

Silke von Sehlen: *Poetiken kindlichen Erzählens. Inszenierte Kinder-Erzähler im Gegenwartsroman aus komparatistischer Perspektive*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015. ISBN 978-3-8260-5741-0.

Silke von Sehlen beschäftigt sich in ihrer Dissertation *Poetiken kindlichen Erzählens. Inszenierte Kinder-Erzähler im Gegenwartsroman aus komparatistischer Perspektive* (2015)<sup>1</sup> mit der Darstellung kindlicher Erzählinstanzen im zeitgenössischen Roman. Auf Grundlage folgender Romane untersucht die Autorin exemplarisch Werke der Gegenwartsliteratur, in denen eine kindliche autodiegetische Erzählstimme berichtet: Niccolò Ammaniti: *Io non ho paura* (2001)<sup>2</sup>, Jonathan Safran Foer: *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005) und Aglaja Veteranyi: *Warum das Kind in der Polenta kocht* (1999). Von Sehlen folgt im Zuge ihrer wissenschaftlichen Betrachtung keiner chronologischen Reihenfolge, stattdessen orientiert sie sich zur Strukturierung ihrer Untersuchung an unterschiedlichen Ausgestaltungen der Distanz zwischen erlebendem und erzählendem Ich. Indem sie als Merkmal kindlicher Semantisierungen eine Neustrukturierung der Welt in Aussicht stellt, gelingt es der Verfasserin, die Neugier und das Interesse ihrer Leserschaft zu wecken. Sie liefert einen informativen und umfassenden Beitrag zur Darstellung und Inszenierung kindlicher Erzählerfiguren im Roman der Gegenwart.

Im Zentrum der *Poetiken kindlichen Erzählens* steht die kindliche Erzählstimme. Ausgangspunkt für ihre Untersuchung sei „die Frage nach der Funktion, die einem kindlichen Erzähler im Roman zukommt, der sich an eine erwachsene Leserschaft richtet“ (von Sehlen 56). Von Sehlen erinnert bereits zu Beginn an den ausgeprägten Konstruktcharakter kindlicher Erzählinstanzen in fiktionalen Texten. Ziel ihrer wissenschaftlichen Betrachtung ist es, diejenigen Aspekte offenzulegen, die die Gestaltung der literarischen kindlichen Erzählstimme ausmachen. Hierzu stellt sie in einem historischen Kapitel Parallelen zu diversen Kindheitsdiskursen auf und betont einige konstant auftretende Gemeinsamkeiten wie beispielsweise die kindliche Imaginationskraft. Die Verfasserin greift aufgrund der umfangreichen und heterogenen literarischen Bearbeitungen von Kindheitsvorstellungen auf bereits bestehende Forschungserkenntnisse zurück. Sie bezieht sich unter anderem auf Aleida Assmanns Werk *Werden was wir waren. Anmerkungen zur Geschichte der Kindheitsidee* (1978) sowie auf *Vorgeschichten oder Schöne Gegend Probststein* (1999) von Helga Schütz. Basierend auf weiteren Forschungsbeiträgen filtert von Sehlen verschiedene

---

<sup>1</sup> Silke von Sehlen: *Poetiken kindlichen Erzählens. Inszenierte Kinder-Erzähler im Gegenwartsroman aus komparatistischer Perspektive*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015. ISBN 978-3-8260-5741-0.

<sup>2</sup> Deutscher Titel: *Ich habe keine Angst*.

Kindheitstopoi heraus, die sich auch in den von ihr ausgewählten Primärtexten wiederfinden. In einem weiteren Theoriekapitel typisiert die Autorin das Konzept der Kindheit als diskursives Konstrukt und erläutert an dieser Stelle den poetologisch-narratologischen Ansatz, der als theoretisch-methodischer Rahmen der Arbeit fungiert. Von Sehlen liefert ihrer Leserschaft eine ausführliche und detaillierte Darbietung der Methodik, indem sie verschiedene Modelle erläutert. Neben Gérard Genettes erzähltheoretischen Kategorien des Modus und der Fokalisierung verweist sie auf die Frage der Glaubwürdigkeit von Erzählinstanzen und bezieht sich hierbei auf den von Wayne C. Booth eingeführten Begriff der Unzuverlässigkeit. Sie betont die Wichtigkeit der sich gegenseitig beeinflussenden formalen sowie inhaltlichen Aspekte und rundet somit die Darstellung des theoretischen Rahmens ab.

Der 2001 von Niccolò Ammaniti veröffentlichte Roman *Io non ho paura*, mit dem die Autorin ihren Analyseteil der Arbeit eröffnet, handelt von dem neunjährigen Jungen Michele, der in einem Erdloch einen Gleichaltrigen entdeckt, der entführt wurde und in dem Loch gefangengehalten wird. Michele besucht den gekidnappten Filippo regelmäßig und freundet sich mit ihm an. Als er herausfindet, dass sein Vater hinter der Entführung steckt, entscheidet er sich dazu, seinem Freund zu helfen ... Von Sehlen verweist auf die große zeitliche Distanz zwischen erlebendem und erzählendem Ich in Ammanitis Werk, die jedoch an der direkten Nähe zum Erlebten nichts ändert, da das erwachsene Ich des Erzählers nicht in die Schilderungen des kindlichen Ichs eingreift. Die Autorin macht auf die Charakterisierung der kindlichen Erzählerfigur Michele aufmerksam, die ausnahmslos implizit – durch Situations- und Handlungsbeschreibungen – geschieht. Seine Handlungen bringen die Gefühle zum Ausdruck, die er als Neunjähriger nicht im Stande ist zu fassen und zu benennen. Die Verfasserin verweist auf den „heiteren und spielerischen Ton“ (ebd. 71), der sich in einzelnen Passagen zeigt, und der dem an sich bedrohlichen Geschehen eine Note kindlicher Leichtigkeit verleiht. Sie hebt hervor, dass die Erzählinstanz ganz an die Perspektive seines neunjährigen Ichs gebunden ist: „Der Erzähler gibt unmittelbar wieder, wie er als Kind die Schläge erlebt hat“ (ebd. 74). Aufgrund der konstanten Fokalisierung durch den Kindererzähler bleibe der Rezipient an dessen Sicht gebunden. Laut von Sehlen zeigt sich die Inszenierung der kindlichen Stimme dadurch, dass Michele und Filippo ihre absurde Situation nicht erfassen können. Neben alterstypischen Fragen, die die beiden einander stellen – über Namen, Alter und Schulklasse –, „reflektiert [Michele] nicht über die Hintergründe oder etwaigen Konsequenzen für ihn selbst und thematisiert nicht die Erschütterung seines Weltbildes“ (ebd. 80). Indem die erwachsene Erzählstimme hinter die des kindlichen Erzählers tritt, wird die einleitend von der Autorin genannte kindliche Se-

mantisierung für den Rezipienten offenbar. Gemischt mit der kindlichen Vorstellungs- beziehungsweise Imaginationskraft zeichnet sie sich – innerhalb der problematischen und durchaus gefährlichen Situation im Roman –, auf außergewöhnliche Weise ab. Anschaulich erläutert von Sehlen an dieser Stelle die zwischen Realität und Fiktion schwankende Wahrnehmung des kindlichen Erzählers und umschreibt diese als eine Art Filter, der die Härte der prekären Lage Micheles mildert. Nachvollziehbar ist demnach der Verweis der Autorin auf die kindliche „Umformung der Realität“ (ebd. 87), die auf der Grundlage von Indianergeschichten, Comics, Mythen und Märchen erfolgt. Schlüssig folgert von Sehlen, dass Fantasie und Träume das kindliche Bewusstsein des Jungen prägen. Dabei greife der kindliche Erzähler auf eigene Erklärungsmuster zurück und forme so seine eigene Welt-sicht. Die Verfasserin verdeutlicht die besondere Erzählsituation, die sich durch die allei-nige Fokalisierung durch die Augen Micheles ergibt: „Vieles bleibt in der Erzählung unausgesprochen. [...] Diese Leerstelle liefert den Anlass für die Erzählung“ (ebd. 97). Das Verhältnis der beiden Kategorien von Modus und Fokalisierung beschreibt von Sehlen als miteinander vermischt und schlussfolgert daraus eine „extreme Spaltung zwischen dem erzählenden und dem erzählten Ich“ (ebd. 108f.). Signifikant für die Inszenierung kindli-cher Erzählstimmen sei schließlich deren sprachlich-stilistische Beschaffenheit. Auffällig in Ammanitis Werk sei die hohe Anzahl an Vergleichen, derer Michele sich bediene – hauptsächlich aus dem Bereich von „Natur und Tierwelt“ (ebd. 117).

Der Roman *Extremely Loud & Incredibly Close* (2003) von Jonathan Safran Foer erzählt die Geschichte des neunjährigen Oskars, der seinen Vater durch die Terroranschläge am 11. September verloren hat. Traumatisiert und voller Schuldgefühle entdeckt Oskar in der Wohnung seines Vaters einen Briefumschlag mit der Aufschrift *Black*, in dem sich ein Schlüssel befindet. Der Junge beschließt, den Unbekannten Mr. Black – und damit das zum Schlüssel passende Schloss –, aufzuspüren, und begibt sich auf eine spannende Suche durch New York. Als zweiter Primärtext zeichnet sich Foers Erzählung durch eine geringe zeitliche Distanz aus als das zuvor behandelte Werk Ammanitis. Von Sehlen positioniert sich entgegen der aufgestellten Behauptungen von Kritikern wie Michiko Kakutani und Christina Mohr, die die Figur Oskars als „Schwachstelle des Textes“ typisieren (ebd. 128). Stattdessen verweist sie auf wiederholt auftretende Inkongruenzen im Text – beispielswei-se Oskars Alter betreffend –, die das kindliche Bewusstsein der Erzählstimme offenbaren. Wie bereits bei der Analyse des ersten Primärtextes, betont von Sehlen an dieser Stelle, dass die Charakterisierung der Figuren ausschließlich durch die Beschreibungen des Prota- gonisten geschieht. In der Feststellung der Autorin, dass sich in der Erzählung das „Prob- lem der Marginalisierung und Objektivierung von Kindern“ zeigt (ebd. 138), zieht sie die

Verbindung zu psychologischen Kindheitsdiskursen – während Mutter und Arzt über Oskar sprechen, sitzt dieser in einem separaten Raum und wird nicht in die Unterhaltung mitbezogen. Die Verfasserin erläutert im Weiteren Oskars Welterklärungsmuster, die sowohl auf Rationalität als auch auf Emotionalität basieren. Wie zuvor in Ammanitis Text, spiele auch in Oskars Erzählweise die Imaginationskraft eine entscheidende Rolle. Eine weitere signifikante Rolle komme Oskars Begeisterung für naturwissenschaftliche Sachverhalte zu: „Oskars Bestreben nach Logik und Wissenschaftlichkeit findet sich sowohl auf inhaltlicher als auch auf struktureller Ebene“ (ebd. 147). In emotionalen Angelegenheiten ziehe er dagegen die Musik beziehungsweise seine Lieblingsband als Erklärungsmuster zu Hilfe. Einen weiteren wichtigen Aspekt stellt der Begriff des Traumas dar: Die Autorin kontrastiert diesbezüglich verschiedene Forschungsperspektiven und vergegenwärtigt dem Leser – unter Anspielung auf Freud und Lacan – vor allem den psychologischen Ansatz. Hinsichtlich der zeitlichen Distanz, die zwischen erlebendem und erzählendem Ich liegt, verweist sie auf den – im Vergleich zu *Io non ho paura* – deutlich geringeren Abstand. Dies zeige sich auch in den häufigen Tempuswechseln; neben unterschiedlichen Vergangenheitsformen werden Einschübe im Präsens untergemischt. Wie bereits in Ammanitis Roman handle es sich bei der Erzählerfigur nicht um einen unzuverlässigen Erzähler:

„Somit kann man bei Oskar nicht von einer Unzuverlässigkeit bezüglich der geschilderten Ereignisse sprechen, wenn überhaupt, so liegt eine Unzuverlässigkeit in der Schilderung seiner Emotionen vor“ (ebd. 177). Auffällig sei außerdem die bildlich-typografische Gestaltung des Textes, die die Unmittelbarkeit des Erzählens sowie die der Wahrnehmung Oskars hervorhebe. Von Sehlen betrachtet die stilistische Form von Foers Erzählung und stellt eine hervorstechende Inszenierung der kindlichen Erzählstimme fest, die im Kontrast zu den beiden weiteren Erzählinstanzen – Oskars Großvater und seine Großmutter – deutlich hervortritt. Grundlage hierfür seien von dem Jungen verwendete Redewendungen und Metaphern sowie einige Tiervergleiche. Neben einer kindgemäßen Wortwahl sowie einer einfachen Syntax stechen vor allem Relativsätze heraus, die als Kommentare fungieren.

Der Roman *Warum das Kind in der Polenta kocht* (1999) von Aglaja Veteranyi handelt von einer namenlosen weiblichen Protagonistin, die mit ihrer Familie aus ihrem Heimatland Rumänien flüchtet. In einer Art Tagebuchformat berichtet die Tochter einer Artistenfamilie von ihrem Leben. Als dritter (und gleichzeitig letzter) Primärtext zeichnet sich Veteranyis Werk durch das Fehlen einer zeitlichen Distanz zwischen erlebendem und erzählendem Ich aus. Aufgrund der verwendeten Präsensformen geht von Sehlen von einer „gleichzeitigen Narration“ aus und betont den dadurch entstehenden Eindruck einer Erzählung, die „die Handlung simultan begleitet“ (ebd. 232). Die Charakterisierung der Ich-

Erzählerin sei nur schwer greifbar – Namenlosigkeit und das Fehlen einer Altersangabe führen neben einer pränatal festgelegten Identität als Seiltänzerin zu einer nur wenig profilierten Figur. Die Verfasserin unterstreicht die Bedeutsamkeit der Familienstruktur; von einer vermeintlich wohlumsorgten Familiensituation entwickelt sich die familiäre Konstellation hin zu Verweisen auf inzestuöse Beziehungen und einen Heimaufenthalt. Von Sehlen verweist an dieser Stelle auf die herausragende Stellung weiblicher Familienmitglieder sowie die Marginalisierung des Vaters – im Roman finden sich Anspielungen auf sexuelle Übergriffe und physische Gewalt des Vaters gegenüber der kindlichen Erzählinstanz. Das Verhältnis zur Mutter ließe sich im Gegensatz dazu als „symbiotisch[e]“ Beziehung bezeichnen (ebd. 206), deren unmittelbare Nähe sich zu einem großen Teil durch Verlustängste definiere. Diese Trennungsängste wandeln sich im Laufe des Geschehens in ihr Gegenteil um – die Erzählerin spricht explizit von dem Wunsch, die Mutter tot zu sehen. Während des Heimaufenthalts kommt die kindliche Erzählinstanz zum ersten Mal mit Gleichaltrigen in Kontakt, eine Identifikation mit Kindern ihres Alters findet jedoch nicht statt, vielmehr fühlt sie sich in ihrer Andersartigkeit bestätigt. Wie in den ersten beiden behandelten Werken, wird auch im dritten Primärtext der Fantasie eine signifikante Bedeutung zugewiesen. Ähnlich wie Michele und Oskar muss auch Veteranyis Protagonistin beängstigende Situationen verarbeiten und greift im Zuge dessen auf imaginative Fähigkeiten zurück. Die Ich-Erzählerin bediene sich dabei diverser Fantasieerzählungen und Märchen wie beispielsweise der titelgebenden Geschichte *Warum das Kind in der Polenta kocht*. Von Sehlen stellt fest, dass es hier zu einer narrativen Verschiebung kommt, die das Erlebte umformt und es somit auf Distanz hält. Die narrative Inszenierung der kindlichen Erzählstimme fasst von Sehlen mit den zwei Schlagwörtern „Gleichzeitigkeit‘ und ‚Verschwinden‘“ zusammen (ebd. 228): Die bereits angesprochene fehlende zeitliche Distanz zwischen erlebendem und erzählendem Ich zeige sich in einer gleichzeitigen Narration; der Begriff des Verschwindens beschreibe das Verhalten der kindlichen Erzählstimme, die sich am Ende des Romans *zurückziehe*. Wie in den zuvor untersuchten Werken vertritt die Autorin auch hinsichtlich Veteranyis Erzählerfigur die Ansicht, dass es sich nicht um eine unzuverlässige Instanz handelt. Traumatische Erfahrungen würden auf eine andere Ebene verschoben werden und blieben somit unausgesprochen. Auf stilistischer Ebene zeige sich erneut eine gehäufte Verwendung von Vergleichen. Außerdem steche eine auffällig große Anzahl von religiösen und theologischen Fragestellungen ins Auge, in denen „das kindliche Bewusstsein und dessen Veränderung“ hervortreten (ebd. 248). Auch auf sprachlicher Ebene zeige sich die Inszenierung der kindlichen Erzählstimme – beispielsweise anhand der Kürze und Verdichtung des Textes sowie der hoch stilisierten Sprache.

In einem Schlusskapitel stellt von Sehlen einen Versuch einer Poetik kindlichen Erzählens auf und fasst ihre Untersuchungsergebnisse zusammen. Sie resümiert, dass die Literatur dem Kindererzähler – durch die besondere narrative Inszenierung – eine Möglichkeit bietet, gehört zu werden. Sie verweist auf die bedeutsamen Einflüsse familiärer Strukturen, die sich in allen drei Texten deutlich abzeichnen, und die damit einhergehende „ambivalente Zeichnung der Geschlechterrollen und innerfamiliären Machtstrukturen, die [...] die Reflexion und ein Hinterfragen durch den Rezipienten ermöglicht“ (ebd. 259). Weitere Gemeinsamkeiten sieht die Autorin in den real-historischen Hintergründen sowie dem Versuch, durch Fantasie und Imaginationskraft mit den Erschütterungen des eigenen Weltbildes umgehen zu können. Weiterhin liege das Besondere der Darstellung kindlicher Erzähler „in deren scheinbarer Unerfahrenheit und Naivität“ (ebd. 260). Der unmittelbaren Redewiedergabe stellt von Sehlen die „stilistische[] Einfachheit der Texte“ gegenüber und betont die hoch stilisierte, bildliche Ausdrucksweise der Erzählinstanzen (ebd. 261). Sie rundet ihren Versuch einer Poetik erfolgreich ab, indem sie auf den Begriff der kindlichen Semantisierung zu sprechen kommt. Leser und kindliche Erzählfigur seien auf derselben Ebene, wodurch der erwachsene Leser beginnt, die kindliche Stimme als ebenbürtig anzusehen. Die Verfasserin zeigt auf überzeugende Weise, dass es sich bei der Inszenierung kindlicher Erzählstimmen in zeitgenössischen Romanen um ein „subversives, aber auch ein genuin literarisches Konstrukt“ handelt (ebd. 266), und liefert somit einen konstruktiven Beitrag zu einem aktuell noch wenig erforschten Gebiet der Erzähltheorie.

Rezension von Hannah Rebecca Schmidt

BA Europäische Literaturen und Medien im globalen Kontext, 6. Semester