universität wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Zuhause war ich eigentlich im Auerhaus – Raumkonzeptionen in neueren deutschsprachigen Adoleszenzromanen“

verfasst von / submitted by

Benedikt Michael Rebhandl

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

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2018 / Vienna, 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	A 190 333 353
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Lehramtsstudium, UF Deutsch, UF Spanisch
Betreut von / Supervisor	Priv.-Doz. Mag. Dr. Martin Neubauer

Danksagung

Wenn ich nun mit dieser Diplomarbeit vielleicht auch am Ende der eigenen Adoleszenz angelangt bin, so will ich zuerst meiner Familie für den bedingungslosen Rückhalt und die umsorgende, geduldige und liebevolle Begleitung meines ganzen bisherigen Lebens danken.

Mein besonderer Dank gilt Herrn Priv.-Doz. Mag. Dr. Martin Neubauer für die Betreuung meiner Diplomarbeit und die geduldige Begleitung des Schreibprozesses. Vielen Dank für die richtungsweisenden Denkanstöße zu Beginn und für die freie Hand, die mir während des Schreibens gewährleistet wurde.

Herzlichen Dank auch an Raphael Besenbäck für das kritische Lektorat und die wertvollen Anregungen.

Abschließend möchte ich meiner Freundin Sabina danken für ihre Unterstützung, Rat und Tat, zwei offene Ohren, seelischen Beistand und so viel Anderes, wofür hier die Worte fehlen.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung 7

1.1. Was ist Adoleszenz? – Entwicklungspsychologische und soziologische Erkenntnisse 10

1.2. Generationstypen im 20. und 21. Jahrhundert 12

1.3. Der Literaturdiskurs um den Adoleszenzroman 15

1.3.1. Gattungsmerkmale 17

1.3.2. Der Adoleszenzroman als „Zeitroman“ 19

2. Einführung in die Raumanalyse 21

2.1. Die literaturwissenschaftliche Raumtheorie 22

2.1.1. Erzähltheoretische Überlegungen zum Raum am Beispiel von *Auerhaus* 23

2.1.2. Gerhard Hoffmanns Raummodell 26

3. Die Gattung ‚Adoleszenzroman’ – eine Untersuchung des Gattungsraumes 30

3.1. Der klassische Adoleszenzroman: Hermann Hesse – Unterm Rad 33

3.2. Der moderne Adoleszenzroman: Ulrich Plenzdorf – Die neuen Leiden des jungen W. 36

3.3. Der soziale Raum und Adoleszenz 40

3.4. Der postmoderne Adoleszenzroman: Kristian Kracht – Faserland. 41

3.5. Zwischenfazit 46

4. Adoleszente Zwischenräume in *Neue Vahr Süd* 48

4.1. Kurzzusammenfassung 48

4.2. Gattungseinordnung zwischen postmodernem Adoleszenz- und Poproman 49

4.3. Raumanalyse 51

4.3.1. Die Neue Vahr Süd 52

4.3.2. Das Ostertorviertel 53

4.4. Bremer Jugend im Ostertorviertel – Die 78er als Erben der 68er 54

4.4.1. Revolution im privaten Raum – Grenzziehungen und Zwischenräume 57

4.4.2. Räumliche Übergänge – Die WG im Ostertorviertel als Zwischenstation 59

4.5. Postmoderne Einsamkeit junger Erwachsener 60

4.6. Im Weserstadion: der Chronotopos der Schwelle 64

4.7. Anstelle eines Fazits: Berlin als Sehnsuchtsort? 67

5. Raumsoziologie und Jugendkrise in *Ich nannte ihn Krawatte* 68

5.1. Kurzzusammenfassung 68

5.2. Hikikomori als jugendpsychologisches Trauma 70

5.2.1. Jugend und Trauma im Zusammenhang mit Hikikomori 72

5.2.2. Hikikomori als räumlicher Ausstieg aus der Gesellschaft 74

5.3. Raumkonstituierende Bewegungsformen in Ich nannte ihn Krawatte 76
5.3.1. Das Haus als Ort sozialen Gefüges – die paradoxe Familiensituation bei Kafka und Flašar 76
5.3.2. Hikikomori als soziale Parasiten 78

5.4. Der Park als leerer Raum und als Raum des Moratoriums 81

5.5. Hiro als moderner Protagonist zwischen sehender und gehender Raumerfahrung 86

6. Weibliche Adoleszenz in *Chucks* **89**

6.1. Kurzzusammenfassung 89

6.2. Gattungseinordnung 89

6.3. Die Auflösung der Bindung zum Elternhaus – Erinnerung an die Kindheit 91
6.3.1. Die Semantisierung des Raumes der Kindheit 92
6.3.2. Ablösung vom Elternhaus - Die Mutter-Tochterbeziehung in Chucks 94
6.3.3. Psychoanalytische Perspektiven auf Maes Kindheit – Lacans Spiegelstadium 95

6.4. Mädchenfreundschaften – Die Rolle Tamaras für Mae 98

6.5. Der Architekt Jakob und seine Luftschlösser 101

6.6. Paul als Ausweg 102
6.6.1. *Eingefrorene, zerbrochene* und *ausgebrannte* Adoleszenz nach Mario Erdheim 102
6.6.2. Das Sujet in *Chucks* 103
6.6.3. Pauls Krankheit als Heilung für Mae 106

6.4. Fazit 108

7. Conclusio **109**

Literaturverzeichnis **114**

Anhang **121**

1. Einleitung

Die vorliegende Diplomarbeit mit dem Titel „Zuhause war ich eigentlich im Auerhaus – Raumkonzeptionen in neueren deutschsprachigen Adoleszenzromanen“ nimmt eine Gattung in den Fokus, die die Schnittstelle zwischen Jugend- und Erwachsenenliteratur markiert – den Adoleszenzroman.

Unter dem Gattungsbegriff Adoleszenzroman wird seit den 1980er-Jahren eine Gattung diskutiert, die die Suche nach der Identität jugendlicher Protagonisten in einer eigenen Lebensphase in den Fokus nimmt. Im Zentrum der Narration steht die Herausbildung einer persönlichen Identität einerseits und der Positionierungsversuch jugendlicher Hauptfiguren innerhalb der Gesellschaft andererseits. Zu den Hauptaufgaben, mit denen sich Jugendliche im Adoleszenzroman auseinandersetzen, gehören folgende:

> die Ablösung von den Eltern, die Ausbildung eigener Wertvorstellungen (...) das Erleben erster sexueller Kontakte, das Entwickeln eigener Sozialbeziehungen, das Hineinwachsen oder das Ablehnen einer vorgegebenen sozialen Rolle. [1]

Im Adoleszenzroman ist grundsätzlich offen, ob diese Ziele erreicht oder verfehlt werden. Nicht selten scheitert die Hauptfigur und der Roman schließt mit dem Tod des Protagonisten oder in einem offenen Ende. Im ersten Kapitel wird zunächst die Gattung des Adoleszenzromans vorgestellt.

Lag das Hauptaugenmerk literaturwissenschaftlicher Analysen lange auf der Kategorie *Zeit,* so ist spätestens seit dem *spatial turn* in den 1980er Jahren eine vermehrte „Aufmerksamkeit für die räumliche Seite der geschichtlichen Welt“[2] festzustellen. Die Frage nach der Raumkonzeption in der Literatur beschränkt sich damit nicht auf die Analyse von Schauplätzen und Hintergrundkulissen. Die Raumdarstellung ist auch in besonderer Weise semantisiert und zudem immer auch kultureller Bedeutungsträger. Die Raumdarstellung lässt Rückschlüsse auf

[1] GANSEL, Carsten: Der Adoleszenzroman. In: Wild, Reiner: *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur.* Stuttgart & Weimar: Metzler (^{3}2008), 362.

[2] SCHLÖGEL, Karl: *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. München, Wien: Hanser (2003), 68.

die Normen und Wertvorstellungen der beschriebenen Gesellschaft zu.[3] Im zweiten Kapitel wird die literaturwissenschaftliche Raumtheorie nach dem *spatial turn* als Forschungsmethode eingeführt.

Der Literaturwissenschaftlicher Carsten Gansel hat die Diskussion um den Adoleszenzroman entscheidend mitgeprägt. Er hat eine diachrone Typologisierung vorgenommen und unterscheidet zwischen Adoleszenzromanen *klassischer, moderner* und *postmoderner* Ausprägung.[4] Je nach Gesellschaftskontext werden Jugendliche vor unterschiedliche Entwicklungsaufgaben gestellt.

Theoretisch dürften die Adoleszenzdarstellung und die Raumdarstellung in ihrer kulturgeschichtlich spezifischen Verankerung gewissermaßen ein Spannungsfeld im Gattungsraum aufbauen. Wie sind Räume in Adoleszenzromanen gestaltet? Gibt es für die untersuchten Romane je einen kultur-, gesellschafts- oder epochenspezifischen Raum, der die *zeitdiagnostische Qualität* der Literatur in sich birgt und wenn ja, wie sieht dieser aus?

Wenn sich historisch verschiedene Ausprägungen des Adoleszenzromanes herausarbeiten lassen und wenn die Raumdarstellung ihren Beitrag zur Analyse der beschriebenen Gesellschaft leistet, ergibt sich daraus für die Diplomarbeit eine erste Hypothese:

Je nach Ausprägung des Adoleszenzromans ergeben sich diachron unterschiedliche Raumkonzeptionen, die die Kategorisierung von Gansel Adoleszenzromane mittragen. Je nach Entstehungskontext werden in den Werken unterschiedliche Spielarten von Adoleszenz vorgestellt, die auch entsprechende räumliche Realisierungen erfahren, welche sich grundlegend unterscheiden. Herangezogen werden zur Überprüfung drei Werke, die von Gansel als typische Beispiele genannt werden: Hermann Hesses *Unterm Rad* (1906), Ulrich Plenzdorfs *Die neuen Leiden des jungen W.* (1976) und Christian Krachts *Faserland* (1995).[5]

Mit ihrer thematischen Ausrichtung auf die Identitätssuche und „Bewältigung oder Nichtbewältigung der Adoleszenzkrise (...) des modernen (männlichen) Subjekts“ wird die Gattung Adoleszenzroman zu einem „Projekt der Moderne“, so der Literaturwissenschaftler

---

[3] HALLET, Wolfgang und Birgit NEUMANN: Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung. In: HALLET, Wolfgang und Birgit NEUMANN (Hrsg.): *Raum und Bewegung in der Literatur: die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: Transcript (2009), 11.

[4] vgl. GANSEL, Carsten: Der Adoleszenzroman. In: Lange, Günter (Hrsg.): *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratu*r Bd. 1. Baltmannsweiler: Schneider-Verl. Hohengehren ([4]2005) 368, 380.

[5] ebd.

Hans-Heino Ewers.[6] Adoleszenzliteratur jüngeren Datums versucht, die psychischen und seelischen Prozesse ihrer Protagonisten nachvollziehbar zu machen und schafft es mit dieser einfühlenden Haltung viel besser, die "Pluralisierung jugendlicher Lebenswege bei gleichzeitigem Individualitäts- und Selbstfindungsanspruch"[7] in der Moderne zu erfassen. Es kann heute kaum mehr von einer einzigen typischen Form von Adoleszenz gesprochen werden und dementsprechend heterogen ist auch das Feld literarischer Texte, die als *Adoleszenzromane* diskutiert werden. In einem zweiten, synchronen Blick auf die deutschsprachige Gegenwartsliteratur wird deshalb der Frage nachgegangen, welche unterschiedlichen Raumkonzepte Adoleszenzromanen heute zugrunde liegen. Welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Raumdarstellung lassen sich bei der Analyse deutschsprachiger Adoleszenzromane des 21. Jahrhunderts feststellen? Welche Faktoren bedingen die literarische Raumkonstruktion auf welche Weise?

Die zweite Hypothese ergibt sich aus der Individualität der Adoleszenz: Die je nach individueller Entwicklung unterschiedlichen Adoleszenzbiographien bedingen in den Texten auch grundsätzlich unterschiedliche Raumkonstruktionen.

Es existieren einige Texte, in welchen die Adoleszenz im Rahmen eines *Road Trips* dargestellt wird. Beispielsweise wird in Paulus Hochgatterers *Caretta Caretta* (1999)[8] oder Wolfgang Herrndorfs *Tschick* (2010)[9] die jugendliche Sinnsuche als Reise dargestellt, die die eigene Identitätsentwicklung zum Ziel hat. Das Motiv der Reise im Adoleszenzroman ist an anderer Stelle bereits ausführlich untersucht worden[10], weshalb solche Texte in dieser Diplomarbeit nicht behandelt werden.

Es wurden stattdessen drei Texte ausgewählt, in denen sich die jugendliche Subjektverortung auf unterschiedliche Weise gestaltet. Der 2004 entstandene Roman *Neue Vahr Süd* (2004), spielt in Bremen in den 1980er Jahren. Die gesellschafts- und wirtschaftspolitischen Umbrüche dieser Zeit lassen auch junge Erwachsene nicht kalt. Untersucht wird, mit welchem Blick der Autor Sven Regener den Raum einer vergangenen Zeit konstruiert. Welches Bild wird von Jugend in einer westdeutschen Provinzstadt gezeichnet? Im chronologisch ältesten Roman

---

[6] EWERS, Hans-Heino: *Jugendkultur im Adoleszenzroman : Jugendliteratur der 80er und 90er Jahre zwischen Moderne und Postmoderne.* Weinheim: Juventa (1994), 9.

[7] ebd.

[8] vgl. HOCHGATTERER, Paulus: *Caretta Caretta: Roman.* Wien: Deuticke (1999).

[9] vgl. HERRNDORF, Wolfgang: *Tschick: Roman.* Berlin: Rowohlt (2010).

[10] vgl. Amon, Daniela: *Ist der Weg das Ziel?: das Motiv des Roadtrips in der aktuellen deutschsprachigen Adoleszenzliteratur.* Diplomarbeit. Univ. Wien (2014).

gehört der gelernte Speditionskaufmann Frank einem anderen Milieu an als seine Freunde, die fast ausschließlich politische Studenten sind. Eine Hauptfrage bei der Analyse des Werkes wird die nach Franks Position in seinem Freundeskreis sein.

Ich nannte ihn Krawatte (2012, Kapitel 5) bietet sich für eine Raumanalyse eines Adoleszenzromanes an, da die Autorin Milena Michiko Flašar die Geschichte eines jungen Japaners geschrieben hat, der in seiner Jugend sämtliche Anknüpfungspunkte an die Gesellschaft verloren hat und sie nun wiederfinden möchte, was besonders über die Raumsituation dargelegt wird. Es wird gezeigt, wie über die Raumdarstellung die adoleszente Entwicklung in der Literatur dargestellt werden kann. Eine Frage, die die Untersuchung beantwortet, ist jene nach der spezifisch japanischen Adoleszenz, sollte es eine solche geben.

In den letzten Jahren begannen Literaturwissenschaftlerinnen vermehrt, sich nach der Konzeption von Adoleszenzromanen mit weiblicher Hauptperson zu fragen und inwiefern sich solche von Texten mit männlichen Protagonisten unterscheiden.[11] Diese Frage wird aus einer raumtheoretischen Perspektive anhand von Cornelia Travniceks *Chucks* (2012, Kapitel 6) erörtert. Die Protagonistin Mae durchlebt in ihrer Adoleszenz eine traumatisierende Erfahrung ein zweites Mal, die Lebensphase wird ihr zum Prüfstein der eigenen Entwicklung.

1.1. Was ist Adoleszenz? – Entwicklungspsychologische und soziologische Erkenntnisse

Eine recht gemeinläufige Definition von Adoleszenz versteht die Adoleszenz als „Übergangsperiode zwischen der Kindheit und dem Erwachsenenalter“[12]. Dass diese Definition wohl kaum der Komplexität und Vielfältigkeit der Prozesse, die in dieser Zeit ablaufen, gerecht werden kann, dürfte klar sein. Hilfreicher ist da die Unterscheidung zwischen Pubertät und Adoleszenz, in der erstere als der Prozess der Geschlechtsreife aufgefasst wird, während die zweite eine längere Phase der sozialen und psychischen Entwicklung meint.[13] Definiert werden an dieser Stelle ein jugendsoziologischer und ein entwicklungspsychologischer Adoleszenzbegriff, die sich aus dieser Adoleszenzdefinition von Peter Blos ergeben. Mit Horst Nickel argumentiert Günter Lange für einen Adoleszenzbegriff,

[11] vgl. NOGAL, Gerda: *Weibliche Adoleszenz in der neuesten deutschsprachigen Literatur: Narratologische Fallstudien.* Dresden: Neisse (2014), 8-9.

[12] CRONE, Eveline: *Das pubertierende Gehirn. Wie Kinder Erwachsen werden*. München: Droemer (2011), 13.

[13] BLOS, Peter: *Adoleszenz: eine Psychoanalytische Interpretation*. Stuttgart: Klett-Cotta (^{7}2001), 14.

der unterscheidet zwischen einer Entwicklungstendenz und einem Interesse auf die individuellen psychischen Entwicklungen, und einer damit verbundenen Tendenz auf die Unsicherheit bezüglich der Positionierung in Familie und Gesellschaft.[14]

Der Ablauf der Adoleszenz, die Integration des Jugendlichen in die Welt der Erwachsenen[15] ist in verschiedenen Gesellschaften unterschiedlich ausgeformt. In vormodernen Gesellschaften steht im Zentrum der Adoleszenz die Erlangung des Erwachsenenstatus über bestimmte Zeremonien und (religiöse) Rituale.[16]

Der französische Ethnologe Arnold van Gennep stellt in vormodernen Gesellschaften sogenannte *Übergangsriten (rites de passage)* fest, die er noch einmal genauer unterteilt in *Trennungsriten (rites de séparation), Schwellen- bzw. Umwandlungsriten (rites de marge)* und *Angliederungsriten* (*rites d'agregatión*).[17] Die Initiationsriten, die auch den Übergang zu einem "vollwertigen“ (im Sinn von "erwachsenen") Mitglied der Gesellschaft markieren, ordnet van Gennep den *rites de marge* zu. Vormoderne Rituale sogenannter *kalter Kulturen*, die höchst symbolische, punktuelle und zeremonielle Handlungsmuster sind, haben in der Moderne zum Großteil ihre Bedeutung verloren. [18]

Interessanterweise gibt es gerade im Zusammenhang mit dem Wechsel von der Kindheit zur Jugendphase auch heute noch einen gewissermaßen ritualisierten Akt: das Gestalten des eigenen Jugendzimmers. In Möbelhäusern gibt es ganze Abteilungen, die Jugendzimmer in verschiedensten Ausgestaltungen anbieten. Mit der Einrichtung eines eigenen Jugendzimmers wird für viele junge Menschen symbolisch ein neuer Lebensabschnitt eingeläutet. Adoleszenz und Jugend sind damit eng mit räumlichen Veränderungen verbunden. Plötzlich beginnen Schilder mit Aufschriften wie „Vorsicht! Teenager in der Pubertät“[19] die Türen zu den Zimmern der jungen Erwachsenen zu zieren.

---

[14] LANGE, Günter: *Erwachsen werden: jugendliterarische Adoleszenzromane im Deutschunterricht. Grundlagen – Didaktik – Unterrichtsmodelle.* Baltmannsweiler: Schneider- Verl. Hohengehren (2012), 7.

[15] ebd.

[16] KING, Vera: *Die Entstehung des Neuen in der Adoleszenz. Individuation, Generativität und Geschlecht in modernisierten Gesellschaften*. Wiesbaden: Springer (^{2}2013) (= Adoleszenzforschung. Zur Theorie und Empirie der Jugend aus transdisziplinärer Perspektive, Bd.1), 39-40.

[17] GENNEP, Arnold van: Übergangsriten. Frankfurt am Main: Campus (1999), 21.

[18] ebd.

[19] https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/71ha2IzU-9L._SX355_.jpg

In modernen westlichen Gesellschaften (und *heißen Kulturen*) wird den Jugendlichen zudem ein *Zeitraum* zugestanden, in welchem sich die Übergangsphase zum Erwachsenenalter vollzieht. Erik Erikson spricht in dem Zusammenhang von einem *psychosozialen Moratorium*, das von verschiedenen Kulturen und Gesellschaften institutionalisiert wird, um den Jugendlichen eine Aufschubperiode einzuräumen, in welcher die Übernahme erwachsener Verpflichtungen zugunsten der adoleszenten Entwicklung verschoben wird.[20]

Wenn Günter Lange die Adoleszenzphase je nach Bildungsbiographie des Einzelnen zwischen dem 12. und 30. Lebensjahr definiert,[21] so wird deutlich, dass heute von einem hochgradig individuell geprägten Phänomen ausgegangen werden muss. Angesichts der Pluralisierung von Geschlechts- und Generationenbeziehungen wird heute von einer "Diversifizierung von Lebensverläufen"[22] ausgegangen, die es auch schwierig macht, der Adoleszenz gesellschaftsübergreifend einen festgelegten Zeitraum zuzuweisen. Rolf Oerter und Eva Dreher argumentieren mit Robert Havighurst für sogenannte Entwicklungsaufgaben, mit denen sich Jugendliche im Lauf der Adoleszenz auseinandersetzen. Dazu gehören der Aufbau eines Freundeskreises, das Akzeptieren der eigenen körperlichen Erscheinung und Geschlechtsrolle, die Aufnahme intimer Beziehungen, die Unabhängigkeit vom Elternhaus, Berufsorientierung, sowie die Entwicklung einer eigenen Identität, Weltanschauung und Zukunftsvorstellungen.[23]

1.2. Generationstypen im 20. und 21. Jahrhundert

> Denn in schwäbischen Landen gibt es für begabte Knaben, ihre Eltern müßten denn reich sein, nur einen einzigen schmalen Pfad: durchs Landexamen ins Seminar, von da ins Tübinger Stift und von dort entweder auf die Kanzel oder aufs Katheter. Jahr für Jahr betreten drei bis vier Dutzend Landessöhne diesen stillen, sicheren Weg, magere, überarbeitete Neukonfirmierte durchlaufen auf Staatskosten die verschiedenen Gebiete des Humanistischen Wissens und

[20] ERIKSON, Erik H.: *Jugend und Krise: die Psychodynamik im sozialen Wandel*. Stuttgart: Klett (1970), 161.
[21] LANGE (2012), 8-9.
[22] KING (2013), 22.
[23] OERTER Rolf und Eva DREHER: Jugendalter. In: OERTER, Rolf und Leo MONTADA (Hrsg.): *Entwicklungspsychologie*. Weinheim, Basel: Beltz (^{6}2008), 281.

> treten acht oder neun Jahre später den zweiten, meist längeren Teil ihres Lebensweges an, auf welchem sie dem Staate die empfangenen Wohltaten heimbezahlen sollten.[24]

Wenn in der Sozialwissenschaft über den Begriff Jugend diskutiert wird, so herrscht Konsens darüber, dass der Begriff zeit- oder epochen-, aber auch gesellschaftsspezifisch aufzufassen, also kulturgeschichtlich determiniert ist.[25] Zu jeder Zeit wurden dabei bestimmte jugendliche Gruppen zum Symbol für die *gesamte Jugendgeneration* der entsprechenden Zeit:

> In soziologischen und modernisierungstheoretischen Darstellungen spricht man daher von ‚Generationsgestalten' (Helmut Fend), die durchschnittstypisch hinsichtlich der Einstellungen, der Meinungen, der Gewohnheiten, der Ideale sind und durch jeweils prägende historisch-politische Ereignisse gekennzeichnet werden.[26]

Solche *Generationstypen* lösen einander im Verlauf des 20. Jahrhunderts in Zeiträumen von ca. fünf bis zehn Jahren ab.[27] Damit reagiert jede jugendliche Generation anders auf die Ereignisse ihrer Zeit. Die politische Generation antiautoritärer Jugendlicher am Ende der 1960er Jahre wird in den 1980er Jahren beispielsweise von der „verunsicherten Generation" abgelöst. In den 1990er Jahren pluralisiert sich der Jugendbegriff zunehmend, man spricht von der „Techno-Generation", „Millenniums-Generation", „Generation X", und „Generation Y".[28] Diese sehr unscharfe Fülle an Begriffen deutet schließlich auf das Unvermögen hin, die verschiedenen, hoch individuell geprägten Jugenderfahrungen Jugendlicher in der Postmoderne unter einem einzelnen Generationstyp zu fassen. Es gibt also, anders als zur Jahrhundertwende, nicht mehr nur einen einzigen Weg, wie in Hesses Interpretation der Adoleszenzthematik in *Unterm Rad* dargestell*t.* Das Bild, das Hermann Hesse von einer typischen Adoleszenzbiographie eines "begabten Knaben" der Zeit um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert suggeriert, ist eines, das das Leben in Sequenzen teilt. Eines, in dem es einen klar geregelten Übergang vom Jugendalter ins Erwachsenenleben gibt, der meistens

---

[24] HESSE, Hermann: Unterm Rad. In: Michels, Volker (Hrsg.): *Hermann Hesse. Sämtliche Werke. Band 2. Die Romane.* Frankfurt am Main: Suhrkamp (2001), 139.

[25] GANSEL (2005), 362.

[26] GANSEL, Carsten: Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Störung - Adoleszenz und Literatur. In: GANSEL, Carsten und Pawel ZIMNIAK (Hrsg.): *Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Aufstörung. Bilder von Adoleszenz in der deutschsprachigen Literatur.* Heidelberg: Winter (2011), 18.

[27] vgl. ebd.

[28] ebd., 19.

durch den "Beginn einer Berufsbiographie" oder eine "Familiengründung" eindeutig markiert ist.[29] Hesses Roman liest sich auch als Kritik am Wilhelminischen Obrigkeitsstaat und dessen starrer Sozialstruktur einer Ständegesellschaft.[30] Eine Jugend, die damals schon zunehmend auf ihre Autonomie beharrte, kann mit der für die *erste Moderne* typischen Vorstellung eines sequenziellen und klar festgelegten Ablaufs vorwiegend männlicher Adoleszenz nichts mehr anfangen, sie wird im Laufe der sogenannten *zweiten Moderne*[31] stark aufgeweicht:

> Die Stichworte lauten: Entdramatisierung des Generationenkonflikts, Individualisierung, Pluralisierung, Medialisierung, „Ende des Selbst" bzw. Abkehr von rigiden Identitätskonzepten – all dies bisweilen zusammengefaßt unter der Überschrift: „Jugend und Postmoderne".[32]

Fest steht, dass in der Adoleszenzphase "der Generationenwechsel einerseits vorbereitet, andererseits aufgeschoben wird" – und dass in diesem Sinne „Jugend oder Adoleszenz jenen sozialen Raum der generativen Transition darstellen, in der sich die Generationenspannung oder die strukturelle Ambivalenz zwischen den Generationen mit größter Wirkmächtigkeit entfaltet."[33] Vera King versteht unter *Jugend* damit einen ganz eigenen sozialen Raum und definiert diese in Abgrenzung der Generationen, zwischen welchen grundsätzlich ein ambivalentes Verhältnis besteht. Im Umkehrschluss bedeutet das, dass jede Gesellschaft eine eigene Jugend hat. Beschäftigt man sich nun mit der Jugend, so muss diese Auseinandersetzung auch Rückschlüsse über die Gesellschaft zulassen, innerhalb welcher sich die Adoleszenz abspielt. Hans Giebenrath arbeitet sich an einer patriarchalen Gesellschaft ab, in der der Vaterkonflikt noch eine große Rolle spielt.[34] Für spätere Protagonisten, deren Zeit eine der „Entdramatisierung des Generationenkonfliktes"[35] ist, tun sich solche Konflikte nicht auf.

---

[29] KING (2013), 21.
[30] GANSEL (2011), 20.
[31] „Aus jugend- oder adoleszenztheoretischer Sicht lässt sich die "erste" Moderne durch das Entstehen von (männlicher) Jugend kennzeichnen, die sich im Verlauf der „zweiten" Moderne erstens verbreitet, zweitens entstandardisiert und drittens in Hinblick auf die Generationenbeziehungen informalisiert. [Es] bedeutet dies, dass im Zuge des Strukturwandels von Jugend in der zweiten Moderne zur männlichen Adoleszenz weibliche Adoleszenz hinzukommt und sich zugleich die Ausformungen der Generationenbeziehungen verändern." - KING (2012) 20.
[32] EWERS (1994), 9.
[33] KING (2013), 25.
[34] vgl. GANSEL (2008), 367.
[35] EWERS (1994), 9.

1.3. Der Literaturdiskurs um den Adoleszenzroman

Um die Bedingungen für die Etablierung einer eigenen Gattung "Adoleszenzroman" in den 1980er-Jahren nachvollziehbar zu machen, ist ein kurzer Blick auf die beginnende Überschneidung der bis dahin getrennten Diskursräume "Kinder- und Jugendliteratur" und "Erwachsenenliteratur" hilfreich. Eine viel diskutierte Frage im Diskurs um den Adoleszenzroman ist nämlich jene nach der Zuordnung zur Kinder- und Jugendliteratur oder zur Erwachsenenliteratur.
Um bei einer räumlichen Metaphorik zu bleiben: Das Bücherregal, in dem das Buch steht, hat großen Einfluss auf die Wahrnehmung des Buches:

> Jugendromane, die auf den Rückseiten von Kinderbuchprospekten beworben und im Buchladen zusammen mit Bilder und Kinderbuch in einer Ecke stehen, werden von Jugendlichen mittlerweile kaum noch wahrgenommen; ein Überleben haben sie nur noch als Konfirmationsgeschenk.[36]

Dies ist keine neue Entwicklung. Schon im 18. Jahrhundert bestand eine Diskrepanz zwischen dem tatsächlichen Lesestoff jugendlicher LeserInnen und den Vorstellungen institutionell intendierter *Kinder- und Jugendliteratur*. Hans-Heino Ewers, zentrale Figur in der Kinder- und Jugendliteraturforschung bemerkt dazu fast schon lakonisch: "Für anspruchsvolle jugendliche Leser stellte seitdem das 'offizielle', das pädagogisch kontrollierte Jugendbuch stets nur eins unter mehreren Lektüreangeboten dar – oft nicht gerade das verlockendste.“[37] Schon zu seiner Entstehungszeit galt der allgemeinliterarische (Adoleszenz-)Roman *Die Leiden des jungen Werthers* von Goethe als Lieblingsstoff einer jugendlichen Leserschaft.[38]
Eine Annäherung jugendliterarischer an allgemeinliterarische Formen fand allerdings erst in den 1970er Jahren statt, die Grenzen zwischen Jugendliteratur und Erwachsenenliteratur scheinen seither durchlässig geworden zu sein.[39] In den 1980er Jahren wird die sogenannte problemorientierte Kinder- und Jugendliteratur abgelöst: Nicht länger ist man an einer

---

[36] EWERS, Hans-Heino: Vom 'guten Jugendbuch' zur modernen Jugendliteratur. In: NEULAND, Eva (Hrsg.): *Jugendsprache- Jugendliteratur- Jugendkultur. Interdisziplinäre Beiträge zu sprachkulturellen Ausdrucksformen Jugendlicher*. Frankfurt am Main: Peter Lang (^{2}2007), 253.
[37] ebd., 252.
[38] ebd., 253.
[39] KAULEN, Heinrich: Jugend-und Adoleszenzromane zwischen Moderne und Postmoderne. In: *1000&1 Buch* Bd.1, (1999), 7.

erzieherischen Erzählhaltung interessiert.[40] Ulrich Plenzdorf hatte mit seinem Erfolgsroman *Die neuen Leiden des jungen W.* einen Finger am Puls der Zeit. 1976 erschienen, liest sich der Roman an verschiedenen Stellen programmatisch für die literarischen Entwicklungen der Zeit. Auch Plenzdorfs Protagonist Edgar Wibeau macht seine Kritik an einem pädagogisch instrumentalisierten Medienkonsumverhalten laut:

> Ich sagte ihm, daß ein Film, in dem die Leute in einer Tour lernen und gebessert werden, nur öde sein kann. Daß dann jeder gleich sieht, was *er* daraus lernen soll, und daß kein Aas Lust hat, wenn er den ganzen Tag über gelernt hat, auch abends im Kino noch zu lernen, wenn er denkt, er kann sich amüsieren.[41]

An die Stelle eines Erziehungsanspruches rückt eine moralisch neutrale Erzählposition.[42] Hans-Heino Ewers bemerkt seit Ende der 1960er Jahre eine „Emanzipation der Jugendliteratur", sie möchte nicht anders behandelt werden als die Erwachsenenliteratur. Der offene Leserbezug allgemeinliterarischer Werke war nun auch der Jugendliteratur ein zentrales Anliegen.[43] Die moderne Jugendliteratur ist in diesem Sinn erwachsen geworden. In den 1990er Jahren folgte konsequenterweise die Vermarktung der „Crossover-Literatur", bei der die Grenzen zwischen Jugend- und Erwachsenenliteratur verwischt werden.[44]

> Die Kluft zwischen den im erwachsenenliterarischen Bereich seit Goethes "Werther" heimischen modernen Adoleszenzroman auf der einen, der im Medium "Jugendbuch" publizierten Literatur auf der anderen Seite (...) hat sich seit den 70er Jahren weitgehend geschlossen; es kann hier von einer "jugendliterarischen Eingemeindung" des modernen Adoleszenzromans gesprochen werden.[45]

Bettina Kümmerling-Meibauer spricht auch von der "Einführung von Formmerkmalen und Themen der Erwachsenenliteratur" bei einer zunehmenden thematischen und ästhetisch-narrativen Komplexität.[46] Seit den 1980er Jahren besteht zudem die Tendenz, jugendlichen

[40] KÜMMERLING-MEIBAUER, Bettina: *Kinder- und Jugendliteratur. Eine Einführung*. Darmstadt: WBG 2012.
[41] PLENZDORF, Ulrich: *Die neuen Leiden des jungen W.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, 42.
[42] KÜMMERLING-MEIBAUER (2012), 72.
[43] EWERS (2007), 251.
[44] KÜMMERLING-MEIBAUER (2012), 76.
[45] EWERS (2007), 253.
[46] KÜMMERLING-MEIBAUER (2012), 72.

Charakteren eine psychologische Tiefe zu verleihen. Oft geht es um eine ganz individuelle Sinnsuche, bei der die Gefühls- und Gedankenwelt der Protagonisten in den Fokus genommen wird. Deshalb spricht Kümmerling-Meibauer in dem Zusammenhang auch von einem sogenannten *psychologischen Realismus,* der seit Ende der 1980er Jahren die Kinder- und Jugendliteratur mitbestimmt.[47]

1.3.1. Gattungsmerkmale

Die Gattung der Stunde war dabei der Adoleszenzroman, welcher viele dieser neuen Ansprüche der Kinder- und Jugendliteratur in sich vereint. Es ist vielleicht kein Zufall, dass sich eine eigene Gattung Adoleszenzroman relativ zeitgleich mit diesen Veränderungen in der Kinder- und Jugendliteratur gefestigt hat, obwohl es auch Texte älteren Datums gibt, die sich mit ähnlichen Themenstellungen aus einer einfühlenden und eben nicht pädagogischen Perspektive auseinandersetzten, etwa zum Teil die romantischen Kunstmärchen im 18. Jahrhundert oder die Schulromane der Zeit der Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert.[48] Neben der bisher bestehenden allgemeinliterarischen Form entwickelte sich in den 1980ern mit den eben ausgeführten Veränderungen formal- und erzähllogischer Merkmale in der Jugendliteratur auch eine jugendliterarische Form des modernen Adoleszenzromans.[49]

Es dürfte bei der Abgrenzung von einer erzieherischen Kinder- und Jugendliteratur nützlich gewesen sein, dass der Adoleszenzroman traditionell für eine erwachsene Leserschaft geschrieben wurde und damit ursprünglich als eine allgemeinliterarische Erscheinung aufgefasst wurde.[50] Dadurch konnte sich die Gattung klar abgrenzen von der Vorstellung einer Zielgruppenliteratur, wie es die Jugendliteratur dezidiert war. So schätzt Gansel die der Erwachsenenliteratur entnommenen Erzählmuster gar als „gattungsprägend“ ein.[51]

Heinrich Kaulen erklärt die Popularität der Gattung durch ihre Fähigkeit, den vielseitigen modernen und individuellen adoleszenten Identitäten der jugendlichen Leserschaft viel eher entsprechen zu können als eine moralisierende und pädagogisierte Erziehungsliteratur, die in ihrer Einseitigkeit nicht mehr adäquat auf die "Vielzahl miteinander konkurrierender Sinnsysteme" reagieren kann.[52]

---

[47] ebd., 72-73.
[48] Gansel (2008), 362.
[49] ebd., 363.
[50] KAULEN (1999), 7.
[51] GANSEL (2008), 363.
[52] KAULEN (1999), 6.

Im Adoleszenzroman werden adoleszente Protagonisten zu einem bestimmten Zeitpunkt, oder besser, einem Lebensabschnitt angetroffen, in dem sie oft weitreichende Erfahrungen machen und Entwicklungen durchleben. Von zentraler Bedeutung sind für die Hauptfiguren Fragen nach der eigenen Identität innerhalb einer Gesellschaft, wobei dieses Spannungsverhältnis zwischen Individualität und gesellschaftlicher Einpassung im Adoleszenzroman als krisenhafte Erfahrung dargestellt werden kann; genauso besteht aber die Möglichkeit eines lustvollen Erlebens der Adoleszenz vor allem in postmodernen Ausprägungen der Romanform.[53]

In Anlehnung an die oben herausgearbeiteten Entwicklungsaufgaben in der Adoleszenz formuliert Carsten Gansel ähnlich gelagerte Themenbereiche für die Adoleszenzliteratur:

a) die Ablösung von den Eltern
b) die Ausbildung eigener Wertvorstellungen (Ethik, Politik, Kultur usw.)
c) das Erleben erster sexueller Kontakte
d) das Entwickeln eigener Sozialbeziehungen
e) das Hineinwachsen oder das Ablehnen einer eigenen sozialen Rolle.[54]

Der adoleszente Protagonist in Plenzdorfs *Die neuen Leiden des jungen W.* ist sich des Ablaufdatums seiner Situation bewusst, seine Überlegungen zum Thema Arbeit (das Hineinwachsen oder Ablehnen einer eigenen sozialen Rolle) lesen sich wie eine jugendliche Perspektive auf das psychosoziale Moratorium:

> Ich hatte nichts gegen Arbeit. Meine Meinung dazu war: Wenn ich arbeite, dann arbeite ich, und wenn ich gammle, dann gammle ich. Oder stand mir etwa kein Urlaub zu? Aber es soll keiner denken, ich hatte vor, ewig auf meiner Kolchose zu hocken und das. Man denkt vielleicht erst, das geht. Aber jeder einigermaßen intelligente Mensch weiß, wie lange. Bis man blöd wird, Leute. Immer nur die eigene Visage sehen, das macht garantiert blöd auf die Dauer. Das popt dann einfach nicht mehr. Der Jux fehlt und das. Dazu braucht man Kumpels, und dazu braucht man Arbeit. Jedenfalls ich. Bloß so weit war ich noch nicht. Vorläufig popte es noch.[55]

[53] GANSEL (2008), 362.
[54] GANSEL (2005), 371; siehe auch: KAULEN (1999), 7.
[55] PLENZDORF (1976), 66.

Wibeau übersieht dabei völlig, dass ihm diese Haltung von einem Erwachsenen ermöglicht wird. Die Laube, in der er in Berlin lebt, gehört den Eltern eines Freundes von Edgar. Sein Aufenthalt dort hängt gewissermaßen von deren gutem Willen ab. Wenn es im Adoleszenzroman um das „Spannungsverhältnis zwischen Individuation und sozialer Integration in einer eigenständigen Lebensphase mit eigener selbsterlebbarer Qualität“[56] geht, so verdeutlicht dieses Zitat, dass Edgar Wibeau ein Protagonist ist, der mit sich selbst einen Konflikt zwischen Selbstfindung und sozialem Verantwortungsbewusstsein aushandelt. Der Roman kann insofern als prototypisch für die Gattung des (modernen) Adoleszenzromans gelten.

1.3.2. Der Adoleszenzroman als „Zeitroman“

Der Literaturwissenschaftler Hans-Heino Ewers hat den Diskurs um Jugendliteratur wesentlich mitgeprägt. Er hält über die moderne Jugendliteratur ihre strenge Realitätsbezogenheit fest. Der neuen Jugendliteratur geht es um eine Darstellung jugendlicher Lebenswelten, die die jeweiligen historischen Rahmenbedingungen berücksichtigt, in denen sich die Adoleszenz vollzieht. Es handelt sich bei der Gattung um eine, die um eine möglichst *realistische* Erzählhaltung bemüht ist und welche sensibel auf die den Romanen zugrundeliegende Gesellschaftsstruktur Bezug nimmt.[57] Für die Literaturwissenschaft ergibt sich daraus eine "zeitdiagnostische Qualität" der Jugendliteratur allgemein, insbesondere aber auch der Adoleszenzromane. Im Adoleszenzroman soll also mittels der Darstellung der ganz eigenen Lebensphase auch ein Bild der Gesellschaft übermittelt werden, welche eben als Rahmenbedingung für die Lebensphase verstanden wird. Ewers plädiert in dem Zusammenhang dafür, den "neuen Jugendroman" als "Zeitroman" zu lesen.[58]

Der Adoleszenzroman ist damit keineswegs nur ein Roman über jugendliche Befindlichkeiten, sondern immer auch ein gewisses Zeitzeugnis. Aus dieser Perspektive ist es nicht verwunderlich, dass Ewers eine auffällige autobiographische Tendenz in Adoleszenzromanen bemerkt:

[56] GANSEL (2005), 362.
[57] EWERS (1994), 7.
[58] ebd.

> Allem Anschein nach fühlen sich die Schreibenden dort am sichersten, wo es um die literarische Verarbeitung der eigenen Jugend, wo es um Adoleszenzerfahrungen und subkulturelle Prägungen der eigenen Generation geht.[59]

Die Erzählweise in Adoleszenzromanen basiert auf den oben argumentierten entwicklungspsychologischen und soziologischen Momenten, die die Adoleszenz in der Moderne bestimmen, die sich nach Faktoren wie Epoche, Klasse oder Gesellschaft eben unterscheiden. Da also eine Angleichung an die Erwachsenenliteratur vor allem hinsichtlich formaler Kriterien, literarischer Konventionen, sowie Darbietungs- und Erzählweise bzw. Stil stattfand, lässt sich vielleicht nur noch ein eindeutiges Positionierungsmerkmal der Jugendliteratur feststellen: die charakteristische thematische Ausrichtung:

> Jugendliche haben ihre speziellen Probleme und Nöte und erwarten zu Recht, dass eine Jugendliteratur, die ihren Namen verdient, sich dieser in besonders ernster und intensiver Weise annimmt.[60]

Um die Texte, die zur Gattung gehören besser einordnen zu können, unterscheidet Carsten Gansel im Wesentlichen drei (bzw. vier) Typen des Adoleszenzromans: den *klassischen, modernen* und *postmodernen Adoleszenzroman (*sowie darauffolgend die *sogen. Pop-Literatur),* in denen die Adoleszenzthematik je unterschiedlich behandelt wird.[61]
Um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert entstand eine Reihe von Texten, den *Schulromanen,* in welchen jugendliche Protagonisten daran scheitern, angesichts der Einflussnahme übermächtiger Väter und der Institution Schule für sich einen Platz in der zerfallenden bürgerlichen Gesellschaft einzunehmen. Texte wie Hesses *Unterm Rad (1906)* waren dabei von einem radikalen Negativismus geprägt: „Der unlösbare Konflikt zwischen den zumeist männlichen Protagonisten und den Vätern sowie der Institution Schule mündet im tragischen Ende, ja in der Katastrophe.“[62]
In seiner Typologie reagiert Gansel damit auf die Generationsgestalten, die in der jeweiligen Form des Adoleszenzromans verewigt sind. Im Gegensatz zur klassischen Ausprägung kommt

[59] ebd., 8.
[60] EWERS (2007), 252.
[61] GANSEL (2005), 368, 380.
[62] GANSEL (2008), 367.

es dem modernen Adoleszenzroman auf die für die Moderne typische Suche nach der eigenen Identität, einer Aushandlung der ganz eigenen, subjektiven Positionierung in der Welt an.[63] Die Narration ist dabei immer geprägt von der Dichotomie Jugend – Erwachsen sein:

> Die jugendlichen Protagonisten opponieren gegen die Normen und Leistungsanforderungen der Gesellschaft; einer als festgefügt empfundenen fantasielosen, kalten Welt der Erwachsenen steht die Welt der Jungen entgegen, die voll von Freiräumen für Fantasie, Spiel, Selbstständigkeit, Emotionalität ist.[64]

Bereits hier deutet sich eine jugendliche Welt an, die den Schluss nahelegt, dass im Adoleszenzroman eine ganz eigene räumliche Ordnung besteht, mittels welcher die Jugend als eigene Lebensphase besonders hervorgehoben wird. Gleichermaßen aber scheint die Räumlichkeit der außerliterarischen Wirklichkeit die Themen, Stoffe und Sujets im Adoleszenzroman in einem besonderen Maß zu prägen. Das führt zum Thema der Arbeit: Der Raumkonzeption in modernen und postmodernen Adoleszenzromanen.

2. Einführung in die Raumanalyse

Eine Neuorientierung in den Kulturwissenschaften hin zum Raum vollzog sich nicht zufällig in den 1980er Jahren – damals entstand mit dem Fall des Eisernen Vorhanges eine geopolitisch völlige neue Raumsituation. Heute werden durch die beginnende Globalisierung alte nationalstaatlich geprägte Raumordnungen zugunsten von globalen Netzwerken in den Hintergrund gedrängt. Doris Bachmann-Medick nennt den *spatial turn* ein „Kind der Postmoderne“, mit welchem das jahrelange Primat der Zeit beendet wurde. [65]

Nach Bachmann-Medick lassen sich die meisten Ansätze im *spatial turn* auf einen Text Henri Lefebvres zurückführen, der den Raum als Erzeugnis einer sozialen Praxis auffasst. Lefebvres Erkenntnis ist, dass der Raum ein soziales Produkt ist, und dass jede Gesellschaft ihren eigenen Raum produziert.[66]

---

[63] vgl. ebd., 368.

[64] ebd.

[65] BACHMANN-MEDICK, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt [2] (2009a), 284.

[66] vgl. LEFEBVRE, Henri: Die Produktion des Raums (1974). In: DÜNNE, Jörg und Stephan GÜNZEL (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften.* Frankfurt am Main: Suhrkamp ([8] 2015), 330.

> Es sind also die gelebten, sozialen Praktiken der Raumkonstitution, auch der Ein- und Ausgrenzungen auf die hin die meisten raumbezogenen Untersuchungseinstellungen im Zuge der Raumwende ausgerichtet sind.[67]

Der zu untersuchende Raumbegriff ist also weniger ein geographischer, als einer, der als gesellschaftlicher Produktionsprozess zu verstehen ist, der damit durchaus auch politisch ist. Dem *spatial turn* wohnt damit ein imperialismus-kritisches und postkoloniales Moment inne.[68] Allein schon das kulturanalytische Begriffsvokabular, mit dem versucht wird, die gesellschaftlichen Verhältnisse zu beschreiben, verweist auf den räumlichen Charakter der Diskussion: „Ränder, Grenze, (...), Deterritorialisierung, Zentrum - Peripherie (...)"[69]
Der *spatial turn* erschöpft sich für Bachmann-Medick nicht in der verstärkten thematischen Auseinandersetzung mit der Kategorie „Raum". Vielmehr geht es um die Etablierung eines räumlichen Denkens allgemein. Daher fordert Bachmann-Medick, Raum als Analysekategorie und Konstruktionsprinzip sozialen Verhaltens aufzufassen.[70]

> Ein derart komplexer operativer Raumbegriff führt den *spatial turn* aus dem Blickwinkel der einzelnen Disziplinen einerseits auf die Fährte einer politischen Raumperspektive und Raumpolitik, insofern er sich als ein unverzichtbarer Ordnungsbegriff angesichts der Kontingenzen der globalen Welt anbietet.[71]

2.1. Die literaturwissenschaftliche Raumtheorie

Die Literaturwissenschaft hat bedeutende raumtheoretische Texte (etwa Homi Bhabhas *Third Space)* hervorgebracht, die in verschiedenen Disziplinen Anklang gefunden haben und so den *spatial turn* gewissermaßen auch mitgetragen haben. Der Literaturwissenschaftler Michael Frank kontrastiert zwei Positionen zum spatial turn. Mit Karl Schlögel argumentiert er einen *turn,* der vor allem als Verlagerung des Forschungsgegenstandes auf bisher unerforschte Teilaspekte zu verstehen ist. Dadurch eröffnen sich zugleich auch neue Perspektiven auf die

[67] BACHMANN-MEDICK (2009a), 291.
[68] ebd., 294.
[69] ebd., 304.
[70] ebd., 303-304.
[71] ebd., 304

existierende Forschungsliteratur.[72] Schlögel bemerkt eine „Pluralisierung der Räume“ bis hin zur Unübersichtlichkeit der Terminologie von historischen über politische bis hin zu literarischen Räumen. Er versteht damit unter *spatial turn* eine „gesteigerte Aufmerksamkeit für die Räumlichkeit der geschichtlichen Welt – nicht mehr, aber auch nicht weniger.“[73]

Wolfgang Hallet und Birgit Neumann merken in der Einleitung zu ihrem Sammelband an: „Was genau versteht die Literaturwissenschaft unter ‚Raum‘? Die Antwort muss wohl lauten: vieles – und viel Verschiedenes.“[74] Die Literaturwissenschaft soll im Rahmen des *spatial turn* nicht nur Forschungsansätze aus verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen wie der Soziologie, Psychologie oder Geographie aufgreifen und produktiv weiterverwenden, sondern auch das „eigene theoretische, methodische und begriffliche Repertoire unter raumtheoretischen Gesichtspunkten überprüfen.“ [75]

Die literarische Raumdarstellung ist beschränkt sich nicht auf die bloße Existenz von Schauplätzen, an denen sich die Handlung abspielt. Sie ist vielmehr abhängig von kulturell bedingten Faktoren, wie den der Gesellschaft zugrundeliegenden Normen und Wertvorstellungen oder auch der Positionierung des Individuums innerhalb derselben – sie wird so selbst zum „kulturellen Bedeutungsträger“. [76]

> Räume in der Literatur, das sind menschlich erlebte Räume, in denen räumliche Gegebenheiten, kulturelle Bedeutungszuschreibungen und individuelle Erfahrungsweisen zusammenwirken.[77]

So wie die Phase der Adoleszenz also kulturgeschichtlich determiniert ist, ist es also auch die literarische Raumdarstellung.

2.1.1. Erzähltheoretische Überlegungen zum Raum am Beispiel von *Auerhaus*

Die erzählte Welt wird nicht nur mittels der Zeit, der Handlung und den Figuren erstellt, sondern genauso durch den Raum der Erzählung, der als solcher real oder fiktiv sein kann.

---

[72] FRANK, Michael C: Die Literaturwissenschaften und der *spatial turn*: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin. In: HALLET, NEUMANN (Hrsg.) (2009), 54.
[73] SCHIÖGEL (2003), 68-69.
[74] HALLET, NEUMANN (2009), 11.
[75] FRANK (2009), 56.
[76] ebd.
[77] ebd.

Bestimmte literarische Gattungen, etwa die Robinsonaden mit ihren insularen Raumkonzepten, werden wesentlich über den erzählten Raum definiert.[78]

Martínez und Scheffel verweisen auf die zentrale Frage nach der Wirklichkeitskonzeption literarischer Räume. Etwa durch reale Ortsnamen werden fiktionalen Texte in einer realen Geographie verankert, oder, im Gegenteil, durch fiktive Toponyme *außerhalb* der realen Welt definiert.[79] Wieder andere Romane, etwa der Adoleszenzroman *Auerhaus* spielen in einer Umgebung, die durch solche Toponyme nicht eindeutig verortbar wären. Der Roman spielt in einem nicht näher genannten Dorf in der westdeutschen Provinz. Der einzige Ortsname, der aufkommt, ist jener Berlins. Die deutsche Hauptstadt ist den Protagonisten vieler deutschsprachiger Adoleszenzromane Sehnsuchtsort. Allein in dieser Diplomarbeit wird unter anderem in *Auerhaus, Neue Vahr Süd* und *Chucks* Berlin als Ausweg aus der adoleszenten Situation imaginiert, wenngleich sich lediglich der Protagonist von *Neue Vahr Süd* tatsächlich ins Auto setzt, um dort hinzufahren.[80]

Der realistische, ländliche Charakter des Raumes wird in Auerhaus nicht über die Ortsnamen suggeriert, sondern durch die literarische Darstellung:

> Das Haus von Frieders Großvater stand mitten im Dorf. Die Straße, die am Haus vorbeiführte, endete an der Kirchenmauer, am Tor. Ein schwarzes, geschmiedetes Tor in einer Wand aus groben Steinen. Über die Mauer lugte der untersetzte Turm der evangelischen Kirche herüber wie ein dicker, missgünstiger Zwerg. Gott sei Dank war er eingesperrt.[81]

Martínez und Scheffel unterscheiden zwischen einem oft nur durch den Ortsnamen definierten Hintergrundraum, und den Schauplätzen, die ihrerseits oft unbestimmt bleiben.[82] Der Hauptschauplatz in *Auerhaus* ist das so benannte Haus, in das die Gymnasialschüler Frieder, der Ich-Erzähler Höppner, seine Freundin Vera und die reiche Cäcilia nach einem Selbstmordversuch Frieders auf Anraten seines Arztes einziehen.

Das Auerhaus ist der Raum des psychosozialen Moratoriums der Hauptfiguren. Die Adoleszenz wird über das Auerhaus als eine zeitlich begrenzte Phase symbolisiert, in der man

---

[78] MARTÍNEZ, Matías und Michael SCHEFFEL: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C.H. Beck ([10]2016), 154.

[79] ebd.

[80] siehe Kapitel 4.

[81] BJERG, Bov: *Auerhaus. Roman.* Berlin: Aufbau (2017), 48 (=*Auerhaus*).

[82] MARTÍNEZ, SCHEFFEL (2016), 155.

erwachsenes Leben ausprobieren und es sich nach eigenem Belieben gestalten kann, auch wenn die Protagonisten wissen, dass dies eine illusorische Vorstellung ist:

> Wir hatten immer so getan, als ob das Leben im Auerhaus schon unser richtiges Leben wäre, also ewig. Frieder sagte: „Du hast die Augen zu und treibst auf deine Luftmatratze, ein sanfter Wind weht, und du denkst, geil, jetzt lebe ich für den Rest meines Lebens hier in dieser Lagune, in der Südsee. Und dann machst du die Augen auf und merkst, es ist bloß ein Nachmittag am Baggerseee und zack, ist der auch schon vorbei.[83]

Die Frage nach der Erzählsituation zeigt, aus welcher Perspektive der erzählte Raum wahrgenommen wird. Es ist zu unterscheiden zwischen der Stimme, also dem Verhältnis des Erzählers zur Erzählung (Diegese) und der Fokalisierung. Der Erzähler kann außerhalb der Geschichte stehen – dann spricht man von einem *heterodiegetischen Erzähler.* Ist der Erzähler selbst Teil der Geschichte, spricht man von einem *homodiegetischen Erzähler,* ist er gleichzeitig auch noch *autodiegetischer Erzähler,* so handelt es sich beim Erzähler um die Hauptfigur, wie es in vielen Autobiographien der Fall ist.[84]

Je nachdem wie viel dieser Erzähler über die erzählte Welt *weiß*, spricht man von sogenannten *Fokalisierungen*. Die erzählte Welt kann in ihrer Gesamtheit berichtet werden. Der Erzähler hat einen Einblick in sämtliches Geschehen und keine eingegrenzte Wahrnehmung der Welt. In diesem Fall spricht man von Nullfokalisierung.

Berichtet der Erzähler nur so viel, wie der Protagonist weiß, nimmt er also ausschließlich aus dieser Perspektive wahr, spricht man von *interner Fokalisierung.* Man kennt dann in der Regel die Gefühlswelt dieser Personen recht gut.

Die dritte mögliche Fokalisierung ist die *externe Fokalisierung*, bei der der Leser das Geschehen durch eine Erzählhaltung vermittelt bekommt, die keinen Einblick in die Gefühlswelt der handelnden Personen zulässt, sondern in der die Handlung wie von außen beobachtet wird.[85]

Die Wahrnehmung der Welt des Textes hängt also ab von diesen beiden Faktoren, der Stimme und der fokalen Position des Erzählers. Die wahrnehmende Person in *Auerhaus* ist beispielsweise der Protagonist, seine Stimme vermittelt die Wahrnehmung:

---

[83] *Auerhaus,* 214.
[84] MARTÍNEZ, SCHEFFEL (2016), 85-88.
[85] ebd., 67-68.

> Als wir die Treppe zur Klapse hochgingen, blendete uns die weiße Hauswand. Ich drehte mich noch mal um. Die Wolkendecke war an ein paar Stellen aufgerissen. Sonne fiel auf gelbes Laub. Das Laub leuchtete. Das sah aus wie Löcher im Rasen. Als ob die Sonne von unten schien. Aus der Hölle oder so.[86]

Es handelt sich also um eine *autodiegetisch-homodiegetische Erzählsituation,* wenngleich die Fokalisierung im Laufe einer Erzählung wechselt. Der Ich-Erzähler in Auerhaus sieht in der neuen WG zunächst eine Möglichkeit, dem ihm unerträglichen Freund seiner Mutter zu entkommen.[87] Die Perspektive auf den Raum in Auerhaus zeugt zunächst von einem adoleszenten Narzissmus, der über die Fokalisierung zum Ausdruck gebracht wird. Höppners Freund Frieder hat einen Selbstmordversuch hinter sich und er denkt zuallererst nur an seine eigene unbefriedigende Situation zu Hause.

Eine Raumanalyse vorzunehmen bedeutet, zu durchleuchten, welche Schauplätze warum ausgewählt werden und wie sie dargestellt werden. Die Erzählperspektive ist dabei ein ganz wesentliches Element, da durch diese die Raumdarstellung eine je nach Erzählhaltung subjektive Färbung erhält, etwa bei einem Ich-Erzähler, wie das im Adoleszenzroman oft der Fall ist. Perspektivwechsel können damit auch Veränderungen in der Raumdarstellung nach sich ziehen. Eine solche narratologische Analyse der Werke soll in weiterer Folge beim Aufstellen jeweiliger „Hypothesen zur Funktionalisierung und Semantisierung des Raumes in der Literatur“ [88] helfen.

2.1.2. Gerhard Hoffmanns Raummodell

Literarische Räume erfahren auch eine Semantisierung.[89] Eine genauere Analyse literarischer Räume und ihrer narratologischen Konstitution versuchte Gerhard Hoffmann mit seinem dreigeteilten Modell *Anschauungsraum, Aktionsraum* und *gestimmter Raum.* Mit dieser Unterteilung versucht er, die vielfältigen Rollen literarischer Räume und ihre Beziehung zueinander zu beschreiben: Während der gestimmte Raum jener (für Hoffmann wichtigste)

[86] *Auerhaus,* 47.
[87] *Auerhaus*, 50.
[88] NÜNNING, Ansgar: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven. In: HALLET, NEUMANN (Hrsg.) (2009), 46.
[89] MARTÍNEZ, SCHEFFEL (2016), 155-158.

Teil des Raumes ist, aus dem seine Semantisierung hervorgeht, ist der Aktionsraum der Raum der literarischen Handlung. Der Anschauungsraum ist der Hintergrundraum der literarischen Erzählung. Festzuhalten ist, dass das Modell ein künstliches ist, dass vordergründig dazu dient, die vielfältigen Funktionen von Räumen in der Literatur besser sichtbar zu machen.[90]

Der gestimmte Raum

Der erste Teil von Hoffmanns Raumentwurf ist der gestimmte Raum. Gemeint ist hier ein Raum, der durch eine atmosphärische Aufladung zum Sinnträger eines Textes wird. Das kann der Fall sein, wenn die äußere Beschaffenheit des Raumes zum Sinnbild für innere, psychische Prozesse wird. [91]

Somit hängt die atmosphärische Färbung eines Raumes von der Erzählperspektive ab. Mit dieser Bestimmung hat der Raum gleichzeitig eine subjektive und eine objektive Natur. Der Raum ist *gestimmt* durch die Perspektive des erlebenden Subjekts, bleibt aber objektiv oder intersubjektiv nachvollziehbar. Darin sieht Hoffmann das sinnstiftende Potenzial von Räumlichkeit.[92] Erst durch dieses Verhältnis kann eine subjektive Färbung entstehen:

> Im gestimmten Raum sind die Dinge Ausdrucksträger, die eine geschlossene Ausdruckseinheit bilden. Auch Form, Farbe, Größe und andere 'objektive' Eigenschaften haben im gestimmten Raum allein expressiven Charakter: Sie lassen die Dinge traurig, oder heiter, sanft oder streng erscheinen, rufen das Erlebnis des Gewaltigen und Erhabenen oder des Zarten und Anmutigen hervor. In ihrer Gesamtheit und in ihrer einmaligen, nicht beliebig auswechselbaren Komposition bilden sie die Atmosphäre des Raums.[93]

Über die Beschreibung vermittelt der Autor Bov Bjerg den Eindruck eines alten, baufälligen Gebäudes. Der gestimmte Raum des Auerhauses, also dessen Atmosphäre ist zu Beginn keineswegs einladend:

> Die Haustür war alt und klapprig und nicht abgeschlossen. Griff aus Messing. Im Hausgang lag Dämmerung. Wir drehten am Lichtschalter. Die Lampe an der Decke ging an und machte alles noch

[90] vgl. HOFFMANN, Gerhard: *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit: poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman*. Stuttgart: Metzler (1978), 47.
[91] ebd., 55.
[92] ebd.
[93] ebd.

> dunkler. Es roch nach kaltem Lehm, von den Feldstiefeln, und sauer nach Gülle. Wir stiegen die Treppe hoch, vom Güllegeruch hinein in den Alteleutegeruch.[94]

Über Gerüche und Lichteindrücke wird der Raum gestimmt, dieser Raumeindruck ist aufgrund der Stimme und Fokalisierung als Eindruck aus der Perspektive des Protagonisten zu verstehen. Damit kann der Raum die Gefühlslagen der wahrnehmenden Person widerspiegeln.

Die Atmosphäre eines Raumes wird von Personen beeinflusst, die sich in einem Raum aufhalten oder eben nicht aufhalten. Ein Raum wird "eng", wenn eine bestimmte, etwa einschüchternde, Person diesen betritt.[95] Für Höppner ist das beispielsweise der Freund der Mutter. Um mit diesem nicht in einem Raum sein zu müssen, hat er sich beispielsweise einen Fernseher gekauft.[96] Ein paar Tage nachdem Höppner ins Auerhaus gezogen ist, macht sich so sogar eine deutliche Verbesserung seiner Haltung bemerkbar. In der Gegenwart des Freundes der Mutter ging er immer gebückt.

> Ich konnte im Haus rumgehen ohne Furcht, vom F2M2 einen dummen Spruch zu kassieren. Nach ein paar Tagen sagte Cäcilia. "Du gehst gar nicht mehr so gebückt. Du bist immer so gebückt gegangen im Haus, ganz komisch.[97]

Adoleszenzromane, die sich intensiv mit der Ablösung vom eigenen Elternhaus auseinandersetzen, können also über die Raumdarstellung bzw. die Stimmung des Raumes beispielsweise das Verhältnis zu den Eltern ausdrücken.

Durch Pauline, ein Mädchen, das Frieder in der Psychiatrie kennengelernt hat, verändert sich für ihn der vormals trostlose Ort der Psychiatrie. Ein in der Beschäftigungstherapie hergestelltes Objekt verdeutlicht Frieders Haltung:

> Diese Scheibe war ganz schwarz. Ich: "Zu lange im Ofen gelassen?" Frieder: "Damit's hier nicht zu fröhlich wird." (...)
>
> Frieder war schon ein paar Wochen in der Klapse, als er eines Tages auf der braunen Couch saß und sich mit einem Mädchen unterhielt. Ich hatte sie vorher noch nie gesehen. Frieders

[94] *Auerhaus*, 48.
[95] Hoffmann (1978), 56.
[96] vgl. *Auerhaus*, 12.
[97] ebd., 59.

> Körperhaltung war anders als sonst. Sonst hockte er immer so schlaff da, jetzt saß er aufrecht und straff. Und der Hammer war: Er lächelte.[98]

Hier wird deutlich, dass man von einer gegenseitigen Wechselwirkung sprechen kann. Nicht nur kann der Raum die Stimmung beeinflussen, etwa wenn ein besonders dunkler Raum ein Beklemmungsgefühl hervorruft, sondern umgekehrt, beeinflusst die Präsenz der Dinge und Personen in einem Raum genauso dessen Wirkung.[99]

Der Aktionsraum

Im Aktionsraum dringt die Handlungsebene eines narrativen Textes in den Vordergrund. Im Gegensatz zum gestimmten Raum, wo den Dingen eine semantische Aufladung zuteilwird, ist im Aktionsraum die Gebräuchlichkeit oder Nützlichkeit relevant. Der Aktionsraum ist somit ein geordneter Raum, der vom Subjekt gestaltet und verändert wird. Die Funktionalität der Dinge steht im Vordergrund.[100] Im Aktionsraum geschieht zielgerichtetes Handeln. Die Wege, die gegangen werden, haben die Funktion, das Subjekt von dessen *Hier* zum *Dort* des Objekts zu bringen. Nähe und Ferne werden im Aktionsraum also zu tatsächlichen Kategorien der Erreichbarkeit der Dinge. In der unerreichbaren Ferne wird der *Aktionsraum* zum *Anschauungsraum.*[101]

Hoffmann räumt ein, dass die drei Modelle sehr stark miteinander verknüpft sind, eine Trennung mag oft schwerfallen, "da Anschauungsdaten einerseits notwendige Mitgegebenheiten des Aktionsraums darstellen und andererseits Stätten der Arbeit häufig gleichbedeutend mit gestimmten Räumen sind.“[102]

Durch eine Aktion oder eine Handlung im Raum kann etwa dessen Stimmung beeinflusst werden:

> „Die Fenster waren ziemlich klein, deswegen strichen wir die Zimmer orange. „Dann scheint immer die Sonne!“, sagte Vera.[103]

---

[98] ebd., 37-38.
[99] HOFFMANN (1978), 56.
[100] ebd., 79.
[101] ebd., 80.
[102] ebd.
[103] *Auerhaus,* 55.

Der Anschauungsraum

Im Gegensatz zum Aktionsraum ist der Anschauungsraum ein Raum, in dem sich keine Handlung vollzieht. Er ist ein Raum der Ferne[104] und wird somit zur Kulisse. Er ist nicht gestimmt oder funktionell, sondern statisch. Der Fokus liegt auf dem Angeschauten und eher nicht auf dem anschauenden Subjekt. Ein Unterschied zwischen Aktionsraum und Anschauungsraum (in der Fiktion) liegt in der Anschauungsweise begründet. Während der Aktionsraum oben als eher spezifisch beschrieben wurde, gilt für den Anschauungsraum das Umgekehrte, nämlich Panoramahafte. Diese Anschaulichkeit kann eine rätselhafte sein, der Anschauungsraum bietet dann dem sich in ihm bewegenden, forschenden Subjekt ein noch nicht festgelegtes Untersuchungsobjekt und wird somit zum Detektionsraum.[105] Insofern hat der Anschauungsraum dann die Möglichkeit, Aktionsraum zu werden, sehr wohl aber auch gestimmter Raum, wenn die forschende Betrachtung eine Emotion hervorruft:

> Der Anschauungsraum geht dabei vielfach aus dem Aktionsraum und dem gestimmten Raum hervor und wieder in sie über, denn das Bemühen um Aufklärung (der Raumverhältnisse) entspringt häufig dem Gefühl der Furcht, das im Stimmungswert eines unheimlichen Raums gründet und den Wunsch nach Flucht und Befreiung weckt.[106]

Der oben beschriebene Kirchenhof ist ein Anschauungsraum aber gleichzeitig ein gestimmter Raum. Panoramahaft wird über das evangelische Gebäude auf die dörfliche Struktur der Umgebung verwiesen und gleichzeitig auch die jugendliche Skepsis Höppners gegenüber dem dörflichen Leben und der Institution Kirche zum Ausdruck gebracht.

3. Die Gattung ‚Adoleszenzroman' – eine Untersuchung des Gattungsraumes

Welche Schlüsse lassen sich aus den nun entwickelten erzähltheoretischen Parametern für die Raumanalyse des Adoleszenzromanes ziehen? Zu Beginn des 20. Jahrhunderts erschienen verstärkt Texte mit interner Fokalisierung, wodurch zunehmend subjektive, dynamische und bewegte Raumerfahrungen der Figuren gegenüber auktorial vermittelten, eher statisch-

[104] HOFFMANN (1978), 92.
[105] ebd.
[106] ebd., 93.

beschreibenden Formen der Raumbeschreibung die Oberhand gewannen.[107] Der Raum in gegenwärtigen literarischen Texten ist also einer, der mit dem Begriff der „Bewegung“ einhergeht, da sich der literarische Raum im Verhältnis zu den Figuren, die sich in ihm aufhalten, bewegen und ihn gestalten, manifestiert.[108]

Die Verknüpfung von „Raum“ und „Bewegung“ impliziert die Frage nach der Subjektverortung literarischer Figuren. Doris Bachmann-Medick schlägt vor, mehr als nur „Raumkonstellationen, literarische Schauplätze, Grenzreflexionen (...) oder geographische Kartierungen psychischer Prozesse“[109] zu untersuchen. Im Zentrum der Betrachtung steht für sie die sich im Raum bewegende Figur, die diesen damit erst erstellt und erfahrbar macht, die den Raum aus einer ganz spezifischen Position heraus wahrnimmt und sich darin selbst verortet.

> Literatur macht vielmehr gerade auch die dynamische Herausbildung räumlich-kultureller Selbst-Verortungen der Subjekte selbst zugänglich. Damit sind die sich im Lauf der Geschichte verändernden Raumverhältnisse von Subjekten gemeint – bis hin zur Veränderung der Subjektkonzeption selbst.[110]

Auch aus diesem Grund ist eine Untersuchung der Raumkonzepte gerade in Adoleszenzromanen naheliegend. Welche Formen der Bewegung sind typisch für die Protagonisten der Adoleszenzromane? Wie sehen solche "subjektiven Verortungsversuche" *adoleszenter Figuren* im literarischen Raum aus? Welche Räume nehmen die Figuren überhaupt ein? Welchen Veränderungen sind Subjektkonzeptionen geschichtlich unterworfen, wie ändern sich damit die Raumverhältnisse?

Beantwortet man diese Fragen, so die These, sucht man gleichzeitig auch innerhalb der Gattung nach räumlichen Parametern, die die Gattung abstecken. Die postulierten, je nach Spielart der Adoleszenz unterschiedlichen Bewegungsformen und Verortungsversuche helfen, die Gattung auszuleuchten.[111]

---

[107] NÜNNING (2009), 45.

[108] HALLET, NEUMANN (2009), 20.

[109] BACHMANN-MEDICK, Doris: Fort-Schritte, Gedanken-Gänge, Ab-Stürze: Bewegungshorizonte und Subjektverortung in literarischen Beispielen. In: HALLET, NEUMANN (Hrsg.) (2009b), 259.

[110] ebd.

[111] SICKS, Kai Marcel: Gattungstheorie nach dem *spatial turn:* Überlegungen am Fall des Reiseromans. In: HALLET, NEUMANN (Hrsg.) (2009), 341.

Die Idee einer *räumlich orientierten Gattungstheorie* hatte Kai Marcel Sicks. Literarische Gattungen können für ihn "in einleuchtender Weise als je eigene Räume begriffen werden, in deren dynamischen Grenzen sich Werke anordnen, und bewegen und die sich überlagern, aneinander an- oder sich voneinander abgrenzen"[112] Er schlägt vor, einerseits die Dimensionen zu erfassen, die einen spezifischen Gattungsraum festlegen, zweitens Grenzbereiche und Überschneidungen zu Nachbargattungen auszuloten und drittens „Verdichtungen" einer ganzen Gattung in einem einzigen Werk herauszuarbeiten.[113]
Der Gattungsraum des Adoleszenzromans wird zunächst einmal festgelegt durch zwei oben ausgearbeitete Tendenzen der Jugendliteratur, die unter den Schlagwörtern *nicht-moralisierende Erzählhaltung* und *psychologischer Realismus* verhandelt werden. In der Regel kenn man die Gefühls- und Gedankenwelt und die Probleme und Einstellungen der Protagonisten recht gut. Techniken des psychologischen Erzählens, wie die personale Ich-Erzählung, der innere Monolog, die erlebte Rede und die Darstellung von Traumsequenzen etwa, werden angewandt.[114]

Es sollen nun drei Texte untersucht werden, die nach Gansel dem *klassischen, modernen* bzw. *postmodernen* Adoleszenzroman entsprechen: Hermann Hesses *Unterm Rad* (1906), Ulrich Plenzdorfs *Die neuen Leiden des jungen W.* (1976) und Christian Krachts *Faserland* (1995).[115] Geleitet ist die Untersuchung von der Frage, wie sich der Gattungsraum *Adoleszenzroman* im Lauf des vergangenen Jahrhunderts herausgebildet und verändert hat. Dazu sollen die unterschiedlichen Bewegungsarten und Positionierungsversuche der adoleszenten Protagonisten in den literarischen Räumen untersucht werden. Es wird zu zeigen sein, inwiefern sich die Bewegungsformen in verschiedenen Adoleszenzräumen in den oben genannten Werken je nach Subjektkonzeption und historischer Gesellschaftsrealität voneinander unterscheiden.

[112] ebd., 337.
[113] ebd., 342.
[114] KAULEN (1999),7.
[115] Gansel (2008), 362, 363, 369.

3.1. Der klassische Adoleszenzroman: Hermann Hesse – *Unterm Rad*

Hermann Hesses Schulroman *Unterm Rad* ist das Zeugnis vom Scheitern des talentierten Schülers Hans Giebenrath, der als einziger seiner Stadt ins Maulbronner Kloster geschickt wird, um dort seine Ausbildung zu machen. Hans ist nach der Aufnahmeprüfung, dem „Landexamen" in Stuttgart nicht überzeugt von seiner Leistung. Dementsprechend unwohl fühlt er sich in der Stadt und reist, sobald es geht, nach Hause. In der gewohnten Umgebung ist der Raum positiv gestimmt, der junge Hans fühlt aber, dass die unbeschwerte Zeit seiner Kindheit langsam ein Ende findet. Der heimatliche Fluss wäscht ihn symbolisch rein von der Last der letzten Tage:

> Langsam gegen die schwache Strömung schwimmend, fühlte er Schweiß und Angst dieser letzten Tage von sich gleiten, und während seinen schmächtigen Leib der Fluß kühlend umarmte, nahm seine Seele mit neuer Lust von der schönen Heimat Besitz.[116]

Man kann bezüglich der Schulromane der klassischen Ausprägung davon ausgehen, dass es sich damals eher um ein *Ausbildungsmoratorium* handelte, das die Entwicklungsaufgabe in der Adoleszenz völlig anders festlegt: Nicht der individuellen Persönlichkeitsfindung dient es, sondern vielmehr der Ausbildung von Arbeitskräften, die von Hans Bosse unter dem Stichwort der „funktionalen Ausbildungs- und Berufsmobilität" [117] verhandelt wird. Dementsprechend gestaltet sich die Darstellung der Adoleszenz in *Unterm Rad,* bei der die jugendliche Entwicklung stets von erwachsener Seite beobachtet und überwacht wird. Der Raum adoleszenter Entwicklung in Hesses Roman ist das Maulbronner Kloster, das geographisch und sozial von der Außenwelt abgeschnitten scheint:

> Seit langer Zeit hat man dies herrliche, weltfern gelegene, hinter Hügeln und Wäldern verborgene Kloster den Schülern des protestantisch-theologischen Seminars eingeräumt, damit Schönheit und Ruhe die empfänglichen jungen Gemüter umgebe. Zugleich sind dort die jungen

[116] HESSE (2001), 154.

[117] BOSSE, Hans.: Die Trennung vom Weiblichen. Rituelle und moderne Formen der Vermännlichung bei Adoleszenten. In: BOSSE, Hans und Vera KING (Hrsg.): *Männlichkeitsentwürfe. Wandlungen und Widerstände im Geschlechterverhältnis.* Frankfurt am Main: Campus (2000), 53-54.

> Leute den zerstreuenden Einflüssen der Städte und des Familienlebens entzogen und bleiben vor dem schädigenden Anblick des tätigen Lebens bewahrt.[118]

Mit Michel Foucault lässt sich argumentieren, dass diese Beschreibung das Schulgebäude als *Heterotopie* markiert. Foucault versteht darunter jene institutionellen Bereiche der Gesellschaft, „in denen die realen Orte, all die anderen realen Orte, die man in der Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden."[119] Die Schule ist zweifelsohne ein solcher Ort, an dem die Schüler *topographisch außerhalb* der Gesellschaft auf diese vorbereitet werden, deren Konventionen und Spielregeln kennenlernt und sie damit zugleich reproduziert.

Im Gegensatz zu den Utopien sind Heterotopien konkret lokalisierbare Orte, die durch die Möglichkeit des Betretens und Verlassens erst definiert werden. Sie „setzen ein System der Öffnung und Abschließung voraus, das sie isoliert und zugleich den Zugang zu ihnen ermöglicht."[120] Dieser Zugang ist im Fall des Maulbronner Klosters in hohem Maß abhängig von der Position im sozialen Gefüge und ansonsten von der Leistung des Einzelnen. Hans Giebenraths subjektive Positionierung im gesellschaftlichen Gefüge ist unfrei und fremdbestimmt, wie folgende Szene zeigt, in der Hans Giebenrath seinen Vater bittet, ihn aufs Gymnasium gehen zu lassen.

> „Du, Vater!"
> „Was willst?"
> „Etwas fragen. Wegen dem Wünschen. Ich will lieber das Angeln bleibenlassen."
> „So, warum das denn jetzt wieder?"
> „Weil ich... Ach, ich wollte fragen, ob ich nicht..."
> „Heraus damit, ist das eine Komödie! Also was?"
> „Ob ich aufs Gymnasium darf, wenn ich durchfalle."
> Herr Giebenrath war sprachlos.
> „Was? Gymnasium?" brach er dann los. „Du aufs Gymnasium? Wer hat dir das in den Kopf gesetzt?".
> „Niemand. Ich meine nur so."
> Die Todesangst stand ihm ins Gesicht zu lesen. Der Vater sah es nicht.

---

[118] HESSE (2001), 179.

[119] FOUCAULT, Michel: Von anderen Räumen. In: DÜNNE, Jörg und Stephan GÜNZEL (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften.* Frankfurt am Main: Suhrkamp ([8]2015) 320-321.

[120] ebd., 325.

„Geh, geh", sagte er unwillig lachend. „Das sind Überspanntheiten. Aufs Gymnasium! Du meinst wohl, ich sei Kommerzienrat."
Er winkte so heftig ab, daß Hans es aufgab und verzweifelnd hinausging.[121]

Hans' Vater kann seinem Sohn diesen Wunsch nicht erfüllen, die Position der Familie Giebenrath lässt diese gewünschte Subjektpositionierung eigentlich nicht zu. Der Eintritt als Schüler ins Maulbronner Kloster wird ihm von oben ermöglicht. Für ihn ist dieser Weg die einzige Möglichkeit, einen humanistischen Bildungsweg einzuschlagen und nicht die Lehre.
Die Bildungseinrichtung Schule wird in den Schulromanen stark kritisiert, sie fungiert „als Zwangsanstalt, die die Schüler peinigt, schikaniert, diszipliniert und mitunter bis zu Tode quält"[122] Auch Hans' Zimmerkollege, der Schöngeist Hermann Heilner vergleicht das ehrwürdige Kloster mit einem „Sklavenkäfig"[123]. Heilner wird von seinen Lehrern für ein dichterisches Genie gehalten, der sich allerdings wenig um die Konventionen im Kloster schert, weshalb er keinen guten Ruf hat. Sein Freigeist zeigt sich auch im Umgang mit den Karten in seinem Atlas, den man als Verweis auf Heilners verklärte Weltsicht deuten kann:

Die Westküste der Pyrenäischen Halbinsel war zu einem grotesken Profil ausgezogen, worin die Nase von Porto bis Lissabon reichte und die Gegend am Kap Finisterre zu einem gekräuselten Lockenschmuck stilisiert war, während das Kap St. Vincent die schön ausgedehnte Spitze eines Vollbartes bildete.[124]

Das *Moratorium* erweist sich damit als Prüfstand, nach welchem entschieden wird, ob der junge Mensch für eine Einpassung in die Welt gut genug ist, oder eben scheitert. So gerät auch Hans nach einem Nervenzusammenbruch[125] unters Rad und wird folglich fallengelassen:

Der Ephorus ließ ihn sitzen und sah ihn von der Seite mit verachtungsvollem Mitleid an wie der Pharisäer den Zöllner. Dieser Giebenrath zählte nicht mehr mit, er gehörte zu den Aussätzigen.[126]

[121] HESSE (2001), 156.
[122] GANSEL (2005), 374.
[123] HESSE (2001), 193.
[124] ebd., 199.
[125] vgl. ebd., 221-222.
[126] ebd., 228.

3.2. Der moderne Adoleszenzroman: Ulrich Plenzdorf – *Die neuen Leiden des jungen W.*

In Ulrich Plenzdorfs höchst erfolgreichem Adoleszenzroman *Die neuen Leiden des jungen W (1976)* gestaltet sich die Adoleszenz schon wesentlich freier. Es herrschen zwei Erzählperspektiven vor: Einerseits wird in einer auktorialen Erzählperspektive die Geschichte des Vaters des Protagonisten Edgar Wibeau erzählt, der sich nach dem Unfalltod seines Sohnes auf die Suche nach ihm macht. Den Hauptteil der Erzählung macht aber Edgars Standpunkt zu den Informationen aus, die sein Vater auf dessen Suche von den verschiedenen Personen erhält, mit denen Edgar zuletzt Kontakt gehabt hatte. Die Erzählperspektive ist ein Ich-Erzähler, der alles unmittelbar aus dem Jenseits kommentiert:

> ‚Wo Edgar war, nämlich in Berlin, wollte er mir zunächst nicht sagen. Aus den Tonbändern wurde jedenfalls kein Mensch schlau. Immerhin ging so viel daraus hervor, daß Edgar gesund war, sogar arbeitete, also nicht gammelte. Später kam ein Mädchen vor, mit der es dann aber auseinanderging. Sie heiratete! Solange ich ihn *hier* gehabt hatte, hat er nichts mit Mädchen gehabt. Aber es war doch kein Fall für die Polizei!'
> Stop mal, stop! – Das ist natürlich Humbug. Ich hatte ganz schön was mit Mädchen. Zum ersten mal mit vierzehn.[127]

Damit ist auch die Handlung grob umrissen: Der adoleszente Protagonist Edgar Wibeau hat seinen Heimatort Mittenberg verlassen und schlägt sich in Berlin durch. Seine Liebe zu einer Erzieherin, die er immer nur „Charly" nennt, bleibt unerfüllt. Edgar ist in einer Phase seines Lebens, in der er versucht, einen Platz in der Gesellschaft zu finden. Seine Haltung gegenüber dieser ist zum Teil verweigernd, zum Teil akzeptiert er die Tatsache, dass er früher oder später eine Rolle innerhalb dieser einnehmen wird müssen, um überleben zu können. Mit dieser Frage und jener nach seiner Liebe zu Charly sind zwei zentrale Themenfelder der Adoleszenzliteratur thematisiert.
Der Leser trifft Edgar in einer Lebensphase an, in der er sich zunächst noch stark von der Gesellschaft abgrenzt, erst im Lauf des Romans muss er mehr und mehr einsehen, dass die unbeschwerte Zeit des Moratoriums vorübergeht. Die Erzählung thematisiert also einen Wendepunkt, wenn man so will eine Schwelle, in Edgars Leben.

[127] PLENZDORF (1976), 10.

Wie müssen allerdings nun die Räume in *Die neuen Leiden des jungen W.* konfiguriert sein, damit sie genau diesen Lebensabschnitt symbolisieren können?

Die bewusste Abgrenzung von der Welt der Erwachsenen wird vordergründig, wie unter anderem bereits Gansel ausgeführt hat, mittels des äußeren Erscheinungsbildes unterstrichen. Die Jeans, von denen Edgar Wibeau in Ulrichs Plenzdorfs die Gattung prägendem Roman *Die neuen Leiden des jungen W.* so schwärmt[128], symbolisieren dabei eine liberale Lebenseinstellung. Sie werden zum Ausdruck des Protestes und der Abgrenzung gegenüber der Erwachsenengeneration. Folglich kam es in den 1970ern zur Einführung des Begriffes „Jeansliteratur“[129] für derartige Texte.

In *Die neuen Leiden des jungen W.* erfährt die Dichotomie Jugend-Erwachsenenalter aber auch eine räumliche Realisierung. Die Wohnung von Dieter, dem Freund von Charlotte, in die der Protagonist Edgar verliebt war, nimmt dieser als langweiligen Ort absoluten Spießertums wahr. An der aufgeräumten Berliner Altbauwohnung mit den nach ihrer Größe sortierten Büchern hätte „Mutter Wibeau ihre Freude gehabt“[130]. Sie wird damit zu einem Symbol für den Konformismus einer aufgeräumten Gesellschaft der Erwachsenen, die so langweilig und einfallslos ist, dass sich sogar die Wanddekoration hundertfach in den Haushalten wiederholt:

> Zuerst nahm ich mir die Bilder vor, die er hatte. Das eine war ein mieser Druck von Old Goghs Sonnenblumen. Ich hatte nichts gegen Old Goghs Sonnenblumen. Aber wenn ein Bild anfängt, auf jedem blöden Klo rumzuhängen, dann machte mich das fast gar nicht krank.[131]

An Dieters Wohnung kann Edgars Ablehnung gegenüber dieser Erwachsenenwelt Ausdruck finden. Der junge Protagonist macht aus seiner Ablehnung gegenüber einem so spießigen Lebensstil keinen Hehl. Ganz bewusst positioniert er sich also mit der Wahl seiner Unterkunft *nicht* innerhalb dieser Gesellschaft. Er selbst bewohnt unterdessen eine baufällige Laube auf einem Abrissgrundstück, auf welchem in nächster Zeit die Arbeiten für Neubauten beginnen sollten. Sowohl der Ort selbst mit seinem baufälligen Dach, als auch Edgars bewusst anarchische Nutzungsweise („Ich verstreute also zunächst mal meine sämtlichen Plünnen und Rapauken möglichst systemlos im Raum“[132]) stehen damit im Gegensatz zur geordneten Welt

[128] vgl. PLENZDORF (1976), 26.
[129] GANSEL (2008), 360.
[130] PLENZDORF (1976), 78.
[131] ebd., 79.
[132] ebd., 29.

der Erwachsenen. Für den Protagonisten wird die Laube zum Ort unbegrenzter Möglichkeiten, zu einem Raum jugendlicher Selbstversuche, zum Moratorium: „Dann fing ich erst an zu begreifen, daß ich ab jetzt machen konnte, wozu ich Lust hatte. Daß mir keiner mehr reinreden konnte.“[133]

Gabriele von Glasenapp hat festgestellt, dass die literarische Darstellung von Moratorien anhand von binären Raumkonzepten erfolgen kann „in denen sich vordringlich zwei Welten“ gegenüberstehen, die „trotz ihrer Inszenierung als ein Oppositionspaar in einem unauflöslichen Abhängigkeitsverhältnis“ stehen.[134]

In Daniel Defoes *Robinson Crusoe,* welches nicht zufällig zu den Lieblingswerken Edgar Wibeaus gehört, fungiert die Insel als Ort des Moratoriums. Eine solche unterliegt nicht den gesellschaftlichen Regeln des Festlandes und bleibt von den Veränderungen dort weitgehend unberührt. Isoliert durch das Meer kann die Insel als ein Fluchtraum betrachtet werden, der „nicht nur außerhalb normaler Zeit-, sondern auch außerhalb der üblichen Raumordnung liegt“[135].

Ein insulares Raumkonzept liegt auch dem Abrissgrundstück mitten in Berlin zugrunde, in dem Edgar Wibeau seinen *Ort des Moratoriums* eingerichtet hat. Während Edgar dort lebt, stellt das Grundstück, unbewohnt und bis zum Beginn des Neubaus vernachlässigt, eine unzivilisierte, verwilderte Insel dar. Dort bewegt er sich frei und lebenslustig, die Zeit in der Laube nimmt die Hauptfigur als genussvoll wahr, seine Freiheit ist ihm angenehm. Der insulare Raum sorgt für dieses Gefühl, frei von Verpflichtungen gegenüber allen Institutionen zu sein, zumindest für eine gewisse Zeit. Hinter den „Büschen“ liegt dieser Ort an dem Edgar lebt, der von seinem Schwarm Charlie der Figur *Robinson Crusoe* nicht unähnlich beschrieben wird: „Plötzlich sah ich da einen Menschen aus der Laube kommen, einen Kerl, ungekämmt und völlig vergammelt.“[136]

In dieser Lesart erscheint die Begegnung von Charlies Kindergartengruppe mit Edgar als dessen erster Kontakt zu einer Zivilisation nach einem längeren Zeitraum.

Der eigene Lebensentwurf vollzieht sich für Edgar Wibeau in deutlicher Abgrenzung zu einer gesellschaftlichen Konformität, die der Protagonist noch nicht bereit ist, anzunehmen. Auch

---

[133] ebd.

[134] GLASENAPP, Gabriele von: Andere Orte. Topographien der Ferne in jugendliterarischen Werken. In: ROEDER, Caroline (Hrsg.): *Topographien der Kindheit. Literarische, mediale und interdisziplinäre Perspektiven auf Orts- und Raumkonstruktionen*. Bielefeld: Transcript (2014), 371.

[135] ebd., 366.

[136] PLENZDORF (1976), 46.

der Heimatort Mittenberg wird damit zum Symbol eines jugendlichen Kampfes gegen die Einpassung in die Gesellschaft. Am Ende des modernen Adoleszenzromanes der 1970er Jahre steht letztendlich aber doch wieder der Sieg der Erwachsenen[137]: Bei Plenzdorf wird der jugendliche Rückzugsort beinahe dem Erdboden gleichgemacht, als die Bulldozer anrücken, um den Baubeginn der neuen Gebäude vorzubereiten. Edgar wird mit seiner Laube vor ein Ultimatum gestellt, mit dem seine Adoleszenz ein abruptes Ende finden soll, was dieser auch langsam einzusehen beginnt:

> Ich wollte die Spritze fertigmachen, sie Addi auf den Tisch knallen und dann abdampfen nach Mittenberg und von mir aus die Lehre zu Ende machen. So weit war ich. Ich weiß nicht, ob das einer versteht, Leute. Wahrscheinlich war mir einfach bloß mulmig wegen Weihnachten. Ich stand zwar nie besonders auf diesen Weihnachtsklimbim und das „O du fröhliche" und Bäumchen und Kuchen. Aber mulmig war mir doch irgendwie.[138]

Ausgerechnet das bevorstehende „Fest der Familie", als solches der Inbegriff einer Gesellschaft, an der Edgar mit seinem Rückzug in die Laube nur mehr ganz bedingt teilnehmen will, kommt ihm nun in den Sinn, als er erkennt, dass eine Verweigerung keine Dauerlösung ist. Ähnlich wie in *Robinson Crusoe* erfolgt ein Moment der *Katharsis,* die aber nicht, wie im Werk der Aufklärung in der „vollständigen Unterwerfung dem Willen Gottes"[139] mündet, sondern, im viel moderneren Anspruch an die Erfüllung einer in der Gesellschaft vorgesehenen Rolle und Aufgabe, hier ist dies der Abschluss der Lehre. In der Moderne verkommt das christliche Weihnachtsfest zu einer recht gedankenlosen Reproduktion, deren ursprüngliche rituelle Funktion, um hier noch einmal auf Arnold van Gennep zu verweisen, längst verloren scheint. Zur Rückkehr nach Mittenberg kommt es aber gar nicht, da er vorher bei einem Unfall durch einen Stromschlag ums Leben kommt.

Eine zentrale Frage für die Verortung eines Werkes im Gattungsraum des Adoleszenzromans ist also jene nach der Funktion des Moratoriums. Das Moratorium wird bei Plenzdorf als ganz konkrete Örtlichkeit, nämlich die Laube dargestellt. Eine Dimension des Gattungsraumes erschließt sich aus der Frage nach der räumlichen Darstellung des *Moratoriums* – an dieser

[137] GANSEL (2008), 368.
[138] PLENZDORF (1976), 139-140.
[139] GLASENAPP (2014), 367.

Stelle also ein Plädoyer, den Begriff weniger zeitlich als vielmehr räumlich zu lesen, oder zumindest *raumzeitlich.*

Edgar Wibeau und Hans Giebenrath sind sich in einigen Aspekten nicht unähnlich. Die Bildungsbiographien ähneln sich. Edgar schlägt sich in Berlin als Anstreicher durch; für den intelligenten Hans Giebenrath war eigentlich eine Laufbahn humanistischer Bildung angedacht, er scheitert aber letztendlich. Er schafft es nicht, im Hamsterrad seiner Ausbildung schnell genug mitzulaufen. Er wird zum Schulabbrecher und beginnt eine Lehre zum Mechaniker.[140] Im sozialen Raum sind Hans und Edgar also ähnlich gestellt. Auch die unerfüllte Liebe und der tragische Unfalltod verbindet die beiden. Dennoch unterscheiden sich die Rahmenbedingungen ihrer Adoleszenz deutlich, woraus sich gewissermaßen Gansels Definitionen zum *klassischen* und *modernen Adoleszenzroman* ergeben.[141]

Die Möglichkeiten der Subjektverortung unterscheiden sich grundlegend: Den Schulromanen des beginnenden 20. Jahrhunderts liegt eine recht strenge gesellschaftliche Ordnung zugrunde, die den jungen Menschen keinen Freiraum zugesteht. Im modernen Adoleszenzroman seit den 1970er Jahren wird das Moratorium als relativ frei gestaltbarer Raum zur Selbstfindung dargestellt, durch welchen die Jugend zur „Widerstands-, Absetz-, Ausbruchs- oder Protestbewegung gegen etablierte Instanzen“[142] stilisiert wird.

3.3. Der soziale Raum und Adoleszenz

An den beiden Beispielen *klassischer* und *moderner* Adoleszenzromane zeigt sich, dass jede Gesellschaft und Kultur ganz spezifische Vorstellungen von Adoleszenz haben. Gansel bemerkt, dass es einen Unterschied macht, ob von Adoleszenz in der DDR oder BRD, um die Jahrhundertwende oder in den 1970er Jahren gesprochen wird.[143] Auch wenn Plenzdorfs Text einer der bekanntesten Adoleszenzromane der DDR ist, bemerkt Gansel, dass es schwer ist, weitere Beispiele von dort zu finden. Das hängt damit zusammen, dass es in der Gesellschaft der DDR ein Phänomen wie Adoleszenz in einem modernen Sinn nicht gibt. In der DDR bleibt kaum ein Raum für individuelle Entfaltung und Identitätssuche, da der Bildungsweg relativ genau vorgegeben ist, weshalb es auch nicht überrascht, dass die wenigen Adoleszenzromane

[140] Hesse (2001), 259.
[141] vgl. GANSEL (2005), 373-374.
[142] ebd. 376.
[143] ebd., 386.

der DDR teils „thematisch wie strukturell direkt an den Adoleszenzroman der Jahrhundertwende [anknüpfen]“[144].

Die Verortung der Protagonisten im *sozialen Raum* (Pierre Bourdieu) kann als weitere Dimension der Gattung gelesen werden, aus der sich die zeitdiagnostische Dimension der Werke ergibt. Je nach Position im *sozialen Raum* der Zeit ist den Figuren eine bestimmte Karriere vorbestimmt und die Erfüllung dieser gesellschaftlichen Position gilt als das zu erreichende Ziel. [145]

Vera King prägte in dem Zusammenhang den Begriff des *adoleszenten Möglichkeitsraumes,* welcher sich abhängig "vom sozialen Feld, Schicht, Klasse, Milieu, kultureller Umgebung" und "Geschlecht" unterschiedlich gestaltet.[146] Das Moratorium wird bei Bourdieu umschrieben als „Universum vorläufiger Verantwortungslosigkeit“ oder auch „soziales Niemandsland.“[147] Er sieht zwei Extrempole im jugendlichen Möglichkeitsraum: den bürgerlichen Studenten und den jungen Arbeiter, dem eine Adoleszenz eigentlich verweigert wird. Zwischen diesen beiden Polen existieren verschiedenste Zwischenformen.[148]

Damit ist klar, dass das Moratorium, wenn man es als Ressource zur Persönlichkeitsbildung auffasst, ungleich verteilt ist. Die Darstellung des Moratoriums ist, so die Schlussfolgerung, somit gänzlich eine andere, je nach *sozialem Raum* der Gesellschaft, die dem jeweiligen Roman als Entstehungskontext dient.

3.4. Der postmoderne Adoleszenzroman: Kristian Kracht – *Faserland.*

In einer ganz anderen sozialen Realität als Edgar Wibeau und Hans Giebenrath wuchs beispielsweise der Protagonist in Christian Krachts *Faserland* auf. Der Text verdient, wie Sarah Monreal anmerkt, ein besonderes Augenmerk auf die Kategorie *Raum*. Krachts Text liegt ein kulturwissenschaftlicher Text als Konstruktionsprinzip zugrunde: Marc

[144] ebd., 385.

[145] BOURDIEU, Pierre: Sozialer Raum, Symbolischer Raum (1989). In: DÜNNE, Jörg und Stephan GÜNZEL (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften.* Frankfurt am Main: Suhrkamp ([8] 2015), 366.

[146] KING (2013), 25.

[147] BOURDIEU, Pierre: "Jugend" ist nur ein Wort. In: BOURDIEU, Pierre: *Soziologische Fragen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1993), 138.

[148] ebd.

Augés *Nicht-Orte.* In Krachts Text wird somit die Raumkonzeption zur zentralen Metapher für die Einsamkeit der Hauptfigur.[149]

Der 1995 veröffentlichte Roman des Schweizers gilt im Gattungsverständnis von Carsten Gansel als Adoleszenzroman postmoderner Ausprägung. Wir entfernen uns ein gutes Stück von Hesse, über den der namenlose Protagonist in Faserland keine besonders hohe Meinung hat:

> Hesse musste ich in der Schule lesen, Unterm Rad und Demian und Peter Camenzind und so entsetzlich langweilige und schlecht geschriebene Sachen, und den habe ich damals schon nicht gemocht.[150]

Für einen Jugendlichen von 1995 bleibt also anscheinend nicht mehr viel Identifikationspotential mit Hesses Schulroman. Eine völlig andere soziale Realität wird zur Rahmenbedingung: Der (namenlose) Protagonist verfügt über ein hohes Maß an Mobilität dank der vererbten sozialen Stellung in der Gesellschaft. Man erfährt nur implizit etwas über sein Elternhaus. Er scheint gut situiert, als Absolvent der Eliteschule Salem dürften die Eltern über ein größeres Vermögen verfügen, explizit genannt werden aber weder ein Heimatort des Protagonisten, noch der Beruf oder die Namen seiner Eltern. Schon auf den ersten beiden Seiten des Romans werden über eine Aneinanderreihung von Markenbezeichnungen wie "Chablis", "Barbourjacke" oder "Mercedes S-Klasse", die allesamt als Statussymbole der Oberschicht gelten dürfen, die scheinbar unbegrenzten finanziellen Möglichkeiten des Protagonisten deutlich gemacht.[151] Im Gegensatz zu Edgar Wibeau, der über die Dauer der Handlung immer in Berlin bleibt, bewegt sich die Hauptfigur in *Faserland* scheinbar mühelos in ganz Deutschland, vor allem in Szenelokalen wie dem Traxxx in Hamburg und dem P1 in München, oder auf der Insel der Reichen, Sylt.[152] In den 1990er Jahren weicht die Sub- und Gegenkultur der 1970er und 1980er Jahre einer "statusbetonten Alltagskultur".[153] Das ist die Welt des Protagonisten in Faserland, der einen "Jetset-Lifestyle" führt. Die hohe Mobilität ist

[149] MONREAL, Sarah: Nicht-Ort 'Deutschland'. Identitätsproblematik in Christian Krachts *Faserland*. In: KANNE, Miriam (Hrsg.): *Provisorische und Transiträume: Raumerfahrung Nicht-Ort.* Berlin, Münster: Lit (2013), 171.
[150] KRACHT, Christian: *Faserland*. Köln: Kiepenheuer & Witsch (1995), 63.
[151] ebd., 15-16.
[152] ebd.
[153] GANSEL (2005), 379.

ein Beispiel für die räumliche Entgrenzung und die überbordenden Möglichkeiten in der postmodernen Gesellschaft.[154] In der "Übermoderne" wird die Eroberung des Raumes, dessen rasche Durchquerung und die damit einhergehende Relativierung von Distanz zum charakteristischen Epochenmerkmal.[155]

Im postmodernen Adoleszenzroman geschieht eine Suche nach Identität und Persönlichkeit erst gar nicht. Der Protagonist stellt sich an einer Stelle die Frage nach dem Grund der vielen Reisen seines Bekannten Alexander. Dass eine Reise auch einen Selbstfindungsprozess darstellen könnte[156], fällt der Hauptfigur nicht ein.

> Ich glaube jetzt, wo ich so darüber nachdenke, fallt mir ein, warum Alexander so viel herumgereist ist in der Welt. Weil es so glamourös ist, das Herumstreifen an seltsamen Orten, wo einen absolut keiner kennt. Und keiner weiß, was man da genau will. Tourismus ist es ja nicht. Und Geschäftsreisen sind es auch nicht. Es gibt einfach keinen vernünftigen Grund, in Dritt-Welt-Länder zu fliegen, außer man geht einer Beschäftigung nach, die es eigentlich gar nicht mehr gibt: dem Müßiggang.[157]

Die Reise wird damit im postmodernen Adoleszenzroman zu einem Modell adoleszenter Ziellosigkeit. An Stelle der Identitätssuche des modernen Adoleszenzromans steht ein Herumtreiben ohne Sinn. Beginnend auf der Insel Sylt, reist der adoleszente Protagonist orientierungslos umher:

> Das passiert alles so, als ob es gar nicht zu verhindern wäre, obwohl ich mich ja weiß Gott treiben lasse und nun wirklich nicht nach Frankfurt hätte fliegen müssen, sondern genausogut hätte nach Berlin fliegen können oder nach Nizza oder nach London.[158]

Per Flugzeug, Bahn, Auto und Boot reist er über Hamburg, Frankfurt und Heidelberg nach München und in die Schweiz, von Party zu Party.

Nirgends scheint er sich länger als ein paar Stunden aufzuhalten, der Protagonist sucht ein Erlebnis nach dem anderen. Die Schauplätze im Roman verweisen auf besondere Weise auf

---

[154] vgl. AUGÉ, Marc: *Nicht-Orte.* München: Beck (2010),39.
[155] ebd., 39-40.
[156] AMON (2014), 20.
[157] KRACHT (1995), 141.
[158] ebd., 67.

die Identitätsproblematik des Protagonisten. Trotz, oder gerade aufgrund seiner hohen Mobilität schafft es die Hauptfigur nicht, sich im gesellschaftlichen Raum zu positionieren. Eine hier hilfreiche Untersuchung hat Sarah Monreal vorgenommen – sie kommt zum Schluss, dass es sich bei den Orten im Roman um sogenannte *Nicht-Orte* im Sinn Marc Augés handelt: Flugzeuge, Taxis, Züge, Hotels etc.
Krachts Roman, so die These in Anlehnung an Sarah Monreals Arbeit, vermittelt insbesondere über die Raumdarstellung einen Protagonisten, der in seiner Ziel- und Identitätslosigkeit *postmodern* par excellence ist:

> So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt, einen Nicht-Ort.[159]

Zunächst sticht also die oben herausgearbeitete Abwesenheit eines Ortes, der mit Heimat konnotiert wird, hervor. Stattdessen hält sich die Hauptfigur hauptsächlich in Transiträumen auf, eben solchen Nicht-Orten, die für Augé ein Produkt der Übermoderne sind. Sie kennzeichnen sich durch ihre Geschichtslosigkeit.[160] Das Betreten eines solchen Nicht-Ortes, erzeugt eine vorübergehende (mit anderen Personen) geteilte Identität als Passagier, Kunde oder Autofahrer, die ihn von der eigenen Geschichte gleichermaßen befreit.[161]
Krachts Protagonist in *Faserland* kommt von einem Nicht-Ort direkt in den nächsten, er kann seine Identität gar nicht weiterentwickeln, da er sich ständig im Transitraum, im folgenden Beispiel dem des Flughafens, befindet, um dort "eine Weile die passiven Freuden der Anonymität und die aktiven Freuden des Rollenspiels“[162] zu genießen:

> Ich laufe zum Ticketschalter und ziehe meine Kreditkarte aus der Barbourjacke. Die Frau hinter dem Schalter ist ziemlich verschlafen, und sie merkt nicht, daß meine Hände immer noch zittern, und ich lege die blöde Kreditkarte auf den Schalter (...) und dann sage ich, daß ich die nächste Maschine nach Frankfurt möchte. Dann kommt der übliche Unsinn mit Nichtraucher und Fensterplatz, und während sie in ihrem Computer nachsieht, ob da noch Plätze frei sind, halte ich mich am Schalter fest, weil ich das Gefühl habe: Ich werde umkippen, wenn ich mich jetzt nicht

[159] AUGÉ (2010), 83.
[160] ebd.
[161] vgl. ebd., 103.
[162] ebd.

> beherrsche. (...)Die Frau von der Lufthansa gibt mir meine Bordkarte und lächelt verschlafen, und dann guckt sie etwas erstaunt, weil ich mir eine Zigarette anzünde, da ich ihr doch gesagt hatte, ich möchte im Nichtraucher sitzen. Sie zieht eine Augenbraue hoch, und in dem Moment sieht sie sehr gut aus, fast schnippisch oder spöttisch. Ich ringe mir so ein verkrampftes Lächeln ab und nehme die Bordkarte und gehe durch die Sicherheitskontrollen, ohne mich noch einmal umzudrehen.[163]

Augés These ist die Folgende: Mit dem Vorzeigen des Ausweis und der Bestätigung der eigenen Identität bei der Sicherheitskontrollen legt man diese für die Dauer des Aufenthaltes ab und genießt stattdessen einen Zustand "relativer Anonymität" mit der "provisorischen Identität" des Fluggastes.[164] Damit wird eine Subjektverortung im gesellschaftlichen Raum unmöglich.

> Nachdem der Passagier des nächsten Fluges seine persönliche Identität (die des Passes oder der Kreditkarte) ausgewiesen hat, tritt er, befreit vom Gewicht seines Gepäcks und der Last seines Alltags, in den „steuerfreien“ Raum ein.[165]

Krachts Protagonist befindet sich, um es lapidar zu formulieren, schlichtweg am falschen Ort, um eine Entwicklung durchmachen zu können, nämlich am *Nicht-Ort.* Er fühlt sich dort, wo etwas passiert, äußerst unwohl, kann beispielsweise einem Bekannten, an dessen Party am Bodensee er teilnimmt, nicht helfen, als dieser angesichts seiner Einsamkeit verzweifelt zusammenbricht. Die Situation ist ihm unangenehm und er flüchtet gefühlskalt von dem Ort.[166] Da er sich fast ständig an "Nicht-Orten" aufhält, schafft er es nicht, eine Beziehung zu irgendjemandem aufzubauen, geschweige denn, sich selbst zu positionieren.

Der Begriff des *Moratoriums* lässt sich auch hier durchaus anwenden, nur *nutzt* die Hauptfigur die ihm zugestandene Zeit nicht so, wie es Entwicklungspsychologen vielleicht wünschen würden.
Ziele wie der Aufbau eines Freundeskreises oder einer Geschlechtsbeziehung, einer eigenen Identität und Wertvorstellungen, also die für die Adoleszenz charakteristischen

[163] KRACHT (1995), 55-56.
[164] AUGÉ (2010), 102-103.
[165] ebd., 102.
[166] vgl. KRACHT (1995), 152-154.

Entwicklungsaufgaben werden gänzlich verfehlt. Sie sind im Nicht-Ort unmöglich zu erreichen. Damit geschieht etwas Paradoxes, das für den *postmodernen Adoleszenzroman* aber charakteristisch ist. Trotz aller Bewegung, trotz der hohen Mobilität des Protagonisten kommt er nicht vom Fleck, wenn es um seine persönliche Entwicklung geht. Er scheint irgendwie auf der Stelle zu treten. Über die Protagonisten im postmodernen Adoleszenzroman schreibt Gansel:

> Alkohol, Drogen, Sex, Quälereien, sich wiederholende Rituale schaffen Ablenkung. Als Subjekte erscheinen sie aufgelöst und ihrer Fähigkeit zur Grenzziehung beraubt. Ihre Richtungslosigkeit führt zur Regression und zu vorkulturellen atavistischen Riten. An den Figuren wird letztlich eine zentrale Idee der Aufklärung, bzw. der Moderne aufgelöst, nämlich jene vom frei denkenden, sich entscheidenden, praktisch handelnden Subjekt. Diese Protagonisten sind weder Träger eines Geschichtsprozesses noch Herr der Natur oder Gestalter ihrer Umwelt. Die hyperaktive Betriebsamkeit kaschiert Lebensüberdruss und das Gefühl von Einsamkeit.[167]

Christian Kracht vermittelt diese Einsamkeit über den ständigen Aufenthalt seiner Hauptfigur am *Nicht-Ort,* an welchem „keine besondere Identität und keine besondere Relation, sondern Einsamkeit und Ähnlichkeit“[168] geschaffen wird. Damit wird einmal mehr klar, dass die Raumdarstellung eine durchaus große Rolle bei der narrativen Vermittlung spielt, dass hier die Form der Raumdarstellung den Inhalt der Erzählung mitkonstituiert.Friederike Gösweiner hat an anderer Stelle genau diese Einsamkeit, die im jede Beziehung verweigernden Ich ihren Ursprung findet, als eine mögliche *condition postmoderne* herausgearbeitet. Krachts Protagonist ist so ein „postmoderner Pilger“, der weiß, „dass er an keinem Ziel mehr ankommen kann, ihm ist bewusst, dass er nicht einmal wissen kann, wohin er eigentlich unterwegs ist, ob er sich vorwärts oder im Kreis bewegt“[169].

3.5. Zwischenfazit

Räume im Adoleszenzroman sind mehr als nur die Aufenthaltsorte jugendlicher Protagonisten. Die drei epochentypischen Beispieltexte für die Jahrhundertwende (*Unterm*

[167] GANSEL (2005), 381.
[168] AUGÉ (2010), 104.
[169] GÖSWEINER, Friederike: *Einsamkeit in der jungen deutschsprachigen Literatur der Gegenwart. Innsbruck*, Wien (u.a.): Studien-Verlag (2010), 57.

Rad), die Moderne (*Die neuen Leiden des jungen W.)* und die Postmoderne (*Faserland)* haben gezeigt, dass die Adoleszenz eine Phase ist, die je nach gesellschaftlichem Kontext unterschiedlich zu verstehen ist, unterschiedlich lange dauert und unterschiedliche Probleme und Fragestellungen aufwirft. Auch die Raumdarstellung hat daran ihren Anteil.

Im Zuge der Auseinandersetzung mit den Beispieltexten kristallisierte sich ein Begriff aus der Entwicklungspsychologie heraus, der die epochenspezifische Konstruktion der Räume in den unterschiedlichen Formen des Adoleszenzromans bedingt: Der des *Moratoriums.* Es bestehen Unterschiede in der Gestaltung des von der jeweiligen Gesellschaft zugestandenen *Möglichkeitsraumes* zur Entwicklung und Entfaltung der Persönlichkeit jugendlicher Protagonisten. Ein Grundparameter, der den Gattungsraum des Adoleszenzromans abstecken soll, erschließt sich aus der Frage nach der *Nutzung* dieses Moratoriums, wie vor allem kontrastiv an den Protagonisten der Jahrhundertwende, Hans Giebenrath, und der Moderne, Edgar Wibeau gezeigt wurde. Zudem muss die Frage nach der Subjektverortung in Bourdieus sozialem Raum gestellt werden. *Moratorium* und *sozialer Raum* werden damit zu Grundparametern des vieldimensionalen Gattungsraumes „Adoleszenzroman." Figuren unterschiedlicher sozialer Schichten, unterschiedlicher Mobilitätsgrade, höchst individuelle Charaktere sind Protagonisten der Gattung.

Damit einher geht die Erkenntnis, dass dieses Moratorium im Adoleszenzroman durchaus auch als räumliche Kategorie verstanden werden darf. Edgar Wibeaus Laube wird so zu einem hochgradig symbolisch aufgeladenen Repräsentationsraum des Moratoriums, der sich auch durch das Ultimatum, vor das der Protagonist gestellt wird, als genauso zeitlich begrenzt erweist wie die Jugend selbst. Der Raum im Adoleszenzroman kann also, vorsichtig formuliert, symbolisch für die Entwicklungsphase selbst stehen. „Die Frage nach der gesellschaftlichen Identität [ist damit] untrennbar verbunden mit der Frage nach dem Ort."[170] Das trifft auch auf Hans Giebenrath zu, der vom Maulbronner Klosterschüler zum Lehrling im Heimatdorf wird.

In der Literaturwissenschaft ist es Konsens, dass der Adoleszenzroman in Bezugnahme auf seine außerliterarische Wirklichkeit, also seine Entstehungsbedingungen, entsteht, womit ihm eine zeitdiagnostische Qualität zukommt. Auch die Raumdarstellung im Roman dürfte auf diese gesellschaftlichen Entwicklungen reagieren, wie auch die Auseinandersetzung mit Christian Krachts Spielart des *postmodernen Adoleszenzromans* gezeigt hat. Der Roman spielt vornehmlich in sogenannten *Nicht-Orten,* die als Produkte einer *Übermoderne* verstanden

[170] GLASENAPP (2014), 377.

werden müssen. In Krachts Text wird die Funktion des Moratoriums, wie sie von der Gesellschaft eigentlich angedacht wird, nicht mehr erfüllt. Der Roman ist für raumtheoretische Überlegungen zudem insofern interessant, weil die Raumkonstruktion an Marc Augés *Nicht-Orte* angelehnt ist. Ein sozial- bzw. kulturwissenschaftlicher Text der Raumtheorie darf als Konstruktionsprinzip des Romans verstanden werden, anhand dessen sich die Figurenentwicklung (oder hier auch: Nicht-Entwicklung) ablesen lässt.

4. Adoleszente Zwischenräume in *Neue Vahr Süd*

4.1. Kurzzusammenfassung

> Es heißt doch immer: Jugend, angenehme Zeit und so, aber es ist eine sehr schwierige Zeit. Deshalb kann einen die Bundeswehr auch so stark verängstigen – man ist noch so beeindruckbar durch diese Brüllerei. Man hat alle Gewißheiten der Kindheit und Jugend verloren und von dem, was danach kommt, noch keine Ahnung.[171]

Genau an diesem Punkt beginnt *Neue Vahr Süd* (2004), der zweite Roman des *Element of Crime*- Sängers Sven Regener und die Vorgeschichte zu Regeners erstem großen Erfolg, *Herr Lehmann.* Zu Beginn der Geschichte ist der gelernte Speditionskaufmann Frank Lehmann gerade 20 Jahre alt und lebt bei seinen Eltern in einem Bremer Neubauviertel, der Neuen Vahr. Angetroffen wird er vom Leser zum ersten Mal am 30. Juni 1980, dem Tag vor dem Beginn seiner Zeit bei der Bundeswehr, das er ungeschickterweise vergessen hat, zu verweigern.
Der Roman ist unterteilt in zwei Bücher mit den Titeln *Grundausbildung* und *Feierliches Gelöbnis.* Als Frank nach der ersten Woche in der niedersächsischen Kaserne Dörverden zurück in die elterliche Wohnung kehrt, muss er bemerken, dass dort sein Zimmer kurzerhand zu einem Hobbyraum für seinen Vater umfunktioniert worden ist, der dort nun Fernseher repariert – höchste Zeit auszuziehen.[172] Er kommt spontan in der WG eines Freundes, des Studenten Martin Klapp, im Bremer Stadtteil Ostertor unter.
Im Zentrum der Handlung des ersten Buches steht einerseits der letztlich vergebliche Versuch Franks, den Wehrdienst im Nachhinein noch zu verweigern, andererseits Franks privates

[171] FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG: *Wer zuerst sagt, was er wirklich will hat verloren.* http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/sven-regener-wer-zuerst-sagt-was-er-wirklich-will-hat-verloren-1173591-p2.html (Zugriff 15.1.2018) (=Regener Interview FAZ).
[172] vgl. REGENER, Sven: *Neue Vahr Süd.* München: Goldmann (2006), 94.

Leben außerhalb der Kaserne, welches er vorwiegend in den Kneipen rund um seine chaotische WG im Bremer Ostertorviertel verbringt. Dabei muss er sich immer wieder zwischen seinen Freunden der 78er Generation (die „Erben der 68er“,[173] Anm.) behaupten, da er im Gegensatz zu ihnen weder politisch interessiert noch Punk ist.

Frank ist eine Person, die ziellos erscheint und dementsprechend willkürliche Bewegungs- und Handlungsmuster zeigt. Hinzu kommt seine komplizierte Beziehung zur Studentin Sibille, die eigentlich scheitert, bevor sie überhaupt losgeht.

Am Ende der Erzählung steht ein Ereignis, das in Bremen 1980 tatsächlich stattgefunden hat, allerdings nicht wie im Roman im November, sondern am 6. Mai: die erste öffentliche Gelöbnisfeier der deutschen Bundeswehr im Bremer Weserstadion, bei der es zu Protesten und massiven Ausschreitungen kam.[174] Frank Lehmann landet dabei unfreiwillig zwischen den Fronten, da ihn weder die Bundeswehr noch die Gegendemonstration interessieren, er als Soldat aber als Fackelträger an der Gelöbnisfeier teilnehmen muss.

Nach einem vorgetäuschten Selbstmordversuch wird Frank schlussendlich doch noch vorzeitig aus der Bundeswehr entlassen und entschließt sich, gemeinsam mit einem Freund, dem Punk Wolli, Bremen hinter sich zu lassen und nach Berlin aufzubrechen, womit die Hauptstadt letztendlich zum Sehnsuchtsort und Möglichkeitsraum wird.

4.2. Gattungseinordnung zwischen postmodernem Adoleszenz- und Poproman

Die narrative Struktur, eine relativ kurze Erzählzeit von wenigen Monaten des Jahres 1980, ein offenes Ende und die zentralen Themen, die sich mit den adoleszenten Entwicklungsaufgaben decken (Ablösung vom Elternhaus, Aufnahme intimer Beziehungen) lassen eine Zuordnung zur Gattung Adoleszenzroman zu. Die Zeit bei der Bundeswehr kann als unfreiwilliges Moratorium gedeutet werden. Die Wehrpflicht ist ein Gesetz, das, so die Grundannahme, für viele junge Männer eine Verzögerung ihres Lebensweges bedeutet. Dementsprechend bemerkt auch Frank, dass er „nicht scharf“ auf die Zeit bei der Bundeswehr ist.[175] Er hat Angst vor dem Geschrei, und anfangs ist er mit den Befehlen maßlos überfordert. Schon bald spielt er mit dem Gedanken, einfach nicht mehr zu erscheinen. Die Vorstellung, einfach zu

[173] vgl. BEBNOWSKI, David: *Generation und Geltung: von den "45ern" zur "Generation Praktikum"- übersehene und etablierte Generationen im Vergleich*. Bielefeld: Transcript (2012), 123.

[174] DER SPIEGEL (12.5.1980): *Signale überhört*. http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14315097.html (Zugriff 22.1.2018).

[175] REGENER (2006), 43.

verschwinden, wird allerdings sofort von der Erkenntnis unterdrückt, dafür zu jung zu sein und zu wenig Erfahrung zu haben. Das Bild, das Regener für dieses Gefühl verwendet, ist ein räumliches:

> Er hatte nicht übel Lust, sich seine Zivilklamotten anzuziehen, aus der Kaserne zu gehen, sich in seinen alten Kadett zu setzen und für immer zu verschwinden. Bloß, dachte er, wohin? Nach Berlin, zu Manni? Da kriegen sie mich, dachte er. Ins Ausland? Er versuchte, während der Hauptmann noch etwas vor sich hin plauderte, sich ein Leben im Untergrund in Holland oder Dänemark vorzustellen, den einzigen fremden Ländern, die er bis jetzt gesehen hatte, und dort auch nur die Campingplätze auf die seine Eltern in seiner Kindheit mit ihm und seinem Bruder gefahren waren. Er sah sich auf einem Campingplatz in Holland vor einem kleinen Zelt sitzen und den Winter erwarten, eine Nudelsuppe auf einem Gaskocher erhitzend, und er beschloß, daß das keine Lösung war.[176]

Obwohl die Vorstellung, alles hinter sich zu lassen, als Ausweg für junge Erwachsene attraktiv erscheinen mag und auch Frank dieser Idee nicht abgeneigt ist, entscheidet er sich doch gegen diesen Plan.

Hester Baer hat für Regeners Romane den Begriff „Pop-Nostalgie“ vorgeschlagen. Die Konfiguration der beiden Schlagwörter durch ein gemeinsames Begriffs- und Themenrepertoire, zu dem etwa idyllische Kindheitserinnerungen oder der provinzielle Charakter der Schauplätze gehören, führt sie zu der Annahme, dass Pop und Nostalgie Schlüsselformen postmoderner Inszenierungen sind, die als ästhetische Antworten auf die gesellschaftlichen Veränderungen im Rahmen der Globalisierung gelesen werden dürfen.[177] Angesichts dieser findet der Leser in Pop und Nostalgie ein kompensatorisches Moment, einen Ausweg aus den unaufhaltsamen Veränderungen der Zeit. Baer analysierte Regeners Texte als Vermittler zum Verständnis der Entwicklungen Deutschlands vor und nach der Wende.[178]

Neue Vahr Süd ist mit seinem Erscheinungsdatum 2004 ein Roman, der in einer Zeit lange nach der Wende verfasst wurde. Charakteristisch für die Autorschaft von Adoleszenzromanen schreibt der 1961 in Bremen geborene Regener über das Leben eines jungen Mannes in der

[176] ebd., 71.

[177] BAER, Hester: The Pop-Nostalgia of Sven Regener and Leander Haußmann. In: MCCARTHY, Margaret (Hrsg.): *German Pop Literature. A Companion*. Berlin: deGruyter (2015), 79 (=Companions to Contemporary German Culture 5).

[178] ebd., 79-83.

Bremer Provinz 1980, also eines jungen Mannes, dessen Biographie sich mit seiner durchaus überschneidet. Die Frage nach der Signifikanz der Bundeswehr, die Regener in seinem satirischen Blick auf die Institution im Roman reflektiert, wird dabei allerdings von einer zur Entstehungszeit des Romans aktuellen Debatte getragen. Nach dem Einsatz von Bundeswehrtruppen in Afghanistan wird ab 2002 die Rolle des deutschen Militärs stark debattiert. Regener reflektiert in *Neue Vahr Süd* die Sinnhaftigkeit einer allgemeinen Wehrpflicht, die letztendlich 2011 abgeschafft wurde.[179] Somit findet sich auch in dem nostalgischen Roman ein stark zeitgenössisch geprägtes Element. Nostalgische Züge hat der Roman vor allem im Hinblick auf die linke Bremer Jugendkultur der frühen 1980er Jahre, deren Vertreter im Bremer Ostertorviertel auf der Suche nach Antworten auf die gesellschaftspolitischen Veränderungen ihrer Zeit sind.

4.3. Raumanalyse

Frank bewegt sich hauptsächlich in einem Dreieck zwischen Kaserne, der elterlichen Wohnung und der WG im Ostertorviertel. Der Autor Regener verzichtet zu einem großen Teil auf spezifische Ortsbeschreibungen, sondern bedient sich viel mehr der Konnotationen, die die reinen Ortsnamen hervorrufen, was dem Roman ein Stück weit Bremer Lokalkolorit verleiht. In die Narration kann man sich aber auch als Nicht-Bremer hineinversetzen, da eben konkrete Ortsbeschreibungen unterbleiben oder aber austauschbar werden.
Ein Blick auf die Makrostruktur des Romans zeigt ein dem van Gennepschen Übergangs- oder Schwellenritenmodell ähnliches Bild für *Neue Vahr Süd,* weshalb an dieser Stelle der Vergleich mit van Gennep gezogen wird.

> Deshalb schlage ich vor, Riten, die die Trennung von der alten Welt gewährleisten sollen, als *Trennungsriten* zu bezeichnen, Riten, die während der Schwellenphase vollzogen werden, *Schwellen- bzw. Umwandlungsriten* zu nennen, und für Riten, die an die neue Welt angliedern, die Bezeichnung *Angliederungsriten* zu gebrauchen.[180]

[179] ebd., 87.
[180] GENNEP, Arnold van: *Übergangsriten (Les rites de passage*). Aus dem Französischen von Klaus Schomburg und Sylvia M. SCHOMBURG-Scherff Frankfurt am Main: Campus ([3]2005), 29.

Als Trennungsritus könnte man so die recht abrupte Loslösung von seinen Eltern durch seinen spontanen Umzug ins Ostertorviertel bezeichnen. Die gesamte Zeit im Ostertorviertel ist als Schwellenritus zu bezeichnen, welcher letztendlich in der Gelöbnisfeier im Weserstadion kulminiert. Die Raumanalyse ist dementsprechend von der Frage geleitet, wie diese Trennungs- und Schwellenriten räumlich realisiert sind und wie die Loslösungs- und Übergangsphase im Roman dargestellt wird. Das Hauptaugenmerk der Analyse liegt dabei auf Franks Zeit in der Studenten-WG, da dieser Erzählstrang einen großen Teil des Romans prägt. Zudem gibt die WG-Situation Auskunft über die in den 1980er Jahren langsam untergehende 78er-Generation, der Franks Freunde angehören. Der langsame Verlust der gesellschaftlichen Relevanz dieser Gruppierung angesichts sozioökonomischer Veränderungen zu Beginn der 1980er Jahre ist der Auslöser der Identitätskrise vieler junger linker Studenten und zentrales Thema in *Neue Vahr Süd*.

4.3.1. Die Neue Vahr Süd

Die Vahr ist der Stadtteil, in dem Frank aufgewachsen ist. Entstanden ist der Stadtteil in seiner heutigen Form in den 1950er Jahren. Im Nordosten des Stadtzentrums entstand bis 1962 die *Gartenstadt Vahr* und die *Neue Vahr Nord, Südost* und *Südwest.* In dem sozialen Wohnbau, der als reine Wohnstadt konzipiert ist, leben über 30.000 Menschen. Für viele Mieter zu Beginn der 1960er Jahre, also etwa Franks Eltern, zeichnete sich die Siedlung durch einen hohen Wohnkomfort aus.[181] Zu Beginn des Romans reflektiert Frank seine Wohnsituation bei seinen Eltern und kommt zu dem Schluss, dass er "aus der Proportion" geraten sei, und die Vahr und die elterliche Wohnung eigentlich kein Platz mehr für ihn seien.[182]
Nichtsdestotrotz empfindet er es als fürchterlichen Affront, als er nach seiner ersten Woche bei der Bundeswehr nach Hause kommt und sein Zimmer zur Werkstatt umfunktioniert vorfindet, in welcher sein Vater nun Fernseher repariert.[183] Er fühlt sich aus der Wohnung verdrängt. Seinem Vater, der übrigens genau wie Frank selbst der Meinung ist, dass man im Alter von 20 Jahren nicht mehr unbedingt bei den Eltern leben muss, wirft er vor:

[181] MISSLER, Eva: Bremen. *Das Reise- und Lesebuch.* Edition Temmen (^{3}2010), 221.
[182] REGENER (2006), 34.
[183] vgl. ebd., 90.

> Da sagst du selbst, daß ich hier eurer Meinung nach praktisch nicht mehr wohne. Da kann man natürlich auch in meinem Zimmer einfach so rumräumen, das ist ja klar. Da fragt man auch gar nicht mehr. Das ist für euch ja gar nicht mehr mein Zimmer. Das heißt doch, daß ihr einen Zustand offiziell machen wollt, von dessen Existenz ihr sowieso schon überzeugt seid![184]

Relativ rasch nach dem Vorfall entschließt sich Frank dann auch, die elterliche Wohnung hinter sich zu lassen.

4.3.2. Das Ostertorviertel

Wo zieht man also hin also junger Bremer, dem so eine Vorstadtsiedlung "außer Kirchengruppen, Prügeleien und Abhängen am Baggersee"[185] nichts zu bieten hat? Die WG, die Franks Freunde Martin, Achim und Ralf im Ostertorviertel gegründet haben, stellt einen starken Kontrast zur gepflegt-konservativen Neuen Vahr dar:

> Das Cinema Ostertor war ein Kommunal- und Programmkino am Ostertorsteinweg, fast an der Sielwallkreuzung, dort, wo immer die Junkies herumlungerten. Links davon war ein Hauseingang, der zu den darüberliegenden Wohnungen führte. Im Treppenhaus roch es nach Urin und Schimmel.[186]

Eine Stadtbildanalyse, wie sie Kevin Lynch vorschlägt, hilft dabei, die zentralen Orte der Erzählung und ihre Bedeutung besser nachvollziehen zu können. Verschiedene Bewohnergruppen einer Stadt haben bestimmte Vorstellungen vom Image ihres Wohnraums, woraus jede Stadt wiederum ihr eigenes Image konstituiert. Kevin Lynch analysiert fünf verschiedene physische, also wahrnehmbare Elemente, nach welchen sich ein Stadtbild gliedern lässt: "Wege, Grenzlinien, Bereiche, Brennpunkte und Merkzeichen."[187]
Obwohl der Roman *Neue Vahr Süd* heißt, spielt sich ein Großteil der Handlung im *Ostertorviertel* ab. In Lynchs Sinn ist das Ostertorviertel ein klar abgegrenzter Bereich der Stadt Bremen.

---

[184] ebd., 94.
[185] Video: Sven Regener, Grußbotschaft zum Viertel Bremen 2015. https://www.youtube.com/watch?v=dbsiHkYYdKc 00:00:58 – 00:01:03 (Aufruf 22.1.2018).
[186] REGENER (2006), 100.
[187] LYNCH, Kevin: Das Stadtbild und seine Elemente (1960). In: GÜNZEL (2013), 147.

Das Ostertorviertel ist *das* Bremer Amüsierviertel mit zahlreichen Ausgehmöglichkeiten und dementsprechend der Ort, an welchen man als junger Stadtbewohner unbedingt muss, da sich dort das subkulturelle Leben abspielt. In unmittelbarer Nähe des *Cinema Ostertor,* des ältesten Programmkinos Deutschlands, befindet sich die Sielwallkreuzung, früher bekannt als Drogenhotspot Bremens. Dazu bemerkt der Journalist Radek Krolczyk in seinem Beitrag zum „Bremenbuch" des Berliner Verbrecherverlags: „In der Mitte unseres Viertels befindet sich zwischen straßenbahnrissigen Altbauten eine Kreuzung, vollgestopft mit Imbissbuden, Billigfriseuren und Cafés. Sie ist der Mittelpunkt der Welt."[188]
Sie ist damit ein *Brennpunkt,* also „Zentrum und Inhaltsangabe"[189] des Bereiches Ostertorviertel. Regener selbst merkt in einer Grußbotschaft an die Stadt Bremen dazu an:

> Hier gab es in den 70er-Jahren schon die Freak-Plattenläden, die Diskos, die Hippiekneipen, die Headshops. Hier gab es die Drogen und den Alkohol, die Lila Eule, den Römer und das Why Not, das Litfasz, das Storyville, das Bremer Eck, das Piano, den Türken, das Lagerhaus, das Cinema Ostertor. Kurz und gut, alles was Jugend- und Studenten- und Gegenkultur und Rock'n'roll war und ist, fand und findet in Bremen im Ostertor und im Steintor statt.[190]

4.4. Bremer Jugend im Ostertorviertel – Die 78er als Erben der 68er

Bemerkenswert an der Anekdote ist, dass Regner hier ein fast ausschließlich popkulturelles Bild der 1970er Jahre zeichnet. Den heute gängigen, popkulturell geprägten Vorstellungen von Flowerpower, Hippietum und Drogenrausch steht allerdings eine harte Wirtschaftsrealität im Deutschland der 1970er-Jahre (das Ende des deutschen Wirtschaftswunders und der *deutsche Herbst* im Jahr 1977[191]) diametral gegenüber. Wie sieht nun diese Jugend- Studenten- und Gegenkultur im Bremen der frühen 1980er Jahre aus? Frank Lehmann bewegt sich in einem zum Teil linksextremen Milieu, dem er aber nur teilweise angehört – seine Freunde gehören der sogenannten 78er-Generation an, er selbst wird von verschiedenen Seiten als "Hippietyp"[192] bezeichnet.

---

[188] KROLCZYK, Radek: Geliebte Kreuzung. In: KROLCZYK, Radek & Jörg SUNDERMEIER (Hrsg.): *Bremenbuch.* Berlin: Verbrecherverlag (2008), 137.
[189] LYNCH (2013), 149.
[190] Video: Sven Regener, Grußbotschaft zum Viertel Bremen (2015), 00:01:08 – 00:01:34.
[191] BEBNOWSKI (2012), 126.
[192] REGENER (2006), 16.

David Bebnowski versteht unter den 78ern die zwischen 1953 und 1959 geborenen politisch engagierten Akademiker, die auch als "Politfreaks" in die Geschichte eingehen sollten.[193] Die 78er gelten als die sogar noch politischeren Erben der 68er-Generation wobei hier verschiedene politische Kleingruppierungen nebeneinander existieren, etwa die K-Gruppen, die JUSOS, oder als Gegenbewegung zu diesen oft recht dogmatischen und streng organisierten Gruppierungen die sogenannten "Spontis"[194]. Auch Regener selbst war Teil einer K-Gruppe (Kommunistische Gruppe) und erinnert sich an die Zeit:

> Das war so ein Hintergrundrauschen der siebziger Jahre, es gab an jeder Schule eine Zelle von K-Gruppen, in Bremen jedenfalls war das so. Die wurden natürlich im Lauf der Jahre immer weniger, das verlor immer mehr an Attraktivität – der KBW [Kommunistischer Bund Westdeutschland, Anm.] hat sich 1973 gegründet und 1981 aufgelöst, acht Jahre Kampf für die Diktatur des Proletariats im Stalinschen Sinne. Es gibt klügere Dinge, die man tun kann. Aber damals war das so Teil des allgemeinen Lebens.[195]

Viele Freunde Franks sind, die allermeisten aber waren in so einer Gruppe. So auch seine Mitbewohner Martin Klapp, Ralf Müller und der um zwei Jahre ältere Achim, der mit einem Geburtsdatum um 1958 nicht nur der einzige wirkliche 78er, sondern auch das einzige noch aktive K-Gruppenmitglied ist. Frank ist der einzige, der nie "organisiert" gewesen war und der den, wie er es nannte, "K-Gruppen-Quatsch" seiner Freunde nur mitverfolgte, um mitreden zu können.[196] 1980 standen diese kollektiven politischen Bewegungen kurz vor dem Aus. Die Vorstellung der linken Weltrevolution kommt mit dem RAF-Terror 1977 zum Erliegen. Die militante Grundhaltung erweist sich als Irrweg.[197] Der Kampf gegen den Kapitalismus bleibt allerdings zentrales Element der Überzeugungen der Generation. Da jedoch die erhoffte große Revolution ausblieb, wird dieser zunehmend ins Private verlagert. Als Resultat einer Suche nach authentischen Selbstkonzeptionen kam es zu unterschiedlichsten "anarchistischen Experimenten, Kommunen und Ausstiegen aus der Mehrheitsgesellschaft", unterschiedlichsten (adoleszenten) Versuchen also, die eigene Identität zu konstruieren.[198]

---

[193] BEBNOWSKI (2012), 123.
[194] ebd., 131.
[195] Regener Interview FAZ.
[196] REGENER (2006), 101.
[197] BEBNOWSKI (2012), 145.
[198] ebd., 132- 135.

Bezeichnend für die Situation der 78er ist ein Besuch Franks und Martins bei einer Bücherverkaufsaktion von Achim vor dem Kaufhaus *Berliner Freiheit* in Franks Heimatbezirk, der Vahr. Ausgerechnet vor diesem Konsumtempel versucht Achim allein die KVZ (Kommunistische Volkszeitung, Anm.) zu verkaufen, nachdem ihn seine Genossen im Stich gelassen haben. Dabei muss er sich die Proteste einiger Rentner anhören und wird schließlich auch noch von Polizisten aufgefordert, den Platz zu räumen, nachdem er seine Standgenehmigung nicht vorzeigen kann.[199] Das folgende Zitat verdeutlicht vor der Kulisse der *Berliner Freiheit,* wie der Idealismus der 78er langsam aber sicher in der Bedeutungslosigkeit ihrer Aktionen untergeht und sich die verschiedenen Gruppierungen zersplittern. Der idealistische Achim kommentiert resigniert:

> Das ist alles schon schlimm genug, allein am Stand, und die Arschlöcher tun die Genehmigung nicht in den Karton, was habe ich damit zu tun, ich gehöre nicht mal mehr zur Zelle Vahr, die gibt's gar nicht mehr, und *du* brauchst überhaupt nichts zu erzählen, du bist ausgetreten.[200]

Das Kaufhaus symbolisiert die neoliberalistische Wirtschaftsordnung im Land, gegen die die 78er keine schlagkräftigen Argumente zu finden scheinen. Es gibt also für diese Generation, ihren Protest und ihre Anliegen in den 1980er Jahren keinen Raum mehr, "denn all ihre überbordenden Ideale werden stets vom tatsächlichen Geschichtsverlauf gestoppt."[201] Gemeint ist damit der Kollaps des Wechselkurssystems von Bretton Woods und die Ölkrisen der 1970er Jahre, die die deutsche Wirtschaftslage drastisch veränderten, zwei Ereignisse, die unter dem Stichwort „Strukturbruch" verhandelt werden und welche die Generation zum Umdenken und Handeln zwangen.[202] Das gleichzeitige Aufkommen der ersten Ökobewegungen (letztendlich sollten viele der ehemaligen K-Gruppenmitglieder und Jusos bei den Grünen eine neue politische Heimat finden[203]), machen das Ende der 1970er Jahre zu einem wirtschaftlich und politisch höchst spannenden Rahmen für die Handlung des Romans, in dem nicht nur Frank Lehmann sondern die gesamte Generation vor die Frage „Was nun?"

[199] vgl. REGENER (2006), 184-188.
[200] ebd., 188.
[201] BEBNOWSKI (2012), 156.
[202] ebd., 136-139.
[203] vgl. ebd., 142.

gestellt wird. Die WG ist dabei ein Biotop, in dem die verschiedenen Bewältigungsstrategien ausprobiert werden.

4.4.1. Revolution im privaten Raum – Grenzziehungen und Zwischenräume

Die Revolution wird von den 78ern ins private Umfeld verlagert. Als Frank Achim ganz pragmatisch vorschlägt, den Büchertisch zum Tapetentisch für die Renovierung der Wohnung umzufunktionieren, antwortet Achim sarkastisch: „Wenn's mit der Revolution nicht klappt, kann man immer noch die Wohnung renovieren?"[204] Interessanterweise ist genau das die Bewältigungsstrategie der 78er. Die Gesellschaft soll nunmehr ausgehend vom persönlichen Nahbereich umgeformt werden.[205] Da ist für Martin Klapp klar, dass er Frank das Durchgangszimmer zu seinem Zimmer anbietet, das ist für ihn eine Frage der Solidarität.
Die bestehenden bürgerlichen Strukturen der Wohnung, die den Freunden Ralfs Onkel, der am „Liegenschaftsamt"[206] arbeitete, beschafft hat, werden dabei kurzerhand aufgebrochen, und ein Loch wird in die Wand geschlagen, um einen zweiten Durchgang zu Franks Zimmer zu schaffen. Die WG wird damit zum Ort des Experimentierens mit verschiedenen Formen des Zusammenlebens, die letztendlich gegen die Entfremdung der neu angebrochenen Zeit wirken sollten.

> Das türen- und grenzenlose Zusammenleben mit kollektivierter Einrichtung und basisdemokratisch organisierten Ablaufplänen soll der Bürgerlichkeit das Handwerk legen und entfremdenden Tendenzen Einhalt gebieten.[207]

Die Wohngemeinschaft im Ostertorsteinweg ist aber auch ein Symbol für das Zerbrechen der 78er. Längst ist das Gebäude renovierungsbedürftig, aber die Bewohner halten (noch) verzweifelt an ihren Idealen fest, auch wenn sich auch bei ihnen langsam der Neoliberalismus breit macht.[208] Als Frank Martin Klapp 100 Mark als Miete für das Durchgangszimmer zu seinem Zimmer bietet, schlägt dieser zwar ohne zu zögern ein, allerdings stellt sich im Verlauf des Gespräches heraus, dass diese Summe unverhältnismäßig viel im Vergleich zu dem war,

[204] REGENER (2006), 190.
[205] BEBNOWSKI (2012), 146.
[206] REGENER (2006), 102.
[207] BEBNOWSKI (2012), 146.
[208] ebd., 154.

was Martin und die anderen zahlten. Ralf Müller hingegen erweist sich schnell als Opportunist, der nicht möchte, dass Frank einzieht und mit einer „scheißbaulichen Veränderung“ argumentiert, die man dem „Liegenschaftsamt“ erst mitteilen müsste. [209]

Prompt kommt von Martin der Vorwurf, Ralf hätte bis vor kurzem noch „die Bourgeoisie an der Laterne“ aufhängen wollen und käme nun mit so einer opportunistischen Argumentation. Die kommunistische Rhetorik kommt bei Martin hier noch deutlich durch: „Das ist doch auch nur ein Teil von dem Staatsapparat, den du bis vor kurzem noch zerschlagen wolltest.“[210]

Aus raumtheoretischer Sicht ist die physische Schaffung neuer Räume besonders spannend. Uwe Wirth hat sich mit Bewegungspraktiken im Zwischenraum auseinandergesetzt. Besonders an „Grenz-Zwischen-Räumen“[211] zeigen sich dabei verschiedene performative Akte der Raumkonstitution. Auch das Durchgangszimmer zu Martins Zimmer kann im Mikrokosmos der Wohngemeinschaft als solcher Grenzbereich betrachtet werden. Es gehört nicht wirklich zu Martin Klapps Zimmer, weil Martin eigentlich keine Verwendung dafür hat. Deshalb ist es ihm mehr finanzielle Belastung als zusätzlicher Wohnraum. Gleichzeitig aber gehört es nicht zu den allgemeinen Teilen der Wohnung. Damit wird das Durchgangszimmer zum streitbaren Raum. Im Begriffsvokabular von Wirth spricht man von einer *frontier,* also einem „freien Raum, der die Möglichkeit künftiger Besiedelung eröffnet.“[212]

Eine solche Landnahme kann auf verschiedene (sprachlich-performative) Arten erfolgen und muss nicht immer konfliktfrei verlaufen. Anstatt seinen Mitbewohnern Franks Lage deutlich zu machen, entschließt Martin sich, ohne vorherige Absprache mit seinen Mitbewohnern, den Raum in einem sprachlich performativen Akt[213] zu einem Zwischenraum zu ernennen, in dem Frank wohnen soll: „Da wohnt Frankie, wenn er am Wochenende hier ist.“[214]

Gleichzeitig löst er mit dem Aufbrechen der Mauer alte Grenzziehungen auf, ohne die dafür nötige “Reihe von Verhandlungen und juristischer Akte der Autorisierung und Legitimierung“[215] durch seine Freunde. An der Reaktion der Mitbewohner auf diesen radikalen

---

[209] REGENER (2006), 107.
[210] ebd., 107-108.
[211] WIRTH, Uwe: Zwischenräumliche Bewegungspraktiken. In: Wirth, Uwe (Hrsg.): *Bewegen im Zwischenraum.* Berlin: Kulturverlag Kadmos (2012) (=Wege der Kulturforschung Bd.3), 13.
[212] ebd.
[213] ebd., 19.
[214] REGENER (2006), 106.
[215] WIRTH (2012), 20.

Eingriff in die Raumsituation lässt sich nun deren wahres Gesicht angesichts der Krise der 78er erkennen.

Während sich Achim solidarisch zeigt, fühlt sich insbesondere Ralf Müller hierbei übergangen. Der heimliche Ordnungsfanatiker, Egoist und Opportunist stellt sich gegen diese „gewaltsame Landnahme“[216]: „Wieso muß der hier wohnen?“[217]

Ohne also die entsprechende Legitimierung „handelt es sich um eine Grenz-Manipulation, die strafrechtliche oder kriegerische Folgen nach sich ziehen kann.“[218] Ralfs erste Reaktion auf die gemeinschaftliche Aktion der anderen Mitbewohner ist noch keine Kriegserklärung, aber im Laufe des Romans verschlimmert sich die Situation in der WG immer mehr und am Ende sind alle Mitbewohner verfeindet. Nach und nach verkommt die Wohnung immer mehr, spätestens als der Punk Wolli einzieht und ständig „Gäste“ mitbringt. Schließlich wird die am Ende völlig verwahrloste Wohnung vom Gesundheitsamt gesperrt.

> Ralf Müller wollte keinen Hammer.
> „Ihr seid totale Arschlöcher“, sagte er, während sie zu dritt auf die Wand hauten. „Ich mach hier im Flur gar nichts mehr. Ich mach nur noch mein Zimmer.“[219]

4.4.2. Räumliche Übergänge – Die WG im Ostertorviertel als Zwischenstation

Eine zweite Interpretation der Raumsituation eröffnet sich angesichts Franks persönlicher Lebensumstände auf. Ganz typisch für die Adoleszenz und, wie sich immer stärker herauskristallisiert, für den Adoleszenzroman, befindet er sich in einer Zwischenphase, die in *Neue Vahr Süd* ihre räumliche Realisierung durch das Durchgangszimmer erfährt, das er in der Ostertor-WG bezieht. Nachdem die Freunde das Loch in die Wand geschlagen und so einen Durchgang für Frank geschaffen haben, ist Martin Klapp der erste, der den Eingang benutzte, und er tut dies auf eine fast schon rituelle Weise:

---

[216] ebd.
[217] REGENER (2006), 106.
[218] WIRTH (2012), 20.
[219] REGENER (2006), 110.

> „Eine neue Tür“ sagte Martin Klapp ehrfürchtig. Er schritt als erster hindurch und dann gleich rechts durch die nächste Tür in sein Zimmer, dann zurück in das Durchgangszimmer und dessen eigentliche Tür in den Flur.[220]

Franks eigener Raum wird durch den Akt des ersten Hindurchgehens durch die neu geschaffene Tür performativ eingeweiht.[221]

Eine Tür hat immer auch eine Schwelle, die überschritten werden muss. Nach van Gennep symbolisiert diese Schwelle einen Übergang, der sich als Ritus des „Hineingehens, Wartens und Hinausgehens“[222] darstellt. Im Adoleszenzroman, so die logische Schlussfolgerung, ist der dargestellte Übergang jener, der die Adoleszenzphase entweder einläutet oder beendet. Der für Frank neu geschaffene Raum zeichnet sich durch eine besondere ambivalente Symbolik aus. Einerseits wird ihm ein eigener Platz in der Wohnung eingeräumt, andererseits lässt dieser an Wohnqualität zu wünschen übrig. Das Zimmer ist kaum vier Quadratmeter groß, sodass Frank fast keinen Platz findet, seine Matratze hineinzulegen und nur seine Genügsamkeit erlaubt es ihm, dort zu leben.[223] Bezeichnenderweise erinnert ihn das Zimmer mit der notdürftig als Abschottung befestigten Wolldecke an ein Flüchtlingslager,[224] das als solches normalerweise Menschen nur für einen Zwischenaufenthalt beherbergt.

Letztendlich erweist sich seine Zeit in dem Durchgangszimmer als recht kurze Lebensphase am Ostertorviertel, sie ist für ihn nur ein Zwischenaufenthaltsort auf dem Weg nach Berlin.

4.5. Postmoderne Einsamkeit junger Erwachsener

Frank findet also Platz zwischen seinen Freunden, allerdings nur, wenn er seine eigenen Bedürfnisse zurücksteckt. Wurde bislang eher Franks Umfeld analysiert, eröffnet sich spätestens an dieser Stelle die Frage, was für ein Typ Frank selbst überhaupt ist.

Fast jedes Mal, wenn Frank nach der Woche in der Kaserne zurück ins Ostertorviertel kommt, hat sich die Situation in der WG wiederum grundlegend verändert, neue Freundschaften und Allianzen wurden geschmiedet und alte aufgegeben. Im Zentrum dieser Wandlungsprozesse steht dabei Martin Klapp, der sich wegen irgendwelcher Lappalien abwechselnd auf

[220] ebd., 111.
[221] vgl. WIRTH (2012), 17.
[222] ebd., 33.
[223] REGENER (2006), 112.
[224] ebd., 115.

verschiedene Mitglieder der WG einschießt und nicht imstande ist zu erkennen, dass seine eigene Unzufriedenheit das Problem ist. So landet eines Tages eine Axt, geworfen von Martin, in Wollis Tür.[225] Für die jungen WG-Mitglieder der 78er Generation sind die 1980er Jahre mit ihrer gesellschaftlichen Orientierung am Neoliberalismus eine unerträgliche und unverständliche Zeit, auf die sie recht beliebig und ziellos reagieren. Friederike Gösweiner hat sich mit problematischen Identitätsbildungsprozessen und der daraus folgenden Einsamkeit der Individuen der Postmoderne auseinandergesetzt und bemerkt dazu:

> „Der Identitätsbildungsprozess ist (...) in dem Moment zum Problem geworden, in dem verbindliche Werte und damit äußere Orientierungsmöglichkeiten für das Subjekt verloren gingen." [226]

Angesichts des Strukturbruchs Ende der 1970er Jahre werden problematische Identitätsbildungsprozesse fast schon zur kollektiven Erfahrung. Die politische Ideologie der 78er wird in ihren Grundfesten erschüttert, und keiner weiß so recht, wohin man sich wenden soll. Die zentrale Frage im Adoleszenzroman, wo jemandes Leben hinführen soll, weist auch Frank von sich.

> „Das soll überhaupt nirgendwo enden", sagte Frank. „Das soll überhaupt erst einmal anfangen, so sieht's doch aus. Ich meine, ich bin mit der Lehre fertig, im Augenblick bin ich beim Bund, da läuft nicht viel, damit muß man erst mal fertig werden, das geht noch dreihundertzwanzig Tage."[227]

Frank weiß ganz einfach nicht, was er mit seinem Leben anfangen möchte und kann deshalb keine andere Antwort geben als eine, mit der er sich die Zukunft offenhält.
Frank Lehmann ist damit postmodernes Subjekt per se, er befindet sich in einer problematischen Situation, ist zeitgleich in seiner Freizeit in der WG souveränes und bei der Bundeswehr unterworfenes Subjekt.[228] Im Zwischenraum und *Nicht-Ort* der Autobahn auf dem Weg von und zur Kaserne zeigt sich für Frank immer wieder die emotional anstrengende Diskrepanz zwischen den beiden Welten, in denen er sich bewegt. So fährt er an einem

[225] ebd., 417-429.
[226] GÖSWEINER (2010), 56.
[227] REGENER (2006), 464.
[228] GÖSWEINER (2010), 48.

Sonntag bereits um 8 Uhr abends zurück in die Kaserne, obwohl er noch einige Stunden in Freiheit hätte. Diese sind aber schon so voll mit dem Gedanken an die bevorstehende Zeit in der Kaserne, dass er sie ohnehin nicht genießen könnte:

> „Es ist zu früh, es ist zu früh, dachte er, als er durch die Straßen Bremens kurvte, aber es war auf jeden Fall gut, allein und in Bewegung zu sein." [229]

Das Zitat zeigt, dass Frank angesichts dieser Doppelbelastung planlos agiert. Aufgrund der oben skizzierten Entwicklungen, namentlich der Pluralisierung der politischen Strömungen, und der Individualisierung des Protestes findet das postmoderne Subjekt keine Orientierungsmöglichkeiten mehr.[230] Frank ist eine Person, die zwischen militärischer Disziplin und Verpflichtung einerseits und dem Wunsch nach autonomer Lebensgestaltung andererseits hin- und hergerissen ist.
Von seinem Bruder wird er dahingehend auch kritisiert. Er bringt diese Zwiespältigkeit von Franks Leben treffend auf den Punkt:

> „Naja, mal ehrlich, du mußt doch zugeben, daß das schon ziemlich bizarr ist, ich meine, du wohnst einerseits im Ostertor, aber dann bist du gleichzeitig beim Bund und läufst da auf offener Straße im Kampfanzug rum, das muß man sich mal vorstellen (...)" [231]

In der Postmoderne befindet sich der Mensch aufgrund dieser Spaltung in einer prekären Lage, welche auf die eine oder andere Art und Weise in eine Einsamkeit mündet. Friederike Gösweiner hat die Einsamkeit als postmodernen Wesenszug herausgearbeitet, wobei sie verschiedene Typen postmoderner Individuen genauer definiert: Narzissten, suchende Individuen – Spieler, Flaneure, Touristen, Vagabunden und Nihilisten.[232] Krachts Protagonist in *Faserland* ist als so ein Spieler, Flaneur, Tourist und Vagabund zu bezeichnen.
Folgt man Gösweiners Analysevorschlag, so zeigen sich für Frank vor allem nihilistische Persönlichkeitszüge. Der Leser wird wiederholt Zeuge von immer gleichen nächtlichen Spaziergängen und Kneipenbesuchen, wobei es Frank meist völlig egal ist, wo er landet. Auf

[229] REGENER (2006), 152.
[230] GÖSWEINER (2010), 56.
[231] REGENER (2006), 439.
[232] GÖSWEINER (2010), 47-50.

der Suche nach der Fortgehmeile „Bremer Eck“ verirrt sich Frank eines Tages in seinem eigenen Wohnbezirk. So schweift er etwas ziellos herum, bis er sich letztendlich entschließt, das Bremer Eck nicht mehr zu suchen, sondern sich treiben zu lassen:

> (...) und dann war er in der Lübecker Straße, das ist ja schon mal nicht schlecht, dachte er, wo die Lübecker Straße ist, da kann die Bremer Straße nicht weit sein, Hansestädte sind sie beide, und wie die eine heißt, so sieht die andere aus, während er zugleich feststellte, daß es ihm eigentlich scheißegal war, ob er ins Bremer Eck ging oder in irgendeine andere Kneipe, am Ende sind sich ja alle Kneipen gleich, genau wie die Hansestädte, dachte er gut gelaunt und ging in die nächstbeste Kneipe (...)[233]

Die Bewegungsform des Umherschweifens, des ziellosen Sich-Treibenlassens abseits allgemein bekannter Handlungs- und Bewegungsabläufe ist eine, bei der die sich bewegende Person konstruktiv-spielerisch mit der Umgebung in Kontakt tritt.[234] Jede Stadt hat dabei ihr eigenes „psychogeographisches Bodenprofil mit beständigen Strömen, festen Punkten und Strudeln, die den Zugang zu gewissen Zonen oder ihr Verlassen sehr mühsam machen.“[235] Die Psychogeographie der Zone, in der sich Frank in diesem Textausschnitt bewegt, gleicht einem Labyrinth („Gewirr der kleinen Straßen“ rund um das Bremer Eck[236]), dessen Ausgang er nicht findet, aber irgendwann auch nicht mehr finden will. Der Nihilismus wird ihm so zum Ausweg aus dem Unvermögen, einen Weg für sich zu finden, nicht nur in dieser Szene, sondern für sein ganzes Leben, solange er eben in Bewegung bleibt.
Ironischerweise wird ihm gerade von einem Punk vorgeworfen, dass er derjenige sei, der „am meisten auf alles scheißt“ [237] Bis auf Sibille, in die er verliebt ist, scheint das auch zu stimmen. An keinem Ort, weder in der Kaserne noch zu Hause, sieht er einen tieferen Sinn.

> Auf der einen Seite sah er dreihundertsiebzehn Tage Bundeswehr vor sich, eine unvorstellbare Zahl immergleicher Stumpfsinnstage in der Lettow-Vorbeck-Kaserne, unterbrochen nur von ebenso vielen Stumpfsinnsabenden in einer Wohnung ohne Heizung, Klo, Licht und Verstand. Auf der anderen Seite war Sibille.[238]

---

[233] vgl. REGENER (2006), 513.
[234] DEBORD: Guy: Theorie des Umherschweifens (1958). In: GÜNZEL (2013), 246.
[235] ebd.
[236] REGENER (2006), 512.
[237] ebd., 476.
[238] ebd., 546.

4.6. Im Weserstadion: der Chronotopos der Schwelle

Der postmoderne Nihilist reagiert mit Indifferenz auf die Frage nach der Sinnsuche.[239] Das zentrale Ereignis in *Neue Vahr Süd* für Franks persönliche Entwicklung ist das feierliche Gelöbnis im Weserstadion, an welchem er als Soldat teilnehmen muss. Kurz vor diesem Ereignis ist auch die Beziehung zu Sibille in die Brüche gegangen, weil diese sich in einen Ex-Freund neu verliebt hat.

Damit ist für Frank der letzte Anhaltspunkt weggebrochen, und was bleibt, ist nichts als Leere. Dementsprechend teilnahmslos steht Frank auch als Fackelträger im Stadion, während sich um ihn herum, wie eingangs bereits erwähnt, ein politisch höchst brisantes Ereignis abspielt:

> (...) es wird langsam alles Ex, dachte er, nicht nur die Freunde und deren Genossen, auch Ex-Wohnung, Ex-Kompanie, vielleicht sogar Ex-Freundin, dachte er, obwohl, das vielleicht gerade nicht, dachte er, dazu hätte sie erst mal eine Freundin sein müssen, Ex-Kriegsdienstverweigerer ist man auch schon, dachte er, irgendwann ist alles Ex, und was bleibt dann noch? fragte er sich, aber er wußte keine Antwort und wollte in diesem Moment auch keine, wegen ihm konnten sie jetzt noch stundenlang mit diesem Quatsch weitermachen, er glitt hinüber in eine eigenartige Stimmung, fühlte sich leicht und leer, wie in einer Zwischenwelt, einer unwirklichen, flutlichtbeleuchteten Zone mit seltsamen Farben und Tönen, in der es keine Zeit gab, und wo ihn der Rest der Welt nichts mehr anging.[240]

Eine Analyse der Szene im Weserstadion erfolgt nun anhand von Michail Bachtins Chronotopos-Begriff. In den vorangegangenen Überlegungen ist der Raum bis auf wenige Ausnahmen isoliert betrachtet worden. Für Bachtin sind in der Kunst und Literatur "alle Zeit- und Raumbestimmungen untrennbar miteinander verbunden und stets emotional-wertmäßig gefärbt.“[241]

So wie in der Welt selbst müssen sich auch in der Literatur (als Repräsentationssystem der Welt) Raum und Zeit zu einem sinnvollen Ganzen verbinden. Im künstlerisch-literarischen Chronotopos gibt es somit Überschneidungen zwischen Raum und Zeit. Im Kunstwerk wird die Zeit verdichtet, und der Raum gewinnt an Intensität:

---

[239] GÖSWEINER (2010), 61.
[240] REGENER (2006), 597.
[241] BACHTIN, Michail: *Chronotopos.* Frankfurt am Main: Suhrkamp ([3]2014), 180.

> Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert. Diese Überschneidung der Reihen und dieses Verschmelzen der Merkmale sind charakteristisch für den Chronotopos.[242]

Nach Bachtin kommen den Chronotopoi zudem eine zentrale gestalterische Bedeutung zu. Gemeint ist damit die Veranschaulichung oder Verbildlichung abstrakter Elemente durch den Chronotopos. In der Relation von Raum und Zeit konkretisieren sich abstrakte Konzepte, etwa philosophische Fragen oder Weltanschauungen.[243] Raum und Zeit hören an dieser Stelle auf, reine Kulisse zu sein. In der Raumkonstruktion verbirgt sich somit auch ein abstrakter Sinn oder eine symbolhafte Aufladung, den oder die es zu entschlüsseln gilt.

Zweifelsohne ist der Moment im Weserstadion als solcher Chronotopos zu verstehen. In einem Moment völliger Zeit- und Bewegungslosigkeit existiert Frank Lehmann im Raum nur noch für sich, alles andere ist ihm egal.
Es ist dies der nihilistischste Moment in der gesamten Erzählung. Wie Gösweiner anmerkt, ist der Nihilismus aber auch eine Möglichkeit, die eigene Beweglichkeit angesichts nachmoderner Gesellschaftsbedingungen aufrechtzuerhalten. „Dem indifferenten Subjekt ist in letzter Konsequenz prinzipiell jede mögliche aktive Tat zuzutrauen, ebenso, wie ihm zuzutrauen ist, in völliger Passivität zu versinken.“[244] Es erweist sich dieser Moment absoluter Leere für Frank als *Katharsis.* Damit wird der Moment im Stadion zu einem *Schwellenmoment* – zum *Schwellenchronotopos*, in welchem Franks Entwicklung an der Kippe steht und kurz danach eine entscheidende Wende nimmt, für die er die Kraft aus diesem Moment zu schöpfen scheint. Nach den Tumulten, die sich zwischen Demonstranten und Teilnehmern der Vereidigung abgespielt hatten, fasst Frank rasch den Entschluss, sein altes Leben hinter sich zu lassen und nach Berlin aufzubrechen.

> Am nächsten Morgen wachte er von alleine auf, obwohl es noch dunkel war. Er hatte keine Uhr, aber er wußte, daß es noch früh am Morgen war und nicht etwa mitten in der Nacht. Er fühlte

[242] ebd., 7-8.
[243] vgl. ebd., 188.
[244] GÖSWEINER (2010), 63.

sich frisch und von einem Tatendrang erfüllt, den er sich zunächst überhaupt nicht erklären konnte. [245]

Wo die Literatur, zumindest zu einem bestimmten Grad, als Widerspiegelung der Realität verstanden werden will, muss der Chronotopos der Literatur als Widerspiegelung der realen Raumzeit betrachtet werden. Bachtin konstatiert hier unterschiedliche Ausprägungen, "bestimmte Formen der künstlerischen Widerspiegelung“[246]. Somit macht er den Chronotopos zur genrebestimmenden *raumzeitlichen Relation* in der Literatur. In der Geschichte der Literatur wurden zu verschiedenen Zeitpunkten unterschiedliche Aspekte des Chronotopos hervorgehoben.[247]

Auf welche Weise versucht nun das Chronotoposkonzept, die Raum-Zeit-Relationen zu erfassen und welche Auswirkungen hat das für Genrebestimmungen? Wie müssen Ereignisse in der Literatur angeordnet, wie dargestellt werden, um ihre Besonderheit hervorzuheben?

Zur Veranschaulichung dient Bachtins Schlussbemerkung zum Chronotopos. Er spricht von einem *Chronotopos der Begegnung*, der eine stark zeitliche Nuance hat und von hoher emotionaler Intensität geprägt ist.[248] Eine Begegnung ist das unterschiedlich lange Aufeinandertreffen zweier Individuen an ein und demselben Ort zur selben Zeit. Der Raum bleibt also statisch. Demgegenüber stellt er den *Chronotopos des Weges*, der sowohl räumlich als auch zeitlich etwas umfangreicher, jedoch weniger *bedeutungsintensiv ist.*[249]

Wenn dem aber so ist, so stellt sich die Frage, ob es nicht auch einen ganz spezifischen adoleszenzliterarischen Chronotopos zu Beginn des 21. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum gibt. Im Adoleszenzroman, so meine Schlussfolgerung aus den bisherigen Analysen, ist dieser Chronotopos jener der *Schwelle, der Krise* oder *des Wendepunktes,* denn an einem solchen befinden sich adoleszente ProtagonistInnen zweifelsohne. Zu untersuchen sind also im Rahmen der Diplomarbeit solche Orte, "an denen es zu Krisen kommt, zum Fiasko [Auerhaus] und zur Auferstehung, zur Erneuerung [Ich nannte ihn Krawatte – siehe Kapitel 5], an denen Menschen sehend werden und Entschlüsse fassen, die ihr ganzes Leben bestimmen [Neue Vahr Süd]." [250]

---

[245] REGENER (2006), 611.
[246] BACHTIN (2014), 8.
[247] ebd.
[248] ebd., 180.
[249] ebd.
[250] ebd., 186.

Bachtin stellt fest, dass für solche *Schwellenromane* die Zeit eigentlich nicht mehr ist, als ein (lebensverändernder) Augenblick.[251] Die kurzen erzählten Zeiten der im Rahmen dieser Diplomarbeit untersuchten Werke stützen die These.

4.7. Anstelle eines Fazits: Berlin als Sehnsuchtsort?

Man begleitet Frank Lehmann in *Neue Vahr Süd* für eine kurze, aber intensive Zeit. Während sämtliche Freunde ihre persönlichen politischen Krisen durchlaufen, die alte Ordnung der 78er Generation zu bröckeln beginnt und in den frühen 1980ern jeder seine individuellen Schlüsse aus der kollektiven Krise zieht, bewegt sich Frank im Laufe des Romans zunehmend teilnahmsloser in dieser Umgebung, bis letztendlich nichts mehr bleibt, was ihn in Bremen hält.

Sein Aufenthalt im Ostertorviertel ist ein Zwischenstopp auf seinem Lebensweg, ein Zwischenraum, den er rasch betritt und genauso schnell wieder verlässt. Damit wird dieser Aufenthalt zum besonders intensiv erlebten Zeitraum seiner Adoleszenz, der im Schwellenchronotopos im Weserstadion seinen Höhepunkt und sein Ende findet.

Bezeichnend für diese Lebensphase des Protagonisten ist, dass er sich immer wieder vor verschlossenen Türen wiederfindet, sei es bei seinen Eltern in der Neuen Vahr Süd, bei Sibille, die nach einer gemeinsamen Nacht dann doch zu ihrem Exfreund Achim zurückkehrt, oder letztendlich auch vor der eigenen Wohnung im Ostertorviertel, die vom Gesundheitsamt geschlossen wurde. Frank beschließt während einer letzten Verabredung mit Sibille diesem Lebensabschnitt, in dem es für ihn keine offenen Türen mehr zu geben scheint, ein Ende zu bereiten und weiterzuziehen. Berlin, das Zentrum der deutschsprachigen Welt und Sehnsuchtsort für so viele Jugendliche der Provinz, ist für den abgeklärten Zwanzigjährigen zwar nur eine Möglichkeit unter vielen, letztendlich aber doch die einzige realistische:

> "Wir wollen auch bald mal abhauen";, sagte Wolli, "das wird jetzt langsam mal Zeit."
> "Wohin denn?", fragte Frank.
> "Nach Berlin natürlich", sagte Wolli, "wohin denn sonst?"
> "Was willst du da denn machen?", sagte Frank. "Was kannst du in Berlin machen, was du hier nicht machen kannst?"

[251] vgl. ebd.

"Mann", sagte Wolli, "du hast ja keine Ahnung, Frankie, was da alles läuft, mit den Hausbesetzungen und allem, ich meine, echt mal, auch mit Musik und so, mit allem, was meinst du, was da alles läuft, Konzerte, Randale, der ganze Kram ...!"
"Quatsch", sagte Frank, "das ist doch Quatsch, die kochen doch auch nur mit Wasser.[252]

Für den postmodernen Adoleszenzroman wurde in diesem Kapitel eine Feststellung gemacht, die auch im weiteren Verlauf der Arbeit und darüber hinaus immer wieder überprüft werden soll: Der Chronotopos im Adoleszenzroman ist jener der *Schwelle.*
Doch wohin soll es gehen, nachdem diese einmal übertreten ist? Nur weil das Alte zu Ende ist, hat noch lange nichts Neues begonnen. Mit jugendlichem Mut und einem großen Funken Optimismus endet trotzdem der Roman, typisch für einen Adoleszenzroman offen, mit einer Fahrt ins Blaue: „Sie erreichten den Beschleunigungsstreifen, und Frank drückte ordentlich auf die Tube.“[253]

5. Raumsoziologie und Jugendkrise in *Ich nannte ihn Krawatte*

5.1. Kurzzusammenfassung

Milena Michiko Flašar schrieb 2012 *Ich nannte ihn Krawatte*, die Geschichte des jungen Erwachsenen Taguchi Hiro. Dabei geht es um die Abkapselung eines jungen Menschen von der Gesellschaft und von dessen Reintegration nach einem traumatisierenden Erlebnis. Der Zwanzigjährige ist ein sogenannter Hikikomori, er hat zu Beginn des Romans zwei Jahre lang sein Zimmer nicht verlassen und mit keinem Menschen gesprochen. Währenddessen wurde er von den Eltern mitversorgt. Sie haben anfangs noch versucht, ihren Sohn zum Verlassen seines Zimmers zu bewegen, es mit der Zeit aber immer seltener versucht und schließlich ganz bleiben lassen.
Im Roman wird Hiros langsamer und vorsichtiger Wiedereinstieg in die Gesellschaft dargestellt. Eines Tages verlässt er nämlich doch sein Zimmer. Nach einem kleinen Spaziergang bleibt er in einem Park in der Nähe der Wohnung seiner Eltern auf einer Bank sitzen. In diesem Park begegnet er der zweiten zentralen Figur des Romans, dem zirka fünfzigjährigen Salaryman[254] Ohara Tetsu. Dieser hat seinen Job gerade verloren und kommt nun, so wie der

[252] REGENER (2006), 476.
[253] ebd., 632.
[254] die japanische Bezeichnung für Firmenangestellten, Anm.

Hikikomori Hiro, täglich in den Park. Seiner Frau Kyoko spielt er vor, nach wie vor zur Arbeit zu gehen, er verlässt morgens im Anzug das Haus und kommt zum Abendessen wieder heim. Die beiden Figuren sind Ausgeschlossene aus der japanischen Gesellschaft. Sie beginnen, sich anzufreunden und für Hiro ist das der erste soziale Kontakt seit Jahren. Nach und nach erfährt man die Gründe für seinen Rückzug. Zentral dafür sind vor allem zwei Verlusterfahrungen aus Hiros Kindheit und Jugend. Einerseits ist da der Unfall oder Suizidversuch seines Freundes Kumamoto Akira, der sich eines Tages bei einem Treffen der beiden unvermittelt in den Verkehr gestürzt hat. Taguchi verließ den Unfallort damals fluchtartig und man erfährt erst am Ende des Romans, dass Kumamoto seine Verletzungen überlebt hat.
Die zweite zentrale Figur ist Yukiko Miyajima, eine Freundin Hiros aus Kindertagen, die mit sechzehn Jahren in Hiros Klasse kam und dort aufgrund ihrer offensichtlichen Armut gemobbt und missbraucht wurde. Hiro schwieg damals zu den Vorfällen, selbst als Yukiko die Repressionen nicht mehr aushielt und Selbstmord beging. Aus Schuldgefühlen ihr gegenüber und dem Unvermögen, seinen Gefühlen Ausdruck zu verleihen, zog er sich damals mehr und mehr zurück, bis er schließlich sein Zimmer gar nicht mehr verließ.
Es geht in dem Roman um die Wiederaufnahme sozialer Beziehungen, die die langsame Loslösung vom eigenen Zimmer voraussetzt, denn erst die kann eine Loslösung vom Elternhaus nach sich ziehen. *Ich nannte ihn Krawatte* ist damit inhaltlich am Rand des Gattungsraumes zu positionieren. Es geht es auch hier um eine Entwicklung im Sinne einer Individuation, es geht nach wie vor um das Aushandeln der eigenen Identität in einer Gesellschaft, die ihrerseits das Phänomen Hikikomori hervorgebracht hat, nicht als Randerscheinung, sondern vielmehr als strukturelles gesellschaftliches Problem. Flašars Roman nimmt also mit seiner Problemstellung typisch für den Adoleszenzroman Bezug auf seine historisch-gesellschaftlichen Rahmenbedingungen.

Folgende Aspekte ergeben sich für die Untersuchung: Die psychologische Figurenzeichnung der Hauptfigur ist vielversprechend, weil sich an ihr der schmale Grat zwischen dem Gelingen und Scheitern der Adoleszenz zeigt. Ein erster Schritt wird also sein, die Hauptfigur in ihrer psychologischen Tiefe zu erfassen und an ihr das soziale Phänomen *Hikikomori* nachvollziehbar zu machen. Mit dem Rückzug in das eigene Zimmer, in einen persönlichen Raum, ist die Kondition *Hikikomori* als Erkrankung mit räumlichen Konsequenzen zu

verstehen. Eine Raumanalyse drängt sich damit auf. In einem zweiten Schritt soll deshalb die Raumstruktur des Romans analysiert werden.

5.2. Hikikomori als jugendpsychologisches Trauma

Zur gesellschaftlichen Dimension der Entwicklung vom Jugendlichen zum Erwachsenen gehört auch die "Ausweitung der Selbständigkeit der Lebensführung und des Spektrums der sozialen Rollenanforderungen".[255] Dazu gehört die Übernahme verschiedener Rollen, etwa einer Berufsrolle, einer Partner- und Elternrolle, einer Rolle als Wirtschaftsbürger und einer Rolle als politischer Bürger. Gekoppelt an das Erwachsensein wird also die ökonomische und biologische Reproduktionsfähigkeit.[256]

Mit Taguchi Hiro hat Milena Michiko Flašar in *Ich nannte ihn Krawatte* einen Protagonisten erschaffen, dessen Entwicklung stehengeblieben ist. Von den oben eingeführten Entwicklungsaufgaben (die Ablösung vom Elternhaus, die Entwicklung intellektueller und sozialer Kompetenzen, den Aufbau von Beziehungen zu einem Partner, Partizipation an der Gesellschaft, Rolle als Konsum- bzw. Wirtschaftsbürger)[257] erfüllt er, strenggenommen, keine einzige. Die Hauptfigur in Flašars preisgekröntem Roman (Literaturpreis Alpha 2012) ist ein sogenannter Hikikomori. Das Phänomen Hikikomori (englisch: social withdrawal) kam in den 1990er Jahren in Japan auf und beschreibt den Rückzug junger, vorwiegend männlicher Japaner aus der Gesellschaft. Das japanische Gesundheitsministerium hat Hikikomori als einen Zustand definiert, der einer Person folgende Charakterisierung zuweist:

> (a) mainly stays at home,
> (b) cannot or does not engage in social activities such as going to school or working,
> (c) has continued in his state for more than six months,
> (d) has neither a psychotic pathology nor medium to lower mental retardiation (IQ < 55 ~ 50),
> (e) has no close friends.[258]

[255] HURRELMANN, Klaus & QUENZEL, Gudrun: *Lebensphase Jugend. Eine Einführung in die sozialwissenschaftliche Jugendforschung.* Weinheim: Beltz Juventa ([13]2016), 38.
[256] ebd.
[257] vgl. ebd., 222.
[258] SUWA, Mami & SUZUKI, Kunifumi: The phenomenon of "hikikomori" (social withdrawal) and the socio-cultural situation in Japan today. In: *Journal of Psychopathology* (2013), Vol.19(3), 192.

Typischerweise sind die Betroffenen junge, männliche Erwachsene im Alter von 20 bis 27 Jahren, oft die ältesten Söhne von Familien. Die ersten Symptome können schon zu Beginn der Adoleszenz auftreten.[259] Anstatt an der Gesellschaft teilzunehmen, verbringen sie Monate bis Jahre in ihren Zimmern im Elternhaus, ohne dieses je zu verlassen. Die adoleszente Entwicklung kommt so ohne Erfahrungen, Inputs und ohne die Arbeit an den adoleszenten Entwicklungsaufgaben zum Stillstand. *Ich nannte ihn Krawatte* thematisiert also eine Extremform der Adoleszenzkrise, die im Fall Hiros zum völligen Rückzug aus der Gesellschaft führte. Es sticht vor allem das Scheitern der Aufnahme von Freundschaften und intimen Beziehungen in seiner frühen Jugendzeit hervor.

Der Begriff Hikikomori wird sowohl für das Krankheitsbild, als auch die betroffene Person verwendet.[260] Schätzungen zufolge sind bis zu einer Million Japaner von dem sozio-psychologischen Problem betroffen. Hikikomori ist selbst noch keine medizinische Diagnose, als Gründe für den Zustand werden Depressionen, Angst- oder Persönlichkeitsstörungen, aber auch Kindheitstraumata genannt.[261]

> Mit hochgeschlagenem Kragen bog ich um die Ecken und gab acht, dabei niemandem in die Füße zu stolpern. Mir graute bei der Vorstellung, mein Hosenbein könnte im Vorübergehen den Mantelzipfel eines anderen streifen. Ich presste die die Arme an die Seiten und lief, lief, lief, ohne nach rechts, ohne nach links zu schauen. Die grausigste Vorstellung war die zweier Blicke, die sich in einem zufälligen Moment ineinander verhaken. (...) Solche Übelkeit. Ich war ihr Gefäß. Randvoll. Je weiter ich lief, desto mehr spürte ich das Gewicht meines Körpers. Ein dampfender Leib unter vielen zu sein. Einer stieß mich an. Ich konnte nicht länger an mich halten. Mit einer Hand vor dem Mund lief ich in den Park und übergab mich.[262]

Die Art der Persönlichkeitsstörung ist ohne entsprechende Fachausbildung kaum zu eruieren, dass Hiro eine Art von Angststörung entwickelt hat, liegt angesichts der vorliegenden Passage allerdings auf der Hand.

---

[259] TEO, Alan: A New Form of Social Withdrawal in Japan: a Review of Hikikomori International. In: *Journal of Social Psychiatry,* (2010), Vol.56(2), 181.

[260] ebd., 180.

[261] SUWA, SUZUKI (2013), 191-193 & TEO (2010), 182-183.

[262] FLAŠAR, Milena Michiko: *Ich nannte ihn Krawatte*. Berlin: Wagenbach ([7]2014), 9.

5.2.1. Jugend und Trauma im Zusammenhang mit Hikikomori

Um die psychologischen Motive Hiros für seinen Rückzug verstehen zu können, ist ein vertiefender Blick auf die oben vorgestellten Entwicklungsaufgaben und den Konsequenzen eines Scheiterns, sowie eine eingehende Analyse der konkreten Auslöser im Fall des Protagonisten des Romans nötig. Besonders ein Blick auf Hiros Bewältigungsstrategien in traumatisierenden Kindheitserlebnissen gibt Aufschluss über die Figurenzeichnung.

Eine traumatisierende Kindheitserfahrung erweist sich oft als Auslöser des Phänomens. Zum Teil hängt diese Erfahrung mit Schwierigkeiten in der Schule zusammen, etwa Mobbing. Das Aufkommen von *Hikikomori* wird daher mit dem Ausschluss aus sozialen Kreisen und physischem Missbrauch in Zusammenhang gebracht. Als Resultat ist *futoukou*, die Verweigerung des Schulbesuchs, eine häufige Diagnose in Japans Kinder- und Jugendpsychiatrie.[263]

In seiner Kindheit und Jugend erlitt der Protagonist Hiro mit dem Verlust von Kumamoto und Yukiko gleich zwei solcher Schicksalsschläge. Allerdings ist es in seinem Fall nicht er, der gemobbt wird, sondern seine Freundin Yukiko. Das Unvermögen, seiner Freundin aus Kindertagen beizustehen, als sie massiver verbaler und körperlicher Gewalt ausgesetzt ist, schlägt bei Hiro um in Sprachlosigkeit:

> Yukiko hätte einen Freund gebraucht.
> Einen, der für sie spricht.
> Ich aber.
> Ich hatte keinen Mund.
> Weder beteiligte ich mich am Gerede der anderen, noch hielt ich etwas dagegen. Es galt, draußen zu bleiben, während drinnen die Welt zerfiel. (...)
> Hätte ich damals eingegriffen, wäre ich damals dazu in der Lage gewesen, ich säße heute nicht hier.[264]

Hiros schweigt auch deshalb, weil er denkt, er selbst würde ebenfalls zum Opfer werden, wenn er sich für Yukiko einsetzte. Nicht nur bei Yukiko, auch als Kumamoto verletzt auf der Straße

[263] TEO (2010), 181.
[264] FLAŠAR (2014), 79.

liegenblieb, nachdem er sich in den Verkehr gestürzt hatte, als sich die beiden an einem Tag verabredet hatten, geht Hiro nicht auf ihn zu, sondern flüchtet:

> Und was mich am meisten daran bestürzt hatte, war die plötzlich in mir aufwallende Scham gewesen, dieses: Ich kenne ihn nicht. Er gehört nicht zu mir.[265]

Auf jede emotional anspruchsvolle Situation reagiert Hiro mit Schweigen und dem Versuch, möglichst unberührt davon zu bleiben, dem Konflikt aus dem Weg zu gehen. Der Zustand *Hikikomori* wird im Roman dargelegt als Folge der unzureichenden Erfüllung der Entwicklungsaufgaben, welche ein direktes Ergebnis von Hiros Scheu vor Konflikten ist. Wenn solche Ziele verfehlt werden, manifestiert sich dies in einem Problemverhalten, das dazu dient, die Scham angesichts der unbewältigbaren Situation zu überspielen.[266] Hurrelmann definiert drei Ausdrucksformen eines Problemverhaltens, von denen vor allem eines auf Hiro zutrifft: Es ist dies die sogenannte nach innen gerichtete, internalisierende Variante. Hiros Schuluniform symbolisiert nun, nach seinem zweijährigen Aufenthalt in seinem Zimmer, die Symptomatik eines internalisierten Problemverhaltens: Selbstaggression und das Unvermögen, schulischem Leistungsdruck standhalten zu können.[267]
Nach dem Vorfall mit Kumamoto begann Hiros Leben als Hikikomori. Nicht zum ersten Mal in seinem Leben, bleibt er am Tag nach dem Unfall zu Hause. Bisher haben seine Eltern ihm das erlaubt, da er das Versäumte durch großen Fleiß immer wieder nacharbeiten konnte. Dieses Mal sollte das, was als „schwänzen" begonnen hatte, länger andauern.[268]
Die Symptomatik von *Hikikomori* passt dabei wie eine Schablone auf Hiro: Der erste Schritt zum Hikikomori ist oft das Schwänzen der Schule. Zudem stellt das japanische Gesundheitsministerium in einem Fünftel der Betroffenen ein aggressives Verhalten fest, das in Gewalt gegen die eigene Familie oder beispielsweise dem Schlagen von Löchern in die Wand endet.[269]

> Die Schulunifom habe ich noch. Sie hängt im dunkelsten Eck meines Zimmers, ein Gewand ohne Inhalt. Würde ich die Uniform heute anziehen, würde ich sie kaum ausfüllen können. Es wäre

[265] ebd., 39.
[266] HURRELMANN (2016), 230.
[267] ebd., 231.
[268] vgl. FLAŠAR (2014), 40.
[269] TEO (2010), 181.

> ein lächerlicher Anblick, so lächerlich, wie ich mich damals, als ich sie trug, gefühlt habe. Ein als Schüler verkleideter Mensch, der vorgibt, etwas zu lernen, in Wirklichkeit aber alles verlernt, was wichtig ist. Auch das ein Grund, warum ich ein Hikikomori bin. Weil ich wieder lernen möchte hinzuschauen. Von meinem Bett aus schaue ich in den Riss hinein, den ich einst aus Wut über mich in die Wand geschlagen habe. Ich schaue so lange hinein, bis ich beinahe ganz in ihn eingegangen bin. Die Zeit hat Falten, er ist eine davon. Ich schaue hinein, um mich an die vielen Momente zu erinnern, in denen ich weggeschaut habe.[270]

An diesem Zitat lässt sich auch das optimistische Projekt des Protagonisten ablesen: Endlich scheint er den Versuch zu starten, aus seiner Situation eines Gefangenen im eigenen Zimmer zu entkommen. Der Riss in der Wand ist das erste räumliche Symbol für den seelischen Zustand Hiros. Anhand der Raumanalyse soll in den folgenden Abschnitten die Entwicklung Hiros nachvollzogen werden. Die drei Räume Zimmer, Park und die Bar MILES TO GO korrespondieren dabei jeweils mit einem Entwicklungsschritt. An prominenter (Schnitt-)Stelle zwischen Hiros altem und neuen Leben steht dabei der Park.
Die Analyse erfolgt anhand zentraler Texte raumsoziologischer Denker (insbesondere Georg Simmel und Martina Löw), da sich der Zustand eines *Hikikomori* nur im Verhältnis zu der ihn umgebenden Gesellschaft voll und ganz fassen lässt.

5.2.2. Hikikomori als räumlicher Ausstieg aus der Gesellschaft

Mit dem Rückzug aus der Gesellschaft definiert sich ein Hikikomori in bewusster und radikaler Abgrenzung zur selbigen. Wenn Michel Foucault die moderne Welt als „Netz, dessen Stränge sich kreuzen und Punkte verbinden“[271] versteht, dann ist ein Hikikomori jemand, der an dieses Netz keine Anknüpfungspunkte hat. Das Bild des Netzes verwendet auch Milena Michiko Flašar, um Hiros Position im sozialen Gefüge der gesamten Gesellschaft zu verdeutlichen:

> Nach wie vor ging es mir darum, für mich zu sein. Ich wollte niemandem begegnen, Jemandem zu begegnen bedeutet, sich zu verwickeln. Es wird ein unsichtbarer Faden geknüpft. Von Mensch zu Mensch. Lauter Fäden. Kreuz und quer. Jemandem zu begegnen bedeutet, Teil seines Gewebes zu werden, und dies galt es zu vermeiden.[272]

[270] FLAŠAR (2014), 56-57.
[271] FOUCAULT (2015), 317.
[272] FLAŠAR (2014), 8-9.

Hiros Erkenntnis spiegelt erstaunlich präzise Martina Löws Vorstellung eines soziologischen Raumbegriffes wider, die den soziologischen Raum als eine „Verknüpfung der Objekte“ verstanden wissen will.[273] Löws Argumentation basiert auf dem Ansatz Henri Lefebvres, der den Raum als soziales Produkt, den jede Gesellschaft kollektiv hervorbringt, analysiert hat.[274] Sie argumentiert für einen Raumbegriff, nach welchem der Raum nicht als „Hintergrund des Handelns“ zu betrachten sei. Raum entsteht vielmehr erst durch den Handlungsverlauf zwischen zwei Handelnden.[275] Wenn Hiro nun keine Rolle wahrnimmt, keine Handlungen setzt und somit kein Teil eines sozialen Gefüges werden kann, dann entsteht von ihm aus kein Raum und im gleichen Moment erhält sein Zimmer eine starke symbolische Strahlkraft. Es ist nichts anderes, als das räumliche Resultat seines Unvermögens, soziale Anknüpfungspunkte zu finden. Der Rückzug in das eigene Zimmer ist dann nur mehr das Ergebnis einer schon viel früher stattgefundenen Isolation: „Der erste Raum, in den ich mich zurückgezogen hatte, war nicht mein Zimmer im Haus der Eltern, sondern schon lange davor meine blanke Stirn gewesen.“[276]

Das Dramatische daran ist, dass die Entwicklung des jungen Menschen Hiro ohne soziale Kontakte notwendigerweise zum Stillstand kommt. Löw dazu: „So wie für ein Verständnis des Selbst der/die andere als Gegenüber notwendig ist, so materialisieren sich Körper in der Reibung zum Anderen.“[277]

Die Netzmetapher findet in der Episode mit Yukiko ein poetisches Äquivalent. Als Kinder knüpften sie und Hiro einen roten Faden an einen Freundschaftsbaum, zum Zeichen ihrer gegenseitigen Verbundenheit.[278] Als Hiro diesen Baum nach dem Selbstmord Yukikos erneut aufsucht, bemerkt er, dass diese an jeden Ast des Baumes für jedes vergangene Jahr ihrer Freundschaft einen Faden geknüpft hatte, obwohl er sie längst verraten hatte.[279] Yukiko hatte fünf Jahre lang auf eine stumme Art weiterhin versucht, an ihre Kindheitsfreundschaft anzuschließen, ohne dass die Verknüpfung tatsächlich erfolgt wäre. Statt an der Reibung zu Hiro also wachsen zu können, wird sie durch die Gewalt, die ihr in der Schule widerfährt

[273] LÖW, Martina: *Raumsoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp ([8]2015), 112.
[274] LEFEBVRE (2015), 330.
[275] LÖW (2015), 113.
[276] FLAŠAR (2014), 113.
[277] LÖW (2015), 127.
[278] vgl. FLAŠAR (2014), 82.
[279] vgl. ebd.

aufgerieben, doch obwohl Hiro bemerkt, dass sie ihn ansieht, als würde sie sich „in Sternenstaub auflösen“[280], bleibt er stumm.

5.3. Raumkonstituierende Bewegungsformen in *Ich nannte ihn Krawatte*

Bei der Untersuchung der zentralen Orte des Romans müssen Hiros Bewegungsformen im Raum mitanalysiert werden. Die Arbeitshypothese dazu ist folgende: Die Familie unterbindet mit ihrem Verhalten jede Form von Bewegung – solange sich Hiro im Elternhaus aufhält, ist jede Veränderung unmöglich. Eine Analyse des Parks soll zeigen, inwiefern diesem als „neutralem Ort“ das Potenzial innewohnt, Hiro zu einer Bewegung zu veranlassen.

5.3.1. Das Haus als Ort sozialen Gefüges – die paradoxe Familiensituation bei Kafka und Flašar

Georg Simmel untersuchte die Wirkung dynamischer sozialer Formen auf die räumlichen Charakterisierungsmöglichkeiten einer Gruppe.[281] Jede gesellschaftliche Gruppe hat seiner Theorie zufolge ihr eigenes „Haus“, er nennt etwa „die Familie und der Klub, das Regiment und die Universität, die Gewerkschaft und die religiöse Gemeinde.“[282] Das gemeinsame Haus drückt eine soziologische Differenz zu Nicht-Angehörigen der gesellschaftlichen Gruppe aus, gleichzeitig aber eint es alle Zugehörigen einer Gruppe unter seinem Dach. Als engster Verband und kleinste soziologische Einheit darf wohl die Familie gelten. Als Hikikomori lebt man in der paradoxen Situation, räumlich noch in diesem Verband verortet, aber ohne Teilhabe am sozialen Leben zu sein. Im Hause Taguchi gibt es eine Grenze, die Hiro von seinen Eltern trennt: die Schwelle zu seinem Zimmer. Darin existiert er, ohne zu existieren.

> Es ist nicht leicht, einen Hikikomori in der Familie zu haben. (...) Man weiß: Da ist die Schwelle, dahinter sein Zimmer, darin hat er sich totgestellt. (...) die erste Zeit bin ich nur hinaus wenn ich mir sicher war, dass niemand mich in meinem Dasein stören würde. Mein Dasein bestand darin, dass ich fehlte. Ich war das Sitzkissen, auf dem keiner saß, der Platz am Tisch, der leer blieb, die angebissene Pflaume auf dem Teller, den ich zurück vor die Tür gesetzt hatte. Indem ich fehlte

[280] ebd., 80.
[281] SIMMEL, Georg: Über räumliche Projektionen sozialer Formen. In: DÜNNE, GÜNZEL (2015), 304.
[282] ebd., 307.

> hatte ich gegen das Gesetz verstoßen, das besagt, dass man da sein und wenn man da ist, etwas tun, etwas erreichen muss.[283]

Ein Blick auf die Einstellung der japanischen Gesellschaft zum Phänomen *Hikikomori* hilft beim Verständnis der Familiensituation im Roman, in welcher die Scham über das Verhalten des einzigen Sohnes überhandgenommen hat. Das vermehrte Aufkommen von Hikikomori führte in den letzten Jahren zur Annahme, dass man von einem kulturgebundenen Phänomen sprechen kann. Es sind zwar auch außerhalb Japans Fälle von *Hikikomori* dokumentiert, allerdings werden diese dann immer mit einer anderen Persönlichkeitsstörung in Verbindung gebracht, die den Zustand mitbedingen, während Psychologen in Japan davon ausgehen, dass es innerhalb des Landes auch kulturabhängige Fälle von *Hikikomori* gibt, die sich nicht mit der Pathologie psychischer Erkrankungen erklären lassen.[284]

Während diverse Autoren das rigide Schulsystem in Japan und die Technisierung als gesellschaftliche Faktoren benennen, entkräften Suwa und Suzuki beides. Das japanische Schulsystem sei in den 1970er Jahren, als das Phänomen noch nicht feststellbar war, noch strenger gewesen als heute. In den 1990er Jahren, also mit dem Aufkommen des Krankheitsbildes, veränderten sich allerdings die Jobchancen von Akademikern. Akademischer Erfolg kann seither nicht länger als Faktor für eine Karriere oder Jobgarantie betrachtet werden. Auch die IT-Revolution, die erst zu Beginn des neuen Millenniums Fahrt aufnimmt, kann nicht als direkter Einflussfaktor gesehen werden.[285]

Alan Teo sieht in seinem Beitrag zum Thema den „typisch Japanischen Charakter" des Protestes Jugendlicher Japaner gegenüber ihrer Gesellschaft.

> Their form of protest is quintessentially Japanese: no ostensible imposition is made on others, rather it is the refusal – withdrawal and negative symptomatology – that is characteristic. That is, isolation is used as a defence against transitioning from adolescence to adulthood in a society they disagree with.[286]

---

[283] FLAŠAR (2014), 45.
[284] TAJAN, Nicolas: Social withdrawal and psychiatry: A comprehensive review of Hikikomori. In: *Neuropsychiatrie de l'enfance et de l'adolescence* (2015) Vol.63(5), 325.
[285] SUWA & SUZUKI (2013), 195.
[286] TEO (2010), 182.

Ein weniger einsilbiges Argument bringen Suwa und Suzuki ein. Sie reflektieren kritisch die Rolle der Eltern, die nicht aufhören, ihre Kinder finanziell und psychisch zu unterstützen, auch wenn ihr Verhalten problematische Züge aufweist.[287] Der Bogen des Moratoriums wird hier sprichwörtlich überspannt. Der adoleszente Möglichkeitsraum, der ja von den Eltern und der Gesellschaft eingeräumt wird, wird so zum Gefängnis. Auch Hiros Eltern hören nicht auf, ihn während seiner Zeit als Hikikomori zu unterstützen. Hiro ist sich seines „Privilegs", seinen Zustand ungestört ausleben zu können, durchaus bewusst.

> Ich habe aber Glück. Man rechnet nicht mit mir. Man schickt mir keinen Sozialarbeiter vor das Zimmer, der stundenlang auf mich einredet. (...) Man gewährt es mir. Das ist mein Glück. Teil einer Familie zu sein, die es mir gewährt, mich zu verschließen.[288]

Das Festhalten der Eltern an der Überzeugung, ihr Kind würde den Sprung in ein „normales Leben" doch noch schaffen,[289] ist Hiros Eltern allerdings kein Grund für deren Untätigkeit angesichts ihrer Lage. Den Eltern geht es vielmehr darum, die Schande, dass der einzige Sohn ein *Hikikomori* ist, vor den Nachbarn zu verbergen.[290] Ein einziger Versuch, Hiro gewaltsam aus seinem Zimmer zu bringen, scheitert.

5.3.2. Hikikomori als soziale Parasiten

Die Reaktionen der Gesellschaft auf das Problem fallen teils radikal aus. Andy Furlong berichtet von einem dokumentierten Fall in Nagoya, in dem frustrierte Eltern eine Organisation damit beauftragt hatten, ihre Kinder gewaltsam aus ihren Zimmern zu entfernen, um sie in eine korrektive Einrichtung zu bringen, wo sie „gebessert" werden sollten. Nach dem Tod eines Menschen wurde der Direktor der Einrichtung angeklagt. Dennoch erhielt die Organisation zumindest zum Teil positive öffentliche Reaktionen. Hikikomori werden teils als Parasiten angesehen, deren Eltern es nicht schaffen, ihren Kindern die nötige Disziplin einzutrichtern.[291]

---

[287] SUWA & SUZUKI (2013), 195 – 196.
[288] FLAŠAR (2014), 44.
[289] SUWA & SUZUKI (2013), 195.
[290] vgl. FLAŠAR (2014), 45
[291] FURLONG, Andy: The Japanese Hikikomori Phenomenon: Acute Social Withdrawal among Young People. In: *The Sociological Review* (2008) Vol.56(2), 317.

Mit dem Wort „Parasit“ drängt sich an dieser Stelle ein intertextueller Bezug auf: In ihrer Analyse der Graphic Novel *Bug Boy* verweisen Joanna Nowotny und Bettina Jossen auf Anschlussmöglichkeiten von Kafkas Verwandlung im Hikikomori-Diskurs.

> Besonders frappant ist, dass die Möglichkeit, Hikikomori als Verwandlung in ein Insekt zu imaginieren, im Japanischen vorgeformt ist: So ist die Bezeichnung ›Parasit‹ für Hikikomori verbreitet – eine Novelle von Ryu Murakami etwa, deren Protagonist ein Hikikomori ist, trägt den Titel Parasiten, ›Parasitäre Insekten‹ oder auch, auf Englisch, symbiosis worm − und auf diversen japanischen Blogs bezeichnen sich die Betroffenen selber direkt als ›Käfer‹. [292]

Auch wenn sich Hiro nicht in einen Käfer verwandelt, Parallelen zu Kafkas *Verwandlung* sind durchaus leicht zu erkennen. Sowohl Gregor Samsa als auch Hiro leben im Elternhaus in völliger Abhängigkeit von Vater und Mutter. So wird beiden von Familienmitgliedern das Essen vor die Tür oder in die Nähe der Türschwelle gelegt:

> Erst bei der Tür merkte er, was ihn dorthin eigentlich gelockt hatte; es war der Geruch von etwas Eßbarem gewesen. Denn dort stand ein Napf mit süßer Milch gefüllt, in der kleine Schnitten von Weißbrot schwammen.[293]

> Nichts soll mich ablenken von dem Versuch, mich vor mir selbst zu bewahren. Vor meinem Namen etwa, vor meinem Erbe. Ich bin der einzige Sohn. Vor meinem Körper, dessen Bedürfnisse nicht aufgehört haben, mich zu erhalten. Vor meinem Hunger, vor meinem Durst. In den zwei Jahren, die ich abgesessen habe, überkam mich mein Körper drei Mal am Tag. Ich schlich dann zur Tür, öffnete sie einen Spalt weit, nahm das Tablett hoch, das Mutter mir hingestellt hatte.[294]

In ihrer Gefangenschaft im eigenen Zimmer sind sich die beiden Protagonisten recht ähnlich, wobei sich Hiro selbst eher mit einem Tier vergleicht, das sich nach der Steppe sehnt.[295] In beiden Texten herrscht die paradoxe Situation, dass die Familie, die eigentlich

---

[292] NOWOTNY, Joanna & Bettina JOSSEN: Gregor Samsa als Bug Boy. Eine japanische Kafka-Adaption unter den Vorzeichen des Hikikomori-Diskurses. In: TRABERT, Florian, u.a. (Hrsg.): *Graphisches Erzählen. Neue Perspektiven auf Literaturcomics*. Bielefeld: Transcript (2015), 178.

[293] KAFKA, Franz: Die Verwandlung. In: KAFKA, Franz: *Das Urteil und andere Erzählungen*. Frankfurt am Main: Fischer (1978), 45.

[294] FLAŠAR (2014), 42-43.

[295] vgl. FLAŠAR (2014), 61.

eine unterstützende Funktion hätte, zum Teil des Problems wird. So ist es nicht verwunderlich, dass Hiro sein Zimmer wie einen Käfig wahrnimmt.[296]

Innerhalb des Familienverbandes kann sich an Hiros Situation also nicht viel ändern. Die Eltern sind bedacht auf die Wahrung des Rufes und des Namens der Familie, weshalb sie Hiro aus Scham stillschweigend gewähren lassen.
Martina Löw definiert einen relationalen Raumbegriff. Sie versteht Raum als

> (…) eine relationale (An)Ordnung von Körpern, welche unaufhörlich in Bewegung sind. (...) Raum und Körperwelt sind verwoben. Durch den Begriff der „(An)Ordnung" (...) wird betont, daß Räumen sowohl eine Ordnungsdimension, die auf gesellschaftliche Strukturen verweist, als auch eine Handlungsdimension, das heißt der Prozeß des Anordnens, innewohnt.[297]

Löws Raumbegriff ist ein dynamischer, der sich aus den Bewegungen der Subjekte im Raum erst konstituiert. Räumliche Strukturen werden damit zu gesellschaftlichen.[298]
In Hiros Elternhaus fand lange Zeit keinerlei Bewegung in diesem Sinn statt, weder bei Hiro selbst, noch von seinen Eltern ausgehend. Im Hause Taguchi ist dem Raum die Handlungsdimension verloren gegangen. Hiros Handlungen in seinem Zimmer sind allesamt Aktionen, die in dem Begriffsfeld „Handlungsdimension" oder „Bewegung" keinen Platz haben. Er gestaltet nicht und verändert nicht, sondern „starrt zwei Jahre die Wand an"[299], bleibt liegen, statt in die Schule zu gehen[300] und stellt sich letztendlich tot.[301] Er ist, wie Flašar schreibt „Eine Kugel, die still im Abseits liegt und keine andere in Bewegung setzt."[302]

Ähnlich wie bei Kafka verstärkt das Verhalten der Familie die Isolation. Sowohl in Kafkas Erzählung als auch bei Flašar gibt es einen Moment fruchtloser väterlicher Gewalt. Gregor Samsa wird vom Vater mit Obst beworfen und so in sein Zimmer zurückgedrängt. Letztendlich muss aber der Vater erkennen, dass „Gregor trotz seiner gegenwärtigen traurigen und

[296] ebd.
[297] LÖW (2015), 131.
[298] ebd., 167.
[299] FLAŠAR (2014), 8.
[300] vgl. ebd., 40.
[301] vgl. ebd., 45.
[302] ebd., 44.

ekelhaften Gestalt ein Familienmitglied war, (...) demgegenüber es das Gebot der Familienpflicht war, den Widerwillen hinunterzuschlucken und zu dulden, nichts als zu dulden".[303] Während nun Gregors Türe seit dem Vorfall offengelassen wird, versucht Hiros Vater dessen verschlossene Zimmertür aufzubrechen und ihn gewaltsam aus seinem Zimmer zu zerren, mit dem selben Ergebnis der väterlichen Einsicht, nichts an der Situation ändern zu können.

> Nur einmal haben sie versucht, mich herauszuholen. Am Höhepunkt ihrer Verzweiflung angelangt brachen sie mir dem Stemmeisen die Türe auf. Vater stürmte herein, er war außer sich. Und wenn ich dich hinaus prügeln muss! Er erhob seine Hand. Kumamotos. Sekundenlang in der Luft. Ich wich zurück. Pfeifend ging sie hernieder. Schlug ins Leere. Sackte kraftlos zu Boden. Ich sagte: Ich kann nicht mehr. Sagte es mehr zu mir selbst. Ab da ließ man ganz von mir ab.[304]

Der Familienverband hat in diesem Moment nicht mehr die Macht, den Einzelnen aus seiner Lage zu befreien, da seine Situation erst durch das soziale Gefüge möglich gemacht wird. Ein Hikikomori hat ohne das Zutun der Eltern gar nicht die Möglichkeit, in diese Situation zu kommen. Paradoxerweise wird damit der Institution Familie ihre schützende, festigende Macht genommen, sie wird vielmehr zu einem Gefängnis.

5.4. Der Park als leerer Raum und als Raum des Moratoriums

Simmel führt weiter aus, dass eine soziologische Raumtheorie leere Räume hervorbringt, die sich etwa zwischen zwei Individuen. in stillschweigender Vereinbarung auftun, soziales Niemandsland, in welchem der „Raum so als reine Distanz, als qualitätlose Ausdehnung ausgenutzt [wird]."[305]

Aus einem Schutzbedürfnis heraus lassen Gruppen solche leeren Räume zwischen sich entstehen. Simmel interpretiert dieses Schutzbedürfnis als Schwäche oder Unbehilflichkeit. Ein leerer Raum gehört potenziell also in dieser defensiven Lesart niemandem, er ist eine Schutzzone, in welcher kein Austausch stattfinden muss.

---

[303] KAFKA (1978), 55.
[304] FLAŠAR (2014), 46.
[305] SIMMEL (2015), 310.

In der Großstadt ist der Park der vielleicht letzte leere, neutrale (Zwischen-)Raum zwischen Wohnungen, Vereinshäusern und Universitäten. Der Park gehört als öffentlich zugänglicher Ort niemandem und allen, kann also von allen genutzt werden, ohne dass es zwischen den einzelnen Personen, die sich in ihm aufhalten, Berührungspunkte geben müsste. Nicht zufällig flüchtet Hiro nach dem oben zitierten überfordernden Erlebnis auf der Straße in den Park, der damit ein idealer Ort für einen Hikikomori ist. Es gibt notwendigerweise keine Verstrickungen mit anderen im Park. Die „Bank bei der Zeder", auf die Hiro sich setzt, ruft bei ihm eine Kindheitserinnerung hervor, der Park ist für ihn ein positiv gestimmter Raum.[306]
Als Tetsu eines Tages auftaucht und auf einer Bank gegenüber von Hiro Platz nimmt, sie einnimmt, erscheint diesem der Park plötzlich als kleiner: „Er bestand nun aus nur mehr zwei Bänken, seiner und meiner, den paar Schritten, die uns voneinander trennten."[307] Unbewusst hat Hiro den Park sofort unterteilt in zwei Territorien und ein Niemandsland dazwischen. Über die (An)Ordnung zweier Menschen im Raum hat Martina Löw hervorgehoben, dass das Nähe bzw. Distanzverhältnis zwischen diesen abhängt von deren sozialem Verhältnis. So lassen einander soziale näherstehende Personen „zwischen sich einen kleineren Raum entstehen als sozial Fremde"[308]. Hiro selbst hat hier passiv einen Raum konstituiert, der durch die Grenze vorerst noch ohne die Möglichkeit der Kommunikation zwischen den beiden handelnden Subjekten entsteht:

> Miteinander zu sprechen wäre zu diesem Zeitpunkt noch eine Übertretung gewesen. Da war eine Grenze, der Kiesweg. Hier meine, dort seine Bank. Dazwischen Grashalme, ein rollender Ball, ein Kind, das hinterherpurzelte.[309]

Nach der ersten Begegnung sind die nächsten Wochen, in denen Hiro und Tetsu täglich im Park auf den zwei Bänken getrennt voneinander sitzen, geprägt von minimalsten Annäherungen, Bedeutungsverschiebungen, vorerst allerdings ohne, dass eine Bewegung im Gefüge entsteht. Durch den passiven Vorgang des Beobachtens lernt Hiro sein Gegenüber nach und nach kennen. Das ist etwas, das für ihn nur im neutralen, wertfreien Raum so vonstattengehen kann. Eine Interaktion im öffentlichen Raum kann nur dann stattfinden,

[306] vgl. FLAŠAR (2014), 10.
[307] ebd., 14.
[308] LÖW (2015), 154.
[309] FLAŠAR (2014), 43.

wenn sich beide beteiligte Personen wahrnehmen, sich „einander nahe genug sind, um zu fühlen, dass sie wahrgenommen werden“[310]. Ähnlich behutsam wie Erving Goffman nun die Grundbedingung für eine Interaktion im öffentlichen Raum formuliert, wickelt sie sich auch zwischen Hiro und Tetsu ab.

> Morgens nickte er mir zu, Ich nickte zurück. Abends hob er die Hand, wenn er ging. Ich hob die meine. Ein stummes Einverständnis. Du bist da. Ich bin da. Wir haben bei das Recht, einfach nur da zu sein.[311]

In diesem Raum wertfreier Einverständnis mit der Existenz des Anderen im Park, kann für den Hikikomori Hiro, der in sozialen Situationen grundsätzlich eher ein vermeidendes Verhalten zeigt, aus einer „minimalsten Bekanntschaft eine minimale Freundschaft“[312] werden.
Das Kennenlernen von Hiro und Tetsu wird immer wieder von Rückschlägen unterbrochen. Für einen Menschen wie Hiro, der Symptome sozialer Phobie aufweist, ist die Aufrechterhaltung der Trennung von öffentlicher und privater Sphäre, die Löw zur grundsätzlichen räumlichen Dichotomie moderner Gesellschaften erklärt,[313] zur Bewältigung sozialer Situationen scheinbar ungemein wichtig. Generell ist diese Trennung ein Aspekt, aus dem sich die Raumstruktur in Flašars Roman erschöpft. Hiros Krankheit ist eine, die ihn völlig in die Sphäre des Privaten zurückgedrängt hat. Ein öffentliches Leben gibt es für ihn bis zu dem Moment, als er sich entschließt, sein Zimmer zu verlassen nicht. Vor den Nachbarn wird die Situation schamvoll versteckt. Dass das Leiden in die Sphäre des Privaten gehört, zeigt sich auch, als Hiro Ohara bei einer der ersten Begegnungen beim Weinen beobachtet und mit Scham auf den öffentlich ausgetragenen privaten Akt reagiert:

> Die Beschämung darüber hielt an: Wer weint zu helllichter Stunde? Wer stellt sich dermaßen bloß? Und nicht nur sich selbst, sondern auch mich, seinen Beobachter! Er sollte nicht weinen, nicht vor mir. Er sollte die Tür hinter sich zumachen. Er sollte das wissen. Dass Weinen Privatsache ist.[314]

---

[310] GOFFMAN, Erving: Interaktion im öffentlichen Raum. In: GÜNZEL, Stephan (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Raums.* Stuttgart: Reclam (2013), 376.
[311] FLAŠAR (2014), 22.
[312] ebd.
[313] LÖW (2015), 168.
[314] FLAŠAR (2014), 18.

Für Georg Simmel erschöpft sich aber das Potenzial eines leeren Raumes zwischen zwei Menschen nicht in diesem stummen Einverständnis, einander an bestimmten Punkten nicht zu berühren, die vielleicht sogar von Interesse für beide Gesprächspartner wären.[315] Wenn dem so wäre, könnte zwischen Hiro und Tetsu niemals ein Gespräch entstehen. Mit einer kleinen, fast unmerklichen und unbewussten Bewegung, der vielleicht ersten, die Hiro im Verlauf des Romans wirklich setzt, verändert er das Verhältnis zwischen sich und Tetsu eines Tages völlig und damit den Raum zwischen sich:

> Es war ein Donnerstag, ich erinnere mich: Er kam, gebeugt wie unter einer schweren Last. Ich bildete mir ein, er sei über Nacht gealtert. Die Falten an seinem Hals, als er mir zunickte. Da bist du ja. Ich nickte zurück. Und mehr noch als das: Ich nickte eine Einladung. Mir selbe unbegreiflich, nickte ich ihm, der gealtert war, zu und nickte selbst dann noch, als er mir entgegenkam, zögernd, über die Grenze hinweg, und mir eine Zigarette anbot.[316]

Durch das Kopfnicken, das zum ersten Mal mehr als nur ein Gruß ist, lässt Hiro eine Kontaktaufnahme zu, ohne es im ersten Moment vielleicht zu wollen. Die Bedeutung des leeren Raumes hat sich also durch Hiros Bewegung minimal und doch entscheidend verändert, der leere Raum gehört nun nicht mehr keinem, sondern beiden. Die Wirkmächtigkeit und literarische Kraft von Flašars Roman ergibt sich aus solchen minimalsten Verschiebungen der Relationen zwischen den Protagonisten und den damit verbundenen Veränderungen im Raum. Schon im dritten Kapitel reduziert sie das langsame Kennenlernen der beiden auf nur zwei einleitende Sätzen: „Es ist unsere Bank, auf der ich sitze. Bevor sie zu unserer wurde, war sie meine gewesen.“[317]
Zur Veränderung der Funktion des neutralen Raums, hier des Parks, merkt nun wieder Simmel an:

> Einen ganz anderen Sinn gewinnt die Neutralität des unbewohnten Raumes, indem sie ihn zu positiven Diensten befähigt. Seine Funktion, die bisher eine trennende war, kann auch eine

[315] SIMMEL (2015), 311.
[316] FLAŠAR (2014), 24.
[317] FLAŠAR (2014), 8.

> verbindende werden. Begegnungen von Personen, die auf dem Gebiet der einen oder dem anderen untunlich wären, können manchmal doch auf neutralem Gebiet stattfinden.

Der Park, der zunächst nur Rückzugsort für Hiro ist, wird im Lauf des Romans dann zum Ort der Begegnung mit dem Salaryman Ohara Tetsu. Die beiden eint, dass sie eigentlich gar nicht dort sein sollten. Der Ort für einen Hikikomori ist sein Zimmer, der eines Salaryman ist sein Büro.[318]

Im Park endet für Hiro also *Hikikomori* und ein neuer Lebensabschnitt beginnt allmählich. Der Park existiert nie für sich allein, die Stadt um ihn herum ist eine Grundbedingung seines Daseins. Damit ist der Park nicht mehr nur Niemandsland, sondern zugleich Schwellenraum, an und in welchem sich ein Wendepunkt in Hiros Adoleszenz räumlich verdichtet darstellt. In *Ich nannte ihn Krawatte* wird der Park zum Raum von Hiros *Moratorium*, nachdem, wie oben gezeigt wurde, seinem Zimmer diese Funktion abhandengekommen ist. Durch die Bekanntschaft mit Tetsu kann Hiro sein altes Leben zurücklassen. Für gewöhnlich betritt man den Park an einer Stelle, muss ihn aber nicht notwendigerweise an derselben wieder verlassen.

In der Literatur hatte der Park in der berühmten Kurzgeschichte *Park ohne Ende* von Julio Cortázar ebenfalls eine Schwellenfunktion, dort allerdings zwischen zwei diegetischen Ebenen der Geschichte. Zu Beginn der Erzählung liest man auf der ersten Ebene die Geschichte eines Mannes, der vor dem Fenster mit Blick auf den Park langsam in die Lektüre eines Romans versinkt. Auf der intradiegetischen Ebene verfolgt man nun, aus der Perspektive des Lesenden die Geschichte im Roman, die eine Rachegeschichte sein könnte. Ein Mann und eine Frau verabschieden sich, bevor er sich auf den Weg macht, eine noch nicht näher bestimmte Tat zu vollbringen. Über den Park gelangt der Mann schließlich zu einem Haus und in das Zimmer, in dem der Leser aus der ersten diegetischen Ebene in seinem Sessel sitzt.[319]

Hier einen intertextuellen Vergleich zu bemühen mag weit hergeholt sein, die Anekdote dient aber der Veranschaulichung der Funktion des Parks als „Vermittler zwischen zwei Geschichten“, nämlich der Hiros und der Tetsus, der den Park aufsucht, nachdem er seine Arbeit verloren hatte. Tetsu geht es darum, die Illusion einer heilen Familiensituation gegenüber seiner Frau Kyoko aufrechtzuerhalten. Hiros Ausweg besteht letztendlich,

[318] vgl. ebd., 18.

[319] vgl. CORTÁZAR, Julio: *Ende des Spiels. Erzählungen*. Aus dem Spanischen von Wolfgang Promies. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1977).

nachdem Tetsu eines Tages nicht mehr im Park auftaucht, darin, Kyoko zu Hause, also in Tetsus privatem Raum zu besuchen und mit ihr über seine Zeit mit ihrem Mann im Park zu sprechen. Wenn sich der Roman auch auf derselben diegetischen Ebene abspielt, so kann doch gesagt werden, dass ohne eine Begegnung im Park der Besuch Hiros in der Welt seines Gesprächspartners nie zugetragen hätte.

5.5. Hiro als moderner Protagonist zwischen *sehender* und *gehender* Raumerfahrung

Um Hiros Ausweg aus seiner Situation nachvollziehen zu können, abschließend noch eine grundsätzliche Feststellung zur (modernen) Raumwahrnehmung: In der Moderne zeigen sich die beiden „wichtigsten raumkonstituierenden Sinnesempfindungen" dissoziiert – der taktile und der visuelle Sinn.[320]

Während der taktile Sinn Raum nur durch die Empfindung in Bewegung befindlicher Personen zum Einsatz kommt, konstruiert der visuelle Sinn eine Raumordnung. Dem Tastsinn wird nun vom Wahrnehmungspsychologen Ernst Mach und vom Künstler Wilhelm Worringer, auf die Sigrid Lange in ihren Argumentationen zur Raumwahrnehmung in der Moderne Bezug nimmt, eine Primitivität zugeschrieben, von welcher sich der moderne Mensch zunehmend abwendet, was zu einer Überprivilegierung des Sehens führte.[321]

Die moderne Dissoziation von visuellem und taktilem Sinn wird bei Hiro zur „Krankheit". „Takt" wird von Duden mit „Feingefühl", aber auch mit „Zurückhaltung" definiert.[322] Hiro scheint angesichts dieser Bedeutungen schon früh in seiner Kindheit im doppelten Sinn der taktile Sinn abhandengekommen zu sein. In jeder sozialen Situation zeigt er ein fluchtartiges, wenig empathisches Verhalten, seine Weltwahrnehmung scheint sich auf den visuellen Sinn zu beschränken:

> Mit vierzehn Jahren hatte ich bereits die Meisterschaft darin erlang, das Leid eines anderen geflissentlich zu übersehen. Mein Mitgefühl beschränkte sich darauf, der stumme Zeuge zu sein.[323]

---

[320] LANGE, Sigrid: Einleitung: Die Aisthesis des Raums in der Moderne. In: LANGE, Sigrid (Hrsg.): *Raumkonstruktionen in der Moderne: Kultur- Literatur- Film*. Bielefeld, Aisthesis (2001) 10.

[321] LANGE S. (2001), 12.

[322] https://www.duden.de/suchen/dudenonline/takt

[323] FLAŠAR (2014), 58.

Eine Parallele zu Wolfram von Eschenbachs Parzival, welcher durchaus unter dem Stichwort „Mittelalterlicher Adoleszenzroman“ diskutiert wird,[324] wird von seinem Lehrer Gurnemanz dazu ermahnt, keine unnötigen Fragen zu stellen. Vor dem kranken König der Gralsburg Anfortas, den er mit einer empathischen Frage nach dem Befinden von seinem Leiden erlösen hätte können, wird ihm diese Regel zum Verhängnis.[325] Auch Parzival scheint den Unterschied zwischen „Feingefühl“ und „Zurückhaltung“ missverstanden zu haben.

Hiro ist dabei genauso wie Parzival nicht völlig gefühlskalt, vielmehr sticht bei beiden das Unvermögen hervor, in sozial schwierigen Situation angemessen zu handeln. Damit kristallisiert sich eine Sensibilisierung auf dieses Thema als Projekt der Adoleszenz heraus.

Hiro erlebt die „Dissoziation von visuellem und taktilem Sinn als Krisenerlebnis.“[326] Der Riss in der Wand, der entstand, nachdem er aus Wut über sich selbst einmal mit der Faust dagegen geschlagen hatte, eröffnet ihm nun als Zeugnis seiner vielleicht einzigen taktilen Raumwahrnehmung in seiner Zeit als Hikikomori, eine Anschlussmöglichkeit. Schmerzlich erinnert er ihn an die Momente, in denen er kein Feingefühl zeigte.[327] Nach dem Verschwinden Tetsus sucht Hiro noch einmal die Bar MILES TO GO auf, in welcher sich die beiden getroffen haben, wenn es regnete. Der Name der Bar ist ein Verweis auf dieses Projekt, ein langer Weg. Es ist auch diese Bar, in der Tetsu angesichts der Regungslosigkeit der anderen Gäste bemerkt, dass eine rein visuelle und somit gefühlslose Wahrnehmung der Welt keine Lösung ist.

> Als ich die Augen aufmachte, bemerkte ich, dass die Leute, mich eingeschlossen, in eben dieser Müdigkeit festsaßen, und wir alle schienen auf jemanden zu warten, der uns daraus befreien würde. Kalte Hölle, in der wir ausharrten. Hin und wieder fiel ein Satz: Man müsste etwas tun. Seine Visitenkarte. Ich hatte sie auswendig gelernt. Die Adresse im Kopf fasste ich den Entschluss, ihn bei sich zu Hause aufzusuchen (...) Der erste wirkliche Entschluss, seit ich ihm zugenickt hatte. Ich fasste ihn gestern früh. Ich wachte auf. Vor mir der Riss in der Wand. Wenn man nur verrückt genug wäre, alles anders zu machen. Einmal auszubrechen.[328]

---

[324] GANSEL, Carsten, Pawel ZIMNIAK: Adoleszenz und Adoleszenzdarstellung in der Literatur- Vorbemerkungen. In: GANSEL, ZIMNIAK (2011), 13.

[325] vgl. ESCHENBACH, Wolfram von: *Parzival: mittelhochdeutsch – neuhochdeutsch*. Band 1, Buch 1-8. Stuttgart: Reclam (1994).

[326] LANGE S. (2001), 12.

[327] vgl. FLAŠAR (2014), 57.

[328] FLAŠAR (2014), 119.

Allein schon der Entschluss, aktiv zu werden, ist für Hiro ein heilender Akt. Beim Besuch bei Kyoko öffnet er sich ihr gänzlich, nachdem sie ihm erzählt hatte, dass ihr Mann verstorben war. Hiro kann durch das taktvolle Hinsehen während seinen Erzählungen die Trauer Kyokos empfindsam nachvollziehen, wodurch die Begegnung für ihn zum heilsamen Moment wird. Von ihrem Mann bleibt Kyoko im Gegensatz dazu nur mehr die Krawatte, sie kann ihn visuell nicht mehr wahrnehmen, über die Berührung der Krawatte, wiederum den taktilen Sinn bedienend, bleibt sie ihm aber verbunden.

> Ich sah, wie sie weinte, dann lachte, sich erinnerte, dann zurückkam, wie sie blass, dann rot, schließlich einfach nur da war. Wie sie die ganze Zeit über die Krawatte nicht losgelassen, sie fest umschlossen hatte. Wie sie sie liebkoste. Mit ihren Fingern. Sie sich einverleibte. Ganz und gar mit ihr verschmelzen wollte. Verschmolz.[329]

Letzten Endes scheint Hiro den Sprung zu schaffen. Es gelingt ihm, dank seines Freundes Tetsu wieder Schritte in der Welt zu setzen, sich, vorsichtig, aber doch, wieder zu vernetzen, sozial zu existieren und Räume mitzugestalten. Flašar schließt ihren Roman mit einer Versöhnung mit den Eltern, welche den letzten großen Schritt aus seinem Dasein als Hikikomori markiert. Der Adoleszenzroman endet, charakteristisch offen, mit dem Beginn eines neuen Lebensabschnittes.

> Ohne Bitterkeit nahm ich das Tablett von der Schwelle, die Reisschüssel noch dampfend, machte ich einen wohlüberlegten Schritt, dann einen zweiten, öffnete ich mit einer Hand, die nicht zitterte, die Tür ins Wohnzimmer. (...)
> ANFANG.[330]

[329] ebd., 122.
[330] FLAŠAR (2014), 134-135.

6. Weibliche Adoleszenz in *Chucks*

6.1. Kurzzusammenfassung

Cornelia Travniceks *Chucks* erzählt die Geschichte von Mae, einer jungen Frau, die nach einigen familiären Schicksalsschlägen, genauer dem Krebstod ihres Bruders und der Trennung ihrer Eltern, aus der Bahn geworfen wird. Im Roman werden die Nachwirkungen dieser frühen psychischen Belastungen evident: Bereits im Teenageralter verlässt sie die Wohnung der Mutter, zu der sie nie ein gutes Verhältnis gehabt hat, um mit einer Freundin, der drogensüchtigen Tamara, in Wien auf der Straße zu leben. Tamara wird ihr dabei zur Mutterfigur, die als Punk all das repräsentiert, was ihre Mutter hasst, was es Mae ermöglicht, ihre zerstörte Beziehung zur Mutter zu kompensieren und gleichzeitig Schutz in der neuen Freundesgruppe zu finden.[331] Auf der Suche nach Antworten auf die traumatisierende Kindheitserfahrung hilft ihr allerdings das Leben auf der Straße genau so wenig wie die darauffolgende Beziehung zum Architekten Jakob, der ihr zwar Sicherheit gibt, in der sie sich aber langweilt. Erst als sie sich von Jakob trennt und eine Beziehung mit dem HIV-infizierten Paul eingeht, beginnt sie, ihre Kindheitserfahrung aufzuarbeiten. Durch die Begleitung Pauls während seiner Krankheit kann sie so die traumatisierende Erfahrung des Verlustes ihres Bruders und ihre eigene emotionale Krise überwinden.[332]

6.2. Gattungseinordnung

Dass dieser Prozess in der Adoleszenz und mit Paul stattfindet, ist kein Zufall: Die Adoleszenz wird damit in ihren verschiedenen Ausprägungen in der Kindheit gewissermaßen vorgeformt. Dafür spricht jedenfalls, dass in psychoanalytischen Texten die Adoleszenz oft auch als „zweite Chance“ bei der Bewältigung traumatisierender Erfahrungen der Kindheit bezeichnet wird.

> Die Adoleszenz reproduziert Situationen aus der frühen Kindheit, aber unter neuartigen Voraussetzungen: Probleme, die damals unlösbar schienen und Wunden hinterließen, tauchen wieder auf, und das Individuum kann einerseits die Erwerbungen aus denjenigen Phasen, die

[331] ROTH, Daniela: Disease as Cure? Illness as a Belief system in Cornelia Travnicek's *Chucks.* In: BOEHRINGER, Michael, Allison CATTELL und Belinda KLEINHANS (Hrsg.): *Belief systems in Austrian literature, thought and culture*. Wien: Praesens (2017), 220.

[332] ebd., 221.

befriedigender verlaufen waren, und andererseits außerfamiliäre Stützen zur Hilfe nehmen, um sie zu bewältigen. [333]

Chucks zeigt, ähnlich wie *Ich nannte ihn Krawatte,* in Analepsen erzählte Bruchstücke aus der Kindheit der Protagonisten. Es scheint also, dies wäre anhand weiterer Textbeispiele nachzuprüfen, als könnte die Erinnerung an die Kindheit in Adoleszenzromanen eine wichtige Rolle spielen. Mit Birgit Neumann lässt sich *Chucks* als eine *fiction of memory* bezeichnen, in welcher das Erinnern eine wichtige Rolle für die Hauptfigur einnimmt. Die Identität, so Neumann, wird über das Erzählen der eigenen Geschichte konstituiert. Die „Selbsterzählungen bilden keinen vorgängigen Wesenskern ab, sondern erzeugen Kontinuität und die damit verbundenen Identitätsaspekte".[334] Der Gattungsraum des Adoleszenzromans überschneidet sich hier mit dem der *fictions of memory.* Es wird zu klären sein, welche Erinnerungen Maes Leben nachhaltig prägten und wie die Raumsemantik zur Vermittlung dieser Erinnerungen beiträgt.

Im ausgewählten Textkorpus ist *Chucks* der einzige Roman mit weiblicher Hauptrolle. Die Gattungszuordnung zum Adoleszenzroman verläuft, so Gerda Nogal, für weibliche Protagonistinnen unter leicht abgeänderten Parametern: Sie untersucht mit einem interdisziplinären Zugang zur spezifisch weiblichen, psycho-sozialen und literarischen Adoleszenz den literarischen Beitrag zur Bestätigung oder Infragestellung psychoanalytischer Perspektiven auf die Lebensphase Jugend. Sie legt dabei für die weibliche Adoleszenz in Anlehnung an die eingangs vorgestellten Entwicklungsaufgaben folgende verfeinerte Schwerpunkte fest:

1) die Auflösung der Bindung zum Elternhaus,
2) die Aufnahme eigener Ligaturen in der Partner- bzw. Mutterrolle
3) Individuation in bildenden und beruflichen Handlungskontexten
4) Individuation innerhalb von gesellschaftlichen Wert- und Normvorgaben.[335]

[333] ebd., 301.
[334] NEUMANN, Birgit: *Erinnerung- Identität- Narration: Gattungstypologie und Funktionen kanadischer "Fictions of memory."* Berlin: de Gruyter (2005), 3.
[335] NOGAL (2014), 15.

Nogal will die hier vorgestellten Handlungsmuster als "Identitätsbausteine" verstehen, die in unterschiedlichem Ausmaß die weibliche Adoleszenz bestimmen und auch ihre Interpretation in *Chucks* finden. Ein zweiter Schritt ist dementsprechend ein Blick auf die von Nogal definierten weiblichen Entwicklungsaufgaben, wobei für *Chucks* der dritte Punkt „Individuation in bildenden und beruflichen Handlungskontexten“ zu vernachlässigen ist, da Maes Berufsleben keine tragende Rolle spielt.

6.3. Die Auflösung der Bindung zum Elternhaus – Erinnerung an die Kindheit

> Whether their parents divorced or not, whether their family life growing up was happy or unhappy, whether they have stayed at home or moved away, for virtually all emerging adults their relationships with their parents remain emotionally charged.[336]

Die letztendlich über allem stehende Entwicklungsaufgabe ist die Ausbildung einer eigenen Identität, die in starker Bezugnahme auf die Abgrenzung vom eigenen Elternhaus entfaltet wird.[337] In der weiblichen Adoleszenzforschung nimmt man an, dass diese Autonomiebestrebungen durchaus nicht eine radikale Abgrenzung bedeuten müssen. Im Gegenteil müsse man, so Nogal, "die weibliche 'Ablösung' – im Gegensatz zur männlichen – nicht als Abbruch, sondern als eine gewisse Umgestaltung der Beziehung zum Elternhaus (...) betrachten", andernfalls komme es zu emotionalen Konflikten.[338]

Weibliche Adoleszenz spielt sich damit idealerweise in enger Beziehung zur Kernfamilie ab, die damit zum Referenzpunkt für die adoleszente Selbstbestätigung wird.[339] Aus der ersten Entwicklungsaufgabe, der Ablösung vom Elternhaus, ergeben sich damit folgende Untersuchungsschwerpunkte für die Erzähltextanalyse: einerseits die Untersuchung der Familienkonstellation und der daraus resultierenden Identitätskrisen, andererseits die genaue Betrachtung der Figurenkonstellation *außerhalb* der Kernfamilie und der Rolle Gleichaltriger in der Ablösungsphase.

Mae kann das enge Verhältnis in der Kernfamilie nach dem Tod ihres Bruders und dem Zerbrechen der Ehe der Eltern nicht aufrechterhalten. Die räumliche Metapher der

---

[336] JENSEN ARNETT, Jeffrey: *Emerging Adulthood. The winding road from the late teens through the twenties. N*ew York: Oxford University Press ([2]2015), 81.
[337] NOGAL (2014), 32.
[338] ebd., 33.
[339] ebd., 34.

verschlossenen Tür zum Kinderzimmer des Bruders symbolisiert das Unvermögen der Mutter, mit der allein zurückgebliebenen Tochter über die Geschehnisse zu sprechen, was nachhaltige Konsequenzen für die problematisch verlaufende Adoleszenz von Mae hat:

> Nicht dass vorher alles normal gewesen wäre. Aber nach dem, was uns geschehen war, war das Wort "normal" in Bezug auf uns relativ geworden. Meine Mutter und ich hatten gemeinsam überlebt, im Schweigen, mit dieser verschlossenen Tür im ersten Stock.[340]

6.3.1. Die Semantisierung des Raumes der Kindheit

In Bezugnahme auf die Beziehung zu Maes Eltern kann über die Raumdarstellung gesagt werden, dass sie das Schweigen über die Familientragödie hervorbringt und ständig wiederholt.
Gansel unterscheidet bei der narratologischen Untersuchung von Momenten der Erinnerung zwischen einem sich in der Gegenwart befindlichen erinnernden Ich und einem erinnerten Ich der Vergangenheit. Der Wechsel in die erinnerte Vergangenheitsebene wird *Analepse* genannt.[341] Auch die Raumdarstellung trägt zur narratologischen Vermittlung der Erinnerung bei. Zur Semantisierung des Raumes merkt er an:

> Der fiktionale Raum kann über seine Funktion als Schauplatz u. a. symbolisch, atmosphärisch, kontrastierend aufgeladen sein. Es kann sich um einen privaten oder öffentlichen Raum handeln. Mit dem Raum wird ein sozialer Rahmen gesetzt, der zu einem "kulturellen Gedächtnisraum" werden kann.[342]

Eine Situation, die Mae als Kind immer wieder erlebt, als sie ihr Vater zu den gemeinsamen Wochenendausflügen abholt, verdeutlicht dies:

> Jedes Mal, wenn mein Vater kam, um mich für eines unserer Wochenenden abzuholen, zog meine Mutter mir schon eine Viertelstunde zuvor eine Jacke an, und von Oktober bis April

---

[340] TRAVNICEK, Cornelia: *Chucks.* München: btb ([3]2014), 11 (= *Chucks*).
[341] GANSEL, Carsten: Rhetorik der Erinnerung - Zur narrativen Inszenierung von Erinnerungen in der Kinder- und Jugendliteratur und der Allgemeinliteratur. In: GANSEL, Carsten & Hermann KORTE (Hrsg.): *Kinder- und Jugendliteratur und Narratologie.* Göttingen: V&R Unipress (2009), 22 (=Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien, Bd.2).
[342] ebd., 25.

> musste eine Mütze auf meinen Kopf. So bekleidet, stellte sie mich in diesen kleinen Vorraum, befahl mir, die Schuhbänder zu binden, und schloss die Tür. Ungefähr zehn Minuten später erschien mein Vater, öffnete die Haustür und schleuste mich nach draußen. Wenn ich nach Hause zurückgebracht wurde, schob mich mein Vater wieder in die Schleuse, wo ich meine Jacke fallen ließ, als wäre sie kontaminiert. Kaum war die Haustür ins Schloss geschnappt, öffnete Mutter die innere Tür und holte mich nach drinnen.[343]

Damit ist der Adoleszenzroman in der von Gansel entwickelten Typologie auch als *Erinnerungsroman* zu lesen. In dieser Art von Text steht die Erinnerung als zentrales Moment, anhand welchem der Protagonist seinen (Krisen-) Erfahrungen auf die Spur zu kommen versucht. Das Erinnern wird zum selbstreflexiven Prozess.[344]

Mit Jurij Lotmans Konzept der Semantisierung des Raumes lässt sich für *Chucks* nachvollziehen, wie die Raumdarstellung zu Maes Gefühl des Alleingelassenseins beitragen kann.

Lotman unterteilt den literarischen Raum in komplementäre Teilräume die *topologisch* im Gegensatz zwischen *links* und *rechts, innen* und *außen, oben* und *unten* definiert werden. Diese topologischen Gegensatzpaare können zusätzlich semantisch aufgeladen sein. Die topologisch-semantische Ordnung mündet in einer *topographischen* Darstellung der Welt in der Literatur. Ein klassisches Beispiel hierfür wäre die *topologische* Opposition zwischen *oben* und *unten,* die *semantisch* mit *gut* und *böse* konnotiert ist und *topographisch* in der christlichen Vorstellung von *Himmel* und *Erde* realisiert wird.[345] Die Überschreitung einer gedachten Grenze zwischen den beiden semantischen Feldern ist nach Lotman nun als *Sujet* oder *Ereignis* des Textes zu verstehen.[346] Unsere Weltanschauung ist also auch in diesem Sinn räumlich. Für die Literatur haben diese Überlegungen eine wichtige Bedeutung. Dem künstlerischen Raum kommt damit eine modellierende Funktion des Textes zu. Die Orte der Handlung sind mehr als reine "Kulisse", sondern organisieren die Erzählung auch semantisch mit.

---

[343] *Chucks*, 113-114.
[344] GANSEL (2009), 32.
[345] LOTMAN, Jurij: Die Struktur literarischer Texte. München: Fink ([4]1993), 313-314.
[346] ebd., 332.

Der Erinnerungsraum von Maes Kindheit ist alles andere als positiv besetzt. Das Kind steht alleingelassen, *topologisch* zwischen innen und außen, *semantisch* zwischen dem Schweigen der Eltern und *topographisch* im Zwischenraum des Vorzimmers.
In dem Fall kann man aber dennoch nicht von einem Ereignis sprechen, da hier keine aktive Grenzüberschreitung stattfindet. Vielmehr *erinnert* Mae hier zwei Welten, ohne dass sie sich von der einen oder der anderen Seite eine Antwort auf ihre Fragen erhoffen hätte können.
Der erinnerte Raum in *Chucks* ist dementsprechend so strukturiert, dass hier keine Grenzüberschreitung stattfinden kann, also kein handlungsrelevantes *Ereignis* zustande kommt.

6.3.2. Ablösung vom Elternhaus - Die Mutter-Tochterbeziehung in Chucks

Die Raumsituation in *Chucks* ist geprägt von der frühkindlichen Todeserfahrung der Protagonistin und der Orientierungslosigkeit, in der sie danach zurückgelassen wurde.

> Kinder, die während ihrer Erziehung schwere Über-Ich-Angst entwickeln, können in einer Phase der Adoleszenz alle Regeln mißachten. Sie wollen keine Kompromisse schließen, damit Schwäche und Unterwerfung wieder wirksam werden, Das ist der "kompromißlose" Adoleszent, der von Anna Freud (...) beschrieben wird.[347]

Alle Beziehungen, die sie eingeht, sind in Verbindung mit diesem Ereignis zu lesen.
Vorsichtig gesagt finden sich Begründungen für Maes non-konformistisches Verhalten am Beginn der frühen Adoleszenz. Nach dem Tod ihres Bruders attribuiert sie die Schuld daran auf sich selbst, die roten Chucks werden zum Zeichen dieser nicht aufgearbeiteten Erfahrung, die sie seither als Zeichen ihrer internalisierten Schuld ständig mit sich trägt:

> Ich saß auf dem kühlen Boden des Vorraumes, was mir verboten war, denn Mädchen bekommen eine Blasenentzündung, wenn sie auf dem kalten Boden sitzen, saß also auf den Fliesen und strich über die roten Turnschuhe. Beim Betreten des Hauses wären meine Eltern fast über mich gestolpert, meine Mutter schrie und beschimpfte mich, als ich davonkroch, Wutränen in den Augen, warf sie mit dem rechten Schuh nach mir und dann mit dem linken, der mich unter dem Auge traf, sodass ich für die nächsten Tage an der Stelle eine bläuliche Schwellung hatte. Die

[347] BLOS (2001), 143.

> Chucks meines Bruders nahm ich mit in mein Zimmer und zog sie am nächsten Tag in die Schule an und am übernächsten und von da an immer.[348]

Ohne hier Gefahr laufen zu wollen, auf dem Glatteis psychoanalytischer Interpretationsversuche auszurutschen, sei gesagt, dass in zeitgenössischen Kinder- (und Jugend-) Romanen die Frage nach dem "Was" und "Wie" des Erzählens und auch des Erinnerns von zentraler Bedeutung ist. Hervorgehoben werden im Erinnern vor allem jene Momente,

> die in der aktuellen Gegenwart für das erinnernde Individuum von größerem Gewicht sind. (...) Schließlich ist das Erinnerte abhängig von der psychischen Befindlichkeit des erinnernden Individuums. Es ist also zu unterscheiden zwischen traumatischen Erfahrungen und solchen, die für das Ich kein besonderes Erregungs- und damit Erinnerungspotential bieten.[349]

Was für Mae erschwerend hinzukommt, ist „die permanente narzißtische Kränkung, als Mädchen bei den Eltern weniger willkommen zu sein als der Knabe."[350] Für die Erfahrung des Verlustes des Bruders und den damit verbundenen Schuldgefühlen bräuchte Mae also eine „zweite Chance".

6.3.3. Psychoanalytische Perspektiven auf Maes Kindheit – Lacans Spiegelstadium

Maes Orientierungslosigkeit ist in der kindlichen Erfahrung des Todes des Bruders angelegt. Jacques Lacans Topik des Imaginären zeigt auf, wie die kindliche Entwicklung eine Positionierung des Subjektes in der Welt bedingt. Der Psychoanalytiker möchte mit einem Experiment aus der Optik zeigen, wie das Selbstbild eines Kindes entsteht:

> Setzen Sie also an meinen Platz einen imposanten Kessel (...), der einer Halbkugel so nah wie möglichkommt und innen blank poliert ist, kurz einen sphärischen Spiegel. (...) Jedem Punkt eines Lichtstrahls, der von einem beliebigen Punkt eines in bestimmter Entfernung am besten in der Zentralebene der Kugel aufgestellten Objekts ausgeht, entspricht auf derselben Ebene, durch Konvergenz der auf der auf der Kugeloberfläche reflektierten Strahlen, ein anderer

[348] *Chucks*, 78.
[349] GANSEL 2009, 12.
[350] MITSCHERLICH-NIELSEN, Margarete: Psychoanalyse und weibliche Sexualität (1975). In: MITSCHERLICH, Margarete und Christa ROHDE-DACHSER (Hrsg.): Psychoanalytische Diskurse über Weiblichkeit von Freud bis heute. Stuttgart: Verlag Internationale Psychoanalyse (1996), 82.

> Lichtpunkt - was ein reales Bild des Objekts ergibt (...) Nehmen Sie an, das hier sei ein Kasten, der von dieser Seite hohl ist, und daß er im Zentrum der Halbkugel auf einen Fuß gestellt ist. Auf den Kasten setzen Sie eine Vase, eine reale. Darunter ist ein Blumenstrauß angebracht. Nun, was passiert? Der Strauß reflektiert sich auf der sphärischen Oberfläche und gelangt an den zur Spiegelachse symmetrisch gelegenen Lichtpunkt. (...) Auf diese Weise kommt ein reales Bild zustande.[351]

Lacan möchte mit dem der Optik entlehnten "Experiment vom umgekehrten Blumenstrauß" sein Konzept des frühkindlichen Spiegelstadiums illustrieren. In diesem Entwicklungsstadium wird sich das Kind seines eigenen Körpers, und dem in ihm angelegten Fähigkeiten bewusst, *bevor* es diese in der Realität beherrscht. Durch den Blick in den Spiegel erkennt das Kind sich selbst.

Verkürzt gesagt, entwickelt das Kind anhand seines Spiegelbildes ein "Ich" als Resultat der Identifizierung mit seinem Spiegelbild.[352] In seiner Theorie verschafft "der bloße Anblick der vollständigen Form des menschlichen Körpers (...) dem Subjekt eine imaginäre Beherrschung seines Körpers, die gegenüber der realen Beherrschung verfrüht ist." [353]

Für die Lacansche Psychoanalyse hängt also die Erfahrung, die das Kind im Spiegelstadium macht, maßgeblich zusammen mit seiner Position in der Welt. Der Begriff des Spiegelstadiums veränderte sich im Laufe der Zeit. In den 1950er Jahren erweiterte Lacan den Begriff um eine strukturelle Bedeutung. Nicht länger steht er nur mehr für eine Entwicklungsstufe des Kindes, sondern auch für die Entwicklung der Subjektivität einer Person allgemein. [354]

Eine zentrale Figur in der kindlichen Entwicklung ist nun die Mutter, deren Blick nach Donald Winnicott eine Spiegelfunktion für das Kind zukommt: "Die Mutter schaut das Kind an, und wie sie schaut, hängt davon ab, was sie selbst erblickt."[355] Insofern ist das Spiegelstadium auch um eine symbolische Dimension zu erweitern. Die Eltern haben nach wie vor eine bedeutende Rolle für das Kind, das sich, nachdem es sich selbst im Spiegel erkannt hat, sofort zu den Eltern umdreht und in ihrem Blick eine Bestätigung für die eigene Wahrnehmung sucht.[356]

Das folgende Zitat legt nahe, dass Mae einen solchen Blick nicht erfahren hat:

---

[351] LACAN, Jacques: Die Topik des Imaginären (1954). In: DÜNNE / GÜNZEL (2015), 214-215.
[352] EVANS, Dylan: Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse. Wien: Turia und Kant (2002), 278.
[353] LACAN (2015), 217.
[354] EVANS (2002), 278.
[355] WINNICOTT, Donald: *Vom Spiel zur Kreativität*. Aus dem Englischen von Michael Ermann. Stuttgart: Klett-Cotta (^{8}1995), 129.
[356] EVANS (2002), 279.

> In meiner frühen Erinnerung hat meine Mutter kein Alter, kein Gesicht. Aber wenn ich mich an die ersten paar Monate erinnere, die ich mit Tamara verbrachte, wird genau zu dieser Zeit das Gesicht meiner Mutter sichtbar, löst sich von der nicht greifbaren Mutterfigur aus Stimme und Schweigen, Berührung und Nichtberührung, aus dem Nebel, diesem Muttergefühl. Das Muttergesicht, diese Person, war mir damals fremd und scheint es mir noch heute zu sein.[357]

Was bedeutet es nun, wenn in der frühkindlichen Erinnerung Maes die Mutter gesichtslos, also blicklos, erscheint?

Da das Spiegelstadium auch eng mit dem Narzissmus verbunden ist,[358] hat Mae Schwierigkeiten mit ihrer eigenen Körperwahrnehmung. Von der Mutter hat sie nicht die Bestätigung der eigenen Subjektivität erfahren. So äußert sie eines Tages Tamara gegenüber den adoleszent-narzisstischen Wunsch, sich das Wort „Ich" tätowieren zu wollen: „Damit ich nie vergesse, um wen es geht, am Ende."[359]

Durch das Schweigen der Mutter vor der verschlossenen Zimmertür des Bruders oder angesichts der Scheidung schafft es Mae auch nicht, Sinn für sich angesichts der Situation zu konstituieren. Diese Erfahrung, von der Mutter in dieser entscheidenden Lebensphase allein gelassen worden zu sein, hat Mae fest verinnerlicht. Die Gesichtslosigkeit der Mutter im Traum verweist darauf, an anderer Stelle im Text heißt es:

> Paul hat mich wortlos zur Tür hinausgedrängt, mir meine Jacke nachgeworfen und dann gemeint, dass es sicher gut für mich sei, mit meiner Mutter zu sprechen. Ganz sicher wäre es das, wenn das im Bereich des Möglichen läge. Dieses Paralleluniversum existiert nicht, mit meiner Mutter kann man nicht sprechen.[360]

Die Spiegelfunktion der Mutter ist für Mar unterbrochen. Daraus entsteht eine Verunsicherung für Mae, die von ihrer Mutter nicht gelernt hat, was es bedeutet, eine sichere Umgebung zu haben. Dementsprechend große Probleme hat Mae, die diese Erfahrungen nicht machen konnte, für sich einen Platz in der Welt zu finden. Das bekommt vor allem ihr

---

[357] *Chucks*, 27-28.
[358] EVANS (2002), 279.
[359] *Chucks*, 45.
[360] *ebd.,* 129.

Freund Jakob zu spüren, da sie mit der Sicherheit, die er ihr bieten kann, nichts anfangen kann: sie möchte "einen Drahtseilakt ohne Netz".[361]

6.4. Mädchenfreundschaften – Die Rolle Tamaras für Mae

Noch etwas zeigt das obige Zitat: Die Rolle Tamaras für Mae, um damit wieder zu Nogals Entwicklungsaufgaben in der weiblichen Adoleszenz zurückzukehren. In der Postmoderne nimmt die Wichtigkeit der Elternrolle stark ab. Die Kernfamilie als solche zeigt sich geschwächt, wie etwa hier durch die Ehescheidung. Der damit einhergehende Wandel und die einsetzende Unbeständigkeit führen dazu, dass sich Jugendliche vermehrt in der Gruppe der Gleichaltrigen Orientierung und Halt suchen. Eine dementsprechend große Rolle spielen also Freunde, die zunehmend die Elternrolle übernehmen.[362]
Für Mae wird Tamara so eine Mutterfigur, erst als sie sich kennenlernen, beginnt sich in Maes Vorstellung ein Gesicht zum Konzept "Mutter" zu manifestieren. Die eigene Mutter wird dabei als etwas Nebelhaftes, Ungreifbares beschrieben,[363] während Tamara, ausgestattet mit den Handschuhen und der Thermoskanne von Maes Mutter, deren Rolle als Wegbegleiterin einnimmt und die Leerstelle, die die Mutter hinterlassen hat, füllt:

> Den Winter über fuhren wir mit der Straßenbahn im Kreis, immer und immer wieder rund um den Ring. Tamara trug ein Paar rosa Handschuhe von meiner Mutter und ich einen Hut, der meinem Vater gehört hatte. Wir belegten die vordersten Plätze im Straßenbahnwaggon und tranken Tee mit Rum aus einer Thermoskanne, die meine Mutter schon vermisste.[364]

Die Wiener Ringstraße erscheint Mae als recht trostloser Ort[365] an dem sie, sich ewig im Kreis drehend, als Passagierin der Straßenbahn, keine Antwort auf ihre Fragen zu finden scheint und immer wieder zurückgeworfen wird. Berlin wird ihr eines morgens zum Sehnsuchtsort, der Fluchtversuch ohne Zugticket scheitert aber bereits nach wenigen Kilometern und so strandet sie wieder und wieder im Augarten, am Karlsplatz, am Bahnhof und findet an diesen (Nicht-)Orten keine wirkliche Heimat.

---

[361] ebd., 38
[362] NOGAL (2014), 36.
[363] vgl. *Chucks,* 27-28.
[364] ebd., 25.
[365] vgl. ebd., 13.

> In Unterkritzendorf musste ich also raus. (...) Dort stand ich dann am Gleis und fühlte mich so, als wäre ich auf dem Weg in die weite Welt in der Drehtür hängen geblieben. Berlin. Da wollte ich hin. Berlin ist *wildatheart.* Mit dem nächsten Zug von Unterkritzendorf zurück nach Wien und von da zum Westbahnhof. Ich bin dann mal weg und so. Neuer Bahnhof, neues Glück. (...) Diesesmal kam ich sogar bis nach St.Pölten, bevor ich wieder am Bahnsteig stand und dem Zug hinterhersah.[366]

Als sie kurz darauf wieder bei Tamara ankommt, spielen die beiden mit der stereotypen Mutter-Tochterrolle, als Tamara fragt, wo Mae denn gewesen sei und sie antwortet mit der Gegenfrage, ob sie denn ihre Mutter wäre.[367]

Ein Ziel bei der Herausbildung einer eigenen (Geschlechts-)Identität ist der Abbau von adoleszentem Narzissmus, das zuerst über die "Konsolidierung der heterosexuellen Liebe", und später, um die psychosexuelle Entwicklung abzuschließen, durch die Mutterschaft erreicht wird.[368] Dabei ist es für junge Mädchen besonders wichtig, ihre Sexualität in einem geschützten Rahmen zu entdecken. Die Mutter ist dabei die Person, die im Idealfall für die adoleszente Tochter da ist, ohne Ansprüche zu stellen, also mit „unaufdringlicher, aber beschützender Gegenwart“[369] den Raum für die sexuelle Entwicklung schafft. Gleichzeitig muss aber die ödipale Elternbeziehung überwunden werden und die Libido auf außerfamiliäre Objekte verschoben werden. [370]
Bei dem gleichzeitigen Bestreben nach sexueller Unabhängigkeit spielen dabei Gleichaltrigen- sowie Gleichgeschlechtrigenbeziehungen eine wichtige Rolle.[371]

[366] ebd., 39- 40.
[367] vgl. ebd., 40.
[368] NOGAL (2014), 39.
[369] FLAAKE, Karin und Claudia JOHN: Räume zur Aneignung des Körpers. Zur Bedeutung von Mädchenfreundschaften in der Adoleszenz. In: FLAAKE, Karin und Vera KING (Hrsg.): *Weibliche Adoleszenz: zur Sozialisation junger Frauen.* Weinheim, u.a.: Beltz (2003), 203.
[370] SEIFFGE-KRENKE, Inge: Die Psychoanalyse des Mädchens. Stuttgart: J.G. Cotta’sche Buchhandlung (2017), 132.
[371] NOGAL (2014), 39.

> Die Beziehung zur (gleichaltrigen) Freundin erhält eine große Bedeutung, sowohl als Repräsentantin des Ich-Ideals, als auch als bestätigende „Gleiche“, mit der sie Phantasien agiert, Geheimnisse teilt, sich selbst in und mit der anderen entdecken kann.[372]

Die Adoleszenz wird damit zum Möglichkeitsraum einer zweiten Chance für die Aneignung des eigenen Körpers, wenn den Mädchen „ein Raum zur Verfügung steht, der es ihnen erlaubt, ihr eigenes Begehren ohne Angst vor Einmischung, vor Verfolgung oder Verletzung zu entdecken“[373].

Tamara besetzt für Mae eine Doppelfunktion zwischen Ersatzmutter und Freundin. Die Rolle Tamaras macht Travnicek auch über die Raumsituation deutlich. Mae lädt diese immer wieder zu sich nach Hause ein, wo sie ziemlich distanzlos agiert und den Raum aktiv für sich einnimmt, sich mit den Straßenschuhen auf die Couch setzt. Im Roman werden auch erotische Züge der Beziehung zwischen Mae und Tamara angedeutet. Wiederholt lässt Mae ihre Freundin bei sich im Bett schlafen, auch wenn die Mutter diese Beziehung missbilligt:

> Erst als Tamara weg war, fragte meine Mutter, ob sie nicht zu alt für mich sei, und ihre Stimme hatte einen kalten Unterton. „Nein. Außerdem, bist du es nicht, die andauernd sagt: ‚Man ist so alt, wie man sich fühlt‘?“ Die Miene meiner Mutter wurde hart, als sie meinte: „Wie alt die sich fühlt, das kann man sehen.“[374]

Mae wird von ihrer Mutter nicht in ihrer Objektwahl bestärkt und sie muss Tamara heimlich mit nach Hause nehmen. Während die beiden in Maes Bett schlafen, wartet die Mutter draußen vor der Tür, wie ein Raubtier auf- und abgehend.[375] Die Situation erinnert eher an eine Überwachung als an ein anspruchsloses Wachsenlassen der eigenen Tochter.

Karin Flaake schreibt solchen Mädchenfreundschaften eine große emotionale Intensität zu, auch wenn die Beziehungen in der Pubertät um erste heterosexuelle Erfahrungen erweitert wird, die durchaus auch gemeinsam oder im Austausch miteinander erlebt werden.[376]

---

[372] FLAAKE, JOHN (2003), 206.
[373] ebd., 203.
[374] *Chucks,* 62.
[375] vgl. ebd., 25.
[376] FLAAKE, JOHN (2003), 207-208.

6.5. Der Architekt Jakob und seine Luftschlösser

> Bei der Analyse der weiblichen Liebes- und Partnerbindungen wird (...) die Motivierungsebene des Figurenhandelns von Relevanz sein, und dies mit der gezielten Fragestellung, ob die heterosexuelle Objektbesetzung bzw. der Einstieg in die Partnerrolle eine obligatorische Sinneszuweisung der inszenierten Einzelbiographie ausmacht.[377]

Die Frage, welche Beziehungen die Protagonistinnen aus welchen Gründen eingehen, ist für *Chucks* besonders interessant. Maes Suche nach der für sie richtigen Lebensform und Partnerbeziehung führt sie unter anderem zum Architekten Jakob.
Ihre Beziehung zu Jakob steht und fällt mit der Stabilität, die ihr dieser bietet. Der Architekt Jakob wird als "statisch" beschrieben, einer der ständig "Luftschlösser" baut. Die Statik seines Zimmers erinnert Mae an eine Eigenschaft der Person Jakob selbst. Für einen kurzen Zeitraum scheint Mae mit ihm glücklich zu sein, auch wenn sie nicht das Gefühl hat, dass sie wirklich zusammenpassen:

> Jakob ist der geborene Planer. Und wenn er je wirklich ein Luftschloss bauen würde, ich wette, er würde auch dafür einen Plan zeichnen, damit es auf keinen Fall einstürzt. Manchmal frage ich mich, wie ich in seinen Plan passe, wie lange er daran herumgerechnet hat, um mich in sein Leben einzufügen.[378]

Jakob ist ein Partner, wie ihn sich Maes Mutter für ihr Kind, vor allem aber für sich selbst wünschen würde. Mae erzählt ihr aber gar nicht von dieser Beziehung, da sie nicht von ihrer Mutter hören will, dass diese Recht behalten hätte und dass Mae ihr Leben nicht einfach wegwerfen würde.[379] Sie scheint auch zu spüren, dass diese Sicherheit einen Preis hat. Bei Jakob kann sie ihre Lebensfrage nicht beantworten, und deshalb lebt sie in ständiger Angst davor, in alte Muster zu verfallen. Der Schaukelstuhl ist ein Symbol für dieses typisch adoleszente Hin- und Herschwingen zwischen Sicherheit und Rückfall, zwischen „Ablehnung vs. Erfüllung eigener Triebimpulse, Auflehnung vs. Abhängigkeit von den Eltern, idealistisches, selbstloses vs. Egozentrisches, berechnendes Verhalten“[380]:

---

[377] NOGAL (2014), 42.
[378] *Chucks*, 19.
[379] ebd. 35.
[380] SEIFFGE-KRENKE (2017), 132.

> Ich streiche mit der Hand über die Lehne des Schaukelstuhls, den ich damals im Herbst, ein paar Wochen nach meinem Entzug, von einem Flohmarkt mitgenommen habe. Vorsichtig wippe ich vor und zurück. Die Angst vor dem Kippen, dem Fallen, dem Aufschlagen, bis der Wendepunkt kommt und es wieder nach vorne geht.[381]

Ein Campingurlaub, der sprichwörtlich ins Wasser fällt, öffnet Mae die Augen. Sie sieht letztendlich ein, dass Jakobs Luftschlösser ihr nicht weiterhelfen. Das Zelt, die gemeinsame Behausung wird zerfetzt, die Raumsituation rekurriert hier wiederum auf die in die Brüche gehende Beziehung:

> Ein Ast des Baumes hat sich durch die Zeltkuppel gebohrt, das Zelt als Ganzes hängt schief, überhaupt: Die Welt hängt schief und ein Großteil der Baumkrone liegt auf unserem Vorratsabteil. Der Wind bläst durch das Loch im Dach, der Regen scheint waagrecht zu fallen. "Es reicht!"[382]

6.6. Paul als Ausweg

6.6.1. *Eingefrorene, zerbrochene* und *ausgebrannte* Adoleszenz nach Mario Erdheim

Maes große Lebensaufgabe besteht darin, die Über-Ich Angst, die sich durch das Verhalten ihrer Mutter nach dem Tod des Bruders eingestellt hat, abzubauen. Wenn die Adoleszenz als Phase der zweiten Chance angesehen wird, dann ist sie zeitgleich eine Zeit, mit der die „gesunde“ Entwicklung des Individuums steht und fällt. Das hat Mario Erdheim erkannt: „In jenen Bereichen aber, wo die Adoleszenz lediglich zur Wiederholung der frühen Kindheit wird, dort kommt es zur Bildung der Neurose.“[383]

Erdheim nennt drei Typen problematisch verlaufender Adoleszenz: die *eingefrorene, zerbrochene* oder die *ausgebrannte* Adoleszenz. Im ersten Fall werden die Konflikte der Familie ständig wiederholt und damit die soziale und kulturelle Ordnung aufrechterhalten. Das Individuum kann kein Ich-Ideal entwickeln, das die Übermacht des Über-Ichs

---

[381] ebd., 33

[382] *Chucks,* 72.

[383] ERDHEIM, Mario: *Die gesellschaftliche Produktion von Unbewußtheit. Eine Einführung in den ethnopsychoanalytischen Prozeß*. Frankfurt am Main: Suhrkamp ([2]1983), 316.

abzuschwächen vermag. Im zweiten Fall werden die Allmachtsphantasien zerbrochen, was in einem konformistischen Verhalten und einer Einnahme der erzwungenen Rolle endet.[384] Genau dagegen wehrt sich Mae, wenn sie die Beziehung zu Jakob verweigert. Kompromisslosigkeit sucht sie, die die Sicherheit und Statik Jakobs nicht aushält:

> Und wenn er sich so wie jetzt neben mich in den Schlafsack gelegt hätte, hätte ich ihn angeschrien und vielleicht ein bisschen mit dem Kissen um mich geschlagen, dass das nun ja nicht alles sein könne, dass es da draußen auch noch andere Menschen gebe, mit mehr oder weniger zu verlieren, dass er in seinen Luftschlössern lebe, mit deren beschissener Statik, statt mal was zu machen, ohne Berechnung, einfach so.[385]

Im letzten Fall, der ausgebrannten Adoleszenz besteht keine Möglichkeit für den Adoleszenten, "sich als Erwachsener im Wert- und Normsystem des erlebten Kulturraums reibungslos abzufinden.“[386] Die in diesem Fall destruktive und antisoziale Adoleszenz wird durch eine traumatische Kindheitserfahrung geprägt:

> Die in der Kindheit nicht geglückten Objektsbeziehungen, Identifikationen, Überichbildungen machen aus dem pubertären Triebschub einen Brennstoff, der die destruktiven Potenzen der Adoleszenz verstärkt.[387]

6.6.2. Das Sujet in *Chucks*

Rebellisches adoleszentes Verhalten soll einen Raum für eine positive Veränderung bringen. Immer wieder versucht Mae, sich neue Räume zu schaffen, in denen sich diese Veränderung endlich einstellen soll. Erst ihre Bekanntschaft mit Paul kann Mae diese Veränderung bringen. Lotmans Theorie der *Sujethaftigkeit literarischer Texte* geht wie oben bemerkt davon aus, dass im literarischen Text zumindest zwei semantisch disjunkte Räume durch eine im Normalfall undurchdringliche Grenze voneinander getrennt sind. Der Handlungsträger der Erzählung ist für Lotman derjenige, der als einziger diese Grenze, dieses Hindernis überwinden kann. Lotman hat für literarische Texte festgestellt, dass ein handlungsrelevantes *Ereignis* (auch:

[384] ebd., 317-319.
[385] *Chucks,* 70.
[386] NOGAL (2014), 50.
[387] ERDHEIM (1983), 321.

Sujet) immer dann stattfindet, wenn die Hauptfigur die eigentlich unüberwindbare Grenze zwischen zwei voneinander unterscheidbaren Räumen überschreitet: „Ein Ereignis im Text ist die Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes."[388]

Die Komplementarität zweier disjunkter Räume ergibt sich wie gesagt topologisch, semantisch und topographisch. Zwei disjunkte Räume bestehen beispielsweise zwischen Maes Mutter und ihrem Vater. Der erinnerte Raum ist für eine Grenzüberschreitung jedenfalls ungeeignet, zur Veranschaulichung der Theorie disjunkter Räume war das Beispiel aber dennoch geeignet. Im Folgenden möchte ich nun zeigen, dass die Beziehung zu Paul das *sujethafte Ereignis* des Romans im Lotmanschen Sinn ist.

Ein kurzer Blick auf die Erzählperspektive und die diegetischen Ebenen zeigt, wie die Beziehung zu Paul als Lösung inszeniert wird: Zu Beginn der Erzählung ist die Ich-Erzählerin mit Jakob zusammen, und dem Leser werden in Analepsen immer wieder Informationen aus Maes früherem Leben auf der Straße und aus ihrer Kindheit zugespielt. Paul ist die einzige Person, die Mae gleichzeitig mit dem impliziten Leser des Romans kennenlernt. Pauls Welt ist also als neues und unbekanntes Terrain inszeniert und Mae entschließt sich, dieses zu betreten. Als sie bei Jakob auszieht, ist damit ihr allererster Weg der zu Pauls Wohnung. Es lässt sich also ein Sujet festmachen, wenn bei Jakob der eine, bei Paul der andere Raum ist, deren Grenzen Mae übertritt. Topologisch wären die zwei Welten in ein *Hier*, in dem Mae nicht sein möchte und ein *Dort*, das sie kennenlernen will, geteilt. Semantisch besteht zunächst die Dichotomie *gesund* und *krank* und topographisch sind die beiden Welten getrennt in Jakobs statische Wohnung und den gescheiterten Campingurlaub auf der einen Seite, und Pauls Wohnung und einen gemeinsamen Urlaub in Amsterdam, den Mae sehr genießt, auf der anderen.

Pauls Wohnung wird als groß und schön beschrieben, Mae kann ein eigenes Zimmer beziehen, dann gibt es noch eine Dunkelkammer, ein Wohnzimmer, ein Schlafzimmer. Im Bücherregal stehen Karl Mays *Winnetou*-Bände[389], die Maes Lieblingsbücher in ihrer Kindheit waren. Auch wenn sie anfangs schlecht schläft, fühlt sie sich doch wohl in der neuen Wohnung. Wie zum Zeichen dafür, dass sie diese als neue Heimat gewählt hat, stellt sie ihre roten *Chucks* ins

[388] LOTMAN (1993), 332.
[389] *Chucks*, 95.

Schuhregal.[390] Über die Raumsemantik verdeutlicht Mae sehr subtil die Wahrnehmung des eigenen Körpers als etwas Krankes:

> Ich stelle mir vor, mein Inneres wäre eine Wohnung mit großen Fenstern. (...) Meine innere Wohnung sieht ein bisschen aus wie die von Paul.[391]

Lotmans Sujetbegriff betrifft die Vorstellung der Grundstruktur eines Textes und nicht einzelner Situationen.[392] Während Jakob für Mae alles Gewohnte symbolisiert, ist Paul jemand, der sich ihrer Ordnung entzieht:

> Das ist Pauls Fehler: Er trinkt keine Milch. Ich kenne keine Menschen, die keine Milch trinken. Menschen, die keine Milch trinken, existieren nicht. Paul stört meine Logik.[393]

Auf diese Weise ist Maes *Katharsis* narrativ also in der Grenzüberschreitung verankert. Das Kennenlernen Pauls, den die Ich-Erzählerin als einzige Figur gleichzeitig mit dem Leser kennenlernt, während alle anderen Figuren von Mae selbst als ihre Freunde und Familie, alte Bekannte also, eingeführt werden, ist das sujethafte Ereignis des Textes.
Erst bei Paul kann sie Antworten auf ihre Fragen finden. Mit ihm kann sie, bildlich gesprochen, ihre „Endstation" Wien hinter sich lassen. Als sie mit ihm eine Zugreise nach Amsterdam unternimmt, wird sie endlich nicht mehr vom Schaffner aufgehalten, und ein Anflug von Optimismus macht sich bei Mae nach der Ankunft in Amsterdam breit:

> Wenn man nach einer langen Reise aus dem Zug steigt, ist das genauso unwirklich, wie nach einer Nachmittagskinovorstellung in den strahlenden Sonnenschein hinauszutreten. Meine Knie sind seltsam wackelig, und mein Magen ist flau. Wir stehen in der hohen Bahnhofshalle, über uns ein beeindruckendes Stahlgerüst, die Menschen umströmen uns, und wir wissen nicht, wohin. Da sind wir also, zu zweit, in Amsterdam, und es scheint mir, als wäre das alles ein einziger, wunderbarer Zufall.[394]

---

[390] ebd., 99.
[391] ebd., 116.
[392] MARTÍNEZ, SCHEFFEL (2016), 159.
[393] *Chucks, 97.*
[394] *Chucks*, 105.

Was ist aber nun das Heilsame für Mae an der Beziehung mit Paul? Im nächsten Kapitel wird dargelegt, wie Pauls Aids-Erkrankung Mae bei der Aufarbeitung ihres Kindheitstraumas hilft.

6.6.3. Pauls Krankheit als Heilung für Mae

Daniela Roth hat schlüssig erörtert, inwiefern Pauls AIDS-Erkrankung für Mae zum heilenden Moment wird. Maes kindliche Wahrnehmung der Krankheit ihres Bruders erinnert sie folgendermaßen:

> Die Ärzte versuchten mit der Chemotherapie meinen Bruder aufzulösen, bis der Krebs verschwinden und nur noch das Gute von ihm zurückbleiben würde. Man konnte sehen, wie mein Bruder immer weniger wurde. (...) Da saß er also in seinem Bett, milchweiß, in einem Krankenhauskittel, und im Nachhinein schien mir alles in diesem Raum farblos, nur die roten Schuhe leuchteten.[395]

Für die kleine Mae war es besonders tragisch, dass sie ihrem Bruder nicht helfen konnte, sondern zusehen musste, wie er sich langsam auflöste. Auch als Paul im Krankenhaus landet, ist Maes Wahrnehmung ähnlich, doch diesmal kann sie den geliebten Menschen begleiten. In Tupperdöschen sammelt sie Hautreste, Fingernagelschnipsel, Haare und andere Zeichen Pauls Existenz, um ihn festzuhalten, als auch dieser langsam „zurückweicht“[396]:

> Das, was sich vor Wochen als Paul in dieses Bett gelegt hat, ist nur noch ein müder Körper, der nicht mehr auf meine Berührungen reagiert, der zugedeckt vor mir liegt, damit ich die Schläuche und Kabel nicht sehen muss, die in ihm enden. Trotzdem greife ich nach seiner Hand, streichle sein Gesicht, das sich nun so anders anfühlt.[397]

Im Krankenhaus liest Mae Paul die *Winnetou*-Romane vor.[398] Sie schafft so eine gemeinsame Erinnerung, die für sie selbst auch tief in ihrer Kindheit verankert ist.
Der Text distanziert sich letztendlich von einer völligen Funktionalisierung von Krankheit.[399] Das Hotelzimmer in Amsterdam gleicht bezeichnenderweise dem Vorraum, in dem sie als Kind

[395] ebd., 55.
[396] ebd., 153.
[397] ebd., 183.
[398] ebd., 174 - 175, 179.
[399] ROTH (2017), 229.

immer abgestellt wurde, wenn der Vater sie zu ihren Wochenendausflügen abholen kam. In diesem Raum, endlich kann Mae Paul die Frage stellen, die sie seit jeher beschäftigt. „Wie ist es, wenn man weiß, dass man stirbt?“[400] Hierauf erhält sie keine befriedigende Antwort, was Roth als subtile Kritik an der Funktionalisierung von Krankheit interpretiert.[401] Letzten Endes kann auch Paul ihr nicht die Antwort geben, die sie gesucht hat, aber durch die Begleitung Pauls in dessen letzten Lebenswochen, kann Mae trotzdem ihren Frieden und eine Heimat finden.[402]

> Ich denke an die Wohnung, die ohne ihn leer ist, und an mein Leben, das ohne ihn noch leerer ist, und ich denke an den Kühlschrank, wie er da in der Küche Geräusche macht, obwohl niemand da ist, wische mir die Tränen von den Wangen und beschließe, dass mein Zuhause immer noch dort ist wo dieser Kühlschrank steht, in dem ich Paul gesammelt habe, in dreizehn kleinen Tupperdöschen, von denen im letzte nichts weiter ist als ein bisschen Krankenhausluft aus seinem Zimmer, sein Geruch.[403]

In einem kleinen Epilog erfährt der Leser, dass Jakob und Mae danach wieder zusammengekommen sind, allerdings unter geänderten Vorzeichen. Nach dieser Erfahrung kann Mae endlich die Sicherheit Jakobs annehmen. Um noch einmal auf Lotman zurückzukommen: die Grenzüberschreitung kann erfolgreich sein, der Held vollzieht in solchen Texten die Grenzüberschreitung vollständig. Dann spricht man von einem *revolutionären Text.* Im Fall Maes wird die Überschreitung durch diese letzte Szene aufgehoben, sie kehrt unter geänderten Vorzeichen zu Jakob zurück. Deshalb spricht man von einem *restitutiven Text.*[404]

[400] *Chucks,* 115.
[401] ROTH (2017), 229.
[402] Paul überschreibt ihr auch seine Wohnung, *Chucks,* 175.
[403] *ebd.,* 185.
[404] MARTÍNEZ, SCHEFFEL (2016), 161.

6.4. Fazit

Chucks ist ein Adoleszenzroman, der sich für einen psychoanalytischen Interpretationsansatz anbietet. Mae hat mit den adoleszenztypischen Entwicklungsaufgaben der Abgrenzung vom Elternhaus, der Aufnahme von Freundschafts- und Intimbeziehungen und einer Positionierung im gesellschaftlichen Norm- und Wertesystem unter schwierigen Bedingungen zu kämpfen:
Der Verlust des Bruders in Maes Kindheit führte zu einer turbulenten Adoleszenz. Die zersplitterte Familie kann sie nicht von ihrem Gefühl der Mitverantwortlichkeit freisprechen, stattdessen werden die Ereignisse totgeschwiegen. Da ihre Mutter als Gesprächspartnerin wegfällt, fällt auch die Trennung vom Elternhaus sehr hart aus.
Im Zuge der adoleszenten Entwicklung konfrontiert Mae die eigene Entwicklung neu. Die Frage, wie sich Mae angesichts der kulturellen Norm- und Wertorientierung verhält und ob eine Anpassung an die Gesellschaft stattfindet, kann anhand eines Blickes auf die drei zentralen Bezugspersonen in Maes Adoleszenz festgestellt werden, von denen bezeichnenderweise keine Maes Mutter ist.
Die verschiedenen Räume der verschiedenen Gleichaltrigen repräsentieren die Art und Weise der Annäherung an ihr Problem:
In der drogensüchtigen Tamara findet sie einen Mutterersatz und eine wichtige Freundin. Der Architekt Jakob steht für einen Konformismus, den Mae erst eingehen kann nachdem sie durch die zweite Verlusterfahrung, dem Tod Pauls, die Erfahrung gemacht hat, den Sterbenden nicht allein gelassen zu haben. Die Adoleszenz wird Mae tatsächlich zur „zweiten Chance“, in der sie in der Kindheit gemachte Erfahrungen noch einmal revidieren kann.
Die Raumanalyse hat gezeigt, dass der literarische Raum semantisch aufgeladen sein kann. Der kindlich- erinnerte Raum ist einer, der das Trauma Maes verdeutlicht: Die verschlossenen Türen und das Vorzimmer als Zwischenraum zwischen der Sprachlosigkeit der Eltern stehen für den familiären Umgang mit der Tragödie und die Verlorenheit Maes in der schwierigen Situation.
Mit Jurij Lotmans Theorie zur Raumsemantik wurde ein Text zur Analyse herangezogen, der verdeutlicht, inwiefern die Raumsituation das zentrale Ereignis eines Textes mitkonstituiert. Eine Grenzüberschreitung zwischen der Welt Pauls und jener Jakobs findet statt, sie ist das sujethafte Ereignis des Textes. Die Raumdarstellung selbst ist in *Chucks* bis auf wenige Ausnahmen etwas ungenau, die semantische Differenz der Räume Pauls und Jakobs wird über ihre grundsätzliche Komplementarität vermittelt. Paul und Jakob begegnen sich nie, der eine

wird als spontan, der andere als planend und statisch beschrieben. Nach dem Tod Pauls bezieht Mae gemeinsam mit Jakob Pauls Wohnung, der offene Schluss des Romans lässt nach der stürmischen Zeit optimistisch in Maes neuen Lebensabschnitt blicken. Letzten Endes entscheidet sie sich doch für die Sicherheit eines Lebens mit Jakob.

7. Conclusio

In der vorliegenden Untersuchung wurde aufgezeigt, dass sich die Möglichkeiten der Betrachtungsweise literarischer Raumdarstellung nicht in der Analyse von Schauplätzen und Hintergrundräumen erschöpft. Es wurde mit einem interdisziplinären Ansatz, der in der Tradition eines *spatial turns* steht, mit möglichst vielen verschiedenen Raumbegriffen gearbeitet. Eine solche Forschungsperspektive kennt den Raum als Analysekategorie literarischer Produktion.

Dadurch, dass nicht erst seit der Postmoderne verschiedenste Texte unter dem Begriff „Adoleszenzroman" gehandelt werden, wird einmal mehr klar, dass es sich bei der vorliegenden Arbeit nicht um eine normative Poetik der Raumdarstellung im Adoleszenzroman allgemein handeln kann. Kai-Marcel Sicks hat über seinen Vorschlag einer räumlichen Gattungstheorie angemerkt, dass es sich dabei eher um „spontane Raumerkundungen als vollständige Kartierungen"[405] des Gattungsraumes handelt. Die hier vorgestellte Raumanalyse ist damit keinesfalls abgeschlossen und muss immer wieder überprüft und der Gattungsraum damit erweitert werden.

Die Diplomarbeit hat gezeigt, dass die Raumkonzeptionen maßgeblich zur literarischen Darstellung der einzigartigen Lebenssituationen der Hauptfiguren beitragen. So liegen den untersuchten Werken einige räumliche Parameter zugrunde, die sie als typische Adoleszenzromane kennzeichnen. Die Raumdarstellung im Adoleszenzroman wurde im dritten Kapitel als Darstellung eines jugendlichen Möglichkeitsraumes festgelegt. Erik Eriksons Begriff des *psychosozialen Moratoriums* für die Zeit der jugendlichen Entwicklung wird dazu im Rahmen des *spatial turn* neu räumlich definiert und als (literarischer) Möglichkeitsraum interpretiert, indem sich die Handlung des Adoleszenzromanes vollzieht. Es hat sich als fruchtbar erwiesen, in den Romanen nach solch einem Raum des Moratoriums zu suchen.

[405] SICKS (2009), 342.

Die synchrone Literaturanalyse hat die Hypothese bestätigt, dass die Unterschiede zwischen *klassischem, modernem* und *postmodernem Adoleszenzroman* auch in der Raumdarstellung bestehen. Das Moratorium in den Schulromanen des beginnenden 20.Jahrhunderts ist als Ausbildungsmoratorium zu lesen. Das Maulbronner Kloster in *Unterm Rad* wird dargestellt als vom Rest der Zivilisation streng getrennter Raum, in welchem die adoleszente Entwicklung ungestört von äußeren Einflüssen verlaufen kann. Dabei existieren dennoch strenge, von der Gesellschaft vorgegebene Regeln, wie diese Entwicklung abzulaufen hätte. Für Schüler wie Hans Giebenrath, die dieser Diktion nicht Folge leisten können, endet der Aufenthalt dann rasch.

In den 1970er Jahren bei Ulrich Plenzdorf ist der Raum des Moratoriums für Edgar Wibeau eine Gartenlaube in Berlin. Sie ist ein frei gestaltbarer Möglichkeitsraum, in dem die jugendliche Entwicklung des Protagonisten tatsächlich ungestört ist. Am Ende muss er aber einsehen, dass die Zeit der Jugend und damit auch ihr Raum ein Ablaufdatum haben.

Beide Protagonisten scheitern an den gesellschaftlichen Einschränkungen ihrer Zeit, während es solche im postmodernen Adoleszenzroman *Faserland* von Christian Kracht nicht mehr gibt. Die absolute räumliche Freiheit des Protagonisten und seine atemlosen Reisen von einem Ort in Deutschland zum nächsten sind Zeugnis des räumlichen Übermaßes der Postmoderne. Die unbegrenzten Möglichkeiten enden für ihn in Orientierungslosigkeit. Die Analyse der Moratorien hilft demnach bei der Ausdifferenzierung der Gattung Adoleszenzroman in ihre drei Ausprägungen.

Die diachrone Betrachtung der gegenwärtigen Adoleszenzliteratur zeigt ein ähnlich divergentes Bild. Früher lösten einander verschiedene Generationsgestalten ab, in jüngster Zeit zersplittert aber die Jugend in viele verschiedene Generationsbezeichnungen. Das zeugt von der Pluralisierung der Lebenswege und damit von der Schwierigkeit, Analysemuster wie das Generationenmodell Helmut Fends aufrechtzuerhalten. Die adoleszenten Protagonisten versuchen auf unterschiedliche Art und Weise, sich zu definieren und sich im gesellschaftlichen Raum zu positionieren.

Auch wenn es sich bei den drei analysierten Romanen um ganz unterschiedliche Geschichten handelt, so lassen sich in Bezug auf die Raumdarstellung also dennoch viele Gemeinsamkeiten finden. Insofern ist die zweite Hypothese: „Die je nach individueller Entwicklung unterschiedlichen Adoleszenzbiographien bedingen in den Texten auch grundsätzlich unterschiedliche Raumkonstruktionen“ zu widerlegen. Zwar kommen ganz unterschiedliche

Schauplätze und Handlungsräume vor, die grundsätzlichen Raumkonstruktionen ähneln einander dennoch in vielen Punkten, etwa in der Ablösung vom Elternhaus zu Beginn der Romane, in der Orientierungslosigkeit und den angestrengten Positionierungsversuchen in der Gesellschaft, sowie im Schwellenmoment, in dem die adoleszente Krise ihren Höhepunkt und ihre Überwindung findet.

Von den zu Beginn definierten Themenbereichen der Adoleszenzromane ist eines die ganz konkret räumliche *Ablösung vom Elternhaus.* In allen drei Romanen ist das Verlassen der Wohnung der Eltern ein handlungsrelevantes Element. Der Umbau von Franks Zimmer in einen Hobbyraum für seinen Vater in *Neue Vahr Süd* darf als wenig subtiler Schubs aus dem Nest seiner Eltern gewertet werden. Für Taguchi Hiro in *Ich nannte ihn Krawatte* ist die Wohnung der Eltern ein Ort, an dem er sich nicht weiterentwickeln kann und auch Mae in *Chucks* verlässt mit der Wohnung der Mutter einen für sie besonders negativ konnotierten Ort, ohne die familiären Traumata überwunden zu haben. Am Beginn der untersuchten Werke steht also das Verlassen des Elternhauses und der Eintritt in einen neuen, unbekannten Raum, den es zu erkunden gilt. In der Postmoderne ist dieser Schritt einer ins Ungewisse. Während um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert das Ausbildungsmoratorium einen Rahmen für die gesellschaftliche, soziale und berufliche Entwicklung der Jugendlichen bildete, folgt nur hundert Jahre später die Orientierungslosigkeit.
Das trifft sowohl auf Sven Regeners *Neue Vahr Süd* zu*,* welches in den 1980er Jahren spielt, als auch auf die beiden Romane der Österreicherinnen Milena Michiko Flašar (*Ich nannte ihn Krawatte)* und Cornelia Travnicek (*Chucks)*.
Die Wohngemeinschaft in *Neue Vahr Süd* ist ein Versuchstopf verschiedener Lebensformen einer linken studentischen 78er-Generation, die es nicht schafft, in Zeiten des beginnenden Neoliberalismus einen Raum für sich in der Gesellschaft zu beanspruchen. Die katastrophale Raumpolitik, die die Freunde unter sich betreiben, trägt dazu bei, dass die Wohnung im Bremer Ostertorviertel nach und nach verfällt, bis sie schließlich vom Gesundheitsamt gesperrt wird.
Auch die Identitätssuche Franks verläuft angesichts des Strukturbruchs in den 1970er Jahren nicht reibungslos. Er ist hin- und hergerissen zwischen endlosen Wochen als Grundwehrdiener, in denen seine adoleszente Entwicklung zum Erliegen kommt, da er einen Teil seiner Jugend dem Staat opfern muss und den sozialen und emotionalen Aufgaben, die

ihm am Wochenende zu Hause gestellt werden. Auf diese Mehrfachbelastung reagiert Frank mit einem stoischen Nihilismus, der sich in der Bewegungsform des orientierungslosen Umherschweifens äußert und der am Höhepunkt des Romans im *Chronotopos der Schwelle* (Michail Bachtin) im Weserstadion kulminiert. Aus diesem Nihilismus schöpft Frank letzten Endes die Kraft, aus seiner Situation auszubrechen und Bremen und alles damit Verbundene hinter sich zu lassen.

Ich nannte ihn Krawatte ist ein Roman, für den die Raumanalyse besonders ergiebig war. Mit *hikikomori* durchlebt die Hauptfigur einen Zustand, der sich räumlich in der vollständigen Isolation im eigenen Zimmer im Elternhaus äußert. Die Autorin Milena Michiko Flašar bemüht das Bild des gerissenen Fadens im sozialen Netz, den Hiro nach zwei Jahren in der eigenen Wohnung langsam wieder neu zu knüpfen beginnt. Der erste Ort der Begegnung mit einer anderen Person, ist dabei der Park, der im Lauf der Handlung eine Bedeutungsverschiebung vom neutralen Raum, in dem jede/r Platz hat, ohne berührt zu werden, hin zu einem Raum der Begegnung zweier Individuen macht. Durch die Erfahrung des wertfreien Austauschs über die eigene traumatische Kindheit schafft es Hiro, diese und seinen Zustand zu überwinden.

Dass die Adoleszenz zur „zweiten Chance" für nicht verwundene Kindheitstraumata werden kann, ist auch in *Chucks* ein nicht unerheblicher inhaltlicher Punkt in Adoleszenzromanen. Zu Beginn steht der Verlust des eigenen Bruders durch dessen Krankheit, die die problematische Beziehung der Hauptfigur Mae zu ihrer Mutter mitbedingt. Eine zentrale Kindheitserinnerung Maes ist jene, angesichts der Krankheit für den Bruder nichts getan haben zu können und mit dieser Erfahrung allein zwischen den zerstrittenen Eltern zu sein. In der Adoleszenz zeigt Mae deshalb problematische Züge, sie arbeitet sich lange vergeblich ab an dem familiären Konflikt und erreicht das Entwicklungsziel der Aufnahme intimer Beziehungen nur zum Teil. Im Gegensatz zu Hiro, der sich angesichts seiner Probleme in seinem Zimmer versteckt, würde Mae am liebsten die ganze Welt durchkämmen, um von ihrer Mutter wegzukommen und irgendwo eine Lösung zu finden. Lange Zeit bleibt sie in Wien auf der Straße hängen. Jede ihrer Beziehungen ist geprägt von der Suche nach einer Antwort auf die Kindheitserfahrung, die erst die Beziehung mit dem Aidskranken Paul in sich birgt. Über die Begleitung seines Todes kann sie die Verlusterfahrung aufarbeiten.

Die Raumsemantik wurde mit Jurij Lotmans Raumbegriff analysiert. Im Text wurden zwei topologisch, topographisch und semantisch disjunkte Räume analysiert, die mit den zwei zentralen heterosexuellen Beziehungen Maes zum Architekten Jakob und dem AIDS-Kranken

Paul und deren Wohnräumen verbunden sind. Bei Jakob findet sie zwar Sicherheit, angesichts dessen statischer Persönlichkeit aber keine Antwort, während diese in der kurzen, aber intensiven Beziehung zu Paul verborgen liegt. Das zentrale sujethafte Ereignis des Romans ist die Grenzüberschreitung der Protagonistin hin zu Paul, und die damit einhergehende neue Erfahrung.

In sämtlichen Texten gibt es Zwischenräume, die eine Neuorientierung der Individuen in ihrem persönlichen Lebensweg ermöglichen. In *Neue Vahr Süd* bewohnt Frank tatsächlich das Durchgangszimmer in der WG und sowohl der Park in *Ich nannte ihn Krawatte,* als auch Pauls Wohnung Travniceks Roman können als solche Zwischenräume gelesen werden. Gemeinsames Merkmal aller drei Werke ist auch die Grenzüberschreitung im Chronotopos der Schwelle (Michail Bachtin). Die Romane kulminieren in Schwellenmomenten, an denen die jugendliche Entwicklung ihren Höhepunkt findet und nach welchem die adoleszenten Aufgaben endlich lösbar erscheinen.

Mit dem Übertreten einer symbolischen Schwelle, die eine Weiterentwicklung markiert und zum Teil auch konkret als Türschwelle realisiert ist, steht am Ende der analysierten Werke für alle Protagonisten gleichermaßen der Schritt ins Ungewisse und der Beginn eines neuen Lebensabschnittes.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

BJERG, Bov: *Auerhaus. Roman.* Berlin: Aufbau (2017).

CORTÁZAR, Julio: *Ende des Spiels. Erzählungen*. Aus dem Spanischen von Wolfgang Promies. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1977).

ESCHENBACH, Wolfram von: *Parzival: mittelhochdeutsch – neuhochdeutsch.* Band 1, Buch 1-8. Stuttgart: Reclam (1994).

FLAŠAR, Milena Michiko: *Ich nannte ihn Krawatte.* Berlin: Wagenbach ([7]2014).

HERRNDORF, Wolfgang: *Tschick: Roman.* Berlin: Rowohlt (2010).

HESSE, Hermann: Unterm Rad. In: Michels, Volker (Hrsg.): *Hermann Hesse. Sämtliche Werke. Band 2. Die Romane.* Frankfurt am Main: Suhrkamp (2001) 135 -280.

HOCHGATTERER, Paulus: *Caretta Caretta: Roman.* Wien: Deuticke (1999).

KAFKA, Franz: Die Verwandlung. In: KAFKA, Franz: *Das Urteil und andere Erzählungen.* Frankfurt am Main: Fischer (1978), 19-74.

KRACHT, Christian: *Faserland*. Köln: Kiepenheuer & Witsch (1995).

PLENZDORF, Ulrich: *Die neuen Leiden des jungen W.* Frankfurt am Main: Suhrkamp (1976).

REGENER, Sven: *Neue Vahr Süd.* München: Goldmann ([4]2006).

TRAVNICEK, Cornelia: *Chucks.* München: btb ([3]2014).

Sekundärliteratur

AMON, Daniela: *Ist der Weg das Ziel?: das Motiv des Roadtrips in der aktuellen deutschsprachigen Adoleszenzliteratur.* Diplomarbeit. Univ. Wien (2014).

AUGÉ, Marc: *Non-Places. An Introduction to supermodernity*. New York, London: Verso (2008).

AUGÉ, Marc: *Nicht-Orte.* München: Beck (2010).

BACHMANN-MEDICK, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt [2] (2009a).

BACHMANN-MEDICK, Doris: Fort-Schritte, Gedanken-Gänge, Ab-Stürze: Bewegungshorizonte und Subjektverortung in literarischen Beispielen. In: HALLET, NEUMANN (Hrsg.) (2009b) 257-280.

BACHTIN, Michail: *Chronotopos.* Frankfurt am Main: Suhrkamp ([3]2014).

BAER, Hester: The Pop-Nostalgia of Sven Regener and Leander Haußmann. In: MCCARTHY, Margaret (Hrsg.): *German Pop Literature. A Companion.* Berlin: deGruyter (2015), 79-100 (=Companions to Contemporary German Culture 5).

BEBNOWSKI, David: *Generation und Geltung : von den "45ern" zur "Generation Praktikum"- übersehene und etablierte Generationen im Vergleich*. Bielefeld: Transcript (2012).

BLOS, Peter: *Adoleszenz: eine Psychoanalytische Interpretation*. Stuttgart: Klett-Cotta ([7]2001).

BOSSE, Hans.: Die Trennung vom Weiblichen. Rituelle und moderne Formen der Vermännlichung bei Adoleszenten. In: BOSSE, Hans und Vera KING (Hrsg.): *Männlichkeitsentwürfe. Wandlungen und Widerstände im Geschlechterverhältnis.* Frankfurt am Main: Campus (2000).

BOURDIEU, Pierre: "Jugend" ist nur ein Wort. In: BOURDIEU, Pierre: *Soziologische Fragen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1993) 136-147.

BOURDIEU, Pierre: Sozialer Raum, Symbolischer Raum (1989). In: DÜNNE, Jörg und Stephan GÜNZEL (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften.* Frankfurt am Main: Suhrkamp ([8]2015) 354-370.

BORN, Stefan: *Allgemeinliterarische Adoleszenzromane. Untersuchungen zu Herrndorf, Regener, Strunk, Kehlmann und anderen.* Heidelberg: Winter (2015) (=Studien zur historischen Poetik, Bd.17).

CRONE, Eveline: *Das pubertierende Gehirn. Wie Kinder Erwachsen werden*. München: Droemer (2011).

DEBORD, Guy: Theorie des Umherschweifens (1958). In: GÜNZEL (2013), 245-249.

DÜNNE, Jörg und Stephan GÜNZEL (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften.* Frankfurt am Main: Suhrkamp ([8]2015).

ERIKSON, Erik H.: *Jugend und Krise: die Psychodynamik im sozialen Wandel*. Stuttgart: Klett, (1970).

ERDHEIM, Mario: *Die gesellschaftliche Produktion von Unbewußtheit. Eine Einführung in den ethnopsychoanalytischen Prozeß*. Frankfurt am Main: Suhrkamp ([2]1983).

EVANS, Dylan: *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse. Aus dem Englischen von Gabriella Burkhart.* Wien: Turia und Kant (2002).

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

EWERS, Hans-Heino: Vom 'guten Jugendbuch' zur modernen Jugendliteratur. In: NEULAND, Eva (Hrsg.): *Jugendsprache- Jugendliteratur- Jugendkultur. Interdisziplinäre Beiträge zu sprachkulturellen Ausdrucksformen Jugendlicher*. Frankfurt am Main: Peter Lang ([2]2007), 251-261.

EWERS, Hans-Heino *: Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung*. Paderborn: Fink ([2]2012).

FLAAKE, Karin und Claudia JOHN: Räume zur Aneignung des Körpers. Zur Bedeutung von Mädchenfreundschaften in der Adoleszenz. In: FLAAKE, Karin und Vera KING (Hrsg.): *Weibliche Adoleszenz: zur Sozialisation junger Frauen*. Weinheim, u.a.: Beltz (2003), 199-212.

FOUCAULT, Michel: Von anderen Räumen. In: DÜNNE, GÜNZEL (2015), 317-329.

FRANK, Michael C: Die Literaturwissenschaften und der *spatial turn*: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin. In: HALLET, NEUMANN (Hrsg.) (2009) 53-80.

FURLONG, Andy: The Japanese Hikikomori Phenomenon: Acute Social Withdrawal among Young People. In: *The Sociological Review*, (2008), Vol.56(2), 309-325.

GANSEL, Carsten: Der Adoleszenzroman. In: Lange, Günter (Hrsg.): *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur* Bd. 1. Baltmannsweiler: Schneider-Verl. Hohengehren ([4]2005) 359-399.

GANSEL, Carsten: Der Adoleszenzroman. In: Wild, Reiner: *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur.* Stuttgart & Weimar: Metzler ([3]2008) 359-379.

GANSEL, Carsten: Rhetorik der Erinnerung - Zur narrativen Inszenierung von Erinnerungen in der Kinder- und Jugendliteratur und der Allgemeinliteratur. In: GANSEL, Carsten & Hermann KORTE (Hrsg.): *Kinder- und Jugendliteratur und Narratologie.* Göttingen: V&R Unipress (2009), 11-39 (=Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien, Bd.2).

GANSEL, Carsten, Pawel ZIMNIAK (Hrsg.): *Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Aufstörung. Bilder von Adoleszenz in der deutschsprachigen Literatur.* Heidelberg: Winter (2011).

GANSEL, Carsten, Pawel ZIMNIAK: Adoleszenz und Adoleszenzdarstellung in der Literatur - Vorbemerkungen. In: GANSEL, ZIMNIAK (2011), 7-13.

GANSEL, Carsten: Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Störung - Adoleszenz und Literatur. In: GANSEL, ZIMNIAK (2011), 15-49.

GENNEP, Arnold van: *Übergangsriten*. Frankfurt am Main: Campus (1999).

GENNEP, Arnold van: *Übergangsriten (Les rites de passage).* Aus dem Französischen von Klaus Schomburg und Sylvia M. Schomburg-Scherff Frankfurt am Main: Campus (^{3}2005).

GLASENAPP, Gabriele von: Andere Orte. Topographien der Ferne in jugendliterarischen Werken. In: ROEDER, Caroline (Hrsg.): *Topographien der Kindheit. Literarische, mediale und interdisziplinäre Perspektiven auf Orts- und Raumkonstruktionen*. Bielefeld: Transcript (2014), 363-381.

GOFFMAN, Erving: Interaktion im öffentlichen Raum. In: GÜNZEL (2013), 375-382.

GÖSWEINER, Friederike: *Einsamkeit in der jungen deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*. Innsbruck, Wien (u.a.): Studien-Verlag (2010).

GÜNZEL, Stephan (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Raums.* Stuttgart: Reclam (2013).

HALLET, Wolfgang und Birgit NEUMANN: Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung. In: HALLET, NEUMANN (Hrsg.) (2009), 11-32.

HALLET, Wolfgang und Birgit NEUMANN (Hrsg.): *Raum und Bewegung in der Literatur: die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: Transcript (2009).

HOFFMANN, Gerhard: *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit: poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman*. Stuttgart: Metzler (1978).

HURRELMANN, Klaus & Quenzel, Gudrun: *Lebensphase Jugend. Eine Einführung in die sozialwissenschaftliche Jugendforschung.* Weinheim: Beltz Juventa (^{13}2016).

JENSEN ARNETT, Jeffrey: *Emerging Adulthood. The winding road from the late teens through the twenties.* New York: Oxford University Press ([2]2015).

KAULEN, Heinrich: Jugend-und Adoleszenzromane zwischen Moderne und Postmoderne. In: *1000&1 Buch* Bd.1 (1999), 4-12.

KING, Vera: *Die Entstehung des Neuen in der Adoleszenz. Individuation, Generativität und Geschlecht in modernisierten Gesellschaften*. Wiesbaden: Springer ([2]2013) (= Adoleszenzforschung. Zur Theorie und Empirie der Jugend aus transdisziplinärer Perspektive, Bd.1).

KROLCZYK, Radek: Geliebte Kreuzung. In: KROLCZYK, Radek & Jörg SUNDERMEIER (Hrsg.): *Bremenbuch.* Berlin: Verbrecherverlag (2008), 137-143.

KÜMMERLING-MEIBAUER, Bettina: *Kinder- und Jugendliteratur. Eine Einführung*. Darmstadt: WBG (2012).

LACAN, Jacques: Die Topik des Imaginären (1954). In: DÜNNE / GÜNZEL (2015), 212-227.

LANGE, Günter: *Erwachsen werden: jugendliterarische Adoleszenzromane im Deutschunterricht. Grundlagen – Didaktik – Unterrichtsmodelle.* Baltmannsweiler: Schneider- Verl. Hohengehren (2012).

LANGE, Sigrid: Einleitung: Die Aisthesis des Raums in der Moderne. In: LANGE, Sigrid: *Raumkonstruktionen in der Moderne: Kultur- Literatur – Film*. Bielefeld: Aisthesis (2001), 7-23.

LEFEBVRE, Henri: Die Produktion des Raums (1974). In: DÜNNE, GÜNZEL (Hrsg.) (2015), 330- 342.

LOTMAN, Jurij: *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink ([4]1993).

LÖW, Martina: *Raumsoziologie.* Frankfurt am Main: Suhrkamp ([8]2015).

LYNCH, Kevin: Das Stadtbild und seine Elemente (1960). In: GÜNZEL (2013), 147-150.

MARTÍNEZ, Matías und Michael SCHEFFEL: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C.H. Beck ([10]2016).

MISSLER, Eva: *Bremen. Das Reise- und Lesebuch*. Edition Temmen ([3]2010).

MITSCHERLICH-NIELSEN, Margarete: Psychoanalyse und weibliche Sexualität (1975). In: MITSCHERLICH, Margarete und Christa ROHDE-DACHSER (Hrsg.): *Psychoanalytische Diskurse über Weiblichkeit von Freud bis heute.* Stuttgart: Verlag Internationale Psychoanalyse (1996), 71-92.

MONREAL, Sarah: Nicht-Ort 'Deutschland'. Identitätsproblematik in Christian Krachts *Faserland*. In: KANNE, Miriam (Hrsg.): *Provisorische und Transiträume: Raumerfahrung Nicht-Ort.* Berlin, Münster: Lit (2013), 171-187.

NEUMANN, Birgit: *Erinnerung- Identität- Narration: Gattungstypologie und Funktionen kanadischer "Fictions of memory."* Berlin: de Gruyter (2005).

NOGAL, Gerda: *Weibliche Adoleszenz in der neuesten deutschsprachigen Literatur: Narratologische Fallstudien.* Dresden: Neisse (2014).

NOWOTNY, Joanna & Bettina JOSSEN: Gregor Samsa als Bug Boy. Eine japanische Kafka-Adaption unter den Vorzeichen des Hikikomori-Diskurses. In: TRABERT, Florian, u.a. (Hrsg.): *Graphisches Erzählen. Neue Perspektiven auf Literaturcomics*. Bielefeld: Transcript (2015), 171-188.

NÜNNING, Ansgar: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven. In: HALLET, NEUMANN (Hrsg.) (2009), 33-53.

OERTER Rolf und Eva DREHER: Jugendalter. OERTER, Rolf und Leo MONTADA (Hrsg.): *Entwicklungspsychologie*. Weinheim, Basel: Beltz (^{6}2008), 271-332.

ROTH, Daniela: Disease as Cure? Illness as a Belief system in Cornelia Travnicek's *Chucks.* In: BOEHRINGER, Michael, Allison CATTELL und Belinda KLEINHANS (Hrsg.): *Belief systems in Austrian literature, thought and culture.* Wien: Praesens (2017), 216-231.

SEIBERT, Ernst: Der Jugend- und Adoleszenzroman als mentalitätsgeschichtliches Paradigma. In: SCHWOB, Anton (Hrsg.): *Und gehen auch Grenzen noch durch jedes Wort: Grenzgänge und Globalisierung in der Germanistik; Beiträge der Tagung der Österreichischen Gesellschaft für Germanistik in Ljubljana 2000*. Wien: Praesens (2001) 167-175. (= Stimulus. Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Germanistik, Beiheft 4).

SEIFFGE-KRENKE, Inge: *Die Psychoanalyse des Mädchens*. Stuttgart: J.G. Cotta'sche Buchhandlung (2017), 132.

SCHIÖGEL, KarL: *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik München*/Wien: Hanser (2003).

SICKS, Kai Marcel: Gattungstheorie nach dem *spatial turn:* Überlegungen am Fall des Reiseromans. In: HALLET,NEUMANN (Hrsg.): (2009), 337-354.

SIMMEL, Georg: Über räumliche Projektionen sozialer Formen. In: DÜNNE, GÜNZEL (2015), 304-316.

SUWA, Mami & SUZUKI, Kunifumi: The phenomenon of "hikikomori" (social withdrawal) and the socio-cultural situation in Japan today. In: *Journal of Psychopathology* (2013), Vol.19(3), 191-198.

TAJAN, Nicolas: Social withdrawal and psychiatry: A comprehensive review of Hikikomori. In: *Neuropsychiatrie de l'enfance et de l'adolescence* (2015), Vol.63(5), 324-331.

TEO, Alan: A New Form of Social Withdrawal in Japan: a Review of Hikikomori International. In: *Journal of Social Psychiatry,* (2010), Vol.56(2), 178-185.

WINNICOTT, Donald: *Vom Spiel zur Kreativität*. Aus dem Englischen von Michael Ermann. Stuttgart: Klett-Cotta (^{8}1995).

WIRTH, Uwe: Zwischenräumliche Bewegungspraktiken. In: Wirth, Uwe (Hrsg.): *Bewegen im Zwischenraum.* Berlin: Kulturverlag Kadmos (2012), 7-34 (=Wege der Kulturforschung Bd.3).

Internetquellen

DER SPIEGEL (12.5.1980): *Signale überhört*.
http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14315097.html (Zugriff 22.1.2018).

DUDEN- DEFINITION „TAKT“
https://www.duden.de/suchen/dudenonline/takt (Zugriff 28.11.2017)

FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG (6.9.2004): *Wer zuerst sagt, was er wirklich will hat verloren.*
http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/sven-regener-wer-zuerst-sagt-was-er-wirklich-will-hat-verloren-1173591-p2.html (Zugriff 15.1.2018) (=Regener Interview FAZ).

SCHILD *Teenager in der Pubertät*
https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/71ha2IzU-9L._SX355_.jpg (Zugriff 9.4.2018)

VIDEO: Sven Regener, Grußbotschaft zum Viertel Bremen 2015.
https://www.youtube.com/watch?v=dbsiHkYYdKc (Zugriff 22.1.2018)

Anhang

Abstract

Die Lebensphase Adoleszenz ist nicht nur mit entwicklungspsychologischen, sondern auch mit räumlichen Veränderungen verbunden. Das Verlassen des Elternhauses ist oft der erste Schritt zu einer autonomen Lebensführung. Der Adoleszenzroman ist eine Gattung, die die in dieser Lebensphase wichtigen Autonomiebestrebungen sozialer, entwicklungspsychologischer oder psychosexueller Natur ausleuchtet. Die Diplomarbeit zeigt auf, welche Rolle die literarische Raumkonstruktion bei der Darstellung von Adoleszenz historisch und aktuell spielt.

In einer diachronen Perspektive werden exemplarisch drei Adoleszenzromane des 20. Jahrhunderts miteinander verglichen. Es wird aufgezeigt, welche unterschiedlichen gesellschaftlichen Rahmenbedingungen die Adoleszenz im vergangenen Jahrhundert geprägt haben und welche Unterschiede in der Raumdarstellung daraus folgend festgemacht werden können.

In einer synchronen Analyse wird die Raumdarstellung dreier Textbeispiele jüngeren Datums analysiert. In der Postmoderne gestalten sich adoleszente Entwicklungsverläufe zunehmend heterogener. Mit einer zweiten Fragestellung wird daher untersucht, ob den Texten aufgrund der für die Postmoderne typische Pluralisierung adoleszenter Biographien auch dementsprechend unterschiedliche Raumkonstruktionen zugrunde liegen, oder ob sich, im Gegensatz dazu, gemeinsame Merkmale der Raumdarstellung in neueren deutschsprachigen Adoleszenzromanen festmachen lassen. Die Analyse stützt sich dabei auf zentrale Texte der literarischen Raumtheorie wie Jurij Lotmans *Die Struktur literarischer Texte* und Michail Bachtins *Chronotopos.* Es wird gezeigt, dass die literarische Raumdarstellung einen wesentlichen Beitrag zur narrativen Vermittlung der adoleszenten Problemfelder und deren Überwindung leistet.