Ksenia Kuzminykh (Göttingen)

Opportunistische Figuren in der deutschen Jugendliteratur

Abstract

Für die literarische Fragestellung nach der narratologischen Konzeption von ‚Mitläufern‘ ist das Konzept der ‚Figur‘ von einer besonderen Relevanz. Figuren können aufgrund ihres ausgeprägten Potenzials, Identifikationsprozesse zu evozieren, als effiziente Mittel für die Leserlenkung oder aber für die Autonomisierung des Lesers verwendet werden. Da den opportunistischen Figuren in aller Regel eine negative Konnotation inhäriert, ist anzunehmen, dass die jugendlichen abstrakten Leser zu diesen eine reflektierende Distanz aufbauen sollen. Eine Alternative zu dieser Intention besteht in dem temporären, spielerischen Sich-Einlassen auf opportunistische Figuren und ihre Perspektiven. Anhand von ausgewählten jugendliterarischen Texten von Kirsten Boie, Walter Moers und Saša Stanišić sollen opportunistische Figurenkonzeptionen aus narratologischer Perspektive untersucht werden. Die Auswahl der Texte bemisst sich nach ihrem repräsentativen Charakter für die Explikation der figuralen Entwicklung und ihrer Umsetzung auf den Ebenen der *histoire* und des *discours*. Im Fokus stehen dabei individuelle Transformationen. Als analytisches Verfahren wird die Methode des *close reading* verwendet.

Keywords

Jugendliteratur; Figurenkonzeption; Opportunisten; Mitläufer; integraler Opportunismus; optionaler Opportunismus; analektischer Opportunismus; passive Täterschaft; *Dunkelnacht* von Kirsten Boie; *Wolf* von Saša Stanišić; *Prinzessin Insomnia* von Walter Moers

1. Theoretische Überlegungen Opportunismus

1.1 Opportunismus

In Anlehnung an die Definition, die sich im politischen Lexikon findet, wird ‚Opportunismus‘ hier als eine willfähige, zweckmäßige Anpassung an eine gegebene

Situation bezeichnet, bei der momentane Nützlichkeitsabwägungen wichtiger erscheinen als dauerhafte, wertgebundene Prinzipien.¹ Man kann ferner zwischen dem integrativen, dem optionalen und dem analektischen Opportunismus differenzieren.²

Bei der zunächst genannten Form wird die Eingliederung eines Opportunisten in ein größeres Ganzes fokussiert. Diese Art führt zur Selbstaufgabe jeglicher Autonomie und korreliert mit einem Verlust an Souveränität und Integrität. Ferner impliziert der integrative Opportunismus eine willfährige Subordination gegenüber den Anführern, die mit einer Zurückstellung der persönlichen Bedürfnisse korrespondiert. Als Gegenleistung erhält der integrative Opportunist Vorteile, die ihm ansonsten verwehrt geblieben wären.³

Für den optionalen Opportunisten ist das situativ variierende taktische Kalkül, das in seltenen Fällen mit vorsätzlicher Planung und überbordendem Eifer korrespondiert, prototypisch.⁴

Der analektische Opportunismus ist in Differenz zu den beiden anderen Spielarten der Prinzipienlosigkeit niemals bereit, die eigenen Überzeugungen in toto aufzuopfern.⁵

1.2 Figurenkonzeption

Im Rahmen dieses Beitrags wird die Figur als ein mentales Modell⁶ eines Menschen oder einer, im Äußeren menschenähnlichen und im Inneren den jeweiligen kulturellen Konzeptionen von typischen menschlichen mentalen Zuständen konformen, Gestalt aufgefasst.⁷ Die Annahmen über das Innenleben der Figur erlauben es, narrative Techniken der Emotionsdarstellung⁸ und Bewusstseinsdarstellung⁹ zu untersuchen und

---

¹ Vgl. Klaus Schubert, Klein Martina: Das Politiklexikon. Bonn: Dietz 2020.

² Vgl. Heike Hümme: Künstlerischer Opportunismus in der Malerei und Plastik des Dritten Reiches. Salzgitter: Universitätsverlag, S. 257.

³ Vgl. ebd., S. 257.

⁴ Vgl. ebd., S. 259.

⁵ Vgl. ebd., S. 261.

⁶ Vgl. Walter Kintsch: Paradigm of Cognition. Cambridge: Cambridge University Press 1998; Peter Stockwell: Cognitive Poetics. An Introduction. London: Routledge 2002.

⁷ Vgl. Fotis Jannidis: Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie. Berlin: De Gruyter 2004.

⁸ Vgl. Simone Winko: Codierte Gefühle. Berlin: Erich Schmitt 2003.

⁹ Vgl. Wolf Schmid: Mentale Ereignisse. Berlin: De Gruyter 2019, S. 66.

die von Christian Wenger¹⁰ konzipierte Entwicklungsdynamik der Figuren präziser zu erfassen.

Das mentale Modell der Figur wird inkremental als ein holistisches gedankliches und emotionales Konstrukt im Fortgang des Textes konstituiert. Es wird sukzessive durch die Elaboration, die Modifikation oder die Revision konkretisiert. Als erstes erfolgt die Identifikation von textuellen Konstrukten als Figuren, die gegebenenfalls als opportunistisch zu deskribieren sind. Daran schließt sich die Analyse der Figurencharakterisierung, der Motivierung ihrer Handlungen und auch die Untersuchung der narrativen Strategien für die Evokation von Empathie an.

Charakterisierung bezeichnet die Summe aller relevanten figurenbezogenen Tatsachen in der erzählten Welt.¹¹ Die Charakterisierungsmodi können im Hinblick auf die Instanz (figurale, narratoriale oder auktoriale Perspektive), die Gerichtetheit der Informationsvergabe (Fremdkommentar versus Eigenkommentar) sowie im Hinblick auf die Deutlichkeit der Eigenschaftszuweisung (direkt oder indirekt) unterschieden werden.¹²

Als nächstes ist die Motivierung zu explizieren. Diese beschreibt eine Sinnstruktur, mit der ein Element des Textes mit anderen Elementen sinnvoll konnektiert wird. Sie bezieht sich somit auf das Verhältnis zwischen der Figur und der Handlung und insbesondere auf die Frage, wie sich in einem Text die Figureninformationen zu den Informationen, die Handlungen und Ereignisse motivieren, verhalten. Insbesondere für die Analyse der Intentionen opportunistischer Figuren erweist sich die Betrachtung dieser Sinnstruktur (der Motivierung) äußerst aufschlussreich. Die kausal wirkende Funktion einer Figureninformation (i. e. Motivierung von vorne¹³) ist die häufigste Form der Motivierung.¹⁴ Additiv zu der Motivierung von ‚vorne‘ differenziert Clemens Lugowski die Motivierung von ‚hinten‘.¹⁵ Sie wird dann erkennbar, wenn Figuren scheinbar jenseits jeglichen Kausalzusammenhangs Handlungen ausführen, die für den gesamten Handlungsnexus relevant sind.

---

¹⁰ Vgl. Christian Wenger: „An Introduction to the Aesthetics of Literary Portraiture“. In: Publications of the Modern Language Association of America 50 (1935), S. 615-629.

¹¹ Vgl. ebd., S. 204.

¹² Vgl. Ralf Schneider: Grundriß zur kognitiven Theorie der Figurenrezeption am Beispiel des viktorianischen Romans. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2000, S. 81.

¹³ Vgl. Clemens Lugowski: Die Form der Individualität im Roman. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994, S. 67.

¹⁴ Vgl. Jannidis: Figur, S. 224.

¹⁵ Vgl. Lugowski: Individualität, S. 66-68.

Als eine weitere ausschlaggebende Konstituente für die Figurenanalyse fungiert die Empathie. Im Hinblick auf die Konstruktion von Opportunisten ist die Empathie von besonderem Interesse. Sie bringen ihre empathischen Begleiter an einem *plot twist* in eine für diese Figuren bedrohliche Situation. Auf diese Weise entsteht *suspense*. Ferner wird an diesem Wendepunkt das bis zu diesem Zeitpunkt konstruierte mentale Modell eines Wendehalses modifiziert. Das Agieren der opportunistischen Figur ist mit seiner Rekonzeptualisierung interdependent. War die zentrale Figur ‚böse‘ und folgte der Opportunist in apologetischer Intention ihren Insinuationen, kann er sich aufgrund seiner mentalen Erkenntnis von dieser Figur distanzieren und in die Gruppe der seitens der narratorialen sowie gegebenenfalls auktorialen Instanz affirmierten Figuren wechseln. Dies prädisponiert die Genese der Empathie für den Geläuterten. Auch ein anderes Szenario ist antizipierbar. Diesem zufolge offenbart der Opportunist seine wahren Absichten, bringt diejenige fiktive Person in Gefahr und wechselt an dem Kulminationspunkt endgültig in die Gruppe der Antagonisten. Das konzipierte mentale Modell wird revidiert. Konklusiv wird auch die Empathie dekonstruiert. Es kann zwischen ausdrucksvermittelter und situationsvermittelter Empathie differenziert werden.¹⁶ Die zunächst genannte bezieht sich auf die Mimik, Gestik und die Stimme, während die zuletzt genannte die Situation der Figur und ihre sinnlichen Wahrnehmungen fokussiert. Das gilt für die fünf Sinne und auch für die Körperwahrnehmung.

Im weiteren Verlauf werden mit Hilfe dieser phänomenologischen Überlegungen zum Begriff ‚Opportunismus‘ sowie zu den narratologischen Kategorien opportunistische Figuren analysiert.

2. Exemplarische Analysen

2.1 *Dunkelnacht* von Kirsten Boie

Kirsten Boie gestaltet in ihrem historischen Narrativ *Dunkelnacht*¹⁷ (2021) die opportunistische Figur Gustls, die im Fortgang der Narration stark benachteiligt wird. Die Handlung fokussiert die Dramatik der Nacht vom 28.04.1945 bis zum 29.04.1945. Als initiales Ereignis fungiert die Verkündung des Kriegsendes. Für die meisten Bewohner Penzbergs, beispielsweise für den 1933 abgesetzten Bürgermeister Hans Rummer, ist

---

¹⁶ Vgl. Doris Bischof-Köhler: Spiegelbild und Empathie. Die Anfänge der sozialen Kognition. Bern: Huber 1993.

¹⁷ Vgl. Kirsten Boie: *Dunkelnacht*. Hamburg: Oetinger 2021.

dies eine frohe Kunde, während seine Kontrahenten diese Nachricht als eine Aufforderung zum sofortigen Handeln wahrnehmen. Der Ausgang dieses Konflikts ist antizipierbar. Drei jugendliche Figuren – Schorsch, Marie und Gustl – sind auf unterschiedliche Weise in das Geschehen dieser Nacht involviert.

Der neunjährige Gustl ist zu Beginn des Krieges (1939) noch zu jung, um die Komplexität der historischen Situation durchschauen zu können. Er wächst unter den Bedingungen des Krieges und der effizienten Indoktrination auf. Die manipulativen Strategien der von Hybris geblendeten Machtspitze basieren weder auf objektiven Argumenten noch auf validen und reliablen Aussagen. Vielmehr zielen sie auf die Evokation solcher elementaren Emotionen wie Angst, Wut und Ekel gegenüber den oppositionellen Individuen (i. e. Outgroupderogation) sowie auf die Affizierung der Solidarität, der individuellen Bedeutsamkeit wie der Sekurität in der Gruppe (i. e. Favorisierung der Eigengruppe beziehungsweise der Ingroup). Dementsprechend ist es nicht exklusive Gustls Schuld, dass er ein loyaler Apologet des nationalsozialistischen Regimes ist. Diese Attitüde resultiert innerfiktional aus einer effizient eingesetzten Agitation. Im Verlauf der Narration wird seiner Figur zwar eine Möglichkeit unterbreitet, sich aus den Fesseln der Fremddetermination zu befreien und Konsequenzen für sein Handeln zu übernehmen. Da der Junge jedoch diesen Schritt nicht wagt, wird ihm ein Neubeginn verwehrt.

Die Einführung der Figur Gustls erfolgt durch den nichtdiegetischen, zuverlässigen Erzähler. Für die Handlung ist sein Äußeres nicht von Bedeutung. Der allwissende Narrator beginnt mit der externen Fokalisation und gewährt anschließend an seinen kurzen Bericht der äußeren Umstände einen Einblick in die innere Gedanken- und Gefühlswelt der Figur des Fünfzehnjährigen.

Eine Schande ist sie [seine Mutter], eine Schande war auch sein Vater, der jetzt irgendwo bei Stalingrad vermisst ist. *Vermisst!*, nicht einmal den Heldentod sterben konnte er. Immer hat Gustl mit der Schande des Vaters gelebt.

War im Auch-Da [sic, der Begriff wird von Kirsten Boie für das Konzentrationslager Dachau verwendet] gewesen, im KZ Dachau, sein Vater, war ein Roter gewesen, das sühnt man auch nicht als Soldat. Und Gustl hat Scham gespürt, immer schon, seit er ein Pimpf geworden war und die Uniform der Hitlerjugend tragen durfte, das braune Hemd, die schwarze Hose, Koppel und

Armbinde. Wollte beweisen, dass er nicht war wie der Vater, war darum im Jungvolk einer der Zähesten, war HJ-Führer geworden, hat getan, was er konnte, um die Schande der Eltern vergessen zu machen. Für sich selbst [...] Die Schande muss ausgelöscht werden.¹⁸

Die Information kennzeichnet Gustl als einen integrativen Opportunisten. Die Motivierung seiner Partizipation an der Untergrundorganisation ‚Werwolf‘ bleibt ambivalent. Zum einen sind seine Handlungen auf den Einfluss der Propaganda zurückzuführen, zum anderen ist aber sein tiefes Gefühl der Scham für seinen oppositionellen Vater zu nennen. Als ein weiterer Grund für seine Entscheidung fungiert die Hoffnung, die gleichaltrige Marie, in die er heimlich verliebt ist, zu beeindrucken. Die junge Frau entscheidet sich jedoch für Gustls Konkurrenten Schorch Lahner. Dieses Votum hat negative Auswirkungen auf Gustls Selbstwertgefühl. Der Zurückgewiesene unterliegt einem Irrtum, denn er führt die zärtliche Zuneigung der jungen Frau gegenüber seinem Rivalen auf die familiären Bedingungen von Schorsch zurück. Sein Vater ist der Polizeimeister, der von den Befürwortern des herrschenden Regimes bewundert wird. Gustls Vater hingegen gehört aus der ideologischen Perspektive des Sohnes zu den Verrätern. „*Vermisst!*, nicht einmal den Heldentod sterben konnte er.“¹⁹ Die Komparation der Väter potenziert Gustls Gefühl subjektiver Minderwertigkeit und augmentiert zugleich sein Streben nach einer positiven sozialen Identität. Da er – wiederum lediglich aus seiner ideologischen und perzeptiven Perspektive – keine Wertschätzung aus seiner unmittelbaren Umwelt erfährt, versucht er, sein gesteigertes Bedürfnis nach einer positiven Selbstevaluation durch die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe auszugleichen. Sein Bedürfnis nach positiver Selbstevaluation steigert sich zu einem ‚Bedeutungshunger‘.²⁰ So ist er zunächst ein eifriger Pimpf, später ein arrivierter HJ-Führer. Schließlich tritt er in die Untergrundorganisation ‚Werwolf‘ ein. Der Erzähler korrigiert den gravierenden Irrtum des mittlerweile fünfzehnjährigen Jugendlichen bezüglich der Selbstdeformation als Verräter sowie seine Fehleinschätzung der oppositionellen Eltern:

---

¹⁸ Boie: *Dunkelnacht*, S. 15 [Herv. im Original].

¹⁹ Kirsten Boie: *Dunkelnacht*, S. 15 [Herv. im Original].

²⁰ Vgl. Arie Kruglanski, Xiaoyan Chen, Mark Dechesne, Shira Fishman, Edward Orehek: „Fully Committed: Suicide Bombers' Motivation and the Quest for Personal Significance.“ In: *Political Psychology* 30.3 (2009), S. 331-357.

Hat getan, was er konnte, um die Schande der Eltern vergessen zu machen. Für sich selbst – den anderen war es ja gleich. Waren so viele Rote in Penzberg, Rote und Sozen, und so viele Verräter Kinder wie er. Aber er selbst, er selbst... Die Schande muss ausgelöscht werden.²¹

Als Resultat der in der Propaganda realisierten Outgroupderogation (i. e. die Fremdgruppenabwertung) ist das Streitgespräch mit seiner Mutter zu interpretieren. Der manipulierte Jugendliche deutet ihr Verbot, an der illegalen Organisation aktiv zu partizipieren, nicht als ihre Sorge um ihn, sondern als ein Signum des mangelnden Respekts vor ihm:

„Junge!“ hat die Mutter gefleht. „Du gehst nicht! Nicht dahin, nicht zu diesen Werwölfen, nicht ...“ Aber er hat sein Bündel gepackt, sie nicht einmal angesehen hat er, sie wird ihn nicht aufhalten können.²²

Die Fremdgruppe, zu der Gustls Mutter als Kommunistin gehört, wird extra- und intradiegetisch als minderwertig in den propagandistischen Reden dargestellt, während die Eigengruppe vor dem Hintergrund der Derogation (i. e. Abwertung) stets höher evaluiert wird.

Die Eigengruppenfavorisierung²³ weist Similaritäten zur narzisstischen Glorifizierung auf:²⁴ In dem historischen Narrativ von Kirsten Boie erfolgt die Egalisierung der ‚Gruppe Hans‘ mit Gott (eine Einheit innerhalb der Untergrundorganisation ‚Werwolf‘ unter der Leitung von Hans Zöberlein). Diese Gleichstellung wird durch die intertextuelle Rekurrenz auf das Alte Testament verwirklicht: So heißt es in der biblischen Quelle: „Rache ist mein.“²⁵ Bei Boie wiederholt Gustl in seiner erlebten Rede die Worte des Reichspropagandaleiters: „Hass ist unser Gebet, und Rache ist unser Feldzug!“, das hat ihnen der Reichsminister Goebbels höchstpersönlich als Lösung mit auf den Weg gegeben. Gustl wird sich ihrer würdig

---

²¹ Boie: *Dunkelnacht*, S. 15.

²² Ebd., S. 15.

²³ Vgl. Marilyn Brewer: *Social psychology*, S. 695-717.

²⁴ Vgl. Boie: *Dunkelnacht*, S. 14, 16.

²⁵ Vgl. 5. Mose 32, 35.

erweisen.“²⁶ Die Akzentuierung des Possessivpronomens ‚mein‘ in der Pluralform suggeriert die Zusammengehörigkeit, die die Inkludierten anstreben. Ferner verweist ‚unser‘ auf die erste Zeile des bekanntesten Gebets des Christentums (i. e. Das Vaterunser), wodurch auf Joseph Goebbels verwiesen wird, der christliche Theologoumena mit der nationalsozialistischen Ideologie verbrämte.²⁷ Eine ähnliche Funktion erfüllt das mit dem Pronomen eingeführte Substantiv ‚Gebet‘. Damit wird eine weitere Nuance der Gemeinschaft textualisiert, nämlich der gemeinsam vollzogene Akt des Betens, der aus seinem ursprünglichen Kontext herausgelöst wird. Eine weitere Ebene erschließt sich durch den schärferen Blick auf den historischen, außerdiegetischen Kontext. So wurde die Entstehung der Ideologie des Nationalsozialismus nicht zuletzt mittels (pseudo-)idealisierender Interpretamente der germanischen Religion und ihrer Adoration forciert.²⁸ In einem engen Konnex dazu steht im Sinne des Emplotments (i. e. Einheitsnarrativ) die narrative Modellierung der Historie.²⁹

Zugleich wird als aktivierende Komponente die Aussicht auf Bedeutungsgewinn genannt – „sie [die Gruppe Hans] erobern die Heimat zurück“³⁰ – und somit der Bedeutungshunger gestillt. Mit der erneuten Wiedergabe dieser Replik wird Gustls Irrtum pointiert. Der Jugendliche hat über die Indoktrination anscheinend die Fakten vergessen, wie sie der Erzähler just drei Seiten zuvor explizierte: Den Einmarsch deutscher Truppen in Polen, die Besetzung Frankreichs, Dänemarks, der Niederlande – „ach fast ganz Europa[s]“³¹. Diese ‚Vergessenheit‘ wie der Glaube an die ihre Wirkung genau kalkulierenden Reden Adolf Hitlers charakterisieren den Jugendlichen indirekt. Er hat sich in fremde Träume hineinziehen und sich enge Fesseln anlegen lassen. Auch dieser Aspekt der übergeworfenen metaphorischen Netze³² ist für die kinder- und jugendliterarischen Narrative leitmotivisch. Exemplarisch zu nennen ist der zweite Band der ‚Häuser‘-Trilogie von Waldtraut Lewin. Die Autorin parallelisiert die einnehmend-paralysierende Wirkung des *Rings des Nibelungen*³³ und insbesondere dessen zweiten

---

²⁶ Boie: *Dunkelnacht*, S. 14, 36.

²⁷ Friedrich Heer: *Der Glaube des Adolf Hitler: Anatomie einer politischen Religiosität*. Frankfurt a. M.: Ullstein 1989.

²⁸ Ebd.

²⁹ Benedict Anderson: *Die Erfindung der Nation: Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Frankfurt a. M.: Campus-Verlag 2005.

³⁰ Boie: *Dunkelnacht*, S. 14.

³¹ Ebd., S. 111.

³² James Joyce: *A Portrait of the Artist as a Young Man*. London: Penguin Popular Classics 1996.

³³ Waldtraut Lewin: *Ein Haus in Berlin 1935*. Paulas Katze. Ravensburg: Ravensburger Verlag 1990, S. 40.

Teiles *Die Walküre*³⁴ von Richard Wagner, mit dem der „Germanische Mythos“³⁵ allusioniert wird, auf ihre zentrale Figur Katarina³⁶, mit der, den Verstand und die Gefühle berausenden, Wirkung politischer Reden auf Gerolf: „geblendet von der Magie des Klanges. Ich lausche mit meinem ganzen Körper [...] Ich werde zu einem Teil dieser Kräfte, mitgerissen, verwandelt, aufgelöst. Es gibt nur noch dies“³⁷ und „Ich will all das, was du willst“³⁸.

Unter den Auspizien der politisch propagierten Subordination der Frau während des ‚Dritten Reiches‘³⁹ fungiert die resolute Zurückweisung der Mutter als ein weiteres Signum von Gustls Verblendung. Im soziokulturellen Genderentwurf der in den 1933er–1945er Jahren herrschenden Ideologie wurde die Reduktion des weiblichen Geschlechts auf die Rolle der Mutter und der Hausfrau befürwortet.⁴⁰ Dementsprechend wurden emanzipatorische Eigenschaften der Frauen nivelliert. Gustl ist überzeugt von der Gültigkeit des aufoktroyierten Genderentwurfs, wie dies aus seiner indirekten Charakterisierung durch den zuverlässigen Erzähler evident wird. Konklusiv kann der Jugendliche auch aus diesem Grund die Position seiner Mutter weder akzeptieren noch annehmen. Er beweist vermeintliche ‚Stärke‘, indem er sich von ihr nichts sagen lässt. Da sie jedoch zur Opposition gehört, bleibt ihm aus seiner ideologischen Perspektive betrachtet in dieser seiner ‚Gefangenschaft‘ unter dem informativen Einfluss der anderen keine Alternative, als sich von der Mutter in jeglicher Hinsicht, besonders in der politischen, zu distanzieren. Ferner ist es die Rache an dem Vater, der aufgrund seiner politischen Orientierung in „Auch-Da“⁴¹ war. Mit diesem Euphemismus wird zum einen die Kindlichkeit von Gustl markiert. Zum anderen wird die außerdiegetische Situation der deskribierten historischen Periode allusioniert. So erklärt der Historiker Volker Ullrich die besonders nach Kriegsende verbreitete Behauptung, von den Verbrechen nicht gewusst zu haben, durch den Nexus von ineinandergreifenden, multiplen Faktoren: Einerseits wurde diese Ignoranz mit dem ‚Vertrauen‘ in die offiziellen Versionen

---

³⁴ Ebd., S. 123.

³⁵ Christian Hartmann, Thomas Vordermayer, Othmar Plöckinger, Roman Töppel (Hg.): Hitler, Mein Kampf. Eine kritische Ausgabe. München, Berlin: Institut für Zeitgeschichte 2016, S. 760.

³⁶ Lewin: Ein Haus, S. 32, 33, 34, 84, 104, 123.

³⁷ Ebd., S. 84.

³⁸ Ebd., S. 124.

³⁹ Volker Ullrich: Die 101 wichtigsten Fragen: Hitler. München: C. H. Beck 2019, S. 28-29; Hartmann: Eine kritische Ausgabe, S. 972.

⁴⁰ Ullrich: Fragen, S. 28-40.

⁴¹ Boie: Dunkelnacht, S. 15.

begründet. Andererseits stellte diese einen „psychischen Selbstschutzreflex“⁴² dar, der es verhinderte, aus den disparaten Aspekten des mörderischen Geschehens ein kohärentes Bild zusammenzusetzen. Die Detailbeobachtung wurde nicht als ein Indikator des Gesamtbildes gesehen. Dies galt auch für die designierten Opfer.⁴³ Der löst Erzähler jedoch in einer Apposition die verschleierte Attribution des „Auch-Da“ auf.⁴⁴

Resümierend lässt sich festhalten, dass Gustl aufgrund der prolongierten Propaganda die manipulativen Strategien nicht durchschauen kann. Er findet keine Kraft, sich dem aufoktroierten Denkmodell zu widersetzen und gibt unter der Pressure des Konformismus nach. Er stützt sich auf die Meinung anderer, insbesondere auf die „seines Führers“⁴⁵. Er wird zum Opportunisten, denn die Devianz ist für ihn nicht zu ertragen. Ferner hofft er, sein Image des ‚Verräters‘ aufzubessern und konklusiv Marie zu beeindrucken. Es kommt anders. Der bohrende seelische Schmerz angesichts der erlebten Grausamkeit wird zu seinem Gefährten, als er, geplagt von Schuld und Scham, an die Front geht.

2.2 Prinzessin Insomnia & der alptraumfarbene Nachtmahr von Walter Moers

Der Plot des fantastischen Romans *Prinzessin Insomnia & der alptraumfarbene Nachtmahr*⁴⁶ des deutschen Schriftstellers Walter Moers ist schnell erzählt: Prinzessin Dylia alias Prinzessin Insomnia kann nicht schlafen. Jede Nacht wandelt sie durch die sieben Türme ihres Schlosses. Eines Nachts stattet ihr der alptraumfarbene Nachtmahr Havarius Opal einen Besuch ab. Er lockt sie auf eine ungewöhnliche, jedoch nicht ungefährliche Reise mit dem scheinbar klaren Motiv, ihr einen irreversiblen mentalen Schaden zufügen zu wollen und sie anschließend zu töten. Im Verlauf der Narration kristallisieren sich seine wahren Absichten heraus. Da er von seinesgleichen nicht ernst genommen wird, möchte er mit dieser inhumanen Handlung lediglich sein eigenes Image verbessern. Dieses Bestreben verwandelt ihn in einen optionalen⁴⁷ Opportunisten.

---

⁴² Ullrich: Fragen, S. 140.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Boie: Dunkelnacht, S. 15.

⁴⁵ Ebd., S. 11.

⁴⁶ Walter Moers: *Prinzessin Insomnia & der alptraumfarbene Nachtmahr*. München: Penguin Verlag 2018.

⁴⁷ Vgl. Hümme: Opportunismus, S. 259.

Walter Moers kreiert die Figur des alptraumfarbenen Nachtmahrs, dessen Status und dessen Ansichten bis zuletzt im Verborgenen bleiben. Die erste Erwähnung des alptraumfarbenen Nachtmahrs im Roman allusioniert das Kunstwerk *Der Nachtmahr* von Johann Heinrich Füssli (1781, 1790). Allerdings differenziert sich der alptraumfarbene Nachtmahr von dem bloßen Traum, da die zentrale Figur nicht schläft oder zumindest glaubt, es nicht zu tun.⁴⁸ Er verfügt über die Fähigkeit des *lógos*, einen Namen, ein Äußeres und ein Innenleben. Ferner handelt er intentional. Seine Intentionen werden zunächst in seiner Eigencharakterisierung – „der schlimmste Alptraum“⁴⁹ – nur angedeutet. So positioniert er sich mit seinem ganzen Gewicht auf dem Brustkorb der Prinzessin Dylia, so dass ihr eine Suffokation⁵⁰ droht. Die Eigencharakterisierung der Figur erfolgt explizit. So sinniert der alptraumfarbene Nachtmahr über seinen Auftritt sowie über sein äußeres Erscheinungsbild aus seiner sprachlichen, ideologischen und perzeptiven Perspektive⁵¹. Allerdings trägt das bis zur Hyperoche gesteigerte Eigenlob weder zur Evokation einer ausdrucks- noch einer situationsvermittelter Empathie bei:

„Ich weiß natürlich“, fuhr der Gnom ungerührt fort, dass mein Erscheinungsbild etwas Faszinierendes hat. Etwas Charismatisches. Spektakuläres. Glamouröses. Er wedelte mit der Hand in der Luft, als könne er damit die prahlerischen Vokabeln gleichmäßig im Raum verteilen. „Das sind wahrscheinlich die Worte, die dir dazu einfallen. Du kannst die Augen nicht von mir lassen – wie bei einem wilden Tier. Da muss man einfach hingucken, auch wenn es nur eine Banane frisst. Oder sich am Hintern kratzt.“ [...]

„Na schön, ich gestehe!“, fuhr der Gnom fort, ohne auf ihren Zustand zu achten. [...] „Ja – ich bin eine Augenweide. Blickfang wäre vielleicht das bessere Wort. Oder Augenmagnet? Kalt lasse ich jedenfalls keinen. [...] Aber die Tatsache, dass ich etwas ganz Besonderes, in deinen Augen noch nie Dagewesenes bin [...].“⁵²

Diese narrative Strategie eröffnet dem nichtdiegetischen Erzähler die Möglichkeit, weitere Informationen über die opportunistische Figur zu geben. Auf diese Weise

---

⁴⁸ Ebd., S. 78.

⁴⁹ Ebd., S. 72.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 73.

⁵¹ Wolf Schmid: *Elemente der Narratologie*. Berlin: De Gruyter 2014, S. 150.

⁵² Moers: *Prinzessin*, S. 73.

bewahrt er zum einen seine Objektivität, zum anderen unterminiert er die Empathie für die Figur des Nachtmahrs und evoziert diese für die zentrale Figur der Prinzessin Dylia. Die Immanenz der Lebensgefahr, in die der Opportunist Havarius Opal sie bringt, wird mit der *last minute crisis* konnektiert:

„Mir ist kalt“, dachte Dylia abwesend. „Sehr kalt sogar. Bald fühle ich gar nichts mehr.“ [...] Ein Teil ihres Gehirns war bereits abgeschaltet, die Aktivität des anderen Teils wurde gerade kontinuierlich herabgefahren. Es war, als würden hauchdünne Schleier über Dylias Gesicht fallen, einer nach dem anderen. Die grellen Hautfarben des Gnoms verblassten in ihrer schwindenden Sicht. Seine Stimme wurde immer leiser. Ihr wurde kalt.⁵³ [...] „Ach, so ist es also, wenn man stirbt.“⁵⁴

Dies wiederum ermöglicht die Potenzierung der Bedrohungsspannung *suspense*, des *thrills* und auch der Rätselspannung *curiosity*.⁵⁵ Die synchrone Implementation dieser divergenten Spannungsarten wird dank der Einführung einer opportunistischen Figur möglich. Die Rätselspannung tangiert unmittelbar die Intentionen des Nachtmahrs, die proleptisch allusioniert werden. Die Ignoranz gegenüber Dylias Todesagonie ist auf seinen ausgeprägten Narzissmus zurückzuführen. Die Indifferenz gegenüber dem Leid der jungen Frau liest sich ferner als ein Indiz auf seine Intention, ihr einen (tödlichen) Schaden zuzufügen. Schließlich wird er seiner Eigencharakterisierung, der schlimmste Alptraum zu sein, gerecht. Die *micro-suspense* wird aufgelöst und der opportunistische Nachtmahr formuliert seine Hoffnung auf Freundschaft. Diese ist jedoch nicht frei von negativen Nuancen, die sowohl in der Exklamation des Mitläufers – „Freunde der Nacht!“⁵⁶ – durchscheinen, als auch vom Erzähler pointiert werden: „Er lachte künstlich und stieg endlich von Dylias Brust“.⁵⁷ Dank dieses neu geschlossenen Freundschaftsbundes erhofft sich Havarius eine effiziente Umsetzung seiner eigenen Ziele. Diese skrupellose Orientierung am eigenen Nutzen stellt den gnomartigen Nachtmahr als

---

⁵³ Ebd., S. 73.

⁵⁴ Ebd., S. 74.

⁵⁵ Vgl. Peter Wenzel: „Spannung in der Literatur: Grundformen, Ebenen, Phasen.“ In: Spannung. Studien zur englischsprachigen Literatur. Hg. v. Richard Borgmeier. Trier: WVT 2001, S. 22-36, hier S. 23.

⁵⁶ Vgl. Moers: Prinzessin, S. 74.

⁵⁷ Ebd., S. 74.

einen Opportunisten bloß. Der Erzähler arrondiert die Figurencharakterisierung durch die explizite Komparation des magischen Wesens mit dem Affen. Dieses Tier inhäriert seit der Antike die Symbolik des Dämonischen.⁵⁸ Der Nachtmahr führte diesen Vergleich indirekt selbst in Form der Persiflage des *delightfull horrors*,⁵⁹ als er von einem wilden Tier, das lediglich Bananen frisst, sprach.⁶⁰ Dylia wiederum als Reflektorfigur persifliert die in zu positiven Facetten dargebotene Eigencharakterisierung: „*Banane* und *Hintern* dachte Dylia statt *charismatisch* oder *glamourös*.“⁶¹

Ihre Perzeption charakterisiert beide Figuren indirekt. Der Narrator kommentiert aber auch die Aussagen des Nachtmahrs als „prahlerische Vokabeln“⁶². Der Effekt der negativen Wertung wird durch das Lexem ‚Vokabel‘ verstärkt, da die ‚Rede‘ als inkohärent und indirekt charakterisiert wird. Die Akzentuierung der positiven Eigenschaften in der Eigencharakterisierung, die bis in die Grotteske gesteigert wird, kontrastiert mit der effizienten Pointierung der negativen Facetten durch die zuverlässig wirkende narrative Instanz. Schließlich diskreditiert sich der Nachtmahr selbst: So stellt er sich nach einer prolongierten Triade, in der er sich als charismatisch, glamourös und spektakulär inszeniert hat, als „Havarius Opal“⁶³ vor. Die Bedeutung und auch die Wirkung des Vornamens reflektierend, bietet er der Prinzessin die Kurzform „Opal“,⁶⁴ die das Schillernde des Edelsteins fokussiert, an. Mit diesem narzisstisch nuancierten Ablenkungsmanöver will er sowohl die fiktive Rezipientin Dylia als auch die empirischen Leser von dem Homonym ‚Havarie‘ in seinem Vornamen ablenken. Auch dieser Akt ist als eine Figureninformation zu interpretieren und charakterisiert ihn darüber hinaus als ein unzuverlässiges fiktives Individuum. Er täuscht, indem er vorgibt, die Bequemlichkeit für die Prinzessin zu priorisieren. Dies wiederum potenziert die Rätselspannung *curiosity* in Bezug auf seine wahren Absichten.

Die Konzeptualisierung des Albs als Inbegriff des Bösen prädisponiert eine antizipatorische Attitüde, die sowohl die gegebenen Figureninformationen als auch die Eigen- und Fremdcharakterisierung und schließlich die Dekonstruktion der Empathie

---

⁵⁸ Vgl. Günter Butzer, Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart: J. B. Metzler 2021, S. 11.

⁵⁹ Vgl. Wenzel: Spannung, S. 35.

⁶⁰ Vgl. Moers: Prinzessin, S. 73.

⁶¹ Ebd., S. 73.

⁶² Ebd., S. 73.

⁶³ Ebd., S. 74.

⁶⁴ Ebd., S. 74.

legitimieren würde. Von dem Zeitpunkt seines Erscheinens an begleitet er die Prinzessin persistent.

In Bezug auf die Motivierung können die Aktionen des Nachtmahrs erst in der auflösenden Analepse als sinnhaft bewertet werden und dennoch sind sie handlungskonstituierend. Die vorzeitige Auflösung würde die Reduktion der Spannung auf *suspense* bedingen und konklusiv die ästhetische Qualität des Textes minimalisieren. Unaufgelöst bleibt schließlich die Frage nach dem Modus der Existenz der Figur, der faktisch, kontrafaktisch, konditional und subjektiv sein kann. Die bereits zu Beginn der Analyse erwähnte expandierende Äquivalenz auf das Kunstwerk *Der Nachtmahr* von Johann Heinrich Füssli (1781, 1790), aber auch die Kontrafaktur der berühmtesten Radierung *El sueño de la razón produce monstruos* von Francisco de Goya (1797–1799) legitimieren die Hypothese, dass der Modus des Incubus sowohl subjektiv (als Traum der Prinzessin), als auch faktisch sein kann. Die letztere Annahme verleiht dem jugendliterarischen Text eine allegorische Komponente: Der Schlaf der Vernunft – wie Goya pointiert – gebiert Ungeheuer. Von Hybris geblendet, ambitioniert und manipulativ versinnbildlicht der opportunistische Gnom die Inkorporation des Bösen, dem nur durch Wachsamkeit Einhalt zu gebieten ist.

2.3 Wolf von Saša Stanišić

Anders geht Saša Stanišić vor. In seinem psychologischen Jugendroman *Wolf* (2023)⁶⁵ erzählt er die Geschichte eines Jungen namens Kemi, der gegen seinen Wunsch an einem Ferienlager im Wald teilnehmen muss und dort ebenfalls unfreiwillig Zeuge von permanenten Erniedrigungen eines anderen Mitschülers (i. e. Jörg) wird. Kemi unternimmt wie alle anderen Jugendlichen im Camp nichts gegen Marko und seine beiden Begleiter, die Dreschke-Zwillinge. Kemis beobachtende Haltung, die als ‚passive Täterschaft‘ zu definieren ist, bedingt seine Metamorphose in einen integralen Opportunisten. Markos Begleiter sind ebenfalls als solche zu charakterisieren, profitieren sie doch von der scheinbaren ‚Stärke‘ ihres Anführers.

Die opportunistische Figur Kemi fungiert als diegetischer Ich-Erzähler. Als Opportunist ‚wirbt‘ er um die Empathie des Lesers. Da die Information über seine wahren Absichten erst in der Mitte des Narrativs nachgereicht wird, gelingt ihm sein Plan.

---

⁶⁵ Saša Stanišić: *Der Wolf*. Hamburg: Carlsen 2023.

Die Narration beginnt *in medias res* in einem unmittelbaren dramatischen Modus. Die Konversation zwischen dem namenlosen jugendlichen Erzähler und seiner Mutter, die von als solche bezeichnet wird, enthält Elemente der Sprach- und der Situationskomik:

„Übrigens“, sagt also meine Mutter und schält den Knoblauch, „ich habe dich zu einem Ferienlager angemeldet.“

„Sie belieben wohl zu scherzen?“, sage ich in die Gurke wie in ein Mikro und halte ihr dann das Gurkenmikro hin.

„Ein bisschen Natur wird dir guttun.“

„Natur? Mir? Mama, seit wann kennen wir uns?“

„Abende am Lagerfeuer, Folienkartoffeln in der Glut?“

„Rauch in den Augen, die Zunge verbrannt? Und bitte. Es gibt doch kein traurigeres Feuer als eines, in dem Folienkartoffeln braten!“

[...] „Es ist nur für eine Woche. Das Ferienlager liegt mitten im Wald und –“

„Im Wald? In den Wald geh ich auf keinen Fall.“⁶⁶

[...]

„Guck, wie hübsch die Bäume sind“, sagt Mutter.

„Ich finde Bäume nur als Schrank super“, sage ich.

Ich seufze und klappe die Broschüre auf. Der Waldbroschürenwald [sic] sieht aus, als hätte jemand gerade durchgesaugt, und die Waldbroschürenlichtung, als hätte jemand das Gras gekämmt. Ich wette, die Hütten auf der Lichtung wurden extra sauber geschrubbt für die Fotos. Wüsste man nicht, was für heimtückische Zeitgenossen Wälder sind, könnte man sie wegen solcher Broschüren für komplett harmlos halten.

Keine Brennesseln, kein dorniges Dickicht – ich meine, allein schon das Wort „Dickicht“!

Auch Insekten sind nicht zu sehen, keine Zecken, keine Mücken. Und Mücken, Mücken sind das Letzte.⁶⁷

---

⁶⁶ Ebd., S. 12.

⁶⁷ Ebd., S. 13.

Die groteske Darstellung des Waldes kann jedoch nicht über das Faktum hinwegtäuschen, dass der Erzähler ängstlich ist und die vertraute Umgebung des idyllischen Zuhauses nicht verlassen möchte: Additiv zu Mücken, Bäumen, Zecken und dem dornigen Dickicht – „ich meine, allein schon das Wort ‚Dickicht‘!“⁶⁸ – sind es seine Mitschülerinnen und Mitschüler, die bei ihm das Gefühl der Insekurität hervorrufen. Auch seine Reminiszenz auf die Geschehnisse der letzten Sommerferien potenziert diese Impression. Mit den grotesken Elementen versucht er verzweifelt, seine Panik angesichts dieses Szenarios zu kaschieren. Allerdings bleiben seine Argumente unerhört. Das Verdikt der Mutter trifft ihn: „‚Sorry‘, sagt Mutter, ‚aber wir diskutieren das nicht.“⁶⁹

Als ein autodiegetischer Erzähler verfügt Kemi über äußerst restringierte Möglichkeiten, sich selbst zu beschreiben oder sich selbst zu charakterisieren. Die Selbstauskunft muss im Rahmen der Diegese authentisch wirken. Auch bleibt ihm die Möglichkeit einer expliziten Fremdcharakterisierung verwehrt. In seiner eingeschränkten Perspektivierung kann er keine interne Fokalisation in die anderen Figuren vornehmen.

Die Wahl dieser narrativen Instanz bedingt die Prozesse des Zuschreibens und des Bindens von disparaten Informationen. In Bezug auf die Motivierung lässt sich eine ähnliche Schlussfolgerung vornehmen: Kemi – der Name des Erzählers, den er erst am Ende des Narrativs nennt – maskiert seine wahren Intentionen. In der oben erwähnten Szene mit seiner Mutter wurde seine Camouflage bereits beschrieben. Hier liegt laut Clemens Lugowski⁷⁰ eine Motivierung von hinten vor. Erst mit der Einführung in die Narration der Herausforderer (Markos und seiner loyalen Begleiter, die als integrative Opportunisten⁷¹ determiniert werden können) werden die wahren Intentionen des Erzählers evident. Er versteckt sich unter der Maske der Indifferenz, um die potenzielle und aus seiner ideologischen Perspektive legitime Expansion von Diffamierungen *coram publico* zu vermeiden: „Ich wäre ein perfekter Kandidat zum Andersig [sic!] gemacht werden und zum Ausleben von Aggressionen“⁷². Mit dem Konjunktiv wird die Konditionalität markiert: Wenn es nicht jemanden gegeben hätte, der „den kompletten Stress und Hate abkriegt“, dann würde der Erzähler Kemi zur Zielscheibe der

---

⁶⁸ Ebd., S. 13.

⁶⁹ Ebd., S. 13.

⁷⁰ Vgl. Lugowski: Individualität, S. 68.

⁷¹ Vgl. Hümme: Opportunismus, S. 257.

⁷² Stanišić: Wolf, S. 111.

Herabwürdigungen avancieren. Da er dies fürchtet, verhält er sich wie alle anderen in seiner Klasse. Damit ist er zwar nicht ein Opportunist wie der Peiniger Marko und seine Apologeten, die nur in der Gruppe agieren, aus der sie ihre vermeintliche Stärke beziehen. Er ist aber insofern eine opportunistische Figur, als er sich der passiven Mehrheit anschließt, die tatenlos zuschaut und sich dennoch auf der Seite des Guten wähnt. Diese Illusion ist laut Immanuel Kant der Inbegriff des Bösen *per se*. Der Erzähler durchschaut zu Beginn seiner eigenen Narration die Konsequenzen seiner Ignoranz für den Mitschüler, der den persistenten Beleidigungen ausgesetzt ist, nicht. Diese Erkenntnis vollzieht sich wesentlich später, als die drangsalierte Figur in eine Situation gerät, die – wiederum aus der ideologischen Perspektive des Erzählers – für sie lebensbedrohlich ist. Die Passivität der Betreuer prädisponiert in dem verängstigten Erzähler eine *metabolé*. Und da er die Geschichte aus der Retrospektive als eine Person, die an Reife und Integrität gewonnen hat, erzählt, erkennt er seinen anfänglichen Irrtum. Er will mit seiner passiven Täterschaft nicht identifiziert werden, auch wenn er der situationsvermittelten Empathie sowie des Verständnisses der abstrakten Leserschaft, um die er kontinuierlich mit direkten Anreden und Appellen sowie mit seinen Reflexionen über die potenzielle Expansion erfolgreich geworben hat, sicher sein kann. Mit der Preisgabe seines Namens soll seine unverkennbare Entwicklung augmentiert werden. Er maskiert jedoch die Entscheidung, seine Identität zu verbergen, indem er behauptet, von der originellen Idee einer anderen Figur beeindruckt worden zu sein: „Wie super ist das denn? Sich erst am Ende von so einer Rede vorstellen! Das merke ich mir für alle Zeiten.“⁷³

Es handelt sich hierbei um die Försterin Beate, die einen wutentbrannten Vortrag über die ignoranten „Stadtblagen“⁷⁴ hält. Diese Figur nennt ihren Namen auch erst am Ende ihrer Rede. Ihre Motivation ist jedoch eine andere – sie unterstreicht die Relevanz des Vortrags, nicht ihrer Person.

Attestiert man dem Narrativ des diegetischen Erzählers wie der Rede der Försterin ebenfalls eine heteronome Komponente, deren Kern eine Aufforderung zur Zivilcourage inhäriert, dann kann die späte Preisgabe seiner Identität als eine Analogie interpretiert werden. Der Name verliert angesichts der Relevanz seiner Intention, die Grenze der Diegese zu transzendieren und einen Einfluss auf die abstrakten Leserinnen und Leser zu nehmen, seine Signifikanz.

---

⁷³ Ebd., S. 179.

⁷⁴ Ebd., S. 177.

Die Übernahme der Idee signalisiert aber auch die Anerkennung des Standpunktes der besorgten Försterin. Zu Beginn des Narrativs verhält sich der Erzähler auch in dieser Hinsicht als ein Mitläufer. Er weist kein ökologisches Bewusstsein auf. So existieren Bäume für ihn als „Möbel“⁷⁵ oder „Graffiti“⁷⁶. Im Fortgang der Narration wird Kemis Rigorosität durch das vertiefte ökologische Bewusstsein substituiert. Damit erreicht die Försterin ihr Ziel.⁷⁷ In dieser Hinsicht wird er jedoch weder zu einem Mitläufer noch zu einem Opportunisten. Vielmehr trifft er eine selbstdeterminierte Entscheidung: „Je länger sie [die Försterin] sprach, desto mehr war ich zu geben bereit.“⁷⁸

Die Differenz zwischen dem erzählten und dem erzählenden Ich indiziert seinen Wandel. Mit dieser kompositorischen Wendung wird den abstrakten Lesern ein Angebot unterbreitet, über die passive Haltung der zentralen Figur und ihre Metamorphose nachzudenken. Erst die Ablehnung der opportunistischen Attitüde bedingt einen glücklichen Ausgang für sie und ihre Freunde. Dem Wandel ist konklusiv ein pädagogischer Effekt inhärent.

3. Schlussfolgerung

Der Gang durch die internationale Kinder- und Jugendliteratur und durch die unterschiedlichen Ausprägungen der Texte – historische, fantastische und psychologische Narrative – erlaubt es, trotz zweifelsohne vorhandener Divergenzen einige konvergierende Beobachtungen zusammen zu fassen. In dem fantastischen Roman *Prinzessin Insomnia* von Walter Moers steht die opportunistische Figur nicht im Zentrum der Narration, aber sie begleitet die zentrale Figur und sie kontrastiert mit der ihr. Der opportunistische Gustl, der dank der Beteiligung an der illegalen Untergrundorganisation sein Image verbessern und dadurch die geliebte Frau beeindrucken möchte, gehört in dem historischen Roman *Dunkelnacht* von Kirsten Boie zum Set der zentralen Figuren. Sein Opportunismus führt jedoch nicht zu einer Realisierung des erhofften Glückes. Saša Stanišić pointiert in seinem psychologischen Narrativ die Motive für seinen Opportunisten Kemi anders: Kemis zentrales Movens ist die Angst. Die Überwindung dieser paralysierenden Emotion korreliert mit der Aufgabe seiner opportunistischen

---

⁷⁵ Ebd., S. 13.

⁷⁶ Ebd., S. 99.

⁷⁷ Vgl. Ebd., S. 173-178.

⁷⁸ Ebd., S. 174.

Haltung und bedingt einen glücklichen Ausgang sowohl für die Figur des ‚Geläuterten‘, als auch für alle anderen, die unter seinem Opportunismus litten.

Oft werden die Motive für die jeweiligen Opportunismen bis zuletzt vorenthalten. Diese narrative Strategie potenziert die Spannung in ihren diversen Ausprägungen. Sind die Opportunisten ohne eine *metabolé* konzipiert, wartet auf sie kein glücklicher Ausgang, selbst wenn die narratorialen, figuralen und gegebenenfalls sogar auktorialen Instanzen partiell die psychologischen Gründe für das opportunistische Verhalten offenlegen. Damit plädieren derart konzeptualisierte Jugendromane für das Ideal der Humanität, auch wenn sie mit dieser erzieherischen Konstituente ihre Autonomie einbüßen.