

# **Die andere Sicht auf die Welt: Erzählen aus Kinderperspektive am Beispiel des Romans**

## ***Extremely Loud and Incredibly Close* (2005) von Jonathan Safran Foer**

von Silke von Sehlen, Universität des Saarlandes

### **1. Einleitende Bemerkungen**

Mein Beitrag widmet sich der Betrachtung eines erzähltheoretischen Problems: der Analyse der Figur eines kindlichen Erzählers in Romanen der Gegenwart. Betrachtungsgegenstand sind Texte, welche die Wahrnehmung eines kindlichen Blicks auf die Welt mit der Herausarbeitung und Weiterentwicklung ebendieser Figur – dem Fokalisator – zu einer eigenen Erzählinstanz verbunden haben. Wichtig festzuhalten sind hierbei zwei Dinge: erstens handelt es sich bei meinem Untersuchungsgegenstand um Texte, die sich an ein erwachsenes Publikum richten. Werke der Kinder- und Jugendliteratur möchte ich deshalb aus meiner Betrachtung ausschließen, da die unterschiedliche Adressierung auch eine andere Zweckbestimmtheit nach sich zieht.<sup>1</sup> Anders gesagt liefert der kindliche Erzähler eine Identifikationsfigur in Texten, die sich an ein junges Zielpublikum richten, während das für eine erwachsene Leserschaft nicht zwingend angenommen werden kann. Zweiter Ausgangspunkt für die Analyse ist die Grundannahme, dass es sich bei dem kindlichen Erzähler um ein Konstrukt handelt, dass der Autor zwar Mittel und Wege findet eine kindliche Sprech- und Sichtweise zu imitieren, zu konstruieren, aber dass der Rezipient sich dieser Gestaltung bewusst ist. Das soll heißen, dass es sich bei diesen Kindererzählern nicht um realistische Kinder, die erzählen, handelt, sondern um bewusst vom Autor geschaffene fiktive Figuren, die nicht immer den Ansprüchen an Authentizität genügen, ihnen aber auch nicht genügen sollen. Diese Feststellung – so banal sie auch klingen mag – ist trotzdem von großer Bedeutung, da vor allem viele Rezensenten immer wieder die Unwahrscheinlichkeit und Unglaubwürdigkeit der Wahrnehmung und vor allem auch des Sprachduktus dieser kindlichen Erzähler bemängeln. Interessanterweise findet sich diese Kritik in der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit diesen Texten weniger. Die Fragen, die ich an die Beispiele meines Textkorpus stelle, orientieren sich an thematologischen und narrativen Gesichtspunkten: Warum entscheidet sich ein Autor für einen kindlichen Erzähler? Wie gestaltet er ihn? Und – so ganz ausklammern kann und sollte man die Frage dann doch nicht – wie ist die Wirkung auf den Rezipienten? Im großen und ganzen wird sich meine

---

<sup>1</sup> Vgl.: Spielmann, Monika. *Aus den Augen des Kindes. Die Kinderperspektive in deutschsprachigen Romanen seit 1945*. Innsbruck: Institut für Germanistik, 2002 [Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft: Germanistische Reihe, Band 65]: 11.

Arbeit also an den von Genette abgeleiteten Fragen des Was und des Wie ausrichten, um eine Aussage über das Warum treffen zu können. Die Beantwortung dieser Fragen soll exemplarisch durch die Analyse des Romans *Extremely Loud & Incredibly Close* des US-amerikanischen Schriftstellers Jonathan Safran Foer aus dem Jahr 2005 geschehen.<sup>2</sup> Nach einer kurzen inhaltlichen Zusammenfassung wird auf die drei wichtigen Analyseeinheiten Stil/Rhetorik, Handlung und erzählte Welt und letztendlich narrative Darstellung eingegangen werden.

## **2. Kurze inhaltliche Zusammenfassung des Romans**

Foer verwebt in seinem Roman drei eigenständige und voneinander unabhängige Erzählstränge miteinander: Der ‚Hauptstrang‘, der auch den Großteil des Romans ausmacht und auf den ich mich hauptsächlich in dieser Analyse beziehen werde, wird von dem neunjährigen Oskar Schell erzählt. Dieser Teil wird von jeweils zwei weiteren Erzählungen komplementiert; genauer gesagt handelt es sich dabei um Briefe, die zum einen von Oskars Großvater an dessen Sohn – also Oskars Vater – geschrieben werden, zum anderen den Brief, den Oskars Großmutter ihrem Enkel schreibt. Alle drei Teile stehen zwar getrennt voneinander und sind auch zum Teil typographisch voneinander abgesetzt, rekurren aber trotzdem thematisch und motivisch aufeinander. Natürlich sind sie auch nicht zuletzt durch die verwandtschaftlichen Beziehungen ihrer jeweiligen Erzähler miteinander verbunden, so dass ich gegebenenfalls auch auf sie verweisen werde.

*Extremely Loud & Incredibly Close* erzählt die Geschichte von Oskar Schell, der seinen Vater bei den Anschlägen auf das World Trade Center 2001 verloren hat. Über ein Jahr nach diesem Ereignis findet Oskar im Schrank seines Vaters in einer Vase einen kleinen Schlüssel in einem Briefumschlag, auf dessen Vorderseite ‚Black‘ geschrieben steht. Oskar geht davon aus, dass der Schlüssel ein Schloss öffnet, hinter dem ein letztes Geheimnis seines Vaters, eine Art Vermächtnis, stecken muss. Der Junge schlussfolgert, dass es sich bei dem Wort ‚Black‘ nur um einen Nachnamen handeln kann und somit macht er sich systematisch auf die Suche nach der Person, die diesen Namen trägt und die ihm sagen kann, welches Schloss der Schlüssel öffnet. Auf seiner über achtmonatigen Suche durch New York, von der er sich erhofft, dass sie ihn, wie er sagt, „closer to Dad“ (52) bringen möge, überwindet Oskar seine Angst vor öffentlichen Verkehrsmitteln und hohen Gebäuden, findet in einem der Blacks

---

<sup>2</sup> Foer, Jonathan Safran. *Extremely Loud & Incredibly Close*. London: Penguin Books, 2006. Alle folgenden Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe.

sogar einen richtigen Freund, löst das Geheimnis um den Schlüssel, das sich als ein gänzlich anderes herausstellt, als er es sich erhoffte, und lernt am Ende seinen Großvater kennen. Mit ihm, der noch vor der Geburt seines Sohnes seine Frau verlassen und den Oskar demzufolge noch nie vorher gesehen hatte, beginnt für beide die schwere und schmerzvolle Verarbeitung des Todes des Sohnes beziehungsweise Vaters.

### 3. Analyse

#### 3.1. Stilistische/Rhetorische Analyse

Soweit zum Inhalt des Romans. Um nun in die Analyse einzusteigen, möchte ich den Anfang des Textes genauer betrachten, da sich an diesem kurzen Abschnitt wichtige Aussagen bezüglich des Stils und der erzählten Welt treffen lassen: „What about a teakettle? What if the spout opened and closed when the steam came out, so it would become a mouth, and it could whistle pretty melodies, or do Shakespeare, or just crack up with me?“ (1). Dieser Romananfang stellt auf der Ebene der Geschichte einen äußerst dynamischen Einstieg *in medias res* dar.<sup>3</sup> Entscheidend ist aber auch der Ton der mündlichen Gesprächshaltung, der etabliert wird. Auch wenn keine direkte Antwort auf die Fragen erwartet wird, so kann man sich doch vorstellen, wie – ein zu diesem Zeitpunkt noch nicht näher bestimmter Erzähler – seinem Zuhörer begeistert und mitreißend von seinen Ideen *erzählt*. Der Eindruck der Mündlichkeit verstärkt sich in den folgenden Sätzen:

I could invent a teakettle that reads in Dad's voice, so I could fall asleep, or maybe a set of kettles that sings the chorus of „Yellow Submarine,“ which is a song by the Beatles, who I love, because entomology is one of my *raisons d'être*, which is a French expression that I know. (1, Herv. i. T.)

Dieser längere Satz scheint für mündliche Rede zunächst unwahrscheinlich. Es handelt sich aber bei den Einschüben nicht um grammatikalisch komplizierte Satzkonstruktionen, sondern nur um kurze erläuternde Relativsätze, wie sie bei einem Gespräch verwendet werden, um dem Gegenüber gewisse Sachverhalte und Vorlieben einfach und schnell zu erläutern. Wie geht der Abschnitt weiter?

Another good thing is that I could train my anus to talk when I farted. If I wanted to be extremely hilarious, I'd train it to say, „Wasn't me!“ every time I made an incredibly bad fart. And if I ever made an incredibly bad fart in the

---

<sup>3</sup> Der Leser erfährt weder genauere Angaben über Zeit und Raum der Handlung noch zur Identität des Erzählers. Auf der Ebene des Erzähldiskurses kann man von einem Erzählanfang *in ultimas res* sprechen, da die Erzählung nach der erzählten Geschichte beginnt und diese sozusagen von hinten her aufrollt.

Hall of Mirrors, which is in Versailles, which is outside of Paris, which is in France, obviously, my anus would say, „*Ce n'étais pas moi!*“ (1, Herv. i. T.)

Foer wurde oft vorgeworfen, es sei unglaublich, dass ein Neunjähriger sich so gut mit naturwissenschaftlichen Begrifflichkeiten auskennt, Französisch spricht, mit erwachsenen Frauen flirtet und Shakespeare (und vielleicht auch die Beatles) kennt.<sup>4</sup> Entscheidend ist, dass es nicht unwahrscheinlich genug ist, um möglich zu sein. Warum sollte es keinen Neunjährigen geben, der mit seinem Wissen aus *National Geographic* – Oskar hat, wie wir kurz darauf erfahren werden, zu seinem Geburtstag ein Abonnement von seiner Großmutter bekommen – glänzen möchte? Und warum erscheint die Begeisterung eines Kindes für Französisch – wer plädiert nicht für das Erlernen einer ersten Fremdsprache im Grundschulalter? – so unwahrscheinlich? Warum sollte es also nicht so ein Kind geben, das versucht Eindruck bei seinem Zuhörer zu schinden? Oskar profiliert sich hier als witziger Erzähler, der zwar eine geistreiche Verbindung zwischen der Gruppe ‚The Beatles‘ – also der phonetischen Kongruenz des Kunstwortes des Gruppennamens und dem englischen Wort für ‚Käfer‘ – und der Insektenkunde ziehen kann, dem aber nicht so ganz klar ist, dass sein für ihn bewundernswertes Wissen, auf das er zu Recht stolz sein kann, für andere eine nicht erwähnenswerte Tatsache darstellt, nämlich, dass sich Versailles bei Paris befindet, was wiederum in Frankreich liegt. Gerade diese Diskrepanz zwischen Wissen und Nicht-Wissen, hier entwickelt in den erklärenden Relativsätzen, bestärkt die Illusion eines kindlichen Erzählers.

### 3.2. Analyse der Handlung und erzählten Welt

Soweit die exemplarische Analyse zum Stil. Anhand dieses Abschnittes lassen sich auch erhellende Aussagen über die Identität der Erzählerfigur und die Handlung machen. Der Roman beginnt, wie schon gesagt, *in medias res*. Wir erfahren weder um wen es sich bei dem Erzähler handelt, noch wann oder wo die Geschichte spielt, noch warum der Erzähler so sonderbare Dinge erfindet. Allerdings liegt die Vermutung nahe, dass der Erzähler seinen Vater vermisst, da er einen Teekessel erfindet, der ihm mit dessen Stimme vorlesen soll, damit er einschlafen kann. Der Erzähler scheint sich auch generell einsam zu fühlen, da er seiner Teekessel-Erfindung einen Mund gibt, damit dieser dann „einfach mit ihm loslachen kann.“<sup>5</sup> Schon in den ersten Zeilen wird also das Fehlen eines Freundes, das Fehlen des

---

<sup>4</sup> Vgl.: Siegel, Harry. „Extremely Cloying and Incredibly False: Why the Author of Everything Is Illuminated is a Fraud and a Hack.“ *New York Press* 20.04.2005. Zuletzt eingesehen: 16.09.2011. <<http://www.nypress.com/article-11418-extremely-cloying-incredibly-false.html>>

<sup>5</sup> Meine Übersetzung.

Vaters deutlich. Dass es sich bei dem Erzähler um ein Kind handeln könnte, lassen die nächsten Sätze vermuten. Zum einen fühlt er sich bemüht seine Ausführungen mit Erklärungen zu versehen, die – wie schon gesagt – einem erwachsenen Zuhörer als überflüssig gelten müssen. Diese Hervorhebungen zeigen, dass der Erzähler davon ausgeht, dass dieses Wissen nicht als selbstverständlich zu gelten hat. Eine mögliche Erklärung hierfür könnte sein, dass er diese Dinge selber erst kürzlich gelernt hat, also selber noch Kind ist. Gleichzeitig stößt der Erzähler aber auch an die Grenzen des von ihm als erstrebenswert angesehenen Wissens, wenn er wenig später feststellt: „One weird thing is, I wonder if everyone’s heart would start to beat at the same time, like how women who live together have their menstrual periods at the same time, which I know about, but don’t really want to know about.“ (1) Neben diesen Empfindungen von Scham gegenüber körperlichen Vorgängen bei Frauen weist ihn aber auch seine Vorliebe für Furzwitze deutlich als einen Heranwachsenden aus. Der Satzanfang „one weird thing is“ (1) verstärkt erneut stilistisch die Impression der Mündlichkeit. Schon auf der ersten Seite tritt uns also der Erzähler als ein intelligentes, einfallsreiches, leicht altkluges, aber scheinbar auch einsames Kind entgegen.

Der Diskrepanz Wissen – Nicht-Wissen steht ein weiteres wichtiges Oppositionspaar gegenüber, das den kindlichen Erzähler Oskar charakterisiert: einige Sachverhalte spricht er offen aus, andere nicht. Es besteht also ein Gegensatz zwischen Geradlinigkeit und Verschweigen. Bei Dingen, die ihn nicht unmittelbar betreffen, legt Oskar eine Direktheit und damit auch Unbekümmertheit an den Tag, die als bezeichnend für Kinder angesehen werden können. Somit beschämt er eine der ersten Blacks, die er aufsucht, mit folgender Feststellung: „I ran my finger along the top of her microwave, and it turned gray. *‘C’est sale,’* I said, showing it to her and cracking up. She became extremely serious. *‘That’s embarrassing,’* she said.“ (93, Herv. i. T.) Oskars Schicksalsschlag aber, und damit verbunden das Hauptthema des Romans, verschweigt er. Man kann die Auslassung der Beschreibung der genauen Todesumstände seines Vaters fast als Ellipse bezeichnen. Erst am Ende des Romans, am Ende seiner Suche kann der Junge aussprechen: „He died in September 11. That’s how he died.“ (299) Vorher spricht er einzig und allein von „the worst day“ (11). Der Verlust seines Vaters durch die Terroranschläge und die Grenzen des menschlichen Fassungsvermögens, an welche es durch solche Ereignisse stößt, sowie die Schwierigkeiten der Trauerarbeit kristallisieren sich damit als ein Hauptthema des Romans heraus. Eine Trauerarbeit nämlich lässt Oskar nicht zu. Er beschreibt diese Verdrängung mit zwei Redewendungen: „I was zipping up the sleeping bag of myself“ (6) und „I buried it all inside me“ (35). Eine Übersprungshandlung, die Oskar jedes Mal vollzieht, wenn er an den Tod seines Vaters denken muss oder wenn ihm

gewisse Situationen Angst machen, und die für den Leser des Romans zu seiner hervorstechenden Eigenschaft wird, ist das Erfinden: „Even after a year, I still had an extremely difficult time doing certain things, like taking showers, for some reason, and getting into elevators, obviously. [...] It was worst at night. I started inventing things, and then I couldn't stop“. (36) Ein weiterer Verdrängungsmechanismus, auf den Oskar in Momenten emotionaler Aufregung zurückgreift, ist die Selbstverletzung: „Even though I knew I shouldn't, I gave myself a bruise.“ (37)

Diese Diskrepanz Geradlinigkeit – Verschweigen bestimmt auch Oskar in seiner Kommunikation mit anderen Menschen. Eindringlichstes Beispiel sind die Gespräche mit seiner Mutter, in denen beide ihre eigentlichen Gefühle nicht zum Ausdruck bringen können:

I asked her if she was in love with Ron. She said, „Ron is a great person,“ which was an answer to a question I didn't ask. So I asked again. „True or false: you are in love with Ron.“ She put her hand with the ring on it in her hair and said, „Oskar, Ron is my *friend*.“ [...]. I wanted to tell her she shouldn't be playing Scrabble yet. Or looking in the mirror. Or turning the stereo any louder than what you needed just to hear it. It wasn't fair to Dad, and it wasn't fair to me. But I buried it all inside me. (35, Herv. i. T.)

In seiner kindlichen Logik stellt Oskar richtig fest, dass es Kommunikationsprobleme zwischen ihm und seiner Mutter gibt: Sie hat auf eine Frage geantwortet, die ich nicht gestellt habe, ist etwas anderes als zum Beispiel festzustellen: Sie wich meiner Frage aus. Oskar kann die Verletzung seines Gerechtigkeitsempfindens, die er fühlt, wenn seine Mutter ein scheinbar normales Leben weiter zu leben versucht, und seine Eifersucht auf einen potentiellen neuen Partner der Mutter, nicht zum Ausdruck bringen.

### 3.3. Narrative Analyse

Soweit meine beispielhafte Analyse einerseits zur Rhetorik und andererseits zur Charakterisierung des Protagonisten Oskar Schell. Dieses Schwanken des Jungen zwischen Wissen und Nicht-Wissen, zwischen Geradlinigkeit und Verschweigen findet sich charakteristischerweise auch in der Ausgestaltung seiner Erzählperspektive. Sich hierzu auf den narrativen Katalog Gérard Genettes zu beziehen hat sich insofern als sehr brauchbar erwiesen, als er besonders die Kategorie Zeit sehr ausführlich und genau beschreibt, die sich auch bei der Betrachtung von *Extremely Loud & Incredibly Close* als ergiebig herausgestellt hat.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Genette, Gérard. *Discours du récit*. Paris: Seuil, 2007.  
Ders. *Die Erzählung*. Übers. von: Andreas Knop. München: Fink, 1994.

Oskar ordnet seine Erzählung an, wie er es für richtig hält. Hierbei kommt es zu Diskrepanzen zwischen der Chronologie der Erzählung und der Chronologie der Geschichte. Schon das erste Kapitel erweist sich als äußerst assoziativ, und Oskar springt in seinen Gedanken zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Meist verwendet er Prolepsen, indem er Vorausdeutungen auf Geschehnisse macht, deren Bericht er erst zu einem späteren Zeitpunkt geben wird. Sie betreffen hauptsächlich das Ausgraben des Sarges seines Vaters zusammen mit seinem Großvater, wodurch dieses Ereignis an Bedeutung gewinnt. Schon direkt auf den ersten Seiten des Romans findet sich die Erwähnung dieser Begebenheit, allerdings in einem scheinbar zusammenhangslosen Kontext. Oskar berichtet gerade von einer Diskussion mit seinem Vater über das Juwelengeschäft der Familie, als er folgende Vorausdeutung macht: „I thought about that my second time in a limousine, when the renter and I were on our way to dig up Dad’s empty coffin.“ (7f.) Kurz zuvor hat Oskar von seiner ersten Fahrt in einer Limousine berichtet, als er sich nämlich mit seiner Mutter und Großmutter auf den Weg zu der Beerdigung seines Vaters machte. Oskars hier zitierte Aussage schließt sich zwar thematisch-assoziativ an seine erste Limousinenfahrt an, aber die für den Leser bemerkenswertere Tatsache, nämlich dass er den leeren Sarg seines Vaters zusammen mit einem ‚Mieter‘ ausgräbt, wird von Oskar zu diesem Zeitpunkt nur erwähnt, aber nicht weiter erklärt. Die Assoziationskette läuft also über das Ereignis erste und zweite Limousinenfahrt, die zeitlich gesehen aber beide fast zwei Jahre auseinander liegen. Das Begräbnis eines leeren Sarges erwähnt Oskar vorher indirekt. In der besagten ersten Fahrt merkt Oskar an, dass „it’s not like we were *actually* burying him, anyway.“ (4; Herv. i. T.) Diese Leerstelle, nämlich dass Oskars Vater bei den Anschlägen auf das World Trade Center ums Leben gekommen ist und dass demzufolge nicht sein tatsächlicher Leichnam begraben werden kann, sondern dass es sich vielmehr um ein Ritual, eine symbolische Bestattung, handelt, kann der Leser im Verlauf der Handlung zwar sehr schnell füllen. Aber erwähnt werden die Umstände des Todes seines Vaters von Oskar erst sehr spät in der Geschichte: „He died in September 11. That’s how he died.“ (299)

Wir haben hier also die Kopplung aller drei Analyse Kriterien: Zum einen die Verbindung eines für das Kind wortwörtlich unaussprechlichen Ereignisses, nämlich den gewaltsamen Verlust seines Vaters, mit der thematischen Verbindung des Traumas. Der Akt der rein symbolischen Bestattung wiederum bietet nur eine unzureichende Bewältigung und findet seine erzähltechnische Spiegelung in der Erzählhaltung eines Kindes, das diese zwar emotional zu verdrängen sucht, sie aber in Form von für den Leser unglaublich anmutenden Vorausdeutungen thematisiert. Dieses Ereignis bricht also immer wieder proleptisch in das

Bewusstsein des Kindes ein. Das Ausgraben und Befüllen des Sarges und damit die Möglichkeit einer beginnenden Trauerarbeit kann somit als das eigentlich wichtige Ereignis in Oskars Erzählung und Thema des Romans bezeichnet werden. Diese Beobachtung möchte ich noch mal in einem kleinen Zwischenfazit zusammenfassen: Wir haben hier eine stilistische Aussparung (die genauen Todesumstände des Vaters), die sich auch thematisch in der Symbolhandlung der Bestattung des leeren Sarges wiederfindet, die auf narrativer Ebene in Form von Vorausdeutungen verschoben wird und erst am Ende sowohl stilistisch („He died in September 11“) als auch thematisch (beginnende Trauerarbeit durch das Befüllen des Sarges) benannt wird.

Oskar hält sich als Erzähler nicht an die Chronologie der Ereignisse. Ebenso wie Vorausdeutungen verwendet er auch Rückblicke. Eine Analepse findet sich in dem Kapitel, in dem Oskar von der ersten Begegnung mit seinem Großvater berichtet. Hintergrund für diesen Bericht ist die Tatsache, dass Mr. Black – sein großväterlicher Freund, den Oskar während seiner ‚Odyssee‘ kennen lernt – ihm eröffnet hat, ihn nach sechseinhalb Monaten nicht mehr bei seiner Suche nach dem Schloss zu begleiten. Als der Junge in der Wohnung seiner Großmutter bei ihr Trost sucht, trifft er nur den Mieter an – also seinen Großvater, um dessen Identität er aber zu diesem Zeitpunkt noch nicht weiß – und beschließt, ihm seine Geschichte zu erzählen: „I’d never needed Grandma more than I needed her right then. I asked the renter, ‘Can I tell you my story?’“ (238). In einem kurzen Abschnitt erzählt Oscar zeitraffend von allen Blacks, die er bis zum jetzigen Zeitpunkt gemeinsam mit Mr. Black besucht hat. Er bringt seinen Großvater somit auf denselben Informationsstand wie den Leser. Auf den nachfolgenden Seiten, die auch typographisch durch einen Absatz von der vorherigen Raffung abgehoben sind, geht Oskar wieder zu seinem bisherigen Erzählstil über. Mal zeitdeckend, mal zeitraffend berichtet der Junge von den Besuchen bei neun weiteren Blacks. Hier wird die Erzählgegenwart, also die Präsenz seines Großvaters, völlig ausgespart. Es fehlt jegliche Ansprache an ihn. Erst als sich Oskar in die Gegenwart vorerzählt hat, also den Zeitpunkt erreicht, in dem Mr. Black ihm eröffnet, dass er ihn nicht mehr auf seiner Suche begleiten werde und der den Beginn dieses Kapitels markiert, springt die Szene wieder in die unmittelbare Erzählgegenwart, was auch wieder durch einen eigenen Abschnitt gekennzeichnet ist: „And then I came straight here, and now I don’t know what to do.“ As I had been telling my story, he kept nodding his head and looking at my face.“ (254)<sup>7</sup> Oskar

---

<sup>7</sup> In diesem Textabschnitt wird dem Leser die Wichtigkeit des Erzählens im speziellen und der Verbalisierung im allgemeinen vor Augen geführt. Man kann diese Passage auf der metadiegetischen Ebene ansiedeln, da Oskar erzählt, dass er seinem Großvater seine bisherige Suche erzählt; es wird also das Erzählen selber thematisiert. Dass er seine Geschichte einem für ihn zu diesem Zeitpunkt völlig Fremden berichtet, unterstreicht die

springt in seiner Erzählung zwischen den Ereignissen vor und zurück und ordnet sie so an, wie sie aus seiner Perspektive logisch erscheinen.

Interessanterweise treibt Oskar auch ein Spiel mit dem Erwartungshorizont des Lesers. Mit dem Fund des mysteriösen Schlüssels und Oskars rational-wissenschaftlichem Aufbau seiner Suche zur Lösung dieses Geheimnisses stellt sich der Rezipient auf eine Art Detektivgeschichte ein, in welcher Schritt für Schritt zwar nicht das Rätsel eines Verbrechens gelöst wird, wohl aber das des Schlüssels. Diesen Vergleich zieht Oskar selber explizit im Text: „It was then that I noticed something a good detective would have noticed at the very beginning“ (41). Die Auflösung des Rätsels erfolgt zwar, aber sie ist eine andere, als Oskar – und mit ihm vielleicht der Leser – erwartet hätte. Sie bildet auch nicht das Ende und den Höhepunkt des Romans wie es die Konventionalität der Detektivgeschichte nahelegt – daher ein Spiel mit dem Leser –, sondern erfolgt schon in Oskars vorletztem Kapitel. Das letzte Kapitel ist dem Ausgraben und dem Befüllen des leeren Sarges vorbehalten.

Kommen wir zu einem kurzen Zwischenfazit: Diese Beobachtungen zur zeitlichen Anordnung des Erzählten können auch wieder an Beobachtungen zur Charakterisierung Oskars und stilistische Aspekte des Romans rückgebunden werden. Wir haben gesehen, dass Oskar sich als selbstbewusster und ordnender Erzähler zu profilieren versucht. Allerdings sind seine Bemühungen nicht erfolgreich. Seine Erzählung ist hoch assoziativ und von zeitlichen Vor- und Rückgriffen geprägt. Das Paradoxe hierbei ist, dass sein Hauptbeweggrund eine geordnete Erzählung zu präsentieren auch der Haupthinderungsgrund ist: sein wissenschaftliches Interesse und sein Streben nach Logik und Transparenz. Sein Erfindungsreichtum und seine Wissbegier im wissenschaftlichen Bereich – wenn er zum Beispiel über die Erfindung eines Tränenreservoirs nachdenkt – stehen einem stringenten und logischen Aufbau seiner Erzählung immer im Weg. Wird Oskar sich dessen bewusst, beschließt er seine Überlegungen sofort mit einem „anyway“ (2), um die Erzählung der Geschehnisse der Handlung wieder aufzunehmen. Diese Einschübe und andere sich wiederholende Redewendungen, zum Beispiel „obviously“ (10), bestärken stilistisch die Impression der Mündlichkeit beim Leser. Aber sie vermitteln auch den Eindruck des ‚Ungeordneten‘, der auch durch die schon beschriebenen Anachronien verstärkt wird. Oskar besitzt zwar ein ‚normales‘ Zeitverständnis, das heißt er ist sich des chronologisch-linearen Verlaufes der Zeit bewusst, aber er kann – oder will – seine Geschichte nicht so wiedergeben.

---

Essentialität dieses Vorgangs. Unterstrichen wird dies auch auf inhaltlicher Ebene, da Oskar seinem Großvater als Erstem die Botschaften seines Vaters auf dem Anrufbeantworter vorspielt: „Then I did something that surprised even me. [...] I took the phone out of the scarf that Grandma was never able to finish, plugged it in, and played those first five messages for him. [...] He just looked at me. Not even at me, but into me, like his detector sensed some enormous truth deep inside me. ‚No one else has ever heard that,‘ I said.“ (255)

Der Zeitpunkt seines Erzählens ist noch zu unmittelbar an das unsagbare Ereignis geknüpft, zu nahe liegt er an den beschriebenen Ereignissen, als dass das Kind reflektierend, ordnend in sie eingreifen könnte.

Bevor wir zu einem Fazit und möglichen Funktionen der kindlichen Erzählhaltung kommen, noch ein paar Bemerkungen zur Analyse der Dauer, welche ich mit der Betrachtung des Modus<sup>8</sup> verbinden möchte. In den Erzählungen von Ereignissen tendiert Oskar zum narrativen Modus: „Wednesday was boring. Thursday was boring. Friday was also boring, except that it was Friday, which meant it was almost Saturday, which meant I was that much closer to the lock, which was happiness.“ (207)<sup>8</sup> Allerdings fällt auf, dass die Verwendung des narrativen Modus fast ausschließlich mit dem Aspekt der Zeitraffung zusammenfällt. Diese Kombination wiederum, lässt sich nur mit der konsequenten Einhaltung von Oskars eingeschränkter Erzählperspektive erklären: Was Oskar nicht für erzählenswert hält, erzählt er auch nicht. Für ihn ereignislose Tage rafft er in seiner Erzählung zusammen. Auf der anderen Seite beschreibt er für ihn wichtige Ereignisse und Handlungen mit einer auffälligen Genauigkeit, selbst wenn er sie wiederholt ausführt: „After dinner, I went up to my room. I took the box out of the closet, and the box out of the box, and the bag, and the unfinished scarf, and the phone.“ (207) Es ist auffallend, dass Oskars Erzählung relativ wenige Beschreibungen von Objekten und Menschen enthält. Würde sich der Leser ein Bild von Oskar, seiner Familie und seiner Umgebung machen wollen, wären die Lücken darin sehr groß. Alles ist an Oskars Perspektive gebunden und selbst wenn er zu einer Beschreibung anzusetzen scheint, die durch ein zeitdeckendes Erzähltempo bestimmt sein könnte, tritt sofort sein wahrnehmendes, fühlendes und sich erinnerndes Ich auf den Plan: „You can see the most beautiful things from the observation deck of the Empire State Building. I read somewhere that people on the street are supposed to look like ants, but that’s not true. They look like little people.“ (245) Diese kurze Passage ist symptomatisch für den ganzen Roman: nicht was Oskar sieht ist entscheidend, sondern wie er es sieht. Die geographische Dichotomie Nähe und Distanz, der sich Oskar auf der Aussichtsplattform bewusst wird, lässt sich auch auf seine Erzählhaltung übertragen: Er versucht seine Welt, die nach dem Tod seines Vaters aus den Fugen geraten ist, durch Überblick und Weitsicht wieder zu kitten. Aber dieser Einschnitt in sein Leben ist (noch) zu nahe, zu absolut, als dass er dies zuließe. Diese Erfahrung der ‚unglaublichen Nähe‘ findet sich schon im Titel des Romans angekündigt, und Oskar

---

<sup>8</sup> Neben der Raffung ist bei diesem Beispiel auch die Frequenz auffällig: Dadurch, dass Oskar den multi-singulativen Modus zur Beschreibung der ganzen Woche wählt, wird die Eintönigkeit der einzelnen Tage und die besondere Bedeutung seiner Suche zusätzlich hervorgehoben.

beschreibt sie auch bei dem Gebrauch der Ferngläser auf dem Empire State Building: „When the metal lids opened, I could see things that were far away incredibly close“ (245).

Während bei der Beschreibung von Ereignissen der narrative Modus überwiegt, lässt sich bei der Darstellung von Worten ein Hang zum dramatischen Modus feststellen. Oskar gibt die Gespräche, die er mit seinen Mitmenschen führt, hauptsächlich unmittelbar durch direkte Rede wieder. Beispielhaft hierfür kann eine Auseinandersetzung mit seinem Freund Mr. Black stehen: „Should we go up to her?‘ ,Probably.‘ ,How?‘ ,I don’t know.‘ ,Go say hello.‘ ,You can’t just go say hello.‘ ,Tell her the time.‘ ,But she didn’t ask the time.‘ ,Ask her the time.‘ ,You do it.‘ ,*You do it.*“ (247, Herv. i. T.) Ohne *verba dicendi* lässt sich hier noch nicht einmal eine Zuordnung der Sprecheridentitäten vornehmen. Es fällt auf, dass Oskar besonders in für ihn emotional aufwühlenden Momenten und Situationen – positive wie negative – die *verba dicendi* der erlebten Rede weglässt, wie zum Beispiel in Auseinandersetzungen mit seiner Mutter, während seiner Unterhaltung mit einem Psychologen oder in Gespräche mit seinem Vater. Diese Unmittelbarkeit in der Erzählhaltung rekurriert auf seine Empfindungen und Emotionen, die eine Distanz in diesen Momenten nicht zulassen.

#### 4. Fazit

Die Textanalyse des Romans hat gezeigt, dass dieser in Oppositionspaaren aufgebaut ist. Es wird gespielt mit den Kategorien des Wissens und des Nicht-Wissens, der Geradlinigkeit und des Verschweigens, der Nähe und der Distanz. Sie sind gekoppelt an die Wahrnehmung eines neunjährigen Jungen, der versucht das Unbegreifliche zu begreifen. Warum nun wählt Foer für seine *9/11 novel* einen kindlichen Erzähler? Zunächst handelt es sich bei dem Text weniger um einen Roman über den 11. September, als um einen, der sich mit den Nachwirkungen dieses Ereignisses auseinandersetzt. Oder noch allgemeiner ausgedrückt: der von Traumaverarbeitung allgemein handelt. Hier sind auch die anderen beiden Erzählstränge von Bedeutung, auf die in dieser Analyse nicht eingegangen wurde.<sup>9</sup> Dass es sich um ein Kind handelt, das dieses Trauma bewältigen muss, verstärkt sicher die Empathie des Lesers. Die obige Analyse hat gezeigt, dass die selbstbewusste und ordnende Haltung, die sich Oskar als Erzähler geben will, von ihm selber schon untergraben wird. Auch durch die beiden

---

<sup>9</sup> Oskars Großeltern haben beide den Bombenangriff auf Dresden im Zweiten Weltkrieg überlebt, aber darin die Schwester beziehungsweise Geliebte verloren. Besonders eindrücklich schreibt der Großvater in einem seiner Briefe diese Erfahrung in einer stream-of-consciousness-artigen Episode nieder (vgl. 210 ff).

zusätzlichen Perspektiven der Großeltern werden die Grenzen, an die Oskar stößt, dem Leser noch mal vor Augen geführt. Als der Junge zum ersten Mal auf seinen Großvater trifft, lässt seine Erzählung von der Begegnung nur ein geringes Maß an Aufregung und Anspannung erkennen: Er fragt sich, wo seine Oma sein könnte, und hat Angst, dass sie ihn beim Herumschnüffeln in ihren Schubladen überraschen könnte. Selbst als er Einbrecher in der Wohnung vermutet, fragt er scheinbar gefasst: „Is someone in there? I’m eight years old and I’m looking for my grandma because I need her desperately. [...] If you’re a burglar, please don’t murder me.“ (236) In der Erzählung von Thomas Schell senior klingt die gleiche Passage ganz anders: „Grandma?‘ He started crying, my grandson was crying. ‚Please. I really need help. If you’re in there, please come out.‘ [...] I was so grateful to have him looking at me, [...] he was still crying“ (280). In der Empathie des Lesers steckt sicher ein Grund für die Wahl eines kindlichen Erzählers.

Dass man Oskar als Chiffre für die nach den Anschlägen erschütterten USA lesen könnte, die wie ein Kind erst lernen müssen, mit dem Erlebten umzugehen und wieder ‚erwachsen‘ zu werden, ist sicher auch möglich.<sup>10</sup> Ich lese die Figur Oskars auf noch zwei weitere Arten: Zum einen bietet sie durch die Wahrnehmungsperspektive des Kindes eine Geradlinigkeit und Offenheit, aber auch eine Unbekümmertheit an, mit der sie sich auch umstrittenen Themen nähern kann. Hier kann als Beispiel die von vielen Kritikern angesprochene implizite ‚Gleichsetzung‘ der Angriffe auf Hiroshima mit denen auf das World Trade Center dienen.<sup>11</sup> Während eines Schulreferates gibt Oskar einen Interviewausschnitt zwischen einem Reporter und einer Mutter wieder, die ihre Tochter bei dem Atombombenangriff verlor. Die Schilderung des Leids und der Qualen dieser Mutter weist viele Parallelen zu der Beschreibung der Bombennacht in Dresden von Oskars Großvater im darauffolgenden Kapitel auf. Noch wichtiger aber scheint mir Oskars Verhalten und das seines Lehrers zu sein, nachdem er seiner Klasse den Ausschnitt vorgespielt hat: „Well,‘ Mr. Keegan said, wiping his forehead with a handkerchief [...] ‚Oskar has certainly given us a lot to think about.‘ I said, ‚I’m not done.‘ He said, ‚That seemed pretty complete to me.‘“ (189) Deutlich tritt hier die Überforderung des Lehrers zu Tage, die Geschichte und das menschliche Leid mit seiner Klasse aufzuarbeiten und zu thematisieren.<sup>12</sup> Ebenso hilflos steht

---

<sup>10</sup> Vgl.: Ingersoll, Earl G. „One Boy’s Passage, and His Nation’s: Jonathan Safran Foer’s *Extremely Loud and Incredibly Close*.“ *CEA Critic* 71.3 (2009): 54-69.

<sup>11</sup> Vgl.: Siegel, Harry (2005). Und: Updike, John. „Mixed Messages.“ *The New Yorker* 14.03.2005. Zuletzt eingesehen: 17.09.2011. <[http://www.newyorker.com/archive/2005/03/14/050314crbo\\_books1](http://www.newyorker.com/archive/2005/03/14/050314crbo_books1)>

<sup>12</sup> Dass dieses Problem keinesfalls aus der Luft gegriffen ist, zeigen mehrere Berichte aus den USA um den sich kürzlich zum zehnten Mal wiederholenden Jahrestag der Anschläge. Viele Zeitungen, Lehrer und Eltern setzen sich mit der Frage auseinander, ob und wie diese in Schulen unterrichtet werden sollen. Vgl.: Epstein Ojalvo,

dem Oskar gegenüber: In seinen nachfolgenden Erläuterungen vor der Klasse geht der Junge allein auf die wissenschaftlichen Fakten des Bombenangriffs ein, nicht aber auf das menschliche Leid der Mutter, das seinem doch auch so ähnlich ist. Auch hier ist sein Diskurs wieder geprägt durch die auch zuvor so auffällige Gleichzeitigkeit von Geradlinigkeit und Verschweigen.

Darüber hinaus dient Oskars Unbekümmertheit dient auch einer impliziten Medienkritik: Wie das Internet unsere Informations- und Wissensverarbeitung verändert hat, wird auch im Roman thematisiert, nicht zuletzt durch das „Daumenkino“, mit welchem das Buch endet. Oskar hat sich aus dem Internet die Bilderstrecke eines sich aus dem World Trade Center stürzenden Menschen ausgedruckt und diese in umgekehrter Reihenfolge angeordnet, so dass es so aussieht, als ob die Person hoch in den Himmel fliegen würde. Diese erschreckenden Bilder scheinen durch den naiven, scheinbar unschuldigen Blick des Kindes wie mit einer Lupe vergrößert. Diese Bilderflut der Anschläge, die hier durch die erschreckenden Bildvergrößerungen repräsentiert werden, ist für jeden, Erwachsene wie Kinder, unausweichlich und unbegreiflich.<sup>13</sup> Durch den kindlichen Blick entsteht nun aber ein Paradoxon: So erschreckend das Daumenkino sein mag, so anrührend ist Oskars Versuch die Bilder durch eine Umkehrung in ihrer Reihenfolge zu manipulieren und damit das Unerhörte rückgängig zu machen: „It is one of the most curious happy endings ever contrived, and unexpectedly moving.“ (Updike 2005) Hinter Oskars Unbekümmertheit, Geradlinigkeit und Offenheit steckt der gescheiterte Versuch Unbegreifliches zu begreifen. Es obliegt nun dem Leser diese Leerstellen zu erkennen, zu reflektieren und ihre Implikationen zu hinterfragen.

## 5. Bibliographie

- Epstein Ojalvo, Holly. „Teaching 9/11: Ideas and Projects from Teachers.“ *The Learning Network: Teaching and Learning With the New York Times* 31.08.2011. Zuletzt eingesehen: 17.09.2011. <<http://learning.blogs.nytimes.com/2011/08/31/>

Holly. „Teaching 9/11: Ideas and Projects from Teachers.“ *The Learning Network: Teaching and Learning With the New York Times* 31.08.2011. Zuletzt eingesehen: 17.09.2011. <<http://learning.blogs.nytimes.com/2011/08/31/teaching-911-ideas-and-projects-from-teachers/>>

Und: Foster, Kathleen. „Teachers Struggle With Lessons on 9/11 for Students Too Young to Remember.“ *FoxNews.com* 15.09.2011. Zuletzt eingesehen: 17.09.2011. <<http://www.foxnews.com/us/2011/09/15/teachers-struggle-with-lessons-on-11-for-students-too-young-to-remember/>>

[illegible]

teaching-911-ideas-and-projects-from-teachers/>

- Foer, Jonathan Safran. *Extremely Loud & Incredibly Close*. London: Penguin Books, 2006.
- Foster, Kathleen. „Teachers Struggle With Lessons on 9/11 for Students Too Young to Remember.“ *FoxNews.com* 15.09.2011. Zuletzt eingesehen: 17.09.2011. <<http://www.foxnews.com/us/2011/09/15/teachers-struggle-with-lessons-on-11-for-students-too-young-to-remember/>>
- Genette, Gérard. *Discours du récit*. Paris: Seuil, 2007.  
Ders. *Die Erzählung*. Übers. von: Andreas Knop. München: Fink, 1994.
- Ingersoll, Earl G. „One Boy’s Passage, and His Nation’s: Jonathan Safran Foer’s *Extremely Loud and Incredibly Close*.“ *CEA Critic* 71.3 (2009)
- Siegel, Harry. „Extremely Cloying and Incredibly False: Why the Author of Everything Is Illuminated is a Fraud and a Hack.“ *New York Press* 20.04.2005. Zuletzt eingesehen: 16.09.2011. <<http://www.nypress.com/article-11418-extremely-cloying-incredibly-false.html>>
- Spielmann, Monika. *Aus den Augen des Kindes. Die Kinderperspektive in deutschsprachigen Romanen seit 1945*. Innsbruck: Institut für Germanistik, 2002 [Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft: Germanistische Reihe, Band 65].
- Updike, John. „Mixed Messages.“ *The New Yorker* 14.03.2005. Zuletzt eingesehen: 17.09.2011. <[http://www.newyorker.com/archive/2005/03/14/050314crbo\\_books1](http://www.newyorker.com/archive/2005/03/14/050314crbo_books1)>