



universität  
wien

# DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation /Title of the Doctoral Thesis

„STRICH PUNKT“

„Bewegung und Geschwindigkeit im Adoleszenzroman“

verfasst von / submitted by

Mag. Nicole Kalteis

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on the student  
record sheet:

A 092 332

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt /  
field of study as it appears on the student record sheet:

Dr.-Studium der Philosophie Deutsche Philologie

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Doz. Mag. Dr. Ernst Seibert



## Inhaltsverzeichnis

<b>1.0. Einleitung.....</b>	<b>4</b>
<b>2.0. Adoleszenz und Bewegung. Eine Einführung .....</b>	<b>9</b>
<b>3.0. Beschleunigung und Stillstand .....</b>	<b>12</b>
3.1. <i>Technische Beschleunigung</i>	15
3.2. <i>Beschleunigung des sozialen Wandels</i>	17
3.3. <i>Beschleunigung des Lebenstemos</i>	19
<b>4.0. Raum und Bewegung in der Literatur. Eine Bestandsaufnahme .....</b>	<b>22</b>
4.1. <i>Raumdiskurs in der Literatur- und Kulturwissenschaft</i>	24
4.1.1. Der Raum in der Geschichte der europäischen Philosophie.....	26
4.1.2. Spatial und topographical turn.....	29
4.1.3. Der Raumdiskurs in der Literaturwissenschaft.....	31
4.2. <i>Das Verhältnis von Zeit, Raum und Bewegung</i>	35
4.3. <i>Vom Motiv des Gehens zu prekären Bewegungsformen</i>	39
4.4. <i>Vorwärts im Land der Geschwindigkeit</i>	47
<b>5.0. Jugend, Adoleszenz und Pubertät. Grenze(n) und Grenzüberschreitungen....</b>	<b>55</b>
5.1. <i>Adoleszenz, Pubertät und Jugend</i>	60
5.2. <i>Das fremde Land der Jugend? Von der Passage zur eigenen Lebensphase</i>	64
5.3. <i>Adoleszenztheorien und ihre Narrative. Über Möglichkeitsräume, heiße und kalte Kulturen, romanhaftes Schreiben und liminale Strukturen</i>	75
<b>6.0. Der moderne und postmoderne Adoleszenzroman und seine Diskurslage ...</b>	<b>85</b>
6.1. <i>Eingrenzung und Abgrenzung</i>	95
6.1.1. Von den Anfängen bis in die 1970er Jahre. Vorformen und Bezugspunkte. Biographisches Schreiben und die Gestaltung von generationeller Alterität .....	98
6.1.2. Problemorientierte Jugendliteratur und Jeansliteratur .....	108
6.1.3. Postmoderne Formen; aus der gedehnten Blase .....	111
6.1.4. Die Popliteratur der 90er Jahre.....	114
6.1.4.1. Literatur und Archiv.....	119
6.2. <i>Helden- und Trickstermythen. Narratologische Grundmuster der Adoleszenzromane</i>	121
6.2.1. Räume, Raumvorstellungen und Raumkonstruktionen im Adoleszenzroman .....	133
6.3. <i>Moderner und Postmoderner Adoleszenzroman. Eine Definition</i>	138

<b>7.0. Durchschreitung literarischer Räume, Dynamisierung des Raumes .....</b>	<b>143</b>
<b>7.1. Bipolarität: Konstruktion von Gegensätzen</b>	<b>146</b>
7.1.1. Innen – Außen .....	149
7.1.2. Zentrum – Peripherie; Nähe – Ferne .....	154
7.1.3. Spiel – Ernst .....	158
7.1.4. Bewegung – Stillstand .....	165
7.1.5. Oben – Unten .....	170
7.1.6 Orte – Nicht-Orte.....	175
<b>7.2. Raum-Bilder, Abbilder, Vorbilder, Nachbilder. Das Spiel von Identität und Differenz</b>	<b>180</b>
<b>7.3. Bewegungsformen in der Literatur</b>	<b>185</b>
7.3.1. Bewegungsformen im modernen Adoleszenzroman – die teleologische Bewegung des Helden.....	188
7.3.1.1. Der Kreis .....	190
7.3.1.2. Die Linie .....	197
7.3.1.3. Der Stern.....	201
7.3.2. Bewegungsformen im postmodernen Adoleszenzroman – die taumelnde Fluchtbewegung des Trickster.....	206
7.3.2.1. Das Pendel.....	209
7.3.2.2. Zick-zack – eine Fluchtbewegung .....	212
<b>8.0. Resümee .....</b>	<b>222</b>
<b>9.0. Bibliographie .....</b>	<b>225</b>
9.1. Primärliteratur:	225
9.2. Sekundärliteratur:	226
9.2.1. Internet .....	243
<b>Anhang .....</b>	<b>245</b>
<i>Abstract</i>	245
<i>Lebenslauf</i>	249

## 1.0. Einleitung

Mein Pullover hat Löcher  
mein Pullover hat Flecken  
Könnte man die Löcher  
in die Flecken stecken  
oder die Flecken  
in die Löcher stecken  
dann wäre eh alles in Ordnung  
(Franz Schuh)

Der Strichpunkt, auch Semikolon genannt, ist ein merkwürdiges Satzzeichen. Er ist ein Zwischending, ein Weder-noch und ein Noch-nicht; mehr als ein Beistrich und weniger als ein Punkt. Ein Halbpunkt eben. Und das, obwohl er eine Zusammenfügung aus beiden Satzzeichen ist: Aus Strich und Punkt. Sein Dasein als Halb- oder Doppelwesen verleiht ihm geringere Macht als dem Punkt, denn es muss, wie nach einem Beistrich, klein weiter geschrieben werden.

Besondere Bedeutung kommt dem Strichpunkt im Griechischen zu, dort dient er als Fragezeichen. Das Unvollendete, das Fragment wird damit zum Zeichen der Frage selbst erhoben.

Versucht man eine Genealogie der Satzzeichen, so könnte man durchaus gewagt behaupten, der Strichpunkt wäre der adoleszente unter den Satzzeichen.

Er ist die eingefrorene Metamorphose des Beistriches hin zum Punkt, ein Stillstand in der Bewegung.

Wird der Strich in die Horizontale gelegt, gedehnt, oder gerafft, so wandelt er sich zu einem Bewegungsanzeiger. Der Punkt hingegen bleibt statisch, unverrückbar: auf den Punkt gebracht.

Der Strichpunkt leistet somit zwei Aufgaben: Er begrenzt und trennt Satzteile, erfüllt also eine Textraum-strukturierende-Funktion; in seine Einzelteile zerlegt, wird die Linearität des Striches Anzeiger für Bewegung und die Faktizität des Punktes signalisiert Stillstand. Durch unsere Wahrnehmung werden Objekte bei zunehmender Geschwindigkeit nicht mehr als Punkte, sondern nur noch als Striche vernommen. „Keine Punkte mehr, nur noch

Striche.“ formulierte Victor Hugo nach einer Reise mit der Eisenbahn. Auch der Theoretiker der Geschwindigkeit Paul Virilio bedient sich dieser Metaphorik zur Beschreibung von Geschwindigkeits- und Mobilitätsphänomenen: „So wie die Brücke eine Straße ist, die den Fluß überquert, so ist die Straße eine Brücke, die den Wald durchquert, sind alle Straßen Brücken, Punkte, die zu Strichen geworden sind, Geraden, die endlos weiterlaufen.“ (Virilio 1978, 23)

Diese Arbeit begibt sich auf ein wackeliges und flüchtiges Terrain indem sie Bewegung und Geschwindigkeit als Denkfigur in literatur- und kulturwissenschaftlichen Theorien wie auch in der literarischen Ausgestaltung des Adoleszenzromans nachgeht; am Beginn dieser Bewegung steht der STRICH PUNKT.

Literatur an sich und verschiedene Elemente und Aspekte literarischer Produktionen sind in den letzten Jahrzehnten radikal und dauerhaft in Bewegung geraten.

Damit wurden gleichzeitig, in und durch Bewegung, neue Räume geschaffen, Fluchträume, die sich durch extreme Mobilität auszeichnen.

Die Menschen sind zunehmend unterwegs, örtliche Festlegungen des Individuums werden damit schwierig.

„Wo niemand zu Hause ist, da ist der Mensch räumlich gesprochen potentiell unterwegs, ohne dass freilich die Menschen globale Nomaden geworden sind.“ (Müller-Funk 2016, 27) Dieses Unterwegs-Sein bedeutet auch, dass „[...] der moderne (post- bzw. hypermoderne) Mensch nicht mehr bei sich zu Hause ist.“ (Müller-Funk 2016, 28) Herkömmliche Entwicklungsmodelle sind damit automatisch ausgesetzt. Das Leben gestaltet sich nicht mehr in einer klaren Abfolge von Lebensabschnitten, die schrittweise durchgangen werden können. Menschliche Biographien sind brüchiger und diskontinuierlicher.

Die Adoleszenz und der Adoleszenzroman sind in einem „Dazwischen“ angekommen, das oftmals bis ins Erwachsenenalter nicht verlassen werden muss. Der adoleszente Möglichkeitsraum ist damit maximal gedehnt, eine rießige Blase, innerhalb der sich die Grenze ständig entzieht. Der Adoleszenzroman ist in mehrfacher Hinsicht eine „Literatur des Dazwischen“. Er entsteht in unterschiedlichen literarischen Feldern. Im Feld der

Jugendliteratur wie auch im Feld der Erwachsenenliteratur, ist damit eine Form zwischen den literarischen Feldern und er beschreibt zentral das Leben in einem „Zwischenraum“ zwischen Kindheit und Erwachsen-Sein. Diese Positionierung bringt eine literarische Randlage mit sich, er ist somit als Literatur am Rand zu verstehen. Damit dynamisiert er nicht nur die literarischen Produktionen, denn der Rand ist, wie der Germanist Clemens Ruthner für die phantastische Literatur festhält, der Ort, wo die Monster hausen.

Der Rand ist aber gleichzeitig der Ort der Sensationen, wo der Abgrund beginnt, wohin der ‚Schund‘ verbannt wird: der Ort, wo die Monstren hausen. Jener Ambivalenz von Mitleid und Abscheu, den diese erwecken, entspricht auch die Ambiguität zwischen Ungläubigkeit und Angst, welche die Phantastik erzählstrategisch erzeugt. (Ruthner 2001, 75)

Diese Monster erscheinen allerdings als außerordentlich gewandte Figuren, die die Fürchterlichkeit zu Gunsten der Mobilität aufgegeben haben. Ruthner beschreibt die phantastische Literatur als ein Residuum des mythischen Denkens in nachmythischer Zeit. (vgl.: Ruthner 2001, 249) Nachdem die Parallelen zwischen phantastischer Literatur und dem Adoleszenzroman mannigfach sind, kann auch diese Feststellung für den Adoleszenzroman geltend gemacht werden. Denn, wie in meiner Diplomarbeit (2008) angerissen und hier fortgeführt, liegen der Struktur des Adoleszenzromans Helden- und Trickstermythen zugrunde, die unterschiedliche Verstehensbewegungen ausführen und die Arbeit am Mythos, wie sie Hans Blumenberg versteht, vollführen. Der moderne Adoleszenzroman restrukturiert den Heldenmythos, der postmoderne den Trickstermythos. Nachdem der Trickster keine teleologisch ausgerichtete Figur wie der Held ist, höchst amoralisch agiert und von unstrukturierten Fluchtbewegungen angetrieben ist, steigert er das Prinzip der Dynamik in den Adoleszenzromanen zunehmend. Diese Arbeit geht selbst verschlungene Wege und nimmt „travelling concepts“<sup>1</sup> bzw. das Denken und Arbeiten an Übergängen (Sigrid Weigel) in

---

<sup>1</sup> Der Begriff "Travelling Concept" wurde 2002 von der niederländischen Narratologin Mieke Bal geprägt. Mit ihrem interdisziplinären methodischen Ansatz hat Bal eine neue Sicht auf

die Denkbewegungen auf, um der Thematik und dem in Bewegung geratenen Adoleszenzroman gerecht zu werden.

Am Beginn der Arbeit wird der Blick auf Adoleszenz und Bewegung gerichtet und das gemeinsame Feld dieser beiden Begriffe vermessen.

Danach werden gesellschaftliche Beschleunigungstendenzen beschreiben.

Auf der Basis des Philosophen Paul Virilio und des Soziologen Hartmut Rosa werden technische Beschleunigungsprozesse, die Beschleunigung des sozialen Wandels und die des Lebenstemplos vorgestellt.

Das vierte Kapitel widmet sich dem Raum und der Bewegung im Raum, denn das Phänomen der Bewegung kann nicht ohne die Kategorie Raum erfasst werden. Nach einer Einführung in die Raumtheorien, den spatial bzw. topographical turn, wird der Raumdiskurs in der Literaturwissenschaft näher beleuchtet. Oftmals wurde die Kategorie Zeit, aufgrund der Omnipräsenz des Raumes, nur am Rande behandelt. Um das Phänomen der Bewegung fassen zu können, ist es unumgänglich auch die Kategorie Zeit zu betrachten: Bewegung ist die Verbindung von Raum und Zeit.

Anschließend werden Adoleszenztheorien und ihre Narrative vorgestellt.

Wesentlich ist, dass die Adoleszenz als liminale Struktur gefasst wird, die Neues (King) schaffen kann.

Das sechste Kapitel zeichnet die Entwicklung des Adoleszenzromans nach, um Erkenntnisse aus diesem literaturhistorischen Diskurs für die weitere Theoriebildung fruchtbar zu machen.

Das siebente Kapitel widmet sich ganz der Durchschreitung literarischer Räume und zeigt, wie sich Bipolaritäten wie Innen – Außen, Nähe – Ferne, Spiel und Ernst in ein „Sowohl/als auch“ auflösen. Die Dynamisierung macht auch vor diesen Begriffen nicht halt und trägt zur weiteren Bewegung dieser Romanform bei. Schlussendlich werden verschiedene Bewegungsformen des Adoleszenzromans beschrieben. Der teleologischen Bewegung des Helden werden die Formen des Kreises, der Linie und des Sternes

---

höchst heterogene Forschungsgegenstände eröffnet, seien es tradierte Ideen und über Disziplingrenzen hinweg wandernde Begriffe, Ausstellungskonzepte oder einzelne Kunstwerke, programmatische theoretische Texte oder ein Foto oder Video. Ein Jahrzehnt nach dem Gründungstext erschien die Anthologie "Travelling Concepts for the Study of Culture", die nun wiederum Wanderung und Werdegang bestimmter Konzepte näher beleuchtet (beispielsweise "Übersetzung", "Netzwerk", "Medien", "Metapher").

zugeordnet und die des trickreichen, sich ständig im Bewegung befindlichen Trickster werden die pendelnde und die Zick-zack-Bewegung zugeordnet. Der Adoleszenzroman ist in einer paradoxen Situation: Er zeigt sich zunehmend als entgrenzte Literaturform, die die Grenze zum Erwachsen-Sein nicht mehr überschreitet, sich aber im Dazwischen ein hoch dynamisches Dasein eingerichtet hat. Nachdem Initiationsriten in modernen und postmodernen Gesellschaften nicht mehr bewusst gestaltet werden, wurde das Ritual institutionalisiert und findet sich heute z.B. in Theater oder der Literatur wieder.

Der Adoleszenzroman kann somit als kulturelles Ritual verstanden werden, das in zwei verschiedene Richtungen verlaufen kann. Zum einen ist es möglich, dass Leserinnen und Leser in und mit diesen Texten die liminale Schwelle in Richtung Erwachsen-Sein überschreiten können, zum anderen ist es aber auch möglich, dass Erwachsene die Schwelle in die andere Richtung überschreiten und an den juvenalen Möglichkeitsräumen partizipieren.

Ziel dieser Arbeit ist es den Beginn für eine Poetik der Bewegung, wie sie der Romanist Ottmar Ette für die Literatur an sich fordert, des Adoleszenzromans zu wagen. Raum und Adoleszenz und der Adoleszenzroman sind nach wie vor ein Desiderat der Wissenschaft. Vielleicht kann diese Arbeit erste Punkte (Wegmarkierungen) setzen und erste Striche zu ziehen, um die unterschiedlichen Denkbewegungen auf einen Punkt zu bringen.

## **2.0. Adoleszenz und Bewegung. Eine Einführung**

Hänschen klein, ging allein, in die weite Welt hinein...

Kaum eine Lebensphase wird so sehr mit Bewegung und Geschwindigkeit in Zusammenhang gebracht wie die Jugend, bzw. die Adoleszenz. Jugendliche, vertrieben aus dem Paradies der Kindheit, die sich auf den Weg machen, aufbrechen, am Beginn einer Reise stehen. Am Ende soll eine Transition geglückt sein, ein Übergang in die Welt der Erwachsenen, zumindest sieht das traditionelle Konzept von biographischer Entwicklung diesen Weg vor. Das Phänomen der Bewegung und Geschwindigkeit manifestiert sich immer im Raum, Räume, die es zu durchschreiten gilt und Räume, die als Ziel- oder Sehnsuchtsorte anvisiert werden oder transitorische Räume, die erst durch Bewegung oder im Moment des Innehaltens entstehen. Literatur gestaltet all diese Räume, wie auch Wolfgang Hallet und Birgit Neumann in ihrem Artikel zu Raum und Bewegung in der Literatur, im gleichnamigen Sammelband unterstreichen:

Die Raumdarstellung bildet eine der grundlegenden Komponenten der (fiktionalen) Wirklichkeitserschließung. Raum ist in literarischen Texten nicht nur Ort der Handlung, sondern stets auch kultureller Bedeutungsträger. Kulturell vorherrschende Normen, Werthierarchien, kursierende Kollektivvorstellungen von Zentralität und Marginalität, von Eigenem und Fremdem erfahren im Raum eine konkret anschauliche Manifestation. Räume in der Literatur, das sind menschlich erlebte Räume, in denen räumliche Gegebenheiten, kulturelle Bedeutungszuschreibungen und individuelle Erfahrungsweisen zusammenwirken. (Hallet/Neumann,11)

Darüber hinaus kann Jugend selbst als örtliches Phänomen begriffen werden, Jugend quasi als Möglichkeitsraum, der dem Wirklichkeitsraum der Erwachsenen dichotomisch gegenüber steht. Wurde Jugend noch bis in die 50er Jahre als Korridor<sup>2</sup> begriffen, der den Übergang zwischen Kindheit und

---

<sup>2</sup>Moderne und postmodernen Formen von Jugend lassen sich im Gegensatz zu traditionellen Formen als transitorisch und topographisch nicht verortbar beschreiben. Jugend wird

Erwachsenheit markiert, so hat sich das räumliche Feld von einem Korridor zu einem eigenen Land bis hin zu einer eigenen Welt ausgeweitet, um in diesem Bild zu bleiben, in der immer längere Lebenszeit verweilt wird. Schon im Jahr 1962 preist ein Song von Danny Williams „[...] the wonderful word of the young.“ Das klingt so, als wäre diese Welt topographisch verortbar.

Jugend hätte demnach nicht nur eine Zeit, sondern auch einen Ort und wäre somit keine Utopie im eigentlichen Wortsinn. (vgl.: Kalteis 2006, 55)

Durch die Ausdehnung des Möglichkeitsraums ist Jugend in postmodernen Gesellschaften maximal in alle Richtungen dehnbar und ist durch beliebige Formbarkeit und Flexibilität gekennzeichnet. Auch verfügt dieses „Land“ über ein hohes soziales Prestige. Es ist nicht mehr so, dass Jugend als „noch nicht ganz erwachsen sein“ gilt, also als etwas Unfertiges, Unvollständiges. Jugendlich zu sein, ist bis ins hohe Alter höchst erstrebenswert. Selbst Pensionisten zwängen sich in neonfarbene Radtrikots und wollen genauso ausdauernd und kraftvoll wie Mittzwanziger sein. Die Jugendphase beginnt immer früher – es wird auch vom Verschwinden der Kindheit gesprochen – und endet immer später. Die Folge ist eine juvenilisierte und infantiliisierte Gesellschaft.

Das Privileg der Kindheit ist es, an Grenzen zu stoßen, das der Jugend diese zu überschreiten, alleine, ohne erwachsene Begleitung in die Welt zu ziehen und diese mit ihrer Bewegung gleich neu zu erfinden und räumlich neu zu konstituieren.

Es geht also in der Lebensphase der Jugend und Adoleszenz nicht nur um ein transitorisches Moment, um das Verlassen des einen Raumes und den Eintritt in den nächsten, sondern auch um Konstruktion und Konstituierung von Lebensräumen.

---

demnach eher mit der Apokalypse und dem Abgrund vergleichbar. René Dietrich hält in seinem Artikel „Postmoderne Grenzräume und Endräume in der Gegenwartsliteratur“ fest: „Wenn außerdem an Derrida erinnernd [davon gesprochen wird], dass der Abgrund ein Ort sei, der kein Ort ist, ein Nicht-Ort, so heißt dies auch soviel, dass man von dem Ort Abgrund nur so sprechen kann, weil er allein in der Bewegung, in der ständigen Flucht zu erfassen ist. Er bietet keinen buchstäblichen und auch keinen begrifflichen Halt. In seiner Negation erscheint er als ein Ort ohne Aufenthaltsmöglichkeit, der dadurch auch nur in der Bewegung – hinein, hinaus, hindurch – definiert werden kann, und ebenso wenig topographisch zu verorten ist.“ (Dietrich, 361)

Ausgegangen wird in all diesen Überlegungen zu Raum und Räumlichkeit von einem dynamischen Raumkonzept. Gertrud Lehnert beschreibt in ihrem Artikel Raum und Gefühl, das der gleichnamigen Publikation vorangestellt ist, das Konzept des dynamischen Raumes folgendermaßen:

Prämissen ist, daß Raum weder absolut gegeben noch bloßes Wahrnehmungsphänomen ist, sondern durch Bewegung und durch Wahrnehmung sowie durch soziales und symbolisches Handeln von Menschen hervorgebracht wird. Insofern ist Raum nicht nur im konkret-materiellen Sinne zu verstehen, sondern auch – z.B. – als Raumvorstellung. Umgekehrt wirkt Raum auf die menschliche Wahrnehmung zurück.“ (Lehnert, 10)

Lehnert hält fest, dass es nicht nur gilt, Räume zu betrachten, sondern dass sich innerhalb dieser Räume wiederum Orte abgrenzen lassen. So können innerhalb eines Raumes parallel oder gleichzeitig verschiedene Orte entstehen, die von unterschiedlichem Gebrauch und kultureller Kodierung sind. Wir haben es in postmodernen Gesellschaften also nicht nur mit zeitlicher, sondern auch mit räumlicher Parallelität zu tun, je nach individueller und kultureller Kodierung.

Vom Raum lassen sich wiederum Orte abgrenzen. Der Ort wäre also begrenzt, oft materiell greifbar und lokalisierbar im Raum, der sich wiederum mit seiner Hilfe (ständig neu) konstituiert. Konkrete Orte können dann aber wiederum überlagert werden von unterschiedlichen Räumen, die sich konstituieren im unterschiedlichen Gebrauch des Ortes, in seiner kulturellen Kodierung, seiner individuellen Bedeutung – die mit seiner Geschichte zu tun haben kann –, seiner vorübergehenden Funktion oder auch der Wahrnehmung. (Lehnert, 12)

Darüber hinaus gilt es, nicht nur Räume zu betrachten, ihre Konstruktion, ihr Werden zu begreifen und Gefühlsräume zu erfassen, es gilt auch, Bewegungsformen und Bewegungsabläufe ins Visier zu nehmen. „Als eine der Ausgangsbedingungen literaturwissenschaftlicher Raumkonzepte kann die Einsicht gelten, dass Raum ohne Bewegung nicht denkbar ist.“ (Hallert/Neumann, 20)

Ebenso wenig ist es möglich, die Kategorien Raum und Gefühl zu trennen, es geht um einen Aneignungs- und Konstruktionsprozess, der Kulturalität, Sozialität und Emotionalität mit einschließt, also auch einer emotionalen Bewegung.

„Raum und Gefühl sind nicht zu trennen, und das ist am Ende mehr als eine Metapher dafür, dass wir uns Welt in Raumvorstellungen aneignen. Gefühle werden „verkörpert“. Und das ist immer auch eine Verräumlichung.“ (Lehnert, 18)

Dieser Prozess vollzieht sich häufig über die Markierung, Überschreitung oder Ausdehnung von Grenzen.

Nicht nur Landschaften, Nationalstaaten oder Gesellschaftsschichten, Medien, Künste, wissenschaftliche Disziplinen, literarische Gattungen oder Mythen kennen Grenzen, sondern auch Lebensphasen. (vgl.: Ette, 439)

Es geht damit also auch immer darum, Grenzziehungen und Grenzsetzungen auszuloten. Grenzen, die Figuren überschreiten oder als gegeben akzeptieren, Grenzen, die Texte markieren oder Grenzen im literatur- und kulturwissenschaftlichen Diskurs. In einem ersten Schritt soll – nach einer Einführung zu Beschleunigungstheorien – die definitorische Grenze der unterschiedlichen Begrifflichkeiten: Jugend, Adoleszenz und Pubertät, bzw. deren historische Ausformung nachgezeichnet werden. Es soll geklärt werden, welche Wirklichkeits- und Möglichkeitsräume Aufwachsen in einer modernen oder postmodernen Gesellschaft, die durch zunehmende Beschleunigungsprozesse gekennzeichnet ist, bietet, um danach Wirkung und Auswirkung dieser gesellschaftlichen Faktoren auf den literarischen Text und speziell auf den Adoleszenzroman aufzuzeigen.

### **3.0. Beschleunigung und Stillstand**

Ich weiß nicht mehr genau, war es gestern, war es vorgestern oder war's im vierten Stock oben.  
(Karl Valentin)

Mitte der Neunziger raste in „Speed“ ein Bus über die Leinwand und durfte 50 Meilen pro Stunde nicht unterschreiten, sonst wäre er in die Luft geflogen.

Wenig später begann Lola aus dem Film „Lola rennt“ zu rennen. 50 Meilen hat sie wohl kaum geschafft, schnell war sie dennoch.

Beide Filme, so wenig vergleichbar sie auch sein mögen, sind Ausdruck ein und desselben Phänomens: der Beschleunigung des sozialen Lebens, dargestellt durch beschleunigte Bewegungsabläufe. (vgl.: Kalteis 2003, 12) Das Phänomen der Beschleunigung wurde in den letzten Jahren zusehends von unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen bearbeitet.

Schon in der Mitte der 70er Jahre hat sich der Philosoph Paul Virilio mit dem Phänomen der Bewegung und Beschleunigung auseinandergesetzt. Er spricht davon, dass „[...] Geschwindigkeit endlich als eine Information anzusehen ist [...]“ (Virilio 1978, 21) und beschreibt die menschliche Existenz als Leben in Bewegung und Geschwindigkeit. Die Bewegungsfreiheit ist laut Virilio die erste Freiheit des Menschen. (vgl.: Virilio 1996, 31)

Besonders intensiv hat sich in den letzten Jahren der Soziologe Hartmut Rosa mit diesem Phänomen beschäftigt. (vgl.: Rosa 2014/2016)

Was in künstlerischen Werken von Film bis Literatur zu finden ist, ist ein Phänomen, das von der Soziologie der letzten Jahre nicht beachtet wurde, konstatiert Hartmut Rosa, er spricht sogar von einer atemporalen Soziologie. (vgl.: Rosa 2016, 16) In der Literatur findet sich dieses

Beschleunigungsphänomen schon lange, Autoren wie Shakespeare, Rousseau, Baudelaire, Goethe, Proust, Thomas Mann beschreiben allesamt das Phänomen der Beschleunigung des Lebenstemos, bzw. eine „[...] beschleunigte Transformation der materiellen, sozialen und geistigen Welt. Diese Erfahrung der Beschleunigung der uns umgebenden Welt ist in Wahrheit ein ständiger Begleiter des modernen Menschen.“ (Rosa 2016, 16)<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup>Immer häufiger kommen Geschwindigkeitsmetaphern und Geschwindigkeitsbeschreibungen bereits in Titeln literarischer oder kulturgeschichtlicher Werke vor:

„So diagnostizierte James Gleick 1999 in seinem Buch *Faster* (bereits im Untertitel) „the acceleration of just about everything“, während Douglas Coupland sein gefeiertes Buch *Generation X* (ebenfalls bereits im Untertitel) als „Geschichte für eine immer schneller werdende Kultur“ präsentiert. Und Peter Conrad (1999:9) beginnt sein kulturgeschichtliches Mammutwerk mit der Feststellung „Modernity is about the acceleration of time), während Thomas H. Eriksen (2001: 159) pointiert formuliert: „Modernity is speed“. (Rosa 2016, 16)

Hartmut Rosa stellt am Beginn seines Buches „Beschleunigung und Entfremdung“ die Frage: „Was wird in modernen Gesellschaften überhaupt beschleunigt?“ (Rosa 2016, 17), um fortzusetzen: „Wir finden Bezüge auf eine Beschleunigung der Geschwindigkeit des Lebens, der Geschichte, der Kultur, des politischen Lebens, der Gesellschaft und sogar der Zeit selbst.“ (Rosa 2016, 17)

Das Phänomen der Beschleunigung wird von Rosa als „vollkommenes Durcheinander“ (Rosa 2016, 17) beschrieben. Dass sich in der Moderne einfach alles beschleunige, kann Rosa schnell widerlegen. Zeit an sich kann nicht beschleunigt werden. Eine Stunde bleibt immer eine Stunde, einige Prozesse werden tatsächlich langsamer, z.B. der Verkehr während eines Staus. Auch Virilio hat dieses Phänomen bereits beschrieben und gezeigt, dass extreme gesellschaftliche Beschleunigungsprozesse letztendlich endgültigen Stillstand zur Folge haben. (vgl.: Virilio 1993, 41) Zum einen müssen wir unsere Wohnungen nicht mehr verlassen, um mit anderen kommunizieren zu können. Wir schicken nur noch Informationen auf Reisen, anstatt uns selbst auf den Weg zu machen. Zum anderen haben enorme Geschwindigkeiten für den, der sie am eigenen Leib erfährt, oft völlige Unbeweglichkeit zur Folge. Um Geschwindigkeit zu erfahren, zwingt uns der Sicherheitsgurt im Auto und Flugzeug zu höchster Passivität.

Tatsächlich ist unser Lebensrhythmus – verglichen mit dem 19. Jahrhundert – schneller geworden. Das, obwohl Guillaume Apollinaire bereits vor genau hundert Jahren das „Jahrhundert der Geschwindigkeit“ ausgerufen hat. Wie Hartmut Rosa festhält, kann nicht die Zeit selbst beschleunigt werden, viel mehr kam es zu einer quantitativen Steigerung ihrer Inhalte. Wir nehmen diese Steigerung – je nach persönlicher Befindlichkeit – als Stress und Hektik oder als Vitalität wahr. Die Gefahr, sich bei der Bewertung dieser Entwicklung vorschnell in Polemik und Kulturpessimismus zu verlieren, ist groß. Nicht selten wird die „Diktatur der Geschwindigkeit“ angeprangert, dabei wird ausgeklammert, dass dieselbe Geschwindigkeit, die unseren Alltag erschwert, diesen in vielen Prozessen angenehmer gestaltet. (vgl.: Kalteis 2003, 12)

Dennoch wird Zeit zu einem ausschließlichen Verbrauchsgut. Um sie möglichst lohnend zu nützen, beschleunigen wir das Tempo.

Zeitgewinn und Zeitersparnis haben die Erhebung zu einem Eigenwert erfahren. „Zeitgewinn wird zum Ersatz für Sinn. Wer sich verirrt hat, beschleunigt seine Schritte, umso mehr, je rasender seine Angst wird, keinen Weg zu finden.“ (Dahn, 60)

Vielleicht ist es diese Passivität im hektischen Treiben, die unser Streben nach „Simultanität“ und „Echtzeit“ antreibt. Die Möglichkeit sich zu bewegen, ohne an die Grenze von Raum und Zeit zu stoßen. Gleichzeitigkeit mit Gleichörtlichkeit zu verbinden oder zumindest den Raum – durch beschleunigte Transportgeschwindigkeit – maximal „schrumpfen“ zu lassen. Damit einher geht eine Kollision der Kategorien von Raum und Zeit. Räumliche und zeitliche Dimensionen werden austauschbar, wie das Eingangszitat des Kapitels von Karl Valentin verdeutlicht.

Um nun doch eine Ordnung in das „vollkommene Durcheinander“ (Rosa 2016, 17) zu bringen, werden nun die Kategorisierung der Geschwindigkeitsphänomene nach Hartmut Rosa vorgestellt.

Rosa unterscheidet die beobachtbaren Geschwindigkeitsphänomene in drei Kategorien und betrachtet das Phänomen der Geschwindigkeit unter den Aspekten der technischen Beschleunigung, der Beschleunigung des sozialen Wandels und der Beschleunigung des Lebenstemos. (vgl.: Rosa 2016, 19)

### **3.1. Technische Beschleunigung**

Modernity is speed  
(Thomas H. Eriksen)

Am einfachsten zu messen ist die Erhöhung der Geschwindigkeit bei Transport-, Kommunikations- und Produktionsprozessen. So hat sich etwa die Geschwindigkeit von Kommunikation um den Faktor  $10^7$ , der des Transports um  $10^2$  gesteigert.

Diesen Aspekt der Geschwindigkeit beschreibt Paul Virilio mit dem Terminus der „Dromologie“ (vgl.: Virilio 1992, 9ff.). Seine These ist, dass Geschwindigkeit als verborgener Aspekt von Macht zu betrachten sei. Seines Erachtens nach vernichtet die Geschwindigkeit den Raum und komprimiert die Zeit. Virilio beschreibt drei große Revolutionen. Die erste Revolution ist die des Transportwesens durch die Erfindung der Dampfmaschine. Geschwindigkeit wird produzierbar und kontrollierbar. Erstmals wird der Raum zwischen Ausgangspunkt und Endpunkt nicht mehr wahrgenommen, nur die Orte des Ausgangs und die des Endes sind interessant. Die zweite Revolution ist die der elektromagnetischen Übertragungsmittel. Damit wird es möglich an mehreren Orten gleichzeitig zu sein, ohne den Raum überwinden zu müssen. Die dritte Revolution ist die der Transplantationstechnik. Der Mensch selbst wird zur Maschine und Informationsmedien werden in den Menschen transplantiert (vgl.: Virilio 1992, 9ff.)

Rosa bezeichnet Virilios „Dromologie“ als „[...] theoretische[s] Narrativ der historischen Beschleunigung [...] Die Auswirkungen der technischen Beschleunigung auf die soziale Realität sind ohne Zweifel enorm.“ (Rosa 2016, 20). Vor allem, so Rosa, habe sich das Raum-Zeit-Regime der Gesellschaft geändert, „[...] also die Wahrnehmung und Organisation von Raum und Zeit im sozialen Leben.“ (Rosa 2016, 20)

Anthropologisch betrachtet gibt es einen wahrnehmungsbedingten Vorrang des Raums gegenüber der Zeit. Wir sind in der Lage oben, unten, vorne und hinten zu unterscheiden, nicht aber zwischen früher und später. (vgl.: Rosa 2016, 21)

„Im Zeitalter der Globalisierung und der Ortlosigkeit des Internets, wird Zeit immer mehr so verstanden, daß sie den Raum komprimiert oder gar vernichte. [...] Der Raum scheint sich dank der Geschwindigkeit von Transport und Kommunikation geradezu ‚zusammenzuziehen‘.“ (Rosa 2016, 21) So verliert der Raum in der alltäglichen Praxis immer mehr an Bedeutung und rückt andererseits im wissenschaftlichen Diskurs paradoxe Weise immer mehr ins Zentrum, wie das nächste Kapitel zeigen wird.

Weil Abläufe und Prozesse nicht mehr an Orte gebunden sind, tendieren tatsächliche Orte wie Hotels, Einkaufszentren... zu „Nicht-Orten“ zu werden, wie Marc Augé bereits 1994 festgehalten hat, also Orte ohne Geschichte, Beziehung und Identität. Augé spricht daher von transitorischen Orten. Auch Virilio spricht bereits 1976 von transitorischen Orten – er beschreibt dabei das Schiff auf dem offenen Meer – als Nicht-Ort. (vgl.: Virilio 1978, 21) Der Raum verliert daher in vielerlei Hinsicht an Bedeutung für unsere Orientierung.

### **3.2. Beschleunigung des sozialen Wandels**

Es ist schlimm genug, rief Eduard, daß man jetzt nichts mehr für sein ganzes Leben lernen kann. Unsere Vorfahren hielten sich an den Unterricht, den sie in ihrer Jugend empfangen; wir aber müssen jetzt alle fünf Jahre umlernen, wenn wir nicht ganz aus der Mode kommen wollen.  
(Johann Wolfgang Goethe)

Die technische Beschleunigung hat nicht nur Transportgeschwindigkeiten verändert, sondern auch das „in der Welt sein“ (Rosa 2014, 161) des Menschen.

„Während die Phänomene der ersten Kategorie als Prozesse der Beschleunigung *innerhalb* der Gesellschaft beschrieben werden können, handelt es sich bei dem Phänomen der zweiten Kategorie um Beschleunigung der Gesellschaft selbst.“ (Rosa 2016, 22) Werte, Moden Lebensstile, soziale Beziehungen verändern sich mit zunehmender Geschwindigkeit. Waren diese Kategorien in vormoderner Zeit stabil, so verändern sie sich in der Moderne innerhalb einer Generation, um in der Postmoderne permanenten Veränderungen unterworfen zu sein. Besonders deutlich ist dieser Wandel im Zusammenhang mit der Veränderungsgeschwindigkeit, innerhalb von Arbeits- und Familienstrukturen zu erkennen. Hier hat sich das Tempo des Wandels von einer

intergenerationellen hin zu einer intragenerationellen Veränderungsgeschwindigkeit gesteigert (vgl.: Rosa 2016, 24f.) Innerhalb der sozialen Beziehungen ist eine „Gegenwartsschrumpfung“ zu beobachten. Dieser Terminus ist vom Philosophen Hermann Lübbe entwickelt worden. Die Gegenwart schrumpfe, so Lübbe, weil es zu beschleunigten gesellschaftlichen Innovationsraten komme. (vgl.: Rosa 2016, 23)

Laut Lübbe ist Vergangenheit definiert als all das, „[...] was nicht mehr gilt, während die Zukunft dasjenige umfaßt, was noch nicht gilt. Die Gegenwart läßt sich demzufolge definieren als ein Zeitraum, für welchen

Erfahrungsraum und Erfahrungshorizont zusammenfallen.“ (Rosa 2016, 23)

Um aus der Vergangenheit Schlüsse für die Zukunft ziehen zu können, braucht es relative Stabilität der Gegenwart, die als ein Zusammenfallen von Erfahrungsraum und Erwartungshorizont verstanden wird. „Nur innerhalb dieser Zeiträume finden wir eine relative Orientierungs-, Bewertungs- und Erwartungssicherheit.“ (Rosa 2016, 23) Allein an der Überprüfung des eigenen Alltagswissens wird klar, wie rasch Veränderungsprozesse ablaufen. Wie lange sind Adressen, Öffnungszeiten von Ämtern, Tarife, Popularität von Stars, Politiker und Politikerinnen... aktuell? (vgl.: Rosa 2016, 24)

In Arbeiten verschiedener Autoren wie Richard Sennet, Ulrich Beck und vielen mehr wird das Phänomen der sozialen Beschleunigung beschrieben. „Der gesamte Diskurs über ‚Postmoderne‘ und Kontingenz hängt eigentlich von dieser Idee ab [...]“, so Hartmut Rosa (Rosa 2016, 26)

### **3.3. Beschleunigung des Lebenstemplos**

Wir wissen zwar nicht, wo wir hinwollen,  
aber dafür sind wir schneller dort.  
(Georg Kreisler)

Am deutlichsten wird die soziale Beschleunigung am Phänomen der Zeitknappheit sichtbar. Zeit wird als eine extrem knappe Ressource wahrgenommen. Diese Tatsache ist seit dem Beginn der Moderne – bereits im 18. Jahrhundert – zu beobachten; evident wird damit die fortschreitende Beschleunigung. (vgl.: Rosa 2016, 28)

Dass sich das Lebenstempo beschleunigt, sei aber so Rosa, in keinem kausalen Zusammenhang mit den beiden anderen Beschleunigungsformen und lässt sich definieren „[...] als *Steigerung der Zahl an Handlungen- oder Erlebnisepisoden pro Zeiteinheit* und ist als solche die Folge eines Wunsches oder gefühlten Bedürfnisses, *mehr in weniger Zeit zu tun.*“ (Rosa 2016, 27) Unterschiedliche empirische Studien belegen aber, dass Menschen in westlichen Gesellschaften Zeitknappheit empfinden und tatsächlich immer mehr in immer kürzeren Zeiteinheiten integrieren und so Handlungen parallelisieren (Multitasking). (vgl.: Rosa, 28f.)

Die paradoxe Situation ist, dass die technische Beschleunigung zu mehr Zeitressourcen führen müsste. Wenn Aufgaben in kürzerer Zeit erledigbar oder Distanzen in kürzerer Zeit überwindbar sind, müsste das Zeitbudget wachsen. Nachdem sich aber die Quantität der Prozesse erhöht, wird aus dem Zeitgewinn ein Zeitverlust. Dieses Phänomen ist bei allen technischen Innovationen zu beobachten: bei der Einführung des Autos, der Waschmaschine oder der E-Mails.

Es wiederholt sich in der Geschichte mehr oder weniger aller technischen Erfindungen seit dem Industriezeitalter in so gut wie identischer Form stets aufs neue [sic!]. Wachstumsraten sind höher als Beschleunigungsgraten, und aus diesem Grund wird Zeit trotz technischer Beschleunigung immer knapper. (Rosa 2016, 32f.)

Die Motoren für soziale Beschleunigung liegen also nicht in der technischen Beschleunigung, sondern in sozialen und kulturellen Phänomenen. Ein wesentlicher sozialer Motor ist so Hartmut Rosa, der Wettbewerb.

Da Arbeitszeit ein wesentlicher Produktionsfaktor ist, ist Zeitersparnis erstens ein einfaches und direktes Mittel, um Kosten zu sparen und einen Wettbewerbsvorteil zu erlangen. Zweitens zwingen die Prinzipien von Kredit und Zins Investitionen dazu, nach immer schnelleren Gewinnen und Kapitalzirkulationen zu streben, die wiederum nicht nur die Produktion selbst, sondern auch Zirkulation und Konsum beschleunigen. „Soziale Beschleunigung im allgemeinen und technische Beschleunigung im besonderen sind daher eine logische Folge aus einem wettbewerbsorientierten kapitalistischen Marktsystem.“ (Rosa 2016, 35)

Nachdem in modernen Gesellschaften Status, Anerkennung und Rechte nicht determiniert sind, wird die Logik des Wettbewerbs in beinahe allen Sphären des sozialen Lebens vorherrschendes Prinzip der Allokation. Es gibt einen Konkurrenzkampf um Bildungsabschlüsse, Jobs, Einkommen... Selbst innerhalb sozialer Beziehungen ist Konkurrenz auszumachen: „Wenn wir uns nicht als nett, interessant, unterhaltsam und attraktiv genug präsentieren, wenden sich Freunde und sogar Verwandte recht schnell ab.“ (Rosa 2016, 37) Besonders deutlich, so Rosa, werde dieser Wettbewerb in den sozialen Medien, wo Freunde gezählt werden und die eigene Attraktivität anhand von Fotos beurteilt werde. (vgl.: Rosa 2016, 37)

Weil das bestimmende Prinzip des Wettbewerbs Leistung ist, sind Zeit und Beschleunigung Teil des Allokationsmodus der Moderne, so Rosa. (Rosa 2016, 37f.)

Rosas Konklusio mündet daher in die Aussage, „[...] dass die Wettbewerbslogik zwar nicht der einzige, aber doch der wesentliche Motor der sozialen Beschleunigung ist.“ (Rosa 2016, 38)

Rosa greift aber in seinen Überlegungen nicht zu kurz und betrachtet die modernen sozialen Akteure nicht als willenlose Opfer der beschriebenen Beschleunigungsdynamik.

Ganz im Gegenteil wird [...] die Beschleunigung auch durch eine starke kulturelle Verheißung angetrieben. In der säkularen modernen Gesellschaft stellt die Beschleunigung ein funktionales Äquivalent für die (religiöse) Verheißung eines ewigen Lebens dar. (Rosa 2016, 39)

Von einem guten Leben kann also gesprochen werden, wenn es reich an Erfahrungen und Möglichkeiten ist. Rosa unterstreicht daher, dass es im Sinne des Philosophen Hans Blumenberg darum gehe, die Lebenszeit der Weltzeit anzunähern „*Die eudaimonistische Verheißung der modernen Beschleunigung liegt daher in der (unausgesprochenen) Vorstellung, daß die Beschleunigung des Lebenstemos unseres (also die moderne) Antwort auf das Problem der Endlichkeit und des Todes ist.*“ (Rosa 2016, 41)

Dass diese Verheißung nicht erfüllt werden kann, liegt auf der Hand. Die Techniken, die helfen Zeit zu sparen, maximieren die Weltoptionen, damit werden die realisierten Optionen im Verhältnis zu den potenziellen immer kleiner.

Wachstum und Beschleunigung sind aber weder logisch, noch kausal verbunden, in der Postmoderne haben sich die drei Kategorien der Beschleunigung, so Rosa, die technische, die soziale Beschleunigung und die Beschleunigung des Lebenstemos zu einem sich verstärkenden Feedbacksystem gebildet, das sich ohne Unterlass selbst vorantreibt und sich zu einem Beschleunigungszirkel formiert. (vgl.: Rosa 2106, 42f.)

## **4.0. Raum und Bewegung in der Literatur. Eine Bestandsaufnahme**

Was genau versteht die Literaturwissenschaft unter „Raum“?  
Die Antwort muss wohl lauten: vieles – und viele Verschiedenes.  
(Wolfgang Hallet & Birgit Neumann)

Wir leben nicht in einem leeren, neutralen Raum.  
Wie leben, wir sterben und wir lieben nicht  
auf einem rechteckigen Blatt Papier.  
(Michel Foucault)

Bewegung und Raum gehören in literarischen Texten untrennbar zusammen. Literarische Texte veranschaulichen auf besondere Weise, dass die Konstruktion narrativer Räume immer anhand sich in den Räumen bewegender literarischer Figuren funktioniert, seien das nun handelnde Figuren oder Erzählerfiguren. Müller-Funk unterstreicht den Konnex zwischen Raum und Mensch und spricht in Anschluss an Georg Simmel von „erfüllten Räumen“ (Simmel 1992, 687 – 698)

Schon seit Georg Simmel, einem Pionier des [sic!] spatialen Wende, war der Raum durch Handlungsmomente wie Besetzung und Nutzung bestimmt, aus dieser Perspektive gibt es keine Räume ohne Menschen. [...] Jedwede Art von Raum ist Raum auf Zeit, Raum, in dem die Zeiten, und damit Ungleichzeitigkeit eingebaut ist. Räume werden durch Menschen „erfüllte Räume [...]. (Müller-Funk 2010a, 33f.)

Bereits bei Jurij Lotmann findet sich dieser Gedanke, er spricht davon, dass der „[...] Raum dem Menschen immer in Form einer Füllung gegeben ist.“ (Lotmann 1993, 329)

Besetzung und Nutzung (Füllung) setzt immer Bewegung, Markierung und Belegung voraus.

Wolfgang Hallet und Birgit Neumann gehen in ihrer Einführung zu „Raum und Bewegung in der Literatur“ sogar so weit festzuhalten, dass Raum ohne Bewegung nicht möglich ist. „Als eine der Ausgangsbedingungen literaturwissenschaftlicher und zugleich sozial- und kulturwissenschaftlicher

Raumkonzepte kann die Einsicht gelten, dass „Raum“ ohne „Bewegung“ nicht denkbar ist.“ (Hallet/Neumann, 20)

Lange Zeit wurde Raum in der Literatur von der Literaturwissenschaft nur als Hintergrund, Kulisse und als Landschaft wahrgenommen, wie an Reidel-Schrewes Textbeispiel aus den 90er Jahren zu erkennen ist und das obwohl, wie im Folgenden nachgezeichnet wird, sich die Literaturwissenschaft immer schon mit dem Raum beschäftigt hat.

Bei dem Stichwort literarischer Raum denkt man unwillkürlich an Landschaft, Städte und Innenräume. Der Leser bezieht den Schauplatz in seine Vorstellung von Charakteren und Ereignissen immer gleich mit ein. [...] Die Umwelt von Stadt und Land und die Innenwelt von Wohn- und Arbeitsräumen stellen einen physisch begehbar Raum dar, an den die Zeit und die Wahrnehmung des Erzählers oder seiner Charaktere gebunden ist. In diesem grundlegenden Sinn muss die Feststellung Alexander Ritters verstanden werden, daß Raum in der Dichtung weitgehend Landschaft in der Dichtung bedeutet. (Reidel-Schrewe, 5)

Doch bereits Jurij Lotmann hat darauf hingewiesen, dass „[...] der Ort der Handlung(en) mehr ist als eine Beschreibung der Landschaft oder des dekorativen Hintergrunds.“ (Lotmann 1993, 329) Raum ist folglich nicht Dekoration sondern Konstruktion und Konstrukt.

Literarische Wirklichkeitsdarstellung und Wirklichkeitskonstruktion wird in und an Räumen und Orten sichtbar. Räume in denen sich Figuren ausbreiten oder verlieren, Orte zu denen sie passen oder von denen sie sich abgrenzen. Der Raum ist in literarischen Texten nicht nur die Voraussetzung für Handlung, sondern immer auch mit Bedeutung aufgeladen (vgl.: Hallet/Neumann, 11), denn unterschiedliche literarische Orte evozieren unterschiedliche Stimmungsbilder und markieren damit den Grundstein höchst unterschiedlicher narrativer Erscheinungen.

Die Raumdarstellung bildet eine der grundlegenden Komponenten der (fiktionalen) Wirklichkeitserschließung. Raum ist in literarischen Texten nicht nur Ort der Handlung, sondern stets auch kultureller Bedeutungsträger.“ (Hallet/Neumann, 11)

Es geht bei der Betrachtung räumlicher Strukturen des Textes also einerseits um einen Realismuseffekt, wie sie Ansgar Nünning beschreibt<sup>4</sup> und um die Konstruktion kultureller Bedeutungsträger.

Diese „kulturellen Bedeutungsträger“ sind wiederum in einer räumlichen Relation zu betrachten, Lotmann hält dazu fest: „[...] hinter der Darstellung von Sachen und Objekten, in deren Umgebung die Figuren des Textes agieren, zeichnet sich ein System räumlicher Relation ab, die Struktur des Topos.“ (Lotmann 1993, 330) Die Struktur des Textes ist demnach (auch) räumlich und dynamisch zu verstehen, wie sich in Folge noch zeigen wird.

#### **4.1. Raumdiskurs in der Literatur- und Kulturwissenschaft**

Der innere Raum verliert jede Klarheit.  
Der äußere Raum verliert seine Leere.  
(Gaston Bachelard )

Die Auseinandersetzung mit dem Raum in der Literatur hatte in den letzten Jahren Hochkonjunktur. Wolfgang Hallet und Birgit Neumann sprechen in ihrer Einführung zu Raum und Bewegung in der Literatur von einer „diffusen Vertrautheit“ (Hallet/Neumann, 11) und halten anschließend fest, dass Raum in der Literatur vieles und viel Verschiedenes sein könne.

Zwischen den narratologischen Untersuchungen zur Darstellung von räumlichen Oppositionen und den poststrukturalistischen Studien zu ternären Raummodellen in der Literatur scheinen theoretisch und methodisch kaum Berührungspunkte zu existieren. Überdies erweisen sich einige literaturwissenschaftliche Raumkonzepte als hoch elaboriert, während andere häufig implizit bleiben und bislang kaum Gegenstand einer theoretischen und methodischen Reflexion wurden. (Hallet/Neumann, 11)

---

<sup>4</sup> Die verschiedenen Verfahren der Raumdarstellung tragen maßgeblich dazu bei, dass fiktionale Erzähltexte den Eindruck von Welthafigkeit evozieren und einen >Realismuseffekt< (sensu Roland Barthes) hervorrufen. Darüber können sie eine Vielzahl weiterer Faktoren erfüllen [...] indem sie z.B. als fiktionaler Baustein, kultureller Sinnträger, Ausdruck von Geschlechterordnung fungieren. (Ansgar Nünning, 33)

Der Raum ist, so Hallet und Neumann, sowohl sozial produktiv wie auch sozial produziert und damit Signatur sozialer und symbolischer Praktiken. (vgl.: Hallet/Neumann, 11)

Die literarische Wahrnehmung und Nutzung von Räumen kann ganz unterschiedlich verlaufen. Sie dient der Grenzziehungen zwischen dem Eigenem und dem Fremdem oder der Konstruktion von Ängsten und Domänen.

Die Moderne suchte von Beginn an die Grenzräume, wie z.B. das Hochgebirge bei Rousseau. (vgl.: Ette 2001,14) in der Postmoderne haben sich neue „*Landschaften der Theorie*“ (Ette 2001,14) gebildet, die jenseits der von Menschen bewohnten Räumen liegt, wie z.B. die Wüste. Immer mehr geht es um Grenzüberschreitung, weil die Grenzen immer schneller erreichbar sind, so werden diese Räume (Wüste, Polarkreis...) nicht mehr nur wissenschaftlich, sondern auch touristisch genutzt. Zusätzlich kommt es zu einer Ausweitung des empirischen Raumes durch die elektronischen Medien und damit zu einer Schaffung neuer, virtueller Räume. (vgl.: Ette 2001, 14) Auf die Funktion und Konstruktion von Grenzen wird im Zusammenhang mit den Termini Jugend und Adoleszenz noch genauer eingegangen und hier verknüpfen sich auch die unterschiedlichen Diskurse. Oft wird die Präsenz von Figuren erst in Anlehnung und Abgrenzung zu den ihnen zur Seite gestellten Räumen erfahrbar. Figuren werden mit Hilfe von Außenräumen erst in ihrer Innerlichkeit definierbar. Umgekehrt kann die Strahlkraft einer Figur so groß sein, dass sie Raum schaffend wirkt, bzw. ihr Innerstes quasi über den Raum stülpt. Es geht darum, wie Gaston Bachelard sagt: *Das Drinnen konkret und das Draußen weiträumig zu machen.* (Bachelard 214f.) Genau das ist auch die Krux an der Sache. Wie kann das Innere noch zu fassen sein, wo das Draußen seit dem Beginn der Moderne und gesteigert in der Postmoderne nur mit unendlicher Weite und *transzendentaler Obdachlosigkeit* (vgl.: Lukacs) wartet. Wie kann in dieser unendlichen Weite des Äußeren die Zentrierung und Konstruktion des Inneren gelingen?

Vielleicht ist es die Möglichkeit, in unterschiedliche Räume vorzudringen und die scheinbare Grenzenlosigkeit in der Erreichbarkeit, die den Raumdiskurs

antreiben. Bemerkenswert ist, dass im wissenschaftlichen Diskurs, wie auch in den Künsten, der Raum – wie Wolfgang Müller-Funk hervorhebt – zu einer theoretischen Geheimwaffe avanciert. (vgl.: Müller-Funk 2010a, 33) Auch Müller-Funk beschreibt den Raum in Verbindung mit Bewegung und unterstreicht die unterschiedlichen Herangehensweisen an räumliche Phänomene.

Nicht nur lassen sich räumliche Phänomene in die bekannte Triade des Realen, des Symbolischen und Imaginären zerlegen, vielmehr ist mit der spatialen Wende auch ein bestimmtes methodisches Instrumentarium eine Kulturanalyse impliziert, eine Topologie. Davon zeugen auch Begriffe wie Ausräumen, Aufräumen und Einräumen, die die Bewegung im Raum vornehmlich auf den Aspekt von Ordnung und Bau konzentrieren und einen Zusammenhang von Kultur und Haus nahelegen. (Müller-Funk 2010a, 33)

War es der Traum der Moderne, einen zunehmend homogenen Raum zu schaffen, so ist dieses Projekt in der Postmoderne insofern gescheitert, weil sich neben dem gestalteten homogenen Verkehrs- und Handlungsraum immer neue kulturelle Räume herausgebildet haben „[...] die nicht im Zeichen wachsender Ent-Differenzierung, sondern neuer Differenzierungsphänomene stehen.“ (Ette 2001, 15)

In der kulturwissenschaftlichen Forschung kristallisierten sich einige Referenzen heraus, die prägend für den Raumdiskurs sind. Um das Phänomen besser fassen zu können, soll zuerst die historische Entwicklung des Raumdiskurses in seinen Grundzügen nachgezeichnet werden.

#### **4.1.1. Der Raum in der Geschichte der europäischen Philosophie**

Wir leben in einer Welt, die zu erkennen wir noch nicht gelernt haben.  
Wir müssen neu lernen, den Raum zu denken.  
Marc Augé

Der Raum spielte in der Geschichte der europäischen Philosophie (von Euklid bis Kant) eine zentrale Bedeutung. (vgl.: Weigel, 240)

Sowohl in den Kulturtheorien der Moderne als auch in früheren kulturwissenschaftlichen Rekonzeptualisierungen geisteswissenschaftlicher Perspektiven bildet Raum einen gemeinsamen Fluchtpunkt für die ästhetische (z.B. Ernst Cassierer), die philosophisch-phänomenologische (z.B. Martin Heidegger), die soziologische (Georg Simmel) und die anthropologische (z.B. Oswald Spenger) Untersuchung. (Hallet/Neumann, 13)

Gegenüber den Raumkonzepten der Moderne wurde der Raum in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts fundamental neu gefasst. Sigrid Weigel spricht in diesem Zusammenhang von Räumen „[...] als Signatur materieller und symbolischer Praktiken.“ (Weigel, 241)

Zentral waren Arbeiten der Franzosen Michel Foucault und Henri Lefebvre. „Beide sind für Edward Soja (1996) zu Impulsgebern bei der Proklamation eines *spatial turn* geworden.“ (Hallet/Neumann, 13)

Foucault brachte in einem Vortrag über „Andere Räume“ vor Pariser Architekten den Begriff der „Heterotopie“ ein.

Heterotopien – als Beispiel nennt Foucault psychiatrische Kliniken, Altersheime und Gefängnisse – bezeichnen real existierende Orte, die durch eine paradoxe Verortung innerhalb und außerhalb der Gesellschaft gekennzeichnet sind und die diskursive Ordnung prästrukturieren. (Hallet/Neumann, 13)

Foucault zeichnet in diesem Vortrag eine kurze Geschichte des sozialen Raumes nach und beschreibt damit, wie heterotope Orte in ihrem historischen Kontext zu fassen sind. Heterotope Orte sind laut Foucault „andere Orte“, er spricht auch von Gegenräumen. „Die Kinder kennen solche Gegenräume, solche lokalisierten Utopien, sehr genau. Das ist natürlich der Garten. Das ist der Dachboden oder eher das Indianerzelt auf dem Dachboden.“ (Foucault 2014, 10) Heterotopien sind

[...] wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können. (Foucault 1990, 39)

Foucault beschreibt diese Orte als Orte der Bewegung, denn sie sind in ihrer gesellschaftlichen Bedeutung nicht statisch, sondern in Bewegung. Die Heterotopie muss vor dem Hintergrund des gesellschaftlichen Wandels betrachtet werden.

Diesen Übergang von der zeitlichen zur räumlichen Ordnung rekonstruiert Foucault in seiner Monographie „Die Ordnung der Dinge“ diskursanalytisch. In den „Anderen Räumen“ hält er schlussfolgernd fest:

Wir sind in der Epoche des Simultanen, wir sind in der Epoche der Juxtaposition, in der Epoche des Nahen und des Fernen, des Nebeneinander, des Auseinander. Wir sind, glaube ich, in einem Moment, wo sich die Welt weniger als ein großes sich durch die Zeit entwickeltes Leben erfährt, sondern eher als ein Netz, das seine Punkte verknüpft und sein Gewirr durchkreuzt. (Foucault 1990, 34)

Hallet und Neumann halten fest, dass die von Foucault erarbeitete gesellschaftliche Konstitution von Raum von Henri Lefebvres Studien der räumlichen Praxis „Die Produktion von Raum“ zentral thematisiert wird. (Hallet/Neumann, 14) Lefebvres Schriften standen in den 1970er Jahren in der Tradition der marxistischen Theoriebildung. „Sie ist nunmehr zum zentralen Referenzpunkt der neomarxistischen Sozialgeographie avanciert, als deren prominenteste Vertreter David Harvey und Edward Soja gelten.“ (Hallet/Neumann, 14) Lefebvre fasst den Raum nicht nur als Behälter und neutralen Rahmen, sondern als Teil der Produktionsmittel und als Produkt einer sozialen Praxis, die mit kulturellen Machtverhältnissen verwoben ist. Der Raum ist damit immer physisch und sozial zu fassen. Die soziale Produktion von Räumen vollziehe sich, so Lefebvre auf drei Ebenen, die in einer dialektischen Weise interagieren. Diese drei Ebenen sind, die soziale Praxis, die Raumrepräsentation, die Repräsentationsräume. (vgl.: Hallet/Neumann, 14) „Raum wird damit bei Lefebvre zu einem relationalen Gefüge von Raumkonzepten, den dynamischen Nutzungen bzw. individuellen Aneignungen und symbolischen Raumrepräsentationen. (Hallet/Neumann, 14)

Erst durch Bewegung, so beschreiben Hallet und Neumann weiter, werden Räume in bedeutsstiftende Relation gesetzt, „[...] also Unterschiede,

Ähnlichkeiten und Ungleichzeitigkeiten zwischen ihnen nachvollziehbar gemacht.“ (Hallet/Neumann, 14)

Vor allem Literatur beruhe, so Hallet und Neumann, auf solchen bewegten Erfahrungsmodellen. Ottmar Ettes These ist, dass Literatur, in seinem speziellen Fall Reiseliteratur, auf einer allgegenwärtigen Verstehensbewegung beruhe,

[...] verstanden als Bewegung des Verstehens im Raum, das die Dynamik zwischen menschlichem Wissen und Handeln, zwischen Vor-Gewußtem und Nicht-Gewußtem, zwischen den Orten des Lesens, den Orten des Schreibens und den Orten des Berichten [sic!] räumlich konkretisiert oder, um es plastischer zu sagen, in ein vom Leser leicht nachvollziehbares dynamisches Raummodell überführt. (Ette 2001, 25)

Bevor nun auf den Raumdiskurs in der Literaturwissenschaft eingegangen wir, soll noch ein Blick auf die Weiterentwicklung dieser räumlichen Überlegungen im spatial und topographical turn gerichtet werden.

#### **4.1.2. Spatial und topographical turn**

Am Anfang war der Raum.  
(Sigrid Weigl)

Oftmals wird in der Literatur von einem spatial turn (Edward W. Soja) oder einem topographical turn (Sigrid Weigel) gesprochen.

Soja proklamiert eine Rekonzeptualisierung des Raumes, „to spatialize the historical narrative“ (Soja, 1) und betrachtet den Raum als kulturell produziert und somit auch als kulturell produktiv. Der Raum spiegelt damit Machtverhältnisse und verfestigt diese. (vgl.: Hallet/Neumann, 12) Auch er greift in seinen Überlegungen auf Foucault und auf Lefebvre zurück. „Sojas Ideal ist eine ausgewogene kritische Theorie, die geschichtliche Entwicklungen mit der sozialen Produktion von Raum, mit der Konstruktion

und Konfiguration der menschlichen Geographie verknüpft.“

(Hallet/Neumann, 15)

Nicht für alle gehe mit dem spatial turn eine Neudefinition von „Raum“ einher, so Hallet und Neumann, denn dem sozialkonstruktivistischen Verständnis stehe eine „[...] gesteigerte Aufmerksamkeit für die räumliche Seite der geschichtlichen Welt (Schlögel zitiert nach Hallet/Neumann, 12) gegenüber. Das Bestreben einer sozial- und geschichtswissenschaftlichen Betrachtung liegt darin, soziale und kulturelle Prozesse in ihrer räumlichen Bedingtheit zu begreifen.

Sigrid Weigel fasst den topographical turn hingegen als Entwurf für eine andere Theorie. Und möchte damit einem essentialistischen bzw. substantialistischen Denken zuvorkommen.

Es handelt sich beim topographical turn in der Cultural Studies also nicht so sehr um einen metaphorischen Gebrauch des *mapping* als vielmehr um die Transformation „klassischer“ diskurshistorischer Kritik, wie sie noch in Edward Saids *Orientalism* (1979) vorlag, in den präskriptiven Entwurf für eine andere Theorie. Diese gründet in Erfahrungen eines Bruchs mit der Gleichung von kultureller Identität und nationalem Territorium. Sie verdichtet sich in der Figur des displacement, die an die Stelle konventioneller Migrationskonzepte wie Exil oder Diaspora getreten ist. Das Verfahren des mapping und der Diskurs der spaces sind dabei zu Topoi im eigentlichen Wortsinn geworden. [...] Damit verwandelt sich die Cultural Studies in eine ethnographisch beeinflußte Kulturtheorie, deren Texte durch topographische Konzepte dominiert sind [...] (Weigel, 237f.)

Angesichts dieser unterschiedlichen Diskurse wurde einerseits gefordert, dass eine „[...] Modellierung der verschiedenen kulturellen, sozialen und ästhetischen Konzepte von Raum [...]“ (Hallet/Neumann, 12) vorgenommen werde und andererseits sollten disziplinspezifische Methoden überprüft werden.

#### **4.1.3. Der Raumdiskurs in der Literaturwissenschaft**

Lauschiges Plätzchen. *Er dreht sich um, geht zur Rampe, blickt ins Publikum.*  
Heitere Aussicht! *Er wendet sich Wladimir zu. Komm wir gehen!*  
Wladimir: Wir können nicht.  
Estragon: Warum nicht?  
Wladimir: Wir warten auf Godot.  
(Samuel Beckett)

Die Themen Raum und Räumlichkeit in der Literatur sind im literaturwissenschaftlichen Diskurs stark verankert. Lessing, als Literaturtheoretiker des 18. Jahrhunderts, hat die Dichtung auf Raumferne festgelegt, Dichtung sei Zeitkunst, denn es ginge um ein Fortschreiten der Handlung, im Gegensatz zur Malerei, die Raumkunst sei. (vgl.: Bachmann-Medick, 260) „Diese strikte Entgegensetzung bei Lessing hat die Frage nach Raum und Bewegung in der Literatur seither eher gehemmt.“ (Bachmann-Medick, 261)

Der Raumdiskurs in der Literaturwissenschaft werde, so Hallet und Neumann mit drei Namen verbunden: Ernst Cassierer, Jurij Lotman und Michail Bachtin. (vgl.: Hallet/Neumann, 16) Die von diesen drei Wissenschaftern entwickelten Modelle sind Bezugs- und Anknüpfungspunkte für gegenwärtige LiteraturwissenschaftlerInnen.

Gemeinsam ist allen drei Raummodellen, dass sie ihre Untersuchungen zu ästhetischen Räumen in der Literatur in übergreifenden Kulturmodellen verorten und damit die Verflechtungen literarischer Raumpraktiken mit kulturellen Praktiken und Mentalitäten, mit sozialen und politischen Rahmenbedingungen in den Blick nehmen. (Hallet/Neumann, 16)

Cassierer, als Neukantianer, versteht den Raum in seiner ordnenden und sinnstiftenden Funktion für die menschliche Lebenswelt. In seinem Vortrag zum Thema „Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum“, der 1931 erstmals publiziert wurde, stellt er den Ordnungsbegriff über den Seinsbegriff. „Die menschliche Erkenntnis und das Erleben von Wirklichkeit vollziehen sich demnach im Rahmen vorgängiger Zeichenordnungen bzw.

symbolischer Formen, die eine jeweils eigene Art der Welt- bzw. Raumerschließung bedeuten.“ (Hallet/Neumann, 17)

Ästhetische Räume sind für Cassierer überstrukturiert, symbolisch angereichert und aus pragmatischen Handlungszwängen herausgelöste Räume. „Der ästhetische Raum fungiert demnach vor allem als Reflexionsinstanz, die es Subjekten ermöglicht, sich der Möglichkeitsbedingungen lebensweltlicher [...] Raumkonstruktion kritisch gewahr zu werden.“ (Hallet/Neumann, 17)

Der Strukturalist Jurij Lotmann versteht den symbolischen Raum ebenso als Produkt kulturell bedingter Zeichen. Er ist in der Beschreibung des Raumes der strukturalistischen Linguistik verhaftet und stellt fest, dass sich der semantische Wert der Zeichen aus Oppositionsbeziehungen ergibt.

Auf der Grundlage des Begriffs des semantischen Raumes bzw. Feldes, den Lotmann zunächst metaphorisch zur Beschreibung der semantischen Teilbereiche literarischer Texte nutzt, kann er illustrieren, dass räumliche Relationen häufig der Darstellung nicht räumlicher Relationen wie etwa von Regeln und Normen dienen. (Hallet/Neumann, 17)

Lotman schließt daher: „Infolgedessen wird die Struktur des Raumes eines Textes zum Modell der Struktur des Raumes in der Welt.“ (Lotman, 312)

Bereits Lotman verbindet Raum und Bewegung. Aus strukturalistischer Perspektive versteht er die Überschreitung einer im Text normal gesetzten Grenze als Ordnungsverstoß, der die Handlung in Gang setzt. Lotman schreibt zur Grenze im Text:

Hier wird nun zum wichtigsten topologischen Merkmal des Raumes die Grenze. Sie teilt den Raum in zwei disjunkte Teilträume. Ihre wichtigste Eigenschaft ist ihre Unüberschreitbarkeit. Die Art, wie ein Text durch eine solche Grenze aufgeteilt wird, ist eines seiner wesentlichen Charakteristika. (Lotman 1993, 327)

Worin sich Lotman von Strukturalisten seiner Zeit unterscheidet ist, dass er die semantische Konstruktionsweise des symbolischen Raumes mit kulturhistorischen Kontexten und spezifischen Weltvorstellung verflochten sieht. Daher bewertet er die Grenzüberschreitung als revolutionäres Element, scheitert die Grenzüberschreitung, so spricht er von restitutiven Texten.

Auf Bachtins Raumtheorie wird im Kapitel über Raum, Zeit und Bewegung genauer eingegangen. Bereits an dieser Stelle sei unterstrichen, dass die wesentliche Neuerung im Diskurs ist, dass Bachtin mit dem Terminus Chronotopos unterstreicht, dass Raum und Zeit im Roman nicht getrennt von einander betrachtet werden können. „Die Zeit, die an sich abstrakt und sinnlich nicht erfahrbar ist, gewinnt erst durch ihre Verdichtung und Konkretisierung in spezifischen Raumbildern Gestalt.“ (Hallet/Neumann 18) Auch jüngere literaturwissenschaftliche Forschung analysiert und thematisiert den Raum. „Dabei handelt es sich meist um phänomenologische oder strukturalistisch orientierte Ansätze, in denen Raum nur selten unter Bezugnahme auf konstruktivistische Ansätze der Sozial- und Kulturwissenschaften konzeptualisiert wird.“ (Hallet/Neumann, 19) Vor allem in der narratologischen Forschung wird der Raum unter dem Oberbegriff der Beschreibung diskutiert. „Die Beschreibung aber gilt vielen Narratologen als das atemporale, statische Andere einer zeitlich organisierten, dynamischen Narration.“ (Hallet/Neumann, 19) So weist etwa Roland Barthes darauf hin, dass Beschreibungen im Erzähltext keinerlei Aufgabe hinsichtlich der Handlung zukomme und Gérard Genette steigert diese Aussage indem er behauptet, dass die Beschreibung nicht als selbstständiger literarischer Modus tauge. (vgl.: Hallet/Neumann)

Wesentliche Neuerungen im literaturwissenschaftlichen Diskurs über den Raum gelang Hartmut Böhme (Topographien der Literatur), der als einer der wenigen konstruktivistische Ansätze der Sozial- und Kulturwissenschaften in seine Überlegungen integriert und nicht auf der phänomenologischen Ebene bleibt. Bereits 2005 hat Hartmut Böhme darauf verwiesen, dass Raum keine bloße Form der Anschauung sei, sondern das Ergebnis der Bewegung von Körpern im Raum. (vgl.: Böhme, xv) Was Böhme damit klar thematisiert ist, dass es in der Literatur nicht nur um Repräsentation von Räumen gehe, sondern um Raumwahrnehmung der Subjekte, der Hervorbringung von Räumen durch Bewegung. (vgl.: Bachmann-Medick, 259)

Literatur vermittelt schließlich nicht nur einen Zugang zur Herausbildung kultureller Topographien [...] in denen das Bewegungsmoment allzu leicht wieder erstarrt. Literatur macht vielmehr gerade auch die dynamische Herausbildung räumlich-

kultureller Selbst-Verortungen der Subjekte selbst zugänglich. Damit sind die sich im Laufe der Geschichte verändernden Raumverhältnisse von Subjekten gemeint – bis hin zur Subjektkonzeption<sup>5</sup> selbst. (Bachmann-Medick, 259)

Ordnung in den Diskurs haben Wolfgang Hallet und Birgit Neumann 2009 in der Einleitung zu ihrem Sammelband über „Raum und Bewegung in der Literatur“ gebracht. Sie haben unterschiedliche Entwicklungslinien skizziert und diskutiert und so auch diese Arbeit wesentlich bereichert.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass eine literaturwissenschaftliche Raumforschung wichtige Impulse geben.

Da die Analyse von narrativen Symbolisierungen und Repräsentationen kultureller Phänomene zu den Kernkompetenzen der Literaturwissenschaft gehört, kann man von einer raumorientierten Literaturwissenschaft begründeterweise Aufschluss sowohl über das Verhältnis von empirischen Raumwirklichkeiten und ihren textlichen Figurationen als auch über das Wie der symbolischen und ästhetischen Konstitutionen von Raum erwarten. (Hallet/Neumann, 22)

Nur wenn es gelingen kann, literaturwissenschaftliche Analysekriterien mit raumkulturwissenschaftlichen Ansätzen zu verbinden, also transdisziplinär an Grenzen und Übergängen zu arbeiten und im Verständnis von Mieke Bal „treavelling concepts“<sup>6</sup> ins Visier zu nehmen, können relevante Einsichten in das Verhältnis von realen und literarischen Raumordnungen getroffen werden. (vgl.: Hallet/Neumann, 28)

---

<sup>5</sup> Hier kann auch an neuere geschichtswissenschaftliche Forschung angeknüpft werden, die – im Feld der Selbstzeugnissforschung – das Selbst räumlich denkt und wahrnimmt (vgl.: Bachmann-Medick, 259)

<sup>6</sup> Mieke Bal entwarf in ihren „Traveling Concepts In The Humanities“ die wirkmächtigste kulturwissenschaftliche Metapher für transdisziplinären Austausch. Mit ihrem interdisziplinären methodischen Ansatz hat Bal eine neue Sicht auf höchst heterogene Forschungsdisziplinen entwickelt. Im Fokus ihrer Arbeit stehen tradierte Ideen und über Disziplingrenzen hinweg wandernde Begriffe, Ausstellungskonzepte oder einzelne Kunstwerke, programmatische theoretische Texte bzw. Fotos oder Videos.

## 4.2. Das Verhältnis von Zeit, Raum und Bewegung

Einszweidrei im Sauseschritt  
Läuft die Zeit, wir laufen mit.  
(Wilhelm Busch)

Will man sich dem Raum und der Räumlichkeit und vor allem der Bewegung im Raum nähern, stößt man immer und unweigerlich auf eine weitere Kategorie: die Zeit.

Im Griechischen gab es drei Begriffe mit unterschiedlicher Bedeutungen für Zeit: Chronos, die Zeit, aion die Ewigkeit und kairos der Augenblick. Diese drei Begriffe verdeutlichen die unterschiedliche Zeitwahrnehmung.

Spätestens seit Einsteins Relativitätstheorie wissen wir, Zeit vergeht eben nicht gleich schnell, sie ist relativ und wird ganz unterschiedlich wahrgenommen. Wahrnehmung wiederum ist nur eine Hypothese über die Wirklichkeit. Verlässlichkeit gibt es in diesem Zusammenhang nicht.

Dennoch könnten wir ohne Zeit hochkomplexe Prozesse und Handlungsweisen nicht generieren und integrieren. „Erinnerung und Erwartung sind die entscheidenden kognitiven und kulturellen Leistungen, die das Mensch-Sein möglich machen.“ (Müller-Funk 2006, 296) Dieses Mensch-Sein ist dadurch bestimmt, dass es „[...] in der Zeit ist“ und „[w]ir haben als Lebewesen, die mehr oder minder bewusst in der Zeit leben, keine Wahl: wir müssen erzählen.“ (Müller-Funk 2006, 296) Hier kommt nun wieder die Literatur ins Spiel.

„Für die literarische ebenso wie für die soziokulturelle Erzeugung von Raum gilt, dass diese sich immer auch in der Zeit konstituiert.“ (Hallet/Neumann, 21) Handlung und die Tiefenstruktur des Textes werden nicht nur in zeitlichen, sondern auch in räumlichen Dimensionen vorangetrieben. Aber auch die Zeit konstituiert sich über Bewegung.

Zeit ist nur über Bewegung in bestimmten Raumeinheiten anschaulich [zu] machen. Der Weg, der von hier nach dort zurückgelegt wird, das Fortschreiten, auch der Fortschritt selber oder die Entwicklung enthalten veranschaulichende Bilder, aus denen sich zeitliche Einsichten gewinnen lassen (Koselleck zitiert nach: Hallet/Neumann, 21)

Hallet und Neumann schließen daraus, dass durch diese Verzeitlichung des Raumes und Verräumlichung der Zeit, von Bachtin als chronotopische Denkweise beschrieben (vgl.: Bachtin 2014), die Kategorien Raum und Zeit als stets aufeinander verweisende kulturell konstruierte Größen betrachtet werden. (vgl.: Hallet/Neumann, 21)

Bachtin beschreibt den Chronotopos folgendermaßen:

Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert. (Bachtin 2014,7)

Wesentlich ist, dass Bachtin den Chronotopos als „[...] für das Genre von grundlegender Bedeutung.“ (Bachtin 2014, 8) beschreibt. Jedes Genre bringt demnach einen eigenen Chronotopos hervor, der textkonstituierend wirkt. Wir schaffen uns durch das Erzählen also nicht nur Erzählräume, sondern auch Erzählzeiten bzw. Erzählgeschwindigkeiten und die Erzählungen selbst spielen mit unterschiedlichen Zeitempfindungen und gleichzeitig mit unterschiedlichen Bewegungsformen.

Es ist möglich, mit sprachlichen Mitteln Geschwindigkeit oder Langsamkeit zu suggerieren, das Tempo eines Textes zu steigern oder zu verlangsamen, ohne dass sich die Rezeptionszeit des Textes verändert. Die Erzählung bzw. der Erzähler hat die Möglichkeit, sich über zeitliche Strukturen zu stellen, die Chronologie zu brechen und sich im Zeitstrahl in alle Richtungen zu bewegen. „Zeit und Erzählung selbst stehen indes schon in einem unaufhebbaren zirkelhaften Verhältnis zueinander. Denn ein narrativ strukturiertes Werk konstruiert Zeit. Sie wird zu einer Zeit des Menschen, indem sie ‚narrativ artikuliert wird‘. Umgekehrt wird die Erzählung in dem Maß bedeutsam, dass sie „Züge der Zeiterfahrung“ in sich trägt.“ schreibt Müller-Funk in Auseinandersetzung mit Paul Ricoeur. (Müller-Funk, 295) Vergangenheit und Zukunft können zu einer erzählten Gegenwart verschmelzen und damit sogar den menschlichen Traum der Zeitreise verwirklichen. Das Transitorische und auch Transhistorische, so Ette wird

durch zeitliche und räumliche Inszenierungen gestaltet. Ette gelingt es, alle drei Zugänge des Griechischen zum Zeitbegriff in einen Gedanken zu fassen. „Die Zeit steht nicht still, hält nicht inne: Sie gibt ihr Wissen von einer Ewigkeit preis. Das ist der beginnlose und doch nicht zeitlose Augen-Blick [...]“ (Ette, 2005, 10)

„Im Fokus [...] stehen folglich mobile, dynamische Raum-Zeit-Konfigurationen, die sich überschneiden, durch komplexe Grenzlinien charakterisierte Zwischenwelten im Transit zu erkennen geben.“ (Ette 2005, 15)

Ette plädiert für eine Poetik der Bewegung, die er als Desiderat der Literaturwissenschaft beschreibt.

Raumbegriffe, so scheint mir, gibt es genügend. Was uns jedoch dringlich fehlt, ist ein ausreichend präzises terminologisches Vokabular für Bewegung, Dynamik und Mobilität. Man könnte so weit gehen, von einer Kolonisierung von Bewegung durch eine Flut an Raumbegriffen zu sprechen, welche die Dynamik und Mobilität im Zeichen einer obsessiven Spatialisierung fest-stellen und begrifflich reduzieren, indem sie die Dimension der Zeit geflissentlich übergehen. (Ette 2005, 18)

Besonders fruchtbar erscheinen in diesem Zusammenhang Überlegungen zum Reisebericht, der durchaus als eine Literatur in Bewegung verstanden werden kann. Hier sei noch einmal darauf verwiesen, dass auch Adoleszenz als Reise, als Entwicklungsreise verstanden und gedacht werden kann und daher wesentliche Überlegungen zum Reisebericht und einer „Literatur ohne festen Wohnsitz“ (vgl.: Ette 2005) auch für den Adoleszenzroman (in Bewegung) nutzbar gemacht werden können.

Ette geht, wie viele seiner Kolleginnen und Kollegen davon aus, dass die Problematik und Erfahrung des Raumes eine entscheidende Bedeutung zukomme. (vgl.: Ette 2001, 13) Dieser These stellt Ette antithetisch die Behauptung gegenüber, dass der Raum immer mehr schrumpfe und zu verschwinden drohe.

Es gibt gute Gründe, die für ein künftiges Verschwinden des Raumes sprechen. Einerseits stellen wir fest, daß eine immer rascheren Modernisierungsschüben ausgesetzte Infrastruktur die für die Überwindung von Distanzen notwendige Zeit ständig verkleinert und minimiert. Damit werden die Räume, innerhalb derer wir uns bewegen, beständig größer, die mit ihnen verbundenen Zeit-Räume aber

immer kleiner. Mit anderen Worten: Je weiter wir die Räume dehnen, um so kleiner wird die Welt. Die Situation ist paradox: Indem wir unseren Bewegungsraum ausweiten, minimieren wir durch immer höhere Bewegungsgeschwindigkeit diesen Raum und die an ihn angrenzenden Räume auf immer radikalere Weise. (Ette 2001, 13)

Bemerkenswert für die literaturwissenschaftliche Betrachtung ist, dass obwohl Raum und Zeit „[...] Konstitutionsmerkmale der Dichtung [...]“ sind (Nünning, 33), beide gleichermaßen zentral sind für die fiktionale Wirklichkeitsdarstellung, die Literaturwissenschaft für die Analyse der Zeit systematische Kategorien gefunden hat, aber deutlich undifferenziertere Kategorien für den Raum. (vgl.: Nünning, 33f.) „Selbst in den meisten Standardwerken zur Erzähltheorie und Erzähltextanalyse sucht man vergeblich nach einem eigenen Kapitel zur Raumdarstellung.“ (Nünning, 34) Ansgar Nünning resümiert:

Die Vielzahl der unterschiedlichen Formen, wie der fiktionale Raum narrativ vermittelt werden kann, wird dabei jedoch ebenso wenig erfasst wie die literarischen Funktionen, die der Raum in seiner Semantisierung als kultureller Sinnträger erfüllen kann. (Nünning, 34)

Nünning skizziert in seinem Artikel „Formen und Funktion literarischer Raumdarstellung“ zwei Möglichkeiten, die für die titelgebende Form und Funktion der narrativen Raumdarstellung besonders aufschlussreich sind: die kognitiven und die kulturwissenschaftlichen Ansätze. Kognitive Ansätze „[...] gehen der Frage nach, wie aus Sätzen eines Textes durch Rückgriffe auf *frames* und kulturelle Schemata überhaupt Räume bzw. kulturelle Raumvorstellungen werden. (Nünning, 47) Die kognitionswissenschaftliche Forschung geht der Frage nach, wie Informationen, Formen und Strukturen des Textes von Rezipientinnen und Rezipienten zu erzählten Räumen werden. Die kognitive Narratologie geht davon aus, dass diese „mentalnen Repräsentationen“ nicht nur durch die Zeichensysteme des Textes erzeugt werden, sondern auch durch kulturelle Modelle der Leserinnen und Leser. (vgl.: Nünning, 47)

Ansgar Nünning bezeichnet die Kategorie der Grenze und der Grenzüberschreitung als wissenschaftliches Desiderat

Im Zeitalter von Globalisierung, hohe Mobilität und weltweite Migration ist nicht zuletzt durch die Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens (Ette 2001) und die Entstehung von „Literatur ohne festen Wohnsitz“ (Ette 2005) das Bewusstsein dafür gewachsen, dass neben statischen Raumbegriffen auch ausreichend präzise Konzepte für die Formen und Funktionen dynamischer Bewegung zwischen Räumen und Welten erforderlich sind. (Nünning, 48)

All diese literarischen und wissenschaftlichen Denk- und Schreibbewegungen basieren auf einer Vielzahl an Bewegungen. Dabei gehe es, so Ottmar Ette, oftmals weniger um die Betrachtung des Raum als um dessen Überwindung (vgl.: Ette 2001, 21) Raum konstruiert sich also durch die Überwindung des Raums oder anders gesprochen durch Bewegung im Raum.

Nicht nur Literatur, auch Wissenschaft beruht auf „[...] einer immensen Zahl an Ortsveränderungen, die eher selten in der Literatur und noch seltener in der Wissenschaft ins Bewusstsein treten und reflektiert werden.“ (Ette 2001, 21)

#### **4.3. Vom Motiv des Gehens zu prekären Bewegungsformen**

Der Gang Ihres Lebens, sagt Wilhelm einmal zu ihr,  
ist wohl immer sehr gleich gewesen? [...]  
Sie haben sich, man fühlt es Ihnen wohl an,  
nie verwirrt. Sie waren nie genötigt  
einen Schritt zurück zu tun.  
(Johann Wolfgang Goethe)

Die Göttin war an ihrem Gang zu erkennen  
(Vergil)

Das Motiv des Gehens ist eng verknüpft mit der Raumerschließung durch die (Eigen)Bewegung von Subjekten.

Doris Bachmann-Medik beschreibt das Motiv des Gehens in der Literatur in ihrem Artikel „Fort-Schritte, Gedanken-Gänge, Ab-Stürze:

Bewegungshorizonte und Subjektverortung in literarischen Beispielen“ sehr differenziert und spannt einen Bogen vom 18. Jahrhundert bis heute.

An den Beginn ihrer Betrachtungen stellt sie Goethes „Wilhelm Meister“.

Goethe skizziert die „[...] metaphorische Analogie zwischen Lebensgang/Lebensweg mit einem Schritt für Schritt ablaufenden Gehen.“ (Bachmann-Medick, 258) Leben und Entwicklung vollziehe sich demnach als eine kontinuierliche Fort-Schrittsbewegung, diese lineare Bewegung schließe aber nicht aus, wie das Eingangszitat aus Goethes Wilhelm Meister zeige, dass auch einmal ein Schritt zurück gemacht werden müsse. (vgl.: Bachmann-Medick, 258) Bachmann-Medik macht im 18. Jahrhundert eine Vielzahl an räumlichen Metaphern mit Fokus auf das Gehen bzw. auf die Gehbewegung aus. Sie spricht von „Lebens-Gang“, „Gedanken-Gang“ und „Fort-Schritten“. (vgl.: Bachmann-Medik, 258) Die Verschränkung von Entwicklung und geistiger Mobilität sind, laut Bachmann-Medick, im 18. Jahrhundert häufig zu finden.

Diese Analogie zwischen dem inneren Gedankengang (Ideengang) und der gehenden Körperbewegung des Subjektes ist seit dem 18. Jahrhundert bis heute weitreichend in die Literatur eingegangen. Dort schlägt sie sich sogar in eigenen literarischen Schreibbewegungen nieder, die noch im 20. Jahrhundert auf solch fortschreitende, kontrollierbare Gehbewegung rückverweisen. (Bachmann-Medick, 258)

Wie bereits beschrieben wurden literarische Orte bis zu Diskursen, die der spatial turn auslöste, als Schauplätze oder „[...] geographische Kartierung psychischer Prozesse [...]“ (Bachmann-Medick, 259) verstanden. Durch die Dynamisierung des Raumbegriffs und das Verständnis von Raum als in Bewegung konstruierten Raum, kam es zu einer Akzentverschiebung. „weg von der bloßen Repräsentation von Räumen in der Literatur, hin zur Raumwahrnehmung des Subjektes, zur Hervorbringung von Räumen durch die Bewegung von Körpern, [...] durch aktive oder passive [...] Subjektverortung.“ (Bachmann-Medick, 259)

Damit einher geht selbstverständlich auch ein verändertes Verständnis von Subjekt, denn

Literatur vermittelt schließlich nicht nur einen Zugang zur Herausbildung kultureller Topographien – in denen das Bewegungsmoment allzu leicht erstarrt. Literatur macht vielmehr gerade auch die dynamische Herausbildung räumlich-kultureller Selbst-Verortungen der Subjekte selbst zugängig. (Bachmann-Medick, 259)

Subjektivierungsstrategien erfolgen immer auch über Positionierung im Raum, dennoch kann nicht von einem historischen, kulturell dominanten, expansiven Raum-Bewegungsmuster gesprochen werden (vgl.: Bachmann-Medick, 259)

[...] aus Sicht der Literatur kommt ein (männlich konnotiertes) subjektkontrolliertes, linear-expansives Bewegungsmuster bereits im 18. Jahrhundert an seine Grenzen. Schon zu dieser Zeit, und nicht erst in der historisch viel späteren (postmodernen) Phase einer Dezentrierung des Subjektes [...] kommen Verunsicherungen der Subjektverortung >dazwischen<. Vor allem ist es das Einbrechen des >Andern<, das die Raumwahrnehmung bis in die Gegenwart hinein durcheinanderbringt. War es im späten 18. Jahrhundert in erster Linie die Seele oder Psyche, war es dann im Verlauf des 19. Jahrhunderts die Mobilitätszunahme durch neue Verkehrsmittel und Technologien der Raumerschließung und Beschleunigung [...]. (Bachmann-Medick, 259f.)

Bereits im 18. Jahrhundert werde, so Bachmann-Medick die Positionierung von Subjekten mit Bewegung im Raum in Verbindung gebracht. Doch der Raum selbst werde unberechenbarer. Der Raum biete zwar erweiterte Handlungsspielräume, bringe gleichzeitig aber erhöhte Risiken. (Bachmann-Medick, 260)

Der Landschaftsgarten verkörpert im 18. Jahrhundert einen wichtigen Raumtypus und der damit einhergehenden Kulturtechnik des Spazierengehens.

Kulturtechnik deshalb, weil sich dieser Bewegungstypus nicht nur auf den Gang der Gedanken analog zum Wegenetz zeitgenössischer Gartenräume erstreckt, sondern weil er geradezu als eine kulturspezifische Praxis reflektiert worden ist – vor allem in der Literatur. (Bachmann-Medick, 261)

Das wohl bekannteste Werk über das Spazierengehen ist Johann Gottfried Seumes Roman „Spaziergang nach Syrakus im Jahr 1802“. Seumes Spaziergang „[...] wird zur grenzüberschreitenden Reise. Überhaupt werden die Gehbewegungen zu Ende des Jahrhunderts ziel-gerichteter, wie es die >Wanderungen< der Romantik belegen.“ (Bachmann-Medick, 261)

In der Romantik kommt es zur Entdeckung des Panoramas, damit wird der Blick auf den Horizont frei. „Der kontemplative Betrachtungsüberblick durch das Panorama bekräftigt die zentrale Selbst-Verortung des Subjekts zu einer Zeit, in der ebenso klar das oder der Andere verortet werden kann.“

(Bachmann-Medick, 261)

Schon die Literatur des 18. Jahrhunderts war interessiert an Grenzüberschreitungen und Verwerfungen, Brüchen und Störungen. „In der Literatur der Romantik etwa nutzte die ziel-gerichtete Gehbewegung des Wanderns besonders das Gebirge und die Schluchten [...] um solche Gegenbewegungen, [...] ganz andere Raumvorstellungen freizusetzen.“

(Bachmann-Medick, 262) Ein wesentlicher Ausgangs- und Bezugspunkt solcher Landschaftsbeschreibungen von oben stellt Petrarcas Besteigung des Mont Ventoux dar. Am 26. April 1336 schrieb er in einem Brief an den Frühhumanisten Diongi di Borgo San Sepolcro über die Besteigung des Mont Ventoux. Erstmals kommt es hier zu einer literarisierten Verknüpfung von Landschaftsbetrachtung und Emotionalität, von ästhetischen und kontemplativen Gesichtspunkten.

Ottmar Ette beschreibt Grenzüberschreitungen und Verwerfungen auch für die Reiseberichte des 18. und 19. Jahrhunderts. Claude Lévi-Strauss Ausführungen in seinen „Traurige Tropen“ folgend, beschreibt Ette die von Lévi-Strauss skizzierten fünf Dimensionen des Raumes in dem sich Reisen ansiedelt. Die dritte Dimension beschreibt den Blick von oben, dargestellt durch Bergbesteigungen. „Der Blick von oben entwirft ebenso eine Theorie der Landschaft wie eine Landschaft der Theorie, wobei der Transparenz dieses Blickes eine zugleich literarische und epistemologische Bedeutung zukommt.“ (Ette 2001, 28) Einher geht dieser Raum mit der Brüchigkeit des Subjektes. Diese Brüche werden bereits bei Goethes italienischen Reisen angedeutet, besonders deutlich wird diese Brüchigkeit in Büchners fragmentarischer Erzählung „Lenz“. Der, vom Wahnsinn befallene, Dichter Lenz wandert ins Gebirge. „Müdigkeit spürte er keine, nur war es ihm manchmal unangenehm, daß er nicht auf dem Kopf gehen konnte.“ (Büchner, 65) „In dem vielzitierten Satz bei Büchner äußert sich eine Vorstellung, die (auch für nachfolgende literarische Texte) gleichsam zur

Urszene für eine komplementäre, vertikale Bewegung wird. (Bachmann-Medick, 262) Paul Celan interpretierte Lenz Wunsch auf dem Kopf zu stehen, 1960 in seiner Büchnerpreisrede, „[...] als Ausdruck eines Fremd-Werdens, ja einer Verkehrung der (Raum-)Ordnung selbst: >>wer auf dem Kopf geht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich<<“ (Bachmann-Medick, 262)

Der vorläufige Höhepunkt dieser Entwicklung wird im 20. und beginnenden 21. Jahrhundert sichtbar. Bemerkenswert ist, dass es sich bei den meisten von Bachmann-Medick vorgestellten Autorinnen und Autoren um österreichische Autorinnen und Autoren handelt; Bernhard, Handke, Bachmann. Alle drei stellen die Gehbewegung und ihre Irritationen in den Mittelpunkt. „Die im 20. und 21. Jahrhundert zunehmenden Stockungen und Störungen der Raum-Orientierung wirken selbst noch darauf zurück, die seit dem 19. Jahrhundert einsetzenden Beschleunigungstechnologien gebremst wahrzunehmen.“ (Bachmann-Medick, 263)

Die vorgestellten Texte des 20. Jahrhunderts zeigen, dass Geh- und Denkbewegung nicht mehr – wie im 18. Jahrhundert – in Einklang zu bringen sind, wie Bachmann-Medick an Thomas Bernhards „Gehen“ festmacht.

„Projektionen von Phantasien in die Raumwahrnehmung hinein, aber auch Staffelungen und Überlagerungen – wie in der Erzählung *Gehen* – brechen den Zusammenhang von Gehen, Gedankengang und Verortung auseinander.“ (Bachmann-Medick, 265)

Wir haben der Ökonomie unseres Gehens zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Wir gehen und denken, aber denken nicht, wie wir gehen, vor allem, daß wir zu schnell gehen, während wir denken, wir denken und beobachten unser Gehen nicht. (Bernhard, 50f.)

Bei Bernhard und Handke sind nicht nur der literarische Ort und die literarische Bewegung betroffen, denn beide sprechen auch Auswirkungen auf die Schreibbewegung an. Bernhard spricht vom „analytischem Schreiben“ (Bernhard, 236) und Handke vom „Möglichkeitsraum“, (Handke, 114) dem „Projektionsraum“ oder vom „Zwischenraum“ (Handke, 151) Handke selbst beschreibt die Unmöglichkeit literarischen Raum zu gestalten: „Ich habe gedacht, ich schreibe nur den Fluß und den Himmel und die Erde.“

Da kommt der Konflikt von selber; die Geschichte, also die Historie, funkten ihnen dazwischen (Handke, 19f.) Bachmann-Medick spricht daher von Raumversion und dem Einbruch des „Anderen“:

Diese Bewegungsreflexion bringt mehr ans Licht als nur Momente einer >>topographischen Poetologie<< von der Sigrid Weigel [...] spricht. [...] dieser Bewegungsaufschwung, wie er seit dem 18. Jahrhundert literarische Beispiele durchzieht, verdichtet sich zu Raumversionen wieder einmal durch das Einbrechen des >Anderen<: Im Fall Handkes durch das unvermeidliche Eindringen von Geschichte, das zu historischen Schichtungen und Überlagerungen von Räumen führt. Eben deshalb – so Handke – sei keine literarische Raumdarstellung mehr möglich, die ohne Konflikt auskommt. (Bachmann-Medick, 265)

Besonders deutlich macht sie das anhand von Ingeborg Bachmanns Büchnerpreisrede von 1964. Bachmann beschreibe eine neue Raumordnung, in der Kriegsgeschichte nach oben gestülpt werde und diese zum Kollabieren gebracht werde. (Bachmann-Medick, 266)

Raumversionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts sind [...] weitgehend historisch und interkulturell erzeugt. Nicht nur durch die Relativitätstheorie [...] wird die Raum-Zeit-Ordnung irritiert. [...] Jedenfalls sind die räumlichen Bewegungsmuster auf der Mikroebene der literarischen Texte immer auch Anhaltspunkte für allgemeinere, transnationale Standortbestimmungen der Literatur selbst [...]“ (Bachmann-Medick, 267)

Diese Raumversion wird, wie Bachmann-Medick anhand von Ingeborg Bachmann festhält, weitgehend historisch und interkulturell erzeugt. Es dränge sich die Frage auf, „[...] ob die Verarbeitung solcher Raumversionen in der deutschsprachigen [...] Literatur nicht vielmehr neuartige Wahrnehmungseinstellungen [...] gegenüber den sozialen und kulturellen Raumkonstellationen zum Ausdruck bringt.“ (Bachmann-Medick, 267)

Waren es bei Bachmann in der Mitte des 20. Jahrhunderts noch historische Raumversionen, so steht Literatur im 21. Jahrhundert immer stärker im Fokus einer kulturellen Raumversion. Diesen kulturellen Verwerfungen und Raumversionen und deren spezifischen Bewegungsformen widmet sich

Ottmar Ette in seinen Publikationen über Reiseliteratur und Literatur ohne festen Wohnsitz.<sup>7</sup>

Das Konzept des 18. Jahrhunderts, die „[...] Verknüpfung von Gehen, Raumkonstruktion und Subjektverortung [...] das Schritt-für-Schritt-Gehen als einlinige Bewegungsform [...]“ (Bachmann-Medick, 268) taugen im 21. Jahrhundert immer weniger, um komplexere räumliche Bezüge und die Selbstverortung des Subjektes fassen zu können. Bachmann-Medik spricht daher von Bewegungsformen wie Schwindel, Fallen und Stürzen „Was sich anzubahnen scheint, ist gar ein radikaler Um-Sturz der Bewegungsform: vom Gehen zum Fallen.“ (Bachmann-Medick 269) Nachdem sich der Raum selbst verändert hat, kommt es auch zu einer „[...] De-Platzierung dieser Metapher [und der] Einsicht, dass die Subjektposition zu Zeiten der beschleunigten Globalisierung kaum mehr autonom eingenommen werden kann, sondern dass sie in netzwerkartigen Beziehungs- und Konflikträumen eingebunden ist.“ (Bachmann-Medick 269)

Subjekte befinden sich immer häufiger in liminalen<sup>8</sup> Zwischenräumen, stürzen ab und erleben prekäre Bewegungsformen. Zu diesen prekären Bewegungsformen kommt es durch kulturelle Erschütterungen und durch Katastrophen wie den 11. September 2001, indem das kulturelle und religiöse „Andere“ einbricht.

Bachmann-Medick spricht daher von Risiko- Konflikt- und Katastrophenräumen und stellt fest: „Je expansiver und grenzüberschreitender die Raumhorizonte werden, umso widerstandsvoller oder sprunghafter die Bewegungen der Subjekte.“ (Bachmann-Medick, 270)

---

<sup>7</sup> Ottmar Ette spricht von „Literatur ohne festen Wohnsitz“ bzw. von einem „ZwischenWeltSchreiben“, wie seine gleichnamige Publikation lautet: „Es wäre [...] irreführend, wollte man die Literatur ohne festen Wohnsitz einem fest umrissenen Raum – und wäre es der *third space* im Sinne von Homi K. Bhabha – zuweisen und kulturell verorten. Im Brennpunkt steht ein ZwischenWeltSchreiben, das sich zwischen verschiedenen Welten hin und herbewegt. Es geht nicht um die Fixierung einer neuen Kartographie des Literarischen mit einer damit verbundenen Ausweisung neuer literarischer Räume, sondern um die Aufbrüche neuer transkultureller, translingualer und transarealer Bewegungsmuster jenseits der von Sprachverarmung geprägten Unterscheidung von National- und Weltliteratur.“ (Ette 2005, 15)

<sup>8</sup> Der Begriff Liminalität wurde vom Ethnologen Victor Turner geprägt und beschreibt einen Schwellenzustand, in dem sich Individuen und Gruppen – nach einer rituellen Lösung von einer sozialen Ordnung – befinden. Näheres dazu im Kapitel 5.

Im 21. Jahrhundert gelingt (in der sozialen wie in der literarischen Welt) die Verknüpfung von Lebensgang und Raumexpansion nicht mehr. Räume werden zunehmend als risikoreich und krisenhaft wahrgenommen und das Subjekt ist jederzeit von Abstürzen bedroht. Literatur gelingt es dennoch, in den extremen Grenzsituationen und Grenzerfahrungen Bewegungsspielräume zu gestalten, wenngleich sie dabei an ihre ethischen Grenzen stößt, wie Bachmann-Medick an Don DeLillo's Roman „Falling Man“ und Jonathan Safran Foer's „Extremely Loud and Incredibly Close“ festhält. Beide Texte beziehen sich auf ein höchst umstrittenes Foto von Richard Drews, das einen der etwa 200 Menschen zeigt, die am 11. September 2001, aufgrund ihrer ausweglosen Situation aus den Fenstern der Twin Towers gesprungen sind. Foer dreht die Bewegung des Stürzenden/Fallenden einfach um, sodass die Fallenden eigentlich in der Himmel aufsteigen. (vgl.: Bachmann Medick, 272)

Was hier sichtbar wird, ist die Abkehr der Literatur von Bewegungsformen im Sinn bloßer Metaphern [...]. Stattdessen werden reale, existentiell extreme Bewegungsergebnisse aufgegriffen. Unübersehbar ist hier eine deutliche Rückkehr der Referentialität wie sie doch in der sogenannten postmodernen Literatur weitgehend zum Verschwinden gebracht worden war. Mit dieser Rückkehr der Referentialität wird es allerdings auch unausweichlich, über die ethischen Grenzen der Darstellbarkeit nachzudenken. (Bachmann-Medick, 272)

Dieser Gedanke des „Fall[es] nach oben“ (Virilio 2001, 10) ist auch bei Paul Virilio zu finden. „Der nur wenige Sekunden dauernde Flug der Gebrüder Wright am Strand von Kitty Hawk oder der Start der Apollo 11-Rakete von Cap Canaveral weisen uns den Weg zu einer anmutenden Umgestaltung des Blicks [...]“ (Virilio 2001, 10) Virilio argumentiert, dass wir zu sehr damit beschäftigt seien, die absolute Geschwindigkeit der modernen Übertragungsmittel in Echtzeit weiter zu entwickeln. Aus diesem Grund vergessen wir die Höchstgeschwindigkeit mit der wir dem Realraum des Planeten entkommen und nach oben fallen konnten. (vgl.: Virilio 2001, 10) Mit Virilios Gedanken wird ein neuer Komplex in diese Diskurs angesprochen, der sich der Beschleunigung, der Höchstgeschwindigkeit und der Fluchtgeschwindigkeit widmen wird.

#### **4.4. Vorwärts im Land der Geschwindigkeit**

Was sollen wir erwarten, da wir nicht mehr warten müssen,  
um anzukommen. Auf diese Frage können wir heute antworten:  
Wir werden die Ankunft des Bleibenden erwarten  
(Paul Virilio)

Nun, diese triviale Tatsache, daß die Kinetik  
die Ethik der Moderne ist.  
(Peter Sloterdijk)

Nachdem im letzten Kapitel der Bewegung des Gehens in der Literatur nachgegangen wurde, soll nun der Fokus auf Beschleunigung und Geschwindigkeit gelegt werden. Raum und Zeit sind nur gemeinsam denkbar, parallel, gegenläufig oder komplementär. Die Verbindung von Raum und Zeit ist die Bewegung. In den letzten Jahrzehnten wurde die Betrachtung der Zeit zu Gunsten des Raumes beinahe aufgegeben. Um das Phänomen der Bewegung fassen zu können ist es notwendig, beide Aspekte in Verbindung zu betrachten.

Wie bereits am Beginn der Arbeit gezeigt, ist die Lebenswelt in den letzten hundert Jahren immer schneller geworden. Anhand von Hartmut Rosas Theorien konnte gezeigt werden, dass es in postmodernen Gesellschaften zu einer technischen, einer sozialen Beschleunigung und einer Beschleunigung des Lebenstempes gekommen ist.

Zeit wird in postmodernen Gesellschaften zu einem ausschließlichen Verbrauchsgut. Um sie möglichst lohnend zu nützen, beschleunigen wir einerseits das Tempo oder versuchen andererseits Handlungen simultan auszuführen.

Der Philosoph Peter Sloterdijk charakterisiert diese (postmoderne) Gesellschaft als „[...] ein gigantisches Mobilmachungsunternehmen, als Produkt aus Unbewusstheit plus Höchstgeschwindigkeit.“ (Sloterdijk 1987, 126)

Die moderne Gesellschaft tut nichts anderes als Gegenwart als flüchtigen Moment zu beschreiben, indem sie unaufhörlich Zukunft in Vergangenheit übersetzt. Diese Form der Gegenwartsbeschreibung hat den Vorteil, dass es dem Menschen ermöglicht, stets Neues ausprobieren zu können. Die

Gegenwart ändert sich unentwegt und wird dennoch unendlich lange. Die „nächste Gesellschaft“, wie sie der Soziologe Dirk Baecker beschreibt, ist daher weit stärker von Gleichzeitigkeit, also Simultanität geprägt. (vgl.: Baecker, 9ff.) Denn ist es uns nicht mehr möglich, den Lebensrhythmus zu beschleunigen, so müssen wir unterschiedliche Aktivitäten und Tätigkeiten gleichzeitig erledigen, um die persönliche Produktivität steigern zu können. Eine Konsequenz dieser Zeiterfahrungen, die Hartmut Rosa als „[...] Kurz/kurz-Muster“ (Rosa 2016, 139) beschreibt, ist, dass wir Handlungen als isoliert erfahren und nicht mehr in einen Zusammenhang bringen können. Rosa verweist in diesem Zusammenhang zurecht auf Walter Benjamin, der bereits vor rund hundert Jahren eine Unterscheidung zwischen Erfahrungen und Erlebnissen getroffen hat. Er konstatierte, dass das moderne Leben dazu tendiere erlebnisreich und erfahrungsarm zu sein. (vgl.: Rosa 2016, 139) „Das Ergebnis dieser Entwicklung ist eine Zeiterfahrung, bei der die Zeit gleichsam >>an beiden Enden<< zu rasen scheint. Sie vergeht schnell im atemlosen Erleben, und sie schrumpft oder verschwindet in der Erinnerung.“ (Rosa 2016, 140)

Diese Entfremdung durch „[...] fehlende [...] Anverwandlung der Zeit [...]“ (Rosa 2016, 140) wird häufig als „Enträumlichung“ verstanden. Immer wieder wird aus diesem Grund vom Schrumpfen des Raumes gesprochen oder gar vom Verschwinden oder Auflösen des Raumes zu Gunsten der Zeit. Heiner Müller formulierte in einem Gespräch mit Alexander Kluge, „[...] dass es nur noch Zeit oder Geschwindigkeit, oder Verlauf von Zeit gibt, aber keinen Raum mehr.“ (Kluge, 80) Dem Raum wird damit von Heiner Müller die Funktion des Erfahrungsraums gegeben. Erfahrungen müssen verräumlicht werden, damit sie bleiben und nicht im Zeitfluss zerrinnen. Geschwindigkeitsfantasien sind so sehr in unsere Denkweise eingeschrieben, dass der als statisch empfundene Raum zu Gunsten der bewegten Zeit in den Hintergrund tritt. Unter dem Motto: Raum – Reduktion.

Zeit – Zunahme.<sup>9</sup> Darüber hinaus müssen reale Räume immer mehr mit virtuellen Räumen konkurrieren.

Der Geschwindigkeit bzw. der Erhöhung des Tempos wird zusehends universelle Qualität zugesprochen. Durch zunehmende Beschleunigung werden Kommunikation und Inhalt zu Gunsten der Geschwindigkeit marginalisiert. Viriliots Kritik an der Beschleunigung und Geschwindigkeit steht in einer Tradition kulturkritischen Denkens und zielt darauf ab, dass Beschleunigung zu Linearität, Geradlinigkeit und letztlich zu Homogenität führen. (vgl.: Virilio 1978, 1986, 1992, 1993, 1995) Wir leben also zunehmend in einem veloziferischen Zeitalter<sup>10</sup>, wie bereits Goethe festhielt, in der Beschleunigung verhindert, dass Prozesse bis zum Ende, der Reifezeit fortgeführt werden. Goethe schrieb dazu in einen Brief an den Juristen und preußischen Verwaltungsbeamten Nicolovius:

Für das größte Unheil unserer Zeit, die nichts reif werden läßt, muß ich halten, daß man im nächsten Augenblick den vorhergehenden verspeist, den Tag im Tag vertut, und so immer aus der Hand im Mund lebt, ohne irgend etwas vor sich zu bringen (Osten)

Gilles Deleuze und Félix Guattari beschreiben die Antithese zu Viriliots Beschleunigungskritik: „Macht nie Punkte, sondern Linien! Geschwindigkeit verwandelt den Punkt in eine Linie! Seid schnell, auch im Stillstand! (Deleuze 1977, 41 )

Für Deleuze und Guattari ist Entwicklung an Bewegung und Geschwindigkeit gebunden. Der Appell „[...] Seid schnell, auch im Stillstand!“ erhebt Geschwindigkeit in einen sakrosankten Zustand. Gleichzeitig antizipieren Deleuze und Guattari damit bereits am Ende der 70er Jahre die Lebenserfahrung der Menschen nach der Revolution der digitalen Medien. Digitale Technologien machen es möglich, dass wir vernetzt, in Kommunikation und damit in Bewegung sein können, ohne uns selbst zu

---

<sup>9</sup> Auf das Paradoxon wurde bereits verwiesen, dass der Raum so sehr ins Zentrum des Diskurses geraten ist, dieser von vielen aber als im Verschwinden begriffen beschrieben wird.

<sup>10</sup> Dieser Begriff wurde von Goethe geprägt: „Faust begab sich schon vor mehr als 200 Jahren bereitwillig unters Joch jener Eile, die bekanntlich des Teufels ist. Es ist ein sehr modernes Joch, das Goethe in genialer Wortschöpfung als veloziferisch bezeichnet, als Verschränkung von Velocitas (die Eile) und Luzifer.(Osten)

bewegen. Durch die Möglichkeiten des Internets ist es nicht mehr notwendig, sich selbst in Bewegung zu setzen. Paul Virilio stellte bereits in den 1990er Jahren fest, dass dieser extreme gesellschaftliche Beschleunigungsprozess letztendlich endgültigen Stillstand zur Folge hat. (vgl.: Virilio 1993, 41)

Die Geschwindigkeitserfahrung, die Victor Hugo am Beginn der technologischen Beschleunigung, anlässlich seiner ersten Zugsfahrt gemacht hat, war prototypisch für seine Zeit. So schnell waren Menschen noch nie gereist. Hatte die Postkutsche Europa überschaubar gemacht und Reisen – in kleinen Zimmern mit Fenstern und Vorhängen – auch zu Bildungszwecken ermöglicht, so wurde Reisen mit der Eisenbahn noch schneller und auch bequemer. Gereist wurde immer noch im „möblierten Zimmer“, die gesicherten (bürgerlichen) Räume wurden also – selbst bei der Überwindung größerer Distanzen – nicht verlassen. Mit der Eisenbahn wurden räumlichen Grenzen noch schneller überwunden. Diese Reiseerfahrungen fanden auch Niederschlag in der Literatur. Am Ende des 18. Jahrhunderts kam eine Flut an Reiseliteratur auf den Markt. Die Erfahrung von Geschwindigkeit und Grenzüberschreitung war endgültig in der Literatur angekommen.

Wie so oft lösen Bewegungen Gegenbewegungen aus. Die Literatur des 18. Jahrhunderts war nicht nur geprägt von Reiseliteratur und Geschwindigkeitserfahrung sondern auch durchzogen vom Motiv des Gehens, wie das letzte Kapitel gezeigt hat.

Heinrich Heine war 1843 in Paris vielleicht einer der ersten, der die Schattenseiten der technischen Beschleunigung beschrieb:

Durch die Eisenbahnen wird der Raum getötet, und es bleibt uns nur die Zeit übrig. Hätten wir nur Geld genug, um auch letztere anständig zu tödten! In viereinhalb Stunden reist man jetzt nach Orleans, in ebensoviel Stunden nach Rouen. Was wird das erst geben, wenn die Linien nach Belgien und Deutschland ausgeführt und mit den dortigen Bahnen verbunden seyn werden! Mir ist, als kämen die Berge und Wälder aller Länder auf Paris angerückt. Ich rieche schon den Duft der deutschen Linden; vor meiner Türe brandet die Nordsee. (Heinrich Heine zitiert nach: Virilio 1978, 26 )

„Die Schnelligkeit ist unerhört [...] KEINE PUNKTE MEHR, NUR NOCH STRICHE“ (Victor Hugo zitiert nach Virilio 1978, 168)<sup>11</sup> hält Victor Hugo anlässlich seiner ersten Zugsfahrt fest. Ärzte glaubten in der Frühzeit der Eisenbahn, dass der menschliche Körper und das Gehirn eine Geschwindigkeit von 25 – 30 Kilometer pro Stunde nicht unbeschadet überstehen könne. Vielen Reisenden wurde beim Blick aus dem Fenster übel. Mit der Zeit hat der Mensch den „panoramatischen Blick“ (Rosa 2016, 101) gelernt. Der Blick wird nicht mehr auf den nahen Bahndamm gerichtet, sondern weit darüber hinaus.

Dass durch zunehmende Geschwindigkeit Wege tatsächlich gerader geworden sind, ist nicht von der Hand zu weisen. Diese Begradiung hat wieder grundlegend auf den Raum eingewirkt, denn Landschaften und Städte haben sich durch den Siegeszug von Eisenbahn und Automobil nachhaltig verändert.

Mit der Erfindung erst der Eisenbahn, dann des Automobils durchlöchern Gleise und Schnellstraßen die Stadtmauern und lösen sie als Kennzeichen der Urbanität ab. In den Stadtplänen zeugt die Gerade von der Gewalt der Geschwindigkeit. Enge, verwinkelte Gassen gehören der Vergangenheit an, weil die Vehikel dort nicht in Fahrt kommen. Gleichzeitig beginnt die Wahrnehmung sich zu verändern. (Dahn, 60)

Dieser Gedanke der Begradiung und Verkürzung, der „graden Striche“ hat sich nachhaltig nicht nur auf die Landschaft, sondern auch auf menschlich Denk- und Handlungsräume ausgewirkt. Neben der technischen Beschleunigung und der Beschleunigung des Lebenstemplos ist es aber auch die soziale Beschleunigung, bzw. die Beschleunigung des sozialen Wandels, die prägend für postmoderne Gesellschaft ist. Das Zauberwort in diesem Zusammenhang heißt Autonomie, wie auch Hartmut Rosa klar hervorstreicht. Nachdem generationeller Wechsel nicht mehr determiniert ist, ist alles und ist jeder in Bewegung.

---

<sup>11</sup> Auch Virilio bedient sich dieser Metaphorik von Punkt und Strich zur Beschreibung von Geschwindigkeits- und Mobilitätsphänomenen: „So wie die Brücke eine Straße ist, die den Fluß überquert, so ist die Straße eine Brücke, die den Wald durchquert, sind alle Straßen Brücken, Punkte, die zu Strichen geworden sind, Geraden, die endlos weiterlaufen.“(Virilio 1976, 23)

Nun ist deutlich, daß dieses Projekt [Moderne] nur in einem gesellschaftlichen Kontext möglich und plausibel werden konnte, der bereits durch den Prozeß der sozialen Beschleunigung geprägt war: Individuelle Selbstbestimmung ist nur in einer Welt sinnvoll, die keine vermeintlich ontologisch festgelegte Sozialordnung mehr kennt, in der soziale Klassen oder Stände (sowie die politischen und religiösen Autoritäten) ein für alle Mal definiert sind und einfach von einer Generation zur Nächsten reproduziert werden. Das Projekt der Moderne gewinnt seine Überzeugungs- und Anziehungskraft mit dem, was an die steigende >kinetische Energie< der Gesellschaft nennen könnte, also mit dem Einsetzen beschleunigten sozialen Wandels. [...] Der Modernisierungsprozeß wettbewerbsorientierter sozialer Beschleunigung und das (ethische) Projekt der Autonomie und Selbstbestimmung haben sich zumindest im Prinzip wechselseitig gestützt.(Rosa 2016, 114f.)

Gerade für die Lebensphase der Jugend ist das Konzept der Autonomie von besonderer Bedeutung. Die kinetische Energie, von der Hartmut Rosa spricht, ist in der Phase der Jugend besonders hoch. Es geht darum, eigene Lebensentwürfe zu entwickeln und Konzepte der Herkunftsfamilie kritisch zu hinterfragen. Dass diese Herausbildung einer eigenen Identität in einer zunehmend diversifizierten Welt in Bewegung immer schwieriger wird, zeigt das nächste Kapitel.

Wesentlich ist, dass diese Beschleunigungstendenzen eindeutigen Einfluss auf literarische Prozesse und Produkte haben. Ottmar Ette schreibt dazu:  
„Die Literaturen der Welt haben an Sesshaftigkeit verloren und in zunehmenden Maße nomadisierende, unausgesetzt in Bewegung befindliche Denk-, Schreib- und Wahrnehmungsmuster in sich aufgenommen.“ (Ette 2005, 38)

Literatur verlagert sich, so Ottmar Ette, von den Zentren an die Peripherie. Diese Umkehrung des Blickes und der Bewegung gleichermaßen dynamisiert Literatur erneut und eröffnet neue Perspektiven.

Am Ende jenes Jahrhunderts, das in einem zuvor nie gekannten Ausmaß von dramatischen Migrationen gekennzeichnet war, haben sich auf Grund vielfältiger Vertreibungen durch Kriege, Hungersnöte, wirtschaftliche oder ökologisches Katastrophen, aber auch durch politische, rassistische oder sexuelle Verfolgungen im Kontext transkontinental ausgebauter und beschleunigter Infrastrukturen Entwicklungen ergeben, welche auch das mapping der Literaturen der Welt im Übergang zum 21. Jahrhundert Stück für Stück umgestaltet haben und beschleunigt weiter umgestalten. Weltumspannende Kommunikationssysteme und transnationale Arbeitsmärkte, fundamentalistische Glaubenskriege und ethnische „Säuberungen“ globalisierte Kapitalmärkte und verstärkte Wirtschaftsflucht haben neben vielen [...] Phänomenen zusätzlich dazu beigetragen, daß die ehemaligen

Zentren nicht nur an der Peripherie, sondern auch die ehemalige Peripherie längst in den Zentren sichtbar und kulturell aktiv geworden sind. (Ette 2005, 37)

Aufgrund dieser Dynamisierung der Literatur plädiert Ette für eine „Poetik der Bewegung“ (Ette 2005, 19)

Raumbegriffe, so scheint mir, gibt es genügend. Was uns jedoch dringlich fehlt, ist ein ausreichend präzises terminologisches Vokabular für Bewegung, Dynamik und Mobilität. Man könnte so weit gehen, von einer Kolonialisierung von Bewegung durch eine Flut an Raumbegriffen zu sprechen, welche die Dynamiken und Mobilitäten in Zeichen einer obsessiven Spatialisierung *fest-stellen* und begrifflich reduzieren, indem sie die Dimension der Zeit geflissentlich übergehen [...] So führt die Ausblendung von Bewegung und deren semantische Reduktion auf das Räumliche zu grundlegenden Verzerrungen, die sich nicht einfach übergehen lassen, wäre dies doch so, als wollte man bei der Übertragung eines dreidimensionalen Globus auf ein zweidimensionales Kartenbild die Ausblendung einer Dimension als nebensächlich abtun und die unvermeidlichen Problematiken kartographischer Projektion verschweigen. Spatialisierung hat ihren Preis, wenn sie sich der Bewegung begibt. (Ette 2005, 19f.)

Wieder wird auf Walter Benjamin verwiesen, „[...] Walter Benjamins Passagen bilden – um hier nur dieses eine Beispiel zu nennen – nicht allein Räume, sondern konfigurieren ganz wie es das Passagen-Werk bereits im Titel anzeigt – mobile Bewegungsräume.“ (Ette 2005, 19)

Ettes Verständnis einer Poetik der Bewegung geht von unterschiedlichen Abstufungen von Bewegung und Raum aus – er spricht von "[...]  
translokale[n], transregionale[n], transnationale[n], transareale[n] und  
transkontinentale[n] Bewegungen" (Ette 2012, 39f.) – den Begriff der  
Vektorisierung definiert er als „[...] Speicherung alter (und selbst künftiger)  
Bewegungsmuster, die in aktuellen Bewegungen aufscheinen und von  
neuem *erfahrbar* werden [...]“ (Ette 2005, 11). Gerade deswegen stellt  
Literatur für Ette das ideale Medium zur Bewahrung der mannigfaltigen  
Komplexitäten des Lebens dar, weil sie versucht, Polylogiken, das heißt, an  
verschiedenen Orten entwickelte und hochgradig heterogene Logiken, aktiv  
mitzugestalten (vgl.: Ette 2012, 5).

Literarische Texte können damit nicht nur als Reflexion des Raum- und  
Bewegungsdiskurses begriffen werden, sondern als Produkt und Produktion  
der sie umgebenden Kultur.

„Wer sich bewegt, der bewegt immer mehr als nur sich. Wer Geschichte macht, macht immer mehr als nur Geschichte [...] – es ist der kinetische Überschuß, der über die Grenzen hinaus und an den Zielen vorbei ins Nichtgewollte schießt. (Sloterdijk 1989, 29)

Vielleicht ist es diese Passivität im hektischen Treiben, die unser Streben nach „Simultanität“ und „Echtzeit“ antreibt. Die Möglichkeit sich zu bewegen, ohne an die Grenze von Raum und Zeit zu stoßen. Gleichzeitigkeit mit Gleichörtlichkeit zu verbinden, oder zumindest den Raum – durch beschleunigte Tarnsportgeschwindigkeit – maximal „schrumpfen“ zu lassen. Damit einher geht eine Kollision dieser Kategorien Raum und Zeit. Räumliche und zeitliche Dimensionen werden damit austauschbar.

## **5.0. Jugend, Adoleszenz und Pubertät. Grenze(n) und Grenzüberschreitungen**

Wenn man eine gewisse Grenze überschreitet  
ist man der Möglichkeit nach schon überall.  
(Franz Schuh)

Das vorangegangene Kapitel hat gezeigt, wie sehr die Kategorie Raum den kultur- und literaturwissenschaftlichen Diskurs im letzten Jahrzehnt geprägt hat. Vielfach wird daher davon gesprochen, dass der Raum die Zeit verdrängt hat. War die Moderne geprägt von der Zeit, so ist die Postmoderne in den dynamischen und hybriden Räumen angekommen. (vgl.: Dietrich 355) Bachmann-Medick sieht in der postmodernen Konzentration auf den Raum den spatial turn selbst als ein „[...] Kind der Postmoderne“ an. (Bachmann-Medick, 284)

Postmoderne Denkerinnen und Denker haben dazu beigetragen, Grundannahmen über den Raum in Frage zu stellen, „[...] das Denken des Raumes zu problematisieren und den Blick gerade darauf zu lenken, was jenseits des Raumes sowie zwischen den Räumen und Raumordnungen liegt.“ (Dietrich, 355) Foucault sprach, wie bereits ausgeführt von der Heterotopie, Soja vom Thirdspace und Deleuze von der Falte. Sie verdeutlichen damit, wie René Dietrich festhält, „[...] diese Hinwendung von den >anderen Räumen<, >Räume[n] des Anderen< und >dem Anderen des Raumes<.“ (Dietrich, 355)

Besonders interessant im Kontext der Adoleszenzliteratur ist, dass durch diese Neukonzeptionierung und das Neu-Denken des Raumes der Fokus von den Zentren auf die Grenzen des Raumes gelegt werden. Adoleszenzliteratur selbst ist Literatur an Grenzen, an der Grenze unterschiedlicher literarischer Felder (Jugendliteratur und Erwachsenenliteratur) und -Systeme<sup>12</sup> und thematisch an einer

---

<sup>12</sup> Handlungs- und Sozialsystem der KJL meint in Anlehnung an das Handlungs- und Sozialsystem der „allgemeinen“ Literatur, dass es seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert –

anthropologischen Grenze angesiedelt. Diese Grenzen wiederum zerfließen, die Unterschiede zwischen innen und außen werden brüchig und so entstehen Räume des Übergangs und „Orte der Schwellenbewegung“, wie Rene Dietrich festhält. (Dietrich, 355) Diese „Orte der Schwellenbewegung“ sind transitorische Orte, die sich als Gegenentwurf zu statischen Orten der Erwachsenen und statischen theoretischen Raumkonzepten und Raumentwürfen verstehen.

Die Betrachtung des Raumes wird dadurch von einem statischen Konzept zu einem dynamischen Konzept, es kommt somit zu einem „[...] In-Bewegung-Setzen der Beziehung von Raum und Literatur.“ (Dietrich, 355)

Adoleszenliteratur ist, wie bereits festgehalten, angesiedelt an einer Grenze, an einem Übergang, aber gerade diese Grenzen und Übergänge sind in der Postmoderne brüchig geworden. Es geht daher viel mehr um Bruchbewegungen und Grenzverschiebungen, die statische Konzepte prinzipiell hinterfragen.

„Als ein einflussreiches und mittlerweile interdisziplinär etabliertes Konzept aus der Anthropologie hat sich in der Forschung zur Grenze die >Liminalität< von Victor Turner erwiesen, die längst weit über den *spatial turn* hinaus zu einem Schlüsselkonzept der Kulturwissenschaften [...] avanciert ist.“ (Dietrich, 356)

Der Begriff der Liminalität kam ursprünglich im Kontext von Initiationsriten aus (vorindustriellen) Kulturen zur Anwendung. Er bezeichnet den

---

im Rahmen eines Prozesses der gesellschaftlichen Modernisierung – zu einem eigenständigen sozialen System der „Literatur“ gekommen ist, das sich von anderen Systemen (wie Wirtschaft, Politik, Wissenschaft ...) unterscheidet bzw. abgrenzt. Das Handlungs- und Symbolsystem Literatur unterscheidet sich durch systemspezifische Handlungen von anderen Systemen und verfügt über innere Struktur (literarische Produktion, Vermittlung, Rezeption, Verarbeitung) und Merkmale (Außen-Innen-Differenzierung), die eine Abgrenzung ermöglichen.

Auch das KJL-System verfügt über eine Außen-Innen-Differenzierung, die durch ästhetische- und literarische Konventionen und Polyvalenzkonventionen bestimmt ist. Wesentlich dabei ist, dass Regeln und Leitdifferenzen für das Handlungssystem nur einem Teil der beteiligten Personen, nämlich den Erwachsenen (Autoren, Kritiker, Verleger, Eltern) bekannt ist. Kinder und Jugendliche lernen erst im Umgang mit den Texten diese Systeme kennen (z. B. Unterschied von Fiktionalität und Realität).

Weil es eine relativ klar abgrenzbare Lesergruppe in der KJL gibt, hat sich ein spezielles literarisches Handlungssystem in der KJL herausgebildet, das Produktion, Vermittlung, Rezeption und Verarbeitung umfasst. Das Sozial- und Handlungssystem meint demnach zusammengefasst ein literarisch kommunikatives Handeln bzw. ein System gesellschaftlicher Handlungen, die sich auf literarische Texte beziehen. (vgl.: Gansel 1999a, 9ff.)

Zwischenstatus, quasi den Zwischen-Raum der Initiation, gelöst von ihrem prä-rituellen und prä-liminalen Zustand, aber noch nicht in der post-rituellen und post-liminalen Ordnung angekommen. Dieser Grenzraum oder Zwischen-Raum wird in Turners Betrachtung zu einem Freiraum, der einerseits wesentlich für das Weiterbestehen einer Kultur ist, andererseits aber die Werte und Normen einer Kultur, von denen er gelöst ist, gefährdet.<sup>13</sup> „Davon ableitend hat Turner als liminoid jene Praktiken in Kunst, Sport und Freizeit bezeichnet, welche vom Rand her die Werte der Mitte von arbeits- und kapitalzentrierten (post-)industriellen Gesellschaften in Frage stellen.“ (Dietrich, 356)

Werke, die in diesen Zwischenräumen entstehen haben die Kraft, so Turner, Werte des Zentrums zu hinterfragen, zu kritisieren und zu unterwandern. (vgl.: Turner, 40f.)

Dieser Grenzraum hat damit besondere Macht und besondere Privilegien und wird gegenüber den statischen Zentren aufgewertet, er ist der Raum der Erneuerung, der Dynamisierung und der Subversion. (vgl.: Dietrich, 356) „Zu diesen liminoiden Praktiken ist auch die Literatur zu rechnen, und so wird der Grenzraum zu einem Raum der Literatur, die Grenzüberschreitung zu einer literarischen Bewegung.“ (Dietrich 356) Der Adoleszenzroman ist damit doppelt dynamisiert, als Literatur, die eine thematische Grenze in Bewegung betrachtet.

Dietrich weiß darauf hin, dass die Verbindung von Literatur und dem Grenzraum – mit Blick auf Derrida – noch weiter bzw. von einer anderen Richtung aus zu denken sei. Denn Derrida hebt an mehreren Stellen das „[...] spezifisch Literarische der Grenze hervor, beziehungsweise beschreibt die Literatur als einen Grenzfall, einen Moment des Übergangs und des Übergehens“. (Dietrich, 356) Er weist Literatur damit einen transitorischen Charakter zu, es manifestiert sich somit, dass alle Aspekte des Adoleszenzromans auf Übergänge, Grenzüberschreitung, aber auch auf die Konstruktion von transitorischen Räumen ausgerichtet sind und Adoleszenzromane damit letztlich nur in und durch Bewegung zu begreifen

---

<sup>13</sup> Kristevas Überlegung zum adoleszenten Möglichkeitsraum schließen an diese Überlegungen an.

sind. Literatur und die Lebens- und Entwicklungsphase der Adoleszenz bilden somit den Grenzraum, den es vorerst nicht zu überwinden, sondern zu vergrößern und den Möglichkeitsraum im Sinne von Kristeva, den es zu weiten gilt, damit das „Neue in der Adoleszenz“ (vgl.: Kristeva 1994) entstehen kann.

Damit dynamisiert sich nicht nur die Textsorte des Adoleszenzromans sondern, wie schon Derrida beschrieben hat der Textbegriff insgesamt. Literatur an sich wird damit zu einem Grenzfall.

Derrida geht nicht mehr von einem strukturalistischen Textbegriff aus, wobei der Text als eine eindeutig definierte Einheit verstanden wird. „Solch ein Übergehen markiert einen Textbegriff, der nicht mehr in seinen Grenzen zu erfassen ist, sondern nur noch in dem Moment der Grenzüberschreitung oder –überfließung.“ (Dietrich, 356) Lotmann hingegen beschreibt die Grenze des Wortkunstwerkes klar und eindeutig.

Der Rahmen eines Werkes bildet die Grenze, die den Text von allem trennt, was nicht Text ist. „Was jenseits dieser Linie liegt, gehört nicht zur Struktur des Werkes: es ist entweder kein Werk oder es ist ein anders Werk.“ (Lotmann 1993, 300)

Derrida spricht von Literatur als Raum ohne Territorium, als Landschaft ohne Land als zwischen dem Schweigen und dem Rumoren der Sprache. (vgl.: Dietrich, 356f.) Auch Foucault betont, dass die Grenzen des Buches nie sauber und streng geschnitten seien, weil jedes Buch ein „[...] Spiel von Verweisen“ auf andere Bücher und Texte sei. (vgl. Foucault 1981, 36) Auch Derrida geht von einem geweiteten Textbegriff aus, der kein abgeschlossener Schriftkorpus mehr sei, sondern ein „[...] Gewebe von Spuren, die endlos auf anderes verweisen.“ (Derrida 1994, 130)

Für Derrida entsprechen Orte dann den Bedingungen von Literatur, wenn sie nicht nur statische Raumkonzepte in Frage stellen, sondern wenn sie typische Raumeigenschaften aufheben, sodass sie topographisch nicht mehr zu fassen sind. Auch Derrida spricht von Nicht-Orten, ohne Innen und Außen, hier und doch nicht hier: „[...] there and not there, neither inside nor outside, or both inside and outside at once [...] and at the same time outside every border, beyond every horizon.“ (Derrida zitiert nach: Dietrich 357)

Dass solch ein Nicht-Raum, der so unverortbar wie unbeschreibbar bleibt und als Leerstelle jegliche Ordnung der Beschreibung hinterfragt, in jeder von Derridas Topographien auftaucht und sie unterwandert, zeigt die Bedeutung des nicht Einzuordnenden für Derridas Denken an – ein Ausgangspunkt für sein Denken sowie ein Punkt, auf den er immer wieder zurückkommt. Dieser engen Verbindung vom Literarischen mit dem nicht Einzuordnenden, wodurch Literatur selbst als Grenzfall, als Moment des Übergang zwischen den Ordnungen erscheint, ist bei der Betrachtung einer Literatur der End- und Grenzräume besonders zu berücksichtigen. (Dietrich 358)

Dietrich gelingt es in seinen Überlegungen klar hervor zu heben, dass es sich bei dieser Literaturbetrachtung nicht um eine „[...] reine Übung im Postrukturalismus [...]“ (Dietrich, 358) handelt, denn die Besonderheit an Derridas Denkbewegung ist, dass sie die Leerstellen als Ausgangspunkt nimmt, sie damit ins Zentrum rückt und das „[...] unverortbare Changieren als ein wesentliches Element des Literarischen hervorheben.“ (Dietrich, 358) Turner und Derrida rücken damit den Blick von Zentrum der Literatur an deren Ränder und beschreiben die Schwellenbewegung als spezifisch literarische Eigenschaft.

Denn wenn nach Turner und Derrida Literatur als Grenzraum zu verstehen ist, und sich durch die Grenzbewegung des Übergangs und Über-Gehens eine spezifisch literarische Eigenschaft beschreiben lässt, so scheint eine Lektüre der Literatur über die Grenze prädestiniert dafür. Die Möglichkeiten und Eigenschaften von Literatur im Allgemeinen, und die vielfältigen Bezüge von Raum, Bewegung und Literatur im Besonderen zu erschließen (Dietrich 358f.)

Bevor der Blick nun auf die Gattungsbeschreibung des Adoleszenzromans gerichtet wird, um zu verstehen, wie die Dynamisierung dieser Gattung funktioniert, muss zuerst der Blick auf die Begriffe Adoleszenz, Pubertät und Jugend gerichtet werden, denn auch diese Lebensphase ist durch Beschleunigung und Dynamisierung geprägt.

## **5.1. Adoleszenz, Pubertät und Jugend**

[...] um am Ende ganz anders zu sein als am Anfang.  
(Michel Foucault)

[...] wie er ganz einfach weiter gegangen ist, zu weit gegangen ist,  
nämlich zu einem neuen Anfang  
(Rüdiger Safransky)

Obwohl Adoleszenz und Pubertät oftmals synonym verwendet werden, sind sie keine homologen Termini. Das historische Verständnis dieser beiden Begriffe, als zwei Phasen Modell geht auf Charlotte Bühler zurück. In ihrer Arbeit „Das Seelenleben des Jugendlichen“ (1929) streicht sie hervor, dass für die Zeit während der Geschlechtsreife (gekennzeichnet durch Erregung, Sturm und Drang und Introversion) der Begriff Pubertät anzuwenden sei, die von der Phase der Adoleszenz (gekennzeichnet durch Beruhigung, Stabilisierung und Extraversion) abgelöst werde. Abseits Bühlers Sequenzierungsmodell gibt es noch eine Vielzahl an weiteren Sequenzierungs- und Strukturierungsversuchen. Neben diesem Dualismus von Dynamik (Pubertät) und Stabilisierung (Adoleszenz) wird zur Erklärung der Sequenzierung ein weiterer Dualismus bedient, der von Natur versus Kultur. Pubertät wird häufig als Phase der Geschlechtsreife (Werk der Natur) und Adoleszenz als psychische und physische Entwicklungsmöglichkeit (Werk des Menschen) beschrieben. (vgl.: King 2002, 19ff.) Charlotte Bühlers Sequenzierungsmodell findet auch im jugendliterarischen Diskurs Anwendung. Günter Lange orientiert sich beispielsweise an Bühlers Sequenzierung und hält zusammenfassend fest:

Pubertät bezeichnet den biologischen Prozess, der schon relativ früh in der Entwicklung des Jugendlichen abgeschlossen ist. Der Begriff Adoleszenz ist sehr viel weiter gefasst; er meint den langwierigen Prozess der Integration des Jugendlichen in die Welt der Erwachsenen, einen Prozess, der vorwiegend soziokulturell determiniert ist. (Lange, 7)

Nachdem Bühlers Konzept von traditionellen Entwicklungsverläufen ausgeht ist das Modell eindeutig in die Jahre gekommen und für die theoretische Verortung moderner und postmoderner Adoleszenzromane kaum tauglich.

Wenn Adoleszenz als eindeutig abschließbar beschrieben wird, als Prozess der Integration in die Erwachsenenwelt, skizziert dieses Adoleszenzmodell ein historisch überholtes Verständnis von Adoleszenz. Die Phase der Adoleszenz ist zunehmend in beide Richtungen gedehnt und weit in die Lebensmitte vorgerückt, denn der Moment des gereiften Abschlusses der Jugend- bzw. Adoleszenzphase fällt zunehmend aus. „Sie erscheint vielmehr als Lebensphase, die immer früher beginnt und gar nicht mehr aufzuhören scheint.“ (vgl.: Kalteis 2008, 16)

Vera King weist ebenfalls auf die veränderten Bedingungen der Entwicklung hin und hält fest, dass die theoretische Einsicht zum Jugend- bzw. Adoleszenzbegriff nur in dynamischen Prozessen zu fassen ist.

In theoretischer Hinsicht ist zunächst festzuhalten, dass jegliche Versuche, eindeutige Altersgrenzen für „Jugend“ (oder für „Adoleszenz“) festzulegen, zwangsläufig scheitern. Denn die Dynamik der sozialen Veränderungen steht in eklatantem Widerspruch zu den Assoziationen eines vom reduktionistischen Alltagsgebrauch beeinflussten und zudem vielfach implizit noch an frühmoderne Konstellationen ausgerichteten statischen „Jugendbegriffs“. (King 2002, 27)

Auch hier zeigt sich wieder, dass es nur gelingen kann mit dynamischen Konzepten das dynamische Phänomen der Adoleszenz und des Adoleszenzromans fassbar zu machen. Adoleszenz und Adoleszenzromane können nur in einem dynamischen Prozess des Übergangs gefasst werden. Verwiesen sei an dieser Stelle auf die niederländische Kulturwissenschaftlerin Mieke Bal, die 2002 den Begriff der „Travelling Concepts“ geprägt hat. Ihr ist es gelungen, mit ihrem interdisziplinären methodischen Ansatz eine neue Sicht auf höchst heterogene Forschungsgegenstände zu eröffnen.<sup>14</sup> Bal geht davon aus, dass Konzepte nicht ein für alle Mal festgeschrieben, sondern vielmehr dynamisch und variabel und nur zwischen verschiedenen akademischen Kontexten fassbar sind. Wesentlich ist, dass sich erst im Forschungsprozess, der als ein Hin-

---

<sup>14</sup> Im Zentrum ihrer Analysen stehen tradierte Ideen und über Disziplingrenzen hinweg wandernde Begriffe, Ausstellungskonzepte, einzelne Kunstwerke, programmatische theoretische Texte, Foto oder Video. Konzepte wie Gedächtnis, Gender, Materialität, Raum, Performance... spielen eine zentrale Rolle.

und Her-Reisen zwischen Disziplinen, Diskursen und Kulturen beschrieben werden kann, Untersuchungskonzepte herausbilden.

Ein solches Untersuchungskonzept stellt auch das Konzept der Adoleszenz und Jugend dar.

Neben den Termini Adoleszenz und Pubertät findet sich immer wieder der Terminus „Jugend“, der weitgehend undefiniert neben diesen Begriffen steht. Vorangetrieben am Beginn der 1980er Jahre durch Jugendstudien, allen voran die Shell-Studie „Jugend '81. Lebensentwürfe, Alltagskulturen, Zukunftsbilder“ (herausgegeben vom Jugendwerk der Deutschen Shell), und Jugendkulturforschung ist „Jugend“ wesentlicher Forschungsaspekt kulturwissenschaftlicher und soziologischer Forschung geworden. Die Studie „Jugend '81“ beschäftigte sich ausführlich mit jugendlicher Alltagskultur und nicht mit Fragen der Erwachsenenwelt an die Jugend. (vgl.: Großegger, 23) Welcher Terminus, Jugend, Adoleszenz oder Pubertät warum verwendet wird, ist nicht immer ersichtlich. Die Soziologin Vera King ordnet eine häufigere Verwendung des Adoleszenzbegriffes, jedoch „[...] ohne dass oftmals expliziert oder geklärt wäre, wodurch diese unterschiedlichen Verwendungen theoretisch begründet sind. Oftmals überschneiden sich dabei inhaltliche und klassifikatorische Aspekte bis zur Unkenntlichkeit.“ (King 2002, 21)

Auch die zeitliche Einordnung, bzw. Begrenzung der mit Adoleszenz, Pubertät und Jugend beschriebenen Lebensphase gelingt immer weniger.

Die Jugendforschung hat darauf nicht mit einer Weitung des Adoleszenzbegriffs reagiert, sondern die Adoleszenztheorie um den Begriff der Post-Adoleszenz<sup>15</sup> bereichert. Es war dies der Versuch einer veränderten gesellschaftlichen Tatsache mit unstatistischen Methoden beizukommen.

„Damit wurde aus dem dualistischen Bühlerschen Modell ein triadisches Modell.“ (Kalteis 2008, 17)

Dieser Begriff [der Postadoleszenz] steht für eine in modernen Gesellschaften verstärkt beobachtbare „neue“ eigenständige Lebens- oder Altersphase, „nach der

---

<sup>15</sup> Der Begriff der „Post-Adoleszenz“ ist gleich bedeutend mit dem des „Nachjugendalters“ (vgl.: Hurrelmann, 23) oder der „Nachjugendphase“ (vgl.: Hurrelmann, 50), wird aber häufiger verwendet. (vgl.: King 2002, 22)

Jugend“, so die zugrunde liegende Vorstellung. Er soll eine Altersgruppe bezeichnen, die kaum mehr als „jugendlich“ im alltagsgebräuchlichen Sinn gelten kann, für die aber gleichwohl zutrifft, dass die ihr Zugerechneten in ihren Lebensentwürfen, beruflichen oder anderen Bindungen noch offen sind. „Postadoleszenz“ bezeichnet in diesem Sinne das Phänomen der zunehmenden zeitlichen Ausdehnung von Entwicklungsoffenheit über das Lebensalter hinaus, für das in anschaulicher angemessener Weise von „Jugendlichen“ gesprochen werden kann. (King 2002, 22)

Es deutet sich hier bereits in der Begrifflichkeit ein theoretischer Bruch an. Die Hilfskonstruktion „Postadoleszenz“ innerhalb der „Jugend“-Forschung legt – wie Vera King betont – nahe,

dass offenbar trotz aller begrifflichen Differenzierung der Begriff Jugend aufgrund seiner Alterskonnotationen immer wieder zu einem Konkretismus verführt, der dann wiederum „Jugend“ auf enge, an Altersgrenzen, äußeren Erscheinungen und statistischen Merkmalsdefinitionen orientierte Bedeutung festlegt und eingrenzt. Die Alterskonnotation reduziert insofern leicht den theoretisch gemeinten Begriff auf deskriptive Aspekte: Was für sog. Postadolescente zutrifft – in vielen Bereichen selbständig, aber andererseits ökonomisch abhängig zu sein – gilt im Wesentlichen auch für sog. Jugendliche, sodass sich die Differenz letztlich darauf reduziert, dass sie vor allem älter sind als Jugendliche. Dabei geht zudem leicht verloren, dass sich hinter verlängerter Jugend und Adoleszenz Unterschiedliches, insbesondere soziale Ungleichheiten verbergen können. (King 2002, 23)

Aus diesen Überlegungen Vera Kings geht klar hervor, dass der Terminus Adoleszenz offener, nicht nur im Bezug auf seine zeitliche Ausdehnung ist als der Begriff Jugend und insofern zur Beschreibung aktueller gesellschaftlicher Phänomene geeigneter scheint. Durchgesetzt hat sich in den letzten Jahren in der kultur- und sozialwissenschaftlichen Forschung aber viel mehr der Begriff der Jugend. In der Literaturwissenschaft hat sich, wie noch zu zeigen ist, der Terminus der Adoleszenz als Gattungsbeschreibung für eine bestimmte narrative Struktur durchgesetzt. Die hier skizzierten Problemlagen sind typisch für den heterogenen Diskurs und den historischen Wandel des Gegenstandes selbst. Jugend und Adoleszenz in modernen und postmodernen Gesellschaften sind gekennzeichnet durch relative Unbestimbarkeit, bezogen auf die Altersgruppen, Kontexte, Rahmenbedingungen und Verlaufsformen. Auch hier haben wir es dynamisierender Heterogenität zu tun, die nur in ihrer Dynamik und mit „Travelling Concepts“ zu verstehen ist.

## 5.2. Das fremde Land der Jugend? Von der Passage zur eigenen Lebensphase

VALENTIN: Fremd ist der Fremde nur in der Fremde

PROFESSOR: Das ist nicht unrichtig. – Und warum fühlt sich der Fremde  
nur in der Fremde fremd?

VALENTIN: Weil jeder Fremde, der sich fremd fühlt ein Fremder ist,  
und zwar so lange, bis er sich nicht mehr fremd fühlt –

Dann ist er kein Fremder mehr.

[...]

PROFESSOR [...] Und was sind „Einheimische“?

VALENTIN: Einheimische sind das Gegenteil von Fremde. Aber den Einheimischen sind die  
fremdesten Fremden nicht fremd – er kennt zwar den Fremden persönlich nicht,  
merkt aber sofort, daß es sich um einen Fremden handelt,  
beziehungsweise um Fremde handelt; zumal, wenn diese Fremden in einem  
Fremdenomnibus durch die Stadt fahren.

PROFESSOR: Wie ist es nun, wenn ein Fremder  
von einem Fremden eine Auskunft will?

VALENTIN: Sehr einfach – Frägt ein Fremder in einer fremden Stadt einen Fremden um  
irgend etwas, was ihm fremd ist, so sagt der Fremde zu dem Fremden:  
„Das ist mir fremd, ich bin hier nämlich selber fremd.“

[...]

(Karl Valentin)

Sich mit Jugendkultur und Adoleszenz zu beschäftigen heißt immer auch  
sich mit dem Anderen, dem Fremden zu beschäftigen. Jugend als ein  
fremdes, nicht immer zu deutendes Phänomen, das uns mit Karl Valentins  
Einsicht zurück lässt: „Das ist mir fremd, ich bin hier nämlich selber fremd.“  
(Karl Valentin) Beate Großegger fasst das Fremde der Jugend bzw.  
Jugendkultur<sup>16</sup> folgendermaßen zusammen:

Gegenüber den Lebenswelten, in denen sich Erwachsene bewegen,  
repräsentieren sie das Fremde mitten in einem scheinbar gemeinsamen Alltag.  
Jugendkulturen sorgen für Irritationen – immer dann, wenn die in ihnen  
vergemeinschafteten jugendlichen Akteur\_innen die normativen Erwartungen, die  
die Erwachsenenwelt an die Jugend stellt, außer Kraft setzen, und zwar indem sie  
sie entweder einfach ignorieren (was sich in den zeitgenössischen Jugendkulturen  
häufig beobachten lässt) oder aber indem sie sich bewusst dagegen stemmen und  
mit einer Politik des alternativen Stils gegen Normalitätsvorstellungen und Ideale  
der Elterngeneration rebellieren (worin der gegenkulturelle Zeitgeist der späten  
1960er Jahre bis Mitte der 1980er Jahre seinen Ausdruck fand). (Großegger, 11)

---

<sup>16</sup> „Ursprünglich stammt der Begriff Jugendkultur von Gustav Wyneken (1875-1965), einem deutschen Pädagogen, und ist eng mit der bürgerlichen Jugendbewegung verknüpft. Die Jugendbewegung propagierte die Idee eines eigenständigen Jugendlebens und einer eigenständigen Jugendkultur, die den erstarrten Verhältnissen der Erwachsenenwelt überlegen sei. (Großegger, 14)

Lange Zeit wurde in der Auseinandersetzung mit Adoleszenzliteratur versucht, eine klare Grenzsetzung zwischen unterschiedlichen Termini zu treffen und Begrifflichkeiten definitorisch festzuschreiben und damit operationalisierbar zu machen. Ein präkeres Unterfangen, das die Schwierigkeit mit sich bringt, dass das transitorische Moment, das die Textsorte des Adoleszenzromans und die Lebensform gleichermaßen ausmacht in gefrorenen Stillstand versetzt wird. Jugendkultur und Adoleszenzliteratur sind – in ihrer postmodernen Ausprägung – nicht in der Bewegungslosigkeit zu fassen, weil das Phänomen der Wandlung, der Bewegung, der Unstetigkeit konstituierende Merkmale von Jugendkultur und Adolenzromanen gleichermaßen sind. Zu fassen sind beide Phänomene nur in und mit Theorien, die Bewegung, das Transitorische strukturell mit bedenken, denn Adoleszenz darf weder ahistorisch noch akulturell verstanden (vgl.: Kalteis 2008, 12) und keinesfalls in Stillstand versetzt werden, muss ergänzt werden. Es gibt eben nicht die Jugend, bzw. die Adoleszenz, sondern viele verschiedene Jugenden nach und nebeneinander. Jugend als „[...] das Fremde mitten in einem scheinbar gemeinsamen Alltag“, wie mit Beate Großegger bereits festgehalten wurde.

„[...] der Begriff des ‚Fremden‘ ebenso wie jener der ‚Kultur‘, mit dem er auf unkündbare Weise verbunden ist, [lässt] sich nicht eindeutig definieren.“ (Müller-Funk 2016, 17) Es geht viel mehr darum, wie Müller-Funk festhält, „Bedeutungsschattierungen“ herauszuarbeiten (Müller-Funk 2016, 17), oder mit Vera King, die Strukturlogiken des Adoleszenzbegriffs aufzudecken (vgl.: King 2002, 27)

Fremdheit und Eigenheit funktioniert in diesem Verständnis nicht länger im Sinn eines Gegensatzes oder einer Gegenüberstellung, bleiben doch beide Termini stets aufeinander verwiesen. [Es] wird deshalb der Begriff der Alterität, der die Verknüpfung von Fremdheit und Eigenheit als Prozess und Erfahrung in eins fasst, in den Vordergrund gerückt. [...] Alterität umfasst alle Formen eines Außerhalbs meiner Selbst, wobei dieses Andere auch durch die Konstitution und Konstruktion dieses Außerhalbs bestimmt wird. (Müller-Funk 2016, 17)

Müller-Funk beschreibt drei Phänomenlagen der Alterität: fremd, anders, ausländisch. Die ersten beiden Grundformen sind auch für die Betrachtung von Jugend und Jugendkultur besonders bedeutsam. Werden Jugendliche

als das Fremde begriffen, liegt das „[...] Beunruhigende [...] nicht [...darin], dass es nicht ‚zu uns‘ gehört, sondern, dass man nicht weiß, wohin es überhaupt gehört. Insofern negiert das Fremde den vertrauten Zustand der Heimat.“ (Müller-Funk 2016, 18) Der Jugendliche ist demnach der Unbekannte (vgl.: Müller-Funk 2016, 22) bzw. der „Nicht-Selbige“ (Müller-Funk 2016, 23)

Das Andere versteht Müller-Funk als eine „Zweiheit“. „[...] der Andere hängt damit zusammen, dass ich nicht allein auf dieser Welt bin.“ (Müller-Funk 2016, 20) Er beschreibt Andersheit als Pendant zur Selbstheit (Müller-Funk 2016, 23) In diesem Zusammenhang bringt Müller-Funk mit Ricœur den Begriff der Identität und die „Dialektik [...] des Selbst und des Anderen“ ins Spiel. (Müller-Funk 2016, 23)

Im Sinne einer „Dialektik“ von Identität und Alterität gibt es demnach zwei nicht voneinander abzuleitende Formen von Identität, die, wie Ricœur zeigt, durch narrative Konstruktionen miteinander verbunden sind. Es ist nämlich das Narrativ, das die Beständigkeit im Wandel und damit Kontinuität generiert und garantiert. In der narrativen Konstruktion von Identität überlappen sich die Aspekte von Identität. Das bedeutet indes, dass Identität und Alterität das Ergebnis ein und derselben kulturellen Dynamik darstellen, die ohne die Kulturtechnik des Erzählens undenkbar ist. (Müller-Funk 2016, 23)

Was das Thema Adoleszenz bzw. Jugend ausmacht ist, dass – trotz der strukturellen Fremdheit – jeder Erwachsene einen Anknüpfungspunkt an dieses Thema hat, nämlich das eigene Durchleben und die eigene Überwindung dieser Lebensphase. Es schwingt also immer eine Projektion der eigenen Lebensphase mit, die die subjektive Sichtweise mit grundiert. Rasch könnte man dem Trugschluss aufsitzen, das Fremde könnte in diesem Fall doch das Eigene sein.

In postmodernen Gesellschaften haben sich augenscheinlich neue Formen der Jugendphase bzw. der Sozialisation der Jugendlichen gebildet. Begriffe, die zur Beschreibung von Jugend in den 1990er Jahren häufig verwendet werden, changieren zwischen potentieller Gefahr, der Jugendliche ausgesetzt sind, wenn z. B. Termini wie Risikogesellschaft oder Drahtseilbiographie zur Anwendung kommen, und sprechen andererseits die partizipatorischen Möglichkeiten der jugendlichen Sozialisation mit Begriffen

wie Verhandlungsfamilie und Entdramatisierung des Generationenkonfliktes an. (vgl.: Beck 1986, Beck/Beck-Gernsheim 1994, Kaulen 1999)

Damit ist das Dilemma der postmodernen Adoleszenzformen angedeutet: Auf der einen Seite steht das Gefühl des „anything goes“, auf der anderen Seite ist das Leben für viele ein Hochseilakt, der mitunter zum totalen Absturz führen kann. (Kalteis 2008, 21 )

Aber auch all diese Hilfsbegriffe zur Beschreibung des Landes der Jugend sind in die Jahre gekommen. In immer schnelleren Änderungen werden neue „Generationen“ ausgeschrieben. Es gab die Generation X, Y und Z momentan sind wir bei der Generation „Maybe“ angekommen.<sup>17</sup> Jugendliche, die gelernt haben zu nehmen, was sie bekommen, denn, wie Beate Großegger festhält: „Planen ist nicht mehr.“ (Großegger, 12)

Jede Zeit und Kultur entwickelt eigene Ausprägungsformen und idealtypische Verläufe des Erwachsenwerdens, wobei die Genese von Kindheit und Jugend, als Lebensformen mit eigenen Rechten in der Mitte des 18. Jahrhunderts liegt. Rousseaus „Emile“ (1762) markiert eine entscheidende Zäsur. Nach der Ausdifferenzierung einer autonomen Jugendphase im 18. Jahrhundert war die Enkulturation und Sozialisation von Jugendlichen lange Zeit klar definiert. Weitere Eckpfeiler in der Entwicklung von Jugendkonzepten sind im Sturm und Drang, der Burschenschaftsbewegung des 19. Jahrhunderts, der Jugendbewegung um 1900, der Jugendszene der 50er Jahre und der 68er Generation zu setzen. (vgl.: Kalteis 2008, 12)

---

<sup>17</sup> Folgt man Heinzelmaiers Argumentation, so stehen wir vor dem Ende der Jugend und der Verallgemeinerung jugendkultureller Phänomene. Dafür erfährt der „Generationen-Begriff“ als Erklärungsmodell Furore. Der Literaturwissenschaftler Bernhard Fetz bemerkt dazu lakonisch:

Je mehr an sozialer Verbindlichkeit verschwindet, desto mehr ist von Generation die Rede; und ständig entdecken wir neue: Die 1978er erlebten ihr mediales Coming out und die 1989er sind als Generation eines epochalen historischen Umbruchs besonders nobilitiert. Das plakativste Label, das den kontingenten Lebensentwürfen der den 68ern Nachgeborenen angeheftet wurde, ist Douglas Couplands Begriff der Generation X. X als existentielle Chiffre, als ambivalent besetztes Zeichen eines erzwungenen oder bewusst gewählten Ausstiegs aus der kapitalistischen Verdrängungsgesellschaft. [...] Die Legitimität des Hegemonialanspruches der 1968er Generation auf richtiges Leben und mit ihm die Ideologie eines aufgeklärten toleranten Bewusstseins ist nicht erst seit den Brachialattacken des französischen Autors Michel Houellebecq fraglich geworden. Dieses schien ewige Jugend zu verheißen und sieht nun plötzlich alt aus. (Fetz 2003 Teil 2, 222)

Für den weiteren Diskurs dieser Arbeit ist es wesentlich, die Entwicklung der letzten 60 Jahre genauer in den Blick zu nehmen, um den jeweils Anderen auf die Spur zu kommen, weil das zugrundeliegende Narrativ und dessen „Bedeutungsschattierung“ damit klarer herausgearbeitet werden kann.

Helmut Fend versucht eine knappe, mitunter verknappende Periodisierung der Stadien des Modernisierungsverlaufes der Jugendphase ab den 1950er Jahren, deren Verallgemeinerungstendenz durchaus kritisch zu betrachten ist, sich dennoch für die weitere Auseinandersetzung als sehr hilfreich darstellt.

Die Jugendlichen der 1950er und 60er Jahre werden – dieser Periodisierung folgend – als skeptische oder unbefangene Generation bezeichnet. Sie sind die Repräsentanten der modernen Rationalisierungsprozesse, die von ihnen unhinterfragt akzeptiert werden.

Anfang der 60er Jahren war die Welt noch groß und die Räume klar strukturiert. Trotz enormer Leistungen auf dem Gebiet der Geschwindigkeit – z.B. erste Allflüge – war die Mobilisierung der Massen erst am Anfang. Die Jugend war damals noch eine klar umgrenzte Lebensphase zwischen Kindheit und Erwachsensein und jede Generation hatte ihren Platz im generationellen und räumlichen Gefüge.

Eine opulent orchestrierte Nummer von Danny Williams aus dem Jahre 1962 spricht noch von „The wonderful world of the young“. Dieser Song suggeriert, dass diese „world of the young“, eine topographisch verortbare Welt wäre, mit Längen- und Breitengraden versehen, eingetragen in Karten und auf Globen zu finden. Jugend hätte demnach nicht nur eine Zeit, sondern auch einen Ort und wäre somit keine Utopie im eigentlichen Wortsinn. Sollte es diese „world of the young“ wirklich geben oder gegeben haben, so ist sie eine höchst versteckte und meist individuell existente Parallelwelt, die nur dem elitären Kreis der Jugendlichen selbst zugängig ist. Uns bleibt lediglich eine Mauerschau oder ein Rückgriff auf die eigene Welt der Jugend.

Unser Blick auf dieses Land ist, wie bereits festgehalten, immer getrübt durch die eigenen Vorstellungen und Erfahrungen. Persönlich angelegte mental maps, also geistige Landkarten, schieben sich wie ein Filter vor das Objektiv des Betrachters. Unser Zugang in fremde Jugendwelten führt unwiderruflich über den Weg der eigenen Biographie. (Kalteis 2006, 56)

Transportmittel, Bewegungsformen, oder Übergangsobjekte in dieses Land der Jugend scheinen ebenso persönlich und historisch determiniert wie auch der Zugang kodifiziert ist.

Trotz aller Offensichtlichkeit in der sich Jugend und Jugendkultur vor unseren Augen abspielen, bleiben sie uns in letzter Konsequenz unzugänglich, sie sind eben ein „hiding in the light, wie Dick Hebdige unterstreicht, ein sich Verbergen im Licht.“

Transition ist ein Schlüsselbegriff in der theoretischen Diskussion um die Termini Adoleszenz und Adoleszenzroman. Der Moment der Transition meint einen Übergang von einem Ort oder Zustand zu einem anderen, ohne dass in unserem Fall allerdings die Topographie der Orte geklärt wird.

Die Endsechziger werden als „politische Generation“ bezeichnet und produzieren den Typus des politischen Jugendlichen. Sie führen den Modernisierungsprozess weiter und treten in das Spannungsfeld der Moderne, klagen aber andererseits Forderungen der Moderne ein. Diese Entwicklung wirkt sich auch auf die Diskursform der Jugendkultur aus: „Die Protestjugend orientierte sich primär am Kommunikationsmodell des soziologischen Diskurses. Man argumentierte und diskutierte. [...] die Mittel der Auseinandersetzung waren Diskussion, Streitgespräch und Demonstration.“ (Heinzelmaier 1998, 26)

Der Diskurs über Adoleszenz war bis in die 60er Jahre auf männliche Adoleszenz gerichtet, damit war ein eindeutiger gender-Fokus gegeben. Weibliche Adoleszenz war demnach nicht nur das Andere, sondern das nicht Existente.

In den 70er Jahren entstehen erstmals postmoderne Verhältnisse und Lebensformen. Es bildet sich die „Generation der Lebenswelt“ heraus. Jugendliches Aufwachsen tritt in ein Spannungsfeld zur Moderne. Diese Spannungsfelder werden in den 80er Jahren dominanter, aber auch vielfältiger und widersprüchlicher. (vgl.: Fend, 202ff.) Das Modell des ethnologischen Diskurses dominiert in der Jugendkultur dieser Zeit. Sinn ist, durch den Verlust des Einflussbereiches von Religion und Politik – nicht mehr primär herstellbar. Die neue Sinnkonstruktion erfolgt durch „[...]

hedonistische Vehikel wie Tanz, Bewegung, Mode, Körpergefühl Kleidung etc.“ (Heinzelmaier 1998, 26)

Jugendliche Lebensstile gründen sich seit den 1980er Jahren nicht mehr auf sozial homogene Lebenslagen, es lässt sich daher auch kein Bündel generalisierter, sozialstruktureller Faktoren bestimmen. (vgl. Heinzelmaier 1998, 24) Das Verständnis von Jugend, jugendlicher Daseinsform und jugendlichen Ausdrucksformen erfuhren durch Modernisierungsprozesse grundlegende Wandlung. Betroffen von diesen Veränderungen sind Erscheinungsformen, die Dauer, die zentrale Thematik wie auch die involvierte Bevölkerungs- und Altersgruppen. (vgl.: King 2002, 11).

Der Diskurs über Adoleszenz und Jugendkultur hat sich ab den 90er Jahren verstärkt mit einem Moderne- versus Postmoderndiskurs verknüpft.<sup>18</sup>

Ab den 90er Jahren fand dieser Diskurs auch Einzug in die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Adoleszenzroman.

Gekennzeichnet ist dieser postmodernen Diskurses der Jugendkultur durch das Prinzip „leben und leben lassen“. Nicht mehr Abgrenzung steht im Vordergrund, sondern die Möglichkeit alles selbst auszuprobieren. Ich-Zentrierung ist noch immer ein wichtiger Schlüsselbegriff. Darüber hinaus wird Kommerz neu definiert und darf seine Faszinationskraft entfalten. (vgl.: Heinzelmaier 1998, 26f.) An Stelle von Konsumkritik tritt Konsumrausch oder zumindest Konsumgenuss.

Ein pointierter Slogan dieser Generation könnte sein: „Wir haben die Welt durchschaut, was brauchen wir sie noch zu verändern“ (Gansel 1994, 38) In Anlehnung an Jürgen Zinnecker beschreibt Helsper, dass ein modernes bzw. postmodernes Jugendkonzept durch vier Aspekte charakterisiert sei.

- Jugend entfalte sich demnach in einer pädagogischen Provinz,
- sie stelle ein Moratorium dar,
- erscheine als gesellschaftlich hoch geschätzter Wert und

---

<sup>18</sup> Helsper und Heinzelmaier kritisieren, dass an Stelle von Erklärungen Schlagworte aneinander gereiht wurden: Radikale Pluralität und Verabschiedung vom Ganzen, Vernunft- und Aufklärungskritik, Relativierung der Rationalität, postmoderne „Veralltäglichung“ der Modernisierung, Katastrophe, Apokalypse, Entmächtigung des Subjektes, die schwarze Utopie der Postmoderne, Simulation und Hyperrealität, die Macht der Bilder und das neue Imaginäre, Auflösung des modernen Selbst, oder die Rückkehr des Individuellen in einer postmodernen Lebensform, um nur einige zu nennen (vgl.: Helsper, 1991 und Heinzelmaier 1998)

- werde als produktive, wenn auch krisenhafte Entwicklungsphase begriffen. (Helsper 1991, 77)

„Auffallend ist, dass die – erstmals in den 60er und 70er Jahren – festgestellte „Puerilisierung“ der Gesellschaft heute selbstverständliches Allgemeingut ist.“ (Kalteis 2008, 27)

Diese Juvenilisierung der Gesellschaft hat tief in die unterschiedlichen Strukturen der Gesellschaft eingeschrieben, was an unterschiedlichen Indikatoren zu messen ist.

Heinzelmaier beschreibt die Hinwendung von einer Produktions- und Disziplinargesellschaft zu einer Kontrollgesellschaft als zentral von jugendlichen Revolten initiierten Prozess, der, so Heinzelmaier dazu führt, dass sich die Jugend zu Tode gesiegt habe.

Die Jugend hat nun mit ihren Revolten einen Beitrag zur Überwindung disziplinar-gesellschaftlicher Strukturen geleistet. [...] Damit wurde die Jugend aber gleichzeitig zur Avantgarde ihrer eigenen Abschaffung. Denn je mehr der mit Jugendlichkeit gekoppelte Konsumismus ins Zentrum der Gesellschaft rückt, desto mehr wurde die Gesellschaft als Ganzes durch ihren Konsum jugendlich.

[...] Heute stehen wir vor einer juvenilisierten Gesellschaft, zu der die Selbstabschaffung der Jugendkultur durch ihre Verallgemeinerung geführt hat. (Heinzelmaier 1998, 30)

So wie die Moderne massiv auf Räumlichkeit und Mobilität eingewirkt hat, hat sie auch auf Jugend als Daseinsform eingewirkt.

Jugend wird demnach im Prozess der Modernisierung zunehmend konturenlos, sowohl ihre Ausdrucksformen, die Rahmenbedingungen, die Kontexte, wie auch ihre zeitliche Ausdehnung betreffend. Die Soziologin Vera King bringt in diesen Diskurs – in Anlehnung an Erik Erikson - den Begriff des Moratoriums ein; Jugend als Aufschub also:

Bereits im Übergang von der Vormoderne zur Moderne wird Jugend zunehmend zu einem Entwicklungsspielraum und Bildungsmoratorium, innerhalb dessen individuelle Bildungsprozesse, wenn auch in Grenzen, größere Variabilität erlangen. Jugend wird dadurch stärker individualisiert und damit gleichsam „adoleszenter“. Die sozialen Definitionen, sozialstrukturellen Bedingungen und individuellen Ausgestaltungen verlieren an Bestimmtheit und Festgelegtheit. Damit hängt auch zusammen, dass im Verlauf der Moderne zunehmend größere Gruppen der Bevölkerung in diesen (durchaus auch ambivalenten) Genuss einer unbestimmten Jugendphase, einer Vergrößerung der Möglichkeitsräume durch

Bildungsmoratorien kommen und offenere Optionen für biographische Wege entstehen. [...] (King 2002, 27)

Durch die neuerlichen Veränderungen, die die postmoderne Gesellschaft an die Jugendlichen stellt, wird dieses Moratorium räumlich und zeitlich immer mehr ausgeweitet. Man spricht auch von Postadoleszenz. Adoleszenz als Prozess, der einmal begonnen gar nicht mehr aufzuhören scheint. Der Wandel von Adoleszenz als Passage oder als Übergangsmoratorium hin zu einem Bildungsmoratorium und damit zu einer eigenständigen Lebensphase ist somit vollzogen. Ist der Traum der ewigen Jugend damit realisiert? Waren die modernen Prinzipien jugendlichen Aufwachsens noch gekennzeichnet durch spezialisierte Bildungseinrichtungen, Trennung von Leben und Lernen, Orientierung auf Wissenschaft und Rationalität oder das aktive Bemühen um die Planung der eigenen Leistungskarriere, so überwiegen heute Ganzheitswünsche, gegenwartsbezogenes Glücksstreben, ein ästhetisierter und spielerisch-ironischer Umgang mit der Realität, stärkerer Selbstbezug, zunehmende Distanz gegenüber System und Systemreform sowie eine Orientierung auf autonome Subsysteme und persönliche Nahräume. (Helsper, 12)

Als ein wesentliches Narrativ der Adoleszenz hat sich, wie auch Ernst Seibert meint, ab den 2000er Jahren der Begriff Spaß herauskristallisiert.

Spaß<sup>19</sup> ist also weit mehr als nur ein Teil der Arbeit-Spiel-Dichotomie; Spaß als Leitidee mit gesellschaftlicher Relevanz entwickelt sich zur Haltung des Widerstandes gegen Zweckrationalität. Es wiederholt sich damit ein ähnlicher Antagonismus wie in der Ablöse der Aufklärung durch die Sturm- und Drang-Bewegung, wobei die heutige Gegenbewegung sich gegen jene Haltung wendet, die in der neueren Philosophie kritisch als instrumentelle Vernunft umschrieben wird. (Seibert 2003, 6)

Bereits ab der 14. Shell Jugendstudie ist eine Entwicklung weg von Spaß oder Fun, hin zu einer stärkeren Leistungsorientierung festzustellen. Der „Fun-Faktor“ ist in den Schatten dieser Leistungsorientierung und eines „Umweltmonitoring“ geraten.

---

<sup>19</sup> Auch Heinrich Kaulen beschreibt diese Generation in einem Aufsatz mit den Schlagwörtern Fun, Coolness und Spaßkultur. (vgl.: Kaulen 1999)

Die meisten Jugendlichen reagieren auf die neue gesellschaftliche Agenda nicht mit „Protest“ oder mit einer „Nullbock-Einstellung“, wie es früher in Teilen der Jugend der Fall war. Sie erhöhen vielmehr ihre Leistungsanstrengungen und betreiben ein aktives „Umweltmonitoring“. Das heißt sie überprüfen ihre soziale Umwelt aufmerksam auf Chancen und Risiken, wobei sie Chancen ergreifen und Risiken minimieren wollen. (14. Shell Jugendstudie)

Die neueste Jugendstudie kommt zur Einsicht, dass die Jugend von 2015 eine „Generation im Aufbruch“ sei, die von großem Optimismus getragen werde. (vgl. 17. Shell Jugendstudie)

Auf Grund der zunehmenden Diversifizierung wurde immer wieder das Ende der Jugend ausgerufen. Ulrich Beck weist bereits 1986 darauf hin, dass in der modernen Gesellschaft ein sich zusätzender Prozess der Individualisierung und Diversifizierung von Lebenslagen und Lebensstilen in Gang gesetzt wurde. Das Hierarchiemodell sozialer Klassen und Schichten werde damit unterlaufen und in seinem Wirklichkeitsgehalt in Frage gestellt. (vgl.: Beck 1986)

Im Prozess der Modernisierung wird Jugend demnach zunehmend konturlos, sowohl ihre Ausdrucksformen, die Rahmenbedingungen, die Kontexte wie auch ihre zeitliche Ausdehnung betreffend.

Bereits im Übergang von der Vormoderne zur Moderne wird Jugend zunehmend zu einem Entwicklungsspielraum und Bildungsmoratorium, innerhalb dessen individuelle Bildungsprozesse, wenn auch in Grenzen, größere Variabilität erlangen. Jugend wird dadurch stärker individualisiert und damit gleichsam „adoleszent“. Die sozialen Definitionen, sozialstrukturellen Bedingungen und individuellen Ausgestaltungen verlieren an Bestimmtheit und Festgelegtheit. Damit hängt auch zusammen, dass im Verlauf der Moderne zunehmend größere Gruppen der Bevölkerung in diesen (durchaus auch ambivalenten) Genuss einer unbestimmten Jugendphase, einer Vergrößerung der Möglichkeitsräume durch Bildungsmoratorien kommen und offenere Optionen für biographische Wege entstehen. (King 2002, 27)

Carsten Gansel formuliert: „Das Projekt der Jugend ist aufs engste mit dem Projekt der gesellschaftlichen Modernisierung verbunden.“ (Gansel 1999a, 302) daher muss die Betrachtung der Adoleszenz, wie auch der Adoleszenzliteratur im Rahmen eines modernisierungstheoretischen

Konzeptes<sup>20</sup> geschehen. Das Problem dabei ist nur, dass die jugendkulturellen Oberflächen, die dazu dienen das Phänomen zu fassen gleichzeitig der Eingang zu – für Erwachsene unzugängigen Räume sind und sich so einer Beschreibung und Systematisierung entziehen. Vrääth Öhner beschreibt dieses Phänomen folgendermaßen:

Die sichtbaren (und noch öfter hörbaren) Zeichen, welche die Präsenz von Jugendkultur anzeigen, dienen den Jugendlichen im Grunde nur dazu, hinter diesen Zeichen zu verschwinden. Sei es die Sprache, sei es die Kleidung, sei es die Musik: Wie ausdifferenziert die Zeichen auch immer sein mögen, sie erweisen sich bei näherem Hinsehen stets als eine Oberfläche authentischer Inauthentizität, als ein Plan, auf dem man die eigene Zugehörigkeit zu einer bestimmten Jugendkultur zur Schau stellen und hinter der man verschwinden kann. (Öhner, 1)

Darüber hinaus ist es zu einem Zusammenfall von Mainstream-Kultur und Subkultur gekommen, die diese Unterteilung in den letzten Jahrzehnten zunehmend obsolet gemacht hat. „Mainstream-Kultur und rebellische Undergroundkultur sind ineinander geflossen. Was früher rebellische Minderheitenkultur war, ist heute kultureller Mainstream.“ (Heinzelmaier 1998, 27)

Aus den subkulturell produzierten Zeichen können nun alle schöpfen und vor allem: Sie können alle vermarktet werden.  
Dieser Aspekt ist wesentlich für die Analysen der literarischen Texte und schließt unmittelbar an die bereits skizzierte „Authentizitätsdebatte“ an, die zumeist auch nur Oberflächen definiert. (Kalteis 2008, 23)

---

<sup>20</sup> Modernisierung erstreckt sich über einen langen historischen Zeitraum. Sie erfährt beginnend mit dem 16./17. Jahrhundert immer wieder entscheidende Schübe. Ackerbau, Dampflok, Mikrochips ... sind Indikatoren, die die Prozesshaftigkeit, Dauer, und tief greifende Veränderung signalisieren. (vgl.: Gansel 1999a, 303) Ulrich Beck beschreibt Modernisierung als: „technologische Rationalisierungsschübe und die Veränderung von Arbeit und Organisation umfasst darüber hinaus aber auch sehr viel mehr: den Wandel der Sozialcharaktere und Normalbiographien, der Lebensstile und Liebesformen, der Einfluß- und Machtstrukturen, der politischen Unterdrückungs-, Beteiligungsformen, der Wirklichkeitsauffassungen und Erkenntnisnormen.“ (Beck, 25)

### **5.3. Adoleszenztheorien und ihre Narrative. Über Möglichkeitsräume, heiße und kalte Kulturen, romanhaftes Schreiben und liminale Strukturen**

Ich ist ein Anderer.  
(Arthur Rimbaud)

Ich bin gern ich, ich bin nicht gern ein anderer.  
(Aussage eines Kindes beim Analytiker, zitiert nach Julia Kristeva)

Um den Adoleszenzbegriff wie auch den Adoleszenzroman zu fassen und ein „Ganzes“ herstellen zu können, bedarf es der Befragung unterschiedlicher wissenschaftlicher Disziplinen.

Die Adoleszenz markiert somit nicht nur eine Schnittstelle oder ein transitorisches Moment für junge Menschen, sondern liegt auch im Spannungsfeld verschiedener wissenschaftlicher Disziplinen. Neben physiologischen Veränderungen, die Adoleszenz charakterisieren, implementiert sie auch psychische und soziologische Phänomene und Prozesse. (Kalteis 2008, 14)

Gerade in den letzten Jahren hat sich gezeigt, dass kulturwissenschaftliche Ansätze an diesem Grenz- und Schwellenbereich besonders wirksamäßig sind. Sigrid Weigels Ausführungen über Kulturwissenschaft als Denken und Arbeiten an Übergängen bietet sich an, um Adoleszenz, als ein transgressives Grenzphänomen zu fassen.

Es geht in einer kulturwissenschaftlichen Betrachtungsweise aber nicht darum, eine neue Disziplin zu etablieren oder gar bestehende Fachwissenschaften zu ersetzen. Vielmehr entfaltet sie gerade dort ihre faszinierendsten Projekte, wo vertraute Gegenstände eines fachwissenschaftlichen Regimes an der Grenze zu anderen Fächern in ein neues, anderes Licht geraten: ausgehend vom vertrauten Ort und der Grundlage eines disziplinären Wissens und Vermögens, an den Übergängen zu anderen, fachfremden, zunächst unbekannten Erkenntnisweisen, Fragen, Phänomenen und Erklärungsmodellen. Um es in einer These zusammenzufassen: Kulturwissenschaft ist kein neues Fachgebiet, sondern ein Denken und Arbeiten an Übergängen. (Weigel, 10f.)

Um diesem Denken und Arbeiten an Übergängen nachzugehen, werden in Folge vier verschiedene Zugänge, Betrachtungsorte und wissenschaftliche Narrative zu Adoleszenz aufgezeigt. Wesentlich ist, dass der Blickpunkt auf

Adoleszenz ein wechselnder ist, je nachdem ob die Perspektive des Individuums oder die der Gesellschaft eingenommen wird.

Die Soziologin Vera King entwickelt in ihrer Arbeit „Die Entstehung des Neuen in der Adoleszenz“ einen theoretischen Zugang zu Adoleszenz indem sie die Adoleszenzphase in direktem Kontext zu Modernisierungsprozessen beschreibt. King fasst Adoleszenz in modernisierten Gesellschaften folgendermaßen:

Die Adoleszenz, so wurde herausgestrichen, kann in Bezug auf modernisierte Gesellschaften als Bedingung und Ausdruck der Möglichkeiten der Individuierung gefasst werden. Sie ist notwendig, um in komplexen Gesellschaftsordnungen die notwendigen Potentiale an Kreativität, Selbstbehauptung, Beziehungsfähigkeit, Eigenständigkeit und Bezogenheit zu entwickeln. Insofern ist auf der einen Seite die erst durch ein adoleszentes Moratorium möglich gewordene Individuierung den Erfordernissen modernisierter Gesellschaften gemäß. Andererseits steht Individuierung immer in einem Spannungsverhältnis zu Macht und Herrschaftsverhältnissen, zu sozialer Ungleichheit und den konventionalisierenden Seiten gesellschaftlicher Ordnung. Entsprechend trägt die Art und Weise, wie Adoleszenz sozial definiert und realisiert wird, auch zur Reproduktion und Regulation von Machtverhältnissen zwischen den Generationen und Geschlechtern bei.“ (King 2002, 97)

Ihr Ansinnen ist es nicht jugendliche Daseinsformen und deren Veränderungen und Erscheinungsformen zu beschreiben, sondern vielmehr theoretische Zugänge zu finden, um Adoleszenz theoretisch fassen zu können. Geschärft mit diesem theoretischen Blick gelingt es ihr zu verdeutlichen, dass „[...] viele Aspekte des traditionellen Jugendbegriffs an bestimmte Strukturmerkmale der ersten Moderne gleichsam blindlings angeschmiegt waren.“ (King 2002, 12) King unterstreicht, dass die Betrachtung von männlicher Adoleszenz lange Zeit im Zentrum stand und es damit einen eindeutigen Genderfokus auf männliche Adoleszenz gab. Betrachtet wurde Adoleszenz immer aus der Perspektive der Erwachsenen, also des generationell Anderen. „Im Vordergrund standen zu bewältigende Entwicklungsaufgaben und Integrationsleistungen und nicht die Frage nach intergenerationalen Bedingungen jugendlicher Entwicklungsprozesse.“ (Kalteis 2008, 29)

Ein Schlüsselbegriff ihrer Arbeit ist der Begriff der Generativität. Gemeint sind zum einen generative Bedingungen für Individuation, zum anderen die zu erringende Position bzw. deren Wirkmächtigkeit, also Produktivität und

Kreativität im übergreifenden Sinn. Adoleszenz ist damit jener Raum der generativen Transition, „[...] in dem sich die strukturelle Ambivalenz zwischen den Generationen mit großer Wirkmächtigkeit entfaltet.“ (King 2002, 248)

King eröffnet eine neue Perspektive, weil sie Generativität nicht auf eindeutige oder konkretisierbare Tradierung (von Eltern auf Kinder) festlegt. Damit erfährt Adoleszenz eine veränderte, formale Ausrichtung und es stellt sich die Frage, wie sich Tradierung und Erneuerung, Determination und Emergenz ins Verhältnis setzen. Im Zentrum ihrer Betrachtung steht die Gestaltung der Dialektik von Individuation und Generativität, es geht um die Vermitteltheit der Vergesellschaftungsprozesse. In Zentrum dieser Vergesellschaftungsprozesse steht die Ermöglichung oder Verhinderung des Neuen in der Adoleszenz und wie diese Prozesse intergenerativ hergestellt werden (vgl.: King 2002, 14)

Im Blick auf die intergenerationellen Strukturierungen von Adoleszenz wird zugleich eine der wesentlichen strukturlogischen Bestimmungen von Jugend und Adoleszenz hervorgehoben: nämlich jener vielfältig ausgeblendeter Faktor, dass über Jugend und Adoleszenz der Generationenwechsel einerseits vorbereitet, andererseits aufgeschoben wird – und dass in diesem Sinne Jugend und Adoleszenz jener soziale Raum der generativen Transition darstellen, in der sich die Generationenspannung oder die strukturelle Ambivalenz zwischen den Generationen mit großer Wirkmächtigkeit entfaltet. (King 2002, 14)

Abermals haben wir es bei der Beschreibung von Adoleszenz mit Raummetaphern zu tun, denn King spricht im Kontext der generativen Perspektiven von „psychosozialen Möglichkeitsräumen“ (vgl.: King 2002, 28f.).

King zeigt sehr klar, dass trotz aller Entformalisierung und Entpädagogisierung adoleszente Prozesse in intergenerationelle Strukturen eingebettet bleiben.

Neues entsteht, so King, in der Triade von Familie, Adoleszente und Gleichaltrige. „Familiale und Peer-Group-Erfahrungen ergänzen und beeinflussen sich wechselseitig und tragen gemeinsam zur Entstehung – oder Verhinderung – des Neuen bei.“ (King 2002, 257) Daher stellt sich konsequenterweise die Frage, wie diese adoleszenten Möglichkeitsräume

als Freiräume genutzt werden können, bzw. wie sie eingeschränkt werden oder ganz fehlen und wie daher Neues in der Adoleszenz entstehen oder eben nicht entstehen kann.

King fasst Individualisierungsprozesse als „Neukonstellation der Bedingungen männlicher und weiblicher Adoleszenz.“ (King 2002, 249)

Diese Neukonstellation zeigt sich unter anderem in der zunehmenden Etablierung weiblicher Adoleszenz, die auch in der Adoleszenzliteratur ihren Ausdruck findet und sich nachhaltig auf Bildungsprozesse beider Geschlechter auswirkt.

Klar zeigt Vera King auf, wie gesellschaftliche Veränderungen auch auf psychische Prozesse der Adoleszenten einwirken. King verdeutlicht, dass die Statuspassagen, die „rites de passages“ (Arnold van Gennep 1909), nach „innen“ verschoben wurden, von den Adoleszenten selbst zu leisten sind, weil es gesellschaftlich organisierte Übergangs- und Initiationsriten nicht mehr gibt.

Mit der dialektischen Betrachtung von Generativität und Individuation ist es King gelungen, neue Perspektiven für eine strukturelle Fassung der Adoleszenz in modernisierten Gesellschaften aufzuzeigen.

Eine Theorie, die im Kontext des Adoleszenzromans immer wieder genannt wird (vgl.: Seibert 2003, Gansel 1999, Gansel 2004, I. Wild, 1994), ist Mario Erdheims Theorie von „kalten“ und „heißen Kulturen“, die wiederum auf die österreichischen Psychoanalytiker Freud und Bernfeld zurückgeht.

Im Gegensatz zu Freud begreift Erdheim Adoleszenz nicht als eine Art Wiederholung der frühen Kindheitserfahrungen sondern betont die Bedeutung der Adoleszenz für die Entwicklung der Kultur.

Adoleszent zu sein heißt, von der Ordnung der Familie zur Ordnung der Kultur über zu gehen. Es geht darum, die Herkunftsfamilie mit ihren Mythen, Werten und Einstellungen zu relativieren, sie als einzige sinngebende Instanzen zu überwinden und sich im fremden System der Kultur zu orientieren und neu zu definieren. (Erdheim, 17)

Seine Perspektive ist nicht die einer Gesellschaft auf Erneuerung durch generationellen Wechsel, wie King es beschreibt, sondern die des Individuums auf die Gesellschaft, er unterstreicht aber die zentrale

Bedeutung der Adoleszenz sowohl für das einzelne Individuum als auch für die Kultur und begreift Adoleszenz als die „Avantgarde des Individuums“.

Hier ist durchaus eine Verbindung zu Vera King und dem „Neuen in der Adoleszenz“ zu sehen. Erdheim betont, dass die von Freud angesprochene Anpassung an die dynamische, expansive Kulturstruktur in der Pubertät nicht Angleichung an vorgegebene Verhältnisse sei, sondern Mitarbeit des Individuums an den sich verändernden Strukturen der Gesellschaft (vgl.: Erdheim, 278)

Erdheim unterscheidet in seiner Theorie zwischen heißen und kalten Kulturen. „Kalte Kulturen“ sind, vereinfacht dargestellt, solche, die ökonomisch autark sind, wie in archaischen, vormodernen Gesellschaften. Kennzeichnend für diese Kulturen sind zyklische Geschichtskonzepte, die zu einem statischen Kulturverständnis führen. Im Gegensatz dazu ist Veränderung der Motor von „heiße Kulturen“, die ein lineares Geschichtskonzept aufweisen. Erdheim differenziert zwischen drei Typen von Adoleszenz. 1. die „eingefrorene Adoleszenz“. Reibungen mit der Familie oder gesellschaftlichen Instanzen werden in ihr nicht ausgetragen, sondern verdrängt und quasi eingefroren. Den 2. Typ bezeichnet er als die „zerbrochene Adoleszenz“. Allmachtsphantasien werden im Verlauf der Adoleszenz zerbrochen und es kommt zu einer Anpassung an die Realität. Die „ausgebrannte Adoleszenz“ bildet die 3. Ausformung von Adoleszenz. Frühere Traumatisierungen wirken weiter und brennen das aus, was Adoleszenz zur zweiten Chance macht. Kulturelle Weiterentwicklung ist in dieser Ausformung ebenso unmöglich wie die Teilnahme oder die Bewahrung von Kultur. Diese Ausprägung ist damit die statischste Form von Adoleszenz. Initiation dient in kalten Kulturen der „Kühlung“ und soll die Folgen der Machtverteilung in Gesellschaften neutralisieren. (vgl.: Erdheim, 290) In heißen Kulturen ist die Initiation von einem Moment der Geschichtlichkeit getragen. Der Adoleszente muss die Gradwanderung schaffen, Überliefertes in Zweifel zu stellen und nach neuen Perspektiven zu suchen, gleichzeitig muss er aber dennoch Kontinuität wahren. Erdheims Überlegungen münden in der Aussage: „Weil der Mensch Adoleszenz hat, ist seine Welt eine geschichtliche.“ (Erdheim, 290)

Dem Germanisten Ernst Seibert gelingt es von dieser Position Erdheims ausgehend, wesentliche Überlegungen zur Verbindung von Erdheims Theorie und der Differenzierung von Jugendliteratur und Adoleszenzromanen zu treffen.

Die „Verlagerung der Bindung von den Eltern auf die Gruppe“ ist eher ein Merkmal der Jugend- denn der Adoleszenzliteratur bzw. ist sie innerhalb dieses Systems (das hier nicht *a priori* als ein Subsystem der Jugendliteratur betrachtet wird) ein Kriterium der Unterscheidung von der Initiation im Sinne des Modells der „kalten Kultur“. (Seibert 2003, 146)

Seibert erweitert Erdheims Modell um zwei weitere Achsen. Auf der einen Achse befindet sich die objektiv orientierte, gesellschaftsbezogene Initiation, auf der anderen die subjektiv orientierte, familienbezogene Initiation.

Damit ergeben sich vier Endpunkte von zwei Achsen, die als Kalminationspunkte in einem Kreis mit einer Vielfalt an Zwischenabstufungen vorstellbar sind, auf dem sich die Vielfalt der Überschneidungen von Jugendliteratur und Erwachsenenliteratur auffächern lässt. (Seibert 2003, 146)

Das dritte Narrativ rückt Adoleszenz noch eindeutiger an die Literaturwissenschaft heran. Die Sprachphilosophin, Literaturtheoretikerin und Psychoanalytikerin Julia Kristeva setzt sich in ihrem Buch „Die Leiden der Seele“ (1994) mit dem Problem der Identitätsbildung in postmodernen Gesellschaften auseinander. Die von ihr beschriebene „Beschädigungen der Seele“ kann sich in zwei unterschiedlichen Ausprägungen äußern: auf kreative oder destruktive Weise. Kristevas Vorstellung von Kreativität deckt sich dabei mit Kings Überlegungen zum „Neuen“ in der Adoleszenz. Die Kreativität kann aber nur dann produktiv genutzt werden, wenn sie in eine symbolische Lesart verwandelt wird. Kristeva widmet dem Schreiben über Adoleszenz und dem Schreiben als adoleszente Struktur ein eigenes Kapitel. Kristeva und King determinieren Jugend bzw. Adoleszenz auf keine festgelegte Altersgruppe. „Unter dem Begriff ‚Heranwachsende‘“ sagt Julia

Kristeva, „verstehe ich weniger eine Altersklasse als vielmehr eine offene psychische Struktur.“ (Kristeva 1994, 154)<sup>21</sup>

Krisenhaft wird Adoleszenz, Kristevas Überlegungen folgend, nur aus der Perspektive eines stabilen Gesetzesideals verstanden.

Sie spricht den Adoleszenten ein Recht auf Imagination zu und betont die zentrale Bedeutung des Imaginären.

„Mit dieser Einladung zu imaginären Aktivitäten ersetzen – oder schwächen – die modernen Gesellschaften die Initiationsriten, die andere Gesellschaften ihren Heranwachsenden aufzwingen.“ (Kristeva 1994, 158)

Auch den Schriftsteller beschreibt Kristeva als offene Struktur. „Was kann einen Menschen zum Schreiben motivieren außer der Tatsache, daß er eine offene Struktur ist?“ (Kristeva 1994, 158)

Kristeva gelingt es, den Prozess des Schreibens und des Heranwachsens parallel zu setzen. Beide haben transitorische Funktion und beide konstruieren neue Identitäten oder wie Vera King sagt, schaffen Neues.

Das Schreiben, im Sinne der Erarbeitung des Stils, ähnelt also dem Kampf des Subjekts mit der Schizophrenie oder der Depression. Ohne sich mit ihr zu vermengen, ist das Genre des Romans selbst, hinsichtlich seiner Gestalten und der Logik seiner Handlung, weitgehend auf eine adoleszente Ökonomie des Schreibens angewiesen. In dieser Optik wäre der Roman das Werk eines fortwährend heranwachsenden Subjekts. Als permanenter Zeuge unserer Adoleszenz ermöglichte uns der Roman, diesen gleichermaßen depressiven wie jubilatorischen Zustand des Unvollendeten wiederzufinden, dem wir einen Teil des sogenannten ästhetischen Genusses verdanken. (Kristeva 1994, 159)

Ihre Überlegungen zu romanhaften Schreiben gipfeln darin, Adoleszenz als das Leitmotiv des Romans in der westlichen Kultur zu betrachten.

Daß der Romanautor die Rolle des Heranwachsenden einnimmt, der ein Ich-Ideal wiedergibt, daß er sich in den Heranwachsenden wieder erkennt, daß er ein Heranwachsender ist: Das weist das Thema des Heranwachsenden im Roman nach. Dieses Thema wird sich als Leitmotiv des Genres in der westlichen Kultur herausstellen. (Kristeva 1994, 159)

---

<sup>21</sup> Diese offene Struktur ist zu vergleichen mit „offenen Systemen“ wie sie die Biologie kennt. Offene Systeme meint Lebewesen, die in Interaktion mit einer anderen Identität ihre eigene erneuern.

Besonders häufig und gewinnbringend wurde in den letzten Jahren der Diskurs über Liminalität, in Anschluss an Victor Turners Theorie des Liminalen, geführt, wie bereits im Kapitel 5 angedacht wurde. Der britische Ethnologe (1920-1983) hat in den 60er Jahren Arnold van Genneps „rites des passage“ weiter entwickelt. Gennep hat eine Dreigliedrigkeit bei den „rites des passage“ beschreiben. Er sprach von der ersten als Trennungsphase, der zweiten als Schwellenphase und der dritten als Angliederungsphase. Turner interessierte sich vor allem für die mittlere, die Übergangsphase, bzw. die liminale Phase (von lateinisch limes, Schwelle). „Liminalität bezeichnet hier einen Schwellenzustand, in dem sich Individuen oder Gruppen befinden, nachdem sie sich rituell von der herrschenden Sozialordnung gelöst haben.“ (Ruther 2012, 43) Turner begreift diese Schwellenphase als die stärkste Phase des Initiationsrituals. Die Initianten begeben sich in eine Gruppe Gleicher, innerhalb derer alle sozialen Normen außer Kraft gesetzt sind. Diese Gruppe, von Turner als „Communitas“ bezeichnet, ist – im Gegensatz zur „Societas“, der bestehenden Gesellschaftsstruktur, – geprägt durch Ambivalenz, Mehrdeutigkeit, Unbestimmtheit, Parodoxie...

In der mittleren ‚Schwellenphase‘ ist das rituelle Subjekt (der ‚Passierende‘) von Ambiguität gekennzeichnet; es durchschreitet einen kulturellen Bereich, der wenig oder keine Merkmale des vergangenen oder zukünftigen Zustands aufweist. (Ruther 2012, 43)

In der Communitas sind die Initianten „betwixt und between“, wie Turner sagt, unterstreicht allerdings auch die Möglichkeit dieser Phase als „Augenblick reiner Potentialität“ (Turner zitiert nach: Ruthner 2012, 43) „In diesem liminalen Stadium des Übergehens werden Symbole und Rituale angewendet, um eine gewisse Sicherheit angesichts der hier herrschenden Unsicherheit herzustellen.“ (Ruthner 2012, 44) Durch das Rituale entsteht erst die „Communitas“, die mit Hilfe von Symbolen neue Identität konstruieren. (vgl.: Ruthner 2012, 44)

Turner hat Genneps Modell modifiziert und aus einem Drei- ein Vierphasenmodell gestaltet. Turners Abfolge lautet nun:

1. Bruch mit der sozialen Norm

2. Krise und Konflikt
3. Versuch der Konfliktlösung (Ritual)
4. Wiedereingliederung oder Abspaltung

Turner teil im Grunde genommen den Schwellenzustand in zwei Momente auf, die aber aufeinander bezogen sind. Denn ohne Auftauchen der Krise, die eine Identitätskrise ist (bis jetzt ist man ein Jugendlicher, jetzt soll man ein Erwachsener werden, bis jetzt gehört man einer sozialen Gruppe an, nun wird man Mitglied einer anderen, ursprünglich fremden), wäre der Versuch, sie zu lösen, nicht zu verstehen. Dabei spielt das der Zeremonie verwandte Ritual, eine bestimmte Spielanordnung, die das womöglich furchteinflößende Unbekannte und Fremde vertraut macht, eine ganz entscheidende und entlastende Rolle. (Müller-Funk 2016, 309f.)

Dieser Zustand darf allerdings nicht als realisierte Utopie verstanden werden, nicht als Gegenort mit Bestand, er ist vielmehr ein inszeniertes Gegenbild, das die angestrebte Ordnung stützt. Communitas und Societas stehen in einem dialektischen Verhältnis und die Gesellschaft braucht beides zur Sicherung und Stabilität. Turner zeigt, dass moderne Gesellschaften liminale Strukturen häufig institutionalisiert haben, z. B. im Theater. Wesentlich ist, dass bereits Turner bei seiner Konzeption des Liminalen mit „travelling concepts“ gearbeitet und verschiedene Wissenschaften befragt hat, wie z.B. die Ethnologie, Religionswissenschaft, Soziologie, Philosophie und die Literaturwissenschaft. Gerade in Zeiten großer Umbrüche, die die gegenwärtige Welt auszeichnet, ist Turners Theorie ein gutes Instrumentarium, um Ordnung in den Diskurs zu bringen.

Der Literaturwissenschaftler Clemens Ruthner begreift, rezeptionsästhetisch gewendet, Leserinnen und Leser, in seinem Fall der Phantastischen Literatur, als belletristische Initianden, die eine neue Welt betreten. Er vergleicht die narrative Vermittlung mit den Phasen des Rituals, die die Überschreitung der Grenze in diese steuert. (vgl.: Müller-Funk 2016, 310) Ruthner versteht die Phantastische Literatur damit als „[...] Simulationsmedium für diverse Überschreitungen und liminale Zustände.“ (Ruthner 2012, 50)

Die Überlegungen, die Ruthner im Zusammenhang mit der Phantastischen Literatur trifft, werden im nächsten Kapitel noch einmal aufgegriffen, weil sie viele Parallelen mit dem Adoleszenzroman aufweisen, denn Liminalität wird

in beiden Genres auf mehreren Ebenen wirksam; sei es auf der Ebene des Motives, der Figuren, des Plots, der ästhetischen Ebene, wie auf der Ebene der Rezeption und des historischen Kontextes. (vgl.: Ruthner 2012, 47) Diese vorgestellten Theorien (King, Erdheim, Kristeva, Turner) werden nicht als einfache Schablone über die Texte gelegt. Vielmehr gilt es die gewonnenen Erkenntnisse als Denkstrukturen und Analysemittel zu nützen und die zugrundeliegenden wissenschaftlichen Narrative aufzuzeigen. Zentral zeigt sich in allen vier Theorien, dass Liminalität, Transgression und Alterität wesentlich für die Erschließung von Adoleszenz sind und daher als wichtige Kategorien (auch örtlich und damit auch die Bewegung betreffend) bei der Analyse von Adoleszenzliteratur ihre Anwendung finden sollen, denn wie der Romanist Ottmar Ette hinweist, ist nicht nur die Thematik der Jugend an einer Grenze angesiedelt, sondern darüber hinaus auch die Auseinandersetzung mit Jugend und dieser Limes soll überschritten werden.

## **6.0. Der moderne und postmoderne Adoleszenzroman und seine Diskurslage**

Es ist wie es ist, und es ist fürchterlich.  
(Hans Henny Jahn)

In meiner beinahe zehn Jahre zurückliegenden Diplomarbeit „Moderner und postmoderner Adoleszenzroman“ Literaturhistorische Spurensuche und Verortung einer Gattung“ wird bereits im ersten Kapitel mit Heinrich Kaulen argumentiert, dass die sorgfältige Klärung des Gattungsbegriffs ein Desiderat darstelle, obwohl der Terminus mit zunehmender Frequenz und Selbstverständlichkeit verwendet werde. (vgl.: Kalteis 2008, 4)

Mal werden inhaltliche (wobei eine Unterscheidung zwischen Stoff, Thema und Motiv nicht immer getroffen wird), mal formale Kriterien gattungsbestimmend in den Mittelpunkt gestellt. Das Resultat ist eine babylonisch anmutende Verwirrung der poetologischen Kategorien. (Kalteis 2008, 4)

An diesem Zustand der Verwirrung und Unordnung des Diskurses hat sich in den letzten zehn Jahren wenig geändert. Arbeiten über Adoleszenzromane sind weitgehend Arbeiten über einzelne Motive oder Figuren dieser Romane. Der Diskurs ist leider noch immer nicht im Zentrum, also bei den zentralen Fragen angekommen und die Theorielandschaft dürftig. Eine der jüngeren Arbeiten, Stefan Borns „Allgemeinliterarische Adoleszenzromane“ (2015), versucht, den Diskurs mit einem Blick auf historische und soziologische Aspekte zu ordnen. Er zeigt, dass nicht nur die juvenile Arbeit an der eigenen Identität im Zentrum des Adoleszenzromans steht, sondern dass es darum gehe, eine individuelle Idee über die Welt mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu konfrontieren. Durch diese Konfrontation entsteht ein moralisches Urteil über die historische Verfassung der Gesellschaft.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Auf diesen Umstand hat Carsten Gansel bereits 1994 verwiesen. „Literatur – auch Kinder und Jugendliteratur – Reaktion und Aktion in einem umfassenden kulturellen Prozeß. Geschichte fungiert dabei nicht nur als Hintergrund, sondern Aktionsfeld von Literatur. Literatur wiederum gibt in ihrer ästhetischen Gestalt ein Bild von der ‘Wirklichkeit’, in der sie

Zurecht stellt er die Frage, warum nach dem „Ende des Erzählens“ in den 90er Jahren ein so beliebtes Roman-Genre entstehen konnte.<sup>23</sup> Born argumentiert mit dem Bedürfnis nach moralischer und historischer Orientierung. (vgl.: Born 2015)

Um theoretisches Land zu gewinnen, ist es auf jeden Fall notwendig, alle bisher vorgestellten Theorien quasi als Folie über die Adoleszenzomane zu legen. Auch Carsten Gansels Sammelband „Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Aufstörung“ (2011) argumentiert in diese Richtung. (vgl.: Gansel 2011)

Die Tatsache, dass der Adoleszenzroman an der Schwelle unterschiedlicher literarischer Felder beheimatet, und auf Grund seiner Thematik an einer biologischen, soziologischen und psychologischen Grenze angesiedelt ist, stoppt die Dynamik der Auseinandersetzung. Wir haben es also erneut mit einem transitorischen Moment zu tun, denn Liminalität konstituiert dieses Genre.

Eine starre Grenzsetzung zwischen diesen beiden literarischen Feldern ist weder möglich noch sinnvoll. In der Debatte sollte es weniger um Zielgruppenorientierung und mehr um literarische Formen gehen. Auch die Frage nach der Diskurshoheit (Jugendliteratur versus Erwachsenenliteratur) ist müßig. Texte, die außerhalb des jugendliterarischen Feldes entstanden sind (wie z.B. Salingers „Fänger“ oder Plenzdorfs „Neue Leiden“) haben immer schon den Weg in den Lektürekanon junger Menschen gefunden, jugendliterarische Adoleszenzromane hingegen leiden unter Deprivationserscheinungen der erwachsenen Rezipientinnen und Rezipienten.

---

steht. Literatur ist Aneignung und Kommunikation, sie ist Ausdruck von Erfahrungen und Bewußtseinsständen konkret-historischer Subjekte und gleichzeitig Aktion im Hinblick auf einen potentiellen Leser. Für die Jugendliteratur ist der Bezug auf die aktuellen Wirklichkeitserfahrungen, die Bedürfnisse wie Problemlage Heranwachsender von besonderer Bedeutung.“ (Gansel 1994, 13)

<sup>23</sup> Dass der Adoleszenzroman in den 90er Jahren seine Blüte hatte, unterstreicht auch Günter Lange: Der jugendliterarische Adoleszenzroman hat Konjunktur, nicht nur in Deutschland, sondern international, vor allem in den USA und in den skandinavischen Ländern. Seit Anfang der 90er Jahre hat er sich zu einer bedeutenden Gattung der Kinder- und Jugendliteratur entwickelt. (Lange, XI)

Auch in der literaturwissenschaftlichen Forschung ist die Situation nicht wesentlich anders. Günter Lange zeigte bereits 2000 auf, dass die Kinder- und Jugendliteratur (KJL) -Forschung auf die Gattung „Adoleszenzroman“ verweist, ohne allerdings den Gattungsbegriff über ihre Forschungsgrenzen hinweg etablieren zu können<sup>24</sup>. Lange unterstreicht auch, dass Innovationen des modernen, jugendliterarischen Adoleszenzromans vorwiegend vom angloamerikanischen und skandinavischen Raum ausgingen. Die deutschsprachigen jugendliterarischen Texte waren zumeist eine – zeitlich versetzte – Reaktion auf diese Innovationsschübe.<sup>25</sup>

Einzelne Texte werden in der literaturwissenschaftlichen Forschung als Wegbereiter für den deutschsprachigen Raum bezeichnet. Einer dieser Texte ist Ulrich Plenzdorfs Roman „Die neuen Leiden des jungen W.“<sup>26</sup>. Dieser Roman war zweifellos eine wichtige Leitfigur der ihm nachfolgenden (jugend)literarischen Autorinnen- und Autoren generation. Plenzdorf selbst hat sich jedoch vom Terminus „Adoleszenzroman“ distanziert und sogar abwehrend eingefordert, sein Werk damit nicht in eine Ecke zu stellen, und sein literarisches Schaffen zu eng zu ziehen (vgl.: Kalteis 2001, 20f.). Jugendliteratur wird oftmals als die „Strafecke“<sup>27</sup> <sup>28</sup> im literarischen Betrieb betrachtet, in die weder Autoren, Verlage noch Literaturwissenschaftler gerne

---

<sup>24</sup> Ein erster geglückter Versuch den Adoleszenzroman in der germanistischen Diskussion zu etablieren, ist unter anderem mit dem Band 1 / 2004 der „Zeitschrift für Germanistik“ gelungen. Er widmet sich dem Thema Adoleszenz und beleuchtet es aus unterschiedlichen Blickwinkeln. Es ist in letzter Zeit zu beobachten, dass der Terminus auch im germanistischen Diskurs häufiger Verwendung findet.

<sup>25</sup> Diese Aussage bezieht sich allerdings explizit auf die ausgewiesenen jugendliterarischen Produktionen. Es lässt sich für die Adoleszenzliteratur eine ebensolche „Gettoisierung“ feststellen, wie sie Ernst Seibert für die Kinderliteratur beschreibt. (vgl.: Seibert 2003, 348f.) Jugendliterarische Adoleszenzromane und Adoleszenzromane, die außerhalb des jugendliterarischen Kontextes produziert und publiziert wurden, sind in der Vergangenheit selten gemeinsam diskutiert worden.

<sup>26</sup> Auch das ist kein im jugendliterarischen Feld produzierter Text.

<sup>27</sup> Mit Hilfe des Adoleszenzromans könnte die „Strafecke Jugendliteratur“ zu einer besonderen – nicht nur Zielgruppenorientierten – Nische werden, die durchaus reizvoll für Autorinnen und Autoren und Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler beider literarischer Felder sein könnte. Die Frage nach einer determinierten Leserschaft kann dabei nicht im Zentrum der Diskussion stehen. Das Phänomen Adoleszenzroman kann nur dann vollständig gefasst werden, wenn Produktionen aus beiden literarischen Feldern besprochen werden. (Kalteis 2008, 10)

<sup>28</sup> Der Literaturkritiker Klaus Nüchtern vergleicht das Lesen von Jugendbüchern mit dem Fahrrad fahren mit Stützrädern. (vgl.: Nüchtern, 25) Damit beschreibt Nüchtern die Wahrnehmung von Jugendliteratur treffend und in diesen Wahrnehmungsbereich fällt auch der Adoleszenzroman.

gestellt werden wollen.<sup>29</sup> Das, obwohl der Adoleszenzroman – wie kaum eine andere Gattung – systemübergreifend<sup>30</sup> zwischen Jugend- und Erwachsenenliteratur wirkt.

Noch immer werden die Termini Adoleszenzroman und Jugendroman fälschlicherweise synonym verwendet. Der Adoleszenzroman erfüllt nicht mehr (nur) die Funktion der „Einstiegliteratur“. Selbst wenn man davon ausgeht, dass Adoleszenzromane lediglich für die Zielgruppe der Adoleszenten und Postadoleszenten geschrieben werden (Stichwort Zielgruppenliteratur), ihre Lebensformen darstellen, ihre Themen zentral behandeln, dann ist einerseits die Altersstreuung der potenziellen Rezipienten in den letzten Jahren radikal gestiegen und damit auch die Zahl der potenziellen Leserinnen und Leser und andererseits haben sich auch Themen und Motive der Adoleszenzromane verändert bzw. deren Radikalität in der Darstellung. Innerhalb der intentionalen Jugendliteratur ist dieser Umstand, bis in die sechziger und siebziger Jahre des letzten Jahrhunderts kaum zu beobachten. In der jugendliterarisch kanonisierten Literatur für Jugendliche finden sich bis dahin vorwiegend traditionelle und vormoderne Konzepte von Jugend und Jugendliteratur. (vgl.: Ewers 1997, 46) Eine vermehrte Problemorientierung und Problemzentrierung und ein verstärktes implizites erzieherisches Interesse (vgl.: Gansel 1999a, 109) bilden den wesentlichen Unterschied dieser Texte zu erwachsenliterarischen Adoleszenzromanen. Wie bereits Dagmar Grenz festgestellt hat, erreichen diese jugendliterarischen Adoleszenzromane eine geringere Polyvalenz und Radikalität als Adoleszenzromane der Erwachsenenliteratur. (vgl.: Grenz 1990, 199)

Nicht jeder Adoleszenzroman ist zur Jugendliteratur zu rechnen und nicht jeder Jugendroman ist automatisch ein Adoleszenzroman. Der Adoleszenzroman ist vielmehr in beiden literarischen Feldern beheimatet. Als literatur- und kulturwissenschaftliches Phänomen ist er gerade auf Grund dieser transgressiven Position besonders interessant. Die Thematik des

---

<sup>29</sup> In Österreich vermutlich ein Reflex der angesprochenen Gettoisierung.

<sup>30</sup> Systemübergreifend insofern, als Erwachsenenliteratur und Jugendliteratur als unterschiedliche literarische Systeme, mit eigener poetologischer Strukturen begriffen werden.

Heranwachsens ist zentral in diesen Romanen, wenngleich sie nicht allein gattungsbestimmend ist. Der Germanist Bernhard Fetz hat bereits 2003 betont, dass sich das Thema des Heranwachsens zum Leitmotiv des Romangenres entwickelt hat. (Fetz 2003, 223) und bezieht sich dabei offensichtlich auf Julia Kristeva und ihren im letzten Kapitel vorgestellten Überlegungen. Es geht wohl weniger um eine jugendliche Revolte auf dem Feld der Literatur als viel mehr um die Perspektive vom Rand, der Lücke, dem Anderen auf Gesellschaft. Diese besondere Schwellenperspektive erlaubt, durch Distanz Nähe zu schaffen und durch Nähe Distanz. Clemens Ruthner hält im Zusammenhang mit dem Thema Zentrum und Peripherie, mit Blick auf die phantastische Literatur, fest:

Für die literarische Umsetzung [...] zum Thema ‘Zentrum/Peripherie’ bieten sich nun bevorzugt jene literarischen Textgruppen an, die im Genre-Kanon marginalisiert sind und gleichzeitig strukturell *in sich* die Überschreitung eines Randes gewissermaßen *verkörpern*. Zu ihnen gehört etwa die *erotische* Literatur, welche die Transzendierung von sittlichen Normen und Körperegrenzen thematisiert [...], aber auch die *Phantastik*, welche rationale Erkenntnisschwellen und deren Überwindung, aber v.a. den *Riß* in der Welt des Vertrauten und das Eindringen eines *jenseitigen Anderen* zur Darstellung bringt: als Randgenre, in dem Randort situierbar, Randthemen extrapoliert werden, in dem sich Randfiguren (sowohl literarisch als auch biographisch) zu verorten vermögen. (Ruthner 2001, 8)

Die von Ruthner beschriebenen Überlegungen lassen sich zielgenau auf den Adoleszenzroman anwenden. Auch er ist eine marginalisierte Textgruppe. Er ist eine literarische und biographische „Randfigur“, konstituiert sich als Riss in der Welt des Vertrauten und bildet, wie schon erwähnt wurde, das Andere ab. Ruthner macht mit Wolfgang Iser deutlich, dass das Wesen der Fiktion auf Überschreitung ausgerichtet ist und zur Ambiguität ihrer Bedeutung beiträgt. „[...] *sie ist nicht, was sie ist, und sie bedeutet mehr, als sie ist.* Der ‚Akt des Fingierens‘ sei damit immer schon eine ‚Grenzüberschreitung‘.“ (Ruthner 2012, 40)

Diese Überschreitung ist nicht immer eine Grenzverletzung „[...] denn es gibt einerseits auch Übergänge (*transitions*) und andererseits ritualisierte Formen der Überschreitung, die den bestehenden Limes eher zu bekräftigen als zu beschädigen scheinen.“ (Ruthner 2012, 41)

Der Adoleszenzroman stellt nicht nur das „Andere“ der Literatur dar, er leistet auch die „Arbeit am Mythos“, wie sie Hans Blumenberg versteht. Auch dieser Aspekt soll in diesem Kapitel, neben historischen Entwicklungen und einer Gattungsbeschreibung, näher erörtert werden. Die letztgenannten Überlegungen wurden bereits in meiner Diplomarbeit detailliert bearbeitet und sollen an dieser Stelle zusammenfassend rekonstruiert werden.

Neben diesem vorgestellten Diskurs über den Adoleszenzroman, der vor allem innerhalb deutscher Forschungsinstitutionen und Universitäten geführt wird, ist ein spezifisch österreichischer Diskurs nur in Ansätzen auszumachen<sup>31</sup>. Dieser Diskurs bezieht sich in erster Linie auf österreichische Adoleszenzromane. Diese (österreichische) Perspektive wird in Deutschland kaum wahrgenommen. Das, obwohl Günter Lange von einer „internationalen Gattung“ spricht. (Lange, 10) Der Adoleszenzroman als Weltliteratur, wie Goethe bereits 1827 forderte.

Goethe ging es – im Gegensatz zur heutigen Verwendung des Begriffes Weltliteratur – nicht um quantitative Erfassung (alle Einzelliteraturen) oder um qualitative Urteile (die besten Werke aus jeder Nationalliteratur), sondern viel mehr um die internationale literarische Wechselwirkung. Es ging ihm um interkulturelle Kommunikation in Form eines weltweiten literarischen Austauschs zur gegenseitigen Erkundung und Duldung verschiedener Völker und Kulturen. Ein zentraler Gedanke ist die Überwindung von Differenz durch die Fremdsicht und das Fremdurteil. (Kalteis 2008, 68)

Vor allem gilt es, die „Weltliteratur“ im Licht der beschleunigten Globalisierung neu auf einander zu beziehen und in Bewegung zu setzen „[...] und dabei den mobilen, dynamischen Bewegungsfiguren im Kontext einer fraktalen, diskontinuierlichen und gleichsam post-euklidischen Geometrie der Literaturen [...] höchste Aufmerksamkeit zu schenken. (Ette 2005, 41)

---

<sup>31</sup> Es gibt lediglich eine Diplomarbeit von Maria Scheck mit dem Titel: „Der Adoleszenzroman in der österreichischen Jugendliteratur nach 1985. Ein Versuch“ Diese Arbeit versucht (wie im Titel bereits festgehalten), einen Überblick über österreichische Adoleszenzromane innerhalb des jugendliterarischen Feldes zu geben. Problematisch an dieser Arbeit ist in erster Linie, dass eine klare Gattungsfestlegung nicht getroffen wird und alle behandelten Texte keine Adoleszenzromane, sondern mehr oder weniger problemorientierte Romane aus dem jugendliterarischen Feld sind. Die Arbeit versucht weder in Abgrenzung mit nicht österreichischen Texten die Spezifika der österreichischen Romane herauszustreichen, noch aus der Analyse der österreichischen Romane Eigenheiten zu destillieren.

Ernst Seibert beschäftigte sich immer wieder mit der Geschichte und den (historischen) Erscheinungsformen, vor allem der österreichischen Varianten des Adoleszenzromans bzw. des Schulromans der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert.

„Sein Anliegen war es immer, nationale bzw. mentalitätsgeschichtliche Unterschiede der österreichischen Adoleszenzromane sichtbar zu machen und in den Diskurs einzubringen.“ (Kalteis 2008, 69)

Seibert beruft sich in seiner Analyse weniger auf Arbeiten von Gansel und Kaulen, die den Adoleszenzroman mit den Prozessen der Modernisierung verknüpft sehen, sondern auf Gundel Mattenkrott, die auf eine Arbeit von Jack Zipes aus dem Jahre 1986 zurückgreift. Mattenkrott argumentiert, dass der Adoleszenzroman eine antiaufklärerische Strategie verfolge.

Die verlängerte Adoleszenzphase hat, wie die verewigte Kindheit, Züge einer antiaufklärerischen Strategie: sie verzögert das Heraustreten aus der Unmündigkeit, gegenläufig übrigens zum vorgezogenen Termin juristischer Volljährigkeit wie zur häufig konstatierten Akzeleration sexueller Reife. (Mattenkrott zitiert nach: Seibert 2003, 165)

Seibert macht deutlich, dass es im modernen und postmodernen Adoleszenzroman nicht so sehr um die Transition, die Grenzüberschreitung gehe, sondern viel mehr um die „Weitung der Blase“ wie im Kapitel zum postmodernen Adoleszenzroman noch ausgeführt wird. Er sieht – in der Parallelsetzung des Motives der kindlichen Verweigerung mit der antiaufklärerischen Strategie des Adoleszenzromans – den Schlüssel für das Dilemma, das den Begriff des Adoleszenzromans anhaftet. (vgl.: Seibert 2003, 165)

Adoleszenz, wie sie in den modernen und postmodernen Adoleszenzromanen thematisiert wird, erweist sich als eine Parallelerscheinung zur kindlichen Verweigerung gegenüber der Erwachsenenwelt bzw. als deren Prolongierung in dem Lebensabschnitt der Jugend. Damit wird deutlich, dass mit Adoleszenz als literarische bzw. poetologische Kategorie eben nicht die Übergangsphase zur Erwachsenheit angesprochen ist, sondern vielmehr ein regressives Insistieren auf der Ausweglosigkeit pubertären Verhaltens. (Seibert 2003, 165)

„Jugendliteratur ist der Vorwurf, von dem er sich ablösen möchte.“ (Seibert 2003, 168) und die es zu überwinden gilt, deshalb begreift er den Adoleszenzroman als die Avantgarde der Jugendliteratur.

Im Zusammenhang mit den kinder- und jugendliterarischen Klassikern spricht Seibert die „peripherie Genese“ der österreichischen Klassiker an. Man kann davon ausgehen [...], dass die relevanten Auror\_innen nicht nur in ehemaligen Kronländern der Donaumonarchie geboren wurden, sondern diese peripherie Herkunft sich auch in den Thematiken ihrer bekanntesten Werke widerspiegelt. (Seibert 2016, 254f.)

Seibert sieht in dieser „peripheren Genese“ der Autorinnen und Autoren „Identitäts- bzw. Identifizierungsprobleme“. (Seibert 2016, 255) Auch in diesem Fall taucht das Thema Fremdheit, die Fremde, und der Themenkomplex der Alterität auf, sowie die Frage nach Transgression und Liminalität. Die peripherie Genese, das Fremde, das Überführen von Themen, Motiven, kulturellen Vorstellungen ist es auch in diesem Fall, das Innovation und schlussendlich Beständigkeit hervorbringt. Auf den Adoleszenzroman und das Schreiben nach dem Biographie-Modell gewendet, hat nicht nur der österreichische Diskurs Identitäts- und Identifizierungsprobleme, Seibert macht eine prinzipielle „Negation des Jugendlichen“ für die Literatur der Nachkriegszeit fest. (vgl.: Seibert 2003a) Der österreichische Adoleszenzroman hat aus der Perspektive des bundesdeutschen Leitdiskurses, eine peripherie Genese, verfolgt andere Themen und vollzieht vor allem andere Schreibweisen, die Sprache verstärkt in den Mittelpunkt stellt.<sup>32</sup>

Angesichts fortschreitender Globalisierungstendenzen von spezifisch österreichischen Adoleszenzromanen zu sprechen, mag paradox erscheinen. „Aber gerade die Kenntnis des „Eigenen“ macht es möglich, die Differenz, die Goethe in seinen Überlegungen zur Weltliteratur anspricht, zu erkunden und sowohl literarisch als auch wissenschaftlich Nutzen daraus zu ziehen.“ (Kalteis 2008, 136)

Der österreichische Adoleszenzroman ist nicht nur auf Grund seiner topographischen (peripherie Genese) und historischen

---

<sup>32</sup> Tendenzen einer simplem Wirklichkeitsverrechnung wie sie die Jeansliteratur oder der Poproman darstellen, sind in der österreichischen Literatur nicht zu finden.

Entstehungsgeschichte, wie sie der Germanist Wendelin Schmidt-Dengler für die Entwicklung der österreichischen und deutschen Literatur beschrieben hat (vgl.: Schmidt-Dengler, 11ff.) unterschiedlich, sondern auch auf Grund ihrer Entstehung innerhalb eines bestimmten literarischen Feldes.

Österreichische Adoleszenzromane erscheinen vorwiegend außerhalb des jugendliterarischen Feldes, werden aber innerhalb dieses Feldes rezipiert und diskutiert, allen voran Romane von Paulus Hochgatterer und am Rande Texte von Kathrin Röggla, Arno Geiger, Josef Haslinger, Michael Köhlmeier oder Cornelia Travnicek.

Die im literarischen Feld der Jugendliteratur entstandenen österreichischen Romane mit Adoleszenzthematik haben allesamt eine pädagogische Grundierung und sind daher eher dem problemorientierten Jugendbuch bzw. dem emanzipatorischen Mädchenbuch zu zu rechnen. (Kalteis 2008, 136)

Ernst Seibert zeichnet nach, wie die Verwurzelung der österreichischen Literatur mit der Darstellung familiärer Thematik bis heute prägend für die österreichische Literatur ist und eine Tradierung des Ödipusmotives fortschreibt (vgl.: Seibert 2003, 180)

Gewendet mit dem Blick auf Alterität, Liminalität und dynamischen Raum-Zeit-Konfigurationen (vgl.: Ette 2005, 15) eröffnet sich für die österreichische Literatur im Allgemeinen und die österreichischen Adoleszenzromane im Speziellen eine neue Perspektive. Sie ist eine Literatur, die von den topographischen Rändern der deutschen Literatur aus agiert und ähnlich wie der Romanist Ette für die „Literatur ohne festen Wohnsitz“ beschreibt, „[...] von keinerlei euphorischem Grundzug geprägt ist.“ (Ette 2005, 13) Erkennbar wird dadurch eine „[...] durch komplexe Grenzlinien charakterisierte Zwischenwelt [...] im Transit.“ (Ette 2005, 15)

Einen besonderen Stellenwert innerhalb des österreichischen Diskurses nimmt Adelheid Dahimènes „Indie Underground“ (1997) ein. Dieser Roman wurde 1998 mit dem österreichischen Jugendliteraturpreis ausgezeichnet. Allein die formale Gestaltung stellt diesen Text außerhalb von gängigen Konventionen. Der Roman erschien ursprünglich in LP-Form, hatte eine A-, und B-Seite, die einzelnen Kapitel sind wie Songtitel mit Längenangaben versehen.

Dahimène gestaltet keinen typischen postmodernen Adoleszenzroman, sondern experimentiert vielmehr mit Sprache, Form und Inhalt. Sie setzt damit die österreichische Literaturtradition fort, die dem Spiel mit der Sprache verpflichtet ist, wie sie z. B. bei Werner Schwab, Elfriede Jelinek, Kathrin Röggla oder Marlene Streeruwitz zu finden ist. (Kalteis 2008, 137)

Fragmentiertes, durch eine Du-Ansprache distanziertes Erzählen lotet die Möglichkeiten der Sprache aus, deren Diskurs erst recht über das Medium der Sprache geführt wird. „Du bist ein heißes Eisen und niemand kann dich mit bloßen Händen anrühren. Dein glühender Kopf ist in Feuer getaucht, noch ist das Metall biegsam und schämt sich für seine Verformung.“ (*Indie Underground*, 23)

Die Fragmentierung wird durch Gliederung des Textes in Songs markiert. Dieses gestalterische Element ist nicht bloße Attitüde, sondern Fortführung der Handlung (der Protagonist spielt in einer Band) auf der formalen Ebene. Durch diesen zusätzlichen Aspekt der Zeitlichkeit (Zeitangaben der Songs) entsteht zusätzliches Tempo. Der Text ist durchzogen von Bewegungsmetaphern, die hier implizite Gesellschaftskritik durch explizite Negation der Erwachsenenwelt vorführt. Das Ziel der Bewegung, die Zukunftsidee wird nicht erzählt. Sie gehört einer anderen Welt an.

Das geht nur mich etwas an, was ich mache und wohin ich unterwegs bin und wer ich einmal sein werde, ich esse euer Brot, aber singe nicht euer Lied [...] dieses Tempo hält kein Wirtschaftswachstum, ja, wir sind geborene Kapitalisten und Materialisten, obwohl wir der jungen Linken unsere Stimme geben, schwören wir auf chinesisches Essen und Fruchteisbecher. (*Indie Underground*, 24)

Dieser ständige Redefluss immunisiert ihn gegen jede Gefahr und jede Berührung. Ähnlich der Strategie, dass bei Angst ein Lied zur eigenen Selbstberuhigung angestimmt wird. Erzählend wird hier eine Biographie konstruiert und sei sie noch so brüchig.  
Auffallend ist, dass diese Positionierung vom Rand andere Themen ins Zentrum stellt. Ernst Seibert unterstreicht, dass der Typus des Kindheitsromans, wie er bei Haushofer, Aichinger oder auch bei Bernhard zu finden ist, im Gegensatz zum Entwicklungsroman stärker ausgeprägt ist, was

den österreichischen Adoleszenzroman auch vom deutschen Adoleszenzroman unterscheidet. (vgl.: Seibert 2003, 179)

Das Fehlen des Adoleszenzromans in der österreichischen Jugendliteratur ist auf jeden Fall mit der besonderen Position des Buchclubs der Jugend und dessen starke Einflussnahme auf den jugendliterarische Markt zu erklären, soll aber an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die unterschiedliche literarische Tradition in Österreich und Deutschland Einfluss auf die literarischen Produktionen mit Adoleszenzthematik hat. Österreichische Literatur muss im Zusammenhang mit dem Diskurs über deutschsprachige Literatur noch immer als Randthematik verstanden werden, sie hat daher eine „periphere Genese“, was Einfluss auf ihre Themen und formale Ausgestaltung der Romane hat. Auch die Positionierung an einem sprachlichen Rand verändert das Verständnis und den Umgang mit Sprache. Das Andere des österreichischen Deutsch wird durch einen spielerischen Gebrauch neu positioniert und kontrastiert.

## 6.1. Eingrenzung und Abgrenzung

Wir brechen an bestimmten Punkten unserer Existenz die Natur unserer Existenz ab und existieren nur noch in Büchern, in Geschriebenen bis wir wieder die Möglichkeit haben, sehr oft als ein Anderer, *immer als ein Anderer*, immer als ein Anderer unterstrichen, in der Natur zu existieren in der Natur weiter.  
(Thomas Bernhard)

Das vorangestellte Zitat von Thomas Bernhard unterstreicht Victor Turners Behauptung, dass der Übergangsritus, der „Rites de passage“ in modernen Kontexten institutionalisiert wurde. Die Schwelle, bzw. der Schwellenzustand kann also mit einem Buch bewältigt werden: „immer als ein Anderer“, wie es bei Bernhard heißt.

Wie bereits im letzten Kapitel ausgeführt, ist die Adoleszenz und gleichsam der Adoleszenzroman mit den Phänomenen der gesellschaftlichen (und literarischen) Modernisierung aufs Engste verbunden. Der Adoleszenzroman ist damit Produkt und Ausdruck einer gesellschaftlichen und literarischen Modernisierung, die im jugendliterarischen Feld Innovation und Entwicklung angeregt hat. Carsten Gansel beschreibt entscheidende Prämissen moderner Subjektivität, auf die der Adoleszenzroman auf der Ebene des Plots verweist. Es sind dies die Suche nach einem festen Wesenskern, nach einer unverwechselbaren Persönlichkeit, Handlungsautonomie und sozialer Verantwortung. (Gansel 1999a, 119)

Heinrich Kaulen, der ebenfalls auf der Handlungsebene des Adoleszenzromans bleibt, hält folgende Aspekte für den modernen und postmodernen Adoleszenzroman für konstituierend: Die Schilderung der Adoleszenzphase eines oder mehrerer Jugendlicher; lange Zeit vor allem männlicher Jugendlicher, Adoleszenz als Prozess prekärer Identitäts- oder Sinnsuche, die im Zeichen der Postmoderne immer mehr zu einem lustvollen Spiel mit divergierenden Stilen und Identitäten wird. Figuren in postmodernen Adoleszenzromanen changieren zwischen Ambivalenz und Indifferenz und sind immer auf der Suche nach Erlebnissen. (vgl.: Kaulen 1999, 1999a, 2004)

Problemfelder während dieser Sinnsuche sind unter anderem: Ablösung von der Herkunfts Familie, Entwicklung eigener Wertesysteme und erste sexuelle Erfahrungen... Charakteristisch ist, dass der Prozess der Identitätsfindung in der Regel keine positive und endgültige Lösung findet. Es gibt keine typisierten Figuren und exemplarische Handlungskonstellationen, vielmehr kommt es zu einer Fixierung auf die psychische Innenwelt der Hauptfiguren. Bemerkenswert ist, an dieser Stelle sei noch einmal auf Clemens Ruthner und seine Auseinandersetzung mit dem Phantastischen verwiesen, dass die von Ruthner beschriebenen liminalen Phänomene der Kultur, die in der Phantastik thematisiert werden, ebenso im Adoleszenzroman zu finden sind. „Krankheit/Sterben; Gewalt/Verbrechen; Sexualität; Drogen/Rausch; Mystik/Entrückung; Wahnsinn; [...] künstliches Leben (Natur – Technik) [...]“

(Ruthner 2012, 49) Lediglich das Weltall oder Monstren und Gespenster finden sich im Adoleszenzroman (zumeist) nicht.

Die Verweigerung von konkreten Lösungsvorschlägen für persönliche Probleme oder präskriptiver Handlungsweisen bzw. die Abstinenz politischer Alternativmodelle markieren wesentliche Unterschiede des Adoleszenzromans zum problemorientierten Jugendroman. „Gleichwohl geht es im modernen Adoleszenzroman weiter um die Dichotomie von Jugend- und Erwachsenenwelt.“ (Gansel 1999, 118) beziehungsweise um die Gestaltung von generationeller Alterität.

Jugend wird in diesen Texten zunehmend vom biologischen Alter getrennt und zu einer Persönlichkeitseigenschaft, bzw. einer „offenen psychischen Struktur“, wie Julia Kristeva unterstreicht.

Die Adoleszenzromane der letzten zwanzig bis dreißig Jahre stehen an der Schwelle von Moderne zu Postmoderne und kippen einmal in die eine, dann in die andere Richtung. Mitunter fallen sie ganz aus der Reihe und nehmen vor- oder gegenmoderne Formen an, wie zum Beispiel Benjamin Leberts Roman „Crazy“ (1999), der mehr über die Vorstellung eines Jugendlichen über Literatur aussagt – Lebert schrieb den Roman mit 16 –, als über Literatur, die Adoleszenz in den Mittelpunkt stellt.

Ein knapper historischer Abriss soll die Entwicklung des Adoleszenzromans zeigen und benachbarte Gattungen oder Vorläufer herausarbeiten.

### **6.1.1. Von den Anfängen bis in die 1970er Jahre. Vorformen und Bezugspunkte. Biographisches Schreiben und die Gestaltung von generationeller Alterität**

Aber wie ich meinen Mitmenschen eine Last war, wurde ich mir selbst zur Not.  
Wie ich mit meinen zu rasch wachsenden Beinen und Armen nichts anzufangen wusste,  
wie sie mir überall im Weg waren, so war ich mir selbst im Wege.  
(Hans Fallada)

Die Wurzeln bzw. die Vorformen des Adoleszenzromans, reichen bis ins 18. Jahrhundert hinein. Ein Umstand, der insofern plausibel ist, weil sich „Jugend“ als eigenständige Lebensform mit eigener Sprache und, wie der Germanist Stefan Born betont, mit eigenem Innovationspotential im 18. Jahrhundert entwickelt. (vgl.: Born 2015, 45) „Die Entstehung des Adoleszenzromans am Ende des 18. Jahrhunderts ist auch im Zusammenhang mit der epochalen, strukturellen Veränderung des Lebensalters >Jugend< zu sehen.“ (Born 2015, 45) Als Vorläufer und Bezugspunkt, mit ähnlichen Themen, Motiven und einer ähnlichen poetologischen Struktur werden, je nach Interpretation, der Entwicklungs-, Bildungs- und Erziehungsroman gewertet, auf die später noch eingegangen werden soll.

Weit gehender Konsens herrscht darüber, dass Johann Wolfgang Goethes „Die Leiden des jungen Werthers“ (1774) und Karl Philipp Moritz’ „Anton Reiser“ (1785 – 1790) als literaturgeschichtliche Ursprünge des Adoleszenzromans bzw. der Adoleszenzthematik betrachtet werden müssen. „Diese beiden Romane nehmen eine Gegenposition zu den harmonisierenden Bildungsromanen ein und stellen dessen spiegelbildlich-negative Variante dar.“ (Kalteis 2008, 38)

Rüdiger Steinlein spricht daher von den Adoleszenten im Sturm und Drang als den „[...] interessanten anthropologischen Modellfall des werdenden Menschen“ (Steinlein, 10)

Auch Hans-Heino Ewers klassifiziert Goethes „Werther“ und Moritz’ „Anton Reiser“ als früheste und klassische Ausprägungen dieser Gattung. (vgl.:

Ewers 1992, 291) Der „klassische Adoleszenzroman“ verschwindet – seiner Meinung nach mit dem Erscheinen von Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ gegen Ende des Jahrhunderts (1795/96) und werde vom Bildungs- und Erziehungsroman abgelöst. (vgl.: Ewers 1992, 291) Ewers Festlegung auf einen „klassischen Adoleszenzroman“ sind in diesem Zusammenhang wenig hilfreich und mitunter problematisch, wie auch Ernst Seibert thematisiert.

Selbstverständlich gibt es darin motivgeschichtliche Parallelen, jedoch eröffnet sich in solchen Vergleichen ein problematisches Verständnis von Intertextualität, mit dem die Historizität auch von Jugendliteratur etwas gewaltsam unter Beweis gestellt wird, während ihre tatsächlichen Wurzeln mangels populärer Vergleichswerke im Dunkeln bleibt. (Seibert 2006, 3)

Auch Steinlein geht in seinen Überlegungen nicht so weit und weist Goethes Werther lediglich „Modellcharakter“ (vgl.: Steinlein, 8) zu. Übereinkunft herrscht, dass im Mittelpunkt all dieser Texte die Thematik der Ablösung, Selbstfindung und die Identitätsprobleme der jungen (männlichen) Protagonisten steht. Jugend wird als turbulente, chaotische Phase innerhalb der Passage zwischen Kindheit und Erwachsensein begriffen.

„Es gilt also fest zu halten, dass es im 18. Jahrhundert eine verstärkte Auseinandersetzung mit dem Thema des Heranwachsens gab, eine vorschnelle Fokussierung auf einen „Urtext“ ist für die Diskussion wenig zielführend.“ (Kalteis 2008, 40)

Auffallend ist, dass nach und neben diesen Innovationsschüben gegengleiche Tendenzen zu beobachten waren. Steinlein zeigt auf, dass im Kontext der Spätaufklärung nach diesen ersten „[...] Manifesten und Diskursen kraftgenialisch-jugendlichen Leidens und Aufbegehrens [...] eine ganze Reihe von pädagogisierend-disziplinierenden Gegenentwürfen [entstand]“ (Steinlein, 8) So z. B. Brentanos Debüt-Roman „Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter“ 1801/02, mit dem programmatischen Untertitel „ein verwilderter Roman“. Und Steinlein betont, dass sich auch das Genre der Autobiographie entwickelt (vgl.: Steinlein, 8), die, wie sich zeigen wird, zentral auf den Adoleszenzroman einwirkt.

„Diese konträren [...] Ausformungen der Jugend- bzw. Adoleszenzthematik standen einander dialektisch gegenüber: Kraftgenialisch-jugendliches Leiden und Aufbegehren und pädagogisch-disziplinierender Gegenentwurf.“ (Kalteis 2008, 41)

Die Situation im 20. Jahrhundert gestaltet sich ähnlich. „Auf der einen Seite gibt es den Adoleszenzroman in all seiner formalen und inhaltlichen Radikalität, und auf der anderen Seite steht der sozialkritisch-emancipatorische Jugendroman mit seinem pädagogischen Grundtenor.“ (Kalteis 2008, 41)

Hand in Hand mit der Entwicklung des Adoleszenzromans geht eine höchst kontroversielle Rezeptionsgeschichte. Auch diese Entwicklung lässt sich vom 18. Jahrhundert bis heute nachzeichnen. Die Argumente sind überraschenderweise über die Jahrhunderte hinweg sehr ähnlich und zumeist handelt es sich nicht um literarische, sondern um ethische bzw. moralische Aspekte. Heinrich Kaulen hat diese Rezeptionsgeschichte 2004 in einem Artikel gebündelt und aufgearbeitet und zeigt eine Traditionslinie von Goethe<sup>33</sup> über Salinger<sup>34</sup> bis in die 90er Jahre. (vgl.: Kaulen 2004) Kaulen veranschaulicht, dass von der Kritik neben einem unausgesprochenen Generationenkonflikt, „[...] nicht selten ein recht traditionelles Literaturkonzept [...]“ vertreten wird. (Kaulen 2004, 107) „Beklagt wird letztlich das Fehlen des auktorialen Erzählers als Repräsentant der Ratio und des gesellschaftlichen Über-Ichs in der Binnenstruktur des Textes.“ (Kaulen 2004, 108)

Kaulen macht damit die eigentliche Problematik der Rezeption des Adoleszenzromans transparent: „An Stelle von ästhetischen Analysen treten

---

<sup>33</sup> An dieser Stelle ein Beispiel von Goeze über Goethes Werther: „Welcher Jüngling kann eine solch verfluchungswürdige Schrift lesen, ohne ein Pestgeschwür davon in seiner Seele zurück zu behalten, welches gewiß zu seiner Zeit aufbrechen wird. Und keine Censur hindert den Druck solcher Lockspeisen des Satans? [...] Ich weis [sic!] zwar wol [sic!], daß dieses Mittel nicht zureicht, dieses, so weit ausgestreute giftige Unkraut, auszurotten; allein die Wirkung würde es doch haben, daß dadurch die Vorstellungen. Welche durch diese so giftige Schrift in vielen, sonderlich jungen Gemüthern [sic!], veranlasset worden sind, kräftig alternirt [sic!], und den leichtsinnigen Recensenten [sic!] Zaum und Gebis [sic!] angelegt würden, daß sie es sich nicht ferner unterstehen würden, ihre Posaunen zum Lobe solcher Schriften zu erheben.“ (Johann Melchior Goeze zitiert nach: Kaulen 2004, 103)

<sup>34</sup> „Catcher in the Rye takes the Lord's name in Vain 295 times and uses blatant blasphemy 587 times in 187 pages of text. (Freese, 186) bis zu eindeutig an McCarthy anschließenden Vorwurf der „Catcher“ sei ein „Communist-type book“. (Freese, 186)

Werturteile übereiliger Literaturpädagoginnen und -pädagogen. Die literarische Struktur der Texte bleibt im Schatten dieser Diskussion unbeleuchtet.“ (Kalteis 2008, 76)

Die historische Entwicklung des Adoleszenzromans weiter verfolgend, muss angemerkt werden, dass es umfangreiche Arbeiten zum 18. Jahrhundert und zur Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert gibt. Das 19. Jahrhundert ist aber nach wie vor recht dürftig bearbeitet.

„Eine mögliche Erklärung dafür ist, dass das 19. Jahrhundert keine eigenständige (Sub)Gattung, die die Adoleszenzthematik zentral aufgreift, entwickelt hat.“ (Kalteis 2008, 50) Im 19. Jahrhundert kommt es zu einem Siegeszug des Bildungsromans, auf den später eingegangen werden soll. Die Adoleszenzthematik überlebt in der Romantik, so H.H. Ewers, in der Novelle und im Kunstmärchen (vgl.: Ewers 1992, 291) „Der psychologische Realismus eines ‚Werther‘, ‚Anton Reiser‘ [...] wird hier durch einen mythischen Diskurs (im weiten Sinn) ersetzt.“ (Ewers 1992, S. 291)

Als Beispiele führt Ewers E.T.A. Hoffmanns „Der goldene Topf“ (1814), „Der Sandmann“ (1816) „Die Bergwerke zu Falun“ (1819), Ludwig Tiecks „Runenberg“ (1804) oder Josef von Eichendorffs „Marmorbild“ (1819) an. Rüdiger Steinlein und Hartmut Böhmes orten in diesen Texte ein starkes pädagogisches Moment, das der Triebsteuerung diene.

Geht man [...] der Darstellung von adoleszenten Übergangsphasen bei Wieland, Novalis und E.T.A. Hoffmann nach, dann zeigt sich, auf welche Weise die Bedürfnisse des erwachenden männlichen Trieblebens mit den gleichzeitigen Anforderungen der Moral in Einklang gebracht werden müssen. (Steinlein zitiert nach: Gansel 2004, 136)

„Steinleins Überlegungen fußen auf seiner These, dass die Adoleszenz im 19. Jahrhundert als „gefährliche Epoche unzivilisierter Natur“ verstanden wird.“ (Kalteis 2008, 40)

Wesentlich sei, so Gansel, dass die Thematisierung von individueller Entwicklung in der Adoleszenz mit der Moral und gesellschaftlichen Konventionen in Einklang gebracht werden, und im Kunstmärchen scheint dieser Spagat zu gelingen. (vgl.: Gansel 2004, 136)

Will man die poetologische Struktur des Adoleszenzromans in seiner historischen Erscheinung fassen, so muss er in ein Verhältnis zu möglichen ähnlichen Ausprägungen romanhafter Darstellung gesetzt werden. Dass die Romanforschung dabei mit unterschiedlichen Kategorien (formale, inhalts- und stoffbezogene, stilistische) operiert, ist dabei nicht unbedingt hilfreich. (vgl.: Gansel 2000, 366) Wolfgang Kayser unterscheidet noch zusätzlich nach der Dominanz von Handlung, Figur und Raum, in Geschehnisroman, Figurenroman und Raumroman. (vgl.: Kayser, 360ff.) Der Adoleszenzroman wird auf der inhaltsbezogenen Ebene mit dem Bildungs-, Erziehungs- und Entwicklungsroman verknüpft. „Gemeinsam ist ihnen“, wie Carsten Gansel betont, dass es „[...] grundsätzlich um den psychologischen und intellektuellen Werdegang eines Protagonisten geht.“ (Gansel 1999a, 106)

„Nachdem die Einführung zum Thema Adoleszenz viel Uneinheitlichkeit, was Inhalt und Kategorisierung betrifft, hervorgebracht hat, haben wir es nun mit weiteren Schwierigkeiten bezüglich der Kategorisierung zu tun.“ (Kalteis 2008, 43)

Dennoch ist es, wie Günter Lange festgestellt hat, sinnvoll „[...] eine Abgrenzung gegenüber benachbarten Gattungen vorzunehmen, um ihm [dem Adoleszenzroman] so einen adäquaten Platz im Gefüge der literarischen Gattungen zuzuweisen.“ (Lange, 2), oder – sei hinzugefügt – Gattungsstrukturen neu zu bedenken.

Problematisch ist im Diskurs um den Bildungs-, Entwicklungs- und Erziehungsroman, dass divergierende Diskurse unreflektiert neben einander stehen, wie der Germanist Hartmut Laufhütte feststellt, und dass es seiner Meinung nach zu einer fehlerhaften Modellbildung gekommen sei und dass oft der Zufall regle, wie Gattungsbegriffe aufkommen. (vgl.: Laufhütte, 299ff.) In Vorträgen des Philologen Karl Morgenstern, zwischen 1817 und 1820, taucht der Begriff **Bildungsroman** zum ersten Mal auf (vgl.: Kalteis 2008, 43ff.; vgl.: Born 2015, 35). Seine Auseinandersetzung wurde 1961 von Fritz Martini neu vorgestellt. Vertreter sind für ihn vor allem Christoph Martin Wielands „Agathon“ (1766 bzw. 1794) und Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ (1795/96). Morgenstern wurde nach 1961 kaum rezipiert, daher

geht die heutige Definition vorwiegend auf Wilhelm Dilthey zurück, der „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ an den Anfang des Bildungsromans stellt. „Doch lässt ein Vergleich dessen, was bei Dilthey selbst zu lesen ist, und der jüngeren Verlautbarungen eine merkwürdig eingeschränkte Rezeption erkennen.“ (Laufhütte, 301) Er betont, dass der Bildungsroman ein Epochenspezifikum sei, und er spezifiziert den Bildungs- und Entwicklungsweg des jugendlichen Helden, wie Laufhütte ausführt,

als Ausfaltung mit dem Ziel der Selbstfindung und Vergewisserung der Welt, im Durchgang durch bestimmte, seit Dilthey unendlich oft wiederholte Phasen, als nicht nur in der Reihenfolge dieser Phasen, sondern auch hinsichtlich des Ergebnisses zielgerichtete Bewegung. Mehrere Zielrichtungen sind bedacht: der im bürgerlichen Leben Tätige, der Dichter, der politische Held. (Laufhütte, 302)

Diltheys Überlegungen fußen auf fröhlaufklärerischen Voraussetzungen und die von ihm beschriebenen Entwicklungsstufen wurden danach ohne historischen Kontext als epochenunabhängiges Merkmal gewertet. (vgl.: Laufhütte, 304)

Einig ist sich die Forschung lediglich, dass der Bildungsbegriff im Bildungsroman eine zentrale Rolle spielt und damit ein Leitmotiv in diesen Romanen darstellt und immer wieder wird auf die historische Bedingtheit der Gattung verwiesen.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass der Bildungsroman Bildung darstellt bzw. Bildung als Leitmotiv in diesen Texten auftaucht. Anhand einer Figur wird der durchwegs als krisenhaft erlebte Bildungsprozess bis zu einer bestimmten Stufe dargestellt und ist somit auf eine bestimmte Entwicklungsstufe des Helden beschränkt. Als Prototyp dieser Gattung gilt Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre“.

Ein wesentlicher Unterschied zum Adoleszenzroman liegt darin, wie Stefan Born betont, dass dem Bildungsroman „[...] dieser gattungstypische Glaube an die Möglichkeit der *Harmonie* [...] zugrunde liege, die dem Adoleszenzroman ganz fehle. (Born 2015, 43)

Im Gegensatz zum Bildungsroman stellt der **Entwicklungsroman** kein historisch festgelegtes Genre dar, sondern ist ein überzeitlicher Romantypus. „[Er] ist ein eher deskriptiver denn didaktischer Romantypus [...].“

(Schweikart, 7) Formal werde, so Wilpert, die Ich-Form bevorzugt. „Ziel und Weg der Entwicklung des Protagonisten sind epochen- und kulturunabhängig, aber jeweils zeittypisch.“ (Lange, 3) Eine Einschränkung auf einen bestimmten Lebensabschnitt gibt es, im Gegensatz zum Bildungsroman, nicht, die didaktische Dimension ist im Vergleich zu den anderen Romanformen am wenigsten ausgeprägt. Gero von Wilpert sieht, im Gegensatz zu anderen Germanistinnen und Germanisten, weder in Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausens „Der abenteuerliche Simplizissimus Teutsch“ (1668) noch in Wolfram von Eschenbachs „Parzival“ eine Vorstufe zum Entwicklungsroman, sondern stellt Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ als gattungsprägend heraus.

„Laufhütte fordert daher, unter Berufung auf Dilthey, die Gattungen Bildungs- und Entwicklungsroman sachlich und begrifflich nicht länger zu unterscheiden.“ (Kalteis 2008, 47)

Im **Erziehungsroman** steht die didaktische Dimension im Zentrum. „Er hat seinen Ursprung in dem aufklärerischen Glauben an die Erziehbarkeit des Menschen mit Hilfe rationaler Belehrung.“ (Lange, 3) Dieser Erziehungsprozess wird exemplarisch dargestellt. Geprägt ist der Roman von der Dualität Erzieher versus Zögling. Das wichtigste Beispiel ist Jean-Jacques Rousseaus „Émile oder über die Erziehung“.

Der Erziehungsroman stellt mit seiner expliziten didaktischen Dimension das tertium comparationis dieser Romantypen dar. Alle drei Romantypen weisen eine didaktische Grundierung auf, die im Erziehungsroman expliziert wird. Damit positionieren sich diese Romanformen eindeutig in Opposition zum Adoleszenzroman dem – wie sich in Folge noch zeigen wird – ein Moment der Verweigerung eingeschrieben ist. Somit ist auch geklärt, dass diese drei Romanformen lediglich Bezugspunkte darstellen und keine direkten Vorfäder des Adoleszenzromans sind. (Kalteis 2008, 48)

Hartmut Laufhütte trifft auf Grund der dargelegten Argumente die Entscheidung, dass das Gattungsprägende die biographische Dimension der Romane sei. Er plädiert daher für die etwas sperrige Bezeichnung „Exemplarik erstrebende Erzählung nach dem Biographie- bzw. Autobiographie-Modell“. (vgl.: Laufhütte, 310f.) „Er liefert damit eine Gattungsstruktur, die auch für den Adoleszenzroman interessante

Perspektiven eröffnet.“ (Kalteis 2008, 48) Alle vorgestellten Formen, der Adoleszenzroman, der Schulroman der Jahrhundertwende (20. & 21. Jahrhundert) und auch der Poproman könnten zu dieser Gattung gerechnet werden. „Eine durchaus gewinnbringende Kategorisierung, die auch die Überlegungen zu klassischen Formen oder Vorläufern des Adoleszenzromans müßig macht.“ (Kalteis 2008, 49) Der Bildungs-, Entwicklungs-, Erziehungs-, Schulroman, wie auch der Adoleszenzroman sind damit historisch determinierte Formen dieser Gattung.

Mit Laufhütes Überlegungen und die Fokussierung auf das Erzählen nach dem Biographiemodell tritt abermals das Prinzip der Alterität in unseren Diskurs. Das Motiv hinter dieser Erzählhaltung des Biographie-Modells könnte eine Ordnung des Diskurses sein. Das jeweils historisch oder kulturell Andere wird erzählerisch vermittelt, ohne dass eine didaktische, erzieherische Komponente impliziert ist, bzw. Adoleszenz als das generationell Andere, das an das Eigene anschließt und im besten Fall Neues hervorbringt.

Oft erweist sich das Fremde nämlich verdeckt als Teil des Eigenen: Dieser Ansatz wird von verschiedensten Denktraditionen [...] verfolgt und verändert sowohl unser Verständnis jenes scheinbar so vertrackten Fremden, das sich dadurch bestimmt, dass es sich uns entzieht, als auch unsere Vorstellung des uns scheinbar so Vertrauten, dass [sic!] sich durch die Amalgamierung mit Fremdheit plötzlich in ein Vexierbild unserer selbst verwandelt. [...] Fremdheit und Eigenheit funktioniert in diesem Verständnis nicht länger im Sinn eines Gegensatzes oder einer Gegenüberstellung, bleiben doch beide Termini stets aufeinander verwiesen. Im vorliegenden Buch wird deshalb der Begriff der Alterität, der die Verknüpfung von Fremdheit und Eigenheit als Prozess und Erfahrung in eins fasst, in den Vordergrund gerückt. (Müller-Funk 2016, 15f.)

An der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert kommt es, laut Hans Heino Ewers zu einer “zweiten Blütezeit” des Genres. Autoren und Texte, die in diesem Zusammenhang immer wieder genannt werden, sind zum Beispiel Robert Musil: „Die Verwirrungen des Zöglings Törleß“ (1906), Hermann Hesse: „Unterm Rad“ (1906), Arno Holz: „Der erste Schultag“ (1889), Emil Strauß: „Freund Hein“ (1902). Nachdem der Schauplatz dieser Romane Schulen oder Militärinstitutionen sind, werden diese Romane als Schulromane bzw. –erzählungen bezeichnet. Diese Texte stehen kulturhistorisch im Fokus des Eintritts in die Moderne. Die Gattung erfährt mit

den Schulromanen bzw. –erzählungen um 1900 eine historische Umorientierung. (vgl.: Gansel 1999a, 112f.) „Die Figuren scheitern in ihrer Identitäts- und Ich-Findung so radikal, dass ihre Verweigerung und die folgende Dekonstruktion der Figur häufig mit dem Tod enden.“ (Kalteis 2008, 53) Der Schulroman wird daher als Absage an den Bildungsroman des 18. und 19. Jahrhunderts gewertet.

In den Schülerromanen der Jahrhundertwende funktioniert das Muster der Einpassung [in die Gesellschaft N.K.] nicht mehr, vielmehr kommt es zum Bruch mit der bürgerlichen Gesellschaft. [...] Identitätsbildung und Sinnfindung sind unter den gegebenen Umständen nicht möglich. (Gansel 1999a, 117)

Während der Epoche des Expressionismus lösen sich die psychologisch motivierten, „feinziseliierten Romanfiguren“, wie sie Ewers bezeichnet, in personifizierte Abstrakta wie „der junge Mensch“ oder „der Sohn“ auf und werden zu Repräsentanten einer sozialen Größe. (vgl.: Ewers 1992, 291)  
„Das Verschwinden des Schulromans der Jahrhundertwende fällt damit mit dem literarischen Verschwinden des individuellen Helden zusammen.“ (Kalteis 2008, 54) In der „Neuen Sachlichkeit“ werden sie zusätzlich zu einem politisch historischen Ereignis.

Nach dem Zweiten Weltkrieg knüpften Autorinnen und Autoren der Kinder- und Jugendliteratur in Deutschland wie auch in Österreich an die Traditionslinie der kulturellen Moderne und der literarischen Gesellschaftskritik an. Nachdem der psychologische Romane in der Jugendliteratur kaum zu finden war ging es in der intendierten Jugendliteratur in erster Linie um die Vermittlung einer „Botschaft“. (vgl.: Kaulen 1999, 325). „Die Themenvielfalt dieser Romane reichte von Aids bis Zuchthaus. Die Funktion dieser Literatur beschränkte und erschöpfte sich darin, als Gesprächsanlass zur Problemerörterung aktueller Themen im Unterricht zu fungieren.“ (Kalteis 2008, 80)

Mittel des 20. Jahrhunderts kam es angeregt durch Salingers Roman „The Catcher in the Rye“ zu einer erneuten Renaissance der Adoleszenzthematik und der Herausbildung des modernen Adoleszenzromans. Im deutschen Sprachraum ist dieser Text in einer stark censurierten Form seit 1954

erhältlich. Die erste völlig missglückte Übersetzung von Irene Muehlon für den Zürcher Diana Verlag blieb weit gehend ohne Echo. (vgl.: Rauch, 3) Erst durch Heinrich Bölls Neuübersetzung 1958 gelingt der Durchbruch im deutschsprachigen Raum. Böll stützte sich in seiner Übersetzung auf eine censurierte Ausgabe, denn selbst auf Englisch gab es bis 1995! keine unzensurierte Fassung, was zunehmend zu Kritik an Bölls Übersetzung führte. (vgl. Rauch, 3)<sup>35</sup> Erst 2003 hat der Verlag Kiepenheuer und Witsch eine Neuübersetzung von Eike Schönfeld heraus gebracht, die erstmals auf der unzensurierten Fassung basiert. Salingers „Fänger im Roggen“ bildete ein Novum, provozierte und stellte für die Rezipientinnen und Rezipienten eine neue Leseerfahrung dar. Salinger hat seinen Roman keiner intendierten (jugendlichen) Leserschaft zugeschrieben, wurde aber vorwiegend von Jugendlichen rezipiert. (vgl.: Lange, 10)

Salingers „Der Fänger im Roggen“ wurde in der Bundesrepublik wie in der DDR vor allem in den 60er-Jahren mit Begeisterung rezipiert, weil er dem Lebensgefühl einer jungen Generation Ausdruck verlieh, einer Generation, die zunehmend gegen die etablierten gesellschaftlichen Instanzen revoltierte, überkommene Rollenbilder angriff und auf der Suche nach sich selbst war. So ist auch das Entstehen des modernen Adoleszenzromans Reflex auf den Prozess von Modernisierung [...]. (Gansel 1999a, 112f.)

Abermals ist der Diskurs über diesen Roman vorwiegend auf einer literaturpädagogischen Ebene geführt worden, und nicht auf einer literarischen. (vgl.: Kalteis 2008, 55)

Wesentlich für die Herausbildung des modernen Adoleszenzromans im US-amerikanischen Raum war auch Carson McCullers Roman „Das Mädchen Frankie“ (1951, deutsche Übersetzung 1951 bzw. 1965), der hierzulande allerdings weniger rezipiert wurde.<sup>36</sup>

Diese Texte wurden als „adolescent novels“ bezeichnet und auch im deutschsprachigen Raum taucht der Begriff Initiationsgeschichte und Initiationsroman auf. Stefan Born fasst die Initiationsgeschichte aber zurecht

<sup>35</sup> „Seine Sprache sei „gepflegtes Hochdeutsch kurz vor der Pensionsgrenze“ (Rauch, 3) war in einer Rezension zu lesen, und würde dem sprachlichen Duktus der englischen Ausgabe weit verfehlten. Dabei ist es gerade die sprachliche Umsetzung, die das Novum des Originals darstellt.“ (Kalteis 2008, 54)

<sup>36</sup> Die Vermutung liegt nahe, dass die Darstellung von weiblicher Adoleszenz, die nicht normgemäß verläuft, im deutschsprachigen Raum (noch) nicht möglich war.

als gattungsübergreifende Schreibweise auf, die wenig strukturelle Erkenntnis bringt. (Born 2015, 33)

In den 60er Jahren werden wieder vermehrt Schulromane von Hermann Hesse und Robert Musil sowie die ebenfalls die Adoleszenz thematisierende Novelle „Katz und Maus“ von Günter Grass gelesen. „Wesentlichen Einfluss auf die Renaissance des Schulromans hat Volker Schlöndorfs Verfilmung des „Zögling Törleß“ (1965) und die Tatsache, dass die Schulromane der Jahrhundertwende Einzug in die Klassenlektüre fanden.“ (Kalteis 2008, 56) Carsten Gansel sieht in der Renaissance der Schulromane einen Effekt der Modernisierung: „Die Wiederentdeckung der Schul- bzw. Adoleszenzromane um 1900 [...] hing also mit dem Durchschlagen der Effekte der Modernisierung auf die westlichen Gesellschaften zusammen.“ (Gansel 1999a, 113)

In Folge gingen immer mehr Jugendverlage auf die starke Nachfrage der Jugendlichen nach Texten, die ihre Selbstfindung in den Mittelpunkt stellten, ein. Zusätzlichen Schwung erhielt der Adoleszenzroman 1973 durch Ulrich Plenzdorfs „Die neuen Leiden des jungen W.“.<sup>37</sup>

### 6.1.2. Problemorientierte Jugendliteratur und Jeansliteratur

Dran denken, beim stillvergnügten Schmökern:  
Wenn fast 50-Jährige über die Jugend von heute schreiben,  
dann ist das immer so, wie wenn Karl May über Indianer  
oder Jules Verne über den Erdmittelpunkt schreiben –  
unterhaltsam, aber weitgehend gelogen.  
(Team von jetzt.de)

Der Adoleszenzroman wird in den 60er und 70er Jahren zum Ausdruck des kulturellen Wandels der gleichzeitig über die Gattung des Adoleszenzromans auf die Jugendliteratur einwirkte und innerhalb dieses Feldes zu einem Paradigmenwechsel führte. Wie wesentlich diese Tatsache für Innovation

---

<sup>37</sup> Auch Peter Schneiders „Lenz“ (1973) und Volker Brauns „Unvollendete Geschichte“ (1977) müssen in diesem Zusammenhang betrachtet werden.

innerhalb der Jugendliteratur war, unterstreicht Hans-Heino Ewers. Er hält fest, dass die offizielle Jugendliteratur erstmals durch den Adoleszenzroman mit dem modernen Roman in Berührung gekommen ist.

Tatsächlich hat sie [die Jugendliteratur N.K.] sich eines bislang typisch erwachsenenliterarischen Erzählmusters bemächtigt und damit den Abstand zwischen Jugend- und Erwachsenenliteratur wenn nicht abgeschafft, so zumindest verkleinert. (Ewers 1992, 294)

Es waren in erster Linie US-amerikanische Adoleszenzromane, die ins Deutsche übersetzt und in Jugendliteraturverlagen verlegt wurden. Dieser Umstand war ein absolutes Novum. (vgl.: Lange, 10) Die „Eingemeindung“ des Adoleszenzromans in die Jugendliteratur war damit vollzogen. Autorinnen und Autoren dieser Adoleszenzromane waren: Susan Hinton, Paul Zindel, John Donovan oder Barbara Wersba.

Neu war an diesen Texten eine radikale Subjektkonzeption und ein stark inszeniertes Wechselspiel von Innen- und Außenwelt.

Wie Carsten Gansel ausführt veränderten sich nicht nur die Themen und Motive, es kamen auch andere Erzählverfahren ins Spiel. Diese Adoleszenzromane weisen Formen des psychologischen Erzählens durch die Ich-Erzählform, personales Erzählverhalten, innerer Monolog, Bewusstseinsstrom, erlebte Rede, Traumsequenzen auf. (vgl.: Gansel 1999a, 133)

Mit der Nutzung der entsprechenden Erzähltechniken kam es a) zu einer Profilierung der Jugendliteratur und b) dazu, dass die Grenzen zwischen Allgemein- und Jugendliteratur fließender werden. *Der moderne Adoleszenzroman ist bei aller Jugendspezifität keine dezidierte Zielgruppenliteratur mehr, sondern zeichnet sich durch einen offenen Leserbezug aus.* (Gansel 1999a, 113)

In problemorientierten Romanen der Jugendliteratur, auf die in Folge noch eingegangen wird, sind diese Kennzeichen des modernen Romans nicht zu finden. (vgl.: Gansel 1999a, 113)

Die literarische Neuheit dieser Romane wurde auch gleich mit einer neuen „Gattungsbezeichnung“ belohnt. Es wurde nicht vom Adoleszenzroman,

sondern von der „Jeansliteratur“<sup>38</sup> gesprochen<sup>39</sup>. „Der Terminus Jeansroman bzw. Jeansliteratur war letztendlich doch eine Nummer zu klein und platzte als Adoleszenzroman förmlich aus allen Nähten.“ (Kalteis 2008, 81) Dennoch fand er, im Gegensatz zum Adoleszenzroman, sofort Einzug in den allgemeinen literarischen Diskurs und in diverse Literaturlexika.

Erneut kommt es in den 70er Jahren zu einer Unterbrechung der Adoleszenzthematik im Roman. „Auf der einen Seite lebt die expressionistische Vater–Sohn- bzw. Generationenkonfliktdichtung wieder auf; auf der anderen Seite drängt sich die Erfahrung, einem Jahrgang anzugehören (die 68er) nach vorne [...]“ (Ewers 1992, 292)

Die Traditionslinie der kulturellen Moderne und der literarischen Gesellschaftskritik, die zwischen 1933 und 1945 unterbrochen wurde, lebt wieder auf und knüpft an den sozialkritischen Kinderroman der Weimarer Republik, das politische Lehrtheater, sowie die aufmüpfigen und antiautoritären Kinderverse von Ringelnatz bis Brecht an.

Wie im 18. Jahrhundert zeigt sich, dass die radikale Darstellung der Adoleszenz, als das generationell Andere, pädagogisierende literarische Gegenentwürfe provoziert. Es entstehen daher in den 70er Jahren pädagogisch dominierte und motivierte Formen wie die problemorientierte, sozialkritische Jugendliteratur und die emanzipatorische Mädchenliteratur.<sup>40</sup> Die Form der Jugendliteratur habe, so Lange, keine globale Wirklichkeits- und Gesellschaftsanalyse zum Ziel, sondern sei auf die Darstellung ganz konkreter sozialer Probleme beschränkt. (vgl.: Lange, 4) Peter Schreiner beschreibt diese Texte als Literatur, die den „[...] Trend zur Segmentierung der Realität in einzelne Problemfelder [hat N.K.].“ (Schreiner 1985, 55) Diese

---

<sup>38</sup> In den 70er Jahren avancierte die Jeans zum Ausdruck eines Lebensgefühls und musste auch als Gattungsname herhalten.

<sup>39</sup> [...] eine genaue Analyse lässt eine Unterscheidung von Jeans- und Adoleszenzliteratur nicht zu, weder im thematischen, strukturellen noch sprachlichen Bereich. Es handelt sich hier vielmehr um ein historisch begründetes Begriffsproblem, zumal auch die Texte, die als Jeansroman bezeichnet werden, zugleich als Musterbeispiele des Adoleszenzromans gelten. (Lange, 4)

<sup>40</sup> „Ein Verdienst der emanzipatorischen Mädchenliteratur ist es, trotz aller inhaltlichen und formalen Geschlossenheit der Texte, dass nicht mehr ausschließlich männliche Adoleszenz thematisiert wird. Ab den 70er Jahren gibt es zunehmend mehr weibliche Heldeninnen. Es ist der Roman über eine weibliche Protagonistin – „Lady Punk“ (1985) von Dagmar Chidolue – der den endgültigen Durchbruch des Genres „Adoleszenzroman“ auch in der deutschsprachigen Jugendliteratur anzeigen.“ (Kalteis 2008, 58)

problemorientierten Texte wurden blitzschnell als Erfüllungsgehilfen erzieherischer Absicht in den Schulkanon aufgenommen, so Heinrich Kaulen. (vgl.: Kaulen 1999, 325).<sup>41</sup>

Wesentliche Unterscheidungsmerkmale zum Adoleszenzroman sind die absolute Hinwendung zu einem isoliert dargestellten Problem, die typisierte Darstellung der Protagonisten, deren Innenperspektive ausgespart wird und die konkrete Handlungsanweisung und Belehrung. (vgl.: Kalteis 2008, 80)

### **6.1.3. Postmoderne Formen; aus der gedehnten Blase**

Da im Wissen sowohl als in der Reflexion kein Ganzes zusammengebracht werden kann [...].  
(Johann Wolfgang Goethe)

Seit den 90er Jahren erlebt der Adoleszenzroman abermals eine massive Veränderung. Versteht man den Adoleszenzroman, wie Carsten Gansel argumentiert, als „[...] Reflex auf den kulturgeschichtlichen Wandel im Rahmen des Prozesses gesellschaftlicher Modernisierung [...].“ (Gansel 2004, 136), so ist klar, dass die Veränderungen, die die Postmoderne (siehe Kapitel 3) abverlangt auch Niederschlag im postmodernen Adoleszenzroman finden müssen. Wie Stefan Born betont, und zuvor schon mehrmals erwähnt wurde, gibt es in den 90er Jahren eine „[...] auffällige [...] Produktivität von biographisch geprägten Schreibformen und innerhalb von diesen ein[...] auffällige[s] Interesse für das Thema Adoleszenz beziehungsweise Jugend.“ (Born 2011, 529)

Wenn zuvor argumentiert wurde, dass es in postmodernen Gesellschaften zu Juvenalisierungstendenzen kommt, so geht es in der biographischen

---

<sup>41</sup> „Selten hat sich in der Geschichte des deutschen Literaturunterrichts ein literarischer Antikanon so schnell und wirkungsmächtig als neuer und nahezu unangefochtener Schulkanon etabliert, wie es bei diesem Siegeszug der politisch-emanzipatorischen Jugendromane der Fall gewesen ist.“ (Kaulen 1999, 326)

Schreibform des postmodernen Adoleszenzromans darum, im generationell Anderen nicht nur das Eigene zu suchen, sondern das generationell Andere zum Eigenen zu machen. Der Limes wird nicht überschritten, weil es sich alle in der „wonderful world of the young“ eingerichtet haben. Der psychosoziale Möglichkeitsraum wird damit maximal gedehnt und zum unendlichen „Weltraum“ bzw. zur sich immer weiter gedehnten Blase. Das Paradoxon, dass Geschwindigkeit und Bewegungsmöglichkeit zu Stillstand führt, ist auch hier zu beobachten. Die Welt wird unendlich weit, aber die Grenze, die Generationen zuvor alle früher oder später überschritten haben, wird nicht überschritten. Eine Generation (oder Generationen) von ziellosen Wanderern, die sich mit zunehmend taumelnden und hektischen Bewegungen innerhalb dieser Blase bewegen, aber den Sprung über die Grenze nicht schaffen. Es wäre ein gravierendes Missverständnis den postmodernen Adoleszenzroman als schrankenlos und entgrenzt zu bezeichnen, er ist definitiv kein Roman ohne Grenzen.

Immer häufiger finden sich daher am Ende der 90er Jahre Texte, die das herkömmliche Gattungsmuster des Adoleszenzromans dehnen und nur mit einem geweiteten Gattungsbegriff zu fassen sind.

[Es] haben sich in der Gegenwartsliteratur neue Formen des Adoleszenzromans herausgebildet. Sie reflektieren [...] im Sinn einer Reflexion der „zweiten Moderne“ die gewandelten Sozialisationsbedingungen und Lebensverhältnisse heutiger junger Erwachsener [...]. Vom traditionellen Gattungstypus bleibt dabei oftmals nicht mehr als ein ironisches intertextuelles Spiel mit den vertrauten Themen und Leitmotiven. (Kaulen 1999, 330)

Romane, die am Beginn dieser Entwicklung standen, sind erneut vorwiegend angloamerikanische Texte wie Bret Easton Ellis „Unter Null“ (1986), Blake Nelsons „Cool Girl“ (1997), Irvine Welsh „Trainspotting“ (1996) oder „Relax“ (1997) der Deutschen Alexa Hennig von Lange. Wieder zeichnet die Rezeptionsgeschichte ein Bild von großer Aufregung und wie immer liegt die Aufregung an einer Grenzüberschreitung, in diesem Fall einer tabulosen, mitunter obszönen Darstellung von Sexualität, Alkohol- und Drogenmissbrauch unter Jugendlichen, der Verklärung eines zeittypischen Habitus von Coolness und Selbstinszenierung oder der Darstellung der

Spaß- und Erlebniskultur und dem Fehlen eines pädagogischen Metadiskurses. (vgl.: Kaulen 1999a, 9)

Im Mittelpunkt dieser Schreibweisen über die Adoleszenz steht, wie auch Stefan Born betont, „[...] die Entwicklung von Individualität als konstitutive Grundstruktur des Adoleszenzromans [...]“ (Born 2011, 532) Born streicht zwar hervor, dass der Adoleszenzroman am Ende nicht von der Herausbildung eines festen Wesenskerns erzählen muss, spricht aber davon, dass ein Entwicklungsprozess im allgemeinsten Sinn gestaltet werde im Sinne einer „[...] Überschreitung einer existenziellen Schwelle oder sogar vom symbolischen Tod des Protagonisten.“ (Born 2011, 532) Diese Überschreitung der Schwelle bleibt zunehmend aus, es geht auch nicht um die Identitätsentwicklung, muss Born widersprochen werden, sondern um die Identitätsdarstellung. Die Protagonisten sind geprägt durch Ambivalenz und Indifferenz und immer auf der Suche nach Erlebnissen wie auch Carsten Gansel und Heinrich Kaulen betonen.

Verschiedene Ich-Perspektiven der jugendlichen Protagonisten werden im weiteren nebeneinander gereiht, eben „separat“, „wahllos“, „zufällig“, ohne daß eine Geschichte erzählt wird. Das Zusammenspiel der fragmentarischen Redeteile ergibt einzig den Sinn, daß es keinen Sinn ergibt. Hinter der von den Jugendlichen auf der Darstellungsebene bestätig beschworenen Action steckt in Wahrheit Bewegungslosigkeit. Die Protagonisten sind nur noch Zeichen und Oberfläche. Sie kennen keine Erinnerung oder Geschichte, was zählt ist die Gegenwart. Und die ist ohne Ränder in andere Zeitstufen. Das Leben als Endlosparty. Für einen Leser, der an zentralen Kategorien der Moderne wie Subjekt – Geschichte – Sinn festhält, muß die Darstellung von Sex, Kiffen, Verwahrlosung, Bindungslosigkeit ein Höllenszenario sein. (Gansel 1994, 38)

Kaulen verweist darauf, dass neben der Abkehr nach der Suche einer eigenen Identität im modernen auch zu einer Aufhebung des Bruchs zwischen (esoterischer) Hochliteratur und (populärer) Unterhaltungsliteratur kommt. (vgl.: Kaulen 1999a, 4ff.). Postmoderne Adoleszenzromane zeichnen sich durch ein zitathaf tes Spiel mit unterschiedlichen Motiven und Konventionen (Collagetechnik, Intertextualität) ebenso aus, wie durch die Übernahme der Formelemente der audiovisuellen Medien und den Verzicht auf kohärente Sinnkonstruktion. Auf der Erzählebene gibt es oft keine linearen Handlungsfolgen, an ihre Stelle treten polyperspektivische

Einzellinien. „An die Stelle der Rebellion gegen das falsche Ganze tritt eine unbedingte Bejahung des Hedonismus und der postmodernen Polyvalenz des Ichs.“ (Kaulen 1999, 332)

Wesentlich ist, wie Kaulen herausarbeitet, dass die Provokation der Romane nicht durch die Oberflächenstruktur der Texte – wie zum Beispiel den zeittypischen Habitus von Coolness und Selbstinszenierung – entsteht, sondern durch ihre Tiefenstruktur.

Was anstößig wirkt, ist der Umstand, dass sich die Schilderung jugendlicher Normverstöße hier von jeder moralisierenden Außenperspektive und von jedem pädagogisierenden Meta-Diskurs freimacht und unsere traditionellen Vorstellungen von Identitätsfindung, von Autonomie und Persönlichkeit, unterminiert. Damit greifen diese Texte nämlich in der Tat die normativen Grundlagen an, auf denen die ästhetische Moderne und die Literatur der Neuzeit beruht. (Kaulen 1999, 332)

„Die Protagonisten kennen nur das Jetzt und Hier, keine Erinnerung, keine Geschichte. Diese Ahistorizität verweist [...] auf den Mythos, denn das Göttliche liegt außerhalb der Zeit.“ (Kalteis 2008, 105)  
Niemand scheint an diesem Zustand zu leiden, denn es dominieren das Spiel, der Witz und der Zynismus.

#### **6.1.4. Die Popliteratur der 90er Jahre**

dabei  
ist  
doch  
bekannt: sprich das pop-wort nicht aus!  
(Katrin Röggla)

Hand in Hand mit der Entwicklung des „postmodernen Adoleszenzromans“ ging in den 90er Jahren die Entwicklung des „Pop-Romans“. Die Kritik jubilierte und der Literaturwissenschaftler Moritz Baßler hielt triumphierend fest: „Zu ersten Mal seit dem 2. Weltkrieg ist die deutsche Literatur heute besser als die deutsche Fußball-Nationalmannschaft.“ (Baßler, 9) Die Zeit

des Pop-Romans war eine sehr kurze, denn nach den Terroranschlägen des 11. September 2001 wurde er vom Feuilleton zu Grabe getragen. (vgl.: Böhmer, 12f.) Die Kurzlebigkeit passt im Übrigen gut zu dieser Form des biographischen Schreibens, handelt es sich doch um Literatur des „easy reading“.

Auch beim Pop-Roman zeigt sich, dass der Ursprung in der Moderne, zeitlich in den 60er Jahren und räumlich in den USA und Großbritannien liegt. Es wurden verschiedene Pop-Phänomene aus den USA und Großbritannien importiert.<sup>42</sup> Der amerikanische Medientheoretiker Leslie A. Fiedler verwendete Ende der 60er Jahre den Begriff „Popliteratur“ und meinte damit die Autoren der Beat-Generation und ihren Anspruch Literatur „von unten“ zu schreiben, dachte aber auch an die Pop-Art. (vgl.: Kalteis 2008, 110) „Der aus der Musik stammende Begriff Pop verweist sowohl auf das Wort popular [...] wie auch auf den Laut pop, der soviel wie Zusammenstoß, Knall bedeutet.“ (Ernst, 7)

Fiedlers Forderung war, die Literatur gegenüber der populären Kultur, wie dem Fernsehen, der Mode und der Popmusik zu öffnen.<sup>43</sup>

In Deutschland führte Rolf Dieter Brinkmann den Begriff 1968 ein. „Hier traf die Popliteratur auf eine ganz andere Stimmung, die – im Gegensatz zur amerikanischen Literaturszene – vor allem in der kapitalistischen Kulturindustrie eine Gefahr sah.“ (Ernst, 7)

---

<sup>42</sup> „Hierzulande wurden Popmusik, Pop-Art und Pop-Literatur zunächst häufig als identisch wahrgenommen und überdies oftmals in einem Zusammenhang mit Fluxus, dem Nouveau Réalisme, der Aktionskunst, dem französischen Situationismus, den Happenings und anderen Kunstrichtungen der sechziger Jahre, mit der Literatur der Beat Generation und des amerikanischen Underground [...] oder mit medien- und kulturtheoretischen Überlegungen von Marshall McLuhan, Leslie A. Fiedler oder Susan Sontag gesehen.“ (Schäfer, 18) Im literaturwissenschaftlichen Diskurs werden Pop und Underground weitgehend synonym verwendet. (vgl.: Schäfer, 18)

<sup>43</sup> Für großes Aufsehen sorgte Leslie A. Fiedler Stegreifvortrag im Juni 1968 in Deutschland, den er während eines Symposiums an der Freiburger Universität gehalten hat. Er trug den programmatischen Titel „Cross the Border – Close the Gap“. Fiedler entwickelt darin ein vorläufiges Programm für die Postmoderne, das u. a. die bis dahin bestehende Kluft zwischen ernster und unterhaltender, zwischen Hoch- und Trivialliteratur schließen soll. Anhand zahlreicher Beispiele aus der Popkultur, beispielsweise der Songtexte von John Lennon und Frank Zappa, der Western- und Science-Fiction-Literatur oder an Kinofilmen wie „2001 – A Space Odyssey“ von Stanley Kubrick, demonstriert er, dass zur künstlerischen Darstellung der (postmodernen) Wirklichkeit eine Auflösung aller Kanons, aller konventionellen Autoritäten nötig sei.

Selten wird in der Sekundärliteratur der österreichische Bezug zur Pop-Literatur erwähnt. H. C. Artmann hat bereits 1964 in seinem Tagebuchroman „Das suchen nach dem gestrigen tag oder schnee auf einem weißen brotwecken“ „Popliteratur“ als einen Weg der Literatur beschrieben: „Pop-literatur ist einer der wege (wenn auch nicht der einzige), der gegenwärtigen literaturmisere zu entlaufen. Anzeichen sind bereits überall zu merken.“ (Artmann, 33f.)<sup>44</sup>

Die Autoren der Wiener Gruppe deswegen der Popliteratur zuzuschreiben, halte ich dennoch für übereilt; sie gingen auf experimentellem Wege kritisch und provokant zugleich mit Hochkultur um; sie lösten traditionelle literarische Formen auf und nutzten Sprache<sup>45</sup> als visuelles und akustisches Material. (Kalteis 2008, 111)

Popliteratur wurde im deutschsprachigen Raum in erster Linie pejorativ verwendet.<sup>46</sup> Neben Fiedlers wurden die französischen Philosophen Michel Foucault und Gilles Deleuze in den 70er und 80er Jahren zu wichtigen Bezugspunkten, es entstanden vor allem sprachkritische, satirische und ironische Texte, auch der spielerische Charakter mit Collagen und Zitaten wurde immer wichtiger. (vgl.: Ernst, 8)

In den 90er Jahren bricht mit den Pop-Romanen eine neue Diskussion über U- und E-Literatur auf. Carsten Gansel schlussfolgert daraus:

Insofern kommt die Diskussion Ende der neunziger Jahre dort an, wo sie Ende der sechziger und in den frühen siebziger Jahren steckengeblieben war, nämlich bei der Frage nach dem Verhältnis von Pop und Populärkultur zur so genannten „hohen“ Literatur. (Gansel 2003, 234f.)

---

<sup>44</sup> Auch Peter Handkes Frühwerk wird immer wieder in den Kontext von Popliteratur diskutiert. Er selbst setzte sich kritisch von Fiedlers Poptheorie ab (vgl.: Ernst, 38)

<sup>45</sup> In den 2003 bei Reclam erschienenen „Arbeitstexten für den Unterricht“ sind, neben den bekannten Namen, auch Autoren wie Robert Gernhardt, Peter Handke, Elfriede Jelinek oder Ernst Jandl versammelt. Dirk Frank argumentiert in der Einführung, dass der kleinste gemeinsame Nenner aller Spielarten der Popliteratur ihre Sprache sei: einfache Prosa- und Lyrikformen, Umgangs- und Szenesprache, medial gebrochene Wirklichkeitsformen. Frank argumentiert auch, dass Popliteratur über Machart und nicht über die Rezeption zu verstehen sei.

<sup>46</sup> Jost Hermann veröffentlichte bereits 1971 die erste Monografie zum Thema. Er bezeichnete Texte von Brinkmann, Handke, Fichte, Jelinek, Behrens und anderen als Ausdruck einer „falschen Verpopung“ und einer „massiven Verdummungs- und Verwirrungskampagne“ gegen die sich die „echten Revolutionäre“ verwahren müssten. (vgl.: Schäfer, 10)

Wieder einmal zeigt sich, dass die Entstehung der „neuen Gattung“ in eine Zeit der politisch kulturellen Restauration in Deutschland fällt (Mauerfall am Ende der 80er Jahre). Etliche Literaturkritiker forderten Literatur ohne ästhetische Zwänge, frei von von Reduktion, Askese, Hermetik hochkultureller Arroganz. (vgl.: Ernst, 67)

Eine Forderung der Kritik war, weniger über eine Ästhetik nach Auschwitz und mehr über Buchverkaufszahlen nachzudenken. (vgl.: Ernst, 67)

„Trotz aller theoretischer Unterfütterung und zukunftsweisender Präjudizierung ist der „Pop-Roman“, zur Zeit zumindest, an den Rand des literarischen Diskurses gerückt.“ (Kalteis 2008, 114)

Das Phänomen Popliteratur gab es im deutschsprachigen Raum nur in Deutschland.<sup>47</sup>

„Die junge Generation österreichischer Autorinnen und Autoren passt nicht in den glitzernden und schillernden Rahmen, der die deutschen Autorinnen und Autoren umgab.<sup>48</sup> Ihre Literatur ist anders und will etwas anderes.“ (Kalteis 2008, 114)

Diese Texte schaffen es, Differenzen zwischen Text, Leser, Autor und Welt einzuführen; Autorinnen und Autoren, Text und Kritik werden nicht zum „zirkulierenden Medienfetisch“. (vgl.: Fetz 2003 Teil 2, 249) Die österreichische Literaturtradition des Sprachexperiments und der Sprachkritik widersetzt sich einer literarischen Oberflächlichkeit und einer raschen Rezeption.

Popliteratur weitet seinen Produktionsbegriff und involviert den Prozess der Rezeption in den Produktionsprozess. Es geht also, der Idee Roland Barthes und John Fisk folgend, um den „produzierbaren Text“:

[...] es ist daher weniger wichtig, was der popkulturelle Prätext ist, sondern wie die Rezipienten ihn benutzen. Es geht darum zu zeigen, welche Bedeutung der „Kulturkonsument“ während der Rezeption „fabriziert“. (Schäfer, 15)

<sup>47</sup> In Moritz Baßlers Standardwerk zur Popliteratur ist als einziger Österreicher Wolf Haas zu finden

<sup>48</sup> Gemeint sind Autorinnen und Autoren wie: Arno Geiger, Kathrin Röggla, Thomas Glavenic, Paulus Hochgatterer, Franzobel ...

Der „produzierbare Text“ kann damit mit Kristevas Ideen des „romanhaften Schreibens“ verknüpft werden. Die Adoleszenz als Möglichkeit den depressiven wie jubilatorischen Zustand des Unvollendeten selbst zu (be)schreiben (vgl.: Kristeva 1994, 159) und damit, – im Verständnis von Vera King – Neues zu schaffen.

Auch in der Popliteratur der 90er Jahre ist eine stark männliche Dominanz in der Produktion und im Diskurs zu beobachten. „Weibliches Schreiben wurde zu einer Art Ausnahmeherrscheinung herabgemindert und als „Fräuleinwunder“ apostrophiert, als wäre es ein Wunder, dass Frauen schreiben können.“ (Kalteis 2008, 118)

Bei genauerer Betrachtung zeigt sich, dass es kaum Unterschiede zwischen Popromanen und postmodernen Adoleszenzromanen gibt. Autorinnen und Autoren und Ihre Texte werden mal hier, mal dort verbucht. (vgl.: Gansel 1999a, 381)

„Es ist offenkundig so, dass popkulturelle Phänomene verstärkt in die Literatur eingeflossen sind und diese vor allem von Jugendlichen rezipiert wurden.“ (Kalteis 2008, 120)

Wie schon an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert (Schulroman) und in den 70er Jahren (Jeansliteratur) reagierte die Literaturwissenschaft auf Veränderungen des Schreibens innerhalb des Biographie-Modells, die als Reflex von gesellschaftlichen Veränderungen verstanden werden können, mit der Proklamierung einer neuen Gattung. Gewonnen ist damit nichts, ganz im Gegenteil, die Vereinheitlichung des Diskurses wird damit jedes Mal auf Neue verhindert.

#### 6.1.4.1. Literatur und Archiv

Nur ein Mann, der seine Rechnung nicht bezahlt, darf hoffen,  
im Gedächtnis der Kaufleute weiterzuleben.  
(Oscar Wilde)

Selbstverständlich kann ein Zusammenhang zwischen Archiven bzw. dessen Objekten und Narration hergestellt werden. Dinge erzählen Geschichten und machen Historie damit oft im wahrsten Sinn begreifbar, es entsteht in der Auseinandersetzung mit dem Objekt nicht nur eine Geschichte, sondern auch ein performativer Raum.

Auch Literatur kann zu einem performativen Raum werden, indem sie Welt narrativ objektivierbar macht.

Der Literaturwissenschaftler Moritz Baßler versteht die „Pop-Autoren“ als „neue Archivisten“, die lustvoll, seit dem Beginn der 90er Jahre, die Gegenwart in die Literatur zurückkehren lassen. Seine These lautet: „Wenn das Neue [...] als Ergebnis einer Tauschhandlung zwischen anerkannter Kultur und der Welt des Profanen zustande kommt, dann ist Pop, als Medium des Neuen, zuallererst eine Archivierungs- und Re-Kanonisierungsmaschine.“ (Baßler, 46) Er bezieht sich damit einerseits auf die Kunstdoktorandie von Boris Groys, der zufolge das Neue nur dann neu ist, „[...] wenn es nicht einfach nur für irgendein bestimmtes individuelles Bewusstsein neu ist, sondern wenn es in Bezug auf die kulturellen Archive neu ist.“ (Groys, 44), andererseits beschränkt und begrenzt er Literatur damit auf den technischen Vorgang (Stichwort Kanonisierungsmaschine) der Produktion. Dieses literarische Archiv betrifft, laut Baßler, den profanen Raum, denn der Pop-Roman schöpft aus dem Reservoir des Profanen. (vgl.: Kalteis 2008,113)

Mit diesem Ansatz gelingt es Baßler gleichzeitig die Kritik, Popliteratur bediene nur die Oberfläche, außer Kraft zu setzen, denn er begreift die „Oberflächlichkeit“ nicht als Defizit, sondern als berechtigtes Gestaltungskriterium, die Beschreibung von Markenartikeln bzw. die Nennung von Markennamen (die er als Chiffren bewertet), Popsongs und Alltagsreflexionen dienen daher der literarischen Erfassung von Wirklichkeit.

Wurden die Methoden des Sampelns und Zitierens immer wieder als simples „Stehlen“ begriffen, so wertet Baßler diese Verfahren als wesentliche kulturelle Leistung auf. In Erinnerung bleibt also, mit dem Eingangszitat von Oscar Wild gesprochen, wer die Rechnung nicht bezahlt.

Zentral in der Beurteilung und Beschreibung der verschiedenen Texte sind für ihn die vielfältigen Verfahren der Katalogisierung und Listenbildung. Er versteht diese Methoden als nicht affirmativ, sondern sieht in ihr neue Ausdrucksmittel der Subversion oder zumindest der kritischen Reflexion. Alles in allem sind Baßlers Ausführungen wenig Frucht bringend und bleiben, wie die vorgestellten Popromane, an der Oberfläche hängen. Die Unterfütterung mit Groys Kunsttheorie machen seine Erkenntnisse nicht ergiebiger. Literatur als Archiv kann mehr, als nur Listen zu bilden und Marken zu nennen. Diese „[...] Fixierung auf die Nennung von Markennamen und die Diffamierung von literarischer Reflexion und Formexperimenten befördern einen bestürzend positivistischen Literaturbegriff“ wie Thomas Ernst festhält. (Ernst, 53) Der performative Raum erschließt sich damit nicht. Die Erörterungen zur historischen Entwicklung des Adoleszenzromans haben gezeigt, dass der Adoleszenzroman nicht nur verschiedene, historisch determinierte Ausprägungen entwickelt hat und damit stets Ausdruck historischer und kultureller Bedingtheit ist, sondern dass sich in ihm immer ein Moment der Alterität in der Gestaltung des generationell Anderen eingeschrieben findet. Allen vorgestellten Formen ist eigen, dass sie Romane nach dem Biographiemodell sind, egal ob Entwicklungs-, Bildungs- und Erziehungsroman, Schulroman, Jeansliteratur... In den Adoleszenz- bzw. Schulromanen der Jahrhundertwende wird Adoleszenz nicht nur als krisenhafte Lebensphase aufgefasst, sondern als existentielle Krise, die oft mit dem Tod des Helden endet, in der postmodernen Form überwiegen spielerische Momente. Den Poproman mit Moritz Baßler als performativen Raum des Archivs zu begreifen gelingt nicht. Die Ausführungen haben auch gezeigt, dass vor allem der postmoderne Adoleszenzroman, trotz seiner thematischen Entgrenztheit, keine Literatur ohne Grenze ist.

## **6.2. Helden- und Trickstermythen. Narratologische Grundmuster der Adoleszenzromane**

Immer den Heimweg kennen.  
(Shaun Tan)

Bereits in meiner Diplomarbeit konnte ich aufzeigen, dass neben den nachgezeichneten historischen und kulturell unterschiedlichen Realisationen des Adoleszenzromans und dessen Vorformen und Bezugspunkten, die genauere Betrachtung der im Adoleszenzroman grundgelegten mythologischen Mustern wesentliche Erkenntnisse für das Verständnis dieser Romane bietet. Auch für die speziellen Bewegungsformen und Dynamiken dieser Texte ist, wie später noch gezeigt wird, die Betrachtung mythologener Strukturen gewinnbringend. Es ist also nicht nur sinnvoll, Themen und Motive zu untersuchen, sondern in die Tiefe der Texte zu blicken und literarische wie auch narrative Strukturen offen zu legen und Vektorisierungen offen zu legen.

Zwei Mythengruppen bieten wesentliche Erkenntnisse für den Adoleszenzroman: der Trickstermythos und der Heldenmythos. Wichtige Grundlagen zu diesen Mythengruppen lieferte der Psychologe und Systemtheoretiker Norbert Bischof. In seinem umfassenden Werk, „Das Kraftfeld der Mythen“ (1998) ordnet er unterschiedlichen menschlichen Entwicklungsstadien verschiedene Mythengruppen zu; den Trickster-Mythos der Latenzphase und der Adoleszenz den Heldenmythos. „Bei näherer Betrachtung der Strukturmerkmale dieser Mythen finden sich frappante Parallelen zu modernen und postmodernen Adoleszenzromanen.“ (Kalteis 2008, 82) Diese Ähnlichkeit umfasst Themen, Motive, Erzählverfahren, entwickelte Raumkonzepte und vor allem die dargebotenen Bewegungsformen der Figuren, die liminale Strukturen und Alteritätskonzepte inszenieren. Die Protagonistinnen und Protagonisten beider Mythengruppen werden allesamt – entweder durch den Ausschluss aus der Gemeinschaft, wie beim Trickster oder durch den Auszug des Helden – in ein liminales Stadium geführt, das sie entweder überwinden oder

an dem sie scheitern, wobei das Scheitern auch die Entscheidung den Limes nicht zu überwinden beinhaltet. Um diese Situation bewältigen zu können, braucht es – wie Turner aufzeigt – anthropologische Bewältigungsstrategien in Form von Ritualen und Symbolen. In archaischen Kulturen konnten Initiationsriten solche Bewältigungsstrategien bereithalten, nunmehr müssen andere Formen des Rituals gefunden werden. Turner betonte, wie bereits ausgeführt, dass diese Rituale heute oftmals institutionalisiert vorzufinden sind. Die narrativen Formen die durch Trickster- und Heldenmythen im Adoleszenzroman grundiert sind, können somit als kulturelles Ritual verstanden werden und bieten einen kulturellen Simulationsraum der Überschreitungen und der liminalen Zustände. (vgl.: Ruthner 2012, 51f.)

Norbert Bischof versteht das Ritual als: „Sinnfälliges Zeichen dieser Rückbindung an ein wirklichkeitsstiftendes Urbild [...]“ (Bischof, 25)

Der Mythos führt narrativ vor, wie sich Erfahrungen (Erfahrungsbereiche und Erfahrungsgehalt) konstituieren. Zu diesen Erfahrungen gehört, dass es zu einer Konfrontation mit dem Fremden und Unbekannten kommt. „Eine zentrale These ist“, so Müller-Funk, „dass das Fremde und das Fremdartige [...] Erfahrung in einem, existenziellen Sinn eröffnet.“ (Müller-Funk 2016, 129) Ohne die Konfrontation mit dem Fremden und Unbekannten gibt es keine Erfahrung. „Gerade darin besteht Reiz und Risiko des Fremden als eines Neuen, Ungewohnten und Unbekannten, dem sich schon die klassischen Helden von Mythos und Sage zu stellen haben.“ (Müller-Funk 2016, 129)

Lernet-Holenia geht so weit, den Mythos als Logik der Geschichte zu fassen.

„[D]ie Geschichte der Welt [folgt] dem Mythos [...] und nicht der Logik! Die Logik erfindet immer nur mehr oder weniger vernünftige Vorwände für das, was blindlings geschieht, der Mythos aber ist längst am Werk und lässt das Unbegreifliche geschehen. [...] Wahrhaftig, man braucht nur in die Mythen zurückzublicken, um das Zukünftige vorauszuwissen. Denn sie sind das Vergangene und das Kommende zugleich. (Lernet-Holenia zitiert nach: Ruthner 2001, 250)

Mythen wirken in unterschiedlichsten Narrativen fort und erwecken eine überzeugungskräftige Erinnerung an wirklich Erlebtes oder wie Clemens Ruthner für die Phantastik aufzeigt: „Damit bannt Phantastik als eine Art

postreligiöser Ersatzmythologie die kulturellen Teufel einer Epoche.“ (Ruthner 2012, 51) In der Auseinandersetzung mit dem Adoleszenzroman liegt der „kulturelle Teufel“ in der Erfahrung der generationellen Alterität, die die Auseinandersetzung mit dem Neuen beinhaltet.

Bei Naturvölkern verleiht der Mythos die Macht, Orientierungshilfe im Kraftfeld menschlicher Antriebskonflikte zu sein. Wo er von Wissenschaft und Aufklärung verdrängt wurde, nehmen andere, robustere und aggressivere Surrogate wie politische Ideologien ihren Platz ein. (vgl.: Kalteis 2008, 83)

Durch die mythologische Deutung bzw. die mythologische Vektorisierung von Adoleszenzromanen wird vieles offensichtlich und strukturierbar. Mit dem Adoleszenzroman wird somit, etwas verknappend formuliert, die Arbeit am Mythos, wie sie der Philosoph Hans Blumenberg versteht, weitergeführt. Blumenberg betont, dass die Arbeit am Mythos notwendig ist, um den Absolutismus der Wirklichkeit durch den Mythos zu brechen.

Der Absolutismus der Wirklichkeit ist eine sich der Menschheit stets neu stellende Bewältigungsaufgabe, auf die alle mythischen Erzählungen, religiösen Lehren, kultischen Rituale, metaphysischen Systeme und teils auch die wissenschaftlichen Konstruktionen bezogen sind. (Wetz, 83)

Der Mythos dient(e) also dazu, mit misslichen menschlichen Lagen und Situationen fertig zu werden, einen Platz in der Welt zu finden und die richtige Orientierung zu geben. „Ein Mythos ist wahr, weil er wirkt, nicht weil er uns faktische Informationen liefert.“ (Armstrong, 14)

Norbert Bischof ordnet, wie bereits beschrieben, die Trickster-Mythen der Latenzzeit, also die Zeit vor der Adoleszenz zu. Nachdem der postmoderne Adoleszenzroman diesem Mythos folgt, ist ihm die Tendenz zur Juvenalisierung der Gesellschaft eingeschrieben.

Bemerkenswert ist, dass Ernst Seibert sowohl die phantastische Erzählung wie auch den Adoleszenzroman als die Avantgarde der Kinder- bzw. Jugendliteratur betrachtet, denen beiden das Motiv der Verweigerung

eingeschrieben ist.<sup>49</sup> Die von Seibert umrissene Avantgarde, das Neue, rekurriert seine besondere Wirkmächtigkeit nicht nur aus gemeinsamen Motiven (zu denen neben dem von Seibert hervorgestrichenen Motiv der Verweigerung, Fremdheits- und Liminalitätserfahrung ebenso gehören) sondern vor allem, so meine These, aus mythologischen Grundmustern, die in unterschiedlich deutlicher Ausprägung in den modernen und postmodernen Adoleszenzromanen ebenso zu finden sind wie in der phantastischen Literatur und sich in beiden Formen zu einer narrativen Struktur verfestigen und darüber hinaus als kulturelles Ritual ihre Wirkung erzeugen.

Sowohl Trickster, wie auch Helden sind wandernde Figuren, der Trickster als ziellos Wandernder, dessen Bewegungsantrieb die trickreiche Fluchtbewegung ist und der Held, der einer teleologischen Bewegung folgt, weil er auf ein Ziel ausgerichtet ist. Während der Trickster auf Grund seiner Unverfrorenheit und seinem moralischen Unvermögen ständig Grenzen überschreitet, ohne je auch nur in die Nähe der eigentlichen Grenze zu stoßen, steuert der Held die Grenze zumindest gedanklich an und überschreitet sie nach glückter Heldenreise auch. Durch die Heimkehr als gereifter Held wird er, allerdings ausgestattet mit einer eigenen Identität, rückgebunden an seine Wurzeln und damit wird die Grenze durch das Überschreiten gleichzeitig neu errichtet oder verfestigt. Dieses Mal allerdings, um sich selbst vor juvenilen Übermut zu schützen. Nach der trickreichen Wanderung ist es wichtig, wie es im Eingangszitat heißt, den Heimweg zu kennen und damit wieder in die Gemeinschaft eingegliedert zu werden. Nach der Überschreitung ist eine Rückkehr und Neuanbindung an die „Societas“ notwendig und möglich.

---

<sup>49</sup> „Die beiden Gattungen, [...] die phantastische Erzählung und der Adoleszenzroman, weisen eine Gemeinsamkeit auf, die ihre besondere Stellung im poetologischen System der Kinder- und Jugendliteratur rechtfertigt: Beiden gemeinsam ist das Motiv der Verweigerung. Ihre Protagonisten verweigern den Eintritt in die Realwelt des Erwachsenenstatus, in kindlicher Form in der phantastischen Erzählung durch die Errichtung einer irrationalen Gegenwelt, und in jugendlicher Form im Adoleszenzroman durch die Errichtung einer Gegenwelt, die den Protagonisten selbst zwar rational erscheint, in ihrem rebellischen bzw. provokanten irrationalen Duktus der phantastischen Erzählung entspricht der gegenationale Duktus des Adoleszenzromans. Gewiss ist es auch kein Zufall, dass Beispiele aus beiden Gattungen nicht selten mit dem Begriff Kultbuch bezeichnet werden, zu dessen Merkmalen eben offensichtlich gehört, dass es über altersspezifische Zuschreibung hinaus unterschiedliche Lesealster anspricht.“ (Seibert 2003, 178)

Der Trickster hingegen kennt keine teleologische Ausrichtung und zieht alleine oder in Gruppen herum. Dennoch ist er nicht ziellos, aber seine Ziele sind nicht nach außen gerichtet. Er verfolgt (als Dieb) schnell verwirklichbare Ziele für sich selbst und nicht für jemand anderen oder eine Gemeinschaft. Bedeutung hat nur die eigene Triebbefriedigung. Alles, was außerhalb der Figur liegt hat keine Bedeutung.

Chris, aus Alexa Hennig von Langes Roman „Relax“, lebt in einer Welt der völligen Bedeutungsauflösung. Er ist in und durch seine Gegenwartsbezogenheit gefangen. „Ich lebe jetzt, die Gegenwart zählt, was anderes gibt es nicht [...]“ (*Relax*, 104) Wer weder Vergangenheit noch Zukunft kennt, dessen Bewegungen laufen ins Leere. Die Gegenwart wird damit zum sisyphusartigen Hamsterrad.

C. G. Jung fasst den Trickster als archetypische Figur<sup>50</sup>, er spricht besonders die Ambivalenz dieser Figur an:

Etwas von dieser Gegensätzlichkeit liegt auch in der Beziehung des Teufels als ‚simia Dei‘ und überhaupt in dessen folkloristischer Charakterisierung als ‚geprellter‘ und ‚dummer‘ Teufel, und eine merkwürdige Vereinigung typischer Trickstermotive findet sich in der alchemistischen Figur der Mercurius, nämlich seine Tendenz zu listigen, teils amüsanten, teils bösartigen (Gift!) Streichen, seine Verwandlungsfähigkeit, seine tierisch-göttliche Doppelnatur, sein Ausgeliefertsein an Torturen aller Art und – last not least – seine Annäherung an die Gestalt eines Heilbringers. (Jung, 159)

Der Trickster ist also eine Figur, die Dichotomien mühelos in sich vereinen kann, er ist göttlicher Heilsbringer und bösartiger Teufel oder wie Paul Radin sagt: „Trickster is at one and the same time creator and destroyer, giver and negator, he who dupes others and who is also duped himself.“ (Radin, XXIII)

Diese Polaritäten lassen sich auch in der Gefühlslage des Trickster ausmachen.

Wir erleben hier, daß feierlicher Ernst unerwartet in Ausgelassenheit umschlägt, daß eine Posse das Weltdrama unterbricht und im sakralen Hain ein faunisches

---

<sup>50</sup> Zum Archetypus hält C.G.Jung fest: „[der Archetypus] kann im Prinzip benannt werden und besitzt einen invariablen Bedeutungskern, der stets nur im Prinzip, nie aber konkret seine Erscheinungsweise bestimmt. (Jung, 79f.)

Gelächter erschallt – ein Gelächter, das allerdings auch frösteln macht und die Geister der Toten weckt. (Bischof, 437)

Moral ist oft weitgehend ausgeschaltet. Paulus Hochgatterers Held in „*Caretta Caretta*“ markiert diesen Zustand als (Über-)Lebensstrategie dieser Figuren. „Manchmal benimmt man sich wie ein Arschloch und fühlt sich trotzdem nicht schlecht. Das ist eines der Dinge, die das Leben erträglich machen.“ (*Caretta Caretta*, 41.) Nicht umsonst wird der Trickster oft als Gauner oder Schelm bezeichnet und in die Nähe des Schelmenromans gerückt. „Der Trickster kann sich gegen Mitgefühl und Sensibilität immunisieren, vor allem wenn es darum geht, Lebensmöglichkeiten auszuprobieren und Rollen durchzuspielen.“ (Kalteis 2008, 122) Nicht selten schlägt dieses Ausagieren der Emotion in Sadismus um, wobei Schadenfreude als abgeschwächte Form des Sadismus gewertet wird. „Der Sadismus des Tricksters im Mythos spiegelt die Relevanz – Suppression, mit der er sich die Welt emotional vom Leib hält.“ (Bischof, 515)

Der Trickster ist, wie der Ethnologe Paul Radin sagt, „ein unterentwickeltes Geschöpf, ein Wesen von unbestimmten Proportionen, eine Figur, die die menschliche Gestalt vorausahnen lässt.“ (Bischof, 470) Er ist damit auch körperlich anders, kann in Tier- oder Menschengestalt auftreten und trägt als Mensch eigenartige Bekleidung. Pippi Langstrumpf, die ebenso zu den Tricksterfiguren zu rechnen ist, veranschaulicht diese „Maskerade“ des Trickster deutlich. Sie trägt verschiedene Strümpfe, eine zu kurze Schürze und riesige Schuhe, sogar die Haare stehen vom Kopf ab.

In ihrer menschlichen Form sind sie zumeist körperlich desintegriert. Die Integration der Sexualität in die Persönlichkeitsstruktur ist nicht gegeben. Sie sind weniger kämpferisch als trickreich, aber letztendlich inkompotent. Der Trickster ist ein Dieb, der sich an anderen auflädt und Kraft und Wahrheit aus sich selbst bezieht und auf Gefahr mit Staunen reagiert. (vgl.: Kalteis 2008, 122)

Im Mythos sind Trickster mitunter von eigenartiger Herkunft, sie wachsen in Bohnen und Körben oder fallen aus der Rocktasche. (vgl.: Bischof, 491) Solche Herkunftstheorien haben, laut Bischof Hochkonjunktur in der Latenzzeit.

Man hockt beieinander und übertrumpft sich gegenseitig mit seinem vermeintlichen Wissen. Es ist plausibel, wenn solche Phantasmen in Erzählungen wiederkehren, die ihren Stoff aus der Thematik dieser Entwicklungsphase beziehen. (Bischof, 491)

Auch Kathrin Röggla's Roman „Abrauschen“ beginnt mit den Worten: „mein vater war ein gartenzwerg“, um die Aussage gleich zu relativieren „d.h. zwerg ist das falsche Wort, aber immerhin, man kann was damit anfangen“ (*Abrauschen*, 5) Diese Übertrumpfungstaktik findet sich auch in der Art, wie Trickster erzählen. Sie belehren gerne, auch wenn ihnen wesentliche Kompetenzen zum Thema fehlen; die Lüge ist fixer Bestandteil der trickreichen Erzählung.

C. G. Jungs Verständnis der Tricksterfigur ist die einer Vorform des menschlichen Daseins, er sieht die Überwindung dieser Daseinsform als essentielle Entwicklung.

Der Trickster ist die kollektive Schattenfigur, eine Summierung aller individuellen inferioren Charaktereigenschaften. Da der individuelle Schatten ein nirgends fehlender Bestandteil der Persönlichkeit ist, so erzeugt sich daraus auch die kollektive Figur immer wieder. Allerdings nicht immer in einer mythologischen Gestalt, sondern in neuerer Zeit in Folge der zunehmenden Verdrängung und Vernachlässigung der ursprünglichen Mythologeme als Projektionen entsprechender Natur auf andere Gesellschaftsgruppen und Völker. (Jung, 173f.)

Jung betrachtet das Tricksterdasein in erster Linie als Zustand, der überwunden werden muss. Joseph Campbell schließt an Jungs Überlegungen an, unterstreicht allerdings die Funktion des Trickster als Kulturbringer: „Narr, der er ist, und grausamer geiler Betrüger, die Unordnung in Person, ist er dennoch auch der Kulturbringer.“ (Campbell 1996, 306) Auch Bischof unterstreicht diese Funktion des Trickster. Im Mythos gibt es nur männliche Trickster, deren Persönlichkeit reift und die schlussendlich zu Wohltätern und Kulturbringern werden. Sie haben aber zwei Gesichter: das des Tunichtgut und das des Kulturbringers. Typisch für diese Figuren ist die Unfähigkeit zur Furcht. „Der Trickster hält sich für unsterblich, und er bringt es fertig, auch noch angesichts eines Super-GAU mit fassungslosem Staunen zu reagieren.“ (Bischof, 508)

Der Medienpädagoge Thomas Walden stellt fest, dass Tricksterfiguren vor allem in gesellschaftlichen Transformationsphasen verstärkt auftreten, so auch jetzt an der Wende von einer Industrie zu einer Informationsgesellschaft, auch er begreift den Trickster als Kulturbringer: „Mit den Tricksterfiguren gehen dann stets Innovationen für menschliche Gesellschaften hervor.“ (Walden, 19)

Trickster-Figuren des Mythos sind z. B. Wotan und Loki, Wotan ist ein Trickster-Apotheose, ein Wanderer, der die Jagd anführt (jugendliche Geheimbünde). Bei ihm ist das Böse in Gestalt seines Bruders Loki abgespaltet; Hermes der Götterbote, der immer mit erigiertem Phallus dargestellt wird und der Gott der Reisenden und Diebe ist (vgl.: Bischof, 476ff.) oder der japanische Sturmgott Susano'o<sup>51</sup>, der häufig die Beinamen „der Schnelle“, „der Ungestüme“, „der Wütende“ trägt. Er wird verbannt, weil er seiner toten Mutter nachweint. Auch gegenüber seiner Schwester, der Sonnengöttin Amaterasu benimmt er sich so daneben, dass er erneut ausgeschlossen und zum unsteten, heimatloser Wanderer wird. Als Symbol der veränderten Lebensform dient der Wechsel der Bekleidung. (vgl.: Bischof, 458) Auch Kabire können zu den Trickster-Mythen gezählt werden. Sie sind Nachfahren Hephaistos, der im Olymp die Rolle des Hofnarren spielte. Kabir heißt groß, weist aber vielmehr auf Überkompensation hin. (vgl.: Bischof, 476ff.)

Tricksterfiguren können heute in fast jedem Genre und in jedem Medium auftauchen. Sie finden sich in Filmen (z.B. Captain Jack Sparrow in Fluch der Karibik) oder in Serien (Charlie Harper in „Two and a half Men“. (vgl.: Walden 70ff.) In der Literatur sind es Figuren wie Max und Moritz, Till Eulenspiegel oder die bereits erwähnte Pippi Langstrumpf.

Dieser schelmenhafte Zugang zur Welt ist eine Form der Verweigerung, ein gezieltes „nicht-Partizipieren“ an der Erwachsenenwelt.<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> Arno Geigers Held Jonas wird in Roman Irrlichterloh an diese Figur angebunden indem er als "winddurchpfiffener Charakter" bezeichnet wird.

<sup>52</sup> Ernst Seibert führt den Formenbestand der heutigen Kinderliteratur auf das Mundus-inversus-Motiv zurück. Bei genauerer Betrachtung lassen sich auch hier Parallelen zum Trickster-Mythos ziehen. „Schließlich ist die Kinderliteratur gerade in ihrem heutigen Formenbestand rückführbar auf das Mundus-inversus-Motiv, in dem das Leben und die Denkweise der Erwachsenen durch die kindliche Perspektive in seiner Unzulänglichkeit

Im Gegensatz zu den Trickster-Mythen gibt es im postmodernen Adoleszenzroman nicht nur männliche Protagonisten. Protagonisten und Protagonistinnen beiderlei Geschlechts verletzten immer wieder auf schockierende Art die herrschenden Bräuche. In den Romanen gibt es keine textimmanente Außenperspektive, die moralisch wertend eingreift und über Themen wie Gewalt, Drogen, Sexualität wird tabulos und ohne moralische Wertung verhandelt. (vgl.: Kalteis 2008, 124) Form und Inhalt sind in diesen Romanen einander angepasst. Die Unverlässlichkeit der Figuren und ihrer Handlungen findet ihre Entsprechung in der Erzählhaltung.

Besonders tabulose Schilderung von Sexualität findet sich in Alexa Hennig von Langes „Relax“.<sup>53</sup>

Dass der Versuch, eine kulturvergleichende Analyse des Heldenmythos in der selben Weise zu leisten wie beim Trickstermythos, scheitern muss ist schnell klar. Nicht umsonst nennt Joseph Campbell sein 1949 erstmals erschienenes Buch über die Figur des Helden „The hero with a thousand faces“ zu deutsch „Der Heros in tausend Gestalten“. „Trotz der tausend Gesichter ist von dem *einen* Helden die Rede. Aber die Wege, die er gehen kann und die Prüfungen, die ihm dabei auferlegt werden, [...] sind so reich wie das Leben selbst.“ (Bischof, 529)

---

bloßgestellt wird. Diese Perspektive, die der des Schelmen und Narren verwandt ist, zeigt sich bei den Schildbürgern oder bei *Till Eulenspiegel* ebenso wie in Miguel de Cervantes' *Don Quichotte* oder Jonathan Swifts *Gullivers Reisen*, die eben aus diesem Grund zu stets neu bearbeiteten Kinderbuch-Klassikern geworden sind. Im engeren Sinn handelt es sich um den auf das Mittelalter zurückgehenden Brauch, Kinderbischofe und Kinderäbte einzusetzen, die eine bestimmte Zeit hindurch die Plätze der geistlichen Würdenträger einnahmen und damit ein groteskes Regiment einführten.“ (Seibert 2003, 190)

<sup>53</sup> Der Roman wird in zwei Teilen erzählt. Einmal aus der männlichen Perspektive, des jungen Chris und einmal aus der Perspektive seiner Freundin, die namenlos bleibt und nur „die Kleine“ genannt wird. Chris beschreibt seine Freundin als sexsüchtig: „Meine Kleine ist komplett sexsüchtig. Meine kleine Ficksau. Auf Pille kann sie ohne Ende ficken. Sonst auch. Immer. In der ersten Nacht haben wir in ihrem Flur gefickt. Sie hat immer gesagt: „Wir sind im Flur!“ Richtig gut gefickt haben wir. Sie hatte Besuch und Schiß, daß jemand aufs Klo muß. „Wir sind im Flur!“ Ich meine, es war komplett abgefahren. Jede Sekunde hätte jemand kommen können. Ich dachte mein Schwanz platzt.“ (*Relax*, 17) Auch die Kleine spricht offen über ihre sexuellen Phantasien: „Vampirella macht mich absolut scharf. Eigentlich muss ich nur eine Seite lesen und schon zieht es in meinem Unterleib, als würden 1000 Männerfinger daran rumfummeln. Das ist echt komisch. Ich meine, ich sehe echt nur die Titten, und schon bin ich absolut sexorientiert. Da denke ich immer, jeder, der den Comic liest, will Sex haben. Das ist einfach so. Ich schlage die erste Seite auf, und schon denke ich nur noch ans Ficken oder Rattern. Das ist doch echt komisch, oder nicht?“ (*Relax*, 139)

Die Erscheinungsformen des Helden zur Gänze abzubilden, ist somit nicht möglich, es kann nur vom Einzelnen, auf das Ganze geschlossen werden. Vladimir Propp untersuchte 1928 (deutsch 1972!) in seiner Arbeit „Morphologie des Märchens“ nicht Heldenmythen im sakralen Sinn, sondern deren zu Zaubermärchen profanisierte Derivate. (vgl.: Bischof, 530) Ganz dem Strukturalismus verpflichtet, arbeitete er formale Bestandteile, die formelhaft abgefragt werden können, heraus. Der Kulturwissenschaftler Müller-Funk schreibt dazu:

[...] auch Propp wendet sich von einer inhaltlichen Definition des Zaubermärchens ab und versucht, dieses stattdessen aus seinen formalen Bestandteilen heraus zu verstehen, nämlich aus den charakteristischen Handlungsfunktionen und den ihnen zugehörigen Akteuren, den Handlungsträgern. (Müller-Funk 2006, 158)

Propp gelang es, wiederkehrende Muster zu finden und damit die verschlungenen Wege, die der Held gehen kann und die Prüfungen, die ihm dabei auferlegt werden, sowie die Möglichkeiten zu scheitern oder ans Ziel zu kommen, prototypisch aufzuzeigen. Er untersuchte, was durchaus als Kritik zu sehen ist, ausschließlich russische Zaubermärchen, Campbell hingegen verwendet ein regional und kulturell breit gestreutes Material. (vgl.: Bischof, 530)

Propp reduzierte die untersuchten russischen Zaubermärchen auf einen einzigen Typ bzw. betrachtete er „[...] alle aktualisierten russischen Zaubermärchen [als] Variationen eines einzigen nicht-aktualisierten Märchens.“ (Müller-Funk 2002, 46)

Wie in meiner Diplomarbeit, anhand von drei prototypischen Texten<sup>54</sup> aufgezeigt, kann der moderne Adoleszenzroman ebenso als „profanisiertes Derivat“ des Heldenmythos verstanden werden.<sup>55</sup>

Propp hat 31 Handlungselemente<sup>56</sup> festgehalten, denen sieben Handlungsträger (Aktanten)<sup>57</sup> entsprechen. Der Kern der Handlung weist, so

---

<sup>54</sup> Betrachtet wurden Salingers „Fänger im Roggen“, Plenzdorfs „Neue Leiden des jungen W.“ und Dagmar Chidolues Roman „Lady Punk“. Die drei ausgewählten Romane können als exemplarische Texte für den modernen Adoleszenzroman betrachtet werden.

<sup>55</sup> Peter Freese hat 1971 amerikanische Initiationsromane untersucht und daraus eine Systematik entworfen, die starke Parallelen zur narrativen Struktur der Zaubermärchen hat, wie sie Vladimir Propp entwickelt hat. Propps Untersuchungen und seine Schlussfolgerungen daraus sind aber weit komplexer als Freeses Arbeit. (vgl.: Lange, 16ff.)

Müller-Funk, extrem binäre Struktur auf: Schädigung, Suche, Zweikampf, Sieg (vgl.: Müller-Funk 2002, 47), auch das eine Parallele zum Adoleszenzroman, für den die Gestaltung des Anderen in Form einer bipolaren Gestaltung konstitutiv ist. Im Gegensatz zum Trickster, der die Ambivalenz – Tunichtgut und Kulturbringer – in sich trägt, sind im Heldenmythos die Polaritäten außerhalb der Figur in der Handlungsgestaltung zu suchen.

Es müssen nicht alle Handlungselemente vorhanden sein, um von einem Zaubermaerchen im Proppschen Sinn zu sprechen. Der Held ist auf ein übergeordnetes Ziel ausgerichtet, das er konsequent, wenn auch mit Rückschlägen und Hilfestellungen verfolgt. Der Held wagt den Schritt in die Verantwortlichkeit des Erwachsenendaseins, wobei die beiden großen Entwicklungsaufgaben schlussendlich unerfüllbar sind. Es geht um die Bindung an einen Ehepartner, „[...] der das alchimistische Wunder verwirklichen soll, auf Dauer Geborgenheit und Erregung zugleich zu spenden.“ (Bischof, 521) Daneben soll der Held eine eigene Identität ausbilden, „[...] das heißt einerseits, sich verbindlich von der Elterngeneration freizumachen, andererseits aber auch, in einer neuen Rückbindung an sie die Wurzeln des Urvertrauens am Leben zu halten.“ (Bischof, 521)

Es ist im Gegensatz zum Zaubermaerchen eindeutig zu beobachten, dass die Helden und Heldinnen des modernen Adoleszenzromans gleichzeitig Opfer sind, auch hier wieder die binäre Struktur.

---

<sup>56</sup> Die 31 Handlungselemente: Ausgangssituation, Aufstellung eines Verbotes, Verletzung des Verbotes, Auftritt des Gegenspielers, Verrat des Gegenspielers, Betrug des Gegenspielers, Täuschung des Opfers, Schädigung des Opfers durch den Gegenspieler Variante 8a: Situation des Mangels, Auftritt des Helden (Befehl, Vermittlung), Gegenhandlung: Der Held begibt sich auf die Suche nach dem Opfer, Der Held verlässt das Haus, Auftritt des Schenkens (Held wird auf die Probe gestellt), Reaktion des Helden, Der Held bekommt das Zaubermittel, Der Held gelangt an den gesuchten Ort (dank des Helfers), Zweikampf zwischen Held und Gegenspieler, Markierung des Helden, Sieg über den Gegenspieler, Annullierung des anfänglichen Unglücks, Rückkehr des Helden, Verfolgung des Helden, Rettung des Helden, 15a (Variante) Held gelangt an den gesuchten Ort (Heimkehr), Unerkannte Ankunft, Auftritt des falschen Helden, Schwere Aufgabe des wahren Helden, Lösung der Aufgabe, Erkennung des Helden, Entlarvung des falschen Helden, Veränderung des wahren Helden, Bestrafung des Feindes, Vermählung des Helden (Hochzeit) (Müller-Funk 2002, 47)

<sup>57</sup> Die sieben Handlungsträger sind: Opfer, Gegenspieler, Bote, Held, Schenker, Helfer, falscher Held (Müller-Funk 2002, 47)

Am Beginn des Zaubermärchen steht eine Schädigung oder ein Mangelzustand und danach wird der Blick auf den Helden selbst geworfen. Es gibt suchende und leidende Helden; im Gegensatz zum Trickstermythos sind Helden beiderlei Geschlechts zu finden. „Leidende Helden werden gewaltsam aus dem Haus gebracht. Suchende Helden werden ausgesandt oder um Hilfe gebeten.“ (Kalteis 2008, 88)

Danach tritt der Schenker auf den Plan. Der Schenker kann feindselig oder harmlos und wohlwollend sein. Der harmlose Schenker stellt den Helden auf die Probe, fragt ihn aus oder bittet um einen Dienst, während der feindselige Schenker versucht ihn umzubringen bzw. nimmt er den Kampf auf.

„Während der Trickster dem Unheil ständig entgeht, ohne es überhaupt emotional zu registrieren, steht der Held vor der Entscheidung, bewusst den Weg des Todes zu wählen.“ (Bischof, 528)

Das Happy End, das ein wesentlicher Aspekt des Zaubermärchens wie auch des Heldenmythos ist, bleibt im modernen Adoleszenzroman gänzlich aus: Die Helden scheitern endgültig oder zumindest vorläufig und es kommt nicht zu einer Wiedereingliederung des Helden. Auch im modernen Adoleszenzroman wird der Limes nicht überschritten. Die Perspektive der Helden ist eine Perspektive vom Rand. Der Held des Adoleszenzromans ist weniger in ein Netz von Handlungsträgern eingebettet, wie seine mythologischen Vorläufer. Es gibt lediglich Schenker und Helfer, Held und Opfer sind meist ident, wobei es noch weitere Opfer geben kann.

Gegenspieler sind einzelne Erwachsene und der Erwachsene und die Erwachsenenwelt per se. (vgl.: Kalteis, 97) Am Beginn von Dagmar Chidolues „Lady Punk“ heißt es dazu: „Ihre Wut richtet sich gegen ihre Mutter und, da Terry unbegreiflicherweise nicht an sie herankam, gegen die ganze Welt.“ (*Lady Punk*, 5)

Nicht alle der 31 Handlungselemente, wie sie Propp festhält, können im modernen Adoleszenzroman festgemacht werden, dennoch zeigen sich eindeutige Parallelen, die das Verständnis des Adoleszenzromans als Ausdrucksform der Arbeit am Mythos nährt.

### **6.2.1. Räume, Raumvorstellungen und Raumkonstruktionen im Adoleszenzroman**

Bis in die Unendlichkeit und noch viel weiter.  
(Toy Story)

die Welt in die Hosentasche stopfen und drüberbügeln [...]  
(Katrín Röggla)

Konstitutiv für die im letzten Kapitel herausgearbeiteten mythologischen Figuren ist, dass sie sich beide in Bewegung befinden. Sie agieren vom Rand aus und stehen unmittelbar oder mittelbar in Korrespondenz zur Grenze. Der Adoleszenzroman ist damit als Roman der Grenzüberschreitung und mehr noch der Liminalität zu begreifen.

Trickster- und Heldenfiguren sind geprägt von Polarität. Beim Trickster liegen die Polaritäten innerhalb der Figur, beim Helden haben sie sich nach außen verlagert.

Der Adoleszenzroman befindet sich nicht nur auf Grund dieser Polaritäten in einer Randlage und verfolgt daher eine Bewegung in zwei Richtungen.

Einerseits kommt es auf Grund seiner Wahrnehmung als Jugendliteratur und der damit einhergehenden Schablonisierung als triviale Literaturform<sup>58</sup> zu einer Einschränkung seines Aktionsradius, zum Anderen flottiert er – zumindest in Gestalt des Trickster – zwischen Narr und Kulturbringer. Die Randlage von der aus er operiert, wird damit zum Ort des Neuen und Extremen zum tabulosen Zwischenraum der Extreme. Und er ist Repräsentationsraum für marginalisiertes, amoralisches und sadistisches Verhalten. Auch in diesem Bereich lassen sich Parallelen zur phantastischen Literatur ziehen. (vgl.: Ruthner 2002, 217)

Das Dazwischen der Adoleszenz wird damit zu einem Zwischenort für Utopie und Dystopie, wobei hier die Dystopie an der Schaffung der Utopie und die

---

<sup>58</sup> So z.B. in einer Kritik von Paul Jandl am 12.10. 1999 in der Neuen Zürcher Zeitung in der sich Jandl an Geigers Genialitätsgestus stört, wo doch bei "Irrlichterloch" nicht einmal inhaltlich wie formal die Grenze zwischen Jugendbuch und Erwachsenenroman deutlich zu erkennen sei.

Utopie an der Schaffung der Dystopie durch die bipolare Positionierung mitarbeitet.

Die Adoleszenz wurde in dieser Arbeit bereits als Zwischenraum, transitorischer Raum und Möglichkeitsraum bezeichnet. Dieses Inter- bzw. Zwischen führt zu einer Modulation des Raumbegriffes. Er wird nicht mehr als territoriale Zone als leerer „in-between-space“ (vgl.: Bhabha) im Sinne einer area begriffen, sondern als extra-terrestrischer outer-space. Dieser „Thirdspace“ wird als Raum der Repräsentation verstanden, er „[...] bezieht räumliche Praktiken und Raumrepräsentationen dergestalt aufeinander, dass die geschlossene Logik des Entweder/Oder in die offene Logik des Sowohl/Als auch überführt wird.“ (Wirth, 170) Das Schwellendasein innerhalb des liminalen Zwischenraumes wird damit maximal gedehnt. Die so entstehenden Raumkonstruktionen spiegeln die Erfahrungen des Trickster wieder. Räume werden nicht systematisch durchwandert, weil kein Ziel vorhanden ist, sie werden auf vielfache Weise fliehend hinter sich gelassen. Die Raumerfahrung des Trickster ist eine fragmentarische, kindlich verinselte. Die Kindheit ist, wie Ingeborg Bachmann sagt: „eine Zeit, in der wir keine Zeit empfunden haben, ja nicht einmal die Räume mit anderen Räumen in Verbindung bringen konnten.“ (Bachmann, 26)

Ein Raum allerdings, in dem beinahe alles möglich ist, weil er nur Hintergrund und Projektionsfläche für den inneren Raum des Trickster ist. Er ist nicht Ort des Verweilens, in dem man sich einrichtet, noch ist er Weg, der überwunden werden muss, um ein Ziel zu erreichen, er ist die Basis und Kulisse der Fluchtbewegung, in Wahrheit leer und genau deshalb ist in ihm alles möglich. In Arno Geigers „Irrlichterloh“ heißt es über die Tricksterfigur Jonas: „Dann hebt er den Kopf und hält ihn in die angenehme Leere der Landschaft.“ (Irrlichterloh, 110) Auch die Kulissenhaftigkeit der Landschaft, die spezielle räumliche Wahrnehmung des Tricksters wird bei Geiger in das Bild des aus der Welt Kippens gefasst: „[...] daß es den Eindruck vermittelt, als kippe gleich die Landschaft aus der Welt.“ (Irrlichterloh, 90)

Die räumliche Leere, die der Trickster empfindet wird durch eine Fülle von divergierenden Positionen innerhalb dieser Figur begleitet, die sich räumlich

als ein „Sowohl/Als auch“ manifestieren. Die so entstehenden Räume können mit Soja als Gegenräume verstanden werden.

Diese gelebten Räume der Repräsentation sind, so Soja, „das Feld, in dem >Gegenräume< entstehen können, Räume des Widerstandes gegen die herrschende Ordnung, die gerade aus ihrer untergeordneten, peripheren oder marginalisierten Lage heraus entstehen.“ (Soja zitiert nach: Wirth, 170)

Diese Gegenräume können – hier kann erneut Ruthners Überlegungen zur Phantastik gefolgt werden – somit Nährboden für das Neue in der Adoleszenz bilden, das sich als Randgenre an einem Randort situiert und Randthemen extrapoliert. (vgl.: Ruthner 2002, 8)

Die Verortung der Figuren, die Ruthner ebenso für die Phantastik beschreibt, gelingt nur den Heldenfiguren, denn der Trickster verfügt über ein ex- bzw. azentrisches Raumgefühl, das eine Verortung im Sinn der Gestaltung einer (individuellen) Topographie unmöglich macht.

Durch diese Romane ist es den Rezipientinnen und Rezipienten möglich die Grenze erneut zu übertreten, die Hüter der Schwelle zu überwältigen und in den leeren Räumen Jagd zu machen.

Diese Selbstgewissheit eines in seiner Mittenhaftigkeit nicht in Frage gestellten Ich geht erst mit der Vertreibung aus dem Paradies verloren; und somit ist der Trickster der erste, dessen Raumgefühl von vornherein exzentrisch oder besser azentrisch genannt werden muß. [...] Das Land, das der Trickster durchstreift, ist nicht Ferne, sondern nur Fremde, es hat weder Maß noch Pol, die ihm Struktur verleihen und seine Orte unterscheidbar machen könnte, es ist eine Ebene, in der sich kein Heiliger Berg erhebt. [...] Wo der Trickster auch hinkommt, überall empfängt ihn ein neues und doch gleich bleibendes Hier, so wie den Handlungsreisenden in jeder Stadt dasselbe austauschbare Motelzimmer. Wenn das nicht mehr so ist, geht die Tricksterzeit zuende. [...] Wo der Raum anfängt, metaphysische Orientierungsmarken zu offenbaren [...] da überfällt ihn [den Trickster] die Angst. (Bischof, 557)

Dem Helden gelingt es also vice versa – aufgrund seiner Fähigkeit zur Angst – metaphysische Orientierungsmarken im Raum zu setzen. Er muss den Raum systematisieren und damit „füllen“, um den angestrebten Zielort zu finden.

Ernst, ein leidender Held, aus Cornelis Travniceks Roman „Junge Hunde“, ist auf der Suche nach seiner leiblichen Mutter nach China gereist. Die Suche nach der Mutter und der biologischen Herkunft wird damit eine Reise zu sich

selbst und die narrativ entwickelten Räume sind als „Landschaft der Seele“ zu verstehen. Die Suche nach der Mutter im Raum wirkt zu einer Suche des Eigenen in der Welt, nach Identität und einem Ort, den diese Identität mit konstruiert und ausfüllt.

Der Held verfügt, im Gegensatz zum Trickster über einen Bestimmungsort.

Der Bestimmungsort [des Helden] liegt weit vom Ausgangspunkt der Reise entfernt. Zwischen den beiden Polen dehnt sich ein unendlicher Raum. Der hat eine andere Qualität als das Land ‚Wanderschaft‘, in dem der Trickster ziellos umherzog [...] (Bischof, 555)

Das Weitegefühl des Helden steht im Gegensatz zum azentrischen Raumgefühl des Trickster.

In Paulus Hochgatterers „Wildwasser“ wird diese räumliche Weite am Ausgangspunkt des Romans inszeniert.

Der Tag als ich von zu Hause wegging, um meinen Vater zu suchen, war der Tag, an dem Johnny Herbert den Grand prix von Silverstone gewann. Draußen hatte es fünfunddreißig Grad im Schatten und Luftfeuchtigkeit Null. Auf den Liegewiesen der Bäder fügten die Menschen einander Weichteilquetschungen zu. In der fernsten Einsamkeit des Atlantiks drehte sich angeblich ein mittleres Sturmtief. Seine äußersten Wolkenableger erreichten Neufundland und die Färöer Inseln. Zwölf Minuten vor Schluß biß sich Damon Hill am Hinterteil des führenden Michael Schumacher fest, und es war nur noch eine Frage von Minuten, bis er den arroganten Deutschen hinter sich lassen würde. (Wildwasser, 7)

Der Romanbeginn von „Caretta Caretta“ (1999) ist sehr ähnlich, wieder geht es um Luftdruck und Temperatur dahinter liegt in diesem Roman die Folie der Fußballweltmeisterschaft.

Der imaginäre Raum des Romans wird auf diese Weise nicht topographisch nur zeitlich klarer, allerdings weitet sich damit der Raum der Narration und verweist als literarischer Referenzraum, wie Ernst Seibert festhält auf Musils „Mann ohne Eigenschaften“. „Es sollte aber auch auffallen, dass mit diesem saloppen Romanbeginn die Einleitung eines der berühmtesten Romane der österreichischen Literatur zitiert wird, nämlich Robert Musils „Mann ohne Eigenschaften“ (Seibert 2003, 171) Erleichtert werden soll bei Hochgatter und Musil gleichermaßen der Eintritt in den fiktiven Raum des Textes durch

„[...] die Präsentation des Faktischen außerhalb der Fiktion, der außerliterarischen Wirklichkeit.“ (Seibert 2003, 171) Quasi die Bedienung des realen Raums als Einstiegshilfe in den fiktionalen Raum, eine Markierung, die Hochgatterer in beiden Romanen immer wieder vollzieht, denn Orte und Straßen werden präzise benannt und diese fungieren für den Helden wie für Leserinnen und Leser als Wegmarkierung auf seiner Suche. Häufig werden im Adoleszenzroman andere literarischen Räume durch das Literaturzitat geöffnet. Texte schreiben sich nicht nur, wie zuvor beschrieben, durch zitierte und paraphrasierte Ähnlichkeiten in den literarischen Raum. Im postmodernen Adoleszenzroman werden nicht nur einzelne Werke zitiert und diskutiert, sondern (Jugend)Literatur an sich. Der Zugang dazu ist ebenso spielerisch und entbehrt wiederum nicht eines gewissen Sarkasmus und schelmischer Ironie. Alexa Hennig von Lange ist in „Relax“ besonders deutlich.

Früher, da habe ich absolut diese Jugendbücher geliebt, wo es immer darum ging, dass jemand zuckerkrank, blind oder stumm ist. Das war echt immer spannend, und ich glaube, man sollte darüber so ein gewisses Sozial-Verhalten lernen. Na jedenfalls habe ich diese Bücher echt geliebt, und ich war richtig süchtig danach. Dann habe ich mir ein neues Buch geholt, wo hinten drauf stand, dass einer querschnittgelähmt ist. Ich dachte: „Wow, das klingt gut!“ Ich habe mir also das Buch gekauft und plötzlich merke ich, das ist gar kein Jugendbuch. Das ist ein Erwachsenenbuch. [...] Das Buch war super. Echt. Nur Sex. Das war besser als die ganzen Geschichten über blinde, taube oder zuckerkranke junge Leute, die versuchen, ihr Leben in den Griff zu kriegen. Ich schwörs. (*Relax*, 158f.)

Aber auch Plenzdorf schreibt sich in diesen Raum ein, er zitiert und paraphrasiert Goethes „Die Leiden des jungen Werther“ und nimmt Bezug auf Salingers „Fänger im Roggen“.

Der ganze Apparat bestand aus lauter Briefen, von dem unmöglichen Werther an seinen Kumpel zu Hause. Das sollte wahrscheinlich ungeheuer originell wirken oder unausgedacht. Der das geschrieben hat, soll sich mal meinen Salinger durchlesen. *Das ist echt, Leute!* (Plenzdorf, *Die neuen Leiden des jungen W.*, 37)

Terry Eagleton fasst diesen metaliterarischen Raum im literarischen Raum als typisch für das postmoderne Kunstwerk, worauf später noch genauer eingegangen werden soll.

Der Auszug aus der bekannten, alten Welt ist der erste Schritt zu einer neuen Entwicklung. Zentral gehört zu diesem Autonomieprozess das Motiv der Bewegung. Der Held im modernen Adoleszenzroman zieht aus, um die Welt zu erkunden, sich einzuvorleben, sich in sie einzuschreiben und schlussendlich bewohnbar zu machen, während der Trickster im leeren Raum des „Landes Wanderschaft“ Jagd macht.

### **6.3. Moderner und Postmoderner Adoleszenzroman. Eine Definition**

Die Menschen leben wie die Würmer,  
aber sie schreibe wie die Götter.  
(Imre Kertesz)

Zusammenfassend lässt sich nun festhalten, dass der Adoleszenzroman Liminalität und (generationelle) Alterität anhand unterschiedlicher Themen und Motive zentral thematisiert und sich dazu der mythologischen Figuren der Trickster- und Heldenmythen bedient. Themen und Motive und deren Ausgestaltung sind jeweils zeittypisch und verweisen auf gesellschaftliche Modernisierungsschübe.

Die Initiation ist als kulturelles Ritual im Adoleszenzroman aufgehoben und damit ist die Arbeit am Mythos im Sinne Hans Blumenbergs weiter geführt. Das heißt, diese Romanform ist augenfällig in der literarischen Moderne und Postmoderne angesiedelt, verweist aber durch seine narrative Struktur auf den Mythos und schreibt diesen fort.

Dass die Alteritätserfahrungen der Trickster- und Heldenfiguren über die generationelle Erfahrung von Alterität, die an einzelnen Motiven deutlich wird, hinausgehen, soll an dieser Stelle noch einmal näher ausgeführt werden. Ein fixer Bestand in der Erfahrung von Adoleszenten ist die Auseinandersetzung mit Sexualität bzw. erste sexuelle Erfahrungen. Die Erfahrung, die dahinterliegt, ist die Auseinandersetzung mit Alterität im Sinne einer geschlechtlichen Differenz. Müller-Funk führt mit Emmanuel Lévinas

vor, dass die Geschlechterdifferenz eine formale Struktur sei. „[D]iese Struktur ist [...] erotisch und zugleich meta-erotisch. [...] Nicht die Vereinigung ist dabei entscheidend, sondern die Annäherung, die ihr vorausgeht.“ (Müller-Funk 2016, 107) Diese Annäherung bewirkt den Eintritt in die formale Struktur als Paar. „In der Öffnung des Menschen hin zum Anderen, die die Grundvoraussetzung für das Paar bildet, tritt die formale Struktur unserer Beziehung zum Anderen zutage.“ (Müller-Funk 2016, 107) Lévinas spricht von der „Dialektik des Verhältnisses zum anderen“, gemeint ist damit die Einsamkeit in der Beziehung zum bzw. mit dem Anderen und „[...] dessen gleichzeitige An- bzw. Abwesenheit.“ (Müller-Funk 2016, 108) Diese Einsamkeit ist nicht nur Preisgegebensein, sondern auch Stärke, Stolz und Souveränität. „Die Einsamkeit im Sinne des Allein-Seins ist ein Modus unseres Verhältnisses zum Anderen. Und nicht umgekehrt.“ (Müller-Funk 2016, 108) Im Gegensatz zu anderen Alteritätskonzepten (Marcel, Buber, Hegel, Sartre) fasst Lévinas diese Form der Alterität nicht auf der Grundlage von Reziprozität, denn der „intersubjektive Raum ist nicht symmetrisch.“ (Lévinas zitiert nach Müller-Funk 2016, 108) Lévinas fasst den Anderen nicht als Instanz, wie das im psychoanalytischen Denken der Fall ist, sondern als „[...] personale Instanz, die in der Begegnung mit einem anderen Menschen gleichsam aktualisiert und inszeniert wird.“ (Müller-Funk 2016, 109) Das Subjekt ist damit ein durch den Anderen fragmentiertes, dem Anderen Unterworfenes. „Die Fragmentierung und Asymmetrie, wie sie in der Angewiesenheit des Selbst auf den Anderen gegeben ist, schließen Kränkung und Chance mit ein.“ (Müller-Funk 2016, 109)

Es geht in Lévinas Verständnis von geschlechtlicher Alterität nicht um Komplementarität und Synthese, sein Verständnis ist ein paradoxes: „Weil sich der Andere stets entzieht, kann die Liebe überleben. Wenn es so etwas wie ein Ganzes gibt [...] dann nur in Gestalt einer unaufhebbaren Alterität.“ (Müller-Funk 2016, 111)

Die Alterität ist philosophisch gesprochen die ontologische Voraussetzung für eine Ethik, die nicht einfach Anwendung von bestimmten Normen und Werten ist, sondern sich im Sinne eines Subjekt-Subjekt-Verhältnisses fassen lässt, das philosophisch basal ist. In der Begegnung mit dem Anderen vollzieht sich jenes

Moment der Annahme des Fremden und Anderen, das zugleich Selbst-Annahme bedeutet. (Müller-Funk 2016, 22)

Genau damit fasst Müller-Funk zusammen, was die Dimension der geschlechtlichen Alteritätserfahrung (nicht nur) bei Adoleszenten meint. Es geht um das Moment der Annahme des Fremden, die gleichzeitig Selbst-Annahme ist.

Die zweite wesentliche Alteritätserfahrung, die der Adoleszenzroman narrativ gestaltet, ist die Erfahrung des Todes, die mit der Angst ins Leben tritt.

Mit dem Tod komme, so Müller-Funk, ein existenzieller Rahmen von Alterität hinzu.

Während sich [...] die Begegnung mit dem geliebten anderen Menschen im Horizont der Zeit vollzieht, ist der Tod, der zwar etwas Anderes, aber kein Anderer im Sinn einer personalen Konfiguration ist, gewissermaßen deren Negation. Der Tod ist ein Ereignis, dessen das Subjekt nicht mächtig ist und durch das es seinen Subjektstatus einbüßt. Was das absolut Andere, der Tod, mit dem konkreten Andern, etwa dem weiblichen, gemeinsam hat, ist, dass jeglicher Versuch, dieser Alterität habhaft zu werden, sie besitzen zu wollen, fehlschlagen muss. (Müller-Funk 2016, 100)

All diese Altritätserfahrungen, und selbst die dritte Dimension von Alterität, das ausländische<sup>59</sup>, muss an dieser Stelle ergänzt werden, sind konstitutiv für die narrative Struktur des Adoleszenzromans und definieren diesen gleichsam.

Die Positionierung des Eigenen und des Fremden konstituiert wiederum den Limes und das adoleszente Dasein innerhalb der Liminalität.

Mit dieser Fassung des Adoleszenzromans scheint weit mehr gewonnen, als mit einer Aufzählung von Themen und Motiven, in der Zeittypisches gesucht und wenig Erkenntnis für die Tiefenstruktur der Texte gefunden wird.

Die besondere Kraft dieser (biografischen) Erzählung wird in den letzten Sätzen von Salingers „Fänger im Roggen“ besonders deutlich: „Erzählt nie einem was. Denn sonst vermisst ihr alle mit der Zeit.“ (*Der Fänger im Roggen*, 269) Erzählung schafft Verbindung und Verbindlichkeit. In dieser Erzählung ist auch Platz für Widersprüche, die nicht aufgelöst werden

---

<sup>59</sup> Auch die Dimension des „Ausländischen“ wird in Form der Heldenreise im Adoleszenzroman thematisiert. Ein Beispiel dafür ist Cornelia Travnics „Junge Hunde“.

müssen und in ein „Sowohl/Als auch“ integriert werden, denn der adoleszente Mensch will sich einerseits selbst erkennen und andererseits bewusst gestalten. (vgl.: Bischof, 571) Diese Gestaltung, so müssen Bischofs Aussagen ergänzt werden, ist eine narrative Gestaltung.

Im modernen Adoleszenzroman steht die Herausbildung von Identität durch Alteritätskonzepte und –erfahrungen im Vordergrund. Der adoleszente Held macht sich auf, um Identität entwickeln zu können; an der Erreichung seiner Ziele scheitert er aber oft.

Der Konstruktion von Identität liegen ebenso narrative Strukturen zugrunde, wie Wolfgang Müller-Funk anhand von post-psychanalytische Theorien zeigt

Märchen, Bildungs- und Erziehungsromane [sowie der Adoleszenzroman N.K] sind als Geschichten zu verstehen, in denen Identität ge- und erfunden wird und in denen Identität nachträglich und sinnstiftend festgelegt wird. [...] Unsere Erzählungen folgen nicht mehr so simplen Mustern [wie etwa im Märchen N.K.] und im Wechsel der Erzählweise und der zeitlichen Horizonte [...] ist auch die Differenz unterschiedlicher Identitätskonstruktionen ablesbar, die der Autor einigermaßen linear und pauschal als praemodern, modern und postmodern beschreibt. (Müller-Funk 2002, 13)

Die Suche nach Identität ist nicht Motiv, sie ist Motor des modernen Adoleszenzromans.<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> Für H. H. Ewers sind Identitätskrise und existentielle Erschütterung konstituierende Momente des modernen Adoleszenzromans. Dieser Behauptung widerspricht Gansel und unterstreicht, dass die jugendliche Hauptfigur nicht nur in einer „existentiellen Erschütterung“ und „tiefgreifenden Identitätskrise angetroffen werden, sondern sie können die Phase ebenso lustvoll und offen erleben. (Gansel 1999, 115f.)

„Der wiederholt in Anschlag gebrachte ‚vollendete Pessimismus‘ wie auch die ‚absolute Schwärze‘ des Adoleszenzromans setzt bevorzugt auf psychoanalytische Theoreme und sieht diese Phase zu stark unter dem Gesichtspunkt des Verlustes. Aber Adoleszenz ist mehr als eine Krise der Individualisierung, es geht in ihr immer auch um den untrennbaren Zusammenhang von individueller und sozialer Veränderung.“ (Gansel 1999, 115) Wichtig ist für Gansel, dass die Protagonisten nicht bloß passiv soziale Reize aufnehmen, sondern sehr wohl die Möglichkeit zu Reaktion und Selbstbestimmung haben. Es geht um die Gestaltung eines adoleszenten Möglichkeitsraums.

Gansels Kritik an Ewers zielt vor allem in die Richtung, dass es nicht möglich sei, einerseits authentische Darstellung jugendlicher Welten zu propagieren und andererseits an dem überholten Modell „Adoleszenz als Krise“ festzuhalten. (vgl.: Gansel 1999, 116)

„Offensichtlich ist, dass es sich beim Adoleszenzroman um eine inhalts- bzw. stoffbezogene Typenbildung handelt. Entsprechend müssen die inneren wie äußeren Merkmale der lebensgeschichtlichen Phase in die Begriffsbildung eingehen. Von daher lässt sich der Adoleszenzroman nicht nur bestimmen als ein Gattungstyp, in dessen Zentrum ein jugendlicher Held und seine Identitätskrise stehen, sondern in dem es darüber hinaus um das Spannungsverhältnis zwischen Individuation und sozialer Integration in einer

An dieser Stelle kommt der Begriff Authentizität erneut ins Spiel. Im Sinne des adoleszenten Möglichkeitsraums, für junge Menschen, stellt sich die Frage, wie eine glaubwürdige Darstellung von Möglichkeiten und Wirklichkeiten, wie der transitorische Charakter von Gegenwart in Literatur der Moderne gelingen kann, ohne sich in einer simplen Wirklichkeitsverrechnung und glatten Abbildkultur zu verlieren. (Kalteis 2008, 98)

Wesentlich in diesem Diskurs ist, dass Identität handelnd erworben werden muss und damit eine persönliche aber auch eine kulturelle Leistung darstellt.

Denn wenn Kultur ein „Medium“ der Markierung von Differenz darstellt, dann sind Prozesse der Identitätskonstruktion maßgeblich für kulturelle Phänomene schlechthin. Kultur erweist sich demnach, wie Mark Currie meint, als eine Manufaktur von Identität („manufacture of identities“). Die kulturwissenschaftliche Wende bedeutet, auch klassische Identitätskonzepte, wie sie dem Genre der „klassischen“ Autobiographie zugrunde liegen, zurückzuweisen, wonach Identität die immer schon vorhandene, wenn auch verborgene Innenseite unseres Daseins wäre, gleichsam – so Currie – der „Kern der Nuß“ („the kernel of the nut“). (Müller-Funk 2002, 18)

Das in der Welt sein des Helden ist damit konträr zu dem des Trickster, der sich die Welt macht, „wide wide wie sie mir gefällt“. Notfalls wird das eigene Dasein klein geredet und die Zugehörigkeit verweigert.

„Wir leben unser kleines Leben an der Peripherie; wir sind an den Rand gedrängt, und es geht etwas Wichtiges vor, an dem wir lieber nicht teilnehmen wollen. (*Generation X*, 23)

Der Adoleszenzroman blickt vom Rand auf die Zentren der Gesellschaft gleichermaßen wie auf den kulturellen Diskurs über dieses Anders-Sein. Er entwirft damit nicht nur eine Theorie der Landschaft, sondern auch eine Landschaft der Theorie, die sich in Bewegung befindet.

---

eigenständigen Lebensphase mit eigener selbst erlebbarer Qualität geht.“ (Gansel 1999, 116)

## 7.0. Durchschreitung literarischer Räume, Dynamisierung des Raumes

Besser, wer fliehend entrinnt der Gefahr, als wen sie ereilt  
(Homer)

Alle Überlegungen, die bisher getroffen wurden gipfeln in der Tatsache, dass Literatur, die an einer historischen, psychologischen und biologischen Grenze angesiedelt ist, und veränderte Wirklichkeitserfahrung in Form und Inhalt gestaltet, den Rand ins Zentrum rückt und damit Literatur grundsätzlich dynamisiert. Diese Dynamisierung zeigt sich wiederum auf verschiedenen Ebenen der Literatur, auf der Ebene der Figuren, des Plots, auf der ästhetischen Ebene und auch auf der Ebene der Rezeption.

Dieses Kapitel soll diesen Dynamisierung und den narrativen Vektorisierung auf unterschiedlichen Ebenen nachgehen. Zunächst wird ein Blick auf die Konstruktion von Gegensätzen gelegt. Bewegung entsteht durch das Changieren zwischen innen und außen, Nähe und Ferne, Spiel und Ernst, oben und unten, Orte und Nicht-Orte, Bewegung und Stillstand. Diese binären Strukturen sind aber ebenso in Bewegung, weil sie sich von einem statischen Zustand zu einem „Sowohl/Als auch“ gewandelt haben. Dieses „Sowohl/Als auch“ liegt bei der Tricksterfigur innerhalb dieser Figur, weil er das inkorporierte „Sowohl/Als auch“ ist. Trickster sind in der Lage Fremdheit in sich und mit sich selbst auszutragen. Beim teleologisch ausgerichteten Helden ist das „Sowohl/Als auch“ außerhalb dieser Figur zu suchen. In Cornelia Travniceks „Junge Hunde“ wird dieses „Sowohl/Als auch“, als existenzielle Krise inszeniert. Kurt, der auf der Suche nach seiner leiblichen Mutter ist, wird in der Situation des Dazwischen als bewegungslos dargestellt.

Ich kann verstehen, warum manche Leute Drogen nehmen, um diesen Zustand zu erreichen, kann verstehen, warum jemand jahrelang meditiert, um zu fühlen, was ich jetzt fühle, nämlich nichts und alles. Ich bin da und nicht. Ich löse mich auf und sammle mich ein. Hallo Welt. Auf Wiedersehen. (*Junge Hunde*, 230)

Danach wird eine Literatur in Bewegung anhand von Raum-Bildern, Abbildern, Vorbildern und Nachbildern, dem Spiel von Identität und Differenz, bzw. der Flüchtigkeit und Lückenhaftigkeit der konstruierten Identitätsbilder vorgestellt.

Schlussendlich werden verschiedene Bewegungsformen bzw. Bewegungsmuster der Literatur herausgearbeitet und dabei zeigt sich ein grundsätzlicher Unterschied in der Bewegung des Helden, der ein teleologisches Bewegungsmuster aufweist und der des Tricksters, dessen Bewegungsform von eruptiven, impulsiven mitunter taumelnden Fluchtbewegungen geprägt ist. Diese Bewegungsform zeigt sich auch auf der sprachlichen Ebene der Figuren. Die Lüge, das sprachliche Mäandern, die Unzuverlässigkeit des Erzählens sind typisch für die Erzählhaltung dieser Figuren. Es gibt keine siegreiche Rückkehr des Helden. Odysseus ist noch immer auf dem Weg.

Dieser Weg wird allerdings zunehmend nicht gehend hinter sich gebracht. In den behandelnden Texten wird mit dem Auto, dem Moderrad, dem Zug und dem Fahrrad etc. gefahren. Geschwindigkeit ist dabei immer Thema, oft ist diese Geschwindigkeit eine Fluchtgeschwindigkeit.

Die Auswahl der behandelnden Texte begründet sich auf Basis unterschiedlicher Kriterien. Es soll ein Bogen gespannt werden von den 50er Jahren, also dem „Urtext“ des modernen Adoleszenzromans, J. D. Salingers „Der Fänger im Roggen“ zum deutschsprachigen „Urtext“, Ulrich Plenzdorfs „Die neuen Leiden des jungen W.“ (1973) bis zu dem zuletzt erschienenen Roman von Cornelia Travnicek „Junge Hunde“ (2015). Der Schwerpunkt der Texte liegt allerdings rund um die Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert. Innerhalb von wenigen Jahren ist eine Vielzahl an stilprägenden, weitläufig rezipierten Texte entstanden, die Ausdruck und durchaus gegenläufige Reaktion der gesellschaftlichen Beunruhigung sind, die eine solche Millenniumswende mit sich bringt. Berücksichtigt wurden Texte, die im jugendliterarischen Feld entstanden sind und solche, die außerhalb dieses Feldes entstanden, aber durchaus in diesem Feld rezipiert wurden und werden. Neben den beiden englischsprachigen Texten („Der Fänger im

Roggen“ und „Generation X“) wurden etwa gleichwertig deutsche und österreichische Texte ausgewählt.

Als Vertreter des modernen Adoleszenzroman wurden die Romane von Salinger, Chidolue, Hochgatterer (*Wildwasser*), Bach, Kreslehner, Herendorf, Travnicek ausgemacht. All diese Texte zeigen eindeutig teleologische Orientierung und Bewegung auf, wenngleich die Figuren der meisten dieser Romane tricksterhafte Züge zeigen. Ein wesentliches Ziel, das in den Romanen von Chidolue, Kreslehner, Hochgatterer und Travnicek auszumachen ist, ist die Vatersuche. Das Telemachmotiv nimmt einen besonderen Platz im Adoleszenzroman ein.<sup>61</sup> Postmoderne Adoleszenzromane sind von Plenzdorf, Dahimène, Hennig von Lange, Coupland, Röggla, Hochgatterer (*Caretta Caretta*) und Geiger. Sie alle sind getrieben von „lustvollen Fluchtbewegungen“ und kommen ohne teleologische Ausrichtung aus. Plenzdorfs „Neue Leiden des jungen W.“ wurde bis jetzt immer dem modernen Adoleszenzroman zugerechnet, bei genauerer Betrachtung zeigt sich aber, dass er bestimmt an einer Schwelle steht, ihm die postmoderne Form näher liegt. Der Roman weist die größte Form an Intertextualität auf, die er spielerisch verwendet, die Figur des Edgar Wibeau ist so angelegt, dass er aus dem Off erzählt, kommentiert, weil er bereits gestorben ist. Seinen tricksterhaften Erzählton, seine Übertreibungen und Überheblichkeiten können auch angesichts des eigenen Todes nicht gebremst werden, er bleibt der unreife Trickster. Im Gegensatz dazu kommt die Fähigkeit zur Angst bei Hochgatterer und Hennig von Lange am Schluss im Zeichen des Todes ins Spiel, ist aber davor für den Roman unerheblich. Die bis jetzt getroffenen Überlegungen sollen nun anhand dieser Texte exemplarisch verdeutlicht und belegt werden.

---

<sup>61</sup> Ernst Seibert sieht in der Vatersuche, dem klassischen „Telemach-Motiv, ein Leitmotiv des Adoleszenzromans. „[...] allerdings in einer Weise, dass Väter entweder gar nicht vorkommen, oder in ihrem unrepräsentativen Erscheinungsbild nur Vorwand sind für die radikale Abkehr von [der] Familie. Auf diese Weise ist die Entfamilialisierung des Ödipus-Motivs, wie sie nach der dekonstruktivistischen Lesart bei Franz Kafka vorgegeben ist in der Adoleszenzliteratur realisiert, sie ist eine Literatur des seines Vaters verlustig gegangenen Ödipus.“ (Seibert 2003, 172)

## 7.1. Bipolarität: Konstruktion von Gegensätzen

Aber drinnen, keine Grenzen mehr.  
(Jean Tardieu)

Robert Menasse hat 1993 in seinem Essayband „Das Land ohne Eigenschaften“ als das für Österreich typische Prinzip, das Prinzip des „Entweder-und-Oder“ hervorgehoben. „Ihr Prinzip ist das Entweder-und-Oder, eine unerträglich sich spreizende Verrenkung, mit der versucht wird, von jeder Seite des Widerspruchs ein Zipfelchen zu erhaschen.“ (Menasse, 17) Dieses „Entweder-und-Oder“, das Menasse durchaus kritisch für die österreichische Verfasstheit begreift wie auch das „Sowohl/Als auch“ machen deutlich, dass die Zeit der statischen Positionen und Positionierungen endgültig vorbei zu sein scheint. Bipolaritäten sind vielfach in einen dritten Raum überführt, der Eigenschaften beider Positionen in sich aufnimmt und darstellt; nicht im Sinn einer Synthese, die sich als räumliche Mitte konkretisiert, sondern im Sinn einer Vielheit, die Grenzen überschreitet und neue Räume schafft. Das heißt Bipolaritäten konstituieren und konkretisieren sich immer erst in der Überschreitung einer Grenze und kommen im Sinn eines Alteritätskonzeptes weder beim einen, noch beim anderen Pol an, ohne nicht Positionen beider zu vereinen. Sie sind viel mehr als ein Werden im Sinn von Gilles Deleuzes zu verstehen. Er fasst dieses Werden als eine Bewegung, die in zwei Richtungen verläuft und sich damit dem Gegenwärtigen entzieht.

Wenn ich sage, Alice wächst, will ich sagen, dass sie größer wird, als sie war. Doch eben dadurch wird sie kleiner als sie jetzt ist. Sicherlich ist sie nicht zur selben Zeit größer und kleiner. Es ist aber die gleiche Zeit, in der sie es wird. Sie ist jetzt größer und war zuvor kleiner. Man wird jedoch zur gleichen Zeit mit einem Schlag größer, als man war, und macht sich kleiner als man wird. Darin besteht die Gleichzeitigkeit des Werdens, dessen Eigenheit es ist, sich dem Gegenwärtigen zu entziehen. (Deleuze 1993, 15)

Sich dem Gegenwärtigen entziehen, heißt im Zusammenhang mit Literatur auch, an historisches Wissen anzuknüpfen und es neu zu aktualisieren.

Derrida unterstreicht die Möglichkeiten des Mythos, der die Polaritäten im Sinn einer Zweideutigkeit darstellt und eine Kippbewegung beschreibt.

Der Mythos bringt folglich eine Form von Logik ins Spiel, die man – im Kontrast zur Logik des Nicht-Widerspruchs der Philosophen – eine Logik des Zweideutigen, des Zwiespältigen, der Polarität nennen kann. Wie diese Kippbewegungen formulieren, ja formalisieren, die einen Term in sein Gegenteil verkehren und diese dennoch zugleich unter anderen Gesichtspunkten weiterhin auf Abstand halten? (Derrida 1987, 423)

Dieses Verständnis von Bipolarität ist ein bewegliches Konzept, das Fremdheit und Eigenheit nicht mehr als Gegensatz konstruiert, sondern als ein Netz von Verbindungen und Verweisen, als ein Oszillieren zwischen den Sphären.<sup>62</sup>

Fremdheit und Eigenheit funktioniert in diesem Verständnis nicht länger im Sinn eines Gegensatzes oder einer Gegenüberstellung, bleiben doch beide Termini stets aufeinander verwiesen. [Es] wird deshalb der Begriff der Alterität, der die Verknüpfung von Fremdheit und Eigenheit als Prozess und Erfahrung in eins fasst, in den Vordergrund gerückt. Das von dem lateinischen Adjektiv ‚alter‘ abgeleitete Substantiv, das sich auch als Andersheit bezeichnen lässt, beschreibt die abstrakteste und zugleich philosophische Form von ‚Fremdheit‘, eine Form, die noch ganz ohne Prädikat auskommt. (Müller-Funk 2016, 17)

Selbstverständlich lassen sich hier wiederum Verbindungen (Stichwort Netzwerk) zu bereits erwähnten Theorien herstellen. Der Begriff der Hybridität bietet sich an, in der Form, wie ihn Bhabha verwendet, aber auch wie er sich bei Mike Bal findet, als ein zwischen den Disziplinen wandern und sich davor bereits bei Michail Bachtin ausmachen lässt. Hybridität steht für Pluralität und Mischung im wissenschaftlichen Diskurs und in der Literatur selbst, wie Müller-Funk zusammenfasst.

Der insbesondere in der angelsächsischen Kulturwissenschaft beheimatete Begriff der Hybridität, der eine kulturelle Mischung bezeichnet, geht letztlich auf den russischen Literaturtheoretiker Michail Bachtin zurück. In seiner Theorie des Romans ist die Idee von Hybridität auf zweifache Weise präsent. Zum einen begreift Bachtin den Roman selbst als ‚hybrid‘, nämlich als eine moderne

---

<sup>62</sup> Dieser Gedanke findet sich auch bei Donna Haraway wieder, die den Trickster als Denkfigur in den Kategorien Kultur/ Natur verwendet.

literarische Gattung, die nicht einfach eine neue Form der Prosa darstellt, sondern die vielmehr alle bisherigen Prosaformen in sich trägt, strukturell heterogen ist und damit die bisherigen Gattungsgrenzen sprengt. Zum anderen ist der moderne Roman insofern ein Gemisch, als er die verschiedenen Sprachen, Stile und Ideologien in sich trägt. Diese Polyphonie, diese Vielfalt der Stimmen, die nicht autoritativ durch eine Erzählerstimme aufgehoben wird, ist ein untrügliches Zeichen für eben jene Hybridität, die schon bei Bachtin als Ausweis für Modernität angesehen wird. (Müller-Funk 2016, 207)

Durch die Hybridität und das Changieren zwischen den Polen kann der Adoleszenzroman einen Raum der Reflexion öffnen, selbstreferentiell werden und damit die Funktion des kulturellen Rituals erfüllen.

Die wichtigste Form des Vergleichs ist in diesem Fall nicht die analogische Entsprechung bzw. die Betonung der Ähnlichkeit, sondern die Konstatierung, das Unterscheiden und das Entgegensezten. (vgl.: Müller-Funk 2016, 192)

Die Differenzierung dieser Alterität von Eigenem und Fremdem artikuliert sich in einer Reihe von Einzeldifferenzen, die nun anhand der Begriffe Innen – Außen, Zentrum – Peripherie; Nähe – Ferne, Spiel – Ernst, Bewegung – Stillstand, Oben – Unten, Orte – Nicht-Orte untersucht werden soll.

### 7.1.1. Innen – Außen

Der Philosoph denkt, wenn er Drinnen und Draußen sagt,  
an Sein und Nichtsein.  
(Gaston Bachelard)

Der Raum ist nur ein einziges  
fürchterliches Drinnen-und-Draußen.  
(Gaston Bachelard)

Gaston Bachelard beschäftigt sich in seinem Text „Poetik des Raumes“ unter anderem mit der Dialektik des Draußen und Drinnen. Er unterstreicht, dass diese Dialektik sämtliche räumlichen Gedankenbilder des Menschen beherrscht und verweist auf Jean Hyppolite und dessen Apostrophierung des „[...] ursprünglichen Mythos des Draußen und des Drinnen.“ (Bachelard, 211) Hyppolite unterstreicht:

Sie fühlen welche Tragweite dieser Mythos von der Bildung des Draußen und Drinnen hat: es geht um die Entfremdung, die auf diesen beiden Begriffen beruht. Was sich in ihrer formalen Opposition äußert, wird darüber hinaus Entfremdung und Feindlichkeit zwischen beiden. (Hyppolite zitiert nach Bachelard, 211f.)

Innen und Außen konkretisieren sich in literarischen Texten auf unterschiedliche Weise. Im Adoleszenzroman geht es vielfach um liminale Strukturen und bei der geglückten Heldenreise schlussendlich um die Überschreitung und die gleichzeitige Rekonstituierung der Grenze. Der Held muss damit als Figur des Übergangs bewertet werden, der Trickster ist der personifizierte Zwischenfall, dessen Elastizität, ähnlich, der „Elastizität des Vampirs“ eine simple Deutung verbietet. (vgl.: Bittnacher, Ästhetik des Horrors, 125 zitiert nach: Ruthner 2012, 46)

Diese Elastizität zeigt sich vor allem in den Kategorien von Außen und Innen. In den Texten sind dazu gegenläufige Bewegungen bzw. gegenläufige Grenzsetzungen zu beobachten. Das Innerste wird nach außen gekehrt und damit narzisstisch beobachtbar oder die Welt muss vor dem Inneren geschützt werden.

Die Grenzen von Innen und Außen werden in der Figur des Trickster aufgehoben, Innen und Außen sind flotierend und leer. In Arno Geigers „Irrlichterloch“ heißt es: „Er mag sein Gehen, das Gehen auf einem leeren Blatt Papier, nichtssagend, allessagend, kalligraphisch [...]“ (*Irrlichterloch*, 10) Der Raum ist hier nicht nur leer, die dritten Dimension fehlt und er wird damit zur Fläche. Bemerkenswert ist, was im Text anschließend geschieht. Wenn das Leben auf ein zweidimensionalen Blatt Papier passt, gelingt die Distanzierung von der eigenen Person. Innerlichkeit wird zur Äußerlichkeit, beinahe als Nahtoderfahrung (Betrachtung von oben) inszeniert.

[...] als ob er es als Kunst beherrschte oder besser verstände denn je, als ob er sich beneiden könnte. Das wär's: sich selber beim Gehen zusehen, vom Fenster eines der oberen Stockwerke aus, und denken, der da unten, das ist einer, der ewig aushält, der durchhält, der immer entkommt. (*Irrlichterloch*, 10)

Das Außen der Figuren verschwimmt bereits bei ihren körperlichen Begrenzungen. Die Haut ist damit die nähste und gleichzeitig die fernste Grenze jedes Individuums. Innen und außen ist mitunter nicht eindeutig definierbar. In Katrin Rögglaß „Abrauschen“ ist die Perspektive von Innen und Außen verschoben. Hier schützt nicht die Haut vor der Welt, sondern die Welt wird durch die Haut vor den Organen geschützt.

die haut schützt die welt vor meinen organen, scheint er sagen zu wollen, und erst die knochen, die würden alle brechen ohne haut, dumm aus der wäsche würdest du schauen, also faß mich nicht an. so tritt er auf: paß nur auf, du hast mich noch nicht kotzen gesehen. (*Abrauschen*, 34)

Diese Weltsicht wird durch die kindliche Figur (das Kind der weiblichen Erzählerfigur), die die Protagonistin mit auf ihre Reise von Berlin nach Salzburg nimmt, vermittelt. Diese kindliche Figur ist die personifizierte Gegenposition. Die Gefahr geht von seinem Inneren aus, die Haut schützt die Welt vor seinen Organen und seine Mutter changiert (als generationell Andere) zwischen Auflösung, in die Welt hinein, eine Welt, die sich vor den Menschen schützen muss und andocken an die Welt, die ständig als kleinräumig und geschrumpft vermittelt wird. Der Vater ist ein Gartenzwerg (*Abrauschen*, 5), die eigene Generation von der Erben zur Erbsengeneration

geschrumpft (*Abrauschen*, 14), und das Kind passt in jeden Schuhkarton (*Abrauschen*, 22)

Bernhard Waldenfels macht im Zusammenhang von Drinnen und Draußen noch auf eine weitere Differenz aufmerksam, auf die Differenz von Offenheit und Geschlossenheit und Nähe und Ferne.

Sofern Drinnen und Draußen einen Zugang gestatten oder ihn verwehren, kommt als dritte Differenz, die in den Extremfällen völliger Offenheit oder völliger Verschlossenheit die Differenz von Eigenem und Fremden zum Verschwinden brächte. Sofern der Zugang einen Prozeß in Gang setzt, der sich gegenläufig als Zu- und Weggehen, als Annäherung und Entfernung bestimmt, kommt es zur Unterscheidung zwischen Nähe und Ferne. (Waldenfels, 186f.)

Die Raumphantasie, die diese Figur daher entwickelt, ist eine ebenso enge und geschrumpfte, vor allem eine, die mit Stillstand und einer Positionierung im Inneren zu tun hat, schließlich aber doch wieder auf Äußerlichkeit verweist. „eine gemeinsame Seifenblase ausbilden, zum drinnenbleiben und übersprudeln von jugendlichkeit, bis die knallhart wird und abdruck gibt nach außen.“ (*Abrauschen* 35) „So ist in der Endlichkeit des körperlichen Innenraums die Unendlichkeit des kosmischen Außenraums enthalten, kleiner zwar, aber nicht weniger ‚wahr‘.“ (Ette 2001, 415)

Zur Konstruktion und Dekonstruktion einer Figur und deren Entwicklung braucht es neben der Darstellung von (psychischen) Innenräumen auch (reflexive) Außenräume, es braucht die Bewegung im Raum, vor allem die Überschreitung von Grenzen.

Grenzüberschreitung und Konstruktion der eigenen Persönlichkeit ist das zentrale Thema der Adoleszenz. Adoleszente Figuren haben das Thema Ich-Konstruktion zweifach eingeschrieben. Es geht in diesen Texten um die narrative Konstruktion der Figur und um die Darstellung der Identitätskonstruktion bzw. der Identitätsverweigerung dieser Figuren.

Das Innere nach außen kehren diese Figuren häufig durch Tagträume bzw. Traumfantasien<sup>63</sup>, die helfen, Autonomieansprüche abzureagieren.

---

<sup>63</sup> Freud versteht Tagträume als Fortsetzung und Ersatz für das Spiel (siehe Kapitel 7.1.3)

Mann. Ich bin ein Rockstar. Ich weiß, das will jeder sein. Das finde ich komplett gut. Ich meine, stell dir das mal vor, da klebt deine Autogrammkarte in 1000 bekloppten Zeitungen, und wenn du auf die Straße gehst, weiß jeder alles über dich. Du gehst abends feiern, lädst die Jungs ein, und die Weiber sind verrückt nach dir. Egal was du für einen Scheiß erzählst, die Leute findens lustig. Original. Ich meine du hast komplett die Macht.“ (*Relax*, 9)

In „Caretta Caretta“ wird das ortlose Traumland räumlich begrenzt. Am Ende des Maisfeldes ist auch die Phantasie zu Ende.

Als ich knapp hintereinander mehrere Türen gehen hörte, schlug ich mich allerdings ins Maisfeld. Ich querte fünf Pflanzenreihen feldeinwärts und ging im folgenden Zwischenraum weg vom Bahndamm [...] Der Revolver scheuerte an meiner rechten Hüfte. Ich nahm ihn aus dem Hosenbund und hielt ihn mit beiden Händen und halb ausgestreckten Armen vor mich hin, so wie im Film die Kriminalbeamten, die in die Höhle des Mörders eindringen. Ich stelle mir den Serienkiller aus Conair vor, nicht John Malkovich, sondern den andern [...]. Ich stelle mir vor, wie er sich an dieses kleine Mädchen in der Sandkiste heranmacht, auf die Sanfte, mit Spielsachen und so [...]. Ich näherte mich von schräg hinten, nehme seinen Kopf ins Visier, einen Punkt, genau zwei Zentimeter oberhalb seiner Ohrmuschel. Bevor ich abdrücken konnte, war ich am Ende des Maisfeldes angelangt. (*Caretta Caretta*, 74)

Und Terry aus Dagmar Chidolues „Lady Punk“ braucht einen Bewegungsreiz, einen Ruck, den sie sich selbst gibt, um aus ihren regressiven Tagträumen ausbrechen zu können.

Marcel war schön und erinnerte Terry an irgendeinen Prinzen aus irgendeiner Geschichte, die sie vor langer Zeit einmal gehört haben mußte. Aber die Zeit für Märchen war vorbei, und Terry schüttelte sich leicht, um aus dieser Träumerei herauszukommen. (*Lady Punk*, 78)

Auffallend ist an den Beispielen, dass es bei der Ausstattung dieser Tagträume immer um medial vermittelte Bilder geht. Die Außenwelt wird über die zweite Wirklichkeit des Mediums verinnerlicht, um anschließend als eigene Phantasie wieder in die Welt gestellt zu werden. Es ist das Fremde, das von außen eintritt und als Eigenes wieder zurückgespielt wird. Die Autonomieregulation als Ping-Pong-Spiel zwischen Innen und Außen, zwischen Individuum und Gesellschaft und im weiteren Sinn, zwischen Heimat und Fremde. Die Vertreibung aus dem Paradies der Kindheit löst die Figuren aus ihrer Mittenhaftigkeit und bewirkt, wie bereits beschrieben ein a-

bzw. exzentrisches Raumgefühl. Diese Erfahrung erschüttert die Figuren in ihrem Inneren und führt zum Verlust „[...] jener scheinbaren Selbstverständlichkeit, die mit Begriffen wie Kindheit, Geborgenheit und Selbstverständlichkeit einher gehen. [...] Wer sein Herkunftsland verlassen musste, der hat immer schon einen Bruch im Leben erfahren.“ (Müller-Funk 2016, 93)

Bezeichnend ist in allen Texten, dass ein Großteil der narrativ gestalteten Räume der behandelten Adoleszenzromane keine Innenräume im Sinn von Wohnräumen sind. Zum Einen hängt das damit zusammen, dass die Figuren ständig in Bewegung sind und daher häufig den Ort wechseln, zum Anderen kann der Erfahrung der Liminalität nicht mit scharf umgrenzten Räumen beigekommen werden. Alle Figuren sind in die Welt, wie in ein stürmisches Meer geworfenen, die unentwegt um ihr Überleben strampeln. Gestaltet werden leere Außenräume, die bei Salinger für den Helden zum Teil noch die Funktion des reflexiven Außenraums haben, die als Anknüpfungspunkt an die eigene Kindheit fungieren.

In Katrin Röglars „Abrauschen“ ist alles Äußere so weit dynamisiert, dass sogar Innenräume, nachdem deren Statik bemängelt wurde, in Bewegung geraten.

auch in der wohnung passiert nichts, wir kommen nicht nach vor und nicht zurück, über bord werfen wäre langsam die angemessene herangehensweise, doch wohnungen können ja spazieren gehen, von einer hand in die andere, und außerdem die beweglichen gegenstände, die man dabei herausfiltern kann, doch wie man sieht, sehr weit sind wir noch nicht gekommen. (*Abrauschen*, 36)

Adoleszente Figuren sind also ihrer Mittenhaftigkeit beraubt auf ihr Inneres zurückgeworfen, indem sie in den leeren Außenräumen versuchen Abdruck von sich und der Welt zu nehmen und Innen und Außen zu etwas Neuem zu formen: Entweder zu einem festen Wesenskern oder zu ständiger Bewegung.

### **7.1.2. Zentrum – Peripherie; Nähe – Ferne**

eine Oase des Grauens in einer Wüste der Langeweile  
(Charles Baudelaire)

Die Frage zu Zentrum und Peripherie bzw. Nähe und Ferne stellt sich im Adoleszenzroman nicht nur als eine inhaltliche, Motiv orientierte Frage, sondern beschreibt eine Grundkonstruktion dieser Form des biographischen Schreibens. Wie im Kapitel sechs dargestellt wurde, ist die Rezeptionsgeschichte des Adoleszenzromans und seiner Vorläufer immer von Verwerfungen, Nicht-Akzeptanz und Vorwürfen zur inhaltlichen (pädagogisch-moralischen) und formalen Qualität begleitet und die Gattung damit an den Rand gedrängt worden. Auch die Tatsache, dass immer wieder neue Subgattungen (Stichwort Jeansliteratur, Initiationsroman, Popliteratur) apostrophiert wurden, scheint der Idee geschuldet, dass diese (subkulturellen) Texte nicht in den Kanon aufgenommen werden sollten und mit der Beschreibung einer neuen (Sub)Gattung, die „Reinheit“ des Kanons gewährleistet bleibt. Die Tatsache, dass Adoleszenzromane ebenso im Feld der Jugendliteratur entstehen und Texte beider Felder in diesem Kontext diskutiert werden, macht sie – wie bereits dargestellt – noch verdächtiger. Die Rezeptionsgeschichte einzelner Texte (z.B. Salingers „Der Fänger im Roggen“ oder Plenzdorfs „Die neue Leiden des jungen W.“) hat allerdings gezeigt, dass diese ästhetischen Normsysteme durchaus aufzubrechen sind und aufgebrochen wurden. Für Clemens Ruthner stellt sich daher die prinzipielle Frage:

Wie ausgeprägt sind diese Grenzen, die Membranen, die den Kanon vor dem Ausgeschlossenen abschirmen? Inwieweit besteht Kultur nicht generell in einem Konflikt zwischen verschiedenen Strata, zwischen ‚Alt‘ und ‚Neu‘, ‚Oben‘ und ‚Unten‘, ‚Zentrum‘ und ‚Peripherie‘ etc.? (Ruthner 2001, 45)

Es besteht offensichtlich eine Dynamik zwischen Zentrum und Peripherie (vgl.: Ruthner 2001, 75), die nicht nur den Figuren eingeschrieben ist, sondern der Textform an sich.

An die Peripherie gehen, heißt für einen Autor, ‚an den Rand des Augenblicks gehen‘. So eignet sich der Rand des Kanons gewissermaßen als Exilort innerhalb der Schrift, der mehr oder weniger freiwillig aufgesucht wird. [...] Es ist das Neue, das eher von der Peripherie kommt denn aus dem Zentrum; von Rand, d.h. ‚von vergessenen Zwischenzonen‘“ (Ruhner 2001, 75)

Der Adoleszenzroman hat damit die Bewegung von Zentrum und Peripherie zweifach eingeschrieben. Strukturell als Textsorte, die vom Rand des literarischen Systems aus agiert und inhaltlich in der Thematisierung eines anthropologischen Randes. Dass beide Bereiche – auf Grund ihrer Randlage – auf Neuerung ausgerichtet sind, machen ihn umso interessanter.

Analog dazu hat Konstantin Kaiser ‚die Einheit von Verachtung und Faszination als eine Perspektive von außen‘ gefasst, als ‚Dezentrierung‘, wo das Verdrängte zum Peripheren wird. Der aufgezeigte kontinuierliche Prozess einer kulturellen (Wieder-) Vereinnahmung des Dezentralen sorgt indes dafür – wie Dick Hebdige für die Subkulturforschung ausgedrückt hat – „that the fractured order is repaired and the subculture incorporated as a diverting spectacle within the dominant culture from which it in part emanates: as ‚folk devil‘, as Other, as Enemy.“ (Ruthner 2001, 75f.)

Die Positionierung am Rand des literarischen Systems, die mit „[...] biographischen Randlagen und historischen Deklassierungen korrespondiert [...]“ (Ruthner 2001, 76), kann für eine ganze Generation zum Zentrum werden. Ruthner verweist auch, dass am Rand und im Dazwischen die blinden Flecken der Literaturwissenschaft liegen (vgl.: Ruthner 2001, 78) und verweist auf Michel Foucault, der in seiner *Historie de la Folie* schrieb:

Man könnte die Geschichte der Grenze schreiben [...] mit denen eine Kultur etwas zurückweist, was für sie *außerhalb* liegt; und während ihrer ganzen Geschichte sagte diese geschaffene Leere, dieser frei Raum, durch den sie sich isoliert, ganz genau soviel über sie aus wie ihre Werte [...] Sie vollzieht darin eine Abgrenzung, die ihr den Ausdruck ihrer Positivität verleiht.“ (Foucault zitiert nach: Ruthner 2001, 78)

Neben dieser strukturellen Randpositionierung gibt es eine Vielzahl an Themen und vor allem deren Darstellungsformen, die das Skandalon dieser Literaturgattung immer schon ausgemacht hat und sie am Rand der Literatur positioniert. Es ist die Form der Ich-Erzählung bzw. die personale

Erzählposition, die ohne wertende Gegenposition im Text auskommt und damit Grenzverletzungen (sprachliche, moralische...) unkommentiert darstellt und die Unverlässlichkeit der erzählenden Figuren.

Die Darstellung von Drogenkonsum, Sexualität, amoralischem oder sadistischem Verhalten sind – wie bereits mehrfach ausgeführt – konstituierend für diese Texte.

Die Texte von Salinger und Plenzdorf weisen noch eine Bewegung vom ländlichen Raum (Peripherie) in die Stadt (Zentrum) auf. In allen anderen Texten, bis auf Dahimenès „Indie Underground“, der am Land lebt, ist die Bewegungsrichtung umgedreht. Die Figuren bewegen sich von den Zentren, den Städten in den ländlichen Raum. Dahinter sind kulturelle Bilder und Vorstellungen dieser beiden Orte eingeschrieben. Stadt und Land, Stadtrand und Zentrum werden dichotomisch konstruiert und positioniert. Ironisch hat der argentinische Anthropologe und Kulturwissenschaftler, Néstor García Canclini versucht, unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen unterschiedliche Fortbewegungsarten in die Stadt hinein zu schreiben.

Der Anthropologe kommt zu Fuß in die Stadt, der Soziologe im Auto und über die größte Autobahn, der Kommunikationswissenschaftler per Flugzeug. Jeder einzelne registriert, was er kann, konstruiert eine je eigene und dadurch partielle Sichtweise. Es gibt eine vierte Perspektive, die des Geschichtswissenschaftlers, die man nicht einmal einnimmt, wenn man in die Stadt hinein-, sondern aus ihr herausgeht, von ihrem alten Zentrum aus zu ihren gegenwärtigen Rändern. Aber das Zentrum der aktuellen Stadt befindet sich nicht mehr in der Vergangenheit. (Néstor García Canclini: *Culturas híbridas* zitiert nach Ette 2001, 412)

Was Néstor García Canclini damit deutlich macht ist, dass es nicht nur auf den Zielort einer Bewegung ankommt, sondern darüber hinaus auch auf die Bewegungsmuster und Annäherungsformen, die unterschiedliche Möglichkeiten der Wahrnehmung eröffnen. Damit sagt er aber auch, dass je nach Betrachtungsweise die Stadt unterschiedlich konstruiert wird. Die Stadt ist damit je eine andere. (vgl.: Ette 2001, 412)

Diese Erfahrung macht auch Edgar, in Plenzdorfs Neuen Leiden. Durch die Wahl eines neuen Fortbewegungsmittels (in diesem Fall durch ein Boot) wird die Stadtwahrnehmung – wie er es sagt – von hinten möglich:

„Ich hatte bis jetzt nicht gewußt, daß man eine Stadt auch von hinten sehen konnte. Berlin von der Spree, das ist Berlin von hinten. Die ganzen ollen Werkhöfe und Lagerschuppen.“ (Die neuen Leiden des jungen W., ??) Wird die Stadt als Ausgangspunkt genommen, kann durchaus zugespitzt festgehalten werden, dass es um Gegensätze von Barbarei und Zivilisation gehe, wie Ottmar Ette für die Literatur des 19. Jahrhunderts in Südamerika festhält. (vgl.: Ette 2001, 75) Das barbarische Land versus die zivilierte Stadt. Diese Positionierung von Stadt und Land sind heute noch im Adoleszenzroman in dieser Form auszumachen. Es ist der Auszug oder die Flucht der adoleszenten Helden aus der Zivilisation (der Welt der Erwachsenen) in die Leere des ländlichen Raumes, der entweder als Bühne der Rückeroberung des kindlichen Paradieses dient, was schlussendlich scheitern muss, oder als „Land Wanderschaft“ mit unendlicher Weite und Leere wartet. Terry (Lady Punk) erlebt den Ortswechsel von Berlin ans Meer als Identitätsverlust und Beunruhigung. „Es war eine blöde Situation. In Berlin hatte sie gewußt wer sie war, *EI Canario* oder *Queen of American Heaven*, egal, aber was sie war, das war sie ganz. Jetzt fühlte sie sich namenlos. (*Lady Punk*, 89)

Bei Katrin Röggla wird nicht die Identität der Figuren in Frage gestellt, sondern die Existenz des Stadt selbst, unter dem Motto: draußen gibt es nicht.

„ich mußte raus aus dieser stadt, soviel war sicher!  
alle reden von berlin, doch was soll das sein. ich meine, wo gibt's noch so was. Ich für meinen teil behaupte. es gibt kein berlin, es gibt nur neukölln. ich muß es ja wissen, habe ich mich doch einige zeit herumgetrieben, doch gleich, was ich tat, immer fand ich mich in neukölln wieder. (*Abrauschen*, 10)

Zuvor wird die Stadt bei Röggla enttoporaphisiert, sie wird zu einer zeitlichen Struktur, die abläuft, um sich ganz aufzulösen bzw. in einem Neukölln verschindet, wenn sie ganz abgelaufen ist.

„jedenfalls sind wir losgefahren, die ganze chose mit der anwesenheit in dieser stadt geht ja auf keine kuhhaut mehr, habe ich mir gesagt und bin los, quer durch diese links- und rechtslandschaft aus sand und kiefer, durch den ganzen märkischen kurzschluß an gegend eben. Und hinter uns läuft berlin weiter ab mit all seinen sachen, die stadt macht ja punkte, wo es nur geht, sie haut auf den lukas, dort steppt der bär und nicht zu kurz, nur diesmal ohne uns. (*Abrauschen* 8)

Die Peripherie ist bei Röggla nur leerer Transitraum, eine Links-Rechtslandschaft, in der Richtungsentscheidungen egal sind. Der leere Raum ist nur bestückt mit Sand und Kiefern. Der ländliche Raum, die Peripherie ist auch deshalb leer, weil es nicht möglich ist Topographien zu erzeugen. Denn, wie Sigrid Weigel schreibt:

Der Ort ist nicht gegeben; er ist weder das Produkt rein physikalischer, geographischer oder geometrischer Operationen, noch ein rein symbolisches Konstrukt, er kommt erst über das Zusammenspiel von Technik und ästhetisch-intellektuellem Vermögen zustande. (Weigel, 256)

Es ist aber nicht nur die Dichotomie von Zivilisation und Barbarei, die den Texten eingeschrieben ist, sondern abermals die des Eigenen und Fremden; wobei die Zivilisation das Fremde und die Barbarei das Eigene ist. Adoleszenzromane leisten (als scheinbar randständiges Genre), wie Müller-Funk für die phantastische Literatur festhält, einen wesentlichen Beitrag zum Verständnis des Fremden – und des Eigenen muss hinzugefügt werden – „[...] in dem es Fremdheit und Liminalität systematisch miteinander verschränkt.“ (Müller-Funk 2016, 308)

### 7.1.3. Spiel – Ernst

Nicht die Wahrheit führt meine Hand,  
sondern das Spiel,  
die Wahrheit des Spiels.  
(Roland Barthes)

Der Zusammenhang von Literatur und Spiel, bzw. Spiel und Narration wurde von verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen auf unterschiedliche Weise angesprochen und bearbeitet. Sigmund Freud fasst die Dichtung und den Tagtraum als Fortsetzung und Ersatz für das einstige kindliche Spiel auf. (Ruthner 2002, 323f.) Literatur als Sublimierungshandlung oder doch als kulturelles Ritual? In der Literaturwissenschaft wird der spielerische

Charakter der postmodernen Literatur immer wieder hervorgehoben. Das Spiel hat in postmodernen Gesellschaften überhaupt einen höheren Stellenwert als in Gesellschaften davor. Der Medienpädagoge Thomas Walden spricht sogar davon, dass der spielerische Habitus zu dem gesellschaftlichen Leitbild geworden ist. (vgl.: Walden, 87)

Folgende Definition bietet der niederländische Kulturhistoriker Johan Huizinga für das Spiel an, der das Spiel als Ursprung der Kultur ansieht:

Spiel ist eine freiwillige Handlung oder Beschäftigung, die innerhalb gewisser festgesetzter Grenzen von Zeit und Raum nach freiwillig angenommenen, aber unbedingt bindenden Regeln verrichtet wird, ihr Ziel in sich selbst hat und begleitet wird von einem Gefühl der Spannung und Freude und einem Bewußtsein des „Andersseins“ als das gewöhnliche Leben. (Huizinga, 37)

Clemens Ruthners Verständnis von Literatur greift das Spielerische in Form der ludistischen Gestaltung einer symbolischen Welt auf:

Grob gesprochen verstehe ich Fiktion als die ludistische Kreation einer symbolischen Welt, die nicht (ganz) dem Verifizierungskriterium jener kognitiven und sozialen Konstruktion unterliegt, die wir gemeinhin ‚Realität‘ nennen. (Ruthner 2012, 37)

Vorschnell könnte damit der Schluss gezogen werden, dass die Grenze zwischen Spiel und Ernst zwischen Realität und Fiktionalität verläuft. Dass allerdings auch Realität durch symbolische Formierungen gestaltet wird, zeigt Müller-Funk auf.

Mit Ernst Cassirers *Philosophie der symbolischen Form* gelesen, ließe sich auch sagen, dass die Literatur eine ganz bestimmte symbolische Form darstellt, die sich an einem entscheidenden Punkt von jener wissenschaftlichen oder alltäglichen symbolischen Formierung unterscheidet, die uns als ‚Realität‘ begegnet. Aber auch diese, so vertraut und selbstverständlich sie uns erscheinen mag, ist das Ergebnis einer – bestimmten, eben anderen – symbolischen Konstruktion. Symbolisch sind also beide Welten (die phantastische, die uns spielerisch vorgeführt wird, und die ‚reale‘, die wir Tag für Tag erleben), weil sie durch den Signifikationsprozess, d.h. durch die Generierung von Zeichen erzeugt sind. (Müller-Funk 2016, 306)

Das Andere, das Befremdliche, dieser fiktionalen Welt funktioniert nur in ihrem impliziten Unterschied zur Alltagsrealität. (vgl.: Müller-Funk 2016, 306)

Wesentlich ist, so Ruthner, dass es um die Konstituierung einer fiktionalen Welt geht.

Dieses Spiel enthält in seinen maßgeblichen Formen (Agon, Alea, Mimikry, Ilinx) drei wesentliche Momente, die Idee der Regeln, die Begrenzung des Raums, in dem diese Regeln gelten (das Spielfeld, die Tribüne), und, damit verbunden, die Konstitution einer Trennung von Akteuren und Publikum sowie die Begrenzung der Zeit, in der die Regeln des Spiels gelten (Spielzeit). Aus diesen drei Eigenarten des Spiels ergibt sich noch eine vierte, die in Ruthners Konzept wesentlich ist. Es handelt sich dabei um die Kreation und Konstituierung einer fiktiven Welt im Spiel. (Müller-Funk 2016, 305)

Auch im Zusammenhang mit Spiel und Ernst muss mit den Begriffen Grenze und Alterität operiert werden. Das Spiel liegt jenseits der Grenze(n) der realen Welt, verfolgt eigene Regeln und verfügt über andere Raum-Zeit-Wahrnehmungen. Sie ist eine „als-ob-Handlung“ mit einer Form der Welterschließung (denn auf diese zielt es ab) vom Rand.

Nicht nur die ludistische Kreation einer symbolischen Welt ist wesentlich für den Adoleszenzroman, sondern auch die Verbindung von Ritual und Spiel, auf die Müller-Funk verweist. Was diese beiden Kategorien verbindet ist die Fixierung von Raum und Zeit und die extremen Regulierung und Regelung der Abläufe. Allein die Freiwilligkeit unterscheidet die beiden. Die Initiation erfolgt in der Regel mit kulturellem und gesellschaftlichem Druck (vgl.: Müller-Funk 2016, 309)

Durch die allgemeine ludistische Bestimmung ergibt sich darüber hinaus, wie Müller-Funk für die phantastische Literatur schlussfolgert, auch für den Adoleszenzroman eine subversive Sonderrolle in der Literatur. Der Adoleszenzroman in seiner postmodernen Ausformung macht von der „[...] spielerischen Möglichkeit der Fiktion radikalen Gebrauch.“ (Müller-Funk 2016, 307) Er basiert nicht auf negativen oder aggressiven Haltungen, sondern setzt auf spielerisches Vergnügen. Vorbild ist dabei die Handlungs- und Konstruktionsweise des Tricksters, der die Ernsthaftigkeit der ihm umgebenden Welt schlichtweg negiert und wie Pippi Langstrumpf vor sich hinrällert: „Ich mach mir die Welt, widewide wie sie mir gefällt“. Dieser spielerische Zugang zur Welt zeigt sich auch darin, dass der Trickster keine Strategie und keine langfristige Planung verfolgt und sich nur auf das

Naheliegende konzentriert und sich ganz dem „als ob“ des Spieles hingibt. (vgl.: Walden, 55) Dennoch und gerade deshalb wird er zum Kulturbringer und Erneuerer, der extrem beweglich und wandlungsfähig ist.

„Das scheint zur zentralen Richtlinie der Konsumgesellschaft einer reflexiven, flüchtigen und digitalen Moderne geworden zu sein, in der die Menschen nirgendwo beheimatet sind, sondern gezwungen sind als heimatlose Nomaden umherzuziehen.“ (Walden, 86)

Der Trickster als „heimatloser Nomade“ schafft es stets, aus seinen Nöten eine Tugend zu machen. Durch sein amoralisches Verhalten immunisiert er sich gegen Emotionen und durch eine ludistische Ausrichtung schafft er es das Leben als Spiel zu betrachten. „Zu spielen wird dann so interpretiert, als sei es ein Handeln, das auf die Konsequenz des Handelns nicht zwangsläufig Rücksicht nehmen müsse.“ (Walden, 87)

Das Spiel ist also die Ausdrucksform des Trickster, der nie für seine (spielerischen) Handlungen einstehen muss, weil er angstlos die Konsequenzen nicht fürchtet, der Ernst gehört dem Helden, der zentriert zur Angst fähig ist und sich ernsthaft dem Kampf stellt, ohne zu fliehen. Die Differenz zwischen Spiel und Ernst ist damit auch eine Differenz von konsequenzenlos und Konsequenzen.

Der Roman, der am stärksten mit der Dichotomie von Spiel und Ernst arbeitet ist Plenzdorfs „Die neuen Leiden des jungen W.“ Spiel und Ernst sind durch die unterschiedlichen Erzählebenen angelegt. Edgars Vater, der versucht die letzten Tage seines Sohnes zu rekonstruieren, um seinen Tod zu verstehen, befragt unterschiedliche Menschen, die auf Edgar getroffen sind. Alle sind ernsthaft von Edgars Tod betroffen. Vater und Sohn waren seit vielen Jahren nicht in Kontakt, selbst diese Konstruktion spielt mit Erzählkonventionen, indem es das Telemachmotiv umkehrt. Edgar selbst zeigt sich durch seinen Tod wenig beeindruckt.

Hier hat niemand Schuld, nur ich. Das wollte ich mal festhalten! – Edgar Wibeau hat die Lehre geschmissen und ist von zu Hause weg, *weil er das schon lange vorhatte* [...] Daß ich dabei über den Jordan ging, ist echter Mist. Aber wenn das einen tröstet: Ich habe nicht viel gemerkt. 380 Volt sind kein Scherz, Leute. Es ging ganz schnell. Ansonsten ist Bedauern jenseits des Jordans nicht üblich. Wir alle hier wissen, was uns blüht. Daß wir aufhören zu existieren, wenn ihr aufhört, an

uns zu denken. Meine Chancen sind da wohl mau. Bin zu jung gewesen. (*Die neuen Leiden des jungen W.*, 16)

Die gesamte Dynamik des Textes entsteht durch diesen spielerischen Zugang zur Welt und zur Erzählung, der durch die Trauer und Betroffenheit (den Ernst) der Befragten konterkariert wird. Die gesamte Existenz von Edgar in seine Berliner Gartenlaube beruht auf spielerischen Inszenierungen, aus denen er, wenn er durchschaut wird, kein Hehl macht. „Es kommt nicht so darauf an, daß man etwas kann, man muß es draufhaben, so zu tun.“ (*Die neuen Leiden des jungen W.*, 45)

Besonders scheint ihm das Verwirrspiel mit Goethes Wertherzitaten zu gefallen. Erkannt werden die Zitate nicht. Mal werden sie als Geheimbotschaften bezeichnet, mal heißt es: „Er redete Blech.“ (*Die neuen Leiden des jungen W.*, 57)

Am Schluss des Romans gibt es noch einen Werther-Vergleich, der den Unterschied zwischen dem ernsthaft leidenden Werther und dem verspielten Edgar hervorstreicht.

Schätzungsweise war es am besten so. Ich hätte diesen Reinfall sowieso nicht überlebt. Ich war jedenfalls fast so weit, daß ich Old Werther verstand, wenn er nicht mehr weiter konnte. Ich meine, ich hätte nie im Leben freiwillig den Löffel abgegeben. Mich an den nächsten Haken gehängt oder was. Das nie. Aber ich wäre doch nie *wirklich* nach Mittenberg zurückgegangen. Ich weiß nicht, ob das einer versteht. (*Die neuen Leiden des jungen W.*, 147)

Sein Tod ist eine der vielen Konsequenzen, die in seinem Leben passiert sind, dessen Ernsthaftigkeit er aber konsequent negiert.

Johanna und Ernst (nomen est omen), die beiden Protagonisten in Cornelia Travniceks Roman „Junge Hunde“ sind – im Gegensatz zu Edgar – beide teleologisch ausgerichtet. Ernst wurde aus China adoptiert und ist deshalb in China auf der Suche nach seiner leiblichen Mutter und Johanna erkennt, dass ihr Vater nicht ihr leiblicher Vater sein kann und sucht nach ihrem richtigen Vater.<sup>64</sup> Ernst erlebt eine Reihe an Rückschlägen, die er nicht mit

---

<sup>64</sup> Das Telemachmotiv findet sich in Adoleszenzromanen immer wieder. In den hier verhandelten Texten ist es, neben Travniceks Text, am ausgeprägtesten in Hochgatterers „Wildwasser“ und Chidolues „Lady Punk“ zu finden. Thema ist es aber auch bei Plenzdorfs „Die neuen Leiden des jungen W.“ und bei Kreslehners „Charlottes Traum“.

einer Handbewegung wegwischt und ihn dennoch an seinem Ziel festhalten lässt.

Im Grunde könnte ich jetzt wieder nach Hause fliegen, *Das war wohl nichts* verkünden und allen weiteren Fragen ausweichen. Ich bin in dieses China hineingegangen, und ich werde auch wieder hinausgehen, wobei das Verhältnis an Ungewissheiten und Gewissheiten in mir sich nicht verschoben haben wird, auf eine seltsame Art und Weise bin ich vollkommen in Balance. (*Junge Hunde*, 137f.)

Seine Bewegung ist damit eine hermeneutische Verstehensbewegung, die ihn „in Balance“ bringt und nicht die azentrische Fluchtbewegung des Trickster.

Bei Salinger versucht ein Lehrer, Holden wieder auf den rechten Weg zu führen, indem er ihn den Ernst des Lebens als Spiel verkaufen möchte.

Dieser Vergleich wird von Holden schnell als nicht treffend entlarvt. Auch er zieht eine Grenze, die zwischen Spiel und Ernst verläuft; nämlich die zwischen Gewinnern (Spitzentypen) und Verlierern.

Ach ... na ja, dass das Leben ein Spiel ist und so. Und dass dabei gewisse Regeln gelten. Er war ziemlich nett. Also er ging nicht an die Decke oder was. Er redete einfach bloß davon, dass das Leben ein Spiel ist. Sie wissen schon.“ „Das Leben ist ja auch ein Spiel, mein Junge. Das Leben ist ein Spiel, bei dem gewisse Regeln gelten.“ „Ja, Sir. Ich weiß es.“ Von wegen Spiel. Schönes Spiel. Wenn man auf die Seite mit den ganzen Spitzentypen kommt, ist es schon ein Spiel – zugegeben. Aber wenn man auf die *andere* Seite kommt, wo keine Spitzentypen sind, was ist daran dann Spiel? Nichts. Kein Spiel. (*Der Fänger im Roggen*, 18)

In „Busfahrt mit Kuhn“ werden die Ebenen von Spiel und Ernst einerseits und Realität und Fiktionalität andererseits umgekehrt, indem die Realität als Spiel umgedeutet wird, ist der Ernst in der Fiktionalität zu finden. Das Leben als Schauspiel, in dem jeder seine Rolle(n) zu spielen hat, die Narration wird damit zur Probehandlung bzw. zum kulturellen Ritual.

„Wir spielen lange Fahrt. Ich spiele Rike. Die Rike, die sich nichts anmerken lässt. Die Rike, die auf alles einen dummen Spruch weiß. Die verdammt coole Sau namens Rike. Noah spielt Noah. Noah spielt den guten Freund.“ (*Busfahrt mit Kuhn*, 45)

Der Roman ist von Beginn an als filmisches Schauspiel inszeniert.

Der Prolog<sup>65</sup>, als paratextuelles Phänomen, wird damit zur Übergangszone der das Setting festlegt.

Die Rede vom Paratext als Übergangszone impliziert neben den Gesichtspunkten der Räumlichkeit auch eine Form der Bewegung, durch die diese Übergangszone überhaupt erst konstituiert wird. Es handelt sich, um mit Michel de Certeau zu sprechen, um eine „Praktik im Raum“ [...] durch die der Leser – die Leserin – den Weg aus der realen Lebenswelt in die fiktionale Welt des Textes finden soll. (Wirth, 167)

„Reichen Sie bitte drei Filmideen ein.“ heißt es am Beginn des Prologs.

„Erarbeiten Sie diese drei Ideen auf insgesamt 15 Seiten. Dabei ist es Ihnen völlig freigestellt, in welcher Länge Sie die jeweiligen Stoffe behandeln.“

(*Busfahrt mit Kuhn*, 9). Es handelt sich also um einen mit filmischen Mitteln erzählten Roman, der durchaus mit der Folie eines Roadmovie gelesen werden kann. Auf der Erzählebene pendelt der Text zwischen drei Strängen. Es gibt einerseits Dialoge mit kurzen Regieanweisungen, wie für ein Drehbuch und Passagen der Ich-Erzählung; daneben wird noch personal Kurtis slapstikartige Verfolgungsreise erzählt.

Sinnkonstruktion und transzendentale Erfüllung ist in „Busfahrt mit Kuhn“ für die Protagonistinnen und Protagonisten (noch) nicht möglich, wird aber als weiterer Entwicklungsweg am Ende angekündigt. Nur Rike kommt am Zielort an, doch selbst das Erreichen des Ziels bringt vorerst keine Erfüllung: „Beim Abi denke ich an die Zeit danach, an die Fahrt, und wenn wir fahren, denke ich nur ans Ankommen. Und jetzt? Jetzt weiß ich nicht mehr woran ich denken soll. Was passiert, wenn man sein Ziel erreicht hat?“ (*Busfahrt mit Kuhn*, 135)

In diesem Roman ist mit der Erreichung des Ziels die Spielhandlung zu Ende und dann beginnt der Ernst? Auf jeden Fall stoppt die Bewegung; vorerst nur: denn der Epilog fordert einen Prolog, eine Übergangszone aus dem Buch heraus, in das Leben hinein?

Lex und Sissi stehen an der Raststätte wie vereinbart. Sissi lächelt mir zu. Sie setzen sich auf die Rückbank, jeder schaut aus seinem Fenster. Das ist ein Epilog. Das Ende des Films.

Das ist erst der Anfang. Und so wird es vielleicht weiter gehen:

---

<sup>65</sup> Auch bei Geigers „Irrlichterloh“ gibt es einen Prolog und einen Epilog

Sissi wird sich bald wieder verlieben. Es wird ein anderer sein, nicht Ralf. Sie wird in Leipzig genommen. Sie wird eine Distanzbeziehung führen. Dann werden sie zusammen ziehen.

Lex zieht irgendwann nach Hamburg, beginnt eine neue Beziehung, und jedes Mal wenn ich ihn treffe, wird er mich fragen, wie es Sissi geht. Ob sie glücklich ist. Noah wird Marie heiraten. Ich werde nicht an der Filmakademie angenommen. Ich habe mich gar nicht beworben. Es geht weiter. Wir stehen auf. Und gehen los. Und irgendwann wird unser Gehen auch eine Richtung bekommen. (Busfahrt mit Kuhn, 142f.)

Aufzustehen im Bewusstsein dass die eigene Gehbewegung eine Richtung braucht, bedeutet dem Land Wanderschaft entwachsen zu sein, das Spiel in Ernst zu verwandeln und führt mitten in die Dichotomie von Bewegung und Stillstand.

#### 7.1.4. Bewegung – Stillstand

Was wäre ein Reisebericht, in dem es hieße, man bleibe, ohne doch je angekommen, man reise, ohne doch je aufgebrochen zu sein – wo es, einmal aufgebrochen, niemals hieße, man sei angekommen oder nicht angekommen? Ein solcher Bericht wäre ein Skandal, die Erschöpfung der Lesbarkeit durch Blutverlust.  
(Roland Barthes)

Die Dichotomie von Bewegung und Stillstand ist in den Adoleszenzromanen auf besondere Weise dargestellt und der Literatur an sich ist die Bewegung des Reisens eingeschrieben, wie Ottmar Ette betont und am Beispiel von Cervantes „Don Quijote“ verdeutlicht. (vgl.: Ette 2001, 39) „Don Quijote“ greift nicht nur die Reisestruktur auf, sondern ermöglicht Leserinnen und Leser eine aktive Teilnahme. Zusätzlich wird die „kommunizierbare Erfahrungsstruktur“ gedoppelt, indem die Reiseroute nachvollziehbar gemacht wird. (vgl.: Ette 2001, 40)

Diese Art von selbst erfahrener bzw. ergangener Literatur wird von Reisegesellschaften immer wieder angeboten. Mit Don Quijote durch Spanien, mit Ulysses in Dublin, mit Holden Caulfield durch New York. Mit Jakob Schmalfuß auf dem Rad von Wien aus durch das Voralpenland zu fahren könnte für bibliophile Menschen durchaus reizvoll sein.

Obwohl der Adoleszenzroman durch Bewegung geprägt ist, die Tricksterfiguren ständig fliehen und die Helden suchend durchs Land ziehen, ist Stillstand als Gegenpol in diesen Texten ebenso wichtig, bzw. versteckt sich oft hinter vordergründiger Bewegung hintergründiger Stillstand. Es verhält sich hier in der Literatur genau so, wie im realen Leben. Um Reisegeschwindigkeiten maximal vergrößern zu können, muss der Körper im Stillstand und fest umgurtet verharren. Auch literarische Reisegeschwindigkeiten sind mitunter Bewegungen des Scheins auf einer oberflächlichen Handlungsebene. Die Erfahrung der literarischen Helden bleibt davon oft unberührt.

Paul Virilio beschreibt die Bewegungsfreiheit als erste Freiheit des Menschen. (vgl.: Virilio 1995, 31) So wie Bewegung in der Menschheitsgeschichte neue Freiheiten brachte, ermöglicht sie den adoleszenten Helden und Heldinnen neue Freiheit. Der Auszug aus der bekannten, alten Welt ist der erste Schritt in Richtung Grenzüberschreitung und damit zu einer neuen Entwicklung.

Nachdem sich das Lebenstempo, wie in Kapitel 3 veranschaulicht wurde, in den letzten Jahren potenziert hat, hat sich auch die Bewegungsgeschwindigkeit erhöht. Die Welt wird nicht mehr ergangen, sondern durchfahren. Die äußere Bewegungsgeschwindigkeit wird erhöht und die eigene Geschwindigkeit maximal reduziert. Carsten Gansel meint: „Hinter der von Jugendlichen auf der Darstellungsebene beschworenen Action steckt in Wahrheit Bewegungslosigkeit.“ (Gansel 1999a, S. 122) Die eigentliche Bewegungslosigkeit, die Gansel damit anspricht, ist die Negation der Entwicklung. Tricksterfiguren, die es sich in ihrem „Land Wanderschaft“ bequem gemacht haben und nicht an der Übertretung der Grenze interessiert sind. Douglas Coupland bringt diese Entwicklung auf den Punkt. „Wir leben unser kleines Leben an der Peripherie; wir sind an den Rand

gedrängt, und es geht etwas Wichtiges vor, an dem wir lieber nicht teilnehmen wollen.“ (*Generation X*, 23)

Diese Verbindung von Welterkenntnis und Gehbewegung, im Sinne der antiken Pädagogik und im Sinne der gemeinsamen Etymologie der Worte Sinn und gehen, wird zusehends schwierig, denn hohe Geschwindigkeiten erschweren oder verhindern den Erkenntnisgewinn.

Wenn die Pädagogik ursprünglich die Verbindung des Sinns und des Fußmarsches [...] war, wenn die langsame Annäherung einen sinnvollen Zusammenhang zwischen den Elementen der durchschrittenen Welt stifteten, so schieben die hohen Geschwindigkeiten die Bedeutungen ineinander, bis sie sich schließlich ganz auflösen [...] (Virilio 1978, 25)

Um dieser Bedeutungsauflösung zu entkommen, muss Otis aus Douglas Couplands „Generation X“ am Straßenrand stehen bleiben und nachdenken. „Er wusste, dass er einem heißen, besorgniserregenden Gedanken auf der Spur war; er musste seinen Wagen an den Straßenrand lenken, um zu denken, während die Autos auf der Schnellstraße vorbeirasten.“ (Coupland, *Generation X*, 102f.)

Alexa Hennig von Langes „Relax“ ist wie kein anderer Text durch die Dichotomie von Bewegung und Stillstand geprägt. Diese Dichotomie ist streng parzelliert zwischen den beiden Romanteilen. Der männliche Chris verkörpert Dynamik, er schreibt damit die männliche Bewegungsgeschichte fort und knüpft damit an die Tradition der männlichen Bewegungsfreiheit an. Alles an ihn ist durch Bewegung geprägt, auch seine Denkbewegung ist ein gedankliches Mäandern durch Raum und Zeit, die alle physikalischen Grenzen zu überschreiten scheint. „Ich will heute noch komplett wegbeamten, andere Sphären durchfliegen, mit den Flügeln schlagen [...]“ (*Relax*, 108) Je schneller seine äußere Bewegung verläuft (zusätzlich beschleunigt durch exzessiven Drogenkonsum), desto „zappeliger“ werden seine Gedanken. Er gestaltet sein Leben als Endlosparty. Das Fest ist das „Moratorium des Alltags“, wie Odo Marquard herausgearbeitet hat, auch hier haben wir es mit einer dichotomen Struktur zu tun. (vgl.: Marquard, 684ff.) Wird das Moratorium zu sehr ausgeweitet, endet es tödlich, so auch bei Chris. Auf überbordende Bewegung folgt im Tod existenzieller Stillstand.

Der zweite Teil des Romans schildert dieselbe Zeitspanne aus der Sicht „der Kleinen“, Chris’ Freundin. Im Gegensatz zu Chris ist sie absolut statisch. Mit ihrer Bewegungslosigkeit schreibt sie sich in eine lange weibliche Tradition ein. „Noch vor dem gehegten und gepflegten Haustier steht am Anfang der Domestizierung die Frau, sie ist die erste Form der Ökonomie, noch lange vor der Sklaverei und der Tierzucht.“ (Virilio 1995, 30) Während Chris mit seinen Jungs feiert, reduziert sie ihr Dasein auf bewegungsloses Warten in ihrer Wohnung, genauer in ihrem Bett. „Jetzt ist Freitag Nachmittag, und ich hole mir das Telefon aus dem Flur, stelle es schön neben das Bett auf den Boden und nehme mir mein ‚Vampirella‘-Comic [...]“ (*Relax*, 139) Ihr Bewegungsradius ist damit auf ein Minimum reduziert, die Außenwelt wird in die statische Inszenierung erzählend hereingeholt, um gut warten zu können.

In meinem Schlafzimmer sieht es auch aus wie in Las Vegas. Das ist superlässig. Ich habe da nämlich 40 von diesen kleinen, bunten Plastiklichtern aufgehängt und überall gelbe und pinke Plastikblumen hingestellt, und am Bett steht ein riesiger Engel aus Porzellan. Der kniet und hat die Hände gefaltet. Soll wohl so ein Zeichen sein, daß der betet. Das ist mein Las Vegas, und hier lässt es sich einigermaßen gut warten. (*Relax*, 138)

Die individuellen Wahrnehmungen überlagern objektive Sichtweisen, sodass trotz Gleichzeitigkeit der erzählten Zeit kein deckungsgleiches Bild erzeugt werden kann und Begriffe wie Einheitlichkeit oder gar Wahrheit zu Gunsten von Fragmentierung aufgegeben werden.

Viele der Adoleszenzromane funktionieren wie Roadmovies im weitesten Sinn und werden auch als solche rezipiert. Allen voran „Tschick“, „Irrlichterloh“, „Busfahrt mit Kuhn“, „Caretta Caretta“, „Wildwasser“ und wohl auch „Abrauschen“.

Klaus Kastberger betont ebenso den „drive“ in Hochgatterers „Caretta Caretta“. „Allein durch die Handlung hat der Roman gehörigen drive, durch Einschübe und Zeitsprünge wird man zusätzlich auf Trab gehalten.“ (Kastberger)

Die Bewegung der Figuren soll eine Reisebewegung sein, eine ausladende Reisebewegung. Bei „Tschick“ wird von „große[r] Reise (*Tschick*, 174)

gesprochen, bei Bachs „Busfahrt mit Kuhn“ heißt es „lange Fahrt“ (Busfahrt mit Kuhn, 45)

Bewegung und Stillstand wird in den Texten aber nicht nur durch die Figuren erzeugt, sondern auch durch den Vorgang des Erzählers.

Karin Cerny bezeichnet Dominik aus „Caretta Caretta“ in ihrer Rezension als Geschichtendealer. „Wie erleben einen Geschichtendealer bei seiner Arbeit.“ (Cerny) Hochgatterer verschafft seinen Figuren immer wieder durch überbordendes Erzählen eine Verschnaufpause, bzw. ist das Erzählen Flucht auf der sprachlichen Ebene. In „Wildwasser“ versucht sich Jakob, den drängenden Forderungen eines bekannten Dealers mit einer ausufernden Geschichte über seinen Vater zu entkommen. Dass diese Geschichte nur eine unter vielen ist, verrät die Einleitung: „Ich entschied mich für die Kaukasus-Geschichte.“ (*Wildwasser*, 28)

Stillstand ist nicht nur der Befund einer Gesellschaft, „deine generation, pflegte karl zusagen, sunlicht live, schau sie dir an, die gestalten, wie sie unbeweglich dastehen in den kneipen mit nichts im kopf: (*Abrauschen*, 24) sondern auch Sehnsucht.

Holden Caulfield möchte Situationen konservieren, eine Weiterentwicklung stoppen, die Zeit anhalten und dem Leben damit einen musealen Charakter geben.

Aber das Beste in dem Museum war, dass alles immer genau da blieb, wo es war. Keiner rührte sich vom Fleck. Man konnte hunderttausendmal hingehen, und der Eskimo hätte noch immer gerade die beiden Fische gefangen. [...] niemand wäre anders. Anders wäre nur man *selbst*. Nicht, dass man so viel älter wäre oder was. Das wohl eher nicht. Man wäre eben einfach anders. (*Der Fänger im Roggen*, 158)

Damit kommt in die Dichotomie von Bewegung und Stillstand wieder die Dichotomie von selbst und anders und die Transition des aktuellen Selbst zu einem anderen Selbst. Wenn (beim Helden) schon die eigene Entwicklung nicht aufgehalten werden kann, dann soll wenigstens das Umfeld statisch bleiben. Das Museum wird für Holden damit ein Regressionsraum, der kindliche Regressionsphantasien befriedigen kann.

Wie lange so ein Übergangsprozess dauern kann, beschreibt Röggla augenzwinkernd: „’abgehauen bin ich mit 16 von zuhause’, begann er

wieder, 'fort war ich mit 17 und mit 18 durfte ich dann weg [...]'  
(*Abrauschen*, 25)

Mitunter braucht es einen längeren Anlauf, um tatsächlich in Fahrt zu kommen.

### 7.1.5. Oben – Unten

Hoch der Himmel, tief die Erde  
Alle Tage Sonnenschein  
Wenn ich nicht ein Kindlein wäre  
Möchte ich ein Vöglein sein...  
(Kinderlied)

Der literarische Raum ist kein zweidimensionaler Raum. Er konstituiert sich immer auch durch ein Oben und Unten; durch eine Hierarchisierung der Figuren, der Orte und ihrer sozialen Praktiken. Bereits im Kapitel 4.2. wurde auf den Zusammenhang von Landschaftsbetrachtung von oben und Emotionalität hingewiesen, bzw. auf die Konstruktion von Gegenräumen bzw. Gegenbewegungen zu den Landschaftsgärten des 18. Jahrhunderts und der bewussten Inszenierung des Gebirges und der Schlucht. Mit Lévi-Strauss wurde ebenso an dieser Stelle darauf verwiesen, dass dem Blick von oben eine literarische und zugleich epistemologische Dimension zukomme. Geschwindigkeit ist in den möglichst geradlinigen Niederungen möglich, wodurch Inhalt und Kommunikation zu Gunsten von Geschwindigkeit marginalisiert werden (Kapitel 4.3). Der Blick von oben, nach einer erfolgreichen Besteigung des Berges, der Überblick, der die Hierarchisierung bereits im Wort trägt, sollte demnach zur Erkenntnis oder zumindest zu einer weiteren (nicht nur topographisch) Sicht führen. Doch die erhöhte Position bringt den Protagonistinnen und Protagonisten im Adoleszenzroman mitunter wenig. Die bereits beschriebenen Stockungen und Störungen der Raum-Orientierung werden spürbar und die Beschleunigungstechnologien können nun ihre Wirkung ganz entfalten.

In Cornelia Travniceks „Junge Hunde“ bietet der Blick von oben keine epistemologischen Erkenntnisse für Ernst bei der Suche nach seiner leiblichen Mutter. Der Aufstieg auf den Berg Huáng Shan eröffnet keine Gegenräume, wie sie in der Literatur der Romantik zu finden sind, die Besteigung wird zum angstvollen Pilgergang, der noch nicht einmal aufrecht vollzogen werden kann. Der Blick ins nebelverhangene Tal bietet keine Weitsicht und verweigert den „kontemplativen Betrachtungsüberblick“, wie ihm Bachmann-Medick beschreibt.

„Ich würde gerne: mich auf eine dieser Bergspitzen setzen, abwarten. Manchmal einen Schluck aus einer Flasche nehmen, einen Blick auf das Land werfen. Mich umsehen, in jede Himmelsrichtung winken. Zehntausend Jahre dort nicht mehr herunterkommen.“ (*Junge Hunde*, 165) Die Sehnsucht ist noch vorhanden, die Situation stellt sich für Ernst nur gänzlich anders dar: Eine Frau mit Föhnwelle stöckelt „[...] auf Absätzen schmal wie ein Stift [...]“ (*Junge Hunde*, 163) mit einer Lunchbox in der Hand an dem strauchelnden vorbei, dicht gefolgt von drei Amerikanern, die ihn förmlich an die Wand drängen. „Sie gehen breitbeinig, ihre Existenz wird rundum von Funktionskleidung beschützt, sie lachen.“ (*Junge Hunde*, 163) Allen anderen scheint er Aufstieg mühelos zu gelingen, sogar auf Stöckelschuhen und lachend.

Ernst ist, wie bei Bachmann-Medick beschrieben, in einem Konfliktraum gefangen. Die Suche nach der leiblichen Mutter wird zur Obsession, die ihm nicht nur die Rückkehr zu seiner Familie verunmöglicht, sondern seine Raum- und Bewegungswahrnehmung insgesamt beeinflusst und seine Bewegungsform zusehends prekärer werden lässt. Der Fall, wie ihn Bachmann-Medick für die amerikanische Literatur nach 9/11 beschreibt wird zwar nur gedanklich vollzogen –

Ich mache mir etwas vor, ich bin kein Tourist, das Warten hat keinen Sinn, der Knoten löst sich nicht. Ich könnte zwei Schritte zur Seite machen, die Arme ausbreiten, die Augen schließen. Mein Name stünde in den Zeitungen. Meine leibliche Mutter würde mich sehen und es wissen. (*Junge Hunde*, 163)

– aber unmittelbar nachdem dieser Gedanke ausgebreitet ist, rutscht Ernst tatsächlich aus und fängt sich gerade noch mit der Hand ab.

Nun bin ich doch noch in die Knie gegangen in China. Vielleicht sollte ich sowieso besser auf allen Vieren diesen Berg hinaufkriechen, wie ein Bittsteller, ein Pilger, und oben dann offenbart sich mir ein Geheimnis im ersten Mondlicht. Ich schaue in das Tal hinunter und sehe nichts außer den Schemen der Lastenträger hinter mir, mit ihren Stangen schräg über der Schulter. Wo bin ich, etwa auf halber Höhe? Bei diesem Wetter werde ich sowieso keinen Sonnenaufgang sehen. (*Junge Hunde*, 163f.)

Kein entzaubertes Geheimnis, kein Überblick, keine Erkenntnis.

Seine Befangenheit im Krisenraum ist für Ernst besonders prekär, weil seine Krisenkompetenz ohnehin nicht hoch ist.

„Ernst ist niemand für Krisensituationen. [...] Ein Sterngucker, nicht erst seit dem Studium der Astronomie. Die Nase durchgehend oben, weil der Blick in den Wolken hängt.“ (*Junge Hunde*, 184)

Der Blick nach oben ist ihm möglich, der Blick nach unten und eine Erkenntnis bleiben ihm verwehrt.

Auch in Salingers „Fänger im Roggen“ gelingt dieser kontemplative Betrachtungsüberblick nicht, aber immerhin ist dem Helden die Wichtigkeit der räumlichen Inszenierung klar und Emotionalität funktioniert noch durch die Gestaltung eines inszenierten Abschiedsgefühls. Seinen Auszug aus dem Internat inszeniert er bewusst durch einen Perspektivwechsel und den Blick von oben.

In Wirklichkeit war ich nämlich da oben, weil ich versuchte, so eine Art Abschiedsgefühl zu kriegen. Also, ich bin schon von allen möglichen Schulen weg, da habe ich gar nicht begriffen, dass ich von da weggehe. Wenn das nicht so ist, geht's einem noch dreckiger. (*Der Fänger im Roggen*, 13)

Kaum ist es ihm gelungen, mit Hilfe von anderen Erinnerungen ein Abschiedsgefühl zu entwickeln, rennt er auf der andern Seite den Berg hinunter. „Wenn ich mich erst mal an solchen Kram erinnere, kriege ich auch ein Abschiedsgefühl, wenn ich eins brauche – jedenfalls meistens. Kaum hatte ich es, drehte ich mich um und rannte die andere Seite des Berges runter [...]“ (*Der Fänger im Roggen*, 13)

Der Held verfügt über einen Bestimmungsort, der Trickster aber lebt im Land „Wanderschaft“, wie Bischof formuliert. Dieses Land „Wanderschaft“ hat

Salingers Held, Holden Caulfield bereits verlassen und seine Heldenreise beginnt.

Ernst und Holden haben versucht, den Berg, bzw. Hügel gehend zu besteigen, die beiden vierzehnjährigen Protagonisten Maik und Tschick, der eigentlich Andrej Tschichatschow heißt, versuchen erst gar nicht, gehend irgendwohin zu kommen. Alle Wege und Abwege befahren sie mit dem gestohlenen Lada, mit dem sie eigentlich in die Walachei zu Tschicks Großvater wollen. Die Walachei, die topographisch betrachtet „unter“ Deutschland liegt.

Zwei Mal begeben sie sich auf eine erhöhte Position. Einmal zufällig, weil sie am Ende des Weg nicht umkehren wollen. „Ich fahre doch jetzt nicht zurück“, sagte Tschick und rumpelte, ohne zu bremsen geradeaus.“ (*Tschick*, 110) Sie wollten nicht den Blick von oben genießen, möchten sich keinen Überblick verschaffen, sondern sie wollten sich unten verewigen, indem sie ihre Namen mit Hilfe des Autos in das Weizenfeld „schreiben“. Das könnte man dann von oben, einem Hubschrauber aus oder später auf Google Earth lesen. Sich auf diese Weise in die Welt einzuschreiben, gelingt nicht, denn der Überblick fehlt ihnen nicht nur beim „Schreiben“, sondern auch am Gipfel. Ein Gewitter zieht auf und der Himmel verdunkelt sich. „Es war früher Nachmittag, aber es wurde finster wie die Nacht.“ (*Tschick*, 111) Einzig zur Flucht hilft die erhöhte Position. Der Traktor im Tal wird rechtzeitig gesichtet. Auch hier ist die anschließende Bewegung eine prekäre, die sich erst auf der gesicherten Straße wieder normalisiert. „Wir rutschten mehr rückwärts durch das Weizenfeld den Hügel runter, als dass wir fuhren, und dann gings zurück auf die Straße und ab.“ (*Tschick*, 113)

Das zweite Mal „besteigen“ sie den Berg willentlich. Sie sind nun zu dritt, weil sie die gleichaltrige Isa, die zu ihrer Halbschwester nach Prag möchte, aufnehmen. Mit ihr tritt die geschlechtliche Differenz, wie sie im Kapitel 6.4 beschrieben wurde, in die Handlung ein und weitet die Figurenkonstellation zu einer Triade. Was aber vor allem passiert ist, dass es durch die Annäherung zwischen Maik und Isa zu einem Moment der Annahme des Fremden und Anderen, wie es Müller-Funk beschrieben hat, kommt, und damit zu einer Selbst-Annahme. (vgl.: Müller-Funk 2016, 22) Zumindest wird

dieser Prozess in der Bergszene, die durchaus als Schlüsselszene gewertet werden kann, initiiert.

Wie im Kapitel 6.4. beschrieben ist, nicht die Vereinigung entscheidend, sondern die Annäherung, die ihr vorausgeht. So muss die Szene ohne Kuss auskommen.

Tschicks bestechender Logik folgend, gehen sie nicht zu Fuß auf den Berg, sondern fahren hinauf.

Stattdessen ging es rauf auf den Berg. Wir hatten ja nie einen Plan, was wir machen wollten, aber während wir frühstückten, guckten wir die ganze Zeit auf diesen Berg, der aussah wie der höchste Berg überhaupt, und irgendwann war klar, dass wir da mal raufmussten. Unklar war nur, wie. Isa fand zu Fuß am besten. Das fand ich auch, aber Tschick meinte, zu Fuß wäre ja wohl Schwachsinn. „Wenn du fliegen willst, nimmst du ein Flugzeug, zum Waschen eine Waschmaschine und wenn du auf den Berg willst, nimmst du das Auto“, sagte er. „Wir sind doch nicht in Bangladesch.“ (*Tschick*, 173)

Am Gipfelkreuz angekommen liegt die Erkenntnis nicht unter ihnen, sondern vor ihnen. Wie schon etliche Bergsteiger zuvor schnitzen sie ihre Initialen und das Jahr ins Holz. Nach der Erfahrung der geschlechtlichen Alterität macht Maik nun auch die Erfahrung mit dem Tod, der wie bereits beschrieben das absolut Andere darstellt. Mit dem Tod kommt nun ein existenzieller Rahmen von Alterität hinzu und der Trickster wird fähig, Angst wahrzunehmen und kann zum Helden reifen, der wieder nach Hause zurückkehren kann.

Und während wir uns sonnten, und unterhielten und Tschick beim Schnitzen zuguckten, musste ich die ganze Zeit darüber nachdenken, dass wir in hundert Jahren alle tot wären. [...] Allein dass jetzt unsere Buchstaben neben all den anderen Buchstaben standen, die von Toten gemacht worden waren, zog mir am Ende doch irgendwie den Stecker. „Ich weiß nicht, wie es euch geht“, sagte ich, „aber die ganzen Leute hier, die Zeit – ich meine, der Tod.“ Ich kratzte mich hinterm Ohr und wusste nicht, was ich sagen sollte. (*Tschick* 174f.)

Tschick stellt auch die dritte Dimension von Alterität, das Ausländische dar. Auf die Frage woher er komme, sagt er: „Aus Rostow. Das ist Russland. Aber die Familie ist von überall. Wolgadeutsche. Volksdeutsche. Und Banaten Schwaben, Walachen, jüdische Zigeuner –“ (*Tschick*, 98) Er

markiert sich damit als einer, der von überall anders kommt, nur nicht von hier.

Die Bewegung von unten nach oben und von oben nach unten wird in „Tschick“ konsequent durchgeführt. Am Ende, als Maik all seine Helferfiguren abhanden gekommen sind, wirft er mit der Mutter das Inventar des Hauses in ihren eigenen Pool, bis die Polizei, die von den Nachbarn gerufen wurde, kommt. Anschließend springen sie selbst hinein, tauchen unter und schauen vom Boden des Pools hinauf zu den Polizisten.

Ich dachte, dass ich das alles ohne Tschick nie erlebt hätte in diesem Sommer und dass es ein toller Sommer gewesen war, der beste Sommer von allen, und an all das dachte ich, während wir da die Luft anhielten und durch das silberne Schillern und die Blasen hindurch nach oben guckten, wo sich zwei Uniformen ratlos über die Wasseroberfläche beugten und in einer stummen, fernen Sprache miteinander redeten, in einer anderen Welt – und ich freute mich wahnsinnig. Weil, man kann zwar nicht ewig die Luft anhalten. Aber doch ziemlich lange. (*Tschick*, 253f.)

Für den nächsten Atemzug geht es wieder nach oben, wo er auch bleiben wird, denn sein Ziel, das Erlangen von Gefühlssicherheit, den Aufbau einer Identität, die geglückte Überquerung des Limes durch vielfache Alteritätserfahrungen, hat er erreicht.

Erst durch die teleologische Ausrichtung und die Entwicklung einer Erwachsenenidentität, durch den Eintritt des existentiell Anderen durch den Tod, ist es den Figuren möglich aus vertikalen Bewegungen Erfahrungen zu ziehen, neue Blickwinkel einzunehmen und einen Überblick zu gewinnen.

### 7.1.6 Orte – Nicht-Orte

Gehen bedeutet, den Raum zu verfehlen.  
(Michel de Certeau)

Marc Augé hat in seinem 1992 publizierten Band „Nicht-Orte“ festgestellt, dass Orte durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet sind. In

Gegensatz dazu „[...] definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt, einen Nicht-Ort.“ (Augé, 83) Augés These ist, dass die „Übermoderne“ vermehrt Nicht-Orte hervorbringt, „[...] also Räume, die selbst keine anthropologischen Orte sind.“ (Augé, 83) Wesentlich für diese Nicht-Orte ist, dass „alte Orte“, also Geschichte und Geschichten im weitesten Sinn nicht in diese Orte integriert, registriert oder klassifiziert werden. Nicht-Orte sind demnach keine Erinnerungsorte. Augé beschreibt die Polarität von Orten und Nicht-Orten nicht als verfestigt, sondern als dynamisch.

Orte und Nicht-Orte sind fliehende Pole; der Orte verschwindet niemals vollständig, und der Nicht-Ort stellt sich niemals vollständig her – es sind Palimpseste, auf denen das verworrene Spiel von Identität und Relation ständig aufs Neue seine Spiegelung findet. (Augé, 83f.)

Augé bezieht sich in seinen Überlegungen auf Michel de Certeau. Der Begriff Nicht-Ort wurde von ihm in seinem Werk „Kunst des Handelns“ geprägt. Der Statik des Ortes setzt er die Dynamik des Raumes entgegen. Er beschreibt den Nicht-Ort als flüchtig, weil er nur etwas Vorübergehendes, Temporäres sei. (vgl.: Augé, 84ff.)

Diese Nicht-Orte sind Flughäfen, U-Bahnen, Flüchtlingslager oder Einkaufszentren. Der Philosoph Peter Sloterdijk spricht von Transit-Räumen und meint damit Straßen, Plätze, Einkaufszentren und Nachtasyle. Es handelt sich dabei um „Niemandsorte“, um Orte, „[...] an denen Menschen zusammenkommen, ohne jedoch ihre Identität an die Lokalität binden zu wollen oder zu können.“ (Sloterdijk, S. 1000)

Nicht-Orte und Transit-Räume sind mittlerweile zu einem weltumspannenden Geflecht von gleichen Räumen gewachsen, denn die Einkaufsstraßen der Weltstädte gleichen einander weltweit. Mitunter wird damit die Ankunft in einem fremden Land zur Ankunft im Bekannten, wie Müller-Funk aufzeigt.

Wer in den vielen Städten dieser Welt mit den Flugzeug landet, der ist nicht nur von der Fremdheit des anderen Landes überrascht, sondern auch davon, dass sich bestimmte Infrastrukturen ähneln und dass er dort neben Flughäfen und breiten Fahrstraßen all jene globalen Produkte, Markennamen, elektronischen Ausrüstungen, Imbiss-Restaurants und postmoderne Einkaufszentren findet, die er auch aus seinem eigenen kulturellen Kontext kennt. Dieses Zusammenwachsen

vollzieht sich an einer fragilen, sich schnell ändernden Oberfläche, die Marc Augé als ein System von Nicht-Orten bestimmt hat. (Müller-Funk 2016, 26f.)

Wesentlich ist, wie Sloterdijk beschreibt, dass eine Anbindung der Identität an diese Orte weder möglich, noch erwünscht ist. Wenn Augé betont, dass Nicht-Orte in der Postmoderne (Übermoderne) immer häufiger werden, so zeugt diese Tatsache auch von der Juvenalisierung der Gesellschaft und davon, dass Trickster nicht in der Lage sind, räumliche oder historische Bindungen und Verbindungen herzustellen. Der Raum des Trickster ist leer, diese Leere bietet aber auf der anderen Seite die Möglichkeit zu Gegenräumen (Soja) wie sie bereits beschrieben wurde. Damit wird der Trickster abermals zum Kulturbringer in einer Welt in der potentiell alle unterwegs sind. „Wo niemand zu Hause ist, da sind die Menschen räumlich gesprochen potentiell unterwegs, ohne dass freilich die Menschen globale Nomaden geworden sind.“ (Müller-Funk 2016, 27) Augé sieht diese Möglichkeit des Nicht-Raumes nicht und bezeichnet ihn als „[...] Gegenteil der Utopie; er existiert, und er beherbergt keinerlei organische Gesellschaft.“ (Augé, 111)

In welcher Weise diese liminalen Orte zu wichtigen symbolischen Räumen in der Literatur werden zeigt Müller-Funk an Hand von Dimitré Dinev.

Indem aber Migration zu einem permanenten Zustand wird, dynamisieren sich auch die Räume und halten sich im Zustand einer höchst provisorischen Ordnung. Solche Umbestetzungen hat etwa der bulgarisch-österreichische Schriftsteller Dimitré Dinev in seinem Roman Engelzungen beschrieben: dort werden ephemere Räume, Nicht-Orte oder Heterotope – von der öffentlichen Toilette über Bahnhöfe bis zum Würstelstand – zu wichtigen sozialen und symbolischen Räumen und provisorischen Zwischenräumen. (Müller-Funk 2010a, 34)

Transitorische Möglichkeitsräume, wie sie bei Dinev zu finden sind, gibt es ebenso bei Paulus Hochgatterer. Heimatlos sind seine Figuren aus „Caretta Caretta“ im wahrsten Sinn des Wortes, denn sie leben in einer betreuten WG, einen „Zwischenzuhause“. „Ständig passiert in unseren Familien etwas, das es uns in Wahrheit unmöglich macht, dort zu bleiben, dachte ich.“ (*Caretta Caretta*, 52). Die Orte, die Dominik („Caretta Catetta“) und Jakob (Wildwasser) aufsuchen, sind klassische Nicht-Orte. Bahnhöfe, U-Bahnen, Passagen, die, wie auch der Weg dort hin, haarklein beschrieben werden.

Die Beschreibung gilt allerdings nicht dem Raum, sondern seiner sozialen Füllung, wie bei Dinev werden diese Räume wichtige soziale und symbolische Räume. Es entsteht in den Texten eine enges Netz dieser sozialen Struktur.

Der Eingang zum Bahnhof Hüttdorf war leer. Üblicherweise sitzt im Sommer dort auf den Stufen der alte Bert zwischen zwei Doppelliter Rotwein, hat einen oder zwei seiner Mäntel angezogen und dunstet ab, was er in der kalten Jahreszeit an Körpergeruch angesammelt hat. [...] Philipp war auch nicht da. Philipp ist ein paar Jahre jünger als ich, dreizehn oder so, und hatte ein riesengroßes Feuermahl im Gesicht. Manchmal nennt er sich selbst „das Feuermahl: der Rächer der Witwen und Waisen, der Ritter der Ehr- und Obdachlosen“. Er hat tatsächlich eine Art sozialen Tick [...] (*Wildwasser* 22f.)

Auch in diesem Kontext ist es möglich, dass eine Literatur am Rand, von diesem Rand aus raumstrukturierende Funktion übernimmt und damit auch diesen Teil des kulturellen Rituals übernimmt. Hochgatterers Helden spinnen nicht nur ein Netz an sozialen Beziehungen, sie füllen die Nicht-Orten, wenn schon nicht mit Geschichte, so zumindest mit jeder Menge Geschichten und erzeugen damit räumliche Strukturierungen.

Die Welt wird nicht nur als Ansammlung von Nicht-Ort wahrgenommen, sondern auch als verkleinert, geschrumpft wie bereits am Beispiel von Katrin Röggla gezeigt wurde. Augé beschreibt auch diese paradoxe Situation: das Übermaß an Raum korreliert mit einer Verkleinerung der Welt.

Vom Übermaß an Raum könnten wir zunächst – noch ein wenig paradox – sagen, daß er das Korrelat zur Verkleinerung unseres Planeten bildet, zu der Entfernung von uns selbst, der die Leistungen der Kosmonauten und die Runden entsprechen, welche die Satelliten um die Erde drehen. Im gewissen Sinn reduzieren die ersten Schritte in den Weltraum unseren Raum auf einen winzigen Punkt, dessen exakte Abmessung uns die von Satelliten aufgenommenen Fotos zeigen. (Augé, 39)

Die fünfzehnjährige Heldin in Dagmar Chidolues „Lady Punk“, Terry, erlebt die Welt ebenso geschrumpft. „Praktisch kannte Terry die ganze Welt. Sie war von Mal zu Mal kleiner geworden und bot nichts Neues mehr, jedenfalls nichts, wo was los sein könnte.“ (*Lady Punk*, S. 7)

Der einzige Text, der den Diskurs über Raumpraktiken der Postmoderne nachvollzieht, ist Couplands „Generation X“. Wohnhäuser der „Yuppisiedlung“ werden als verkleideten Einkaufszentren bezeichnet. Die

Konklusio, die Otis aus seinen Überlegungen zieht, verandern nicht nur den Wohnort in einen transitorischen Ort, sondern die Welt zu einem gefährlichen Ort.

„He! Das sind ja überhaupt keine Häuser – das sind verkleidete Einkaufszentren.“ Otis baute diese Wechselbeziehung weiter aus: Küchen wurden zu Lebensmittel messen, Wohnzimmer zu Vergnügungsparks, Badezimmer zu Wasserspielanlagen. Otis sagte sich: „Gott, was geht bloß im Kopf der Leute vor, die in diesen Dingern wohnen – kaufen die bloß ein?“ [...] Und in dem Moment verließ ihn sein gerade erst gefundener Trost. „Wenn Leute im Geist ihre Häuser in Einkaufszentren verandern können“, dachte er, „dann sind diese selben Leute auch imstande, im Geist Atombomben mit regulären Bomben gleichzusetzen.“ [...] „Und wenn diese Leute erst einmal die neuen, kleineren, freundlicheren Ausmaße der Explosion sähen, würde der Umwandlungsprozeß irreversibel sein. (Generation X, 102f.)

Bei Salinger werden Räume noch als Orte mit Relation, Identität und Geschichte dargestellt. Trotz der extremen Beweglichkeit der Figur gelingt es ihm, raum-zeitliche Verbindungen herzustellen, mental maps zu erzeugen und so wieder nach Hause zurückkehren zu können, wenngleich die Rückkehr in ein paar Nebensätzen marginalisiert wird. Diese räumlichen Orientierungspunkte sind immer an Orte seiner Kindheit gebunden, die er in der Beobachtung seiner Schwester reflexiv an seine eigene Geschichte anbindet.

Orte in der Literatur bieten somit Orientierungspunkte für den reifenden oder gereiften Helden, Nicht-Orte hingegen dienen zumeist der Konservierung der Raumwahrnehmung der Trickster. Es gibt in ihnen keine „metaphysischen Orientierungsmarken“, und die Angst als Entwicklungsmotivation bleibt aus. Wo literarische Nicht-Orte zu einem Geflecht sozialer Beziehungen umgestaltet werden, leisten sie einen Beitrag zum kulturellen Ritual in einer juvenalisierten Gesellschaft.

## **7.2. Raum-Bilder, Abbilder, Vorbilder, Nachbilder. Das Spiel von Identität und Differenz**

Nicht das Auge, sondern das Gehirn ist das Organ des Sehens.  
(Detlef B. Linke)

Wär' nicht das Auge sonnenhaft  
Wie könnten wir das Licht erblicken?  
Lebt' nicht in uns des Gottes eigne Kraft,  
Wie könnt' uns Göttliches entzücken?  
(Johann Wolfgang Goethe)

Bei dem Versuch, den Adoleszenzroman mit Blick auf das Spatiale bzw. den spatial turn, zu analysieren, zeigt sich, dass der Adoleszenzroman getragen ist von Deplatzierungen, die die gewohnte Ordnung symbolischer Räume negiert bzw. neu deutet, weil sie mit der Liminalität verbunden sind. Diese Prozess wurde zuvor am Beispiel von Paulus Hochgatterer verdeutlicht.

Dabei ist die Grenze nicht einfach nur eine Linie, an der ein bestimmter Raum endet, sondern die Grenze ist es, die den Raum konstituiert. Dabei wird der betreffende Raum nicht selten vom Rand aus thematisiert, wobei das ‚normale‘ Zentrum oft ausgeblendet bleibt. (Müller-Funk 2016, 305)

Die Randlage, die Verbindung mit der Liminalität und die Fokussierung auf das bewegliche Andere in all seinen Facetten, erzeugt eigene Bilder und Nachbilder in den Texten.

Als Nachbilder fasst Ottmar Ette, sich auf Goethe und seine Farbenlehre stützend, Bilder, die im Kopf entstehen und dort ihre Wirkung erzeugen, genährt von anderen Bildern und anderen Erfahrungen.

Willentlich wie unwillentliche Herstellung eigener Bilder, die – so dürfen wir Goethe deuten – auf der Netzhaut erscheinen, sind durchaus ableitbar. Wir können im Proustschen Sinn von einer willentlichen Erinnerung (*mémoire volontaire*) wie einer unwillentlichen (*mémoire involontaire*) der Bilderzeugung sprechen, die dadurch ergänzt wird, daß uns Nachbilder, die durch äußere Reize auf unserer Netzhaut entstehen, nicht immer zu Bewusstsein kommen müssen. (Ette 2001, 408)

Es geht also um die Überlagerung von gegenwärtigen Bildern, durch ältere, teils verdrängte Nachbilder. Nachbilder bieten damit die Möglichkeit Historizität, Fremdes, kulturell und geschlechtlich Anderes in die Texte zu

legen und aus ihnen zu holen und Literatur damit in Bewegung zu setzen. Literarische Nachbilder entstehen durch ständige Überblendung von unterschiedlichen Bildern. „Die Überblendung beruht auf einem Spiel von Identität und Differenz, von Eigenem und Fremden.“ (Ette 2001, 406) Genau dieses Spiel von Identität und Differenz ist das zentrale Spiel der Adoleszenz. Was ist das Eigene, was das Fremde, wo sind die Möglichkeitsräume und wie können sie genutzt werden und immer wieder die Frage nach der Grenze. Das Problem heutiger Adoleszenter ist neben Beschleunigung und Gegenwartszentriertheit die „[...] potentielle [...] „Enteignung“ des adoleszenten Möglichkeitsraums durch die permanent aufbrechenden Erwachsenen, die generationelle Bindung verweigern.“ (King 2011, 59) Adoleszenten werden durch die Juvenalisierung der Elterngeneration die Räume weg genommen. King untermauert ihre Überlegungen mit Hans Blumenberg, der 2001 in „Lebenszeit und Weltzeit“ festhielt „Überlebt zu werden, überlebt zu sein“ wird unter Bedingungen beschleunigten sozialen Wandels zur zentralen Befürchtung derer, „die sich auf jugendlichen Gleichklang mit dem Zeitgeist [...] festgelegt haben.“ (King 2011, 60) Man könnte überspitzt formulieren: Wo auch immer die Jugendlichen hinkommen, die Erwachsenen sind noch dort. Die Wirkmächtigkeit des Spiels von Identität und Differenz wird damit maximal verkleinert. Wen wundert da noch, dass die Welt in Adoleszenztexten immer wieder als Miniatur vorgestellt wird. Die Erfahrung von Beschleunigung und räumlicher Enteignung macht die Welt klein.

Auf der einen Seite werden adoleszente (Möglichkeits)Räume von Erwachsenen erobert bzw. nicht verlassen und die Grenzen damit brüchig, auf der anderen Seite gibt es die Möglichkeit, durch fiktionale Bilder Nachbilder zu erzeugen. Auch diese Bewegung, zwischen Bildern und Nachbildern, ist grenzüberschreitend, „[...] ohne feste Grenzziehungen zu hinterlassen.“ (Ette 2001, 409) Grenzüberschreitungen finden also permanent in die falsche Richtung statt: hinein in die Welt der Liminalität. Die Erzeugung von Bildern ist in der Welt der heutigen Adoleszenzen überbordend geworden. Die Kamera ist – als Teil des Smartphones immer dabei und jederzeit bereit zum Einsatz zu kommen.

Bilder und Nachbilder sind zumindest in literarischen Texten nicht voneinander zu scheiden, verfügen auf der Retina des Textes und damit auf der Retina des Lesers über denselben Status, dieselbe Aussagekraft. Es sind Bilder, die sich aus einem unerschöpflichen Spiel von Identität und Differenz auf dem retinalen wie dem literarischen Gewebe erzeugen. (Ette 2001, 410f.)

Jugendliche heute leben in einer Welt, in der das „Echte“ erst durch das (Nach)-Erzählen, das bebilderte Wiedergeben „echt“ zu werden scheint. Gelebt wird erst, wenn eine Geschichte darüber erzählt werden kann. Die eigentliche Wirklichkeit ist damit die fiktionalisierte, stark entrückte bzw. zurechtgerückte also inszenierte und medial aufbereitete Wirklichkeit, eine Wirklichkeit in der Nachbilder bereits mitgestaltet sind. Beate Großegger zeigt dieses Phänomen am Hand des „Selfie-Kults“, wenn sie schreibt:

Diese Jugendgeneration ist vermutlich ohne es selbst zu bemerken, stark von erfolgsgesellschaftlichen Leitprinzipien geprägt, die da lauten: „Wer nicht auffällt, fällt durch“ und „Wer sich nicht so zeigt, wie es das soziale Umfeld erwartet, kann kaum Punkte sammeln [...] Daher präsentiert sich die „Generation Web 2.0“ eben vorzugsweise, wie sie glaubt, dass sie von anderen, die Teil dieser Community sind, gesehen werden will. Am Beispiel des „Selfie“-Kults zeigt sich dieses Phänomen besonders eindrücklich: Diejenigen, die „Selfies“ online stellen, agieren nicht nur als Selbstdarsteller\_innen, sondern auch als strenge Beobachter\_innen des mit der eigenen Selbstdarstellung erzielten Feedbacks. Ihr Ziel ist, von anderen nicht nur gesehen, sondern auch positiv bewertet zu werden. [...] Und noch ein weiteres ist an der populären „Selfie“-Kultur interessant. „Selfie“ steht im Zeichen des POIDH-Prinzips. POIDH, ein Akronym, das für „pics or it didn't happen“ steht, zeigt wie sehr auch die in die Onlinewelt verlängerten Jugendkulturen heute Kulturen des Sichtbaren sind. Die vom POIDH-Prinzip inspirierte jugendkulturorientierte Jugend tendiert dazu, alles, was sie erlebt, mit einem Foto zu dokumentieren und via Upload nahezu in Echtzeit ins virtuelle Schaufenster zu stellen. [...] Das mit dem jeweiligen Erlebnis assoziierte gute Gefühl resultiert hier also nicht aus dem Erlebnis selbst, sondern aus dem Präsentieren des Erlebten vor einem als relevant erachteten Publikum. (Großegger, 24f.)

Die zusätzliche Dynamik, die hier entsteht ist, dass Bild und Nachbild erst in der Bewertung als solche vervollständigt werden. Das Eigene wird damit erst durch die Inszenierung und Bewertung des Anderen zum Eigenen. Die Erzeugung von Identität ist damit noch ein Stück nach außen verschoben und die bewegliche Grenze zwischen (Vor)Bild und Nachbild weiter dynamisiert. „Die Welt im Kopf“, die damit entsteht, „ist die Dynamik eines Raumes in Bewegung.“ (Ette 2001, 411) analysierte Ette. Die Welt im Kopf

ist auch die Dynamik eines Raumes der durch Bewertung von außen in Bewegung gerät.

Es gibt nun zwei Lesarten dieses Selfie-Phänomens auf das Feld der Literatur gewendet. Zum einen steigt damit der Anspruch auf Literatur, die Grenze der Fiktionalität durch reale Wiedererkennbarkeit zu überschreiten und das Fiktionale damit zum Realen und gleichzeitig zum Eigenen zu machen. Ein höchst verschobener Tauschhandel, der Realität und Fiktionalität, diesem Verständnis nach, beide arm aussehen lässt. Literatur wird damit zu einer simplen Wirklichkeitsverrechnung einer narrativ inszenierten Wirklichkeit. Vor allem, wenn hier poststrukturalistische Theorien zur Anwendung gebracht werden und mit Bhabha klar wird, „Daß ein Text oder ein kulturellen Bedeutungssystem sich nicht selbst genügen können [...]“ (Bhabha, 54), weil der Akt des kulturellen Ausdrucks von einer différance des Schreibens überkreuzt wird, einer Differenz, die im Prozess der Sprache liegt. (vgl.: Müller-Funk 2016, 211)

Zum anderen ist damit eine Kompetenz angesprochen, die noch verstärkt Bilder (Projektionen) aufrufen kann und vor allem Nachbilder (literarische oder anderen äußere Impulse) erzeugt, die narrative Lücken ausfüllen kann. (vgl.: Ette 2001, 421) und damit an der Produktion des „Neuen“ in der Adoleszenz mit schreibt.

Im Kapitel 5.3. wurde bereits die Theorie des romanhaften Schreibens von Julia Kristeva besprochen. Kristeva betont, dass „[...] das Genre des Romans selbst weitgehend auf eine ‚adoleszente Ökonomie‘ des Schreibens angewiesen [ist]“ (Kristeva 2007, 158f.) Auch sie beschreibt die Möglichkeit des (Adoleszenz)Romans, einerseits als kulturelles Ritual zu fungieren und andererseits diese Strukturen im Roman stets aufs Neue zu finden und dabei, so muss ergänzt werden, neue Nachbilder zu entwickeln.

„Als permanenter Zeuge unserer Adoleszenz ermöglicht uns der Roman, diesen gleichermaßen depressiven wie jubilatorischen Zustand des Unvollendeten wiederzufinden, dem wir einen Teil des [...] ästhetischen Genusses verdanken.“ (Kristeva 2007, 158)

Nach den grenzüberschreitenden Bildern und Nachbildern soll nun die Grenze zu den hermeneutischen Bewegungsstrukturen überschritten werden.

### **7.3. Bewegungsformen in der Literatur**

Reisen heißt für mich Schreiben und  
Schreiben heißt für mich Reisen.  
(Michel Butor)

Die Literaturwissenschaft hat sich in den letzten Jahren vermehrt dem Raum zugewendet und topographische Figuren entwickelt, wie auch Sigrid Weigel betont.

Topographische Figuren stehen im Zentrum [...] vieler [...] Literaturtheorien, weil die literarische Darstellung strukturell mit der Aufgabe konfrontiert ist, das Verhältnis von Zeit und Raum im Kontinuum des Textes zu gestalten. So ist die Bewegung im Raum beispielsweise ein prominentes literarisches Verfahren zur Darstellung individueller und kultureller Entwicklungen in der Dimension der Zeit, ein Verfahren, das ein ganzes Register topographischer Figuren hervorgebracht hat. (Weigel, 238)

Es soll hier nun aber nicht der Blick auf die topographischen Figuren gerichtet werden, vielmehr geht es um die Frage von Bewegung und Dynamik der Texte und Figuren, welche Bewegungsmuster die Orte konstruieren und konstituieren. Es geht bei diesen Bewegungen immer um „[...] Bewegungen des Verstehens im Raum [...]“ (Ette,63)

Ottmar Ette hat daher einige Grundfiguren der reiseliterarischen Bewegung ausgeführt, die in Folge auch für den Adoleszenzroman fruchtbar gemacht werden können. „Diese Figuren können einen gesamten Text, oftmals aber auch nur einzelne Teile und Abschnitte eines Reiseberichts beziehungsweise Erzähltextes erfassen.“ (Ette 2001,63)

Ette ist es auch, der sich dem Thema Bewegung in der Literatur auf verschiedenen Ebenen genähert hat. Zwei wesentliche Arbeiten zu diesem Themenkomplex sind „Literatur in Bewegung“ (2001) und ZwischenWeltSchreiben (2005). „Literatur in Bewegung“ widmet sich – ausgehend vom Reisebericht – der grenzüberschreitenden, sich in Bewegung befindlichen Literatur. Die von Ette entwickelte Perspektive gibt einen Blick frei auf andere Räume, Dimensionen und Bewegungsmuster. „ZwischenWeltSchreiben“ wagt einen ersten Versuch einer „Poetik der Bewegung“, wie sie Ette fordert.

Sind in der Postmoderne die zeitlichen Fundamente unseres Denkens und Schreibens im Vergleich zur Moderne schwächer geworden, wodurch räumliche Konzepte und Denkweisen an Bedeutung gewonnen, so sind heute Bewegung und Migration als entscheidende Merkmale der Literatur der Welt in den Blickpunkt zu rücken. Eine ausgearbeitete *Poetik der Bewegung* aber liegt noch nicht vor. Sie aber muß vorangetrieben werden, könnte sie uns doch die vektorielle Imagination heutigen Schreibens in all ihrer Komplexität und Vielfalt an Figuren erschließen. (Ette 2005, 42)

Ein zentraler Begriff dieser „Poetik der Bewegung“ ist die Vektorisierung. Sie meint die „[...] Speicherung alter (und selbst künftiger) Bewegungsmuster, die in aktuellen Bewegungen aufscheinen und von neuem erfahrbar werden [...]“ (Ette 2005, 11) Sie umfasst auch den Aspekt der kollektiven Geschichte „[...] deren Bewegungsmuster sie im diskontinuierlichen, vielfach gebrochenen post-euklidischen Vektorenfeld künftiger Dynamiken speichert.“ (Ette 2005, 11)

Diese historischen Bewegungen werden somit, so Ette, in gegenwärtigen Bewegungen vergegenwärtigt. „Sie sind als Bewegung im Wissen der Literatur aufgehoben.“ Damit wird Bewegung in der Literatur zum kollektiven Archiv, das wesentlich mehr zu bieten hat, als Baßlers Archiv des Profanen mit Hilfe von Listen und Markennamen. Es geht eben nicht um die Oberfläche des Wiedererkennens, sondern um das Erkennen von historischen und kulturellen und ästhetischen Dynamiken.

Ette hebt hervor, dass diese Vektorisierung auch auf den Mythos verweise, indem die historisch akkumulierten und tradierten Bewegungen durch Literatur in gegenwärtige Bewegungsabläufe übersetzt werden. Auch er spricht damit die „Arbeit am Mythos“ im Blumenbergschen Sinn an, ohne ihn an dieser Stelle explizit zu nennen. Deutlich macht er seine Überlegungen an zwei Beispielen:

So verleihen [...] der Auszug aus Ägypten oder die Irrfahrt des Odysseus [...] den Migrationsbewegungen des 20. Jahrhunderts ein zusätzliches Sinnpotential, das noch die einfachsten Choreographien semantisch auflädt und verdichtet. (Ette 2005, 11)

Die bei Odysseus eingeschriebene Verstehensbewegung ist auch in der heutigen Zeit nachvollziehbar und damit als narratives Modell anwendbar.

In der Hermeneutik dieser Bewegungsfigur des Migranten ist ein (nicht notwendig mit der Autorintention verknüpftes oder dem Autor bewußtes) Überlebenswissen gespeichert, das uns auch heute noch zugänglich ist und außerhalb des ursprünglichen Entstehungskontextes angeeignet werden kann. Es sind – so meine These – gerade die Bewegungsfiguren dieser Bewegungs-Figur Odysseus, die den Übersetzungs- und Aneignungsprozess erleichtern, lagert sich in ihnen doch ein intrinsisch strukturiertes Bewegungsgeflecht in Raum und Zeit ab, das als spatiales Verstehensmodell auch in anderen Räumen und Zeiten nachvollzogen und als Lebenswissen auf die narrative Strukturiertheit des eigenen Lebens übertragen werden kann. (Ette 2005, 42f.)

Neben dem listenreichen Odysseus verweist Ette auf die „Bewegungsfigur des Mitgerissenwerdens“. Figuren, die von einem „Benjaminischen Engel der Geschichte“ fortgerissen werden. (vgl.: Ette 2005, 13) „An die Stelle der Kreisbewegung des Odysseus tritt hierbei eine diskontinuierliche, von Brüchen durchzogene Bewegung, die „[...] als Bewegungsmuster von ziellosen, sprunghaften Veränderungen [...]“ (Ette 2005, 13) bezeichnet werden kann.

Diese beiden Bewegungsfiguren müssen zum Verständnis des Adoleszenzromans noch erweitert werden. Neben dem (teilweise listenreichen) Helden (Odysseus), der von einem Ziel angetrieben ist, das er in geraden stern- oder kreisförmigen Bewegungen fokussiert, gibt es den unbedingt listenreichen Trickster, der ziellose Wanderer, der lieber fliehend Haken schlägt, zwischen verschiedenen Räumen hin und her pendelt und damit Zwschenräume schafft, als sich einem Kampf zu stellen. Der Nebenbuhler Caspar Zelzer in Arno Geigers „Irrlichterloh“ bringt diese unbedachte, unbekümmerte Fluchtbewegung des Trickster (Jonas) auf den Punkt und unterstreicht dessen kindliche Haltung:

Als ob sie mich verantwortlich macht, daß Jonas eine besondere Gabe besitzt, mit allem und jedem, womöglich mit verbundenen Augen, querfeldein zu gehen. Dieser Narr, dieser rettungslose Narr. Ich kann nichts dafür, daß er geistig noch immer in kurzen Hosen herumrennt und keine Vorsicht kennt, und es ist auch nicht meine Aufgabe ihn vor den Folgen seiner Unbedachtheit zu schützen (Irrlichterloh, 161)

Ette konstatiert im postmodernen Diskurs einen zu großen Fokus auf räumliche Dimensionen und fordert eine Fokussierung auf Bewegung und Dynamik ein.

Raumbegriffe, so scheint mir, gibt es genügend. Was uns jedoch dringend fehlt ist ein ausreichend präzises terminologisches Vokabular für Bewegung, Dynamik und Mobilität. Man könnte so weit gehen, von einer Kolonisierung von Bewegung durch eine Flut an Raumbegriffen zu sprechen, welche die Dynamik und Mobilitäten im Zeichen einer obsessiven Spatialisierung *fest-stellen* und begrifflich reduzieren, indem sie die Dimension der Zeit geflissentlich übergehen. (Ette 2005, 19)

Walter Benjamins „Passagen-Werk“ streicht er hier als gelungenen Versuch hervor, mobile Bewegungsräume zu beschreiben. „Sie bilden Zwischenwelten, die unter Einbeziehung der Passanten wie *Mobiles* funktionieren.“ (Ette 2005, 19)

Es soll nun aber nicht, wie auch Ottmar Ette betont, nach dem „spatial turn“ ein „vectorial turn“ ausgerufen werden, viel mehr geht es um die Schärfung des Blicks für die Bewegungsfiguren des Adoleszenzromans und dessen Vorbilder und Nachbilder.<sup>66</sup>

### **7.3.1. Bewegungsformen im modernen Adoleszenzroman – die teleologische Bewegung des Helden**

Es ist nie zu spät für andere Welten.  
Never too late, auf den Zug aufzuspringen.  
(Adelheid Dahimène)

„Ich glaube‘, sagte er, ‚irgendwann wirst du herausfinden müssen, wo du hin willst. Und dann musst du auch da hingehen. Aber sofort. Du kannst es dir nicht leisten, auch nur einen Augenblick zu verlieren. Du nicht.“ (*Der Fänger im Roggen*, 239)

Nicht nur Holden Caulfield kann es sich nicht leisten nicht hin zu gehen. Es ist die Aufgabe des Helden auszuziehen, um Gefühlssicherheit zu erlangen,

---

<sup>66</sup> Die nachfolgenden Ausführungen fußen auf einem Referat mit gleichnamigen Titel wie diese Arbeit, das ich 2006 bei der Tagung „Länge mal Breite. Raum und Raumgestaltung in der Kinder- und Jugendliteratur“ der STUBE Wien gehalten habe. (vgl.: Kalteis 2006)

das Fürchten zu lernen, um als gereifter Held zurück kommen zu können und damit die Schwelle zu übertreten.

Die teleologische Ausrichtung des Helden macht ihn zu einem Suchenden, nicht aber zu einem ziellos Wandernden, wie den Trickster.

Norbert Bischof beschreibt das Raumgefühl des Helden mit Hilfe des Ethnologen Frobenius, der das Raumgefühl unterschiedlicher Kulturen mit einem „Höhlengefühl“ und einem „Weitengefühl“ beschrieb, wobei die kulturellen Zuschreibungen wie sie Frobenius trifft, durchaus als problematisch zu betrachten sind, wesentlich sind Bischof die Typologien. Während den Trickster auf seiner Wanderschaft ein immer „[...] neues und doch gleichbleibendes Hier [...]“ (Bischof, 557) empfängt, hat der Raum des Helden metaphysische Orientierungsmarken. Wesentlich dafür ist die Fähigkeit zur Furcht.

Fähig zur Empfindung von Angst zu sein heißt, Konsequenzen abschätzen zu können, das wiederum bedeutet, in der Lage zu sein, Vorstellungen und Ziele zu entwickeln. Die Bipolarität liegt nun nicht mehr innerhalb der Figur, sie ist nach außen verschoben und tritt als Aufgabe oder Möglichkeit an die Figuren heran.

Die Bewegungen des Helden sind daher zielgerichtete, wenn auch suchende Bewegungen. Odysseus war immer auf der Suche nach einem Weg nach Hause, auch wenn er dabei viele Umwege genommen hat, schlussendlich hat sich der Kreis geschlossen. Nicht immer muss die beschriebene Bewegung eine kreisförmige Bewegung sein. Ausgangspunkt der Bewegung des Helden kann auch eine sternförmige Bewegung sein oder eine Linie. Wichtig ist und bleibt, dass es eine zielgerichtete Bewegung ist, auch wenn das Ziel nicht erreicht wird.

### 7.3.1.1. Der Kreis

...schön ist so ein Ringelspiel  
(Hermann Leopoldi)

„Erzähl nie einem was. Denn sonst vermisst ihr alle mit der Zeit.“ (*Der Fänger im Roggen*, 269) steht am Ende vom J.D. Salingers 1951 erstmals publizierten Roman „Der Fänger im Roggen“. Das Erzählen schafft Verbindung die der 17 jährige Held Holden Caulfield im Leben nicht, oder zumindest nicht dauerhaft herstellen kann. Ein biographischer Sinn ergibt sich lediglich durch den Akt des Erzählens und das Erzählen gelingt ihm nur in einer „Verfertigung der Gedanken beim Gehen.“ Diese Verbindung von Welterkenntnis und Gehbewegung, wie sie bereits beschrieben wurde, ist damit für Holden Caulfield wesentlicher Motor für seine Bewegung. Das eigene Bewegungstempo steuert die Geschwindigkeit der Welterfahrung und macht es ihm möglich, die Grenze zu überschreiten. Salingers Text markiert den Ausgangspunkt des modernen Adoleszenzromans. Er war die Initialzündung in dessen Sog weitere Texte entstanden.

Das narrative Bewegungsmuster in Salingers Text ist der Kreis. Von den Eltern in das Eliteinternat ausgeschickt scheitert er dort, irrt im winterlichen New York herum, um schlussendlich doch wieder nach Hause zurückkehren zu können. Die Rückkehr hat allerdings nichts Feierliches und wird narrativ marginalisiert. Der Blick ist in diesem Adoleszenztext nicht auf die Übertretung der Schwelle gelegt, sondern auf das Dazwischen, auf den liminalen Zustand. Das Grundmuster des Kreises, dem ein Bewegungsmodell des Verstehens im Sinn einer veränderten Rückkehr eingeschrieben ist, ist Motor verschiedener Heldenmythen und auch des profanisierten Derivats des Mythos, dem Märchen bzw. dem Zaubermärchen.

Zentral geht es in dieser Bewegung um die „[...] Vermehrung des Wissens über das Andere [...] um dessen Lebensbedingungen und Kulturformen, [...] die] rückgebunden [werden] an den Gewinn des Wissens im Herkunftsland des Reisenden.“ (Ette 2001, 63) Übertragen auf den Adoleszenzroman

bedeutet das, dass die Heldenreise geglückt und damit die liminale Schwelle überschritten ist.

Die Kreisbewegung strukturiert nicht nur den Text, sondern strukturiert auch „[...] die Aneignung des Textes durch den Leser [...]“ (Ette 2001, 64)

Diese Kreisbewegung beschreibt in manchen Texten einen hermeneutischen Zirkel,

[...] indem sie das Vor-Gewußte zu Beginn des Textes einblendet, durch neue Erfahrungen und Wissenszuwächse kontrolliert, ergänzt [...] oder auch neu systematisiert, um schließlich in einer letzten Bewegung dieses [...] Wissen wieder mit den Wissensbeständen über das Eigen zu verknüpfen. (Ette 2001, 64)

Gut beobachtbar ist die Gestaltung des Vor-Gewussten in Herrndorfers „Tschick“. Am Beginn des Textes wird auf das Ende fokussiert, bzw. auf das Ende der „großen Reise“ von Maik und Tschick. Nur Maik wird zunächst als Figur eingeführt, seine Heldenreise soll erzählt werden. Offensichtlich hatte er einen Unfall, sitzt auf der Polizei und wird später ins Krankenhaus gebracht. Der Verwirrtheit der Figur wird die Verwirrung der Leserinnen und Leser zur Seite gestellt. Die Anbindung an die Figur und dessen Erfahrungsmöglichkeit ist damit geschaffen und die Darstellung von Vor-Gewusstem und Noch-Nicht-Gewusstem werden durch eigene Erfahrungen und Erfahrungen aus dritter Hand wechselseitig aufeinander bezogen (vgl.: Ette 2001, 64)

Der Reiseweg wird damit buchstäblich Schritt für Schritt zum Weg des Verstehens, der Reisende zum Orientierungspunkt einer hermeneutischen Bewegung, die der Leser anhand seiner Lektüre beständig nachvollziehen kann. (Ette 2001, 64)

Um diesen Autonomieprozess gestalten zu können, braucht es Bewegung. Der Held im modernen Adoleszenzroman zieht aus, um die Welt zu erkunden. In dieser Reise bildet das Fremde die Möglichkeit das Eigene zu finden. „Die Reise geht im autobiographisch modellierten Bewusstseinsprozess auf. Sie ist eine Reise um die Welt zum Eigenen.“ (Ette ,70)

„Mit Hilfe von Bewegung nehmen Handelnde gleichsam Abdrücke von der Welt, formen diese zugleich und machen sie zu einem Teil von sich selbst.“ (Gebauer/Wulf, 24) Diese Form der Weltaneignung durch Bewegung ist für Holden Caulfield und für Maik Klingenberg möglich. Sie finden den Weg zurück in eine Gesellschaft, deren Werte sie nicht prinzipiell teilen, aber prinzipiell als zu ihrer Welt gehörig akzeptieren. (vgl.: Kalteis 2003, 13) Bereits bei Salinger kündigen sich – wie von Bachmann-Medick beschrieben – prekäre Bewegungsformen (ein Fallen) an. Der Fall wird allerdings nur als Konsequenz angedroht, denn Holden fällt nicht tatsächlich. Das Fallen fungiert hier als narratives Erziehungsmittel, das ihn wieder auf den rechten Weg führen soll.

„Dieser Abgrund, auf den du zurennst – das ist ein besonderer, ein ganz schrecklicher Abgrund. Dem Menschen, der fällt, ist es nicht vergönnt, zu spüren oder zu hören, wie er untern aufschlägt. Er fällt und fällt immer weiter. Dieses Konstrukt ist für Menschen gedacht, die an irgendeinem Zeitpunkt in ihrem Leben nach etwas suchten, was ihre Umgebung ihnen nicht bieten konnte. (*Der Fänger im Roggen*, 238)

Erwähnung findet Salinger auch in Ulrich Plenzdorfs 1973 erschienenen Roman, „Die neuen Leiden des jungen W.“.

„Ich hatte [den Fänger im Roggen] durch puren Zufall in die Klauen gekriegt. Kein Mensch kannte das. Ich meine: kein Mensch hatte es mir empfohlen oder so. Bloß gut. Ich hätte es dann nie angefaßt.“ (*Die neuen Leiden des jungen W.*, 33) An einer späteren Textstelle heißt es: „Der das geschrieben hat, soll sich mal meinen Salinger durchlesen. Das ist echt Leute! Ich kann euch nur raten ihn zu lesen, wenn ihr ihn irgendwo aufreißen könnt.“ (*Die neuen Leiden des jungen W.*, 37)

Intertextualität wird hier selbst als Bewegungsmuster vorgestellt, indem auf Salinger und vor allem auf Goethes „Werther“ verwiesen wird, wird ein historischer Bogen gespannt und gleichzeitig der Kreis zwischen Edgar und seinem Freund geschlossen. Werther-Zitate sollen dem Freund als Antworten dienen. Seinem Freund bleiben sie unentschlüsselt, bei den Leserinnen und Lesern können sie aber zu Nachbildern werden und dem Text damit eine weitere ästhetische und historische Dimension eröffnen.

Goethes Texte dienen in einer hermeneutischen Zirkelbewegung als Befragung und Antwort zur eigenen Befindlichkeit und als Reisebericht, gesprochen auf Kassetten, aus dem Land seiner Seele. Werther wird für Edgar somit zum Reflexionsraum für sein eigenes Leben. Wahrer Erkenntnisgewinn gelingt damit nicht und der hermeneutische Zirkel wird schlussendlich zum circulus vitiosus.

Erzählend versucht auch Edgar Wibeau in den „Neuen Leiden des jungen W.“ eine Annäherung an sein Leben. Die Bewegungen, die er dabei ausführt sind immer wieder Kreisbewegungen, nachdem ihm die teleologische Ausrichtung fehlt, führen diese Bewegungen ins Leere. Diese Ausrichtung ins Leere unterstreicht auch die Erzählposition von Edgar. Er erzählt nicht nur aus einer zeitlichen Distanz zu seinem Leben, sondern auch aus einer räumlichen, die ihn eine besondere Position einnehmen lässt.

Das Erzählen und sich erzählend Platz in der Welt zu schaffen ist ein bis heute wiederkehrendes Motiv des Adoleszenzromans.

In Douglas Couplands „Generation X“ taucht das Motiv der Geschichte als zentrale Motivation des Lebens selbst auf. „Entweder entstehen aus unserem Leben Geschichten, oder es gibt einfach keinen Weg hindurch.“ (Generation X 19) An einer anderen Stelle heißt es „[...] die meisten von uns hätten nur zwei oder drei wahrhafte Momente im Leben, der Rest sei Füllmenge, und die meisten wären am Ende ihres Lebens glücklich, wenn einige dieser Momente zusammenpassten, wenn sie eine Geschichte ergeben, die irgendjemand einigermaßen interessant finden könnte.“ (Generation X 40)

Bernhard Fetz beschreibt dieses Erzählen als kreisförmige Bewegung.

„Sie leben in einem Privatreich aus Zeichen und Symbolen, die nur versteht, wer die Generationserfahrungen der Generation X teilt – einer Generation die Schleifen zieht, ohne einen Landeplatz zu finden.“ (Fetz 2005)

Motor für die Erzählung ist die Sehnsucht nach einem anderen Leben, die auch bei Plenzdorf und Salinger zu finden ist.

„Generation X recycelt die Urszene der amerikanischen Erzählliteratur: Um ein Lager herum sitzen Menschen; es ist Nacht, und es ist kalt. Einem von ihnen, dem Geschichtenerzähler kommt es zu, die Anwesenden zu

unterhalten [...] Das Erzählen bannt die Gefahr der bedrohlichen Wildnis und schafft kollektive Identität.“ (Fetz 2005)

Der Erzählung kommt damit Raum- und Identitätsschaffende Funktion zu. Sie ist der Zufluchtsort, der eingenommen wird wenn eine Sinnkonstruktion schwierig oder unmöglich wird oder wie bei Plenzdorf noch existenzieller, Gefahr besteht, dass das Leben ausgelöscht oder vergessen wird.

Das Erzählen in diesen drei Texten vollzieht sich in kreisförmigen Bewegungen. Sie kreisen allesamt um einen Sinn, den sie nicht herstellen können oder um Figuren und Orte, die sie nicht oder nicht mehr erreichen können.

Holden Caulfield bewegt sich tagelang durch das Dickicht der Stadt New York. Die Stadt als Handlungsort unterstreicht die Einsamkeit von Holden. Er ist, wie Georg Lukacs in seiner Theorie des Romans sagt, ein „transzental Obdachloser“ (Lukács). Zentrum in seinen kreisförmigen Bewegungen ist seine Kindheit, bzw. die Orte seiner Kindheit, die er zwar aufsuchen an denen er aber nicht mehr in derselben Form partizipieren kann.

Ich lief und lief und dachte dabei immer an die gute Phoebe, dass sie samstags immer in das Museum ging wie ich damals. Ich dachte, dass sie denselben Kram sah, den ich immer gesehen hatte, und wie sie nun jedes Mal, wenn sie ihn sah, anders war. Es deprimierte mich eigentlich nicht, wenn ich daran dachte, aber ungeheuer fröhlich machte es mich auch nicht. Manche Sachen, die sollten bleiben, wie sie sind. Man sollte sie in einen großen Glaskasten stecken können und sie einfach so lassen. Ich weiß das ist unmöglich, aber schade ist es jedenfalls. Jedenfalls dachte ich beim Gehen an das alles. (*Der Fänger im Roggen*, 159)

Seine Erzählungen drehen sich oftmals im Kreis, wie die Katze um den eigenen Schwanz, was eine Entwicklung – über den Status Quo hinaus – unmöglich macht.

Es ist nicht lustig feige zu sein. Vielleicht bin ich nicht durch und durch feige. Keine Ahnung. Ich glaube, vielleicht bin ich bloß teilweise feige und teilweise der Typ, den es nicht besonders juckt, wenn er was verliert – das hat meine Mutter verrückt gemacht, als ich eine Kind war. Manche verbringen Tage damit, was Verlorenes zu suchen. Ich hab anscheinend gar nichts, was mir was ausmachen würde, wenn ich es verloren hätte. [...] Man sollte nämlich überhaupt nicht feige sein. Wenn dann einem eigentlich eine reinhauen sollte, und einem ist danach, es zu tun, dann sollte man es auch tun. Aber ich bin darin eben einfach nicht gut. Viel lieber würde ich einen aus dem Fenster stoßen oder ihm mit der Axt den Kopf abschlagen, als ihm

eine reinhauen. [...] was mir aber bei einer Schlägerei am meisten Angst macht, ist das Gesicht des Typen. Ich ertrage es nicht, dem anderen ins Gesicht zu sehen, das ist das dumme bei mir. Es wäre weniger schlimm, wenn beide die Augen verbunden hätten oder was weiß ich. Das ist eine komische Form von Feigheit , wenn man sich's mal überlegt, aber es ist eben Feigheit. Ich mach mir da gar nichts vor.“ (*Der Fänger im Roggen*, 119)

Wie sehr die Kreisbewegung sein Denken prägt, bzw. wie sehr er sich in dieser Denkbewegung zu Hause fühlt, wird in einer Szene mit seiner Schwester im Park deutlich. Als er ihr bei der Fahrt mit dem Ringelspiel zusieht, erfährt er die Befriedigung die die Rückkehr zu den Orten seiner Kindheit nicht brachte. „Ich war auf einmal so verdammt glücklich, als die gute Phoebe da immer im Kreis fuhr. Fast hätte ich noch geheult, so verdammt glücklich war ich.“ (*Der Fänger im Roggen*, 168)

Die Freude beim Anblick seiner kreisenden Schwester macht es ihm möglich, nach Hause zurück zu kehren und den Kreis zu schließen. Edgar Wibeaus Leben kreist – nachdem er von zu Hause weggelaufen und nach Berlin gegangen ist – nicht um die Orte seiner Kindheit, sondern um Charlie, in die er sich unsterblich verliebt hat. Idealisiert und übersteigert wird diese Liebe durch die Lektüre von Goethes Werther. Sie wird damit zu einer Liebe aus zweiter Hand.

Selbst rein physisch gelingt die Annäherung an seine Angebetete nicht; sobald Edgar Charlie zu nahe kommt, wird er von ihr stets aufs Neue in seine Umlaufbahn zurück katapultiert. Er ist und bleibt ein Trabant.

Ich musste an Charlie dranbleiben. An Charlie lag mir was, aber das sagte ich wohl schon. In so einem Fall muss man dranbleiben. Ich seh mich noch neben ihr hocken in diesem Auslauf, und die Gören spielen um uns rum. Charlie häkelt. Ein Idyll, Leute. Fehlt bloß noch, dass ich meinen Kopf in ihrem Schoß hatte. Ich hatte da keine Hemmungen, und ich hatte es auch schon einmal geschafft. Das Gefühl am Hinterkopf war nicht schlecht. Im Ernst. Aber seit dem Tag brachte sie Häkelzeug mit und fummelte damit ständig in ihrem Schoß rum. (*Die neuen Leiden des jungen W.*, 66)

Die Verbindung von Weltaneignung durch Bewegung gelingt Edgar nicht, weil er nicht zentriert ist und seine Bewegungen damit ins Leere laufen. „Gemocht hab ich ihn natürlich. Er konnte sehr komisch sein. Rührend. Er war immerzu in Bewegung...“ (*Die neuen Leiden des jungen W.*, 86)

Seine Bewegungen sind nur hilfloses Kreisen um eine Person, die ihn zurückweist, oder ein hedonistisches Vehikel, ein Tanz ohne Sinn.

Ich wusste nicht, was ich machen sollte. Ich wusste einfach nicht, was ich machen sollte. Ich war am Boden wie noch nie. Ich ließ die M.S.-Jungs laufen. Ich tanzte bis ich kochte, vielleicht zwei Stunden, aber dann wusste ich noch immer nicht, was ich machen sollte. (*Die neuen Leiden des jungen W.*, 137)

Der sinnleere Raum, das Nichts wird zum horror vacui, also zur Abscheu vor der Leere. An dieser Bruchstelle liegt auch die Ambivalenz die diesen Roman ausmacht und ihn zwischen Moderne und Postmoderne ansiedelt. An der Stelle von Sinnkonstruktion tritt die für den Trickster typische richtungslose Bewegung, wie auch der Jugendforscher Heinzelmaier betont:

Weil Sinn – durch den Verlust des Einflussbereiches von Religion und Politik – nicht mehr primär herstellbar ist, erfolgt eine neue Sinnkonstruktion durch „[...] hedonistische Vehikel wie Tanz, Bewegung, Mode, Körpergefühl Kleidung etc. (Heinzelmaier, 26)

Das Erzählen bei Plenzdorf vollzieht eine Bewegung von der Peripherie ins Zentrum. Bei Salinger und Herrndorf müssen sich die ausgezogenen Helden das Zentrum wieder zurück erobern. Wobei hier noch eine weitere Differenzierung getroffen werden muss. Salingers Held wird an die Peripherie geschickt und Herrndorfers Figuren ziehen freiwillig aus. Das Bild einer kreisenden Generation, die keinen Halteplatz finden kann, verdeutlicht der circulus vitiosus in dem diese Protagonisten gefangen sind: Das Paradies der Kindheit ist verschlossen und in die Welt der Erwachsenen können sie erst als gereifte Heldinnen und Helden. Manchmal scheint es sogar schon zu helfen, diese Bewegung vorweg zu nehmen, denn das Kreisen hat etwas Beruhigendes.

Die Hand am Schalthebel, den Knauf locker umfassend, die andere auf zwölf Uhr am Lenkrad, so fährt Johanna am liebsten; im Kreisverkehr, an denen hier kein Mangel herrscht, führt sie mit abgespreizten Fingern und versteifter Handfläche wischende Zirkelbewegungen aus, hebt in der Ausfahrt die Hand nur etwas an und fühlt das Lenkrad von alleine in die Ausgangsposition zurückkehren, greift dann wieder zu, gibt Gas. (*Junge Hunde*, 40)

Die einzige Möglichkeit, die dazwischen (auf der Reise) bleibt, ist in vielen großen und kleinen Schleifen, das Kreisen zu üben, um den Kreis schlussendlich schließen zu können.

### 7.3.1.2. Die Linie

Gefahr macht schmerzfrei [...]  
(Paulus Hochgatterer)

Die Linie beschreibt den Weg von einem Ausgangs- hin zu einem Zielpunkt. Egal, ob es sich um eine auf- oder absteigende Bewegung handelt. „In der mystischen Literatur aller Zeiten findet sich das Grundschema einer solchen Reise als Annäherung an das Absolute, an das Göttliche, angetrieben vom Wunsch nach transzententaler Erfüllung und Aufgehobensein.“ (Ette 2001, 71)

„Komm, wir machen eine Reise. Wenn man eine Reise macht, braucht man ein Ziel. Wir haben ein großes Ziel und viele kleine. Das große Ziel ist das Konzert: An der Südgrenze, fast an den Alpen, da wird es sein.“ (*Busfahrt mit Kuhn*, 29)

Nach dem bestandenen Abitur fährt Rike mit drei Freunden zu einem Rock-Festival in den Süden Deutschlands. Dafür müssen sie sich allerdings den Bus mit der Aufschrift Kuhns Eier von Rikes Bruder Kurti „nehmen“, der sie deshalb auf ihrer acht Tage dauernden Tour durch Deutschland verfolgt.

Im Zentrum steht eine Gruppe junger Menschen, die an einer entscheidenden Lebensschwelle steht. Der Zusammenhalt in der Gruppe, der mit dieser Reise zelebriert werden soll, ist offensichtlich nicht mehr gegeben und einer nach dem Anderen bleibt auf der Strecke zurück. „Die Reise fordert ihren Tribut“, wie es im Text heißt. (*Busfahrt mit Kuhn*, 81) Da waren's nur noch drei...

Konnte für die bisherigen Texte eine kreisende Bewegung festgemacht werden, so ist dieser Text charakterisiert durch eine lineare Bewegung. Es

gibt einen definierten Ausgangspunkt und einen klar definierten Endpunkt der Reise. Ottmar Ette sieht das Grundmuster dieser Bewegung in der mystischen Literatur und in Pilgerreiseberichten:

In der mystischen Literatur aller Zeiten findet sich das Grundthema einer solchen Reise als Annäherung an das Absolute, an das Göttliche, angetrieben vom Wunsch nach transzendentaler Erfüllung und Aufgehobensein. Diese Reise führt zu einer Verschmelzung mit dem ersehnten Ziel, ein Rückweg ist nicht vorgesehen oder doch angesichts des zu erreichenden Reisezieles zweitrangig. (Ette 2001, 71)

Nur Rike kommt am Zielort an, doch selbst das Erreichen des Ziels bringt vorerst keine Erfüllung.

Dieser säkularisierten Form der Pilgerreise, denn als solche kann „Busfahrt mit Kuhn“ durchaus betrachtet werden, liegt eine Verstehensbewegung zugrunde, die dem magischen Glauben anhängt, dass es einen räumlich lokalisierbaren Ort der Erfüllung gibt. (vgl. Ette 2001, 73) Durch den Epilog rückt diese Erfüllung durch Nacherzählen und Vorwegnehmen ein Stück näher.

Nicht nur durch die Schreibweise ist der Roman an den Film angelehnt, Rilke begreift ihr Leben selbst als Film. „Und dann küsse ich ihn. Die Musik geht weiter. Es gibt keinen Text, den ich aufsagen muss [...] Es ist mein Film.“ (*Busfahrt mit Kuhn*, 136) an einer anderen Stelle heißt es. „Schreiben ist lügen. Schreiben heißt, sich einen Film zusammenschreiben, der mein Leben sein könnte, es aber nicht ist. Schreiben heißt, dass ich eine Heldin sein kann.“ (*Busfahrt mit Kuhn*, 118) Das Leben wird somit zur zweiten Wirklichkeit, reale Räume und Personen können nur medial vermittelt wahrgenommen werden und damit können sie auch als kulturelles Ritual fungieren. Reale Räume werden von virtuellen Räumen absorbiert.

Eine Untersuchung von 150 US-Filmen seit 1938 ergab Mitte der achtziger Jahre, dass in 84 Prozent der Filme ein bestimmter Satz auftauchte: „Let's get out of here.“

Bei Bach bekommt dieses „Let's get out of here“ eine onomatopoetische, Note und deutet gleichzeitig die geradlinige Bewegung an. „Weg ist ein guter Gedanke. Weg ist ein gutes Wort. Vvvvvvtt, weg.“ (*Busfahrt mit Kuhn*, 20)

In „Wildwasser“ von Paulus Hochgatterer kann ebenso die Linie als Bewegungsform nachgezeichnet werden. Das Weitegefühl, das allein dem Helden immanent ist, wurde bereits im Kapitel 6.3.1. angesprochen. Diese Weite vermittelt allerdings nicht Leere und der Weg ist, aufgrund der teleologischen Ausrichtung, völlig klar. Hochgatterer markiert und kartographiert seine Erzählräume penibel, denn der Held durchstreift den Raum mit räumlicher Sicherheit.

Ich fuhr die Keißlergasse stadtauswärts, bog in die Bergmillergasse ein, folgte ihr bis zur Linzer Straße, verließ die Linzer Straße nach ein paar hundert Meter, fuhr in den Pedalen stehend die Wolfersbergasse hinauf bis zur Anzbachgasse, in flachem Bogen um den Wolfersberg südlich herum, halbrechts in die Robert-Fuchs-Gasse, vorbei an dem Flachdachbau mit den vergitterten Fenstern, vorbei an der Garageneinfahrt mit den beiden Löwen aus Gußbeton, bis exakt an das Ende des Gartens mit den vielen Magnolienbäumen. (*Wildwasser*, 46)

Mehr noch als bei Tamara Bach wird Jakobs Fahrt mit dem Fahrrad eine Pilgerfahrt und erfüllt damit die Funktion der linearen Bewegung. „Derartige Raummodelle finden sich häufig in der spanischen Mystik [...]“ Diese nützt „[...] die Metaphorik des Weges für das rationale wie das nicht rationale Verstehen [...]“ (Ette 2001, 71) So wie Ette für die spanische Mystik beschreibt, führen diese Bewegungen entlang eines Stationenwegs (vgl.: Ette 2001, 71) Als Stationen können in diesem Text die Kapitel gelesen werden, die mit lateinischen Zitaten aus der christlichen Liturgie überschrieben sind. Jakob Schmalfuß fährt mit dem Rad, angetrieben durch ein Kyrie, befeuert von einem Gloria, gefolgt von einem Glaubensbekenntnis und maximal überhöht (gesteigert im Drogenrausch) durch ein eucharistisches Hochgebet, um im „Lamm Gottes“, in den Armen eines Priesters zusammen zu brechen und schließlich am wahrscheinlichen Todesort seines Vaters im Requiem anzukommen. Es ist also eine Pilgerreise zum Begräbnis seines Vaters. Ein Begräbnis, das nur er abhalten kann, unterstützt von der geistig behinderten achtjährigen Ministrantin Judith. Der Kaplan, der ihn das letzte Stück des Weges begleitet und ihn fast bis zum Zielort gebracht hat, schlafst inzwischen seinen Drogenrausch im Auto aus.

Wie in der mittelalterlichen Pilgerreise wird „[...] der Weg selbst als Bewußtwerdungsprozeß und als Auseinandersetzung mit verschiedenen Abschnitten und deren Bedeutung erfahrbar [...] über der Erfahrung des Weges [steht] aber doch stets die des Ankommens.“ (Ette 2001, 72) Stück für Stück wird der Vaters als Held übersteigert narrativ inszeniert. Er wird im Laufe der Reise damit immer brüchiger. Selbst wenn der Kaplan Jakobs Mutter widerspricht: „Deine Mutter hatte unrecht [...] klingt alles nicht nach einem Selbstmörder, mehr nach einem Helden.“ (*Wildwasser*, 124) S weiß Jakob zu diesem Zeitpunkt bereits: „Ich hätte den Unterschied zwischen einem Helden und einem Selbstmörder nicht erklären können.“ (*Wildwasser*, 124) Symbolisch wird der Vater noch einmal begraben, Judith wirft ihm ihren Plüschedelphin ins Grab, der Enns, hinterher und eine Aussage seines Vaters dient als Grabrede. „Manche springen da hinunter, hat er gesagt, und sind tot, und manche springen nicht hinunter und sind auch tot.“ (*Wildwasser*, 126)

Hier, wie bei der Pilgerreise bildet der Ort der Ankunft das sinngebende Element der Reise.

Er [der Ankunftsplatz] bildet – neben anderen Stationen der Lösung vom Eigenem (der ‚alten‘ Welt), der Prüfung oder erwiesener göttlicher Gnade – das zentrale, sinnbildende und sinngebende Element der Pilgerreise. Im transzendentalen Ort der Ankunft kommt freilich der Bericht auch oft zum Stillstand. (Ette 2001, 72)

Alle drei Elemente, die Lösung vom Eigenem, also der Aufbruch, die Prüfung durch die Radtour und die göttliche Gnade, nach dem erschöpften Zusammenbruch beim Kaplan und seiner Mutter aufgenommen und gepflegt zu werden, finden sich in „*Wildwasser*“. Und auch hier ist es so, dass der Bericht im transzendentalen Ort der Ankunft abbricht. Kein Epilog führt Jakob weg von diesen Ort oder in eine Zukunft hinein. Dennoch gibt es eine Zukunftsorientierung, denn Jakob beschließt das Paddel seines Vaters, das als einziges nach seinem Verschwinden gefunden wurde und ihm seine ganze Reise begleitet hat, zu behalten.

### 7.3.1.3. Der Stern

Die Sterne lügen nicht.  
(Friedrich Schiller)

Die sternförmige Bewegung, als Verstehensbewegung im Adoleszenzroman geht von einem Zentrum als Ausgangspunkt aus, von dem aus Bewegungen (an die Peripherie) stattfinden. Mit diesen Bewegungen gelingt eine sternförmige Erweiterung des bereits erfassten Raumes.

Terry, die fünfzehnjährige Heldin in Dagmar Chidolues „Lady Punk“, bedient sich dieser sternförmigen Verstehensbewegung. Vieles an ihr verweist auf eine Tricksterfigur, sie ist ständig in Bewegung, kann alles erklären, lügt, „Terry log mit Leichtigkeit. Sie hatte in ihrem Leben schon so viel gelogen, meistens nicht, um etwas Geschehenes zu verbergen, sondern eher das Gegenteil, um nicht zu zeigen, daß da nichts zu verdecken war.“ (*Lady Punk*, 22) ihre körperliche Desintegriertheit zeigt sich an ihrem Äußeren. Bewusst inszeniert sie sich durch ein auffallendes Äußeres, das sie als Schutz verwendet. „[...] ihre Haare leuchteten halbseitig in grünen Flammen. Eigentlich stand Grün ihr nicht. [...] Es war alles nur auszuhalten, wenn keiner zu ihr durchkam und alle an ihrem Äußeren hängenblieben.“ (*Lady Punk*, 173) Geld spielt in dieser Familie, bestehend aus Mutter und Großmutter, keine Rolle. Ob die Osterferien auf Sylt oder den Kanaren verbracht werden, ist nur eine Frage der Organisation. Und doch ist Terry eine Suchende, denn sie ist auf der Suche nach ihrem Vater. Nach der Scheidung der Eltern ist er nach Amerika gezogen und wird seither von den beiden Frauen totgeschwiegen; so wie vieles andere in dieser Familie totgeschwiegen wird. Für Terry werden ihr Vater und Amerika dadurch zum Sehnsuchtsort, der schlussendlich wie eine Seifenblase platzt.

Lady Punk wurde 1985 erstmals publiziert und erhielt 1986 den Deutschen Jugendliteraturpreis. Damit markiert dieser Adoleszenzroman eine neuerliche Schwelle: Er ist der erste deutschsprachige jugendliterarische Adoleszenzroman, der mit einem Preis bedacht wurde und mitgeholfen hat,

die Gattung im jugendliterarischen Feld zu verbreiten und in dessen Zentrum eine weibliche Heldenin steht.

Terrys Zentrum ist die Wohnung im bürgerlichen Berlin Charlottenburg. Von da aus unternimmt sie ihre sternförmigen Ausflüge an die Peripherie von West-Berlin (der Roman wurde vor der Wende geschrieben) oder nach Italien. Terry macht nicht nur ganz West- Berlin, sonder auch den Urlaubsort in Italien zum Ort ihrer Rebellion.

Sie oszilliert nicht allein zwischen verschiedenen Räumen, sondern auch zwischen verschiedenen Stimmungen und Verhaltensweisen wie Übermut und depressiver Verstimmung, Frechheit und Rückzug, und doch behält sie beinahe immer die Oberhand über ihre kleine Welt, die auch sie geschrumpft erlebt, die sie gerne aus der Vogelperspektive betrachtet und an der sie manipuliert wie ein Kind an seinem Puppenhaus. Ihr ausgeprägter Egozentrismus funktioniert wie erhöhte Geschwindigkeit: er lässt den Raum schrumpfen. Und doch führen ihre Wege immer wieder zurück in die Berliner Wohnung.

Terry und die Figuren in Cornelia Travnicek „Junge Hunde“ sind in einem Dazwischen zu Hause, denn Entwicklung ist nur durch Bewegung möglich, auch wenn die Bewegung bei Terry am Ende des Romans noch nicht abgeschlossen ist; sie hat die Schwelle noch nicht überschritten. Aus dem Sehnsuchtsort, Amerika das „Vaterland“, wird eine Sehnsuchtszeit, sie möchte 18 sein. Ihre Bewegung bricht nicht ab und ein Weitergehen wird angesprochen, wenngleich dieser Bewegung Kontinuität und Konsequenz fehlen: „Es würde noch lange dauern, bis sie achtzehn Jahre alt war [...]. Aber dann. Heute ging das Leben weiter. Sie ging in den Bäckerladen und kaufte sich eine Tüte Hefeteilchen, die sie durch den Nachmittag bringen würden.“ (Chidolue S. 174)

Auf den ersten Blick scheint das Zentrum in Cornelia Travniceks „Junge Hunde“ die Stadt zu sein, denn dort lebt Johanna seit einiger Zeit. In das Haus ihrer Kindheit ist sie nur gekommen, um es zu räumen. Der Bruder zieht in seine erste eigene Wohnung, die Mutter ist schon länger in Peru und ihr Vater kann aufgrund seiner Demenzerkrankung nicht mehr alleine leben.

Auch der zweite Erzählstrang, die Ich-Erzählung ihres Freundes Ernst, der nach China reist, um seine leibliche Mutter zu finden, führt weg vom Ort seiner Kindheit. Schlussendlich wird allerdings klar, dass der Kindheitsort zumindest für Johanna das Zentrum ist, das sie immer wieder verlässt um schließlich doch wieder zurück zu kehren. Hier liegt ihr Mittelpunkt, von dem aus sie ihre Welt erkundet. Beide Figuren stehen an der Schwelle zum Erwachsenwerden und beide sind sie auf der Suche nach einem Zentrum und nach ihrer Herkunft. Johannas sternförmige Bewegung ist meist keine räumliche, sondern eine zeitliche Bewegung. In reflexiven Elementen wird die eigene Biographie neu geordnet und sie selbst damit neu zentriert. Die Kindheitsthematik, die Herkunft der Protagonisten, um die die Erzählung immer wieder kreist, ist der sternförmigen Bewegung ideal eingeschrieben, denn Ette vergleicht dieses Bewegungsmuster mit der Form der kindlichen Exploration, die auch von einem (beweglichen) Zentrum, der Mutter ausgeht, von dem aus das Kind die Welt erkundet. Ette bezeichnet diese Form daher als „[...] Grundfigur menschlicher Erfahrung und menschlichen Lernens.“

(Ette 2001, 76)

Die ist allerdings nicht nur eine beim Kleinkind beobachtbare Verfahrensweise, können wir hierin doch auch das Erfahrungs- und Expansionsmodell abendländischer Wissenschaft erkennen, die immer größere Bereiche – durchaus mit der Unregelmäßigkeit eines Tintenflecks – dem Eigenen einverleibt. (Ette 2001, 76)

Diese Verstehensbewegung ist damit wahrscheinlich die am stärksten didaktisch grundierte Bewegungsform und – vielleicht auch deshalb – häufig in jugendliterarischen Adoleszenzromanen zu finden. Auch Gabi Kreslehner lässt ihre Heldenin Charlotte aus „Charlottes Traum“ diese Verstehensbewegung vollziehen. Nachdem sie durch die Trennung der Eltern auch ihr Zuhause verloren hat, kehrt sie an diesen Ort zurück und beobachtet das ehemals elterliche Haus von außen. Ihrem räumlichen Zentrum beraubt ist Charlotte verunsichert und kann erst allmählich zu einer gereiften Zentriertheit zurückfinden, die sie schließlich zum ersten Mal in ihrem Leben allein nach Italien zu ihrem neuen Freund Carlo führt.

Örtliche Veränderungen beunruhigen Chidolues Heldin Terry. Ihre tricksterhaften Inszenierungen funktionieren nur in der vertrauten Umgebung oder in Umgebungen, die sie sich selbst inszeniert, denn der Raum (die Wohnung und die Umgebung der Wohnung) hat hier die Funktion der sicheren Basis übernommen, den ihre Mutter nicht bieten kann.

Quasi kontrapunktisch ist dieser Verstehensbewegung bei Cornelia Travniceks „Junge Hunde“, die Johanna schlussendlich nicht nur zu ihrem räumlichen Zentrum (das elterliche Haus), sondern auch zu einer sicheren biographischen Position führt (Kenntnis des leiblichen Vaters), die lineare Bewegung von Ernst gegenübergestellt. Bei Ernst bleibt nicht nur die transzendentale Erfüllung am Ende seines Pilgerwegs aus, sondern er verliert sich auch selbst, bleibt im Raum, in dem er seine leibliche Mutter getroffen hat zurück. Die Rückkehr an den Ort seiner Kindheit scheint ungewiss. Vielleicht hat er die falsche Bewegungsform gewählt und bleibt deshalb auf seine ungewisse Position fixiert.

Der Anfang dieser Bewegungsform, Ernsts Abreise, wird als Bruch inszeniert, es geht um die Gestaltung eines magischen Neuanfangs, einer „*vita nova*“, die im Laufe der Reise zunehmend von Desillusionierung getragen ist. „Die materielle Reisebewegung führt nicht zum erhofften Neubeginn, wohl aber zu einer Auseinandersetzung mit dem im Anderen gespiegelten Eigenen und damit zur Selbsterkenntnis als einsames Individuum [...]“ (Ette 2001, 69) Die Suche nach einem Neuanfang wird bereits am Ankunftsplatz in China untergraben, denn der Taxifahrer, mit dem Ernst zum Hotel fährt, findet den Weg nicht.

Als Erstes fällt mir das Fehlen von Neonleuchtreklame auf. Ich weiß: Ist in China in einer Stadt kein Leuchtschild mehr zu sehen, so ist man weitab vom Schuss. Wenn dann der Taxifahrer, so wie jetzt, auch noch stehen bleibt und anfängt zu telefonieren, ist der Zeitpunkt gekommen, an dem man sich Sorgen machen sollte. (*Junge Hunde*, 43)

Bereits bevor er seine Suche aufgenommen hat, muss er feststellen: „Und nun gehe ich also auf dem Weg zum Hotel verloren.“ (*Junge Hunde*, 44) Nachdem der erhoffte Neubeginn ausfällt, obwohl und vielleicht auch weil er seine Mutter tatsächlich gefunden hat, stellt sich bei ihm Leere statt Erfüllung

ein. Er weiß, dass er zu dem Raum in dem er seine Mutter getroffen hat, nicht mehr zurückkehren wird und er weiß, dass er gleichzeitig für immer dort gefangen ist.

Ich werde nie wieder dort sitzen, das scheint mir als Einziges gewiss, obwohl niemand des ausgesprochen hat, nie wieder in diesem Zimmerchen, das in meiner Erinnerung immer kleiner und dunkler wird, kleiner und dunkler, kleiner und dunkler, bis es meine leibliche Mutter verschluckt und implodiert, schwarzes Loch, Ereignishorizont, ich werde also für immer dort sitzen, in diesem Zimmerchen, das in meiner Erinnerung kleiner und dunkler wird, kleiner und dunkler, kleiner und dunkler... (*Junge Hunde*, 232)

Durch Ernsts Scheitern wird Johannas erfolgreiches Bewegungsmuster umso deutlicher. Wenn das Ziel der linearen Bewegung unsicher ist, weil am Ende des Pilgerwegs nicht der transzendentale Ort wartet und das Andere erst wieder im Eigenen zu suchen ist, so implodiert der Erkenntnisgewinn innerhalb der suchenden Person, wie von Ernst in der Begegnung mit seiner Mutter beschrieben.

Johannas sternförmige Bewegung ist weniger riskant, Erfahrung kann Schritt für Schritt gemacht werden, anhand eines Verstehensmusters, das seit der Kindheit vertraut ist und seither auf verschiedenen Erfahrungsgebieten ausgeweitet wurde. „[...] sternförmige Erkenntniserfahrungen [...] geben diese Beziehung zwischen dem Neuen und dem Vor-Gewußten räumlich wieder.“ (Ette 2001, 77)

Bei dieser sternförmigen Raum- und Verstehensstruktur gilt es freilich immer zu berücksichtigen, daß es sich um (zumindest zeitweise) zentrierte Wissensstrukturen handelt. Leserinnen und Leser folgen derartigen Exkursionen und Digressionen stets in dem Bewusstsein und der Sicherheit, wohlbehalten wieder an den Ausgangsort zurück zu kehren. Die hermeneutische Bewegung ist die eines stetigen mehr oder minder regelmäßigen Alternierens zwischen der Aufnahme neuer Phänomene und deren Eingliederung in vorhandene Wissensbestände. (Ette 2001, 77)

Diese zentrierten Wissensstrukturen können gleichsam mimetisch, über die Bewegung, auf die suchende Person wirken und einen Beitrag zur eigenen Zentrierung leisten.

Die vorgestellten Bewegungsmuster, Kreis, Linie und Stern, realisieren eine teleologische Bewegung. Es sollte auch gezeigt werden, wie wichtig die

topische Modellierung von Abreise, Ankunft und Rückkehr für die Verstehensbewegung der Protagonistinnen und Protagonisten ist. (vgl.: Ette 2001, 79) All diese Bewegungen inszenieren Zentrum und Rand auf besondere Weise, sie fokussieren auf das Andere, um das Eigene fassen zu können und fungieren schlussendlich als kulturelles Ritual in einem liminalen Zustand.

### **7.3.2. Bewegungsformen im postmodernen Adoleszenzroman – die taumelnde Fluchtbewegung des Trickster**

Aber wovor? Wohin? Hauptsache, fliehen.  
(Arno Geiger)

Verlassen wir nun die teleologische Ausrichtung des Helden bzw. der Helden, so beginnt der literarische Boden unter den Füßen zu schwanken, die Räume bieten keine metaphysischen Markierungen mehr an und sind daher leer.

Weder Suche noch Kampf motiviert den Trickster zur Bewegung, sondern die Flucht. Er flieht aus gefährlichen Situationen und stellt sich nicht, wie der Held, dem Kampf.

Für Dominik aus Paulus Hochgatterers „Caretta Caretta“ stellt sich diese Notwendigkeit zur Mobilität als Lebensnotwendigkeit dar:

„Es ist das gleiche Gefühl wie damals, als sie meinen Stiefvater abholten, und meist muss ich dann auf der Stelle fort, egal wohin, und die Menschen bekommen ziemliche Schwierigkeiten mit mir.“ ( *Caretta Caretta*, 9)

Als zweites typisches Merkmal des Trickster kann seine Lust zur Belehrung gewertet werden. Der Trickster kann beinahe alles erklären und ist notfalls nicht um eine Ausrede verlegen.

„Es ist, als wolle der Mythos auch Orientierungshilfe zur rationalen Einordnung von allem bieten, was einem beim Wandern durch die Welt so an Bemerkenswertem begegnet.“ (Bischof, S. 471)

Der Trickster changiert zwischen den Welten. Es ist ein Dieb, weil er sich an anderen auflädt und er stiehlt für sich. Er ist nicht zentriert und bewegt sich im „Land Wanderschaft“, wie es Norbert Bischof nennt.

Michail Bachtin hat als Kriterien für die Modernität des Romans neben seiner polyphonen Struktur und seiner Intertextualität die Tatsache hervorgehoben, dass viele der Figuren Wandernde zwischen den Welten sind. (vgl.: Müller-Funk 2016, 207)

Bachtin hat damit spätere Theorien der Hybridität und des „Dritten Raums“ vorbereitet. Er selbst begreift den modernen Roman als hybrid, ohne den Terminus zu verwenden, weil er keine neue literarische Gattung ist, die einfach eine neue Form der Prosa repräsentiert, sondern bisherige Formen in sich vereint (Stichwort Nachbilder und Vektorisierung), aber diese Formen durch ihre strukturelle Heterogenität sprengt. Und er ist ein Gemisch, weil er verschiedene Sprachen, Stile und Ideologien in sich trägt. Diese Polyphonie wird nicht durch eine Erzählerstimme aufgehoben, erklärt oder eingeordnet, den Hybridität meint Mischung und Polyphonie. (vgl.: Müller-Funk 2016, 207) Damit öffnet sich der dritte Raum im Verständnis von Bhabha oder auch Anna Babka und Gerald Posselt:

Der Dritte Raum ist damit auch Erfahrungsbereich im Spannungsfeld von Identität und Differenz; er ist Ort des Aushandelns von Differenzen mit dem Ziel der Überwindung von Hierarchisierungen und damit Ort und Möglichkeit der Hybridisierung. (Babka/Posselt, 12)

Der Trickster ist das ideale „Zwischenwesen“, ein Hybrid, der sich im dritten Raum ausbreiten kann, denn auch der Adoleszenzroman, vor allem in seiner postmodernen Ausformung, ist eine „Literatur des Dazwischen“, wie es Clemens Ruthner für die phantastische Literatur beschreibt. (vgl.: Ruthner 2001, 77)

Ruthner geht auf die tussenfiguur (Zwischenfigur) die von den niederländischen Literaturwissenschaftler Elisabeth Leijnse und Michiel van

Kempen beschrieben wurden, ein. Sie beschreiben diese Figuren als intellektuelle und sprachliche Hybride. (vgl. Ruthner 2001, 76f.)

Von einer Zwischenfigur läßt sich ihres Erachtens dann sprechen, wenn ein Autor sich nicht nur biographisch in einer Grenzsituation befindet, sondern diese auch in seinem Werk thematisiert. [...] Unter den anschließend genannten „charakteristischen Elementen“ findet sich bei Leijnse/Van Kempen die in unserem Kontext anregende Beobachtung, daß jene „Zwischenfiguren“ sich häufig an Bruchlinien der Geschichte ansiedeln und über ein „selektives historisches Bewußtsein“ verfügen.“ (Ruthner 2001, 77)

Der Trickster muss als solche „Zwischenfigur“ gewertet werden. Er befindet sich eindeutig an einer Bruchlinie der Geschichte, verfügt, trotz seiner Lust zur Belehrung, über ein geringes historisches Bewusstsein. Diese Bruchbewegung wird zusätzlich dynamisiert, weil sich die Figur selbst in einem biographischen Schwellenzustand befindet. Der Trickster ist eine Bewegungsfigur des „Mitgerissenwerdens“, wie es bereits beschrieben wurde. Dieses Mitgerissenwerden drückt sich nicht nur in den beiden Bewegungsfiguren aus, die im Anschluss vorgestellt werden sollen, sondern auch in der Bewegungssicherheit der Figuren. Die Bewegungen des Trickster werden immer wieder zu prekären Bewegungen, wie sie Doris Bachmann-Medick beschrieben hat. Die Figuren taumeln, werden vom Schwindel befallen oder stürzen ganz. Zumeist werden diese Bewegungen unter dem Einfluss von Drogen ausgeführt, mitunter erleben sie taumelnde Bewegungen auch beim Tanzen.

Insgesamt muss der Trickster als „Kippfigur“ beschrieben werden, der heimatlos und ortlos gleichzeitig ist, weil ihm die ganze Welt zum leeren Nicht-Ort wird. Diskontinuität erfüllt sein ganzes Sein, er verfügt über ungenügende Alteritätserfahrungen und kennt kein Zentrum.

Es lassen sich nun für den Trickster zwei Bewegungsformen ausmachen. Die pendelnde Bewegung und die Bewegungsform des Zick-zack. Beide Formen sind azentrisch und nicht teleologisch ausgerichtet.

### 7.3.2.1. Das Pendel

Das Leben ist ein Pendel,  
welcher ohne Unterlaß zwischen Schmerz  
und Langeweile schwingt.  
(Arthur Schopenhauer)

Bei der Grundfigur des Pendels liegt der Schwerpunkt nicht auf der Reise selbst, nicht auf Abfahrt und Ankunft, sondern auf der „[...] quasi-simultanen Existenz an räumlich und zeitlich voneinander getrennten Orten.“ (Ette 2001, 70)

Der Vergleich und die Überlagerung von verschiedenen Strukturen bildet somit eine Verstehensbewegung, die die Erfahrungen des Gleichzeitigen und Heterogenen, des nicht miteinander Vereinbaren und sich doch Überlagernden vertraut ist. (vgl.: Ette 2001, 70f.) „Die Bilder und Räume verschmelzen nicht miteinander, sie bilden Hybridkörper, welche klare Grenzziehungen zwischen dem Eigenen und dem Fremden unterlaufen.“ (Ette 2001, 71) Verstehen kommt in dieser Raumstruktur ohne Zentralperspektive aus und erweist sich daher als diskontinuierlich (vgl.: Ette, 71)

Katrin Röggles Roman „Abrauschen“ geht dieser Pendelbewegung nach. Er pendelt zwischen Berlin und Salzburg, aber vor allem zwischen der Kindheit und dem Erwachsen werden bzw. Erwachsensein, zwischen Ideal und Wirklichkeit, zwischen Gehen und Stehen, zwischen Heimat und Fremde. Röggles Roman ist nicht im jugendliterarischen Feld entstanden und bietet sich – auf Grund der strukturellen und sprachlichen „Sperrigkeit“ – auch nicht als Verständigungsbuch einer Generation an.

Der Schwerpunkt der Pendelbewegung liegt, wie von Ette beschrieben, auf der simultanen Existenz von räumlich und zeitlich voneinander getrennten Orten.

Röggles Ich-Erzählerin reist nach Salzburg, der Stadt ihrer Kindheit, die ihr keine Heimatstadt ist, um dort eine Wohnung zu verkaufen. Bei ihr ist ein kleiner Bub, wer er ist wird nicht geklärt: ihr Sohn, ihr kindliches Ich? Sie fühlt sich fremd in Salzburg, trifft auf verschiedene, nicht näher definierte Figuren,

die zum Widerspruch auffordern und sie versucht, Ideen für ein mögliches Leben zu entwickeln.

Die Reise von Berlin nach Salzburg wird nur angedeutet und damit aus der Erzählung ausgespart; es ist der eigene Zwischenraum, der interessiert, die eigene Seelenlandschaft, die durchschritten werden muss; bei Röggla auch der eigene Sprachraum.

Die pendelnde Bewegung findet sich auf der Erzählebene wieder und verunmöglicht damit, dass eine Zentralperspektive entsteht. Röggla bricht mit ihrer Schreibweise – das Spiel mit idiomatischen Wendungen, Wortneubildungen, schiefen Metaphern – die Zentralperspektive auf und lässt die Sprache selbst Pole ausloten. Sogar die Erzählzeit beginnt in diesem Text durcheinander zu laufen. Die Gegenwart der Erzählerin wird im Modus des Konjunktivs der Vergangenheit erfahren (vgl.: Fetz 2003, 231):

ich hätte popsängerin werden sollen, oder mit einer teenieband ein rundumsystem darstellen, dann drüberbügeln, was geht, und absatzmarkt! absatzmarkt! eine gemeinsame seifenblase ausbilden, zum drinnenbleiben und übersprudeln von jugendlichkeit. bis die knallhart wird und abdruck gibt nach außen. (*Abrauschen*, 34)

Die Lebensmöglichkeiten der Protagonistin scheinen unbegrenzt, was leere Räume entstehen lässt, die mit Erinnerungsbildern, Wunschbildern und Lebensfantasien, vor allem mit Sprache gefüllt werden müssen. Röggla's Ich-Erzählerin ist eine Nomadin, die weder über ein stabiles psychisches, noch sprachliches Zentrum verfügt.

Sie ist nirgendwo zu Hause und dennoch fixiert auf bestimmte Orte, die zur Metapher, zum Passionsort, aber nicht zum Ort der Erkenntnis werden. Die Pluralität, die Verhinderung einer Zentralperspektive schafft nicht nur plurale Möglichkeiten, sondern macht auch Utopien rar, wie Ette betont.

Letztlich werden damit auch Fluchträume knapp, Utopien rar. Dies mag erklären, warum Bewegungsmuster, die in der Postmoderne ein größeres Gewicht erhalten haben, die Schaffung von Räumen für Utopie unterlaufen, da nur selten noch mehr Freiräume erkennbar werden, die als leere Projektionsflächen dienen können. (Ette 2001, 71)

Röggles Räume sind nicht leer, sie sind gefüllt mit Bildern und Sprache, die nicht reflektieren, sondern absorbieren. Das Andere wird nicht erfahrbar, nur diskontinuierlich erzählbar.

Röggles Roman endet mit einem klassischen Sehnsuchtstopos. „irgendwie riecht es nach meer, habe ich mir aber eben gedacht und bin endlich weiter gegangen“ (*Abrauschen*, 122)

Sehnsucht und Sentimentalität sind in Adelheid Dahimènes „Indie Underground“ völlig ausgesetzt. Dieser Text, der wie eine LP über eine A- und eine B-Seite verfügt, widersetzt sich Systematisierungen konsequent. Formal wagt er die stärkste Verstrickung von Form und Inhalt. Die Erzählung oszilliert zwischen altklugen, assoziativen Alltagsbeschreibungen des Jugendlichen Indie, die in ihrem Duktus den Beat der Songs, die sie darstellen, untergeordnet sind und einer (erwachsenen) Erzählerfigur, die zwischen den Songs die Handlungen kommentiert. „Die Jugend ist das Letzte, heißt es aus zahnlosen Mündern. Das hat nicht einmal mehr Biss. Wir machen schon unsere Sachen, wir drehen schon unsere Dinger, weil wir uns die fertig gerollten doch gar nicht leisten können.“ (*Indie Underground*, 29) Indies Erzählungen meandern von einem Impuls zum Nächsten, um sich immer wieder zu einem Refrain zu verdichten. Die einzelnen „Songs“ sortieren sich nicht unbedingt zu einer Geschichte, denn die Narration funktioniert nur innerhalb kurzer Songtexte, vielmehr zu einem Bild oder besser einem Musikvideo, das fragmentarisch über die einzelnen Teile hinausweist. Fragmentiert ist nicht nur die Erzählung, sondern auch das Subjekt und dessen Wahrnehmungsfähigkeit.

Deine Augen sind zweigeteilt. In der einen Hälfte siehst du die so genannte Wirklichkeit und in der anderen sie so genannte Fiktion. Wenn durch eine Erschütterung die Bilder verrutschen oder ein leichtes Erdbeben sie verwackelt, siehst du manchmal nur die Beine der wirklichen Menschen und den Himmel über den Köpfen der fiktiven Menschen. (*Indie Underground*, 27)

Die hier beschriebene Grenze liegt zwischen Song und Nicht-Song, zwischen Jugend und Erwachsenen, zwischen Sein und Schein. Die Übertretung der Grenze ist nicht annähernd angedacht. In diesem

lautstarken Erzählkosmos mit zu schwingen, heißt eine Weile an dieser Welt zu partizipieren.

### 7.3.2.2. Zick-zack – eine Fluchtbewegung

Woher kamen sie?  
Vom nächstgelegenen Ort.  
Wohin gingen sie?  
Weiß man denn, wohin man geht?  
(Denis Diderot)

Die Zick-zack-Bewegung ist bei Ette nicht beschrieben. Er führt hingegen eine Bewegungsfigur an, die mit der Zick-zack-Bewegung große Ähnlichkeit aufweist: das Springen.

Bei dieser Verstehensbewegung gibt es weder einen konkreten Ausgangs- noch einen konkreten Zielpunkt. Der Zufall scheint der eigentliche Motor zu sein und doch ist es „[...] ein Zufall, der im dialektischen Spiel mit der geschichtlichen Notwendigkeit ein in der jeweiligen historischen Situation angelegtes Mögliches entfaltet. (Ette 2001, 78) Das „historisch Mögliche“ zeigt sich in einer fragmentierten, unzuverlässigen Erzählweise für die die Tricksterfigur, aufgrund ihrer Beschaffenheit, ideal besetzt ist. Haken schlagend streift der Trickster, der ständig in Bewegung ist, durch die liminale Zwischenwelt. Er ist der Prototyp einer hybriden Figur, der seine Hybridität nicht verbirgt, sondern bewusst inszeniert.

Treffender als die Bezeichnung der Fragmentiertheit dieser Texte scheint die Beschreibung als Mobiles, wie sie Umberto Eco für die Kunstwerke Alexander Calders beschreibt.

Im Kontext der Fragestellungen und Überlagerungen in diesem Band dürfte es nicht überraschen, daß diese Metapher des Mobiles eine solche Textstrukturierung wesentlich präziser wiederzugeben vermag, zumal sie – und dies ist ein entscheidender Aspekt – auch die Bewegung des Lesers oder der Leserin mit ihren sich verändernden Blickwinkeln in die Erkenntnishaftigkeit der Metaphorik miteinbringt. (Ette 2001, 305)

Es ist uns Menschen die Gewissheit über Ausgangs- und Endpunkt des Lebens nicht gegeben, der Roman bietet kompensatorisch, wie Ette schreibt, die Verfügbarkeit über ein ganzes Lebens. (vgl.: Ette 2001, 79) Sinn wird demnach durch Abgeschlossenheit erzeugt. Der postmoderne Adoleszenzroman erschließt diesen Sinn nicht und „Ent-täuschungen“ prägen die gesamte Romanstruktur, die brüchig und mobil erzählt ist. Bemerkenswert ist, dass die formale Struktur der postmodernen Adoleszenzromane bereits im Mythos strukturell angelegt ist. Trickster-Mythen sind episodenhaft, fragmentarisch und mit einer spielerischen Leichtigkeit erzählt.

Sie wirken [...] wie ein Potpourri, eine lockere Zusammenstellung von Einzelepisoden, deren Reihenfolge, abgesehen allenfalls vom Schluß, einigermaßen beliebig austauschbar erscheint. Proppsche Folgerichtigkeit im Handlungsverlauf würde man hier vergebens suchen. [...] Es macht auch nicht viel aus, wenn man eine Szene hinzufügt, oder wegläßt. Das kommt nicht von ungefähr: Im formalen Aufbau der Erzählung mit seiner Absage an Strenge, Zucht und Konsequenz spiegelt sich das Naturell der Hauptfigur. (Bischof, 470f.)

Der allwissende, ordnende und mahnende Erzähler ist der postmodernen Literatur ebenso abhanden gekommen wie ein göttlicher Heilsplan, der einer teleologisch ausgerichteten Reise zugrunde liegt. „Herkunft und Zielort entziehen sich der Kenntnis des Lesers.“ (Ette 2001, 78) Damit entzieht sich der Roman der Verfügungsgewalt seiner Leserschaft. (vgl.: Ette 2001, 79) Ette schreibt der Bewegungsform des Springens eine „diffusere Natur“ (Ette, 2001, 77) zu.

Die radikale Offenheit von Herkunft und Zukunft, von Fahren und Erfahren, von Deutung und Bedeutung. Die sich gattungskonformen Erwartungshaltungen aktiv und kreativ widersetzt, öffnet hier unsere Modellbildung auf Formen, die nicht mehr als kohärente und abgeschlossene Bewegungen verräumlicht werden können. (Ette 2001, 80)

Die Verstehensbewegung des Zick-zack entzieht sich wie die des Springens offensichtlich gängigen Rezeptionsweisen, und doch können kreative Wege, die von diskontinuierlichen Bewegungen durchzogen sind, durch diese Romane gefunden werden, denn „[...] Lesen ist ein Verstehen, das sich

seiner Prozeßhaftigkeit, seinem Ablauf als Bewegung, in einer Literatur, die Bewegung räumlich in Szene setzt, besonders eindrucksvoll inne wird.“ (Ette 2001, 83) Ette beschreibt das Lesen auch als ein „Schöpfen zu zweit“: „Das gemeinsame Schöpfen von Autor und Leser schafft jene neuen, hybriden Formen, die aus einer Ästhetik der Moderne herausragen.“ (Ette 2001, 268) Innerhalb des Text-Mobiles, um die Idee des Mobiles noch einmal aufzugreifen, geht es um die funktionale Dynamik und Kombinatorik der einzelnen Teile. „Die (virtuelle) Bewegung des Objektes provoziert ihrerseits die Bewegung des Zuschauers und dessen [...] Wunsch, Einfluß auf diese Bewegung zu nehmen.“ (Ette 2001, 306)

Diesen diskontinuierlichen Bewegungen soll nun anhand der Romane „Relax“, „Caretta Caretta“ und „Irrlichterloh“ nachgegangen werden. Mobil zu sein, ist für Dominik aus Paulus Hochgatterers „Caretta Caretta“ eine Lebensnotwendigkeit und kein Luxus. Seine Bewegung hat kein Zentrum, sie ist, typisch für den Trickster, völlig azentrisch. Die Hauptmotivation für seine Bewegung ist die Flucht und wie ein Hase schlägt er dabei Haken.

Diese Art der Bewegungsgestaltung wird auch in Anne M. Zauners Rezension zu Arno Geigers „Irrlichterloh“ betont:

Das ist der Auftakt zu einem rasanten Roadmovie. Jonas ist hinter Ann-Kathrin und Caspar Zelzer, dem neuen Geliebten, her, die Galeristin Ira Constantin hinter den dreien, das exotische Postfräulein Noemi läuft aus Lust an der Aufregung mit, und alle fünf jagen das "Rauchende Mädchen" - vielleicht das Bild eines alten Meisters, vielleicht eine Fälschung. Die Handlung ist ein wenig verworren, als hier skizziert, denn Arno Geiger lässt seine Figuren gern tanzen. Die Möglichkeitsform liegt dem Autor näher als die vollendete Tatsache. Also müssen sich seine Geschöpfe verstricken und Haken schlagen. Hinter ihrem aufgeregten Gezappel verbirgt sich jedoch nur schlecht ein tiefes Unbehagen mit sich und der Welt. Sie sehnen sich ganz altmodisch nach etwas Echtem, Wahrhaftigem, aber es reicht nicht, sie sind Gestalten, die sich auf liebenswert-neurotische Art in ihr Unbehagen eingenistet haben. Bei all dem Wirbel, den sie erzeugen, bei all der Aufregung, in die sie sich stürzen, bleiben die Geigerschen Helden statisch; sie entwickeln sich nicht. (Zauner)

Auch Geigers Roman ist eine Abfolge von Fluchtbewegungen, und wie von Zauner beschrieben, bleibt eine Entwicklung der Figuren aus. Die Grenze wird nicht überschritten, weil der Raum ständig vergrößert wird und die Fluchtbewegung ins „Allgemeine“ verläuft.

Mit der plötzlichen Gewissheit, alles verstanden zu haben, ist Jonas Ann bis zur Kante nachgegangen, wo der Strand zum Wasser abfällt. Dort steht er, bewegungslos, immer deutlicher spürend, daß der Abstand zwischen ihr und ihm so groß geworden ist, daß sich ihre Gedanken von seinen Gedanken abgesetzt haben (wie sich in der Früh der Tag von der Nacht abgesetzt hat). Für einen Moment steht er unsäglich allein da. Das Verlangen überkommt ihn, sich umzudrehen und zu laufen. Nicht mehr unbedingt in eine bestimmte Richtung, nur irgendwohin, wo der Weg frei ist und alles ein weites Feld, weit weg, white wedding, Sibirien, wo niemand davon berührt ist, daß sein Ende mit Ann solcherart sein muß, ein Reißaus, ohne Haken, ohne Verhängnis. Selbst seine Empfindungen erscheinen Jonas mit einmal fingiert. Von wegen große Gefühle. Davon wird nur immer geredet. Das Schnüren im Hals ist nur die Trauer darüber, großer Gefühle nicht fähig zu sein, nicht die Sache selbst, ein großes Gefühl, und die Berufung auf eine Welt, in der alle großen Gefühle vergriffen sind, eine Flucht ins Allgemeine [...]“ (*Irrlichterloh*, 100f.)

Der Anblick bzw. die Gegenwart der Grenze lässt Jonas seine Einsamkeit erkennen. Er merkt, dass er auf sich selbst zurückgeworfen ist und erstarrt. Dieser Moment der Einsicht lässt ihn an den eigenen Gefühlen zweifeln und motiviert zur Flucht, die als geradlinige Flucht „ohne Haken“ imaginiert wird. Geradlinigkeit war davor für Jonas nicht möglich, denn selbst ohne äußere Gefahr wird kein gerader Weg eingeschlagen. „Er fährt weiterhin Schlangenlinien, mal große, mal zackige, und denkt dabei an nichts, oder es kommt ihm nur so vor, und er denkt vielleicht im Peripheren [...]“ (*Irrlichterloh*, 21)

In dieser Textpassage werden weitere, wesentliche Aspekte der Tricksterwelt angesprochen. Die Bewegung des Trickster führt hindurch, der Raum spiegelt Leere wider und selbst das Denken wird peripher.

Auch Chris aus Alexa Hennig von Langes „Relax“ schlägt Haken. Seine Bewegung ist nicht durch Flucht motiviert, sondern durch maximale Luststeigerung und vom Willen zur Endlosparty. Im weitesten Sinn ist diese Bewegung eine Flucht vor der Grenze und ihrem Übertritt. „Heute wollen die Jungs und ich mal richtig zappeln gehen.“ (*Relax*, 10), ist die Lösung für eine exzessive Wochenendtour - von einer Party zur nächsten.

Alle drei Texte sind am Ende der 90er Jahre erschienen. „Relax“, das mit der Etikette Popliteratur versehen wurde, 1997 und „Caretta Caretta“ und „Irrlichterloh“ 1999. In allen Romanen bewegen sich die männlichen Protagonisten in Zick-zack-Bewegung und erzählen dabei augenzwinkernd,

zum Teil distanziert und immer äußerst cool. Alle drei Texte hanteln sich erzählend von einer Assoziation bzw. einem Zwischenfall zum nächsten. Für die Hauptfiguren ist das Erzählen der einzige Weg durch ihr Leben. Der liminale Rand wird damit ins Zentrum gerückt und das Zentrum dezentriert. Die liminale Qualität der Subversion dynamisiert den beweglichen Zwischenraum weiter. Der Zwischenraum kann allein in Bewegung, in der ständigen Flucht, erfasst werden.

Dieses assoziative Erzählen, das Springen von einer Geschichte zur nächsten, folgt ebenso einer Zick-zack-Bewegung wie die Bewegung der Figuren selbst.

Der Revolver liegt so schwer in der Hand wie die Makita-Schlagbohrmaschine, die Patrick seinerzeit in seinem Schulrucksack aus dem Baumarkt schmuggelte. Sie verrottet vermutlich in irgendeiner dunklen Ecke und hat bis heute keinen Bohrer gesehen. Patrick war damals völlig fertig über seine eigene Courage und überlegte allen Ernstes, ob er die Makita seinem Vater zum Geburtstag schenken solle. Der Vater hätte ihm wahrscheinlich entweder gleich den Kopf abgerissen oder ihn zumindest vor den Jugendrichter oder zum Psychiater oder an einen ähnlich netten Ort geschleppt.“ (*Caretta Caretta*, 21f.)

Chris, aus Alexa Hennig von Langes Roman „Relax“, lebt in einer Welt der völligen Bedeutungsauflösung. Er ist in und durch seine Gegenwartsbezogenheit gefangen. „Ich lebe jetzt, die Gegenwart zählt, was anderes gibt es nicht [...]“ (*Relax*, 104)

Die Wahrheit ist in „Relax“ ebenso zersplittert in unendlich viele Wahrheiten, wie die Figuren selbst zersplittert sind. Die einzige Gewissheit in beiden Teilen des Romans ist, dass Chris am Ende an exzessivem Drogenkonsum stirbt.

Die Suche nach einem Platz, einem Raum im Leben ist für Chris völlig ausgesetzt. Für ihn wird der Zwischenraum allerdings zum Abgrund. Durch die Fokussierung auf die Grenze, auf Chris Tod, „[...] dynamisiert und dezentriert der Abgrund zusätzlich die starre und zentralistisch geordnete Endvorstellung.“ (Dietrich, 361)

Sowohl die Handlung wie auch die Erzählstruktur von „Caretta Caretta“ und „Irrlichterloh“ ist wesentlich komplexer als die von „Relax“. Karin Cerny fasst

in ihrer Rezension die Handlung von „Caretta Caretta“ folgendermaßen zusammen:

Wir lernen Dominik, fünfzehn Jahre alt, aber ganz schön lebenserfahren, im Zug kennen. Dem unguten Schaffner knallt er den Fahrscheindrucker gegen die Nase, und im Schlafwagen fällt dem Jungen ein Revolver in die Hände. Nach Paris kommt er nicht, er landet wieder in Wien. Dort, wo sein Revier ist. Dominik lebt in einer WG für "verhaltensauffällige" Jugendliche, sein Geld verdient er mit Nobelprostitution. Die betuchten Damen, die er in ihren Dachterrassenwohnungen besucht, kochen gerne für ihn, bevor es zur Sache geht, und Dominik erzählt ihnen dann beim Essen Geschichte aus seinem turbulenten Leben. (Cerny)

Gemeinsam mit dem sterbenskranken Kunden Kossitzky und einer Mitbewohnerin aus der WG – muss ergänzt werden – fährt er in die Türkei. Die drei machen einen Segeltörn an dessen Ende Kossitzky stirbt. Alle drei Texte übernehmen pikareske Elemente und bieten nur unzuverlässige Erzählerfiguren an, was dem Adoleszenzroman seine „[...] bedrückender Schwere und [...] radikale[...] Negativität.“ (Gansel 1999, 118) nimmt. Die Romane stehen damit in einer Traditionslinie, die bereits bei Plenzdorfs „Die neuen Leiden des jungen W.“ beginnt. Plenzdorfs Held Edgar ist halb Schelm, halb Vorbote der kommenden Coolness wie sie in den drei Romanen zu finden ist.

Räume werden in diesen Romanen nur noch möglichst schnell durchquert, eine andere Funktion haben sie nicht mehr. Der Philosoph Peter Sloterdijk spricht von Transit-Räumen. Er meint damit Straßen, Plätze, Einkaufszentren und Nightstyle. Es handelt sich dabei um „Niemandsorte“, um Orte, „an denen Menschen zusammenkommen, ohne jedoch ihre Identität an die Lokalität binden zu wollen oder zu können.“ (Sloterdijk, 1000)

Der Abgrund wird damit ebenso zu einem Nicht-Ort und auch er kann nur in Bewegung erfasst werden. René Dietrich fasst den Abgrund mit Derrida folgendermaßen:

Er bietet keinen buchstäblichen und auch keinen begrifflichen Halt. In seiner Negation erscheint er als Ort ohne Aufenthaltsmöglichkeit, der dadurch auch nur in der Bewegung – hinein, hinaus, hindurch – definiert werden kann, und ebenso wenig topographisch zu verorten ist. In solch einer Lektüre des Endraums Abgrund zeigt sich, wie er Züge des liminalen und des derridaischen Grenzraums vereint, wodurch das Ende selbst, durch den Abgrund gesehen, ein kritisches Potenzial gewinnt: Es entzieht sich der dichotomischen Ordnung, erscheint als überschüssig

und unfassbar, beweglich und dynamisch. Das Ende wird umgedeutet von einem finalen statischen Schlusspunkt zu einem Grenz- und Zwischenraum, einem Ort der Negation, einem Riss in der Weltordnung, einer Leer und Bruchstelle. (Dietrich, 361)

Eine Lektüre, die sich auf die liminalen Strukturen, auf Brüche und Leerstellen konzentriert, ist in der Lage, die Verhältnisse von Bewegung und Raum in der Literatur heraus zu arbeiten. Zudem wird dadurch der Blick auf den Überschuss, das Unverortbare, gerichtet. (vgl.: Dietrich, 367) Dieser Überschuss konkretisiert sich in allen drei Texten, aber besonders in „Caretta Caretta“ und „Irrlichterloch“ durch die Form der Erzählung. Die beiden Romane reihen sich in eine österreichische Literaturtradition, in der das Spiel mit der Sprache besonderen Stellenwert hat und der Diskurs über das Medium der Sprache geführt wird. (vgl.: Kalteis 2008, 137)

Neben dem spielerischen Umgang mit Sprache beschreibt Clemens Ruthner, sich auf Rüdiger Görner berufend, eine „Hyperbel Kultur“ als typischen Wesenszug der österreichischen Gegenwartsliteratur (vgl.: Ruthner 2002, 332)

Der Trickster ist in dieser „Hyperbel-Kultur“ gut aufgehoben. Die Übertreibung (in der Bewegung, in Äußerlichkeiten, in der Form des Erzählens) ist typisch für diese Figur. Die österreichische Gegenwartsliteratur arbeitet sich offensichtlich an der Tricksterfigur ab, macht sich als „Randerscheinung“ innerhalb der deutschsprachigen Literatur im Zwischenraum breit und kann damit literarische Innovation, jenseits der großen Erzählung, anbieten.

Die Postmoderne bezeichnet das Ende der Moderne im Sinn der großen Geschichte von Wahrheit, Vernunft, Wissenschaft, Fortschritt und universelle Emanzipation, die charakteristisch für das moderne Denken sind.

Wissen bezieht sich immer auf bestimmte kulturelle Kontexte, so daß die Behauptung, die Welt so zu kennen, „wie sie ist“, einfach eine Schimäre darstellt. – nicht nur weil unser Verstehen stets eine Sache bruchstückhafter, voreingenommener Interpretation ist, sondern weil die Welt selbst keinen bestimmten Zustand hat. (Eagleton, S. 228)

Wenn die Welt nicht als rundes Ganzes abgebildet werden kann, gilt es die einzelnen Teile, Aspekte, Bruchstücke zu erzählen und damit die Grenze von Erzählbarem und nicht Erzählbarem zu überschreiten. Terry Eagleton fasst die Erscheinungsform des postmodernen Kunstwerks treffend zusammen:

Das typische postmoderne Kunstwerk ist arbiträr, eklektizistisch, hybrid, dezentriert, fließend, unzusammenhängend, Collage-artig. Getreu den Lehrsätzen des Postmodernismus verschmäht es metaphysische Tiefe zugunsten einer Art planvoller Oberflächlichkeit, Verspieltheit und einem Mangel an Affekten, einer Kunst der Vergnügungen, Oberflächen und vorübergehenden Intensitäten. Da ihm alle feststehenden Wahrheiten und Gewissheiten verdächtig sind, ist seine Form ironisch und seine Erkenntnistheorie relativistisch und skeptisch. [...] es] reagiert befangen auf der Ebene der Form oder der Sprache. [...] Empfindlich gegenüber jeder isolierten Identität und der Vorstellung von einem absoluten Ursprung überdrüssig, lenkt es die Aufmerksamkeit auf seine eigene, „intertextuelle“ Natur, sein parodistisches Recycling anderer Werke, die ihrerseits nichts anderes als solche Wiederaufbereitungen sind. [...] Schließlich, und das ist vielleicht das Allertypischste, kehrt die postmoderne Kultur ihre Abneigung gegen feste Grenzen und Kategorien auch gegen die traditionelle Unterscheidung zwischen „hoher“ und „populärer“ Kunst [...] (Eagleton, S. 229)

Der Germanist Bernhard Fetz spricht, angesichts dieser Situation von der Fragwürdigkeit des Biographischen.

Besser könnte man die Fragwürdigkeit des Biographischen kaum ins Bild setzen, besser aber auch den großartigen Anspruch der Biographie kaum auf den Punkt bringen. Denn dieser Bonmot suggeriert auch die Verwandlung diskontinuierlicher, ereignisloser, durchschnittlicher, moralisch verwerflicher, lückenhafter, tragischer oder tragikkomischer individueller Lebensentwürfe in mehr oder weniger glanzvolle biographische Illusionen: Wenn wir auch leben wie Würmer, so macht unser Schreiben Götter aus uns. (Fetz 2006, S. 7)

Für den Trickster ist diese Fragwürdigkeit völlig ausgesetzt. Das Leben findet erzählend im bewegten Dazwischen statt und erzählt kann alles werden, selbst die unrealistischsten Machtphantasien, wie sie Chris entwickelt, haben hier Platz.

Mann. Ich bin ein Rockstar. Ich weiß, das will jeder sein. Das finde ich komplett gut. Ich meine, stell dir das mal vor, da klebt deine Autogrammkarte in 1000 bekloppten Zeitungen, und wenn du auf die Straße gehst, weiß jeder alles über dich. Du gehst abends feiern, lädst die Jungs ein, und die Weiber sind verrückt nach dir. Egal was du für einen Scheiß erzählst, die Leute findens lustig. Original. Ich meine du hast komplett die Macht.“ (Relax, 9)

Wie sehr das Erzählen Räume gestaltet zeigt sich in „Caretta Caretta“. Erzählend schafft sich Domink ein ortloses Traumland, das allerdings durch die Erzählung räumlich begrenzt ist.

Als ich knapp hintereinander mehrere Türen gehen hörte, schlug ich mich allerdings ins Maisfeld. Ich querte fünf Pflanzenreihen feldeinwärts und ging im folgenden Zwischenraum weg vom Bahndamm [...] Der Revolver scheuerte an meiner rechten Hüfte. Ich nahm ihn aus dem Hosenbund und hielt ihn mit beiden Händen und halb ausgestreckten Armen vor mich hin, so wie im Film die Kriminalbeamten, die in die Höhle des Mörders eindringen. Ich stelle mir den Serienkiller aus Conair vor, nicht John Malkovich, sondern den andern [...]. Ich stelle mir vor wie er sich an dieses kleine Mädchen in der Sandkiste heranmacht, auf die Sanfte, mit Spielsachen und so [...]. Ich näherte mich von schräg hinten, nehme seinen Kopf ins Visier, einen Punkt, genau zwei Zentimeter oberhalb seiner Ohrmuschel. Bevor ich abdrücken konnte, war ich am Ende des Maisfeldes angelangt. (*Caretta Caretta*, 74)

Die Omnipotenz der Figuren hat nur eine Grenze, die selbst der Trickster nicht ignorieren kann: die des Todes. Diese Erfahrung muss auch Chris in „Relax“ machen. Im Angesicht seines Todes erlebt er das erste Mal Angst.

Tanzen, Nebel, bunte Lichter, Musik. Tanzen. Augen zu und tanzen. Rhythmus hören und tanzen, zum Rhythmus tanzen, Augen zu. Arme bewegen, Beine bewegen, fließen, tanzen, Augen auf [...] Mir wird schwindlig. Mir ist so schwindlig. Ich habe Angst. Mir ist so schwindlig. Du darfst keine Angst haben. Du musst dich drauf einlassen. Mir ist schwindlig. Ich habe Angst. Laß dich drauf ein. Es ist so dunkel. Ich habe Angst.“ (Hennig von Lange, 130)

„Am Ende seiner Laufbahn läutert sich der gefühllos egoistische Trickster schließlich zu einem Wesen mit Gewissen und Verantwortungsbewußtsein.“ (Bischof, 515)

Der Übergang wird durch Strafreiz oder schmerzliche Erfahrung herbeigeführt. In „Caretta Caretta“ könnte der Übergang – nach dem Tod Kossitzkys, der quasi als Opfer fungiert – vollzogen werden; doch dieser Teil bleibt unerzählt. In Relax gelingt der Übergang nicht und Chris wird selbst zum Opfer. In „Irrlichterloh“ wird die Echtheit des Bildes und die Geliebte „geopfert“. Das Bild des rauchenden Mädchens, das, neben der Suche nach der Geliebten, einer der Antriebe dieses Romanes ist, entpuppt sich als Fälschung. Eine Fälschung, die der Fälscher (Jonas) selbst kurzfristig zu vergessen scheint und beinahe vom „Sog des Lebens“ mitgerissen wird.

Wenn das Bild im Stande ist, diese Wirkung zu erzeugen, wenn es imstande ist, die Leute glauben zu machen, daß es ist, was es nicht ist, hat es sich in dem Fall die Echtheit nicht verdient? [...] Jonas erschrickt, als er diese Möglichkeit bedenkt, selig und verzweifelt, die malerische Ruchlosigkeit geschaffen zu haben, dieses Bild, von dem der Raum erfüllt ist, so echt, so unantastbar, unwandelbar, daß ihn die Angst überkommt, vom Sog des Lebens, das das Mädchen während der letzten Tagen gewonnen hat, erfasst zu werden. (*Irrlichterloh*, 190f.)

Echtheit gibt es in dieser Haken-schlagenden Erzählbewegung nicht und damit kann die Erzählung unendlich lange fortgesetzt werden und wird doch nicht echt.

„Denn da fahren die beiden in ihre eigene Geschichte, das Ende der vorigen entlang. Jede Geschichte, die neu ist, versteilt die alte, selbst wenn die neue eine vollkommene Fälschung der alten ist.“ (*Irrlichterloh*, 86)

Die Zick-zack-Bewegung wird damit zum Spiegel für die Plastizität des Menschen und sein „[...] ständiges Sich-selbst-Überschreiten“ (Ruthner 2012, 40), das nur angesichts des Todes an seine Grenze kommt.

## 8.0. Resümee

Die Kunst ist [...] eine Verdoppelung des Lebens,  
sie wetteifert mit dem Leben in der Erzeugung von Überraschung,  
die unser Bewusstsein erregen [...].  
(Gaston Bachelard)

Der Zwang, das Nicht-Erklärbare zu erklären,  
(ein ständig wiederkehrendes Thema populärer Texte)  
führt zur Banalisierung des Besonderes.  
(Simon Frith)

Keine Literaturform ist in den letzten Jahrzehnten so sehr in Bewegung geraten wie der Adoleszenzroman. Als Roman, der das „Schwellendasein“, das „Dazwischen“ zentral thematisiert, wird er zu einer Literatur am Rand. Diese Randlage beschreibt er in mehrfacher Hinsicht: Als Literatur am Rand der literarischen Wahrnehmung (Strafecke Jugendliteratur) und als Literatur, die die Randlage ihrer Protagonistinnen und Protagonisten ins Zentrum rückt.

Die Betrachtung dieser Gattung als Beitrag zu einem kulturellen Ritual eröffnet neue Perspektiven. Im Zentrum der Betrachtung liegen nicht banale Wirklichkeitsverrechnungen, die sich auf Fragen der Authentizität verlegen, sondern Verstehenshorizonte, die in der Struktur der Texte festgeschrieben sind. Essentiell ist daher das Verständnis des Adoleszenzromans als Beitrag zur Arbeit am Mythos (Blumberg), der Helden- und Trickstermythen forschreibt. Diese unterschiedlichen Mythengruppen sind auch wesentlich für die Form der Texte verantwortlich. Während der teleologisch ausgerichtete Held geradlinig, wenn auch nicht immer erfolgreich, sein narratives Feld durchschreitet, so ist der Trickster brüchig, fragmentiert, schelmisch und überaus unberechenbar. Diese Strukturen finden sich auch auf der formalen Ebene der Texte wieder. Während die modernen Adoleszenzromane den leidenden Helden und seine zumeist schmerzvollen Erfahrungen auf seiner Heldenreise beschreiben, vollziehen postmoderne Adoleszenzromane spielerische, lustvolle, trickreiche Erzählweisen. Die fragmentarisch wahrgenommene Wirklichkeit wird ludistisch montiert,

gesampelt und neu montiert. Der Trickster als Dieb vergreift sich auch an der Literatur und nützt Literaturzitate für seine Erzählung.

Der Held kehrt zumeist an seinen Ausgangsort zurück und restrukturiert damit die Grenze, die ihn ab diesem Zeitpunkt von seinem liminalen Zustand trennt. Der Trickster bleibt im „Land Wanderschaft“ und kann aus dieser Position heraus als Kulturbringer wirken, denn er ist wesentlich wandlungsfähiger als der Held, der auf das Erreichen seines Ziels fokussiert ist.

Lebens- und Schreibmöglichkeiten sind ausdifferenziert wie nie und der adoleszente Möglichkeitsraum dadurch scheinbar unbegrenzt. Die Konsequenz daraus sind leere Räume. Gefüllt werden diese Räume mit Erinnerungsbildern, virtuellen Versatzstücken, Lektüre aller Art und immer wieder mit Geschichten. Diese Dehnung der Schwelle führt zu einer Dynamisierung der Literatur und somit auch zu einem „[...] In-Bewegung-Setzen der Beziehung von Raum und Literatur.“ (Dietrich, 355) wie es René Dietrich beschrieben hat. Literatur an sich wird damit, im Sinne Derridas, zu einem Grenzfall.

Dieses Verständnis des Adoleszenzromans als transitorische Form bewirkt, dass sich Gegensätze in ein „Sowohl/Als auch“ auflösen, weil sie stets aufeinander verweisen. Fremdheit und Eigenheit werden im einem Verständnis von Alterität miteinander verküpft. Zentral wird im Adoleszenzroman eine „Dialektik des Selbst und des Anderen“ im Sinn Ricœurs literarisch gestaltet.

In einer solcherart dynamisierten Literatur kann Bewegung als wesentliche Verstehensbewegung begriffen werden, die einerseits Vektorisierungen, also Bewegungen, die im Wissen der Literatur aufgehoben sind, thematisieren und unterschiedliche Bewegungsmuster in den Texten gestalten.

Die Welt der Jugend ist vielfältig, ausdifferenziert und vor allem grenzenlos. Sie ist ein Land der Wanderschaft, das so klein ist und vielleicht in eine Hosentasche passt, in dem man lange Fahrt spielen kann, ohne je irgendwo anzukommen.

Einen endgültigen Schlusspunkt unter dieses Thema zu setzen, die Bewegung zu stoppen, würde das Thema nicht erschließen. Meine Arbeit

kann daher nur als ein Fragment verstanden werden, dessen Ende ein Strichpunkt anzeigt;

## **9.0. Bibliographie**

### **9.1. Primärliteratur:**

Bach, Tamara: Busfahrt mit Kuhn –Hamburg. 2004.

Bernhard, Thomas: Alte Meister. Komödie. –Frankfurt a. M. 1985.

Bernhard, Thomas: Gehen –In: Ders., Erzählungen II Werke Bd. 12 – Frankfurt a. M. 2006. S 141 – 227.

Büchner, Georg: Lenz –In: Ders., Werke und Briefe –München 1965 S. 65 – 84.

Chidolue, Dagmar: Lady Punk. –Hamburg. 2000.

Coupland, Douglas: Generation X. Geschichten für eine immer schneller werdende Kultur. –München. 1991.

Dahimène, Adelheid: Indie Underground. Ein Roman in LP-Form. –Linz. 1997.

Geiger, Arno: Irrlichterloh –München/Wien. 1999.

Handke, Peter: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamper –Frankfurt a. M.

Henning von Lange, Alexa: Relax. –Hamburg. 1999.

Herrndorf, Wolfgang: Tschick –Berlin. 2014.

Hochgatterer, Paulus: Caretta, Caretta. –Wien/München. 1999.

Hochgatterer, Paulus: Wildwasser –München. 2009.

Kreslehner, Gabi: Charlottes Traum –Weinheim Basel. 2009.

Plenzdorf, Ulrich : Die neuen Leiden des jungen W. –Frankfurt a. M. 1976.

Röggla, Kathrin: Abrauschen. –Frankfurt a. M. 2001.

Salinger, J. D.: Der Fänger im Roggen. Deutsch von Eike Schönfeld. –Köln. 2003.

Travnicek, Cornelia: Junge Hunde –München. 2015.

## **9.2. Sekundärliteratur:**

Armstrong, Karen: Eine kurze Geschichte des Mythos. –Berlin. 2005.

Artmann, H.C.: Grammatik der Rosen. Gesammelte Prosa. Hg. von Klaus Reichert. Band 2. –Salzburg und Wien 1979.

Augé, Marc: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. –Frankfurt a. M. 1994.

Babka, Anna; Gerald Posselt: Vorwort –In Bhabha, Homi K.: Über kulturelle Hybridität. Tradition und Übesetzung –Wien. 2012. S. 7 – 16.

Bachelard, Gaston: Poetik des Raumes. –München. 1987.

Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hrsg. v. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. – München, Zürich. 1983.

Bachmann-Medick, Doris: Fort-Schritte, Gedanken-Gänge, Ab-Stürze:  
Bewegungshorizonte und Subjektverortung in literarischen Beispielen –In:  
Hallet, Wolfgang; Birgit Neumann (Hgg.): Raum und Bewegung in der  
Literatur: Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn –München. 2008. S.  
257 – 279.

Bachtin 1990: Bachtin, Michail M.: Literatur und Karneval Zur Romantheorie  
und Lachkultur –Frankfurt a.M. 1990.

Bachtin 2014: Bachtin, Michail M.: Chronotopos –Berlin. 2014.

Baecker, Dirk: Studien zur nächsten Gesellschaft. Frankfurt a.M., 2007

Baßler, Moritz: Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten. –München.  
2002.

Beck, Ulrich: Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne. –  
Frankfurt a. M. 1986.

Beck, Ulrich; Ursula Beck-Gernsheim: Individualisierung in modernen  
Gesellschaften. Perspektiven und Kontroversen einer subjektorientierten  
Soziologie. –In: Dies. (Hg.). Riskante Freiheiten. –Frankfurt a. M. 1994. S. 10  
– 42.

Bender Harald: Die Zeit der Bewegung – Strukturdynamik und  
Transformationsprozesse. –Frankfurt a. M. 1997.

Bernstorff, Erst Gottfried von (Hg.): Aspekte der erzählenden Jugendliteratur.  
Eine Textsammlung für Studenten und Lehrer. –Stuttgart. 1977.

Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur –Tübingen 2000.

Bischof, Norbert: Das Kraftfeld der Mythen –München 1996.

Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos. –Frankfurt a. M. 1984.

Böhmer, Daniel-Dylon: Der große Crash. Der Markt der Popliteratur ist abgestürzt. Nun setzen die Verlage auf die neue Ernsthaftigkeit. –In: KULTUR-SPIEGEL. 13.1.2003. S. 12 – 14.

Bohrmann, C. von: Aktuelle Jugendromane und psychoanalytische Aspekte ihres Interesses bei jungen Lesern und Leserinnen. Am Beispiel von drei Romanen der Schwedischen Schriftstellerin Inger Edelfeldt. –In: Der Deutschunterricht 43, –Berlin. 1990. S. 25 – 42.

Born 2011: Born, Stefan: Sven Regeners „Herr Lehmann“ (2001) als Adoleszenzroman –In: Gansel, Carsten und Pawel Zimniak (Hg.): Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Aufstörung Bilder von Adoleszenz in der deutschen Literatur –Heidelberg 2011. S. 529 – 558.

Born 2015: Born, Stefan: Allgemeinliterarische Adoleszenzromane – Heidelberg. 2015.

Brecht, Bertolt: Volkstümlichkeit und Realismus. –In: Bertold Brecht: Über Realismus. Zusammengestellt und redigiert von Werner Hecht. –Leipzig. 1968. S. 119 – 127.

Brunken, Otto: Probleme der Gegenwartsliteratur für Jugendliche. Anmerkungen zur Thematik und Ästhetik neuerer Jugendromane. –In: Günter Lange und Wilhelm Steffens (Hg.): Moderne Formen des Erzählens in der Kinder und Jugendliteratur der Gegenwart unter literarischen und didaktischen Aspekten. –Würzburg. 1995. S. 51 – 63.

Cromme, Gabriel und Günter Lange (Hg.): Kinder und Jugendliteratur. Lesen – Verstehen – Vermitteln. Festschrift für Wilhelm Steffens. –Hohengehren. 2001.

Campbell 1996: Campbell, Joseph: Schöpferische Mythologie. Die Masken Gottes. Band 4 –München. 1996.

Campbell 1999: Campbell, Joseph: Der Heros in tausend Gestalten. – Frankfurt a. M. / Leipzig. 1999.

Certeau de, Michel: Kunst des Handelns –Berlin. 1988.

Dahn, Jürgen: Im Krieg gegen die Zeit. Beschleunigung als eine Art von Zerstörung betrachtet. –In: Die Zeit, Nr. 41, 7. Oktober 1988.

Deleuze 1977: Deleuze, Gilles; Félix Guattari: Rhizom –Berlin. 1977.

Deleuze 1993: Deleuze, Gilles: Unterhandlungen. –Frankfurt a. M. 1993.

Derrida 1987: Derrida, Jacques: Chora In: Günzel Stefan (Hg.): Texte zur Theorie des Raums –Stuttgart. 2013.

Derrida 1994: Derrida, Jacques: Überleben –In: Ders. (Hg.): Gestade –Wien. 1994.

Dietrich, Remé: Postmoderne Grenzräume und Endräume in der Gegenwartsliteratur –In: Hallet, Wolfgang und Birgit Neumann: Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn – München. 2008. S. 355 – 370.

Dünne, Jörg; Stephan Günzel (Hgg.): Raumtheorie Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. –Frankfurt a. M. 2015.

Eagleton, Terry: Einführung in die Literaturtheorie. –Stuttgart, Weimar. 1996.

Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe. In den letzten Jahren seines Lebens. Hg. von Fritz Bergemann. –Frankfurt a. M. 1981.

Eco, Umberto: Nachschrift zum Namen der Rose. –München, Wien. 1984.

Erdheim, Mario: Die gesellschaftliche Produktion von Unbewußtheit. Eine Einführung in den ethno-psychoanalytischen Diskurs. –Frankfurt a. M. 1984.

Ernst, Thomas: Popliteratur. –Hamburg. 2005.

Ette 2001: Ette, Ottmar: Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika. –Verbrück. 2001.

Ette 2005: Ette, Ottmar: ZwischenWeltSchreiben Literaturen ohne festen Wohnsitz –Berlin. 2005.

Ette 2012: Ette, Ottmar: TransArea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte –Berlin/New York. 2012.

Ewers 1989: Ewers, Hans-Heino: Zwischen Problemliteratur und Adoleszenzroman. Aktuelle Tendenzen der Belletristik für Jugendliche und junge Erwachsene. –In: Informationen des Arbeitskreises für Jugendliteratur 2/1989. S. 4 – 23.

Ewers 1992: Ewers, Hans-Heino: Der Adoleszenzroman als jugendliterarisches Erzählmuster –In: Der Deutschunterricht Jg. 45/6, – Berlin. 1992, S. 291 – 297.

Ewers 1994: Ewers, Hans-Heino: Jugendliteratur der 80er und 90er Jahre zwischen Moderne und Postmoderne. –Weinheim, München. 1994.

Ewers 1997: Ewers, Hans-Heino: Kinder- und Jugendliteratur im Modernisierungsprozeß. Skizzierung eines Projekts. –In: Wild, Reiner (Hg.): Gesellschaftliche Modernisierung und Kinder- und Jugendliteratur. –St. Ingbert. 1997. S. 30 – 56.

Ewers 2000: Ewers, Hans-Heino: Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung. –München. 2000.

Ewers 2001: Ewers, Hans-Heino: Jugendliteraturentwicklung und Jugendliteraturwissenschaft. Anmerkungen zum veränderten Profil einer Jugendliteraturentwicklung und Jugendliteraturwissenschaft. –In: Kinder- und Jugendliteratur. Lesen - Verstehen - Vermitteln. Hg. v. Gabriele Cromme u. Günter Lange. Festschrift für Wilhelm Steffens. –Baltmannsweiler. 2001 (Didaktik der Kinder- und Jugendliteratur; Bd.1). S. 330 – 339.

Fend, Helmut: Sozialgeschichte des Aufwachsens. Bedingungen des Aufwachsens und Jugendgestalten im zwanzigsten Jahrhundert. –Frankfurt. 1988.

Fetz 2003a: Fetz, Bernhard: (Miss)glückende Synthesen. Beiträge zur österreichischen Kulturkritik im 20. Jahrhundert. Habilitationsschrift Teil 1. –Wien. 2003.

Fetz 2003b: Fetz, Bernhard: Die Schwierigen. Schreibweisen österreichischer Literatur nach 1945. Habilitationsschrift Teil 2. –Wien. 2003.

Fetz/Schweiger: Fetz, Bernhard; Hannes Schweiger (Hg.): Spiegel und Maske. Konstruktionen biografischer Wahrheit. –Wien. 2006.

Foucault 1981: Foucault, Michel: Archäologie des Wissens –Frankfurt a. M. 1981.

Foucault 1990: Foucault, Michel: Andere Räume. -In: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer modernen Ästhetik. Essays – Leipzig. 1990.

Foucault 2014: Foucault, Michel: Die Heterotopien. Der Utopische Körper Zwei Radiovorträge –Berlin. 2014.

Freese, Peter: Die Initiatonsreise. Studien zum jugendlichen Helden im modernen amerikanischen Roman mit einer exemplarischen Analyse von J. D. Salingers „Cather in the Rye“. –Neumünster. 1971.

Gansel 1994: Gansel, Carsten: Jugendliteratur und jugendkultureller Wandel. –In: Hans Heino Ewers (Hg.): Jugendkultur im Adoleszenzroman. Jugendliteratur der 80er und 90er Jahre zwischen Moderne und Postmoderne. –Weinheim und München. 1994. S. 12 – 42.

Gansel 1998: Gansel, Carsten: Authentizität – Wirklichkeitserkundung – Wahrheitsfindung. Zu aktuellen Entwicklungslinien in der Literatur für Kinder und junge Erwachsene. –In: Ein-Satz. Jugend in Literatur für Jugendliche. Publikation zur Ausstellung in der Galerie im Stifter Haus. –Linz. 1998. S. 80 – 98.

Gansel 1999a: Gansel, Carsten: Moderne Literatur für junge LeserInnen. Grenzüberschreitung, Wirklichkeitserkundung, Sinnsuche. –In: Eselsohr 5/1999. S. 5 – 6.

Gansel 1999b: Gansel, Carsten: Moderne Kinder- und Jugendliteratur. Ein Praxisbuch für den Unterricht. –Berlin. 1999.

Gansel 2000: Gansel, Carsten: Der Adoleszenzroman. Zwischen Moderne und Postmoderne. –In: Lange, Günter (Hg.): Taschenbuch der Kinder und Jugendliteratur. Bd. 1 Grundlagen und Gattungen. –Hohengehren, Baltmannsweiler. 2000. S. 359 – 398.

Gansel 2003: Gansel, Carsten: Adoleszenz, Ritual und Inszenierung in der Pop-Literatur. –In: Pop-Literatur. Hg. von Heinz Ludwig Arnold und Jörgen Schäfer. Sonderband Text und Kritik –München 2003. S. 234 – 257.

Gansel 2004: Gansel, Carsten: Adoleszenz und Adoleszenzroman als Gegenstand Literaturwissenschaftlicher Forschung. –In: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folgen XIV – 1/2004. –Bern, Berlin, Bruxelles. 2004. S. 130 – 149.

Gansel 2011: Gansel, Carsten: Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Aufstörung –Heidelberg. 2011.

Gebauer, Gunter; Christoph Wulf: Spiel, Ritual uns Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt. –Hamburg, 1998.

Glotz, Peter: Die beschleunigte Gesellschaft. Kulturkämpfe im digitalen Kapitalismus. –München 1999.

Grenz, Dagmar: Jugendliteratur und Adoleszenzroman –In: Kinderliteratur und Moderne. Ästhetische Herausforderung für die Kinderliteratur im 20. Jahrhundert. Hg. v. Hans-Heino Ewers / Maria Lypp / Ulrich Nasser. – Weinheim, München. 1990. S. 197 – 221.

Großegger, Beate: Das Spiel mit dem Möglichkeits-ICH Jugendkultur in der Gegenwartsgesellschaft –In: Wynfried Kriegleder, Heidi Lexe, Sonja Loidl, Ernst Seibert (Hgg.): Jugendliteratur im Kontext von Jugendkultur Wiener Vorlesung zur Kinder- und Jugendliteratur –Wien. 2016. S. 11 – 28.

Groys, Boris: Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie. –Frankfurt a. M. 1999.

Günzel, Stephan (Hg.): Texte zur Theorie des Raums –Stuttgart. 2013.

Hallet/Neumann: Hallet, Wolfgang und Birgit Neumann (Hgg.): Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn – München. 2008.

Hebdige, Dick: Hiding in the light. –London. 1986.

Heinzelmaier, Bernhard: Jugend in den 90ern. –In: Ein-Satz. Jugend in Literatur für Jugendliche. Publikation zur Ausstellung in der Galerie im Stifter Haus. –Linz. 1998.

Helsper, Werner: Jugend zwischen Moderne und Postmoderne. –Opladen. 1991.

Hermann, Anneliese: Adoleszenz und Identität als Romanthema. Ein Beitrag zum besseren Verständnis eines jugendliterarischen Typs. –In: Fundevogel 4/5 1984. S. 33 – 37.

Hülschwitt, Tobias: Das alte Rom in seinen Provinzen. Die junge deutsche Literatur kam aus dem Westen, im Osten herrscht verschüchterte Stille. –In: Carsten Gansel/Nicolai Riedel (Hg.): Internationales Uwe-Johnson-Forum Bd.9. –Berlin, New York. 2003. S. 194 – 220.

Huizinga, Johan: Homo Ludens –Reinbeck bei Hamburg. 1991.

Hurrelmann, Klaus: Lebensphase Jugend. Eine Einführung in die sozialwissenschaftliche Jugendforschung. –Weinheim. 1999.

Jung, Carl Gustav: Archetypen –München. 1991.

Kalteis 2001: Kalteis, Nicole: Was habe ich mit dem Jugendbuch zu tun? Über Ulrich Plenzdorf. –In: Tausend und ein Buch 2/2001. S. 20 – 22.

Kalteis 2003: Kalteis, Nicole: Keine Punkte mehr, nur noch Striche –In: Tausend und ein Buch 4/2003, S. 12 – 13.

Kalteis 2006: Kalteis, Nicole: Strich Punkt –In: Länge mal Breite. Raum und Raumgestaltung in der Kinder- und Jugendliteratur. Tagungsbericht –Wien. 2006.

Kalteis 2008: Kalteis, Nicole: Der moderne und postmoderne Adoleszenzroman. Literaturhistorische Spurensuche und Verortung einer Gattung –Wien. 2008.

Kaminski, Winfried: Einführung in die Kinder- und Jugendliteratur. Literarische Phantasien und gesellschaftliche Wirklichkeit. –Weinheim, München. 1987.

Kaulen, Heinrich: Fun, Coolness und Spaßkultur? Adoleszenzromane der 90er Jahre zwischen Tradition und Moderne. –In: Der Deutschunterricht Jg. 52/5, –Berlin. 1999. S. 325 – 336.

Kaulen 1999: Kaulen, Heinrich. Jugend- und Adoleszenzroman zwischen Moderne und Postmoderne. –In: Tausend und ein Buch Nr. 1/99. S. 4. – 12.

Kaulen 2004: Kaulen, Heinrich: Welcher Jüngling kann eine solche verfluchungswürdige Schrift lesen? Zur Rezeption des Adoleszenzromans in der Literaturkritik und Literaturdidaktik von Goethes „Werther“ bis zur Postmoderne. –In: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folgen XIV – 1/2004. – Bern, Berlin, Bruxelles. 2004.

Kayser, Wolfgang: Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. –München. 1978.

King 2002: King, Vera: Die Entstehung des Neuen in der Adoleszenz. – Opladen. 2002.

King 2011: King, Vera: Aufbruch Jugend? Adoleszenz und Ablösung im Spannungsfeld der Generationen –In: Gansel, Carsten: Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Aufstörung –Heidelberg. 2011. S. 49 – 61.

Kluge, A. Müller, H.: Ich schulde der Welt einen Toten. Gespräche. Hamburg 1995

Kristeva 1994: Kristeva, Julia: Die neuen Leiden der Seele. –Hamburg. 1994.

Kristeva 2007: Kristeva, Julia: Der Roman der Adoleszenz –In: Julia Kristeva (Hg.): die neuen Leiden der Seele –Gießen. 2007. S. 154 – 174.

Kristeva 2016: Kristeva, Julia: Fremde sind wir uns selbst –Frankfurt a. M. 2016.

Lange, Günter: Erwachsen werden. Jugendliterarische Adoleszenzromane im Deutschunterricht Grundlagen – Didaktik – Unterrichtsmodelle. – Baltmannsweiler. 2000.

Laufhütte, Hartmut: „Entwicklung- und Bildungsroman“ in der deutschen Literaturwissenschaft. Die Geschichte einer fehlerhaften Modellbildung und ein Gegenentwurf. –In: Titzmann, Michael (Hg.): Modelle des literarischen Strukturwandels. –Tübingen. 1991, S. 299 – 313.

Leggewie, Claus: Die 89er. Portrait einer Generation. –Hamburg. 1995.

Lehnert, Gertrude: Raum und Gefühl Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung –Bielefeld. 2011.

Lévi-Strauss, Claude: Mythos und Bedeutung –Frankfurt a. M. 1980.

Lotmann 1993: Lotmann, Juri: Die Struktur literarischer Texte –München.  
1993.

Lotmann 2010: Lotmann, Juri: Kultur und Explosion –Berlin. 2010.

Löw, Martina: Raumsoziologie –Frankfurt a. M. 2001.

Lukàcs, Georg: Die Theorie des Romans. –Darmstadt. 1971.

Maresch, Rudolf; Niels Weber (Hg.): Raum Wissen Macht. –Frankfurt a. M. –  
2002.

Marquard, Odo: Moratorium des Alltags – Eine kleine Philosophie des  
Festes. –In: Haug, Walter und Rainer Warnig (Hg.): Das Fest. –München  
1989. S. 684 – 692.

Mattenklott, Gundel: Zauberkreide. Kinderliteratur seit 1945. –Frankfurt a. M.  
1994.

Menasse Robert: Das Land ohne Eigenschaften –Frankfurt a. M. 1993.

Müller-Funk 2002: Müller-Funk, Wolfgang: Die Kultur und ihre Narrative. Eine  
Einführung. –Wien, New York. 2002.

Müller-Funk 2006: Müller-Funk, Wolfgang: Kulturtheorie Einführung in  
Schlüsseltexte der Kulturwissenschaft. –Tübingen und Basel. 2006.

Müller-Funk 2010a: Müller-Funk, Wolfgang: Benjamin und der translational  
turn. Thesen und Anmerkungen –In: Hanenberg, Peter; Isabel Capela Gil;  
Filomena Viane Guarda; Fernando Clara (Hg.): Rahmenwechsel  
Kulturwissenschaften -Würzburg. 2010. S. 33 – 47.

Müller-Funk 2010b: Müller-Funk, Wolfgang: Räume in Bewegung – Narrative und Chronotopik in Christoph Ransmayrs Roman “Der fliegende Berg“ –In: Rodal, Christian Jarillot (Hg.): Bestandsaufnahme der Germanistik in Spanien Kulturtransfer und methodologische Erneuerung –Bern. 2010. S. 569 – 580.

Müller-Funk 2016: Müller-Funk, Wolfgang: Theorien des Fremden – Wien/Köln/Weimar. 2016.

Münchmeier, Richard: Jugend als Konstrukt. –In: Zeitschrift für Erziehungswissenschaft. Heft 1/1998, S. 103 – 118.

Mayer, Gerhart: Der deutsche Bildungsroman. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart. –Stuttgart. 1992.

Niemann, Norbert: „Selber das Fernsehen werden, das wär's. Zappen statt leben. Elfriede Jelinek stellt das Fernsehbild scharf und führt so vor, wie sich die Gesellschaft verdummen lässt.“ –In: Du. Oktober 1999. Heft Nr. 700. S. 37 – 39.

Nüchtern, Klaus: „ihma ihma Barcelona“. –In: 1000 und 1 Buch. 2/2000. S. 25 – 26.

Ostermann, Eberhard: Das Fragment in der Postmoderne. –In: Fetz, Bernhard und Klaus Kastberger (Hg.): Die Teile und das Ganze. Bausteine der literarischen Moderne in Österreich. –Wien. 2003. S. 44 – 52.

Radin, Paul: The Trickster. A Study in Amerikan Indian Mythology –New York. 1972.

Rauch, Johanna von: „Arschgeige“ oder „komischer Vogel“ –In: Volltext Nr. 2/2003. S. 3.

Reidl-Schrewe, Ursula: Die Raumkonstruktion des narrativen Textes.  
Thomas Mann. Der Zauberberg –Würzburg. 1992.

Richter, Karl; Jörg Schönert; Michael Titzmann (Hg.): Die Literatur und die Wissenschaft 1770 – 1930. –Stuttgart 1997

Rosa 2013: Rosa, Hartmut: Beschleunigung und Entfremdung –Berlin. 2013.

Rosa 2014: Rosa, Hartmut: Beschleunigung Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne –Frankfurt a. M. 2014.

Ruther 2001: Ruthner, Clemens: Am Rande (geschrieben) Kanon, Peripherie und die Intertextualität des Marginalen am Beispiel der (österreichischen) Phantastik im 20. Jahrhundert Dissertation –Wien. 2001.

Ruthner 2012: Ruthner, Clemens: Phantastik und / als Liminalität –In: Wiebke Amthor, Almut Hille, Susanne Scharnowski (Hgg.): Wilde Lektüre. Literatur und Leidenschaft. Festschrift für Hans Richard Bittnacher – Bielefeld. 2012. S. 35-52.

Schäfer, Jörgen: „Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit“ Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Deutschland seit 1968. –In: Pop-Literatur. Hg. von Heinz Ludwig Arnold und Jörgen Schäfer. Sonderband Text und Kritik –München 2003. S. 7 – 25.

Seeber, Hans U.: Mobilität und Moderne. Studie zur englischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts –München. 2009.

Scheiner, Peter: Realistische Kinder- und Jugendliteratur –In: Gerhard Haas (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur. Ein Handbuch. –Stuttgart. 1984. S. 37 – 62.

Schlegel, Friedrich: 116 Athenäumsfragment. –In: Ders.: Kritische Schriften und Fragmente. Studienausgabe in sechs Bänden. Hg. von Ernst Behler und Hans Eichner. –Paderborn. 1988. Bd. 2.

Schmidt, Aurel: Von Raum zu Raum. Versuch über das Reisen. – Berlin. 1998.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990. –Salzburg, Wien. 1996.

Schweikart, Ralf: Adoleszenzroman –In: Spektrum Fernkurs Kinder- und Jugendliteratur. Hg. v. Studien- und Beratungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur. –Wien. 2000.

Seibert 2003: Seibert, Ernst: Kindheitsmuster in der österreichischen Gegenwartsliteratur. Zur Genealogie von Kindheit – ein mentalitätsgeschichtlicher Diskurs im Umfeld von Kindheits- und Kinderliteratur. Habilitationsschrift –Wien. 2003.

Seibert 2006: Seibert, Ernst: Literatur für Kinder und Jugendliche. Theorie und Forschungsansätze. –In: Spektrum 10. Fernkurs Kinder und Jugendliteratur. Hg. v. Studien- und Beratungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur. –Wien. 2006.

Seibert 2016: Seibert, Ernst: Geschichte der Jugendliteratur als Spiegel der Jugend-Kultur-Geschichte. –In: Wynfried Kriegleder, Heidi Lexe, Sonja Loidl, Ernst Seibert (Hgg.): Jugendliteratur im Kontext von Jugendkultur Wiener Vorlesung zur Kinder- und Jugendliteratur –Wien. 2016. S. 245 – 267.

Simmel, Georg: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung, Gesamtausgabe –Frankfurt a. M. 1992.

Sloterdijk 1987: Sloterdijk, Peter: Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung. Frankfurt a. M. 1987.

Sloterdijk 1989: Sloterdijk, Peter: Eurotaoismus – Zur Kritik der politischen Kinetik –Frankfurt a.M. 1996.

Sloterdijk 1999: Sloterdijk, Peter: Sphären II. Globen. –Frankfurt a. M. 1999.

Soja, Edward: Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory –London/New York. 1989.

Steinlein, Rüdiger: Adoleszenzliteratur –In: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folgen XIV – 1/2004. –Bern, Berlin, Bruxelles. 2004. S. 8 – 18.

Turner, Victor: „Liminal to Liminoid in Play, Flow and Ritual. An Essay in Comparative Symbology“ –In: Victor Turner: From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play –New York. 1982. S. 20 – 60.

Virilio 1978: Virilio, Paul: Fahren, fahren, fahren. –Berlin. 1978.

Virilio 1986: Virilio, Paul: Ästhetik des Verschwindens. –Berlin. 1986.

Virilio 1992: Virilio, Paul: Rasender Stillstand. –München/Wien. 1992.

Virilio 1993: Virilio, Paul: Revolution der Geschwindigkeit. Berlin, 1993.

Virilio 1995: Virilio, Paul: Der negative Horizont. –Frankfurt a. M. 1995.

Virilio 2001: Virilio, Paul: Fluchtgeschwindigkeit. –Frankfurt a. M. 2001.

Walden, Thomas: Trickster, Kreativität und Medienkompetenz. –München. 2016.

Waldenfels, Bernhard: Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1 –Frankfurt a.M. 2016.

Weigel, Sigrid: Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin. –München. 2004.

Welsch, Wolfgang: Unsere postmoderne Moderne. –Weinheim 1987.

Wetz, Franz Josef: Hans Blumenberg zur Einführung. –Hamburg. 2000.

Wild, Inge: „In Zukunft wollte sie alles anders machen“. Zum weiblichen Generationskonflikt in der zeitgenössischen Mädchenliteratur. –In: Hans Heino Ewers (Hg.): Jugendkultur im Adoleszenzroman. Jugendliteratur der 80er und 90er Jahre zwischen Moderne und Postmoderne. –Weinheim und München. 1994. S. 165 – 190.

Wild, Reiner (Hg.): Gesellschaftliche Modernisierung und Kinder- und Jugendliteratur. –St. Ingbert. 1997.

Wirth, Uwe: Paratext und Text als Übergangszone –In: Hallet, Wolfgang und Birgit Neumann (Hgg.): Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn –München. 2008. S.167-180.

Zinnecker, Jürgen: Jugend als Bildungsmoratorium. –In: Melzer, W./Heitmeyer, W./Liegle, L./Zinnecker, J. (Hgg.): Osteuropäische Jugend im Wand

### **9.2.1. Internet**

Cerny, Karin: -In: [www.literaturhaus.at/buch/hoerbuch/rez/caretta](http://www.literaturhaus.at/buch/hoerbuch/rez/caretta). 20. 01. 2006. 11:20

Ernst 2003: Ernst, Thomas: Der große und artige Popliteratur-Schwindel –In: Scheinschlag. Berliner Zeitung. 03/2003  
[www.scheinschlag.de/archiv/2003/texte/24.html](http://www.scheinschlag.de/archiv/2003/texte/24.html) 24.06.2005. 8.30

Fetz 2005: Fetz, Bernhard: Junge österreichische ErzählerInnen. –In: [www.eduhi.at/go/loading..php?id=135254](http://www.eduhi.at/go/loading..php?id=135254). 27.12. 2005. 9:44

Kastberger, Klaus: -In. [www.literaturhaus.at/buch/buch/rez/hochgatterer](http://www.literaturhaus.at/buch/buch/rez/hochgatterer). 20.01. 2006. 13:49

Kaulen 1999b: Kaulen, Heinrich: Von Törleß zu Trainspotting. Über Jugend- und Adoleszenzromane zwischen Moderne und Postmoderne –In: [www.wienerzeitung.at/frameless/lexikon.html?ID=6324](http://www.wienerzeitung.at/frameless/lexikon.html?ID=6324) 28.07.2004. 16:38

Messmer, Susanne: Helden wie wir –In: „die Tageszeitung“ 11./12.08.2001.  
[www.taz.de/index.php?id=archivseite&dig=2001/08/11/a0157&type=98](http://www.taz.de/index.php?id=archivseite&dig=2001/08/11/a0157&type=98)  
22.05.2004. 15:23

Öhner, Vrääth: Fernsehen der dritten Art. Von Sendungen für Namenlose zur Sendung ohne Namen –In: [www.jugendliteratur.net/downloads.html](http://www.jugendliteratur.net/downloads.html)  
24.09.2005. 20:16

Osten, Manfred: Die beschleunigte Zeit „Alles veloziferisch“ – Anmerkungen zur Modernität Goethes In: [www.zeit.de/1999/35/199935.gothespecial .xml](http://www.zeit.de/1999/35/199935.gothespecial .xml)  
11.05.2017. 23:48

Seibert 2003a: Seibert, Ernst: Geteilte Jugend, halbierte Autoren: Der Adoleszenzroman in Österreich –In:

[www.ned.univie.ac.at/publicaties/broschueren/kinderlit/seibert.htm](http://www.ned.univie.ac.at/publicaties/broschueren/kinderlit/seibert.htm)

8.02.2003. 0:34

14. Shell Jugendstudie: Shell Jugendstudie –In: [www.shell-jugendstudie.de/he\\_04\\_individuum.htm](http://www.shell-jugendstudie.de/he_04_individuum.htm) 28.05.2004. 13:43

17. Shell Jugendstudie: Shell Jugendstudie –In: [www.shell.de/ueber-uns/die-shell-jugendstudie/multimediale-inhalte/\\_jcr\\_content/par/expandablelist\\_643445253/expandablesection.stream/1456210165334/d0f5d09f09c6142df03cc804f0fb389c2d39e167115aa86c57276d240cca4f5f/flyer-zur-shell-jugendstudie-2015-auf-deutsch.pdf](http://www.shell.de/ueber-uns/die-shell-jugendstudie/multimediale-inhalte/_jcr_content/par/expandablelist_643445253/expandablesection.stream/1456210165334/d0f5d09f09c6142df03cc804f0fb389c2d39e167115aa86c57276d240cca4f5f/flyer-zur-shell-jugendstudie-2015-auf-deutsch.pdf).

25.04.2016. 23:45

Zauner, Anne M.: -In: <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=1252>

23.4.2016. 18:26

## **Anhang**

### **Abstract**

Die vorliegende Arbeit gestaltet erste Ansätze einer Poetik der Bewegung des modernen und postmodernen Adoleszenzromans, denn kaum eine Lebensphase wird so sehr mit Bewegung und Geschwindigkeit in Zusammenhang gebracht wie Jugend, bzw. Adoleszenz und kaum eine Textsorte gestaltet diese Dynamik narrativ und strukturell so intensiv wie der Adoleszenzroman.

Um das Phänomen von Bewegung und Geschwindigkeit zu fassen, werden zu Beginn der Arbeit Beschleunigungstheorien vorgestellt. Die Ausführungen fußen auf den Arbeiten des Philosoph Paul Virilio und des Soziologen Hartmut Rosa.

Bewegung und Raum gehören in literarischen Texten untrennbar zusammen, daher widmet diese Arbeit dem Raum und Raumtheorien ein umfassendes Kapitel, das Grundlagen klärt.

Literarische Texte veranschaulichen auf besondere Weise, dass die Konstruktion narrativer Räume immer anhand sich in Räumen bewegenden literarischen Figuren funktioniert, seien es handelnde Figuren oder Erzählerfiguren. Der Raum wird dabei allerdings nicht als Kulisse verstanden, denn er ist sowohl sozial produktiv wie auch sozial produziert und damit Signatur sozialer und symbolischer Praktiken.

Die literarische Wahrnehmung und Nutzung von Räumen kann unterschiedlich verlaufen. Sie dient der Grenzziehungen zwischen dem Eigenem und dem Fremdem oder der Konstruktion von Ängsten und Domänen, weshalb sich die Arbeit mit Alteritätskonzepten auseinandersetzt. Die Adoleszenz wird als liminaler Zustand im Sinn des Ethnologen Victor Turner verstanden. Um diese Situation meistern zu können, braucht es anthropologische Bewältigungsstrategien in Form von Ritualen und Symbolen. Nachdem Rituale in modernen und postmodernen Gesellschaften oftmals institutionalisiert vorzufinden sind, wird der Adoleszenzroman selbst

als kulturelles Ritual verstanden, der zudem, im Sinne Hans Blumenbergs, die Arbeit am Mythos forschreibt.

Für den Adoleszenzroman wurden zwei Mythengruppen als gattungsbestimmend herausgearbeitet. Der moderne Adoleszenzroman schreibt den Heldenmythos fort und der postmoderne Adoleszenzroman den Trickstermythos. Die narrative Form, die durch Trickster- und Heldenmythen im Adoleszenzroman grundiert sind, können somit als kulturelles Ritual verstanden werden und bieten einen kulturellen Simulationsraum der Überschreitung und des liminalen Zustandes. Wesentlich für die Bestimmung von Bewegung und Geschwindigkeit im Adoleszenzroman ist, dass diese mythologischen Figuren über unterschiedliche Bewegungsmuster verfügen. Während der Held ein klares Ziel verfolgt, weil er teleologisch ausgerichtet ist und sich in einem Raum bewegt, der metaphysische Markierungen aufweist, ist der Trickster ein ziellos wandernder, dessen Bewegung kein klares Ziel verfolgt und meist eine trickreiche Fluchtbewegung beschreibt; Der Raum des Trickster ist leer und wird damit zu einem „Nicht-Ort“ im Sinne Marc Augés. Bewegungsformen, die dem modernen Adoleszenzroman und seinem teleologisch ausgerichteten Helden zugeordnet werden können, sind der Kreis, die Linie und der Stern. Dem Trickster können pendelnde- und Zick-zack-Bewegungen zugeordnet werden. Diese Bewegungen dienen als Verstehensbewegungen, wie sie der Romanist Ottmar Ette für den Reisebericht beschrieben hat und legen Vektorisierungen offen. Adoleszente Figuren sind durch Bipolaritäten konstituiert, die als bewegliches Konzept verstanden werden müssen, das Fremdheit und Eigenheit nicht als Gegensatz konstruiert, sondern als Netz von Verbindungen und Verweisen und als ein Oszillieren zwischen den Sphären.

Die Dynamik des Adoleszenzromans zeigt sich nicht nur durch seine Figuren, denn Literatur, die an einer historischen, psychologischen und biologischen Grenze angesiedelt ist und veränderte Wirklichkeitserfahrungen in Form und Inhalt gestaltet, rückt den Rand ins Zentrum und dynamisiert Literatur grundsätzlich.

## **Abstract**

This paper presents initial steps towards a poetics of movement in adolescent novels. Hardly any other stage of life has been associated as closely with movement and speed as youth, and hardly any text type portrays this dynamic as intensively in narration and structure as the adolescent novel.

In order to grasp the phenomena of movement, as a first step, theories of acceleration are introduced. The considerations are based on the works of Paul Virilio and Hartmut Rosa. Since movement and space in literary texts are inextricably connected, this paper dedicates a comprehensive chapter to space and theories of space, which explores the basic assumptions of the field.

Literary texts illustrate that the construction of narrative spaces always works in correlation to literary characters moving in space. Space, in this context, is not merely understood as setting, for it is both socially productive as well as socially produced and, thus, reveals social and symbolic practices.

The literary perception and use of space can take various forms. They serve to separate the self from the other or to construct fears and domains, which is why this paper is also concerned with concepts of alterity.

Following the ethnologist Victor Turner, the adolescent stage is conceptualized as a liminal stage. In order to master this situation, anthropological coping strategies in form of rituals and symbols are needed. Since in modern and postmodern societies rituals are often institutionalized, the adolescent novel itself is understood as a cultural ritual which perpetuates the work on myth. (Blumenberg)

Concerning the adolescent novel, two types of myths have proven to determine the genre. While the modern adolescent novel perpetuates the myth of heroism, the postmodern adolescent novel is informed by the trickster myth. The narrative form of the adolescent novel that is shaped by the myths of the trickster and the hero can therefore be conceptualized as a cultural ritual and offers a cultural space of simulation for transgression and liminality. Essential to the analysis of movement in the adolescent novel are

the characters' patterns of movement. In accordance with his/her teleological orientation, the hero pursues a clear objective as he/she moves in a metaphysically marked space, whereas the directionless, wandering trickster moves without a clear destination in mind and usually describes cunning movements of flight. The space of the trickster is empty and thus becomes a "non-place" in terms of Marc Augé. The patterns of movement that can be attributed to the modern adolescent novel and its teleologically oriented hero are the circle, the line and the star. The trickster, in contrast, is attributed oscillating and zigzag movements. These serve as movements of understanding as described by Ottmar Ette concerning the travel report and reveal vectorizations.

The dynamic of the adolescent novel, however, is not only apparent in its characters. A literature that is situated at a historical, psychological and biological border and that creates modified experiences of reality in form and content moves the margins into the center and dynamizes literature in general.

## **Lebenslauf**

Geboren am 24. 6. 1973 in Wien, aufgewachsen in Gußwerk/Steiermark

1992 Matura an der Bildungsanstalt für Kindergartenpädagogik in 1210 Wien

Ab 1992 Studium der Germanistik und Theaterwissenschaft in Wien

Studienschwerpunkt: Kinder- und Jugendliteratur

Von 1992 – 2005 Berufstätigkeit in unterschiedlichen Kindergärten und Horten der Stadt Wien.

Seit 2005 Unterrichtstätigkeit an der Bildungsanstalt für Elementarpädagogik in 1210 Wien

Seit 2014 Leitung der Bildungsanstalt für Elementarpädagogik in 1210 Wien

Seit 2000 freie Mitarbeiterin der Stube (Studien- und Beratungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur

Seit 2000 regelmäßige Rezensions- und Publikationstätigkeit für „1000 & 1 Buch. Das österreichische Magazin für Kinder- und Jugendliteratur“

2006 Kuratorin der Ausstellung „Klonk! Streifzüge durch Literaturwelten für Kinder und Erwachsene“ im StifterHaus Linz