ausgehen wird, hätte ich alles anders gemacht. [...] Ich war unsichtbar geblieben, ein Niemand. [...] Aber ich bin kein Niemand mehr. Ich bin einer der meistgesuchten Hacker der Welt. (00:00:30–00:00:55)

Benjamin öffnet die Tür, tritt ein, und sieht drei Leichen und viel Blut.<sup>15</sup> „Wer bin ich? Ich bin Benjamin, und das ist meine Geschichte.“ (00:01:38–00:01:30) Die Pronomina markieren die Erzählung zu diesem Zeitpunkt deutlich als subjektiv. Es ist im ersten Moment nicht klar ersichtlich, ob die Worte simultan zum Gesehenen geschehen oder in einer zukünftigen Szene/Zeit verankert sind, was aber an der Fokalisierung auf Benjamin nichts ändert. Die Erzählung wird unterbrochen und es folgt ein Intro mit den Namen der Beteiligten. Dann kehrt der Film zur Geschichte zurück und nach einer kurzen, tonlosen Einstellung mit Benjamin in einer Telefonzelle gibt es einen Schnitt und er befindet sich alleine in einem Verhörraum. Hier zeigt sich die erste Gelegenheit für eine Unsicherheit bezüglich der Erzählinstanz. Durch das Intro wurden die Zuschauenden aus der diegetischen Welt geholt und treten erst danach wieder ein. Da es kein *voice over* mehr gibt, ist jetzt nicht mehr klar, ob Benjamin die erzählende Instanz bleibt oder nicht, auch wenn seine Geschichte erzählt wird. Benjamin ist in dieser Szene durch eine Glaswand physisch von zwei Polizisten getrennt und ihr Gespräch kann ohne Behinderung von den Zuschauenden mitverfolgt werden. Er scheidet dadurch also als Fokalisierungsinstanz aus, denn die Zuschauenden sehen etwas, das von ihm nicht wahrgenommen werden kann. Obwohl unwahrscheinlich, kann er trotzdem die Erzählinstanz bleiben. Dies würde dann bedeuten, dass die gesamte Erzählung des Films von einem unbestimmten Zeitpunkt in der Zukunft rückblickend von Benjamin erzählt wird und er sämtliche Informationen über Dialoge oder Geschehnisse hat, in denen er persönlich nicht anwesend war. Dann betritt Kommissarin Hanne Lindberg den Verhörraum und fragt Benjamin: „Es gibt einen Grund warum du hier bist, einen Grund warum ich hier bin. Also?“ (00:02:26–00:02:32) Benjamin beginnt seine Erklärung und der Film setzt diese audiovisuell durch eine Rückblende um. Auch hier kommen die Konventionen und Schemata wieder zum Zug und für die Zuschauenden ist es logisch, dass Benjamin die Erzähl- und Fokalisierungsinstanz ist, auch wenn es kein *voice over* gibt. Wie sich später zeigen wird, macht dies die Erzählung und das vom Film Gezeigte nicht zuverlässiger. Denn Subjektivität heisst immer auch, dass das Erzählte auf seinen Wahrheitsgehalt hinterfragt werden muss. Und die unzuverlässige Erzählung macht sich genau diesen kleinen, aber alles entscheidenden Faktor zu Nutze.

<sup>15</sup> Bei den drei Leichen handelt es sich um Max, Stephan und Paul. In diesem Moment wissen die Zuschauenden dies noch nicht. Es ist allerdings zu einem späteren Zeitpunkt der Analyse wichtig und wird daher hier erwähnt.

## Erste Eindrücke

Die Macht des ersten Eindrucks kennen wir alle. Gerade bei filmischen Erzählungen ist dieser entscheidend. Nicht nur für das allgemeine Verständnis der erzählten Geschichte, sondern auch dafür, wie sie interpretiert wird. Das erste wichtige Element für den ersten Eindruck ist die Exposition. Sie ist eines der drei Elemente des *kanonischen Story-Schemas*, welches David Bordwell auch als *template schema* (dt. Schablonen-Schema) bezeichnet.<sup>16</sup> Dieses Schema ist ein mentales Konstrukt, mit dem die Rezipierenden jede Erzählung abgleichen und so gewisse Muster und Strukturen erkennen und die Geschichte besser verstehen können und wird sowohl in der Literatur als auch im Film am häufigsten benutzt. Am Anfang gibt es eine Einleitung der Figuren und Schauplätze, dann eine Etablierung eines Konfliktes und die Auflösung am Ende. Alle diese Punkte des kanonischen Schemas werden verbunden durch eine Kette kausaler und zeitlicher Zusammenhänge, die durch Erfahrung und Vorwissen erkannt, zusammengesetzt und verstanden werden können und so die Geschichte erzählen. Das Schema ist aber auch eine Art Basis, auf der andere Erzählformen aufgebaut sind. Die Exposition dient dem Zweck, die Figuren, Handlungsplätze und andere für die Geschichte wichtigen Fakten erstmals aufzuführen. Für die Rezipierenden ist dieses Wissen wichtig, da auf diesen Informationen später aufgebaut wird. Der Handlungsort ist verbunden mit Konventionen, Gesetzen und einer alles übergreifenden Kultur, nach denen sich die Figuren richten müssen. Es macht einen Unterschied, ob eine Geschichte im Weltall oder in einem Wald im Norden Englands stattfindet. Genauso verhält es sich mit den Figuren. Sie haben ihre individuelle Motivation, verhalten sich in einer Situation unterschiedlich und bringen eine Vorgeschichte mit, die den Lauf der Geschehnisse stark beeinflusst. Die Exposition kann auf verschiedene Arten vorgenommen werden. Sie kann auktorial oder personal vermittelt werden und den Eintrittsmoment in die Geschichte relativ frei ansetzen. Wichtig ist, dass die Exposition die Rezipierenden in die Geschichte einführt und in die später folgende Handlung überleitet.<sup>17</sup> Danach folgt die Etablierung eines Konfliktes bzw. Problems. Die Erzählung beinhaltet zum Beispiel eine Figur, die ein ultimatives Ziel hat, wie eine bevorstehende Hochzeit oder einen neuen Job. Zwischen der Figur und diesem Ziel werden sich Hindernisse und Probleme ergeben, durch welche die Erzählung einen Spannungsbogen erhält. Eine andere Variante ist, dass das Ziel erst durch den Konflikt entsteht. Diese findet man oft in Thrillern oder Katastrophenfilmen, wo das alltägliche Leben aus dem Gleichgewicht gerät und die Rückkehr zum Ruhezustand den Spannungsbogen bildet. Gegen Ende dieses zweiten Teils gibt es oft einen erzählerischen Höhepunkt, der einhergeht mit dem höchsten Punkt des Spannungsbogens. Dann folgt die Auflösung, das Problem oder Hindernis wird beseitigt und das ultimative Ziel erreicht.<sup>18</sup> Die Spannung wiederum wird getrieben durch ein Netz aus Fragen, die sich die Zuschauenden während der Erzählung stellen.

Schon zu Beginn des Filmes stellt sich auf der Rezeptionsebene eine ganz einfache, aber bedeutsame Frage: Wie gelangte Benjamin aus der Telefonzelle in Polizeigewahrsam? Ein ultimatives Ziel fehlt zu diesem Zeitpunkt, das Problem hingegen ist deutlich erkennbar. Dies ist bei Erzählungen, die *in media res* beginnen, keine Seltenheit, da der Einstieg oft kurz vor oder nach dem Höhepunkt der Geschichte erfolgt und zuerst die Vorgeschichte erzählt werden muss. Obwohl das Resultat der Vorgeschichte schon bekannt ist, bleiben die Zuschauenden bei der Erzählung. Sie stellen sich einerseits

---

<sup>16</sup> Vgl. Eder 2007, S. 28.

<sup>17</sup> Vgl. ebd., S. 47.

<sup>18</sup> Hier wird das klassische Happy End beschrieben, wo das Ziel tatsächlich erreicht wird.

die Frage, was bisher geschah, und andererseits, falls möglich, wie es weitergehen wird. Fragen aufkommen zu lassen, ist ein sehr einfaches, aber auch effektives Mittel einer Erzählung, das Fehlen eines Konfliktes zu umgehen und die Spannung trotzdem aufrecht zu erhalten. Es lassen sich in diesem Sinne zwei Fragetypen definieren. Eine sogenannte Neugierfrage richtet die Aufmerksamkeit der Zuschauenden auf die Vergangenheit. Sie wird in Kriminalgeschichten, die mit einem Verbrechen beginnen, oft benutzt – oder eben auch in WHOAMI. In diesen Fällen überwiegt die Neugier die Spannung. Da die Erzählung nicht chronologisch oder linear aufgebaut werden kann, sondern ‚rückwärts‘ erzählt wird, ist der kognitive Aufwand auf der Rezeptionsebene relativ hoch. Die Spannungsfrage hingegen richtet sich an die Zukunft. Wird Benjamin aus seiner Notlage wieder herauskommen, und wenn ja, wie? Bei Spannungsfragen kann die Erzählung linear und chronologisch sein. Eine Szene ergibt sich aus der nächsten und die Zuschauenden können der Geschichte leicht folgen. Meistens treten die beiden Fragetypen kombiniert oder wie im Fall WHOAMI sogar simultan auf.<sup>19</sup> Sie konstituieren daher den filmüberspannenden Bogen von Frage und Antwort.<sup>20</sup>

Kombiniert man die Informationen aus der Exposition und die Fragen bezüglich des Konfliktes, beginnen die Zuschauenden automatisch Zusammenhangs- und Antworthypothese zu bilden. Diesen durch die ersten Eindrücke geprägten Effekt nennt David Bordwell *primacy effect*.<sup>21</sup> Auf der Rezeptionsebene werden dann Schemata bezüglich der Figuren, der Handlung, des Genres und weiteren Komponenten aktiviert, welche helfen, für die nun folgende Geschichte Hypothesen zu erstellen beziehungsweise kausale Verbindungen zu verstehen. Zusätzlich zu den Schemata spielen die persönlichen Erfahrungen und das Vorwissen eine grosse Rolle in der Entwicklung der Hypothesen und der Bildung von Annahmen bezüglich des voraussichtlichen Verlaufs der Erzählung.<sup>22</sup> Genau diese Reaktion benutzt die unzuverlässige Erzählung als einen der Hauptmechanismen, um die Täuschung herbeizuführen.

In den ersten Filmminuten übernimmt die Figur Benjamin eine doppelte Exposition. Einerseits führt er die Zuschauenden in die diegetische Welt und die Geschichte ein, andererseits führt er die Zuschauenden und Lindberg in seine eigene Geschichte ein. Er beginnt mit seiner Kindheit, die nicht sehr glücklich war, da sein Vater abgehauen ist, seine Mutter sich aufgrund psychischer Probleme das Leben genommen hat und seine Grossmutter vor kurzem in ein Altersheim eingewiesen wurde. Dann wie er das erste Mal in Konflikt mit dem Gesetz kommt und dabei Max kennenlernt. Wie die zwei mit Stephan und Paul Hackangriffe ausführen und dabei unbeabsichtigt einen Mord auslösen. Ein Spion von Europol hatte sich in die russische Cybermafia FR13NDS eingeschleust, doch die Gruppe um Benjamin hat dies durch einen Fehler öffentlich gemacht und so dessen Tod verantwortet. Aus Rache werden Max, Stephan und Paul getötet. Benjamin hat alles verloren und stellt sich Hanne Lindberg. Hier klärt sich auf, dass die Anfangsszene im Hotel der Moment ist, an dem Benjamin vom Tod seiner Freunde erfährt, und dass er sich kurz darauf der Polizei gestellt hat. Die Zuschauenden kennen nun die wichtigsten Figuren und ihre Geschichten, was wiederum deren Motivation für gewisse Handlungen erklärt. Die Frage: *Was ist eigentlich los?* wurde grösstenteils beantwortet.

Kurz nach dem Moment, an dem die Rückblenden mit der Gegenwart aufschliessen, folgen der erste Höhepunkt und die Antworten auf die meisten Neugierfragen. Allerdings endet der Film noch nicht und Zuschauende und Figuren erhalten neue Informationen, die alles bisher Gesehene in Frage stel-

---

<sup>19</sup> Vgl. Eder 2007, S. 40–41.

<sup>20</sup> Vgl. ebd., S. 36.

<sup>21</sup> Vgl. ebd., S. 50–51.

<sup>22</sup> Vgl. ebd., S. 51.

len. Denn sowohl die Zuschauenden als auch Hanne Lindberg haben in Benjamins Erzählung gewisse Löcher und Ungereimtheiten entdeckt, die darauf hinweisen, dass Max, Stephan und Paul gar nicht existieren und Benjamin an einer multiplen Persönlichkeitsstörung leidet. Darauf wird Benjamins Erzählung in ein neues Licht gerückt, und jedes Bild, jede Aussage und Szene muss neu bewertet werden. Dieser Punkt nennt sich *plot twist* und ist eines der zentralen Momente der unzuverlässigen Erzählung.

## Die unzuverlässige Erzählung

Die unzuverlässige Erzählung ist kein rein filmisches Phänomen. Der Begriff wurde aus der Literaturwissenschaft übernommen und erfuhr eine transdisziplinäre Bedeutungsverschiebung, um ihn an das Medium Film anzupassen.<sup>23</sup> Matthias Brütsch hat dafür zwei Prototypen herausgearbeitet, welche die Unterschiede deutlich aufzeigen. In der Literatur erzählt ein Erzähler seine Geschichte auf eine Art und Weise, die die Lesenden dazu veranlasst, diese anders zu interpretieren als vom Erzähler intendiert. Dies geschieht, da dessen Perspektive im Widerspruch zum Werte- und Normensystem des Gesamttextes steht.<sup>24</sup> Die durch seine Beschreibungen und Aussagen gezeichnete diegetische Welt wird so auf der Handlungsebene durch die Figur und auf der Rezeptionsebene durch die Leserschaft unterschiedlich wahrgenommen. Diese Diskrepanz kennzeichnet die unzuverlässige Erzählung.<sup>25</sup>

Obwohl sich diese Erscheinung auch im Film beobachten lässt, wird unter dem Begriff der unzuverlässigen Erzählung im filmischen Prototyp etwas Anderes verstanden. Die Erzählinstanz, sei es das Medium selbst, eine Figur oder ein auktorialer Erzähler, gibt die Geschehnisse so wieder, dass die Zuschauenden falsche Verbindungen und Rückschlüsse bezüglich der Handlung ziehen. Die Täuschung wird durch eben diesen *plot twist* oder *last act twist* aufgedeckt und die tatsächlichen Verhältnisse werden offenbart.<sup>26</sup> Der *plot twist* entsteht erst durch die Erzählung und muss auf der Ebene der Geschichte nicht unbedingt vorhanden sein, er ist also von der Struktur der Erzählung abhängig. Dies führt dazu, dass die vorangehende Erzählung re-evaluiert und re-semantisiert werden muss.<sup>27</sup> Betroffen von dieser erneuten Bewertung sind all jene Momente, deren Interpretation nach der Wende eine Zweideutigkeit aufweisen und mit den neuen Informationen eine neue Bedeutung erhalten.<sup>28</sup>

Der Zeitpunkt, an dem die Diskrepanz zwischen dem ersten und dem zweiten Lesen offengelegt wird, unterscheidet sich je nach Medium. Im literarischen Prototyp geschieht dies sehr früh ohne einen *plot twist*, im filmischen hingegen erst durch ihn. Der Zeitpunkt der Offenlegung beeinflusst zudem die Art, wie der Rezipient oder die Rezipientin auf die erzählte Geschichte reagiert und welche Ansprüche an sie erhoben werden. Ohne einen *plot twist* entfällt das Überraschungsmoment, da die Erzählung nicht auf eine Enthüllung zusteuert. Das genaue Gegenteil geschieht im filmischen Prototyp.

---

<sup>23</sup> Vgl. Brütsch 2011, S. 1.

<sup>24</sup> Vgl. Krützen 2010, S. 44.

<sup>25</sup> Vgl. Brütsch 2011, S. 1.

<sup>26</sup> Vgl. ebd., S. 2.

<sup>27</sup> Vgl. Hartmann 2005, S. 155.

<sup>28</sup> Vgl. Krützen 2005, S. 47.

Die Unterschiede betreffen aber nicht nur inhaltliche Aspekte, sondern auch den Wirkungsbereich der Täuschung. Das literarische Modell beschränkt sie auf die Handlungsebene, das filmische erweitert sie auf die Rezeptionsebene.<sup>29</sup> Oft genannt und daher ein Paradebeispiel ist *THE SIXTH SENSE* (USA 1999) von M. Night Shyamalan. Die Zuschauenden sehen den Kinderpsychologen Dr. Malcolm Crowe, wie er sich nach einem offenbar glücklich ausgegangenen Attentat auf sein Leben um den traumatisierten Jungen Cole kümmert. Dieser sieht tote Menschen, eine Psychose, die geheilt werden muss. Der finale *plot twist* offenbart jedoch, dass Malcolm die ersten paar Filmminuten nicht wie angenommen überlebt hat, sondern selbst ein Geist ist. Der von Matthias Brütsch definierte Literaturprototyp wird auch in Filmen angewendet, allerdings nicht sehr oft. Im Beispiel *FORREST GUMP* (Robert Zemeckis, USA 1994,) nimmt die gleichnamige Figur die diegetische Welt anders wahr als die Zuschauenden. Seine Einschätzung der Sachverhalte widerspricht den auf der visuellen Ebene vermittelten Informationen und seine Aussagen werden auf der Rezeptionsebene als falsch oder unangebracht aufgefasst.<sup>30</sup> *WHOAMI* entspricht genau dem filmischen Prototyp der unzuverlässigen Erzählung. Nach einer Stunde und sechzehn Minuten Film hat Benjamins Erzählung der Geschehnisse die Gegenwart der Geschichte eingeholt. Die Zuschauenden erfahren, dass sich Benjamin gestellt hat, weil er einen Deal aushandeln will: seine Aufnahme in das Zeugenschutzprogramm als Gegenleistung für seine Hilfe bei der Festnahme der Mörder. Bevor es jedoch dazu kommt, tritt der *plot twist* auf, da sowohl Lindberg wie auch die Zuschauenden realisieren, dass Benjamins Geschichte nicht stimmt. Gleichzeitig mit dem *plot twist* beginnt die vorher genannte Re-Evaluation und Re-Semantisierung aller Rückblenden. Der Film unterstützt die Zuschauenden dabei durch eine Montage von Erinnerungsflashbacks, in denen wichtige Stationen der Erzählung wieder gezeigt werden, jedoch mit Ben als alleinigem Akteur.<sup>31</sup>

Wie trickst der Film aber sowohl Hanne Lindberg als auch die Zuschauenden aus? Gibt es Hinweise, dass Benjamins Erzählung und somit auch die Rückblenden nicht verlässlich sind? Die unzuverlässige Erzählung im filmischen Medium zielt zwar auf den *plot twist* ab, sie gibt dem Publikum aber durch Details auch die Möglichkeit, die Täuschung vorher zu erahnen. Diese sind allerdings selten so deutlich, dass sie jeden Zweifel beseitigen und die Unzuverlässigkeit bestätigen und nicht immer erweisen sie sich als nützlich, sondern führen die Zuschauenden absichtlich in die falsche Richtung.<sup>32</sup> Oft bauen sie auf zuvor vermittelte Informationen auf und sind erst dann sichtbar, wenn die Verbindung zwischen ihnen gemacht wird.

## Wie wird getäuscht – Lügen, falsche Fährten und rote Heringe

Grundsätzlich kann die Unzuverlässigkeit in allen Texten in zwei Varianten eingeteilt werden. Jörg Helbig differenziert „zwischen einer normativ-ideologischen Unzuverlässigkeit, bei der sich die Aussagen eines Erzählers tendenziell nicht in Einklang mit den moralischen Normen des Textes befinden, und einer faktisch-mimetischen Unzuverlässigkeit, bei der ein Sachverhalt falsch wiedergegeben wird.“<sup>33</sup>

Die Art der Wiedergabe falscher Tatsachen der faktisch-mimetischen Unzuverlässigkeit lässt sich wiederum in zwei Typen zusammenfassen. Der erste Typ entsteht, wenn die Fokalisierungsinstanz

<sup>29</sup> Vgl. Brütsch 2011, S. 3.

<sup>30</sup> Vgl. ebd., S. 6.

<sup>31</sup> Der Film hängt an den ersten *plot twist* eine zweite Wendung an. Auf diese wird später genauer eingegangen.

<sup>32</sup> Vgl. Helbig 2005, S. 139.

<sup>33</sup> Ebd., S. 134.

etwas falsch kommuniziert (*misreporting*) und die Unzuverlässigkeit qualitativer Natur ist. Dies wird auch als semantische Lüge bezeichnet. Der zweite Typ betrifft eine quantitative Unzuverlässigkeit, wenn wichtige Informationen verschwiegen oder unzureichend vermittelt werden (*underreporting*). In diesem Fall spricht man von einer pragmatischen Lüge.<sup>34</sup> Beide Varianten sind sowohl in der Literatur wie auch im Film zu finden, wobei die genaue Zuordnung im Film bei gewissen Szenen oder Sequenzen nicht ganz so einfach ist.

Ein rein literarischer Text wird nur über einen Kanal vermittelt, die Identifikation der Unzuverlässigkeit wird daher erleichtert. Wenn ein Sachverhalt falsch kommuniziert wird, unabhängig davon, ob es eine qualitative oder quantitative Lüge ist, dann nur, weil im Text etwas falsch oder nicht geschrieben steht. Ein Film hingegen liefert sowohl den Text als auch die audiovisuelle Umsetzung davon. Die Informationen werden also über drei Kanäle vermittelt. Nur die Tonebene wird durch die Figuren und ihre Dialoge und Aussagen beeinflusst. Die Bildebene hingegen entsteht erst durch das Medium Film und die Textebene durch den Autor beziehungsweise den Erzähler. Dies bedeutet, dass die Lüge einerseits auf der Tonebene liegen kann wie zum Beispiel bei Falschaussagen, andererseits aber auch nur auf der Bildebene, wenn etwas Falsches gezeigt wird. Wenn die Zuschauenden dem Bild Informationen entnehmen, dann erschliesst sich ihnen nicht immer, ob eine Unzuverlässigkeit in der Übermittlung vorliegt, welcher Fokalisierung sie entspricht und welchem Typ die Lüge zugeordnet werden muss.

Die zwei Möglichkeiten der faktisch-mimetischen Unzuverlässigkeit können zudem in unterschiedlicher Ausprägung auftauchen und in einen roten Hering (*red herring*) oder eine *falsche Fährte* differenziert werden. Beide Varianten können entweder nur die Handlungs- oder nur die Rezeptionsebene betreffen oder aber beide, je nachdem wie das Wissen und die Informationen über den tatsächlichen Sachverhalt verteilt sind. In beiden Fällen dienen sie dazu, die Zuschauenden falsche Zusammenhangshypothesen erstellen zu lassen.<sup>35</sup> Die Unterscheidung erfolgt durch die Zeit, die zwischen dem Erstellen der Hypothese liegt und dem Moment, an dem sie sich als falsch erweist. Der rote Hering ist ein kurzes Ablenkungsmanöver, welches die Zuschauer für eine begrenzte Zeit in die falsche Richtung lotst. Er kann auch als Verzögerungstaktik auftreten, da durch ihn das Fortschreiten der Erzählung kurz unterbrochen wird indem ein Teil der Geschichte neu aufgerollt werden muss, um den tatsächlichen Sachverhalt zu klären. Die falsche Fährte hingegen betrifft die Irreführung auf grösserer Stufe. Im Extremfall wird sie in der Exposition eingefädelt und hält sich bis weit in den Film hinein. WHOAMI arbeitet mit beiden Möglichkeiten.<sup>36</sup> Der erste *plot twist* wird möglich, da die Zuschauenden durch eine quantitative Unzuverlässigkeit in der Exposition falsche Hypothesen erstellen und so durch den *primacy effect* auf die falsche Fährte gelangen. Alle Informationsstücke der Exposition werden mental zu einer Art Bündel geschnürt und fehlende Informationen werden aufgrund von Erfahrungen sowie Erzählkonventionen ergänzt.<sup>37</sup> Benjamins psychischer Zustand wird weder Hanne Lindberg noch den Zuschauern zu Beginn explizit mitgeteilt, es handelt sich daher (auf den ersten Blick) um eine Unzuverlässigkeit in der Kommunikation. Dies führt dazu,

---

<sup>34</sup> Vgl. Hartmann 2005, S. 135.

<sup>35</sup> Vgl. ebd., S. 154.

<sup>36</sup> Britta Hartmann (2005) trennt Filme mit falschen Fährten von jenen mit einer unzuverlässigen Erzählung. Als Grund führt sie an, dass eine falsche Fährte grundsätzlich unbemerkt bleiben sollte und die Zuschauenden getäuscht werden. Im zweiten Fall hingegen lassen sich die Zuschauenden bewusst auf das Spiel der unzuverlässigen Erzählung ein. Ihre Einteilung entspricht somit mehrheitlich den Prototypen von Matthias Brütsch (2011). Grundlage für die Trennung ist, dass die Haltung der Zuschauer und das Erstellen der Hypothesen durch das Wissen der Unzuverlässigkeit beeinflusst werden. Allerdings erwähnt sie auch, dass Hypothesen immer Gefahr laufen, verworfen werden zu müssen. Die Einteilung nach Brütsch erscheint mir für diese Analyse besser geeignet, doch Hartmanns Differenzierung der faktisch-mimetischen Unzuverlässigkeiten trifft trotzdem zu und wird daher weiter benutzt.

<sup>37</sup> Vgl. Hartmann 2005, S. 159.

dass sowohl die Handlungs- wie auch die Rezeptionsebene nicht die richtigen Zusammenhangshypothesen ziehen können, gewisse Aspekte der Erzählung unzureichend deuten und so auf die falsche Fährte gelockt werden.<sup>38</sup> Es gibt zwar während der Erzählung immer wieder Signale der Unzuverlässigkeit, die Lindberg und die Zuschauer warnen und auf Benjamins psychische Labilität hinweisen könnten. Doch durch das Fehlen dieser wichtigen Informationen über seine Figur wird die Erwartungshaltung modifiziert und die Warnsignale unzureichend verarbeitet.

Die Einteilung in ein *underreporting* ist jedoch nicht ganz so eindeutig, wie sie auf den ersten Blick erscheint. Zeigen Benjamins Rückblenden etwas, das nicht vorhanden ist (*misreporting*), oder zeigen sie, was Benjamin sieht, informieren aber nicht über seinen psychischen Zustand (*underreporting*) und somit seine Wahnvorstellungen? Die Bestimmung verändert sich, je nachdem auf welcher Ebene die Analyse angesetzt wird. Grundlage für diese Argumentation ist das Zwei-Ebenen-Modell der Erzähltextanalyse von Meinhard Mair. Auf einer Ebene das Dargestellte, auf der anderen die Darstellung selbst.<sup>39</sup> Die Regiefunktion des Erzählers, also das Gliedern und Anordnen der Teile der Geschichte, führt zu einer theoretischen Trennung zwischen dem Erzähler des Films und dem Erzähler der Geschichte. Genau wie in der Literatur schreibt nicht die erzählende Figur den Text, ausser in wenigen Ausnahmen wie zum Beispiel nichtfiktionalen autobiographischen Texten beziehungsweise einem nichtfiktionalen autobiographischen Film, sondern der übergeordnete Autor.<sup>40</sup> Die formale Gliederung des Filmes, also das Hin- und Herspringen zwischen den Rückblenden und der diegetischen Gegenwart, wird dementsprechend nicht von Benjamin, sondern vom Autor vorgenommen. Auf der Textebene funktioniert das Zwei-Ebenen Modell noch, geht man einen Schritt weiter und schliesst die Bildebene mit ein, muss wiederum das inhärente Merkmal des Films berücksichtigt werden, und zwar, dass sich immer etwas vor der Kamera befindet und die Leinwand nie wirklich leer ist.

Würde der Film Benjamins Erzählung der Geschehnisse bis zu seiner Verhaftung nur als Dialog zwischen ihm und Lindberg im Verhörraum zeigen, dann würde er an Spannung einbüßen. Aus diesem Grund wird sie audiovisuell vermittelt, was gerade bei komplexen oder längeren Sachverhalten der Vergangenheit mittlerweile zur Konvention geworden ist. Der gezeigte Bildinhalt der Rückblenden geht aber über die erzählten Worte Benjamins hinaus. Die Quantität der im Bild enthaltenen Informationen übersteigt die Möglichkeiten einer Beschreibung des Handlungsortes eines rein literarischen Textes bei weitem. Im Film lässt sich in nur einer Einstellung sehr viel mehr über den Handlungsort sagen als in einem Text, da nicht alles beschrieben werden, sondern eben nur gezeigt muss. Bei einem nicht personalen, objektiven Erzähler stellt dies kein Problem dar, da er Tatsachen wiedergibt. Bei einem personalen Erzähler hingegen, der subjektiv ist und die Tatsachen verzerrt wiedergeben kann, müsste eigentlich jedes Detail des filmischen Bildes ob seines Wahrheitsanspruchs untersucht werden. Wenn die Subjektivität aber nicht markiert wird, ist dies praktisch unmöglich. Die Zuschauer sehen Max, Stephan und Paul, obwohl sie angeblich nicht existieren und vor der Kamera eigentlich nicht vorhanden sein sollten. Auf der visuellen Ebene handelt es sich also um ein *misreporting*. Die Rückblenden werden zwar durch Benjamins *voice over* eingeleitet, aber ihre Umsetzung wird nicht subjektiv markiert und somit ein falscher Sachverhalt gezeigt. Der Moment, als Lindberg Benjamin eröffnet, dass er sich seine Freunde nur eingebildet hat und dieser genauso überrascht ist wie die Zuschauenden, lässt darauf schliessen, dass er die Information über seine gespaltene Persönlichkeit nicht absichtlich zurückgehalten hat, sondern sich dieser nicht bewusst war.

---

<sup>38</sup> Vgl. ebd., S. 155.

<sup>39</sup> Vgl. Mair 2014, S. 5–6.

<sup>40</sup> Vgl. ebd., S. 121.

Um diesen Punkt der Analyse abzuschliessen, wird ein Teil des Films vorweggenommen: In den letzten paar Minuten des Filmes erfolgt nämlich ein zweiter *plot twist*, bei dem sich herausstellt, dass Benjamin sich Max und die anderen doch nicht eingebildet hat und er durch seine Erzählung nur den Anschein einer Persönlichkeitsstörung hat erwecken wollen. Das wiederum heisst, dass die vermittelten Sachverhalte der Rückblenden nicht an sich falsch waren, sondern aufgrund eines *underreporting* falsch interpretiert wurden. Die Täuschung entstand also nicht durch eine Lüge, sondern durch falsche Rückschlüsse auf Seite der Handlungs- und Rezeptionsebene. Die Rückblenden entsprachen zuerst der Wahrheit, wurden beim ersten *plot twist* als Einbildung abgetan, nur um dann beim zweiten *plot twist* wieder die Wahrheit abzubilden. Und jedes Mal wurde ihre Bedeutung anders interpretiert, ohne dass sich der eigentliche Bildinhalt verändert hat. Dieses Beispiel zeigt, wie sich das Dargestellte aufgrund weniger Faktoren zweideutig interpretieren lässt. Es zeigt aber auch, dass eine auf der Handlungsebene angesetzte Unzuverlässigkeit ebenso die Rezeptionsebene tangiert und zu falschen Rückschlüssen und Zusammenhangshypothesen führen kann. Im Folgenden möchte ich gerne einzelne für die Täuschung entscheidende Momente genauer analysieren.

## Kleine Details, grosse Wirkung

Die Zuschauenden haben erfahren, dass Benjamin sich gestellt hat, weil er Hanne Lindberg einen Deal vorschlagen will. Im Lauf der Erzählung wird sie nämlich seinetwegen vom Dienst suspendiert. Er bietet ihr die Überführung des Hackers MRX und somit ihre Rehabilitation für seine Aufnahme in das Zeugenschutzprogramm an. Lindberg lässt sich auf den Deal ein und ihr Vertrauen wird belohnt, denn mit seiner Hilfe gelingt es tatsächlich, MRX festzunehmen. Dies geschieht kurz vor dem ersten *plot twist*. Lindberg kehrt zu Benjamin in den Verhörraum zurück und teilt ihm mit, dass er bald wieder ein freier Mann sein wird. Genau in dem Moment, in dem sie aus dem Raum gehen will, fällt ihr Blick jedoch auf seine Hand, die den Zuschauern durch eine Nahaufnahme gezeigt wird. Plötzlich erinnert sie sich an ein Detail seiner Erzählung. Beim Versuch, in den BND<sup>41</sup> einzudringen, verletzt sich Max, als er seine Hand auf einem Nagel abstützt (Abb. 1–4).

Lindbergs Blick auf Benjamins Hand und die anschliessende Nahaufnahme drängen die Zuschauenden dazu, über dieses Detail nachzudenken. Im besten Fall erinnern sie sich an die Szene der Rückblende, in der sich Max verletzt, und sehen den Widerspruch zwischen dem Erzählten Sachverhalt und den greifbaren Tatsachen der Realität.

Die Verletzung ist der Anstoss für die Nachforschungen Hanne Lindbergs. Diese führen sie an verschiedene Punkte der Geschichte und überall werden ihre Zweifel untermauert: Der Familienarzt bestätigt, dass die psychische Krankheit seiner Mutter unter Umständen vererbbar ist. Das Haus der Grossmutter, welches in Benjamins Erzählung niedergebrannt wurde, steht noch unversehrt; Marie leugnet, jeglichen Kontakt mit ihm gehabt zu haben, und Details wie die verletzte Hand deuten auf ein Lügenkonstrukt hin.

---

<sup>41</sup> Bundesnachrichtendienst der Bundesrepublik Deutschland.



Abb. 1: Benjamins Hand weist eine deutliche Verletzung auf.

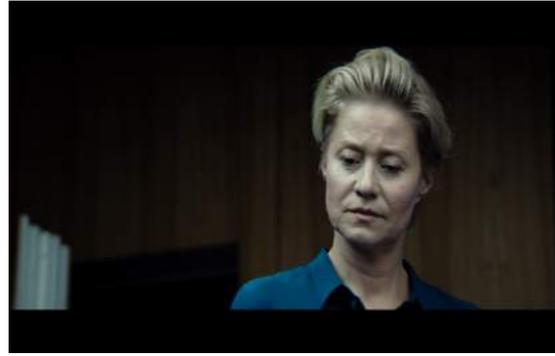


Abb. 2: Hanne Lindbergs Gesichtsausdruck, nachdem sie die Wunde gesehen hat.



Abb. 3: Der Moment, an dem Max sich einen Nagel in die Hand stösst.

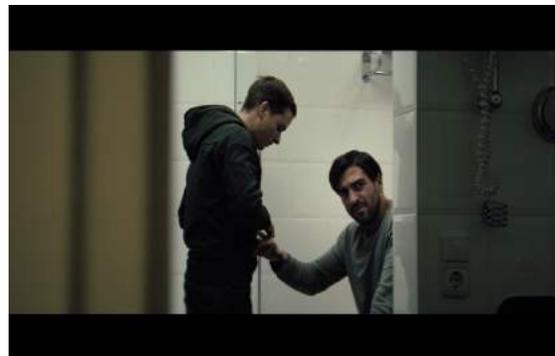


Abb. 4: Benjamin verarztet Max' Hand.

All diese Faktoren führen Lindberg zu dem Schluss, dass Max, Stephan und Paul nicht wirklich existieren. Parallel dazu müssten die Zuschauenden den gleichen Rückschluss ziehen. Als die Ermittlerin Benjamin dann mitteilt, dass er sich alles nur eingebildet, fühlen sie sich in ihren Überlegungen bestätigt. Sie haben die Hinweise richtig zusammengesetzt und haben je nachdem noch vor Lindberg die Täuschung aufgedeckt. Dann folgt der *plot twist* und die Selbstzufriedenheit wandelt sich jäh in erneute Überraschung. Entgegen der Annahme, dass ihre Nachforschungen einen falschen Sachverhalt auflösen, erweisen sich alle diese neuen Informationen als rote Heringe. Der Arzt bestätigt nicht explizit, dass Benjamin auch an der psychischen Krankheit leidet, die Zuschauenden und Lindberg ergänzen diese Aussage nur durch die von der Erzählung gegebenen Signale. Es entsteht ein falscher kausaler Zusammenhang durch ein weiteres *underreporting*. Dass Benjamin und seine Freunde das Haus der Grossmutter zwecks Spurenvernichtung abgebrannt haben, stellt sich als simples *misreporting*, also eine pragmatische Lüge, heraus. Genau dasselbe betrifft Maries Aussage, sie hätte nichts mit Benjamin zu tun gehabt. Während Lindberg also ihre Nachforschungen betreibt, werden alle diese neuen Informationen durch den *primacy effect* zur bestehenden Geschichte addiert und nicht hinterfragt. Sowohl die Kommissarin als auch die Zuschauer lassen sich immer tiefer in die Annahme führen, dass Benjamin sich seine Freunde eingebildet und viele Sacherhalte seiner Erzählung zusammenfabriziert hat.

Die Wunde gibt den Anstoss für erste Zweifel, die schlussendlich dazu führen, dass sowohl auf der Handlungs- wie auf der Rezeptionsebene eine neue Realität entsteht. Sie hat aber noch eine zweite, weniger offensichtliche Aufgabe: Sie ist ein Hinweis, dass auch die neue Realität genauso unzuverlässig ist wie die erste.

Hier wird die Aussage, dass im filmischen Bild grundsätzlich mehr vom Handlungsort gezeigt wird als ein rein literarischer Text beschreiben kann, wiederaufgenommen. Wie können die Zuschauenden abschätzen, welche Inhalte der Rückblenden Benjamin explizit in seiner Erzählung erwähnt und welche nicht? Die Verletzung während des Einbruchs und das Verarzten der Hand wird während der Erzählung im Bild zentriert und deutlich hervorgehoben. Daher kann man davon ausgehen, dass Benjamin es auf die eine oder andere Art in seiner Erzählung gegenüber Lindberg erwähnt. Doch warum? Die Verletzung beeinflusst die eigentliche Geschichte bis zum ersten *plot twist* nicht. Sie ist weder gross genug, um Max ausser Gefecht zu setzen, noch hinterlässt er Blut am Tatort, welches später in den Ermittlungen von Nutzen ist. Die offensichtliche Antwort wäre, damit die Wunde zur Aufklärung von Benjamins psychischer Störung dienen kann. Der Film ist allerdings noch nicht zu Ende und im weiteren Handlungsverlauf bis zum zweiten *plot twist* zeigt sich, dass die Verletzung ein *red herring* ist. Denn was die Zuschauer nicht wissen, ist, dass die Krankheit nur ein Ablenkungsmanöver ist. Erst nach der Auflösung des zweiten *plot twist* zeigt sich das wahre Ausmass der Geschichte.

Benjamin hatte aus Hochmut im Alleingang einen Angriff auf Europol gestartet und wurde von MRX reingelegt. Sowohl die Ermittler als auch die FR13NDS kennen nun sein Gesicht. Um sich vor der Rache zu schützen und gleichzeitig vor der Verhaftung zu retten, heckt er mit seinen Freunden einen Plan aus. Benjamin soll sich stellen, Lindberg die Geschichte aber so erzählen, dass sie glaubt, er habe sich alles nur eingebildet. Durch die Betonung seiner schwierigen Kindheit, seiner Einsamkeit und seiner Krankheit hoffen sie, dass sich Lindberg erweichen lässt und ihm erlaubt, sich (und insgeheim die anderen) in das Zeugenschutzprogramm einzuschleusen.<sup>42</sup> Es gehört zum Plan, dass Lindberg von alleine auf eine psychische Krankheit kommen muss. Max erklärt Benjamin: „Gib ihr die Informationen stückchenweise. Das Ganze funktioniert nur, wenn sie wirklich von selbst draufkommt.“ (01:36:00–01:37:04) Zu den in die Erzählung eingeflochtenen Signalen der Unzuverlässigkeit gehört auch, dass Lindberg ihren Zweifeln nachgeht, was durch die Handverletzung ausgelöst wird. Die Rückblende zeigt, wie Max Benjamin einen Nagel in die Hand schlägt. Max' Aussage, Lindberg solle von selbst auf die Idee kommen, er sei psychisch krank, lässt sich auf die Rezeptionsebene ausweiten. Denn wie Lindberg setzen die Zuschauenden die Informationen falsch zusammen und ziehen einen (falschen) Rückschluss; der Effekt ist sowohl auf der Handlungs- wie auch auf der Rezeptionsebene derselbe. Hier zeigt sich, wie weitreichend ein kleines Detail bei genauer Betrachtung sein kann.

## Achtung, Warnsignal

Ein unzuverlässig erzählter Film ist eigentlich nichts anderes als ein grosses Spiel. Zu welchem Zeitpunkt merken die Figuren beziehungsweise die Zuschauer, dass sie ausgetrickst wurden? In diesem Sinn gibt es auch bestimmte Warnsignale, welche sowohl die Handlungs- wie auch die Rezeptionsebene darauf aufmerksam machen können, dass das Wahrgenommene nicht der Wahrheit entspricht. Manchmal fallen die Signale schon bei der ersten Sichtung auf, manchmal bedarf es einer zweiten.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Es lässt sich darüber streiten, wie klug der Plan tatsächlich ist, da er von vielen Faktoren abhängt und Lindbergs Reaktion genau den Erwartungen entsprechen muss. Dies ist allerdings bei der Analyse der Mechanismen der unzuverlässigen Erzählung nicht wichtig und wird daher ignoriert.

<sup>43</sup> Vgl. Helbig 2005, S. 136.

Und im Fall von *whoami* sind sie manchmal sogar gleichzeitig Warnung und Grund für die Täuschung. Im Folgenden werden einige dieser Signale beschrieben und untersucht.<sup>44</sup>

### **Persönlichkeit des Erzählers und wichtiger Figuren**

Zu den deutlichsten Signalen der unzuverlässigen Erzählung gehören die Persönlichkeit des personalen Erzählers und seine Aussagen. Es finden sich bereits in der Exposition Beispiele solcher Hinweise, die spätestens bei der zweiten Betrachtung deutlich als Warnsignale herausstechen. Benjamin erzählt Lindberg von seiner Kindheit, was nicht per se Täuschung ist, sondern Informationen enthält, auf welchen sie später aufgebaut ist. Er erzählt, dass er seinen Vater nie kennengelernt habe, dass seine Mutter sich, als er acht war, aufgrund ihrer psychischen Probleme das Leben genommen und sich seine Oma seitdem um ihn gekümmert habe. Im Gegensatz zu ihm hatte sie aber drei Patronenhülsen aus dem ersten Weltkrieg als Andenken an ihren Vater. Doch Lindberg interessiert sich nicht dafür, da weder ihr noch den Zuschauern bewusst ist, wie wichtig die hier genannten Informationen später sein werden. Stattdessen fragt sie ihn, was er ihr über die Hackangriffe und die beteiligten Personen sagen könne: „Alles was Sie wissen wollen. Aber jedes Detail ist wichtig. [...] Hacken ist wie Zaubern. Bei beiden geht es darum, andere zu täuschen.“ (00:04:10–00:04:31) Die Warnung ist im Dialog explizit ausgesprochen. Lindberg weiss, dass er ein sehr guter Hacker ist, und die Zuschauenden wurden durch das *voice over* vorher auf diesen Umstand aufmerksam gemacht. Kombiniert man seine Aussage mit dem Wissen, dass er einer der meistgesuchten Hacker ist, hätte die Warnung deutlicher nicht sein können. Während er diese Worte spricht, zieht er vier Zuckerwürfel aus der Tasche. Vor ihren Augen lässt er drei davon verschwinden, hält kurz inne, und lässt sie wieder erscheinen. Der Trick mit den Zuckerwürfeln erscheint im ersten Moment wie eine Spielerei, die sich auf seine Aussage bezieht. Dadurch lenkt er die Aufmerksamkeit weg von der eigentlichen Bedeutung seiner Warnung. Spätestens bei einer zweiten Sichtung des Filmes ist die gesamte Bedeutung klar. Zuerst sind es vier, dann verschwinden drei und nur einer bleibt zurück und am Ende stellt sich heraus, dass es trotzdem immer vier waren. Die Zuckerwürfel sind als Metapher für Benjamin und seine drei Freunde zu verstehen.

Die Zuschauenden werden durch den Dialog noch mehrere Male gewarnt, dass mit ihnen gespielt wird. Als Benjamin Max trifft, zeigt dieser ihm, wie er Menschen in der Realität durch kleine Tricks dazu bringen kann, gewisse Dinge zu tun.

Max: „Die grösste Sicherheitslücke ist der Mensch.“

Benjamin: „Du hackst Menschen?“

M: „Exakt. Die effektivste aller Hackermethoden, die grosse Kunst der Täuschung: Social Engineering.“

(00:19:36–00:19:46)

Es gibt also in den ersten Filmminuten schon mehrere explizite Warnungen und Andeutungen, die auf die Täuschung hinweisen und sowohl dem Publikum wie auch Lindberg helfen könnten, das Spiel zu durchschauen. Denn sowohl Lindberg als auch die Zuschauenden sind Teil eines *social engineering* Experiments. Eine mögliche Begründung dafür, dass die Warnungen trotzdem alle missachtet werden, ist ein kurzer Teil des Gesprächs zwischen Lindberg und Benjamin. Sie fragt ihn, wieso sie ihm glauben solle. Darauf listet er eine Menge sehr persönlicher Details über ihr Leben auf, wie zum Beispiel, dass sie eine Fehlgeburt hatte, sehr einsam ist und von ihren Kollegen als kalt

<sup>44</sup> Hier wird nur eine Auswahl der vorhandenen Signale besprochen. Die umfassendere Auflistung und Besprechung findet sich in der Bachelorarbeit der Verfasserin.

empfunden wird. Ihre eigentlich berechtigte Frage wird verdrängt. Die Parallelen zwischen Benjamin und Lindberg werden hervorgehoben, beide sind auf ihre Art Aussenseiter und einsam. So suggeriert er ihr: Wieso sollte ich jemanden anlügen, der genau ist wie ich? Lindberg scheint von dieser Antwort befriedigt und die Zuschauer akzeptieren ihre Entscheidung.

Es gibt allerdings auch Signale, die zur Irreführung beitragen, indem sie Benjamins psychischen Zustand subliminal in Frage stellen. Er erzählt von seiner Begegnung mit Marie, seiner Jugendliebe. Ihre als Scherz gemeinte Aussage, dass sie die bevorstehende Prüfung nur dann bestehen könne, wenn ihr jemand die Antwort beschaffen würde, sieht er als Aufforderung an:

Ich wollte endlich ein Superheld sein. Marie hatte ein Problem und ich konnte es lösen. Ich musste ihr nur die Prüfungsfragen besorgen. Sie würde sich an mich erinnern. Wir würden uns verlieben. Heiraten. Kinder kriegen. Glücklich werden. Bingo. (00:07:51–00:08:05)

Seine Gedanken offenbaren Benjamins Einsamkeit und wie er von der Gesellschaft nicht genug wahrgenommen wird. Sein Vergleich mit einem Superheld zeigt, wie sehr er sich nach Anerkennung sehnt. In seiner Vorstellung reicht eine kleine Tat, um an die Frau seiner Träume zu kommen und sich so sein persönliches Happy End zu sichern. Ein weiterer Hinweis sind seine Einschätzungen von Max, Stephan und Paul. Er erzählt Lindberg von ihren Charaktereigenschaften und ihren Persönlichkeiten.

Max war das totale Gegenteil von mir. Souverän, charismatisch. Ein Gewinner. [...]

Stephan war der Softwaremeister. Er fand in jedem Programm eine Lücke. Er war schon immer total durchgeknallt. Er liebte den Kick. Je abgedrehter, desto besser. Paul war der totale Hardwarefreak.

Gib ihm eine Büroklammer und ein Motherboard und er baut dir alles. Er hatte wie ich seine Mutter früh verloren, sein reicher Vater schob ihn ins Internat ab um sich wichtigeren Dingen zu widmen.

(00:12:15–00:13:14)

Alle drei haben Eigenschaften, die Benjamin schon hat, aber auch solche, die er gerne hätte. Max entspricht seinen Vorstellungen eines Helden, er ist selbstsicher, charmant und hat keine Mühe, sich im Leben zurechtzufinden. Stephan wiederum ist wie er technisch affin, aber auch extrovertiert und mutig. Paul versteht die handwerkliche Seite von Computern sehr gut, weist aber Parallelen zu Benjamins Kindheit auf, da beide sehr früh ihre Eltern verloren.

Vor allem die starke Verbindung zu Max wird sowohl auf der Bild- wie Dialogebene besonders hervorgehoben. Die zwei treffen sich kurze Zeit nach dem ersten Kennenlernen zufälligerweise in der Metro. Benjamin ist traurig, da er seine an Alzheimer leidende Grossmutter in ein betreutes Altersheim verlegen musste. Als Aufmunterung will ihm Max etwas zeigen. „Ich hätte sitzen bleiben sollen. Aber es war, als wäre zwischen uns ein unsichtbares Seil.“ (00:18:49–00:18:54) Als Benjamin in die Universität eindringt, um die Prüfungsantworten zu holen, steckt er sich eine kleine Affenfigur in die Tasche. Max nimmt seinerseits eine Schachfigur aus dem Haus mit, in dem er illegal eine Party veranstaltet. Beide Male wird das Detail in der Rückblende so eingebettet, dass es nicht besonders hervorsteht, aber trotzdem bemerkt werden kann.

Folgt man der Hypothese, dass die drei jeweils eine Persönlichkeit von Benjamin sind, zeigen sie allegorisch seinen inneren Kampf zwischen seinen Wunschvorstellungen und seinen Ängsten. So wie Max Ehrgeiz und Stephan Sorglosigkeit verkörpern, steht Paul für Zurückhaltung und Vorsicht. Im Gegensatz zu einem literarischen Text, in dem die Informationen ausschliesslich über Aussagen der unzuverlässigen Erzählinstanz vermittelt werden können, gibt es im Film auch den Weg über

die Bildebene. Die Warnungen, Signale und Marker können verschiedene Grade der Deutlichkeit aufweisen, da sie sehr explizit oder unterschwellig und versteckt sein können. Das Erstaunliche ist aber, dass sie bei einer zweiten ‚Lesung‘ des Filmes jede Zweideutigkeit verlieren und der Warn-effekt viel stärker zum Tragen kommt, was wiederum nur durch eine kleine Veränderung der Wis-sensverteilung zustande kommt.

### **Verschieben der Fokalisierung**

Im Film gibt es sehr viele Zeichen, die andeuten, dass die gezeigten Szenen oder Sequenzen nicht mehr objektiv sind, sondern subjektiv und daher unzuverlässig in Bezug auf ihren Wahrheits-anspruch werden. Dieser Wechsel ist normalerweise deutlich gekennzeichnet, damit keine Missver-ständnisse oder Interpretationsschwierigkeiten auf der Rezeptionsebene aufkommen. Die Verschie-bung der Fokalisierung wird in der Regel durch einen Unterbruch der visuellen oder auditiven Authentizität markiert.<sup>45</sup> Zum Beispiel wird eine Traumsequenz durch geschlossene Augen, Über-blendungen, Farbwechsel, gewisse Klänge oder *voice over* eingeleitet. Oder der Übertritt in einen an-deren Gemütszustand wird bildlich mit dem Durchschreiten einer Tür umgesetzt. Wichtig ist, dass die Zuschauenden klar in Kenntnis gesetzt werden, dass die Objektivität der Erzählinstanz nicht ge-währleistet ist und die Fokalisierung personal wird. In Filmen mit unzuverlässiger Erzählung wird aber genau darauf verzichtet und die Verschiebung wird gar nicht oder nur sehr schwach gekenn-zeichnet. In WHOAMI basieren die Rückblenden auf Benjamins Erzählung der Geschichte und ein gewisses Mass an Subjektivität wird von vorherein impliziert. Das Problem ist, dass ein sehr grosser Teil des Filmes aus Rückblenden besteht und ihre ästhetischen und formalen Merkmale sich nicht erheblich von Szenen in der Gegenwart unterscheiden. Benjamin wird folglich als Erzähl- aber nicht Fokalisierungsinstantz markiert.

Zudem wird eine Aussenperspektive gezeigt, in der er als Figur wahrgenommen wird, und nicht eine Innenperspektive, die seine Sicht auf die Geschichte zeigt. Es fällt den Zuschauenden demzu-folge schwer abzuschätzen, wie subjektiv die Rückblenden wirklich sind. Richard Maltbys Aussage, „The audience trusts the images it sees, because the camera cannot be unreliable in the ways that a verbal narrator can be“<sup>46</sup>, unterstützt diese Theorie. Die unklare Fokalisierung und das Gefühl, dass die Kamera nicht lügen kann, bewirken, dass die Zuschauenden zuerst nicht an der Existenz von Max und den anderen zweifeln. Erst als der Film sie auf diesen Gedanken bringt, beginnen sie, das Gesehene zu hinterfragen.

### **Betonung, Wiederholung und zu grosse Zufälle**

Ein Film unterliegt gewissen Restriktionen bezüglich seiner Spiellänge. Das heisst, die Geschichte muss auf das Wichtigste reduziert werden, was gerade bei Buchverfilmungen teils stark auffällt, weil ausschmückende Szenen ausgelassen werden, um die Spielzeit zu kürzen. Wichtiges wird er-wähnt und Nebensächliches weggelassen oder in Dialogen kurz erwähnt. Maurice Lahde nennt in diesem Zusammenhang „das Gebot der narrativen Ökonomie, nach dem man davon ausgehen kann, dass alles was gezeigt wird, für das Filmverständnis bedeutsam ist“<sup>47</sup>. Er bezieht sich zwar auf das klassische Kino, vor allem das Hollywoodkino Mitte des 20. Jahrhunderts, doch auch zeitgenös-sische Filme unterliegen diesem Gebot. Um seine Theorie um einen Schritt zu erweitern, kann man sagen, dass wenn ein Detail heraussticht, sei es auf der visuellen oder auditiven Ebene, die Zuschau-

<sup>45</sup> Vgl. Helbig 2005, S. 135.

<sup>46</sup> Ebd., S. 133.

<sup>47</sup> Lahde 2005, S. 297.

enden sich dies merken sollten, denn mit grosser Wahrscheinlichkeit greift die Erzählung darauf zurück. Mit Herausstechen ist gemeint, dass der kausale Zusammenhang eines Details zum Rest der Geschichte nicht immer sofort ersichtlich ist oder es durch eine Nahaufnahme bzw. Wiederholung hervorgehoben wird. Nicht immer verstehen die Zuschauer, wieso sie bei einem Detail das Gefühl haben, es passe nicht in den Fluss der Erzählung und manchmal ist sogar das Gefühl selbst nur unbewusst registriert.

Ein Beispiel dafür sind die Patronenhülsen. Die Munitionsreste werden sowohl auf der Bild- als auch auf der Dialogebene mehrmals betont und hervorgehoben. Das erste Mal erscheinen sie in der Prologsequenz als Benjamin das Hotelzimmer mit den Leichen seiner toten Freunde betritt. Bevor die Zuschauenden wissen, was genau geschehen ist oder um was es im Film geht, sehen sie zum ersten Mal die Munitionsreste. In der Exposition werden diese zum zweiten Mal hervorgehoben, als Benjamin davon erzählt, dass seine Grossmutter als Andenken an ihren im Zweiten Weltkrieg gefallenen Vater nur drei Patronenhülsen hat. Das dritte Mal tauchen sie auf, als Krypton, ein Mitglied der Cybermafia FR13NDS, getötet wird und Hanne Lindberg am Tatort eine Hülse findet. Als letztes tauchen sie auf, als Benjamin Lindberg am Ende seiner Erzählung sagt, dass seine drei Freunde tot sind und drei Hülsen auf den Tisch legt.



Abb. 5: Die Szene aus dem Prolog.



Abb. 6: Die Patronenhülsen aus dem Zweiten Weltkrieg.



Abb. 7: Der Rest der Patrone, die Krypton getötet hat.

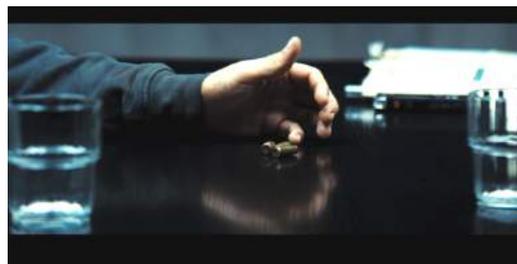


Abb. 8: Die drei Patronenhülsen, die Benjamin aus dem Hotelzimmer hat.

Jedes Mal also, wenn es im erzählten Sachverhalt um eine oder mehrere Patronenhülse(n) geht, werden sie in einer Nahaufnahme gezeigt, so dass die Zuschauenden sie genauer betrachten können (Abb. 5–8). Bei einer direkten Gegenüberstellung fällt auf, dass sie alle genau gleich aussehen, obwohl die von Benjamins Grossmutter Jahre älter sind. Die Übereinstimmung kann im Fluss der vielen Informationen untergehen oder aber bemerkt werden. Bemerkten die Zuschauenden die Ähnlichkeit zwischen den Patronenhülsen der Grossmutter und jenen, die Benjamin im Hotelzimmer findet und vor Lindberg auf den Tisch legt, könnten sie erahnen, dass etwas nicht stimmt. Übersehen sie den Marker hingegen, werden die folgenden *plot twists* umso überraschender, da sie den Wahrheitsgehalt der Erzählung nicht anzweifeln.

Der von den Patronenhülsen abhängende Effekt unterscheidet sich zwischen der Rezeptions- und der Handlungsebene. Hanne Lindberg weiss nicht, wie die drei Hülsen der Grossmutter genau aussehen und sieht jene aus dem Hotelzimmer nur einmal, nämlich als er sie auf den Tisch legt. Ihr fehlt also das Wissen um die grosse Ähnlichkeit. Bis auf das einmalige Erwähnen der Munitionsreste der Grossmutter am Anfang der Erzählung hat sie keine Möglichkeit, eine Unzuverlässigkeit zu bemerken. Das Hervorheben durch die Nahaufnahmen ist folglich nur für die Zuschauenden als Marker gedacht.

Die Täuschung hingegen vollzieht sich sowohl auf der Rezeptions- wie auf der Handlungsebene. Die drei Patronenhülsen, die Benjamin auf den Tisch legt, werden durch falsche Annahmen zuerst der russischen Cybermafia zugeordnet. Nach der ersten Wendung stellt sich dies als falsch heraus und sie scheinen die der Grossmutter zu sein. Nach der zweiten Wende hingegen zeigt sich, dass die falsche Interpretation der Patronenhülsen von Anfang an das Ziel war. Das heisst, dass obwohl die Zuschauenden und Lindberg seit Beginn der Erzählung wissen, dass Benjamin im Besitz dreier russischer Patronenhülsen ist, lassen sie sich in die Irre führen. Dies liegt unter anderem daran, dass die Erzählung sich fortwährend weiterentwickelt und das Publikum nicht zu lange an gewissen Sachverhalten hängen bleiben kann und einfache Zusammenhänge, die schnell erstellt werden können, bevorzugt.<sup>48</sup>

### Intertextualität

Es gibt verschiedene Gründe, warum ein Film intertextuelle Bezüge zu anderen Geschichten herstellt, doch in manchen Fällen eröffnen sich dadurch neue Lesearten oder Perspektiven. Grundlage für das Erkennen ist zuerst einmal, dass die Zuschauenden die andere Geschichte kennen. Ist dies nicht der Fall, wird die Information, egal wie sie mitgeteilt wird, übersehen und der Bezug geht verloren. Der zweite wichtige Punkt ist, dass er nicht nur erkannt, sondern auch verstanden wird, sofern er nicht als sogenanntes *easter egg*<sup>49</sup> platziert wurde und daher keine perspektivenerweiternde Funktion hat, sondern einfach ein versteckter Witz ist. Bezieht sich der intertextuelle Verweis allerdings auf einen Text, der seinerseits Merkmale einer unzuverlässigen Erzählung aufweist, kann dies vom Zuschauer als Warnung oder Hinweis verstanden werden.<sup>50</sup> Ein solches Beispiel findet sich auch in WHOAMI. Als Hanne Lindberg ihre Nachforschungen über Benjamin anstellt, sieht sie sich im Innern des Haus der Grossmutter um. Dort findet sie ausser einigen leeren Ritalinboxes keine Hinweise, die ihr weiterhelfen könnten. Doch hinter ihr an der Wand hängt ein Poster von David Finchers Film FIGHT CLUB (Abb. 9), der für seine überraschende Wende bekannt ist, in der sich Tyler Durden (Brad Pitt) nur als Einbildung des psychisch kranken Erzählers (Edward Norton) herausstellt.

Es bedarf eines aufmerksamen Zuschauers, um den Hinweis zu erkennen. Der Gedanke, dass es Parallelen gibt zwischen den Erzählern der zwei Filme, wird im Verlauf von Lindbergs Nachforschungen durch die neuen Informationen und falschen Zusammenhangshypothesen untermauert. Genau diese Hypothese wird durch den Hinweis des Posters gestützt. Nach der zweiten Wendung hingegen wird klar, dass das Poster Teil der Irreführung war und nicht wie angenommen ein Hinweis, sondern als roter Hering für besonders aufmerksame Zuschauerinnen und Zuschauer. Unklar ist auch, ob Lindberg das Poster auch entdeckt hat und den gleichen falschen Rückschluss wie die

---

<sup>48</sup> Hartmann 2005, S. 159.

<sup>49</sup> Das *easter egg* ist laut Wikipedia eine „versteckte Besonderheit in Medien und Computerprogrammen“, [https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Easter\\_Egg&oldid=154350459](https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Easter_Egg&oldid=154350459), 24.05.2016.

<sup>50</sup> Helbig 2005, S. 143.



Abb. 9: Im Hintergrund ist der Verweis auf FIGHT CLUB deutlich ersichtlich.

Zuschauenden gezogen hat. Daher lässt sich auch nicht eindeutig bestimmen, ob das Poster ein weiterer Teil von Benjamins Plan war oder ob es nur für diese platziert wurde. So oder so zeigt sich auch hier, wie ein kleines Detail eine grosse Wirkung auf das Lesen einer Erzählung haben kann.

## Was stimmt denn jetzt wirklich?

WHOAMI etabliert die Existenz von Max, Stephan und Paul zunächst und widerruft sie im Laufe des Filmes nur, um sie dann wieder zu bestätigen. Allerdings lässt der Film zu, dass auch diese Annahme falsch sein könnte und es eine versteckte, dritte Wende gibt. Als Grundlage für dieses Argument dient die genauere Untersuchung der Figur Marie.

Marie ist eine der wenigen Figuren, die sich immer wieder in Max', Stephans und Pauls Gegenwart befindet und augenscheinlich mit ihnen interagiert. Sie spricht mit Max in einem Supermarkt oder lässt sich von ihm in einem Club zu Benjamin führen. Nach dem zweiten *plot twist* gibt es eine letzte Rückblende, in der gezeigt wird, wie die vier einen Plan aufstellen, um sich vor den FR13NDS und der Polizei zu retten. Es wird gezeigt, was anscheinend wirklich geschehen ist und diese Erklärung erscheint plausibel und logisch, sodass das Publikum nicht an ihrer Authentizität zweifelt. Da Benjamins Erzählung beendet ist und sich der Film dem Ende zuneigt, nehmen die Zuschauenden an, dass diese letzte Rückblende nicht mehr intern durch Benjamin, sondern durch eine objektive Erzählinstanz wie dem Medium selbst fokalisiert wird. Sie denken gar nicht an die Möglichkeit, dass sie den Wahrheitsanspruch immer noch anzweifeln sollten.

Nach der oben genannten Szene der Rückblende wechselt der Standort in ein anderes Zimmer. Marie und Benjamin sitzen sich gegenüber auf zwei Stühlen, Max, Stephan und Paul hinter Benjamin auf einem Sofa. Marie bestätigt, dass psychisch Kranke nicht in das Zeugenschutzprogramm können und Max kommentiert dies seinerseits. Marie zeigt darauf aber keine Reaktion. Ignoriert sie ihn einfach oder kann es sein, dass sie ihn nicht wahrnimmt, weil er nicht existiert? Es gibt viele Szenen, in denen Marie mit ihnen zu interagieren scheint, vor allem mit Max. Folgt man aber der Hypothese, dass Benjamin sich die anderen drei nur einbildet, funktionieren die Szenen trotzdem. Zum Beispiel, als Marie sich mit Max im Supermarkt unterhält. In Wahrheit spricht sie mit Benjamin, und Max wird nur gezeigt, weil das eine interne Fokalisierung ist. Die Zuschauenden sehen, was Benjamin sich einbildet.

Dass Marie die anderen vielleicht gar nicht kennt, zeigt sich auch in einer anderen Szene. Sie will ihn besuchen, doch als Benjamin sie vor seiner Haustüre stehen sieht, fragt er, ob sie zu Max will. Sie

antwortet leicht fragend und verblüfft: „Max? Nein!“ (01:00:45)<sup>51</sup> Diese Antwort kann aber mehrdeutig interpretiert werden. Einerseits kann es sein, dass sie einfach nur mit Benjamin sprechen will und nicht mit Max. Andererseits kann es auch sein, dass sie nicht weiss, wer Max ist. In der Schlusssequenz befinden sich alle fünf auf einem Schiff und Marie schaut Benjamin liebevoll an. Bei genauerem Hinsehen fällt auf, dass sie praktisch durch Max, Stephan und Paul hindurchschaut und sie nicht registriert. Der Regisseur Baran Bo Odar hat in einem Interview bestätigt, dass in seiner Vorstellung Benjamin schizophran bleibt.<sup>52</sup> Als Hanne Lindberg Benjamin ausserhalb der Stadt laufen lässt, sieht man versteckt im Hintergrund eine Figur mit einer CLAY-Maske. Doch selbst wer die Figur sieht, muss subjektiv entscheiden, wie er sie interpretiert. Ist sie eine Illusion oder eine echte Person? Die Frage nach der Wahrheit überlässt der Film also jedem Zuschauer und jeder Zuschauerin selbst.

## Fazit

„Ein Irrgarten, in dem man sich sofort zurechtfindet, ist ein schlechter Vertreter seiner Gattung.“<sup>53</sup>

Vergleicht man das kanonische Story Schema mit einem geraden Korridor mit nur wenigen Türen, dann wäre die unzuverlässige Erzählung ein Labyrinth mit unzähligen Sackgassen. Nicht umsonst benutzt Hans Wulff genau diesen Begriff als Metapher für die Struktur unzuverlässig erzählter Geschichten. Der Vergleich zeigt aber auch, dass der Irrgarten eine Erweiterung des Basismodells ‚gerader Korridor‘ ist, genauso wie die Täuschung durch Unzuverlässigkeit auf den Konventionen und Modellen der klassischen Erzählstruktur aufgebaut ist beziehungsweise daraus hervorgeht. Durch verschiedene Faktoren werden falsche Zusammenhangshypothesen erstellt, so dass die Sachverhalte falsch interpretiert werden. Der Grundstein für die Täuschung wird schon in den ersten Minuten gesetzt, womit gezeigt wird, wie wichtig die ersten vermittelten Informationen sind. Denn stimmen diese nicht oder sind sie unzureichend, werden falschen Annahmen oder Bedeutungszusammenhänge hergestellt und der filmische Text falsch gelesen.

Eine Geschichte zu verstehen heisst, die wichtigsten Informationen zu erhalten, um später darauf aufzubauen. Dieses Basiswissen kann quantitativ oder qualitativ beeinträchtigt sein, je nachdem wie kommunikativ die Erzählinstanz ist. Benjamin bedient sich sowohl semantischer als auch pragmatischer Lügen und er ist ein gutes Beispiel dafür, wie eine Erzählinstanz die Interpretation durch kleine Details beeinflussen kann. Der Film gibt aber auch Signale, die auf die Unzuverlässigkeit hinweisen und ermöglicht den Zuschauenden, sich besser im filmischen Irrgarten zurechtzufinden und die Täuschung zu erahnen. Diese befinden sich oft auf der Dialog- oder Bildebene und sind sowohl an die Rezeptions- wie auch an die Handlungsebene gerichtet. Und nur wer aufmerksam ist und alle Hinweise und Stücke richtig zusammenfügt, wird am Ende erfolgreich aus dem Labyrinth her austreten.

<sup>51</sup> Diese Szene folgt auf die Feier im Club, an der Benjamin Marie und Max beim Küssen beobachtet hat. Er lässt daraufhin die anderen drei zuerst nicht mehr ins Haus, da er sich von Max hintergangen fühlt.

<sup>52</sup> Baran Bo Odar in Ludwig 2014.

<sup>53</sup> Wulff 2005, S. 147.

## Quellenverzeichnis

### Primärquelle

WHOAMI – KEIN SYSTEM IST SICHER, D 2014, Baran Bo Odar, Wiedemann & Berg Film GmbH & CO. KG, Deutsche Columbia Pictures Filmproduktion GmbH, SevenPictures Film GmbH.

### Sekundärliteratur

Bordwell, David, Kristin Thompson: Film Art: An Introduction. New York: McGraw-Hill Companies, 9. Ausgabe, International Student Edition, 2010.

Brütsch, Matthias: Von der ironischen Distanz zur überraschenden Wendung. In: kunsttexte.de: Künste Medien Ästhetik 1/2011, S. 1–15, <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/8107/bruetsch.pdf>, 20.10.2017.

Carroll, Noël: The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Hear., New York: Taylor & Francis, 1990.

Easter Egg. In: Wikipedia, [https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Easter\\_Egg&oldid=154350459](https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Easter_Egg&oldid=154350459), 24.05.2016.

Eder, Jens: Dramaturgie des populären Films. 3. Auflage. Hamburg: LIT, 2007. (Jahr der Erstausgabe).

Genette, Gérard: Die Erzählung. 2. Auflage. München: Fink UTB, 1998.

Hartmann, Britta: Von der Macht der ersten Eindrücke. In: Liptay, Fabienne, Yvonne Wolt (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: Text und Kritik, 2005, S. 154–174.

Helbig, Jörg: „Follow the White Rabbit!“ In: Liptay, Fabienne, Yvonne Wolt (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: Text und Kritik, 2005, S. 131–146.

Krützen, Michaela: Dramaturgien des Films – Das etwas andere Hollywood. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2010.

Lahde, Maurice: Der unzuverlässige Erzähler in THE USUAL SUSPECTS. In: Liptay, Fabienne, Yvonne Wolt (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: Text und Kritik, 2005, S. 293–360.

Ludwig, Lisa: „Who Am I“ – der singende, tanzende Abschaum der Onlinewelt. In: vice.com, 24.09.2014, <https://www.vice.com/de/article/mv4b5p/who-am-i-interview-der-singende-tanzende-abschaum-der-onlinewelt-816>, 20.10.2017.

Mair, Meinhard: Erzähltextanalyse – Modelle, Kategorien, Parameter. Stuttgart: ibidem, 2014.

Schweinitz, Jörg: Erzählen. In: Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films, Stuttgart: Reclam, 2002, S. 145–147.

Wulff, Hans J.: Hast du mich vergessen...? Falsche Fahrten als Spiel mit dem Zuschauer. In: Liptay, Fabienne, Yvonne Wolt (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: Text und Kritik, 2005, S. 147–153.

### Bildverzeichnis

Abbildungen 1–9: WHOAMI – KEIN SYSTEM IST SICHER, D 2014, Baran Bo Odar. Standbilder, direkt ab DVD: Abb. 1: 01:22:57, Abb. 2: 01:22:58, Abb. 3: 01:09:30, Abb. 4: 01:09:52, Abb. 5: 00:01:24, Abb. 6: 00:03:35, Abb. 7: 00:56:50, Abb. 8: 01:16:22, Abb. 9: 01:24:22.

## Zusammenfassung

*Was ist eigentlich los?* Dies ist die Frage, die sich wahrscheinlich allen Zuschauerinnen und Zuschauern aufdrängt, nachdem sie *WHOAMI – KEIN SYSTEM IST SICHER* aus dem Jahr 2014 zum ersten Mal geschaut haben. Der Film fügt sich in eine seit Jahren immer grösser werdende Gruppe von Filmen ein, die durch ihre unzuverlässige Erzählung, vielschichtigen Figuren, ineinander verwobenen Handlungsstränge und komplexe Sachverhalte das Verständnis der Geschichte erschweren und sowohl die Figuren als auch die Zuschauerschaft an der Nase herumführen. In *WHOAMI* findet sich Benjamin, ein von der Gesellschaft ignoriertes Aussenseiter, durch eine Reihe unglaublicher Ereignisse an der Spitze der Liste der meistgesuchten Hacker der Welt. Zusammen mit seinen drei Freunden Max, Stephan und Paul hat er einen deutschen Spion auffliegen lassen, der russischen Cybermafia FR13NDS Steine in den Weg gelegt und sogar den Nachrichtendienst Deutschlands gehackt. Doch es kommt, wie es kommen muss, und am Schluss stellt er sich der Polizei und erzählt Kommissarin Hanne Lindberg seine Geschichte. Allerdings fällt nicht nur ihr, sondern auch den Zuschauerinnen und Zuschauern auf, dass irgendwas an seiner Geschichte nicht ganz aufgeht. Hat Benjamin eine gespaltene Persönlichkeit, sich seine drei Freunde nur eingebildet und ist durch Größenwahn in eine Sache reingerutscht, die er mit seinem Leben bezahlen könnte? Haben wir wirklich alles falsch verstanden und haben uns komplett täuschen lassen? *WHOAMI* nutzt alle Möglichkeiten der unzuverlässigen Erzählung, um uns in die Irre zu führen. Es wird Unwahres gezeigt, Wahres in Frage gestellt und Fehlendes sowohl auf der Handlungs- wie auch auf der Rezeptionsebene unbewusst ergänzt, so dass alle ein ums andere Mal getäuscht werden. Gleichzeitig versteckt der Film Warnsignale auf der Dialog-, Bild- und Textebene und gibt uns die Chance, das Spiel zu durchschauen. Und genau das macht den Reiz aus, den Film ein zweites Mal zu schauen. Im Beitrag wird anhand von *WHOAMI* auf erzähltheoretischer Basis erklärt, wie Erzählstrategien aus Literatur und Film die Irreführung ermöglichen können. Zudem werden spezifische Elemente der unzuverlässigen Erzählweise analysiert und mögliche Warnsignale herausgearbeitet.