

„ZEITEN ÄNDERN SICH, MENSCHEN ÄNDERN SICH, MEINUNGEN ÄNDERN SICH“

Familie in Andreas Steinhöfels *Rico, Oskar ...*-Trilogie

Andreas Wicke

Rico Doretti ist der lernbehinderte Ich-Erzähler in Andreas Steinhöfels Romanen *Rico, Oskar und die Tieferschatten* (2008), *Rico, Oskar und das Herzgebrehche* (2009) sowie *Rico, Oskar und der Diebstahlstein* (2011);¹ er lebt mit seiner alleinerziehenden Mutter, die in einem Nachtclub arbeitet und sich nur begrenzt um den etwa Zehnjährigen – das genaue Alter bleibt offen – kümmern kann, in Berlin-Kreuzberg. Das klingt nach der familiären Disposition für ein sozialkritisches Kinderbuch, dennoch wird man die Romane nicht als problemorientierte Literatur lesen. Im Gegenteil spüre man „von der ersten Seite an“, so Hilde Elisabeth Menzel in *Die Zeit*, „dass der Autor großen Spaß beim Schreiben hatte und sich diebisch über seine Einfälle freut.“ Zunächst liegt das sicher an einem insgesamt gewandelten Blick auf die Institution Familie, der sich auch in der Literatur spiegelt. Hannelore Daubert etwa bezeichnet „die moderne Kinder- und Jugendliteratur“ als „Medium von

zeitdiagnostischer Qualität“ (684) und Anita Schilcher attestiert den Texten eine „Grenzerweiterung des Normalitätsbewusstseins“, indem sie „Lebens- und Verhaltensformen darstell[en], die gesellschaftlich (noch) nicht immer ‚mehrheitsfähig‘ sind“ (41).

So wie die Soziologin Elisabeth Beck-Gernsheim in ihrer Studie *Was kommt nach der Familie?* „[a]lte Leitbilder und neue Lebensformen“ einander gegenüberstellt und von einer „neue[n] Unübersichtlichkeit der Familie“ (17) spricht, präsentiert sich die Pluralisierung von Formen des Zusammenlebens auch in der (Kinder-) Literatur. Das mit dem Jugendliteraturpreis 2011 prämierte Sachbuch *Alles Familie!* von Alexandra Maxeiner und Anke Kuhl beispielsweise belegt diese Diagnose bereits im Untertitel: *Vom Kind der neuen Freundin vom Bruder von Papas früherer Frau und anderen Verwandten*. Und auch die Familiensituation am Schluss des dritten Bandes von Steinhöfels Trilogie – Ricos Mutter

heiratet in zweiter Ehe den Mann, von dem sie schwanger ist, und die neue Familie lebt in benachbarten Wohnungen, die durch eine Wendeltreppe miteinander verbunden sind – entspricht durchaus jenen „Konturen der postfamilialen Familie“ (26), die Beck-Gernsheim als typisch für das beginnende 21. Jahrhundert nennt.

Als Erich Kästner in *Das doppelte Lottchen* 1949 das Thema Scheidung in einem Kinderbuch aufgreift, muss er das noch legitimieren. Dies tut er im Roman selbst:

Wenn man aber den Kindern zumutete, unter diesen Zuständen zu leiden, dann sei es doch wohl allzu zartfühlend und außerdem verkehrt, nicht mit ihnen darüber in verständiger und verständlicher Form zu sprechen! (VIII/192)

Während ansonsten in der Nachkriegszeit die Familie im Kinderroman weitgehend in ihrer traditionellen Form konsolidiert wird, kommt es im Zuge der Studentenbewegung um 1970 zu einem Paradigmenwechsel hin zum antiautoritären Kinderbuch, das neue Rollenbilder, Familienmuster und Erziehungsstile thematisiert, problematisiert und propagiert; als prominente Beispiele ließen sich hier etwa Christine Nöstlingers Romane *Wir pfeifen auf den Gurkenkönig* von 1972 und *Konrad oder Das Kind aus der Konservenbüchse* von

1975 nennen.² Ende des 20. Jahrhunderts hat sich wiederum ein struktureller Wandel vollzogen: Patchworkfamilien, Scheidungskinder und alleinerziehende Eltern sind kein sozialer Sonderfall mehr und müssen sich nicht für die Abweichung von einer scheinbar normalen Vater-Mutter-Kind-Beziehung rechtfertigen. Nicht nur die Männer- und Frauen- bzw. Jungen- und Mädchenbilder in der Literatur haben sich gewandelt, auch die alleinerziehende Mutter kommt in der deutschen Kinder- und Jugendliteratur prozentual häufiger vor als in der bundesrepublikanischen Wirklichkeit (vgl. Schilcher 75). Außerdem erfahren alternative Familienmodelle in der Kinderliteratur meist eine positive Bewertung. Daubert kommentiert:

Die traditionelle Kleinfamilie fungiert in manchen Büchern nur noch als Karikatur, als rigides, spießiges Gegenmodell zum toleranten, liberalen, kreativen, liebe- und verständnisvollen Familienklima der Einelternfamilie. (698)

Ein Blick ins Gesamtwerk Andreas Steinhöfels zeigt, dass Scheidungsfamilien, alleinerziehende Mütter, aber auch Kinder, die sich nach traditionellen Familienformen sehnen, hier allgegenwärtig sind. Neben den Romanen um Rico und Oskar seien exemplarisch *Die Mitte der Welt*, *Paul Vier und*



Rico, Oskar und die Tieferschatten (2008)

die Schröders, Beschützer der Diebe oder *Es ist ein Elch entsprungen* genannt. Dass Steinhöfels Romane dennoch nicht als Problembücher rezipiert und rubriziert werden, liegt vornehmlich an ihrer besonderen literarischen Faktur. Im Folgenden soll daher anhand der *Rico, Oskar ...*-Trilogie demonstriert werden, mit welchen literarischen Techniken es Steinhöfel gelingt, die problematische Familiensituation zu relativieren, ohne dabei zu idealisieren, zu sentimentalisieren oder zu moralisieren. Dazu wird – nach einer soziologischen Bestandaufnahme – der Fokus auf die Erzähltechnik bzw. -perspektive gelenkt, um zu zeigen, dass es sich bei Rico um einen unzuverlässigen Erzähler handelt. Außerdem kann anhand der intertextuellen Anspielungen auf Homers *Odyssee* die Sehnsucht nach einer klassischen

Familienform belegt werden. Die Analyse der Romane auf den drei unterschiedlichen Ebenen wird zeigen, dass die Ergebnisse sich nicht unbedingt stützen, sondern zum Teil widersprüchlich sind. Gerade in dieser Polyphonie liegt aber ein durchaus innovativer Blick auf die „neue Unübersichtlichkeit“ der Institution Familie.

„Mama ist am ordnungsten von allen“ – Soziologische Befunde

Im Haus in der Dieffenbachstraße 93 in Berlin-Kreuzberg leben außer Rico und seiner Mutter eine Großfamilie mit vier Kindern, eine Studenten-WG, eine geschiedene Frau mit Neigung zur Depression, ein homosexueller Zahntechniker, ein übergewichtiger Witwer mit Alkoholproblemen etc. Zunächst ist es für Rico sicher eine Entlastung, dass in seiner direkten Umgebung kaum traditionell bürgerliche Kernfamilien existieren, andererseits sind die Probleme einer Erziehung ohne Vater dadurch nicht gelöst. Ruth Limmer weist zwar in ihrer Studie *Beratung von Alleinerziehenden* darauf hin, dass die Etikettierung „Problemfamilie“ (11) längst nicht auf alle Ein-Eltern-Familien zutrefte, dennoch führe der verbreitete Vorwurf, dass das Kind einer allein-erziehenden, berufstätigen Mutter

„zu kurz komme“, oft zu einem „chronisch schlechten Gewissen“ (14).

Betrachtet man daraufhin die Familiensituation in Steinhöfels *Rico, Oskar ...*-Trilogie, zeigt sich hier ein zu großen Teilen ausgesprochen harmonisches Verhältnis zwischen Mutter und Sohn, der Erziehungsstil kann als permissiv bezeichnet werden, das heißt, es gibt ein hohes Maß an Akzeptanz und Geborgenheit, gleichzeitig ist die elterliche Kontrolle äußerst gering (vgl. Rheinberg u.a. 290).

Dennoch ist die Betreuungssituation des Jungen alles andere als ideal, durch den Beruf der Mutter als Bardame in einem Nachtclub ist diese abends meist nicht zu Hause und schläft dafür tagsüber. Weder bringt sie ihren Sohn morgens zum Förderzentrum, obwohl er massive Orientierungsprobleme hat und in Berlin gerade ein Kindesentführer sein Unwesen treibt, noch kümmert sie sich um eine gesunde und ausgewogene Ernährung. „Bin ich eine verantwortungslose Mutter, Rico?“, fragt sie selbst bereits im ersten Kapitel (T 22).

Auch die Reaktionen und Kommentare der Nachbarn fallen nicht immer wohlwollend aus. So sagt etwa Herr Marrak, als er Rico allein im Treppenhaus trifft:

Offen gesagt verstehe ich manche Eltern nicht. Setzen Kinder in die Welt, um sie dann den ganzen Tag sich selber zu überlassen, vor der Glotze oder vorm Computer. (T 111)

Hier hat Rico sogar das Gefühl, er müsse sich für seine Mutter rechtfertigen. Anita Schilcher betont, dass „Kinder allein erziehender Eltern“ insgesamt dazu „tendieren, [...] ihre Mutter und deren Lebensstil zu verteidigen“ (77).

Rico weist des Weiteren jene frühe Selbständigkeit und Eigenverantwortlichkeit auf, die als ein Wesensmerkmal alleinerzogener Kinder genannt wird (vgl. Limmer 44f.). So steht er morgens allein auf, wäscht sich, zieht sich selbständig an und macht sich Frühstück, dabei achtet er darauf, die Mutter nicht zu wecken. Den drei Regeln im Zusammenleben von Mutter und Sohn entsprechend muss Rico außerdem sein „Zimmer in Ordnung halten“ (H 105), die Klobürste benutzen und im Wechsel mit der Mutter den Müll runterbringen. Immer wieder kommt es darüber hinaus zu Situationen, in denen er besondere Rücksicht auf seine Mutter nimmt, sei es, damit sie kein schlechtes Gewissen hat, sei es, um sie bei der Organisation des Alltags zu unterstützen. Stellenweise werden die kindliche und die erwachsene Perspektive vermischt: „Wenn ich Mama anrufe, mache ich

ihr bloß Sorgen. Ich bin ganz auf mich allein gestellt. Ich habe große Ängste“ (T 117). Trotz des mehr als nachvollziehbaren Unwohlseins eines Kindes, das nachts allein zu Hause ist, bleibt also das Verantwortungsbewusstsein gegenüber der Mutter bestehen.

Auch wenn die Betreuungssituation unzureichend ist, kann sich Rico auf die grundsätzliche Unterstützung, Akzeptanz und Liebe seiner Mutter verlassen, und das ist die zentrale Basis für den positiven und zufriedenen Blick auf seine familiäre Situation. „Ich fühlte mich sehr wohl. Ich mag es, wenn Mama kocht oder irgendwas anderes Kümmeriges macht“ (T 24). Die bange Frage des Sohnes, ob die Mutter im Falle seiner Entführung das Lösegeld zusammenbekommen würde, beantwortet sie eindeutig: „Und wenn ich dafür töten müsste, Schatz“ (T 22). Auch bezüglich der größten Angst, sich in Berlin zu verlaufen, hat Rico eine beruhigende Zusage:

Mama sagt, wenn's mich irgendwann mal erwischt, soll ich mich einfach in ein Taxi setzen und nach Hause bringen lassen. (T 89)

Verhält Rico sich ungewöhnlich und skurril, so akzeptiert ihn die Mutter trotzdem, und auf seine Idee, den Besitzer einer auf der Straße gefundenen Nudel ausfindig zu machen, reagiert sie gelassen: „Für sie war das *eine von*

Ricos Ideen, und das stimmte“ (T 24). Selbst als im zweiten Band die Mutter in ein Verbrechen verwickelt ist, schreibt Rico unter der Überschrift „DIE GROSSE LIEBE“: „Mama lügt mich nur an, um mich zu beschützen. Mama erträgt Kummer und Leid, weil sie mich so lieb hat“ (H 97). Die Geborgenheit, die die Mutter ihrem Sohn vermittelt, gipfelt in einem Bekenntnis, auf das sich Rico unbedingt verlassen kann: „Ich liebe dich über alles!“ (T 102). Während er im Gegensatz zu Oskar findet, dass viele Erwachsene „ganz in Ordnung“ (H 91) sind, gebührt der Mutter ein neologistischer Superlativ: „Mama ist am ordnungsten von allen“ (H 92).

Die gleichwohl vorhandene Sehnsucht des Sohnes nach einer Vater-Mutter-Kind-Familie wird anfangs nur angedeutet, wächst aber im Laufe der Handlung. Am Ende des ersten Bandes berichtet Rico halb bewusstlos vom tödlichen Unfall des Vaters, und erst im zweiten Band wird aufgedeckt, dass die Mutter ihn in Wirklichkeit verlassen hat. Er war, so sagt sie, „jähzornig und brutal. Sobald ich wusste, dass ich mit dir schwanger war, wusste ich auch, dass du das nie erleben solltest“ (H 259). Dass auch Tanja Doretti sich nach einem neuen Partner sehnt, lässt sich an einer auffälligen Abweichung von ihrem sonstigen



Rico, Oskar und das Herzgebreche (2009)

Erziehungsstil ablesen. Während das Miteinander von Mutter und Sohn in der Regel eher partnerschaftlich geprägt ist, geht die Mutter beim ersten Besuch von Simon Westbühl, dem neuen Nachbarn, zu einem autoritären Stil über und schickt Rico auf sein Zimmer: „Und wenn du lauschst, versteigere ich dich bei eBay! Ich will deine Zimmertür hinter dir zufallen hören“ (T 62). In einem anschließenden Gespräch weist Frau Doretti ihren Sohn darauf hin, sie hoffe zwar auch auf einen neuen Freund, möchte jedoch nicht von ihrem Sohn verkuppelt werden. Die Tatsache, dass der kameradschaftliche Erziehungsstil gerade in Anwesenheit eines potentiellen neuen Partners in einen autoritären umschlägt, belegt das ernsthafte Interesse der Mutter, die damit deutlich macht, dass der Platz an ihrer Seite nicht durch den Sohn besetzt ist.

Als diametraler Gegensatz zur familiären Situation Ricos steht jene des hochbegabten Oskar, der mit seinem ebenfalls alleinerziehenden Vater zusammenlebt. Anders als Tanja Doretti ist Oskars Vater mit seiner Rolle allerdings gänzlich überfordert. Der Sohn kann sich nicht auf ihn verlassen und bekommt keinerlei Unterstützung oder Zuneigung. „Von allen Blödmännern auf der Welt habe ich ausgerechnet den blödesten als Vater gekriegt“ (D 71), beschwert sich Oskar, und Rico bezeichnet die Atmosphäre in der Wohnung des Freundes als „kalte[] Ungemütlichkeit“ (D 63). Auch die verwahrloste Wohnung von Sophia, einem Entführungsoffer von „Mister 2000“, und ihren Eltern kontrastiert Ricos Zuhause, hier fehlen genau jene Momente gegenseitiger Fürsorge, Behaglichkeit und Akzeptanz, die die Beziehung zwischen Rico und seiner Mutter ausmachen, und es ist von einer „traurige[n] Wohnung“ die Rede, „in der das graue Gefühl eine Heimat gefunden hatte“ (T 157).

Dennoch ist auch Rico mit seiner Situation nicht durchweg zufrieden, es wird kein per se fröhliches Kind gezeigt, sondern man erlebt ihn als durchaus widersprüchlichen Charakter. Sätze wie „[i]ch weiß, wie das ist, wenn man von anderen dauernd verarscht wird, weil man anders ist“

(T 41), „[m]anchmal verstehe ich [meine Mutter] überhaupt nicht“ (T 70) oder „[a]ber bitte – ich war es ja gewohnt, allein gelassen und versetzt zu werden!“ (T 99) bleiben unkommentiert stehen und machen Rico zu einer differenzierten und psychologisch vielschichtigen Figur. Der soziologische Befund kann nicht einheitlich ausfallen, denn obwohl ein ausgesprochen positives Verhältnis zwischen Mutter und Sohn gezeigt wird, weist die Betreuungssituation nach Maßgabe des Jugendschutzes eklatante Defizite auf.

„Aber wie du schreibst, Adas hat schon was“ – Narratologische Beobachtungen

Ich sollte an dieser Stelle wohl erklären, dass ich Rico heiße und ein tiefbegabtes Kind bin. Das bedeutet, ich kann zwar sehr viel denken, aber das dauert meistens etwas länger als bei anderen Leuten. An meinem Gehirn liegt es nicht, das ist ganz normal groß. Aber manchmal fallen ein paar Sachen raus, und leider weiß ich vorher nie, an welcher Stelle. (T 11)

Dass Steinhöfels *Rico, Oskar ...*-Romane nicht als sozialkritische Kinderliteratur gelesen werden, liegt vornehmlich an der Art des Erzählens. Rico ist der Ich- bzw. autodiegetische Erzähler der Trilogie,

sein Bericht ist intern fokalisiert, was wir erfahren, ist an die Perspektive des Erzählers gebunden. Damit korrespondiert, dass Steinhöfel das Genre Tagebuch für Ricos Aufzeichnungen gewählt hat.

Daubert weist darauf hin, dass mit der Entwicklung vom „sozialen Realismus der 70er Jahre“ zum „psychologische[n] Realismus“ der 80er Jahre auch neue, für die Kinderliteratur bislang unübliche Erzählweisen nötig wurden, und nennt zum Beispiel „die Ich-Erzählung [...] oder den inneren Monolog“ (692). Diese narratologischen Entwicklungen finden sich bei Steinhöfel in potenziierter Form, denn ähnlich wie in Günter Grass' *Die Blechtrommel*, in der sich der Erzähler Oskar Matzerath gleich im ersten Satz als „Insasse einer Heil- und Pflgeanstalt“ (6) vorstellt, ist in Steinhöfels Trilogie der Blickwinkel der eines Kindes und zusätzlich durch dessen Behinderung eingeschränkt. In der Erzähltheorie wird in diesem Zusammenhang von ‚unzuverlässigem Erzählen‘ gesprochen.³ Während die Komplexität dieser Erzählweise in der Erwachsenenliteratur oft dadurch erhöht wird, dass der Rezipient Unstimmigkeiten – etwa zwischen der Selbstdarstellung des Erzählers und den Reaktionen anderer – auflösen muss, handelt es sich in den *Rico, Oskar ...*-Romanen um eine „eingestandene

Unglaublichkeit“, und es finden sich explizite „Hinweise auf kognitive Einschränkungen“ (Nünning 28).

Dass Rico ein unzuverlässiger Erzähler ist, lässt sich zunächst auf der textinternen Ebene belegen. Zwar nennt er keine eindeutige Diagnose für seine Behinderung, bezeichnet sich jedoch selbst als „tiefbegabtes Kind“ (T 11 u.ö.), geht in ein „Förderzentrum“ (T 18 u.ö.) und vergleicht die Arbeit seines Gehirns immer wieder mit dem Chaos in einer „Bingotrommel“ (T 11 u.ö.). Außerdem kann er sich nach eigener Aussage schlecht orientieren und hat sogar mit Namen, die Himmelsrichtungen enthalten, Schwierigkeiten, weshalb er Herrn Westbühl einfach „den Bühl“ nennt. Orientierungsschwierigkeiten hat Rico aber auch als Erzähler, er könne sich dabei, so sagt er selbst, schlecht konzentrieren:

Meistens verliere ich dann den roten Faden, jedenfalls glaube ich, dass er rot ist, er könnte aber auch grün oder blau sein, und genau das ist das Problem. (T 11)

Und nicht nur seine Selbsteinschätzung macht ihn unglaubwürdig, auch die wertenden Reaktionen seiner Umgebung sind narratologische Signale, die die Aussagen des Erzählers als unzuverlässig kennzeichnen. So wird Rico etwa von Herrn Fitzke als „der

kleine Schwachkopf“ (T 11) begrüßt und Oskar reagiert auf eine Aussage Ricos mit den Worten „Kann es sein, dass du ein bisschen doof bist?“ (T 33).

Daneben gibt es textexterne Signale, also Abweichungen vom „allgemeine[n] Weltwissen“ (Nünning 30) des Rezipienten; das wird besonders deutlich, wenn Rico sich unbekannte Begriffe in kurzen pseudo-lexikographischen Artikeln definiert und neben objektiv richtigen immer auch irritierende Informationen liefert: „Orthographie“ etwa erklärt er zunächst als „Rechtschreibung in kompliziert“, anschließend folgen subjektive und offenkundig falsche Aussagen:

Es ist kein Wunder, dass ich Schwierigkeiten damit habe, weil *rechts* drin vorkommt. Es muss also auch eine Linkschreibung geben. Möge Gott mich davor beschützen! (T 218)

Auf zwei Ebenen weicht die Definition vom Weltwissen des Lesers ab: Einerseits sind die inhaltlichen Angaben inkorrekt, andererseits wird die Textsorte Lexikonartikel nicht angemessen bedient, obwohl Rico ausdrücklich sagt, er notiere sich, was er zuvor im Lexikon oder durch die Befragung Erwachsener herausgefunden habe (vgl. T 18).

Auch in Alltagssituationen kommt es zu Irritationen, so erkundigt sich

etwa Frau Dahling nach dem Zustand von Ricos krebskrankem Onkel und fragt: „Ist es ernst?“ Rico missversteht das Adjektiv als *nomen proprium* und antwortet: „Christian. Mehr Brüder hat Mama nicht“ (T 125). Ähnlich ist es in folgender Sequenz, in der deutlich wird, dass Rico mit den Konventionen der gegenseitigen Vorstellung nicht vertraut ist:

„Du hast dich ja nicht mal vorgestellt.“

„Ich heiße Rico.“

„Felix.“

„Nein, Rico.“ Hörte der schlecht? (T 147)

Der Leser muss also über den Verstehenshorizont Ricos hinaus die Ironie erkennen. Zwar gibt es oft eine entsprechende Reaktion der Dialogpartner, aber keine auktoriale Instanz, die Ricos Fehleinschätzungen korrigiert.

Schwierigkeiten hat er indes nicht nur im Alltag, sondern auch im intertextuellen Gewebe seiner Tagebücher. Wenn er etwa versucht, sich auf „Hänsel und Gretel“ zu beziehen und seine eigene Nudelspur mit den dort ausgestreuten Brotkrumen vergleicht, verirrt er sich in Grimms *Kinder- und Hausmärchen* und gelangt versehentlich zu „Rotkäppchen“:

Hänsel und Gretel war von den Vögeln des Waldes auch ihre Brotspur aufgefuttern worden, und wo

waren die beiden am Schluss gelandet? Richtig, beim großen bösen Wolf! (T 31)

Auch hier muss der Leser durch sein literarisches Wissen Ricos Fehler erkennen.

Sowohl in der Jurybegründung für den Deutschen Jugendliteraturpreis 2009 als auch in vielen der Rezensionen wird hervorgehoben, Rico sei ein „wunderbarer, in Zwischentönen und Worterklärungen höchst versierter Erzähler“ (Magel). „Aber *wie* du schreibst, das hat schon was“ (T 49), urteilt auch Ricos Lehrer und lenkt damit ebenfalls den Blick vom Inhalt auf den Stil. Während er Rico bezüglich eines Aufsatzes attestiert, er sei „ein guter Erzähler ... wenn man die längere Abschweifung mal außer Acht“ (T 49) lasse, so ist es gerade dieser assoziative Stil, der die Besonderheit der Romane ausmacht, denn während Kinderliteratur in einem oft sehr viel stärkeren Maße als Erwachsenenliteratur auf Konsistenz, Eindeutigkeit und Logik hin ausgerichtet ist, findet sich hier eine mäandernde Erzählweise, die nicht nur im narratologischen Sinne unzuverlässig ist, sondern durchaus auch mit absurden Elementen spielt. Wenn es auf den ersten Seiten des Romans um die „Fundnudel“ geht, die Rico ihrem Besitzer zurückbringen will, so werden hier die

Relationen ‚wichtig‘ und ‚unwichtig‘ verschoben, ausgiebige Betrachtungen von Nebensächlichkeiten – wie man sie etwa in den Romanen Wilhelm Genazinos, aber auch in Dialogen des absurden Theaters findet – ersetzen einen expositorischen Romananfang. Eine ähnlich absurde Qualität hat es, wenn Rico, obwohl er eine Schule in Tempelhof sucht, im Stadtplan die Seite vom Grunewald aufschlägt, weil „auf der nicht so beunruhigend viel draufstand“ (T 142).

Zuletzt können auch die Titel und Kapitelüberschriften Signum eines unzuverlässigen Erzählens sein (vgl. Allrath 75), konkrete Beispiele wären hier die Neologismen in allen Titeln der Trilogie – „Tieferschatten“, „Herzgebreche“ und „Diebstahlstein“ – sowie die erste Kapitelüberschrift: „Die Fundnudel“ (T 7).

Bezieht man diese narratologischen Implikationen auf die Familiendarstellung im Roman, so wird deutlich, warum die offenkundig defizitäre Erziehungssituation dennoch nicht in eine Sozialkritik mündet. Alles, was wir über Tanja Doretti wissen, erfahren wir von Rico, der seine Mutter über alles liebt: „[S]ie sieht eben einfach toll aus“ (T 17), sagt er und freut sich, dass auch „so viele Männer Mama toll finden“ (T 139); die Frage, ob sie „eine verantwortungslose

Mutter“ (T 22) sei, negiert er voller Überzeugung. Diese Beurteilung Ricos muss der Rezipient jedoch mit jenen

moralische[n] und ethische[n] Maßstäbe[n], die [...] das in einer Gesellschaft vorherrschende Werte- und Normensystem konstituieren, (Nünning 30)

vergleichen, um zu erkennen, dass hier eine individuell gefärbte Darstellung vorliegt. Wenn Rico szenisch erzählt, also wörtliche Rede unkommentiert wiedergibt, kommt es dabei oftmals zu einer doppelten Kommunikation, in der der Leser verstehen muss, was der Erzähler selbst nicht oder aber falsch versteht. Im Gespräch über den Film *Pretty Woman* beispielsweise fragt Rico Frau Dahling, was ein Callgirl sei:

„Also, ein Callgirl, das ist eine Frau, die für Geld dafür sorgt, dass Männer einen schönen Abend verbringen.“

„So wie Mama?“

„Nein. Nein-nein-nein!“ Sie schüttelte heftig den Kopf.

„Deine Mama *arbeitet* nur in einem Club, in dem Callgirls Männer kennenlernen! Sie passt auf, dass diese Männer höflich bleiben und dass sie, ehm ... dass sie genug trinken, wenn ihnen zu warm wird.“

„Sie *leitet* den Club!“, sagte ich stolz. „Als Geschäftsführerin. Sie bestimmt, welche Getränke

eingekauft werden und dergleichen.“

„Und dergleichen, ja“, sagte Frau Dahling mit einem Seufzer. (T 127)

Sowohl an der gestisch unterstützten vierfachen Negation als auch an dem Anakoluth und dem geseufzten vieldeutigen Schluss merkt der Leser, nicht jedoch Rico, dass der berufliche Status der Mutter nicht ganz dem einer Geschäftsführerin im klassischen Sinn entspricht.

Vergleicht man *Rico, Oskar und die Tieferschatten*, wie das bereits in den ersten Rezensionen geschehen ist, mit Erich Kästners *Emil und die Detektive*, so zeigen sich deutliche Unterschiede hinsichtlich der erzähltheoretischen Faktur. Kästner führt den auktorialen Erzähler zunächst über ein Vorwort ein, anschließend werden die Personen einzeln vorgestellt, außerdem wendet sich der Erzähler direkt an die Leserinnen und Leser und erklärt ihnen beispielsweise, was eine „Pferdebahn“ ist (VII/220). Zwar hat man es in beiden Romanen immer wieder mit ironischen und humorvollen Kommentaren zu tun, im Gegensatz zu Ricos Subjektivismus kann man sich auf den festen Standpunkt des auktorialen Erzählers bei Kästner jedoch verlassen. Aus Ricos Missverständnissen, Fehleinschätzungen, seiner unvoreingenommenen Art der Begegnung und seinen

oft naiven Reaktionen resultiert aber auch die Komik⁴ des Romans; allerdings kommt es nicht zu einem Lachen über den Erzähler, vielmehr werden angespannte Situationen durch Ricos Verhalten entspannt.

So wie Rico seinen Mitmenschen tolerant gegenübertritt, fordert er aber auch Respekt von seiner Umwelt, er möchte trotz seiner Lernbehinderung nicht behandelt werden, als sei er „total bescheuert“ (T 142), selbst wenn er Hilfe benötigt. Gegenüber dem Nachbarn Kiesling, der ihn auf seine Behinderung anspricht, antwortet er mit einem inneren Monolog:

Ich beschwere mich ja auch nicht darüber, dass die anderen zu schnell denken oder weil irgendjemand alle möglichen Himmelsrichtungen und rechts und links erfunden hat oder Backöfen mit siebenundzwanzig verschiedenen Einstellmöglichkeiten, um ein einziges popeliges Brötchen aufzubacken. (T 143)

Bereits für die Kinder- und Jugendliteratur der 1980er- und 1990er-Jahre konstatiert Daubert eine „Tendenz zur Normalisierung und Liberalisierung“ bei der Darstellung „„abweichende[r] Familienformen“ (690), die in Steinhöfels Trilogie durch die interne Fokalisierung und das unzuverlässige Erzählen signifikant verstärkt wird. Selbst wenn Rico gesellschaftliche

Konventionen kennt – „Anbändeln ist erst Ausgehen, dann Verlieben, Heiraten und Kindermachen“ –, beharrt er nicht auf deren Umsetzung: „Ich könnte Mama sagen, dass mir die Reihenfolge egal ist“ (T 91). In der Regel jedoch kann er sich und seine Lebenswelt nicht mit der normalen Familien- und Erziehungssituation von Altersgenossen vergleichen, weil er sie nicht kennt. Dennoch ist es auch für ihn eine Entlastung, andere ungewöhnliche Menschen zu erleben, die den Blick auf eine scheinbare Normalität relativieren. Die – an Paare im Werk Samuel Becketts erinnernde – absurde Kinderfreundschaft zwischen Felix, der Dichter werden möchte, und dem gehörlosen Sven, dem Felix seine literarischen Ideen erzählt, bevor er sie aufschreibt, steigert beispielsweise Ricos Wohlbefinden:

Ihre seltsame Freundschaft war ihnen nicht peinlich. Für sie war sie die normalste Sache der Welt. Das machte, dass ich mich selber gleich viel besser fühlte. (T 152)

Die narratologischen Beobachtungen zeigen somit einen unzuverlässigen Erzähler, der die eigene Normalität nicht an einer gesellschaftlich generierten Norm misst, sondern eine individualistische Sicht auf die eigene Familie vermittelt. Objektive Wertungen gibt es nicht, der Erzähler beurteilt

seine Situation weder unter dem Gesichtspunkt erzieherischer Vernunft noch gesellschaftlicher Konvention, sein einziger Bezugspunkt ist das subjektive Wohlbefinden, und Rico sagt von sich selbst, dass er „fast dauernd gute Laune“ (T 68) hat.

„Also, er fing mit O an“ – Intertextuelle Bezüge

Ich habe mal mit Frau Dahling einen Film gesehen über den berühmten griechischen Helden ... Also, er fing mit O an und war mit einem Holzpferd im Krieg gewesen, und danach fuhr er jahrelang auf seinem Schiff durch die Gegend, um zu seiner geliebten Frau zurückzukehren. (T 59)

Intertextuelle Bezüge finden sich häufig in der *Rico, Oskar ...*-Trilogie, aber auch im literarischen Œuvre Andreas Steinhöfels insgesamt, vor allem in *Der mechanische Prinz* und *Die Mitte der Welt*. Oft sind es nur beiläufige oder ironische Kommentare, die eher für den erwachsenen Leser bestimmt sind, etwa wenn Rico den bei einer Beerdigung gesprochenen Psalm 23 – „Und ob ich schon wanderte im finsternen Tal“ – als Reisebericht des Pfarrers missversteht (vgl. D 12). Vereinzelt ist die intertextuelle Intensität aber deutlich stärker, der Prätext wird dann zu einer möglichen Interpretationsfolie, es kommt zu einer Vieldeutigkeit, die

sowohl spielerische als auch bedeutungsgenerierende Züge trägt. Gérard Genette spricht im Rahmen seiner Palimpsest-Theorie von einer Mischung aus „Scharfsinn und Spieltrieb“ (534) und erläutert:

[E]ine neue Funktion legt sich über eine alte Struktur und verschränkt sich mit ihr, und die Dissonanz zwischen diesen beiden gleichzeitig vorhandenen Elementen verleiht dem Ganzen seinen Reiz. (532)⁵

Geht man von einem hermeneutischen Intertextualitätsbegriff aus, ergibt sich eine doppelte Lesart, weil man den Text sowohl isoliert als auch in Relation zum Prätext – Genette spricht vom Hypotext – deuten kann.

Die Erwähnung des „griechischen Helden“, der „mit O“ anfängt, alludiert Homers *Odyssee*, die Rico und Frau Dahling in einer Verfilmung – vermutlich jener mit Kirk Douglas aus dem Jahr 1954 – schauen, und intensiviert den Hinweis auf Ricos familiäre Sehnsüchte, gibt ihnen gleichsam eine mythologisch-überzeitliche Qualität. Während die intertextuelle Markierung durch die im Text erwähnten Motive – den Gesang der Sirenen und das trojanische Pferd – explizit ist, obwohl Odysseus nie beim Namen genannt wird, bleibt die Beziehung zum

Prätext uneindeutig. Einen möglichen Vergleich stellt Rico her:

Ich setzte mich dem Bühl gegenüber. Er sah viel besser aus als der Schauspieler, der den O gespielt hatte. Und er passte total gut in unsere Küche. (T 60f.)

Für den Vergleich Westbühls mit Odysseus spricht außerdem der Hinweis, dass Westbühl, wie immer wieder erwähnt wird, „eine kleine Narbe“ (T 57) hat, jenes Merkmal also, an dem die Amme Eurykleia am Ende der *Odyssee* den nach Ithaka heimgekehrten Helden erkennt. Des Weiteren kann Westbühls Trick, sich in das Haus in der Dieffenbachstraße einzumieten, um von dort inkognito zu ermitteln und den Kidnapper zu stellen, als Pendant zu Odysseus' List mit dem trojanischen Pferd angesehen werden, auf die im Roman zweimal angespielt wird (vgl. T 59 u. 209).

Aber auch zwischen Rico und dem Sohn von Odysseus und Penelope gibt es deutliche Parallelen, denn auch Telemachos wächst mit seiner alleinerziehenden Mutter auf und hält seinen Vater für tot. Erst als er einen entsprechenden Auftrag von Athene bekommt – „Ziehe auf Kundschaft aus nach dem Vater, der lange schon fort ist“, heißt es im ersten Buch der *Odyssee* (Homer 59) –, begibt er sich auf die Suche, an deren Schluss die Wiedervereinigung der

Familie steht. „Das Wiederfinden der Gatten ist das Ziel der Odyssee“ (285), formuliert Uvo Hölscher; analog dazu ist es Ricos Ziel, einen neuen Partner für seine Mutter zu finden, der dann die Vaterrolle übernehmen soll. Nachdem er festgestellt hat, dass Westbühl besser aussieht als der Darsteller des Odysseus, fragt er ihn, ob er verheiratet sei oder eine Freundin habe, dann unterbricht die Mutter das Verhör (vgl. T 61). Zwar bejaht sie Ricos Frage, ob der Bühl „eine scharfe Schmitze ist“ (T 217), am Schluss des ersten Bandes nicht, aber ihrem Lächeln entnimmt der Sohn „ein bisschen Hoffnung und Zuversicht und dergleichen“ (T 218). Erst am Ende des zweiten Teils kommt es zu einem Kuss zwischen Simon Westbühl und Ricos Mutter, die beiden heiraten schließlich am Ende des dritten Romans.

Liest man die intertextuelle Anspielung auf die *Odyssee* als Wunsch Ricos nach einer traditionellen Familienform, so kann man sowohl eine emphatische als auch eine ironische Wirkung ausmachen. Emphase entsteht durch den Bezug auf den archaischen Familiensinn im antiken Epos, eine ironische Wirkung – und das dürfte überwiegen – resultiert daraus, dass sich in Steinhöfels Text die Familienform parodistisch gewandelt hat.

Während im Mythos die Ausgangsfamilie wiedervereint ist, handelt es sich im Kinderroman des 21. Jahrhunderts um eine sogenannte Fortsetzungsfamilie. Das legt den Schluss nahe, dass auch Alternativen zur traditionellen Familie eine gleichermaßen hohe Qualität haben können. Eine humoristische Wirkung ergibt sich darüber hinaus, indem das tragische Schicksal eines antiken Helden auf die jetzzeitige Alltagswelt eines „tiefbegabten“ Kindes projiziert wird.

Allerdings wird der Versuch einer direkten Gleichsetzung der Figuren immer wieder verwischt, denn während Mutter Doretti im hier skizzierten Bild für die kluge und treue Penelope steht, vergleicht Rico sie auch mit einer der Sirenen. Den Bühl habe, so berichtet er, im Gegensatz zu Odysseus, der sich vor dem Gesang der Sirenen retten will,

keiner angebunden. Er stapfte hinter Mama her in die Küche, als hätte sie ihm auch gerade was vorgesungen, und er guckte dabei haargenau so verzückt wie der O, als er nicht vom Schiffsmast loskam. (T 60)

Komik entsteht außerdem, wenn man Tanja Dorettis beruflichen Umgang mit den Herren im Nachtclub und Penelopes Kampf gegen die Freier, von denen sie belagert wird, vergleicht.

Offenkundige Parallelen gibt es auch zwischen Odysseus und Rico, der sich nach der erfolgreichen Klärung des Falles um „Mister 2000“ ebenfalls als „Held“ bezeichnet (T 219). So kann man die Irrfahrten des Herrschers von Ithaka natürlich im Kontext der Orientierungsschwierigkeiten des „tiefbegabten“ Protagonisten in Steinhöfels Roman sehen. „Ich habe“, bekennt Rico, „ein Orientierungsvermögen wie eine besoffene Brieftaube in einem Schneesturm bei Windstärke 12“ (T 30).

Dass über den intertextuellen Bezug zur *Odyssee* der Wunsch nach einer klassischen Familie bzw. einem Vater transportiert wird, lässt sich schließlich an Ricos Zusammenfassung ablesen:

[A]m Schluss schaffte er es dann endlich zu seiner treuen Frau zurück und machte all diese Typen platt, mit Pfeil und Bogen und so weiter. Extrem cool! (T 59f.)



Rico, Oskar und der Diebstahlstein (2011)

Doch auch die Harmonie des Happy Ends am Schluss der Trilogie wird intertextuell relativiert, da der dritte Band mit den Worten „Es war einmal ...“ (D 9) beginnt und so in dem realistischen Kinderbuch die Gattung Märchen palimpsestuös durchscheint.

Resümee

Vergleicht man die hier dargestellten Sichtweisen auf die Institution Familie in Andreas Steinhöfels Roman-Trilogie, bleibt das Bild divergent, der Text verweigert – und das macht seine Besonderheit und Qualität aus – eindeutige Antworten und Standpunkte. Überspitzt könnte man sagen, dass die verschiedenen Analyseverfahren zu ganz unterschiedlichen Ergebnissen respektive Schwerpunktsetzungen kommen. Das zeigt sich deutlich an dem Zwiespalt zwischen Ricos positivem Blick auf die familiären Gegebenheiten und den offenkundigen Defiziten der Erziehungssituation. Die Darstellung wird einerseits dadurch relativiert, dass Ricos Erzählerbericht narratologisch betrachtet nicht glaubwürdig ist, andererseits durch die intertextuelle Folie der *Odyssee*, die die Sehnsucht nach einer Familie mit Vater und Mutter akzentuiert.

Dass in der aktuellen Kinder- und Jugendliteratur vielfältige Familienformen

gezeigt werden, ist, wie eingangs belegt, nicht ungewöhnlich, auch dass alternative Formen des Zusammenlebens positiv bewertet werden, ist eine kinderliterarische Entwicklung der letzten Jahrzehnte. In Steinhöfels 1992 erschienenem Roman *Paul Vier und die Schröders* etwa werden die nonkonformen neuen Nachbarn, eine alleinerziehende Mutter mit vier extravaganen Kindern, zur Projektionsfläche für die unausgesprochenen familiären Probleme eines wertkonservativen Wohnviertels. „Sie zerstören die Ordnung“, versucht Pauls Mutter ihrem Sohn den Hass gegen die Schröders zu erklären.

Sie stellen Dinge in Frage, die niemand in Frage stellen darf. Die Schröders halten uns einen Spiegel vor, in den wir nie hineingeschaut haben, aus Angst davor, uns ... uns zu Tode zu erschrecken. (135)

Hier wird also die Abweichung von einer Norm noch thematisiert, und der Ich-Erzähler muss sich zwischen den bürgerlich-traditionellen Anforderungen der Eltern und Freunde sowie den Verlockungen durch die exotische Welt der Schröders entscheiden. In den Romanen um Rico und Oskar geht Steinhöfel einen Schritt weiter, da es hier zu keinem Vergleich kommt. Aus Ricos Perspektive gibt es weder eine externe Norm noch eine objektive Betrachtung, das gilt für

seine „Tiefbegabung“ ebenso wie für die familiäre Situation, und dieses Erzählen ohne ideologischen oder narratologischen Fixpunkt macht die Vielschichtigkeit der drei Romane aus.

In dem Aufsatz „Jugend, Literatur und Jugendliteratur“ erörtert Erich Kästner, wer eigentlich für Kinder und Jugendliche schreiben sollte:

Doch, um alles in der Welt, nicht jene mediokern Leute, die ‚nur‘ Kinderbücher fabrizieren? Doch nicht jene Ahnungslosen, die, weil Kinder erwiesenermaßen klein sind, in Kniebeuge schreiben? Und die ihren Zeigefinger mit dem Pinsel eines Malers verwechseln? (VI/610)

Zunächst zeigt sich, dass Steinhöfel ein Autor ist, für den Kinderbücher alles andere als literarisch minderwertig sind. Darüber hinaus dürfte es ein Qualitätskriterium zeitgenössischer Kinderliteratur sein, dass Steinhöfels Texte frei von – zumindest eindeutiger und expliziter – diskursstabilisierender Wertung, bürgerlicher Moral und traditioneller erzieherischer Absicht sind, stattdessen geht es ihm um individuelle Toleranz und ironische Deutungsoffenheit. „Die Grenzen werden unscharf, die Definitionen schwanken“ (18), konstatiert Elisabeth Beck-Gernsheim bezüglich der Familie im 21. Jahrhundert und Andreas Steinhöfels *Rico, Oskar ...*-Trilogie liefert die

adäquate kinderliterarische Umsetzung. „Eine unverheiratete Frau mit Kind, das war seinerzeit noch ein richtiger Skandal“, erinnert sich Hausmeister Mommsen. „Aber Zeiten ändern sich, Menschen ändern sich, Meinungen ändern sich“ (D 108).

*Dr. Andreas Wicke (*1970) studierte Germanistik, Musik und Philosophie und promovierte mit einer Arbeit über die Ehe in der Literatur der Wiener Moderne („Jenseits der Lust“, Siegen 2000). Zurzeit unterrichtet er Literaturwissenschaft und Didaktik am Institut für Germanistik der Universität Kassel. Forschungsschwerpunkte liegen in der zeitgenössischen Literatur sowie im Bereich intermedialer Beziehungen von Literatur und Musik.*



ANMERKUNGEN

¹Aus den drei Romanen wird im Text mit folgenden Siglen plus Seitenzahl zitiert: *Rico, Oskar und die Tieferschatten* (T); *Rico, Oskar und das Herzgebreche* (H); *Rico, Oskar und der Diebstahlstein* (D).

²Einen hohen dokumentarischen Wert haben in diesem Zusammenhang die Beiträge im *I. Jahrbuch des Arbeitskreises für Jugendliteratur* von 1972, die unter dem Motto *Jugendliteratur in einer veränderten Welt* stehen.

³Den Begriff des ‚unreliable Narrators‘ hat Wayne C. Booth 1961 in die Erzähltheorie eingeführt, in dem von Ansgar Nünning herausgegebenen Sammelband *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur* wird das Konzept wesentlich differenziert. Auf den von Nünning und Allrath formulierten Ansätzen basiert die folgende Analyse, es wird jedoch die Übersetzung ‚unzuverlässiger‘ im Gegensatz zu ‚unglaubwürdiger‘ Erzähler beibehalten, weil diese auch in allgemeinen Einführungen zur Erzähltheorie (vgl. etwa Martinez/Scheffel 95–107) zu finden ist. Zum Zusammenhang von *Kinder- und Jugendliteratur und Narratologie* vgl. den Band von Gansel und Korte.

⁴Markus Schwahl führt die „hochgradig humoristische Wirkung“ der Romane auf „Kipp-Phänomene“ (83) im Sinne Wolfgang Isters zurück.

⁵Zur Skalierung bzw. Markierung von Intertextualität vgl. vor allem die Ansätze von Pfister (25–30) und Broich. Theoretische Bemerkungen Steinhöfels zur Intertextualität finden sich im Nachwort zu *Die Mitte der Welt* (466–472), allgemeine Überlegungen zur Intertextualität in der Kinder- und Jugendliteratur formulieren beispielsweise Paul Maar (171–180) und Bettina Kümmerling-Meibauer (211–248).

LITERATURANGABEN

Allrath, Gaby. „‚But why will you say that I am mad?‘ Textuelle Signale für die Ermittlung von unreliable narration“. *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Hg. Ansgar Nünning. Trier: WVT, 1998. 59–79.

Beck-Gernsheim, Elisabeth. *Was kommt nach der Familie? Alte Leitbilder und neue Lebensformen*. 3. überarb. Aufl. München: Verlag C. H. Beck, 2010.

Broich, Ulrich. „Formen der Markierung von Intertextualität“. *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Hg. Ulrich Broich u. Manfred Pfister. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1985. 31–47.

Daubert, Hannelore. „Familie als Thema der Kinder- und Jugendliteratur“. *Taschen-*

- buch der Kinder- und Jugendliteratur.* Hg. Günter Lange. Bd. 2. 4. Aufl. Baltmannsweiler: Schneider Verlag, 2005. 684–705.
- Gansel, Carsten/Hermann Korte (Hg.). *Kinder- und Jugendliteratur und Narratologie.* Göttingen: V&R unipress, 2009.
- Genette, Gérard. *Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe.* Übers. v. Wolfram Bayer u. Dieter Hornig. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1993.
- Grass, Günter. *Die Blechtrommel: Roman.* 27. Aufl. Darmstadt: Sammlung Luchterhand, 1988.
- Hölscher, Uvo. *Die Odyssee: Epos zwischen Märchen und Roman.* München: C. H. Beck, 1988.
- Homer. *Odyssee und Homerische Hymnen.* Übers. v. Anton Weiher. München: dtv, 1990.
- Jugendliteratur in einer veränderten Welt: I. Jahrbuch des Arbeitskreises für Jugendliteratur.* Bad Heilbrunn: Verlag Julius Klinkhardt, 1972.
- Kästner, Erich. *Werke.* Hg. Franz Josef Görtz. Zehn Bände. München: dtv, 2004.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina. *Kinderliteratur, Kanonbildung und literarische Wertung.* Stuttgart u. Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2003.
- Limmer, Ruth. *Beratung von Alleinerziehenden: Grundlagen, Interventionen und Beratungspraxis.* Weinheim/München: Juventa Verlag, 2004.
- Maar, Paul. *Vom Lesen und Schreiben: Reden und Aufsätze zur Kinderliteratur.* Hamburg: Oetinger, 2007.
- Magel, Eva-Maria. „Eine Fundnudel für ganz Berlin“. *FAZ* vom 26.4.2008.
- Martinez, Matias/Michael Scheffel. *Einführung in die Erzähltheorie.* 7. Aufl. München: Verlag C. H. Beck, 2007.
- Menzel, Hilde Elisabeth. „Hochbegabt und tiefbegabt. Die Jury von *Zeit* und Radio Bremen stellt vor: Andreas Steinhöfels Freundschaftskrimi *Rico, Oskar* und die *Tieferschatten*“. *Die Zeit* vom 20.3.2008.
- Nünning, Ansgar. „Unreliable Narration zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens“. *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur.* Hg. Ansgar Nünning. Trier: WVT, 1998. 3–39.
- Pfister, Manfred. „Konzepte der Intertextualität“. *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien.* Hg. Ulrich Broich u. Manfred Pfister. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1985. 1–30.
- Rheinberg, Falko (u. a.). „Die Erziehenden und Lehrenden“. *Pädagogische Psychologie: Ein Lehrbuch.* Hg. Andreas Krapp u. Bernd Weidenmann. 4. Aufl. Weinheim: Beltz Psychologie Verlags Union, 2001. 271–355.

- Schilcher, Anita. *Geschlechtsrollen, Familie, Freundschaft und Liebe in der Kinderliteratur der 90er Jahre: Studien zum Verhältnis von Normativität und Normalität im Kinderbuch und zur Methodik der Werteerziehung*. Frankfurt/Main: Peter Lang, 2001.
- Schwahl, Markus. „Behindert. Aber nur im Kopf und nur manchmal‘: Alterität und Identität in Andreas Steinhöfels Rico und Oskar-Romanen“. *Der Deutschunterricht* 3/2010. 80–84.
- Steinhöfel, Andreas. *Rico, Oskar und die Tieferschatten*. Hamburg: Carlsen, 2008.
- . *Rico, Oskar und das Herzgebreche*. Hamburg: Carlsen, 2009.
- . *Die Mitte der Welt*. 9. Aufl. Hamburg: Carlsen, 2010.
- . *Paul Vier und die Schröders*. 13. Aufl. Hamburg: Carlsen, 2011.
- . *Rico, Oskar und der Diebstahlstein*. Hamburg: Carlsen, 2011.