



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„The world was not a wish-granting factory“.
Tod und Happy End in John Greens *The Fault in
our Stars* und Dirk Kurbjuweits *Zweier ohne*

Verfasserin

Brigitte Frank, BA

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 333 344

Studienrichtung lt. Studienblatt:

UF Deutsch, UF Englisch

Betreuer:

Univ-Prof. Dr. Roland Innerhofer

Meiner Familie.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Theoretische Vorbemerkungen	5
2.1 Kinder- und Jugendliteratur	5
2.1.1 Kinder- und Jugendliteratur – eine Definition.....	5
2.1.2 Gattung, Genre, Handlungssystem? Eingliederung der KJL in literarische Kategorien	7
2.1.3 Jugendliteratur als eigenes Konzept.....	10
2.2 Motivforschung.....	14
3. Der Tod in der Literatur	18
3.1 Der Tod in der menschlichen Geschichte	18
3.2 Der Tod heute – zwischen Omnipräsenz und Tabuisierung.....	22
3.3 Die literarische Darstellung und Darstellbarkeit des Todes	25
3.4 Der Tod in der Kinder- und Jugendliteratur	29
3.4.1 Unfreiwilliger oder gewaltsamer Tod in der KJL	32
3.4.2 Selbstmord in der KJL.....	34
3.5 Kindlicher bzw. jugendlicher Umgang mit dem Tod	37
3.6 Bekannte Todesmotive in der Literatur	40
4. Das Happy End als Motiv	42
4.1 Die Konzeptionalisierung von „Ende“ in der Literatur.....	42
4.2 Die Geschichte des Happy Ends	47
4.2.1 Poetische Gerechtigkeit und die „Just World Theory“	47
4.2.2 Hollywood-Konventionen	50
4.3 Das Happy End in der KJL – Zwischen Poetik und Pädagogik.....	53

5. Die Behandlung von Tod und Happy End in ausgewählten jugendliterarischen Texten.....	59
5.1 Analysekriterien.....	59
5.2 <i>The Fault in our Stars</i> – Der allgegenwärtige Tod	60
5.2.1 Inhalt und Form.....	60
5.2.1.1 Inhalt.....	60
5.2.1.2 Form	62
5.2.2 Eingliederung des Werkes in ein jugendliterarisches Handlungs- und Symbolsystem	63
5.2.3 Die Darstellung der omnipräsenten Todesthematik.....	65
5.2.3.1 Der Tod als Todesurteil/Diagnose der Protagonisten	65
5.2.3.2 Der Tod als Thema und Handlungsgrundlage der Figuren.....	67
5.2.3.3 Die Darstellung des tatsächlichen Sterbens	72
5.2.3.4 Der Umgang der Protagonistin mit dem Todesfall	76
5.2.3.5 Das Motiv der tragischen Liebenden.....	79
5.2.4 Die Konzeptionalisierung des Endes in <i>The Fault in our Stars</i>	80
5.2.4.1 Der Einfluss des Todes auf den Handlungsverlauf am Ende des Textes.....	80
5.2.4.2 Die Darstellung von Hoffnung	81
5.3 <i>Zweier ohne</i> – Der Tod, der vom Himmel fällt.....	84
5.3.1 Inhalt und Form.....	84
5.3.1.1 Inhalt.....	84
5.3.1.2 Form	86
5.3.2 Eingliederung des Werkes in ein jugendliterarisches Handlungs- und Symbolsystem	87
5.3.3 Der subtilere Umgang mit dem Tod	89
5.3.3.1 Der Fokus auf Tod und Selbstmord als vorausschauendes Motiv	89
5.3.3.2 Der Tod als Kult.....	95
5.3.3.3 Die Darstellung des tatsächlichen Sterbens	99

5.3.3.4 Verdrängung als Umgang mit dem Selbstmord	102
5.3.4 Das tödliche Ende.....	103
5.3.4.1 Der Einfluss des Todes auf das weitere Leben des Protagonisten.....	104
5.3.4.2 Das Ende als Ernüchterung.....	105
5.4 Vergleich der beiden Werke.....	107
5.5 Der Tod und das Ende – Implikationen für die Kinder- und Jugendliteratur	110
6. Resümee	113
7. Literatur	117
7.1 Primärliteratur	117
7.1.1 Texte	117
7.1.2 Filme	117
7.2 Sekundärliteratur	117
7.3 Internetquellen	123
8. Anhang.....	125
8.1 Abstract	125
8.2 Lebenslauf.....	127

1. Einleitung

Seit Menschengedenken ist der Tod ein zentrales Thema in der Religion, der Philosophie und der Literatur. Die wissenschaftliche und literarische Beschäftigung mit ihm zieht sich durch die Geschichte der Menschheit, ohne jedoch jemals beantworten zu können, was der Tod wirklich bedeutet und beinhaltet. Seit den 70er Jahren hat auch die Kinder- und Jugendliteratur den Tod für sich entdeckt. Er wird in einer Fülle von kinder- und jugendliterarischen Texten thematisiert und auf unterschiedlichste Weise dargestellt. Diese Popularität hat bis in die Gegenwart nicht nachgelassen.

Ein weiteres Thema, welches in engem Zusammenhang mit der Kinder- und Jugendliteratur steht, ist das Happy End. Vor allem aus Märchen und Geschichten für Kinder bekannt, stellt es einen wesentlichen Bestandteil für Texte dar, welche an Kinder und Jugendliche adressiert sind. Es fragt sich hierbei jedoch, wie zeitgemäß diese Stellung des Happy Ends heute noch ist. Und wie passt die Begeisterung der Kinder- und Jugendliteratur für das Thema „Tod“ mit dem traditionellen Happy End zusammen?

Die vorliegende Diplomarbeit hat es sich daher zum Thema gemacht, genau diese Fragen zu untersuchen. Die Themen „Tod“ und „Happy End“ werden dabei an zwei ausgewählten jugendliterarischen Texten untersucht. Bei diesen handelt es sich um John Greens *The Fault in our Stars*¹ und Dirk Kurbjuweits *Zweier ohne*². Anhand dieser Texte soll analysiert werden, welche Rolle der Tod sowohl im Leben der Protagonisten als auch im Sinnsystem der Werke spielt. Es wird außerdem untersucht, wie der Tod dargestellt wird und wie die Protagonisten mit dem Tod fertig werden. Weiters wird der Konzeptionalisierung des Endes in den beiden Texten Aufmerksamkeit geschenkt. Dabei soll es vor allem darum gehen, wie sich

¹ Green, John: *The Fault in our Stars*. New York: Dutton Books. 2012

² Kurbjuweit, Dirk: *Zweier ohne*. Zürich: Verlag Nagel & Kimche. 2001

der Tod auf das Ende in den Texten auswirkt und inwiefern das jeweilige Ende der Texte als positiv oder hoffnungsvoll beschrieben werden kann.

Was den Forschungsstand zu diesem Thema betrifft, so existiert zum Thema „Tod in der Literatur“ bzw. „Tod in der Kinder- und Jugendliteratur“ eine Vielzahl an Texten, welche das Thema aus verschiedenen Blickwinkeln beleuchten. Es gibt beispielsweise Artikel oder Monographien zum Thema der literarischen Darstellbarkeit des Todes und der Frage, ob es denn möglich wäre, den Tod auf irgendeine Weise schriftlich zu repräsentieren.³ Auch zur Frage des Todes in der Kinder- und Jugendliteratur ist eine Vielzahl an wissenschaftlichen Texten zu finden. Dabei ist die Größe dieses wissenschaftlichen Themenfeldes so enorm, dass es bereits Texte zu verschiedenen Sparten des Gegenstandes gibt. Es existieren verschiedene Texte zum Thema Selbstmord in der Kinder- und Jugendliteratur⁴, Tod in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur⁵ und allgemein zur Popularität bzw. Radikalität von Todesdarstellungen in der Kinder- und Jugendliteratur⁶.

Zum Thema Happy End sieht die Forschungslage schon etwas anders aus. Es konnte nur eine Diplomarbeit gefunden werden, welche sich mit dem

³ vgl. Pietzcker, Carl: Literarisch vom Tod sprechen. In: Der Deutschunterricht 1/2002. S. 16-24;; vgl. Hart Nibbrig, Christian L.: Ästhetik des Todes. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1995; vgl. Macho, Thomas H.: Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1987; vgl. Priester, Karin: Mythos Tod. Tod und Todeserleben in der modernen Literatur. Berlin: Philo Verlagsgesellschaft. 2001

⁴ vgl. Liebs, Elke: Das Recht auf den eigenen Tod. Über den Suizid in der Jugendliteratur. In: Informationen des Arbeitskreises für Jugendliteratur 14/H.3. 1988. 39-49; vgl. Liebs, Elke: Die Sehnsucht zum Tode. Selbstmord in der Jugendliteratur. In: Der Deutschunterricht 1/2002. S. 60-71

⁵ vgl. Loidl, Sonja: Constructions of Death in Young Adult Fantastic Literature. In: International Research in Children's Literature 3.2. 2010. S. 176-189; vgl. Loidl, Sonja: Weltenübertritt und Tod in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. Diss. Universität Wien. 2011

⁶ vgl. Lexe, Heidi: Amok, Mord und Totschlag in der Jugendliteratur. In: Wir sind die Seinen lachenden Munds. Der Tod – ein unsterblicher literarischer Topos. Hg. v. Nicola Mitterer und Werner Wintersteiner. Innsbruck: Studienverlag. 2010. (Schriftenreihe Literatur 24) S. 141-159; vgl. Mattenklott, Gundel: Zauberkreide. Kinderliteratur seit 1945. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. 1994; vgl. Dankert, Birgit: „Da wurden ihm die Toten so bekannt...“ Sterben und Tod als literarisches Thema. In: Informationen des Arbeitskreises für Jugendliteratur 3/1988. 14. Jahrgang. S. 5-27; vgl. Winter, Silvia: Das Todesmotiv in der Kinder- und Jugendliteratur zwischen 1990 und 1995. Dipl.-Arb. Universität Wien. 1997

Thema Happy End explizit beschäftigt, *Ende gut, alles gut? – Das Happy End und das Prinzip der poetischen Gerechtigkeit im klassischen Hollywood-Kino* von Florian Peter Pesel⁷. Diese bezieht sich jedoch hauptsächlich auf das Happy End im Film. Auch im Zusammenhang mit der Kinder- und Jugendliteratur ist der Forschungsstand zum Thema Happy End nicht sehr ausgiebig. Einzig zwei Artikel von Walter Pape⁸ und eine Monographie von Ines Schipperges⁹ konnten gefunden werden.

Daher wird die vorliegende Diplomarbeit genau dieses Thema behandeln und analysieren. Es soll besonders auf die Darstellung des Endes in kinder- und jugendliterarischen Texten eingegangen werden und dieses in Zusammenhang mit der Thematisierung des Todes gebracht werden. Das Herzstück der Analyse wird dabei die thematisch-inhaltliche Untersuchung bzw. das Close-Reading der Primärtexte sein. Von besonderer Wichtigkeit ist hierbei das textnahe Arbeiten und die Analyse unter den zu untersuchenden Gesichtspunkten „Tod“ und „Happy End“. In einigen Abschnitten wird die Analyse außerdem Motivforschung beinhalten. Zusätzlich sollen verschiedene Untersuchungen im Zusammenhang mit narratologischen bzw. formalen Aspekten angestellt werden. Bei diesen handelt es sich einerseits um die Untersuchung des Phänomens „Ende“ in narrativen Texten, andererseits um die formale Analyse der Primärtexte. Es wird dabei folgendermaßen vorgegangen.

In einem einführenden Kapitel soll näher auf die Charakteristika von kinder- bzw. jugendliterarischen Texten eingegangen und festgelegt werden, was Kinder- und Jugendliteratur eigentlich ist. Dies ist notwendig, da später

⁷ vgl. Pesel, Florian Peter: „Ende gut, alles gut? – Das Happy End und das Prinzip der poetischen Gerechtigkeit im klassischen Hollywood-Kino“. Dipl.-Arb. Universität Wien. 2013

⁸ vgl. Pape, Walter: Happy Endings in a World of Misery: A Literary Convention between Social Constraints and Utopia in Children's and Adult Literature. In: Poetics Today 13/1. 1992. S. 179-196; vgl. Pape, Walter: Happy Ends? Vom glücklichen Ende in der Erwachsenen- und Kinderliteratur. In: Grenz, Dagmar [Hrsg.]: Kinderliteratur – Literatur auch für Erwachsene? Zum Verhältnis von Kinderliteratur und Erwachsenenliteratur. München: Wilhelm Fink Verlag. 1990. S. 43-56

⁹ vgl. Schipperges, Ines: Ende gut, alles gut? Konflikt, Wendepunkt und Rettung als dramatisches Moment bei Erich Kästner, Michael Ende und Cornelia Funke. Hamburg: Verlag Dr. Kovac. 2013 (Schriftenreihe POETICA. Schriften zur Literaturwissenschaft 125)

diskutiert wird, ob Kinder- und Jugendliteratur generell ein Happy End voraussetzt. Weiters ist ein kurzes Kapitel zum Thema Motivforschung vorgesehen, da immer wieder auf verschiedene Motive und die Motivhaftigkeit von Todesdarstellungen bzw. glücklichen Enden eingegangen wird.

Diesem Kapitel folgt ein umfangreicher Abschnitt, in dem der Tod von verschiedenen Blickwinkeln aus beleuchtet wird. Dabei soll kurz auf den Umgang mit dem Tod in der Menschheitsgeschichte eingegangen werden, gefolgt vom Status des Todes in der Gegenwart. Weiters wird der Tod in der Literatur thematisiert, wobei vor allem die Darstellung und Darstellbarkeit behandelt wird. Daran anschließend wird das Thema Tod in der Kinder- und Jugendliteratur untersucht, wobei besonders Selbstmord und gewaltsamer bzw. unfreiwilliger Tod thematisiert wird. Auch kindlichem bzw. jugendlichem Umgang mit dem Tod wird Aufmerksamkeit geschenkt. In einem letzten Abschnitt soll auf besonders bekannte Todesmotive in der Literatur eingegangen werden.

Anschließend soll das Happy End genauer untersucht werden. Dazu wird zuerst auf narratologischer Ebene untersucht, wie Ende konstituiert werden kann. Kurz wird auch auf die Geschichte des Happy Ends eingegangen, wobei vor allem poetische Gerechtigkeit und Hollywood-Konventionen eine Rolle spielen werden. In einem letzten Punkt soll außerdem die Kinder- und Jugendliteratur im Zusammenhang mit dem Happy End behandelt werden. Dabei wird es besonders um pädagogische Ansprüche und poetische Wunschkonstruktionen gehen.

In der Folge wird der Untersuchung der beiden ausgewählten jugendliterarischen Texte Raum gegeben werden. Dieser Abschnitt wird den größten Teil dieser Diplomarbeit ausmachen und soll die beiden Texte unter den Aspekten Tod und Happy End gründlich analysieren. Es wird im Rahmen dieses Abschnitts sowohl einen Werkvergleich als auch einen Punkt bezüglich der Implikationen der gefundenen Ergebnisse auf die Kinder- und Jugendliteratur geben.

2. Theoretische Vorbemerkungen

2.1 Kinder- und Jugendliteratur

2.1.1 Kinder- und Jugendliteratur – eine Definition

Kinder- und Jugendliteratur wird traditionell als Literatur für Kinder- und Jugendliche definiert. Aufgrund seiner Mehrdeutigkeit könnte der Begriff jedoch auch als Literatur von Kindern und Jugendlichen interpretiert werden.¹⁰ Eine weitere Möglichkeit wäre, dass es sich bei Kinder- und Jugendliteratur um Literatur über Kinder und Jugendliche handelt.

Da der Bereich der Kinder- und Jugendliteratur sehr breit gefasst ist, hat Ewers eine Einteilung getroffen, welche die einzelnen Bereiche der Kinder- und Jugendliteratur übersichtlicher definiert. Danach kann unter Kinder- und Jugendliteratur auch die „Gesamtheit der von Kindern und Jugendlichen tatsächlich konsumierten Literatur“¹¹ verstanden werden. Hierbei stehen weniger die Intentionen der Autoren oder Vermittler im Vordergrund als die Lesegewohnheiten und Präferenzen der kindlichen bzw. jugendlichen Leserinnen und Leser. Da diese Definition jedoch äußerst breit gefasst und sowohl in ihrem Rahmen als auch in der Textauswahl kaum eingrenzbar wäre, hat sich für diese Leseauswahl der Kinder und Jugendlichen der Terminus „Kinder- und Jugendlektüre“ etabliert.¹² Ewers definiert diesen Ausschnitt der von Kindern und Jugendlichen gelesenen Lektüre als „faktische Kinder- und Jugendliteratur“. Ein wichtiges Merkmal dieser

¹⁰ vgl. Kümmerling-Meibauer, Bettina: Kinder- und Jugendliteratur. Eine Einführung. Darmstadt: WBG. 2012. S. 9

¹¹ Ewers, Hans-Heino: Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung in Grundbegriffe der Kinder- und Jugendliteraturforschung. 2. überarbeitete und aktualisierte Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink. 2012. S. 14

¹² Doderer, Klaus: Kinder- und Jugendliteratur. In: Doderer, Klaus [Hrsg.]: Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Personen-, Länder- und Sachartikel zu Geschichte und Gegenwart der Kinder- und Jugendliteratur. Zweiter Band: I-O. Weinheim und Basel: Beltz Verlag. 1977. S. 161

Literatur ist, dass sie von den Leserinnen und Lesern freiwillig konsumiert wird.¹³

Demgegenüber steht das Korpus der „intendierten Kinder- und Jugendlektüre“. Hier sind jene Werke zu finden, die von der Gesellschaft, genauer von Autoren, Verlegern, Lehrern, Eltern, Erziehern etc. als für Kinder- und Jugendliche angemessen und geeignet erklärt werden. Dieses Korpus beinhaltet all jene Texte, welche für die Lektüre von Kindern und Jugendlichen empfohlen werden. Dabei sind sowohl Werke gemeint, die speziell für Kinder- und Jugendliche verlegt, als auch solche, die nur von gesellschaftlichen Instanzen empfohlen werden.¹⁴

Weiters wird zwischen erfolgreichen und nicht erfolgreichen Kinder- und Jugendlektüreangeboten unterschieden sowie auf unbeabsichtigte Kinder- und Jugendlektüre eingegangen. Erfolgreiche Lektüreangebote bezeichnen in diesem Zusammenhang jenes Textkorpus, welches für Kinder und Jugendliche als geeignet angesehen und auch von dieser Zielgruppe konsumiert wird. Dahingegen versteht man unter nicht erfolgreichen Kinder- und Jugendlektüreangeboten solche Texte, die zwar für Kinder und Jugendliche geeignet wären, sich jedoch als Lektüre von Kindern und Jugendlichen nicht oder noch nicht durchgesetzt haben.¹⁵ Die unbeabsichtigte Kinder- und Jugendlektüre umfasst jenes Korpus, das von Kindern und Jugendlichen konsumiert wird, jedoch nicht dezidiert für den Konsum Kinder und Jugendlicher als geeignet erklärt wurde.¹⁶

Es kann außerdem zwischen positiv sanktionierter und negativ bzw. nicht sanktionierter Kinder- und Jugendlektüre unterschieden werden. Dabei wird unter positiv sanktionierter Kinder- und Jugendlektüre jenes Textkorpus verstanden, welches von gesellschaftlich autorisierten Instanzen (einer pädagogischen Fachöffentlichkeit) als geeignete Lektüre für Kinder und Jugendliche angesehen und als solche gekennzeichnet wird. Nicht

¹³ Ewers, Hans-Heino: Literatur für Kinder und Jugendliche. S. 15

¹⁴ vgl. ebda S. 15

¹⁵ vgl. ebda S. 16

¹⁶ vgl. ebda S. 17

sanktionierte Kinder- und Jugendliteratur hingegen umfasst Texte, welche an Kinder und Jugendliche ausgegeben werden, obwohl sie für diese Zielgruppe als ungeeignet erklärt wurden. Bei der Ausgabe werden diese Angaben oder die autorisierten Instanzen missachtet. Dies kann jedoch auch Verleger betreffen, welche Texte auf den Markt bringen, die als ungeeignete Kinder- und Jugendliteratur betrachtet werden.¹⁷

Als letzten Punkt geht Ewers auf die originäre Kinder- und Jugendliteratur ein. Diese unterscheidet sich von der zuvor genannten insofern als sie von vornherein von Autoren für Kinder und Jugendliche geschrieben wurde. In diesem Fall entscheidet sich der Verfasser oder die Verfasserin von vornherein dazu, ein Werk für Kinder und Jugendliche zu produzieren und, wenn möglich, auch so zu verlegen. Diese Entscheidung wirkt sich nach Ewers stark auf die Gestaltung eines Textes aus.

2.1.2 Gattung, Genre, Handlungssystem? Eingliederung der KJL in literarische Kategorien

Die Einteilung der Kinder- und Jugendliteratur in literarische Diskurse, beispielsweise als Gattung oder Genre, gestaltet sich äußerst komplex. Dies liegt einerseits an dem breiten Spektrum an Genres und Gattungen, welche die Kinder- und Jugendliteratur umfassen kann, andererseits wäre es nach Kümmerling-Meibauer falsch, Kinder- und Jugendliteratur selbst als Gattung oder Genre zu definieren, „weil es hierbei zu einer Gleichsetzung von einem theoretischen Begriff für Textgruppenbildungen mit einem Literaturbereich kommt, dessen konstituierendes Merkmal die Ausrichtung an einer bestimmten Rezipientengruppe ist.“¹⁸ Diese Rezipientenorientierung führt dazu, dass Kinder- und Jugendliteratur hauptsächlich durch „Zuschreibungen im Sozialsystem Literatur“¹⁹ entsteht.

¹⁷ vgl. Ewers, Hans-Heino: Literatur für Kinder und Jugendliche. S. 17-18

¹⁸ Kümmerling-Meibauer, Bettina: Kinder- und Jugendliteratur. S. 13

¹⁹ Mikulásova, Andrea und Roman Mikulás: Begriffsbestimmungen im Umfeld der Kinder- und Jugendliteraturforschung. Eine Zwischenbilanz oder eine Notwendigkeit? In: Maibäurl,

Ewers hat im Zusammenhang mit der Eingliederung von Kinder- und Jugendliteratur die Termini Handlungs- und Symbolsystem geprägt. Das Handlungssystem beschreibt hierbei den produktiven und rezeptiven Umgang mit Kinder- und Jugendliteratur sowohl in wirtschaftlichen als auch pädagogischen Kontexten. Damit sind so genannte „Handlungskreise“ gemeint, welche mit der Produktion, Verbreitung, Bewertung oder Archivierung von Kinder- und Jugendliteratur betraut sind. Dabei beschreibt Ewers verschiedene Untergruppen von kinder- und jugendliterarischen Handlungssystemen. Darunter werden „Produktionssysteme“, „Distributionssysteme“, „Offizielle Bewertungssysteme“ und „Aneignungssysteme“ verstanden.²⁰ Das kinder- und jugendliterarische Symbolsystem hingegen befasst sich vor allem mit der Literarizität von Texten und den literarischen Zeichensystemen, welche Kinder- und Jugendliteratur konstituieren.

Als kinder- und jugendliterarische Symbolsysteme haben all die literarischen Symbolsysteme zu gelten, die im Rahmen einer kinder- und jugendliterarischen Kommunikation für die Codierung oder Dekodierung von Botschaften in Anspruch genommen werden. Es kann sich bei ihnen um Zeichen- und Regelsysteme handeln, die von anderen literarischen Symbolsystemen – etwa dem der Hochliteratur – nicht grundlegend verschieden sind; wir können es bei ihnen aber auch mit relativ eigenständigen literarischen Symbolsystemen zu tun haben.²¹

Dieses Symbolsystem beinhaltet gewisse Normen, welche traditionell der Kinder- und Jugendliteratur zugerechnet werden. Dazu gehört beispielsweise die didaktische bzw. pädagogische Zielsetzung der Kinder- und Jugendliteratur. Es soll dabei herausgestellt werden, dass in der Literatur für Kinder und Jugendliche die Vermittlung von gewissen Kenntnissen, Werten etc. eine wichtige Rolle spielt.²² Weiters wird Kinder- und Jugendliteratur als kind- bzw. jugendgemäße Literatur verstanden. Diese Literatur soll also auf die kognitiven und sprachlichen Fähigkeiten von

Gunda et al. [Hrsg.]: Kindheit, Kindheitsliteratur, Kinderliteratur. Studien zur Geschichte der österreichischen Literatur. Wien: Praesens Verlag. 2010. S. 45

²⁰ Ewers, Hans-Heino: Literatur für Kinder und Jugendliche. S. 87-89

²¹ ebda S. 138

²² vgl. ebda S. 141

Kindern und Jugendlichen Rücksicht nehmen und sich diesen anpassen.²³ Kinder- und Jugendliteratur kann jedoch auch als vollwertige Ausprägung von Literatur angesehen werden. Dabei steht die Orientierung an hochliterarischen Vorbildern im Vordergrund.²⁴ Eine weitere Norm besagt, dass sich Kinder- und Jugendliteratur vor allem an einer vergangenen Tradition der Literatur orientieren soll, nämlich der Volkspoesie. Dies kann einerseits meinen, dass jegliche Überreste traditioneller „Volksdichtung“ als Kinder- und Jugendlektüre angesehen wird, andererseits kann damit auch die Unterwerfung der Kinder- und Jugendliteraturproduktion unter die Grundsätze traditioneller Volkspoesie gemeint sein.²⁵

Seibert bezeichnet jene Systeme, welche Ewers Handlungs- bzw. Symbolsystem nennt, als Metier und Genre. Diese gliedert er jedoch weiter auf. So unterscheidet er zwischen Kinderliteratur, zu deren Zielgruppe Kinder vor der Pubertät zählen, und Jugendliteratur, die „postpubertär“ angelegt ist. Während er in der Jugendliteratur zwischen dem Jugendbuch als Metier und der Jugendliteratur als Genre unterscheidet, ordnet er das Kinderbuch bzw. die Kinderliteratur beiden Einheiten zu.²⁶

Doch nicht nur die Frage, inwiefern Kinder- und Jugendliteratur als Ganzes einzuordnen ist, gestaltet sich komplex, auch die Einteilung kinder- und jugendliterarischer Texte führt zu unterschiedlichen Ergebnissen. So unterscheidet Haas in seinem Handbuch zwischen realistischer und phantastischer Kinder- und Jugendliteratur. Dies führt jedoch zu Schwierigkeiten, da es Texte gibt, welche beiden Kategorien zugeordnet werden können. Daher wird eine dritte Kategorie eingeführt, welche Texte beinhaltet, die sowohl phantastische als auch realistische Züge aufweisen.²⁷

²³ vgl. Ewers, Hans-Heino: Literatur für Kinder und Jugendliche. S. 144

²⁴ vgl. ebda S. 145

²⁵ vgl. ebda S. 147

²⁶ vgl. Seibert, Ernst: Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche. Wien: Facultas. 2008. S. 27

²⁷ vgl. Haas, Gerhard: Einleitung. In: Haas, Gerhard [Hrsg.]: Kinder- und Jugendliteratur. Ein Handbuch. 3. neu bearbeitete Auflage. Stuttgart: Philipp Reclam. 1984. S. 9

Seibert befasst sich genauer mit kinder- und jugendliterarischen Gattungen und stellt in seiner Einführung eine Tabelle zur Verfügung, in der das Vorkommen bestimmter Kategorien in verschiedenen einführenden Werken zur Kinder- und Jugendliteratur aufgelistet wird. Dabei werden verschiedene Kategorien vom Bilderbuch über Fabeln bis hin zum Adoleszenzroman als typische kinder- und jugendliterarische Gattungen angegeben.²⁸ Dabei zeigt sich jedoch, dass auch hier die Einteilung schwierig ist, da inhaltsbezogene und formbezogene Ansätze vermischt werden.²⁹ Seibert geht außerdem auf verschiedene Genres von Kinder- und Jugendliteratur ein und bringt diese in eine Matrix. Diese unterscheidet auf der Formebene zwischen magischen und rationalen Formen und auf der Inhaltsebene zwischen irrealen und realen Inhalten. Es kommt somit zu vier verschiedenen Genre-Überbegriffen. Diese wären mythogen, antimythogen, antilogozentrisch und logozentrisch. Diesen Überbegriffen werden verschiedene Genres als Beispiele zugeordnet. So fallen beispielsweise in die mythogene Kategorie Märchen und Sagen, während die antimythogene Kategorie phantastische Erzählungen und Lügengeschichten beinhaltet. Unter antilogozentrischen Werken versteht man beispielsweise Science-Fiction oder Horror und logozentrische Texte umfassen unter anderem Robinsonaden, realistische Erzählungen und historische Erzählungen.³⁰

2.1.3 Jugendliteratur als eigenes Konzept

Da im Rahmen dieser Arbeit ausschließlich Werke untersucht werden, die der Jugendliteratur angehören, soll nun diese genauer untersucht werden. Traditionell wurde Kinderliteratur von Jugendliteratur durch das Alter der Rezipienten abgegrenzt. Dies spiegelt sich auch in Bambergers Einteilung der Lesephasen wider. Es werden hierbei fünf verschiedene Phasen, je

²⁸ vgl. Seibert, Ernst: Themen, Stoffe und Motive. S. 67-68

²⁹ vgl. ebda S. 70

³⁰ vgl. ebda S. 77

nach Alter der Leserinnen und Leser unterschieden. Diese reichen von der Bilderbuch- und Kinderreimphase, welche von Kindern im Alter von 2-5/6 rezipiert wird, bis hin zum „literarästhetischen Bereich der Leseentwicklung“, welche die 14-17-jährigen umfasst.³¹ Seibert kritisiert an dieser Einteilung jedoch, dass sie „angesichts einer literarischen Akzeleration einerseits und der zunehmenden Infantilisierung, aber auch Globalisierung des Alltags“ nicht mehr den heutigen Gegebenheiten entspricht und die in dieser Einteilung vorgenommene Konzeptionalisierung des Lesens zu eindimensional gedacht ist.³²

Doch auch Ewers geht in seiner Definition der Jugendliteratur vom Alter der Leserinnen und Leser aus. Er bezeichnet Literatur für Leser ab 12 oder 14 als Jugendliteratur, während jene Texte, die an jüngere Rezipienten adressiert sind, als Kinderliteratur bezeichnet werden.³³ Die Klassifizierung und Eingrenzung dieser Literatur gestaltet sich jedoch um einiges komplexer als die Klassifizierung von Kinderliteratur. Dies begründet sich durch die größere Freiheit in der Lektüreauswahl dieser Zielgruppe und ihrer Möglichkeit, Texte zu konsumieren, welche nicht speziell für sie intendiert sind. „Jugendliche lesen stets auch anderes als nur Jugendbücher. Die Relation des kinder- und jugendliterarischen Handlungssystems zu diesem Teil seiner Adressatenschaft ist also unsicher und problematisch.“³⁴ Jugendliche wagten sich somit traditionell auch auf Gebiete der „Erwachsenenliteratur“ vor – einer Literatur, welche ursprünglich nicht für sie intendiert war oder ist. Demgegenüber steht jedoch ein Phänomen, welches sich in den letzten Jahren besonderer

³¹ Bamberger, Richard: Jugendlektüre. Jugendschriftenkunde, Leseunterricht, Literaturerziehung. Wien: Verlag für Jugend und Volk. 1965. S. 33-35

³² vgl. Seibert, Ernst: Themen, Stoffe und Motive. S. 34

³³ vgl. Ewers, Hans-Heino: Vom ‚guten Jugendbuch‘ zur modernen Jugendliteratur. Jugendliterarische Veränderungen seit den 70er Jahren. In: Neuland, Eva [Hrsg.]: Jugendsprache – Jugendliteratur – Jugendkultur. Interdisziplinäre Beiträge zu sprachkulturellen Ausdrucksformen Jugendlicher. Frankfurt am Main: Peter Lang. 2003. (Sprache – Kommunikation – Kultur. Soziolinguistische Beiträge Bd. 1). S. 251

³⁴ Ewers, Hans-Heino: Jugendliteraturentwicklung und Jugendliteraturwissenschaft. Anmerkungen zum veränderten Profil einer Teildisziplin der Kinder- und Jugendliteraturforschung. In: Cromme, Gabriele und Günther Lange [Hrsg.]: Kinder- und Jugendliteratur. Lesen – Verstehen – Vermitteln. Hohngehren: Schneider Verlag. 2001. (Didaktik der Kinder- und Jugendliteratur Bd. 1). S. 331

Beliebtheit erfreut, nämlich die so genannte All-Age-Literatur. Bei dieser handelt es sich nicht um jene Literatur, welche von Erwachsenen in ihrer Vermittlerrolle konsumiert wird, sondern um Literatur, welche sowohl an Kinder und Jugendliche als auch an Erwachsene adressiert ist. Hierbei ist es möglich, dass ein Text in zwei unterschiedlichen Publikationen erscheint, von denen eine an Kinder- und Jugendliche und eine an Erwachsene gerichtet ist, oder, dass es sich um eine Publikation handelt, welche mehrfach adressiert ist.³⁵ All-Age-Literatur kann dabei eine für Erwachsene als auch für Kinder und Jugendliche gleichlautende Botschaft vermitteln oder doppelsinnig sein, also zwei verschiedene Botschaften beinhalten, von denen eine erst von Erwachsenen dechiffriert werden kann.³⁶ Es wird jedoch nicht darauf eingegangen, ab welchem Alter die chiffrierte Botschaft dekodiert werden kann oder welche Kenntnisse bzw. welches Weltwissen vorhanden sein muss, um diese Botschaft in ihrer Bedeutung zu erfassen.

Jugendliteratur umfasst also ein Feld, welches von Literatur für Jugendliche, Literatur für Jugendliche und Erwachsene und Literatur für Erwachsene reicht. Dies spiegelt sich auch darin wider, dass sich traditionelle Jugendromane, welche ein vermeintlich altersgemäßes Erscheinungsbild haben, nur noch geringer Beliebtheit erfreuen. Ein Großteil der Jugendlichen greift auf Literatur zurück, welche nicht in Jugendliteratur-Verlagen publiziert worden ist, oder liest allgemeinliterarische Texte. Daher orientierten sich Jugendbuchverlage vermehrt am Layout von allgemeinliterarischer Literatur, um ihre Publikationen weniger kindlich wirken zu lassen.³⁷ Jugendliteratur wird auch immer weniger als eine Literatur gesehen, welche für eine bestimmte Altersgruppe vorgesehen ist. Daher wird bei der Publikation jugendliterarischer Werke davon abgesehen Altersangaben auf den Umschlag zu drucken. Dies zeigt, dass Jugendliteratur sich nun weniger durch den Leserbezug definiert. Stattdessen erfolgt eine Identifizierung durch den Werkbezug, in welchem Jugendlichkeit und jugendliche

³⁵ vgl. Ewers, Hans-Heino: Literatur für Kinder und Jugendliche. 57-58

³⁶ vgl. ebda. S. 60-62

³⁷ vgl. Ewers, Hans-Heino: Vom ‚guten Jugendbuch‘ zur modernen Jugendliteratur. S. 253

Probleme im Vordergrund stehen. „Jugendliteratur ist eine Jugend thematisierende, eine jugendliche Lebenswelten vergegenwärtigende, eine mit jugendlichen Problemen nicht nur beiläufig, sondern zentral sich auseinandersetzende Literatur.“³⁸ Diese Definition, welche nun weniger die Rezipientengruppe, sondern vielmehr die werkimmanente Thematik in den Fokus der Aufmerksamkeit stellt, eröffnet ein neues, weites Feld für die Jugendliteraturforschung. Denn, während zuvor ausschließlich von der intendierten Rezipientengruppe ausgegangen wurde, muss nun gefragt werden, ob ein vermeintlich jugendliterarisches Werk überhaupt diesen Titel verdient. Es muss daher bei der Analyse jugendliterarischer Texte gefragt werden, ob sie rein thematisch als solche bezeichnet werden können.³⁹

Ein Beispiel für eine Gattung, welche genau diesen Schwerpunkt thematisiert, jedoch erst seit den 70er Jahren als typisch jugendliterarische Gattung angesehen wird, ist der Adoleszenzroman. Er fokussiert auf Probleme und Prozesse, welche für die jugendliche Lebensphase charakteristisch sind, wie Selbstfindung, Ablösung vom Elternhaus und die eigene Individualität.⁴⁰ Interessant ist hierbei, dass der Adoleszenzroman zwar von Jugendlichen und jungen Erwachsenen vielfach konsumiert wurde, jedoch nicht als jugendgemäß angesehen wurde, da ihm oftmals nicht genug pädagogischer Gehalt zugesprochen wurde. Es handelte sich daher vielmehr um Jugendlektüre als um Jugendliteratur.⁴¹ Dieser Adoleszenzroman orientierte sich stark an dem im 18. und 19. Jahrhundert populären Entwicklungs-, Erziehungs- und Bildungsroman. Dieser stellte einen zumeist männlichen Protagonisten in den Mittelpunkt, dessen Gedanken und Entwicklung die Leserin oder der Leser mitverfolgen konnte. Die dabei durchgemachte Entwicklung führte letzten Endes zu einer „von ihm [dem Protagonisten] angestrebten Vollkommenheit, ein Status, der keinen überzeitlichen Charakter hat, sondern abhängig ist vom jeweiligen

³⁸ Ewers, Hans-Heino: Vom ‚guten Jugendbuch‘ zur modernen Jugendliteratur. S. 254

³⁹ vgl. ebda. S. 255

⁴⁰ vgl. Weinkauff Gina und Gabriele von Glasenapp: Kinder- und Jugendliteratur. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh. 2010. S. 128

⁴¹ vgl. ebda. S. 126

Menschenbild der Epoche bzw. der Autorgegenwart.“⁴² Dem gegenüber stehen nun der moderne und der postmoderne Adoleszenzroman, welcher die Krise des jugendlichen Protagonisten skizziert und den früher angestrebten vollkommenen Status verwehrt. Umrissen wird ein adoleszentes Individuum, machtlos gegenüber der erlebten Krise und unfähig die eigene Individualität geltend zu machen, wodurch ein katastrophales Ende vorherbestimmt ist.⁴³

Diese thematische Orientierung von Jugendliteratur wird jedoch bisher von der Jugendliteraturwissenschaft stark ignoriert, immer noch wird der Faktor der Jugendgemäßheit der tatsächlichen Jugendlektüre gegenübergestellt. Es sollte jedoch die jugendliterarische Kommunikation im Vordergrund stehen, um das Feld der Jugendliteratur in seiner gesamten Breite und Vielfalt untersuchen zu können.⁴⁴

2.2 Motivforschung

Das Motiv wird im Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft als „[k]leinste selbstständige Inhalts-Einheit oder tradierbares intertextuelles Element eines literarischen Werkes“⁴⁵ angegeben. Es wird oftmals im Zusammenhang mit dem Stoff oder dem Thema untersucht, unterscheidet sich jedoch vom Stoff, insofern als dieser einen komplexeren Sinnzusammenhang darstellt, der durch „räumliche, zeitliche oder personale Faktoren festgelegt ist“⁴⁶ und vom Thema, da dieses den zentralen Gegenstand eines Textes ausmacht, während das Motiv konkreter ist und auch im Zusammenhang mit anderen Motiven auftreten

⁴² Weinkauff Gina und Gabriele von Glasenapp: Kinder- und Jugendliteratur. . S. 125

⁴³ vgl. ebda. S. 129

⁴⁴ vgl. Ewers, Hans-Heino: Jugendliteraturentwicklung und Jugendliteraturwissenschaft. S. 336

⁴⁵ Drux, Rudolf: Motiv. In: Fricke, Harald [Hrsg.]: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band II H – O. Berlin, New York: Walter de Gruyter. 2000. S. 638

⁴⁶ ebda. S. 638

kann.⁴⁷ Auch das Symbol wird in diesem Zusammenhang oftmals erwähnt. Dieses beschreibt das Unaussprechliche, mit tieferer Bedeutung Versehene in einer Dichtung.⁴⁸ Diese Abgrenzungen stehen jedoch in fließendem Verhältnis zueinander, da ein „Stoff zum Motiv konzentriert, das Motiv zum Symbol überhöht werden“⁴⁹ kann.

In der Literatur wird zwischen verschiedenen Typen von Motiven unterschieden, welche vom Ausmaß ihres handlungstragenden Charakters abhängen. „Haupt- oder Kernmotive“ nehmen eine wichtige Stellung in einem literarischen Text ein und bestimmen die Handlung desselben in hohem Maße. Dahingegen stellen „Nebenmotive“ ein in der Handlung immer noch wichtiges, jedoch nicht das wichtigste Element dar. „Füll- bzw. Randmotive“ sorgen für die höhere Bedeutungsträchtigkeit eines Textes, sind jedoch in ihrem Beitrag zur Handlung vernachlässigbar.⁵⁰ Weiters existiert das Leitmotiv, welches aus der Musik übernommen wurde und nicht zu den Motiven im engeren Sinne zu zählen ist. In der Musik wurde damit die Wiederholung der gleichen Tonfolge im Zusammenhang mit einer Person oder Situation bezeichnet, in der Literatur hingegen charakterisiert sie die gleiche oder leicht abgewandelte Wortfolge in Texten.⁵¹

Eine charakteristische Eigenschaft des Motivs ist, dass es aus einem Zusammenhang entnommen und in einen anderen eingesetzt werden kann. Hierbei können unterschiedliche Wirkungen erzeugt und hervorgerufen werden. Auch genügt ein Motiv als handlungstragendes Element alleine nicht. Es braucht andere Motive und eine grundlegende Handlung, um wirksam zu werden.⁵² Auch die Inversion eines Motivs, seine Umkopplung oder Verkehrung ins Gegenteil, kann außerordentliche Wirkung in einem Text erzielen und eine Spannung zwischen der ursprünglichen Bedeutung und ihrer Umkehrung darstellen. Frenzel nennt hierbei Beispiele wie der

⁴⁷ vgl. Drux, Rudolf: Motiv. . S. 638

⁴⁸ vgl. Frenzel, Elisabeth: Stoff-, Motiv- und Symbolforschung. 3. durchgesehene und ergänzte Auflage. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung. 1963. S. 36

⁴⁹ ebda. S. 23

⁵⁰ vgl. Frenzel, Elisabeth: Vom Inhalt der Literatur. Stoff – Motiv – Thema. Basel, Wien: Herder Freiburg. 1980. S. 37

⁵¹ vgl. ebda. S. 37

⁵² vgl. ebda. S. 46-47

Freundschaftsbeweis, der sich als Verrat entpuppt, oder der Verführte, der sich als Verführer herausstellt.⁵³

Weitere Eigenschaften von Motiven sind, dass sie eine „fest umrissene thematische Konstellation“ darstellen, die stark kulturell geprägt ist.⁵⁴ Dämmrich weist Motiven eine besonders wichtige Funktion in der Literatur zu, die in der Vergangenheit oftmals unterschätzt wurde. Er geht davon aus, dass Themen und Motive literarische Werke konstituieren und somit ihre Struktur und intertextuellen Bezüge herstellen.

Themen und Motive sind Grundbausteine literarischer Werke. Ihre Position, Verteilung, Wechselbeziehung, Wiederholung und Variation formen ein weitläufiges Bezugssystem. Die jeweilige Zusammenfügung befestigt nicht nur die Struktur eines Textes, sondern vermittelt auch die Signale, die im Lesevorgang zur Orientierung, zur Erfassung von Bedeutungsgehalten und zur Wahrnehmung künstlerischer Eigenheiten anregen.⁵⁵

Dämmrich stellte auch einen Katalog aus verschiedenen basalen Eigenschaften, Funktionen und Grundbedingungen von Motiven her. Zu diesen zählen Schein, Stellenwert, Polarstruktur, Spannung, Schematisierung, Themenverflechtung, Gliederung des Textes und Deutungsmuster. Schein beschreibt hierbei die Eigenschaft von Motiven, Eindrücke zu vermitteln, während Stellenwert die Funktion von Motiven als Schaltelemente im Text definiert. Die Polarstruktur steht für die Eigenschaft von Motiven, dass meist nicht ihre gesamte Bedeutung verarbeitet werden kann, sondern nur bestimmte Signale wahrgenommen werden. Spannung meint die Fähigkeit von Motiven Spannungsbögen aufzubauen und Schematisierung bezieht sich darauf, dass Motive leicht wieder aufgenommen und erneuert werden können. Die Themenverflechtung und Gliederung von Texten beschreibt die Funktion von Motiven Texte zu organisieren und ihre Struktur zu festigen. Deutungsmuster weisen darauf

⁵³ vgl. Frenzel, Elisabeth: Vom Inhalt der Literatur. S. 47-48

⁵⁴ Nünning, Ansgar [Hrsg.]: Grundbegriffe der Literaturtheorie. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carls Ernst Poeschel Verlag. 2004, S. 184

⁵⁵ Dämmrich, Horst S. und Ingrid G.: Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. 2. überarb. und erw. Auflage. Tübingen: Francke Verlag. 1995, S. XI

hin, dass Motive meist existenzielle Grundsituationen darstellen, welche auf verschiedenen Ebenen gefunden und identifiziert werden können.⁵⁶

Motive verbinden sich oftmals bevorzugt mit bestimmten anderen Motiven, da diese Koppelung besonders gut funktioniert. Dies kann zur Entstehung von Stoffen führen, welche in ihrer Konzeption starrer sind als Motive.

Stoffe erwachsen aus Motiven, die andere angezogen und mit sich verbunden haben. Den Anfang des Wachstumsprozesses bildet oft sogar nur ein Zug, eine bildhafte Vorstellung, ein als Redekliches zu verstehender Topos, der durch zeitgenössische Ereignisse oder Zeitströmungen befruchtet oder durch die Erlebnisse eines Dichters angeregt, zum beherrschenden Thema aufkeimt und durch einen genialen Zugriff Gestalt gewinnt.⁵⁷

Das Motiv stellt also eine in sich geschlossene, bedeutungstragende Einheit dar. Im Folgenden soll die Motivhaftigkeit des Todes in der Literatur und insbesondere der Kinder- und Jugendliteratur sowie der Status des Happy-Ends als Motiv untersucht werden.

⁵⁶ vgl. Dämmrich, Horst S. und Ingrid G.: Themen und Motive in der Literatur. S. XVIII-XX

⁵⁷ Frenzel, Elisabeth: Vom Inhalt der Literatur. S. 51

3. Der Tod in der Literatur

3.1 Der Tod in der menschlichen Geschichte

Der Tod ist seit den Anfängen menschlicher Geschichtsschreibung und auch schon vor schriftlichen Aufzeichnungen ein steter Begleiter und wichtiges Thema menschlicher Rituale, Glaubensrichtungen und Traditionen. Schon in der mittleren Altsteinzeit wurden Grabstätten geschaffen, wodurch die Thematisierung des Todes schon in der frühesten menschlichen Geschichte überliefert wird.⁵⁸

Im östlichen Mittelmeerraum existierte in der Antike eine Vielzahl an unterschiedlichen Vorstellungen und Glaubensrichtungen, welche das Jenseits betreffen. Vor allem im 1. Jahrhundert kommt es zu einer Durchmischung von jüdischen, griechischen und ägyptischen Kulturen und deren jeweiliger Jenseitsvorstellungen und religiöser Lehren. Daher kann man kaum von *einer* antiken Lehre ausgehen, im Gegenteil: eine Unmenge verschiedener Vorstellungen ist gegeben. Gleich ist ihnen einzig, dass unterschieden wird, zwischen dem Leib und der Seele, welche den körperlichen Tod überdauert und in ein anderes Reich übergeht.⁵⁹

Es gibt jedoch auch Ähnlichkeiten in den antiken Jenseitsvorstellungen. Dazu gehört beispielsweise die Darstellung der Unterwelt, in der die Seelen die Ewigkeit verbringen, meist bekannt als Hades. Dies ist zwar kein explizit furchtbarer Ort, er ist jedoch auch nicht wünschenswert.⁶⁰ Weiters existiert die Vorstellung des Elysiums, ein Ort, an dem Helden und besonders gute

⁵⁸ vgl. Pfeiffer, Joachim: Einleitung. Zur Geschichte literarischer Todesdarstellungen. In: Der Deutschunterricht 1/2002. S. 5

⁵⁹ vgl. Lang, Bernhard: Himmel und Hölle. Jenseitsglaube von der Antike bis heute. München: C. H. Beck. 2003. S. 9

⁶⁰ vgl. ebda S. 9-10

Menschen die Ewigkeit verbringen dürfen⁶¹ und des Tartaros, ein Ort, an dem besonders schlechte Menschen bestraft werden⁶².

Auch Platon widmet diesem Thema seine Aufmerksamkeit. Er postuliert, dass sich im Tod die unsterbliche Seele befreit und in eine andere Welt übergeht. Dieses Gedankengut wird durch Verschmelzung auch ins Christentum übernommen und zu den wichtigsten Säulen des Glaubens: die „Privilegierung des Geistes gegenüber der Materie, der Idee vom Aufstieg des Menschen über das Materielle zum Geistigen, der Bedeutung der Unsterblichkeit der Seele für die christliche Anthropologie und Askese.“⁶³ Dieser Vorstellung von einem seelischen/geistigen Leben nach dem Tod wird in philosophischen Kreisen einzig von Epikur widersprochen, welcher eine eher nüchterne Einstellung zum Tod hegt. In seinen Augen stellt der Tod das Ende der Existenz der Menschen dar, die keine Seele oder ähnliches unsterbliches Sein überdauert.⁶⁴

Im antiken Griechenland entwickelten sich eine Vielzahl an Bestattungsritualen, die im Falle eines Todes durchgeführt werden mussten, um dem Verstorbenen ein friedliches Leben nach dem Tod zu gewährleisten. Dazu gehörten Waschung, Aufbahrung, Totenwache, Bestattung und Totenmahl.⁶⁵ Ähnliche Rituale bestanden auch im alten Rom, wobei hier auch tagelang dauernde Totenklagen vorgesehen waren.⁶⁶

Im Mittelalter nahm der Tod einen noch viel höheren Stellenwert ein als zuvor. Er gehörte praktisch zum Leben im Mittelalter dazu und war omnipräsent im alltäglichen und besonders im religiösen Leben. Zentral ist

⁶¹ vgl. Lang, Bernhard: Himmel und Hölle. S. 13-15

⁶² vgl. ebda S. 22-24

⁶³ Pfeiffer, Joachim: Einleitung. S. 5

⁶⁴ vgl. Epikur: Von der Überwindung der Furcht. Katechismus – Lehrbriefe – Spruchsammlung – Fragmente. 2. durchgesehene Auflage. Eingeleitet und übertragen von Olof Gigon. Zürich: Artemis Verlags-AG. 1949 und 1968. S. 59

⁶⁵ vgl. Vollkommer, Rainer: Das antike Griechenland. Stuttgart: Konrad Theiss Verlag. 2007. S. 151-152

⁶⁶ vgl. Kolb, Anne und Joachim Fugmann: Tod in Rom. Grabinschriften als Spiegel römischen Lebens. Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern. 2008 (Kulturgeschichte der Antiken Welt Bd. 106). S. 12-13

hierbei die Vorstellung, dass Menschen im Mittelalter als grundsätzlich sündhaft und verführbar angesehen wurden. Daher mussten sie in dauernder Angst leben plötzlich zu sterben und aufgrund von ungenügender Buße in die Hölle zu kommen. Aus diesem Grund entstand zu jener Zeit die Vorstellung eines guten, vorbereiteten Todes, nach dem das ewige Seelenheil eintritt. Im Gegensatz dazu war der Tod, der die Menschen unvorbereitet trifft, eine der größten Ängste der Menschen damals, da aufgrund von möglicherweise unterlassenen Gebeten oder Vergebenen dennoch die Hölle auf einen warten könnte.⁶⁷ Daraus entstanden die Begriffe „bona“ bzw. „mala mors“, welche sich darauf beziehen, ob ein Mensch gut und richtig gestorben sei oder noch sündhaft in den Tod ging.⁶⁸

Doch auch im alltäglichen Leben war der Tod allgegenwärtig. Dies lag daran, dass Friedhöfe meist im Kirchhof lagen, der sich in der Mitte des Dorfes befand, und, dass Menschen dazu verpflichtet waren regelmäßig Seelenmessen für die Verstorbenen abzuhalten und sie dadurch in steter Erinnerung zu behalten. Auch die Pest erhöhte die Omnipräsenz des Todes.⁶⁹

In dieser Epoche wurden einige Literatursorten geprägt, welche in direkter Verbindung mit dem Tod stehen. Dazu gehörten die „ars bene moriendi“ oder „Kunst des guten Sterbens“, welche enorm häufig produziert und konsumiert wurden. Ebenfalls populär wurden die Totentänze, welche in ganz Europa florierten.⁷⁰

In den verschiedenen Epochen nach dem Mittelalter hat sich die Herangehensweise an den Tod sowie die Vorstellungen vom Jenseits stark verändert. Dabei kamen je nach Epoche andere Auffassungen des Todes

⁶⁷ vgl. Kokott, Hartmut: Todeserleben und Totentänze im Mittelalter. In: Der Deutschunterricht 1/2002. S. 9-10

⁶⁸ vgl. Hofmeister, Wernfried: „Memento mori!“ Literarische Lebens- und Sterbehilfen aus dem Mittelalter. In: Mitterer, Nicola und Werner Wintersteiner [Hrsg.]: „Wir sind die Seinen lachenden Munds“. Der Tod – ein unsterblicher literarischer Topos. Innsbruck: Studienverlag. 2010. S. 20

⁶⁹ vgl. Kokott, Hartmut: Todeserleben und Totentänze im Mittelalter. S. 10

⁷⁰ vgl ebda. S. 11-12

auf. Im Barock, beispielsweise mit seinen Vanitas bzw. Carpe Diem-Vorstellungen, steht der Tod oftmals in Verbindung mit erotischen Vorstellungen.⁷¹ Dies wird vor allem in der Poesie oftmals porträtiert.

Es wird der bleiche tod mit seiner kalten hand
Dir endlich mit der zeit umb deine brüste streichen [...] ⁷²

In der vernunftbetonten Aufklärung nimmt der Tod naturgemäß einen geringeren Stellenwert ein. Grund dafür war, dass die Furcht vor dem Tod als vernunftwidrig angesehen wurde und daher abzulehnen war.⁷³ Damit einher ging auch die Neuorientierung der Menschen auf das Diesseits.

Der bürgerliche Mensch füllt sein Leben mit Gedanken an wirtschaftlichen Gewinn und hat vor dem Bankrott mehr Angst als vor der Hölle. Er steht nicht mehr in einer von Gott vorgegebenen Welt, die von der Aussicht auf ewigen Lohn oder Furcht vor ewiger Strafe reguliert wird, vielmehr entwirft er sich seine Welt selbst.⁷⁴

Mit dieser neuen Denkweise kommt auch der Glaube an die Hölle ins Wanken. Es wird einerseits bezweifelt, dass nur einige Auserwählte ins Himmelreich kommen, während der Rest in der Hölle schmoren muss. Andererseits gibt es Stimmen, welche die Hölle einzig als Machtinstrument des Klerus ansehen und ihre Existenz daher bezweifeln.⁷⁵

Später wurden außerdem wieder Vorstellungen laut, welche den Tod als das absolute Ende allen Lebens ansahen und nicht an eine Seele glaubten. Besonders Spinoza war für diese Ideologie bekannt.⁷⁶ Dies setzte sich fort und im 19. Jahrhundert wurde die Ansicht, dass das Leben in seiner Gesamtheit endlich sei, besonders populär. Diese Begeisterung für das Thema steigerte sich bis zur Jahrhundertwende.

⁷¹ vgl. Anz, Thomas: Tod, Angst und Trauer in der Lyrik zwischen Barock und Aufklärung. In: Der Deutschunterricht 1/2002. S. 25-26

⁷² Hoffmannswaldau, Christian Hoffmann von: Vergänglichkeit der Schönheit. In: Capua, Angelo George de und Ernst Alfred Philippson [Hrsg.]: Benjamin Neukirchs Anthologie. Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesener und bißher ungedruckter Gedichte. erster teil. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. 1961 (Neudrucke deutscher Literaturwerke. N. F. 1). S. 46-47

⁷³ Anz, Thomas: Tod, Angst und Trauer in der Lyrik zwischen Barock und Aufklärung. S. 27

⁷⁴ Lang, Bernhard: Himmel und Hölle. S. 84

⁷⁵ vgl. ebda S. 84-85

⁷⁶ vgl. ebda S. 92-93

An der Wende zum 20. Jahrhundert wenden sich viele Autoren – im Zusammenhang mit lebensphilosophischen Strömungen – dem Gedanken zu, der Tod verleihe dem Leben erst seine Einmaligkeit und seine Bedeutung; der Tod wird jetzt zum Sinngabeber, zum „Hermeneuten“ des Lebens.⁷⁷

Diese Vorstellung wird jedoch mit dem Ersten und Zweiten Weltkrieg radikal abgelöst von der Wahrnehmung des Sterbens als etwas, das sich jeder Bedeutung und jeden Sinnes entzieht. Diese Sinnlosigkeit des Sterbens und des Todes zieht sich bis in die Gegenwartsliteratur, das Interesse an der Thematik des Sterbens hat jedoch bis heute nicht nachgelassen.⁷⁸

3.2 Der Tod heute – zwischen Omnipräsenz und Tabuisierung

Das Thema „Tod und Sterben“ hat auch heute noch nichts von seiner Faszination eingebüßt. Die Art, wie man an den Tod herangeht, hat sich jedoch radikal geändert und die Thematik steht heute in einem besonders interessanten Spannungsfeld. Einerseits werden wir mit dem Tod tagtäglich auf unterschiedlichste Weise konfrontiert. Durch Medien wie Fernsehen oder Zeitung werden täglich Todesfälle durch Unfälle, Kriege, Anschläge, Morde oder Selbstmorde präsentiert und kommentiert und auch in Filmen, Literatur und Computerspielen ist der Tod allseits präsent und besonders in bestimmten Arten von Computerspielen oder Horrorfilmen zentraler Handlungsträger. Dies geschieht zwar mitten in unseren Wohnzimmern, doch gleichzeitig besteht eine solche Distanz zum Geschehen, dass wir von diesen Todesfällen kaum bis gar nicht mehr berührt werden. Dadurch, dass der Tod alltäglich geworden ist, wurde er auch depersonalisiert.⁷⁹

⁷⁷ Pfeiffer, Joachim: Einleitung. S. 7

⁷⁸ vgl. ebda S. 7

⁷⁹ vgl. Glaser, Leopold: Wir verdrängen die eigene Endlichkeit und schaffen gleichzeitig nekrophile, selbstzerstörerische Strukturen. In: Blum, Mechthild und Thomas Nessler [Hrsg.]: Tabu Tod. Freiburg im Breisgau: Rombach GmbH. 1997. S. 9

Dies zeigt sich auch darin, wie in unserer Gesellschaft mit dem Sterben umgegangen wird, der Tod wird in Krankenhäuser und Altersheime ausgelagert.

Umgeben vom Massensterben in den Kriegen anderer Länder, das täglich via Bildschirm live ins Haus geliefert wird, scheint es um so besser zu gelingen, den Tod als eine Art unglücklichen Unfall der anderen zu erleben – weit weg von uns. Auch bei uns wird das Sterben in Krankenhäuser, Alten- und Pflegeheime verlegt. Mindestens jeder zweite stirbt in einer ihm fremden Umgebung.⁸⁰

Doch nicht nur diese Auslagerung des Sterbens spiegelt eine Änderung in unserem Umgang mit dem Tod wider. Während vor einigen Generationen ein Todesfall noch etwas Öffentliches, die gesamte Gemeinde betreffendes war, ist er heute etwas Privates und „Störendes“ geworden. Auch Trauer ist uns heutzutage eher unangenehm. Wurde früher noch eine Trauerzeit eingehalten, während derer schwarz getragen und Kondolierungen angenommen wurden, wird ein Todesfall heutzutage in Zusammenarbeit mit dem Bestattungsunternehmen schnell und effizient abgewickelt wie ein Geschäft. „Die Gesellschaft legt keine Pause mehr ein. Das Verschwinden eines Einzelnen unterbricht nicht mehr ihren kontinuierlichen Gang. Das Leben in der Großstadt wirkt so, als ob niemand mehr stürbe.“⁸¹

Auch die Präsenz öffentlicher Trauer ist stark zurückgegangen. Sie ist zu etwas Unangenehmem, Peinlichem geworden, welches nicht öffentlich gezeigt werden soll. Der Tod geliebter Menschen stellt für die meisten oftmals eine Störung in ihrem gewohnten Lebensablauf dar. Der Tod wird auch nicht mehr als angemessener Anlass für allzu lange Trauer angesehen. Zu sehr sind wir durch Überflutung der Medien mit dem Thema und Auslagerung des tatsächlichen Todes dagegen abgestumpft und immun geworden. „Er bewegt uns nicht mehr, der Tod der anderen, er ‚berührt‘ uns allenfalls noch als unangenehmer Störfall; der öffentliche Tod

⁸⁰ Blum, Mechthild und Thomas Nessler: Zur Einführung. In: Blum, Mechthild und Thomas Nessler [Hrsg.]: Tabu Tod. Freiburg im Breisgau: Rombach GmbH. 1997. S. 7

⁸¹ Aries, Philippe: Geschichte des Todes. 9. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. 1999. S. 716

und seine Rituale sind beseitigt.“⁸² Es ist jedoch naheliegend, dass die Menschen heutzutage anders mit dem Tod umgehen. Sie trauern möglicherweise mehr im Stillen und teilen ihre Emotionen nicht mit der Öffentlichkeit.

Interessant ist jedoch, dass sich dieses bewusste Nicht-Wahrnehmen des Todes Anderer auch auf den eigenen Tod ausdehnt. Viele möchten nicht über die eigene Endlichkeit nachdenken und versuchen sich den Himmel auf Erden zu schaffen, um zu vergessen, dass ihre Zeit hier begrenzt ist. Dies zeigt jedoch die tiefe Todesangst, welche uns befallen hat.

Es ist die Angst vor seiner Unerbittlichkeit, die uns den Tod fliehen lässt. Und es sind diese Fluchtversuche, die unsere Todesangst so unüberwindlich erscheinen lassen; die uns unfähig machen zu leben, so daß wir uns an Glückssurrogate klammern müssen und uns hoffnungslos immer tiefer ins Unglück stürzen. Frühere Generationen wußten noch, daß besser lebt, wer im Einverständnis mit der Wirklichkeit des Todes lebt; daß man ihm seinen Schrecken nicht nehmen kann, wenn man ihn leugnet.⁸³

Dabei ist klar, dass es unmöglich ist, dem Tod zu entfliehen, er wird in jedem Fall das letzte Wort haben. Die Leugnung desselben erschafft lediglich eine Scheinsicherheit, welche sich in der Stunde, in der letzten Endes wirklich Bekanntschaft mit dem Tode gemacht wird, als trügerisch erweist und die Betroffenen besonders unvorbereitet überkommt. Doch ohnmächtig ist man in jedem Fall.

Damit wird klar, womit sich der Mensch konfrontiert fühlt: mit einer Unmenge an Unwissen in diesem so gut erforschten Feld, mit einer Ohnmacht gegenüber diesem Gegner und schlussendlich mit einem Verlust in diesem Kampf, obwohl man doch alles über den Gegner und das Spiel weiß. Man kommt nicht aus, man kann nicht davor fliehen, der Mensch steht vor einer Kränkung seiner selbst wie schon bei Kopernikus, Freud oder Darwin.⁸⁴

Interessant ist an dieser Ansicht jedoch, dass gerade der Mensch als einziges Lebewesen sich seiner eigenen Endlichkeit bewusst ist. So stellt

⁸² Glaser, Leopold: Wir verdrängen die eigene Endlichkeit. S. 11

⁸³ ebda. S. 12-13

⁸⁴ Gratzl, Bianca: Tod und Sterben in Kinder- und Jugendliteratur – Interdisziplinäre Zugänge und mögliche Didaktisierung. Dipl.-Arb. Universität Wien. 2013. S. 39

gerade das eine besondere Kränkung unseres Menschseins dar, was uns zu Menschen macht: das Bewusstsein, dass irgendwann der Tod auf uns wartet. „Der Tod nämlich, wie er Menschen praktisch eignet, ist letzter Grund aller Bedeutsamkeit (Signifikanz), zumal der ihres Menschseins.“⁸⁵

Glaser geht auch darauf ein, dass man als Individuum schon einmal mit dem Tod Bekanntschaft gemacht haben muss, um ihn in seiner Endgültigkeit zu verstehen, beispielsweise durch den Tod der Eltern oder des Partners. So würde diese Nähe zum Tod das eigene Leben lebenswerter und lebendiger machen.⁸⁶ Dies ist jedoch nicht zwingend notwendig. Denn, dass der Tod endgültig und unumkehrbar ist, ist uns zumindest ab einem gewissen Alter stets bewusst. Und dass das eigene Leben einzigartig und besonders ist, wird besonders von jungen Menschen durch neue Strömungen wie YOLO (You Only Live Once), welche das traditionelle Carpe Diem abgelöst haben, umgesetzt. Somit wird das eigene Leben als einzigartiges Abenteuer zelebriert, während der Tod anderer kaum wahrgenommen und nach einer kurzen Trauerphase wieder in den Alltag zurückgekehrt wird. Die Frage ist jedoch, ob die Verfechter dieser Geisteshaltung sich auch darüber im Klaren sind, dass auch der eigene Tod für andere bloß eine kurze Störung in deren Alltag bedeutet. Und ob diese Vorstellung für die Träger dieser Haltung erträglich ist.

3.3 Die literarische Darstellung und Darstellbarkeit des Todes

Der Tod hat in literarischen Bestrebungen schon seit langem eine wichtige Stellung eingenommen. Seit dem 20. Jahrhundert wird er in der Literatur besonders häufig und intensiv thematisiert. Doch lässt sich der Tod überhaupt darstellen? Da niemand von uns Lebenden bisher gestorben ist,

⁸⁵ Marten, Rainer: Der Tod und der Philosoph. In: Blum, Mechthild und Thomas Nesseler [Hrsg.]: Tabu Tod. Freiburg im Breisgau: Rombach GmbH. 1997. S. 23

⁸⁶ vgl. Glaser, Leopold: Wir verdrängen die eigene Endlichkeit. S. 13

kann wohl kaum angenommen werden, dass jemand wirklich über den Tod Bescheid wüsste.

Die Literatur bietet unterschiedliche Ansätze, sich diesem mystischen und makaberen Thema zu nähern. Einerseits gehen einige Theoretiker von der völligen Undarstellbarkeit des Todes aus. Während das Sterben möglicherweise dargestellt werden könnte, entzieht sich der Tod jeglicher literarischer oder auch sonstiger Darstellung, da er nicht mehr zu unserem Leben dazugehört.

Das Sterben als zu Ende gehen des Lebens lässt sich darstellen, nicht der Tod als das Ende selbst. Tod ist kein Inhalt: blackout. Obwohl er früher oder später alle erwischt, ist er nicht allgemeinheitstfähig, ein partikulares Ereignis vielmehr, je und je erwartbar und doch unvorhersagbar, kontingent und unwiederholbar, ein Anakoluth, das die Textur eines Menschenlebens ebenso zerreißt wie alle ästhetischen Totalisierungsversuche, die daraus einen Text machen wollen. Die Fiktion des Endes ist auch das Ende der Fiktion.⁸⁷

Nach Hart Nibbrig also lässt sich der Tod nicht darstellen, weder in der Literatur noch in irgendeiner anderen Kunstform. Macho assoziiert mit dem Tod das Schweigen. Der Tod ließe sich daher nicht besprechen oder beschreiben, da es wohl unmöglich ist, über das Schweigen zu schreiben. „Der Tod verurteilt zum Schweigen. Jede Leiche spottet der Sprache.“⁸⁸ Dennoch wird vom Tode gesprochen. Grund für dieses Paradoxon ist laut Macho der Wunsch das „Schweigen der Toten zu überhören“⁸⁹. Dieses Bestreben kommt vermutlich aus der inhärenten Todesangst und der Hoffnung dem Tod durch das Sprechen über ihn zu entgehen oder ihm zumindest seinen Schrecken zu nehmen. Doch auch im unablässigen Sprechen über den Tod werden wir darin scheitern, da uns der Ort des Schweigens, der Tod, bis zu unserem eigenen Ableben verschlossen bleibt.⁹⁰

⁸⁷ Hart Nibbrig, Christian L.: Ästhetik des Todes. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1995. S. 9

⁸⁸ Macho, Thomas H.: Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1987. S. 7

⁸⁹ ebda S. 10

⁹⁰ vgl. ebda S. 13

Andere Theoretiker wieder beschreiben den Tod als Grenzerfahrung, welche schon allein darum der Erwähnung in der Literatur bedarf und besonders in der Literatur mystifiziert werden könne. Die Literatur hätte die Macht den Tod zu idealisieren oder zu entrationalisieren, sie könne ihn mystisch und magisch darstellen, ihn entmachten oder ihn ohne Schauer darstellen.⁹¹ Hier zeigt sich auch worin die Faszination der Beschäftigung mit dem Tode liegt. Da er sich unserer Wahrnehmung entzieht, ist es uns möglich zu rätseln, Theorien aufzustellen und Vorstellungen zu entwickeln. Dies leistet die Literatur mit. Diese Grenze, welche der Tod darstellt, deren andere Seite für uns unbekannt ist, bedeutet für die Literatur eine Herausforderung. Sie kann versuchen, diese Grenze zu verschieben, und neue Möglichkeiten zu finden, das Undarstellbare zu literarisieren.⁹²

Pietzcker ist ebenso der Meinung, dass ein literarischer Diskurs über den Tod möglich ist und erstellte ein Categoriesystem, im Rahmen dessen der Tod thematisiert werden kann. Einerseits stellt die Literatur Szenen und Sequenzen dar in welchen der Tod oder ein Verstorbener erinnert, betrauert oder klagend dargestellt wird. Diese Sequenzen würden zwar nicht den ungewissen und kaum darstellbaren Tod an sich zeigen, ihn jedoch dadurch thematisieren. „In Szenen wird das Nichtdarstellbare, obwohl es abwesend bleiben muss, mittelbar gegenwärtig.“⁹³ Weiters kann die Literatur den Tod in das „Sinnsystem“ des Textes aufnehmen, welches Bezüge zu weiteren Sinnsystemen herstellt. Außerdem hat die Literatur die Möglichkeit den Tod in Metaphern und Bildern darzustellen. „Sie bebildert ihn [den Tod]: Schlafen, Schlummern, fallendes Blatt, Herbst, Winterschnee über der Landschaft, Sterbende, Tote, Klagende – alles Bilder, die anders sind als unser eigener Tod und ihn dennoch mittelbar spüren lassen.“⁹⁴

Auch die persönliche Erfahrung mit dem Tod kann oftmals literarische Tätigkeit zu diesem Thema auslösen. Pietzcker postuliert, dass nicht nur

⁹¹ vgl. Priester, Karin: Mythos Tod. Tod und Todeserleben in der modernen Literatur. Berlin: Philo Verlagsgesellschaft. 2001. S. 25

⁹² vgl. Pietzcker, Carl: Literarisch vom Tod sprechen. In: Der Deutschunterricht 1/2002. S. 19

⁹³ ebda S. 17

⁹⁴ ebda S. 17

der Tod eines geliebten Menschen literarisches Schaffen über den Tod auslösen kann, auch Visionen über den Tod können die Kreativität beflügeln. Durch solche Ereignisse kann es dem Schreibenden möglich werden, die persönliche Erfahrung für seine Leser erlebbar und somit den Tod darstellbar zu machen. „Die Erfahrung von allem getrennt zu sein, wie sie in der Todesangst gewonnen wird, kann antreiben, sich eine eigene bergende Welt zu schaffen: das literarische Werk – ein Versuch, sich vor Verlassenheit zu schützen [...]“⁹⁵

Doch auch wenn Versuche angestellt werden können, den Tod literarisch darzustellen und ihn zu thematisieren, wird die Literatur, ebenso wie der Rest der Welt, stets vor einem Rätsel stehen, welches nicht gelöst werden kann. „Der Mensch kann den Tod fürchten und er muss in diese Furcht eintreten, denn trotz aller Hoffnung bleibt der Tod auch in der Literatur und in der Theologie ein Mysterium.“⁹⁶

Somit zeigt sich, was Literatur im Zusammenhang mit dem Tod leisten kann. Sie kann Hoffnung geben oder nehmen, sie kann Bilder malen oder diese zerstören und sie kann Versuche anstellen, das Undarstellbare darzustellen oder das Unaussprechliche niederzuschreiben. Dies begründet vermutlich auch die Faszination, welche der Tod in seiner Unsagbarkeit für die Literatur darstellt. Sie möchte ihm einen Schritt näher kommen, ihn ein wenig besser verstehen oder vielleicht auch nur die unüberwindbare Grenze, die er für uns darstellt, ein kleines Stück weit verschieben.

⁹⁵ vgl. Pietzcker, Carl: Literarisch vom Tod sprechen. S. 21

⁹⁶ Ebner, Christopher: „Wo bist du Herr und wo mein Glück?“ Die Auszeichnung des Menschen. In: Mitterer, Nicola und Werner Wintersteiner [Hrsg.]: „Wir sind die Seinen lachenden Munds“. Der Tod – ein unsterblicher literarischer Topos. Innsbruck: Studienverlag. 2010. S. 173

3.4 Der Tod in der Kinder- und Jugendliteratur

Lange Zeit war die Darstellung oder Thematisierung des Todes in der Kinder- und Jugendliteratur stark tabuisiert. Kinder sollten von diesem Thema ferngehalten werden und erst später Bekanntschaft mit dem Tod machen. Doch seit den 70er-Jahren kristallisierte sich eine Trendwende in der Kinder- und Jugendliteratur heraus, welche vor allem von Astrid Lindgrens *Die Brüder Löwenherz*⁹⁷ eingeleitet wurde. Seither hat sich ein umfangreicher Kanon entwickelt, welcher Tod und Sterben in der Kinder- und Jugendliteratur auf unterschiedlichste Weise thematisiert. Mattenklott erstellte aufgrund der Fülle an Texten zum Thema eine Kategorisierung, nach welcher die Texte und ihr Umgang mit dem Tod einzuteilen wären. Es können beispielsweise Texte über den „Tod von Tieren, Tod von alten Menschen [und] Kindertod“ unterschieden werden.⁹⁸ Damit zeigt sich auch eine Verschiebung im Figureninventar, das in der Kinder- und Jugendliteratur nun sterben kann. Sowohl Menschen, die den Kindern nahe stehen, können sterben, wodurch ein Verlusterlebnis entsteht, aber auch die Kinder und Jugendlichen selbst sind vor dem Tode nicht sicher.

Es lässt sich jedoch ein Wandel in der Darstellung des Todes in der Kinder- und Jugendliteratur beobachten. Zu Beginn des Booms der Todesthematik in den 70er und 80er Jahren wurde der Tod weitgehend euphemistisch beschrieben. So wird der Tod oftmals als sanftes Einschlafen dargestellt, wobei die Ästhetik im Vordergrund steht.⁹⁹ Dieser Darstellung folgten Texte, in welchen der Tod zwar betrauert wurde, er jedoch dennoch als etwas Positives angesehen wurde, da er besprochen und beklagt wurde.¹⁰⁰ Demgegenüber stehen jedoch kinder- und jugendliterarische Texte der

⁹⁷ vgl. Lindgren, Astrid: *Die Brüder Löwenherz*. Aus dem Schwedischen von Anna-Liese Kornitzky. Hamburg: Oetinger. 1974

⁹⁸ vgl. Mattenklott, Gundel: *Zauberkreide. Kinderliteratur seit 1945*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. 1994. S. 238

⁹⁹ vgl. ebda S. 232

¹⁰⁰ vgl. Dankert, Birgit: „Da wurden ihm die Toten so bekannt...“ Sterben und Tod als literarisches Thema. In: *Informationen des Arbeitskreises für Jugendliteratur* 3/1988. 14. Jahrgang. S. 19

neueren Generation, welche ein differentes Bild des Todes zeigen. In diesen Texten werden Schmerz und Trauer dargestellt und der Tod weniger positiv gezeichnet. Auch der Umgang der Hinterbliebenen mit dem Tod einer nahe stehenden Person wird realistischer und in ihrem gesamten Spektrum beschrieben.¹⁰¹ Dies zeigt, dass moderne Kinder- und Jugendliteratur sich nicht mehr als pädagogische „Schonkost-Literatur“ versteht, sondern genau da ansetzt, wo Kinder und Jugendliche Unterstützung und Anregungen brauchen. Sie stellt Dinge radikal dar, welche jedoch im wirklichen Leben genauso radikal ablaufen, und bietet somit einen Anker, der Kindern und Jugendlichen helfen soll, mit gewissen Emotionen zurechtzukommen.

Ein Gefühl der Sicherheit geht in der aktuellen JL gelegentlich in dystopisch-verstörenden Szenarien verloren: Besonders JL bietet – entgegen den nach wie vor weit verbreiteten pädagogischen Vorstellungen und Erwartungen – keinen Schonraum, sondern einen Anregungsraum zu Auseinandersetzung mit diversen Themen, Emotionen und Situationen; u.a. dem Tod.¹⁰²

Auch Winter befasst sich mit dem Thema des Todes in der Kinder- und Jugendliteratur. Sie konstatiert, dass die vielfache Beschäftigung der Kinder- und Jugendliteratur mit dem Tod und vor allem in neueren Texten auch mit dem Tod ihrer jungen Protagonisten und Protagonistinnen die Realität widerspiegelt, in welcher auch Kinder, Jugendliche oder junge Erwachsene vom Tod nicht verschont bleiben. Sie schreibt, dass die Befassung der KJL mit diesem Thema daher einen Raum zur Auseinandersetzung mit diesem Thema bietet. „Die Literatur ist also Identifikationsvorbild, fördert das Einfühlungsvermögen, dient als Gesprächsgrundlage und Information sowie der Ablenkung und Unterhaltung.“¹⁰³ Sie beschreibt weiters, dass die Beschäftigung mit dem Tod in KJL dazu dient, den Kindern und Jugendlichen gewisse „Bewältigungshilfen“ zu vermitteln. Dazu gehören beispielsweise die

¹⁰¹ vgl. Loidl, Sonja: Weltenübertritt und Tod in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. Diss. Universität Wien. 2011. S. 241

¹⁰² Loidl, Sonja: Weltenübertritt und Tod in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. S. 242

¹⁰³ Winter, Silvia: Das Todesmotiv in der Kinder- und Jugendliteratur zwischen 1990 und 1995. Dipl.-Arb. Universität Wien. 1997. S. 26

Möglichkeit, den „Tod als Hoffnung“ anzusehen, über die Vorstellung, dass Verstorbene in der Erinnerung der Verbliebenen weiterleben bis hin zu dem „Tod als Bild für die Wandlungsfähigkeit des Menschen, für den Entwicklungsprozeß, dem der Mensch unterworfen ist“.¹⁰⁴ Es zeigt sich also, dass in der Literatur die Übereinkunft besteht, dass die Darstellung des Todes in der KJL generell höhere Ziele verfolgt, welche zur besseren Auseinandersetzung des Kindes oder Jugendlichen mit dem Thema anregen soll. Dies gilt auch für die so genannte „Jugendliteratur der Extreme“, welche das Leben in seiner Radikalität und Unerklärlichkeit darstellt. Diese Jugendliteratur will nicht einen Schonraum bieten, sondern radikal jene Abgründe des Lebens aufzeigen, mit welchen man möglicherweise im Laufe seines Lebens konfrontiert wird, wozu auch der Tod gehört.

Eine Jugendliteratur der Extreme ist eine Literatur, die bis ans Äußerste geht – bis ans Äußerste des Darstellbaren ebenso wie des Zumutbaren. In diesem Sinne lotet eine Jugendliteratur der Extreme Grenzen aus und führt damit an Fragen des Existenziellen heran.¹⁰⁵

Diese Literatur will also verstören und an ihre Grenzen gehen, was in vielerlei Hinsicht das grenzgängerische Verhalten Jugendlicher widerspiegelt, welches in ähnlicher Weise Grenzen erfasst und sie überschreitet. Einige Theoretiker sind sogar der Ansicht, dass moderne Jugendliteratur generell das Extreme abbilden möchte, dass sie das Leben in seiner gesamten Grausamkeit darstellen möchte.

As this chapter illustrates, one of the characteristics of the genre [moderne Jugendliteratur] is its willingness to engage with the traumatic and harsh aspects of life; readers can vicariously explore a plethora of topics including sexual abuse, incest, teenage pregnancy, homosexuality, violence, suicide and terminal illness.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Winter, Silvia: Das Todesmotiv in der Kinder- und Jugendliteratur zwischen 1990 und 1995. S. 26

¹⁰⁵ Lexe, Heidi: Amok, Mord und Totschlag in der Jugendliteratur. In: Mitterer, Nicola und Werner Wintersteiner [Hrsg.]: „Wir sind die Seinen lachenden Munds“. Der Tod – ein unsterblicher literarischer Topos. Innsbruck: Studienverlag. 2010. S. 152

¹⁰⁶ James, Kathryn: Death, Gender and Sexuality in Contemporary Adolescent Literature. New York: Routledge. 2009. S. 73

Gewalt, Tod und andere Schwierigkeiten des Lebens haben also bereits Einzug in die Kinder- und Jugendliteratur gefunden. Diese hat es sich in vielen Fällen zur Aufgabe gemacht, Geschichten so real und ehrlich wie möglich zu erzählen.¹⁰⁷

3.4.1 Unfreiwilliger oder gewaltsamer Tod in der KJL

Sterbende Kinder und Jugendliche haben in der Literatur eine ganz eigene Tradition. Vor allem der Tod eines unschuldigen Mädchens an der Schwelle zur Frau spielte im 19. Jahrhundert eine besondere Rolle. Diese unberührten Mädchen galten als etwas besonders Reines und diese Reinheit galt es zu bewahren, was nur durch den Tod möglich war. „Die Repression weiblicher Sexualität, die sich nicht entwickeln darf, und die Erotik, die gerade im Auslöschen der werdenden Frau ihren Ausdruck findet, vermischen sich: es gibt nichts Reineres als ein Mädchen, das als Jungfrau stirbt.“¹⁰⁸ Hierbei handelte es sich meist um den Tod durch Krankheiten, welche die jungen Mädchen dahinraffte.

Spätere Todesdarstellungen inkludieren auch die Darstellung des Todes als Helden- oder Märtyrertod. In diesen Geschichten stirbt zwar der Protagonist oder die Protagonistin; sie tun dies jedoch als Helden und stehen daher in einem positiven Verhältnis zum Tod. „Ob Helden- oder Heiligentod – eines verbindet all diese Geschichten: Sie haben ein affirmatives Verhältnis zum Tod.“¹⁰⁹

Auch heutzutage thematisiert Kinder- und Jugendliteratur den Tod ihrer Protagonisten und Protagonistinnen durch Krankheit oder Unfälle, doch

¹⁰⁷ vgl. James, Kathryn: Death, Gender and Sexuality in Contemporary Adolescent Literature. S. 73-74

¹⁰⁸ O'Sullivan, Emer: Thanatos und Eros: Die Darstellung sterbender Kinder in der Literatur des 19. Jahrhunderts. In: Ewers, Hans-Heino, Ulrich Nassen, Karin Richter und Rüdiger Steinlein [Hrsg.]: Kinder- und Jugendliteraturforschung 1999/2000. Stuttgart und Weimar: Verlag J. B. Metzler. 2000. S. 32-33

¹⁰⁹ Mattenklott, Gundel: Zauberkreide. S. 232

auch der gewaltsame Tod wird oftmals dargestellt. Während der Tod durch Krankheit möglicherweise noch Hoffnung aufkommen lassen könnte, wird der gewaltsame Tod in den meisten Fällen in seiner ganzen Grausamkeit und Brutalität dargestellt. Besonders verstörend wirkt, dass Jugendliche hier nicht nur Opfer sind, sondern auch Täter werden und mit absoluter Kälte und Berechnung agieren. Diese Werke werden oftmals als Skandale bezeichnet und brechen die traditionelle Vorstellung der pädagogischen KJL.

Anders verhält es sich mit dem gewaltsamen Tod, insbesondere mit dem von Jugendlichen verübten Akt des Tötens. Seine Darstellung ist stark gebunden an eine gesellschaftliche Gewaltdiskussion, an der auch die Jugendliteratur sich in aufklärerischem Impetus beteiligt.¹¹⁰

Eine Gattung der Kinder- und Jugendliteratur, in welcher der gewaltsame Tod besonders häufig dargestellt wird, ist die phantastische Jugendliteratur. Sowohl Protagonisten als auch Antagonisten können in diesen Texten dem Tod zum Opfer fallen. Dies dürfte vermutlich daran liegen, dass diese Geschichten in erster Linie Abenteuergeschichten sind und daher eine gewisse Brutalität und Spannung vorausgesetzt wird.¹¹¹ Wichtig ist jedoch, dass in den phantastischen Welten, welche dargestellt werden, stets bestimmte Regeln im Zusammenhang mit dem Tode gelten. So können oftmals zwar schwere Verletzungen relativ einfach geheilt werden, doch der Tod ist meist endgültig.

When magic is available it might seem that there is only a small step from making oneself immortal or being able to heal what can't be cured in a realistic setting to bringing back what is already dead. How magic works and what can and cannot be repaired differs slightly from text to text, but the master rule is that the laws of magic must be set, just like the laws of nature within the coherent concept of the fantastic world. Strikingly often death represents the boundary magical tools cannot overcome.¹¹²

¹¹⁰ Lexe, Heidi: Amok, Mord und Totschlag in der Jugendliteratur. S. 141

¹¹¹ vgl. Loidl, Sonja: Constructions of Death in Young Adult Fantastic Literature. In: International Research in Children's Literature 3.2. 2010. S. 176

¹¹² ebda S. 184

Oftmals beinhalten diese Werke jedoch die Vorstellung, dass ein ewiges Leben nichts Wünschenswertes ist und stattdessen das Leben, das einem gegeben ist, so gut wie möglich genutzt werden sollte.¹¹³

Diese Vorstellung geht Hand in Hand mit verschiedenen realistischen jugendliterarischen Texten, in welchen der Protagonist oder die Protagonistin an einer unheilbaren Krankheit leidet (vgl. *The Fault in our Stars* – John Green¹¹⁴, *Bevor ich sterbe* – Jenny Downham¹¹⁵, etc.). Auch hier wird in vielen Fällen der Tod der Protagonisten dargestellt oder zumindest angedeutet und sie beginnen meist mit einer gewissen Hoffnungslosigkeit. In diesen Texten tritt jedoch im Laufe des Textes eine Änderung in der Lebensweise der Charaktere ein, wodurch sie lernen, das Leben, so kurz es auch sein mag, zu genießen und den Wert desselben zu erkennen.

3.4.2 Selbstmord in der KJL

Selbstmord hat in der Literatur seit der Antike Tradition. Schon Dido begeht Selbstmord, nachdem ihr Geliebter sie verlässt.¹¹⁶ Dies wird in den Stücken Shakespeares fortgesetzt, in welchen sich auch schon sehr junge Menschen das Leben nehmen. Bekanntestes Beispiel hierfür sind Romeo und Julia, die beschließen, lieber zu sterben, als ohne den jeweils anderen zu leben. Man bedenke, Julia ist in diesem Text erst dreizehn Jahre alt, wie man von ihrem Vater, Capulet, erfährt: „She hath not seen the change of fourteen years“ (1.2.9).¹¹⁷ Neben der tragischen Gesamthandlung ist dies wohl ein Detail, das besonders zur Tragik der Geschichte beiträgt. Denn der

¹¹³ vgl. Loidl, Sonja: *Constructions of Death in Young Adult Fantastic Literature*. S. 187

¹¹⁴ vgl. Green, John: *The Fault in our Stars*. New York: Dutton Books. 2012

¹¹⁵ vgl. Downham, Jenny: *Bevor ich sterbe*. übersetzt von Astrid Arz. 8. Aufl. München: Wilhelm Goldmann Verlag. 2009

¹¹⁶ vgl. Liebs, Elke: *Die Sehnsucht zum Tode. Selbstmord in der Jugendliteratur*. In: *Der Deutschunterricht* 1/2002. S. 62

¹¹⁷ Shakespeare, William: *Romeo and Juliet*. ed. by Jill. L. Levenson. Oxford: Oxford University Press. 2000. S. 162

Selbstmord der Jüngsten unserer Gesellschaft wird seit jeher als ganz besonders tragisch angesehen.¹¹⁸ Doch gerade dieses Thema wird in der Kinder- und Jugendliteratur besonders oft diskutiert. Natürlich war der Selbstmord Jugendlicher in der Literatur schon früher Thema. Besonders bekannte Beispiele hierfür sind Hesses *Unterm Rad*¹¹⁹ oder Wedekinds *Frühlings Erwachen*¹²⁰. Diese werden jedoch traditionell nicht als Texte der Kinder- und Jugendliteratur angesehen. Dies mag daran liegen, dass es dieses Handlungs- und Symbolsystem zur Zeit ihrer Entstehung noch nicht gab und die Texte nun in der Tradition der Erwachsenenliteratur stehen. Die Thematik des jugendlichen Selbstmords genießt jedoch schon seit langem besondere Aufmerksamkeit.

Heutzutage ist die Fülle der kinder- und jugendliterarischen Texte zum Thema sogar so groß, dass Liebs eine Einteilung der Texte getroffen hat, die sich mit dem Thema beschäftigen. Einerseits werden Texte zusammengefasst, welche den Selbstmord eines oder einer Jugendlichen direkt benennen und beschreiben, andererseits wird die Gruppe jener Werke zusammengefasst, in welchen der Tod Jugendlicher als impliziter Selbstmord offen gelassen wird. Weiters werden Texte beschrieben, in welchen Jugendliche sich mit dem Selbstmord einer nahestehenden Person auseinandersetzen müssen und letztens werden jene Texte genannt, in welchen der Tod oder Selbstmord der Kinder und Jugendlichen magische oder phantastische Züge annimmt. Bei dieser Einteilung kann es jedoch häufig zu Überschneidungen kommen; sie dient nur der groben Einteilung.¹²¹

Die hohe Anzahl an Texten, die sich mit dem Thema Selbstmord befassen, lässt auf eine hohe Nachfrage und Popularität des Themas schließen. Dies zeigt, dass das Thema Selbstmord für Jugendliche eine große Rolle spielt

¹¹⁸ vgl. Liebs Elke: Das Recht auf den eigenen Tod. Über den Suizid in der Jugendliteratur. In: Informationen des Arbeitskreises für Jugendliteratur 3/1988. 14. Jahrgang. S. 41

¹¹⁹ vgl. Hesse, Hermann: *Unterm Rad*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag. 1972

¹²⁰ vgl. Wedekind, Frank: *Frühlings Erwachen*. Text und Kommentar. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 2002

¹²¹ vgl. Liebs Elke: Das Recht auf den eigenen Tod. S. 41

und sie mehr darüber erfahren möchten. Natürlich lässt dies nicht automatisch auf eigene Selbstmordgedanken schließen; die Faszination durch das Thema ist jedoch gegeben. Dies ließe sich dadurch erklären, dass aufgrund der physischen und vor allem psychischen Entwicklung der Jugendlichen mit dem Einstieg in die Pubertät existenzialistische Fragen erstmals in den Vordergrund rücken.¹²² Damit hängt die Frage nach dem Tod und dem Sinn des Lebens untrennbar zusammen. Von diesem Punkt ist auch der Gedanke an Selbstmord nicht mehr weit, wodurch sich die hohe Popularität von Texten, welche diesen thematisieren, erklären ließe.

Liebs erklärt sich diese Popularität auch daraus, dass Selbstmord zutiefst eigenverantwortliches Handeln darstellt. Die Entscheidung, das eigene Leben zu beenden, ist meist inhärent selbstbestimmt. Daher könnte das Beharren der Jugendlichen auf ein „Recht auf den eigenen Tod“ auch gleichermaßen das Verlangen nach dem Recht auf das eigene, selbstbestimmte Leben bedeuten.¹²³ Hierbei lässt sich kritisieren, dass in tatsächlichen Fällen von jugendlichem Suizid, die Eigenverantwortlichkeit normalerweise von geringer Bedeutung ist. Oftmals hängt die Hoffnungslosigkeit, welche einem Suizid vorausgeht mit überwältigenden und untragbaren Einflüssen von außen oder tiefen psychischen Problemen Jugendlicher zusammen. In manchen Fällen handelt es sich sogar um beides.¹²⁴ Die Entscheidung, das eigene Leben zu beenden, wird sicherlich nicht leichtfertig oder mit Bedacht auf symbolische Eigenverantwortlichkeit getroffen.

Es ist dennoch wichtig, Jugendlichen die Möglichkeit zu geben, sich mit dem Thema auseinanderzusetzen, um verantwortlich mit dieser Frage umzugehen.¹²⁵ Dies kann die Kinder- und Jugendliteratur bieten. Sie stellt das Undarstellbare dar und zeigt radikal die Höhenflüge und Schattenseiten

¹²² vgl. Eichhorn Stephanie und Norbert Groeben: Tod und Sterben in der neueren Kinder- und Jugendliteratur. Eine inhaltsanalytische Erkundungsstudie. In: Siegener Periodicum zur internationalen empirischen Literaturwissenschaft 15 (H2). 1996. S. 186

¹²³ vgl. Liebs Elke: Das Recht auf den eigenen Tod. S. 49

¹²⁴ vgl. Lewinsky-Aurbach, Bluma: Suizidale Jugendliche. Grenzen und Möglichkeiten psychologischen Verstehens. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag. 1980. S. 22-24

¹²⁵ vgl. Liebs, Elke: Die Sehnsucht zum Tode. S. 70

des Lebens oder eben des Beendens des Lebens auf und schafft somit die Inspiration, die Verantwortung, die man für das eigene Leben hat, nachvollziehbar zu machen.

3.5 Kindlicher bzw. jugendlicher Umgang mit dem Tod

Gerade, wenn Kinder mit dem Tod von Familienmitgliedern konfrontiert sind, ist es für sie besonders schwer, mit diesem Todesfall umzugehen. Eltern oder Verwandte versuchen daher in vielen Fällen den Tod von den Kindern fernzuhalten und denken, wenn sie nicht oder kaum mit ihnen darüber sprechen, würden sie leichter damit fertig werden. Dies ist jedoch grundsätzlich falsch, da Kinder ebenso wie Erwachsene trauern, dies jedoch auf eine andere Art tun und auch oft mehr oder eine andere Art von Trost benötigen.¹²⁶ Kindern kann es oft gut tun, über den Tod offen zu sprechen und dabei ist es notwendig, ihre Fragen geduldig zu beantworten. Wichtig ist es auch in vielen Fällen mit ihnen über die Todesursache zu sprechen, da sie sich in vielen Fällen selbst die Schuld geben. Da besonders kleine Kinder oft Schwierigkeiten damit haben, mit Fremden oder nicht sehr nahestehenden Personen über Privates zu sprechen, wäre es wichtig, dass ein Elternteil oder sehr naher Verwandter sich des Kindes annimmt und es auf diesem schwierigen Weg begleitet.¹²⁷ Dazu ist es auch bedeutsam, dass dem Kind die Gelegenheit zum Trauern gegeben wird. „Einem Kind von sechs Jahren oder darunter muß vom überlebenden Elternteil erlaubt werden, zu trauern, darüber zu reden und den Prozeß durchzustehen.“¹²⁸

¹²⁶ vgl. Herrmann Donnelley, Nina: Mit Trauernden reden. übersetzt von Barbara Kamrad. Zürich: Kreuz Verlag. 1988. S. 91

¹²⁷ vgl. Herrmann Donnelley, Nina: Mit Trauernden reden. S. 94-95

¹²⁸ ebda S. 96

Dennoch machen Kinder ähnliche Trauerphasen durch wie Erwachsene. Diese können jedoch oft länger dauern und sich anders ausdrücken.¹²⁹ Auch Jugendliche gehen bei Todesfällen durch die gleichen Trauerphasen wie Erwachsene, obwohl sich auch hier die Dauer und Art des Ausdrucks ihrer Trauer vom Umgang Erwachsener mit dem Thema unterscheiden kann. Dennoch sollen an dieser Stelle verschiedene Modelle von Trauerarbeit vorgestellt werden.

Kast geht von einem vier-phasigen Modell der Trauer aus. Die erste Phase, welche sie beschreibt, ist die „Phase des Nicht-wahrhaben-Wollens“. Dabei handelt es sich um die erste Phase nach der Nachricht über den Todesfall. In dieser Phase ist auch der „Gefühlsschock“ charakteristisch, in welchem die Betroffenen wie erstarrt und kaum zu Gefühlen fähig sind. Diese Reaktion geht einher mit der Verdrängung des Todesfalls. In Fällen, in welchen der Tod sehr überraschend eintrat, kann diese Phase länger dauern.¹³⁰ Die zweite Phase der Trauerarbeit nennt Kast die „Phase der aufbrechenden Emotionen“. In dieser Phase kommt es häufig zu Gefühlsausbrüchen, wobei sich Wut, Zorn, Klage und Ohnmachtsgefühle abwechseln können.¹³¹ Anschließend folgt die „Phase des Suchens und Sich-Trennens“. Diese Phase charakterisiert sich vor allem dadurch, dass die Angehörigen des oder der Verstorbenen besonders oft bestimmte Örtlichkeiten aufsuchen oder Handlungen vollziehen, welche sie mit dem oder der Verstorbenen assoziieren. Diese Phase dient dazu, sich nochmals mit dem oder der Verstorbenen auseinanderzusetzen und das Gefühl zu vermitteln, er oder sie sei noch immer hier. Sie ist jedoch auch notwendig, um sich von der geliebten Person zu lösen.¹³² Die letzte Phase nennt Kast die „Phase des neuen Selbst- und Weltbezugs“. In diese Phase hat der oder die Trauernde den Verlust akzeptiert und ist dabei, sein oder ihr Leben neu zu ordnen. Dazu werden neue Lebensmuster entwickelt und oftmals auch neue Beziehungen eingegangen. Der oder die Verstorbene ist zu

¹²⁹ Herrmann Donnelley, Nina: Mit Trauernden reden. S. 91

¹³⁰ vgl. Kast, Verena: Trauern. Phasen und Chancen des psychischen Prozesses. Stuttgart: Kreuz Verlag. 1982. S. 61-62

¹³¹ vgl. ebda. S. 62-64

¹³² vgl. ebda. S. 67-71

einer Art „innerer Figur“ geworden, die den oder die Trauernde/n begleitet. Es ist jedoch wichtig zu wissen, dass es in dieser Phase, wie auch in den anderen immer wieder zu Rückfällen kommen kann.¹³³

Auch Käsler geht von einem vierstufigen Modell aus, die Phasen sind jedoch unterschiedlich definiert. So wird die erste Phase als „Phase des Schocks“ bezeichnet. Hierbei fühlen sich die Betroffenen wie betäubt und nehmen vieles nur traumähnlich wahr.¹³⁴ Diese Phase wird gefolgt von der „kontrollierten Phase“. Sie beginnt nach dem Abklingen des Schocks und hält sich meist bis zur Beerdigung. Ihr Name leitet sich davon ab, dass die Betroffenen häufig einer großen inneren und äußeren Kontrolle unterliegen. Einerseits versuchen sie den Verlust zu verdrängen, andererseits sind sie durch die vielen Aufgaben, die ein Begräbnis erfordert, oft abgelenkt. Hinzu kommt eine äußere Kontrolle, die durch die Verwandten und anderen Hinterbliebenen gegeben ist. Da man in dieser Zeit fast ausschließlich unter Menschen ist, fällt es leichter, sich zu beherrschen.¹³⁵ Die dritte Phase stellt die „Phase der Regression“ dar. Diese tritt meist ein, wenn das Begräbnis vorüber ist und die letzten Verwandten abgereist sind. Erst in dieser Phase beginnt der oder die Trauernde zu realisieren, dass die geliebte Person für immer gegangen ist. Viele versuchen in dieser Phase, den oder die Verstorbene/n „am Leben“ zu erhalten, indem sie beispielsweise die Wohnung mit Bildern der Person dekorieren oder die Dinge, welche der Person gehörten, behalten und nicht wegräumen. Diese Phase kann unterschiedlich lange dauern.¹³⁶ Sie wird gefolgt von der „adaptiven Phase“, in welcher ein neuer, eigener Alltag hergestellt wird und nicht mehr in derselben Form getrauert wird, wie zuvor. Man hat gelernt, mit dem Verlust zu leben und sein eigenes Leben fortzusetzen.¹³⁷

¹³³ vgl. Kast, Verena: Trauern. S. 71-74

¹³⁴ vgl. Käsler, Helga: Mit der Trauer leben. München: Kösel-Verlag. 1993. S. 64-65

¹³⁵ vgl. ebda S. 67-69

¹³⁶ vgl. ebda. S. 69-70

¹³⁷ vgl. ebda S. 80-81

3.6 Bekannte Todesmotive in der Literatur

Der Tod übte trotz Tabuisierung seit jeher eine enorme Faszination auf die Literatur aus. Die Darstellung des Todes wurde in der Literatur in einem solchen Ausmaß betrieben, dass es bestimmte motivische Formen gibt, die sich in der Beschreibung des Todes und des Sterbens entwickelt haben. Dazu gehören „das Sterben, die innere Gewissheit, aber auch Verneinung der existenziellen Grenzerfahrung, die Sehnsucht nach dem Tod, den Aufruf zur Neuorientierung im Dasein und die Bejahung des Lebens.“¹³⁸ Besonders bekannt sind auch alternative Todesdarstellungen oder Todeserfahrungen, die von allegorischen Figuren oder anderen Motiven Gebrauch machen, wie beispielsweise ein blendendes Licht oder ein letzter Aufschrei.¹³⁹ Oftmals ist auch ein gesamter Text nur auf den Moment des Todes ausgerichtet, der den Augenblick des Sterbens darstellt. Diese Form der literarischen Befassung mit dem Tod ist besonders wirkungsvoll.¹⁴⁰

Aufgrund der großen Beliebtheit des Themas entstanden auch einige Todesdarstellungen und Todeskonstellationen, welche als besonders bekannt gelten und daher Motivcharakter entwickelt haben. Zu diesen gehören einerseits besonders geschichtsträchtige Todesarten, sowie Darstellungen oder Charakterisierungen des Todes. Aus der Antike bekannt ist beispielsweise die Geschichte von Orpheus und Eurydike, in welcher Orpheus versuchte, seine Geliebte durch seine Musik vom Tode zu befreien, jedoch daran scheiterte.

Ein außergewöhnlich bekanntes und oft verarbeitetes Todesmotiv ist jenes des Doppelselbstmordes, wie er erstmals in Romeo und Julia dargestellt wurde. Der Tod dieser beiden jungen Charaktere, die nicht ohne einander leben wollten, bewegt seit Jahrhunderten Zuschauer und Leser und wird auch heute noch in Texten verarbeitet. Im Zusammenhang mit Romeo und

¹³⁸ Dämmrich, Horst S. und Ingrid G.: Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch.

2. überarb. und erw. Auflage. Tübingen: Francke Verlag. 1995, S. 347

¹³⁹ vgl. ebda S. 347

¹⁴⁰ vgl. ebda S. 348

Julia steht laut Frenzel vor allem auch das Motiv der „heimlichen Liebe bzw. Ehe“, welche einerseits einen ganz besonderen Reiz darstellt, doch wie im Falle von Romeo und Julia besonders tragisch endet. Es zeigte sich bereits beim antiken Liebespaar Hero und Leander, fand sich ebenso im mittelalterlichen Tristan und gewann mit Romeo und Julia höchste Aufmerksamkeit.¹⁴¹ Doch auch später noch wird dieses Motiv häufig eingesetzt. Noch im 19. Jahrhundert rekurrierte Kellers Werk *Romeo und Julia auf dem Dorfe*¹⁴² direkt auf Shakespeares Text und das Motiv der heimlichen, verbotenen Liebe, die tragisch endet. Dieses Motiv findet sich auch heute noch in verschiedenen vor allem kinder- und jugendliterarischen Büchern und Filmen, beispielsweise Greens Text *The Fault in our Stars*¹⁴³ oder Almut Gettos Film *Fickende Fische*¹⁴⁴. Dies soll jedoch später noch genauer untersucht werden.

Ein Motiv, das ähnlich oftmals in einer Katastrophe endet, stellt der „Vater-Sohn-Konflikt“ dar. Auch hier steht ein antikes Beispiel im Vordergrund, zumindest nach Freuds Interpretation.¹⁴⁵ Dabei handelt es sich um die Geschichte von Ödipus, der unwissentlich seinen Vater tötet und seine Mutter heiratet. Während hier jedoch Ödipus' eigene Unwissenheit im Zentrum steht, sprechen Texte wie Kafkas *Das Urteil* diesen Konflikt sehr direkt an und auch hier endet die Geschichte mit einem Todesfall.

Dies sind nur einige Beispiele aus der Fülle an Motiven, die den Tod in der einen oder anderen Weise beinhalten und thematisieren, die Faszination an diesem Thema hat jedoch bis heute nicht nachgelassen.

¹⁴¹ vgl. Frenzel, Elisabeth: Vom Inhalt der Literatur. S. 39

¹⁴² vgl. Keller, Gottfried: *Romeo und Julia auf dem Dorfe*. Text und Kommentar. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 2009

¹⁴³ vgl. Green, John: *The Fault in our Stars*. New York: Dutton Books. 2012

¹⁴⁴ vgl. *Fickende Fische*. Regie: Almut Getto. Deutschland. 2002

¹⁴⁵ vgl. Frenzel, Elisabeth: Vom Inhalt der Literatur. S. 41

4. Das Happy End als Motiv

Seit frühester Kindheit ist das Happy End den meisten Lesern bekannt. Schon in Grimms Märchen war das glückliche Ende Pflichtprogramm. Seither ging die Literatur durch viele verschiedene Strömungen, innerhalb derer das Happy End eine größere oder kleinere Rolle spielte. Bekannt ist es jedoch immer noch aus traditionellen Hollywood Produktionen – vor allem in Liebesfilmen – oder in der Trivalliteratur, in manchen Fällen auch Schemaliteratur genannt. Besonders in der Kinder- und Jugendliteratur ist die Frage, ob ein Happy End aus pädagogischer Sicht wünschenswert ist, von großer Brisanz, denn immer noch gehen die Meinungen in dieser Hinsicht auseinander. Dennoch nimmt das Thema des Happy Ends in der Forschung einen eher kleinen Stellenwert ein. Daher soll in diesem Abschnitt genauer auf dieses Phänomen eingegangen werden, begonnen mit einer narratologischen Analyse des Konzepts eines „Endes“ in der Literatur, über die Geschichte des Happy Ends bis hin zur aktuellen Diskussion über das Happy End in der Kinder- und Jugendliteratur.

4.1 Die Konzeptionalisierung von „Ende“ in der Literatur

Die Frage, wie narrative Handlungen aufgebaut sind, beschäftigt Literaturtheoretiker seit der Antike. Schon Aristoteles stellte in seiner Poetik fest, dass Handlungen stets aus drei Teilen bestehen: Anfang, Mitte und Ende; und dass diesen Teilen jeweils bestimmte Eigenschaften innewohnen.

Ein Ganzes ist eine Handlung, wenn sie Anfang, Mitte und Ende hat. Anfang ist immer etwas, was selber nicht als Folge eines anderen angesehen zu werden braucht, aber natürliche Folgen hat. Ende ist umgekehrt immer etwas, was aus seiner Natur heraus oder aus Notwendigkeit oder doch meist die Folge eines andern

ist, ohne selber noch Folgen zu haben. Mitte ist etwas, was selber Folge ist und Folgen hat. Wohl aufgebaute Handlungen als Gehalt dürfen also nicht beliebig einsetzen und enden, sondern müssen sich an die angesprochenen Begriffe halten.¹⁴⁶

Aristoteles geht also davon aus, dass Handlungen bestimmte Strukturen haben müssen, um als solche erkannt zu werden, dass diese innerhalb der Kategorien „Anfang, Mitte und Ende“ stattfinden müssen und, dass die Ereignisse innerhalb einer Handlung kausal zusammenhängen müssen.

Booker hat sich genauer mit den Eigenschaften von Handlungen auseinandergesetzt und eine Theorie entwickelt, nach der er sieben Grundhandlungen unterscheidet, in welche der Großteil der narrativen literarischen Texte eingeordnet werden kann. Diese Grundhandlungen beinhalten ein bestimmtes Figureninventar und bestimmte Handlungsabläufe, die sich in den verschiedenen Texten einer Kategorie wiederholen. Die Handlungsschemata („plots“), welche er unterscheidet sind „Overcoming the Monster“, „Rags to Riches“, „The Quest“, „Voyage and Return“, „Comedy“, „Tragedy“ und „Rebirth“.¹⁴⁷ So beinhaltet beispielsweise der Plot „Rags to Riches“ in jedem Fall eine von Grund auf gute Heldenfigur, die zu Beginn der Handlung unscheinbar und unwichtig wirkt und von den Personen in ihrem Umfeld negativ oder ungerecht behandelt wird, jedoch im Verlauf der Geschichte als außergewöhnlich erkannt wird und am Ende Glück, Liebe und in den meisten Fällen Reichtum erlangt. Oftmals beinhaltet dieses Handlungsschema eine weitere, zentrale Krise, abgesehen vom initialen Unglück, welche der oder die Protagonist/in überwinden muss, um sein/ihr Glück zu finden.¹⁴⁸ Bekanntestes Beispiel für diesen „plot“ ist vermutlich Aschenputtel oder dessen englische/amerikanische Version Cinderella.

¹⁴⁶ Aristoteles: Poetik. Paderborn: Ferdinand Schöningh. 1959. [Die Lehrschriften herausgegeben, übertragen und in ihrer Entstehung erläutert von Dr. Paul Gohlke]. S. 67

¹⁴⁷ Booker, Christopher: The Seven Basic Plots. Why we tell stories. London, New York: Bloomsbury Academic. 2004. S. vii

¹⁴⁸ vgl. ebda S. 51-68

Booker setzt sich jedoch auch damit auseinander, wie diese „basic plots“ enden können, wobei zwischen zwei Möglichkeiten unterschieden werden kann. „To say that stories either have happy or unhappy endings may seem such a commonplace that one almost hesitates to utter it. But it has to be said, simply because it is the most important single thing that can be observed about stories.“¹⁴⁹ Interessant ist jedoch Bookers Feststellung, dass von den sieben Handlungsschemata, welche er beschreibt, sechs üblicherweise zu einem Happy End führen, während nur ein einziges negativ endet, nämlich die Tragödie.

Of the seven plots we looked at in Part One, one stood very obviously as the odd man out. Six lead naturally to a happy ending. Only Tragedy seems to stand at the opposite pole of storytelling, as it brings its central figure to a lonely, violent death.¹⁵⁰

Der Grund für diesen Handlungsverlauf liegt in der Darstellung der Hauptfigur des Geschehens. So haben die Protagonisten in Tragödien oftmals einen „fatal flaw“, einen „fatalen Fehler“, der zu ihrem Untergang führt. Hierbei bezieht sich Booker auf Aristoteles, der diese Figurenkonstellation in seiner Poetik beschrieb.

Es bleibt also nur ein Mittelzustand übrig, ein Mensch, der weder durch Tugend und Gerechtigkeit sich auszeichnet, noch durch Bosheit und Schlechtigkeit, wenn er ins Unglück gerät, sondern dies durch einen gewissen Fehler verschuldet, ein Mensch, der vorher in hohem Ansehen und im Glücke stand, wie Ödipus und Thyestes und die allbekannten Männer aus solchen Geschlechtern.¹⁵¹

Aristoteles, ebenso wie Booker, geht jedoch davon aus, dass jegliche Literatur einen literarischen Abschluss („closure“) findet. Texte hören demnach nicht einfach an einem gewissen Punkt auf, sondern enden mit einem für den Leser zufriedenstellenden Abschluss.

Carroll widerspricht jedoch dieser Meinung. Seiner Ansicht nach ist „closure“ kein bestimmendes Element für Literatur.

¹⁴⁹ Booker, Christopher: The Seven Basic Plots. S. 18

¹⁵⁰ ebda S. 329

¹⁵¹ Aristoteles: Poetik. S. 74-75

Therefore, closure is neither unique to narrative nor is it a feature of all narratives. Inasmuch as closure does not represent a sufficient condition for narrative we will need to speak more precisely of narrative closure. But narrative closure is not, as we have seen, a necessary condition of all narratives. Some narratives just stop or come to rest, rather than ending or concluding. Not all narratives have closure.¹⁵²

Carroll definiert „narrative closure“ als die Beantwortung aller Fragen, die im Laufe des Narrativs aufkamen. Dazu gehören Fragen nach dem Verlauf der Handlung, Fragen nach der Aufklärung eines Geheimnisses oder Fragen danach, was mit einem Charakter in einer Geschichte passiert. Diese Fragen werden vom Autor im Laufe der Handlung aufgeworfen und erzeugen im Leser den Wunsch nach der Beantwortung bzw. Auflösung.¹⁵³

Er bezeichnet einen narrativen Text, der in diesem Sinne zu einem Abschluss kommt als bestehend aus einem Netzwerk aus Fragen und Antworten. „A narrative of that sort that sustains closure – what we might call an erotetic narrative – is a network of questions and answers.“¹⁵⁴

Wichtig ist hierbei auch, dass es eine Hierarchie innerhalb der verschiedenen Fragen gibt, die aufgeworfen werden. So ist die Beantwortung der wichtigen Hauptfragen, beispielsweise das Wohlergehen des Protagonisten, von höherer Signifikanz als die Beantwortung zweitrangiger Fragen, welche zwar im Laufe der Narration aufgeworfen, jedoch im späteren Verlauf unwichtig werden.¹⁵⁵

Einen ähnlichen Standpunkt vertritt Kermode, der konstatiert, dass zwischen Leser und Text eine Art „Vertrag“ besteht, der vom Text erfüllt werden muss. Dieser bezieht sich auf die Beantwortung der aufgeworfenen Fragen. „First, let us look at the question of ‚responsibility‘. It implies a contract with the reader; certain expectations, in part generic and in part specific, have been created in him, and ought to be satisfied.“¹⁵⁶ Er geht weiters darauf ein, dass das Ende eines Texts nicht darin besteht, einfach aufzuhören, sondern darin, dass der Leser eine Art Befriedigung verspürt,

¹⁵² Carroll, Noël: Narrative Closure. In: Philosophical Studies 135/2007. S. 2

¹⁵³ vgl. ebda S. 4

¹⁵⁴ ebda S. 5

¹⁵⁵ vgl. ebda S. 6

¹⁵⁶ Kermode, Frank: Sensing Endings. In: Nineteenth Century Fiction 33/1, 1978. S. 145

die ihn mit dem Gefühl zurücklässt, dass alle wichtigen Handlungsstränge einen Abschluss gefunden haben. Dies verbindet er mit dem biblischen Ende, welches im Neuen Testament dargestellt wird. „The purpose of endings is to create an effect not of ‚repletion‘ but of pleroma, that literary fulfillment represented by the completion of Old Testament types in the New Testament, itself an image of a divine plenitude.“¹⁵⁷

Eine weitere, radikalere Ansicht bezüglich des „Endes“ in der Literatur wird von Miller postuliert. „It is no accident that the notion of ending in narrative is difficult to pin down, whether ‚theoretically‘ or for a given novel or for the novels of a given period. The notion of ending in narrative is inherently ‚undecidable‘.“¹⁵⁸ Seiner Meinung nach kann es in einem fiktionalen Text kein Ende geben, da ein Ende für ihn die Auflösung eines Handlungsstranges bedeutet. Diese Auflösung oder „unknotting“/„untying“ beschwört jedoch einen neuen Handlungsstrang mit neuen Fragen und Erwartungen der Leserschaft herauf oder könnte sich durch gewisse Entwicklungen wieder neu verwickeln.

The aporia of ending arises from the fact that it is impossible ever to tell whether a given narrative is complete. If the ending is thought of as a tying up in a careful knot, this knot could always be untied again by the narrator or by further events, disentangled or explicated again.¹⁵⁹

Es zeigt sich also, dass es sehr unterschiedliche Ansichten zum Thema des „Endes“ einer Narration geben kann. Nicht einmal über die Existenz eines „Endes“ im Sinne eines „Abschlusses“ einer Geschichte besteht Einigkeit. Ein Großteil der Theoretiker vertreten jedoch die Meinung, dass es verschiedene Handlungsstränge gibt, welche im Laufe der Narration durch Beantwortung von Fragen, die sie aufwerfen, aufgelöst werden, wodurch beim Leser ein Gefühl der Befriedigung entsteht.

¹⁵⁷ Kermode, Frank: Sensing Endings. S. 155

¹⁵⁸ Hillis Miller, J.: The Problematic of Ending in Narrative. In: Nineteenth Century Fiction 33/1, 1978. S. 3

¹⁵⁹ ebda S. 5

4.2 Die Geschichte des Happy Ends

Das Happy End hat zwar erst seit Hollywood weite Bekanntheit erlangt, das Konzept des glücklichen oder gerechten Endes gibt es jedoch schon viel länger. Besonders bekannt ist der positive Ausgang in Märchen, in welchen der oder die Protagonist/in fast immer ein glückliches Ende findet. Doch auch in vielen anderen literarischen Gattungen spielt das Happy End eine große Rolle und das Konzept erstreckt sich auch außerhalb literarischer Diskurse, beispielsweise im Film.

4.2.1 Poetische Gerechtigkeit und die „Just World Theory“

Ein Konzept, das mit dem Happy End in besonderem Zusammenhang steht, ist „Poetische Gerechtigkeit“. Sie umfasst, grob gesagt, die Verteilung von Lohn und Strafe in literarischen Werken, abhängig davon, ob ein Charakter „gut“ oder „böse“ ist.¹⁶⁰ Der Begriff „poetic justice“, von welchem sich die deutsche Übersetzung ableitet, wurde in der Mitte des 17. Jahrhunderts von Thomas Rymer geprägt. Er setzte sich besonders mit der Funktion der Literatur auseinander und war der Ansicht, dass die Literatur stets moralischen Vorstellungen folgen sollte, die auf den göttlichen Gesetzen beruhen. So sollten Sünden bestraft und Tugendhaftigkeit belohnt werden.

And besides the purging of the passions; something must stick by observing that constant order, that harmony and beauty of Providence, that necessary relation and chain, whereby the causes and the effects the virtues and rewards, the vices and

¹⁶⁰ vgl. Zach, Wolfgang: Poetic Justice. Theorie und Geschichte einer literarischen Doktrin. Begriff – Idee – Komödienkonzeption. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. 1986 (Buchreihe der Anglia Zeitschrift für Englische Philologie). S. 28-29

their punishments are proportion'd and link'd together; how deep and dark soever are laid the Springs, and however intricate and involv'd are their operations.¹⁶¹

Für ihn besteht also die besondere Harmonie der Literatur und Poesie in der Ordnung, welche sie zwischen Gut und Böse herstellt. Dabei stehen aber auch die Wünsche der Leserschaft im Vordergrund, die einen gerechten Ausgang einer Geschichte bevorzugt.¹⁶² Oftmals wird in Definitionen der poetischen Gerechtigkeit der Aspekt der Bestrafung des Bösen herausgestellt, wodurch sich eine Hierarchie zwischen Gut und Böse ergibt.¹⁶³

Die Theorie der poetischen Gerechtigkeit, wonach Gutes belohnt und Böses bestraft wird, steht in engem Zusammenhang mit der „Just World Theory“, der Theorie einer gerechten Welt. Diese ist verbunden mit dem Konzept des „Verdienens“. Sie geht davon aus, dass Menschen generell das bekommen, was sie aufgrund ihres Verhaltens verdienen. „A Just World is one in which people ‚get what they deserve.‘ The judgement of ‚deserving‘ is based on the outcome that someone is entitled to receive.“¹⁶⁴ Auch in dieser Theorie stehen die Belohnung des Guten und die Bestrafung des Bösen im Mittelpunkt. Daher werden „gute“ Menschen vom Leben, einer höheren Gewalt oder Karma belohnt, während schlechte Menschen bestraft werden und daher unglücklich sein müssen. „Similarly, people who are nice, friendly, clever, handsome, are generally treated well by others, whereas people who are selfish, cruel, uncooperative, are those who end up unhappy as well.“¹⁶⁵ Dieser Glaube an eine gerechte Welt ist besonders stark bei Kindern vertreten, welche Ungerechtigkeiten sofort bemerken und richtigstellen möchten. Später im Leben wird die Theorie jedoch angepasst an die bewusste Wahrnehmung, dass eine gerechte Welt nicht existiert.¹⁶⁶ Interessant ist jedoch, dass unbewusst dennoch gewisse Strategien

¹⁶¹ Zimansky, Curt A.: The Critical Works of Thomas Rymer. New Haven: Yale University Press. 1956. S. 75

¹⁶² vgl. ebda S. 75

¹⁶³ vgl. Zach, Wolfgang: Poetic Justice. S. 28

¹⁶⁴ Lerner, Melvin J.: The Belief in a Just World. A Fundamental Delusion. New York: Plenum Press. 1980. S. 11

¹⁶⁵ ebda S. 12

¹⁶⁶ vgl. ebda S. 16

angewandt werden, die eine „gerechte Welt“ voraussetzen und den unbewussten Glauben an diese gerechte Welt stärken.¹⁶⁷ Diese Strategien können darin bestehen, dass einem Obdachlosen kein Kleingeld gegeben wird, da man einerseits davon ausgeht, dass er sich durch Trinkerei oder ähnliche Verfehlungen selbst in diese Lage gebracht hat, oder andererseits meint, dass es verschwendetes Geld wäre, da er sich vom Geld ohnehin nur Alkohol kaufen würde. Die Theorie der gerechten Welt unterstützt Menschen daher in ihren Entscheidungen dadurch, dass sie sich auf höhere Gewalt berufen können und den eigenen Handlungsbedarf nicht wahrnehmen müssen. Natürlich ist die gerechte Welt keine Realität, doch die Vorstellung hilft Menschen jene Dinge, die ihnen und anderen passieren, in ein System einordnen zu können.

To be sure, the Belief in a Just World is an invention. Adults, no less and possibly much more than children, must believe that the important events in people's lives follow rules, so that when something of importance happens to you, it is both understandable and 'appropriate'. That is the way it 'should' be. But the just world is probably a 'myth', in the sense that it is a way of construing events so that they fit a preestablished scenario which satisfies the person.¹⁶⁸

Dies zeigt, dass Menschen offenbar eine Vorstellung von Gerechtigkeit in ihrem Leben brauchen, und dies spiegelt sich im Konzept der poetischen Gerechtigkeit wider. Es gibt Lesern eine gewisse Befriedigung, wenn der Bösewicht in einer Geschichte bestraft wird.

Heutzutage ist poetische Gerechtigkeit zwar nicht mehr von so hoher Wichtigkeit wie vor einigen Jahrhunderten, das Konzept hat jedoch seine Bedeutung nicht völlig verloren, wie das Happy End, das viele Filme und Bücher liefern, demonstriert.¹⁶⁹

¹⁶⁷ vgl. Lerner, Melvin J.: The Belief in a Just World. S. 19

¹⁶⁸ ebda. S. 26

¹⁶⁹ vgl. Zach, Wolfgang: Poetic Justice. S. 6

4.2.2 Hollywood-Konventionen

Die Filmindustrie und vor allem Hollywood war lange dafür bekannt Happy Ends zu produzieren. Dies kann auf mehrere Ursachen zurückzuführen sein. Einerseits wurden gewisse moralische Standards in der amerikanischen Filmindustrie gefordert und die Bestrafung von unmoralischem Verhalten gehörte hierbei zum Programm. Besonders wichtig war hierbei der so genannte „Production Code“, der für die Produzenten von Hollywood-Filmen bindend war. Dieser beinhaltet moralische Grundsätze, an welche sich die Produktionen zu halten hatten, ansonsten wurden sie nicht für die Kinos freigegeben. So enthielt der Code beispielsweise einen Abschnitt darüber, wie das „Böse“ in den Filmen präsentiert oder eher nicht präsentiert werden durfte.

- a. That evil is *not presented alluringly*. Even if later in the film the evil is condemned or punished, it must not be allowed to appear so attractive that the audience's emotions are drawn to desire or approve as strongly that later the condemnation is forgotten and only the apparent joy of the sin remembered.
- b. That throughout the audience feels sure that *evil is wrong* and *good is right*.¹⁷⁰

Im Zusammenhang mit diesem Production Code stand weiters die Zensur der Filme, bevor sie für die Kinos zugelassen wurden. Vor allem in den Jahren 1930-1960 wurden alle Filme und Skripten einem Komitee, dem „Motion Picture Producers and Distributors of America“ vorgelegt und diese entschieden darüber, ob der Film für den amerikanischen Zuseher zumutbar war.

From the early 1930s to the mid-1960s, every story considered, script written, and film produced was subjected to a thorough cleansing by industry censors before reaching the screen. Preproduction censorship, administered by the Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) – commonly known as the Hays Office – was an integral part of the studio production system.¹⁷¹

¹⁷⁰ Black, Gregory D.: Hollywood Censored. Morality Codes, Catholics, and the Movies. Cambridge: Cambridge University Press. 1994. S. 305

¹⁷¹ ebda S. 5

Filme und ihre Ausstrahlung im Kino wurden damals als besonders gefährlich für die moralische Erziehung von Kindern angesehen, da sie eine sehr große Reichweite aufwiesen, billig waren und Dinge visuell darstellten, während in Büchern beispielsweise die eigene Vorstellungskraft der Kinder gefragt war, um unmoralisches Verhalten zu imaginieren. Daher unterlag der Film besonders stringenten Auflagen, da besonders progressive kirchliche Reformer um das moralische Wohlergehen der gesamten Nation fürchteten.¹⁷²

Pesel vermutet einen direkten Zusammenhang zwischen der Anwendung des Happy Ends im Hollywood Film und dem Production Code bzw. der poetischen Gerechtigkeit.

Das ‚Happy End‘ als Konvention der Hollywood-Dramaturgie erhält zwar keine explizite Nennung im ‚Production Code‘, allerdings lässt sich durch die erwähnten Moralvorstellungen und durch die Aufgaben, die an den Film gestellt werden, eine Verbindung zur ‚poetischen Gerechtigkeit‘ herstellen.¹⁷³

Heutzutage ist der Production Code zwar schon seit langem nicht mehr in Anwendung, eine gewisse moralische Intention von Hollywood-Filmen lässt sich jedoch immer noch beobachten. So ist es beispielsweise fast ausgeschlossen, dass eine positive besetzte Figur in einem Hollywood Film raucht.

Doch es gibt noch einen weiteren Grund für die große Beliebtheit des Happy Ends in Filmen. Dies liegt an dem Gefühl, das ein Happy End bei den Zuschauern auslöst. Ein glückliches Ende im Film, solange es gut gemacht ist, hinterlässt in vielen Fällen auch ein zufriedenes Gefühl beim Zuschauer. Neupert entwickelte eine Kategorisierung für die verschiedenen Formen von „Enden“ in Narrativen. Er bezieht sich dabei jedoch hauptsächlich auf filmische Formate. Er unterscheidet dabei zwischen „Story“ und „Narrative Discourse“. Hierbei bezeichnet „Story“ die Handlung

¹⁷² vgl. Black, Gregory D.: Hollywood Censored. 8-9

¹⁷³ Pesel, Florian Peter: „Ende gut, alles gut? – Das Happy End und das Prinzip der poetischen Gerechtigkeit im klassischen Hollywood-Kino“. Dipl.-Arb. Universität Wien. 2013. S. 48

eines Films, während „Narrative Discourse“ die Art des Erzählens im Film thematisiert. Er konstatiert, dass ein Abschluss in Filmen auf verschiedenen Ebenen möglich ist, und kommt dabei zu folgender Einteilung:

	Closed Narrative Discourse	Open Narrative Discourse
Resolved Story	1) Closed Text	3) Open Discourse
Unresolved Story	2) Open Story	4) Open Text ¹⁷⁴

Es sind also verschiedene Arten möglich, wie „Ende“ in einem Film konstruiert werden kann. Im Zusammenhang mit dem Happy End ist hier jedoch der „Closed Text“ maßgeblich, da sowohl die Handlung als auch die Narration in sich geschlossen ist.¹⁷⁵ Diese Geschlossenheit ist als bestimmendes Merkmal des Happy Ends ausschlaggebend für seine Beliebtheit.

Bezüglich der Narration haben wir bereits erwähnt, dass das Happy-End eine Möglichkeit darstellt, Geschlossenheit zu erreichen. Dem Zuschauer verleiht diese Geschlossenheit mit glücklichem Ausgang primär Sicherheit und gute Laune. Zweitens produziert sie – zumindest in ihrer reinen Form – einen wirklichen Abschluss, ein Ende ohne Wenn und Aber.¹⁷⁶

Es ist dennoch wichtig für die Glaubwürdigkeit eines Filmes, dass das Happy End überzeugend wirkt. Es muss daher sowohl zum Genre passen, als auch durch Kausalität erklärbar sein. Nach Bordwell gibt es in Filmen, die glücklich enden, zwei konstitutive, dramaturgische Ereignisse, „resolution“ und „epilogue“. Die „resolution“ beinhaltet das „Hauptende“, dabei wird der zentrale Konflikt aufgelöst. Im „epilogue“ repräsentiert sich die finale Stabilität, die der Held im Film erreicht hat, dabei kommt es meist zur Auflösung der Liebesgeschichte. Es ist jedoch wichtig, dass diese Auflösungen logisch und kausal erklärbar sind, da eine zufällige positive

¹⁷⁴ Neupert, Richard: The End. Narration and Closure in the Cinema. Detroit: Wayne State University Press. 1995. S. 33

¹⁷⁵ vgl. Pesel, Florian Peter: „Ende gut, alles gut? S. 72

¹⁷⁶ Christen, Thomas: Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen. Marburg: Schüren Verlag. 2002. S. 38

Auflösung, beispielsweise unter Anwendung eines Deus ex Machina, meist sehr konstruiert und unglaubwürdig wirkt.¹⁷⁷

Das Happy End ist also aus verschiedenen Gründen eine besonders beliebte Konstruktion. Einerseits zeugt es von einem gewissen moralischen Bewusstsein, andererseits dient es dem Profit des Produzenten, da ein Happy End eine gute Möglichkeit darstellt, eine in sich geschlossene Geschichte zu erzählen, wodurch der Großteil des Publikums befriedigt wird.

4.3 Das Happy End in der KJL – Zwischen Poetik und Pädagogik

In der Kinder- und Jugendliteratur wurde ein Happy End oder zumindest ein in irgendeiner Weise positives Ende lange Zeit vorausgesetzt. Dies liegt daran, dass die KJL in starkem Zusammenhang mit pädagogischen Ansprüchen steht, die Kinder und Jugendliche unter Einsatz von KJL gleich miterziehen sollen. Viele Theoretiker stellten dabei häufig pädagogische Ansprüche mit moralischer Erziehung auf eine Stufe. „Dieser Moralität spricht man entweder eine berechtigte Autorität zu oder aber man spricht ihr die Berechtigung im Hinblick auf die Autonomie der Leser ab. Ein pädagogisches Kinderbuch scheint jedenfalls ein moralisierendes Kinderbuch zu sein.“¹⁷⁸ Da die KJL jedoch auch poetischen und ästhetischen Ansprüchen genügen wollte, nahm sie häufig eine Stellung zwischen Ästhetik und Pädagogik ein.

Spinner beispielsweise konstatiert, dass dieses Spannungsfeld sich besonders deutlich in dem Verhältnis zwischen „dem Erzieherischen und

¹⁷⁷ vgl. Bordwell, David: *Happily Ever After, Part Two*. In: *The Velvet Light Trap* 19, 1982. S. 4

¹⁷⁸ Ladenthin, Volker: *Kinder- und Jugendbücher: Poetik und Autorität*. In: Ewers, Hans-Heino, Ulrich Nassen, Karin Richter und Rüdiger Steinlein [Hrsg.]: *Kinder- und Jugendliteraturforschung 1999/2000*. Stuttgart und Weimar: Verlag J. B. Metzler. 2000 S. 86

der Inszenierung des Wilden, das domestiziert werden soll“¹⁷⁹, äußert. Er argumentiert weiter, dass das Pädagogische (und seine Subversion) zwar einen wichtigen Bestandteil der KJL darstellt, doch er geht auch darauf ein, dass Pädagogik niemals den einzigen Anspruch der KJL darstellen kann und soll. Dennoch zeigt seine Ansicht, dass er daran festhält, dass sich die KJL entscheiden müsse, ob sie überwiegend pädagogisch oder literarisch orientiert sein will.¹⁸⁰

Mittlerweile kommen jedoch verschiedene Theorien auf, die versuchen die KJL von dieser Situation zwischen zwei unterschiedlichen Instanzen zu befreien. So argumentiert beispielsweise Ladenthin, dass sich Pädagogik und Ästhetik keinesfalls ausschließen, da die Pädagogik an sich kein Inhalt ist, sondern das Pädagogische in der Literatur darin liegt, dass jener Inhalt, den ein Text repräsentiert, für Kinder- und Jugendliche vermittelbar ist. Daher sei diese Unterscheidung zwischen Pädagogik und Ästhetik obsolet, da jedwedes Buch immer beides sein kann.¹⁸¹ „Pädagogisch ist ein Kinder- und Jugendbuch dann, wenn es die Frage nach der Zugänglichkeit des von ihm Thematisierten stellt und im Hinblick auf Selbstbestimmung auslegt.“¹⁸²

Ewers hingegen geht darauf ein, dass in Diskussionen über den pädagogischen bzw. literarischen Gehalt von KJL kaum darauf eingegangen wird, um welche Literaturart es sich im speziellen Falle handelt, obwohl diese Eingrenzung bei der Beantwortung der Frage, ob in einem Text pädagogische oder ästhetische Ziele im Vordergrund stehen, notwendig wäre.¹⁸³ Er argumentiert weiters, dass auch kinder- und jugendliterarische Texte, die nicht offenkundig moralisierend angelegt sind,

¹⁷⁹ Spinner, Kaspar H.: Kinder- und Jugendliteratur im Spannungsfeld zwischen pädagogischer Autorität und literarischer Subversion. In: Ewers, Hans-Heino, Ulrich Nassen, Karin Richter und Rüdiger Steinlein [Hrsg.]: Kinder- und Jugendliteraturforschung 1999/2000. Stuttgart und Weimar: Verlag J. B. Metzler. 2000 S. 82

¹⁸⁰ vgl. ebda S. 85

¹⁸¹ vgl. Spinner, Kaspar H.: Kinder- und Jugendliteratur im Spannungsfeld zwischen pädagogischer Autorität und literarischer Subversion. S. 92

¹⁸² ebda S. 93

¹⁸³ vgl. Ewers, Hans-Heino: Kinder- und Jugendliteratur „zwischen Pädagogik und Dichtung“. Über die Fragwürdigkeit einer angeblichen Schicksalsfrage. In: Ewers, Hans-Heino, Ulrich Nassen, Karin Richter und Rüdiger Steinlein [Hrsg.]: Kinder- und Jugendliteraturforschung 1999/2000. Stuttgart und Weimar: Verlag J. B. Metzler. 2000 S. 103-104

gewissen pädagogischen Vorstellungen unterliegen, auch wenn sie dies nicht offensichtlich tun oder gar nicht die Absicht hätten. Dies liegt daran, dass Literaten und Dichter generell einen gewissen erzieherischen Anspruch haben. Dabei kann es sich um die Vermittlung von literarischem Wissen oder Persönlichkeitsbildung handeln, wichtig ist jedoch, dass der Literatur in den meisten Fällen eine gewisse erzieherische Absicht zugrunde liegt.

Dies hieße in letzter Konsequenz, daß der vermeintliche Streit zwischen Pädagogik und Dichtung, zwischen Erziehungsliteratur und ‚eigentlicher‘ Literatur, zwischen pädagogischer Zweckliteratur und autonomer Dichtung in Wahrheit nur ein Streit zwischen verschiedenartigen erzieherischen Wirkungsweisen von Literatur darstellt, ein Streit zwischen der einen und der anderen literaturgestützten Pädagogik gewissermaßen, wobei die eine sich bislang erfolgreich als eine solche verborgen hat.¹⁸⁴

In diesem Zusammenhang wird weiters darauf verwiesen, dass nicht nur KJL gewisse moralische, erzieherische oder auch politische Werte vertritt. Im Gegenteil setzt sich auch die Erwachsenenliteratur mit diesen Themen auseinander und genau das macht auch ihren Wert aus.¹⁸⁵

Um zu untersuchen, inwiefern sich das Lesen von Literatur jeglicher Art auf die Entwicklung von Jugendlichen auswirkt, führte Culp eine Studie durch, in der Jugendliche befragt wurden, welche und wie viele Bücher sie lesen und ob sie das Gefühl hätten, dass Literatur einen Einfluss auf ihr Leben, ihre Einstellungen und Werte hätte. Bei dieser Studie konnte gezeigt werden, dass Literatur sehr wohl einen Einfluss auf das Leben Jugendlicher hat, es ging jedoch nicht ausschließlich um Kinder- und Jugendliteratur, sondern um jede Art von Literatur.¹⁸⁶

Wenn es explizit um das Happy End in der KJL geht, wird häufig konstatiert, dass es sich bei den Geschichten der KJL hauptsächlich um den Kampf

¹⁸⁴ Ewers, Hans-Heino: Kinder- und Jugendliteratur „zwischen Pädagogik und Dichtung“. S. 109-110

¹⁸⁵ vgl. ebda. S. 111

¹⁸⁶ vgl. Culp, Mary Beth: Literature's Influence on Young Adult Attitudes, Values and Behaviour, 1975 and 1984. In: The English Journal 74/8, 1985. S. 34-35

zwischen Gut und Böse handelt, wobei der Triumph des Guten über das Böse als eine Art klassische Handlungsauflösung gelten kann.¹⁸⁷ Schipperges geht dabei genauer darauf ein, wie der Handlungsaufbau in vielen kinder- und jugendliterarischen Werken vonstatten geht und wie ein glaubwürdiges Happy End präsentiert werden kann, da dies zu den wichtigsten Aufgaben von Kinder- und Jugendbuchautoren gehört. Sie schreibt, dass in vielen Fällen das Gute von Kindern dargestellt wird, während die Erwachsenen das Böse personifizieren.

Der vertraute Konflikt von Kinder- und Jugendbuchautoren ist es, die (guten) Kinder siegreich zum Happy End zu führen und die (bösen) Erwachsenen unterliegen zu lassen, ohne dabei unlogisch und unglaubwürdig zu werden, ohne auf *Dei ex Machina* zurückzugreifen.¹⁸⁸

Es steht also nach Schipperges bei kinder- und jugendliterarischen Texten das Happy End im traditionellen Sinne als Sieg des Guten über das Böse immer noch im Vordergrund.

Pape hingegen kritisiert, dass glückliche Enden für Kinder etwas völlig anderes bedeuten als für Erwachsene, da oftmals die Kategorien, die für Erwachsene als glücklich gelten, den Horizont von Kindern übersteigen oder für sie einfach andere Bedeutungen haben.

To summarize: happy endings function differently for adults and for children. If a grown-up reads a story with a satisfying ending, it will not conform to his experience, whose limits literature should reveal and exceed. A reading child relates to the happy ending in different ways, depending on whether that ending is a happy one for adults or for children. Ending a children's story in terms of grown-up happiness means promising a child a reward which is as yet beyond his or her understanding and experience.¹⁸⁹

¹⁸⁷ vgl. Schipperges, Ines: Ende gut, alles gut? Konflikt, Wendepunkt und Rettung als dramatisches Moment bei Erich Kästner, Michael Ende und Cornelia Funke. Hamburg: Verlag Dr. Kovac. 2013 (Schriftenreihe POETICA. Schriften zur Literaturwissenschaft 125). S. 58

¹⁸⁸ ebda S. 59

¹⁸⁹ Pape, Walter: Happy Endings in a World of Misery: A Literary Convention between Social Constraints and Utopia in Children's and Adult Literature. In: Poetics Today 13/1, 1992. S. 184

Es ist also möglich, dass jene Kategorien, welche wir für das Happy End anwenden, von Kindern oder Jugendlichen anders gelesen werden und daher eventuell gar kein Happy End ausmachen. Es wird jedoch oftmals von Erwachsenen verlangt, dass Geschichten für Kinder glücklich enden, da sowohl Kinder ein Verlangen nach Glück haben und dieses Glück der Kinder auch im Interesse der Erwachsenen liegt. Sollte jedoch das Glück der Kinder anders aussehen als jenes für Erwachsene und damit eventuell für Erwachsene nur schwierig nachvollziehbar sein, stellt sich die Frage inwiefern ein Happy End nach erwachsenen Standards notwendig ist. Pape bezeichnet es als möglichen Link, welcher Kindheit mit Erwachsen-Sein verbindet. „Aber vielleicht ist das traditionelle Happy-End als Form des ‚sense of an ending‘ gar keine kindliche Denkform, sondern eher das Bindeglied zwischen den beiden menschlichen Kulturen und Altern, dem Kindsein und dem Erwachsen-sein.“¹⁹⁰ Sollte das der Fall sein, wird die Debatte über die Notwendigkeit eines Happy Ends in der KJL generell in Zweifel gezogen, da ein Happy End für Erwachsene für Kinder und Jugendliche möglicherweise etwas völlig anderes bedeutet. Die Frage ist jedoch, wie sich feststellen lässt, was für Kinder ein glückliches Ende konstituiert und ob sie nach so etwas überhaupt verlangen.

Es zeigt sich also, dass es viele verschiedene Ansätze in der Frage nach dem Ende in der Kinder- und Jugendliteratur gibt. Während einerseits das Happy End als traditioneller Sieg von Gut über Böse immer noch eine Rolle spielt, gibt es andererseits auch Theoretiker, die ein Happy End in der KJL für obsolet halten. Da es in der Frage, was genau ein Happy End konstituiert, verschiedene Ansichten gibt, können mehrere Möglichkeiten eines glücklichen Ausgangs vorgestellt werden. Ein Happy End könnte einerseits den Sieg des Guten gegen das Böse darstellen, wobei im traditionellen Sinn weiters die Hochzeit oder zumindest die erfüllte Liebesbeziehung der beiden guten Protagonisten im Vordergrund steht. Da

¹⁹⁰ Pape, Walter: Happy Ends? Vom glücklichen Ende in der Erwachsenen- und Kinderliteratur. In: Grenz, Dagmar [Hrsg.]: Kinderliteratur – Literatur auch für Erwachsene? Zum Verhältnis von Kinderliteratur und Erwachsenenliteratur. München: Wilhelm Fink Verlag. S. 53

dies jedoch ein Happy End nach erwachsenen Kategorien darstellt, soll hier eine weitere Möglichkeit angegeben werden, wie ein glückliches Ende konstituiert werden könnte. Es wäre nämlich möglich ein Ende als glücklich anzusehen, solange es Hoffnung oder einen positiven Ausblick vermittelt und den Leser oder die Leserin mit einem positiven Gefühl zurücklässt. Diesen Aspekt untersucht auch Alexa Weik von Mossner. Ihrer Ansicht nach ist es schwierig Kinder- und Jugendliteratur zu verfassen, in welcher überhaupt keine Aussicht auf Hoffnung gegeben wird, da in Abwesenheit von Hoffnung wenig Möglichkeit und Anreiz zur persönlichen Entwicklung gegeben wird.

The crucial question is whether in such a case the author can risk to „turn out the light“ by extinguishing all hope at the end of the novel. And the fact remains that only very few, if any, writers of teenage novels have been willing to do that, not least because the death of hope precludes all personal and political action.¹⁹¹

Es kann daher vermutet werden, dass die Darstellung von Hoffnung möglicherweise das traditionelle Happy End ersetzt hat. Jedenfalls wird er von Weik von Mossner auch heute noch als essenziell angesehen. Dies bedeutet jedoch nicht, dass es nicht Autoren gibt, welche den Schritt in die Hoffnungslosigkeit gewagt haben. Dies soll im Folgenden untersucht werden.

¹⁹¹ Weik von Mossner, Alexa: Hope in Dark Times: Climate Change and the World Risk Society in Saci Lloyd's The Carbon Diaries 2015 and 2017. In: Basu, Balaka, Katherine R. Broad und Carrie Hintz [Hrsg.]: Contemporary Dystopian Fiction for Young Adults. Brave New Teenagers. New York: Routledge. 2013. S. 72

5. Die Behandlung von Tod und Happy End in ausgewählten jugendliterarischen Texten

5.1 Analysekriterien

Im folgenden Abschnitt sollen nun die im Theorieteil beschriebenen Punkte auf zwei jugendliterarische Texte angewandt werden. Bei den Texten handelt es sich um John Greens *The Fault in our Stars*¹⁹² und um Dirk Kurbjuweits *Zweier ohne*¹⁹³. Beide Texte bieten im Zusammenhang mit dem Tod interessantes Analysematerial, da der Tod in beiden Werken eine außergewöhnliche große Rolle spielt. Während bei Greens Text der Tod allgegenwärtig ist und eine wichtige Handlungsgrundlage der Protagonisten darstellt, wird der Tod in *Zweier ohne* subtiler angesprochen, ist jedoch dennoch präsent.

Da in beiden Texten dem Tod besondere Bedeutung zukommt, soll der Umgang mit diesem Thema aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet werden. Es soll daher untersucht werden, welche Rolle der Tod in den beiden Texten spielt, ob er schon vor dem tatsächlichen Sterben von Figuren thematisiert wird und wie sich das Thema auf den Handlungsverlauf und die Protagonisten auswirkt. Weiters soll die Darstellung des Sterbens analysiert werden. Dabei soll vor allem gefragt werden, wie radikal das Sterben dargestellt wird und welche Mittel die Autoren anwenden, um das Sterben zu verschriftlichen. Es wird weiters in beiden Werken auf den Umgang der Protagonisten mit dem Tod eingegangen werden, da es sich bei beiden Todesfällen um sehr nahestehende Personen handelt.

In diesem Zusammenhang soll außerdem anschließend das Thema „Happy End“ untersucht werden. Dabei wird gefragt, wie das Ende in den Texten

¹⁹² Green, John: *The Fault in our Stars*. New York: Dutton Books. 2012 (nachfolgend wird dieses Werk im Textfluss zitiert: *Fault* + Seitenangabe)

¹⁹³ Kurbjuweit, Dirk: *Zweier ohne*. Zürich: Verlag Nagel & Kimche. 2001 (nachfolgend wird dieses Werk im Textfluss zitiert: *Zweier* + Seitenangabe)

präsentiert wird und ob es sich bei den beiden Werken um ein Happy End im traditionellen Sinne handelt. Außerdem wird darauf eingegangen, ob der Tod geliebter Personen Auswirkungen auf die Konzeption des Endes hat und wie diese aussehen. In einem letzten Schritt soll gefragt werden, ob das Werk einen hoffnungsvollen Ausblick gibt und ob in diesem Sinne eventuell von einem glücklichen oder positiven Ende gesprochen werden kann.

5.2 *The Fault in our Stars* – Der allgegenwärtige Tod

5.2.1 Inhalt und Form

5.2.1.1 Inhalt

John Greens *The Fault in our Stars* erschien 2012 in englischer Sprache. Das Werk handelt von der 16-jährigen Hazel Grace Lancaster, die an Schilddrüsenkrebs leidet, der Metastasen in ihrer Lunge gebildet hat. Es gibt für ihre Krankheit keine Heilungschancen, sie bekommt jedoch lebensverlängernde Medikamente. Dennoch muss sie 24 Stunden lang Sauerstoff zugeführt bekommen, den sie in einem mobilen Sauerstoffgerät bei sich führt. Da sie seit Jahren nicht mehr zur Schule geht, beschließen ihre Eltern sie zu einer Selbsthilfegruppe für Jugendliche mit Krebs zu schicken, da sie fürchten, sie leide an Depressionen. Dort lernt sie Augustus Waters kennen, der an Knochenkrebs leidet und schon ein Bein an den Krebs verloren hat. Er befindet sich jedoch zu diesem Zeitpunkt in Remission. Zwischen ihnen entspinnt sich ein enges Verhältnis, das zu mehr werden könnte; Hazel hat jedoch Zweifel, da sie fürchtet Augustus durch ihren unheilbaren Zustand und möglichen Tod zu verletzen.

Beide Jugendliche sind große Fans eines Werkes namens *An Imperial Affliction* von Peter Van Houten, das von einem jugendlichen Mädchen handelt, das an Leukämie leidet. Dieses Werk endet jedoch abrupt und

ohne zufriedenstellenden Abschluss. Daher schreiben die beiden Jugendlichen an den Autor, um herauszufinden, wie die Geschichte für die Figuren weitergeht. Dieser schreibt ihnen, dass es ihm nicht möglich wäre, ihnen den Fortgang der Geschichte via E-Mail zu erzählen, er bietet ihnen jedoch an, ihn in Amsterdam, wo er lebt, besuchen zu können, falls sie einmal in der Gegend wären, und ihnen dort den Fortgang der Geschichte mitzuteilen.

Da beide Jugendliche an Krebs leiden, ist ihnen aus finanziellen Gründen eine Reise nach Amsterdam nicht möglich, Augustus verfügt jedoch noch über einen „Wunsch“ einer Organisation, die schwer kranken Kindern Träume erfüllt. Mithilfe dieses Wunsches reisen sie nach Amsterdam, wo sie sich mit Peter Van Houten treffen. Das Treffen fällt jedoch äußerst enttäuschend aus, da sich Van Houten als arroganter Alkoholiker herausstellt, der eigentlich gar nichts von diesem Treffen gewusst hat, da seine Assistentin dieses arrangiert hat. Hazel und Augustus verbringen dennoch eine schöne Zeit in Amsterdam und verlieben sich ineinander.

Am Ende der Reise gesteht Augustus jedoch, dass sein Krebs zurückgekehrt ist und er Metastasen im ganzen Körper aufweist. Daraufhin beginnt sein Leidensweg, der auf dramatische und radikale Art beschrieben wird und den Jugendlichen in seiner ganzen Verzweiflung darstellt. Hazel steht ihm während dieser Zeit bei, obwohl sich dies nicht einfach gestaltet. Als er stirbt, ist sie am Boden zerstört und fällt in eine Depression. Sie erfährt jedoch, dass Augustus vorhatte für sie ein Ende für *An Imperial Affliction* zu schreiben, und versucht nun diesen Text in seinen Aufzeichnungen zu finden. Sie findet heraus, dass er diesen Text an Peter Van Houten geschickt hatte und bittet diesen ihr diese Seiten zu schicken. Der Text endet damit, dass sie diese letzten Worte von Augustus liest und trotz des vielen Leidens, mit welchem ihre Beziehung mit ihm verbunden war, Glück empfindet, ihn gekannt zu haben.

5.2.1.2 Form

Die Analyse der Struktur des Textes bezieht sich auf die erzähltheoretischen Kriterien von Martinez und Scheffel¹⁹⁴. Nach diesen Analysekriterien handelt es sich bei *The Fault in our Stars* in Bezug auf das Kriterium „Zeit“ um eine chronologische Erzählung, die eine Mischung aus zeitdeckender und zeitraffender Erzählform und kleineren Erzählsprüngen aufweist und in Bezug auf die Frequenz singulativ erzählt wird.

Beim Modus handelt es sich um einen narrativen Modus, der Distanz erzeugt. Diese wird jedoch reduziert durch eine hohe Anzahl direkter Figurenrede, bei der oftmals ganze Gespräche direkt wiedergegeben werden.

I struggled with how to pitch myself to Augustus Waters, which enthusiasms to embrace and in the silence that followed it occurred to me that I wasn't very interesting. 'I am pretty unextrodinary.'

'I reject that out of hand. Think of something you like. The first thing that comes to mind.'

'Um. Reading?'

'What do you read'

'Everything. From, like, hideous romance to pretentious fiction to poetry. Whatever.' 'Do you write poetry, too?'

'No, I don't write.'

'There!' Augustus almost shouted. 'Hazel Grace, you are the only teenager in America who prefers reading poetry to writing it. This tells me so much. You read a lot of capital-G great books, don't you?' (Fault S. 32-33)

Gedankenrede hingegen wird immer als Bewusstseinsbericht dargestellt. Die Fokalisierung des Textes ist intern, da der Erzähler genauso viel weiß und sieht wie die Figur.

¹⁹⁴ vgl. Martinez, Matias und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 8. Aufl. München: C. H. Beck oHG. 2009

Die Stimme des Romans setzt sich aus verschiedenen Kriterien zusammen. Einer davon ist der Zeitpunkt des Erzählens. Es handelt sich hierbei um späteres Erzählen, was durch die Verwendung des Präteritums erzeugt wird. Beim Ort des Erzählens handelt es sich um einen extradiegetischen Ort, da keine weiteren internen Erzähler zwischengeschaltet sind. Die Stellung des Erzählers zum Geschehen ist homodiegetisch/autodiegetisch, da es sich bei der Erzählerin um die Protagonistin des Romans handelt. Da der Autor weder im Zusammenhang mit der Handlung noch mit dem Erzähler eine Rolle spielt, kann der Roman als „homodiegetische fiktionale Erzählung“¹⁹⁵ bezeichnet werden. Subjekt und Adressat des Erzählens sind jedoch unbestimmt.

Late in the winter of my seventeenth year, my mother decided I was depressed, presumably because I rarely left the house, spent quite a lot of time in bed, read the same book over and over, ate infrequently, and devoted quite a bit of my abundant free time to thinking about death. (Fault S. 3)

5.2.2 Eingliederung des Werkes in ein jugendliterarisches Handlungs- und Symbolsystem

Dass es sich bei *The Fault in our Stars* um Jugendliteratur handelt, kann anhand von unterschiedlichen Merkmalen abgelesen werden. Einerseits auf der Ebene des Handlungsystems nach Ewers¹⁹⁶, da das Werk in Buchhandlungen und Bibliotheken in den Bereichen für Kinder- und Jugendliteratur zu finden ist. Der Verlag, bei dem der Text erschien, Dutton Books, ist jedoch kein expliziter Jugendbuchverlag.¹⁹⁷ Außerdem war das Werk einige Wochen auf Platz eins der New York Times Bestseller-Liste für „Children’s Chapter Books“¹⁹⁸. Dies deutet weiters darauf hin, dass es sich

¹⁹⁵ Martinez, Matias und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. S. 84

¹⁹⁶ vgl. Ewers, Hans-Heino: Literatur für Kinder und Jugendliche.

¹⁹⁷ Dutton Books: Meet Dutton. <http://www.penguin.com/meet/publishers/dutton/> (Zugang: 26.06.2014)

¹⁹⁸ New York Times: Bestsellers. Children’s Chapter Books. Jänner 2012. <http://www.nytimes.com/best-sellers-books/2012-01-29/chapter-books/list.html> (Zugang: 24.06.14)

bei diesem Werk um einen Text für Kinder und Jugendliche handelt (aufgrund der Thematik vermutlich eher für Jugendliche).

Andererseits lässt sich dies auch im Symbolsystem¹⁹⁹, also auf thematischer Ebene des Textes erkennen. Denn der Roman handelt nicht nur von einer 16-jährigen, er spricht auch Themen an, die besonders Jugendliche diesen Alters interessieren, wie erste Liebe, Loslösung von den Eltern und generell erwachsen werden. Auch der Schreibstil (des englischen Originals) ist der jugendlichen Altersgruppe angemessen. So bedient sich der Autor an manchen Stellen jugendlicher Phrasen wie „kicking the crap out of [something]“ (Fault, S. 61) oder „I actually sort of hate basketball“ (Fault, S. 62). Es werden zwar auch Fremdwörter verwendet, die dem jugendlichen Leser oder der jugendlichen Leserin vermutlich unbekannt sind, wie „harmartia“, die jedoch daraufhin erklärt werden (Fault, S. 19-20).

Auf Ebene des Genres kann der Roman zwischen Adoleszenzroman und Problemroman angesiedelt werden, da dieser sowohl klassische Themen des Adoleszenzromans diskutiert, als auch schwierige Situationen, wie sie der Umgang mit einer unheilbaren Krankheit im Jugendalter darstellt, umfasst. Da der Tod und der Umgang mit Krankheit einen enorm großen Teil des Romans ausmachen, wären einige vermutlich geneigt, ihn hauptsächlich dem Problemroman zuzuordnen. Das Thema der ersten Liebe und der Loslösung von den Eltern spielt jedoch eine ebenso wichtige Rolle.

I liked Augustus Waters. I really, really, really liked him. I liked the way his story ended with someone else. I liked his voice. I liked that he took existentially fraught free throws. I liked that he was a tenured professor in the Department of Slightly Crooked Smiles with a dual appointment in the Department of Having a Voice That Made My Skin Feel More Like Skin. (Fault, S. 31)

Da der Roman aus weiblicher Sicht geschrieben ist, könnte er auch dem Genre der Mädchenliteratur angehören (und ein Großteil der Leserschaft ist

¹⁹⁹ vgl. Ewers, Hans-Heino: Literatur für Kinder und Jugendliche.

vermutlich auch weiblich), sein Fokus auf das Leben mit der Krankheit lässt jedoch diese Eingliederung vermutlich nicht zu.

5.2.3 Die Darstellung der omnipräsenten Todesthematik

In *The Fault in our Stars* kommt dem Tod eine interessante und außergewöhnliche Stellung zu. Er wird auf vielen Ebenen angesprochen und in unterschiedlichen Facetten dargestellt. Er steht einerseits symbolisch als stetiger Begleiter und Basis der Handlungen und Gedanken der Protagonistin Hazel im Vordergrund, andererseits wird er konkreter durch den Tod ihres Freundes Augustus Waters dargestellt. Dies soll genauer im Laufe dieses Kapitels untersucht werden.

5.2.3.1 Der Tod als Todesurteil/Diagnose der Protagonisten

Eine der Darstellungsmöglichkeiten des Todes, die in diesem Werk eingesetzt werden, ist der symbolische Tod, der mit der Diagnose der Krankheit sowohl bei Hazel als auch bei Augustus eintritt. Obwohl beide nach der Diagnose noch länger weiterleben, wird die Diagnose dennoch als Todesurteil angesehen und der Tod wird damit etwas, mit dem sie ständig leben müssen.

Bei Hazel ist dieser Zustand besonders eindringlich dargestellt, da die Art ihrer Krankheit keine Heilung erwarten lässt. Sie ist sich dessen bewusst, da sie schon seit Jahren mit der Krankheit lebt.

I'd never been anything but terminal; all my treatment had been in pursuit of extending my life, not curing my cancer. Phalanxifor [das Medikament, das ihr Tumorwachstum stoppt] had introduced a measure of ambiguity to my cancer story, but I was different from Augustus: My final chapter was written upon diagnosis. (Fault, S. 166)

Dieses Bewusstsein des Todes zeigt sich auch darin, dass es Hazel wichtig ist, dass ihre Eltern nach ihrem Tod zusammenbleiben und nicht an dem Verlust verzweifeln. Nachdem sie durch eine Statistik erfahren hat, dass sich die Eltern von verstorbenen Kindern innerhalb von einem Jahr trennen, bespricht sie Themen wie dieses mit ihren Eltern.

‘Do you think you guys will stay together if I die?’ I asked.

‘Hazel, what? Sweetie.’ She fumbled for the remote control and paused the TV again. ‘What’s wrong?’

‘Just, do you think you would?’

‘Yes, of course. Of course,’ Dad said. ‘Your mom and I love each other, and if we lose you, we’ll go through it together.’

‘Swear to God,’ I said.

‘I swear to God,’ he said.

I looked back at Mom. ‘Swear to God,’ she agreed. (Fault, S. 299)

Außerdem ist sie hellauf begeistert, als sie erfährt, dass ihre Mutter eine Ausbildung zur Sozialarbeiterin macht, von der sie ihr nicht erzählt hat. „I was crying. I couldn’t get over how happy I was, crying genuine tears of actual happiness for the first time in maybe forever imagining my mom as Patrick [der Leiter von Hazels Selbsthilfegruppe]“ (Fault, S. 298).

Doch auch Augustus sieht seine Diagnose als Todesurteil, sowohl bei seinem ersten Auftreten von Tumoren als auch bei seinem späteren Rückfall. Schon vor seiner ersten Operation zur Entfernung seines Beins aufgrund von Knochenkrebs wollte er für den Tod und das Sterben bereit sein.

‘Right,’ he said. ‘So I went through this whole thing about wanting to be ready. We bought a plot in Crown Hill [ein Friedhof], and I walked around with my dad one day and picked out a spot. And I had my whole funeral planned out and everything, and then right before the surgery, I asked my parents if I could buy a suit, like a really nice suit, just in case I bit it. [...]’ (Fault, S. 166-167)

Doch auch später als sein Krebs zurückkommt, wird die Diagnose sowohl von Augustus als auch von Hazel als sofortiges Todesurteil angesehen.

He flashed his crooked smile, then said, 'I lit up like a Christmas tree, Hazel Grace. The lining of my chest, my left hip, my liver, everywhere.'
Everywhere. That word hung in the air awhile. We both knew what it meant. I got up, dragging my body and the cart across carpet that was older than Augustus would ever be, and I knelt at the base of the chair and put my head in his lap and hugged him by the waist. (Fault, S. 214)

Dies entspricht Pietzckers erster Möglichkeit der literarischen Todesdarstellung²⁰⁰, da der Autor zwar nicht versucht den Tod in seiner Undarstellbarkeit darzustellen, ihn jedoch durch die Assoziation mit der Diagnose vergegenwärtigt.

Der Tod ist also von dem Moment der Krebsdiagnose an präsent und begleitet die beiden Protagonisten durch den gesamten Roman.

5.2.3.2 Der Tod als Thema und Handlungsgrundlage der Figuren

Der Tod wird aufgrund seiner Allgegenwärtigkeit nach der Diagnose zum ständigen Thema und zur Handlungsgrundlage vor allem der Protagonistin, doch auch von Augustus. Dies äußert sich beispielsweise in Hazels anfänglicher Zurückhaltung mit Augustus eine Beziehung einzugehen. Sie fürchtet ihn durch ihren unausweichlichen Tod zu verletzen und will ihm darum zu Beginn nicht näher kommen.

So of course I tensed up when he touched me. To be with him was to hurt him – inevitably. And that's what I'd felt as he reached for me: I'd felt as though I were committing an act of violence against him, because I was.

I decided to text him. I wanted to avoid a whole conversation about it.

Hi, so ok, I don't know if you'll understand this but I can't kiss you or anything. Not that you'd necessarily want to, but I can't.

When I try to look at you like that, all I see is what i'm going to put you through. Maybe that doesn't make sense to you.

²⁰⁰ vgl. Pietzcker, Carl: Literarisch vom Tod sprechen. S. 17

Anyway, sorry. (Fault, S. 101)

Auch später, als sie doch zusammenkommen, beschäftigt sie noch die Frage, wie Augustus mit ihrem Tod fertig werden würde. Darum fragt sie ihn nach seiner vorherigen Beziehung mit einem krebskranken Mädchen, das verstarb. „I wanted to know that he would be okay if I died. I wanted to not be a grenade, to not be a malevolent force in the lives of people I loved.“ (Fault, S. 172)

Auch in Bezug auf ihre Eltern plagen Hazel Gewissensbisse. Denn ihr ist klar, dass ihre Eltern sie lieben und sich um sie kümmern, doch gleichzeitig stellt sie für ihre Eltern nicht nur eine Belastung dar, sie ist auch der Grund für ihr Leid und ihre Trauer, da sie stets fürchten ihr einziges Kind zu verlieren. „I hated hurting him [ihren Vater]. Most of the time I could forget about it, but the inexorable truth is this: They might be glad to have me around, but I was the alpha and the omega of my parents' suffering.“ (Fault, S. 116)

Diese Hoffnung Hazels, so wenig Schaden wie möglich anzurichten, dehnt sich auch auf ihr Essverhalten aus. So ist sie Vegetarierin, um so wenig Leid wie möglich zu verursachen. „I want to minimize the number of deaths I am responsible for,' I said.“ (Fault, S. 28)

Die Assoziation Hazels mit ihrer Krankheit geht so weit, dass sie sich selbst mit ihrer Krankheit identifiziert. Sie bezieht Fragen nach ihrer Person automatisch auf ihre Krankheit und nimmt sich als Person unabhängig vom Krebs kaum mehr wahr.

‘So what’s your story?’ he asked, sitting down next to me at a safe distance.

‘I already told you my story. I was diagnosed when-,

‘No, not your cancer story. *Your* story. Interests, hobbies, passions, weird fetishes, etcetera.’

‘Um,’ I said.

‘Don’t tell me you’re one of those people who becomes their disease. I know so many people like that. It’s disheartening. Like, cancer is in the growth business, right? The taking-people-over business. But surely you haven’t let it succeed prematurely.’

It occurred to me that perhaps I had. (Fault, S. 32)

Sie bezeichnet sich auch öfters als „professional sick person“ (Fault, S. 100), wodurch ihre enge Bindung an die Krankheit verdeutlicht wird.

In vielen Dingen wird Hazel auch ihre Handlungsfähigkeit genommen und Ärzten oder ihren Eltern übertragen, die mit ihrer Gesundheit betraut sind. Dies passiert beispielsweise bei der Amsterdam-Reise, die aufgrund ihres Gesundheitszustands vorerst abgesagt wird. „On the car ride home, my parents agreed: I would not be going to Amsterdam unless and until there was medical agreement that it would be safe.“ (Fault, S. 117). Dies wird von ihren Eltern entschieden, obwohl ihre behandelnde Ärztin der Ansicht ist, dass durch die Reise zwar einige Risiken in Kauf genommen werden müssten, Hazel jedoch dennoch ein Recht auf ein eigenes Leben hätte, das gelebt werden sollte. „Dr. Maria shrugged. ‚It would increase some risks,‘ she acknowledged, but then turned to me and said, ‚But it’s your life.‘“ (Fault, S. 117)

Hazel reflektiert auch den Einfluss ihrer Krankheit auf ihr Leben und auf die Art, wie sie als „kranke Person“ von anderen wahrgenommen wird. In einer Episode bezieht sie sich daher auf Maslows Bedürfnispyramide, nach der Gesundheit auf der zweiten Stufe liegt, während Dinge wie Liebe, Familie, Selbstverwirklichung und Interessen auf höheren Ebenen liegen.

According to Maslow, I was stuck on the second level of the pyramid, unable to feel secure in my health and therefore unable to reach for love and respect and art and whatever else, which is of course, utter horseshit. The urge to make art or contemplate philosophy does not go away when you are sick. Those urges just become transfigured by illness.

Maslow’s pyramid seemed to imply that I was less human than other people, and most people seemed to agree with him. (Fault, S. 212-213)

Dies demonstriert, dass Hazel zwar nicht damit einverstanden ist, dass ihre Umwelt sie ausschließlich als Krankheit wahrnimmt und, dass sie mehr ist als ihre Krankheit, nämlich ein Mensch mit sozialen Bedürfnissen, Ideen, Wünschen, Kreativität und einer eigenen Persönlichkeit. Sie gibt jedoch auch zu, dass das Vorhandensein einer Krankheit die eigene Person in

ihrer Individualität verändert und dadurch die Prioritäten verschoben werden. Dennoch besteht sie darauf, trotz ihrer Krankheit ein vollständiger Mensch zu sein.

Die Krankheiten von Hazel und Augustus werden jedoch auch sehr direkt angesprochen, nämlich von Autor Peter Van Houten, den sie in Amsterdam besuchen. Dieser wirft ihnen verschiedene Beleidigungen an den Kopf, die jedoch Wahrheiten in Bezug auf ihre Krankheit sind.

'Like all sick children,' he answered dispassionately, 'you say you don't want pity, but your very existence depends upon it.'

'Peter,' Lidewij said, but he continued as he reclined there, his words getting rounder in his drunken mouth. 'Sick children inevitably become arrested: You are fated to live out your days as the child you were when diagnosed, the child who believes there is life after a novel ends. And we, as adults, we pity this, so we pay for your treatments, for your oxygen machines. We give you food and water though you are unlikely to live long enough-'

'PETER!' Lidewij shouted.

'You are a side effect,' Van Houten continued, 'of an evolutionary process that cares little for individual lives. You are a failed experiment in mutation.' (Fault, S. 192-193)

Van Houten gehört damit zu den wenigen Menschen, die zu den beiden Jugendlichen ehrlich sind. Er sagt zwar furchtbare Dinge, nimmt die beiden jedoch als das wahr, was sie tatsächlich sind, während die meisten anderen Fremden auf die sie treffen sie nur befremdlich und peinlich berührt ansehen. Van Houten ist damit zwar grausam, auf seine Weise ist er jedoch gleichzeitig ehrlich und bereit, mit ihnen als Erwachsene zu sprechen.

Der Tod wird von den beiden Protagonisten auch auf metaphorische Weise angesprochen, da vor allem Augustus einen Hang zu jeglicher Art von Symbolismus und Metaphorik hat. So hat er beispielsweise die Angewohnheit eine Zigarette in den Mund zu nehmen, sie jedoch nicht anzuzünden. Dies hat für ihn metaphorische Bedeutung.

'They don't kill you unless you light them,' he said as Mom arrived at the curb. 'And I've never lit one. It's a metaphor, see: You put the killing thing right between your teeth, but you don't give it the power to do it's killing.'

'It's a metaphor,' I said, dubious. Mom was just idling.

'It's a metaphor,' he said.

'You choose your behaviors based on their metaphorical resonances...' I said.

'Oh, yes.' He smiled. The big, goofy, real smile. 'I'm a big believer in metaphor, Hazel Grace.' (Fault, S. 20-21)

Auch an weiteren Stellen wird der Tod auf diese Art thematisiert. Die metaphorischen oder symbolischen Bedeutungen werden dabei meist erklärt. Dies geschieht auch, als Hazel und Augustus ein Picknick im Park machen und dabei neben einer Skulptur namens „Funky Bones“ sitzen, die ein überdimensionales menschliches Skelett darstellt und an der Kinder auf und ab klettern.

'Two things I love about this sculpture,' Augustus said. He was holding the unlit cigarette between his fingers, flicking at it as if to get rid of the ash. He placed it back in his mouth. 'First, the bones are just far enough apart that if you're a kid, you *cannot resist the urge* to jump between them. Like, you just *have* to jump from rib cage to skull. Which means that, second, the sculpture essentially *forces children to play on bones*. The symbolic resonances are endless, Hazel Grace.' (Fault, S. 87)

Der Tod wird auch durch die sich wiederholenden Referenzen zu Wasser bzw. Ertrinken oder Untergehen thematisiert. So ertrinkt Hazel im Wasser, das sich in ihrer Lunge ansammelt und wird nur künstlich am Leben erhalten. Genauso ist es jedoch mit Amsterdam, eine Stadt, die technisch gesehen unter Wasser liegen müsste, jedoch durch Dämme stabilisiert wird.

Well, for Hazel and for a lot of people (and also a lot of places), water is both a creator and destroyer of life.

So let's look at this from the perspective of a person, Hazel, and a place, Amsterdam. Water makes life possible for Hazel, but the fluid in her lungs (which she refers to as water) is killing her.

Amsterdam would never have become a great city if it weren't surrounded by water, but the city—which has benefited so much from its geography—is also drowning, and at constant risk of disaster from flooding.²⁰¹

²⁰¹ Green, John: Questions about Symbols/Metaphors. In: Homepage von John Green. <http://johngreenbooks.com/questions-about-the-fault-in-our-stars-spoilers/#symbols> (Zugang: 29.06.2014)

Nach Pietzcker ist diese Art der Metaphorisierung und Bebilderung des Todes eine wichtige Form der literarischen Todesdarstellung. Der Tod wird nicht direkt angesprochen, doch subtil thematisiert.²⁰²

Der Tod nimmt also eine besondere Stellung im Leben der beiden Protagonisten ein. Nicht nur beeinflusst er ihre Handlungen und ihre Handlungsfähigkeit in vielerlei Hinsicht, er ist auch in ihren Gesprächen miteinander und mit anderen ständiges Thema und wichtiger Gesprächsknotenpunkt.

5.2.3.3 Die Darstellung des tatsächlichen Sterbens

In *The Fault in our Stars* stirbt Augustus, Hazels Freund und sein Sterben oder genauer sein Sterbeprozess wird sehr radikal und wenig beschönigend beschrieben. Da er nicht plötzlich stirbt, kann in diesem Fall schon einige Zeit vor dem tatsächlich eintretenden Tod von der Darstellung des Sterbens gesprochen werden, da er durch den Krebs langsam auf den Tod vorbereitet wird. Schon als Augustus ihr von seiner tragischen Diagnose erzählt, wird der erste Schritt im Sinne der Vorbereitung auf den Tod getan. Er zeigt Schwäche und ist von der Ungerechtigkeit und Grausamkeit der Situation überwältigt.

‘It’s not fair,’ i said. ‘It’s just so goddamned unfair.’

‘The world,’ he said, ‘is not a wish-granting factory,’ and then he broke down, just for one moment, his sob roaring impotent like clap of thunder unaccompanied by lightning, the terrible ferocity that amateurs in the field of suffering might mistake for weakness. Then he pulled me to him and, his face inches from mine, resolved, ‘I’ll fight it. I’ll fight it for you. Don’t you worry about me, Hazel Grace. I’m okay. I’ll find a way to hang around and annoy you for a long time.’ (Fault, S. 214-215)

Während Augustus in dieser Situation noch Hoffnung schöpft, zeigt sich schon bald die Aussichtslosigkeit seiner Lage. Sein Traum war es stets, für

²⁰² vgl. Pietzcker, Carl: Literarisch vom Tod sprechen. S. 17

eine größere Sache zu kämpfen und für diese auch zu sterben. Doch die Krankheit ist kein Eindringling von außen, sie kommt von ihm selbst.

‘Some war,’ he said dismissively. ‘What am I at war with? My cancer. And what is my cancer? My cancer is me. The tumors are made of me. They’re made of me as surely as my brain and my heart are made of me. It is a civil war, Hazel Grace, with a predetermined winner.’ (Fault, S. 216)

Er ist sich auch bewusst, dass er niemals etwas Wichtiges für die Geschichte leisten wird. Er sah sich die Sammlung des Rijksmuseum in Amsterdam online an und stellte fest, dass es unter den Werken kein einziges Bild gab, das einen Menschen darstellte, der an einer Krankheit starb. Dies liegt seiner Ansicht nach daran, dass es kein ehrenhafter und besonderer Tod sei. „‘There is no meaning to it. There is no honor in dying of.’“ (Fault, s. 217)

Doch nicht nur psychisch ist es für ihn schwer, mit der Situation fertig zu werden. Auch seine körperliche Lage verschlechtert sich rapide. Schon einige Tage später wird er wegen Schmerzen in der Brust ins Krankenhaus eingeliefert und muss auf die Intensivstation. Hazel darf ihn während dieser Zeit nicht besuchen. Von diesem Krankenhausbesuch an, darf Augustus sich nur noch im Rollstuhl fortbewegen, da Gehen ihn zu sehr anstrengen würde (vgl. Fault, S. 231-232).

Bald verliert er seine gute körperliche Konstitution und kann kein Essen mehr bei sich behalten.

A typical day with late-stage Gus:

I went over to his house about noon, after he had eaten and puked up breakfast. He met me at the door in his wheelchair, no longer the muscular, gorgeous boy who stared at me at Support Group, but still half smiling, still smoking his unlit cigarette, his blue eyes bright and alive. (Fault, S. 234)

Augustus verzweifelt an seiner Situation so sehr, dass Hazel schon darüber nachdenkt, vorzutäuschen sie hätte sich an etwas verschluckt, damit er das Heimlich-Manöver anwenden könnte. Sie fürchtet jedoch, dass herauskommen könnte, dass es sich nur um eine Show handelt, wodurch

seine Situation nur verschlimmert würde. „It's hard as hell to hold on to your dignity when the risen sun is too bright in your losing eyes, and that's what I was thinking about as we hunted for bad guys through the ruins of a city that didn't exist.“ (Fault, S. 238)

Bald schon wirken sich die Medikamente, welche Augustus nimmt, zusammen mit seinem generell schlechten Gesundheitszustand, so stark auf ihn aus, dass er fast nur schläft, dabei eventuell im Schlaf Dinge murmelt, und generell die Kontrolle über seinen Körper verliert. „I found him mumbling in a language of his own creation. He'd pissed the bed. It was awful. I couldn't even look, really. I just shouted for his parents and they came down, and I went upstairs while they cleaned him up.“ (Fault, S. 239)

Sowohl für Hazel ist diese Erfahrung schockierend, doch Augustus wird dadurch auf eine viel schlimmere Weise erniedrigt. Es wirkt, als würde er sich den Tod bald herbeisehnen.

Seinen Tiefpunkt erreicht sein Zustand psychologisch gesehen, als er mitten in der Nacht allein losfährt, um sich Zigaretten zu kaufen, da seine ihm abhanden gekommen sind. Er verletzt dabei jedoch den Schlauch, welcher in seinen Magen läuft, und ruft Hazel an, ihm zu Hilfe zu kommen. „I opened the door [seines Wagens]. The interior lights came on. Augustus sat in the driver's seat, covered in his own vomit, his hands pressed to his belly where the G-Tube went in.“ (Fault, S. 244). Hazel weiß sich jedoch nicht zu helfen und ruft die Ambulanz. Als sie ihn fragt, wieso er allein in der Nacht losgefahren ist, meint er, er wollte einfach noch ein einziges Mal etwas für sich selbst tun (vgl. Fault, S. 244). Daraufhin hat er einen völligen Zusammenbruch.

He looked up at me. It was horrible. I could hardly look at him. The Augustus Waters of the crooked smiles and unsmoked cigarettes was gone, replaced by this desperate humiliated creature sitting there beneath me.

‘This is it. I can't even not smoke anymore.’

‘Gus, I love you.’

‘Where is my chance to be somebody's Peter Van Houten?’ He hit the steering wheel weakly, the car honking as he cried. He leaned his head back, looking up. ‘I

hate myself I hate myself I hate this I hate this I disgust myself I hate it I hate it I hate it just let me fucking die.' (Fault, S. 245)

In diesem Zusammenhang wird ein metareferentieller Verweis auf das Genre der „Krebsliteratur“ gemacht, in welcher der oder die kranke Jugendliche bis zum Ende hoffnungsvoll und positiv eingestellt ist und eine Inspiration für die Menschen in seiner/ihrer Umgebung darstellt. Auf diese Darstellung des Sterbens wird jedoch in diesem Werk verzichtet.

According to the conventions of the genre, Augustus Waters kept his sense of humor till the end, did not for a moment waiver in his courage, and his spirit soared like an indomitable eagle until the world itself could not contain his joyous soul.

But this was the truth, a pitiful boy who desperately wanted not to be pitiful, screaming and crying, poisoned by an infected G-tube that kept him alive, but not alive enough. (Fault, S. 245)

Diese ehrliche und nicht beschönigende Darstellung von Augustus' Zustand und seinem Leiden in dieser aussichtslosen Situation, deckt sich mit James' Ergebnissen über moderne Jugendliteratur. Sie stellt auch schreckliche Dinge auf ehrliche Weise dar und möchte nichts verschweigen.²⁰³

Kurz vor seinem Tod veranstaltet Augustus mit Hazel und Isaac, einem seiner Freunde, ein „Vorbegräbnis“, da er wissen will, was die beiden bei seiner Beerdigung sagen werden. Dazu müssen beide eine kleine Grabrede verfassen, die sie vortragen. Beide versuchen ihre Reden so wenig kitschig wie möglich zu verfassen, dennoch ist der Moment sehr berührend (vgl. Fault, S. 257-260).

Einige Tage später verstirbt Augustus in der Nacht. „Augustus Waters died eight days after his prefuneral, at Memorial, in the ICU, when the cancer, which was made of him, finally stopped his heart, which was also made of him.“ (Fault, S. 261)

Hazel ist bei seinem Tod nicht anwesend, daher kann keine direkte Beschreibung gegeben werden. Sie erfährt wie es passiert ist durch seine

²⁰³ vgl. James, Kathryn: Death, Gender and Sexuality. S. 73-74

Mutter. „She was just crying on the other end of the line, and she told me she was sorry, and I said I was sorry, too, and she told me that he was unconscious for a couple hours before he died.“ (Fault, S. 261)

Der Moment des Sterbens an sich ist also nicht direkt dargestellt, sondern wird indirekt wiedergegeben. Dennoch wirkt die Beschreibung der Wochen kurz vor Augustus' Tod sehr radikal und ehrlich. Dieses Vorgehen erzielt einen ganz besonderen Effekt. Denn einerseits wird ein Gefühl von Offenheit vermittelt, das in vielen Texten zum Thema „Sterben“ nicht gegeben ist, was besonders durch Hazels metatextuelle Referenz auf die Konventionen des Genres „Krebsliteratur“ erzielt wird. Andererseits wird das tatsächliche Sterben durch die Abwesenheit der Protagonistin und der daraus resultierenden indirekten Wiedergabe auf eine sehr einfühlsame Weise dargestellt.

5.2.3.4 Der Umgang der Protagonistin mit dem Todesfall

Hazel ist durch Augustus' Tod am Boden zerstört. Ihre erste Liebe ist vor ihr gestorben, obwohl sie ursprünglich davon ausgegangen ist, ihn zuerst zu verlassen. In ihrer Trauer macht sie verschiedene Trauerphasen nach Kast²⁰⁴ durch, diese werden jedoch öfters verkürzt durchlebt.

Die Phase des Nicht-wahrhaben-Wollens beispielsweise stellt sich nur äußerst kurz dar und wird eher angedeutet. So sagt Hazel kurz nachdem sie ihrem gemeinsamen Freund Isaac über Augustus' Tod informiert hat: „The only person I really wanted to talk about Augustus Waters's death was Augustus Waters.“ (Fault, S. 262) Kurz darauf wird es ein wenig konkreter. „I kept thinking about calling him, wondering what would happen, if anyone would answer.“ (Fault, S. 262) Sie schreibt, dass „anyone“ antworten könnte, wobei es sich um Augustus' Familienmitglieder handeln könnte.

²⁰⁴ vgl. Kast, Verena: Trauern.

Diese Aussage könnte jedoch auch als irrationale Hoffnung interpretiert werden, dass Augustus selbst abheben könnte.

Auch die Phase der aufbrechenden Emotionen wird verkürzt wiedergegeben. Hazel beschreibt den Schmerz, den sie empfindet und wie verletzt sie sich fühlt. Dies tut sie anhand einer Krankenhauskonvention. Sie beschreibt, dass sie bei der Einlieferung ins Krankenhaus jedes Mal darum gebeten wurde, ihre Schmerzen auf einer Skala von eins bis zehn einzuschätzen. In einem Fall, in dem sie besonders starke Schmerzen hatte, gab sie eine neun an. Die Schwester meinte daraufhin, dass sie eine Kämpfernatur sei, da sie eine „Zehn“ eine „Neun“ genannt hätte. Doch Hazel sieht dies anders.

I called it a nine because I was saving my ten. And here it was, the great and terrible ten, slamming me again and again as I lay still and alone in my bed staring at the ceiling, the waves tossing me against the rocks then pulling me back out to sea so they could launch me again into the jagged face of the cliff, leaving me floating faceup on the water, undrowned. (Fault, S. 263)

Sie sucht Tröstung bei ihren Eltern, die versuchen ihr so gut wie möglich beizustehen, doch schon bei seinem Begräbnis scheint es ihr um einiges besser zu gehen. Sie fühlt zwar noch den Schmerz, doch sie ist schon in der Lage, öffentlich damit umzugehen.

As I knelt, I realized they'd closed his eyes – of course they had – and that I would never again see his blue eyes. 'I love you present tense,' I whispered, and then put my hand on the middle of his chest and said, 'It's okay, Gus. It's okay. It is. It's okay, you hear me?' I had – and have – absolutely no confidence that he could hear me. I leaned forward and kissed his cheek. 'Okay,' I said. 'Okay'. (Fault, S. 270)

Schon in dieser Situation wirkt es, als hätte sie ihre Gefühle unter Kontrolle und als würde sie bereits daran arbeiten über seinen Tod hinwegzukommen.

Besonders interessant ist, dass Hazel die Phase des Suchens und Sich-Trennens, welche Kast beschreibt²⁰⁵, mehr oder weniger genauso

²⁰⁵ vgl. Kast, Verena: Trauern. S. 67-71

durchmacht, wie sie beschrieben ist. Sie erfährt von Isaac, dass Augustus an etwas geschrieben hat, was für sie bestimmt war und sie nie erhalten hat. Nach dieser Nachricht, muss sie diese Zeilen finden.

He'd mentioned it a month before [vor seinem Tod]. A month. Not a good month, admittedly, but still – a month. That was enough time for him to have written *something* at least. There was still something of him, or by him at least, floating around out there. I needed it. (Fault, S. 282-283)

Fast obsessiv sucht sie nach diesem Text und fährt dazu sowohl zum Haus von Augustus' Eltern, sucht in ihren eigenen Sachen, ob er es möglicherweise bei ihr versteckt hätte, und fährt auch in die Kirche, in der sich ihre Selbsthilfegruppe versammelte. Sie kann es jedoch nicht finden und es scheint, als sei diese Enttäuschung, zusammen mit der Trauer über seinen Tod und der Tatsache ihrer eigenen Krankheit zu viel für Hazel. In ihrer Selbsthilfegruppe zeigt sie sich geschlagen und depressiv.

'Would you like to share a memory of Augustus with the group?'

'I wish I would just die, Patrick. Do you ever wish you would just die?'

'Yes,' Patrick said, without his usual pause. 'Yes, of course. So why don't you?'

I thought about it. My old stock answer was that I wanted to stay alive for my parents, because they would be all gutted and childless in the wake of me, and that was still true kind of, but that wasn't it, exactly. 'I don't know.'

'In the hopes that you'll get better?'

'No,' I said. 'No, it's not that. I really don't know. Isaac?' I asked. I was tired of talking.

Isaac started talking about true love. I couldn't tell them what I was thinking because it seemed cheesy to me, but I was thinking about the universe wanting to be noticed, and how I had to notice it as best I could. I felt that I owed a debt to the universe that only my attention could repay, and also that I owed a debt to everybody who didn't get to be a person anymore and everyone who hadn't gotten to be a person yet. (Fault, S. 294-295)

Erst, als sie findet, was sie sucht, kann sie weiter an ihrer Trauer arbeiten und über Augustus' Tod hinwegkommen.

Ein Grund für diese verkürzten Trauerphasen könnte sein, dass die Trauer vorweggenommen wurde. Canacakis beschreibt dieses Verhalten bei

Menschen die einen Todesfall erwarten – in den meisten Fällen durch Krankheit verursacht. Er geht darauf ein, dass durch das Bewusstsein, dass die geliebte Person bald sterben wird, schon damit begonnen wird zu trauern, wenn die Person noch am Leben ist. Dadurch würde die Trauer nach dem tatsächlichen Ableben verkürzt und anders ablaufen, als wenn der Todesfall unerwartet eintritt.²⁰⁶

5.2.3.5 Das Motiv der tragischen Liebenden

The Fault in our Stars bedient sich sehr stark verschiedener Werke von Shakespeare. Dabei sind Referenzen zu *Julius Caesar* und *Romeo and Juliet* besonders augenscheinlich. So bezieht sich bereits der Titel des Werks auf *Julius Caesar* und dies wird im Text auch selbst thematisiert. Er referiert auf die Aussage von Cassius in *Julius Caesar*, der sagt: „The fault, dear Brutus, is not in our stars But in ourselves.“²⁰⁷ In einem Brief, den Peter Van Houten an Augustus schreibt geht er genauer auf die Schuld der Sterne (oder des Schicksals) ein. „Easy enough to say when you’re a Roman nobleman (or Shakespeare!), but there is no shortage of fault to be found amid our stars.“ (Fault, S. 111-112) Es wird damit ein wichtiges Motiv angesprochen, das vor allem durch *Romeo and Juliet* bekannt wurde, nämlich die „star-crossed lovers“²⁰⁸. Auch darauf wird im Text direkt referiert.

I am in receipt of your electronic mail dated the 14th of April and duly impressed by the Shakespearean complexity of your tragedy. Everyone in this tale has a rock-solid *hamartia*: hers that she is so sick; yours that you are so well. Were she better or you sicker, then the stars would not be so terribly crossed, but it is the nature of stars to cross [...] (Fault, S. 111)

²⁰⁶ vgl. Canacakis, Jorgos: Ich sehe deine Tränen. Trauern, Klagen, Leben können. Stuttgart: Kreuz Verlag. 1987. S. 192-194

²⁰⁷ Shakespeare, William: *Julius Caesar*. Englisch/Deutsch. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1976. S. 18

²⁰⁸ Shakespeare, William: *Romeo and Juliet*. S. 142

Dieser Abschnitt bezieht sich auf die Beziehung zwischen Hazel und Augustus, die im Laufe der Geschichte das Motiv der tragischen Liebenden personifizieren werden. Während zu Beginn die Aussichten nicht allzu schlecht stehen, da Hazels Gesundheitszustand zwar schlecht ist, sie jedoch auf unbestimmte Zeit weiterleben könnte, ändert sich die Lage jedoch radikal mit Augustus' Rückfall und durch seinen Tod ist die Hälfte des „starcrossed lovers“-Motivs erfüllt. Hazel jedoch entscheidet sich gegen den Freitod, um ihm nachzufolgen. Damit wählt sie einen anderen, moderneren und emanzipierteren Ausgang für sich selbst und stellt sich gegen die Konventionen des Motivs.

5.2.4 Die Konzeptionalisierung des Endes in *The Fault in our Stars*

Im folgenden Abschnitt soll nun untersucht werden, wie das Ende in *The Fault in our Stars* dargestellt wird. Dabei soll besonders darauf eingegangen werden, inwiefern sich der Tod von Augustus auf den weiteren Verlauf der Handlung und vor allem auf das Ende auswirkt. Es soll jedoch auch gefragt werden, ob das Ende als Happy End gesehen werden kann, ob es Hoffnung vermittelt und falls ja, wie.

5.2.4.1 Der Einfluss des Todes auf den Handlungsverlauf am Ende des Textes

Der Tod von Augustus wirkt sich sehr stark darauf auf den weiteren Verlauf der Geschichte aus. Denn während zuvor ein Ende, in dem zwei glückliche, verliebte Jugendliche versuchen die gemeinsame Zeit zu genießen, möglich gewesen wäre, ist nun Hazel allein und muss nicht nur mit ihrer Krankheit, sondern auch mit dem Verlust ihrer ersten großen Liebe fertig werden.

Interessant ist hierbei, dass nach Augustus' Tod kaum mehr tatsächliche Handlung stattfindet, obwohl noch etwa 40 Seiten Text übrig sind. Es wird hauptsächlich Hazels Reaktionen und ihre Trauerarbeit thematisiert und das Begräbnis von Augustus beschrieben. Daraus lässt sich ablesen, dass der Tod eine enorme Bedeutung für den weiteren Verlauf des Textes hat, da er die Geschichte quasi dominiert und sie nach seinem Eintritt fast zum Stillstand kommt. Doch nicht nur die Handlung wird nach Augustus' Tod beinahe vollständig ausgesetzt, der Tod von Augustus und Hazels Umgang damit, nimmt danach enormen Raum in der Geschichte ein.

Damit kommt der Tragik und Trauer in der Geschichte große Bedeutung zu. Der Text endet jedoch nicht ausschließlich tragisch. Dies soll im nächsten Kapitel behandelt werden.

5.2.4.2 Die Darstellung von Hoffnung

Sieht man sich die Handlung von *The Fault in our Stars* an, kann die Frage, ob es sich dabei um ein Happy End im traditionellen Sinne handelt, relativ einfach verneint werden. Da im klassischen Sinne ein Happy End dann eintritt, wenn das Liebespaar heiratet oder sich glücklich in die Arme sinkt, kann *The Fault in our Stars* kein Happy End aufweisen, da Augustus, der eine Teil des Liebespaares, verstirbt.

Nach Booker ist dies die klassische Version einer Tragödie, welche nach seiner Forschung als einzige, der „seven basic plots“ kein Happy End aufweist. Im Gegenteil, in der Tragödie findet der Protagonist meist einen einsamen und grausamen Tod. Wichtig ist dabei der so genannte „fatal flaw“ oder „hamartia“, der es dem Protagonisten unmöglich macht, sein Glück zu finden.²⁰⁹ „In other words, the very nature of the ‚fatal flaw‘ in

²⁰⁹ vgl. Booker, Christopher: The Seven Basic Plots. S. 329-330

these central figures of tragedy is that it is something which renders them unable to ‚succeed‘ [...].“²¹⁰

Diese „hamartia“ wird auch in *The Fault in our Stars* explizit thematisiert. Einerseits bereits am Beginn, wenn Hazel aufgrund des metaphorischen Rauchens von Augustus abweisend reagiert. Erst als Augustus ihr erklärt, dass es sich bei seinem „Rauchen“ um eine Metapher handelt, beruhigt sie sich. Doch konkreter wird auf das Thema „hamartia“ eingegangen, wenn Augustus Hazel von seiner Diagnose erzählt.

I was crying. But even then he was strong, holding me tight so that I could see the sinewy muscles of his arms wrapped around me as he said, ‘I’m sorry. You’ll be okay. It’ll be okay. I promise,’ and smiled his crooked smile.

He kissed my forehead, and then I felt his powerful chest deflate just a little. ‘I guess I had a *hamartia* after all.’ (Fault, S. 215)

Und diese „hamartia“ ist es auch tatsächlich, die ihn tötet und, aufgrund derer Hazel und er nicht mehr zusammen sein können. Nach Booker handelt es sich hier also um eine Tragödie, die kein glückliches Ende zulässt.

Auch nach der Theorie der „poetic justice“²¹¹ kann es sich hier eigentlich nicht um ein Happy End handeln. Denn Augustus verdient seinen Tod in keiner Weise, genauso wenig wie Hazel ihre Krankheit verdient hat. Damit wird sowohl die „Just World Theory“ verneint, als auch ihr fiktionales Pendant die poetische Gerechtigkeit. Denn in dieser Situation gibt es keinen Bösewicht, der seine Strafe verdient hat. Der Krebs, der Augustus’ Körper zerfrisst, besteht aus seinen eigenen Zellen, wie er selbst bereits bemerkt hat (vgl. Fault, S. 216). Somit kann es sich auch in dieser Hinsicht nicht um ein Happy End im traditionell bekannten Sinne handeln.

Es ist jedoch interessant, dass trotz des ungerechten Todes von Augustus und trotz Hazels Trauer um den Verlust ihres Freundes, dennoch Hoffnung dargestellt wird. Denn Hazel beginnt schon früh, den Verlust zu verarbeiten

²¹⁰ ebda S. 330

²¹¹ vgl. Zach, Wolfgang: Poetic Justice.

und weiß, dass sie trotz der großen Trauer, die sie verspürt, weiterleben wird – zumindest solange ihre Medikamente wirken. Besonders eingängig ist dies am Ende des Romans, wenn sie endlich die verschwundenen Seiten, die Augustus für sie geschrieben hat, findet. Es handelt sich bei diesen Seiten um eine Grabrede für Hazel, da es als sie sich kennen lernten so wirkte, als würde sie zuerst gehen und sie sich das auch so gewünscht hätte.

‘My name is Hazel. Augustus Waters was the great star-crossed love of my life. Ours was an epic love story, and I won’t be able to get more than a sentence into it without disappearing into a puddle of tears. Gus knew. Gus knows. I will not tell you our love story, because – like all real love stories – it will die with us, as it should. I’d hoped that he’d be eulogizing me, because there’s no one I’d rather have...’ I started crying. (Fault, S. 259-260)

Er verfasste daher für sie in seinen letzten Tagen und Wochen eine Grabrede, in der er auf ihre Geschichte eingeht und warum sie sich ineinander verliebt haben. Diese sendet er an Peter Van Houten, da er hofft, dass dieser sie für ihn literarischer gestalten würde, da er fürchtet, dass seine mentalen Fähigkeiten durch den Krebs und die Medikamente bereits eingeschränkt sind. Am Ende schreibt er, dass er froh ist, sie kennengelernt zu haben und dass er hofft, dass sie die Beziehung mit ihm nicht bereut.

What else? She is so beautiful. You don’t get tired of looking at her. You never worry if she is smarter than you: you know she is. She is funny without ever being mean. I love her. I am so lucky to love her, Van Houten. You don’t get to choose if you get hurt in this world, old man, but you do have some say in who hurts you. I like my choices. I hope she likes hers. (Fault, S. 313)

Die letzten beiden Zeilen des Romans bestehen ausschließlich aus der Antwort, die Hazel Augustus gibt.

I do, Augustus.
I do. (Fault, S. 313)

Damit endet der Roman trotz der tragischen Vorkommnisse dennoch mit einer hoffnungsvollen Note und kann daher, meines Erachtens, nicht als

pure Tragödie bezeichnet werden. Möglicherweise ist es daher notwendig, die traditionellen Kategorien von glücklichem und tragischem Ende zu überarbeiten und statt diesem kategorischen Schwarz-Weiß-Denken verschiedene Möglichkeiten für das Ende fiktionaler Texte einzuräumen, die in verschiedenem Maße positiv oder negativ sein können. Es ist außerdem wichtig festzuhalten, dass eine überraschende positive Wendung unglaublich gewesen wäre und damit die Wirkung, die der Text auf seine Leser ausübt, zerstört hätte.²¹² Wäre Augustus überraschend wieder zu Kräften gekommen und hätte den Krebs durch ein neues Medikament besiegt, wäre dies zwar einem Happy End näher, dies würde den Text jedoch in eine Richtung drängen, die seiner Qualität abträglich wäre.

The Fault in our Stars beinhaltet ohne Frage eine Reihe an tragischen Momenten. Das Ende aus diesem Grund automatisch tragisch zu nennen, würde dem Werk jedoch nicht gerecht werden.

5.3 Zweier ohne – Der Tod, der vom Himmel fällt

5.3.1 Inhalt und Form

5.3.1.1 Inhalt

Zweier ohne von Dirk Kurbjuweit erschien 2003 im Verlag Kiepenhauer und Witsch in Köln. Es handelt von einer Freundschaft zwischen zwei Jungen, die sich im Alter von etwa 12 Jahren kennen lernen. Das Buch beginnt in der Nacht als „das Mädchen vom Himmel fiel“. (Zweier S. 9) In dieser Nacht werden die beiden Protagonisten Johann, aus dessen Sicht die Geschichte erzählt wird, und Ludwig Freunde. Johann übernachtet erstmals bei Ludwig,

²¹² vgl. Bordwell, David: *Happily Ever After*, Part Two. S. 4

der unter einer hohen Autobahnbrücke wohnt, von der sich des Öfteren Menschen in den Tod stürzen. So auch in dieser Nacht. Johann und Ludwig werden beide durch den Aufprall der Frau, die Selbstmord beging, geweckt und laufen nach draußen, um nachzusehen, was passiert ist. Sie finden die Leiche und sagen ihren Eltern bescheid, woraufhin Polizei und Rettung angefordert werden. Dieses Ereignis ist einer der Auslöser für die tiefe Freundschaft, die sich zwischen Johann und Ludwig entwickelt. Der Text macht danach einen Zeitsprung von fünf Jahren und die Geschichte wird fortgesetzt, als die beiden etwa 17 Jahre alt sind.

In den übersprungenen Jahren sind die beiden nicht nur beste Freunde geworden, sondern sehen sich als „Zwillinge“ an, die nicht nur sehr ähnlich aussehen, sondern auch die gleichen Dinge essen, die gleichen Erfahrungen zur gleichen Zeit machen und sogar die gleichen Gedanken haben wie der jeweils andere. Gemeinsam rudern sie einen Zweier ohne, ein Boot, das ohne Steuermann gefahren wird. In diesem Sport ist es von Vorteil, gleich schwer und gleich gebaut zu sein, da es dadurch leichter ist, sich aufeinander einzustellen und das Boot zu lenken. Auch dieser Sport hängt mit ihrer Besessenheit zusammen, gleich werden zu wollen. Da sie beschlossen haben, in jeglicher Hinsicht gleich zu werden und gleiche Erfahrungen zu machen, finden sie ein Mädchen, das sich bereit erklärt, mit beiden hintereinander zu schlafen. Somit wird ihr erster sexueller Kontakt organisiert und fast gleichzeitig durchgeführt. Während Johann diese neue Erfahrung genießt, wirkt Ludwig danach unzufrieden und unglücklich. Johann macht sich jedoch nicht allzu viele Gedanken darüber.

Im Laufe des folgenden Sommers beginnt Johann jedoch eigene Erfahrungen zu machen, die Ludwig nicht einschließen. So beginnt er eine sexuelle Beziehung mit Ludwigs Schwester Vera. Diese halten sie geheim. Zu dieser Zeit beginnt Ludwig an einem Motorrad für sie beide zu bauen, da sie bald 18 Jahre alt werden und den Führerschein machen können. Derweil sie gemeinsam an diesem arbeiten, zieht sich Ludwig jedoch immer weiter zurück und spricht wenig mit Johann. Er beginnt auch, sich weniger an ihren strengen Diätplan zu halten und das Rudern weniger ernst zu

nehmen. Es scheint als würde sein Vater ihm nicht viel Aufmerksamkeit schenken, worunter Ludwig stark leidet.

An seinem 18. Geburtstag macht Ludwig den Führerschein und nimmt Johann auf eine Autofahrt mit. Im Laufe dieser hat er einen Unfall, bei dem Ludwig noch am Unfallort stirbt und Johann mit schweren Verletzungen überlebt. Johann, erzählt die Geschichte retrospektiv als Erwachsener und geht darauf ein, dass Vera und er nach Johanns Unfall noch zwei Jahre zusammen waren. Sie trennten sich allerdings, da Vera vermutete, dass Ludwig den Unfall absichtlich verursacht hätte, da er von dem Verhältnis zwischen Johann und Vera erfahren hatte. Da Johann dies nicht glauben will, trennt er sich von ihr. Der Text legt nahe, dass er den Tod des Freundes nie überwunden hat und auch in seinen Beziehungen nie glücklich gewesen sei und diese immer nach relativ kurzer Zeit beendet hatte. Der Roman endet mit der Aussicht auf ein Treffen mit Vera, die nach Amerika gezogen ist und ein Kind hat.

5.3.1.2 Form

Auch in diesem Text wird die Struktur anhand von Martinez' und Scheffels Analysekriterien untersucht.²¹³ Bezüglich der Kategorie „Zeit“ handelt es sich um eine chronologisch erzählte Geschichte, die aber immer wieder kurze Prolepsen einsetzt. Der Text setzt dabei eine Mischung aus zeitdeckender und zeitraffender Erzählzeit ein und es kommen auch immer wieder Zeitsprünge vor, einer davon umfasst fünf Jahre. Es handelt sich generell um eine singulative Erzählung, einzelne Vorfälle werden meist nur einmal erzählt.

Die Novelle ist im narrativen Modus geschrieben, wobei verschiedene Formen der Figurenrede eingesetzt werden. Diese reichen von der Erwähnung des sprachlichen Akts über den Gesprächsbericht und die

²¹³ vgl. Martinez, Matias und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie.

direkte Rede bis hin zur autonomen direkten Rede. Gedankenreden werden meist in Form des Bewusstseinsberichts und des autonomen inneren Monologes wiedergegeben und die Fokalisierung des Textes ist intern, da sie ausschließlich aus Sicht von Johann erzählt wird.

Fünf Jahre später, an einem Samstag im April, saß ich nachmittags auf einer Norton unter dem Dach neben der Werkstatt. Es war warm. Ich konnte nicht ins Haus, weil niemand da war. Ludwig hatte mich zwei Stunden vorher angerufen, um mir zu sagen, dass ich unbedingt kommen müsse. Er hatte nicht gesagt, warum. So war es oft gewesen. Ich folgte seinem Wunsch immer, und es hat sich immer gelohnt. Seine Eltern waren übers Wochenende weggefahren, seine Schwester übernachtete bei einer Freundin. Ich wartete seit einer halben Stunde. Die Brücke hörte ich längst nicht mehr. Ich war so oft bei Ludwig gewesen, hatte so oft bei ihm übernachtet, dass sie aus meinem Bewusstsein verschwunden war. (Zweier S. 36)

Der Zeitpunkt des Erzählens liegt Jahre nach den Ereignissen und ist somit retrospektiv. Erst ganz am Ende des Textes wechselt der Erzähler ins Präsens und drückt somit aus, dass er nun aus seiner Gegenwart erzählt. Der Text ist extradiegetisch geschrieben und es handelt sich um eine homodiegetische bzw. autodiegetische Erzählung, da der Erzähler der Ereignisse gleichzeitig der Protagonist der Geschichte ist. Wie in *The Fault in our Stars* sind auch hier das Subjekt und der Adressat des Erzählens unbestimmt.

5.3.2 Eingliederung des Werkes in ein jugendliterarisches Handlungs- und Symbolsystem

Auch *Zweier ohne* lässt sich in Ewers Handlungs- und Symbolsystem für Jugendliteratur eingliedern. Auf der Ebene des Handlungssystems ist der Text vor allem in den Abteilungen für Kinder- und Jugendliche zu finden, obwohl der Verlag Kiepenheuer und Witsch nicht auf Jugendliteratur spezialisiert ist. Außerdem deutet schon der Untertitel der Novelle „Die Geschichte einer bedingungslosen Freundschaft“ auf ein

jugendliterarisches Thema hin. Auch die Tatsache, dass der Text zur Pflichtlektüre für Realschüler in Baden-Württemberg gehört, da er im Rahmen der Abschlussprüfungen getestet wird²¹⁴, kann einen Hinweis darstellen, auch wenn nicht nur jugendliterarische Texte im schulischen Kontext gelesen werden. Nach Ewers Definition würde *Zweier ohne* damit in die Kategorie der intendierten Kinder- und Jugendliteratur fallen und genauer in die Schullektüre.²¹⁵

Thematisch lässt sich die Verbindung zu Jugendliteratur leichter herstellen, da die Protagonisten der Novelle beide 17 Jahre alt sind und typische Probleme und Schwierigkeiten dieses Lebensabschnitts bewältigen müssen. Sie stehen vor Fragen der eigenen Identität und der persönlichen Entwicklung und sehen sich gleichzeitig mit den neuen Erfahrungen der sexuellen Reife konfrontiert. Auch der Schreibstil wirkt sehr jugendlich, durch die in manchen Fällen naive Sichtweise des Erzählers, fast kindlich, wodurch weiters eine Brücke zur Jugendliteratur geschlagen werden kann.

Im Bezug auf das Genre handelt es sich auch bei diesem Text um einen Adoleszenzroman. Da jedoch ein sehr starker Fokus auf die männliche Entwicklung gelegt wird, könnte die Novelle auch unter die Kategorie Jungenliteratur fallen, obwohl diese wohl eher auf Abenteuergeschichten spezialisiert ist. Außerdem tut der männliche Schwerpunkt dem Genuss des Buches auch für die weibliche Leserschaft keinen Abbruch. Weiters problematisiert der Roman gerade die Phase der späten Adoleszenz, im Rahmen derer Identität und sexuelle Erfahrungen sowie Loslösung von den Eltern diskutiert werden, wie es für den Adoleszenzroman typisch ist.

Damals warteten wir auf etwas. Wir wussten genau, was es war. Wir hatten alles gesehen, wir wussten, wie eine Muschi von innen aussieht. Es gab ein Autokino in der Nähe, und wir hingen beim Mitternachtsfilm oft in den Bäumen. Die Leinwand war vier mal acht Meter, und sie gingen dicht ran mit der Kamera. Wir hatten über alles gesprochen. Jetzt musste es passieren, wir waren siebzehn, wöchentlich liefen

²¹⁴ Güntner, Joachim: Auch zarter Sex geht manchem zu weit. In: Neue Zürcher Zeitung 15.02.2014. <http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/literatur/auch-zarter-sex-geht-manchem-zu-weit-1.18243646> (Zugang: 02.07.2014)

²¹⁵ vgl. Ewers, Hans-Heino: Literatur für Kinder und Jugendliche. S. 17-18

Meldungen ein über Schulkameraden, die es gemacht hatten, auch jüngere als wir. Sie bestätigten unsere Sehnsüchte und heizten sie an. (Zweier S. 38-39)

Es kann also angenommen werden, dass es sich bei dem Werk um einen jugendliterarischen Text, genauer, um eine Novelle in Form eines Adoleszenzromans, handelt.

5.3.3 Der subtilere Umgang mit dem Tod

Auch in *Zweier ohne* spielt der Tod eine wichtige Rolle. Hier wird dieser jedoch weniger offen angesprochen, als an verschiedenen Stellen subtil angedeutet. Vor allem dem Thema „Selbstmord“ kommt dabei besondere Bedeutung zu, da dieser von Anfang an thematisiert wird und gegen Ende des Romans möglicherweise auch den besten Freund des Protagonisten betrifft.

5.3.3.1 Der Fokus auf Tod und Selbstmord als vorausschauendes Motiv

In *Zweier ohne* kommt dem Tod und besonders dem Selbstmord durchgehend besondere Bedeutung zu. Dies beginnt bereits im ersten Satz, als Johann, der Erzähler der Geschichte schreibt: „In der Nacht, als das Mädchen vom Himmel fiel, wurde Ludwig mein Freund. Es war Sommer, ich lag wach und horchte, das Fenster stand offen. Es war zwei Uhr morgens.“ (Zweier, S. 9) Dieses Erlebnis schweißt die beiden als Freunde zusammen, während Johann sich vorerst nicht sicher war, ob Ludwig und er freundschaftlich zusammenpassten. Doch als Johann das Geräusch hört und Ludwig davon sofort wach wird, erleben sie etwas gemeinsam, das ihre Freundschaft besiegelt.

Als die Uhr neben Ludwigs Bett klappernd auf 2.02 umsprang, hörte ich draußen einen merkwürdigen Luftzug und direkt danach ein dumpfes Geräusch. Ludwig war sofort wach. Er sprang aus dem Bett, viel schneller als nach der Pfannkuchenschlacht, die er gegen seine Schwester verloren hatte, zu erwarten war. Komm, flüsterte er, aber sei leise. Mir war ein bisschen übel und ich fühlte mich zu schwerfällig, um richtig schleichen zu können, zumal auf diesen knarrenden Dielen, aber wir gelangten unbemerkt aus dem Haus. Es war immer noch sehr warm. Ich wusste nicht, was wir hier sollten. Ich wäre lieber im Bett geblieben, aber ich war froh, dass Ludwig wach war. Er ging mir voraus durch den Garten, er suchte etwas. Da, sagte er plötzlich und blieb stehen. Im Gras lag ein Bündel. Wir machten zwei Schritte darauf zu, und ich sah, dass es ein Mensch war, mit langen Haaren, eine Frau. (Zweier, S. 31-32)

Während Johann lange überlegt, woher denn diese Frau gekommen war, weiß Ludwig sofort die Antwort. „Die zweite in diesem Jahr, sagte Ludwig, der neben mir stand. Sie lieben diese Brücke, sagte er. Im selben Moment hörte ich wieder ein Auto.“ (Zweier, S. 32) Für Johann ist dieses Erlebnis etwas sehr neues, er ist verwirrt und weiß nicht genau wie er mit der Situation umgehen soll.

Es war doch keine Frau, wie ich jetzt sah. Sie war jung, sechzehn oder siebzehn. Sie blutete nicht, das machte es leichter sie anzusehen. Lange, dunkle Haare, Jeans, ein T-Shirt. Sie hatte einen Schuh verloren. Ist sie wirklich tot?, fragte ich. Sie sind alle tot, sagte Ludwig. Hundert Meter schafft keiner lebend. (Zweier, S. 33)

Die Freundschaft entstand vor allem dadurch, dass die beiden fast die ganze Nacht wach blieben und sich ausmalten, wie das Mädchen gelebt haben könnte und warum sie sich umgebracht hat. Dabei lernen sie sich wirklich kennen und schließen eine tiefe Freundschaft.

Es passierte noch viel in dieser Nacht, die Polizei kam, ein Arzt, ein Leichenwagen. Es war hell, als wir zu Bett gingen, aber wir schliefen noch lange nicht. Wir redeten über das Mädchen, malten uns aus, wie sie gelebt haben könnte und weshalb sie dieses Leben nicht mehr ertragen konnte. Wir vermuteten Liebeskummer, obwohl wir noch nicht so genau wussten, was das ist. Wir stritten ein wenig über die Frage, wie lange der Flug von der Brücke dauere. Ludwig sagte, zehn Sekunden, und das kam mir viel zu kurz vor. Er schlief ein, nachdem wir uns auf den Namen Lisbeth für das Mädchen geeinigt hatten. Lisbeth klang für uns nach einem Leben, das sich nicht lohnte, klang nach Krankheit und Tod.

Ich lag noch lange wach, vielleicht habe ich gar nicht mehr geschlafen. Es ging mir gut. Ich wusste, dass Ludwig mein Freund sein würde. Er war elf, und er kannte sich mit Toten aus. (Zweier, S. 33-34)

Die Brücke, von der das Mädchen sprang, hat sowohl für die beiden als auch für den Text eine große Bedeutung, denn sie kann als ein starkes Symbol für den Tod angesehen werden. Dies kommt zum einen durch ihre Funktion als Brücke, von der sich Selbstmörder in den Tod stürzen. Zum anderen übt sie generell eine starke, düstere Faszination auf die beiden Jugendlichen aus und die Gefahr, die von ihr ausgeht besiegelt auch ihre tiefe Freundschaft und ihren Wunsch Zwillinge zu werden.

Ludwig zog sich den Zaun [auf der Brücke] hinauf, bis er mit seinem Unterleib gegen die Kante des Zaunes drückte. So hielt er sich, es sah aus, als könne er beim nächsten Windzug eines Lasters nach vorne kippen. Wenn ich jetzt springen würde, sagte er, würdest du dann auch springen? Ich war genauso verzweifelt wie er, wir waren es nicht gewöhnt, zu verlieren, aber das war kein Grund, sich umzubringen. Komm runter, sagte ich, das ist gefährlich. Sag schon, sagte er, würdest du auch springen? Er drückte seine Arme ganz durch und presste nun die Oberschenkel gegen den Zaun. Ich hörte einen Laster in der Ferne. Lass das, schrie ich. Er kam herunter, er packte mich an den Schultern. Du wärst nicht gesprungen, sagte er, ein paar verlorene Rennen sind auch kein Grund, sich umzubringen. Aber diese verdammten Burschen sind Zwillinge, verstehst du, und wenn wir sie schlagen wollen, müssen wir auch Zwillinge sein. Wir können nicht zurück in ein gemeinsames Ei kriechen, aber wir können auf unsere Art gleich werden, mehr als bisher. Wir müssen immer das Gleiche tun, wir müssen immer das Gleiche wollen, wir müssen immer das Gleiche denken. Er schrie. Und wenn einer von uns einen Grund hat, von dieser Brücke zu springen, dann muss das auch ein Grund für den anderen sein, von dieser Brücke zu springen, verstehst du? Willst du das? Ich wollte. (Zweier, S. 47-48)

Von da an beschließen die beiden von nun an gleich zu sein und eine Person werden zu wollen. Die Brücke übt jedoch weiter ihre Anziehungskraft aus und wenn sie trainierten, fuhren sie immer wieder in Richtung der Brücke.

Wir trugen unser Boot zum Fluss, ließen es zu Wasser, legten die Riemen in die Dollen, stiegen ein und stießen uns vom Steg ab. Ludwig war Schlagmann, er saß mit dem Rücken zu mir. Wir wollten Langstrecke fahren, zehn Kilometer, hohes

Tempo. Wir konnten nach Westen rudern oder nach Osten. Nach Westen war es umständlicher, weil dort das Stauwehr lag und wir erst durch die Schleuse mussten. Trotzdem fuhren wir meist nach Westen, denn dort wartete die Brücke zu der es uns beide hinzog. (Zweier, S. 50-51)

Die Faszination, welche die Brücke für die beiden darstellt, spiegelt sich auch in den vielen Diskussionen darüber, wie hoch sie denn wirklich sei. Die Schätzungen der Jungen über die Höhe gingen mit den Jahren zurück, doch auch noch als Jugendliche sind sie von der Höhe der Brücke fasziniert.

Ich weiß auch nicht, wie hoch die Brücke ist, ich kenne keine genaue Zahl, obwohl wir uns viel damit beschäftigt haben. Hoch wie der Himmel, sagten wir als kleine Jungs, hoch wie der Mount Everest, höher als ein Wolkenkratzer. King Kong, sagten wir, müsste sich nicht bücken, wenn er auf der Jagd nach uns unter der Brücke hergehen würde. Die erste Zahl, die wir nannten, war tausend Meter, sie schrumpfte mit den Jahren. Bei fünfzig, sechzig Metern hörten wir auf. Ich weiß nicht, ob das stimmt. Man kann so schlecht in den Himmel hinein schätzen. Hoch ist die Brücke, sehr hoch. (Zweier S. 11)

Eines Tages, kurz vor Ludwigs Tod beschließt Ludwig auf das Gitter zu klettern. Er setzt sich oben drauf und bittet Johann, ihm nachzukommen. So klettert auch dieser auf das Gitter und sie sitzen gemeinsam ganz oben auf der Brücke, auf der ein starker Windstoß ihren Tod bedeuten könnte. Da will Ludwig, dass Johann die Hände vom Gitter löst.

Gib mir deine linke Hand, sagte Ludwig. Ich kann doch nicht das Gitter loslassen, sagte ich. Gib sie mir, sagte er. Seine rechte Hand löste sich langsam vom Gitter. Ich schwitzte. Wir sind Zwillinge, sagte Ludwig. Ich löste meine Hand, und er ergriff sie. Wir schwankten ein wenig, dann saßen wir ruhig. Ich schwitzte noch mehr. Lös jetzt deine andere Hand, sagte Ludwig. Spinnst du, sagte ich. Lass los, schrie er, wir müssen es gemeinsam tun, ich zähl bis drei. Eins. Niemals würde ich das Gitter loslassen. Zwei. Es war kalt, plötzlich spürte ich Kälte. Der Herbst, dachte ich, jetzt kommt der Herbst. Drei. Ich löste meine Hand. Ich sah zu Ludwig hinüber, vorsichtig, nur keine Drehung des Kopfes, nicht bewegen, auf keinen Fall. Auch er hatte keine Hand mehr am Gitter. Wir halten uns gegenseitig, sagte er, wir sind Zwillinge, nur du und ich. Ich weiß nicht, wie lange wir dort saßen. Lange, glaube ich, aber in solchen Situationen kann man das nicht wissen. (Zweier, S. 108)

Die Brücke ist auch mit verschiedenen Legenden behaftet. Eine davon ist, dass während des Baus der Pfeiler ein Arbeiter in den Beton gefallen sei und es nicht möglich gewesen war ihn wieder herauszuholen. „Komisch, oder, sagte Ludwig, wenn man denkt, dass einer da drin steckt, ist doch, als würde der Pfeiler irgendwie leben, weil ja einer drin ist, ein Mensch. Aber der ist tot, sagte ich schnell.“ (Zweier, S. 16) Auch dadurch kommt die starke Verbindung auf, welche die Brücke mit dem Tod in Zusammenhang bringt. Später wird die Vorstellung der „lebendigen Brücke“ sogar für einige Wochen Wirklichkeit. Denn ein Mädchen wird entführt und bei ihrer Befreiung stellt sich heraus, dass sie die ganze Zeit über in einem der Brückenpfeiler eingeschlossen war. Johann und Ludwig ärgern sich sehr darüber, nicht selbst darauf gekommen zu sein, dort zu suchen, denn sie hatten sich in der Zeit, in der das Mädchen verschwunden war, stets ausgemalt, sie würden sie finden und als Helden gefeiert werden. Dass das Mädchen später gerettet wurde und die ganze Zeit über in der Brücke, die sie als ihre Brücke ansehen, ausgeharrt hat, macht sie wütend.

Wir liefen sofort dorthin, als die Meldung im Radio kam. Alles war abgesperrt, aufgeregte Männer. Abends saßen wir bei Ludwig im Zimmer und grübelten lange, wie es wohl ist, drei Wochen in einer solchen dunklen Kammer eingesperrt zu leben, welche Wege der Befreiung denkbar wären, und natürlich ärgerten wir uns, der Lösung dieses Falles räumlich so nahe gewesen zu sein. Die Brücke war unser Revier, und dann haben wir drei Wochen lang keinen blassen Schimmer. (Zweier, S. 61)

Die Brücke birgt nicht nur den Tod für Selbstmörder, sie ist gleichsam der Tod, da in ihr der Tod und auch das Leben gefangen sind. Sie stellt damit ein außergewöhnlich starkes Symbol für den Tod dar, da sie ihn in vielerlei Hinsicht offenbart und widerspiegelt. Sie ist einerseits eine sehr reale Gefahr für die Jungen, die als Kinder immer wieder über die Autobahn gelaufen sind und auf den Zaun klettern, um die Aussicht zu sehen und sich frei zu fühlen. Andererseits ist sie der Ort, an dem sich Menschen in den Tod stürzen und drittens ein Faszination ausübendes Objekt, das immer wieder mit dem Tod in Verbindung gebracht wird. Die Brücke kann damit

nach Pietzcker als Metapher für den Tod angesehen werden, die den Tod immer wieder thematisiert, ohne ihn direkt anzusprechen.²¹⁶

Die Brücke, und damit verbunden der Tod, steht auch in engem Zusammenhang mit Johanns Beziehung zu Ludwigs Schwester. Die beiden kommen sich erstmals näher, als das Mädchen im Brückenpfeiler gefunden wird. Vera, Ludwigs Schwester, sitzt allein in der Werkstatt und weint, da ihr die Vorstellung, drei Wochen lang allein in einem dunklen Brückenpfeiler eingesperrt zu sein, entsetzlich vorkommt. Johann findet sie und versucht sie zu trösten. Dabei kommt es erstmals zu körperlichem Kontakt zwischen den beiden. Später entwickelt sich zwischen ihnen eine sexuelle Beziehung, doch auch diese steht in Verbindung mit der Brücke. Denn nachts nehmen sie stets eine Decke und gehen in den Wald, der unter der Brücke liegt. Dort kommen sie sich näher und lieben sich. Doch auch dabei beschäftigen Johann Gedanken an den Tod. Denn er stellt sich vor, dass möglicherweise jemand von der Brücke springt und neben ihnen landet.

Ich musste ständig daran denken, dass gleich noch einer springt und dann neben uns liegt. Ich hatte keine Angst vor den Toten mehr, aber das hier war nicht die Situation, einen Toten zu empfangen. Zudem war es offenbar nicht ganz ungefährlich, hier zu liegen. Wer hat schon eine Ahnung davon, was passiert, wenn jemand aus fünfzig Metern auf einen drauf springt? (Zweier, S. 114)

Der Tod und vor allem Selbstmord wird also im Laufe der Geschichte mehrmals thematisiert. Dabei wird der Tod sowohl direkt dargestellt als auch subtil und symbolisch angesprochen. Dabei spielt die Brücke, unter der Ludwig lebt, eine zentrale Rolle. Diese wirkt als Vorausdeutung auf Ludwigs eigenen Tod, auf den später noch genauer eingegangen werden soll.

²¹⁶ vgl. Pietzcker, Carl: Literarisch vom Tod sprechen. S. 17

5.3.3.2 Der Tod als Kult

Der Tod nimmt jedoch nicht ausschließlich eine negative Stellung im Text ein. Im Gegenteil für Ludwig stellen die Toten etwas Außergewöhnliches und Faszinierendes dar. Dies zeigt sich schon als das erste Mal das Mädchen in Ludwigs Garten fällt. Während Johann verängstigt und nervös ist, zeigt Ludwig eine Art Begeisterung für die Tote, die Johann nicht kennt. „Ich merkte, wie aufgeregt er war, aber nicht ängstlich aufgeregt wie ich, sondern fast euphorisch. Er ging um das Mädchen herum, bückte sich, strich ihr Dreck von der Wange und dann schloss er mit einem Finger ihre Augenlider.“ (Zweier, S. 33)

Ludwigs Faszination für den Tod prägt sich später noch weiter aus und findet seinen Höhepunkt in einer Art Totenkult, den er gemeinsam mit Johann veranstaltet. Johann erhält mitten in der Nacht einen Anruf von Ludwig, der sagt, er müsse unbedingt sofort zu ihm kommen. Johann fährt hin und bemerkt, dass Ludwig außergewöhnlich gut gelaunt ist.

Ludwig empfing mich am Gartentor. Es ging ihm so gut wie lange nicht mehr, ich sah es gleich. Er nahm mein Fahrrad und schob es auf das Grundstück. Endlich, endlich, sagte er. Was ist denn los, fragte ich. Komm, sagte er, es ist etwas passiert. Er führte mich zum anderen Ende des Grundstücks, er trabte fast. Ich sah, dass dort, wo der Wald begann, jemand lag. Ich blieb stehen. (Zweier, S. 95)

Für Ludwig scheint die Leiche, es war die eines Mannes, große Bedeutung zu haben und eine besondere Wirkung auf ihn auszuüben. Schon an diesem Tag setzt er sich zur Leiche und es wirkt als würde er neben ihr meditieren oder einfach ihre Anwesenheit genießen.

Komm, wir setzen uns hier hin, sagte Ludwig. Er setzte sich in den Schneidersitz, Gesicht zur Leiche. Er beugte sich vor, stützte die Ellbogen auf die Unterschenkel, legte das Kinn auf seine Hände. Wie er wohl heißt, fragte er. Weiß nicht, sagte ich. Nun setz dich doch, sagte er. Ich hockte mich hinter ihn, saß auf meinen Waden. (Zweier, S. 96)

Er möchte den Toten beobachten und von ihm lernen und weigert sich, die Polizei zu rufen. „Wann kommt die Polizei, fragte ich. Die Polizei hat kein Verständnis für so was, sagte Ludwig. Du hast nicht angerufen, sagte ich. Ich hab dich angerufen, sagte er.“ (Zweier, S. 97) Auf Johanns wiederholte Bitten reagiert er sehr abweisend und aggressiv. Er will den Toten für sich haben und keinen Einfluss von außen dulden.

Ruf bitte die Polizei, sagte ich. Jetzt hör mal zu, sagte er, ich habe ewig darauf gewartet, dass etwas passiert, und nun ist etwas passiert, etwas Großes, der Tod ist eine große Sache, das weißt du. Ein Toter kann uns etwas sagen, und das lass ich mir nicht von der Polizei versauen. Die Polizei versteht nichts. Der Tote gehört uns, nur uns, dir und mir. Wir werden hier noch oft sitzen, und es wird uns gut gehen. (Zweier, S. 97)

Anschließend schickt Ludwig Johann wieder nach Hause und will den Toten für ihre nächste Sitzung vorbereiten. Dazu schleppt er ihn in den Wald, damit er nicht so leicht von anderen gefunden werden kann. Als sie sich am nächsten Tag in der Schule wieder sehen, verbindet sie das Wissen um den Toten auf ganz besondere Weise. Sie fühlen sich überlegen, da sie wissen, dass sie beide gemeinsam ein unglaubliches Geheimnis haben.

Wir waren jetzt die Hüter eines Geheimnisses, aber nicht eines Geheimnisses, wie es Leute unseres Alters ständig mit sich herumtragen, wichtigtuerisch, muss man wohl sagen. Wir hatten ein echtes Geheimnis miteinander, teilten das Wissen um eine Ungeheuerlichkeit, einen Toten im Wald, einen Toten in kurzen Hosen, und da konnte uns noch weniger als sonst bekümmern, wenn sich unser Politiklehrer hoffnungslos verhedderte, als er uns die aktuellen Machtverhältnisse auf dem Balkan erläutern wollte. (Zweier, S. 98)

In der Nacht schleichen sie sich wieder zum Wald und sitzen bei dem Toten. Dabei sieht Johann erstmals das Gesicht des Toten, da Ludwig ihn umgedreht und zurechtgemacht hat. Dabei stellt er vor allem fest, dass dessen Haar besonders ordentlich aussieht und fragt sich, ob Ludwig ihn so frisiert hat. Als sie sich jedoch wieder zu ihm setzen und einfach in Gesellschaft des Toten dasitzen, wird ihre Freundschaft tiefer als je zuvor.

In jener Nacht saßen wir bis zum Morgengrauen bei unserem Toten. Man darf sich da nichts Falsches vorstellen. Uns war nicht feierlich zumute, nur am Anfang

vielleicht, als Ludwig noch einmal von unserer Freundschaft sprach und der Gleichheit, zu der wir es gebracht hatten, und dass uns der Tote sagen würde, wie wichtig das ist, so zusammenzuhalten. Wir seien Zwillinge, und jetzt sei der Tote hinzugekommen, aber das würde nichts ändern, höchstens, dass wir uns noch fester verbinden würden, weil wir ihn miteinander teilten, und was man teile, das verbinde, während das, was jeder für sich haben wolle, trenne. So ging das die erste halbe Stunde, als ich noch etwas angespannt neben dem Toten mit der kurzen Hose saß, nicht direkt neben ihm, sondern ein, zwei Meter entfernt, im Schneidersitz wie Ludwig. Ich fand, dass er das gut gesagt hatte. Dann änderte sich die Stimmung. Es kommt einem vielleicht komisch vor, aber bald waren wir heiter, sogar fröhlich und mussten uns gegenseitig ermahnen, nicht laut zu lachen. (Zweier, S. 99-100)

Dabei fangen sie auch an, sich zu überlegen, was für ein Leben der Tote geführt hat. Sie beschließen, dass er Bauer war, da er kurze Hosen trug und dass er aus diesem Grund keine Frau finden konnte und sich daher umgebracht hat. Sie gehen davon aus, dass er ein guter Mensch war, doch vom Leben enttäuscht. Sie erschaffen auch eine alternative Zukunft für ihn. Sie beide haben die Idee nach der Schule nach Asien zu gehen und den höchsten Turm der Welt zu bauen und diesen dann zu vermieten. Sie hatten daher die Idee, dass der Tote bei ihnen als Hausmeister arbeiten könne und vielleicht dort eine Frau fände, denn als Hausmeister ginge das immer noch leichter. Dabei werden sie sehr rührselig und haben das Gefühl, sie hätten den Toten wirklich gekannt. Auch am nächsten Tag treffen sie sich wieder nachts und verbringen die Nacht in Gesellschaft der Leiche. Doch die Stimmung ändert sich bald, da eine Leiche nicht auf ewig unbehandelt im Freien liegen kann.

Leider begann der Tote schon in der folgenden Nacht zu stinken. Es war heiß am Tag, und auch nachts kühlte es nicht richtig ab. Ein süßlicher Geruch, der einem leicht eklig wurde, ging von ihm aus. Wir versuchten noch einmal, die Stimmung von der Nacht davor zu beleben, aber mit diesem Geruch in der Luft konnte es nicht gelingen. Wir waren nicht fröhlich. Ludwig erzählte düster von der Sinnlosigkeit einer Welt, in der man nicht mit den Toten leben kann, und ich weiß nicht, ob ich, der eigentlich alle Gedanken mit ihm teilte, genau verstand, was er meinte, vielleicht unterbewusst. Bald versiegte das Gespräch, und wir saßen schweigend neben dem Toten, der deutlich schlechter aussah als in der Nacht davor. Älter sah er aus, viel

älter. Was machen wir jetzt mit ihm, fragte ich, als sich der Verkehr auf der Brücke belebte. Ludwig sagte nichts. Traurig fuhr ich nach Hause. (Zweier, S. 103)

Es wirkt als hätte der Tod auf Ludwig eine beruhigende und anziehende Wirkung. Er möchte auf ewig in Gesellschaft des Todes bleiben und wirkt tief enttäuscht, dass er nicht für immer bei ihm bleiben kann. Es scheint als würde Ludwig die Gegenwart der Toten jener der Lebenden vorziehen und als fühle er sich bei dem Toten im Wald besonders wohl. Dies kann als starker Todeswunsch interpretiert werden, der sich am Ende des Textes erfüllt.

Sie beschließen in der folgenden Nacht den Toten zu beerdigen, da er schon anfängt zu verwesen. Sie bringen ihn dazu in einen Teppich gewickelt in einem Boot auf den See. Dort füllen sie den Teppich mit schweren Steinen und versenken ihn im Wasser. Sie sind in sehr ernster Stimmung und trauern um ihn.

Ich war sehr traurig, als hätte ich jemanden bestattet, den ich zu Lebzeiten kannte. Und irgendwie hatte ich unseren Hausmeister ja auch gekannt. Ich wusste alles von seinem ersten Leben als Bauer und alles von seinem zweiten Leben in unserem asiatischen Turm, ein glücklicheres Leben, nehme ich an, weil es ein Hausmeister nicht so schwer hat, eine Frau zu finden, zumal in Asien, wo praktische Fertigkeiten mehr geschätzt werden als bei uns. Ich glaube, dass es richtig war, ihn im Fluss zu versenken. Er hatte sein Leben unter der Brücke beenden wollen und nun hatte er einen dauerhaften Platz unter der Brücke gefunden. Außerdem würde er nicht allein bleiben, weil wir, seine letzten Freunde, wenn er überhaupt vorher Freunde gehabt hat, weil wir ihm jeden Tag einen Besuch abstatten konnten. (Zweier, S. 106)

Der Tod hat für die beiden – vor allem für Ludwig – eine Art Kultcharakter entwickelt. Ludwig ist euphorisch als er den Toten findet und würde am liebsten ewig neben ihm sitzen bleiben. In der menschlichen Geschichte wurde der Tod an sich und in diesem Zusammenhang der tote Körper seit jeher mit Faszination beobachtet. Daher entwickelten sich verschiedene Kulte, welche den Menschen halfen, sich nach dem Tod eines geliebten Menschen zu orientieren oder eine Möglichkeit darstellten, nochmals mit

diesem Menschen zu kommunizieren.²¹⁷ Interessant ist hierbei jedoch, dass Johann und Ludwig den Toten nie gekannt haben. Die Begeisterung für die Leiche erklärt sich ausschließlich daraus, dass es sich um einen toten Menschen handelt. Dies jedoch regt zu einem Interesse für den Tod und dessen tiefere Bedeutung an, dass sie sich eingehend mit dem Toten und dem Leben, das er geführt haben könnte, beschäftigen. Sie betrachten den Toten auch als ihren Freund und haben das Gefühl ihn zu kennen. Er bekommt dadurch den Status eines außergewöhnlichen Freundes, welcher sich jedoch nicht zwischen die beiden drängt, da er schon tot ist. Ihre Freundschaft kann also nicht einmal durch den Tod gebrochen werden.

5.3.3.3 Die Darstellung des tatsächlichen Sterbens

Der Tod Ludwigs wird nur relativ kurz beschrieben. Johann und Ludwig machten gemeinsam ihren ersten Motorradausflug, nachdem Ludwig seine Motorradprüfung bestanden hatte. Dabei kam es zu einem Unfall an einer Kreuzung. Dieser Unfall wird vorerst gar nicht beschrieben. Die Erzählung springt von der Darstellung der Motorradfahrt in die Zukunft, von der aus Johann erzählt. Er sagt vorerst nicht direkt, dass es zu einem Unfall gekommen ist, dies ist jedoch abzulesen. „Ich habe die Kreuzung später häufig aufgesucht, mit dem Auto, ich habe schließlich doch noch den Führerschein gemacht. Ich parkte auf einem Feldweg, überlegte, ob ich aussteigen sollte und stieg aus, jedes Mal bin ich ausgestiegen.“ (Zweier, S. 126) Auf den Ablauf des Unfalles selbst wird erst fast ganz am Ende der Novelle eingegangen. Johann beschreibt dabei seine Gefühle und Gedanken während des Unfalls. Dabei geht er besonders auf Ludwigs Helm ein, den dieser vermutlich nicht geschlossen hatte.

²¹⁷ vgl. Werberger, Annette: Zwischen Totenkult und Textkult: Der Mensch, der Tod und das Gedicht. In: Eiden, Patrick, Nacim Ghanbari, Tobias Weber und Martin Zillinger [Hrsg.]: Totenkulte. Kulturelle und literarische Grenzgänge zwischen Leben und Tod. Frankfurt am Main: Campus Verlag. 2006, S. 104

Die Geschichte, die mir nicht aus dem Kopf geht, ist die mit dem Helm. Ich war ja bei Bewusstsein, als ich auf die Straße geschlagen bin, ich hatte keine Schmerzen, auch nicht im linken Bein, und ich sah alles, was um mich herum vorging. Zunächst aber habe ich nur eins gesehen, und das war der Helm. Er kam in mein Sichtfeld geflogen, landete auf dem Asphalt, hob noch einmal ab, flog ein kurzes Stück, landete wieder und kullerte dann die leicht abschüssige Straße hinunter, ein roter Helm. Er prallte gegen einen Leitpfosten, schlug zurück auf die Straße und kreiselte auf der Stelle. Ein Auto bremste und hielt knapp vor dem Helm. Ich sah ihn kreiseln. Mir kommt das heute vor, als hätte ich stundenlang dort gelegen und den kreiselnden Helm betrachtet. Wieso, dachte ich, kreiselt dort dieser Helm, das ist doch Ludwigs Helm, rot mit einem weißen Streifen, den hat er doch eben noch auf dem Kopf gehabt, ich hab's gesehen, er saß ja vor mir. Und wo ist sein Kopf, dachte ich, ist der Kopf etwa noch in dem Helm, kreiselt da vorne Ludwigs Kopf? Später hat man mir gesagt, dass ich geweint habe. Es war mir nicht peinlich. Leute waren bei mir, ein Blaulicht zuckte über meine Augen. Als ich weggetragen wurde, sah ich Ludwig auf der Straße liegen, der Kopf war dran. (Zweier, S. 129)

Später geht er noch ein wenig auf den Unfallhergang ein. Er erinnert sich, dass sie auf die Kreuzung zugefahren sind und er von rechts einen Laster kommen sah. Dann jedoch lenkte etwas seinen Blick ab. Er vermutet, dass diese Sichtung auch Ludwig ablenkte.

Vielleicht habe ich einen Heißluftballon gesehen, weil dies eine Gegend ist für Heißluftballons. Vielleicht tauchte er plötzlich hinter den Bäumen auf, ein großer Ballon, in dem ein Korb mit Menschen dran hängt. Ich sehe hier oft welche. Schön, wie sie so träge dahingleiten. Die Menschen in den Körben haben es gerne, wenn man winkt. Ich enttäusche sie nicht. Ich war überrascht, als Ludwig nicht bremste, weil ich für mich abgespeichert hatte, dass wir an der Kreuzung anhalten würden. Der Laster war zu nahe und hatte Vorfahrt. Vielleicht hat Ludwig auch den Ballon gesehen und war abgelenkt, eine schöne, eine tröstende Vorstellung, dass ein Ballon das Letzte war, was er in seinem Leben gesehen hat. Oder er hat sich verschätzt. Er hatte kaum Erfahrung. (Zweier, S. 130-131)

Während es sich bei Ludwigs Tod um einen Unfall handeln könnte, gibt es jedoch mehrere Indizien, die darauf hindeuten, dass er absichtlich nicht gebremst hat. Eines davon ist sein Verhalten während der letzten Monate – vor allem seit Johann und Vera ein Verhältnis haben. Er wird stiller und spricht kaum noch. Außerdem verhält er sich sehr mürrisch.

Je weiter der Sommer voranschritt, desto stiller wurde es zwischen Ludwig und mir. Einerseits verlangte der Zusammenbau [des Motorrads] eine Menge Konzentration, andererseits ging es Ludwig wirklich nicht gut. Wenn jemand redete, dann ich. Wenn jemand schraubte, dann ich. Ludwig saß meist im Schneidersitz neben unserer Triumph und sah mir zu. Drehte ich mich zu ihm, sah ich, dass er nicht meine schraubenden, feilenden, hämmernden Hände betrachtete, sondern mein Gesicht. (Zweier, S. 90)

Es ist erkennbar, dass Ludwig eine Art Obsession für Johann entwickelt hat und jeden anderen dabei als Eindringling sieht. Es ist außerdem sehr wahrscheinlich, dass er von dem Verhältnis zwischen Johann und Vera wusste, da er eines Tages sehr übertrieben und aggressiv reagiert, als er Vera auf dem Motorrad sitzen sieht, an welchem die beiden Jungen gerade bauen und das nur ihnen gehört. Als er sieht, dass sie auf dem Motorrad sitzt, reißt er sie zu Boden, wobei das Motorrad auf sie fällt, und schlägt und tritt auf sie ein. Johann kann ihn nur mit Hilfe von Ludwigs Vater wieder von Vera herunterreißen. Johann verharmlost jedoch diese Attacke.

Ich denke auch, dass ich Ludwigs Attacke gegen Vera richtig einschätze, wenn ich sage, dass sich zwischen Bruder und Schwester häufig etwas aufstaut, was sich eines Tages plötzlich entlädt. Das ist ganz normal, weshalb ein solches Ereignis auf den ersten Blick schlimmer wirkt, als es tatsächlich ist. (Zweier, S. 90)

Ludwig macht außerdem an verschiedenen Stellen Andeutungen, die direkt mit dem Unfall in Verbindung gebracht werden können.

Sein einziger Satz, an den ich mich aus jener Zeit erinnere, war ein sehr treffender, schöner Satz. Ein Motorrad, sagte Ludwig, ist wie ein Zweier ohne, zwei Leben, ein Schicksal. Deshalb passt es auch so gut zu uns, ergänzte ich, fast gerührt, wenn mich mein Gedächtnis nicht täuscht. (Zweier, S. 90-91)

Er spricht von *einem* Schicksal für ihrer beider Leben, das auch der Tod sein kann und es darf vermutet werden, dass er an genau dieses Schicksal bereits gedacht hat, als er diesen Satz aussprach. Zu einem ähnlich vorausschauenden Moment kommt es als die beiden den Bremshebel montieren.

Plötzlich hielt Ludwig inne, betrachtete den Bremshebel und sagte, ist es nicht seltsam, dass ein Leben vom richtigen Umgang mit so einem Griff abhängen kann?

Ich meine, sagte er, du ziehst im falschen Moment oder ziehst nicht und zack!, komisch oder? (Zweier, S. 82)

Auch Ludwigs Schwester, mit der Johann nach Ludwigs Tod noch zwei Jahre zusammen war, ist der Meinung, dass er es absichtlich getan hat.

Er hat es mit Absicht gemacht, sagte sie später, als ich mir die Zähne putzte und sie auf der Toilette saß. Was, fragte ich. Den Unfall, sagte sie, er hat das Motorrad nur gebaut, um sich und dich für immer zusammenzuschweißen. Um euch endgültig zu vereinen. Und um sich unseretwegen zu rächen. (Zweier, S. 133)

Nach der Einteilung, die Liebs für Jugendbücher, in denen Selbstmord thematisiert wird, geschaffen hat, würde dieser Text in die Kategorie „Texte, die die Deutung vom Tod Jugendlicher als ‚verkappten‘ Selbstmord bewusst offenlassen“²¹⁸ hineinfallen, da einerseits nicht bewiesen werden kann, dass Ludwig mit Absicht nicht bremste, doch sowohl sein Verhalten vor dem Unfall als auch seine Obsession mit Johann und sein Wunsch mit ihm eins zu werden, deuten stark darauf hin. Außerdem scheint ihm klar geworden zu sein, dass sie nicht auf ewig nur zu zweit bleiben können, was ein weiteres Motiv für den Selbstmord darstellt.

5.3.3.4 Verdrängung als Umgang mit dem Selbstmord

Johann geht in seiner Erzählung nicht auf die Zeit kurz nach dem Unfall ein, daher kann nicht beurteilt werden, wie er mit dem Tod seines Freundes fertig wird. Er beschreibt jedoch, dass seine Trauer bis heute, das heißt bis zu der Zeit als er die Geschichte erzählt, nicht nachgelassen hat.

Ich bringe keinen Kranz mehr mit, wenn ich herkomme. Das heißt nichts, meine Trauer hat nicht nachgelassen, wird nie nachlassen. Irgendwann hörte einfach die Zeit der Kränze auf, vielleicht weil ich dachte, dass die Kreuzung eine neue Chance

²¹⁸ Liebs Elke: Das Recht auf den eigenen Tod. S. 41

bekommen muss, dass sie nicht ewig als Todeskreuzung hergezeigt werden kann.
(Zweier, S. 127)

Dieses deutet darauf hin, dass er nie die Phase der aufbrechenden Emotionen nach Kast überwunden hat, da in dieser das Gefühl von starker Trauer, aber auch Freude darüber, jemals den verlorenen Menschen gekannt zu haben, besonders ausgeprägt ist.²¹⁹ Er könnte möglicherweise auch immer noch in der Phase des Suchens und Sich-Trennens stehen²²⁰, die letzte Trauerphase hat er jedoch vermutlich nicht erreicht. Auch in den Phasen nach Käsler scheint es, dass Johann nie die letzte, die adaptive Phase, erreicht hat, da diese von neuer Hoffnung und dem Wissen, den Tod verkraften zu können, gekennzeichnet ist.²²¹

Er weigert sich außerdem hartnäckig zu glauben, dass es sich bei Ludwigs Tod um Selbstmord handeln könnte. Als Vera ihn darauf hinweist, entbrennt zwischen den beiden ein Streit, der zwar bald wieder geschlichtet wird, dennoch ist dieses Bild, das Vera von Ludwig hat, für Johann nicht zu ertragen. Kurze Zeit später trennen sie sich und Vera geht zum Studium nach Amerika. Es wirkt als würde er jeden negativen Gedanken in Zusammenhang mit Ludwig verdrängen und ihn in einer Weise idealisieren, die relativ ungesund wirkt. Diese Idealisierung könnte auch eine weitere Ursache für seine Unfähigkeit sein, eine Beziehung einzugehen, da keine Frau mit dem Idealbild mithalten kann, das er von Ludwig in seiner Vorstellung geschaffen hat.

5.3.4 Das tödliche Ende

In Zweier ohne wird der Tod Ludwigs fast völlig ans Ende des Textes verlegt. Es fragt sich dennoch, welchen Einfluss der Tod auf Johanns weiteres Leben hat, da es wirkt, als hätte er den Verlust nie verkraftet.

²¹⁹ vgl. Kast, Verena: Trauern. S. 62-67

²²⁰ vgl. ebda S. 67-71

²²¹ vgl. Käsler, Helga: Mit der Trauer leben. S. 80-82

Außerdem soll gefragt werden, ob dieser Text in irgendeiner Weise ein Happy End darstellt, oder ob es sich tatsächlich um eine Tragödie handelt.

5.3.4.1 Der Einfluss des Todes auf das weitere Leben des Protagonisten

Da die Novelle mehr oder weniger mit dem Tod Ludwigs endet, ist wenig Zeit, um darauf einzugehen, wie Johann später in seinem Leben mit diesem Verlust zurechtkommt. Er geht jedoch kurz darauf ein, wie sein Leben danach verläuft. Er hatte eine zweijährige Beziehung mit Ludwigs Schwester, doch diese zerbricht daran, dass Vera Ludwigs Tod als Selbstmord ansieht.

Auch später findet er in der Liebe kein Glück. Es wird im Text zwar nicht gesagt, wie viel Zeit zwischen dem Unfall und der Erzählung des Textes vergangen ist, es scheint sich jedoch um einige Jahre bis zu Jahrzehnten zu handeln. Johann erklärt dabei, dass er unverheiratet ist, wodurch diese Tatsache als ungewöhnlich herausgestellt wird, daher muss es sich bereits um ein mittleres bis höheres Erwachsenenalter handeln. Er beschreibt, dass für ihn Beziehungen meist nicht länger als einige Wochen halten, und dass er nicht weiß warum. Doch kurz nach dieser Aussage fokussiert er wieder auf Ludwig. „Natürlich vermisse ich Ludwig, aber man darf nicht denken, dass ich deshalb dauernd niedergeschlagen wäre. Trauer ist ja auch eine Form von Gesellschaft.“ (Zweier, S. 128) Es wirkt ein wenig so, als würde er die Gesellschaft der Trauer über den Verlust der Gesellschaft einer Frau in einer Beziehung vorziehen, ein weiterer Hinweis dafür, dass er den Verlust Ludwigs nie verkraftet hat. Für ihn war Ludwig stets die eine Person, der er fast alles sagen konnte und mit der er seine Gedanken, seine Handlungen und sein Leben geteilt hat. Wenn sie Zweier ohne gefahren sind, waren sie eine Person, sie funktionierten in perfektem Einklang. Diese Erfahrung war für ihn so prägend, dass spätere Beziehungen damit einerseits nicht mithalten können und er andererseits

Ludwig immer noch vermisst. Die einzige, bei der es wirkt, als wäre eine ernsthafte Beziehung möglich gewesen, war Vera, doch auch sie hat er weggestoßen, weil sie Ludwig kritisierte. Es kann daher angezweifelt werden, ob er je dazu in der Lage sein wird, eine Beziehung zu führen.

5.3.4.2 Das Ende als Ernüchterung

Im Gegensatz zu *The Fault in our Stars* ist das Ende in *Zweier ohne* wenig hoffnungsvoll. Es kann wohl weitgehend behauptet werden, dass es sich bei dem Ende keinesfalls um ein Happy End im traditionellen Sinne handelt, da der beste Freund des Erzählers stirbt – sei es durch einen Unfall oder durch Selbstmord – und der Protagonist bis ins Erwachsenenalter nicht richtig darüber hinwegkommen kann. Nach Bookers Einteilung wäre also auch dieser Text eine Tragödie²²². Die Frage, die sich hier stellt, ist jedoch, was den „fatal flaw“ von Ludwig ausmacht. Den vordergründigsten Fehler, den der Leser hier ausmachen kann, ist vermutlich Ludwigs Obsession mit Johann und sein übertriebener Wunsch, wie eineiige Zwillinge oder schlimmer, wie eine einzige Person zu werden. Diesen Wunsch lebt er auf extreme Weise aus, die Johann sowohl das Recht auf eigene Wünsche und Träume nimmt, als ihn in manchen Fällen auch der eigenen Willensfreiheit beraubt und die beiden in gefährliche Situationen bringt. Von diesem Standpunkt aus würde die Einteilung des Textes als Tragödie zutreffen und ein glückliches Ende ist daher auszuschließen.

Von dem Gesichtspunkt der poetischen Gerechtigkeit jedoch könnte zumindest ein positiver Aspekt angemerkt werden. Denn während Ludwig durch den Unfall, den er verursacht hat, stirbt, kommt Johann mit einer Beinverletzung davon, die ihn zwar ein wenig einschränkt, ihn jedoch nicht dauerhaft schädigt oder ihn tötet. Da Ludwig durch seinen extremen Charakter und seine Obsessivität auch eher den Antagonisten des Textes

²²² vgl. Booker, Christopher: The Seven Basic Plots.

darstellt, wären damit die Voraussetzungen für poetische Gerechtigkeit gegeben – der Bösewicht wird bestraft.²²³ Es fällt jedoch dennoch sehr schwer, Ludwig tatsächlich als negative Persönlichkeit anzusehen, da er durch die Erzählung aus Johanns Perspektive, die ihn idealisiert, sehr positiv und nachvollziehbar beschrieben wird. Außerdem hat Ludwigs Tod auch negative Auswirkungen auf Johann, den Erzähler und Helden der Geschichte. Daher ist es schwierig zu beurteilen, ob das Prinzip der poetischen Gerechtigkeit in diesem Fall zum Tragen kommt.

Generell wirkt das Ende dieser Geschichte wenig hoffnungsvoll. Johann gesteht ein, dass er bis zum Tag der Erzählung nicht über den Tod seines Freundes hinweggekommen ist und es ihm nicht möglich war, eine ernsthafte Beziehung einzugehen. Er spürt die Abwesenheit Ludwigs und stellt sich öfters vor, er wäre anwesend. Die Geschichte gibt nur einen winzigen Hoffnungsschimmer, der jedoch nur einen Hauch Positivität in das ansonsten relativ ernüchternde Ende streut. Diesen stellt die Aussicht dar, Vera wieder zu treffen, die sich nach Jahren wieder bei Johann gemeldet hat. „Morgen kommt Vera. Ich habe sie seit Jahren nicht mehr gesehen. Ich freue mich, obwohl es sicher nicht ganz einfach wird, bei allem, was vorgefallen ist.“ (Zweier, S. 132) Johann freut sich zwar auf dieses Treffen, Vera hat jedoch ein Kind und es wirkt, als wäre eine neuerliche Annäherung unmöglich, einerseits aufgrund der langen Zeit, die vergangen ist, andererseits, da Johann immer noch davon überzeugt ist, dass Ludwigs Tod ein Unfall war. Der Umstand, dass Vera seinen Tod für Selbstmord hält, belastet ihn immer noch sehr. „Mit Vera habe ich mich bald wieder vertragen, aber ich glaube, dass ich ihr diese Verdächtigungen gegen Ludwig nie richtig verzeihen konnte.“ (Zweier, S. 133) Eine neuerliche Beziehung scheint also nicht möglich zu sein. Allerdings könnte das Wiedersehen mit Vera Johann die Chance geben, die Vergangenheit neu zu verarbeiten und möglicherweise abzuschließen. Dies ist jedoch nur eine Vermutung und kann durch den Text nicht verifiziert werden.

²²³ vgl. Zach, Wolfgang: Poetic Justice.

Es handelt sich also bei diesem Text im Gegensatz zum vorherigen, um ein Werk, das sehr negativ und nüchtern endet. Über das Leben des Erzählers lässt sich nur wenig Positives sagen und es gibt auch keine Aussicht auf Besserung. Daher kann davon ausgegangen werden, dass es sich hier tatsächlich um ein negatives Ende handelt. Dies ist in der Kinder- und Jugendliteratur immer noch eine Seltenheit, da oftmals aus pädagogischen Gründen ein positives Ende erwartet wird. Nach James jedoch ist genau die Tatsache, dass der Text ehrlich auch das Scheitern einer Figur beschreibt, konstituierend für die moderne Kinder- und Jugendliteratur.²²⁴ Dennoch ist der Text außergewöhnlich erfolgreich und wird in Schulen oftmals als Klassenlektüre verwendet. Dies zeigt, dass offenbar sowohl Lehrer als auch Schüler davon ausgehen, dass ein positives Ende keine Notwendigkeit mehr darstellt.

5.4 Vergleich der beiden Werke

Nach der Analyse der einzelnen Texte soll nun ein Vergleich der beiden angestellt werden. Schon in der Erzählform gleichen sich die beiden Werke, da beide aus der Sicht der Protagonistin bzw. des Protagonisten erzählt werden und ihre persönlichen Gedanken und Gefühle wiedergeben. Auch thematisch gibt es große Ähnlichkeiten. In beiden Texten geht es um eine besonders starke Verbindung, im einen ist es die erste Verliebtheit, im anderen eine besonders tiefe Freundschaft. Und in beiden Texten verliert der Protagonist oder die Protagonistin die Person, mit der sie diese starke Verbindung eingeht.

Der Tod und das Sterben spielen dabei in beiden Texten eine ganz besondere Rolle. Es wird nicht nur das tatsächliche Sterben von Augustus bzw. Ludwig diskutiert, auch thematisch sowohl konkret als auch metaphorisch zieht sich der Tod durch beide Werke. Die Darstellung des

²²⁴ vgl. James, Kathryn: Death, Gender and Sexuality. S. 73-74

Todes ist jedoch bei beiden Texten sehr unterschiedlich. Denn während der Tod in *The Fault in our Stars* als etwas grundsätzlich Negatives betrachtet wird und als endgültige Abwesenheit angesehen wird, kommt ihm in *Zweier ohne* eine positivere Note zu.

In *The Fault in our Stars* wird der Tod gefürchtet, er wird als etwas Ungerechtes und Grausames betrachtet. Hazel fürchtet sowohl den eigenen Tod, als auch den von Augustus, sobald sie von seiner Diagnose erfährt. Der Tod begleitet sie ständig, da ihre Krankheit keine Aussicht auf Heilung verspricht und schwebt wie das Schwert des Damokles über ihrem Haupt. Auch Augustus fürchtet den Tod. Doch nicht nur das, er betrauert auch die Unmöglichkeit das eigene Leben bedeutungsvoll gestalten zu können und wünscht sich mehr Zeit für sich und Hazel.

In *Zweier ohne* hingegen wird dem Tod eine eher ambivalente Einstellung entgegengebracht. Denn einerseits betrauert Johann Ludwigs Tod und ist offenbar nicht in der Lage, diesen zu verkraften. Andererseits wird der Tod generell nicht als etwas dargestellt, das gefürchtet werden muss. Im Gegenteil, vom Tod geht eine gewisse Faszination aus, die beiden Jugendlichen interessieren sich für ihn und wollen ihm näherkommen. Vor allem Ludwig ist vom Tod völlig in den Bann gezogen und ist enttäuscht über die Unmöglichkeit einer Welt, in der die Toten Teil der Lebenden sind.

Die Ursachen für diese unterschiedliche Darstellung des Todes kann vor allem in der unterschiedlichen Situation der Protagonisten gefunden werden. Denn Hazel und Augustus sind schon sehr früh und unfreiwillig mit dem Tod in Kontakt gekommen, und das auf eine Weise, die sie selbst betrifft. Der Tod ist hier mit Krankheit verbunden, mit Schmerzen und Eingriffen und vor allem mit Einschränkungen ihrer Lebensqualität. Auch Johann und Ludwig machten schon früh Bekanntschaft mit dem Tod, doch die beiden waren in diesen Situationen nie persönlich betroffen. Es war zwar vermutlich ein Schock für sie, das erste Mal eine Leiche im Garten zu finden, doch es verbinden sie weder persönliche Gefühle noch Schmerz oder Verlust mit dem Tod. Erst später, als sie sich mit dem Toten

anfreunden und ihm ein neues hypothetisches Leben schenken, betrauern sie ihn bei seiner Bestattung. Durch diese Abwesenheit von persönlichem Schmerz im Zusammenhang mit dem Tod kann ihm vermutlich ein größeres Maß an Positivität zukommen, als in einer Situation, in welcher der Tod stets mit Schmerz und Trauer verbunden ist.

Auch das Ende ist in beiden Texten sehr unterschiedlich konzipiert. Denn während *The Fault in our Stars* mit einer relativ hoffnungsvollen und positiven Aussicht für die Protagonistin endet, wirkt das Ende in *Zweier ohne* sehr ernüchternd und aussichtslos. Das Interessante hierbei ist jedoch, dass dem Text, der durchgehend den Tod als etwas Negatives und Endgültiges gesehen hat und ihn stets als etwas präsentiert hat, das gefürchtet werden sollte, eher ein positives Ende zugesprochen werden kann, als jenem, der den Tod eher positiv dargestellt hat. Denn Hazel vermittelt den Eindruck, dass sie den Tod von Augustus verkraften kann. Johann hingegen scheint nicht den Eindruck zu machen, jemals über den Verlust von Ludwig hinwegzukommen. Dies kann daran liegen, dass Hazel mehr Zeit hatte, sich auf den Tod von Augustus psychisch vorzubereiten, und schon mehr Erfahrung mit Verlust in ihrem Leben gemacht hat. Für Johann kam der Verlust als Schock und traf ihn völlig unvorbereitet. Außerdem ist die Verbindung zwischen den beiden so tief, dass sie sich fast als eine Person ansehen und versuchen ihr Leben einander exakt anzugleichen und sogar ihre Gedanken und Gefühle zu koordinieren. Diese Beziehung kann nicht mehr als eine gesunde Freundschaft angesehen werden, doch die Situation macht die Unmöglichkeit für Johann, diesen Verlust zu verkraften, verständlicher, denn für ihn fühlt es sich an, als hätte er einen Teil von sich selbst verloren.

Dies begründet den zentralen Unterschied zwischen den Texten. Denn während das Ende in *The Fault in our Stars* unter gewissen Umständen als Happy End betrachtet werden kann – solange die Darstellung von Hoffnung ein positives Ende konstituiert – ist es kaum möglich dem Ende von *Zweier ohne* etwas Positives abzugewinnen. Damit stellt sich der Autor gegen die traditionellen Konventionen der Kinder- und Jugendliteratur und gibt

Jugendlichen die Möglichkeit das Leben ohne pädagogische Schönfärbung zu betrachten.

5.5 Der Tod und das Ende – Implikationen für die Kinder- und Jugendliteratur

Dass der Tod in der Kinder- und Jugendliteratur seit den 70er Jahren ein Thema darstellt, dem außergewöhnlich viel Aufmerksamkeit geschenkt wird, hat schon Mattenklott 1974 festgestellt.²²⁵ Dieser Trend hat sich bis heute fortgesetzt und immer noch spielen der Tod und das Sterben eine zentrale Rolle in einer Unzahl an kinder- und jugendliterarischen Texten. Die Position, die dem Tod dabei eingeräumt wird, hat sich jedoch verschoben. Von beruhigenden Bildern, die das Sterben als sanftes Einschlafen zeigen, hat sich die Kinder- und Jugendliteratur in eine Richtung entwickelt, die den Tod in allen möglichen Facetten darstellt. So auch in den untersuchten Werken.

Der Tod wird dabei von furchteinflößend und grausam bis hin zu friedlich und faszinierend porträtiert. Dabei werden sowohl radikale, als auch ungewöhnliche Aspekte aufgezeigt und verschiedene Emotionen evoziert. Die Kinder- und Jugendliteratur hält sich also nicht mehr an Restriktionen, die ihr möglicherweise von der Pädagogik auferlegt werden, und zeigt Dinge oftmals in ihrer ganzen Ungerechtigkeit und Grausamkeit auf. Im Umgang mit dem Tod wird jedoch oftmals die erfolgreiche Verarbeitung des Verlusts und die positive Überwindung der Trauer dargestellt, die Kindern und Jugendlichen ein Anker und eine Hilfestellung in persönlichen Momenten der Trauer sein kann.²²⁶ In dieses Schema passt auch *The Fault in our Stars*, in der Hazels positive Bewältigung des Verlusts ihres Freundes aufgezeigt wird. Sie durchläuft verschiedene Phasen der Trauer und kommt

²²⁵ vgl. Mattenklott, Gundel: Zauberkreide. S. 237

²²⁶ vgl. Winter, Silvia: Das Todesmotiv in der Kinder- und Jugendliteratur zwischen 1990 und 1995. S. 26

am Ende zum Schluss, dass sie nichts im Zusammenhang mit Augustus bereut und den Verlust verkraften wird. Im Gegensatz dazu stellt *Zweier ohne* eine Situation dar, in der der Protagonist nicht mit dem Verlust fertig wird und nicht über den Tod seines Freundes hinwegkommt.

Daraus kann abgelesen werden, dass die Kinder- und Jugendliteratur nun einen Schritt weitergegangen ist und den Tod in seinem gesamten zerstörerischen Ausmaß porträtiert. Denn der Tod kann auch etwas sein, das nicht verkraftet werden kann und an dem Menschen zeitlebens scheitern.

Dies steht in enger Verbindung mit der Konstituierung des Endes in der Kinder- und Jugendliteratur. Denn während sich *The Fault in our Stars* noch eher an die Konventionen der Kinder- und Jugendliteratur hält und ein gewisses Maß an Positivität präsentiert, endet *Zweier ohne* völlig ohne Hoffnung. Damit wird die Frage aufgeworfen, ob Kinder- und Jugendliteratur ein hoffnungsvolles Ende braucht, und inwiefern die pädagogischen Wertvorstellungen, die ein solches verlangen, heutzutage noch zum Tragen kommen.

Diese Frage kann nun beantwortet werden. Aufgrund der hohen Popularität von *Zweier ohne* und der weit verbreiteten Anwendung des Textes als Schullektüre kann vermutet werden, dass Jugendlichen mehr zugemutet werden kann als verstaubte Konventionen, die das Leben beschönigen und Werte vortäuschen, die kaum noch anerkannt werden. Jugendliteratur kann das Leben und die Welt abbilden, wie sie wirklich ist. Sie kann Ungerechtigkeiten und Grausamkeiten darstellen, radikal Schlechtes porträtieren ohne dies sofort als moralisch verwerflich zu kennzeichnen und Menschen darstellen, welche manchmal an etwas scheitern und über Dinge nicht hinwegkommen, denn mit den meisten dieser Dinge werden die Leserinnen und Leser solcher Texte vermutlich an irgendeinem Punkt ihres Lebens einmal konfrontiert werden.

Es ist nicht mehr notwendig Jugendliche vor so wichtigen Themen wie dem Tod oder dem Scheitern zu schützen, da sie diese voraussichtlich einmal

selbst durchleben müssen. Und dabei kann die Kinder- und Jugendliteratur ihnen helfen. Sie kann ihnen Möglichkeiten aufzeigen, Dinge zu verarbeiten, oder als Inspiration angesehen werden, wie Dinge gemacht oder eben nicht gemacht werden können. Dazu wäre es jedoch wichtig, dass sie ehrlich ist und nicht ausschließlich als pädagogisches Werkzeug angesehen wird. Sie muss das Recht haben Dinge sagen zu können, die sich gegen Tradition, Werte oder Moral stellen, und Jugendliche müssen das Recht haben, sich ihr eigenes Bild zu machen. Oder auch ein Buch einfach zu lesen, um es zu genießen, ohne etwas daraus lernen zu müssen.

6. Resümee

Das Ziel dieser Diplomarbeit war es die beiden Themen „Tod“ und „Happy End“ im Rahmen der Kinder- und Jugendliteratur zu untersuchen. Die Funktionen und Rolle dieser beiden Punkte sollte anhand von zwei jugendliterarischen Texten, nämlich John Greens *The Fault in our Stars* und Dirk Kurbjuweits *Zweier ohne*, aufgezeigt werden. Dabei konnten unterschiedliche Erkenntnisse gewonnen werden.

Es stellte sich in einer theoretischen Untersuchung des Themas und Motivs „Tod“ heraus, dass dieser seit Menschengedenken eine wichtige Rolle sowohl in der Literatur als auch im Leben der Menschen einnimmt. Schon in der frühesten Menschheitsgeschichte beschäftigte man sich damit, was nach dem Ende des Lebens auf einen wartet. Dies zeigte sich auch schon früh in der Literatur, denn auch hier wurde der Tod außergewöhnlich oft thematisiert. Es wurde außerdem auf die Darstellbarkeit des Todes eingegangen, wobei gezeigt werden konnte, dass es sehr gegensätzliche Ansichten zu diesem Thema gibt. Während manche Theoretiker behaupten, es sei unmöglich, den Tod darzustellen, da er einen Nicht-Inhalt konstituiert, sind andere der Ansicht, dass sich der Tod sehr wohl darstellen lässt, beispielsweise durch Metaphern oder Referenzen auf Trauer bzw. Sterben. Es wurde weiters darauf eingegangen, inwiefern der Tod in der Kinder- und Jugendliteratur repräsentiert ist. Dabei stellte sich heraus, dass es sich beim Tod um ein außergewöhnlich wichtiges und populäres Thema handelt, das vor allem seit den 70er Jahren in einer Fülle an kinder- und jugendliterarischen Texten behandelt wird. Im Zusammenhang damit wurde der kindliche bzw. jugendliche Umgang mit Verlust und Tod untersucht. Es zeigte sich, dass Kinder und Jugendliche ähnliche Trauerphasen durchmachen wie Erwachsene, dass diese jedoch unterschiedlich lang dauern können und dass es vor allem für Kinder wichtig ist, über den Todesfall zu sprechen.

Bezüglich des Happy Ends wurde untersucht, wie aus narratologischer Sicht Ende in der Literatur konstituiert wird. Hierbei kam es zu unterschiedlichen Ergebnissen, denn einerseits wird behauptet, dass jeder Text ein Ende habe, egal ob dieses für den Leser zufriedenstellend sei oder nicht. Andererseits sind manche Theoretiker der Ansicht, dass ein Text auch kein Ende haben kann, da ein literarisches Ende nicht dasselbe ist wie ein Text, der plötzlich aufhört und keine Auflösung der Geschichte bietet. Es konnte jedoch gezeigt werden, dass das Thema „Happy End“ in engem Zusammenhang mit der poetischen Gerechtigkeit steht, der zufolge negative Figuren bestraft und positive Figuren belohnt werden sollten. Damit in Verbindung steht weiters die Just-World-Theory, der ähnliche Ansätze zugrunde liegen. Es wurde weiters untersucht, welche Bedeutung dem Happy End in der Kinder- und Jugendliteratur zukommt. Auch hier liegen unterschiedliche Meinungen vor. Denn manche Theoretiker behaupten, dass die Kinder- und Jugendliteratur als pädagogisches Instrument moralische Werte vertreten solle, die in einem Happy End widergespiegelt werden könnten. Es gibt jedoch neuere Ansätze, welche die Kinder- und Jugendliteratur aus der pädagogischen Moralliteratur befreien und die Meinung vertreten, dass Kinder- und Jugendliteratur das Recht hat, Themen von jedwedem Standpunkt aus zu beleuchten, und die Vermittlung moralischer Werte keinesfalls Sinn und Zweck der Kinder- und Jugendliteratur ist.

Diese unterschiedlichen Themen und Ansätze wurden anhand der beiden ausgewählten jugendliterarischen Werke untersucht. Dabei zeigte sich, dass in beiden Texten der Tod eine ungewöhnlich wichtige Rolle spielt. In beiden Texten zieht er sich sowohl konkret als auch metaphorisch durch die Geschichte und findet seinen Höhepunkt im tatsächlichen Sterben wichtiger Figuren. Der Tod nimmt jedoch unterschiedliche Positionen in den Texten ein, da er in *The Fault in our Stars* ausschließlich negativ behaftet ist, während ihm in *Zweier ohne* dennoch eine gewisse positive Note zukommt. Dies konnte durch den unterschiedlichen Stellenwert, den der Tod im Leben der verschiedenen Protagonisten einnimmt, begründet werden. Für Hazel

und Augustus ist das Thema Tod stets mit Schmerz, Verlust und Trauer verbunden und, aufgrund der Unheilbarkeit ihrer Krankheit, ist das eigene Sterben für sie bereits etwas sehr Konkretes und Gnadenloses geworden. Für Johann und Ludwig hingegen ist der Tod anderer zwar sehr konkret, für sie selbst ist er jedoch abstrakt und faszinierend. Ludwig fühlt sich zu den Toten sogar auf besondere Weise hingezogen, was als Todeswunsch gelesen werden kann, der sich später auch erfüllt. Auch das Sterben wird sehr unterschiedlich dargestellt. Denn *The Fault in our Stars* zeigt den wochenlangen Todeskampf von Augustus auf sehr radikale und ehrliche Weise und scheut auch nicht davor zurück, Augustus' Hoffnungslosigkeit und Wut über sein Schicksal zu porträtieren. In *Zweier ohne* hingegen wird der finale Selbstmord zwar immer wieder angedeutet, der tatsächliche Tod von Ludwig wird jedoch sehr schonend dargestellt. Johann sieht kurz Ludwig auf der Straße liegen, grausige Details werden jedoch ausgespart.

Bei der Analyse des Endes der Texte konnte gezeigt werden, dass beide Texte kein traditionelles Happy End aufweisen und dass der Tod einen großen Einfluss auf das Ende der Texte und auf das weitere Leben der Protagonisten hat. Beide Ich-Erzähler müssen lernen, mit dem Verlust umzugehen, wobei dies Hazel um einiges besser gelingt als Johann. Dieser scheint den Tod seines Freundes bis ins Erwachsenenalter nicht verkraften zu können und dauerhaft unter dem Verlust zu leiden. Daher ergibt sich auch ein Unterschied in der Darstellung des Endes der Texte. Denn während Hazel mit dem Tod des Freundes fertig zu werden scheint und neuen Lebensmut schöpft, scheitert Johann an dem dargestellten Todesfall. Damit schafft es *The Fault in our Stars* ein hoffnungsvolles Ende zu präsentieren und das, obwohl der Tod während des gesamten Textes deutlich negativer dargestellt wurde. Das Ende in *Zweier ohne* hingegen ist bar jeder Hoffnung, im Gegenteil, es wirkt außergewöhnlich ernüchternd und deprimierend.

Damit kann die letzte Forschungsfrage, ob ein Happy End in der Kinder- und Jugendliteratur notwendig oder wünschenswert ist, beantwortet werden. Da beide Texte kein traditionelles Happy End aufweisen und

dennoch außerordentlich erfolgreich sind, ist es wohl nicht notwendig, dass kinder- und jugendliterarische Texte stets glücklich enden. Vielmehr kann bereits die Darstellung von Hoffnung auf ein positives Ende oder zumindest auf einen positiven Ausblick hindeuten und damit als glücklich angesehen werden, wie es in *The Fault in our Stars* bewiesen wird. Doch nicht einmal das ist notwendig. Kinder- und jugendliterarische Texte kommen auch gänzlich ohne positiven Ausblick aus und können ihren Leserinnen und Lesern zutrauen, mit negativen Aspekten des Lebens umzugehen. Damit emanzipiert sich die Kinder- und Jugendliteratur von antiquierten moralpädagogischen Vorstellungen und gesteht ihrer Leserschaft Autonomie und Selbstbestimmung zu.

7. Literatur

7.1 Primärliteratur

7.1.1 Texte

Downham, Jenny: Bevor ich sterbe. übersetzt von Astrid Arz. 8. Aufl. München: Wilhelm Goldmann Verlag. 2009

Green, John: The Fault in our Stars. New York: Dutton Books. 2012

Hesse, Hermann: Unterm Rad. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag. 1972

Keller, Gottfried: Romeo und Julia auf dem Dorfe. Text und Kommentar. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 2009

Kurbjuweit, Dirk: Zweier ohne. Zürich: Verlag Nagel & Kimche. 2001

Lindgren, Astrid: Die Brüder Löwenherz. Aus dem Schwedischen von Anna-Liese Kornitzky. Hamburg: Oetinger. 1974

Shakespeare, William: Julius Caesar. Englisch/Deutsch. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1976

Shakespeare, William: Romeo and Juliet. ed. by Jill. L. Levenson. Oxford: Oxford University Press. 2000

Wedekind, Frank: Frühlings Erwachen. Text und Kommentar. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 2002

7.1.2 Filme

Fickende Fische. Regie: Almut Getto. Deutschland. 2002

7.2 Sekundärliteratur

Anz, Thomas: Tod, Angst und Trauer in der Lyrik zwischen Barock und Aufklärung. In: Der Deutschunterricht 1/2002. S. 25-35

Aries, Philippe: Geschichte des Todes. 9. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. 1999

Aristoteles: Poetik. Paderborn: Ferdinand Schöningh. 1959. [Die Lehrschriften herausgegeben, übertragen und in ihrer Entstehung erläutert von Dr. Paul Gohlke]

Bamberger, Richard: Jugendlektüre. Jugendschriftenkunde, Leseunterricht, Literaturerziehung. Wien: Verlag für Jugend und Volk. 1965

Begemann, Christian: Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung. Zu Literatur und Bewußtseinsgeschichte des 18. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag. 1987

Black, Gregory D.: Hollywood Censored. Morality Codes, Catholics, and the Movies. Cambridge: Cambridge University Press. 1994

Blum, Mechthild und Thomas Nessler: Zur Einführung. In: Blum, Mechthild und Thomas Nessler [Hrsg.]: Tabu Tod. Freiburg im Breisgau: Rombach GmbH. 1997. S. 7

Booker, Christopher: The Seven Basic Plots. Why we tell stories. London, New York: Bloomsbury Academic. 2004

Bordwell, David: Happily Ever After, Part Two. In: The Velvet Light Trap 19, 1982. S. 2-7

Canacakis, Jorgos: Ich sehe deine Tränen. Trauern, Klagen, Leben können. Stuttgart: Kreuz Verlag. 1987

Carroll, Noël: Narrative Closure. In: Philosophical Studies 135/2007. S. 1-15

Christen, Thomas: Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen. Marburg: Schüren Verlag. 2002

Culp, Mary Beth: Literature's Influence on Young Adult Attitudes, Values and Behaviour, 1975 and 1984. In: The English Journal 74/8, 1985. S. 31-35

Dämmrich, Horst S. und Ingrid G.: Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. 2. überarb. und erw. Auflage. Tübingen: Francke Verlag. 1995

Dankert, Birgit: „Da wurden ihm die Toten so bekannt...“ Sterben und Tod als literarisches Thema. In: Informationen des Arbeitskreises für Jugendliteratur 3/1988. 14. Jahrgang. S. 5-27

Doderer, Klaus: Kinder- und Jugendliteratur. In: Doderer, Klaus [Hrsg.]: Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Personen-, Länder- und Sachartikel zu Geschichte und Gegenwart der Kinder- und Jugendliteratur. Zweiter Band: I-O. Weinheim und Basel: Beltz Verlag. 1977. S. 161-165

Drux, Rudolf: Motiv. In: Fricke, Harald [Hrsg.]: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band II H – O. Berlin, New York: Walter de Gruyter. 2000. S. 638-641

Ebner, Christopher: „Wo bist du Herr und wo mein Glück?“ Die Auszeichnung des Menschen. In: Mitterer, Nicola und Werner Wintersteiner [Hrsg.]: „Wir sind die Seinen lachenden Munds“. Der Tod – ein unsterblicher literarischer Topos. Innsbruck: Studienverlag. 2010. S. 160-178

Eichhorn Stephanie und Norbert Groeben: Tod und Sterben in der neueren Kinder- und Jugendliteratur. Eine inhaltsanalytische Erkundungsstudie. In: Siegener Periodicum zur internationalen empirischen Literaturwissenschaft 15 (H2). 1996. S. 183-201

Epikur: Von der Überwindung der Furcht. Katechismus – Lehrbriefe – Spruchsammlung – Fragmente. 2. durchgesehene Auflage. Eingeleitet und übertragen von Olof Gigon. Zürich: Artemis Verlags-AG. 1949 und 1968

Ewers, Hans-Heino: Kinder- und Jugendliteratur „zwischen Pädagogik und Dichtung“. Über die Fragwürdigkeit einer angeblichen Schicksalsfrage. In: Ewers, Hans-Heino, Ulrich Nassen, Karin Richter und Rüdiger Steinlein [Hrsg.]: Kinder- und Jugendliteraturforschung 1999/2000. Stuttgart und Weimar: Verlag J. B. Metzler. 2000 S. 98-116

Ewers, Hans-Heino: Jugendliteraturentwicklung und Jugendliteraturwissenschaft. Anmerkungen zum veränderten Profil einer Teildisziplin der Kinder- und Jugendliteraturforschung. In: Cromme, Gabriele und Günther Lange [Hrsg.]: Kinder- und Jugendliteratur. Lesen – Verstehen – Vermitteln. Hohngöhrn: Schneider Verlag. 2001. (Didaktik der Kinder- und Jugendliteratur Bd. 1). S. 330-339

Ewers, Hans-Heino: Vom ‚guten Jugendbuch‘ zur modernen Jugendliteratur. Jugendliterarische Veränderungen seit den 70er Jahren. In: Neuland, Eva [Hrsg.]: Jugendsprache – Jugendliteratur – Jugendkultur. Interdisziplinäre Beiträge zu sprachkulturellen Ausdrucksformen Jugendlicher. Frankfurt am Main: Peter Lang. 2003. (Sprache – Kommunikation – Kultur. Soziolinguistische Beiträge Bd. 1). S. 251-260

Ewers, Hans-Heino: Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung in Grundbegriffe der Kinder- und Jugendliteraturforschung. 2. überarbeitete und aktualisierte Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink. 2012

Frenzel, Elisabeth: Stoff-, Motiv- und Symbolforschung. 3. durchgesehene und ergänzte Auflage. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung. 1963

Frenzel, Elisabeth: Vom Inhalt der Literatur. Stoff – Motiv – Thema. Basel, Wien: Herder Freiburg. 1980.

Glaser, Leopold: Wir verdrängen die eigene Endlichkeit und schaffen gleichzeitig nekrophile, selbstzerstörerische Strukturen. In: Blum, Mechthild und Thomas Nesseler [Hrsg.]: Tabu Tod. Freiburg im Breisgau: Rombach GmbH. 1997. S. 9-14

Gratzl, Bianca: Tod und Sterben in Kinder- und Jugendliteratur – Interdisziplinäre Zugänge und mögliche Didaktisierung. Dipl.-Arb. Universität Wien. 2013

Haas, Gerhard: Einleitung. In: Haas, Gerhard [Hrsg.]: Kinder- und Jugendliteratur. Ein Handbuch. 3. neu bearbeitete Auflage. Stuttgart: Philipp Reclam. 1984. S. 7-9

Hart Nibbrig, Christian L.: Ästhetik des Todes. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1995

Herrmann Donnelley, Nina: Mit Trauernden reden. übersetzt von Barbara Kamrad. Zürich: Kreuz Verlag. 1988

Hillis Miller, J.: The Problematic of Ending in Narrative. In: Nineteenth Century Fiction 33/1, 1978. S. 3-7

Hoffmannswaldau, Christian Hoffmann von: Vergänglichkeit der Schönheit. In: Capua, Angelo George de und Ernst Alfred Philippson [Hrsg.]: Benjamin Neukirchs Anthologie. Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesener und bisher ungedruckter Gedichte. erster teil. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. 1961 (Neudrucke deutscher Literaturwerke. N. F. 1). S. 46-47

Hofmeister, Wernfried: „Memento mori!“ Literarische Lebens- und Sterbehilfen aus dem Mittelalter. In: Mitterer, Nicola und Werner Wintersteiner [Hrsg.]: „Wir sind die Seinen lachenden Munds“. Der Tod – ein unsterblicher literarischer Topos. Innsbruck: Studienverlag. 2010. S. 19-44

James, Kathryn: Death, Gender and Sexuality in Contemporary Adolescent Literature. New York: Routledge. 2009

Käsler, Helga: Mit der Trauer leben. München: Kösel-Verlag. 1993

Kast, Verena: Trauern. Phasen und Chancen des psychischen Prozesses. Stuttgart: Kreuz Verlag. 1982

Kermode, Frank: Sensing Endings. In: Nineteenth Century Fiction 33/1, 1978. S. 144-158

Kokott, Hartmut: Todeserleben und Totentänze im Mittelalter. In: Der Deutschunterricht 1/2002. S. 9-15

Kolb, Anne und Joachim Fugmann: Tod in Rom. Grabinschriften als Spiegel römischen Lebens. Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern. 2008 (Kulturgeschichte der Antiken Welt Bd. 106)

Kümmerling-Meibauer, Bettina: Kinder- und Jugendliteratur. Eine Einführung. Darmstadt: WBG. 2012

Ladenthin, Volker: Kinder- und Jugendbücher: Poetik und Autorität. In: Ewers, Hans-Heino, Ulrich Nassen, Karin Richter und Rüdiger Steinlein [Hrsg.]: Kinder- und Jugendliteraturforschung 1999/2000. Stuttgart und Weimar: Verlag J. B. Metzler. 2000 S. 86-97

Lang, Bernhard: Himmel und Hölle. Jenseitsglaube von der Antike bis heute. München: C. H. Beck. 2003

Lerner, Melvin J.: The Belief in a Just World. A Fundamental Delusion. New York: Plenum Press. 1980

Lewinsky-Aurbach, Bluma: Suizidale Jugendliche. Grenzen und Möglichkeiten psychologischen Verstehens. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag. 1980

Lexe, Heidi: Amok, Mord und Totschlag in der Jugendliteratur. In: Mitterer, Nicola und Werner Wintersteiner [Hrsg.]: „Wir sind die Seinen lachenden Munds“. Der Tod – ein unsterblicher literarischer Topos. Innsbruck: Studienverlag. 2010. S. 141-159

Liebs Elke: Das Recht auf den eigenen Tod. Über den Suizid in der Jugendliteratur. In: Informationen des Arbeitskreises für Jugendliteratur 3/1988. 14. Jahrgang. S. 39-48

Liebs, Elke: Die Sehnsucht zum Tode. Selbstmord in der Jugendliteratur. In: Der Deutschunterricht 1/2002. S. 60-71

Loidl, Sonja: Constructions of Death in Young Adult Fantastic Literature. In: International Research in Children's Literature 3.2. 2010. S. 176-189

Loidl, Sonja: Weltenübertritt und Tod in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. Diss. Universität Wien. 2011

Macho, Thomas H.: Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1987

Marten, Rainer: Der Tod und der Philosoph. In: Blum, Mechthild und Thomas Nesseler [Hrsg.]: Tabu Tod. Freiburg im Breisgau: Rombach GmbH. 1997. S. 15-30

Martinez, Matias und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 8. Aufl. München: C. H. Beck oHG. 2009

Mattenklott, Gundel: Zauberkreide. Kinderliteratur seit 1945. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. 1994

Mikulášova, Andrea und Roman Mikuláš: Begriffsbestimmungen im Umfeld der Kinder- und Jugendliteraturforschung. Eine Zwischenbilanz oder eine Notwendigkeit? In: Maibäurl, Gunda et al. [Hrsg.]: Kindheit, Kindheitsliteratur, Kinderliteratur. Studien zur Geschichte der österreichischen Literatur. Wien: Praesens Verlag. 2010. S. 42-59

Neupert, Richard: The End. Narration and Closure in the Cinema. Detroit: Wayne State University Press. 1995

Nünning, Ansgar [Hrsg.]: Grundbegriffe der Literaturtheorie. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carls Ernst Poeschel Verlag. 2004

O'Sullivan, Emer: Thanatos und Eros: Die Darstellung sterbender Kinder in der Literatur des 19. Jahrhunderts. In: Ewers, Hans-Heino, Ulrich Nassen, Karin Richter und Rüdiger Steinlein [Hrsg.]: Kinder- und Jugendliteraturforschung 1999/2000. Stuttgart und Weimar: Verlag J. B. Metzler. 2000 S. 26-39

Pape, Walter: Happy Ends? Vom glücklichen Ende in der Erwachsenen- und Kinderliteratur. In: Grenz, Dagmar [Hrsg.]: Kinderliteratur – Literatur auch für Erwachsene? Zum Verhältnis von Kinderliteratur und Erwachsenenliteratur. München: Wilhelm Fink Verlag. 1990. S. 43-56

Pape, Walter: Happy Endings in a World of Misery: A Literary Convention between Social Constraints and Utopia in Children's and Adult Literature. In: Poetics Today 13/1, 1992. S. 179-196

Pesel, Florian Peter: „Ende gut, alles gut? – Das Happy End und das Prinzip der poetischen Gerechtigkeit im klassischen Hollywood-Kino“. Dipl.-Arb. Universität Wien. 2013

Pfeiffer, Joachim: Einleitung. Zur Geschichte literarischer Todesdarstellungen. In: Der Deutschunterricht 1/2002. 2-9

Pietzcker, Carl: Literarisch vom Tod sprechen. In: Der Deutschunterricht 1/2002. S. 16-24

Priester, Karin: Mythos Tod. Tod und Todeserleben in der modernen Literatur. Berlin: Philo Verlagsgesellschaft. 2001

Schipperges, Ines: Ende gut, alles gut? Konflikt, Wendepunkt und Rettung als dramatisches Moment bei Erich Kästner, Michael Ende und Cornelia

Funke. Hamburg: Verlag Dr. Kovac. 2013 (Schriftenreihe POETICA. Schriften zur Literaturwissenschaft 125)

Seibert, Ernst: Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche. Wien: Facultas. 2008

Spinner, Kaspar H.: Kinder- und Jugendliteratur im Spannungsfeld zwischen pädagogischer Autorität und literarischer Subversion. In: Ewers, Hans-Heino, Ulrich Nassen, Karin Richter und Rüdiger Steinlein [Hrsg.]: Kinder- und Jugendliteraturforschung 1999/2000. Stuttgart und Weimar: Verlag J. B. Metzler. 2000. S. 82-85

Vollkommer, Rainer: Das antike Griechenland. Stuttgart: Konrad Theiss Verlag. 2007

Weik von Mossner, Alexa: Hope in Dark Times: Climate Change and the World Risk Society in Saki Lloyd's The Carbon Diaries 2015 and 2017. In: Basu, Balaka, Katherine R. Broad und Carrie Hintz [Hrsg.]: Contemporary Dystopian Fiction for Young Adults. Brave New Teenagers. New York: Routledge. 2013. S. 69-84

Weinkauff Gina und Gabriele von Glasenapp: Kinder- und Jugendliteratur. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh. 2010

Werberger, Annette: Zwischen Totenkult und Textkult: Der Mensch, der Tod und das Gedicht. In: Eiden, Patrick, Nacim Ghanbari, Tobias Weber und Martin Zillinger [Hrsg.]: Totenkulte. Kulturelle und literarische Grenzgänge zwischen Leben und Tod. Frankfurt am Main: Campus Verlag. 2006

Winter, Silvia: Das Todesmotiv in der Kinder- und Jugendliteratur zwischen 1990 und 1995. Dipl.-Arb. Universität Wien. 1997

Zach, Wolfgang: Poetic Justice. Theorie und Geschichte einer literarischen Doktrin. Begriff – Idee – Komödienkonzeption. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. 1986 (Buchreihe der Anglia Zeitschrift für Englische Philologie)

Zimansky, Curt A.: The Critical Works of Thomas Rymer. New Haven: Yale University Press. 1956

7.3 Internetquellen

Dutton Books: Meet Dutton.

<http://www.penguin.com/meet/publishers/dutton/> (Zugang: 26.06.2014)

Green, John: Questions about Symbols/Metaphors. In: Homepage von John Green. <http://johngreenbooks.com/questions-about-the-fault-in-our-stars-spoilers/#symbols> (Zugang: 29.06.2014)

Güntner, Joachim: Auch zarter Sex geht manchem zu weit. In: Neue Zürcher Zeitung 15.02.2014.
<http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/literatur/auch-zarter-sex-geht-manchem-zu-weit-1.18243646> (Zugang: 02.07.2014)

New York Times: Bestsellers. Children's Chapter Books. Jänner 2012.
<http://www.nytimes.com/best-sellers-books/2012-01-29/chapter-books/list.html> (Zugang: 24.06.14)

8. Anhang

8.1 Abstract

Seit den 70er Jahren spielen sowohl der Tod als auch das Sterben in der Kinder- und Jugendliteratur eine wichtige Rolle. Dies steht jedoch in starkem Kontrast mit dem Happy End, welches traditionell als zentrale Eigenschaft der Kinder- und Jugendliteratur angesehen wird. Die vorliegende Diplomarbeit untersuchte daher genau diesen (scheinbaren) Widerspruch anhand der Texte *The Fault in our Stars* von John Green und *Zweier ohne* von Dirk Kurbjuweit. Der Fokus lag dabei auf der Literatur für Jugendliche. Dabei wurde vor allem die Darstellung des Todes und des Sterbens analysiert und ihr Zusammenhang mit dem Konzept des Happy Ends herausgestellt. Außerdem wurde untersucht, welche Eckpunkte ein positives Ende ausmachen und nach der Notwendigkeit desselben in moderner Jugendliteratur gefragt. Es wurde dabei hauptsächlich inhaltlich-thematisch vorgegangen und die Untersuchung der Texte unter Zuhilfenahme von Close-Reading angestellt.

Die Analyse ergab, dass sowohl schonender Umgang mit dem Thema „Tod und Sterben“ als auch radikale Darstellung desselben möglich sind. Bezüglich des Endes konnte festgestellt werden, dass auch hier unterschiedliche Ansätze existieren. Zwar dürfte das traditionelle Happy End ausgedient haben, doch die Aussicht auf eine hoffnungsvolle oder positive Zukunft konnte dennoch beobachtet werden. Es wurde jedoch auch festgestellt, dass jugendliterarische Texte negativ enden und wenig Aussicht auf Hoffnung geben. Dies lässt vermuten, dass Jugendliteratur nicht mehr den Anspruch hat positive Enden zu produzieren und aus dem Schatten der moralisch indoktrinierten Erziehungsliteratur heraustreten kann.

8.2 Lebenslauf

Brigitte Frank, BA, geb. am 29.09.1988 in Wien

Ausbildung

September 2014	Einreichung der Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades im Lehramtsstudium, Fach: Deutsch (Zweifach: Englisch)
seit Oktober 2013	Masterstudium Deutsch als Fremd- und Zweitsprache an der Universität Wien
2012-2013	9-monatiger Erasmusaufenthalt an der University of Malta (Unterrichtsfach Englisch)
seit März 2010	Lehramtsstudium der Fächer Deutsch und Englisch an der Universität Wien
Juli 2012	Abschluss des Bachelorstudiums der Deutschen Philologie mit dem Titel Bachelor of Arts (BA)
2008-2012	Bachelorstudium Deutsche Philologie an der Universität Wien
Mai 2008	Reife- und Diplomprüfung
2003-2008	VBS HAK Floridsdorf
1999-2003	BG/BRG Klosterneuburg
1995-1999	PVS Kritzensdorf