

## Der beste Erzähler der Welt

### Astrid Lindgrens „Karlsson på taket“

Herrad Heselhaus

Zu den Abteilungen der Germanistik an deutschen Universitäten gehören nicht nur die Linguistik, die Literaturwissenschaft und die Mediävistik, sondern auch die Niederlandistik und die Nordistik, die als Fachgebiete der germanischen Sprachen teil der „Germanistik“ sind. Die Nordistik vereinigt in sich die skandinavischen Varianten des Germanischen bis hin zum Altisländischen. Die Interpretation eines schwedischen Kinderbuches gehört also durchaus in den Bereich der Germanistik und in eine germanistische Fachzeitschrift. Für diejenigen Leser, die mit der schwedischen Sprache nicht vertraut sind, bietet sich hier eine Gelegenheit, die große Nähe des Schwedischen zum Deutschen wahrzunehmen und die eigene latente linguistische Sprachkompetenz zu erproben. Diejenigen Leser, die sich für deutsche Kinder- und Jugendliteratur interessieren, lernen mit *Karlsson på taket* einen Text der größten skandinavischen Kinderbuchautorin überhaupt kennen, deren Einfluss auf die Entwicklung der Kinder- und Jugendliteratur in Deutschland nach dem 2. Weltkrieg nicht zu unterschätzen ist<sup>1</sup>.

Mehr aber soll hier über Kinderliteratur nicht gesagt werden. Bis heute arbeiten sich die Spezialisten dieses Forschungsgebietes an Definitionsproblemen ab, die schon allein durch den Begriff „Kind“ gegeben sind. Und selbst die interessantesten Arbeiten auf diesem Gebiet können sich dem Sog der soziologischen und pädagogischen Meisterdiskurse nicht entziehen. Dabei kommt dann doch die Literaturwissenschaft immer wieder zu kurz<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Cf. Gundel Mattenklott: *Zauberkreide. Kinderliteratur seit 1945*, Stuttgart (Metzler) 1989, p. 12.

<sup>2</sup> Cf. Barbara Wall: *The Narrator's Voice. The Dilemma of Children's Fiction*, London (Macmillan)

Um eine wichtige literaturwissenschaftliche Fragestellung aber soll es hier gehen, nämlich um die nach wie vor problematische Konzeption des „unzuverlässigen Erzählers“. Die 2005 in der 6. Auflage erschienene *Einführung in die Erzähltheorie* aus dem Jahre 1999 von Matias Martinez und Michael Scheffel<sup>3</sup>, die auch schon ins Japanische übersetzt worden ist, bietet sich angesichts ihrer Popularität im deutschen germanistischen Diskurs als Ausgangspunkt für unsere Untersuchung an. Obwohl diese Einführung in ihrem großen Mittelteil vor allen Dingen der Argumentation Gérard Genettes<sup>4</sup> folgt – das läßt sich schon den Kapitelüberschriften „Zeit“, „Modus“ und „Stimme“ entnehmen – ergänzt sie diese Aspekte der Darstellungsanalyse mit Franz K. Stanzels „Typologie von ‚Erzählsituationen‘“. Erst danach wird in einem wiederum gesonderten Kapitel das Problem des unzuverlässigen Erzählens getrennt erörtert. Diese Behandlungsweise spiegelt die Einsicht, dass es sich bei der Kategorie des „unzuverlässigen Erzählers“ bzw. „Erzählens“ weder um einen der drei typischen Erzähler des Stanzelschen Modells noch um eine Kategorie der Darstellungsanalyse à la Genette handelt.

Auf dem Stanzelschen Typenkreis sind drei grundlegende Erzählsituationen angesiedelt: *Ich-Erzählsituation*, *Personale Erzählsituation*, *Auktoriale Erzählsituation*. Stanzel hat dann versucht, die Romane der (westlichen) Weltliteratur entsprechend ihres Verhältnisses zu diesen idealen Erzählsituationen auf diesem Typenkreis anzuordnen. Vereinfacht und verkürzt lassen sich die drei Ideal-Konzeptionen folgendermaßen wiedergeben: In der *Ich-Erzählsituation*

---

1991, pp.97-146, pp. 203-234. Cf. Peter Hunt: *Criticism, Theory, and Children's Literature*, Oxford (Basil Blackwell) 1991.

<sup>3</sup> Matias Martinez, Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, München (Beck) 2005<sup>5</sup>, pp. 47-107. マティアス・マルティネス、ミハエル・シェッフェル：物語の森へ、物語理論入門、林捷、末永豊、生野芳徳（訳）、法政大学出版局 2006.

<sup>4</sup> Gérard Genette: *Nouveau discours du récit*, Paris (Seuil) 1983, und derselbe: *Die Erzählung*, München (Fink) 1998, (dt.). Cf. die Darstellung der Erzähltheorie in: 土田知則、青柳悦子、伊藤直哉：現代文学理論、テキスト・読み・世界、新曜社 2002<sup>9</sup>

zeigt das im Text verwendete „Ich“ (Variation: „wir“) deutlich die enge Verbindung von Erzähler und Erzählung, von erzählendem Ich und erzähltem Ich: Der Ich-Erzähler „selbst hat das Geschehen erlebt, miterlebt oder beobachtet, oder unmittelbar von den eigentlichen Akteuren des Geschehens in Erfahrung gebracht“<sup>5</sup>. In der *Personalen Erzählsituation* (im Text erscheinen Personalpronomen der dritten Person) scheint eine neutrale Darstellungsweise vorzuherrschen. Für den Leser entsteht „die Illusion, er befände sich selbst auf dem Schauplatz des Geschehens oder er betrachte die dargestellte Welt mit den Augen einer Romanfigur, die jedoch nicht erzählt, sondern in deren Bewusstsein sich das Geschehen gleichsam spiegelt“<sup>6</sup>. In der *Auktorialen Erzählsituation* ist die Anwesenheit eines Erzählers unübersehbar: er mischt sich ein, kommentiert Handlung und Figuren, stellt Fragen, auch direkt an den Leser. „Wesentlich für den auktorialen Erzähler ist, dass er als Mittelsmann der Geschichte einen Platz sozusagen an der Schwelle zwischen der fiktiven Welt des Romans und der Wirklichkeit des Autors und des Lesers einnimmt“<sup>7</sup>.

Im Unterschied zu Stanzel bevorzugt der Strukturalist Gérard Genette in seiner Darstellungsanalyse binäre Denkmodelle, die sich auch daraus schon ergeben, dass er die Stanzelschen Erzählsituationen in zwei sich ergänzende Aspekte kritisch auflöst: Bei Stanzel und anderen werde nämlich „die Frage *Welche Figur liefert den Blickwinkel, der für die narrative Perspektive maßgebend ist?* [...] mit der ganz anderen *Wer ist der Erzähler?* vermengt“<sup>8</sup>. So unterscheidet Genette zwischen narrativen und perspektivischen Aspekten der Erzählung. Er führt in seiner Theorie einen *homodiegetischen* und einen *heterodiegetischen* Erzähler ein: Der *homodiegetische Erzähler* entspricht Stanzels *Ich-Erzähler*. Der Erzähler selbst erscheint als Figur in der Erzählung, Erzähler und Erzählung teilen denselben fiktiven Raum. Mit dem Begriff des *heterodiegetischen Erzählers* bezeichnet

---

<sup>5</sup> Franz K. Stanzel: *Typische Formen des Romans*, Göttingen (Vandenhoeck und Ruprecht ) 1964, p. 16.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>8</sup> Gérard Genette: *Die Erzählung*, München (Fink) 1998, p. 132.

Genette einen Erzähler, der in der Erzählung nicht selbst agiert. Als Beispiel für einen *homodiegetischen Erzähler* bieten Martinez und Scheffel den Rahmenerzähler aus Grillparzers Erzählung *Der arme Spielmann* an, als Beispiel für einen *heterodiegetischen Erzähler* den berühmten Anfang von Büchners Erzählung *Lenz*.

Die perspektivischen Aspekte einer Erzählsituation versucht Genette mit dem Begriff der *Fokalisierung* zu erfassen. Dabei unterscheidet er drei Kategorien: *Nullfokalisierung*, *Interne Fokalisierung* und *externe Fokalisierung*:

Wir werden also den ersten Typus, wie er allgemein von der klassischen Erzählung repräsentiert wird, *unfokalisierte* oder Erzählung mit *Nullfokalisierung* nennen. Der zweite dann ist die Erzählung mit *interner Fokalisierung*, sei diese *fest* [...], *variabel* (wie in *Madame Bovary*, wo die fokale Figur erst Charles ist, dann Emma, dann wieder Charles [...]) oder *multipl*, wie in den Briefromanen [...]. Unser dritter Typ schließlich ist die Erzählung mit *externer Fokalisierung*, populär geworden zwischen den beiden Weltkriegen durch die Romane von Dashiell Hammett, in denen der Held vor unseren Augen handelt, ohne das uns je Einblick in seine Gefühle oder Gedanken gewährt würde<sup>9</sup>.

Für den ersten Typus, Erzählung mit *Nullfokalisierung*, gilt, dass der Erzähler mehr weiß und mehr sagt als die Figuren – entsprechend dem *Auktorialen Erzähler* im Stanzelschen Modell. Für den zweiten Typus gilt, dass der Erzähler nicht mehr sagt, als die Figuren wissen können, während beim dritten Typus der Erzähler sozusagen weniger sagt, als die Figuren wissen sollten<sup>10</sup>.

Martinez' und Scheffels Kapitel über das „unzuverlässige Erzählen“ behandelt

---

<sup>9</sup> Ibid., pp. 134.

<sup>10</sup> Genette selbst verweist auf ähnliche Erzählmodelle von Todorov, Lubbock und Pouillon, cf. *ibid.*, p. 134.

9 Punkte, die im Folgenden detailliert betrachtet werden sollen, weil sich dieses Kapitel beim genauen Lesen als äußerst problematisch erweist. Auch die möglichen Motivationen für die Wahl des Begriffes *unzuverlässiges Erzählen* statt *unzuverlässiger Erzähler* werden dabei deutlich werden.

Punkt 1 behandelt den Gegensatz von „Erzählerrede“ und „Figurenrede“: Gewählt wurde als Beispiel aus Cervantes *Don Quijote* dessen Begegnung mit den Windmühlen, die, wie bekannt, Don Quijote für feindliche Riesen hält, während der Erzähler von „dreißig oder vierzig Windmühlen“ spricht. Dies ist nun überhaupt kein Beispiel für *unzuverlässiges Erzählen*, weshalb es auch nicht in dieses Kapitel gehört, wie die Autoren ebenfalls bestätigen. Leider schließen sie an diese Feststellung eine Behauptung an, die sie im Folgenden aufs Glatteis führen wird:

Die Selbstverständlichkeit, ja Banalität dieser Feststellung [des Erzählers] zeigt bereits an, dass die Behauptungen des Erzählers in fiktionalen Texten offenbar einen grundsätzlich anderen, logisch privilegierteren Status besitzen als die Behauptungen der Figuren: Sie sind, im Rahmen der erzählten Welt, nicht nur wahr, sondern notwendig wahr<sup>11</sup>.

Dies aber gilt gerade nicht für den *unzuverlässigen Erzähler*, der auch ein Erzähler ist, und also im obigen Zitat mitgemeint sein muss. Dass wir einem Erzähler einen privilegierten Status zuweisen können, liegt an ganz anderen, komplexen Zusammenhängen, und nicht daran, dass die Behauptungen des Erzählers notwendig wahr wären. Der Text von Cervantes könnte durchaus im Folgenden Don Quijote Recht geben. Und er ist sowieso sehr viel komplexer gestaltet, als es die Darstellung von Martinez und Scheffel vermuten lässt. Die Behandlung ihres zweiten Beispiels für kein *unzuverlässiges Erzählen*, Kafkas *Verwandlung*, ist ebenfalls nicht unproblematisch: Denn gerade der Anfang, der

---

<sup>11</sup> Martinez/Scheffel: op.cit. p. 96.

hier zitiert wird, ist noch offen für Interpretationen. Der Satz „Es war kein Traum.“ muss (so früh in der Erzählung) nicht unbedingt als unanzweifelbare Erzählerrede, sondern kann durchaus auch als die *Erlebte Rede* eines begrenzten Figurenhorizontes aufgefasst werden. Die Stringenz dieser Erzählung ergibt sich erst allmählich aus dem fortschreitenden Textgefüge.

Punkt 2 handelt von „logisch privilegierter Figurenrede“, die ebenfalls ganz und gar nicht *unzuverlässig* ist, ganz im Gegenteil. Die Beispiele, Dantes *Göttliche Komödie* und das Märchen *Dornröschen*, sind Texte, die ihren eigenen Gattungsregeln folgen und diese Privilegierung, die der erfahrene Leser auch erwartet, im Text selbst gestalten.

Punkt 3, das „Fehlen einer privilegierten Erzählerrede“, ist auch kein Merkmal für *unzuverlässiges Erzählen*, wie das Beispiel, Schnitzlers *Leutnant Gustl*, sehr schön veranschaulicht. Es handelt sich hier um die Technik des *stream of consciousness*, mit dem man versucht, spontane Bewusstseinsabläufe zur Sprache zu bringen. Unzuverlässigkeit spielt hier nur insofern eine Rolle, als das menschliche Bewusstsein sich als äußerst unzuverlässig erweisen kann. Das aber könnte dann gerade auch als zuverlässige Darstellung aufgefasst werden. Eine „privilegierte Erzählerrede“ aber gibt es hier natürlich: schließlich entstammt der gesamte Text der denkenden/erzählenden Hauptfigur.

Mit Punkt 4 sind unsere Autoren auf dem Glatteis angelangt: „Theoretische vs. mimetische Sätze“. Als Beispiel dient der Anfang von Tolstois *Anna Karenina*:

Alle glücklichen Familien ähneln einander; jede unglückliche aber ist auf ihre eigene Art unglücklich.

Bei den Oblonskijs herrschte allgemeine Verwirrung. Die Frau des Hauses hatte von der Liebschaft ihres Mannes mit der früheren Gouvernante ihrer Kinder Kenntnis erhalten [...] <sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Lew Tolstoi: *Anna Karenina*, zit. in: Martinez/Scheffel, op.cit., p. 99.

Hier wollen Martinez und Scheffel nun „theoretische“ und „mimetische“ Sätze unterscheiden: Während der erste Satz eine kommentierende Stellungnahme des Erzählers darstellt, handelt es sich bei dem folgenden Satz um elementare Informationen über das Geschehen in der erzählten Welt. Das aber reicht Martinez und Scheffel nicht: „Wir wollen Behauptungen des ersten Typs *theoretische Sätze* und solche des zweiten Typs *mimetische Sätze* nennen“<sup>13</sup>. Das logische Privileg des Erzählers erstrecke sich nur auf die mimetischen Sätze, während seine theoretischen Sätze nur die Autorität einer nichtprivilegierten Figur beanspruchen könnten. Diese Kategorisierung kulminiert in der Behauptung: „Die fundamentale erzähllogische Funktion des Erzählers besteht in der Darstellung der erzählten Welt in ihrer konkreten Individualität, und nur auf diese Funktion erstreckt sich auch sein privilegierter Wahrheitsanspruch“<sup>14</sup>. Die fundamentale erzähllogische Funktion des Erzählers ist das Erzählen, nicht das Darstellen, das Erzählen, das zugleich aus Kommentaren, Diskurs- und Ideologiefetzen und sprachlichen Kreationen besteht. Die „Darstellung“ vom „Kommentar“ auf so naive Weise trennen zu wollen, widerspricht nicht nur der jahrzehntelangen internationalen Diskussion um die Problematik von *showing* und *telling*, sondern auch dem grundlegenden Gestus des Tolstoischen Erzählers von *Anna Karenina*, der nämlich gerade durch seine einführenden Worte die Bedeutung und Problematik des Erzählaktes im Roman von Anfang an in den Mittelpunkt rückt.

Punkt 5 endlich nimmt das Problem des „unzuverlässigen Erzählens“ auf. Nach der lapidaren Anführung des zentralen Zitats des Wortschöpfers Wayne C. Booth, versuchen unsere Autoren nun den Begriff des *unzuverlässigen Erzählens* anhand des Verfahrens der Ironie zu erklären. In der ironischen Kommunikation werde das Kommunikat verdoppelt in eine explizite und eine implizite Botschaft, wobei die implizite die explizite Botschaft widerlege und vom Hörer als „eigentlich gemeinte“ verstanden werde. Folgendermaßen

---

<sup>13</sup> Martinez/Scheffel: op.cit., pp. 99.

<sup>14</sup> Ibid., p. 100.

übertragen Martinez und Scheffel das Modell:

In diesem Fall kommuniziert der unzuverlässige Erzähler eine explizite Botschaft, während der Autor dem Leser implizit, sozusagen an dem Erzähler vorbei, eine andere, den Erzählerbehauptungen widersprechende Botschaft vermittelt. Die explizite Botschaft des Erzählers ist die nicht eigentlich gemeinte, die implizite des Autors hingegen die eigentlich gemeinte<sup>15</sup>.

Wie es sich hier um Unzuverlässigkeit handeln kann, ist nicht nachvollziehbar. Schon bei der Definition der Ironie gehen beide Autoren von einer wahren, „eigentlich gemeinten“ Botschaft aus, die vom Hörer als solche auch verstanden wird. Bei der Übertragung dieses Modells auf den Text finden sie wieder eine „eigentlich gemeinte“ Botschaft. Der hier beschriebene Erzähler ist wohl weniger unzuverlässig als vielmehr das Opfer seines ironisch-verachtenden Autors, denn gerade die Annahme eines doppelten Senders zerstört ja die Ironie-Vorlage der Argumentation. Die Zuhilfenahme des Ironie-Modells hat hier nicht einmal heuristischen Wert.

Im Punkt 6 über „theoretisch unzuverlässiges Erzählen“ wird derselbe Fehler von oben wiederaufgenommen (vgl. Punkt 4). Diesmal muss Thomas Manns „Doktor Faustus“ herhalten.

In Punkt 7, „mimetisch teilweise unzuverlässiges Erzählen“, greifen die Autoren auf Leo Perutzes *Zwischen neun und neun* zurück, das als deutschsprachige Version das klassische Beispiel *unzuverlässigen Erzählens*, Ambrose Bierces *An Occurrence at Owl Creek Bridge*, vertreten soll. Beide Texte handeln von der angeblichen Flucht eines dem Tod Geweihten, die am Textende als Phantasma des Sterbenden entlarvt wird. Anstatt aber zu analysieren, wie dieses *unzuverlässige Erzählen* bei Perutz funktioniert, enden

---

<sup>15</sup> Ibid., p. 101.



beide Autoren lapidar mit einer weiteren unhaltbaren Behauptung: „Umfassende Konsistenz ist eine konstitutive logische Norm des fiktionalen Erzählens“<sup>16</sup>. Warum? Weil angeblich der Leser nicht anders kann, als eine „konsistente erzählte Welt [zu] konstruieren“<sup>17</sup>. Immerhin scheint der Leser jetzt doch eine nicht unwesentliche Rolle zu spielen, der aber ebenfalls nicht weiter nachgegangen wird.

Mit Punkt 8, „mimetisch unentscheidbares Erzählen“ kommen wir endlich zum Kern des Problems *unzuverlässigen Erzählens*:

Viele Texte der Moderne und Postmoderne lösen [einen] festen Bezugspunkt auf, so dass der Eindruck der Unzuverlässigkeit hier nicht nur teilweise und vorübergehend entsteht, sondern unaufgelöst bestehen bleibt und sich in eine grundsätzliche *Unentscheidbarkeit* bezüglich dessen, was in der erzählten Welt der Fall ist, verwandelt<sup>18</sup>.

Als Beispiele dienen diesmal Robbe-Grillet's *La maison de rendez-vous* und Becketts *Comment c'est*. Bei der Analyse des erzählerischen Verfahrens in beiden Texten kommen unsere beiden Autoren aber über die Konstatierung der Bruchstückhaftigkeit der Darstellungen bzw. Episoden und Sätze nicht hinaus. Auch hier wird nicht gezeigt, wie *unzuverlässiges oder unentscheidbares Erzählen* im Einzelnen funktioniert.

Mit Punkt 9 zuletzt versetzen Martinez und Scheffel dem Thema des *unzuverlässigen Erzählens* dann noch den Todesstoß: Die Existenz und Nicht-Existenz eines Esels im *Don Quijote*, eine Inkonsistenz im Erzählverlauf, wird schlechterdings als „Versehen von Cervantes“ abgetan. Kafkas Text *Der Jäger Gracchus* ergeht es nicht besser: den hat Max Brod so verbockt. „Versehen des Autors, korrupte Manuskripte, fehlerhafte Textüberlieferung oder

---

<sup>16</sup> Ibid., p. 103.

<sup>17</sup> Ibid., p. 103.

<sup>18</sup> Ibid., p. 103.

eigenmächtige Entscheidungen eines Editors“<sup>19</sup> sind nicht Intention des Autors gewesen und deshalb einfach vernachlässigbar. Beispiele für *unzuverlässiges Erzählen* seien sie übrigens auch nicht. Man wagt gar nicht, zu fragen, wo, bei all dem, der Leser bleibt, besonders der Leser, der nicht gemerkt hat, dass Cervantes seinen Esel vergessen, oder Brod in Kafkas Texten rumgepfuscht hat. Wie schön, wenn man ein so naives Textverständnis hat und sich dem gerade verstrichenen status quo des ach so unglaublich zuverlässigen Forschungsstandes anheim geben kann.

Diese Kritik an Martinez' und Scheffels Kapitel über das unzuverlässige Erzählen zeigt deutlich, wie die Behandlung des Themas auf bescheidene und äußerst unergiebig 5 Seiten geschrumpft ist. Die ersten drei Punkte ihres Kapitels sollen der Abgrenzung des *unzuverlässigen Erzählens* vom zuverlässigen Erzählen dienen. Um diese Abgrenzung zu vollziehen, müssen die Autoren aber zu allererst ein *zuverlässiges Erzählen* konstruieren, dem sie dann auch noch den Status des Normalen zuweisen wollen. Das Problem des *zuverlässigen Erzählens* hat aber m.E. sehr viel mehr mit Coleridges *willing suspension of disbelief* als mit Booths *unreliable narrator* zu tun. Es berührt auch das Problem, ob Erzählen grundsätzlich ein *poetischer* oder ein *mimetischer* Akt ist, also auch die Diskussion um *telling* und *showing*.

Die Unterscheidung von *unzuverlässigem Erzählen* (Punkt 4-7 der Darstellung) und *unentscheidbarem Erzählen* (Punkt 8) führt zu einem weiteren Problem in ihrem Kapitel. Obwohl sich beide beim Thema Unzuverlässigkeit für den Akt des Erzählens und gegen die Figur des Erzählers entschieden haben (s. Kapitelüberschrift), kommt hier durch die Hintertür der Erzähler wieder rein, denn den Punkten 4-7 liegt doch die Annahme irgendeiner Erzählerinstanz zugrunde, während die Beispiele von Punkt 8 offensichtlich der Auflösung einer solchen Erzählerinstanz dienen sollen. Im Punkt 4 gehen beide sogar so weit, dem Erzähler einen impliziten Autor gegenüberzustellen, ohne dass sie

---

<sup>19</sup> Ibid., p. 106.

das in der Sekundärliteratur durchaus kontrovers diskutierte Verhältnis dieser Instanzen auch nur annähernd problematisieren.

Und noch ein Blick auf die gewählten Begriffe *unzuverlässig* und *unentscheidbar*: Beiden Begriffen liegt nicht nur eine Subjekt-Objekt-Konstellation zugrunde, sondern auch ein Urteil. Beide Male geht aus der Begrifflichkeit alleine nicht hervor, wer das Subjekt dieser Konstellation ist, wer den Text beurteilt. Im Falle der *Unentscheidbarkeit* ist es nämlich die Frage, ob es der Leser ist oder der Autor, der nicht entscheiden kann, was gemeint ist, ob also die Unentscheidbarkeit teil des Erzählaktes oder teil des Rezeptionsaktes ist. *Unzuverlässigkeit* hingegen ist ein relationaler Begriff, gekoppelt an Konzepte von Verlässlichkeit, Sicherheit. Wenn also ein Autor einen *unzuverlässigen Erzähler* kreiert, so ist das fast schon ein Aspekt literarischer Motivgeschichte (man denke an den „betrogenen Betrüger“), denn dieser *unzuverlässige Erzähler* ist ja nichts anderes als das *zuverlässige* Produkt seines Autors. Nur für den Leser ist er im ursprünglichen Sinne *unzuverlässig*, aber auch nur dann, wenn sich der Leser eine *zuverlässige* Erzählung wünscht. Trotz ihres beharrlichen Desinteresses am Leser, laufen Martinez' und Scheffels Argumentationen immer wieder gerade in diese Richtung.

So auch beim letzten Punkt (9), bei dem es sich ihrer Meinung nach weder um einen *unzuverlässigen Erzähler* noch um *unzuverlässiges Erzählen* handelt, sondern allein um einen unzuverlässigen Textzustand. Was Martinez und Scheffel allerdings übersehen, ist, dass außertextuelle Informationen über die Zuverlässigkeit des Textzustandes für das Phänomen des *unzuverlässigen Erzählens* gar keine Rolle, wenn nicht eine destruktive Rolle spielen, dann nämlich, wenn sie dazu verführen, Inkonsistenzen im Text dreist zu ignorieren. Es ist eine literatur- und erzähltheoretische Ungeheuerlichkeit, Cervantes Esel als Versehen abzutun, also für die eigene willkürliche Konstruktion der *Zuverlässigkeit* eines Erzählaktes, für das Durchstreichen von Inkonsistenzen im Text, die schöpferische Freizügigkeit des Autors, besser: des Textes, zu opfern.

Diese sehr beschränkte Betrachtungsweise des *unzuverlässigen Erzählens* von Martinez und Scheffel ist ihrer nach zuverlässigen Daten heischenden Lektüre von Wayne C. Booth (und Gérard Genette) geschuldet. In der Tat lässt sich auch bei Booth ein engerer Begriff des *unzuverlässigen Erzählers* finden, allein Booths gesamte Argumentation ist vorsichtig genug, die Figur des *unzuverlässigen Erzählers* nicht zu sehr zu beschränken. Die einschlägige Stelle in Booths *The Rhetoric of Fiction* lautet wie folgt:

Mangels einer besseren Begrifflichkeit habe ich einen Erzähler als zuverlässig bezeichnet, wenn er entsprechend der Normen des Werkes (das heißt, der Normen des impliziten Autors) spricht oder handelt, als unzuverlässig, wenn er dies nicht tut. Es ist wahr, dass die meisten der großen zuverlässigen Erzähler sich in großem Umfang gelegentliche Ironie gestatten, und deshalb, insofern sie potentiell täuschend sind, auch „unzuverlässig“ sind. Aber komplexe Ironie macht noch keinen unzuverlässigen Erzähler aus. Andererseits ist die Unzuverlässigkeit gewöhnlich auch nicht eine Frage des Lügens. [...] Unzuverlässige Erzähler unterscheiden sich also erheblich, abhängig davon, wie weit und in welcher Richtung sie von den Normen ihres Autors abweichen<sup>20</sup>.

Als sich Wayne C. Booth vor fünfzig Jahren diesem Thema zuwandte, ist er tatsächlich zunächst von einem *unzuverlässigen Erzähler* ausgegangen. Er wollte das Problem der Unzuverlässigkeit im Erzählakt verankern und so erzähltheoretisch beschreibbar machen. Daraus ergab sich die Notwendigkeit, einen Normen stiftenden Rahmen für den Erzähler zu entwickeln, anhand dessen man den Erzähler beurteilen konnte. Booth führte das Konzept des *impliziten Autors* ein, den er im oben angeführten Zitat mit dem Werk selbst identifiziert. Ob das Konzept des *impliziten Autors* für die Analyse des *unzuverlässigen Erzählens* wirklich notwendig ist und wie genau das Verhältnis

---

<sup>20</sup> Wayne C. Booth: *The Rhetoric of Fiction*, Chicago (University of Chicago Press) 1983<sup>2</sup>, pp. 158, (Übersetzung: H.H.).

von Erzähler und *implizitem Autor* zu charakterisieren ist, ist seit Booths Ersterwähnung heiß und virulent diskutiert worden<sup>21</sup>. Seitdem hat es auch immer wieder Ansätze gegeben, die das Problem des *unzuverlässigen Erzählers* weniger auf der Seite des Erzählaktes als auf der Seite des Rezeptionsaktes zu verorten versuchen. Schließlich ist es ja der Leser, der von der Unzuverlässigkeit des Erzählers direkt betroffen ist. Tamar Yacobi hat schon 1981 dafür plädiert, die Unzuverlässigkeit im Text weniger dem Erzähler als vielmehr den kognitiven Organisationsstrategien des Lesers zuzuschreiben, also von einer rezeptionsästhetischen Problematik auszugehen<sup>22</sup>. Dennoch wird der Leser, wenn er die Unzuverlässigkeit des Erzählers konstatiert, auf Elemente des Textes zurückgreifen, um seine Einschätzung plausibel zu machen. Selbst wenn man also von einem Modell ausginge, in dem der *unzuverlässige Erzähler* das Ergebnis des wie auch immer gearteten Zusammenspiels von (implizitem) Autor und Leser ist, wird man Anhaltspunkte dafür im Text finden und also auf erzähltheoretische Analysetechniken zurückgreifen können. Auf jeden Fall zeigt der letzte Satz aus dem obigen Zitat, dass selbst Booth von einer weiten Palette von *unzuverlässigen Erzählern* ausgeht, die sich längst nicht nur durch den Gebrauch von Ironie und Lügen zu erkennen geben. Und es ist vollkommen unangemessen zu glauben, man könnte der Komplexität solcher *unzuverlässiger Erzähler* oder *Erzählweisen* herr werden, indem man zwischen *theoretischen* und *mimetischen Sätzen* trennt, also zwischen Inhalt und Form der Aussage/des literarischen Textes, so, als ob der Erzähler zwar für die Aussageweise seiner Erzählung zuständig wäre, nicht aber für deren Inhalt.

Diese letzten Punkte sind für die nun folgende Analyse von Astrid Lindgrens *Karlsson på taket* von großer Bedeutung. Es wird um die Frage gehen, ob der Erzähler dieses Kinderbuches als zuverlässig oder unzuverlässig einzustufen ist. Dabei wird auch zu diskutieren sein, ob es sinnvoller ist, in diesem Fall von

---

<sup>21</sup> Eine der interessantesten Positionen vertritt in diesem Zusammenhang Shlomith Rimmon-Kenan: *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, London (Methuan) 1983.

<sup>22</sup> Cf. Tamar Yacobi: "Fictional Reliability as a Communicative Problem", in: *Poetics Today* 2, 2, pp. 113-126.

einer *(un)zuverlässigen Erzählweise* als von einem *(un)zuverlässigen Erzähler* zu sprechen. Auf Martinez und Scheffel wollen wir uns bei dieser Fragestellung nicht verlassen; ihr beschränktes Verständnis von *unzuverlässigem Erzählen* wird für *Karlsson på taket* nichts anderes, als einen zutiefst zuverlässigen Erzähler konstatieren können, also das, was man gemeinhin in der Kinderbuchforschung auch für normal und kindgerecht hält, und was die folgende Zusammenfassung der Handlung auch zu bestätigen scheint:

Der kleine Stockholmer Junge Lillebror, der sich nichts mehr als einen eigenen kleinen Hund wünscht, begegnet zu Beginn der Handlung Karlsson på taket, einem kleinen, dicken, grundgescheiten Herrn, der ausgestattet mit einem Propeller auf dem Rücken wie ein Vogel fliegen kann. Mit diesem Karlsson zusammen erlebt Lillebror allerlei Abenteuer, von denen er seinen Eltern und älteren Geschwistern erzählt, die ihm aber alle nicht glauben. Und immer, wenn Lillebror Karlsson vorstellen möchte, kommt etwas dazwischen. Doch gegen Ende der Geschichte bekommt Lillebror nicht nur seinen heiß gewünschten Hund, sondern die Eltern müssen auch einsehen, dass es Karlsson på taket wirklich gibt. Der Vater aber untersagt allen, je von Karlsson zu erzählen, so dass alle Beteiligten weiterhin ungestört in Frieden leben können.

Folgt man dieser Zusammenfassung der Handlung, so scheint die phantastische Geschichte von Karlsson på taket von einem ganz und gar zuverlässigen Erzähler vorgebracht zu werden. Und die Darstellungsweise dieses Erzählers stimmt dann von Anfang an mit Lillebrors Perspektive und Erfahrungen überein. Diese beiden teilen dann ein Wissen, dass der Erwachsenenwelt vorenthalten bliebe. Der Erzähler würde sich gegenüber dem lesenden Kind als der zuverlässige Freund erweisen, den sich die Figur Lillebror in Form eines Hundes wünscht. Die Phantasiewelt würde bis zum Ende aufrecht erhalten bleiben, bestätigt und geschützt durch das Schweigegebot des Vaters.

Allerdings beginnt Astrid Lindgrens Buch mit folgenden Worten:

Vid en alldeles vanlig gata i Stockholm i ett alldeles vanligt hus bor en alldeles vanlig familj, som heter Svantesson. Där finns en alldeles vanlig pappa och en alldeles vanlig mamma och tre alldeles vanliga barn, Bosse, Bettan och Lillebror.

„Jag är inte alls nån vanlig Lillbror“, säger Lillebror. Men där ljuger han. Han är visst vanlig<sup>23</sup>.

Ob man die sechsfache Wiederholung von „alldeles vanlig“ („ganz gewöhnlich“) in diesen drei Zeilen nur für eine stilistische nette Laune des Erzählers/Autors hält, oder ob man sie als einen ersten, vielleicht sogar ironischen, Hinweis darauf nimmt, dass man es in dem vorliegenden Buch mit einem sehr eigenwilligen Erzähler zu tun haben wird, in jedem Fall beginnt dieser Text mit einem demonstrativ starken Erzähleinsatz, der in den folgenden zwei Sätzen noch verstärkt wird. „Ich bin überhaupt kein gewöhnlicher Lillebror“, widerspricht die Figur ... wem? doch wohl dem Erzähler – es sei denn, der Satz wäre aus einem ganz anderen Kontext genommen. Doch der Erzähler beharrt: „Aber da lügt er. Er ist ganz bestimmt ganz gewöhnlich“. Wir Leser aber wissen sogleich, dass der Erzähler lügt, denn es ist ein ungeschriebenes *episches Gesetz* <sup>24</sup>, dass eine Erzählung nichts bloß Gewöhnliches zu sagen hat und dass eine Figur, die einem Erzähler widersprechen darf oder kann, keine gewöhnliche Figur ist, zumal wenn sie das erste Wort ergreift, sondern in jedem Fall der Protagonist. Wir wissen, dass Lillebror, sollte er bis dato gewöhnlich gewesen sein, von jetzt an durch die Gnade des Erzählers der ungewöhnlichste, der beneidenswerteste Junge der Welt werden wird. Das ist keine „logisch privilegierte Figurenrede“ im Sinne von Martinez und Scheffel, es ist auch kein echter Dialog; schließlich antwortet

---

<sup>23</sup> Astrid Lindgren: *Allt om Karlsson på taket*, Stockholm (Rabén & Sjögren) 2000, p. 7. Hierbei handelt es sich um eine Gesamtausgabe der drei *Karlsson på taket*-Bücher. Die vorliegende Untersuchung behandelt nur den ersten Band *Lillebror och Karlsson på taket*, 1955.

<sup>24</sup> Cf. Käthe Hamburger: *Logik der Dichtung*, Stuttgart (Klett) 1957, passim.

der Erzähler nicht der Figur. Und dennoch erhebt die Figur gegen diesen Erzähler Einspruch, und der Leser muss ihr *volens volens* sekundieren.

*Karlsson på taket* hat also einen auktorialen Erzähler – das muss nicht durchgängig so sein, und es ist auch nicht durchgängig so –, aber es wird sehr spannend sein, zu sehen, auf welche Weise ein auktorialer, scheinbar ganz zuverlässiger Erzähler unzuverlässig sein kann. Gleichzeitig sehen wir hier schon zwei Erzähltechniken, die den Eindruck der Unzuverlässigkeit des Erzählers evozieren können: die dem Erzähler widersprechende Figurenrede, die die Grenze zwischen Erzähler und Figur für die Figur und nicht nur den Erzähler durchlässig macht, und das *epische Gesetz*, das den Erwartungshorizont des Lesers widerspiegelt. Brauchen wir also für ein kritisches, ein erzählkritisches Verständnis von *Karlsson på taket* das Konstrukt eines *impliziten Autors* oder lässt sich die Unzuverlässigkeit des Erzählers aus dem Zusammenspiel von Erzähltem (Inhalt und Form) und dem Adressaten der Erzählung – d.h. dem Gegenstück zum Erzähler oder dem (impliziten) Leser – rekonstruieren? Schließlich ist der Erzähler in Lindgrens *Karlsson på taket* nicht auffällig gestaltet. Wir werden sehen, dass er „eine Art“ hat, die Dinge zu benennen, aber darüber hinaus ist er kaum zu fassen. Dabei muss aber selbstverständlich sein, dass ein solcher Erzähler nicht nur für die Form, sondern auch für den Inhalt seiner Erzählung verantwortlich ist, dass der Erzähler, bei allem Widerspruch, der Schöpfer seiner Figuren und der Schöpfer der Handlung ist, und darüber hinaus die Haltung des Lesers manipuliert.

Wenn der auktoriale Erzähler von der Beschreibung der so gewöhnlichen Familie Svantesson zu der des ganz und gar ungewöhnlichen Karlsson på taket ohne Zaudern übergeht und mit dieser Geste die Gleichberechtigung der Existenzen – hier die gewöhnliche, realistische Familie in Stockholm, dort der außergewöhnliche, phantastische Karlsson på taket – postuliert, so erscheint Karlsson in diesen ersten Abschnitten des Buches genauso real wie alle vorher genannten Figuren der Geschichte. Doch bei der Beschreibung von Karlssons Häuschen auf dem Dach stoßen wir auf das nächste Problem: es liegt nämlich



so gut versteckt hinter dem großen Schornstein, dass man es kaum sehen kann. Die meisten Menschen, so der Erzähler, würden so ein kleines Haus nicht einmal wahrnehmen, selbst wenn sie darüber stolperten. Wie groß ist das Haus? Und damit hängt eine weit wichtigere Frage zusammen: Wie groß ist Karlsson på taket? In den Abbildungen zum Text, die den Beschreibungen der Erzählung entsprechen, ist er kaum größer als Lillebror, also vielleicht 1,20m. Ein Haus, selbst wenn es nur ein Stockwerk hätte, müsste dann mindestens 1,50m hoch sein, so dass es völlig unmöglich ist, dass der Schornstein eines Mehrfamilienhauses es verdecken könnte oder gar Menschen darüber stolpern könnten. Was machen wir mit diesem Abschnitt? Ist Astrid Lindgren so vergesslich wie Cervantes, dass sie die Größe ihres Helden nicht mehr weiß? Oder neigt der Erzähler zu Übertreibungen und stellt Behauptungen auf, die seine eigene Erzählung Lügen straft? Diese ist eine von jenen Stellen im Buch, die der Leser entweder überlesen und ignorieren oder mit wachsendem Befremden zur Kenntnis nehmen kann.

Der Erzählung der ersten Begegnung von Lillebror und Karlsson stellt der Erzähler eine Episode voraus, in der deutlich wird, wie todunglücklich und verzweifelt Lillebror darüber ist, keinen eigenen Hund zu bekommen. Mit einem Gefühl tiefster Einsamkeit lässt der Erzähler seine Figur in das eigene Kinderzimmer gehen und beschreibt die Situation:

Det var en ljus och vacker vårväll, och fönstret stod öppet. De vita gardinerna fläktade sakta fram och tillbaka precis som om de vinkade åt de små bleka stjärnorna där uppe på vårhimlen. Lillebror gick fram till fönstret och ställde sig att titta ut. Han tänkte på den där snälla hunden och undrade, vad den gjorde nu, om den kanske låg i en hundkorg i ett kök någonstans och om det kanske satt en pojke – en annan pojke än Lillebror – på golvet bredvid och klappade hans lurviga huvud och sa: „Ricki, du är en fin hund.“

Lillebror suckade tungt. Då hörde han ett litet surr. Surret blev starkare, och rätt som det var kom en liten tjock farbror sakta

flygande utanför fönstret. Det var Karlsson på taket, men det visste ju inte Lillebror<sup>25</sup>.

Während der erste Satz über den linden Frühlingsabend und das offene Fenster noch die Funktion hat, die Szenerie realistisch erscheinen zu lassen, bietet uns der zweite Satz einen überraschenden, scheinbar unmotivierten Vergleich an: die Gardinen wehen sacht, als ob sie den kleinen blinkenden Sternen am Himmel zuwinkten. Dann erinnert sich Lillebror an den kleinen Hund, den er zuvor auf der Straße gesehen hat, und malt sich in Gedanken dessen Leben aus. „Lillebror seufzte, dann hörte er ein leises Summen.“ „Das war Karlsson, aber das wusste Lillebror noch nicht.“ Durch die geschickte Formulierung dieser Passage gelingt es dem Erzähler für die erste Begegnung zwischen Lillebror und Karlsson nicht weniger als drei Interpretationsmöglichkeiten anzubieten: Zum Einen die zwar merkwürdige, aber ganz realistische, zufällige Begegnung zwischen zwei realen Figuren der Erzählung, zum Anderen die Fortführung von Lillebrors Phantasien, wobei die Phantasie über den Hund jetzt durch einen neuen Tagtraum, in dem der so ersehnte wunderbare Freund die Gestalt eines fliegenden Onkelchens annimmt, ersetzt wird, und zum Dritten eine unbestimmbare Magie, die die Begegnung mit Karlsson ermöglicht und die sich schon durch das geheimnisvolle Einverständnis zwischen den wehenden Gardinen und den blinkenden Sternen vorankündigt.

Wenn der Erzähler im Folgenden sich ganz zurücknimmt, eine personale Erzählsituation vorschiebt und mit einem Höchstmaß an direkter Rede (sozusagen: *showing* statt *telling*) arbeitet, so begegnet er dem Leser auf zwei Ebenen, denn dieser kann entweder der oberflächlichen Darstellung folgen und die Begegnung von Lillebror und Karlsson als realistisch interpretieren oder aber die folgende Szene als Dramatisierung von Lillebrors Tagtraum verstehen und mit diesem Vorbehalt dem Geschehen weiter folgen. Auch inhaltlich gestaltet der Erzähler die erste Begegnung so, dass sich Elemente des

---

<sup>25</sup> Astrid Lindgren, op.cit., p. 10.

Unzuverlässigen mit denen des Zuverlässigen die Waage halten: Wenn Karlsson, der von sich behauptet, der beste Dampfmaschinenaufpasser der Welt zu sein, sofort Lillebrors heißgeliebte, teure Dampfmaschine zerstört, scheint dies, da es Lillebror zutiefst verletzt, ein Indiz für den Realismus der Figur zu sein. Zugleich aber bietet sich auch eine komplexere psychoanalytische Lesart an, die der Vater im folgenden Kapitel auch explizit ausspricht: Lillebror schiebe die Zerstörung der Dampfmaschine einer Phantasiegestalt in die Schuhe, um die Verantwortung für das Unglück nicht übernehmen zu müssen. Ein zweiter Kunstgriff, den der Erzähler hier einführt und der die Figur des Karlsson durch die Geschichte hinweg begleiten wird, ist Karlssons Hang zur Übertreibung, um nicht zu sagen zur Lüge. Karlsson verspricht Lillebror eine neue Dampfmaschine, denn er habe davon zuhause „mehrere Tausend“, „mindestens ein paar Hundert“, dann nur noch „ein paar Dutzend“. Es ist ein Taschenspielertrick, mit dem der Erzähler hier von der Fragwürdigkeit der Existenz Karlssons ablenkt, indem er dessen Verlogenheit fokussiert. Jedes Kind durchschaut in diesem Moment den Prahlhans Karlsson, ohne jedoch zugleich den Erzähler zu durchschauen.

Tatsächlich handelt bestimmt ein Drittel des Buches von der Fragwürdigkeit der Existenz Karlssons. Nicht nur die Eltern, auch Lillebrors Geschwister und Freunde wollen an den kleinen dicken Mann nicht recht glauben. Von Anfang an, lange bevor Lillebror ein paar typische Kinderbuchabenteuer mit Karlsson erlebt, hängt diese Frage in der Luft. Und sie zieht sich durch mehrere Kapitel, weil der Erzähler Karlsson immer dann verschwinden lässt, wenn Lillebror ihn vorzeigen möchte. Auch der Besuch von Karlssons Häuschen auf dem Dach wird immer und immer wieder hinausgeschoben, so dass es für die Existenz von Karlsson nur die Perspektive von Lillebror und dem ihm zwar wohlgeneigten, aber wenig dienlichen Erzähler gibt. Keine der anderen Figuren im Text kann bis kurz vor Ende der Geschichte die Existenz von Karlsson bestätigen. So gesehen ist das Thema dieses Buches nicht nur die phantastische Freundschaft Lillebrors mit Karlsson på taket, sondern auch das in der Kinderpsychologie wohlbekannte Erfinden bester Freunde durch kleine Kinder

und der Umgang damit in der Familie. Wenn man diese doppelte Thematik erkennt, so versteht man auch, dass dieses Buch nicht nur einen Adressaten hat und eben auch nicht nur eine Erzählebene. Da ist die ganz naive Geschichte der wunderbaren Freundschaft zwischen Lillebror und Karlsson, die bis zum Schluss durchgehalten wird. Es findet sich aber auch zugleich, schön verpackt in herrliche Bilder, ein psychologisch-pädagogischer Metadiskurs, der die Bedingungen und Umstände der beste Freunde erfindenden kleinen Kinder einfühlsam zu beschreiben versucht.

Auch Karlssons Charakter passt gut in diese doppelte Thematik. Er ist gierig, verfressen, egoistisch und tollpatschig – alles Eigenschaften, die man von einem phantastischen Freund nicht erwarten würde. Das spricht durchaus für den Realismus innerhalb der phantastischen Geschichte, in der man sich seine Freunde eben nicht aussuchen oder ausmalen kann. Anders im kinderpsychologischen Diskurs: zwar wünschen sich Kinder oft vollkommene Freunde und Freundschaften, tatsächlich erfinden sie sich häufig unterlegene, ja sogar abhängige Gestalten, die sie dann anleiten und erziehen können, quasi in einer Verschiebung der eigenen Sozialisierungssituation<sup>26</sup>. Und dieses Verhältnis finden wir auch zwischen Lillebror und Karlsson. Während Karlsson zunächst als der Überlegene erscheint, schwindet seine Vormachtstellung mit jeder Seite des Buches bis hin zu jenem lang ersehnten Hausbesuch oben auf dem Dach, bei dem Lillebror Karlsson sogar mit Spott begegnen kann.

Mit viel Raffinesse und Ironie gestaltet der Erzähler den Höhepunkt des Buches als Krise. Lillebror bringt einen kleinen Hund mit nach Hause, den er zu diesem Zeitpunkt hofft behalten zu dürfen. Im Nu ist alles Interesse an Karlsson verschwunden, Lillebror hat nur noch Augen für den kleinen Hund, und Karlsson versucht, sich gekränkt zurück in den Mittelpunkt zu drängen. Hier nun müsste im kinderpsychologischen Modell die Phantasiegestalt dem realen

---

<sup>26</sup> Cf. e.g.: Gundel Mattenklott: *Zauberkreide. Kinderliteratur seit 1945*, Stuttgart (Metzler) 1989; Barbara Wall: *The Narrator's Voice. The Dilemma of Children's Fiction*, London (Macmillan) 1991; Peter Hunt: *Criticism, Theory, and Children's Literature*, Oxford (Basil Blackwell) 1991.

Freund, also dem Hund, weichen und sich auflösen. Tatsächlich aber wird Karlsson genau in diesem Moment „Realität“, denn jetzt sehen ihn zum erstenmal Lillebrors Freunde. Und für Lillebror entsteht ein Problem. Schon zu Anfang des Buches musste er sein ganzes, für einen Hund erspartes Geld für Karlssons Gefräßigkeit opfern. Obwohl Lillebror zum Abschied am Ende des Buches, wenn er mit seinem eigenen kleinen Hund zur Großmutter aufs Land fährt, noch einmal die Freundschaft mit Karlsson zu beschwören versucht, ist dem kritischen Leser doch klar, dass durch das Erscheinen des Hundes Karlsson das Nachsehen hat. Und in dem Moment erscheint Karlsson für einen Augenblick als das, was schon immer angedeutet war, nämlich als ein hartnäckiger, böswilliger, kleiner Troll, der seinen Lillebror weiter heimsuchen wird.

Was ist das für ein Erzähler, der auf der einen Seite so zuverlässig die phantastische Freundschaft von Lillebror und Karlsson weiterspinnt, und auf der anderen Seite dieselbe Geschichte durch Figuren und Ereignisse immer wieder in Frage stellt? *Karlsson på taket* richtet sich sicher an eine Vielzahl von Lesern, angefangen mit dem ganz naiven kindlichen Leser, der alles für bare Münze nimmt, bis hin zum psychologisch, pädagogisch oder literaturkritisch geschulten Erwachsenen, der seine Freude an der raffinierten, hintergründigen Konstruktion der Geschichte hat. Sollte man deshalb von einem impliziten Autor ausgehen, der auf verschiedenen Ebenen erzählend, sich an verschiedene Leser richtet, oder lässt sich dies alles in der Figur eines einzigen Erzählers bündeln, der einen Drahtseilakt vollzieht zwischen der heilen phantastischen Erzählung an der Oberfläche und der kritisch-lächelnden Meta-Erzählung darunter? Die Frage stellt sich insofern, als der zuverlässige Erzähler der phantastischen Geschichte durch die unzuverlässigen Elemente seiner Erzählung an Glaubwürdigkeit einbüßen kann, an Glaubwürdigkeit in Bezug auf die phantastische Geschichte. Mit anderen Worten: glaubt dieser Erzähler eigentlich selber das, was er da erzählt?

Wenn wir jetzt noch einmal zum Inhalt der Erzählung zurückkehren und

erneut fragen, was denn der Erzähler erzählt und ob das, was er erzählt, zurückwirkt auf seine Art zu erzählen, gewinnen wir vielleicht weitere Einsichten. Neben den Abenteuern, die Lillebror mit Karlsson erlebt, und der andauernden Infragestellung der Existenz von Karlsson gibt es in diesem Buch ein weiteres großes Thema: die Sprache. Von Anfang an begegnet uns Karlsson als ein sehr eigenwilliger Sprachverwender und Sprachschöpfer. Er verwendet Sprache nicht nur spielerisch, sondern vor allen Dingen immer auch zu seinem Vorteil. Dazu gehört die sehr altertümliche Redewendung „Det är en världslig sak.“, mit der Karlsson jeden Einwand, jedes Unbehagen, jede Sorge großmütig abtut – wenn es zu seinem Vorteil ist. Lillebror nimmt Gesten und Aussageweisen von Karlsson gierig auf und versucht sie in seiner Familie – natürlich erfolglos – anzuwenden.

In der Mitte des Buches, im vierten Kapitel, wird die Sprache ganz zentral. Und wie in jedem Kapitel bereitet der Erzähler auch hier durch eine einführende Episode die Sprachthematik vor. Lillebror hat sich mit Krister geschlagen und kommt mit einer Beule von einem Steinwurf zur Mutter nach Hause:

„Krister har kastat sten på mej“, sa Lillebror argt.

„Nej, vet nån vad“, sa mamma, „en sån elak pojke! Varför kom du inte in och sa till mej?“

Lillebror ryckte på axlarna.

„Vad skulle det vara bra för? Du kan ju inte kasta sten. Du skulle inte kunna pricka rätt på en lagårdsvägg ens en gång.“

„Å, din lilla dumbom“, sa mamma. „Inte tror du väl, att jag tänkte kasta sten på Krister heller!“

„Vad skulle du annars kasta“, undrade Lillebror. „Det finns inget annat, åtminstone inget som är lika bra.“

Mamma suckade. [...]

„Tänk, om ni kunde vänja er av med att slåss“, sa mamma. „Man kan väl *prata* om saker och ting i stället? Vet du, Lillebror, det finns faktiskt ingenting, som man inte kan klara ut, om man pratar igenom saken

ordentligt. [...] Ni kunde lika bra ha klarat ut vem som hade rätt genom ett vettigt resonemang“<sup>27</sup>.

*Karlsson på taket* ist ein Buch voller Humor und Komik, und auch dieser Schlagabtausch zwischen Lillebror und seiner Mutter ist durch Komik gekennzeichnet. Auf die Frage der Mutter, warum Lillebror nicht zur ihr gekommen sei, nachdem Krister ihn mit Steinen beworfen hat, antwortet Lillebror: „Wozu hätte das gut sein sollen? Du kannst doch nicht mit Steinen werfen. Du würdest nicht mal eine Kuhstallwand richtig treffen.“ Worauf die Mutter erwidert: „Ach, du kleines Dummerchen, du denkst doch wohl nicht, dass ich mit Steinen nach Krister werfen will“. Darauf Lillebror: „Womit denn? Es gibt doch nichts anderes, wenigstens nichts besseres als Steine“. Sehr schön lässt sich an dieser Stelle das von Wolfgang Iser analysierte *Kipp-Phänomen* des Komischen nachweisen<sup>28</sup>: zwei unvereinbare Bereiche stoßen aufeinander und führen dazu, dass in der Sprache die Bedeutung umkippt, was einen komischen Effekt erzielt, denn das Umkippen nivelliert beide Bereiche zugleich. Die Mutter wollte – denkend wie eine Mutter – den verletzten Lillebror trösten, Lillebror hingegen – denkend wie ein streitbarer Bengel – kann sich nur Verstärkung im Kampf gegen Krister vorstellen, und versteht die Mutter falsch. So prallen der ethische Diskurs der Mutter, kulminierend in der Aufforderung, Probleme doch besser mit einem vernünftigen Gespräch zu lösen als mit Prügel, auf das, sich nur um bessere Kampfstrategien drehende Denken Lillebrors. Insofern die Mutter hier erzieherisch auf ihren Sohn einwirken will, ist ihr Scheitern an Lillebrors begrenztem Horizont besonders komisch. Während sie auf die Frieden und Verständigung stiftende Macht der Sprache pocht, dreht ihr der Sohn dieselbe Sprache im Munde um.

Der Effekt des Komischen entsteht aber durch die überraschende Wendung, und genau dieses erzähltechnische Verfahren leistet der Unzuverlässigkeit des

---

<sup>27</sup> Astrid Lindgren: op.cit., p. 33.

<sup>28</sup> Wolfgang Iser: „Das Komische: ein Kipp-Phänomen“, in: W. Preisendanz/ R. Warning (ed.): *Das Komische, Poetik und Hermeneutik VII*, München (Fink) 1976, pp. 398-402.

Textes Vorschub. Denn der Leser erfährt ja – wie die Mutter – im eigenen Denken, dass der eben verstandene Sinn ganz anders gedeutet werden kann und zu unauflösbaren Widersprüchen führt. Der Effekt des Komischen ist eine temporäre Aufhebung der Sinnstiftung. Indem der Leser diesen komischen Passagen folgt, öffnet er sich für diese andere, komische und unzuverlässige Verwendung von Sprache. Dies hat einen Rückbezug auf die Erzählweise des gesamten Textes, wie auch die folgende Passage noch deutlicher zeigen kann.

Karlsson behauptet Fieber zu haben, und Lillebror soll ihm eine „Medizin“ aus Schokolade, Keksen und Bonbons zubereiten:

„Det hjälper mot feber“, [sa Karlsson].

„Det tror jag inte“, sa Lillebror.

„Ska vi slå vad“, sa Karlsson, „Jag håller en chokladkaka på att jag har rätt.“

[...]

„Håll i mej en stor dosis“, sa Karlsson. Och det gjorde Lillebror.

Sedan satt de båda två stilla och väntade på att Karlssons feber skulle sjunka. Efter en halv minut sa Karlsson:

„Du hade rätt. Det hjälpte inte mot feber. Ge mej chokladkakan!“

„Ska *du* ha chokladkakan“, sa Lillebror häpen. „Det var ju *jag* som vann.“

„Om du vann, så är det väl inte för mycket att jag får chokladkakan“, sa Karlsson. „Nån rättvisa får det vara här i världen“.

[...]

Motvilligt räckte Lillebror chokladkakan till Karlsson. Karlsson högg genast

tendera i den och sa, medan han tuggade:

„Inga sura miner, om jag får be. Nästa gång är det *jag* som vinner och *du* som får chokladkakan.“

Han tuggade ivrigt vidare, och när han hade ätit upp varenda bit av kakan, la han sig ner på kuddarna och suckade tungt.



„Stackars alla sjuka“, sa han. „Stackars mej! Det är klart man kunde försöka med en dubbeldosis av kuckelimuck-medicinen, men jag tror inte en minut att det hjälper.“

„Jo, en dubbeldosis tror jag hjälper“, sa Lillebror hastigt. „Ska vi slå vad?“

Lillebror kunde minsann var slug han också.<sup>29</sup>

In dieser Schlüsselpassage des Textes erscheint Karlsson in seiner zentralen Funktion als Erzähler. Schon seine früheren Lügen dienten seiner Selbstdarstellung im Erzählakt, dienten dem Bild, das er für Lillebror durch die Sprache von sich gestaltete. In dieser Passage geht es ums Wetten, also um eine gewinnorientierte Version von Sprechen, die einen engen Zusammenhang zwischen Sprechakt und Realitätserfahrung herstellt. Natürlich ist es Karlsson, der auf raffinierte Weise diesen Sprechakt initiiert und im Verlauf weiter lenkt. Er verführt Lillebror dazu, mit ihm zu wetten, ob die Medizin wirken wird oder nicht. Doch als Lillebror die Wette gewinnt, reinterpretiert Karlsson die Wettbedingungen: der Verlierer soll zum Trost die Schokolade bekommen. Obgleich dies an sich schon eine komische Wendung darstellt, ist es doch nur die Vorstufe für die zweite Wette, in der nun Lillebror, die neuen Bedingungen anerkennend, verlieren möchte, um ebenfalls in den Genuss einer Tafel Schokolade zu kommen. Verlieren aber kann er nicht, weil Karlsson nicht nur die Wettbedingungen aufstellt, sondern darüber hinaus auch noch die Auslegung der Realität bestimmt. Schließlich ist er es, der entscheidet, ob die Medizin gewirkt hat oder nicht. Die Pointe ist, dass Lillebror, obwohl er auf die Bedingungen von Karlsson eingeht, beide Tafeln Schokolade verliert.

Die Figur Karlsson erscheint in dieser Szene also als ein zutiefst unzuverlässiger Erzähler, aber dieses Mal lässt er den Leser, wie auch Lillebror, an der Entfaltung seiner Erzählstrategien teilhaben, er zeigt, wie mit Sprache Realität konstruiert wird und komische Geschichten entwickelt werden können. Hier

---

<sup>29</sup> Astrid Lindgren: op.cit., pp. 44.

lässt sich klar erkennen, dass *Karlsson på taket* nicht nur eine phantastische Kindergeschichte ist, sondern vielmehr eine literarische Abhandlung über das Erzählen: über die Kreativität des Erzählaktes, über seine Funktionen und Strategien und über die Bedeutung des Erzählers als kreativen Produzenten von Sprache. Diese Schlüsselszene von *Karlsson på taket* hat die Funktion eines *mise en abîme*: der unzuverlässige Erzähler Karlsson spiegelt den so scheinbar zuverlässigen Erzähler des gesamten Textes. Doch gerade in dieser Szene zeigt der Erzähler des Textes seine wahre Gestalt: er sekundiert Karlsson, indem er sich auf seine Seite stellt mit dem ironischen, irreführenden Kommentar zu Lillebrors ahnungsloser Cleverness – „Lillebror konnte wahrhaftig auch schlau sein“, eine Behauptung, auf deren Unwahrheit diese ganze Textpassage aufgebaut ist. Zugleich aber enthält dieser Satz auch Lillebrors ganzes Sehnen und Wünschen – nicht nur die Tafel Schokolade zu gewinnen und Karlsson ebenbürtig zu sein, sondern vor allem im Erzähler einen zuverlässigen Freund zu finden, eine phantastische Geschichte zu erleben. Mit dieser doppelten Geste, die Karlssons Überlegenheit als unzuverlässiger Erzähler herausstellt, ohne zugleich die naive Sehnsucht Lillebrors (und das kindliche Textverständnis des nach Zuverlässigkeit heischenden Lesers) zu enttäuschen, gelingt es dem Erzähler, seine zutiefst ironische Haltung gegenüber der eigenen Erzählung durchblicken zu lassen, und für einen Moment ganz deutlich als das zu erscheinen, was er ohne Frage ist: der beste Erzähler der Welt.