



Der Autor beim Seminar in Ochsenhausen.  
Foto: Luisa Luem im Juli 2019

Felix Köhl

## **Thema 2: Die erste Seite**

**Wie gelingt es dem Autor, den Leser zu fangen?**

## Inhalt

1. Einleitung .....	2
2. Forschungsstand .....	3
3. Die Kategorisierung von Romananfängen nach Gelfert .....	4
4. Exemplarische Analyse ausgewählter Romananfänge .....	6
4.1. Wolfgang Herrndorf, „Tschick“ .....	6
4.2. Jerome D. Salinger, „Der Fänger im Roggen“ .....	9
4.3. Markus Zusak, „Die Bücherdiebin“ .....	11
5. Schluss .....	13
6. Quellen- und Literaturverzeichnis .....	16

## 1. Einleitung

„ Als Erstes ist da der Geruch von Blut und Kaffee.“<sup>1</sup>

Es gibt Romananfänge, die einen als Leser sofort packen. Sobald man die erste Seite gelesen hat, ist klar: es ist unmöglich, das Buch jetzt aus der Hand zu legen. Nur schnell weiterlesen, damit man die Fortsetzung der Geschichte erfährt!

In der vorliegenden Arbeit geht es darum, wie es Autoren gelingt, ihre Leser von Beginn der Erzählung an in Bann zu ziehen. Mit welchen Mitteln kann ein Autor die Aufmerksamkeit der Leser erreichen? Wie muss die erste Seite gestaltet sein, damit der Leser gespannt umblättert und Lust auf den Rest der Geschichte hat? Im Zentrum der Analyse steht dabei die Gattung des Romans, da gerade die erzählerische Langform es nötig macht, den Leser gleich zu Beginn so in die Geschichte hineinzuziehen, dass er neugierig und gespannt auf den weiteren Verlauf der restlichen Seiten des Romans verschlingt.

Der erste Abschnitt der Arbeit gibt einen kurzen Überblick über den Stand der Forschung zum Thema Romananfänge. Danach wird die Kategorisierung möglicher Romaneinstiege von Hans-Dieter Gelfert vorgestellt. Sie wird auch für die nachfolgende Analyse herangezogen. Im Hauptteil der Arbeit werden die Anfänge dreier ausgewählter Romane genauer in den Blick genommen: „Tschick“ von Wolfgang Herrndorf, „Der Fänger im Roggen“ von J. D. Salinger sowie „Die Bücherdiebin“ von Markus Zusak. Alle drei Romane sind aus der Ich-Perspektive geschrieben und lassen sich daher gut vergleichend betrachten. Sie repräsentieren jeweils unterschiedliche Formen des Romaneinstiegs. Am Beispiel dieser Romane sollen verschiedene Wege gezeigt werden, den Leser in die Geschichte hineinzuziehen und zum Weiterlesen zu animieren.

Folgende Fragen dienen als Leitfragen für die Analyse: Um welche Art der Eröffnung handelt es sich? Wie wird zu Beginn des Romans Spannung erzeugt? Welche Rolle spielt dabei die Figur des Erzählers und welche Bedeutung hat die sprachliche Form?

Zum Schluss werden die Ergebnisse der vergleichenden Romananalyse noch einmal kurz zusammengefasst.

---

<sup>1</sup> Herrndorf, Wolfgang, Tschick, Berlin 2010 (29. Aufl.), S. 7.

## 2. Forschungsstand

In der Forschung wird der Romananfang selten als eigenes Thema behandelt. Die meisten Untersuchungen zur Roman- und Erzähltheorie befassen sich mit Formen des Erzählens und den Möglichkeiten, diese theoretisch und methodisch zu erfassen.<sup>2</sup> Der Romananfang wird dabei, wenn überhaupt, als Teil eines Kapitels zu einem spezifischen Aspekt des Erzählens behandelt. So weist Stanzel in einem Abschnitt über den Erzählmodus darauf hin, dass der „Vermittlungsmodus einer Geschichte [...] am Erzählbeginn am stärksten in Erscheinung treten [muss], denn schon mit dem ersten Wort der Erzählung beginnt der Vorgang, durch den die Vorstellung des Lesers auf den jeweiligen Modus des Erzählens eingestellt werden muss.“<sup>3</sup> Als Standardwerk zum Thema Romananfänge gilt immer noch der 1965 erschienene, von Norbert Miller herausgegebene Sammelband.<sup>4</sup> Da sich, wie Jochen Vogt mit Hinweis auf eine Behauptung von Henry James betont, jede Geschichte „auf fünf Millionen verschiedene Arten erzählen“<sup>5</sup> lässt, nennt Norbert Miller den ersten Satz des Romans „eine radikale Entscheidung“<sup>6</sup>. Im Romananfang zieht sich „der unendliche Spielraum der Reflexion auf einen endlichen Gegenstand zusammen“<sup>7</sup>. Deshalb, so Miller, schafft der Anfangssatz „im Pragmatischen eine Tabula-Rasa Situation“<sup>8</sup>, aus der sich dann die Erzählung entwickelt. Der Frage, wie der Erzähler in seinen Roman hineingelangt, kommt also „weit mehr als bloß technisch-formales Interesse“<sup>9</sup> zu. Auch wenn die Erzählmöglichkeiten theoretisch unendlich sind, lässt sich in der Praxis doch feststellen, dass „die Geschichtenerzähler immer wieder zu relativ wenigen, offensichtlich bewährten Erzählmustern greifen“<sup>10</sup>. Dies gilt auch für den Anfang des Erzählens, den Romanbeginn.

---

<sup>2</sup> Vgl. z.B.: Genette, Gérard, *Die Erzählung*, Paderborn 2010 (3. Aufl.); Stanzel, Franz K., *Theorie des Erzählens*, Göttingen 1979; Lämmert, Eberhard, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 1955; Vogt, Jochen, *Aspekte erzählender Prosa*, Paderborn 2008 (10. Aufl.).

<sup>3</sup> Stanzel, Franz K., *Theorie des Erzählens*, Göttingen 1979, S. 206.

<sup>4</sup> Miller, Norbert, *Romananfänge*, Berlin 1965.

<sup>5</sup> Vogt, Jochen, *Aspekte erzählender Prosa*, Paderborn 2008 (10. Aufl.), S. 42.

<sup>6</sup> Miller, Norbert, *Romananfänge*, Berlin 1965, S. 8.

<sup>7</sup> Ebd.

<sup>8</sup> Ebd., S. 9.

<sup>9</sup> Ebd.

<sup>10</sup> Vogt, Jochen, *Aspekte erzählender Prosa*, Paderborn 2008 (10. Aufl.) S. 42.

Hans-Dieter Gelfert widmet in seinem Buch „Wie interpretiert man einen Roman?“<sup>11</sup> dem Romananfang ein Kapitel. Er teilt die Möglichkeiten, einen Roman zu beginnen, in verschiedene Kategorien ein, die im Folgenden kurz skizziert werden.

### **3. Die Kategorisierung von Romananfängen nach Gelfert**

Der Anfang eines Romans soll zunächst die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich ziehen und ihn in das erzählte Geschehen einführen.<sup>12</sup> Der Beginn etabliert den Tonfall der Geschichte und gibt das Grundtempo des Romans vor. Die Frage nach dem Romantypus wird ebenfalls geklärt: Handelt es sich um eine Ich- oder Er-Erzählung? Beabsichtigt der Erzähler, präsent zu bleiben oder sich hinter dem Erzählten zu verstecken? In welchem Stil ist der Roman geschrieben? All dies wird dem Leser meistens bereits auf den ersten Seiten klar.

Gelfert unterscheidet sechs klassische Typen von Romaneinstiegen:

Eine aus der Frühzeit der Romane stammende Eröffnung ist der Prolog. Hier legt der Erzähler dar, was er mit der Erzählung beabsichtigt. Er kann zum Beispiel begründen, warum er erzählt, oder auf kritische oder ironische Art seine Erzählung relativieren. Nach dem Prolog weiß der Leser, was er vom Roman erwarten kann und was nicht.

Romantypen wie chronikartige Familiensagas, aber vor allem die in der Ich-Form erzählten barocken Schelmenromane, beginnen häufig mit einer Vorgeschichte. Bei dieser Art der Eröffnung, die meist im neutral-distanzierten Ton einer Chronik gehalten ist, greift der Erzähler weniger deutlich in den Erzählvorgang ein als im Prolog. Wenn der Ich-Erzähler als Held der Geschichte Teil der fiktionalen Welt ist, gibt er mit diesem Einstieg zunächst ein Stück seiner Welt vor, um sich dann in diese einbetten zu können.

Eine selten genutzte Möglichkeit, den Roman zu beginnen, ist die Ouvertüre. In ihr wird, wie in der Ouvertüre einer Oper, das zentrale Thema in symbolisch verdichteter Form an den Beginn gestellt. Es entsteht ein charakteristischer Grundton, der zusammen mit dem Thema angeschlagen wird. Gelfert verweist in diesem Zusammenhang vor allem auf die Sprachgewalt von Charles Dickens.

---

<sup>11</sup> Gelfert, Hans-Dieter, *Wie interpretiert man einen Roman?*, Stuttgart 1993.

<sup>12</sup> Zum Folgenden vgl. ebd. S. 74ff.

Der traditionelle Roman des 19. Jahrhunderts beginnt sehr oft mit dem Zooming-In. Deshalb kann man diese Art der Romaneröffnung fast schon als Standarderöffnung jener Zeit bezeichnen. Die Erzählung beginnt mit dem Blick auf eine ganze Region oder Epoche, dann wird die Anfangssituation des Geschehens ins Bild geholt. So entsteht der Eindruck eines Tele-Zooms mit der Kamera: Zuerst zeigt das Bild die Totale, die sich dann langsam auf eine Großaufnahme verengt.

Eine Eröffnung, die im traditionellen Roman ebenfalls sehr oft verwendet wird, ist die Personenbeschreibung. Sie stellt die Hauptperson der Geschichte in Form eines detaillierten Portraits vor. Dies geschieht in komischen Romanen in einer steckbriefartigen Form, in ernsthafteren Romanen nimmt diese Beschreibung eher die Form eines nuancierten Charakterportraits an. Die Charaktereigenschaften des Protagonisten werden anhand seines Äußeren und seiner Handlungen verdeutlicht. So kann sich der Leser gut mit der vom Erzähler abgelösten Hauptfigur identifizieren.

An die Stelle des Zooming-Ins als Standarderöffnung tritt später, vor allem im Naturalismus, die szenische Eröffnung. Bei diesem Einstieg richtet der Erzähler sein Objektiv aus kurzer Distanz auf das Geschehen und öffnet dann unvermittelt den Verschluss. Dabei ist die spürbare Präsenz des Erzählers nicht notwendig. In der modernen Literatur sind es meist Erzählungen, die mit einem zunächst namenlosen Er beginnen und ihn in einem szenischen Geschehen zeigen, oder Ich-Erzählungen, die mit einer szenischen Eröffnung beginnen.

Im Zuge der Postmoderne findet in der Literatur oft eine bewusste Brechung des Erzählverfahrens statt, die Eröffnung des Romans entspricht also keiner der genannten Techniken genau.

#### **4. Exemplarische Analyse ausgewählter Romananfänge**

Im Folgenden sollen drei Romananfänge näher beleuchtet werden. Ausgewählt wurden Romane, die jeweils an unterschiedlichen Stellen des Erzählvorgangs einsetzen: „Tschick“ von Wolfgang Herrndorf wirft den Leser sofort mitten ins Geschehen des Romans. Chronologisch weiter vorn beginnt Jerome D. Salinger, der in „Der Fänger im Roggen“ die klassischen Einstiegsform der Vorgeschichte verarbeitet. Markus Zusak tritt

gewissermaßen noch einen Schritt zurück und stellt seinem Roman „Die Bücherdiebin“ einen Prolog voran. Alle drei Romane sind aus der Ich-Perspektive geschrieben, daher lassen sie sich gut vergleichend betrachten.

#### 4.1. Tschick

Wolfgang Herrndorf beginnt seinen 2010 erschienenen Roman „Tschick“<sup>13</sup> mit einer szenischen Eröffnung. Schon mit dem ersten Satz wird der Leser direkt in das Romangeschehen hineingeworfen und erlebt die Situation aus der Sicht des Ich-Erzählers: „Als Erstes ist da der Geruch von Blut und Kaffee.“<sup>14</sup> Der Autor spricht hier den Geruchssinn direkt an, damit erzeugt er Neugier und Irritation beim Leser. Der Kontrast der beiden genannten Gerüche lässt Spannung entstehen: Mit Blut verbindet man meist Negatives wie Kampf oder Tod, Kaffee hingegen wird oft als positiv wahrgenommen, seinen Geruch verbinden viele Menschen mit Wärme und Geborgenheit. Zudem wird das Blut beschrieben wie ein Gegenstand, ein Möbelstück, es wird — formal zum Ausdruck gebracht durch die Parallelität im Satzbau — gleichgesetzt mit der Kaffeemaschine: „Die Kaffeemaschine steht drüben auf dem Tisch, und das Blut ist in meinen Schuhen.“<sup>15</sup> Die Skurrilität der Situation wird durch das sich unmittelbar anschließende Geständnis des Erzählers noch weiter gesteigert: „Um ehrlich zu sein, es ist nicht nur Blut. Als der Ältere ‚vierzehn‘ gesagt hat, hab ich mir in die Hose gepisst.“<sup>16</sup> Ähnlich wie im Fall von Blut und Kaffeemaschine wird auch hier ein Kontrast hergestellt: Der Erzähler verliert die Kontrolle über seinen Körper — es muss sich also, so denkt man, um eine ziemlich bedrohliche Situation handeln. Auslöser ist das Wort „vierzehn“, eine einfache Zahl, die normalerweise weder negative noch positive Assoziationen hervorruft. Die Gegenüberstellung einer existenzbedrohenden Situation und der eigentlichen Harmlosigkeit der Zahl vierzehn weckt die Neugier des Lesers: Warum setzt diese Zahl dem Erzähler so zu? Wer ist der „Ältere“?

---

<sup>13</sup> Herrndorf, Wolfgang, Tschick, Berlin 2010 (29. Aufl.).

<sup>14</sup> Ebd., S. 7.

<sup>15</sup> Ebd.

<sup>16</sup> Ebd.

Bereits die ersten Sätze werfen also eine Menge Fragen auf. Durch die sinnliche Wahrnehmung und den Kontrollverlust des Erzählers wird der Leser unmittelbar in das Geschehen hineingezogen, ohne jedoch zu wissen, wer der Erzähler ist und wo er sich befindet. Auch die nächsten Sätze geben eher indirekte Hinweise auf seine Person: „Ich hab die ganze Zeit schräg auf meinem Hocker gehangen und mich nicht gerührt. Mir war schwindlig.“<sup>17</sup> Die hängende Haltung erzeugt einen Eindruck von Passivität, der durch den Schwindel noch verstärkt wird: In einer bedrohlichen Situation erweist sich der Erzähler als handlungsunfähig. Er erscheint nicht gerade als Kämpfer. Dass genau an dieser Stelle zum ersten Mal der Name Tschick erwähnt wird, ist kein Zufall. Der Erzähler versucht, „auszusehen, wie ich gedacht hab, dass Tschick wahrscheinlich aussieht, wenn einer ‚vierzehn‘ zu ihm sagt.“<sup>18</sup> Erneut entsteht ein Gegensatz: Der Erzähler macht deutlich, dass er gerne so aussehen würde wie Tschick, es aber nicht schafft. So wird Tschick die Rolle des Helden zugewiesen. Der Erzähler etabliert sich selbst endgültig als Antihelden, indem er seine eigene Schmach wiederholt — „dann hab ich mir vor Angst in die Hose gepisst“<sup>19</sup> — und schließlich erkennbar ironisch resümiert: „Maik Klingenberg, der Held.“<sup>20</sup> An dieser Stelle nennt der Erzähler erstmals seinen Namen und wird dadurch für den Leser noch persönlicher fassbar. Gerade seine Unzulänglichkeiten und Schwächen, die Maik in einer direkten und umgangssprachlichen Ausdrucksweise offenlegt, machen es dem Leser leicht, sich mit ihm zu identifizieren. Gleichzeitig wird die Neugier auf die titelgebende Figur Tschick, den bisher völlig unbekanntem Helden, maximal gesteigert. Mit dem Satz: „War doch die ganze Zeit klar, dass es so endet.“<sup>21</sup> lenkt Maik die Aufmerksamkeit von den Protagonisten auf die Geschichte. Die Frage, die der Leser sich stellt, spricht nun der Erzähler aus: „Wo ist Tschick überhaupt?“<sup>22</sup> Auf der Autobahn habe er ihn noch gesehen, „wie er auf einem Bein ins Gebüsch gehüpft ist.“<sup>23</sup> Die so geweckte Neugier wird durch die zweite Hälfte des Satzes weiter angefacht: „[...] aber ich schätze

---

<sup>17</sup> Herrndorf, Wolfgang, Tschick, Berlin 2010 (29. Aufl.), S. 7.

<sup>18</sup> Ebd.

<sup>19</sup> Ebd.

<sup>20</sup> Ebd.

<sup>21</sup> Ebd.

<sup>22</sup> Ebd.

<sup>23</sup> Herrndorf, Wolfgang, Tschick, Berlin 2010 (29. Aufl.), S. 7.



mal, sie haben ihn auch gekriegt.“<sup>24</sup> Es entsteht der Eindruck, als habe es eine Verfolgungsjagd gegeben. Man fragt sich, wie Tschick und der Erzähler auf die Autobahn geraten sind und wo Maik sich im Moment befindet. Diese Frage beantwortet Maik im nächsten Satz indirekt: „Fragen kann ich die Polizisten natürlich nicht. Denn, wenn sie ihn nicht gesehen haben, ist es logisch besser, gar nicht damit anzufangen.“<sup>25</sup> Hier fällt wieder Maiks umgangssprachliche Art zu erzählen auf. Im Verlauf der ersten Seite gewinnt der Leser immer mehr den Eindruck, dass es sich bei Maik um einen Jugendlichen handelt. Das implizite Verfahren, dem Leser Informationen über den Umweg des inneren Erzählermonologs zu geben, macht die Erzählung lebendig und erzeugt Spannung, da sich die Details der Situation erst peu à peu erschließen. Die Ungeduld und Neugier des Lesers wird durch den fast schon unterhaltenden, nachdenklichen Ton des Erzählers immer weiter gesteigert. Teile des Geschehens bleiben im Unklaren: „Vielleicht haben sie ihn ja nicht gesehen.“<sup>26</sup>

An diesem Punkt beschließt der zuvor als Antiheld eingeführte Maik Klingenberg, sich heldenhaft zu verhalten. Er wird Tschick nicht verraten. „Da können sie mich foltern.“<sup>27</sup> Damit sind die Figuren eingeführt, das Thema des, wie der weitere Verlauf der Geschichte zeigen wird, als Heldenreise angelegten Romans ist gesetzt. Jetzt wird die Anfangssituation vollends aufgedeckt. Der Leser erfährt, dass Maik auf der Station der Autobahnpolizei sitzt und Fragen nach seinen Eltern beantwortet. Was die flapsige, umgangssprachliche Erzählweise bereits vermuten ließ, bestätigt sich: Maik ist ein Jugendlicher. Durch die vorherige Erwähnung, dass die gesamte zu Beginn geschilderte Episode eigentlich das Ende einer Kette von Ereignissen ist, ist der Leser nun gespannt: Wie hat die Geschichte begonnen? Was ist bis zu der Szene in der Autobahnpolizei alles geschehen? Um das zu erfahren, gibt es nur eine Möglichkeit: Weiterlesen!

#### **4.2. Der Fänger im Roggen**

In dem Roman „Der Fänger im Roggen“<sup>28</sup> von J.D. Salinger fällt — ähnlich wie in „Tschick“ — sofort der umgangssprachliche Erzählton auf, der aber durch die häufige Verwendung

---

<sup>24</sup> Ebd.

<sup>25</sup> Ebd.

<sup>26</sup> Ebd.

<sup>27</sup> Ebd.

<sup>28</sup> Salinger, Jerome David, Der Fänger im Roggen, Reinbek bei Hamburg 2018 (18. Aufl.);

von Schimpfwörtern wie „verflucht“, „schmierig“ und durch Jugendausdrücke, z.B. „Irrsinnskram“, „viertausend Eier“<sup>29</sup>, noch deutlich verstärkt wird. Schnell wird klar, dass es sich beim Erzähler um einen Jugendlichen handelt. Indem der Ich-Erzähler seine Leser direkt anspricht, erzeugt er einen Eindruck von Nähe. Er wirkt authentisch und der Leser kann sich gut mit ihm identifizieren. Als befände er sich in einer Runde von Freunden, geht der Erzähler bereits im ersten Satz auf Erwartungen seiner Zuhörer ein, bevor diese sie überhaupt geäußert haben: „Wenn ihr das wirklich hören wollt, dann wollt ihr wahrscheinlich als Erstes wissen, wo ich geboren bin und wie meine miese Kindheit war und was meine Eltern getan haben und so, bevor sie mich kriegten, und den ganzen David-Copperfield-Mist [...]“<sup>30</sup> Der Ich-Erzähler, der sich damit als Protagonist der Geschichte einführt, projiziert hier die Erwartung einer Vorgeschichte als Beginn der Erzählung auf den Leser und weckt dadurch erst genau diese Erwartung. Mit der Formulierung „David-Copperfield-Mist“ verweist er auf den Klassiker von Charles Dickens.<sup>31</sup> Dessen erstes Kapitel trägt den Titel „Ich komme zur Welt“.<sup>32</sup> Es enthält Elemente, die typisch für eine Vorgeschichte sind und die Salingers Erzähler seinen Lesern als Erwartung unterstellt: Geburt, Kindheit und Leben der Eltern. Dass er den Klassiker kennt, lässt vermuten, dass der Erzähler einer gebildeten Schicht entstammt. Offensichtlich geht er davon aus, dass auch seine Leser Dickens' Roman kennen, denn er gibt keine weiteren Erklärungen, sondern macht sofort durch den Zusatz „Mist“ deutlich, dass er nicht vorhat, die klassische Form zu erfüllen. Ebenso wenig wie die darauf gründenden Erwartungen seines Publikums. Er fügt hinzu: „[...] aber eigentlich ist mir gar nicht danach, wenn ihr's genau wissen wollt. Erstens langweilt mich der Kram, und zweitens hätten meine Eltern dann ungefähr zwei Blutstürze, wenn ich etwas ziemlich Persönliches über sie erzählen würde.“<sup>33</sup> Eine solche informelle, schnodderige Sprache war 1951, als Salingers Roman erschien, etwas Neues und Unerhörtes. In der Welt der Erwachsenen, bei den Etablierten der amerikanischen Gesellschaft, löste dies teilweise

---

Originalausgabe: Salinger, Jerome David, *The Catcher in the Rye*, New York 1951.

<sup>29</sup> Salinger, Jerome David, *Der Fänger im Roggen*, Reinbek bei Hamburg 2018 (18. Aufl.), S. 9.

<sup>30</sup> Ebd., S. 9.

<sup>31</sup> Dickens, Charles, *David Copperfield*, Frankfurt am Main 2014 (4. Aufl.);

Originalausgabe: Dickens, Charles, *David Copperfield*, London 1850.

<sup>32</sup> Dickens, Charles, *David Copperfield*, Frankfurt am Main 2014 (4. Aufl.), S. 7.

<sup>33</sup> Salinger, Jerome David, *Der Fänger im Roggen*, Reinbek bei Hamburg 2018 (18. Aufl.), S. 9.

Entsetzen aus. Jugendliche Leser dagegen konnten sich mit dem Protagonisten identifizieren.

Bereits auf den ersten beiden Seiten des Romans erwähnt der Ich-Erzähler wesentliche Grundpfeiler, auf denen der Konsens der amerikanischen Gesellschaft in den 1950er Jahren beruhte und die den Kern des American Dream ausmachen: Statussymbole, Reichtum, gesellschaftlicher Aufstieg. Sein Bruder ist Drehbuchautor in Hollywood und verdient viel Geld, von dem er sich ein schnelles, teures Auto gekauft hat. Der Protagonist selbst besucht eine teure Privatschule, deren Werbeslogan lautet: „Seit 1888 formen wir Jungen zu tüchtigen, klar denkenden jungen Männern.“<sup>34</sup> Genau wie im Fall von „David Copperfield“ macht der Ich-Erzähler auch hier klar, dass er von alledem nichts hält: Die Arbeit seines Bruders in Hollywood bezeichnet er als Prostitution, und an der Privatschule sei ihm „keiner begegnet, der tüchtig war und klar denken konnte [...]“<sup>35</sup> Die offen zur Schau getragene Verweigerungshaltung des jugendlichen Protagonisten in Kombination mit seiner direkten, von Schimpfwörtern durchsetzte Sprache rief, wie Peter Freese betont, „die Prüden und die Kommunistenjäger auf den Plan“ und „beschwor manchen Skandal herauf.“<sup>36</sup> Genau das machte für die jugendlichen Leser den Reiz des Romans aus. Für sie wurde er „zum Repräsentanten der Sorgen und Sehnsüchte einer ganzen Nation.“<sup>37</sup> In einer Sprache, die ihrer Generation näher kam als das, was sie an Schulen wie der vom Ich-Erzähler beschriebenen täglich lernten und erlebten, fanden Jugendliche bereits auf der ersten Seite des Romans ihr eigenes Unbehagen an dem als starr und mitunter fragwürdig empfundenen System der Erwachsenen in Worte gefasst. Obwohl der Erzähler am Beginn des Romans seinen Namen noch nicht nennt, entsteht doch gerade bei jungen Lesern der Eindruck eines Freundes und Verbündeten. Dieses Gefühl von Nähe schafft den Sog, der die Leser bis heute fesselt und in die Geschichte hinein zieht.

### 4.3. Die Bücherdiebin

---

<sup>34</sup> Ebd., S. 10.

<sup>35</sup> Ebd.

<sup>36</sup> Freese, Peter, Jerome David Salinger: The Catcher in the Rye. In: Lohner, Edgar (Hrsg.), Der amerikanische Roman im 19. und 20. Jahrhundert, Berlin 1974, S. 320-336, hier S. 320.

<sup>37</sup> Ebd.

Markus Zusak stellt seinem 2005 erschienenen erschienenem Roman „Die Bücherdiebin“<sup>38</sup> einen Prolog voran, der den Titel „Ein Trümmerberg“ trägt. Darunter werden unter der Überschrift „Es wirken mit“ wie in einem Theaterstück die handelnden Figuren genannt: Der Erzähler, Farben und die Bücherdiebin.<sup>39</sup> Das erzeugt Interesse beim Leser, da zum einen die Figur des Erzählers nicht näher benannt wird, zum anderen Farben normalerweise nicht als Mitwirkende, also als handelnde Personen gesehen werden. Gleichzeitig erweckt der Prolog durch die Bühnenanspielung einen szenischen Eindruck. Der Leser muss also keine Angst vor einem langatmigen, erklärenden Romaneinstieg haben. Der Prolog ist insgesamt kürzer als die folgenden Erzählteile, aber genau wie sie durch Kapitelüberschriften und Erzählereinschübe strukturiert. Das macht ihn zu einem integralen Bestandteil der erzählten Geschichte, so dass hier von einer Mischung aus Prolog und szenischem Einstieg gesprochen werden kann.

Bereits die Überschrift des ersten Kapitels — „Tod und Schokolade“<sup>40</sup> — weckt sofort die Neugier des Lesers. Ähnlich wie bei Wolfgang Herrndorfs Einstieg mit Blut und Kaffee handelt es sich um einen scheinbar nicht vereinbaren Gegensatz: Mit dem Tod verbindet man normalerweise negative Empfindungen, wohingegen Schokolade als positiv aufgefasst wird. Die Neugier des Lesers wird zunächst nicht befriedigt. Stattdessen schildert der Erzähler am Beginn des Kapitels in knappen Sätzen, wie er versucht, die Welt wahrzunehmen:

„Zuerst die Farben. / Dann die Menschen. / So sehe ich die Welt normalerweise. / Ich versuche es zumindest.“<sup>41</sup>

Diese vier Zeilen wirken wie ein Prosagedicht, da jeder kurze Satz in einer eigenen Zeile steht. Durch sie werden Neugier und Irritation des Lesers noch gesteigert, da normalerweise Farben nicht losgelöst von einem Gegenstand oder einem Menschen wahrgenommen werden. Außerdem scheinen diese Zeilen nichts mit der Überschrift zu tun zu haben. Ohne weitere Erklärung folgt nun ein Einschub, der den Titel „Eine kurze Bemerkung am Rande“<sup>42</sup> trägt. Dies weckt beim Leser die Erwartung einer eher

---

<sup>38</sup> Zusak, Markus, Die Bücherdiebin, München 2015 (3. Aufl.).

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

<sup>40</sup> Ebd.

<sup>41</sup> Ebd., S. 9.

<sup>42</sup> Zusak, Markus, Die Bücherdiebin, München 2015 (3. Aufl.), S. 9.

beiläufigen Äußerung ohne großes Gewicht. Der folgende Satz ist jedoch alles andere als banal: „Ihr werdet sterben.“<sup>43</sup> Wieder stellt sich die Frage, was dieser Einschub mit den ersten vier Zeilen oder der Überschrift zu tun hat. Der Erzähler fährt fort: „Ich bin nach Kräften bemüht, dieser ganzen Angelegenheit eine fröhliche Seite zu verleihen, aber die meisten Menschen haben einen tief sitzenden Widerwillen, der es ihnen unmöglich macht, mir zu glauben, so sehr ich auch versuche, sie davon zu überzeugen.“<sup>44</sup> Wer spricht hier? Wozu die erneute Bekräftigung: „Bitte glaubt mir: ich kann fröhlich sein“<sup>45</sup>? Anders als in „Tschick“ oder in „Der Fänger im Roggen“ kann der Leser sich am Beginn von Zusaks Roman nicht mit dem Erzähler identifizieren. Im Gegenteil: Indem der Erzähler selbst den Widerwillen vieler Menschen ihm gegenüber anspricht, entsteht eine Kluft zwischen ihm und dem Leser. Dennoch machen ihn seine lockere, betont heitere Sprache und sein Werben um Verständnis sympathisch. In diesem Fall weckt genau die Spannung zwischen Distanz und Nähe zum Erzähler die Neugier des Lesers, nicht nur auf die Erzählerfigur, sondern auch auf die Geschichte, die sie zu erzählen hat.

Im folgenden Abschnitt wird nach und nach immer klarer, um wen es sich bei dem Erzähler handelt: Hier spricht der Tod. Farben sind seine Weise, Tageszeiten, Situationen oder Stimmungen wahrzunehmen: „Ich persönlich mag einen schokoladenfarbenen Himmel. Dunkle Bitterschokolade.“<sup>46</sup> Damit wird klar, dass der Erzähler mit der Überschrift des ersten Prolog-Kapitels, „Tod und Schokolade“, bereits sich selbst eingeführt hat — ohne dass dem Leser dies bewusst war.

An diesem Punkt lenkt der Erzähler den Blick des Lesers weg von seiner Person, hin zu dem, worüber er erzählen will: „Es ist die Geschichte einer beständig Überlebenden — von einer Expertin im Zurückbleiben.“<sup>47</sup> Der scheinbar unbesiegbare Tod, dem kein Mensch entgehen kann, erzählt selbst von einer, die es geschafft hat, ihm gewissermaßen ein Schnippchen zu schlagen! Mit den Worten „Ich sah die Bücherdiebin drei Mal“ leitet der Erzähler über zum szenisch-erzählenden Teil des Prologs, in dem drei kurze Begegnungen des Todes mit der Protagonistin des Romans, der Bücherdiebin, geschildert werden. Wer ist diese Person? Wie ist ihr gelungen, was eigentlich unmöglich ist? Wird

---

<sup>43</sup> Ebd.

<sup>44</sup> Ebd.

<sup>45</sup> Ebd.

<sup>46</sup> Ebd., S. 10.

<sup>47</sup> Zusak, Markus, Die Bücherdiebin, München 2015 (3. Aufl.), S. 12

der Tod tatsächlich von seiner womöglich einzigen Niederlage erzählen? Der Leser darf gespannt sein!

## 5. Schluss

Ausgehend von der Frage, mit welchen Mitteln es dem Autor gelingt, die Aufmerksamkeit des Lesers zu erreichen, wurden in dieser Arbeit drei Romananfänge genauer in den Blick genommen. Analysiert wurden dabei die Art der Eröffnung, die Figur des Erzählers, seine Sprache und der Aufbau von Spannung am Beginn des Romans.

Während in Wolfgang Herrndorfs Roman „Tschick“ eine Form der Eröffnung konsequent durchgehalten wird, sehen wir in „Der Fänger im Roggen“ von J.D. Salinger den Bruch mit einer der klassischen Einstiegsformen. „Die Bücherdiebin“ von Markus Zusak schließlich steht für eine im modernen Roman typische Vermischung verschiedener Eröffnungsarten. In Herrndorfs und Salingers Roman ahnt der Leser schnell, dass es sich bei dem Ich-Erzähler um einen Jugendlichen, vermutlich um einen Jungen, handelt. Der Leser kann sich gut mit den beiden Protagonisten identifizieren. In Zusaks Roman hingegen wird genau durch das Gegenteil Spannung erzeugt: Dadurch, dass man zunächst nicht weiß, wer der Erzähler ist, und durch die Spannung zwischen Distanz und Nähe zu ihm, wird die Neugier des Lesers geweckt.

Die Sprache von Maik Klingenberg, der Hauptfigur des Romans „Tschick“, wirkt, passend zu seiner Person, flapsig und jugendlich. Dadurch fühlen sich gerade junge Leser ihm nah. Auch Salingers Protagonist verwendet eine schnodderige Sprache. Außerdem benutzt er Flüche und Schimpfwörter. Dabei ist zu bedenken, dass Salingers Roman rund fünfzig Jahre älter ist als „Tschick“. Damals sahen viele Erwachsene einen Skandal in einer solchen Sprache. Genau das machte für die Jugendlichen den Charme des Buches aus. Der Erzähler in „Die Bücherdiebin“ von Markus Zusak benutzt eine heitere Sprache, die Spannung erzeugt, da sich der Erzähler immer klarer als der Tod zu erkennen gibt. Der Aufbau von Neugier und Spannung vom Beginn der Erzählung an gelingt Wolfgang Herrndorf über eine sinnliche Wahrnehmung, die in Form eines krassen Gegensatzes präsentiert wird: Blut und Kaffee. Die Neugier des Lesers ist geweckt, im Zuge der szenischen Eröffnung befindet er sich vom ersten Satz an mitten im Geschehen. Es

werden viele Fragen aufgeworfen, nur allmählich erschließt sich dem Leser das Bild von der bedrohlichen Situation zu Anfang des Romans. Durch gezieltes Vorenthalten bestimmter Informationen wird die Neugier noch gesteigert.

Bei Salinger wird Spannung durch die Nichterfüllung der — unterstellten — Lesererwartung erzeugt. Der absichtliche Bruch mit einer klassischen Form des Romananfangs, der Vorgeschichte, findet seine Fortsetzung in der Ablehnung des bürgerlichen Wertekanons durch den Protagonisten. Indem er sich außerhalb der etablierten Gesellschaft stellt, weckt er vor allem bei jungem Publikum Neugier auf seine Rebellengeschichte.

Markus Zusak stellt am Beginn seines Romans Spannung und Leserinteresse vor allem durch Irritation her. Wie Herrndorf arbeitet er mit Gegensätzen: Die Ankündigung eines Prologs in Kombination mit einer Art Besetzungsliste wie in einem Theaterstück, die Zusammenstellung von Tod und Schokolade in der ersten Überschrift, vor allem aber der heitere Grundton und der sich nach und nach zu erkennen gebende Tod als Erzähler. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die szenische Eröffnung eines Romans keineswegs die einzige Möglichkeit darstellt, den Leser in Bann zu ziehen. Eine entscheidende Rolle spielt die Figur des Erzählers. Ist er als Protagonist eine Identifikationsfigur, schafft dies eine Verbindung zum Leser. „Die Bücherdiebin“ zeigt jedoch, dass auch ein Erzähler, der nicht der Protagonist und zudem das Gegenteil einer Identifikationsfigur ist, die Leser neugierig machen kann. Grundsätzlich müssen Sprache und Erzählton zum Erzähler passen. Fühlt sich der Leser dazu in seiner eigenen Sprache angesprochen, baut ihm dies eine Brücke in die Geschichte. Spannung und Neugier werden vor allem durch unerwartete oder gegensätzliche Elemente erzeugt sowie durch das bewusste Vorenthalten von Informationen, das beim Leser zu Fragen und damit zu Interesse am weiteren Verlauf der Geschichte führt.

## 6. Quellen- und Literaturverzeichnis

### Quellen

Dickens, Charles, David Copperfield, Frankfurt am Main 2014 (4. Aufl.).

Herrndorf, Wolfgang, Tschick, Berlin 2010 (29. Aufl.).

Salinger, Jerome David, Der Fänger im Roggen, Reinbek bei Hamburg 2018 (18. Aufl.).

Zusak, Markus, Die Bücherdiebin, München 2015 (3. Aufl.).

### Internetquellen

[https://www.deutschlandfunkkultur.de/das-gewicht-des-ersten-satzes-immer-faellt-mir-wenn-ich-an.976.de.html?dram:article\\_id=341814](https://www.deutschlandfunkkultur.de/das-gewicht-des-ersten-satzes-immer-faellt-mir-wenn-ich-an.976.de.html?dram:article_id=341814) (Abrufdatum: 22.12.2018).

<https://de.wikipedia.org/wiki/Erzähltheorie> (Abrufdatum: 27.12.2018).

<https://www.swr.de/swr2/programm/sendungen/wissen/j/-/id=660374/did=23090444/nid=660374/1ic7lak/> (Abrufdatum: 27.12.2018).

### Sekundärliteratur

Freese, Peter, Jerome David Salinger: The Catcher in the Rye. In: Lohner, Edgar (Hrsg.), Der amerikanische Roman im 19. und 20. Jahrhundert, Berlin 1974, S. 320-336.

Gelfert, Hans-Dieter, Wie interpretiert man einen Roman?, Stuttgart 1993.

Genette, Gérard, Die Erzählung, Paderborn 2010 (3. Aufl.).

Lämmert, Eberhard, Bauformen des Erzählens, Stuttgart 1955.

Miller, Norbert, Romananfänge, Berlin 1965.

Stanzel, Franz K., Theorie des Erzählens, Göttingen 1979.

Vogt, Jochen, Aspekte erzählender Prosa, Paderborn 2008 (10. Aufl.).