



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die Darstellung von Schmerz

in den jugendliterarischen Texten

Wildwasser von Paulus Hochgatterer und

Rotkäppchen muss weinen von Beate Teresa Hanika

Verfasserin

Susanne Kallinger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 333 299

Studienrichtung lt. Studienblatt:

UF Deutsch, UF Psychologie und Philosophie

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke

„Wenn Du vor mir stehst und mich ansiehst, was weißt Du von den Schmerzen, die in mir sind und was weiß ich von den Deinen. Und wenn ich mich vor Dir niederwerfen würde und weinen und erzählen, was wüßtest Du von mir mehr als von der Hölle, wenn Dir jemand erzählt, sie ist heiß und fürchterlich. Schon darum sollten wir Menschen vor einander so ehrfürchtig, so nachdenklich, so liebend stehn wie vor dem Eingang zur Hölle...“

– Aus einem Brief Kafkas an Oskar Pollak, 8.11.1903–

Danksagung:

Ich möchte den folgenden Menschen für ihre Begleitung in der Entstehungszeit dieser Arbeit und während meines Studiums danken:

Meiner Betreuerin Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke für die fachlich kompetente und wohlwollende Unterstützung.

Mag. Angelica Herzig und Mag. Rudolf Draxler für das Korrekturlesen.

Meiner Kollegin und Freundin Mag. Elisabeth von Leon für die anregenden Diskussionen und die zahlreichen Tipps.

Meinen Freundinnen Alexandra, Bettina, Johanna, Julia K., Julia F., Katharina, und Viktoria dafür, dass sie mir immer beistehen und meine zweite Familie sind.

Der allergrößte Dank gebührt jedoch meinen Eltern. Ich möchte mich für die finanzielle Unterstützung während meines Studiums und zugleich für ihr Verständnis und ihre Hilfe in jeder erdenklichen Form bedanken. Da ohne sie mein gesamter Bildungsweg nicht möglich gewesen wäre, möchte ich ihnen diese Arbeit widmen.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	9
2. Jugendliteratur und Adoleszenzroman	11
2.1 Kinder- und Jugendliteratur (KJL)	11
2.1.1 Zur Situation der Forschung	11
2.1.2 Begrifflichkeiten	13
2.2 Adoleszenz	16
2.3 Der Adoleszenzroman	19
3. Die Präsenz des Schmerzes	26
3.1 Medizinischer Diskurs	29
3.1.1 Psychoanalyse	30
3.1.2 Schmerzbekämpfung	31
3.2 Philosophie	31
3.3 Schmerz und Erinnerung	34
4. Zu den ausgewählten Primärtexten	36
4.1 <i>Wildwasser</i> von Paulus Hochgatterer	37
4.2 <i>Rotkäppchen muss weinen</i> von Beata Teresa Hanika	38
4.3 Gattungsfrage	39
5. Die Manifestation des Schmerzes	41
5.1 Manifestation in der Erinnerung	41
5.2 Schmerz in Raum und Körper	51
5.3 Manifestation von Schmerz an Wunden	56
6. Kommunikation von Schmerz	59
6.1 Artikulation	60
6.2 Schmerzreflexion	65
6.3 Schmerzverhalten	70
7. Die Funktion des Schmerzes	77

7.1	Schmerz als Motor	78
7.2	Schmerz als Mittler und Vermittler	83
7.3	Schmerz und Identität	86
8.	Rückblick und Ausblick.....	97
9.	Literaturverzeichnis	101
10.	Anhang.....	105
10.1	Abstract.....	105
10.2	Lebenslauf.....	107

Verzeichnis der verwendeten Siglen:

- W** Hochgatterer, Paulus: Wildwasser. Hamburg: Roswohlt 2008
- R** Hanika, Beate Teresa: Rotkäppchen muss weinen. Frankfurt a. M.: Fischer
Schatzinsel 2009

1. Einleitung

Schmerz steht Friedrich Nietzsche zufolge am Anfang von allem, am Anfang des Lebens bei der Geburt und auch am Anfang des Denkens beim Gebären neuer Gedanken. Auf Grund der augenscheinlichen Präsenz, die der Schmerz im Leben aller Menschen einnimmt, ist er auch in literarischen Texten gegenwärtig - zum Teil versteckt und zum Teil offenkundig. Die Vielfalt der Kontexte, in denen Schmerz auftritt, und die Bandbreite der Überlegungen, was Schmerz alles sein kann, führen dazu, dass Schmerz als Grenzfall und Extrem erscheint, vor allem bezüglich seiner Kommunizierbarkeit und Darstellbarkeit.

Wittgenstein spricht das Phänomen der Ungewissheit an, das Schmerz in der menschlichen Kommunikation darstellt. Man kann weder bei diskursiven Elementen wie bei der Rede über Schmerz noch bei nichtdiskursiven Elementen wie beim „Schmerz benehmen“ eine Gewissheit darüber erlangen, ob das Gegenüber auch wirklich Schmerz empfindet, und wenn ja, in welcher Intensität. Umgekehrt kann auch derjenige, der seinen Schmerz artikulieren will, nicht wissen, ob und wie das bei seinem Gegenüber ankommt. Die Ungewissheit, die beim Reden über Schmerzen entsteht, sieht Wittgenstein jedoch nicht als Makel der Sprache, sondern als Merkmal der Sprache überhaupt.¹

Wichtig für die Auseinandersetzung mit Schmerz in der Literatur ist auch das Bewusstmachen des Zusammenhangs von physischem und psychischem Schmerz. Die beiden stehen nämlich in einer komplexen Wechselwirkung zueinander. Iris Hermann deutet in ihren Publikationen über Schmerz in Literatur mehrmals an, dass körperliche und seelische Belange des Schmerzes nicht isoliert voneinander betrachtet werden sollen. Auch in Nietzsches Schmerzdiskurs gibt es keine generelle Unterscheidung zwischen dem Schmerz des Körpers und dem Schmerz der Seele.²

Da man in unterschiedlichsten Kontexten auf Schmerz trifft, ist zu beobachten, dass sich auch jugendliterarische Texte sowie Adoleszenzromane der letzten Jahre mit einer Fülle von „schmerzhaften“ Inhalten beschäftigen. Losgelöst von einem größeren Zusammenhang kann man keine menschliche Handlung beurteilen, so ist auch der Schmerz mit verschiedenen Elementen verbunden und kann dadurch nicht aus einem kontextuellen Gefüge herausgelöst werden. Iris Hermann nennt diesen Zusammenhang

¹Hermann, Iris: Schmerzarten. Prolegomena einer Ästhetik des Schmerzes in Literatur, Musik und Psychoanalyse. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2006.

² Ebd.

„Schmerzumgebung“. In diesen sogenannten Schmerzumgebungen jeglicher Art befinden sich auch die ProtagonistInnen der ausgewählten jugendliterarischen Texte „Wildwasser“ von Paulus Hochgatterer und „Rotkäppchen muss weinen“ von Beate Teresa Hanika, die in der folgenden Arbeit im Hinblick auf die Darstellung von Schmerz analysiert werden sollen.

Bei den beiden Begrifflichkeiten Schmerz und Jugendliteratur, beziehungsweise Adoleszenz, die die Eckpunkte der Arbeit darstellen, ist über die zeitliche Komponente Interessantes anzumerken. Der Grad der Aktualität und das Überdauern des Themas über die Zeiten verdeutlichen, dass Schmerz und Adoleszenz in einer starken Opposition zueinander stehen. Während das Phänomen Schmerz seit Menschengedenken präsent ist und auch seit jeher darüber berichtet wurde, sind Jugend und Adoleszenz Phänomene, deren Wahrnehmung im historischen Diskurs relativ neu ist.

Die Abgrenzung des Kindes vom Erwachsenen und die Berücksichtigung der kindlichen Besonderheit avancieren erstmals im 18. Jahrhundert. Der Philosoph Jean Jacques Rousseau sprach in seinem Werk „Emile“ zum ersten Mal von der Kindheit als selbstständiger und eigenwertiger Entwicklungsstufe.³

Schmerz hingegen wurde schon von Dichtern und Philosophen der Antike behandelt.

In den antiken Werken greift zum Beispiel das Drama „Philoktetes“ von Sophokles den körperlichen Schmerz als Thema auf.

Die unheilbare Wunde bietet Philoktet Anlass für großes Wehklagen, doch kann sein Klagen lange nicht auf Mitgefühl hoffen. Das liegt weniger daran, dass man seine Grenzüberschreitung verurteilt, als vielmehr daran, dass der Gestank der Wunde und das laute Schmerzgeschrei für seine Umgebung nicht auszuhalten sind. Letztlich führt das dazu, dass der schlafende Philoktet ohne jegliche menschliche Gesellschaft auf einer Insel zurückgelassen wird.⁴

Hier wird wohl zum ersten Mal gezeigt, wie hilflos und verständnislos der Gesunde vor einem Schmerzgeplagten steht.⁵

Zum Forschungsstand ist zu sagen, dass es über Schmerz und Jugendliteratur im Einzelnen ohne Frage eine Fülle an Literatur gibt, zur Thematik Schmerz in jugendliterarischen Texten wurde aber bisher sehr wenig publiziert. Die folgende Arbeit will genau an dieser

³ http://www.fh-kiel.de/fileadmin/data/sug/pdf-Dokument/Lockenvitz/bezug_geschichte_rousseau.pdf (18.06.2013)

⁴ Hermann (2006), S. 64.

⁵ Vgl. www.painonline.ch/sharedfiles/pdf/pi_feuilleton/de.../2004_03.pdf;... (12.03.2013)

Stelle anknüpfen und die beiden Themen zusammenführen. Dabei kann die Arbeit aber nicht dem Anspruch genügen, die Darstellung von Schmerz in der Jugendliteratur im Allgemeinen zu beleuchten, da von den ausgewählten Primärtexten nicht auf die gesamte Jugendliteratur geschlossen werden kann. Es gilt vielmehr exemplarisch zu zeigen, wie in zwei konkreten Werken, die der Jugendliteratur zuzuordnen sind, mit der Schmerzthematik umgegangen wird.

Der schmerzhafteste Kontext ergibt sich in den konkreten Fällen aufgrund von sexuellem Missbrauch, dem Verlust geliebter Menschen und zusätzlich aus dem grundsätzlich schmerzhaften Weg des Erwachsenwerdens. Der kleinste gemeinsame Nenner der beiden Primärtexte, der bei der Analyse dieser Texte im Mittelpunkt der Betrachtung steht, ist der Schmerz an sich und seine unterschiedlichen Erscheinungsformen. Die Arbeit analysiert die unterschiedlichen Darstellungsformen des Schmerzes in der Jugendliteratur anhand der beiden Primärtexte.

Die vorliegende Arbeit gliedert sich neben der Einleitung und dem Schlussteil in fünf weitere Kapitel, wobei es sich bei den ersten beiden dieser fünf um den Theorieteil handelt und sich die weiteren drei Kapitel der Textanalyse widmen, im Zentrum der Arbeit steht eine werkimmanente Vorgangsweise. Die ersten beiden Kapitel bilden die theoretische Basis für die weitere Arbeit, indem sie grundsätzliche Fragen zu Jugendliteratur und Adoleszenzroman klären und das Phänomen Schmerz von unterschiedlichen Seiten beleuchten. Am Ende des Theorieblocks, bevor zur Analyse der beiden Texte übergegangen wird, werden diese noch genaueren Betrachtungen unterzogen. Im Schlussteil wird die Frage, wie sich Schmerz in den untersuchten Werken darstellt und welche Funktionen er übernimmt, noch einmal zusammenfassend reflektiert, und es wird ein kurzer Ausblick auf eine weitere Forschung gegeben.

2. Jugendliteratur und Adoleszenzroman

2.1 Kinder- und Jugendliteratur (KJL)

2.1.1 Zur Situation der Forschung

Im Zuge der Recherchetätigkeit im Bereich der Kinder- und Jugendliteraturforschung stößt man auffällig oft auf drei Namen: Klaus Doderer, Heinz-Heino Ewers und Carsten Gansel – diese weisen die größte Publikationsdichte im besagten noch relativ jungen

Forschungsgebiet auf. Die Kinder und Jugendliteraturforschung kämpfte lange Zeit um Anerkennung im universitären Bereich. Diese Situation schildert Klaus Doderer im Vorwort zu „Literarische Jugendkultur“ wie folgt:

Als ich vor mehr als drei Jahrzehnten begann, mich theoretisch mit Kinder- und Jugendliteratur zu beschäftigen und von diesem Entschluss Menschen mit literarischen Fachverstand erzählte, huschte über manch ein Gesicht ein Lächeln, das sehr wohl eine doppelte Bedeutung habe konnte.[...] Dieser gelegentlich geäußerte Zweifel daran, ob Kinder- und Jugendliteratur der wissenschaftlichen Betrachtung wert sei, ist auch heute noch in den Köpfen mancher kluger und gebildeter Menschen vorhanden.⁶

In dieser Ausführung zeigt sich, dass die KJL lange Zeit nicht ernst genommen wurde, wobei sich bis heute ohne Frage einiges geändert hat, denn es ist zu beachten, dass „heute“ in Klaus Doderers Zitat, welches aus dem Jahre 1992 stammt, bereits über 20 Jahre zurückliegt. In Deutschland hat sich im kinder- und jugendliterarischen Bereich seit dieser Zeit einiges getan. Klaus Doderer ist der Begründer und jahrzehntelange Leiter des Instituts für Jugendbuchforschung in Frankfurt am Main, mit dessen Gründung 1963 ein Grundstein für die KJL-Forschung auf institutioneller Ebene gelegt wurde. Seit 1988 ist Hans-Heino Ewers der Nachfolger von Doderer und hat, wie dieser auch, zahlreiche Basiswerke im Bereich der Kinder- und Jugendliteraturforschung veröffentlicht. In Deutschland hat sich jenes besagte Gebiet der Forschung als anerkannte Disziplin der Germanistik etabliert und es gibt nun an mehreren deutschen Universitäten Lehrstühle für Germanistik mit dem Schwerpunkt Kinder- und Jugendliteratur.⁷

In Österreich nehmen das Internationale Institut für Jugendliteratur und Leseforschung mit der Redaktion der Zeitschrift „1000 und 1 Buch“ und die Studien- und Beratungsstelle für Kinder und Jugendliteratur (STUBE) der Erzdiözese Wien einen wichtigen Platz in der Forschung ein. Im universitären Bereich ist die Kinder- und Jugendliteratur aber als literaturwissenschaftliches Forschungs- und Lehrgebiet noch wenig vertreten.⁸

Die Jugendliteraturforschung scheint noch immer in einer Defensivposition zu verharren. Dass sie in Deutschland überhaupt einen Platz im Gefüge der universitären Literaturwissenschaft gefunden hat, liegt noch keine 25 Jahre

⁶ Doderer, Klaus und Hans-Heino Ewers (Hg.): Jugendkultur im Adoleszenzroman. Jugendliteratur der 80er und 90er Jahre zwischen Moderne und Postmoderne. München: Juventa Verlag 1994, S. 11.

⁷ Vgl. Dankone, Kaovacs Reka: Die Aspekte des Fremden in den Kinder- und Jugendromanen von Renate Welsh. Doktorarbeit Universität Debrecen . 2009, S.13-16.

⁸ Vgl.ebda. S 13-16.

zurück. In Österreich ist die Kinder- und Jugendliteraturforschung trotz intensiver Bemühung weit weniger an den Universitäten etabliert als in Deutschland.⁹

Nicole Kalteis zitiert Carsten Gansel und spricht nicht nur die allgemeine Defensivposition an, in der sich die Jugendliteratur befindet, sondern auch den großen Unterschied, der zwischen österreichischer und deutscher universitärer Forschung besteht. Ernst Seibert verweist ebenfalls darauf, dass es in kaum einem literaturwissenschaftlichen Studiengang so erhebliche Differenzen zwischen Deutschland und Österreich gibt, wie im Bereich der Jugendliteraturforschung.¹⁰

Ernst Seibert ist Univ. Dozent am Institut für Germanistik an der Universität Wien und leitet dort die Arbeit im Bereich Kinder- und Jugendliteratur. Auch wenn das Gebiet der KJL-Forschung in Österreich weniger etabliert ist als in Deutschland, so sind doch positive Tendenzen festzustellen. Ernst Seibert meint, es ist im letzten Jahrzehnt zu beobachten, dass an österreichischen Universitäten vermehrt Proseminare im germanistischen Lehrangebot geführt werden, die die TeilnehmerInnen zum Schreiben von Diplomarbeiten und Dissertationen anregen.¹¹

2.1.2 Begrifflichkeiten

Die Begriffe Kinder- und Jugendliteratur sowie Adoleszenzroman werden in der Literaturwissenschaft sehr kontrovers diskutiert. Die Forschung ist sich, was die unterschiedlichen Termini betrifft, relativ uneinig, weil die Grenze zwischen Jugend- und Erwachsenenliteratur oft fließend ist und weil es außerdem viel Widersprüchliches in der Sekundärliteratur zu lesen gibt.

Unter dem Begriff Kinder- und Jugendliteratur wird Unterschiedliches verstanden und es haben sich verschiedene Facetten entwickelt, die alle ein und denselben Begriff der KJL definieren, aber nicht das Gleiche meinen.¹²

Carsten Gansel unterscheidet vier verschiedene Bedeutungen für Kinder- und Jugendliteratur:

⁹ Kalteis, Nicole: „Moderner und postmoderner Adoleszenzroman“. Literaturhistorische Spurensuche und Verortung einer Gattung. Diplomarbeit. Univ. Wien 2008, S. 63.

¹⁰ Vgl. Kalteis, (2008), S. 6.

¹¹ Vgl. Dankone (2009), S. 16.

¹² Vgl. Gansel, Carsten: Moderne Kinder- und Jugendliteratur. Ein Praxishandbuch für den Unterricht. Berlin: Cornelsen Scriptor 1999, S. 8.

Die Gesamtheit der für Kinder und Jugendliche als geeignet empfundenen Literatur (=intentionale KJL)

Die Gesamtheit der für Kinder und Jugendliche geschriebenen fiktionalen und nichtfiktionalen Texte (= spezifische KJL)

Die Gesamtheit der von Kindern und Jugendlichen rezipierten fiktionalen und nichtfiktionalen Texte (= Kinder- und Jugendlektüre)

Ein Teilsystem des gesellschaftlichen Handlungs- bzw. Sozialsystems „Literatur“ (=„Subsystem“ KJL)¹³

Für das gesamte Subsystem der Kinder- und Jugendliteratur bildet sich ein eigenständiges literarisches Handlungssystem bzw. Sozialsystem und ein Symbolsystem heraus. Unter dem Handlungssystem begreift man die Handlungsrollen von Literatur-Produktion, Vermittlung, Rezeption und Verarbeitung. Unter dem Symbolsystem versteht man die Texte selbst, ihre Stoffe, Themen, Darstellungsweisen und Gattungen.¹⁴

Während KJL als Symbolsystem also eine Menge von Texten bezeichnet wird, meint KJL als Sozial-bzw. Handlungssystem ein „literarisch kommunikatives Handeln“ bzw. ein „System gesellschaftlicher Handlungen in Bezug auf literarische Texte“ [...]. Innerhalb dieses Gesamtsystems gelten bestimmte Regeln, die die Stellung eines konkreten KJL-Textes, Autors, einer Gattung bezeichnen können.¹⁵

Zu Irritationen kommt es vor allem dadurch, dass der Forschungsbereich der Kinder- und Jugendliteratur auf zwei unterschiedliche Lebensphasen, die wiederum nicht scharf voneinander zu trennen sind, abzielt.

Im Bereich der Kinder- und Jugendliteraturforschung kommt es dazu, dass sie, wenn die textuellen Unterschiede zur sonstigen Literatur nicht deutlich genug ausfallen, um sie als eigene Textsorte zu sehen, als eine adressatenspezifische Verwendung von Literatur dargestellt wird. Texte werden so auf Grund ihrer Zugehörigkeit zum kinder- und jugendliterarischen Handlungssystem identifiziert. Das heißt, hier spielen spezielle Kinder- und Jugendbuchverlage, in denen Werke erscheinen, oder Kinder- und Jugendliteraturabteilungen in Bibliotheken und Buchhandlungen eine große Rolle. Problematisch an diesen Tendenzen ist die Tatsache, dass man Kinder- und Jugendliteratur

¹³ Gansel(1999), S.8.

¹⁴ Vgl. ebda. S.9-10.

¹⁵ Ebda. S. 12.

schwer als Gesamtheit betrachten kann. Wünschenswert wäre eine stärkere Differenzierung zwischen den Bereichen. Zielführender ist es, Kinderliteratur und Jugendliteratur isoliert zu betrachten, um Irritationen zu vermeiden. Hans-Heino Ewers setzt eine Zäsur beim 12. Lebensjahr und bezeichnet die LeserInnen vor dieser Altersgrenze als Kinder und ab dem 12. Lebensjahr als Jugendliche und junge Erwachsene. Daraus ergibt sich, dass man die Teildisziplin der Jugendliteraturwissenschaft als eigenständig betrachten sollte.¹⁶

Letztere [Jugendliche und junge Erwachsene S.K.] verfügen in Sachen Lektüreauswahl seit jeher über eine größere Handlungskompetenz und halten sich keineswegs nur an die Angebote des eigens auf sie abzielenden literarischen Vermittlungssystems. [...] Die Relation des kinder- und jugendliterarischen Handlungssystems zu diesem Teil seiner Adressatenschaft ist also unsicher und problematisch.¹⁷

Demnach wird im Folgenden der Bereich der Kinderliteratur vernachlässigt und der Fokus auf die Teildisziplin der Jugendliteratur gelegt.

Eine weitere Frage, die das Fachgebiet der Jugendliteratur aufwirft, ist jene, ob Stoffe und Motive, die adressierte Leserschaft oder die realen RezipientInnen eine Auswirkung auf die Bezeichnung von gewissen Werken als jugendliterarische Werke haben.

Es wird die Ansicht vertreten, dass die Jugendliteraturforschung sich ausschließlich der Literatur verpflichten soll und dass das literarische Werk und nicht die Leserschaft im Mittelpunkt der Betrachtung stehen soll.¹⁸

Nach Ewers darf die Zuordnung zu einer determinierten Leserschaft nicht im Zentrum der Fragestellung „Was versteht man unter Jugendliteratur?“ stehen, weil verhindert werden soll, dass die Jugendliteraturforschung in den Bereich der Jugendsoziologie übergeht, was der Fall wäre, wenn der Forschungsgegenstand auf eine Jugendlektüreforschung beschränkt würde.¹⁹

Die Jugendliteraturwissenschaft sollte sich nach meinem Dafürhalten jedoch nicht bloß für die explizite jugendliterarische Kommunikation, wie sie innerhalb des kinder- und jugendliterarischen Handlungssystems Usus ist, zuständig fühlen, sondern auch für die weniger deutlich markierten in anderen literarischen Handlungssystemen. Mit einer solchen Ausweitung ihres Gegenstandsbereiches

¹⁶Vgl. Ewers, Hans-Heino: Jugendliteraturentwicklung und Jugendliteraturwissenschaft. In: Cromme, Gabriele/Lange, Günther (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur. Lesen-Verstehen-Vermitteln. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2001, S. 330-331.

¹⁷Ebda. S.331.

¹⁸Vgl. Kalteis (2008), S. 9-10 .

¹⁹Vgl. Kalteis (2008), S. 9-10.

könnte sie den [...] Irritationen entgehen, ohne sich in eine Teildisziplin der Jugend(kultur)soziologie verwandeln müssen.²⁰

Anders als Ewers folgt die Definition von Klaus Doderer einer adressatenspezifischen Verwendung des Begriffs Jugendliteratur. Ihm zufolge beinhaltet Jugendliteratur nur explizit für Jugendliche geschriebene Werke und die Abgrenzung von der Erwachsenenliteratur geschieht durch eine spezifische Kommunikation zwischen AutorIn und LeserIn.²¹

Die Begriffsbestimmung von Hans-Heino Ewers will von einer solchen spezifischen Auffassung der Zielgruppenfixierung, die das Handlungssystem KJL betreffen, Abstand nehmen und das Symbolsystem Jugendliteratur mit Stoffen und Themen, nämlich der Thematisierung jugendlicher Lebenswelten, fokussieren.

Unter „Jugendliteratur“ wurde bislang eine an Jugendliche adressierte Literatur verstanden. Sollte angesichts des Rückgangs expliziter Adressatenfixierung in diesem Bereich unter Jugendliteratur nicht eher eine Jugend thematisierende, eine jugendliche Lebenswelten vergegenwärtigende, eine mit jugendlichen Problemen sich auseinandersetzende Literatur begriffen werden- mit welcher Adressierung und in welchem Verlag auch immer sie erschienen sein mag? Jugendliteratur in dieser Bedeutung, d.h. im reinsten thematischen Sinne, kann durchaus noch als „Jugendbuch“ erscheinen, worunter jetzt nicht mehr eine Literaturgattung, sondern nur noch eine zielgruppenspezifische Publikationsform zu verstehen wäre; sie kommt freilich zunehmend weniger in dieser Form heraus, vermeiden es doch mittlerweile selbst die Jugendbuchverlage, den bei ihnen verlegten Jugendromanen und- erzählungen eine jugendbuchtypische Aufmachung zu verpassen²²

Auch die Primärwerke dieser Arbeit verstehen sich als jugendliterarisch in dem Sinne, als dass sie die oben angesprochenen „jugendlichen Lebenswelten und jugendlichen Probleme“ thematisieren und somit Ewers Definition folgen.

2.2 Adoleszenz

Der Ausdruck Adoleszenz wird abgegrenzt vom Begriff der Pubertät, welcher die körperlichen Manifestationen der sexuellen Reifung beschreibt. Die Adoleszenz im Gegensatz dazu, ist die Phase der psychologischen Anpassung an diese Verhältnisse. Diese

²⁰ Ewers, Hans-Heino: Jugendliteraturentwicklung und Jugendliteraturwissenschaft. In: Cromme, Gabriele/Lange, Günther (Hg.): Kinder-und Jugendliteratur. Lesen-Verstehen-Vermitteln. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2001, S. 332.

²¹ Vgl. Scheck, Maria: „Der Adoleszenzroman in der österreichischen Jugendliteratur nach 1985“. Ein Versuch. Diplomarbeit. Univ. Wien 1998, S. 12.

²² Ewers, Hans-Heino: Jugendliteratur der Gegenwart. In: Der Deutschunterricht 48. 1996. Heft 1, S.5.

Phase überdauert das Stadium der sexuellen Reifung und kann je nach Individuum unterschiedlich lange bestehen.²³

Das Jugendalter (Adoleszenz) wird allgemein als eine Phase des Übergangs von der Kindheit zum Erwachsenenalter verstanden.[...]Das Jugendalter ist somit nicht lediglich als „Wartezeit“ zu verstehen, sondern die Entwicklungsvorgänge sind so umfassend und offen in ihrem Entwicklungsausgang, dass dieser Altersphase eine eigene Entwicklungsqualität zukommt. Das Entwicklungsgeschehen wird durch drei grundlegende Prozesse bestimmt: körperliche Veränderung, kognitive Ausreifung und Erwartungen aus Gesellschaft und Kultur.²⁴

Auch Günther Lange versucht sich in einer Definition der Adoleszenz, indem er sie von der Pubertät abgrenzt.

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 ist²⁵

Dieser von Lange als „langwierig“ bezeichnete Prozess wird in den modernen westlichen Gesellschaften zunehmend länger. Eine bis zu über ein Jahrzehnt andauernde Phase der Adoleszenz beziehungsweise Jugend ist für solche Gesellschaften typisch. Jugend, ein Begriff, der natürlich auch kulturell und historisch geprägt ist, hängt stark mit den Prozessen der gesellschaftlichen Modernisierung zusammen. In diesem Umfeld ist der Begriff der Postadoleszenz zentral:

Dieser Begriff steht für eine in modernen Gesellschaften verstärkt beobachtbare „neue“ eigenständige Lebens- oder Altersphase, „nach der 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.²⁶

²³ Vgl. Blos, Peter: Adoleszenz. Eine psychoanalytische Interpretation. Stuttgart: Klett-Cotta 2001, S. 13-14.

²⁴ Schick, Hella. Entwicklungspsychologie der Kindheit und Jugend. Ein Lehrbuch für die Lehrerbildung und schulische Praxis. Stuttgart: Kohlhammer 2012, S.74.

²⁵ Cromme/Lange (2001), S.7.

²⁶ King, Vera: Die Entstehung des Neuen in der Adoleszenz. Individuation, Generativität und Geschlecht in modernisierten Gesellschaften. Opladen: Leske & Budrich 2002, S. 23.

Auch nach Peter Blos verlängert sich unter modernen Lebensbedingungen der Prozess der Identitätsbildung und somit die Phase der Adoleszenz. Er beschränkt die Phase der Postadoleszenz auf ein Alter zwischen 21 und 25. Wie lange die Phase der Identitätsbildung dauern kann und ob sie überhaupt abgeschlossen werden kann, ist jedoch umstritten. Auf jeden Fall kann die Phase der Adoleszenz unter Umständen sogar bis ins dritte oder vierte Lebensjahrzehnt reichen.²⁷

Jugend wird demnach im Prozess der Modernisierung zunehmend konturenlos, sowohl ihre Ausdrucksformen, Rahmenbedingungen, die Kontexte wie auch ihre zeitliche Ausdehnung betreffend. [...] Durch die neuerlichen Veränderungen, die die postmoderne Gesellschaft an die Jugendlichen stellt, wird dieses Moratorium räumlich und zeitlich immer mehr ausgeweitet (Postadoleszenz). Der Wandel von Adoleszenz als Passage, oder als Übergangsmoratorium hin zu einem Bildungsmoratorium und letztlich zu einer eigenständigen Lebensphase ist damit vollzogen.²⁸

Die Theorie unterteilt die Phase der Adoleszenz im psychologisch-kognitivem Bereich in zwei, drei oder fünf Stadien: frühe, mittlere und späte Adoleszenz bzw. Präadoleszenz, frühe Adoleszenz, eigentliche Adoleszenz, Spätagadoleszenz und Postadoleszenz.²⁹

Hartmut Kasten nennt ebenfalls fünf Entwicklungsphasen des Jugendalters. Nämlich die Pubertät, die zwischen dem 12. und 16. Lebensjahr stattfindet, in der sich die physischen Veränderungen vollziehen; die frühe Adoleszenz zwischen 14 und 17 Jahren, in der die kognitive Reifung beginnt und der Abschluss des Körperwachstums stattfindet; außerdem die mittlere Adoleszenz, die sich zwischen 15 und 19 Jahren einstellt; die späte Adoleszenz zwischen 17 und 21 Jahren; -in dieser Phase schließt der kognitive Reifungsprozess ab - und schlussendlich das frühe Erwachsenenalter zwischen 19 und 25 Jahren, in dem der Erwerb ökonomischer Selbstständigkeit im Zentrum steht.³⁰

Außer dieser altersmäßigen Einteilung der Adoleszenz in verschiedene Phasen kann man auch unterschiedliche Ebenen der Adoleszenz beschreiben.

Der Kinder und Jugendpsychiater Helmut Renschmidt differenziert drei Ebenen der Adoleszenz. Die physiologische, auf der die körperliche Entwicklung und die sexuelle Reifung stattfinden. Die psychologische Ebene, auf dieser ist die Bewältigung von somatischen und sozialen Veränderungen von Bedeutung, und die soziologische Ebene,

²⁷ Vgl. Mayerhofer-Sebera, Barbara: „Körperräume in der Jugendliteratur“. Verortungen von Adoleszenzkrise. Diplomarbeit. Univ. Wien 2010, S. 15.

²⁸ Kalteis (2008), S. 23.

²⁹ Vgl. Mondschein (2009), S.6.

³⁰ Vgl. Kasten, Hartmut: Pubertät und Adoleszenz. Wie Kinder heute erwachsen werden. München: Ernst Reinhardt Verlag 1999. S.15.

auf der Jugendliche die Motivation zu einer verantwortungsvollen Teilnahme an gesellschaftlichen Prozessen erhalten sollen.³¹

Um noch einmal zu einer zeitlichen Eingrenzung der Adoleszenz zurück zu kommen, so ist festzustellen, dass unabhängig von den Phasen und Ebenen, die nicht immer deckungsgleich genannt werden, in der Forschung eine Einigkeit darüber herrscht, dass man die Adoleszenz ganz grob auf den Zeitraum zwischen dem 11./12. und 25. Lebensjahr ansiedeln kann.

Bei einer altersmäßigen Festlegung wird grundsätzlich von einer Zeitspanne zwischen dem 11/12. bis zum 25. Lebensjahr ausgegangen. Allerdings gewinnt die sogenannte Postadoleszenz an Bedeutung, die mitunter bis in das dritte, ja sogar vierte Lebensjahrzehnt hineinreicht: politische, kulturelle, partiell soziale Selbstständigkeit ohne gesicherte Ressourcen zur Lebenssicherung.³²

Carsten Gansel hat für die Gattung des Adoleszenzromans einige Kennzeichen herausgearbeitet, die ihn auch zum Teil von den verwandten Romantypen abgrenzen.

Vom Entwicklungsroman unterscheidet sich der Adoleszenzroman dadurch, dass er sich rein auf die Jugendphase konzentriert. Thematisch behandelt er die Geschichte eines oder mehrerer jugendlicher HeldInnen. Der klassische Adoleszenzroman beschränkt sich auf die Darstellung von männlichen, jugendlichen Protagonisten, während der moderne und postmoderne Adoleszenzroman auch weibliche ProtagonistInnen zulässt und somit die Grenze zum Mädchenroman sprengt. Die Zeitspanne, in der sich die Romane abspielen, umfasst den gesamten Prozess der Identitätsbildung. Ein weiteres Kennzeichen ist, dass die ganzheitliche Darstellung eines Individuums im Fokus steht und nicht wie in der sozialkritischen Problemliteratur ein Typ. Außerdem lässt sich der Adoleszenzroman an der Gestaltung von Problem Bereichen wie der Ablösung von den Eltern, der Ausbildung eigener Wertvorstellung und der Entwicklung eigener Sozialbeziehungen erkennen, um nur wenige zu nennen. Ein weiterer Punkt ist das offene Ende, das in diesen Romanen vorherrscht, da die Identitätssuche meist nicht abgeschlossen werden kann.³³

2.3 Der Adoleszenzroman

Die Wurzeln des Adoleszenzromans liegen im 18. Jahrhundert. Johann Wolfgang Goethes „Leiden des jungen Werther“ und Karl Phillip Moritz „Anton Reiser“ werden als Vorläufer

³¹ Vgl. Gansel (1999), S. 114.

³² Ebda. S. 114.

³³ Vgl. ebda. S. 115- 116.

gewertet. Hans-Heino Ewers nennt diese beiden Romane die frühesten und klassischen Ausprägungen dieser Gattung. Nicole Kalteis und Ernst Seibert halten es jedoch nicht für zielführend, Goethes „Werther“ als klassischen Adoleszenzroman zu bezeichnen, da „die Verwurzelung des Adoleszenzroman im modernen und postmodernen Roman von zentraler Bedeutung ist“.³⁴ Ohne einen Erkenntnisgewinn daraus zu ziehen, macht es wenig Sinn, den Beginn der Gattung zeitlich immer weiter nach hinten zu schieben. Was man aber auf jeden Fall feststellen kann, ist eine auffallende Häufung der Thematisierung der Adoleszenzphase im 18. Jahrhundert. Andere Forscher wie Rüdiger Steinlein sprechen Goethes „Werther“ Modellcharakter zu.³⁵

Es ist sicherlich auch kein Zufall, dass in der ersten europäischen Jugendbewegung (zwischen 1770 und 1780) jener Modelltext entsteht, der für die Adoleszenz- oder ‚Jugendliteratur‘ maßgeblich werden wird: Goethes „Die Leiden des jungen Werther“ (Steinlein, S.8). Steinlein spricht also von Modelltexten und nicht wie Ewers von der klassischen Ausprägung des Adoleszenzroman. Einigkeit herrscht lediglich, dass im 18. Jahrhundert die Adoleszenzthematik verstärkt auftritt.³⁶

„Zur Prägung des Begriffs Adoleszenzroman kam es erst in den 1980er-Jahren, bis dahin gab es keine einheitliche Bezeichnung.“³⁷

Die Bezeichnung Adoleszenzroman, die es wie gesagt erst seit den 80er Jahren des letzten Jahrhunderts gibt, stützt sich auf den im englischsprachigen Raum verwendeten Begriff „adolescent novel“. Themen dieser Romane sind die Bewältigung von Entwicklungsprozessen der adoleszenten Protagonisten und der Übergang in das Erwachsenenalter. Verwandt mit dem Adoleszenzroman sind der Bildungs-, der Erziehungs- und der Entwicklungsroman, wobei beim Bildungs- und vor allem beim Erziehungsroman die didaktische Intention zentral ist. In allen Romantypen wird die Entwicklung des Protagonisten dargestellt, beim Entwicklungsroman steht aber die didaktische Komponente nicht im Vordergrund und er ist zeit- und epochenunabhängig. Die drei bereits genannten Romantypen gehören der Erwachsenenliteratur an, die Grenzen verlaufen jedoch fließend. Die problemorientierte Jugendliteratur, die Jeansliteratur und die Mädchenliteratur zählen im Gegensatz zu den zuvor genannten Romantypen zur

³⁴ Kalteis (2008), S. 39.

³⁵ Vgl. ebda. S. 39-40.

³⁶ Ebda. S. 40.

³⁷ Gansel (1999), S. 115.

Jugendliteratur und ihnen wird eine Verwandtschaft mit dem Adoleszenzroman zugeschrieben³⁸

Jugendliteratur wird oftmals als die Strafecke im literarischen Bereich betrachtet, in die weder Autoren, Verlage noch Literaturwissenschaftler gerne gestellt werden wollen. Das, obwohl der Adoleszenzroman - wie kaum eine andere Gattung - systemübergreifend zwischen Jugend- und Erwachsenenliteratur wirkt.³⁹

Der Adoleszenzroman stellt für die literaturwissenschaftliche Forschung einen Übergang zwischen Jugend- und Erwachsenenliteratur dar.⁴⁰

Der Romantypus bildet mittlerweile ein eigenes, kaum mehr zu übersehendes Segment auf dem Büchermarkt und findet seine Leserschaft im gesamten Spektrum der ‚young adults‘, ohne sich meist um die konventionellen Grenzen zwischen Jugendliteratur und Erwachsenenliteratur zu kümmern.⁴¹

Von einer poetologischen oder literaturästhetischen Einheitlichkeit kann in Bezug auf den Adoleszenzroman jedoch nicht gesprochen werden. Heinrich Kaulen hält die sorgfältige Klärung des Gattungsbegriffs für ein Desiderat und Nicole Kalteis spricht in ihrer Diplomarbeit im Kapitel „Der Adoleszenzroman“ von einer „babylonisch anmutenden Verwirrung der poetologischen Kategorien“. Aus dieser Ungenauigkeit des Gattungsbegriffs folgt, dass es auch zu einer homogenen Verwendung der Termini *Adoleszenzroman* und *jugendliterarischer Text* kommt. Nichtsdestotrotz hat der jugendliterarische Adoleszenzroman seit Anfang der 90er Jahre vor allem im skandinavischen und im angloamerikanischen Raum Konjunktur. Ausgehend davon kam es auch im deutschsprachigen Raum zu Reaktionen auf diese Entwicklungen.⁴²

Wie bereits erwähnt, ist der moderne Adoleszenzroman noch heute im angloamerikanischen Raum stärker verbreitet als im deutschsprachigen Raum. Da sich in Amerika Tendenzen der Modernisierung und Juvenalisierung früher verbreiteten, wurde die Thematik der Jugend in Amerika zu einem früheren Zeitpunkt literarisch behandelt.

Am Beispiel des Autors Ulrich Plenzdorf kann man die „Strafecke“ festmachen, als die die Jugendliteratur und der Adoleszenzroman von vielen AutorInnen und

³⁸ Vgl. Monschein, Nina-Marina: Der Adoleszenzroman am Beispiel Joyce Carol Oates und Paulus Hochgatterer. Diplomarbeit. Univ. Wien 2009. S. 14.

³⁹ Kalteis (2008), S.6.

⁴⁰ Vgl. ebda.

⁴¹ 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 S. 102.

⁴² Vgl. Kalteis (2008), S. 4-8.

LiteraturwissenschaftlerInnen angesehen wird. Der Roman „Die neuen Leiden des jungen W.“ von Plenzdorf wird von der Forschung oft der Wegbereiter des modernen Adoleszenzromans im deutschsprachigen Raum genannt. Plenzdorf selbst wehrt sich jedoch gegen eine solche Kategorisierung und will sich nicht „in die jugendliterarische Ecke stellen“ lassen. Er distanziert sich von der Bezeichnung des Adoleszenzromans für sein Werk.⁴³

Die Ursache für die ablehnende Haltung gegenüber dem jugendliterarischen Bereich könnte die Angst vor einem Abfall in die Trivialität, die damit assoziiert wird, sein.

Kein Zweifel, Literatur für junge Erwachsene, die um deren spezifische Alterskonflikte und Entwicklungsprobleme kreist, ist „in“, und die Beliebtheit schlägt sich nicht nur in der sogenannten „young adult fiction“ nieder, die alle starren Grenzziehungen zwischen Jugend- und Erwachsenenliteratur entschlossen ignoriert, sondern hat inzwischen auch eine wahre Flut von Soap Operas und Hollywoodfilmen hervorgebracht, die, oftmals in trivialisierter Form oder reißerischer Aufmachung, um ähnliche Themen und Motive kreisen.⁴⁴

Was neben dem möglichen Abfall in die Trivialität durch Hollywoodfilme und Soap Operas hier ebenfalls angesprochen wird, ist die Tatsache, dass gerade bei jenen Formaten, aber auch grundsätzlich in modernen Gesellschaften die Grenze zwischen Jugend und Erwachsenen nicht strikt eingehalten wird.

Die Lebenswelten von Kindern, Jugendlichen und jungen Erwachsenen haben sich in der modernen Welt stark verändert. Die Einteilung in Jugendlicher und Erwachsener ist nicht mehr penibel trennbar, sondern fließend.⁴⁵

Wo der Zugang zu den Erwachsenenenerfahrungen immer breiter wird, verwischen sich die Kategorien „Erwachsener“ und „Jugendlicher“, es kommt für Jugendliche zu einer „Entschränkung“, die immer weniger eindeutige altersmäßige Abgrenzungen erlaubt. Der Begriff „Jugend“ ist zu einer Art Leitbild für alle Generationen geworden, Jung Sein gilt in einer (post)modernen Erlebnisgesellschaft als Sinnbild, ja als Wert schlechthin.[...] Jugend beginnt einerseits früher und andererseits wird der Übergang zum Erwachsenenstatus hinausgezögert.⁴⁶

In Texten, die zur Gattung des Adoleszenzromans gerechnet werden, liegt der Fokus auf den adoleszenten ProtagonistInnen, bei aller Jugendspezifität ist der Adoleszenzroman aber

⁴³ Vgl. Kalteis (2008), S. 6.

⁴⁴ Kaulen, Heinrich: Fun, Coolness und Spaßkultur? Adoleszenzromane der 90er Jahre zwischen Tradition und Moderne. –In: Der Deutschunterricht Jg. 52/5, –Berlin. 1999, S. 325.

⁴⁵ Vgl. Gansel (1999), S.103.

⁴⁶ Ebda. S. 104.

keine dezidierte Zielgruppenliteratur, sondern zeichnet sich durch einen offenen Leserbezug aus.⁴⁷

Adoleszente Krisen

Wie bereits im Kapitel „Adoleszenzroman“ ausgeführt, kreist die Thematik dieser Romangattung um die Identitätssuche eines oder mehrerer adoleszenter ProtagonistInnen, woraus überwiegend adoleszente Krisen erwachsen.

Diese Romangattung (zunächst rein erwachsenenliterarisch) ist insofern dem „Projekt der Moderne“ zuzuordnen, als in ihr von der Bewältigung oder Nichtbewältigung der Adoleszenzkrise, vom Gelingen oder Mißlingen der Suche nach Identität gehandelt wird, vom Zu-sich-selbst-Finden des neuzeitlichen bzw. modernen (männlichen) Subjekts.⁴⁸

Die Adoleszenz inklusive der Postadoleszenz wird, wie bereits erwähnt, nicht mehr bloß als Übergangsphase gesehen, sondern ist im Zuge der Modernisierung des gesamten Lebens zu einem eigenständigen, zeitlich weit ausgedehnten Lebensabschnitt geworden. Die klare Strukturierung des Lebens in Schulzeit, Ausbildung, Berufseinstieg, Auszug aus dem Elternhaus, Heirat und Gründung einer Familie ist heute nicht mehr zutreffend. Diese Entwicklungen bringen den Adoleszenten auf der einen Seite viele Chancen und ein selbstbestimmteres Leben, auf der anderen Seite verlaufen die Entwicklungsaufgaben nun ungeschützt. Durch diese Unsicherheit werden Krisen im adoleszenten Alter natürlich drastischer und wirken sich oft stärker aus.⁴⁹

„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.“⁵⁰

Die Adoleszenz ist untrennbar mit Problembewältigung verbunden. Junge Menschen sind ihrer Umwelt nicht passiv ausgesetzt, sondern stehen Entwicklungsaufgaben gegenüber, denen sie aktiv begegnen müssen.⁵¹

Zu diesen Entwicklungsaufgaben gehören unter anderem der Aufbau eines Freundeskreises, die Akzeptanz der körperlichen Veränderungen und des eigenen

⁴⁷ Vgl. Gansel(1999), S.123.

⁴⁸ Ewers, Hans-Heino (Hg.): Jugendkultur im Adoleszenzroman. Jugendliteratur der 80er und 90er Jahre zwischen Moderne und Postmoderne. Weinheim und München: Juventa 1994, S.9.

⁴⁹ Vgl. Kalteis (2008), S. 20.

⁵⁰ Ebda. S. 21.

⁵¹ Vgl. Mayerhofer-Sebera, Barbara: „Körperräume in der Jugendliteratur“. Verortungen von Adoleszenzkrise. Diplomarbeit. Univ. Wien 2010.S.16.

Aussehens, die Aufnahme enger/intimer Beziehungen, die Ablösung vom Elternhaus, die Orientierung auf Ausbildung und Beruf, die Entwicklung von Klarheit über sich selbst und die Entwicklung einer Zukunftsperspektive.⁵²

Kernpunkt und zentrales Thema ist jedoch die Herausbildung einer bewussten und handlungskompetenten Identität [...] eine Aufgabe, die in der heutigen Zeit aufgrund der sich bietenden vielfältigen Möglichkeiten und Freiräume ungleich schwieriger zu bewältigen ist.[...]. Die Suche nach der „subjektiven Identität“[...] geschieht in der Auseinandersetzung sowohl mit der eigenen Person als auch mit der sozialen Umwelt.⁵³

In einer solchen adoleszenten Krise geht es nicht nur um ein passives Individuum, das soziale Reize von außen aufnimmt, sondern um den Versuch Eigenständigkeit zu erlangen und sich Möglichkeiten zu Reaktion und Selbstbestimmung zu erarbeiten.⁵⁴

Von daher lässt sich der Adoleszenzroman nicht nur bestimmen als ein Gattungstyp, in dessen Zentrum ein jugendliche Held und seine Identitätskrise steht, sondern in dem es darüber hinaus um das Spannungsverhältnis zwischen Individuation und sozialer Integration in einer eigenständigen Lebensphase mit eigener selbst erlebbarer Qualität geht.⁵⁵

In dieser Ausführung von Gansel wird die Krise der Adoleszenten als Spannungsverhältnis zwischen Individuation und sozialer Integration dargestellt. Wie bereits im Kapitel Adoleszenz beschrieben, ist die Phase nicht bloß mit kognitiven und körperlichen Veränderungen verbunden, sondern auch die Erwartungen der Gesellschaft spielen eine zentrale Rolle. Aus diesem Spannungsfeld ergeben sich die sogenannten adoleszenten Krisen, welche durch die Auseinandersetzung mit dem sozialen Umfeld einen wichtigen Anteil zur Persönlichkeitsbildung beitragen.

In der Auseinandersetzung mit diesen Entwicklungsaufgaben [...] konstituiert und entwickelt sich die lebensstüchtige Persönlichkeit. Sie bildet sich also nicht passiv durch die Übernahme von Erfahrungen und Interpretationen von anderen oder gar von Konformitätszumutungen, sondern durch tägliche Auseinandersetzung mit Aufgaben im sozialen Kontext von Eltern, von Gleichaltrigen, von Freunden und Lehrern.⁵⁶

⁵²Vgl. Schick, Hella: Entwicklungspsychologie der Kindheit und Jugend. Ein Lehrbuch für die Lehrerbildung und schulische Praxis. Stuttgart: Kohlhammer 2012. S. 264.

⁵³Ebda. S. 264.

⁵⁴Vgl. Gansel (1999), S.

⁵⁵Ebda. S. 116.

⁵⁶Fend, Helmut: Vom Kind zum Jugendlichen. Der Übergang und seine Risiken. Entwicklungspsychologie der Adoleszenz in der Moderne. Bd. 1. Bern/Stuttgart/Toronto: Verlag Hans Huber 1990, S. 12.

Auf Grund dieser Entwicklungsaufgaben, die aus der adoleszenten Phase erwachsen, kommt es zu Konflikten, die bewältigt werden müssen, um sich zu einer eigenständigen Persönlichkeit zu entwickeln. Diese Auseinandersetzungen mit der sozialen Umwelt können zu dramatischen Krisen erwachsen, das muss aber nicht sein, denn ein gewisses Maß an Konfliktpotential liegt in der Natur dieser Lebensphase.

Krisenhaftigkeit in der Adoleszenz drückt sich nicht unbedingt (aber durchaus auch) durch schwere Lebenskrisen aus, wo Depression und selbst- oder fremdzerstörerische Tendenzen auftreten. In der klassischen Entwicklungspsychologie wird die Adoleszenz ja als „Krisenperiode“ gedacht, in der Destabilisierung, Selbstzweifel, physische Belastung, negatives Lebensgefühl, Abwendung von den Eltern, und Lehrern, oder Disziplinprobleme auftreten (besonders in der Frühadoleszenz).⁵⁷

Die Zeit der Adoleszenz ist eine Zeit der Krisen, weil die seelischen Entwicklungsaufgaben, die biologische Prozesse der sexuellen Reifung und andere Aufgaben bewältigt werden müssen. Somit ist sie auf der einen Seite eine Zeit des Aufbruchs und möglicher Chancen, auf der anderen Seite aber auch eine Zeit von Gefahren und des möglichen Scheiterns an den Entwicklungsaufgaben. In diesen Krisenzeiten legen Adoleszente Verhaltensauffälligkeiten an den Tag, zu denen unter anderem extreme Stimmungsschwankungen, Schwankungen zwischen extrem aktivem und extrem passivem Verhalten und ein erhöhtes Risikoverhalten etc. gehören. Außerdem kommt es in den meisten Fällen „zur Cliquenbildung, gelegentlich mit kollektivem antisozialem Verhalten, zeitweiliger Delinquenz und allgemeiner Auflehnung gegen alles Erwachsene, also zu einer extremen Aufsässigkeit“.⁵⁸

„Alle diese Verhaltensweisen sind äußere Zeichen des inneren Umstrukturierungsprozesses, damit aus einem abhängigen Kind ein autonomer Erwachsener werden kann, losgelöst von seinen Eltern mit eigenständigen emotionalen Beziehungen und einer eigenen Identität.“⁵⁹

⁵⁷ Mayerhofer-Sebera (2010), S. 17.

⁵⁸ Vgl. www.hans-hopf.de/opencms/export/sites/default/files/adoleszenz-starnberg.pdf (10.06.2013), S. 1-16.

⁵⁹ Ebda. S. 4.

3. Die Präsenz des Schmerzes

„Der Schmerz ist da, also muss über ihn erzählt werden.“⁶⁰

Die Omnipräsenz des Schmerzes im menschlichen Leben führt dazu, dass er in literarischen Texten aller Epochen gegenwärtig war und auch in Texten unserer Zeit noch immer ist.

Zuerst soll aber die Begrifflichkeit des Schmerzes aus verschiedenen Perspektiven geklärt werden. Was kann Schmerz alles sein? Wie stehen psychischer und physischer Schmerz zueinander? Was bedeutet Schmerz im medizinischen, im philosophischen und psychoanalytischen Diskurs? Und zuletzt, in welchem schmerzlichen Kontext finden sich die ProtagonistInnen der ausgewählten Primärwerke wieder?

Schmerz ist nach der Definition der IASP (International Association for the Study of Pain) ein unangenehmes Sinnes- und Gefühlserlebnis, das mit tatsächlicher oder potentieller Gewebsschädigung verbunden ist oder mit Begriffen einer solchen Schädigung beschrieben wird.⁶¹

Leben ist ohne Schmerz nicht zu definieren. Weil es von Anbeginn verletzlich ist, ist es mit dem Schmerz verbunden. Es gibt keinen gesunden Menschen, dem er nie widerfahren wäre. [...]Der Schmerz existiert nicht „an sich“ ist kein autonomer Faktor, sondern ein Teil des Menschen, der ihn erleidet. Er gehört ihm. Er hat seine biographischen Bedingungen.⁶²

Dieses Zitat von Hans Jürgen Schulz deckt sich mit der Auffassung von Iris Hermann, die ebenso die Individualität des Schmerzes hervorhebt und die Tatsache, dass es sich beim Empfinden von Schmerz um eine „anthropologische Konstanz“ handelt.

Schmerz ist ein Phänomen, das ein kontinuierlicher Begleiter des Menschen ist und weder in seiner Qualität noch in seiner Quantität objektiv messbar scheint. Von einem simplen Reiz-Reaktionsschema geht man in neuen Schmerztheorien nämlich weg und betrachtet ihn als individuelle Verarbeitung von Außenreizen.⁶³

Hermann spricht aber nicht nur die Subjektivität des Schmerzes an, sondern auch die Tatsache, dass sich das Verständnis von Schmerz insoweit gewandelt hat, als dass er heute

⁶⁰ 1000 und 1 Buch 2/2010 [Themenschwerpunkt Schmerz], S.3.

⁶¹ Vgl. <http://www.schmerzakademie.de/patienten-service/services/glossar/> (18.06.2013)

⁶² Schulz, Hans, Jürgen (Hg.): Schmerz. Dimensionen einer Empfindung. Freiburg im Breisgau: Herder 1998, S. 8.

⁶³ Vgl. Hermann, Iris: Schmerzarten: Prolegomena zu einer Ästhetik des Schmerzes in Literatur, Musik und Psychoanalyse. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2006, S.9.

als höchst komplexes Phänomen gesehen wird und nicht mehr als reine Reaktion auf einen Reiz von außen. Wichtig für die Auseinandersetzung mit Schmerz ist daher das Bewusstmachen des Zusammenhangs von psychischem und physischem Schmerz.

„Freud selbst betrachtet den Schmerz als ein hochkomplexes Affektkonglomerat, das je nach Situation vom Individuum immer wieder anders bewertet wird.“⁶⁴

Psychischer und physischer Schmerz stehen in einer komplizierten Wechselwirkung zueinander, die beim Betrachten des Phänomens immer wieder mitgedacht werden muss.

„Und wie die Seele im Körper zu leiden vermag, so kann auch über die Marter des Körpers die Seele in Schmerzen versetzt werden“⁶⁵ heißt es in Roland Borgards „Poetik des Schmerzes“.

Die anfangs plausibel wirkende Annahme, dass man psychischen von physischem Schmerz trennen kann, wurde in neueren medizinischen Diskursen relativiert. Die Betrachtungsweise differenzierte sich insofern, als dass man Schmerz als komplexes Wahrnehmungsgeschehen begreifen muss. Deshalb stehen körperlicher und seelischer Schmerz in einer Wechselwirkung zueinander und betreffen Körper und Seele in einem Zusammenspiel.⁶⁶

„Diese generellen Überlegungen treffen auch auf Nietzsches Schmerzdiskurs zu. Zwischen dem Schmerz des Körpers und der Seele gibt es keine generelle Unterscheidung, das Phänomen des Schmerzes betrifft den Menschen in seiner ganzen psychophysischen Existenz.“⁶⁷

Da Körper und Seele zusammenwirken, wird auch der Schmerz als Wechselwirkung zwischen den beiden, beziehungsweise als „psychophysisches Mischphänomen“ verstanden.

Die Auffassung, dass seelischer und körperlicher Schmerz schwer oder gar nicht zu trennen sind und die Ansicht, dass Schmerz als „Mischphänomen“ auftritt, wird in den folgenden Überlegungen über Schmerz in jugendliterarischen Texten angenommen.

⁶⁴ Hermann, Iris: Der Schmerz als Ausnahmezustand des Körpers in Medizin, Psychoanalyse und Literatur. In: Ästhetik der Ausschließung. Ausnahmezustände in Geschichte, Theorie, Medien und literarischer Fiktion. Oliver Ruf.(Hg.) Würzburg: Königshausen & Neumann 2009,S.127.

⁶⁵ Borgards, Roland: Poetik des Schmerzes. Physiologie und Literatur von Brocks bis Büchner. München: Fink 2007, S. 167.

⁶⁶ Vgl. Hermann(2009), S.127.

⁶⁷ Hermann (2006) , S.41.

Körper und Seele sind nicht voneinander getrennt; drastisch und insistent wird der Schmerz als ein psychophysisches Mischphänomen präsentiert; die Seelenqual kann jederzeit in das Leid des Körpers umschlagen. Diese Übergängigkeit der Schmerzarten sichert, dass körperlicher und seelischer Schmerz füreinander eintreten können: Der seelische Schmerz mag zwar nicht sichtbar sein, aber er ist durch den körperlichen Schmerz, [...]bestens bezeichnet.⁶⁸

Seelische Schmerzen können schwer kommuniziert werden und werden dadurch oft mit Ausdrücken von körperlichem Schmerz beschrieben. Um der Definition von Schmerz der IASP zu genügen, muss das Gefühlte als körperlicher Schmerz wahrgenommen werden, was nicht heißt, dass eine tatsächliche körperliche Verletzung bestehen muss.

Für das Vorhandensein von Schmerz muss weder eine akute noch eine potentielle Gewebsschädigung vorliegen, sondern es reicht aus, dass ein unangenehmes Erlebnis mit Begriffen einer solchen Schädigung beschrieben wird. Schmerz muss also als unangenehmes körperliches Erlebnis erfahren bzw. als solches beschrieben werden, um den Ansprüchen dieser Definition zu genügen⁶⁹

„Man könnte auch sagen, daß der seelische Schmerz im körperlichen Schmerz dargestellt wird, aber nicht benannt werden kann.“⁷⁰

Ein Beispiel für ein Eintreten von körperlichem Schmerz für seelischen Schmerz ist der Ausdruck „gebrochene Herzen“. Seelisches Leid wird als körperliche Schädigung beschrieben. Christa Hüper definiert Schmerz als „eine Trennung von Zusammengehörigem, oder eine plötzliche heftige Veränderung, die sozusagen den Zusammenhang der Zeit unterbricht“.⁷¹

Schmerz als Trennung von Zusammengehörigem zu verstehen, eröffnet ebenso zwei Komponenten des Schmerzes. Einerseits die Trennung beziehungsweise Verletzung von Körperteilen, die Wunden verursachen und andererseits die Trennung von geliebten Objekten, die seelische Wunden erzeugen und unter anderem als „gebrochene Herzen“ beschrieben werden.⁷²

⁶⁸ Borgards (2007), S. 166.

⁶⁹ Overlach, Fabian: Sprache des Schmerzes - Sprechen über Schmerz. Eine grammatisch- semantische und sprachanalytische Untersuchung von Schmerzausdrücken im Deutschen. Berlin: Walter de Gruyter 2008, S.4.

⁷⁰ Schulz (1998), S. 154.

⁷¹ Vgl. Hermann (2006), S.22.

⁷² Vgl.ebda. S. 23.

3.1 Medizinischer Diskurs

Schmerz ist natürlich im Bereich der Medizin und Psychoanalyse von großer Bedeutung. Auch die Medizin nennt in Bezug auf Schmerz die Trennung eines Zusammenhangs.

Schon die antike Medizin versteht den Schmerz als Hinweis auf eine Störung des harmonischen Gesamtzusammenhangs des Körpers; deshalb nennt sie den Schmerz einen „Wachhund der Gesundheit“, die Empfindung des Schmerzes, so formuliert es z.B. Aristoteles, lässt den Menschen all das fliehen, „was uns Leid und Schaden bringt.“ Entsprechend empfindet auch für Descartes der Mensch im Schmerz, dass sein Körper in Gefahr ist;⁷³

Der oben genannte „Wachhund der Gesundheit“, den der Schmerz für den Menschen darstellt, ist nur eine Perspektive, von der aus die Medizin das Phänomen Schmerz betrachtet. Ohne Frage ist der Schmerz im medizinischen wie in anderen Kontexten auch negativ konnotiert. Gegensätzlich zur konstruktiven Funktion der Gesundheitsüberwachung bedeutet er für den Menschen großes Leid und Pein und stellt ein sehr ambivalentes Phänomen dar. Schmerz wird nicht nur als „Wachhund der Gesundheit“, sondern auch als „eine Geißel der Menschheit“ bezeichnet.⁷⁴

Die Ambivalenz, die beim Betrachten des Phänomen Schmerz hervortritt, ist an dieser Stelle besonders zu erwähnen. Die Plage, die der Schmerz für die Menschen darstellt, zeichnet sich in dem überlieferten Ausspruch „Geißel der Menschheit“ ab. Die komplexe Überwachungsfunktion, die Schmerz jedoch für den Körper übernimmt, darf nicht vergessen werden.

Überall im Körper, mit Ausnahme des Gehirns, finden sich – besonders ausgeprägt im Bereich von Grenzflächen wie Haut und der Schleimhäute – sogenannte nociceptive Rezeptoren, das heisst äusserst empfindliche Sensoren, um Informationen über lokale Gewebsschädigungen über periphere Nerven an den Thalamus und weiter zur grauen Rinde des Gehirns zu leiten. [...]Die unmittelbaren Auswirkungen entsprechen einer Aktivierung des sympathischen vegetativen Nervensystems: Puls, Blutdruck und Muskelspannung sowie der Katecholaminpegel (Dopamin u.a.) nehmen zu.⁷⁵

In einem Artikel der „Österreichischen Schmerzgesellschaft“ schreibt Univ.-Prof. Dr. Günther Bernatzky aber, dass Schmerz nicht nur eine Reaktion auf die oben genannten nociceptiven Reize ist, sondern vielmehr eine Kommunikation darstellt. Es handelt sich um

⁷³ Borgards (2007), S. 49.

⁷⁴ Vgl. Schulz (1998), S. 125.

⁷⁵ Schneider, Kurt, Eugen: Liebe & Schmerz. Ein Schlüssel zur Gefühlswelt. Basel:Schwabe & Co.2002.S.172.

eine besondere Form der Kommunikation. Sie ist nämlich zum einen nach innen zum eigenen Körper gerichtet und drückt sich zum anderen nach außen zum sozialen Umfeld über das Verhalten aus. Er spricht die Multidimensionalität des Schmerzes an und nennt vier Ebenen des Schmerzes, nämlich die sensorisch-physiologische Ebene, die Wahrnehmungsebene, die Verhaltensebene und die Ebene der existentiellen Erfahrung. Moderne Schmerztheorien, die ebenfalls eine Multidimensionalität und eine Deutungsvielfalt von Schmerz annehmen, sprechen auch nicht medizinischen Einflüssen wie religiösen oder philosophischen Ansichten eine große Bedeutung bei der Entstehung und Aufrechterhaltung von Schmerz zu.⁷⁶

Schmerzhaftes Erfahrungen haften besonders intensiv im Gedächtnis, das heisst sowohl in den neuronalen Vernetzungen des Zentralnervensystems als auch, noch archaischer, in den Muskeln sowie im Verdauungsapparat („Bauchhirn“). Aus diesen physiologischen Voraussetzungen resultiert offenbar die Möglichkeit des Lernens, das heisst der Fähigkeit, aus unangenehmen Erfahrungen Strategien zu entwickeln, die dazu verhelfen, künftig ähnlich unangenehme Erlebnisse zu vermeiden.⁷⁷

3.1.1 Psychoanalyse

Sigmund Freud stellt dem Schmerz nicht wie Aristoteles bloß Lust, sondern das Paar Lust/Unlust gegenüber. Für ihn ist Schmerz einerseits eine Überreizung, aber andererseits bezeichnet er ihn an anderer Stelle auch als „Loch im Psychischen“, als „innere Verblutung“. Schmerz ist für Freud nicht die Umkehrung von Lust oder ein ähnliches Gefühl wie Angst, sondern ein unangenehmer Weg größere Trauer zu vermeiden.⁷⁸

Wie schon im medizinischen Diskurs die Ambivalenz des Schmerzes durch seine zwei unterschiedlichen Funktionen als „Wachhund der Gesundheit“ und als „Geißel der Menschheit“ hervortritt, so kann man auch in Freuds Entwurf einer Psychologie eine ambivalente Funktion des Schmerzes festmachen.

Schmerz ist ein unangenehmer aber gangbarer Weg und führt dazu, dass man die Trauer um den Verlust eines verlorenen Objekts bewältigt.⁷⁹

Diese ambivalente Funktion des Schmerzes hat auch Jean-Bertrand Pontalis übernommen und die Freudsche Auffassung auch noch erweitert:

⁷⁶Vgl. http://www.oesg.at/fileadmin/schmerzgesellschaft/pdf/Folder/SSI_12_SchmerzGanzheitlich.pdf (25.04.2013)

⁷⁷Ebda. S. 172.

⁷⁸Vgl. Hermann (2006), S. 26.

⁷⁹Vgl. ebda. S.26.

Was Unlust und Schmerz für einen Teil des Ich bedeuten, kann für ein anderes Ichsystem (z.B. das Über-Ich) unter Umständen eine Art Lustprämie bereithalten. Pontalis geht so weit, dem Schmerz nach Freudscher Auffassung eine ganz eigentümliche und nicht eben unproblematische Schlüsselposition innerhalb der Ichfunktionen zuzuweisen: „Schmerz: Verkoppelung von Draußen und Drinnen, Realität und Phantasie, Vergangenheit und Gegenwart. Dieses Körper an Körper läßt sich schwer nur auflösen.“⁸⁰

3.1.2 Schmerzbekämpfung

Die Medizin führt seit jeher einen Kampf gegen den Schmerz, die sogenannte Geißel der Menschheit. Eine gezielte Schmerzausschaltung gelang erstmals Mitte des 19. Jahrhunderts:

„[...] ein Wunsch, der sich am 16. Oktober 1846 erfüllte: Zum ersten Mal gelang eine wirksame Äthernarkose. Was wie ein Segen aussah und in vieler Hinsicht auch war, gestattete aber umso invasivere Eingriffe in den Körper.“⁸¹

Mit der Schmerzbekämpfung wurde nämlich die Funktion des Schmerzes als „Wachhund der Gesundheit“ unterdrückt. Der Siegeszug gegen den Schmerz hat nicht nur Positives hervorgebracht, sondern birgt auch Gefahren, die nicht zu unterschätzen sind. Wenn der Schmerz als Regulativ, als Hilfsmittel zum Selbstschutz und als Lebenszeichen unterdrückt wird, kann das negative Folgen nach sich ziehen. Die Euphorie über die Schmerzausschaltung ging aus diesen Gründen mit der Zeit zurück; außerdem musste erkannt werden, dass nicht jeder Schmerz ausgeschaltet werden kann.

Wo Schmerz ausschaltbar wird, werden auch andere integrierende Funktionen vernachlässigt. Mitleid braucht man dort nicht mehr, wo kein Schmerz mehr ist. Die Anästhisierungseuphorie ist heute verebbt, der rasante Anstieg chronischer Schmerzphänomene, die sich jeder Analgesierung resistent erweisen, hat in den letzten vierzig Jahren schrittweise zu Schmerzkonzepten geführt, die dem Rechnung tragen müssen, dass nicht jeder Schmerz „ausschaltbar“ werden kann.⁸²

3.2 Philosophie

In der antiken Medizin betrachtete man Schmerz als „Störung der körperlichen Harmonie“. Diese Harmonie bezieht sich auf das Gleichgewicht der Körpersäfte. Nach dieser verhält es sich mit der Gesundheit der Menschen so, dass, wenn die „Säfte“ Blut, Schleim, gelbe und schwarze Galle in einem richtigen Verhältnis gemischt sind, der Mensch gesund ist, wenn

⁸⁰ Hermann(2006), S. 27.

⁸¹ Ebda. S. 24.

⁸² Ebda. S.25.

sich aber der naturgemäße Zustand auflöst und sich die Säfte in einem Ungleichgewicht befinden, Schmerz entsteht. Die Lehre über die Körpersäfte ist in einer Sammlung medizinischer Texte im sogenannten Corpus Hippocraticum niedergeschrieben. Die These, nach der das menschliche Wohlbefinden beziehungsweise Schmerzempfinden mit dem Gleichgewicht der Körpersäfte erklärt werden kann, hielt sich außergewöhnlich lange, nämlich über einen Zeitraum von ca. 2000 Jahren.⁸³

Auch die antiken Philosophen Platon und Aristoteles haben die abendländische Auffassung von Schmerz geprägt. Sie stellen beide den Schmerz in Opposition zu Lust.⁸⁴

Schmerz resultiert, so konstatiert Platon, vor allem aus plötzlich auftretender Gewalt, also einer extremen körperlichen Einwirkung. Umgekehrt ist auch Lust eine Empfindung, die am anderen Ende der Skala des Befindens angesiedelt ist. Generell weist Platon dem Schmerz des Körpers nur einen untergeordneten Rang in seiner Betrachtung von Seele und Körperlichkeit zu.⁸⁵

Aristoteles ist in der „Nikomachischen Ethik“ ähnlicher Auffassung. Er unterscheidet in Bezug auf den Umgang mit Schmerz zuchtlose und besonnene Menschen.

Was aber die Empfindungen des Schmerzes betrifft, so wird jemand nicht – wie dies bei der Tapferkeit der Fall war, als besonnen bezeichnet, wenn er ihnen standhält, oder als zuchtlos, wenn er ihnen nicht standhält, sondern der Zuchtlose wird so genannt, weil er sich von dem Schmerz darüber, daß ihnen ein Genuß entgeht, mehr als gebührend niederdrücken läßt – wobei es übrigens gerade die Lust ist, die ihnen Schmerz verursacht –, während der Besonnene so genannt wird, weil ihn das Fehlen einer Lustempfindung nicht niederzudrücken vermag.⁸⁶

Ludwig Wittgensteins Überlegungen zum Phänomen Schmerz treten vor allem in seinem Spätwerk in den „Philosophischen Untersuchungen“ auf. Im Zentrum seiner Betrachtung stehen Fragestellungen, die den Zusammenhang von Schmerz und Sprache thematisieren. Er attestiert dem Phänomen Schmerz, sowie dem Sprechen über Schmerz eine grundsätzliche Vagheit und spricht von einer konstitutionellen Unsicherheit.⁸⁷

Anstatt Gewissheiten über Schmerz zu formulieren, stellt Wittgenstein zunächst die grundlegende Frage, die den Zusammenhang von Sprache und Empfindung,

⁸³ Vgl. Hermann (2006), S. 13-14.

⁸⁴ Vgl. ebda. S. 15.

⁸⁵ Ebda. S.13.

⁸⁶ Ebda. S. 16.

⁸⁷ Vgl. ebda. S. 49.

Sprache und Affekt betreffen: „Wie beziehen sich Wörter auf Empfindungen?“ lautet die grundsätzlichsste seiner Fragen in diesem Kontext.⁸⁸

Für Wittgenstein hängt Schmerz untrennbar mit Sprache und Sprechen zusammen. Er stellt auch Überlegungen zur Dialogizität des Schmerzes an. Er kann sich Schmerz schwer als Gegenstand monologischen Sprechens vorstellen und verweist auf die Kommunikation mit einem Gegenüber und auf ein interaktives Sprechen.⁸⁹

Das Zeigen des Schmerzes richtet sich an ein Gegenüber.[...] Die Frage ist dann weniger, wie kann Schmerz aufhören, sondern sie lautet ganz anders, etwa mit Rilke in der Ersten Elegie: „Wer, wenn ich schreie, hörte mich denn aus der Engel Ordnungen?“ Auch wenn Rilke diese verzweifelte Suche nach dem zuhörenden Gegenüber im Schmerz eine Suche nach Transzendenz mit einschließt, so ist dieser Ruf nach dem Gegenüber in einem Dialog doch [...] gültig.⁹⁰

Es verbleibt aber trotzdem die zuvor angesprochene Vagheit und eine Unmöglichkeit, Gewissheit über die tatsächlichen Schmerzen des Gegenübers zu erkennen. Schmerzen können auch geleugnet oder geheuchelt werden.⁹¹

Die auffallende Ungewissheit des Redens über Schmerz begreift Wittgenstein ausdrücklich nicht als Makel, sondern als ein basales Merkmal von Sprache überhaupt. Dass Wittgenstein am Beispiel des Schmerzes die Vagheit des Sprechens aufzeigt, ist deshalb von Brisanz, weil der Schmerz grundsätzlich als Zeichen des Ausdrucks körperlicher Evidenz gilt.⁹²

Auch Rene Descartes beschäftigte sich mit Schmerz und körperlicher Wahrnehmung. Er kam aber zu dem Schluss, dass Schmerz kein konstitutives Element aufweist.

In der Argumentation der 1641 erschienenen „Mediationen“ beantwortet Descartes die Frage, ob sich aus der Empfindung ein Beweis für das körperliche Dasein beweisen lässt. Für Descartes bedeutet die Wahrnehmung des eigenen Körpers eine Auseinandersetzung des eigenen Ichs mit den anderen umliegenden Gegenständen und deren Auswirkungen auf den eigenen Körper. Diese Auswirkungen müssen aber nicht nur negativ sein und Schmerz auslösen, sie können auch Gefühle der Lust hervorrufen. Es wäre zwar möglich, den

⁸⁸ Hermann (2006), S.50.

⁸⁹ Vgl. Ebda. S. 49-51.

⁹⁰ Vgl. Hermann (2009), S.123.

⁹¹ Vgl. Hermann (2006), S. 50-53.

⁹² Ebda. S.50.

Schmerz als konstitutives Element zu betrachten, dies ist aber hier an dieser Stelle nicht im Sinne Descartes.⁹³

Denn erstens kommt der Schmerz bei der Wahrnehmung des eigenen Körpers erst nachträglich ins Spiel. Zweitens erscheint der Schmerz keineswegs als ein privilegiertes Mittel, sich des eigenen Körpers zu versichern; vielmehr kann sich das philosophische Ich auch schmerzfrei davon überzeugen, dass es sich „niemals von“ seinem Körper „trennen“ kann. Drittens bleibt der Schmerz fest in das nivellierende Begriffsraster von Lust und Unlust gebunden. Viertens ist der Schmerz kein paradigmatisches, sondern ein Gefühl unter anderen - die Rede ist z.B. von „Licht, Ton, Schmerz und dergleichen“⁹⁴

Wie schon die Medizin der antiken Welt Schmerz als „Störung des Gesamtzusammenhangs des Körpers“ verstand, so erwähnt auch Descartes diesen Zusammenhang.

Auch Philosophen, die grundsätzlich Einwände gegen Descartes Überlegungen formulierten, hielten sich in Bezug auf den Schmerz an Descartes Argumentation.⁹⁵

„Der Schmerz entsteht aus der „Lösung des Zusammenhangs“, der „continuitatis solutio“, und er definiert sich als qualitative Abweichung von einem natürlichen Normalzustand des Körpers“.⁹⁶

3.3 Schmerz und Erinnerung

Friedrich Nietzsche zufolge dient der Schmerz als Mnemosyne, das heißt als Gedächtnis. Er schreibt in „Genealogie der Moral“ „nur was nicht aufhört, weh zu thun, bleibt im Gedächtnis“.⁹⁷

Roland Borgards behandelt in „Schmerz und Erinnerung“ den Zusammenhang dieser beiden Phänomene. „Der Memorialforschung, die Erinnerung als spezifische Kulturtechnik und zugleich Kultur als globale Erinnerungstechnik beschreibt, kann damit ein weiterer Wechselbezug hinzugefügt werden: einerseits geht Erinnerung aus dem Schmerz hervor, andererseits ist schon an der Schmerzwahrnehmung die Erinnerung beteiligt. Wie Kultur und Erinnerung, so scheinen sich auch Schmerz und Erinnerung wechselseitig vorauszusetzen“.⁹⁸

⁹³ Vgl. Borgards. (2007), S. 50.

⁹⁴ Ebda. S. 50.

⁹⁵ Vgl. ebda. S. 51.

⁹⁶ Ebda. S.51

⁹⁷ Vgl Hermann (2006), S. 43.

⁹⁸ Borgards, Roland (Hg.): Schmerz und Erinnerung. München: Fink 2005, S. 7.

Dem Begriffspaar Schmerz und Erinnerung wird in unterschiedlichen Disziplinen wie Philosophie, Literatur und Lebenswissenschaften eine vielfältige Rolle zugeschrieben. Das Zusammenspiel und die Verknüpfung zwischen den beiden Phänomenen wird an vielen Stellen deutlich⁹⁹: „Denn einerseits thematisieren viele Erinnerungstheorien an zentraler Stelle den Schmerz, andererseits schreiben bedeutende Schmerztheorien der Erinnerung eine für die Schmerzwahrnehmung konstitutive Rolle zu.“¹⁰⁰

Schmerztheorien thematisieren demnach immer wieder Erinnerungstheorien und umgekehrt, dabei können zwei Möglichkeiten unterschieden werden, wie sich der Erinnerung in den Schmerz vermischen kann. Zum einen vermag sich Schmerz in einem kulturellen Gedächtnis abzeichnen. Schon in den 1950er Jahren hat die ethnologische Forschung die kulturelle Dimension des Schmerzausdruckes beleuchtet. Daraus ergab sich, dass in verschiedenen ethnischen Gruppen die Schmerzäußerungen variieren, weil sich jedes Schmerzempfinden und jede Schmerzäußerung auf ein kulturell verfügbares Ausdrucksrepertoire bezieht.¹⁰¹

„Eine Theorie der Schmerzwahrnehmung, Schmerzverarbeitung und des Schmerzausdrucks ist also ohne eine konsistente Theorie des kulturellen Gedächtnisses nicht vollständig.“¹⁰²

Zum anderen ist das individuelle Gedächtnis im Zusammenhang mit Schmerz von eminenter Bedeutung. Es ist bei jedem Schmerz ein Verweis auf das Schmerzgedächtnis präsent, weil einen Schmerz wahrzunehmen heißt, sich vergangener Schmerzen zu erinnern.

„Für Schmerztheorien, seien diese nun philosophischer, psychologischer oder physiologischer Herkunft, heißt dies: Die Schmerzwahrnehmung ist stets über eine je konkrete Sprache an die Möglichkeit des Erinnerns gebunden – und damit selbst genuin historisch.“¹⁰³

Ebenso wie Nietzsche und Borgards spricht Wittgenstein dem Schmerz die Fähigkeit zu, sich mit Erinnerungen zu verknüpfen. Auch wenn nach wittgensteinscher Auffassung die Schmerzempfindung nicht gleich ist wie damals, als sie tatsächlich erlebt wurde, auf Grund der besonderen Beschaffenheit des Schmerzes verhindert er jedoch ein Vergessen. Die

⁹⁹ Vgl. Borgard(2005), S.11.

¹⁰⁰ Ebda. S. 11.

¹⁰¹ Vgl. ebda. S. 16.

¹⁰² Ebda. S. 16.

¹⁰³ Ebda. S. 19.

ästhetische Komponente des Erinnerns liegt darin, dass Erinnern bebildern bedeutet.¹⁰⁴
„Dem Erinnerungsvorgang liegt einer der Imagination zugrunde, verkürzt formuliert, ist Erinnern ein (Neu-)Bebildern.“¹⁰⁵

4. Zu den ausgewählten Primärtexten

Nach den beiden theoretischen Kapiteln über Jugendliteratur und Schmerz soll die Bedeutung dieser beiden Begrifflichkeiten für die ausgewählten Primärwerke diskutiert werden. Außerdem werden die Werke und deren

Die Präsenz des Schmerzes hat sich auch in der Jugendliteratur abgezeichnet. In den letzten Jahren beschäftigen sich jugendliterarische Texte sowie Adoleszenzromane mit einer Fülle von „schmerzhaften“ Inhalten.

Unter den Werken, die auch in die engere Auswahl für diese Arbeit gekommen sind, befinden sich unter andern „Superhero“ von Anthony Mc Carten, in diesem Roman steht der Schmerz eines krebserkrankten Jungen im Vordergrund. Ebenso der Text „Ich knall euch ab“ von Morton Rhue, der die „Welt“ zweier Jugendlichen beschreibt, die einen Amoklauf an ihrer Schule planen und durchführen. Neben diesen Texten gibt es in der Jugendliteratur gegenwärtig eine große Zahl an Geschichten, die das Leben von Jugendlichen mit autoaggressivem Verhalten wie zum Beispiel das sogenannte „Ritzen“ thematisieren und Texte, die sich mit dem Thema Magersucht auseinandersetzen. Hier entsteht der schmerzliche Kontext, in dem sich die jugendlichen ProtagonistInnen befinden aufgrund selbst zugefügten Schmerzes. Da die Arbeit jedoch nicht in den Bereich der Komparatistik abdriften soll, wurde der Entschluss gefasst, sich auf zwei beispielhafte Werke deutschsprachiger AutorInnen zu beschränken.

In der Einleitung wurde bereits der Begriff der „Schmerzumgebung“, den Iris Hermann in ihrem Werk „Schmerzarten“ prägt, erwähnt. Dieser Begriff ist für die Auswahl der Primärtexte von enormer Wichtigkeit, da der Schmerz nicht ohne einen größeren Zusammenhang betrachtet werden kann.

¹⁰⁴ Vgl. Hermann (2006), S. 52-53.

¹⁰⁵ Ebda. S. 53.

Der Kontext spielt bei der Empfindung von Schmerz eine große Rolle. Wichtig werden die Relationen, die Sinneseindrücke miteinander verbinden, zueinander und der Anlass beziehungsweise der Hintergrund.¹⁰⁶

„Wir beurteilen eine Handlung nach ihrem Hintergrund im menschlichen Leben, und dieser Hintergrund ist nicht einfärbig, sondern wir könnten ihn uns als ein sehr kompliziertes, filigranes Muster vorstellen, das wir zwar nicht nachzeichnen könnten, aber nach seinem allgemeinen Eindruck wiedererkennen.“ Auch den Schmerz begreift Wittgenstein in einer Kontiguität mit anderen Elementen, der Schmerz unterbricht diesen Zusammenhang nicht per se, sondern er gehört zu einer Schmerzumgebung.¹⁰⁷

Die ProtagonistInnen der ausgewählten jugendliterarischen Texte befinden sich beide in einer sogenannten „Schmerzumgebung“. Der schmerzhafteste Kontext ergibt sich in den konkreten Fällen auf Grund von sexuellem Missbrauch, dem Verlust des Vaters und aus dem grundsätzlich schmerzhaften Weg des Erwachsenwerdens. Der kleinste gemeinsame Nenner der jeweiligen Primärtexte, der im Mittelpunkt der Betrachtung stehen soll, ist der Schmerz an sich und seine unterschiedlichen Erscheinungsformen.

Im Folgenden werden kurz die „Schmerzumgebungen“ der Primärtexte dargestellt.

4.1 Wildwasser von Paulus Hochgatterer

Jakob Schmalfuß ist mit seinen 16 Jahren mitten in der adoleszenten Phase und somit in einer generell unsicheren, orientierungslosen Lage. Diese Orientierungslosigkeit tritt an zahlreichen Stellen im Text hervor. Jakob ist „ein Junge auf der Suche nach dem Vater – und nach sich selbst.“ Nach einem Zerwürfnis mit seiner Mutter und seiner Schwester beschließt er, von zu Hause wegzugehen um zu der Stelle an der sein Vater verschwunden ist, zu gelangen. „Mein Vater ist verschwunden, vor nicht ganz zwei Jahren. Wahrscheinlich ertrunken. Sie haben ihn nie gefunden. Auch sein Boot nicht.“ (W, S. 119), heißt es im Buch. Die Hintergründe für Schmerz, das heißt die Schmerzkontexte dieses Textes sind unterschiedlich und vielschichtig. Im Zentrum steht natürlich der Verlust des Vaters, aber auch die geringe Bindung zum Rest seiner Familie, die Unsicherheit und Unklarheit darüber, was wirklich mit dem Vater geschehen ist, und die körperlichen Schmerzen der Radtour machen den ganzen Zusammenhang der Schmerzen Jakobs aus.

¹⁰⁶ Vgl. Hermann (2006), S. 51.

¹⁰⁷ Ebda S. 51-52.

4.2 *Rotkäppchen muss weinen* von Beata Teresa Hanika

„Er nennt sie Rotkäppchen, als er sie mit einem Korb am Fahrradlenker den Berg hinab fahren sieht. Rotkäppchen – weil in dem Korb Wein und Essen sind für den Großvater, dessen Einsamkeit nur ein Vorwand ist. Rotkäppchen – weil der Weg aus dem Wald dunkel und steinig ist. Rotkäppchen – weil der Wolf sie längst in seiner Gewalt hat ...“ Auf der ersten Seite stellt sich die Protagonistin Malvina vor, sie spricht davon, dass sie in einem Monat vierzehn Jahre wird und träumt von einem „normalen Teenagerleben“, von einem Freund, von Partys, aber vor allem will sie sich Gehör verschaffen. „Ich werde immer meine Meinung sagen und wütend werden statt traurig. Ich werde so laut schreien können, dass alle Angst vor mir bekommen und vor mir davonlaufen, wenn ich es will.“ (R, S.7) Zum einen scheint Malvinas Leben auf den ersten Blick ganz „normal“, zum anderen gibt es jedoch eine sehr dunkle Seite in ihrem Leben. Die Großmutter der Protagonistin ist an Krebs gestorben, vor ihrem Tod nahm sie ihrer Enkelin das Versprechen ab „Opa nicht im Stich zu lassen“ (R, S.204), das heißt, über seine jahrelangen sexuellen Übergriffe zu schweigen. Das muss Malvina aber ohnehin, denn ihre Familie überhört konsequent alle Andeutungen, die sie macht. Ihre Verweigerung, allein zu ihrem Großvater, der Einsamkeit und Krankheit mimt, zu fahren wird von ihrer Familie als pubertäre Widerspenstigkeit abgetan. Christine Knödler schreibt in einem Porträt über die Autorin Hanika:

Es ist ein ungeheures Buch. Vielschichtige Bestandaufnahme eines Schmerzes, genau beobachtet, eines Unrechts, das Wegschauen nahelegt, mehr noch, das nur funktioniert, weil Menschen bereit sind, wegzuschauen. Das lehrt die Wirklichkeit, die derzeit einmal mehr alle Fantasie übertrifft.¹⁰⁸

Sie spricht die Vielschichtigkeit des Schmerzes an. Die „Schmerzumgebung“ in diesem Text ist ganz klar vom Missbrauch dominiert. Die Ignoranz und das Unverständnis der Familie und das Schweigen, das Malvina nicht durchbrechen kann, steigern diesen Schmerz und er wird beinahe unaushaltbar. Dieses „Nicht- ertragen- können“ hat Hanika in der ersten Fassung des Buches soweit gesponnen, dass der Text mit dem Selbstmord der Protagonistin endete. Doch die Autorin hat sich gegen die Hoffnungslosigkeit entschieden und in der Endfassung des Romans durchbricht Malvina das Schweigen. Der Text ist

¹⁰⁸ 1000 und 1 Buch 2/2010 [Themenschwerpunkt Schmerz], S.13.

nämlich nicht „nur“ von Schmerz beherrscht, sondern auch ein Roman über Freundschaft und das Erwachsenwerden.

Trotzdem. Eine Missbrauchsgeschichte hat Beate Teresa Hanika mit „Rotkäppchen muss weinen“ nicht geschrieben, jedenfalls nicht in erster Linie und nicht aus ihrer Sicht. Für sie ist der Roman vor allem Freundschaftsgeschichte. Über mögliche Nähe, unverbrüchliches Vertrauen, Spaßhaben miteinander und die Erfahrung, dass man manchmal Menschen (oder Figuren) braucht, die da sind, Freunde eben, damit man selbst werden kann.¹⁰⁹

Auch in der Analyse des Werkes „Rotkäppchen muss weinen“ soll nicht die Thematik des Missbrauchs im Zentrum stehen, sondern die Darstellung und der Umgang mit dem Schmerz der Protagonistin. Die Frage nach dem „Wie“ des Erzählens ist von größerer Bedeutung als die Frage nach dem „Warum“ der Schmerzempfindung. Aus diesem Grund wurde auch davon Abstand genommen, einen zweiten Primärtext heranzuziehen, der um die Missbrauchsthematik kreist, da sonst der Fokus zu sehr in diese Richtung gelenkt worden wäre.

4.3 Gattungsfrage

Auf Grund der „babylonisch anmutenden Verwirrung“ und der Ungenauigkeiten, die es in Bezug auf den Adoleszenzroman und den oft homogen verwendeten Begriff Jugendroman gibt, möchte ich die Kategorien der von mir zur Analyse ausgewählten Texte nicht bis ins kleinste Detail untersuchen. Gemeinsam ist den Texten in erster Linie eine Protagonistin beziehungsweise ein Protagonist, der sich im Lebensabschnitt der Adoleszenz befindet. Malvina und Jakob befinden sich beide in der Phase der frühen Adoleszenz (nach Kasten).

Jakob, der Protagonist aus Paulus Hochgatterers „Wildwasser“ ist 16 Jahre alt.

Malvina in „Rotkäppchen muss weinen“ von Beata Teresa Hanika steht kurz vor ihrem 14. Geburtstag.

Die ProtagonistInnen passen das Alter betreffend genau in die Phase der frühen Adoleszenz nach Kasten, die sich von 14-17 erstreckt. In der Phase der Frühadoleszenz manifestiert sich die Krisenhaftigkeit dieser Zeit nach dem Pädagogen Helmut Fend in Form von „Destabilisierung, Selbstzweifel, negativem Lebensgefühl, Abwendung von den Eltern und Lehrern, oder Disziplinproblemen“¹¹⁰ am stärksten.

¹⁰⁹ 1000 und 1 Buch 2/2010 [Themenschwerpunkt Schmerz], S.13.

¹¹⁰ Mayerhofer-Sebera (2010), S. 17.

Neben dem Alter der Protagonisten ist den beiden Texten gemeinsam, dass sich Jakob und Malvina in einer adoleszenten Krise befinden.

Um doch etwas konkreter zu werden, muss man anmerken, dass „Wildwasser“ von Paulus Hochgatterer von der Forschung als postmoderner Adoleszenzroman angesehen wird. Es handelt sich beim Protagonisten dieses Textes um einen Adoleszenten, der auszieht, um die Welt zu erkunden. Das Romanende bleibt offen und es werden keine Lösungsvorschläge angeboten, um nur ein paar Merkmale, die für diese Gattungen des Adoleszenzromans sprechen und in „Wildwasser“ anzutreffen sind, zu nennen.¹¹¹

In „Rotkäppchen muss weinen“ lassen sich ebenfalls Tendenzen finden, die dem Adoleszenzroman entsprechen. Die Autonomiebestrebungen und die Suche nach Identität der Protagonistin sind auch in diesem Text von gewisser Bedeutsamkeit. Trotzdem ist im Falle von Hanikas Roman nicht von einem Adoleszenzroman im engeren Sinn zu sprechen, da man zum einen kein offenes Ende vorfindet und sich die Protagonistin zum anderen nicht auf dem Weg macht, die Welt zu erkunden.

Die Texte unterscheiden sich demnach in der Hinsicht, dass der eine („Wildwasser“) als Adoleszenzroman zu werten ist, der andere („Rotkäppchen muss weinen“) jedoch nicht.

Gemeinsam ist den beiden Romanen, dass es sich bei beiden Texten um jugendliterarische handelt, wenn man die Ebene des Symbolsystems KJL betrachtet. Thematisch gesehen behandeln die Werke jugendliche Lebenswelten und setzen sich mit Problemen von Jugendlichen auseinander. Sie können somit nach Ewers als Werke der Jugendliteratur definiert werden.

„Eine solche werkbezogene Definition könnte lauten: Jugendliteratur ist eine Jugend thematisierende, eine jugendliche Lebenswelten vergegenwärtigende, eine mit jugendlichen Problemen nicht nur beiläufig, sondern zentral sich auseinandersetzende Literatur.“¹¹²

Im Zentrum der Arbeit soll jedoch nicht die Gattungsfrage stehen, sondern die Darstellungsformen des Schmerzes von adoleszenten Figuren. Somit ist für die Auswahl der Primärtexte der schmerzliche Kontext und die adoleszente Haltung der Figuren vordergründig.

¹¹¹ Vgl. Kalteis (2008), S.100-102.

¹¹² Ewers, Hans-Heino: Vom „guten Jugendbuch“ zur modernen Jugendliteratur. Jugendliterarische Veränderung seit den 70er Jahren – eine Bestandsaufnahme (Vortrag von 1996). In: Köhnen, Ralph (Hg.): Wege zur Kultur. Perspektiven für einen integrativen Deutschunterricht. Frankfurt a. M.: Lang 1998, S. 399.

5. Die Manifestation des Schmerzes

5.1 Manifestation in der Erinnerung

Zwischen Schmerz und Erinnerung besteht ein grundsätzlicher Bezug. Roland Borgards skizziert in „Schmerz und Erinnerung“ drei unterschiedliche Möglichkeiten wie sich Schmerz im Erinnerungsgeschehen manifestiert. Zum einen kann Schmerz Erinnerungen erzeugen. Nach John Locke ist Schmerz neben Aufmerksamkeit, Wiederholung und Freude ein erinnerungserzeugendes Element. Unter jenen Elementen wird Schmerz als eines der stärksten genannt. Dies hängt auch mit der Prägemetapher zusammen, die konstatiert, je massiver ein Eindruck ist, desto stärker ist der Abdruck. Umgekehrt kann Erinnern Schmerzen erzeugen. Es muss nicht zwingend Schmerzhaftes erinnert werden, es kann auch der bloße Abstand zum Erinnerten Schmerzen erzeugen. Drittens kann aber auch Schmerz per se erinnert werden. Die Erinnerung an einen vergangenen Schmerz kann zu aktuellem Schmerz führen, der durch die schmerzhaftige Erinnerung ausgelöst wird.¹¹³

Erinnerungen an den Vater in Wildwasser

Jakob erinnert sich fast ausschließlich an Erlebnisse mit seinem Vater. Seine Gedanken kreisen um vergangenes Geschehen, um Abenteuer mit seinem Vater beim Wildwasserpaddeln. Abgesehen davon weist der Text nur ein paar kleinere Rückblicke auf Zwischenfälle mit Schulkameraden in der Vergangenheit auf, in denen zum Beispiel erklärt wird, wie es dazu kam, dass Jakob von Heinz König Drogen, die sogenannte „Spezialmischung“, bekam. Ansonsten beschränken sich die Erinnerungen, wie schon erwähnt auf den Vater.

Ich erinnerte mich, wie mich mein Vater auf dem Lunzer See erstmals in den Doppelsitzer Topolino genötigt hatte. Ich war damals vielleicht acht Jahre alt und konnte gerade halbwegs sicher schwimmen. Beim Aussteigen fiel ich prompt ins Wasser und der Lunzer See ist so ziemlich das kälteste Gewässer der Welt. Meine Mutter bekam einen hysterischen Anfall und brüllte während der gesamten Heimfahrt Vater die Ohren voll: Rabenvater, fahrlässig, geisteskrank, es reicht, wenn du dich selber umbringst, du brauchst nicht auch noch das Kind ertränken, und so fort. Durch den Rückspiegel warf mir Vater immer wieder eigenartig zweifelnde Blicke zu, sodaß ich zur Seite schauen mußte. (W, S. 64)

Die kurze Textpassage der Erinnerung wird explizit mit den Worten „ich erinnerte mich“ eingeleitet. Jakob blickt auf die Situation zurück, in der ihn der Vater zum ersten Mal

¹¹³ Vgl. Borgards (2005), S. 11-17.

wortwörtlich „ins kalte Wasser geworfen“ hat. Dass das Erinnern an den Vater schmerzhaft für Jakob ist, wird hier nicht explizit deutlich, man kann jedoch davon ausgehen, dass die Abwesenheit des Vaters schmerzt und gerade deswegen erinnert wird. Der gesamte Text ist auf den abwesenden Vater hin ausgerichtet und kreist um die schmerzhaft Suchende nach ihm.

Was suchst du eigentlich hier? Fragte er schließlich in seiner grenzenlos charmanen Art. – meinen Vater, erwiderte ich. [...] Ist dein Vater nicht vor einem Jahr oder so beim Paddeln in der Salzach ertrunken? In der Enns.[...] Ich erzählte ihm nicht, daß damals ein leerer Sarg bestattet worden war. (W, S. 54)

Jakobs Erinnerungen an den Vater sind nicht nur durch die Abwesenheit desselben schmerzhaft, sondern beinhalten immer zusätzlich schmerzhaft oder zumindest unangenehme Erfahrungen. Erstens fällt er ins eiskalte Wasser, zweitens folgt ein Streit der Eltern und drittens sind da die „eigenartig zweifelnden Blicke“ des Vaters, denen Jakob nicht standhält. Noch deutlicher wird die zusätzliche Schmerzerfahrung, die erinnert wird, an folgender Textstelle:

Ich erinnerte mich, wie ich an einem Tag im Mai in einem ausgeborgten Prijon Invader die hochwasserführende Koppentraun befahren und in diesem winzigen Boot ohne jeden Tiefgang endlose Stunden im Gefühl permanenter Lebensgefahr verbracht hatte. Am Ende stieg ich schlotternd und mit Gummigelenken aus, und mein Vater sagte plötzlich: Dir rinnt ja das Blut aus der Hose! Als ich den Neopren-Overall auszog, sah ich, daß die Außenseiten meiner beiden Knie großflächig aufgeschürft waren, und ich in meinem Streß nichts davon bemerkt hatte. Mein Vater war so wenig besorgt wie immer und pappte mir Hirschtalg, den er im Famer dabei hatte, auf die Wunden. – Gefahr macht schmerzfrei, sagte er, oder so was. Im Auto lag ich dann auf dem Rücksitz, stellte mich schlafend und heulte in Wahrheit in mich hinein. (W. S. 74)

Wieder wird die Erinnerung explizit eingeleitet. Diesmal wird ein Erlebnis mit dem Vater geschildert, bei dem auch körperliche Schmerzen sowie Angst erinnert werden. Es erzeugen hier nicht - oder zumindest nicht nur - die Erinnerungen Schmerzen, sondern es werden ganz deutlich Schmerzen erinnert. Er erinnert sich an das Gefühl, sich in Lebensgefahr zu befinden, beziehungsweise zu glauben, man sei in Lebensgefahr. Besonders bezeichnend sind die Tränen, die Jakob vor seinem Vater versteckt. Er verheimlicht seinen Schmerz vor dem Vater. Dieses „heimliche Weinen“ und das „dem Blick des Vaters nicht standhalten können“ bezeugen Jakobs Angst, den Ansprüchen des

Vaters nicht genügen zu können. Die Erinnerung an genau diese Momente löst zusätzliches Leiden aus, dem Vater in der Vergangenheit nicht gerecht geworden zu sein. Auch bei einer weiteren Erinnerung an das Paddeln mit dem Vater kommt die Dominanz des Vaters gegenüber Jakob zum Vorschein:

Hier, unmittelbar unterhalb der Ruine Weißenburg, hatten Vater und ich damals eingesetzt, als ich zum ersten Mal allein in einem Boot eine Wildwasserstrecke befahren durfte. Ich war vielleicht elf gewesen, höchstens zwölf. – Beim ersten Felsblock wirst du dich anullen, sagte mein Vater und grinste, aber mach dir nichts draus, das passiert jedem. [...] Auf der gesamten Fahrt schlug ich jedenfalls einen irrsinnigen Wirbel mit dem Paddel, was einzig zur Folge hatte, daß ich in Summe viermal umkippte. Vater machte kaum einen Schlag und hätte dennoch in der Zeit, die ich benötigte, bis zur Donau paddeln können. (W, S. 78)

An dieser Stelle wird die Erinnerung nicht mit den Worten „ich erinnerte mich“ eingeleitet, hier ist der Ort (unterhalb der Ruine Weißenburg), an dem Jakob vorbeikommt, der Auslöser für seinen Blick in die Vergangenheit. An den angeführten Textstellen zeigt sich der Schmerz in zumindest einer der von Roland Borgards beschriebenen Varianten. Die Grenze zwischen diesen Varianten ist aber nicht immer scharf gezogen. Der Schmerz mischt sich auf alle drei Möglichkeiten in die Erinnerungen Jakobs. Man kann sagen, dass der Schmerz die Erinnerungen erzeugt, da Jakob auf Grund des Schmerzes über den Verlust seines Vaters sich auf den Weg macht und ihm währenddessen zahlreiche Gedanken an den Vater in den Sinn kommen. Ebenso erzeugt dieses Erinnern Schmerzen, da die Abwesenheit des Vaters dadurch verstärkt hervortritt. „Im Erinnern schmerzt die Abwesenheit des Erinnerten“. ¹¹⁴ Auch die dritte Variante „des Schmerzerinnerns“ kommt wie erwähnt in den Passagen vor, der Schmerz der aufgeschürften Knie, der Schmerz des kalten Wassers und der Schmerz über seine Unzulänglichkeiten im direkten Vergleich mit seinem Vater. In allen drei Textpassagen kommt hervor, dass Jakob seinen Vater sehr bewundert hat, jedoch ständig das Gefühl hat, dessen Ansprüchen nicht zu genügen.

Blinde Flecken

In „Rotkäppchen muss weinen“ ist das Verhältnis zwischen Vergangenheits- und Gegenwartsebene sehr interessant gestaltet. Schon der Romaneingang betont die Relevanz der zeitlichen Komponente im Text. Am Erzählanfang wird jedoch noch nicht die Vergangenheit angesprochen, die im Laufe des Romans aufgerollt wird, sondern es werden die zeitlichen Dimensionen des „Jetzt“ und der „Zukunft“ gegenübergestellt.

¹¹⁴ Borgards (2005), S. 14.

Ich heiße Malvina. Am ersten Mai werde ich vierzehn Jahre alt. Jetzt ist April. Das sind noch zwei Wochen. Wenn ich vierzehn bin, werde ich einen Freund haben. [...] Ich werde immer meine Meinung sagen und wütend werden, statt traurig. Ich werde so laut schreien können, dass alle Angst vor mir bekommen und vor mir davonlaufen, wenn ich es will. Auch meine Eltern, auch mein Opa, alle Leute. Jetzt ist April, und ich bin dreizehn Jahre alt. (R, S. 7)

Der Romananfang des Textes „Rotkäppchen muss weinen“ nimmt schon vieles, was im Laufe der Geschichte von großer Bedeutsamkeit ist, vorweg. Zum einen wird deutlich zwischen „Jetzt“ und „Dann“ unterschieden. „Jetzt ist April“, was schon auf das Ende des Romans, auf Malvinas Geburtstag verweist. Um diese von ihr „ersehnte“ Zukunft zu erreichen, müssen aber zuvor auch Blicke in die Vergangenheit vollzogen werden. Zum andern werden genau die zwei Wochen angesprochen, in denen die Geschichte abläuft, nämlich die zwei Wochen vor Malvinas 14. Geburtstag, die gleichzeitig den Osterferien entsprechen. Sie spricht von der nahen Zukunft: „Ich werde immer meine Meinung sagen“. Um ihre Ziele zu erreichen, muss sie allerdings zuerst ihre Vergangenheit aufarbeiten. Die Bedeutung von Gegenwart, Zukunft und Vergangenem tritt demgemäß schon im Romaneingang deutlich hervor.

In Roland Borgards Schmerz und Erinnerung wird ausgeführt, dass jeder Schmerz eine zeitliche Dimension aufspannt.¹¹⁵ Die Komponente der Zeit ist für den Text „Rotkäppchen muss weinen“, wie bereits erwähnt, bezeichnend, da von Beginn an der Blick in Vergangenheit und Zukunft „aufgespannt“ wird. Die Zukunft wird jedoch nur im Vorspann, dem bereits zitierten Romaneingang und im letzten Kapitel fokussiert, dazwischen muss die Vergangenheit aufgearbeitet werden, somit ist der Fokus in den restlichen Kapiteln auf Gegenwart und Rückblenden gelegt.

Grundsätzlich kann man drei Handlungsstränge, die verschiedene Ebenen der Zeit betreffen, unterscheiden. Der erste ist der Basisstrang der Erzählung, der in der Gegenwart abläuft und die Vorkommnisse in den zweiwöchigen Osterferien, in denen Malvina ihren Großvater verpflegen muss, erzählt. Dieser Handlungsstrang wird chronologisch erzählt. Außer diesem Gegenwärtigen gibt es zwei Handlungsstränge, die in der Vergangenheit ablaufen: Einen Handlungsstrang, der sich um eine alte Villa dreht, und einen, der die Nachmittage, die Malvina als Volksschulkind nach dem Klavierunterricht bei ihren Großeltern verbrachte, wieder rekonstruiert. Diese Rekonstruktion verläuft nicht chronologisch.

¹¹⁵ Vgl. Borgards (2005), S.16.

Malvina erzählt homodiegetisch und monoperspektivisch in 15 Kapiteln die tagtäglichen Geschehnisse von Freitag bis zum darauffolgenden Freitag, in den zweiwöchigen Osterferien. Der jeweilige Wochentag ist die Überschrift der einzelnen Kapitel. Mit Ausnahme des ersten und des letzten Freitags beginnt jedes Kapitel mit einer Analepse. In 13 von 15 Kapiteln findet also eine Rückschau auf die Vergangenheit statt. In acht dieser 13 Rückblenden werden ebenfalls chronologisch die Ereignisse rund um die alte Villa beschrieben, die die Protagonistin Malvina und ihre beste Freundin Lizzy entdeckten und in den darauffolgenden Sommern den größten Teil ihrer Freizeit dort gemeinsam verbrachten, um die Villa vor den „Jungs aus der Neubausiedlung“ zu verteidigten. Die restlichen fünf Rückblenden betreffen Malvinas Erinnerungen an die Zeit, die sie mit ihren Großeltern verbrachte, als ihre Großmutter noch lebte und sie jeden Freitag nach dem Klavierunterricht zu Besuch kam. Diese Rückblicke mit den Großeltern sind, wie bereits erwähnt, nicht chronologisch erzählt. Sie beginnen mit der Beerdigung der Großmutter, dann kommen Erinnerungen an die Zeit, in der die Großmutter krank (Krebs) war, aber zu Hause lebte, und der letzte Rückblick ist kurz bevor sie starb im Krankenhaus.

Im ersten Kapitel, das rein in der Gegenwart erzählt wird und keine Rückblende in die Vergangenheit beinhaltet, erzählt „Klatsche“, ein Junge aus der Neubausiedlung, Malvina, dass die Villa abgerissen wird und im letzten Kapitel, das ebenfalls nur die Gegenwart erzählt, sitzen Malvina und ihre Freundin Lizzy auf dem Schutthaufen dieser Villa.

Die erste Erwähnung der Villa findet in der Gegenwart im ersten Kapitel statt, die letzte ebenfalls.

Nachdem Malvina in diesem ersten Kapitel von ihrem Großvater geküsst worden ist und ihr Vater bei der Heimfahrt nicht auf ihre Aussage „Opa hat mich heute geküsst [...]“ (R. S. 15) reagiert, fährt sie mit ihrem Rad zu der besagten Villa.

Ich bin gern allein. Ich werde zur Villa fahren. Ein altes, unbewohntes Haus, in dem wir früher gespielt haben. Jetzt sind wir zu alt dazu. Zum Spielen. Ich bin die einzige, die noch zur Villa geht, und ich bin sogar oft dort. Sie steht abseits von der letzten Straße der Neubausiedlung, zwischen Apfel- und Birnbäumen, man muss durch eine Lücke im Zaun kriechen und dann durch hüfthohes Gras waten. (R, S. 16-17)

Hier zeigt sich schon, dass die alte Villa für Malvina ein Relikt ihrer Kindheit darstellt, das sie aber noch nicht aufgeben möchte. Es avanciert im Text sozusagen zum Symbol für die Kindheit. Am Ende des ersten Kapitels sagt ihr Klatsche, dass die Villa abgerissen wird und ein Supermarkt gebaut wird. Auf Grund dieser Nachricht wird Malvina „übel, als ob

[ihr] jemand den Hals zudrückt“ und sie spürt „Tränen hinter ihren Augen“(R, S. 24). Hier wird gezeigt, dass das Aufgeben dieser Villa, respektive ihrer Kindheit, Malvina schwer fällt und Schmerz verursacht.

Zu beobachten sind auch die Zeitangaben „früher“ und „jetzt“ und deren Kontrast, wie schon im Vorspann das „Jetzt“ und das „Später“, die explizit betont werden. Diese konkrete Bewusstmachung der Zeiten und der Diskrepanzen, die daraus folgen, sind wesentlich für den Roman. „Früher spielten wir hier, jetzt sind wir zu alt.“ Die zeitliche Dimension wird von der Protagonistin Malvina immer wieder reflektiert. Sie beschäftigt sich mit der Vergangenheit, mit dem „Früher“ und vergleicht es mit dem „Heute“.

Auch im letzten Kapitel kommt die Villa im Erzählstrang der Gegenwart vor:

„Da wo die Villa gewesen ist, sind lauter Schutthaufen. Ganz oben sitzen Lizzy und ich. Sie hat mir einen Kuchen gebacken mit vierzehn Kerzen darauf [...] Vor uns liegen die Reste der Villa, die Felder und die Zeit, die wir Zukunft nennen.“(R, S. 215)

Die Villa markiert somit Anfang und Ende des Erzählstranges der Gegenwart. Auch hier werden zwei Zeiten gegenüber gestellt, wieder wie schon im Romaneingang das „Jetzt“ und die „Zukunft“.

Die beiden Erzählstränge, die sich in der Vergangenheit abspielen, gliedern sich zum einen in Erinnerungen an die Kindheitsabenteuer rund um die alte Villa, und zum anderen in Erinnerungen an Malvinas Nachmittage bei den Großeltern, die langsam ein dunkles Geheimnis enthüllen.

Die beiden Erinnerungsstränge stehen die Gefühlsqualität betreffend, in Opposition zu einander. Die Erinnerungen an die Villa sind rein positiv konnotiert, die Erinnerungen an die Wohnung der Großeltern sind einerseits negativ, können aber andererseits zu Beginn gar nicht richtig nachvollzogen werden.

Die Geschehnisse, die sich dort abspielten, waren so schmerzhaft, dass Malvina sie lange Zeit gar nicht erinnern konnte, sondern sie schlichtweg verdrängt hatte.

Zum Verhältnis Schmerz und Verdrängung schreibt Roland Borgards Folgendes:

„Das Bedingungsverhältnis zwischen Schmerz und Erinnerung kann nämlich auch dazu führen, dass sich die beiden Dimensionen wechselseitig ausschließen. Schmerz kann Erinnerung blockieren.“¹¹⁶

¹¹⁶ Vgl. Borgards (2005), S. 17.

Genau jene Blockade zeichnet sich im Erinnerungsvermögen der Protagonistin Malvina ab. Auf Grund der schmerzhaften Erfahrungen hat ihre „Erinnerung Löcher bekommen“. (R. S.115)

Im Erzählstrang der Gegenwart beginnen die Übergriffe des Großvaters auf Malvina ab dem ersten Kapitel mit dem Kuss aufs Neue. Malvina muss die ganzen Osterferien hindurch dem Großvater täglich einen Korb mit Essen bringen, da dieser vorgibt, krank und schwach zu sein, und weil er Malvina „von allen am liebsten“ (R, S. 47) hat. Sie fühlt, dass daran etwas nicht richtig ist, wird aber von ihrer Familie im Stich gelassen. „Wenn man jemanden so lieb hat, wie Opa mich, dann stimmt daran etwas nicht, da bin ich sicher.“ (R, S. 48)

Die traumatischen Erinnerungen an frühere Zeiten setzen erst ab dem 7. Kapitel ein. Zuvor blickt die Protagonistin lediglich auf die positiv konnotierten Erinnerungen an die Villa zurück. Die Geschehnisse der Vergangenheit müssen von Malvina erst rekonstruiert werden.

Im Haupterzählstrang findet Malvina heraus, dass sie sich an Teile ihrer Vergangenheit nicht erinnern kann. Sie beschreibt diese Situation wie folgt: „[...] es fühlt sich an, als würde man ein Fotoalbum aufschlagen, das von hunderten blinden Flecken übersät ist. Ein bisschen kann man noch erkennen, halbe, eingerissene Bilder, aber nichts Richtiges, zumindest keine lustige Geschichte.“ (R,S.92). Im siebten Kapitel beginnen die Rückblicke auf die Vergangenheit mit dem Großvater. Einige der blinden Flecken „füllen sich plötzlich mit Farbe und nichts verschwimmt mehr vor Malvinas Augen“. (R, S. 114) Das erste Auftreten der Erinnerungen wird durch ein Gespräch mit der Nachbarin des Großvaters, Frau Bitschek, ausgelöst. Dieses Gespräch findet ebenfalls im besagten siebten Kapitel statt. Im Haupterzählstrang, also in der Gegenwart, spricht Malvina mit der Nachbarin über das Fehlen von Erinnerung:

Frau Bitschek, sage ich, können Sie sich an ihre Kindheit erinnern?[...] Ich kann mich gar nicht erinnern, sage ich, ohne den Blick von den Förmchen zu nehmen, und ehe ich mich versehe, erzähle ich diese Sache mit dem Fotoalbum, mit den blinden Flecken, und dass ich oft versuche umzublättern, und das geht nicht. Während ich all das erzähle, wird mir bewusst, wie oft ich wirklich an das Fotoalbum denke. Sehr oft, seit Opa mich geküsst hat, eigentlich jeden Tag. (R, S. 112)

Genau an dieser Stelle wird Malvina und somit auch dem Leser bewusst, dass das Fehlen der Erinnerungen in einem direkten Zusammenhang mit dem Großvater steht. Die

Vergegenwärtigung der Vergangenheit beginnt am ersten Tag der Erzählung mit dem Kuss des Großvaters, auf den die Protagonistin hier zurückverweist. Der Kuss findet ziemlich am Beginn der Erzählung statt, konkrete Erinnerungen werden aber erst in der Mitte des Textes greifbar.

„Dann bin ich alleine, alleine vor dem Haus, in dem meine Erinnerung Löcher bekam, alleine vor dem Haus, in dem alles begann.“ (R, S. 115)

Dieser Auszug markiert ziemlich genau die Mitte der Erzählung, so endet das siebte Kapitel, das wie oben erläutert, den richtigen Erinnerungsprozess der Protagonistin einleitet. Von diesem Punkt an werden die Erinnerungen an die Villa weniger und die Erinnerungen an die Nachmittage in der Wohnung der Großeltern häufiger.

Aus den bis hierher angeführten Überlegungen zum Aufbau der Kapitel und der zeitlichen Dimension wird erkenntlich, dass sich der Schmerz, der sich in der Erinnerung der Protagonistin manifestiert, unter anderen über die Struktur des Textes abzeichnet. Aufgrund der Zerteilung des Textes in zwei Vergangenheitsstränge und einen Basisstrang, werden die Fragmente der schmerzlichen Erinnerung in die Gegenwart gemischt. Die Wechselwirkung der unterschiedlichen Erinnerungen, der schmerzhaften, der verdrängten und der schönen Villaerinnerungen führt dazu, dass der Schmerz das Kontinuum der Zeit durchbricht.

Nun soll das Augenmerk auf die Rekonstruktion der Geschehnisse mit den Großeltern, die in einer Art Binnenerzählung auf Grund Malvinas wiederkehrender Erinnerung zum Vorschein kommt, gelegt werden.

Malvina ist in der ersten Szene, die von ihr erinnert wird, kurz nach ihrer Einschulung und mit ihrer Oma, die seit kurzem auf Grund ihrer Krebserkrankung keine Haare mehr hat, in der Küche:

Ein Geräusch aus dem Treppenhaus ließ uns aufhorchen. Damals wohnte die Bitschek zwar schon im Haus, aber es gab keine anderen Kinder, weil die Bitschek gerade mit ihrem ersten schwanger war, sie war sozusagen schon schwanger aus Polen gekommen. Meistens war es ruhig, weil die Leute, die über und unter meinen Großeltern wohnten, auch schon alt waren und keinen Lärm machten.[...] Opa ist betrunken, sagte sie und rappelte sich auf, stieg über meine Beine und schlug die Küchentür zu, ganz schnell, sie drehte den Schlüssel im Schloss, das Gepolter wurde lauter, wir hörten Opa fluchen, weil er das Schlüsselloch nicht traf. Bis zu diesem Tag war Opa noch nie betrunken gewesen, zumindest nicht, wenn ich zu Besuch war [...] Opa ist nie betrunken, sagte ich vorsichtshalber, denn es konnte ja sein, dass Oma sich irrte, aber dann hörten wir ihn fluchen, er sagte schreckliche

Dinge und schrie nach meiner Oma [...] und dann traf Opa das Schlüsselloch und stolperte in den Flur. (R, S. 104-105)

An dieser Stelle endet die Rückblende in die Vergangenheit im siebten Kapitel und es wird durch einen Absatz und ein graphisches Element wieder der Erzählstrang der Gegenwart weitergeführt. Genau an den Teil „stolperte in den Flur“ wird zu Beginn des achten Kapitels wieder angeknüpft. Diese erste Rückblende lässt darauf schließen, dass es sich um den Beginn der Übergriffe des Großvaters auf Malvina handelt, da die Großmutter und Malvina sehr überrascht scheinen und Malvina meint, „bis zu diesem Tag“ wäre ihr Opa noch nie betrunken gewesen. Die Übergriffe müssen also kurz nach Malvinas Einschulung begonnen haben. Die oben zitierte erste Erinnerung endet jedoch bevor etwas Konkretes geschieht.

Das achte Kapitel beschreibt den nächsten Freitag, es ist also eine Woche vergangen seit der Großvater Malvina im ersten Kapitel geküsst hat. Dieses Kapitel beginnt nun wieder mit einer Rückblende und setzt die Erinnerung aus Kapitel 7 fort.

Opa stolpert in den Flur, und Oma drückt mich fest mit dem Arm gegen ihren Körper.[...]Er hämmerte mit den Fäusten gegen die Tür, und jede Erschütterung ließ uns zusammenzucken, Hilda, schrie er, denn so hieß meine Oma, schick sie raus, schick mein Malvinchen raus! Das schrie er immer wieder, während Oma und ich uns aneinanderklammerten, und ich sagte, dass ich nicht rausgehen würde und dass ich schreckliche Angst habe, und Oma sagte, du musst tapfer sein, du musst jetzt ganz tapfer sein. Und irgendwann schickte Oma mich raus. Sie sah mich nicht an dabei, sie öffnete die Tür einen wirres Zeug, wie lieb er Spalt und schob mich hindurch, und Opa fing mich auf, er hob mich hoch und trug mich ins Wohnzimmer. (R, S.116)

Anschließend an diesen Textauszug hält der Großvater Malvina „nur“ im Arm und murmelt sie nicht habe. Es ist auffällig, dass sich Malvinas Aussagen kontinuierlich verschärfen bis hin zum Schlussteil, indem sie überlegt alles aufzuschreiben, obwohl sie auch ganz zum Schluss meint „alles kann ich noch nicht erzählen“(R,S 211). Es bleiben bis zum Ende genaue Details ausgespart, weil sie zu grausam wären. Im zehnten Kapitel werden die Erinnerungen trotzdem greifbarer und aussagekräftiger:

Wenn er nach Hause kam, versteckte ich mich hinter der Couch. Er hielt das für ein Spiel, das ich gern spielte. [...] Wo ist mein Malvinchen, sagte er, wo ist es? Er begann in der Diele, dann klapperte er in der Küche herum, sah in die Schränke, zwischen die Töpfe, im Schlafzimmer in den Kleiderschrank, hinter die Vorhänge, er ließ sich Zeit, aber nie genug Zeit, er fand mich immer lange bevor jemand zum Abholen kam.[...] Die andere Malvina kletterte über die Lehne und folgte ihrem Opa ins Badezimmer, den kleinen, grüngekachelten Raum, in dem es nach Essigreiniger und Badezusatz roch. [...] Ich konnte den Zusatz nicht leiden, der Geruch ließ Wellen der Übelkeit durch meinen Bauch rollen, er roch nach altem Männerparfüm, [...] Ich hasste den Geruch. Ich hasste die Wanne, ich

hasste, dass ich nie ein Wort herausbrachte, mich nie etwas zu sagen traute.[...] In der Wanne konnte ich nicht sehen, was er tat, ich spürte nur seinen knöchernen Körper unter den Schaumbergen, er mochte den Schaum, er fühlte sich sicher, seine Hände glitten im Wasser umher wie wendige, glatte Fische, die Fische zogen mich auf seinen Schoß, es machte ihn glücklich, wenn ich auf seinem Schoß saß, mich mit dem Rücken gegen seine Brust lehnte. (R, S.143)

Diese drei der fünf Rückblenden legen einige Geschehnisse mit dem Großvater offen. Die Rückblende in Kapitel 12 wird von Lizzy erzählt, dem Mädchen, das Malvina beim Klavierunterricht kennenlernte und ihre beste Freundin wurde. Ab dem Zeitpunkt, an dem Lizzy jeden Freitag nach dem Klavierunterricht mit zu Malvinas Großeltern kommt, hören die Übergriffe des Großvaters auf.

Die letzte Rückblende findet im vorletzten Kapitel statt. Am Donnerstag erinnert sich Malvina an den Tag, an dem ihre Oma starb.

Bevor sie starb, wollte sie noch einmal mit mir reden. Alleine. Sie schickte alle anderen weg, hinaus auf den Gang, Mama, Papa, Anne und Paul. [...] Versprich mir etwas, sagte sie, versprich mir, dass du den Opa nicht im Stich lässt. Ihre dürre Brust hob und senkte sich schnell, so sehr ermüdete sie das Sprechen, mit der Hand tastete sie über dem Laken nach mir. Ich wusste, was sie damit meinte. Sie meinte damit, dass ich nicht reden sollte, dass niemand erfahren sollte, was wirklich passiert war, an den vielen Nachmittagen in Opas Wohnung. (R, S. 204)

Nach dieser Erinnerung an das Versprechen, das die Großmutter Malvina abgenommen hat, bleibt die Erzählung in der Gegenwart. Das Wechselspiel zwischen Vergangenheit und Gegenwart endet hier. Durch die Erlebnisse mit dem Großvater in der Gegenwart hat Malvina wieder begonnen, sich an die schmerzhafteste Vergangenheit zu erinnern. Dieses besagte Wechselspiel zwischen dem Jetzt und der Vergangenheit zwischen Schmerz und Erinnerung wird ebenfalls in Roland Borgards Aufsatz angesprochen.

Einen Schmerz wahrzunehmen heißt also, sich zugleich vergangener Schmerzen zu erinnern: jede Schmerzwahrnehmung ist auf das Schmerzgedächtnis verwiesen; in jedem neuen Schmerz hallen die alten Schmerzen nach; kein Schmerz ist bloß aktuell; [...]; in jedes schmerzhafteste Jetzt ragt eine erinnerte Vergangenheit herein.¹¹⁷

Die Vergangenheit Malvinas ist in ihrem gegenwärtigen Schmerz präsent. Die blinden Flecken machten ihr Angst, der Schmerz ist, obwohl sie sich nicht erinnern kann, nicht in die Distanz gerückt.

¹¹⁷ Borgards (2005), S. 16.

5.2 Schmerz in Raum und Körper

Die Beziehung von Raum und Körper

Literarische Räume konstituieren sich im Verlauf eines Prozesses, sie ergeben sich auf Grund der Rezeption, der Figurenhandlung beziehungsweise nehmen Einfluss auf die Handlungsverläufe. In der Literatur kann der Raum bedeutungstragend, emotional und körperlich sein.¹¹⁸

Das Alltagsverständnis von Raum ist das Bild von einem Behälter, der Dinge und Lebewesen beinhaltet, der dreidimensional und mit Gegenständen gestaltbar ist. Das traditionelle Körperbild ist analog dazu zu sehen. Der Körper erscheint ebenfalls dreidimensional, ist nach außen abgeschlossen und kann mit etwas aus- bzw. angefüllt werden. Der Körper kann demnach auch als räumlicher Behälter beziehungsweise als Raum verstanden werden.¹¹⁹

Für die Darstellung des Schmerzes spielen Körper und Raum eine tragende Rolle. In der Haltung des Körpers „drücken sich Beziehungen zum ihn (den Körper) umgebenden Raum aus“.¹²⁰ Es hängt davon ab, wie sich der Körper inszeniert, als schmerzender, sich krümmender Körper oder als starker, aufrecht stehender Körper. „In den Stellungen, die der Körper einnimmt, positioniert er sich in der Welt und zur Welt.“¹²¹

Die Verbindung von Räumen und Individuen ist [...] eine körperliche: Räume werden durchschritten, man kann sich in ihnen niederlassen, um sie kämpfen oder sie meiden. In Räumen empfindet man: Man fühlt sich wohl oder fehl am Platz, empfindet Angst und Unbehagen oder Geborgenheit. [...] Räume sind somit körperlich erfahrbare soziale Strukturen. In dieser körperlichen Erfahrung sind soziale Grenzen am eigenen Leib spürbar. Andere Orte wiederum befreien von Zwängen und erlauben Freiheiten.¹²²

Räume können, wie obiges Zitat wiedergibt, durchschritten, gemieden oder ähnliches werden. Außerdem werden verschiedene Empfindungen durch Räume ausgelöst. Wenn man, wie oben erläutert wurde, den Körper als Raum sieht, so müsste man auch ihn meiden oder verlassen können. Bernhard Waldenfels nennt aber in einer Vorlesung zur Phänomenologie des Leibes die Permanenz, also die Tatsache, dass man vom eigenen Körper keinen Abstand nehmen kann, als eine der vier Eigenschaften, die als

¹¹⁸ Vgl. Mayerhofer-Sebera (2010), S. 43.

¹¹⁹ Vgl. Würmann, Carsten und Martina Schuegraf u.a (Hg.): Welt. Raum. Körper. Transformationen und Entgrenzungen von Körper und Raum. Bielefeld: transcript Verlag 2007, S. 9.

¹²⁰ Vgl. Hermann (2006), S. 29.

¹²¹ Vgl. ebda.

¹²² Bauriedl, Sybille S. 132.

Hauptmerkmale für den Körper gelten.¹²³ Demnach würde dies bedeuten, dass man einen Raum in dem man sich unbehaglich fühlt, verlassen kann, den Körper als Raum jedoch nicht.

Das Verlassen des Körpers

In „Rotkäppchen muss weinen“ ist jedoch anderes zu beobachten. Der Protagonistin Malvina ist in den Passagen, in denen sexuelle Übergriffe durch den Großvater passieren, ein Verlassen ihres Körpers zumindest in Gedanken möglich:

Er drückt mich nach hinten aufs Sofa, und die Glasaugen verschwimmen zu einer grauen, wabernden Masse, die auf mich zufließt und mich von allen Seiten umschlingt wie ein Meeresungeheuer, wie ein Riesenkrake. Etwas Seltsames passiert. Ich spüre wie ich mich aus meinem Körper zurückziehe. Langsam, zuerst aus den Beinen, dann aus dem Bauch immer weiter nach oben. Ich verschwinde. Ich verschwinde in meinem Kopf. Ganz weit entfernt höre ich seine Stimme. [...] Ich sehe nur Wolken vor meinen Augen ziehen, dieselben wie draußen, nur viel größer und weicher, [...] Ich rapple mich auf und stolpere ins Bad. Es ist nicht einfach zu gehen, wenn man hinter seinen Augen sitzt. (R, S. 67-68)

Bei Malvina kommt es zu einer Aufspaltung von Körper und Geist. Sie zieht sich in ihren Kopf zurück. Malvina evoziert das Auseinanderfallen von ihrer körperlichen Wahrnehmung und ihren Gedanken selbst, um sich vor ihrem Großvater zu schützen. Jenes Phänomen „das Seltsame, das passiert“ nennt man in der Psychologie Dissoziation.

Dissoziation ist ein psychischer Bewältigungsmechanismus – man kann auch von Abwehrmechanismus reden – der dazu dient, unerträgliche Gefühle, Körperempfindungen, Erinnerungen, Wahrnehmungsinhalte abzuspalten, um auf diese Weise eine Situation erträglich zu machen, d.h. überleben zu können.¹²⁴

Da Malvinas Versuche, dem Großvater auszuweichen und nicht mehr zu ihm fahren zu müssen, von ihrer Familie zunichte gemacht werden, bleibt ihr nichts als die Flucht nach innen. Diese innere Flucht und die Abspaltung ihrer Gefühle¹²⁵ vom Körper helfen ihr, die Übergriffe erträglicher zu machen. Ein einfacher, biologischer Mechanismus des Menschen ist es, auf Schmerz mit dem Fight- or Flight-Reflex zu reagieren, indem er sich entweder gegen den Angreifer zur Wehr setzt oder indem er zu fliehen versucht.¹²⁶

¹²³ Vgl. Waldenfels, Bernhard: Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes. Hg. v. Regula Giuliani. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.

¹²⁴ http://www.gegen-missbrauch.de/images/content/immo/pdfs/seele_splittert.pdf (18.06.2013)

¹²⁵ 1000 und 1 Buch. Das Magazin für Kinder- und Jugendliteratur. 2/2010 [Themenschwerpunkt Schmerz], S. 16.

¹²⁶ Vgl. Schneider (2002), S. 43-44.

Malvina bleibt auf Grund ihrer großen Angst vor dem Großvater und ihrer untätigen Familie nur der Rückzug im eigenen Körper, also die Flucht.

Mein Körper ist nicht wichtig gar nicht wichtig, ich bin leblos, nur meine Gedanken fliegen davon, das allein zählt, denn Gedanken kann man nicht festhalten. [...] Er tastet weiter, tastet nach meiner Brust, es macht nichts, es macht gar nichts, er kann tun, was er will, solange er meine Gedanken nicht anrührt. (R, S. 126)

Auf Schmerz reagiert ein Individuum entweder mit „Angriff“ oder mit „Flucht“. Hier zeigt sich deutlich, wie die Gedanken der Protagonistin fliehen. Der Körper wird festgehalten, Gedanken jedoch „kann man nicht festhalten“.

Jakobs Schmerz in Raum und Körper

Jakobs Leiden am Verlust des Vaters zeichnet sich zum einen durch die Bewegung im Raum, also seine Fahrt zu jenem Ort, an dem sein Vater wahrscheinlich ertrank, und zum anderen an seinem auf der Fahrt erlittenen körperlichen Schmerz ab. Von Beginn der Erzählung an „Der Tag, an dem ich von zu Hause wegging, um meinen Vater zu suchen, [...]“ (W, S.7) ist das Handeln des Ich-Erzählers auf „die impulsive Bewegung hin an einen bestimmten Ort, aber auch hin zu einem unbestimmten Ziel“¹²⁷ ausgerichtet. Das Ziel ist unbestimmt, weil sich Jakob im Zustand der Ungewissheit befindet, da sein Vater nie gefunden wurde, auch sein Boot nicht. Jakob bewegt sich einerseits in „einem Raum des Ungeklärten“ andererseits ist der topographische Raum, also die Orte entlang des zurückgelegten Weges, in weiten Teilen genau bestimmt. Vom Bahnhof Hütteldorf über die Autobahnunterführung knapp vor Heiligenkreuz (W,S .71), durch das Triestingtal (W, S. 73), und das Traisental bis nach Türritz (W,S.75) kann man Jakobs Weg anhand von „realen Orten“ verfolgen. Auch die Vorbereitung auf seine Fahrt und die Wegbeschreibung sind zu Beginn der Erzählung minutiös geschildert. „Abzweigung nach rechts, die drei Säulenthüfen, das Elektrogeschäft, der Zeitungskiosk, davor der Citroen-Transporter des Trafikanten, der gelbe Rautegitterzaun, der Kieselbehälter aus Waschbetonplatten, das Wartehäuschen der Bushaltestelle.“ (W,S.19) Diese genauen Beschreibungen von Orten und Umgebung enden, nachdem Jakob das „erste Päckchen Notfallgewürz“ (W, S.78) zu sich nimmt. Das Notfallgewürz, von Jakobs Schulfreund Heinz König gemischt, enthält: „zwei Tabletten Mundidol retard, Temgesic und Lexotanil 6 mg sowie [...] vier große, runde, hellblaue Tabletten, die den Kopf von Fred Feuerstein aufgeprägt hatten, [...] – Und

¹²⁷ Lex, Heidi: Passage und Passion. Übergangsrituale in Paulus Hochgatterers Adoleszenzroman Wildwasser. In: Blumesberger, Susanne u.a. (Hg.): Kindheit Kindheitsliteratur Kinderliteratur. Studien zur Geschichte der österreichischen Literatur. Festschrift für Ernst Seibert. Wien : Praesens Verlag 2010,S.218.

zur Abrundung ein Stäubchen Traubenzucker [...] (W. S.60). Nach der Einnahme dieser Mischung steigert sich die Geschwindigkeit von Jakobs Bewegung im Raum, und eine Trennung von Körper und Geist tritt ein. Ab dem Zeitpunkt des Drogenrausches kommen keine Wegbeschreibungen mehr vor, „die genaue geographische Verortung kipp[t] unvermittelt in den rauschhaften Zustand“¹²⁸. Jakob fährt „kreuz und quer“ und schaut „nicht mehr auf die Straßenkarte, auch nicht auf Wegweiser oder Ortsschilder“. (W, S. 83) Er bewegt sich orientierungslos und ziellos im Raum, sein Herz schlägt „zweihundertmal in der Minute“. (W, S. 82)

Die Geschwindigkeit, die durch den Rausch gesteigert wird, ist im Text unter anderem durch formelhafte Aufzählungen und durch das Lied >Dooop> von Dooop gezeichnet. Dieser Song ist für Jakob schon vor seinem Aufbruch „ein Kran, der die Betonplatte wegschwenkte, als sie eben [seinen]Scheitel berührte“ (W, S. 14), „diese Nummer, die aus nichts anderem besteht als aus hundertzwanzig Schlägen pro Minute und einem absolut irren Klarinettenlauf“. (W, S. 14)

Während sich Jakobs Geist in Orientierungslosigkeit und „rauschhaften Verflechtungen von Wahn und Wollen“¹²⁹ versteigt, wird sein Körper durch Überanstrengung, Sonnenbrand und „Martersattel“¹³⁰ geschändet. Am Ende fällt er „einem Priester vor die Füße.“ (W, S. 85) Die Fahrt, die für Jakob ein Trauerritual darstellt und somit die Verarbeitung des Verschwindens des Vaters auslöst, schädigt und versehrt seinen Körper. Das „Leiden am Verlust, das sich als körperlicher Schmerz abzeichnet, ermöglicht den Übergang, die Passage in ein Leben selbstbestimmter Anerkennung dieses Verlustes“.¹³¹

Wie bereits erwähnt, ist es so, dass der Weg zum Ort, an dem der Vater verunglückte, für Jakob die Funktion eines Begräbnis-, respektive Trauerrituals erfüllt.

Das zeichnet sich dadurch ab, dass Paulus Hochgatterer den Text mit Hilfe der vor jedes Kapitel gestellten liturgischen Zitate (auf Latein) als Begräbnisfeier strukturiert und darstellt. Das letzte Zitat, das dem letzten Kapitel vorangestellt ist, lautet auf Deutsch: „Der Herr schenke ihnen die ewige Ruhe. Und das ewige Licht leuchte ihnen.“¹³²

Dass die Suche nach dem Vater beziehungsweise der Weg, den Jakob dabei zurücklegen wird, für ihn schmerzhaft werden wird, weiß Jakob bereits vor seinem Aufbruch ins

¹²⁸ Lexe(2010), S. 221.

¹²⁹ Ebda. S. 219.

¹³⁰ Ebda. S. 219.

¹³¹ Ebda. S. 222.

¹³² Vgl. ebda. S. 222.

Ungewisse. Aus diesem Grund benötigt er „einen Rückhalt“, den er in Heinz Königs Drogengemisch sieht. Die „Spezialmischung“ (W, S. 54) hat ihm bei der Überwindung seiner Knieschmerzen geholfen, und so glaubt er, werden seine Schmerzen auch auf dem Weg zur Unglücksstelle seines Vaters gelindert.

Ich brauch auch noch etwas anderes, sagte ich und grinste ein wenig. Heinz schaute kurz etwas ratlos und grinste dann ebenfalls. – Ein Bröselchen von der Spezialmischung? fragte er. Ein wenig mehr als ein Bröselchen. Ist dein Knie wieder akut geworden? Ich schüttelte den Kopf. [...] Wofür brauchst du das Zeug sonst? Ich weiß nicht. Für den Notfall. Als Rückhalt. Als Rückhalt? Mir kommen die Tränen! Ich glaub das arme, gottverlassene Waisenkind weiß nicht, was es mit seinem Geld anfangen soll! (W, S. 54-59)

Wie schon Jakob mit seinem Fahrrad in den Raum eindringt, so nutzt auch Malvina das Fahrrad als Fortbewegungsmittel. Die Bewegung im Raum spielt also in beiden Texten eine nicht unwesentliche Rolle. Im Gegensatz zu Jakob, der ein mehr oder weniger definiertes Ziel ansteuert, bewegt sich Malvina hauptsächlich zwischen zwei beziehungsweise drei Schauplätzen hin und her. Sie fährt vom Elternhaus aus, das sozusagen die Achse darstellt, entweder zu der alten Villa oder zur Wohnung ihres Großvaters.

Die beiden Schauplätze kann man nach Juri Lotmans Raummodell dem topologischen Gegensatzpaar „oben“ und „unten“ zuordnen. Die Villa ist höher gelegen als Malvinas Elternhaus. „Durch die Neubausiedlung geht es bergauf, ich stemme mich in die Pedale, [...]“ (R,S.17) Im Gegensatz dazu ist der Wohnblock, in dem der Großvater lebt, topographisch unten gelegen. „Ich muss durch die ganze Stadt, einen steilen Berg hinunter, der heißt Galgenberg, ich spüre den Fahrtwind im Gesicht und lasse das Rad einfach rollen, [...]“ (R,S.20) Die beiden Schauplätze sind nicht nur topologisch gegensätzlich, sondern auch semantisch durch den Gegensatz „gut“ und „böse“ aufgeladen.¹³³

„Gut“ und „Böse“ sind sehr allgemeine Kategorien, aber man kann auf jeden Fall davon sprechen, dass die Protagonistin Malvina in der Villa positive Situationen vorfindet und die Wohnung des Großvaters eindeutig negativ konnotiert ist.

Schon im Kapitel „Erinnerung“ wurde besprochen, dass Malvinas Rückblicke auch genau auf diese beiden Szenerien abzielen. In der Villa hat Malvina die Sommertage mit ihrer besten Freundin Lizzy verbracht und im Erzählstrang der Gegenwart findet dort die zärtliche Annäherung mit Klatsche, dem Jungen aus der Neubausiedlung statt. Die Erinnerungen an die Ereignisse im Heim der Großeltern sind für Malvina zwar lückenhaft,

¹³³ Vgl. <http://www.uni-potsdam.de/romanistik/ette/buschmann/dynraum/pdfs/duenne.pdf> (02.05.2013)

aber sie merkt, dass „etwas nicht stimmt“. (R, S. 48) Die Wohnung des Großvaters ist für die Protagonistin das „Haus, in dem [ihre] Erinnerung Löcher bekam, [...] [das] Haus, in dem alles begann.“(R, S. 115)

5.3 Manifestation von Schmerz an Wunden

Die Wunde als Symptom, als Äußerung einer Verletzung wird naheliegender Weise zuerst mit äußeren Läsionen in Verbindung gebracht. Wie schon in den einführenden Kapiteln dargestellt wurde, sollen aber körperliche und seelische Aspekte des Schmerzes nicht isoliert voneinander betrachtet werden. „Was hier so evident erscheint für „äußere“ körperliche Zusammenhänge, trifft in ähnlicher Weise auch auf die „innere“ Seite des Individuums zu: Ebenso wie von Verwundungen des Körpers die Rede ist, kann auch von seelischen Verwundungen gesprochen werden.“¹³⁴ Eine Wunde ist der Ort, an dem Schmerz am leichtesten nachvollziehbar ist. Aufgrund ihrer Sichtbarkeit am Körper fungiert sie als Bildlichkeit für das Verletzliche und das Verletzte.¹³⁵

Jakob zieht sich auf seiner Radtour einen kapitalen Sonnenbrand und eine Verwundung am Gesäß zu. Er erholt sich trotz der Pflege durch den Kaplans und dessen Mutter nur langsam von diesen Verletzungen. Diese sind am Körper sichtbar und werden an einer Stelle auch detailliert beschrieben.

Sie nahmen die Gazebinden und Mulltupfer von meinen Oberarmen und Schultern, von meinem Nacken und meinem Arsch. Die Oberarme waren glücklicherweise das einzige, das ich sehen konnte: ein Feld von gelblichen Blasen, davon hängenden Fetzen und jeder Menge roter Unterhaut. Die Kaplanmutter quetschte aus diversen Tuben Salben auf frische Mulltupfer, verstrich sie mit einem Holzspatel und legte sie mir auf. Ein elektrischer Schlag nach dem anderen. [...] Die Matratze war zwar hart, doch für den Hintern hatten sie mir einen extraweichen Daunenpolster gegeben. Schon nach einem Halbtage war der erste Überzug von durchsickerndem Wundsekret total versaut. [...] Vater hatte seinerzeit eine Saugdrainage am Brustkorb hängen gehabt. Der Saft in dem Marmeladenglas mit den Schläuchen dran hatte ähnlich ausgesehen wie meine Wundsekretflecken, bernsteinfarben mit roten Schlieren. (W,S.95)

Die Verletzungen am Körper werden hier von Jakob detailliert geschildert, die Schmerzen, die mit einer solchen Verwundung zusammenhängen, erwähnt er aber nur beiläufig. Er bezeichnet die Berührungen, die beim Verbandwechsel entstehen, metaphorisch als „elektrische Schläge“. (W, S. 95) Die Folgen dieser Verwundung werden weniger mit

¹³⁴ Hermann (2006), S. 63.

¹³⁵ Vgl. ebda. S.63.

körperlichen Schmerzen beschrieben, sondern auch psychisch anhand der Fieberträume, in welche Jakob infolge seiner Verbrennungen fällt. Obwohl sich Jakob auf seiner Reise einige körperliche Verletzungen zufügt, sind explizite Beschreibungen der körperlichen Verletzung sehr spärlich gestreut.

Eine weitere Beschreibung einer Verletzung findet sich bloß bei einem Rückblick. Jakob erinnert sich an den „Oktober des Vorjahres“ (W, S.54) als ihm „Bruno Wansch, der Fettarsch, im Turnen mit gestrecktem Bein gegen sein rechtes Knie gesprungen war.“ (W, S. 54)

Zuerst schwoll es innerhalb von Minuten zu einem düsterroten kleinen Kürbis an und wurde noch am selben Tag ultramarinblau mit schwarzen Flecken. Meine Mutter bekam einen ihrer Du- bringt-mich-noch-ins-Grab-Anfälle und erinnerte sich leider im selben Augenblick an diesen Unfallchirurgen Kuchler, den sie aus früheren Tagen kannte, wie sie sagte.[...] Er bog und drückte jedenfalls dermaßen an meinem Bein herum, daß ich mir die Ränder meiner Zunge blutig biß. Dann bohrte er mir noch eine extradicke Nadel rein ins Knie, saugte mit einer Spritze, die so groß war wie eins dieser Klistierdinger, und kriegte doch nur ein paar Tropfen einer klaren Flüssigkeit mit roten Schlieren raus.[...] Daher tat mir ab diesem Zeitpunkt auch das ganze Bein weh und nicht nur das Knie, von Tag zu Tag mehr, und ich wäre wahrscheinlich zur konkreten Selbstmordplanung geschritten, hätte Heinz mich nicht gerettet. (W, S.55)

Heinz gab Jakob in der Schule ein Päckchen seiner „Spezialmischung“ und die Schmerzen verschwanden vorübergehend. Nach der Einnahme dieser ist Jakob nicht nur schmerzfrei, sondern unbesiegt. Natürlich ist die Wirkung zeitlich begrenzt:

„Das Elend kehrte am Abend zurück. Ich lag im Bett, zitterte und fragte mich um die Wahrscheinlichkeit, nach der Amputation eines Beines tatsächlich Phantomschmerzen zu bekommen.[...] Das Knie brauchte dreieinhalb Wochen, bis es ausgeheilt war, und ich brauchte weitere vier Wochen, bis ich von dem Zeug losgekommen war.“ (W, S.58)

In „Wildwasser“ werden Wunden am Körper an diesen beiden Stellen erwähnt und geschildert, der überwiegende Teil der Schmerzerfahrungen, die Jakob macht, ist aber psychischer Natur, der jedoch nicht mit Hilfe der Wundenmetaphorik dargestellt werden.

Anders als bei „Wildwasser“ wird in „Rotkäppchen muss weinen“ keine körperliche Verwundung beschrieben. Trotzdem wird die Metapher der Wunde herangezogen und es wird von seelischer Verwundung gesprochen. Nicht die Protagonistin, sondern die Großmutter verwendet den Begriff der „Wunde“ als sie der damals noch viel jüngeren Malvina ihre Krebskrankheit erklärt:

Der Krebs, sagt sie, ist schon ganz lange in mir drin. Jahrelang. Erst ist er nur ein Gedanke, ein Gefühl, ein unglückliches Gefühl, eine kleine Wunde, die dir jemand zufügt, und wenn du nicht zusiehst, dass du diese Wunde heilst, dann wächst daraus etwas, das größer und größer wird, und dann wird man von innen aufgefressen, weil man die ganzen Jahre nicht auf sich und die kleine Wunde achtgegeben hat. Weil man die ganzen Jahre unglücklich war. (R, S. 102)

Der psychische Schmerz, das unglückliche Gefühl wird als Wunde beschrieben, weil die Verwundung mit der ihr eigenen Metaphorik die Gelegenheit bietet, den Schmerz zu bebildern.¹³⁶ Die Großmutter will durch diese Bildhaftigkeit der Enkelin ihre Situation verständlich machen.

„Der Wunde kommt dabei eine besondere Funktion zu. Sie ist die Begegnungsstelle zwischen Innen- und Außenwelt [...]“¹³⁷ Die Wunde kann als Bild des Leides fungieren und durch sie wird Schmerz für die Außenwelt sichtbar. Seelische Wunden, die nicht sichtbar sind, können zumindest als Wunde beschrieben werden. Es wird hier die Bildlichkeit der Wunde benützt, um Leid auszudrücken und fassbar zu machen. Malvina fragt zwar nach der Wunde, aber sie erkennt sehr schnell die Verbindung zur Innenwelt, die in Zusammenhang mit dem Schmerz steht. Ausgehend von der Wunde der Großmutter, die sie so bildlich beschreibt, reflektiert sie über ihren eigenen Schmerz:

Was tut man denn mit so einer Wunde?, fragte ich, weil ich mir darunter nichts vorstellen konnte, nichts Wirkliches, vielleicht etwas wie einen Schnitt in der Seele, etwas Winziges, Blasses, etwas das man von außen nicht sehen kann, was man nur spürt, wenn man in der Nacht alleine in seinem Bett liegt und in sich hinein hört. Dann hört man vielleicht das Schlagen des Herzens, zuerst, und dann, hinter dem Schlagen, spürt man etwas anderes, diesen Schnitt, oder vielleicht ist es auch nur ein blauer Fleck, eine Schürfwunde, ein Kratzer. (R, S. 104)

Deutlich wird an dieser Stelle, dass Malvina diese Gefühle selbst schon durchlebt hat, außerdem sieht man, dass ihr Schmerz eine Konfrontation mit ihrem Innenleben bei ihr ausgelöst hat. Der Außen – Innen Kontrast wird stark hervorgehoben. Sie spricht explizit von „etwas, das man außen nicht sehen kann“ (R, S. 104), aber was wahrnehmbar wird, wenn man „in sich hinein hört.“ (R, S. 104) Außerdem beschreibt sie auch das, was Hermann Schmitz das Aktionspotential des Schmerzes nennt.¹³⁸ Malvina nennt das Schlagen des Herzens einen Schnitt, einen blauen Fleck, eine Schürfwunde und einen Kratzer. Schmitz nennt einige Verben, die auch diese Varianten der Schmerzwahrnehmung

¹³⁶ Vgl. Hermann (2006), S. 130.

¹³⁷ Ebda. S. 84.

¹³⁸ Vgl. ebda. S. 30.

benennen. „Der Schmerz bohrt, sticht, reißt, drückt, zieht, klopft, pocht, hämmert, zerrt, schneidet, beißt, wühlt.“¹³⁹

Diese Wortfelder, die Schmitz angibt, werden an dieser konkreten Stelle für das Beschreiben der seelischen Wunde verwendet. An einer anderen Stelle im Text werden jedoch genau die Verben „stechen“ und „pochen“ wiederum für rein körperlichen Schmerz verwendet.

Malvina will sich, nachdem ihr ihre Eltern eröffnet haben, dass der Großvater bei ihnen einziehen wird, dem Jungen aus der Nachbarsiedlung anvertrauen. Da dieser aber, als sie ihn endlich findet, unter seinen Freunden ist und sie ignoriert, springt sie aus Resignation beim Schaukeln am höchsten Punkt von der Schaukel und verletzt sich den Arm. „Ein stechender Schmerz“ (R, S. 156) fährt durch ihren rechten Arm. Später „pocht“ (R, S.157) ihr Handgelenk. Diese Schmerzen des Körpers werden aber im Gegensatz zu den seelischen Wunden, die Malvina schon in der Vergangenheit erlitten hat, nicht genauer erläutert.

6. Kommunikation von Schmerz

Schmerz ist wie Iris Hemann schreibt „ein Extrem, ein Grenzfall für Kommunikation“¹⁴⁰. Er widersetzt sich der Integrität des Körpers, wie schon im vorigen Kapitel dargestellt wurde und er widersetzt sich auch der Integrität des Artikulierens. Schmerz wird nicht ausschließlich über Artikulation kommuniziert, sondern häufig auch vorsprachlich über das sogenannte „Schmerzbenehmen“. ¹⁴¹Außerdem wird Schmerz in Texten oft über die Reflexion der Figuren dargestellt.

Jean Amery reflektiert in „Jenseits von Schuld und Sühne“ über die sprachliche Vergegenwärtigung von Schmerz im Zusammenhang mit Folter. Einerseits postuliert er die Unvergleichbarkeit und Unbeschreibbarkeit von Gefühlsqualitäten, weil sie die Grenze des sprachlichen Mitteilungsvermögens markieren, andererseits räumt er eine prinzipielle Möglichkeit der Kommunikation über Gefühls- und Körperphänomene auf Grund eines kulturellen Wissens über Schmerz ein. ¹⁴²

¹³⁹ Hermann (2006), S.30.

¹⁴⁰ Ebda. S. 11.

¹⁴¹ Vgl. ebda. S. 11.

¹⁴² Vgl. Kramer, Sven: Die Folter in der Literatur. Ihre Darstellung in der deutschsprachigen Erzählprosa von 1740 bis >nach Auschwitz<.München: Wilhelm Fink Verlag 2004, S. 455.

Wittgenstein attestiert dem Zusammenhang von Schmerz und Sprache eine grundsätzliche Vagheit und eine konstituelle Unsicherheit.¹⁴³ „Das Sprechen des Schmerzes beginnt für Wittgenstein erst dort, wo es ein interaktives Sprechen ist, eine Kommunikation mit einem Gegenüber.“¹⁴⁴

6.1 Artikulation

Dialogizität von Schmerz

Dialogizität bedeutet im Zusammenspiel mit Schmerz die Suche nach einem Gegenüber im Schmerzausdruck. Dieses Gegenüber soll verstehen, was derjenige, der Schmerz kommuniziert, empfindet, oder zumindest wahrnehmen, ob der andere Schmerz empfindet oder nicht.

Dieses Verstehen, ob ein menschliches Gegenüber Schmerzen hat oder nicht, stellt einen Spezialfall dar. Wittgensteins Untersuchungen zeigen, wie zweifelhaft und elastisch sich menschliche Kommunikation verhält. Die Unsicherheit wirkt sich bei Schmerzäußerungen sehr drastisch aus.¹⁴⁵ „So ist es nicht möglich, über das tatsächliche Vorhandensein eines Schmerzes bei einer Person Gewissheit zu haben, nicht gewiss zu sein, ob man die Äußerungen der dritten Person richtig gedeutet, sein eventuelles Schmerzbenehmen richtig verstanden hat, [...]“¹⁴⁶

Die ProtagonistInnen der ausgewählten Texte stoßen im Zuge ihrer Schmerzäußerungen und Schmerzkommunikation auch auf Unverständnis und erfahren die genannte Unsicherheit darüber, wie und ob ihr Schmerz beim Gegenüber ankommt.

Jakobs Artikulation von Schmerz

Nach Jakobs peiniger Radtour unter Drogeneinfluss kippt er aus Erschöpfung vom Rad und kommt „in feinem Sand unter einem Vorhang von Trauerweidenzweigen dicht an einem ruhigen Gewässer“ (W, S.83) zum Liegen. Als er an diesem Platz erwacht, ist er so mitgenommen und sein Körper so lädiert, dass er nicht einmal aufstehen kann. Jakob versucht sich dem Priester, der ihn an diesem Ort und in dieser Verfassung findet, mitzuteilen:

¹⁴³ Vgl. Hermann (2006), S. 50.

¹⁴⁴ Vgl. ebda. S. 50.

¹⁴⁵ Vgl. Hermann (2007), S. 227.

¹⁴⁶ Vgl. ebda. S. 229.

Ich glaube, mir geht es nicht gut, sagte ich und probierte so etwas wie ein Lächeln. Der Mann machte einige Schritte weg von mir. Er glättete mit der Fußspitze sorgfältig jene Stelle, an der er die Schatulle vergraben hatte. Danach kam er langsam zurück. – Wie heißt du, mein Sohn? fragte er mit einer ganz hellen, leisen Stimme. – Jakob, sagte ich, Jakob Schmalfuß. Ich glaube, es geht mir nicht gut. – Ja, ich sehe es, sagte er, noch leiser, ja, ich sehe es, es geht dir wirklich nicht gut. (W, S. 85)

Wie für den Empfänger, so besteht auch für den Kommunizierenden die besprochene Vagheit und Unsicherheit, ob eine Äußerung beim Gegenüber angekommen ist. Jakob sagt gleich zweimal, er glaube, es gehe ihm nicht gut. Nach dem ersten Mal wendet sich der Priester noch ab. Deshalb wiederholt Jakob seine Aussage. Erst beim zweiten Anlauf wiederholt der Priester, sein Gegenüber, seine Worte und gibt damit zu erkennen, verstanden zu haben. Dieses Verstehen bekräftigt er mit den Worten „ich sehe es“. Er sieht Jakob den Schmerz äußerlich an.

Iris Hermann zitiert Wittgenstein zu dieser Thematik, indem sie schreibt „man kann ihn [den Schmerz, I.H.] nur nach dem Äußeren erkennen“.¹⁴⁷

Dieses „ich sehe es“ wird zusätzlich durch Wiederholungen verstärkt. Jakob hat auf Grund seiner Marter am Fahrradsattel seinen seelischen Schmerz sichtbar gemacht und sein Gegenüber kann nun sehen, dass es ihm „wirklich nicht gut geht“. Erst durch die am Äußeren erkennbaren Merkmale nimmt seine Umgebung Jakobs Schmerz wahr.

Iris Hermann untersucht den Schmerz im Hinblick auf Dialogizität in Sophokles Philoktet. An einer Stelle geht es um die Wahrnehmung des Schmerzes von Philoktet durch Neoptolemos. Sie schreibt:

Vor Neoptolemos Augen bekommt Philoktet drei schwere Schmerzanfälle und es ist von einiger Bedeutung, was diese Schmerzattacken, bzw. ihre Interpretation durch Neoptolemos, für den Fortgang des Dramas bedeuten. [...] Gerade diese rein lautliche Artikulation, nicht zeichengebunden, ist aber auf der Kommunikationsebene so irritierend und uneindeutig, dass Neoptolemos mehrfach nachfragt, was Philoktet denn mit diesem lautlichen Gebaren meine. [...] Seine differenzierten Nachfragen, sein Fragen nach dem genauen „Was ist es?“ lassen sich als eine Wittgensteins Argumenten ähnliche grundlegende Skepsis hinsichtlich der Eindeutigkeit menschlicher Kommunikation lesen. Neoptolemos weiß natürlich um Philoktets Schmerz, aber er ist irritiert darüber, wie wenig Philoktet in der Lage ist, ihm diskursiv zu vermitteln, was es mit seinem Schmerz genau auf sich habe. [...] Der Schmerz erscheint als ein Vorgang, als Erleiden

¹⁴⁷ Vgl. Hermann (2006), S. 49.

brutaler Gewalt, aber was er genau ist, das kann Philoktet so wenig genau beschreiben, wie Neoptolemos hinreichend verstehen.¹⁴⁸

Die Analyse des antiken Dramas zeigt deutlich die Schwierigkeit der diskursiven Artikulation des Schmerzes. Auch Jakob bringt nur ein lapidares „Ich glaube, mir geht es nicht gut“ über die Lippen.

Das Drama „Philoktet“ beginnt damit, dass der verwundete Philoktet auf einer menschenleeren Insel zurückgelassen wird, weil sein lautes Schmerzgeschrei für seine Umgebung nicht mehr auszuhalten ist. Iris Hermann weist an dieser Stelle darauf hin, dass Schmerz nicht immer Mitgefühl hervorruft, sondern in seinen „sozialen Begleiterscheinungen“ auch einen „sozialen Aussatz“ verursachen kann.¹⁴⁹

Ebenso geht es Jakob, der befürchtet, dass sein Schmerz keinen Anklang findet und er kein Mitgefühl hervorrufen kann. Der Priester wendet sich im ersten Moment noch einmal von ihm ab. Jakob artikuliert zweimal auf die gleiche Weise „wie es ihm geht“ nämlich „nicht gut“. Erst dann wird der Priester zu einem menschlichen Gegenüber, zu einem „Du“, das man ansprechen kann, dem man sein Leid klagen kann.

Zum Ende des Romans hin, nachdem Jakob den Brief der Schwester des Priesters liest und herausfindet, dass diese Selbstmord begangen hat und ihrem Bruder die Schuld zuweist, spricht Jakob vor dem Priester die Quelle seines Schmerzes aus:

Mein Vater ist verschwunden, sagte ich nach einer Weile, vor nicht ganz zwei Jahren. Wahrscheinlich ist er ertrunken. Sie haben ihn nie gefunden. Auch sein Boot nicht. Es war ein blaues Prijon Canyon mit hellroter Aufschrift. Als einziges ist das Paddel aufgetaucht. [...] Mich hat er nie mitgenommen, wenn es so gefährlich war, sagte ich, aber meine Mutter hat immer wieder zu ihm gesagt: „Du bist ein Selbstmörder!“ (W, S. 129-120)

Jakob erklärt den Grund, die Ursache seines Schmerzes. Eine tatsächliche Schmerzartikulation kommt aber im gesamten Text nicht vor. Der Satz „Ich glaube, mir geht es nicht gut“ ist der einzige, der wirklich an ein Gegenüber gerichtet ist und einen Hilferuf impliziert. Auch die Tatsache, dass sein Vater verschwunden ist, richtet er direkt an den Priester Reinhold Tauscher. Die Beschreibung der Schmerzen ist nicht laut artikuliert, sondern diese werden „nur“ in Jakobs Gedanken reflektiert und somit nicht einer anderen Figur, sondern bloß dem Rezipienten vermittelt.

¹⁴⁸ Hermann(2006),S. 73-74.

¹⁴⁹ Vgl. ebda. S. 64-65.

Malvinas Schmerzartikulation

Noch weniger als Jakob ist Malvina in der Lage, ihren Schmerz diskursiv zu artikulieren. Sie findet in ihrer Familie kein Gegenüber, das ihre Klage hören will. Außerdem fällt es ihr auf Grund ihrer besonders drastischen Situation (sexueller Missbrauch) noch schwerer, die richtigen Worte zu finden.

Der primäre Anlass für die Artikulation von Schmerz ist für ein Individuum, dass die Erwartungshaltung entsteht, Mitleid, Verständnis und Hilfe zu bekommen.

„Es geht darum, auf die Schmerzäußerungen eines Gegenübers zu reagieren, oder, wie Wittgenstein es ausdrückt: „auf des anderen Schmerzbenehmen zu achten“. Es kann dabei ganz pragmatisch um das Helfen und Unterstützen der leidenden Person gehen [...]“.¹⁵⁰

Malvina stößt in ihrem Umfeld aber nicht auf Verständnis. Die Protagonistin versucht zwar mehrmals eine Artikulation ihrer Lage in die Wege zu leiten, diese Versuche werden jedoch seitens der Familie „abgewürgt“, infolgedessen schlägt die Kommunikation ihres Schmerzes über weite Strecken fehl. Gleich zu Beginn des Romans erzählt Malvina im Auto auf der Rückfahrt ihrem Vater, dass sie Opa geküsst habe, ihr Vater reagiert jedoch nicht darauf. „Papa sagt gar nichts.“ (R, S. 15.) Es kommt keine Kommunikation zu Stande. Als nächste Anlaufstelle, um sich zu artikulieren, nimmt Malvina ihren Bruder Paul, der schon studiert und am Wochenende die Familie besucht:

„Er hat mich geküsst, sage ich leise. Paul lacht. Aber ich küsst dich doch auch, sagt er. Dabei küsst er mich schnell. Auf Wange, aufs Ohr und ins Haar. Nicht so wie Opa, sondern so, wie es richtig ist.“ (R, S.49)

Malvina verwendet wie schon im Auto des Vaters wieder dieselben Worte, um auszudrücken, dass etwas nicht stimmt. „Opa hat mich geküsst“ oder „Er hat mich geküsst“. Sie kann damit aber nicht zum Ausdruck bringen, dass „es nicht richtig ist“ wie „Opa sie küsst“.

Das Gegenüber, im konkreten Fall ihr Bruder, reagiert nicht auf die Äußerung und es wird nicht auf ihr „Schmerzbenehmen“ geachtet. Ob sich Malvina als Sender der Äußerung nicht konkret genug ausdrückt oder ob die Empfänger wie der Vater und der Bruder, ihr Verhalten nicht richtig interpretieren wollen, sei dahin gestellt.

¹⁵⁰ Ethik des Verstehens Hermann, Iris: Ethische Dimensionen einer Hermeneutik des Schmerzes. In: Kaul, Susanne und Lothar van Laak (Hg.): Ethik des Verstehens. Beiträge zu einer philosophischen und literarischen Hermeneutik. München: Fink 2007, S. 233.

Malvina selbst versucht ein drittes Mal am Frühstückstisch vor der versammelten Familie wieder mit den selben Worten den Anlass ihres Schmerzes zum Ausdruck zu bringen.

„Er küsst mich, sage ich und spüre, wie sie vor mir zurückschrecken. Sie wollen nicht hören, was ich sage, und wenn, dann müsste ich deutlicher werden, viel deutlicher.“ (R, S. 150)

Malvina erkennt selbst, dass sie viel konkreter werden muss, um sich Gehör zu verschaffen, wobei sich die Familie ohnehin von ihr abwendet.

In Lessings Schmerzästhetik stehen zwei Begriffe zur Diskussion, die die Reaktion der Umwelt auf Schmerz betreffen. Auf der einen Seite entsteht Mitleid auf der anderen Seite jedoch auch Unlust, wenn der Schmerz eines Gegenübers wahrgenommen wird.¹⁵¹

Malivnas Umgebung reagiert eindeutig mit Unlust. Sie wollen nicht zuhören, wenden sich von ihr ab und „schrecken vor ihr zurück.“, wie das obige Zitat beweist.

Philoktet wird im antiken Drama auf einer Insel ohne menschliche Gesellschaft zurückgelassen, weil seine Schmerzscreie und der Gestank seiner Wunde Unlust für seine Umgebung bedeuten.¹⁵²

Im übertragenen Sinne wird die Protagonistin Malvina ebenfalls auf einer Insel ohne menschliche Gesellschaft gelassen, weil sie kein Gehör findet, kein menschliches Gegenüber hat, dem sie ihr Leid klagen kann. Sie ist allein, von ihrer besten Freundin und Ansprechpartnerin ist sie örtlich getrennt und ihre Familienmitglieder verlassen sie insofern sie nichts von ihrem Schmerz wissen wollen. Ihre Bezugspersonen befördern sie auf „eine menschenleere Insel“, indem sie sie wie „sozialen Aussatz“¹⁵³ behandeln.

Nach der Theorie von Wittgenstein ist es nicht so einfach zu sagen, was Schmerz an sich ist. Jedoch kann man an einem Individuum erkennen, ob es leidet. Das Erkennen des Schmerzes hängt mit dem Umgang einer Sprachgemeinschaft mit dem Begriff Schmerz zusammen. Neben dem Schmerzdiskurs und der Rede vom Schmerz ist auch die nichtdiskursive Schmerzäußerung hervorzuheben. Sie ist ebenso unter gesellschaftlichen Bedingungen erlernt. Ein Individuum will von den Subjekten, die es umgeben und deren Kontexten richtig verstanden werden.¹⁵⁴

¹⁵¹ Vgl. Hermann (2007), S. 223.

¹⁵² Vgl. Hermann (2009), S. 64.

¹⁵³ Ebda. S. 65.

¹⁵⁴ Vgl. Hermann (2007), S. 231.

Dieses Verstehen und richtige Deuten von Schmerzbenehmen ist mitunter die wichtigste Komponente der Schmerzkommunikation in den ausgewählten, jugendliterarischen Texten. Ein Schmerzdiskurs wird von den ProtagonistInnen nicht geführt, obwohl sie so sehr in einen schmerzlichen Kontext eingebunden sind. Gerade darüber, dass sie ihren Schmerz nicht richtig artikulieren können, entsteht, beziehungsweise steigert sich ihr Leid.

6.2 Schmerzreflexion

Im vorigen Unterkapitel wurde herausgearbeitet, dass zwischen den Figuren Schmerz nur ganz lapidar artikuliert wird. Er wird nur ansatzweise sprachlich kommuniziert, vorwiegend drückt sich Schmerz in den Texten durch das Schmerzbenehmen der Figuren also auf nicht diskursive Art aus. Auch wenn eine explizite Artikulation von Schmerz oft ausbleibt, so kommuniziert der Text den Schmerz für die Leserschaft aber dennoch, indem die RezipientInnen Einblicke in die Gedanken und Gefühlswelt der ProtagonistInnen bekommen. Das Leid wird von den Figuren reflektiert und beschrieben. Laut ausgesprochen wird Schmerzhaftes allerdings wie bereits erwähnt selten und mündlich kommunizierte, detaillierte Beschreibungen der Gefühle werden gänzlich ausgespart.

„Der Unsagbarkeitstopos im Zusammenhang mit dem Schmerz stellt für die literarische Kommunikation eine Art Testfall dar. Was und vor allem wie wird denn geschrieben und ästhetisiert, wenn Schmerz sich dem Artikulieren durch Sprache und Sprechen zu verweigern scheint? Tritt der Schmerz auch im literarisch-ästhetischen Text als Schweigen hervor? Oder ist seine Anwesenheit womöglich der Garant dafür, das Artikulieren (fortwährend) problematisieren zu müssen? Nicht so verbreitet, aber doch immer wieder formuliert, findet sich auch das Gegenteil: Erst Schmerz bietet Anlass zum Sprechen und Schreiben.“¹⁵⁵

Die Ich-ErzählerInnen sprechen ihren Schmerz kaum laut aus, aber sie beschreiben ihn sehr wohl, sie reflektieren über Gefühle und erzählen ihre Gedanken, jedoch nicht als Figurenrede.

Gerade wenn es um sexuellen Missbrauch geht, wie im Text „Rotkäppchen muss weinen“, finden sich beide Positionen der oben zitierten Aussage. Der Schmerz tritt als Schweigen hervor, weil es für die Protagonistin unmöglich ist, Erlebtes in Worte zu fassen. Andererseits muss das schmerzhaftes Geschehen ausgesprochen werden, um der Situation entfliehen zu können.

¹⁵⁵ Hermann (2006), S. 33.

Am Ende des Romans fühlt sich Malina erstmals stark genug, die Gespräche im Kopf durchzuspielen:

Ich weiß, man kann auch mit der Polizei darüber reden, aber ich weiß noch nicht, ob ich das will. [...] Ich habe mir gedacht, ich schreib alles auf einen Zettel, alles was er getan hat, denn schreiben ist leichter als reden. Erstens, werde ich schreiben, er hat mich geküsst, auf den Mund. Zweitens, er hat mich angefasst, an den Brüsten und auch weiter unten. Das hört sich blöd an, aber besser kann ich darüber nicht schreiben. Drittens, ich musste ihn auch anfassen[...] Alles hab ich noch nicht aufgeschrieben, alles kann ich noch nicht erzählen. (R, S. 211)

Deutlich erkennt man hier, dass Malvina an die Grenzen der Artikulationsfähigkeit stößt. Sie „kann nicht besser darüber schreiben“ und sie kann „noch nicht alles erzählen“. Andererseits ist das Geschehene genau der Anlass, sich mit ihren Gefühlen auseinanderzusetzen und zu versuchen, ihr Leid in Worte zu fassen, das heißt zumindest alles aufzuschreiben.

Im Text wird Malvinas Schweigen so dargestellt, dass sie ausdrückt, was sie jetzt sagen müsste oder was sie sagen wird beziehungsweise möchte. Im Endeffekt kommt es aber dann nicht dazu und es bleibt bei einem Schweigen.

„Du musst mir helfen, werde ich sagen. [...] Mein Opa fasst mich an, flüstere ich probeweise. [...] Ich muss diesen Satz ganz oft sagen, damit er ohne zu holpern über meine Lippen kommt. Mein Opa fasst mich an. Mein Opa fasst mich an. Mein Opa fasst mich an. Und ich muss ihn anfassen. So geht das nicht. Das kann ich unmöglich sagen. Nicht zu Klatsche. Aber es ist die Wahrheit. Es ist die Wahrheit flüstere ich.“ (R, S. 153.)

An dieser Stelle werden die für die Protagonistin schwer auszudrückenden, aber substanziellen Sätze, wiederholt. Durch diese Wiederholung wird das Gewicht der Aussage verdeutlicht. Die Erzählerin gesteht sich hier ein, dass die Übergriffe des Großvaters Realität sind, was durch das Replizieren dargestellt wird.

Malvina möchte sich angesichts ihrer Verzweiflung darüber, dass ihr Opa bei ihnen einziehen soll, dem Nachbarjungen Klatsche anvertrauen und schafft es auch für sich, das heißt ohne Publikum, die Sätze auszusprechen. Als sie dem Jungen dann gegenüber steht, kann sie jedoch nichts sagen. „Ich werde ihm nie von mir erzählen können, ich werde überhaupt niemandem von mir erzählen können. Von mir und Opa“. (R, S.157) Ihre Geschichte bleibt unausgesprochen. Im ganzen Text kämpft sie mit dieser „Unsagbarkeit.“

„Jetzt müsste ich sagen, wie traurig ich das finde, dass niemand Ahnung von mir hat, aber in meinem Hals sitzt immer noch dieser Kloß.“ (R, S. 47) Malvina möchte sich jemandem

anvertrauen und „von Opa erzählen“ (R, S. 45.), aber der Kloß im Hals hindert sie daran. Sie beschreibt dieses Gefühl sehr plastisch „als hätte ich den grünen Kaugummiknödel von damals geschluckt und er würde zur Hälfte in meiner Kehle hängen[...]“. (R, S. 45)

Diesen aus Redewendungen bekannten „Kloß im Hals, ein würgendes Gefühl im Hals haben und nicht sprechen können“¹⁵⁶ spürt auch Jakob an zwei Stellen im Text. Beispielsweise denkt er in der ersten Nacht, die er in einem ausrangierten Auto verbringt, bevor er einschläft, an seinen Kater „Marquis Posa“ „Wenn ich in der Früh aufwachte, lag er oft ausgestreckt auf meiner Brust, den breiten Schädel völlig platt vor meinem Kinn, und schnarchte. Sofort wuchs mir ein Knödel in der Kehle. Scheiße!“ (W, S. 68.)

Beide ProtagonistInnen reflektieren ihren Schmerz und beschreiben die Schmerzen, die sie empfinden, am Körper, egal ob es sich um psychische oder physische Leiden handelt. Das resultiert daraus, dass es sich beim Phänomen Schmerz, wie schon im einführenden Kapitel zu Schmerz dargelegt wurde, um ein psychophysisches Mischphänomen handelt. Außerdem können psychische Schmerzen für physische entstehen und umgekehrt.

Wie sich psychische Schmerzen auf das körperliche Befinden auswirken und wie dieser Zustand in den Gedanken der leidenden Figur zum Ausdruck gebracht wird, wird im Roman „Rotkäppchen muss weinen“ in einigen Passagen gezeigt.

Am Ostersonntag eröffnet Malvinas Vater der Familie, dass der Großvater zu ihnen ins Haus ziehen wird. Malvina reagiert auf diese, in ihr Schmerz auslösende Nachricht, regelrecht körperlich:

Und um meinen Magen ballt sich vor Angst eine eiskalte Faust.[...] Einen Moment denke ich, die Faust presst meinen Magen so fest zusammen, dass ich mich übergeben muss, hier am Mittagstisch.[...] Ich steh langsam auf und presse die Hände auf meinen Bauch, alles tut weh, es fühlt sich an, als würde das Stück Fleisch, das ich vor fünf Minuten geschluckt habe, meinen Magen auffressen, als hätte mir jemand Säure statt Apfelsaft zu trinken gegeben.(R, S. 147-148)

Im Magen sind besonders sensible Nerven, die ihn Schmerz verstärkt empfinden lassen. Die hypersensiblen Nerven machen den Magen auch zu einem Alarmsystem für Stress oder Gefahr.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Duden. Redewendungen. Wörterbuch der deutschen Idiomatik. Mannheim 2002, S.419

¹⁵⁷ Vgl. <http://www.uni-mannheim.de/mateo/verlag/diss/trummeter/trumm.pdf> (04.05.2013)

Malvinas Angst vor dem Einzug des Großvaters äußert sich am schmerzenden Magen. Wie schon die Beschreibung des Kloßes im Hals als Kaugummi, schildert sie auch den Magenschmerz anschaulich und zeichnet das Bild einer Säure, die ihren Magen auffrisst.

Ebenso kommt die „Kältemetapher“ bei Malvinas Schmerzbeschreibungen zum Einsatz. „Er kann in ein Altersheim, sage ich tonlos, dafür sind Altersheime da. Ich weiß, wie bescheuert sich das anhört, es hört sich kalt und gefühllos an, genauso wie ich mich fühle.“ (R, S. 148)

Malvina fühlt sich kalt und gefühllos. „Als Metapher verwendet, beschreibt „Kälte“ das zwischenmenschliche Klima in modernen Massengesellschaften“¹⁵⁸ Malvina bekommt diese zwischenmenschliche Kälte in ihrer Familie zu spüren und dieses kalte Gefühl überträgt sich auf ihr eigenes Empfinden.

Die Erinnerung an ihre Oma, die sie am Sterbebett zur Loyalität gegenüber dem Großvater und somit zum Schweigen zwang, beschreibt Malvina explizit als schmerzhaft.

„Kurz blitzt ein Bild in meinem Kopf auf, für den Bruchteil einer Sekunde, gleißend hell, so hell, dass es wehtut, meine Oma sehe ich,[...]“ (R, S. 71) Das Bild „tut weh“.

Jakob, der angesichts seines lächerlichen Häufchens, das er gepackt hat, um sich auf den Weg zur Unglückstelle seines Vaters zu machen, sehr traurig wird, beschreibt seine Gefühle an einigen Stellen im Text ebenfalls präzise und bildhaft.

„Es entstand ein niedriger, quaderförmiger Stoß. Ich schaute ihn an und wurde immer trauriger. Es war komisch: Das Betrachten eines lächerlichen Häufchens von Kleidungsstücken machte mich traurig, nicht ein bißchen, sondern so richtig dunkelschwarz traurig, so als, ich weiß nicht, als läge dort tot mein Kater. Das hielt an und wurde immer ärger, nicht zu stoppen, wie eine Betonplatte, die auf einen herabgesenkt wird. (W, S. 14)

Der Jugendliche vergleicht seine Traurigkeit mit einer „Betonplatte“, die sich auf ihn senkt. Aus seiner depressiven Stimmung reißt ihn ein Lied nämlich „Doop“ von „Doop“. Er beschreibt die Situation später noch drastischer und meint die Nummer hätte ihm das Leben gerettet. (Vgl. W, S. 14) Es wirkt für ihn wie ein Kran, der die Betonplatte wegschwenkt. „Diese Nummer, die aus nichts anderem besteht als aus hundertzwanzig Schlägen pro Minute und einem absolut irren Klarinettenlauf“ (W, S. 14)

Das Lied „Doop“ von „Doop“ wird im Laufe des Textes geradezu leitmotivisch dafür eingesetzt, Jakobs traurige Stimmung, die er aber mit dem Lied wieder verdrängt,

¹⁵⁸Poschardt, Ulf: Cool. Hamburg: Rogner& Bernhard 2000, S. 12.

auszudrücken. Wie die Drogen, die er als Rückhalt besorgt, so ist auch das Lied ein Begleiter auf der Suche nach seinem Vater. In der Szene in der sich Jakob bei Heinz König die Drogen besorgt, kommen genau diese drei Punkte zusammen. Auf Königs Frage „Was suchst du eigentlich hier?“ antwortet Jakob mit „meinen Vater“. Er besorgt sich in dieser Szene die Spezialmischung, die während der Fahrt mehrmals zum Einsatz kommt und der Song „Doop“ wird auch hier von Jakob erwähnt.

Eine Klammer legte sich kurz um meine Kehle, ein rotes Lämpchen glühte flüchtig auf, und ganz beiläufig, irgendwie im Vorbeigehen, hätte ich Heinz König mein Knie in die Eier rammen mögen, so daß er bis zur Decke stieg und dort für einen Augenblick mit schmerzverzerrtem Gesicht hängenblieb. Kennst du Doop? Frage ich Heinz.[...] Haha! Sehr witzig! Wer ist also Doop? Tatadoopdooptatadoopdoop, sagte ich und hielt ihm die dreihundert Schilling hin, die ihm zustanden.[...] – Klarinettenmusik, sagte ich, Doop ist Klarinettenmusik. Ziemlich abartig, aber trotzdem eine Art Notfallmedizin, ein Rückhalt. [...] - Dein Leben muß ein ziemlicher Notfall sein, sagte er. Klammer um den Hals. Lämpchen. Knie in die Eier. Ich sagte gar nichts. (W, S. 62)

Die Klammer, mit der Jakob in dieser Szene seine Traurigkeit beschreibt, fungiert auch als Klammer der Textstelle. Sie wird mit der Klammer eingeleitet, die sich um seine Kehle legt und Jakobs Reaktion auf seine Traurigkeit sind aggressive Gedanken gegenüber Heinz König. Dann bringt er aber das Lied „Doop“ zur Sprache. Wie schon in der ersten Szene in seinem Zimmer das Lied die metaphorische „Betonplatte wegschwenkte“, so klammert er sich in dieser Szene wiederum an das Lied. Er bezeichnet es, wie schon zuvor die Drogen, als Rückhalt und Notfall, als Notfallmedizin. Jakob benötigt es zur Schmerzlinderung. Als König darauf hinweist, dass sein ganzes Leben ein Notfall zu sein scheint, spürt Jakob wieder die Klammer um den Hals und die Szene endet, wie sie schon begonnen hat.

Das Lied „Doop“ von Doop mildert sein Leid von Beginn an, als er „so richtig dunkelschwarz traurig“ (W, S. 14) ist. Danach kommt das Lied in regelmäßigen Abständen vor, als nächstes, wie bereits erwähnt, bei Heinz König. Auf seiner Fahrt schlägt sein Herz „zweihundertmal in der Minute“ was eine Verbindung zum Klarinettenstück, das aus „hundertzwanzig Schlägen die Minute“ besteht, herstellt. Es findet eine Identifizierung mit dem Lied und eine Verflechtung aus Lied und Leid statt.

Die Verflechtung aus Lied und Leid zeigt sich ferner, als Jakob nach seiner Tortur in der ersten Nacht, die er beim Kaplan, dessen Mutter und dem Mädchen Judith verbringt, zu fiebern beginnt.

„Dauerlooping Looping Dooping. Loop Doop. Heißheißkaltkalt. Tatadoopdoop. Hundertzwanzig Grad heißkalt. Hundertzwanzig Herzschläge pro Minute. Hundertzwanzig Schläge Dauerdoop. Es war dämmerig im Zimmer. Der Kaplan wischte mir mit einem kalten Waschlappen das Gesicht ab.“ (W, S. 92)

Auch im allerletzten Absatz des Buches, indem Jakob an der Brüstung steht und hinunter auf den Fluss sieht, in dem sein Vater ertrunken ist, heißt es: „Ich stand immer noch an der Brüstung. Aus dem offenen Auto drang <Doop> von Doop, hundertzwanzig Schläge pro Minute.“ (W, S. 126)

Das Motiv dieser für Jakob schmerzlindernden Musik zieht sich demnach von Beginn an (W, S. 14) bis ganz zum Schluss (W, S.126) durch den Text.

6.3 Schmerzverhalten

Das Phänomen Schmerz kann in einer Vielfalt auftreten. Auch Schmerzheucheln oder Schmerzleugnen kann vorkommen. Diese beiden Formen können nach Wittgenstein auch eine Möglichkeit sein, Schmerz auszudrücken. Schmerz muss nicht sprachlich oder vorsprachlich, zum Beispiel durch den Schmerzscrei hervortreten, er kann auch nichtdiskursiv als Schmerzbenennen erscheinen.¹⁵⁹

Dieses sogenannte „Schmerzbenennen“ tritt in den ausgewählten Texten als Schmerzausdruck deutlich inflationärer in Erscheinung als zum Beispiel der explizite, sprachliche Ausdruck des Schmerzes.

Ein Verhalten, das sich bei beiden ProtagonistInnen zeigt, ist eine gewisse Abschottung und die Schaffung einer gewissen Distanz zu Freunden, Familie und anderen Mitmenschen. Diese Verhinderung von Nähe kann als Strategie im Umgang mit Schmerz gesehen werden.

Die Schaffung eines Panzers auf Seiten der jugendlichen ProtagonistInnen verursacht eine Art von zwischenmenschlicher Kälte und dieses Verhalten der jungen Leute könnte auch mit dem Gestus der „Coolness“ betitelt werden. Ulf Porschardt schreibt in seinem Werk „Cool“ über „coole“ Lebenstechniken und Haltungen folgendes: „Die Ästhetik der Kälte und Abschottung, des Schutzes und des Defensivpanzers bekräftigt die Entschlossenheit zur Verhinderung der Nähe.“¹⁶⁰

¹⁵⁹ Vgl. Hermann (2006), S.51-52.

¹⁶⁰ Porschardt (2000), S. 158.

Malvinas Verhinderung von Nähe.

Das distanzierte Verhältnis der Protagonistin zu ihrer Familie macht sich schon zu Beginn des Romans bemerkbar. Zu ihrer siebzehnjährigen Schwester Anne hat Malvina kein sonderlich gutes Verhältnis. „Normalerweise stupse ich sie von hinten an. Ich bohre meine spitzen Knie in den Sitz und bring sie damit in Rage, meine Rache, weil sie mich nie vorne sitzen lässt.“ (R,S.17) Dieses Verhalten könnte man noch als „Neckerei unter Geschwistern“ abtun, aber die negativen Gefühle Anne gegenüber ziehen sich weiter durch den Text. „Sie schiebt ihren Hintern wieder auf den Mountainbikesattel und dreht eine Runde, vermutlich damit Klatsche sie von allen Seiten bewundern kann. An deiner Stelle würde ich mich verpissen, sage ich böse.“ (R, S. 86) Malvinas Blick auf ihre Schwester und der Umgang mit ihr sind eindeutig negativ. Dieser negative Blick zeichnet sich auch explizit ab und äußert sich performativ durch böse Blicke „Ich werfe Anne über den Frühstückstisch bitterböse Blicke zu [...]“. (R, S.118) Diese abschätzige, abwehrende Haltung gegenüber der Schwester gipfelt in einem Tritt gegen ihr Schienbein, als diese sie vor der Haustüre abfängt. „Mit aller Kraft und ohne weiter zu überlegen, trete ich ihr gegen's Schienbein, ich weiß gar nicht, wo diese Kraft herkommt, aber ich hatte sie gewarnt.“ (R, S. 124)

Dem Rest ihrer Familie tritt Malvina zwar nicht derart aggressiv gegenüber, ein negativer Blick auf die Eltern wird aber an zahlreichen Stellen deutlich. Der patriarchalischen Struktur ihrer Familie, die die passive Mutter auf Grund ihrer häufigen Migräneanfälle stärkt, steht Malvina sehr negativ gegenüber. Durch den Einfluss ihrer besten Freundin Lizzy und deren Mutter hat sie Einblick in progressivere Familienbilder.

„Normalerweise bespricht Papa nichts mit uns, er entscheidet die meisten Dinge alleine, weil er sowieso am besten weiß, was für uns gut ist, da wäre es ja reine Zeitverschwendung, uns um unsere Meinung zu fragen, sagt er, und für Mama wäre Entscheidungentreffen nur eine zusätzliche Belastung. Paul ist da eine Ausnahme, schließlich ist er ein Mann und erwachsen, und außerdem studiert er. Über so was kann Lizzy sich stundenlang aufregen.“ (R, S. 146)

Lizzy stellt den einzigen Gegenpol zu Malvinas Familie dar. Die Passivität der Mutter verstärkt der autoritäre Vater. Wenn der Mutter etwas nicht passt, meint der Vater „sie solle sich nicht so aufregen, das sei nicht gut für ihre Migräne [...]“ (R, S. 118) Malvina findet das Verhalten ihres Vaters „zum Kotzen“, (R, S. 23) was schon auf den ersten Seiten zum Tragen kommt. Der einzige aus ihrer Familie, auf den Malvinas Blick vorerst positiv

gewesen ist, ist ihr Bruder Paul. Nachdem sie aber auch bei diesem kein Gehör findet, wendet sie sich auch von ihm ab.

Dass Malvina sich von ihrer Familie distanziert, ist auf weiten Strecken nachvollziehbar, aber Malvina wendet sich in den zweiwöchigen Osterferien, in denen sie ihre schmerzhaftes Vergangenheit aufarbeitet, von allen Personen ab. Ihre Freundin Lizzy ist auf Skiurlaub und somit räumlich von ihr getrennt und die einzigen Figuren, die sonst zu ihr halten, wie Klatsche und Frau Bitschek, wehrt sie ebenfalls ab.

Das Verhalten, die Mitmenschen auf Distanz zu halten, kann als eine Copingstrategie im Umgang mit Schmerz verstanden werden. Fabian Overlach spricht in „Sprache des Schmerzes“ davon, dass sich Schmerz auf keinem anderen Weg mitteilen lasse, als durch unser Verhalten und durch die Sprache.¹⁶¹ Da Malvina sprachlich gebunden ist und kein Gegenüber findet, muss sie auf die Ebene des Verhaltens ausweichen, um mit ihrem Schmerz umgehen zu können. Das Verhalten, das durch Schmerzerfahrungen ausgelöst wird, nennt Fabian Overlach „Schmerzreaktionen“¹⁶².

Iris Hermann hat sich ebenso mit diesem Verhalten auseinandergesetzt und bezeichnet es, wie bereits erwähnt, als „Schmerzbenehmen“.¹⁶³

Malvina versucht mehrmals darauf aufmerksam zu machen, dass sie ihren Opa nicht mehr besuchen will, weil er sie geküsst hat. Nachdem diese „Küsse“ von der gesamten Familie als Lappalie abgetan worden sind und sie der Vater persönlich zum Großvater gebracht hat, damit sie sich entschuldigen kann, resigniert Malvina und lässt in der alten Villa ihrer Wut durch „Schmerzbenehmen“ freien Lauf.

„Ich trample auf meiner Matratze herum, trample so lange, bis der Bezug reißt und Schaumstoff herausquillt. Da kommt Klatsche. Er steht ganz still an der Bodenluke und sieht mir zu, wie ich tobe, wie ich meinen Dachboden kurz und klein schlage. Was glotzt du so?, schrei ich ihn an. [...] Sieh mich nicht so an!, schrei ich und höre, wie sich meine Stimme überschlägt.“ (R, S. 69)

Da Malvina kein Gehör gefunden hat, verschließt sie sich nun, um nicht noch mehr „verletzt zu werden.“

¹⁶¹ Vgl. Overlach (2008), S. 3-4.

¹⁶² Vgl. ebda. S. 3.

¹⁶³ Hermann (2006), S. 51.

Hermann schreibt „dieses Umgehen mit dem Schmerz erfolgt in zweierlei Weise: Zum einen als Schmerzdiskurs, als Rede vom Schmerz und dann aber auch nichtdiskursiv als „Schmerzbenehmen.“¹⁶⁴

Da der Schmerzdiskurs auf Grund eines fehlenden, zuhörenden Gegenübers nicht stattfinden kann, das heißt keine Dialogizität entstehen kann, verfestigt sich der Schmerzausdruck in der Komponente des Verhaltens.

In Klatsche könnte die Protagonistin zwar ein Gegenüber für den Schmerzdiskurs finden, wie bereits erwähnt wählt sie zu diesem Zeitpunkt aber eine andere Variante im Umgang mit Schmerz, die Abschottung.

„Was ist bloß los mit dir? sagt er. [...] Nichts ist los, schreie ich, das willst du nicht verstehen, oder?“ (R, S.70-71)

Aufgrund der Vielfalt der Kontexte, die den Schmerz betreffen, kann man auch „Schmerzleugnen oder den Schmerz lügen“ als eine Möglichkeit, den Schmerz auszudrücken sehen.¹⁶⁵

Als die Nachbarin, Frau Bitschek Malvina dazu bringen will, ihr Schweigen zu brechen und zu reden: „Du kannst die Sache nur ändern, wenn du redest.“ (R, S. 172), reagiert Malina ebenfalls mit Distanzierung. Malvina drückt Schmerz in diesen Situationen, wie Iris Herman schreibt, durch die Ausdrucksform des Schmerzleugnens aus. „Nichts habe ich mit so etwas zu tun.“ (R, S. 172) sagt Malvina „böse“ zu Frau Bitschek, als diese versucht mit ihr über „Missbrauch“ zu sprechen. Den Schmerz zu leugnen ist in diesem Falle weniger schmerzhaft für Malvina und somit eine Strategie im Umgang mit diesem.

Jakobs Panzer

Jakobs negativer Blick auf beinahe alle in der Erzählung erwähnten Personen ist besonders auffällig. Seine distanzierte Haltung ist zudem drastischer ausgeprägt als die der Protagonistin in „Rotkäppchen muss weinen“. Selbst Personen, die er nur am Rande erwähnt, sieht Jakob verächtlich. Den Arzt, den seine Mutter wegen der Knieverletzung im Vorjahr organisierte, betitelt er als „affenarroganten Prominentenoperateur“. (W, S. 55) Ganz deutlich wird auch die Meinung, die er von Heinz Königs Mutter hat:

[...] und dieses süßliche Lächeln in ihrem Gesicht, das sagt: Ich weiß es besser als andere Menschen dieser Welt und ich sehe es der ganzen Welt nach, daß sie es nicht so gut weiß wie ich! – Daß es zu jeder schlimmen Sache auf der Welt, eine

¹⁶⁴ Hermann (2007), S. 231.

¹⁶⁵ Vgl. Hermann (2006), S. 52.

Steigerung gibt ist beunruhigend. Ich meine so Dinge wie Krieg und Folter und Kindesmißhandlung. Daß es schlimmere Mütter gibt als die eigne, das ist meistens eher beruhigend. (W, S. 63)

Bezeichnend ist an dieser Stelle die Einstellung der Mutter gegenüber. Der Vergleich mit „schlimmen Sachen auf der Welt“ ist nur einer von zahlreichen Seitenhieben, die Jakob seine Mutter betreffend tätigt. Der unmittelbare Auslöser, der Jakob dazu bewegt, von zu Hause wegzugehen, ist ein Konflikt, der daraus entsteht, dass Jakob sich von seiner Mutter und seiner Schwester ausgeschlossen fühlt, weil diese mit Campari Soda auf die Menarche der Schwester anstoßen. „Mir hatten sie natürlich nichts gemischt, gebracht schon gar nicht. Überhaupt schauten sie mich eindeutig unfreundlich an.“ (W, S. 10) Diese Situation ereignet sich am Erzählanfang und ist, wie erwähnt, der Anlass für Jakob, seinen Vater zu suchen. Er empfindet die Blicke seiner Familienmitglieder als unfreundlich, seine Mutter hält Jakob für eine „ahnungslose Kindergärtnerin“ (W, S. 89) und seiner Schwester befindet sich laut ihm bei der Diskussion „in einer ihrer seltenen hellen Minuten“ (W, S. 19), weil sie merkt, dass Jakob die Mutter „verarscht.“ (W, S. 19) Als sich Jakob, in Vorbereitung auf seine Reise ein „Häufchen von Kleidungsstücken“ zurechtlegt, wird ihm schmerzhaft bewusst, dass sich „in seinem ernüchternd geringen Volumen das ernüchternd geringe Ausmaß an verbliebener Bindung an dieses Zuhause repräsentiert.“¹⁶⁶ Die Familie und das Zuhause stellen für gewöhnlich jene Menschen und den Ort dar, von denen der Großteil an zwischenmenschlicher Wärme und Nähe ausgehen. Dieses Verhalten der „Abschottung, des Schutzes und des Defensivpanzers bekräftigt die Entschlossenheit zur Verhinderung der Nähe“¹⁶⁷ und kann durchaus als „Schmerzbenehmen“ gesehen werden. Der Panzer kann als Strategie des Protagonisten gedeutet werden, um weitere schmerzliche Erfahrungen zu verhindern.

Die Verhinderung von Nähe zeichnet sich in Wildwasser nicht nur durch Distanz gegenüber der Familie und einen negativen Blick auf die Mitmenschen aus, sondern zusätzlich durch Distanz gegenüber Freunden und Frauen. Jakob nennt einen Schulkameraden „Bruno Wansch, den Fettarsch“ und steckt ihm als Rache für sein kaputtes Knie „ein mit Pisse gefülltes Kondom“ (W, S 54.) in die Schultasche und er fantasiert darüber, wie man „diesen Sack von Bruno Wansch am besten ermorden könnte.“ (W, S 56) Sein anderer Schulkollege Heinz König grüßt ihn, als er ihn besucht, um die

¹⁶⁶ Lexe(2010), S. 217.

¹⁶⁷ Poschardt (2000), S. 158.

„Spezialmischung“ zu besorgen, mit „Hallo, du Wichser“ (W, S 48-59), Jakob nennt ihn im Gegenzug „Arschloch“ und „Arschgesicht“. Die drastische Ausdrucksweise und die gegenseitigen Beschimpfungen führen dazu, dass schon sprachlich eine Nähe zwischen den Jugendlichen verhindert wird. Nicht nur auf der sprachlichen Ebene sondern auch inhaltlich zeichnet sich dieses distanzierte Verhältnis ab, denn allem Anschein nach versteht König den Schmerz, den Jakob auf Grund des Verlustes seines Vater empfindet nicht, und nennt ihn ironisch ein „armes, gottverlassenes Waisenkind.“ (W, S 48-59)

Die abwehrende Haltung Jakobs äußert sich zudem durch seine Unsicherheit dem anderen Geschlecht gegenüber. Der pubertierende Protagonist gibt an einer Stelle der Erzählung explizit zu, dass er nicht viel vom Weiblichen versteht: „Vermutlich hatte Mutter schon begonnen, über Männer zu sprechen und über deren Unfähigkeit, das Weibliche an sich zu begreifen. Ich dachte an always ultra und, wie o.b. die Regel im Inneren des Körpers aufnimmt, und ich wußte, daß Mutter, was mein Verhältnis zum Weiblichen an sich anlangt, hundertprozentig recht hatte.“(W. S 16) Diese selbst eingestandene Unsicherheit dem anderen Geschlecht gegenüber äußert sich in weiterer Folge darin, dass Frauen von Jakob auf das Sexuelle reduziert werden. Die erste Nacht verbringt Jakob im Wrack eines alten Mitsubishi Lancer, das am Rande eines schmalen Güterweges dahinrostet. Da einer seiner Freunde die Pornohefte, die dort gelagert worden sind, mitgenommen hat, versucht Jakob sich „die Brustwarzen und die Spalte der Schwarzhaarigen mit dem Pagenkopf vorzustellen.“(W. S67) Am nächsten Tag fällt ihm ein Mädchen aus seiner Klasse ein. „Trotz ihrer Hungerfigur hatte sie immer noch zwei ansehnliche Leckerbissen vorne auf den Rippen sitzen. Vor eineinhalb Jahren, auf dem Schikurs in der fünften Klasse, hatte ich einige Male das Vergnügen gehabt, draufzugreifen.“(W.S. 77)

Mit Einsetzen des Drogenkonsums „er hätte nicht gedacht, daß [er] das Zeug so bald brauchen würde“, versteigt sich Jakob während seiner Fahrt in „eine utopierte sexuelle Potenz.“¹⁶⁸

Neben Elvira Kraus „sie wäre auf diesem Skikurs unter Garantie auf echten Sex so abgefahren, daß sie nicht einmal nach einem Kondom gefragt hätte“(W,S.79), glaubt Jakob in einem Anflug von „juvenilem Lustempfinden“¹⁶⁹ auch Susanne Hübner und Daniela Schwetz beglücken zu können.

¹⁶⁸ Lexe (2010), S. 219.

¹⁶⁹ Ebda. S.219.

Des Weiteren will Jakob im Laufe seiner Radtour mehrmals auf Hefte mit „Titten und Ärsche“(W, S. 76.) zurückgreifen, findet aber erst im Drogenrausch den Mut, sich welche zu besorgen. „Ich nahm ein „ÖKM“ als den besten Kompromiß aus Schärfe und Preis. Beim Zahlen züngelte ich die Frau ungeniert an.“(W, S. 82)

Jakobs Verhalten lässt sich mit Poschardts Worten gesprochen als „Defensivpanzer und Entschlossenheit zur Verhinderung von Nähe“ beschreiben. Er verhindert Nähe erfolgreich, indem er sich von seiner Mutter, seiner Schwester, seinen Freunden und von Frauen im Allgemeinen abschottet und einen grundsätzlich, negativen Blick auf seine Mitmenschen und seine Umgebung hat. Sein grundlegend abschätziges Bild von der Welt, beziehungsweise seine abwertende Sicht äußert sich unter zahlreichen anderen Aussagen seinerseits in Folgender: „Da gab es diesen blöden Spruch: Wenn du glaubst, es geht nicht mehr, kommt von irgendwo ein Lichtlein her. Das hatte in meiner Volksschulzeit unsere vertrocknete Religionslehrerin in die Stammbücher der Mädchen geschrieben. Lichtlein von irgendwoher brauchten damals Hungerkinder aus der Sahelzone und vertrocknete Religionslehrerinnen, sonst niemand.“ (W, S.71) Das Zitat ist beispielgebend für Jakobs Zynismus und Spott, den er gegenüber beinahe allen Menschen, Themen oder Situationen, die ihm begegnen, äußert.

Die Frage ist nun, in welchem Verhältnis dieses Verhalten, das von Spott und Abschätzigkeit geprägt ist, mit Jakobs schmerzhaften Erfahrungen steht?

Iris Hermann schreibt, dass Schmerz einen Modus des Ausdrucks in Anspruch nimmt. Das Selbstverständnis des Subjekts und das Verhältnis zur Welt betreffend, ist die Rolle des Schmerzes eine große. Der erwähnte Ausdrucksmodus kommt da zum Tragen, wo Sprache zu versagen scheint.¹⁷⁰ Elisabeth List schreibt „Die Schmerzen können nur als Symbolisierung verstanden werden, und zugleich, in der Sprache des Phänomenologen, als Stellungnehmen.“¹⁷¹

Dieses Stellungnehmen und „Zur- Welt-Sein“ äußert sich im Verhalten, sprich im Schmerzbenehmen der Protagonisten beider Werke, „Rotkäppchen muss weinen“ und „Wildwasser.“

Das distanzierte Verhalten wird von den ProtagonistInnen als Strategie im Umgang mit Schmerz verwendet. Aus diesem Grund ist die Stellung Jakobs und Malvinas in der Welt

¹⁷⁰ Vgl. Hermann (2006), S. 29.

¹⁷¹ List, Elisabeth: Schmerz, der somatische Signifikant im Sprechen des Körpers. In: J. Huber u. A.M. Müller (Hg.): Die Wiederkehr des Anderen. Zürich 1996, S. 235.

von Abstand, Abschottung und Aggression geprägt. Sie nehmen durch den besagten Habitus Stellung zur Welt. Er kann als eine Art Selbstschutz verstanden werden, das distanzierte Benehmen soll sie vor weiteren Verletzungen schützen. Ferner kann man ihn als eine Art Resignation sehen. Die Welt wird als eine unerfreuliche empfunden und so ändert sich auch der Blick auf die Dinge und wird ebenso wie das Verhalten gegenüber ihrer Umwelt negativ. Die ProtagonistInnen sehen wenig Sinn, sich noch weiter mit der Welt, respektive ihrer Umgebung, auseinanderzusetzen und nehmen eine Abwehrhaltung ein.

7. Die Funktion des Schmerzes

Als nächstes gilt es zu fragen, welche Funktionen Schmerz übernehmen kann und wie er sich auf die jugendliterarischen Texte auswirkt. Man kann dem Schmerz sowohl ganz allgemein, das heißt auf lebensweltliche Aspekte bezogen, als auch spezifisch, die Literatur betreffend, die Funktion eines Motors zuschreiben, da er Dinge in Bewegung setzt.

Der Schmerz ist oft Anlass für Handlungen, zum Beispiel wird er, um im Bereich der Literatur zu bleiben, für AutorInnen häufig als Antrieb überhaupt zu schreiben gesehen. Kafka zum Beispiel schrieb neben seiner eigentlichen literarischen Tätigkeit auch Tagebücher. In diesen finden sich unterschiedliche Beschreibungen der Dinge, die ihn quälten „der Lärm, die mangelnde Zeit, die eigene Müdigkeit und nicht zuletzt Schmerzzustände verschiedenster Art“.¹⁷² Es handelt sich hierbei um eine Art Selbstbeobachtung, er bringt in Notizen die Art seiner Schmerzen wie Kopfschmerzen genau zu Papier. Es ist aber nicht nur die Beschreibung der Schmerzen zu betonen, sondern die Tatsache, dass Schmerz ursächlich für Kafkas Tagebuchenträge ist, „dass ihm Schmerz vielerlei Anlass gibt, über ihn zu reflektieren: [...]“.¹⁷³¹⁷⁴

Schmerz wirkt nicht nur für AutorInnen in diesem Sinne, auch textimmanent lässt sich die antreibende Funktion des Schmerzes für Figuren einer Erzählung konstatieren und somit kann man den Schmerz auch als Motor im Text betrachten.

¹⁷² Hermann (2006), S. 162.

¹⁷³ Ebda. S. 164.

¹⁷⁴ Vgl. ebda. S. 162 – 164.

7.1 Schmerz als Motor

Für Figuren innerhalb der Texte ist der Schmerz Anlass dafür, Veränderungen zuzulassen oder zu initiieren.

Iris Hermann schreibt in „Schmerzarten“:

„Im Impuls, nicht beim Schmerzhaften zu bleiben, liegt die entscheidende Motivationskraft, die der Schmerz bedeutet. Ihm ist es zu verdanken, wenn man, von ihm wegstrebbend, anders zu denken wagt. Schmerz ist Beweggrund dafür, ein altes Leben zu verlassen, und ein neues zu wagen.“¹⁷⁵

Schmerz wird hier nicht mit dem Begriff Motor, sondern mit „entscheidende Motivationskraft“ und „Beweggrund“ betitelt.

Den Beweggrund, den der Schmerz darstellt, kann man im Falle des Werkes „Wildwasser“ von Paulus Hochgatterer wörtlich nehmen. Für den Protagonisten Jakob ist der Verlustschmerz Grund für die tatsächliche Bewegung, die er vollzieht. Er bewegt sich mit seinem Fahrrad von zu Hause weg, hin zur Unglückstelle des Vaters. Die gesamte Handlung des Romans baut auf die durch den Schmerz verursachte Bewegung auf.

Wie schon Philoktet im antiken Drama auf Grund seines Schmerzes aus seiner topographischen Vertrautheit entfernt wurde, so entfernt sich Jakob selbstbestimmt aus seiner vertrauten Umgebung.¹⁷⁶

Es vollzieht sich gemeinhin exakt das, was das Zitat von Iris Herman über die Motivationskraft aussagt: Für Jakob ist der Schmerz „Beweggrund dafür, [s]ein altes Leben zu verlassen, und ein neues zu wagen.“¹⁷⁷

Um noch ein letztes Mal zu Philoktet zurückzukommen, an anderer Stelle schreibt Iris Herman „Letztlich läuft im Schmerz des Philotket das ganze Stück zusammen. Der Schmerz ist Movens der Handlung, nicht nur Begleiterscheinung.“¹⁷⁸

Diese Aussage lässt sich ebenso auf die untersuchten Werke dieser Arbeit übertragen.

Der Schmerz ist Ausgangspunkt, Ursache und Hintergrund für die gesamte Handlung der betrachteten Texte.

¹⁷⁵ Hermann(2006), S.45.

¹⁷⁶ Vgl. ebda. S. 68.

¹⁷⁷ Ebda. S. 45.

¹⁷⁸ Ebda. S. 76.

Nicht nur für Jakob, den Protagonisten in „Wildwasser“, sondern auch für Malvina, die Protagonistin in „Rotkäppchen muss weinen“, stellt der Schmerz einen Beweggrund dar. In Malvinas Fall tritt die tatsächliche Bewegung im Raum etwas weniger in Erscheinung. Aber auch ihre Figur legt Strecken mit ihrem Fahrrad zurück und bleibt nicht an einer Stelle verortet. Die Bewegung, die sich in Malvinas Fall jedoch stark herausbildet, ist eine innere, gedankliche Bewegung. Auf Grund ihres Schmerzes sieht sie sich gezwungen, sich mit der Ursache ihrer Schmerzen auseinanderzusetzen. Auch sie will nicht in einem schmerzenden Zustand verharren, sondern weg von ihrem Schmerz hinein in ein neues Leben treten. Um dieses besagte neue Leben zu erreichen, muss sie es wagen anderes zu denken. Schmerz kann in diesem Kontext als ursächlich für das Phänomen des Wegstrebens vom alten Denken betrachtet werden und ihm ist in diesem Fall die geistige Innovation zu verdanken.

Die Argumentation, die suggeriert, dass Schmerz Denken, beziehungsweise neues Denken veranlasst, hat vor allem Friedrich Nietzsche geprägt. Der Beginn eines jeden neuen Gedankens ist für ihn mit Schmerzvollem verbunden. Er zeichnet hierfür das Bild des „Gebärens“. Es schmerzt, einen neuen Gedanken zu gebären.¹⁷⁹ „Denken ist wie das Leben und insbesondere der Beginn des Lebens als Geburt mit Schmerzvollem verknüpft, das Schmerzhaftes ist ihm Notwendigkeit dafür, dass Denken geschieht.“¹⁸⁰

Schmerz hat in den Romanen „Wildwasser“ und „Rotkäppchen muss weinen“ die Funktion, Anlass für neue Gedanken zu sein und er ist folglich mit Nietzsches Worten gesprochen „die Notwendigkeit dafür, dass Denken geschieht“. Dieses Denken schafft die Grundlage für die Auseinandersetzung mit sich selbst, beziehungsweise die Selbstreflexion, die eine Notwendigkeit für eine jede Entwicklung darstellt. Vor allem in der Phase der Adoleszenz ist eine solche Entwicklungsmöglichkeit von zentraler Bedeutung.

Das Schmerzvolle aller Anfänge erleben die adoleszenten ProtagonistInnen in den Entwicklungsprozessen, die sie in der jeweiligen Erzählung durchlaufen und um die die Handlungen kreisen. Erst der Schmerz als Beweggrund treibt die Geschehnisse an. Jakob beschließt von zu Hause wegzugehen und Malvina fasst letztendlich den Entschluss, von ihrer Vergangenheit zu erzählen. Ihre „Bewegung“ zeichnet sich durch ihre Fähigkeit zu schreien ab. Auf der ersten Seite wird das Ende schon vorweggenommen „*Ich werde so*

¹⁷⁹ Vgl. Hermann(2006), S. 42.

¹⁸⁰ Ebda. S. 42.

laut schreien können, dass alle Angst vor mir bekommen und vor mir davonlaufen, wenn ich es will“. (R, S. 7) Auf der letzten Seite schließt sich sozusagen der Kreis, weil das selbst ernannte Ziel erreicht wurde: *„Ich heiße Malvina, und ich habe gelernt zu schrein. Ich kann laut schrein. Manchmal laufe ich hinaus, dorthin, wo die Villa stand. [...] Dann schreie ich, so laut, dass alle davonlaufen.“* (R, S.223) Der Lernprozess, beziehungsweise die Entwicklung, die die Protagonistin vollzogen hat, wird durch das „Schreien- können“ gekennzeichnet. Was zu Beginn der Geschichte noch als Wunschvorstellung in der Zukunft lag, wird am Ende auch tatsächlich erreicht, dazwischen liegt aber ein langer, schmerzvoller Weg, der bestritten werden musste. Nur durch den „Impuls nicht beim Schmerzhaften zu bleiben“ wird das Schreien erlernt, indem die Protagonistin Malvina alles Vergangene aufarbeitet und gegen Ende fähig ist, ihren Schmerz, respektive die Ursache für ihren Schmerz, zu benennen und auszusprechen beziehungsweise aufzuschreiben.

Dass Schmerz als Motor und entscheidende Motivationskraft für Handlungen fungiert, kann einerseits mit dem Ansatz Nietzsches, der ihn am Anfang allen Denkens sieht, untermauert werden und andererseits kann auch eine Theorie Sigmund Freuds herangezogen werden. Schmerz hat nichts mit der Umkehrung von Lust zu tun, sondern er ist ein „Weg zur Vermeidung einer größeren Trauer um den Verlust eines verlorenen Objektes“.¹⁸¹

Diese Aussage über Schmerz deckt sich beinahe mit Jakobs Intention bei seiner Fahrt auf der Suche nach dem Vater. Sein Weg wird von Heidi Lexe als Trauerritual beschrieben und ist somit de facto ein „Weg zur Vermeidung einer größeren Trauer um den Verlust eines verlorenen Objektes“. Der Schmerz am Verlust des Vaters zeichnet sich nämlich durch das körperliche Leiden und durch die gesamte Suche aus.

Erst Jakobs Suche nach dem Vater, seine mit dem Charakter der Passion unterlegte Fahrt zu jenem Ort, an dem der Vater ertrunken ist, erfüllt für Jakob die Funktion eines Begräbnis-, respektive Trauerrituals (und ist der Passion gleich ein Liebesakt am Vater). Erst das rituell unterlegte Leiden am Verlust, das sich als körperlicher Schmerz abzeichnet, ermöglicht den Übergang, die Passage in ein Leben selbstbestimmter Anerkennung dieses Verlustes.¹⁸²

Das Leiden am Verlust ermöglicht die Anerkennung des Verlustes und vermeidet somit die „größere Trauer“. Malvinas Schmerz resultiert nicht aus dem Verlust einer geliebten

¹⁸¹ Hermann(2006), S. 26.

¹⁸² Lexe (2010), S.222.

Person, man kann ihr Leid dessen ungeachtet als Verletzung beziehungsweise Verlust der körperlichen und seelischen Integrität bezeichnen. Ihr erneutes Leiden bewirkt nämlich, dass sie sich mit ihren Schmerzen auseinandersetzt und somit Schritte einleitet, um sich aus ihrer Situation zu befreien. Auf Grund dieser Auseinandersetzung beginnt sie, ihre Vergangenheit zu rekonstruieren und die im Text als blinde Flecken beschriebenen Erinnerungslücken bekommen wieder Farbe. Dadurch befreit sie sich sozusagen durch Schmerz ein Stück weit vom Schmerz.

Die Tendenz, dass Schmerz auch Heilung initiieren kann, wurde auch von Pontalis aufgegriffen. Er schrieb ebenfalls über dieses Phänomen, dass Leiden als „Schirm gegen den Schmerz“ dienen kann. „Viel zu leiden - da, wo es sein muß, und solange es sein muß - um nicht zuviel auf ewig zu leiden?“¹⁸³

Diese Aussage gilt für die ProtagonistInnen beider Texte, das Leid und der Schmerz dienen dazu, sich davon befreien. Schmerz ist Motor für Veränderung und somit ein wichtiger Initiator für die Entwicklung, die Jakob und Malvina durchmachen.

Die ambivalente Funktion von Schmerz als zugleich destruktive und konstruktive Kraft wurde in den Schmerzdiskursen unterschiedlichster Art beschrieben.

Schmerz wirkt sich auf die Handlung der Texte in Bezug auf die ProtagonistInnen aus. Die Darstellungsform von Schmerz äußert sich in den beiden analysierten Texten, die ja wie bereits erwähnt, in einem schmerzlichen Gesamtkontext zu betrachten sind, auch in atmosphärischen Beschreibungen:

In Hochgatterers „Wildwasser“ ist zu beobachten, dass das Klima, beziehungsweise die Wettererscheinungen, auf das Innenleben Jakobs referieren. Die Bedeutsamkeit des Wetters ist schon daran erkenntlich, dass Jakob bereits im zweiten Satz des Textes darauf zu sprechen kommt. „Draußen hatte es fünfunddreißig Grad im Schatten und Luftfeuchtigkeit Null“ (W, S.7) Die gesamte Erzählung hindurch wird das Klima als heiß und sonnig beschrieben. „Aus der Ferne war die Sirene eines Rettungsautos zu hören. Vielleicht hatte jemanden der Hitzschlag getroffen.“ (W, S.63) Nachdem Jakob die Nacht im Autowrack verbracht hat, schildert er: „Es war schätzungsweise sieben Uhr, vielleicht auch noch früher. Die Temperatur war jedenfalls bereits erbarmungslos im Steigen.“ (W, S.70) Die Temperaturen werden durch einen inhaltlichen Verweis, dass jemand einen

¹⁸³ Hermann (2006), S.27.

Hitzeschlag bekommen haben könnte, später durch Jakobs Sonnenbrand, sowie auch sprachlich durch das Adjektiv „erbarmungslos“ negativ konnotiert. Man kann dadurch auf Jakobs Innenwelt, die ebenfalls „aufgeheizt“ und auch erbarmungslos gegenüber seiner Umwelt und seinen Mitmenschen ist, schließen. Im Drogen- sowie im Fieberrauch steigt sich die Temperatur wiederum und wird mit Jakobs Innenwelt verknüpft. „Es hatte vierzig Grad im Schatten. Mein Herz schlug zweihundertmal in der Minute“. (W, S. 82)

Iris Herman schreibt über das Werk „Livro do desassosego“, dass „sich äußere und innere Eindrücke in Bildern, die aus Außenwelt und Innenwelt zugleich stammen“, vermengen. Diese Beobachtung kann man auch an Jakobs Schilderung erkennen. Die meteorologischen Erscheinungen sind als eine Art Seelenzustand zu lesen.¹⁸⁴ Im Fieberwahn meint Jakob „Der Mond war im Abnehmen und verströmte so was wie halbherzigen Optimismus. Vorne, im Licht, hatte er hundertzwanzig Grad plus, hinten im Schatten, hundertzwanzig Grad minus. [...] Heiß, kalt, heiß, kalt, heiß, kalt.[...]“ (W, S. 92)

Die klimatischen Verhältnisse, und in diesem Beispiel konkret die Temperatur, erhalten die Funktion, auf die „Versehrtheit“ hinzuweisen. Die Gedanken und Empfindungen springen hin und her, was durch den Wechsel von „heiß“ und „kalt“ skizziert wird. Schmerz als „Trennung von Zusammengehörigen“ trennt hier das Kälte- und Wärmeempfinden. Die „kalte“ Verhaltensweise nach außen und die „hitzige“ Innenwelt der Figur Jakob, die schon im Kapitel „Schmerz benehmen“ eingehend besprochen wurde, wird in den atmosphärischen Beschreibungen ganz klar weiter gesponnen.

Schmerz wirkt sich, nicht nur was Plot und Figuren betrifft, auf die Texte aus. Er initiiert auf mehreren Ebenen eine Dynamik. In „Wildwasser“ steigert sich die Hitze im Zuge Jakobs Suche und nimmt kontinuierlich zu. „Obwohl wir die Seitenfenster offen hatten, war es enorm heiß im Wagen.“ (W, S. 122) Je näher er der Unglücksstelle des Vaters kommt, desto „heißer“ wird es. „Die Gipfel der Ennstaler Alpen steckten in einem graubraunen Himmel. Die Hitze schien eher noch zugenommen zu haben“ (W, S. 124). Erst ganz zum Schluss, kurz vor Jakobs Ziel, entspannt sich die Wetterlage. „Draußen fielen die ersten schweren Tropfen“. (W, S. 125) An dieser Stelle ist wieder ganz klar die Verbindung von Außen- und Innenwelt zu erkennen. Parallel zum Klima, das sich verändert und in seiner „Erbarmungslosigkeit“ zurückweicht, kommt auch Bewegung in Jakobs Innenwelt. „Ich weinte. Ich beschloss, das Paddel zu behalten. Nach einer Weile war ich tropfnaß“ (W, S. 125). Es beginnt zu regnen und Jakob beginnt zu weinen. Das

¹⁸⁴ Vgl. Hermann (2006), S. 182-185.

Wort „tropfnaß“ markiert die Verbindungsstelle: Er ist ohne Frage tropfnass vom Regen, von den äußeren Bedingungen, aber auch von seinen eigenen Tränen, von seiner Innenwelt. Im gesamten Text werden die Hitze und der Schmerz des Protagonisten kontinuierlich gesteigert, erst ganz zum Schluss findet Erlösung statt und diese äußert sich dann in doppelter Form. Nämlich zum einen in der klimatischen Erscheinung des Regens und zum anderen in den Tränen Jakobs, die endlich fließen. Diese Ereignisse werden am Ende der Erzählung aneinandergespleißt und verdeutlichen einmal mehr die angesprochene Verbindung von Innen- und Außenwelt.

Im Aufsatz „Der Schmerz als Ausnahmezustand des Körpers“ beschreibt Iris Hermann das Phänomen „Weinen“ als „das Nicht-mehr-Aushalten-Können und dennoch dem Schmerz sich ergeben [wollen]“.¹⁸⁵ In „Wildwasser“ ist dieses Nicht-mehr-Aushalten-Können des Schmerzes von Beginn an gegeben und ist folglich der Anlass, dass sich der Protagonist Jakob auf seine Fahrt begibt, sich auf den Weg macht. Genau hier wird wieder die Funktion des Schmerzes als Motor, als Initiator für Bewegung ersichtlich. Von seinem Zimmer aus, in dem die metaphorische „Betonplatte der Traurigkeit“ (W, S.14) auf ihn zu sinken droht, bewegt er sich weg durch das Land, vorbei an zahlreichen Orten, findet Unterkunft und Zwischenaufenthalt beim Pfarrer Reinhold Tauscher und befindet sich am Ende an der Brüstung von welcher er auf die Enns hinuntersehen kann, in der sein Vater ertrank. Erst hier kann er weinen und sich dadurch dem Schmerz ergeben.

7.2 Schmerz als Mittler und Vermittler

Dem Schmerz wird nicht nur die Funktion des Motors und Initiators zugeschrieben, sondern auch eine des Mittlers und Vermittlers zwischen verschiedenen Welten. Zum einen vermittelt er zwischen Innen- und Außenwelt eines Individuums, indem er zum Beispiel inneres, beziehungsweise seelisches Leid am Körper, durch Körpersprache oder durch das oft erwähnte Schmerzverhalten der Außenwelt aufzeigt. Andererseits kann sich die aggressive Außenwelt, das heißt ein destruktives Handeln, auch auf die Seele auswirken. In den einführenden Kapiteln wurde erklärt, dass seelischer Schmerz für körperlichen eintreten kann und umgekehrt. Infolgedessen zeichnen sich Einwirkungen der Außenwelt auf den Körper, auf die Person, auch als Leid im Innenleben eines Individuums ab.

¹⁸⁵ Hermann (2009), S. 130.

„Das Tor zwischen Innen- und Außenwelt“ (-diesen Titel schreibt Iris Herman dem Schmerz unter zahlreichen anderen zu) wirkt sich auf die Texte maßgeblich aus. Das geschieht insofern, dass wenn Schmerz nicht explizit geäußert werden kann, anstelle einer Schmerzrede das Innenleben der Protagonisten in Form von Gedanken und Gedankenströmen geschildert wird und so Schmerz über diesen Umweg für den Leser fassbar gemacht wird.

Als Tor zwischen Innen- und Außenwelt hat der Schmerz eine wichtige Funktion, die ihn für den literarischen Text interessant macht. Seine Zwischenstellung lässt sich zudem lebensgeschichtlich deuten. Er vermittelt zwischen Vergangenheit und Gegenwart und nimmt eine Erinnerungsfunktion wahr. Schmerz inszeniert und aktualisiert, er realisiert ein schwer fassbares Geschehen, indem er es in unmittelbarer Weise auf das Erleben des Subjektes bezieht.¹⁸⁶

Ganz deutlich wird diese Funktion des Schmerzes in „Rotkäppchen muss weinen“. In Malvinas Fall aktualisiert und realisiert Schmerz für sie das schwer fassbare Geschehen der sexuellen Übergriffe des Großvaters. Ihr Leiden zeichnet sich zu großen Teilen in ihren Erinnerungen ab, die aber erst durch aktuellen Schmerz wieder hervorgerufen werden. Für die Protagonistin Malvina ist der Schmerz de facto ein Tor zur ihrer Vergangenheit und zu ihrer Innenwelt. Die Dissoziation, die Abspaltung des Körpers von der Seele als Abwehr- und Bewältigungsmechanismus für schwer erträgliche Gefühle oder Ereignisse, wurde schon im Zusammenhang mit Schmerz, der sich am Körper ausdrückt, erläutert. Aber auch für die Funktion des Schmerzes als Vermittler zwischen Innen.- und Außenwelt hat das Phänomen der Dissoziation eine grundlegende Bedeutung.

Iris Hermann beschreibt in ihrem Werk „Schmerzarten“ eine Textstelle aus „Malina“ von Ingeborg Bachmann folgendermaßen: „Was die Ich-Figur hier beschreibt, ist eine Dissoziation nicht nur des eigenen Subjekts, sondern der ganzen Außenwelt. Die Dinge haben ihre Konturen verloren, sie sind Farbigkeiten ohne eine feste Gegenständlichkeit.“¹⁸⁷

Genau diese Beschreibung findet sich auch im Werk von Hanika an einigen Textstellen wieder. Das Gefühl, die Welt nicht mehr fest und gegenständlich vor Augen zu haben und ohnmächtig zu werden, erlebt die Protagonistin Malvina kontinuierlich. „[...] jetzt falle ich in Ohnmacht, gleich kann ich nicht länger die Luft anhalten und muss sterben“ (R, S. 39) „Von diesem Satz ist mir ganz schwindelig geworden“. (R, S. 62) Die Gefühle der Ohnmacht spitzen sich so weit zu, dass Malvina sich nicht mehr nur so fühlt, als ob sie

¹⁸⁶ Hermann (2009), S.27.

¹⁸⁷ Hermann (2006), S. 233.

ohnmächtig werden würde, sondern sie es an einer Stelle aus Angst vor dem Großvater auch tatsächlich wird. „Schließlich dreht sich alles einmal um sich selbst, und mir wird schwarz vor Augen, was ich noch höre, ist der Knall, als ich mit dem Hinterkopf gegen das Schränkchen im Flur, auf dem das Telefon steht, krache.“ (R, S. 95) Das Gefühl der Ohnmacht und Hilflosigkeit drückt sich, wie von Iris Hermann beschrieben, auch hier durch Schwindel aus, indem die Dinge beziehungsweise die Welt abstrakt wahrgenommen werden „[...]sage ich und spüre, wie sich die Welt um mich wieder zu drehen beginnt.“(R, S. 136)

Es wird deutlich, dass die Welt auf Grund des Schmerzes nicht mehr fassbar ist. „Die Welt saust an mir vorbei“ (R, S. 156). Farbigkeiten, die Hermann beschreibt, wenn die Dinge ihre Konturen verlieren, äußern sich in Malvinas schmerzlicher Gefühlswelt als Farblosigkeit und Dunkelheit, die aus Angst vor ihrem Großvater über sie hereinbricht. „Opa wird zu uns ziehn, dieser Satz huscht in meinem Kopf herum und macht, dass alles um mich herum verblasst, es gibt keine Farben mehr, nur noch Lichtpunkte in einer immer größer werdenden Dunkelheit“. (R, S. 151) Die Welt gestaltet sich für die Protagonistin zum Teil anders, fern der Realität nimmt sie nur mehr Farben und Konturen wahr. „Ich sehe nur Wolken vor meinen Augen ziehen, dieselben wie draußen, nur viel größer und weicher, und mir wird klar, dass ich selbst genau hinter meinen Augen sitze.“ (R, S.68) Über dieses, in „Rotkäppchen muss weinen“ so eindrucksvoll beschriebene Phänomen der „Ablösung vom Ich und der konturenlosen Welt“, schreibt Hermann außerdem: „Der Wahnsinn macht die Welt gewissermaßen flüssig, sie ist bis ins Extreme veränderbar und er ist es anscheinend, der das Trauma überhaupt erst artikulierbar macht. In einer Verletzung, die das Ich auseinanderreißt, buchstäblich sogar, sind es Bilder wie diese, Bilder von völligen Dezentrierungen des Ichs, die solche Verletzungen zu zeigen vermögen.“¹⁸⁸

Im Falle des Textes „Rotkäppchen muss weinen“ kann man nicht davon sprechen, dass die Protagonistin dem Wahnsinn verfällt oder dass eine völlige Dezentrierung des Ichs stattfindet. In abgeschwächter Form zeichnet Hanika aber sehr wohl Bilder, in denen Malvina ihren Körper verlassen will oder es auch tut. Sie zieht sich in ihren Kopf zurück, fällt in Ohnmacht und personalisiert an einer Stelle ihr Herz. „[...] und ich höre mein Herz

¹⁸⁸ Hermann (2006), S.233.

schlagen, laut im Kopf, in den Ohren und im Hals, als wollte es aus meinem Körper springen und davon laufen“. (R, S.38) Das Phänomen des „Körper- von- der- Seele- Abspaltens“ und das Verschwimmen der Konturen ist ein Umgang der Protagonistin mit den Verletzungen und dem Trauma, das sie auf Grund der sexuellen Übergriffe erlitten hat. Die Reaktion kann man als eine abgeschwächte Form von Wahnsinn deuten, auch eine Dissoziation findet wie bereits erwähnt statt, wobei man aber nicht von einem völligen Verlust des Ichs sprechen kann. Auf jeden Fall ist festzustellen, dass man so wie Iris Hermann das deutet, die Bilder der veränderten Welt als Ausdrucksart des Schmerzes, also als Weg des Zeigens der Verletzungen sehen kann. Auf Grund der Funktion des Schmerzes als Tor zur Innenwelt zieht sich Malvina in sich „hinter ihr Auge zurück“ (R, S. 68), macht sich „klein in ihrem Körper“ und fängt somit an, sich mit ihrer Situation auseinander zu setzen. Das „In- sich- Hineinhören“ und Fühlen setzt etwas in Bewegung und ist Ursache dafür, dass Malvina am Ende stark genug ist, das Geschehene Großteils auszusprechen und aufzuschreiben.

7.3 Schmerz und Identität

In den ausgewählten Primärwerken erleben die ProtagonistInnen einerseits Schmerz auf Grund des konkreten schmerzlichen Kontextes, indem sie sich befinden, so erleidet Jakob den schmerzlichen Verlust des Vaters und Malvina muss die sexuellen Übergriffe des Großvaters erdulden. Andererseits befinden sich beide, wie schon in den einführenden Kapiteln erwähnt, in der Phase der Adoleszenz, die an sich schon eine konfliktgeladene und schmerzliche Lebenssituation darstellt. Deshalb spricht man im Zusammenhang mit dieser Lebensphase von adoleszenten Krisen, die aus ihr erwachsen.

Die adoleszente Krise entsteht dadurch, dass sich Heranwachsende in einer Übergangsphase zwischen zwei Ordnungen befinden. Der Übergang von der Ordnung der Familie zur Ordnung der Kultur. Mario Erdheim, Schweizer Ethnologe und Psychoanalytiker verwendet diese beiden Begriffe der „Familie“ und „Kultur“. Er übernimmt das Gegensatzpaar Familie und Kultur von Sigmund Freud und versteht unter dem Begriff „Kultur“ alle sozialen Ordnungen, die außerhalb der Familie angesiedelt sind. Zum Beispiel die Schule, verschiedene Arten von Vereinen, die Peer-group und auch die unterschiedlichen Formen gesellschaftlich organisierter Arbeit. Der Übergang von der einen in die andere Ordnung löst ohne Zweifel Konflikte aus. Der adoleszente Mensch

befindet sich in dieser Übergangsphase in einem Zustand des „Hin- und- Hergerissen-seins“¹⁸⁹

Verläßt der Adoleszente die Familie, so läßt er die engen familiären Bindungen hinter sich, welche die Realisierung seiner individuellen Freiheit bisher eingeschränkt haben. Mit dem Übergang in die „Kultur“ tritt der Adoleszente aber auch aus dem familiären Umfeld heraus, in dem er bisher ganz selbstverständlich aufgehoben war. Die Hoffnung auf Unabhängigkeit und Autonomie treibt den Adoleszenten von der Familie in die „Kultur“; die Sehnsucht nach Sicherheit und festen Werten drängt ihn in die Familie zurück.¹⁹⁰

Die Adoleszenz ist als Übergangsphase zu begreifen, als Wechsel der Lebensorte und als Wechsel des anthropologischen Status.

Die Frage, die sich nun stellt, ist, wie kommt der Schmerz an dieser Stelle ins Spiel. Wo und in welcher Form knüpft Schmerz an diese Thematik an und welche Funktion erhält er?

Heinrich Kaulen bezeichnet die Phase der Adoleszenz als „Prozess einer prekären Identitäts- und Sinnsuche“. Diese Situation ist von Unsicherheit und Widersprüchlichkeit geprägt, jene Gefühle wurden im obigen Zitat mit der Ambivalenz von Streben nach Autonomie und gleichzeitiger Sehnsucht nach Sicherheit geschildert.

Schmerz wird, wie im definitorischen Kapitel erläutert, als „Trennung von Zusammengehörigen“ gedeutet. Das kann entweder auf den Körper bezogen als Läsion oder Wunde von der Schmerz herrührt, oder als „Schmerz über „Brüche“ im Leben“¹⁹¹, die seelisches Leid verursachen, gedacht werden.

An dieser Stelle äußert sich der Anknüpfungspunkt des Schmerzes an die Phase der Adoleszenz, die von Natur aus konfliktbeladen ist und in einigen Fällen zu Störungen in Persönlichkeitsentwicklung etc. führen kann. Im Aufsatz „Passage und Passion“ erläutert Heide Lexe den Zusammenhang, der sich zwischen Literatur und jenen besagten Konflikten, Leiden und Störungen auftut: „Literatur speist sich aus solchen Störungen, seien sie nun individuell, familiär, sozial, politisch, medial, kommunikativ, sprachlich, historisch, kulturgeschichtlich etc. bestimmt. Auch Jugendliteratur erzählt dort, wo sie analytische Relevanz besitzt, an den Bruchlinien des Identitätsfindungsprozesses.“¹⁹²

¹⁸⁹ Vgl. Thimm, Günter: „Das Chaos war nicht aufgebraucht“. Ein adoleszenter Konflikt als Strukturprinzip von Brechts Stücken. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 12 – 13.

¹⁹⁰ Vgl. ebda. S. 13.

¹⁹¹ Hermann(2006), S. 23.

¹⁹² Lexe (2010), S. 217.

Die Störung, aus der sich Jugendliteratur in den konkreten Fällen speist, sind also die Bruchlinien der Identitätsfindungsprozesse, das heißt die Krisen, die in der sogenannten Phase der Adoleszenz erwachsen.

Bei Adoleszenzkrise geht es vorrangig um die Frage der Identität. Die Suche nach der Identität fordert „eine Position der Selbsterforschung, Selbstkritik und Selbsterkenntnis.“¹⁹³ Die Krisenhaftigkeit dieser Phase drückt sich durch Selbstzweifel, ein negatives Lebensgefühl, Abwendung von den Eltern und Lehrern oder Disziplinprobleme aus.¹⁹⁴

Die genannten Ausdrucksformen der Krise treffen alle auf den Protagonisten in „Wildwasser“, auf Jakob, zu. Jakobs Selbstzweifel treten durch den Vergleich mit seinem Vater hervor. Er ist sich, als sein Vater noch lebte, vor allem bei den zahlreichen Paddelausflügen immer unzureichend vorgekommen. Die Unsicherheit dem anderen Geschlecht gegenüber und die Abwehrhaltung, die Jakob gegenüber Freunden einnimmt, lassen ebenfalls auf Selbstzweifel schließen. Das negative Lebensgefühl wurde auch schon anhand zahlreicher Wiedergaben seiner Gedanken im Text in den vorhergehenden Kapiteln erläutert. Von zynischen Bemerkungen über „schlimme Sachen“ wie „Krieg und Folter und Kindesmißhandlung“ (W, S.63) bis hin zu Lichtlein, die bloß „Hungerkinder aus der Sahelzone“ brauchen (W, S.71), sind seine negativen Gefühle durch den gesamten Roman gestreut. Eine Abwendung von den Eltern, in Jakobs Fall von der Mutter und von Lehrern ist ebenso gegeben. Der Protagonist spricht von seiner Mutter als „ahnungslose Kindergärtnerin“ (W, S.89) und von einer ehemaligen Lehrkraft als „vertrockneten Religionslehrerin“ (W, S.71). Nach seinem Drogenkonsum, der per se ja schon als Disziplinproblem zu ahnden ist, kommt es zu disziplinären Schwierigkeiten in der Schule, die Jakob jedoch nur rückblickend erwähnt. Er bestiehlt vor seiner Fahrt die Mutter und zeichnet sich durch ein grundsätzlich respektloses Verhalten anderen Menschen gegenüber aus.

Im Falle der Protagonistin in „Rotkäppchen muss weinen“ zeigen sich diese Tendenzen ebenso, wenn auch in deutlich abgeschwächter Form.

Disziplinprobleme und ein negatives Lebensgefühl sind in Malvinas Fall, wenn überhaupt, dann nur marginal vorhanden. Selbstzweifel und die Abwendung von den Eltern sind aber eindeutig zu erkennen. Die besagten Selbstzweifel werden in einigen Passagen explizit

¹⁹³ King (2002), S. 85.

¹⁹⁴ Vgl. Mayerhofer-Sebera (2010), S. 17.

geäußert. „Das Gefühl habe ich ja langsam selber, dass etwas mit mir nicht stimmt“. (R, S. 113) Eine negative Einstellung dem Vater gegenüber wird ostentativ artikuliert. Der Mutter gegenüber besteht dagegen eine passive Aggression. „Du könntest auch mal was tun!“, schreie ich vor ihrem Zimmer. Extra laut. Damit meine Mutter zusammenzuckt und ihre Kopfschmerzen noch schlimmer werden.“ (R, S. 30) Die Spannungen mit der Mutter sind über weite Strecken zu spüren. Malvina fühlt sich von ihr im Stich gelassen, die durch Migräne und Schwächeanfälle entschuldigte Passivität und Servilität gegenüber dem autoritären Vater ist für die Protagonistin Malvina nur schwer zu ertragen.

Der Schmerz in seiner Funktion als Tor zwischen Innen- und Außenwelt ist auch im Zusammenhang mit adoleszenten Krisen bedeutsam.

„Vera King stellt also den Zusammenhang zwischen Außenwelt und Innenwelt des Menschen her; sie geht sogar davon aus, dass Identität schlussendlich jene Kompetenz ist, „in einem dynamischen Konfliktfeld zwischen Selbst und inneren und äußeren Objekten immer wieder Formen von Kohärenz, Kontinuität und Konsistenz zu erreichen“. Die Suche nach sogenannter Identität stellt sich dabei als schwierig, risikoreich, differenziert und nicht selbstverständlich dar, gerade in modernisierten Gesellschaften.“¹⁹⁵

Die Definition von Schmerz als Trennung von Zusammengehörigem im einleitenden Kapitel lässt sich auch relativieren. Schmerz kann nicht nur destruktiv sondern auch nützlich und fruchtbringend sein. Identität steht in dieser Hinsicht dem Schmerz sehr nah, ebenso wie er ist dieser Begriff eine subjektiver. Auch Identität hat „eine trennende und verbindende Funktion“¹⁹⁶ und muss „handelnd erworben werden“.¹⁹⁷

Bei der Entwicklung einer eigenen Identität bei den Individuationsprozessen „geht es darum, die Herkunftsfamilie mit ihren Mythen, Werten und Einstellungen zu relativieren, sie als einzig sinngebende Instanz zu überwinden [...]“.¹⁹⁸

Um sich von der Familie zu emanzipieren, muss etwas in Bewegung gesetzt werden. Hier kommt wieder der Schmerz als sogenannter Beweggrund ins Spiel: „Der Auszug aus der bekannten, alten Welt ist der erste Schritt zu einer neuen Entwicklung.“¹⁹⁹

Günther Thimm untersucht in seinem Werk „Das Chaos war nicht aufgebraucht“ den adoleszenten Konflikt als Strukturprinzip von Brechts Stücken. Er entnimmt für dieses

¹⁹⁵ Mayerhofer-Sebera (2010), S. 18- 19.

¹⁹⁶ Kalteis (2008), S. 99.

¹⁹⁷ Ebda. S. 99.

¹⁹⁸ Ebda. S. 32.

¹⁹⁹ Ebda. S. 101.

Vorgehen der Märchenforschung den Begriff „Abholwesen“, die den Adoleszenten von der Familie abholen und in die „Kultur“ mitnehmen.²⁰⁰ Die beiden Begriffe Familie und Kultur, die von Mario Erdheim in den Zusammenhang mit Adoleszenz gebracht wurden, wurden bereits erläutert. Der Übergang von der Ordnung der Familie zur Ordnung der Kultur verläuft nicht konfliktfrei, weil zwischen den beiden Ordnungen ein antagonistisches Verhältnis herrscht.

In der Person des Reinhold Tauschers findet Jakob eine Person, die ihm Trauer über den Verlust eines geliebten Menschen vorlebt und somit hilft, den Tod seines Vaters zu akzeptieren. Er ist in dem Sinne kein Abholmensch, weil Jakobs Entschluss, von zu Hause wegzugehen, das heißt, aus der Ordnung der Familie hervorzutreten, nicht von einer außenstehenden Person veranlasst wurde, sondern von ihm selbst getroffen wurde. Er findet jedoch außerhalb seiner Familie Menschen, die ihm helfen den Verlust zu betrauern. Wegen des „existenziellen Leidens von Reinhold Tauscher am Selbstmord seiner Schwester vor vielen Jahren“²⁰¹ erkennt Jakob, dass er selbst seine Trauer verarbeiten muss. Wie bereits erwähnt, äußert sich Jakobs Trauer über weite Strecken im Text nicht explizit, er weint nicht, er teilt sich nicht mit. Eine Schlüsselstelle für Jakob stellt die Passage dar, in der er den Pfarrer Reinhold Tauscher unter der Trauerweide weinen sieht.

„Er stand eine Weile ganz ruhig da, dann ging ein Beben durch seinen Körper, und er kniete sich hin. Ich sag, daß vor ihm auf dem Boden eine kleine Schatulle aus dunklem Holz stand. Ein tiefes Schnauben drang aus ihm, und sein Oberkörper wankte einige Male vor und zurück. Er begann zu weinen. Er faltete schließlich das Blatt Papier und legte es samt dem anderen Ding in die Schatulle. Während ihm die Tränen über die Wangen rannen, murmelte er unverständliches Zeug.“ (W, S. 84)

Bemerkenswert ist an dieser Stelle, dass die Gesten der Trauer von Jakob detailliert beschrieben werden, während er seine eigenen, wenn überhaupt, nur kurz abtut. Heidi Lexe bezeichnet Reinhold Tauscher „als Mentor im Kontext des Individuationsprozesses“. Er hilft dem Protagonisten Jakob deshalb auf seinem Weg, weil er ihm als Vorbild in der Trauer dient. Jakob kann zu diesem Zeitpunkt (noch) nicht richtig weinen und trauern, deshalb übernimmt Reinhold Tauscher das für ihn. „Tauscher“ kann in diesem Zusammenhang als sprechender Name gedeutet werden, weil er mit Jakob „tauscht“ und ihm einen Spiegel vor hält. Dass Jakob die Situation unter der Trauerweide sehr nahe gegangen ist, zeigt sich dadurch, dass er Tage später den Ort wieder aufsucht und die

²⁰⁰ Vgl. Thimm (2003), S. 21.

²⁰¹ Lexe (2010), S. 221.

Schatulle mit dem Abschiedsbrief von Tauschers Schwester ausgräbt. „Das war ein ziemlicher Hammer. Jetzt wußte ich, warum er damals geheult hatte. Ich rechnete: das Ganze lag fast auf den Tag dreiundzwanzig Jahre zurück.“²⁰² (W, S.118) Nach der Klärung des Geheimnisses von Reinhold Tauscher ist Jakob bereit, sich ihm anzuvertrauen und er legt das letzte Stück des Weges zur Unglücksstelle gemeinsam mit dem Pfarrer und Judith zurück. Als Abholwesen nach der Theorie von Mario Erdheim kann Pfarrer Tauscher in „Wildwasser“ nicht verstanden werden. Bezeichnend für die Phase der Adoleszenz, in der sich der Protagonist Jakob befindet, ist jedoch, dass er den Mentor, Begleiter und das Vorbild in seinem Trauerprozess nicht in der Familie findet. Er muss aus ihr heraustreten und in der „Welt draußen“ Hilfe beim Übergang „in ein Leben selbstbestimmter Anerkennung [des] Verlustes“²⁰³ suchen.

Auch Malvinas Begleiter auf dem Weg heraus aus ihrer schweren Situation in ein Leben, in dem sie mutig genug ist sich zu wehren, finden sich nicht im Ordnungssystem der Familie.

Lizzy und ihre Mutter stellen für Malvina das Gegenbild zu ihrer eigenen patriarchalischen Familie mit den starren Strukturen dar.

„Und was ist, wenn niemand Lust hat, mit ihm nach Österreich zu fahren, sagt sie dann. Wir fahren nämlich fast immer nach Österreich, in den Sommerferien. Ich zucke mit den Schultern; ob wir Lust haben, ist Papa egal. Ich würde Österreich hassen, sagt Lizzy inbrünstig. Sie und ihre Mutter fahren jedes Mal woandershin, sie fahren mit einem alten blauen VW-Bus und tun so als wären sie Zigeuner, das letzte Mal waren sie in Portugal, da waren sie sieben Wochen weg, weil der Bus in Portugal kaputtgegangen ist und die Portugiesen so lange gebraucht hatten, um ihn zu reparieren.“(R, S.146)

Lizzy und ihre Mutter zeigen Malvina ein Bild jenseits ihrer eigenen Familie, indem sie nicht jedes Mal in dasselbe Land reisen. Sie bewegen sich frei, autonom und ohne männliche Unterstützung. Damit fungieren sie als klarer Gegenpol zu Malvinas Vater, der das Gegenteil verkörpert, indem er zum Beispiel nur auf Paul, den älteren Sohn der Familie hört, „schließlich ist er ein Mann und erwachsen“. (R, S.146) Die völlig andere Familienkonstellation, Rollenverteilung und progressive Einstellung in Lizzys Familie helfen Malvina, ihre Herkunftsfamilie mit ihren Mythen, Wertvorstellungen und Anschauungen zu relativieren.²⁰⁴ Über weite Strecken des Textes reflektiert Malvina die

²⁰³ Lexe(2010),S. 222.

²⁰⁴ Vgl. Thimm(2003), S. 17.

Einstellung von Lizzys Mutter und spricht somit den Werten ihrer Herkunftsfamilie die Absolutheit ab. Am Ende des Textes, als Malvina beschließt, dass sie nicht länger schweigen wird, steht ihr diese Frau als Vorbild zur Verfügung und wird somit auch zu einer Art „Abholwesen“. Sie fungiert als Mentorin, die Malvina hilft, sich aus ihrer Situation zu befreien.

„Lizzys Mutter sagt immer, man muss zusehen, dass die Geschichten in seinem eigenen Leben gut ausgehen. Dazu kann man viel beitragen. Man muss Entscheidungen treffen, sagt sie, man muss mutig genug sein, neue Dinge auszuprobieren, man darf sich einfach nicht verkriechen.“ (R, S. 205)

In diesen Worten kommt die Entwicklungsaufgabe für adoleszente Figuren, die, wie schon besprochen, als „aus der alten Welt heraus in eine neue Welt treten“ deklariert wurde, zum Vorschein, indem Lizzys Mutter den Mut, neue Dinge auszuprobieren propagiert.

Der Antagonismus zwischen Familie und Kultur- Kultur wird in diesem Fall im Sinne von „alles, was außerhalb der Familie begegnet“²⁰⁵ definiert- tritt in „Rotkäppchen muss weinen“ in Form der Figur des Jungen aus der Neubaussiedlung „Klatsche“ in Erscheinung.

Bei seinem ersten Auftritt im Text nimmt der besagte Junge sofort eine Gegenposition zu Malvinas Familie ein, indem er das Verhalten von Malvinas Vater als Lehrer kritisiert und ihn als „richtiges Arschloch“ (R, S. 21) bezeichnet.

Genau wie Lizzys Mutter weiß Klatsche nichts über Malvinas dunkles Geheimnis, trotzdem ist er ein Grund dafür, dass sie Kraft sammelt, um sich gegen die vorherrschende Situation zu wehren. Er bestärkt sie, indem er sie im entscheidenden Moment unterstützt:²⁰⁶ „Lass dich nicht unterkriegen, Malvina, sagt er, lass dich bloß nicht unterkriegen.“ (R,S. 201). Für die Autorin Beate Teresa Hanika ist der Roman nicht primär eine Missbrauchsgeschichte²⁰⁷, sondern hauptsächlich eine Erzählung, die darum kreist, dass man etwas verändern kann vorausgesetzt man vertraut auf die Hilfe und Begleitung solcher Menschen (Figuren). Sie meint: „Nichts muss so bleiben, wie es ist. Man muss sich Menschen suchen, die einen unterstützen. Man kann sie überall finden. Hoffnung ist definitiv erlaubt.“²⁰⁸ Im Abspann rundet die Autorin die Geschichte exakt mit den Unterstützung und Hoffnung spendenden Menschen ab, indem Malvina die Personen erwähnt, die sie unterstützt haben, und die, die sie allein gelassen haben. „Andere haben

²⁰⁵ Thimm (2003), S. 13.

²⁰⁶ Vgl. 1000 und 1 Buch, S. 13.

²⁰⁷ Vgl. ebda. S. 13.

²⁰⁸ 1000 und 1 Buch, S. 14.

sich davongemacht. Paul zum Beispiel und meine Eltern, die haben sich geschämt für das, was passiert ist. Ich weiß, dass ich mich nicht schämen muss. Lizzy und Klatsche haben mir gezeigt, wie das geht. Jeden Tag wieder. Sie haben mich keine Sekunde allein gelassen.“ (R, S. 222)

Klatsche, Lizzy und ihre Mutter sind für Malvina und Reinhold Tauscher ist für Jakob Begleiter in der „Entwicklung und [Individuation] in der Adoleszenz“.²⁰⁹ Auf Grund des Heraustretens des Adoleszenten aus dem Ordnungssystem der Familie sind alle diese Begleiter aus der Ordnung „Kultur.“

Zwei Motivgruppen sind für adoleszente Figuren wesentlich, nämlich unter anderen die Autonomie und die Individuation. Für diese Motive, vor allem für den Autonomieprozess, ist auch das Motiv der Bewegung sehr zentral. Im modernen Adoleszenzroman zieht ein Held aus, um die Welt zu erkunden.²¹⁰ Bei Jakob kann man durchaus von einem Auszug in die Welt sprechen, bei Malvina eher weniger. Trotzdem ist in beiden Texten die Bewegung vor allem im Zusammenhang mit Schmerz ein sehr wesentliches Thema. Nicole Kalteis zitiert in ihrer Arbeit Paul Virilio, der meint “Die erste Freiheit ist die Bewegungsfreiheit [...] So wie Bewegung in der Menschheitsgeschichte neue Freiheiten brachte, so ermöglicht sie den adoleszenten Helden und Heldinnen Freiheit.“²¹¹ Da Schmerz, wie in dieser Arbeit schon dargelegt wurde, auch als Beweggrund wirkt, hat er einen beträchtlichen Anteil an der „Befreiung“ der ProtagonistInnen aus ihren jeweiligen Situationen.

Schmerz hat für die Individuation und Identitätsprozesse eine wesentliche Funktion.

„Was im psychosomatischen „Modell“ deutlich wurde, ist, dass der Schmerz für das Selbstverständnis des Individuums eine zentrale Funktion hat.[...] Schmerz ist deshalb eine so zentrale Kategorie für das Bewusstsein des Körpers und seines Platzes in der Welt, weil er den Körper problematisiert, indem er den Finger in die Wunde legt, ihm unabweisbar zeigt, dass etwas nicht in Ordnung ist, und damit auf Grenzen verweist.“²¹²

Aufgrund der Untrennbarkeit von Seele und Körper problematisiert Schmerz nicht nur den Körper, sondern zeigt auch Verletzungen der Seele auf. Er verweist auf Grenzen und Individualisierung ist nur möglich, wenn Grenzen überschritten werden.²¹³ Für die

²⁰⁹ Kalteis (2008), S. 30.

²¹⁰ Vgl. Kalteis (2008), S. 101.

²¹¹ Ebd. S.101.

²¹² Hermann (2006), S. 27.

²¹³ Vgl. Kalteis (2006), S. 101.

adoleszenten Figuren ist diese Grenzüberschreitung das Heraustreten aus dem Ordnungssystem Familie. Nur durch das Weggehen aus der alten Welt kann neue Entwicklung stattfinden. Eine weitere wichtige Funktion, die Schmerz für die Identitätsfindung darstellt, ist die Tatsache, dass das Individuum sich in Frage stellt und im Schmerz ganz bei sich ist.²¹⁴ Außerdem ist die „diskontinuierliche Funktion des Schmerzes [...] unabdingbar für die Selbstvergewisserung des Individuums, als Zeichen dafür, jemand anderer zu sein als die anderen Individuen.“²¹⁵

Das Abgrenzen zu anderen Individuen, das für die Selbstvergewisserung so bedeutsam ist, zeigt sich auch in den Primärtexten. Die Protagonistin Malvina ist durch ihren Schmerz ganz bei sich, am Ende reflektiert sie über die Schwierigkeit, ihn auszusprechen und darüber, wie andere Individuen an ihrer Stelle gehandelt hätten. „Andere wären vielleicht nicht so feige gewesen, denke ich, vielleicht wäre es aber auch vielen gegangen wie mir, viele hätten auch gedacht, das halte ich doch aus, noch einen Tag und noch einen, morgen rede ich oder übermorgen oder vielleicht irgendwann.“ (R, S. 218)

Jakob, der sich von der Familie abnabelt und von zu Hause weggeht, um seinen Vater zu suchen, ist nicht nur auf der Suche nach dem Vater, sondern auch nach sich selbst. Um dieses Vorhaben durchzuziehen, tritt er aus der Familie heraus und nützt die Bewegungsfreiheit, die ihm durch sein Mountainbike gegeben ist. Eine Verbindung zu seiner Familie bleibt aber bestehen und äußert sich in den „liebevollen“ Gedanken, die deutlich machen, wie Jakob an seinem Kater hängt. Marquis Posa wird dadurch zum Symbol der „Sehnsucht nach Sicherheit“, die die Familie für den Adoleszenten stillt, jedoch in einem Verhältnis des Antagonismus mit dem Streben nach Autonomie und Selbstfindung steht.

Du hast vorhin im Schlaf zumindest fünfmal „Posa“ gesagt, immer wieder: Posa! Posa! Prosa? Ja, Posa, wie Marquis Prosa. Manchmal kam der Kater erst am Morgen in mein Bett, rammte mit seinen Schädel gegen das Ohr und brummte wie eine Harley auf Standgas.[...] Mein Kater heißt Prosa, sagte ich und schluckte.[..] Der Kater lag schwer auf meiner Brust, und die Tränen standen mir an den Unterlidern. Scheiße. (W, S. 99)

Auf Grund der Identitätsfindungsprozesse, der Schmerzverarbeitung und der Tatsache, dass die beiden Phänomene Schmerz und Identität ähnliche Kategorien sind,- einerseits

²¹⁴ Vgl. Hermann (2006), S. 28.

²¹⁵ Ebda. S.30.

sind sie nämlich von Subjektivität geprägt und andererseits stellen sie einen Zusammenhang zwischen Innen- und Außenwelt her- ergibt sich für die beiden Primärtexte, in denen es für die adoleszenten Figuren genau um die beiden Kategorien geht, eine „Fixierung auf die psychische Innenwelt der Hauptfiguren“.²¹⁶ Bei den ProtagonistInnen beider Werke handelt es sich um „individuelle und unverwechselbare Einzelpersonen“²¹⁷, die in ihrer Entwicklung und ihren Krisen für den Leser in ihrer Widersprüchlichkeit und Komplexität erfahrbar gemacht werden. Dies geschieht mit den „Techniken des psychologischen Erzählens wie [der] personale[n] Ich-Erzählung“.²¹⁸

Was lange Zeit der Erzählliteratur für Erwachsene vorbehalten war, nämlich die Darstellung von Symbolwelten des Unbewussten, der innere Monolog sowie die erlebte Rede, sind nun auch in jugendliterarischen Erzähltexten zu finden. Die beiden besprochenen Texte bedürfen solcher Techniken, da sie sonst dem Phänomen Schmerz in seiner Komplexität in Kommunizierbarkeit und Darstellbarkeit nicht gerecht werden könnten.

Das Ende der Romane

Am Ende von „Wildwasser“ steht Jakob am Gelände und blickt auf den Fluss. Für ihn beginnt hier die „Angliederung oder Wiedereingliederung [...] in ein nicht mehr vom Verlust des Vaters [...] bestimmtes Leben, sondern von dem selbstbestimmten Erwachsenenwerdens im Geiste des Vaters.“²¹⁹ Jakob musste den Weg gehen (beziehungsweise fahren) um den Tod seines Vaters zu akzeptieren und sein Leben selbstbestimmt weiter führen zu können.

Der Vater war für Jakob lange „verschwunden“, nicht „verstorben“, erst durch das „Begräbnisritual“, das seine Fahrt darstellt, tritt für ihn der soziale Tod des Vaters ein. Heidi Lexe zitiert in ihrem Aufsatz Justin Stagel, nach dem der Tod sozial für die Angehörigen erst nach Abschluss der Trauerperiode eintritt, was oft erst Jahre nach dem physiologischen Tod passieren kann.²²⁰ Der Roman „Wildwasser“ endet mit den Zeilen „Tief unter mir toste der Fluß dahin, einstweilen noch harmlos, denn der Regen hatte erst vor kurzem begonnen“. (W, S. 125) Typisch für den modernen Adoleszenzroman, zu dem „Wildwasser“ von Hochgatterer gezählt wird, ist ein offenes Ende. Es bleibt offen, was

²¹⁶ Kalteis (2008), S. 101.

²¹⁷ Ebda. S. 101.

²¹⁸ Ebda. S. 102.

²¹⁹ Lexe (2010), S. 223 .

²²⁰ Vgl. ebda. S. 222-223.

Jakob aus seiner erworbenen Autonomie macht, ob er zur Familie zurückkehrt und ob seine Identitätssuche mit der Akzeptanz des Todes des Vaters abgeschlossen ist. Der Fluss, der einstweilen noch harmlos tost, weil es erst vor kurzem zu regnen begonnen hat, kann auch auf Jakobs Leben hin gedeutet werden. Der Regen ist gleichzusetzen mit dem Weinen, das Jakob gerade erst begonnen hat. Das heißt, jetzt, wo er gelernt hat zu weinen, zu trauern, wird auch mit seinem Leben noch einiges geschehen, so wie sich der Fluss durch den Regen verändert und „stärker“ wird, so wird sich auch Jakob ab jetzt immer mehr verändern. Mit dem letzten Satz ist somit eine weitere Entwicklung Jakobs vorausgedeutet.

Bei „Rotkäppchen muss weinen“ kann man nicht von einem offenen Ende sprechen. Die Dinge, die Malvina im Vorspann anspricht, nämlich, dass sie, wenn sie vierzehn Jahre sein wird, einen Freund haben wird und so laut schreien können wird, dass alle von ihr davonlaufen, werden am Ende des Romans wahr. Somit schließt sich im Abspann mit den letzten Worten der Kreis, in dem es heißt: „Ich heiße Malvina, und ich habe gelernt zu schreien. Ich kann laut schreien [...] Dann schrei ich, so laut, dass alle davonlaufen. Nachher frag ich Klatsche. Na, wie war ich? frag ich. Er grinst und hält mich im Arm. Ganz fest.“ (R, S. 223)

Dass es kein richtiges Happy End gibt, spricht Malvina ebenso an, es bleibt nämlich offen, wie Malvina die sexuellen Übergriffe verarbeitet und ob der Großvater für seine Taten verantwortlich gemacht wird. „Manche Geschichten haben kein Happy End. Kein großes, wie im Film.“ (R, S. 222)

Auf jeden Fall haben Malvina und Jakob die konstruktive Kraft ihres Schmerzes genützt und eine Entwicklung durchgemacht. Malvina hat es auf Grund der Funktion des Schmerzes als Tor in die Vergangenheit geschafft, ihr dunkles Geheimnis auszusprechen, sie hat durch den Schmerz gelernt zu schreien. Jakob hat es auf Basis der Dynamik, die Schmerz evoziert, geschafft, bei seiner Fahrt, die die Funktion eines Trauerrituals übernahm, den Verlust seines Vaters zu akzeptieren. Malvina musste lernen zu schreien, Jakob musste lernen zu trauern und aufgrund der Entwicklung, die ihren Schmerz in Gang gesetzt hat, haben sich beide den Weg in eine selbstbestimmte Zukunft geebnet.

8. Rückblick und Ausblick

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, die unterschiedlichen Darstellungsformen sowie die Funktionen des Schmerzes in den jugendliterarischen Texten „Wildwasser“ von Paulus Hochgatterer und „Rotkäppchen muss weinen“ von Beate Teresa Hanika zu untersuchen. Dafür war es nötig, vorab die Begrifflichkeiten zu definieren, die die Koordinaten dieser Arbeit bilden. Zum einen handelt es sich hier um die kontrovers diskutierten Begriffe, die im Zusammenhang mit Kinder- und Jugendliteratur stehen und zum anderen natürlich das Phänomen Schmerz, dessen Darstellung anhand der Primärtexte analysiert werden sollte. Beim Schmerz war es wichtig, auf die Wechselwirkung zwischen körperlichem und seelischem Schmerz hinzuweisen, da er auch in den analysierten Werken als psychophysisches Mischphänomen in Erscheinung tritt. Die Darstellung des Phänomens Schmerz lässt sich an vielen Stellen als Manifestation anhand verschiedener Kategorien ausmachen. In der Analyse wurde herausgearbeitet, dass sich in den behandelten Werken Schmerz in der Erinnerung, im Raum, am Körper und anhand von Wunden abzeichnet. Bei der Manifestation von Schmerz in der Erinnerung hat sich herausgestellt, dass der Moment des Erinnerns eine zentrale Rolle spielt, weil er die narrative Struktur der Texte beeinflusst. Besonders in „Rotkäppchen muss weinen“ ist der gesamte Plot anhand Analepsen strukturiert, welche jedes einzelne Kapitel eröffnet und die schmerzliche Vergangenheit der Protagonistin mit den Geschehnissen der Gegenwart zusammenführen. Trotz der eher komplexen zeitlichen Strukturierung des Textes ist der Aufbau bedeutend für die Darstellung des Zusammenhangs von Schmerz in der Vergangenheit und in der Gegenwart. Eine inhaltliche Abrundung gelingt, da sich am Ende der Kreis schließt. Die Protagonistin steht zum Schluss an dem Punkt, den sie zu Beginn des Romans vorausgesagt hat. Erreicht wurde dieser Zustand durch die Verarbeitung der Vergangenheit, die durch die Rückblenden wieder präsent geworden ist.

In Paulus Hochgatterers „Wildwasser“ kommt es ebenso zu einer Inszenierung der Erinnerung, wenngleich die Erinnerungen nicht im gleichen Maß zur Aufbereitung des Erzählten beitragen wie im Roman „Rotkäppchen muss weinen“. Trotzdem wird die gegenwärtige Situation des erinnernden Ichs Jakob von Erinnerungen unterbrochen, die um den Vater kreisen. Hier tritt Schmerz im doppelten Sinn in Erscheinung. Auf der einen Seite werden körperliche Schmerzen auf Grund von Verletzungen und seelische Schmerzen auf Grund der Zweifel, den Ansprüchen des Vaters zu genügen, erinnert, auf der anderen Seite ist das Erinnern an den abwesenden Vater per se schmerzhaft.

Eine andere Form der Manifestation von Schmerz in den Werken hat sich bei der Betrachtung der Bedeutsamkeit der Räume für die Texte herauskristallisiert. Für Jakob, der als Held eines Adoleszenzromans in die Welt auszieht, spielt die Bewegung im Raum eine große Rolle. Zu Beginn ist der topographische Raum genauestens bestimmt. Straßen, Abzweigungen und Ortschaften sind bis ins kleinste Detail geschildert. Mit zunehmender Orientierungslosigkeit wird auch der Raum ungenauer beschrieben und es passiert eine Trennung von Körper und Geist²²¹

Bei der Betrachtungsweise von Körper als Raum kommt es auch bei der Protagonistin Malvina zu einer sogenannten Dissoziation. Sie verlässt in unerträglichen Situationen den Raum ihres Körpers. Die Abspaltung der Seele vom Körper ist somit ein Phänomen, das in beiden Werken als Darstellungsform des Schmerzes verwendet wird. Das hängt freilich damit zusammen, dass Schmerz schon per Definition als Trennung eines Gesamtzusammenhangs beschrieben wird. Schon in der Antike wurde darauf verwiesen, dass Schmerz ein Zeichen für eine Störung des Gesamtzusammenhangs des Körpers ist. Später wurde diese Aussage um andere Ebenen erweitert. Die besagte Trennung kann nicht bloß für Körperliches angenommen werden, sondern auch ganz allgemein kann Schmerz als Trennung von Zusammengehörigen gelten. So wird zum Beispiel auch seelisches Leid durch Brüche im Leben hervorgerufen. Auch die Einheit von Körper und Seele kann im Schmerz durchbrochen werden und äußert sich im Phänomen der Dissoziation. Diese psychologische Besonderheit kann man an den Protagonisten beider Werke beobachten.

Ein Symptom, das bei einer Trennung hervortritt, ist die Wunde. Wunden entstehen für gewöhnlich bei Verletzungen der körperlichen Integrität, werden aber auch als Metapher für seelische Verletzungen verwendet. Das geschieht im Falle des Textes „Rotkäppchen muss weinen“, in dem die Großmutter Malvina ihren Schmerz anhand der Wundenmetapher erklärt. Körperliche Wunden sind in diesem Text keine zu finden und auch im Roman „Wildwasser“ wird den körperlichen Verletzungen ungleich weniger Aufmerksamkeit geschenkt als den seelischen. Natürlich ist es so, dass sich Jakobs seelischer Schmerz an seinen körperlichen Läsionen abzeichnet. Diese werden aber nur an wenigen Stellen im Text beschrieben.

Bei der Kommunikation von Schmerz in den Texten ist sehr bedeutend, dass die explizite Artikulation von Schmerz in beiden Werken beinahe gänzlich wegfällt. Auffällig ist, dass

²²¹ Vgl. Lexa (2010), S.219.

die Schmerzrede der adoleszenten Figuren sehr wenig Platz einnimmt. Im sogenannten Schmerzverhalten, in der Schmerzreflexion und in den Gedanken der Figuren wird Schmerz der Leserschaft jedoch detailreich mitgeteilt. Schmerzbenehmen ist eine Form der Kommunikation von Schmerz, die wahrscheinlich vor allem für Figuren in der adoleszenten Krise bezeichnend ist. Auf Grund des Verhaltens der Figuren lassen sich Rückschlüsse auf die schmerzliche Innenwelt ziehen und in den Gedankenschilderungen können RezipientInnen die Entwicklungen, die die ProtagonistInnen im Umgang mit ihrem Schmerz durchmachen, nachvollziehen. Eine richtige Schmerzrede oder die Klage an sich wird in beiden Texten jedoch ausgespart. Diese Beobachtung zählt neben den spärlichen Wundenbeschreibungen zu einer weiteren Gemeinsamkeit der beiden Romane in Bezug auf die Schmerzdarstellung.

Die Funktionen des Schmerzes für die Texte sind von besonderer Bedeutung. Vorrangig funktioniert er in beiden Geschichten als Initiator für Bewegung und schafft eine gewisse Dynamik. Er treibt die Handlung in beiden Werken voran, in dem er die adoleszenten Figuren zum Heraustreten aus der alten Welt veranlasst, was für Individuen in der adoleszenten Phase eine enorme Bedeutsamkeit für den Identitätsfindungsprozess aufweist. Diese Dynamik wird in den Texten verstärkt durch die Gestaltung der meteorologischen Atmosphäre und durch Figuren, die den Individualisierungsprozess begleiten. Wiederum bezeichnend für Figuren, die sich in einer adoleszenten Krise befinden, ist die Tatsache, dass die Mentoren oder „Abholwesen“ auf dem Weg in ein selbstbestimmtes Leben nicht aus der Familie stammen.

Eine weitere wichtige Funktion, die Schmerz in den gewählten jugendliterarischen Texten übernimmt, ist die des Mittlers zwischen Innen- und Außenwelt. Da die Figuren in den Texten ihr Leid beinahe gar nicht explizit artikulieren, ist die Darstellung ihrer Innenwelt von besonders großer Bedeutung. Auf Grund der „Exploration [und Darstellung] einer solchen zerrissenen Innenwelt“²²² werden die ProtagonistInnen „für den Leser als in sich widersprüchliche, komplexe Individuen erfahrbar gemacht [...]“²²³

Die Auseinandersetzung mit der eigenen Innenwelt ist besonders für die adoleszenten Figuren eine Aufgabe im Prozess der Identitätsbildung. Nicole Kalteis zitiert in ihrer Arbeit Julia Kristeva, die sich mit der Suche nach Identität in postmodernen Gesellschaften

²²² Kalteis (2008), S.102.

²²³ Ebda. S. 102.

auseinandersetzt. In diesem Zusammenhang attestiert sie „Heranwachsenden“ eine „offene psychische Struktur.“²²⁴

In den beiden untersuchten Romanen ist diese offene psychische Struktur neben dem ohnehin schmerzlichen Kontext, der sich auf Grund des Missbrauchs beziehungsweise des Verlustes des Vaters ergibt, ebenfalls eine Ursache für das Leiden der ProtagonistInnen. Schmerz und Identitätssuche sind demnach in einem Zusammenhang zu sehen.

²²⁴ Vgl. Kalteis(2008), S. 34.

9. Literaturverzeichnis

Primärquellen:

- Hanika, Beate Teresa: Rotkäppchen muss weinen. Frankfurt a. M.: Fischer Schatzinsel 2009
- Hochgatterer, Paulus: Wildwasser. Hamburg: Roswohlt 2008

Sekundärquellen:

1000 und 1 Buch. Das Magazin für Kinder- und Jugendliteratur. 2/2010 [Themenschwerpunkt Schmerz].

Beutner, Eduard: Körperlicher Schmerz. Zur Darstellbarkeit einer Grenzerfahrung. Am Beispiel von Thomas Bernhards Frost, Waltraud Anna Mitgutschs Die Züchtigung und Gustav Ernst. In: Herzmann, Herbert (Hg.): Literaturkritik und erzählerische Praxis. Deutschsprachige Erzähler der Gegenwart. Tübingen: Stauffenberg 1995.S. 123-136.

Blos, Peter: Adoleszenz. Eine psychoanalytische Interpretation. Stuttgart: Klett-Cotta 2001

Bohleber, Werner (Hg.): Adoleszenz und Identität. Stuttgart: Verlag Internationale Psychoanalyse 1996.

Borgards, Roland: Poetik des Schmerzes. Physiologie und Literatur von Brocks bis Büchner. München: Fink 2007.

Borgards, Roland (Hg.): Schmerz und Erinnerung. München: Fink 2005.

Cromme, Gabriele und Günther Lange (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur. Lesen-Verstehen-Vermitteln. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2001.

Dankone, Kaovacs Reka: Die Aspekte des Fremden in den Kinder- und Jugendromanen von Renate Welsh. Doktorarbeit. Universität Debrecen 2009.

Doderer, Klaus: Literarische Jugendkultur. Kulturelle und gesellschaftliche Aspekte der Kinder und Jugendliteratur in Deutschland. München: Juventa Verlag 1992.

Doderer, Klaus und Hans-Heino Ewers (Hg.): Jugendkultur im Adolszenzroman. Jugendliteratur der 80er und 90er Jahre zwischen Moderne und Postmoderne. München: Juventa Verlag 1994.

Duden. Redewendungen. Wörterbuch der deutschen Idiomatik. Mannheim 2002.

Ebert, Lisanne und Carola Gruber u.a.(Hg.): Emotionale Grenzgänge. Konzeptionalisierungen von Liebe, Trauer und Angst in Sprache und Literatur. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011.

Ewers, Hans-Heino (Hg.): Jugendkultur im Adoleszenzroman. Jugendliteratur der 80er und 90er Jahre zwischen Moderne und Postmoderne. Weinheim und München: Juventa 1994.

Ewers, Hans-Heino: Vom „guten Jugendbuch“ zur modernen Jugendliteratur. Jugendliterarische Veränderung seit den 70er Jahren – eine Bestandsaufnahme (Vortrag von 1996). In: Köhnen, Ralph (Hg.): Wege zur Kultur. Perspektiven für einen integrativen Deutschunterricht. Frankfurt a. M.: Lang 1998.S.385-399.

Gansel, Carsten: Moderne Kinder- und Jugendliteratur. Ein Praxishandbuch für den Unterricht. Berlin: Cornelsen Scriptor 1999.

Gansel, Carten und Hermann Korte (Hg.): Kinder – und Jugendliteratur und Narratologie. Göttingen: V&Runipress 2009.

Hermann, Iris: Schmerzarten. Prolegomena einer Ästhetik des Schmerzes in Literatur, Musik und Psychoanalyse. Heidelberg: Universitätsverlag WINTER Heidelberg 2006.

Hermann, Iris: Der Schmerz als Ausnahmezustand des Körpers in Medizin, Psychoanalyse und Literatur. In: Ruf, Oliver (Hg.): Ästhetik der Ausschließung. Ausnahmezustände in Geschichte, Theorie, Medien und literarischer Fiktion. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009. S. 125-136.

Hermann, Iris: Ethische Dimensionen einer Hermeneutik des Schmerzes. In: Kaul, Susanne und Lothar van Laak (Hg.): Ethik des Verstehens. Beiträge zu einer philosophischen und literarischen Hermeneutik. München: Fink 2007. S. 227-245.

Hermann, Iris: Gewalt als Schmerz. In: Grimminger Rolf (Hg.): Kunst-Macht-Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität. München: Wilhelm Fink Verlag 2000.

Kalteis, Nicole: „Moderner und postmoderner Adolszenzroman“. Literaturhistorische Spurensuche und Verortung einer Gattung. Diplomarbeit. Univ. Wien 2008.

Kaplan, Louise J.: Abschied von der Kindheit. Eine Studie über die Adoleszenz. Stuttgart: Klett-Cotta 1991.

Kramer, Sven: Die Folter in der Literatur. Ihre Darstellung in der deutschsprachigen Erzählprosa von 1740 bis >nach Auschwitz<.München: Wilhelm Fink Verlag 2004.

Kasten, Hartmut: Pubertät und Adoleszenz. Wie Kinder heute erwachsen werden. München: Ernst Reinhardt Verlag 1999.

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.

King, Vera: Die Entstehung des Neuen in der Adoleszenz. Individuation, Generativität und Geschlecht in modernisierten Gesellschaften. Opladen: Leske & Budrich 2002.

Lehnert, Getrud (Hg.): Inszenierung von Weiblichkeit, Weibliche Kindheit und Adolszenz in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Opladen: Westdeutscher Verlag 1996.

Lexe, Heidi: Passage und Passion. Übergangsrituale in Paulus Hochgatterers Adoleszenzroman Wildwasser. In: Blumesberger, Susanne u.a. (Hg.): Kindheit Kindheitsliteratur Kinderliteratur. Studien zur Geschichte der österreichischen Literatur. Festschrift für Ernst Seibert. Wien : Praesens Verlag 2010.

List, Elisabeth: Schmerz, der somatische Signifikant im Sprechen des Körpers. In: J. Huber u. A.M. Müller (Hg.): Die Wiederkehr des Anderen. Zürich 1996, S. 223-244.

Mayerhofer-Sebera, Barbara: „Körperräume in der Jugendliteratur“. Verortungen von Adoleszenzkrisen. Diplomarbeit. Univ. Wien 2010.

Monschein, Nina-Marina: Der Adoleszenzroman am Beispiel Joyce Carol Oates und Paulus Hochgatterer. Diplomarbeit. Univ. Wien 2009.

Overlach, Fabian: Sprache des Schmerzes – Sprechen über Schmerz. Eine grammatisch-semantische und gesprächsanalytische Untersuchung von Schmerzausdrücken im Deutschen. Berlin: Walter de Gruyter 2008.

Popppe, Sandra (Hg.): Emotionen in Literatur und Film. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012.

Poschardt, Ulf: Cool. Hamburg: Rogner& Bernhard 2000.

Scheck, Maria: „Der Adoleszenzroman in der österreichischen Jugendliteratur nach 1985“. Ein Versuch. Diplomarbeit. Univ. Wien 1998.

Schick, Hella. Entwicklungspsychologie der Kindheit und Jugend. Ein Lehrbuch für die Lehrerbildung und schulische Praxis. Stuttgart: Kohlhammer 2012.

Schneider, Kurt Eugen: Liebe&Schmerz. Ein Schlüssel zur Gefühlswelt. Basel: Schwabe & Co. 2002.

Schulz, Hans Jürgen (Hg.): Schmerz. Dimensionen einer Empfindung. Freiburg im Breisgau: Herder 1998.

Thimm, Günter: „Das Chaos war nicht aufgebraucht“ Ein adoleszenter Konflikt als Strukturprinzip von Brechts Stücken. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.

Waldenfels, Bernhard: Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes. Hg. v. Regula Giuliani. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.

Würmann, Carsten und Martina Schuegraf u.a (Hg.): Welt. Raum. Körper. Transformationen und Entgrenzungen von Körper und Raum. Bielefeld: transcript Verlag 2007.

Online Quellen

http://www.fh-kiel.de/fileadmin/data/sug/pdf-Dokument/Lockenvitz/bezug_geschichte_rousseau.pdf (18.06.2013)

<http://www.hans-hopf.de/opencms/export/sites/default/files/adoleszenz-starnberg.pdf> (10.06.2013)

<http://www.schmerzakademie.de/patienten-service/services/glossar/> (18.06.2013)

http://www.gegen-missbrauch.de/images/content/immo/pdfs/seele_splittert.pdf (18.06.2013)

<http://www.uni-potsdam.de/romanistik/ette/buschmann/dynraum/pdfs/duenne.pdf> (02.05.2013)

<http://www.uni-mannheim.de/mateo/verlag/diss/trummeter/trumm.pdf> (04.05.2013)

http://www.oesg.at/fileadmin/schmerzgesellschaft/pdf/Folder/SSI_12_SchmerzGanzheitlih.pdf (25.04.2013)

10. Anhang

10.1 Abstract

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, die Darstellung und Funktion des Phänomens Schmerz in jugendliterarischen Texten der Gegenwart zu prüfen.

Für die literaturwissenschaftliche Analyse werden folgende Werke herangezogen:

- *Wildwasser* von Paulus Hochgatterer
- *Rotkäppchen muss weinen* von Beate Teresa Hanika

Als theoretische Grundlage dienen vordergründlich Iris Hermanns Abhandlungen über Schmerz in Literatur, Musik und Psychoanalyse, in der sie die Präsenz von Schmerz in ästhetischen Texten hervorhebt, ausdifferenziert und verschiedene Aspekte des Schmerzes beleuchtet.

Die zentrale Aufgabe der vorliegenden Arbeit ist es, die unterschiedlichen Aspekte des Schmerzes und dessen Darstellungsformen auch in jugendliterarischen Texten zu beleuchten.

Eine grobe Gliederung der Beobachtungen des Phänomens Schmerz als Kategorie in der Jugendliteratur ergibt sich aus den Fragen nach Präsenz, Kommunikation, Manifestation und Funktion des Schmerzes in den ausgewählten Texten.

Die Frage nach der Präsenz des Schmerzes in der Literatur ist in erster Linie definitorisch erarbeitet. Es wird ein kurzer Überblick über die verschiedenen Schmerzdiskurse in Medizin, Philosophie und Psychoanalyse gegeben, unter anderem um den Zusammenhang von psychischem und physischem Schmerz zu erläutern, der für die anschließende Analyse bedeutend ist.

Bezüglich Kommunikation ist erarbeitet worden, dass die Dialogizität des Schmerzes sehr bedeutend ist. Beim Sprechen und Schweigen über Schmerzen, sowie auch beim „Schmerzverhalten“ wird ein Gegenüber gesucht, das die Schmerzen wahrnimmt. Hier werden die Überlegungen Wittgensteins über die Unbegreiflichkeit des Schmerzes für Außenstehende aufgegriffen. Außerdem ist zu sagen, dass die explizite, mündliche Schmerzartikulation in den analysierten Texten die Ausnahme bildet. Schmerz drückt sich in den gewählten jugendliterarischen Werken vor allem durch Schmerzbenehmen aus und ist von einer gewissen Latenz gekennzeichnet.

Schmerz manifestiert sich in literarischen Texten am Körper einer Figur zum Beispiel als Wunde. Iris Hermann erwähnt in ihrer Kategorie der Symptome des Schmerzes neben Wunden auch die Topographie des Schmerzes. Exemplarisch dafür hält sie den Schmerz des Philoktet im gleichnamigen Drama von Sophokles. Philoktet wird auf eine einsame Insel verbannt und somit aus seiner topographischen Vertrautheit herausgerissen, was Schmerz und Leid zur Folge hat. In den jugendliterarischen Werken zeichnet sich Schmerz ebenfalls topologisch ab. Neben der Gestaltung des Raums wirkt sich Schmerz auch auf die zeitliche Gestaltung und die Struktur der Texte aus. Er manifestiert sich nämlich in beiden ausgewählten Werken in der Erinnerung der ProtagonistInnen

Zuletzt wurde die Frage gestellt, welche Funktion der Schmerz für die Texte hat. Hier stellt sich heraus, dass das Phänomen des Schmerzes als Motor und Initiator für die Handlungen in den Texten wirkt. Auf Grund der Dynamik, die durch Schmerz entsteht, fungiert Schmerz auch als wichtiger Faktor für Identitätsfindungsprozesse, die sich in der adoleszenten Phase vollziehen.

10.2 Lebenslauf

Susanne Kallinger

Persönliche Daten:

Geburtsdatum: 22.11.1987

Geburtsort: Ried im Innkreis (OÖ)

Ausbildungsdaten:

1994-1998: Volksschule Mehrnbach (OÖ)

1998-2006: Bundesgymnasium Ried im Innkreis (OÖ)

Juni 2006: Reifeprüfung mit gutem Erfolg bestanden

2006-2007: Studium Rechtswissenschaften an der Universität Wien

Seit 2007 Studium Unterrichtsfächer Deutsch und Psychologie/Philosophie an der Universität Wien

Außeruniversitäre Tätigkeiten:

August 2011- August 2012: Mitarbeiterin in der Buchhandlung Thalia

2010-2013: Nachhilfeinstitut „Schülerhilfe“

Sommer 2007-2012: Ferialpraktika (Buchhaltung) in der Firma „Calderys“