



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Vaterbilder im Adoleszenzroman anhand ausgewählter
Jugendthriller Ursula Poznanskis

verfasst von / submitted by

Laura Hödl, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna, 2023

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

UA 066 818

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

Masterstudium Austrian Studies –
Cultures, Literatures, Languages

Betreut von / Supervisor:

Ass.-Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Dariya Manova

Danksagung

Mein Dank gilt meiner Familie, die mich schon mein ganzes Leben lang dabei unterstützt, alle meine Träume zu verwirklichen, meinen Freundinnen, die mir mit ihrem Feedback und ihrer fortwährenden Ermutigung immens geholfen haben, und meiner Betreuerin Ass.-Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Manova, die mich während des Schaffensprozesses dieser Arbeit mit ihrem wertvollen Rat begleitet hat.

Inhalt

1. Einleitung	1
2. Vaterschaftsbilder in der Literatur.....	3
2.1 Die Entwicklung von Vaterschaftsbildern in der deutschsprachigen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts	4
2.2 Die Entwicklung von Vaterschaftsbildern in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur des 20. und 21. Jahrhunderts.....	9
3. Der Begriff der Adoleszenz und der Adoleszenzroman.....	17
3.1 Der Begriff der Adoleszenz	17
3.2 Der Adoleszenzroman.....	22
3.3 Dystopie im Adoleszenzroman	25
4. Vaterbilder in ausgewählten Adoleszenzromanen Ursula Poznanskis	29
4.1 Die höhnische Vaterfigur	31
4.2 Die manipulative Vaterfigur	40
4.3 Die abwesende Vaterfigur.....	48
4.4 Die ermutigende Vaterfigur	50
4.5 Zwischenfazit.....	59
5. Aktuelle und literaturhistorische Schemata in Ursula Poznanskis Darstellung von Vaterfiguren.....	61
6. Einfluss des Vaterbilds auf das Verhalten und die Entwicklung der jugendlichen Charaktere anhand der Jugendthriller Ursula Poznanskis.....	72
7. Conclusio	78
Literaturverzeichnis	81
Primärliteratur	81
Sekundärliteratur.....	82
Internetquellen	87
Anhang	88
Abstract.....	88
Siglenverzeichnis	89

Verzeichnis der analysierten Romane.....	89
Verzeichnis der für die Analyse zentralen Charaktere	89

1. Einleitung

Die Darstellung des Vaters in der deutschsprachigen Literaturgeschichte variiert vom simplen Familienvorstand über den liebevollen Erzieher bis hin zum kontrollsüchtigen Herrscher. Vor allem in der Moderne wurden Narrative, in denen strikte Patriarchen sich mit ihrem Nachwuchs zerstritten, immer bedeutsamer.¹ Obgleich sich diese Charakterisierung im Laufe des vergangenen Jahrhunderts – Hand in Hand mit den gesellschaftlichen Entwicklungen – veränderte und vor allem die zeitgenössische Kinderliteratur zur Skizzierung eines einfühlsamen, unterstützenden Elternteils tendiert,² scheinen in der Jugendliteratur immer noch negative Stereotypen genutzt und Väter als Antagonisten genutzt zu werden.³ Während in anderen Genres mittlerweile die Entdeckung von neuen Vater- und Männlichkeitsbildern im Fokus steht,⁴ greifen Jugend- und Adoleszenzromane häufiger auf den Emanzipationskonflikt zwischen Despoten und ihren Kindern zurück.

Als vielfach preisgekrönter Autorin kann Ursula Poznanski nun ein nicht unerheblicher Einfluss auf dem Buchmarkt zugesprochen werden. Aufgrund des weit verbreiteten Erfolgs ihrer Werke trägt sie zur aktuellen Abbildung des Vaters im Jugendbuch bei. In ihren Jugendthrillern stehen adoleszente Protagonist*innen im Zentrum des Geschehens, die verschiedenste Herausforderungen – unter anderem komplexe Familiensituationen – überwinden müssen. Insbesondere die schwierige Beziehung zu den Vaterfiguren wird mehrmals thematisiert. Ob der Vater herablassend, gewalttätig, manipulativ, ermutigend oder schlichtweg abwesend ist, stets übt er Einfluss auf die Identitätsbildung der Hauptfiguren aus und treibt ihre Selbstfindung, auf positive oder negative Weise, voran.

In der vorliegenden Arbeit soll untersucht werden, welche Vaterbilder in ausgewählten Jugendthrillern Ursula Poznanskis vermittelt werden und inwiefern sich diese von verbreiteten Charakterisierungen in der aktuellen Jugendliteratur unterscheiden. Zu diesem Zwecke sollen ausgewählte Vaterfiguren auf gängige Muster der deutschen Allgemein-, Kinder- und Jugendliteratur des 20. und 21. Jahrhunderts inspiziert und schließlich erarbeitet werden,

¹ Vgl. Kaulen, Heinrich: Familienkonflikte in der Literatur um 1900. Hermann Hesse: *Kinderseele* (1918) und Franz Kafka: *Brief an den Vater* (1919). In: *Deutschunterricht* 56/1 (2003), S. 14.

² Vgl. Reiter, Tina: Exotisch und engagiert: über alleinerziehende Väter in der Kinder- und Jugendliteratur. In: *1000 und 1 Buch* 1 (2016), S. 34–35.

³ Vgl. Freudenberg, Ricarda: Wenn alles auseinanderbricht, entsteht Raum für Erzählenswertes. Welcher Reiz für die literarische Inszenierung in porösen Familienstrukturen liegt. In: Roeder, Caroline / Ritter, Michael (Hg.): *Familienaufstellungen in Kinder- und Jugendliteratur und Medien*. München: Kopaed 2017, S. 90.

⁴ Vgl. Warmuth, Anne-Dorothee: »Neue« Väter. Vaterschaft und Männlichkeit in Texten der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. In: Heidegger, Maria / Kogler, Nina / Schmitt, Mathilde / Schneider, Ursula / Steinsiek, Annette (Hg.): *sichtbar unsichtbar. Geschlechterwissen in (auto-)biographischen Texten*. Bielefeld: transcript Verlag 2015, S. 238–241.

welche Stereotypen und Tendenzen sich in der Darstellung von Vätern etabliert haben und ob sich Poznanski dieser bedient. Außerdem soll beachtet werden, welche Rolle Vaterfiguren für die Charakterentwicklung der jungen Protagonist*innen in Poznanskis Adoleszenzromanen spielen. Ob ein Unterschied in der Beschreibung der Väter im dystopischen und realitätsnahen Adoleszenzroman merklich ist, soll ebenfalls eruiert werden.

Um diesen Fragen auf den Grund zu gehen, soll in Kapitel 2 zunächst ein Einblick in das Bild des Vaters in der deutschsprachigen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts gewährt werden. Da sich der Typus des Adoleszenzroman zwischen der Allgemein- sowie der Kinder- und Jugendliteratur bewegt, wird die Vaterdeskription und ihre Entwicklung in beiden Genres erforscht. Im Anschluss wird in Kapitel 3 genauer auf den für diese Arbeit zentralen Begriff „Adoleszenz“ eingegangen, seine entwicklungspsychologischen und historischen Implikationen werden erläutert. Weiters werden die zentralen Themen des Adoleszenzromans – die sich auch in Poznanskis Jugendthrillern finden – dargelegt und der Sonderfall des dystopischen Adoleszenzromans ausgeführt. In Kapitel 4 werden die verschiedenen Analysetechniken vorgestellt, ehe die Auseinandersetzung mit den Vaterfiguren in den Fokus rückt. Die Väter werden in dieser Arbeit in vier verschiedene Kategorien eingeteilt und ihr Verhalten, ihre Beziehung zu den Hauptfiguren und ihre Charakterisierung ergründet. Die für diesen Teil gewählten Jugendthriller Poznanskis sind *Saeculum* (2011), *Layers* (2015), *Aquila* (2017) sowie die dystopische *Eleria*-Trilogie (2012–2014). Das vorrangige Auswahlkriterium dieser Bücher bestand in der Beziehung der Protagonist*innen zu ihren Eltern, die in diesen Werken ein zentrales Element darstellte.

Anschließend wird in Kapitel 5 ermittelt, welcher literaturhistorischen Schemata – die in Kapitel 2 evaluiert werden – sich Ursula Poznanski in der Erstellung ihrer väterlichen Figuren bedient und wo sich die Väter in der deutschsprachigen Literaturgeschichte des hiesigen und vorherigen Jahrhunderts verorten lassen. Ein kurzer Vergleich mit anderen aktuellen jugendliterarischen Werken soll zudem verdeutlichen, ob sich Poznanskis Werke von der vorherrschenden Darstellung des Vaters abheben. Überdies werden auch die Mutter- und Familienkonzepte analysiert, die sich aus der Gestaltung der Vaterfiguren ergeben. Das finale Kapitel 6 geht schließlich auf den Einfluss ein, den das Vaterbild auf das Verhalten, die Entscheidungen und die Entwicklung der adoleszenten Charaktere hat und wie sich das Verhältnis zu diesem Erziehungsberechtigten mit dem Verlauf der Handlung verändert, ehe in der Conclusio die finalen Schlussfolgerungen präsentiert werden.

2. Vaterschaftsbilder in der Literatur

Um die Signifikanz der Vaterbeziehungen in den Jugendthrillern Ursula Poznanskis zu demonstrieren, soll auf den folgenden Seiten zunächst die Darstellung von Vätern in der deutschsprachigen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts zusammengefasst werden. Die Entwicklung der Vaterrolle vom Tyrannen über den durch den Krieg gebrochenen Mann bis zum modernen, bemühten Elternteil setzt die Vatercharakterisierung Poznanskis in Relation – an dieser Stelle soll jedoch betont werden, dass es sich hierbei lediglich um einen Überblick handelt. Selbstverständlich gibt es in der Darstellung von Vaterfiguren immer Gleichzeitigkeiten und Ungleichzeitigkeiten. Dominante Entwicklungstendenzen, die in der Sekundärliteratur beobachtet wurden, werden hier dargestellt, von einer strikt linearen Veränderung des Vaters in der deutschen Literaturgeschichte kann allerdings nicht gesprochen werden. Sowohl die Allgemein- als auch die Kinder- und Jugendliteratur werden in dieser Abhandlung Beachtung finden. Da die Vaterfiguren in Ursula Poznanskis Adoleszenzromanen Ähnlichkeiten mit literaturhistorischen Vätern aufweisen, ist ein umfassender Einblick in ihre bisherige Darstellung für die Ermittlung der etablierten Schemata in Kapitel 5 unerlässlich. Ferner werden die Allgemein- sowie die Kinder- und Jugendliteratur herangezogen, da nicht geleugnet werden kann, dass die beiden Genres aufeinander Einfluss haben.

Die gelegentlich postulierte These, dass die KJL sich vollkommen abseits der Allgemeinliteratur entwickelt, ist unzureichend – nicht zuletzt, da viele Autor*innen die KJL für sich entdecken, nachdem sie bereits Allgemeinliteratur verfasst haben. Weiters wird und wurde die Kinder- und Jugendliteratur, obwohl sie erst in den 1970er Jahren von der Literaturtheorie und -kritik ernster genommen wurde, konstant von Wirtschaft, Gesellschaft, Pädagogik, Politik und eben anderer Literatur beeinflusst.⁵ Insbesondere die moderne Kinder- und Jugendliteratur ist „auf der Höhe der Zeit“⁶ oder dieser sogar voraus, sie kann teilweise Entwicklungen, die in der Gegenwart erst in Ansätzen vorhanden sind, wie selbstverständlich abbilden und damit gesellschaftlich normalisieren.⁷ Oft will die KJL zudem vorherrschende Mentalitäten nicht nur schlichtweg porträtieren, sondern sie auch hinterfragen und parodieren.⁸

⁵ Vgl. Seibert, Ernst: Kindheitsgenealogien. Literatur und Kindheit im *Jahrhundert des Kindes* in Österreich. Wien: Praesens Verlag 2022. S. 19–20 & 29–30.

⁶ Bürki, Gisela: Wenn Kinderbuch-Väter sprechen... Eine gesprächslinguistische Analyse zum Vaterbild im Kinderroman (1945–2000). Tübingen/Basel: A Francke Verlag 2004. (Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur. Band 84). S. 55.

⁷ Vgl. Minges, Britta: Patchworkfamilien in der Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Innsbruck: Studienverlag 2010. S. 258. Und: Vgl. Bürki: Wenn Kinderbuch-Väter sprechen. S. 54–55.

⁸ Vgl. Seibert, Ernst: Geschichte der Jugendliteratur als Spiegel der Jugend-Kultur-Geschichte. In: Kriegleder, Wynfried / Loidl, Sonja / Seibert, Ernst / Lex, Heidi (Hg.): Jugendliteratur im Kontext von Jugendkultur. Wien: Praesens Verlag 2016, S. 256.

Der KJL ist ein pädagogischer Auftrag zwar nicht abzusprechen, vor allem möchte sie Kinder und Jugendliche aber verstehen, ihnen nützen und sie unterhalten. Zudem hat die KJL kein Monopol auf die Ver- und Bearbeitung von Kindheitsgeschichten – diese können in jedem literarischen Genre auftreten. So setzt sich die KJL durch ihre Adressat*innen von der Allgemeinliteratur ab, ist sich aber gleichzeitig des gegenseitigen Einflusses bewusst.⁹ Da sich der Adoleszenzroman außerdem häufig an der Grenze zwischen Jugend- und Allgemeinliteratur bewegt und nicht immer völlig eindeutig zuzuordnen ist (wie in Kapitel 3.2 noch genauer erläutert wird), ist eine Darstellung des Vaterschaftsbildes in beiden Genres notwendig.

2.1 Die Entwicklung von Vaterschaftsbildern in der deutschsprachigen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts

Die innerfamiliäre Machtposition des Vaters, die von der Antike über das Mittelalter bis in die Neuzeit beinahe unangefochten war, geriet mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts ins Wanken.¹⁰ Die Epoche der Moderne und die Strömung des Expressionismus läuteten den Aufstand gegen die als tyrannisch empfundenen Familienoberhäupter ein – in der deutschsprachigen Literatur dieser Zeit wurden Vaterfiguren und die Autorität, die sie verkörperten, in verschiedensten Werken angeprangert.¹¹ Verstärkt wurde diese Revolte durch die Niederlage im Ersten Weltkrieg: Durch den Tod oder wenigstens die längerfristige Abwesenheit der Väter wurde ihre Bedeutung reduziert.kehrten sie von der Front zurück, so wurde die alte Weltordnung, für die sie standen, von ihren Kindern abgelehnt¹² – und schon vor dem Kriegsausbruch setzten sich Schreibende in Publikationen wie Hermann Hesses *Unterm Rad* (1906), Franz Kafkas *Das Urteil* (1913) oder Walter Hasenclevers *Der Sohn* (1914) mit dominierenden Vätern auseinander, die insbesondere ihre Söhne kontrollieren wollten.¹³ Den literarischen Töchtern wird weniger Aufmerksamkeit geschenkt, sie kämpfen um 1900 allerdings gleichermaßen darum, sich von der patriarchalen Autorität zu lösen, die sie in ihrem Freiheitsdrang einschränkt.¹⁴

⁹ Vgl. Seibert: Kindheitsgenealogien. S. 15, 22, 29–30, 37 & 43.

¹⁰ Vgl. Bürki: Wenn Kinderbuch-Väter sprechen. S. 56–57.

¹¹ Vgl. Kaulen: Familienkonflikte in der Literatur um 1900. S. 14–15.

¹² Vgl. Vondung, Klaus: Apokalyptische Erwartung: Zur Jugendrevolte in der deutschen Literatur zwischen 1910 und 1930. In: Koebner, Thomas / Janz, Rolf-Peter / Trommler, Frank (Hg.): „Mit uns zieht die neue Zeit“. Der Mythos Jugend. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 532.

¹³ Vgl. Bürki: Wenn Kinderbuch-Väter sprechen. S. 57. Und: Vgl. Kaulen: Familienkonflikte in der Literatur um 1900. S. 14.

¹⁴ Vgl. Pechota Vuilleumier, Cornelia: „O Vater, las uns ziehn!“ Literarische Vater-Töchter um 1900. Gabriele Reuter, Hedwig Dohm, Lou Andreas-Salome. Hildesheim: Olms 2005. S. 13–16. Und: Vgl. Koebner, Thomas: „Der riesige Mann, mein Vater, die letzte Instanz“. Familiendrama und Generationskonflikt in der deutschen Literatur zwischen 1890 und 1920. In: Koebner, Thomas / Janz, Rolf-Peter / Trommler, Frank (Hg.): „Mit uns zieht die neue Zeit“. Der Mythos Jugend. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 516–517.

Zusätzlich beflügelt wurde die damalige Konfrontation zwischen Vätern und ihren Kindern zudem von Sigmund Freuds psychoanalytischer Theorie des Ödipuskomplex (auch: Kernkomplex), laut der ein natürlicher Hass des Sohnes auf den Vater aufgrund einer inzestuösen Zuneigung zur Mutter bestehe.¹⁵ Später kam Freud zu dem Schluss, dass erst durch die Akzeptanz der Beziehung zwischen Vater und Mutter das Kind den Ödipuskomplex überwinden könne.¹⁶ Dennoch maß er dem Vater und seinen Erziehungsmethoden starke Bedeutung in der Entwicklung des kindlichen Seelenlebens bei. Umso tyrannischer Väter über ihre Familien herrschen, umso mehr würden sie ihre eigenen Söhne in die Rolle des Feindes zwingen, da sich diese von der Kontrolle des Despoten befreien wollen und müssen, so Freud. Sogar die Trauer, die den Sohn im Falle des Todes des Vaters erfasse, könne nicht verhindern, dass die durch sein Ableben neu erlangte Freiheit genossen würde. Generell würden die Väter ihre Töchter übermäßig behüten, während an Söhne zu hohe Erwartungen herangetragen würden, was diese wiederum überfordern und sogar quälen könne.¹⁷ Der Vater ist bei Freud im frühen 20. Jahrhundert also gleichzeitig Objekt von Sehnsucht und Hass, Enttäuschung und Bewunderung.

Nach dem Kriegsende 1918 rangen vor allem die Söhne in literarischen Texten darum, den Vater zu verstehen (und von ihm verstanden zu werden) sowie gleichzeitig seinem erdrückenden Weltbild zu entkommen. In Franz Kafkas *Brief an den Vater* (1919) wird das Paradoxon dessen deutlich, wie sehr sich der Erzähler gegen die restriktiven Wertvorstellungen des Vaters auflehnt, diese aber gleichzeitig verinnerlicht hat – ebenso wird dem Erziehungsberechtigten die Schuld am eigenen Unglück vorgeworfen, nichtsdestotrotz sehnt sich der Sohn aber nach seiner Liebe und Anerkennung.¹⁸ Handgreiflich eskalieren die Vater-Sohn-Konflikte beispielsweise in Franz Werfels *Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig* (1920) oder in *Vatermord* (1920) von Arnolt Bronnen – in diesen Werken versuchen die Söhne gar, den Vater zu töten und sich so seiner zu entledigen.¹⁹

¹⁵ Vgl. Freud, Sigmund: Über einen besonderen Typus der Objektwahl beim Manne (1910). In: Mitscherlich, Alexander et al. (Hg.): Sigmund Freud. Studienausgabe. Band V. Sexualleben. Frankfurt am Main: Fischer 2000, S. 192.

¹⁶ Vgl. Freud, Sigmund: Der Untergang des Ödipuskomplexes (1924). In: Mitscherlich, Alexander et al. (Hg.): Sigmund Freud. Studienausgabe. Band V. Sexualleben. Frankfurt am Main: Fischer 2000, S. 248.

¹⁷ Vgl. Freud, Sigmund: Die Traumdeutung. Leipzig/Wien: Deuticke 1914. Zugriff über: Projekt Gutenberg: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/40739/pg40739-images.html> (24. 02. 2023). S. 194–195. Und: Vgl. Aigner, Josef Christian: Der ferne Vater: Zur Psychoanalyse von Vatererfahrung, männlicher Entwicklung und negativem Ödipuskomplex. Gießen: Psychosozial-Verlag 2013. S. 81–82 & 85–86.

¹⁸ Vgl. Kaulen: Familienkonflikte in der Literatur um 1900. S. 15–18.

¹⁹ Vgl. von Matt, Peter: Verkommene Söhne, missratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur. München/Wien: Carl Hanser Verlag 1995. S. 347–355.

Die Sprachwissenschaftlerin Gisela Bürki fasst die Rolle des Vaters in der deutschsprachigen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts folgendermaßen zusammen:

Aus dem geachteten, verehrten, gefürchteten Vater wurde ein Angeklagter, aus der Respektperson ein Angriffsobjekt, aus dem Leitbild ein Gegenbild, oft ein Zerrbild. [...] In den expressionistischen Dramen ist die schemenhafte Vaterfigur nur noch der Widerstand, an dem sich die Revolte der Jungen entzündet.²⁰

Die unhinterfragte Vormachtstellung des bewunderten Vaters verschwand, stattdessen wurde ihm die Schuld an der Misere der eigenen Kinder gegeben. Erst in den 1920ern verlor der Expressionismus an Schwung: Den literarischen Jugendlichen gelingt es, sich von ihren Vätern loszusagen, ohne dafür Gewalt zu gebrauchen oder selbst daran zugrunde zu gehen (wie man an Ernst Glaesers Romanen *Jahrgang 1902* und *Frieden 1919* aus den Jahren 1928 und 1930 respektive sehen kann). Die Eltern verlieren die Macht über ihre Kinder, der Vater ist „mehr Karikatur als Tyrann, kein ernstzunehmender Gegner“²¹, seine Autorität zerstört.²²

Die Machtergreifung des Nationalsozialismus steuerte diese Entwicklung jedoch wieder in die Gegenrichtung: dank der Überzeugung, dass „der wahre[] und einzige[] Beruf der deutschen Frau in ihrem Muttersein“²³ zu finden war, wurden Frauen aus verschiedensten Berufsfeldern und aus dem universitären Leben verdrängt, um Platz für die Männer zu schaffen.²⁴ Im Gegenzug wurden ihnen von Hitler allerdings ‚echte Männer‘ versprochen, die „ihren Mann stehen“²⁵ würden und sich wieder voll und ganz um die Familie kümmern konnten. Frauen mussten sich nicht emanzipieren, wenn ihre Ehegatten die Versorgung bereitstellen würden, stattdessen könnten sie sich auf den Erhalt der Familie und insbesondere die Erziehung der Kinder fokussieren.²⁶ Diese Ideale schlugen sich in der Literatur des Nationalsozialismus, unter anderem in Ratgeberwerken und Schulbüchern, nieder.²⁷

Nach der Katastrophe des Zweiten Weltkriegs wurden nun in der Literatur expressionistische Züge teilweise fortgeführt – den Vätern wurde die Schuld am Krieg und dem Leid, das damit einhergegangen war, gegeben. Die sogenannte ‚68er-Generation‘ (die aus Kindern bestand, die im Zweiten Weltkrieg oder kurz danach geboren worden waren) setzte

²⁰ Bürki: Wenn Kinderbuch-Väter sprechen. S. 57.

²¹ Prümm, Karl: Jugend ohne Väter. Zu den autobiographischen Jugendromanen der späten zwanziger Jahre. In: Koebner, Thomas / Janz, Rolf-Peter / Trommler, Frank: „Mit uns zieht die neue Zeit“. Der Mythos Jugend. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 584.

²² Vgl. Prümm: Jugend ohne Väter. S. 583–584.

²³ Vinken, Barbara: Die deutsche Mutter. Der lange Schatten eines Mythos. Erweiterte und aktualisierte Ausgabe. Frankfurt am Main: Fischer 2007. S. 246.

²⁴ Vgl. Vinken: Die deutsche Mutter. S. 224–226.

²⁵ Vinken: Die deutsche Mutter. S. 222.

²⁶ Vgl. Vinken: Die deutsche Mutter. S. 222–223.

²⁷ Vgl. Neumaier, Christopher: Familie im 20. Jahrhundert. Konflikte um Ideale, Politiken und Praktiken. München: De Gruyter Oldenbourg 2019. (Wertewandel im 20. Jahrhundert 6). S. 214 & 217.

sich oft schriftlich mit dem Familientrauma, das ihr auferlegt worden war, auseinander²⁸ – nicht selten rückte der Vater dabei ins Zentrum dieser Ausführungen. Die deutschsprachige Literatur der 1970er und 80er ist der Anfang der ‚Väterliteratur‘, in der mittlerweile erwachsene Kinder ihre Väter mit deren nationalsozialistischer Vergangenheit konfrontieren. Gemein ist diesen Werken oft, dass die Auseinandersetzung mit dem Leben des Vaters erst nach dessen Tod beginnt – laut Ariane Eichenberg kann sich für die Familie, indem dem Vater schriftlich noch einmal eine Stimme gegeben wird, eine therapeutische Wirkung entfalten.²⁹ Die Haltung gegenüber dem Vater und seinen (möglichen) Taten variiert dabei stark. Einige Erzähler*innen wollen ihn entlasten und ihm Unfreiwilligkeit zuschreiben oder seine Taten lediglich als kleinen Teil in einer großen Maschinerie verstehen (so zum Beispiel in Peter Henischs *Die kleine Figur meines Vaters* [1975]), andere sehen den Nationalsozialismus als einen von vielen Anklagepunkten auf einer langen Liste an Verbrechen, die nach und nach aufgedeckt werden müssen (zu beobachten an Brigitte Schwaigers *Lange Abwesenheit* [1980]), wieder andere setzen sich intensiv mit seiner Schuld auseinander und gestehen diese ein (wie es etwa Beate Niemann in ihrem Werk *Mein guter Vater – Mein Leben mit seiner Vergangenheit* [2005] tut).³⁰ Unabhängig davon scheint das Ziel dieser Texte aber immer zu sein, den Vater zu verstehen, sich mit ihm auszusöhnen und/oder sich schlichtweg endlich von ihm lossagen zu können³¹ – unter anderem, um die eigene Identitätsfindung der Erzähler*innen zu erleichtern.³² Die Tradition dieser Texte setzt sich bis in die Gegenwart fort (so ist erst 2018 Josef Winklers *Laß dich heimgeigen, Vater* erschienen) – und auch Väter, die Opfer des Nationalsozialismus wurden (wie etwa der Vater der Erzählerin in Maja Haderlaps *Engel des Vergessens* [2011]), werden thematisiert.

Laut Aleida Assmann sind in der Darstellung des Vaterbildes in diesen Werken oft die Motive des Schweigens über die Vergangenheit³³ und das gleichzeitige Festhalten des Vaters an ihr zentral.³⁴ Den Kindern fällt es schwer, seine Wertvorstellungen zu verstehen, denn „[die]

²⁸ Vgl. Bude, Heinz: Die Metamorphosen des Ödipus im Generationenverhältnis. In: Thomä, Dieter (Hg.): Vaterlosigkeit. Geschichte und Gegenwart einer fixen Idee. Berlin: Suhrkamp 2010, S. 273–274. Und: Vgl. Assmann, Aleida: Hilflöse Despoten. Väter in der deutschen Gegenwartsliteratur. In: Thomä, Dieter (Hg.): Vaterlosigkeit. Geschichte und Gegenwart einer fixen Idee. Berlin: Suhrkamp 2010, S. 198.

²⁹ Vgl. Assmann: Hilflöse Despoten. S. 199–202. Und: Vgl. Eichenberg, Ariane: Familie – Ich – Nation. Narrative Analysen zeitgenössischer Generationenromane. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009. S. 25.

³⁰ Vgl. Reiter, Margit: Spurensuchen. Autobiographische und literarische Auseinandersetzungen mit der familiären NS-Involvierung in der zweiten Generation. In: Zeitgeschichte 6 (2005), S. 403–412. Und: Vgl. Borowicz, Dominika: Vater-Spuren-Suche. Auseinandersetzung mit der Vätergeneration in deutschsprachigen autobiographischen Texten von 1975 bis 2006. Paderborn: Vandenhoeck & Ruprecht 2013. S. 259–260.

³¹ Vgl. Reiter: Spurensuchen. S. 415. Und: Vgl. Borowicz: Vater-Spuren-Suche. S. 266–267.

³² Vgl. Eichenberg: Familie – Ich – Nation. S. 34.

³³ Vgl. Reiter: Spurensuchen. S. 415.

³⁴ Vgl. Assmann: Hilflöse Despoten. S. 206.

Welt des Vaters hat mit der Gegenwart der Kinder nichts gemein“.³⁵ Andere Erfahrungen als solche, die er im Krieg gemacht hat, sind für den Vater nichts wert und werden nicht zugelassen. Zudem ringen die Nachkommen in vielen Fällen mit den zwei Gesichtern des Vaters, der in der Öffentlichkeit beliebt und bewundert, zu Hause aber despotisch und herablassend war³⁶ – oder umgekehrt mit der Ambivalenz, dass der Vater ein geliebtes Familienmitglied war, im Nationalsozialismus jedoch Udenkbares getan hat.³⁷

Weiters wird in der Beziehung zum Vater oft eine Sehnsucht nach Zärtlichkeit, nach emotionaler und körperlicher Nähe beschrieben – zu Lebzeiten wäre er oft unnahbar und unberührbar gewesen.³⁸ Eine Differenz in der Beziehung zu Söhnen und Töchtern kristallisiert sich ebenfalls heraus: Wird den Töchtern überwiegend mit fehlender Anerkennung begegnet, so ist der „Sohn [...] die Verlängerung des Vater-Egos, was diesen zwar mit Stolz erfüllte, aber auch als bedrohlicher Ich-Verlust erfahren wird“.³⁹ Wollen die Väter durch ihre Söhne den eigenen Ehrgeiz verwirklichen, so übt das enormen Erwartungsdruck auf die jungen Männer aus, wie ihn zum Beispiel Peter Henisch im oben genannten Werk beschreibt.⁴⁰

Parallel zur literarischen Auseinandersetzung mit diesen Vaterfiguren sieht Michael Meuser in den 1980ern und 90ern einen gesellschaftlichen Umbruch. Traditionelle Geschlechterrollen wurden in Frage gestellt, Väter sollten sich mehr an der alltäglichen Kinderbetreuung beteiligen und im Haushalt intensiver aushelfen.⁴¹ Sie erschienen nicht länger im „Widerschein göttlicher Majestät“⁴², stattdessen trat die Wichtigkeit emotionaler Beziehungen in den Fokus. Das langsame Verschwinden des autoritären, patriarchalen Vaters aus der Gesellschaft hatte in der Literatur allerdings zur Folge, dass familiäre und identitäre Krisen nun aus seiner Abwesenheit heraus entstanden: das Fehlen von genauen Richtlinien und strengen Bezugspersonen stürzte vor allem jüngere Protagonist*innen der 1980er und 90er in existentielle Unsicherheit.⁴³

Mit dem Beginn des 21. Jahrhunderts wurde in der deutschsprachigen Literatur schließlich deutlich, wie Vaterfiguren damit ringen, sich in ihrer neuen Rolle zurechtzufinden. Die 2000er brachten eine Masse an Erziehungsratgebern speziell für Väter mit sich. Zentral

³⁵ Assmann: *Hilflose Despoten*. S. 206.

³⁶ Vgl. Assmann: *Hilflose Despoten*. S. 205–206.

³⁷ Vgl. Eichenberg: *Familie – Ich – Nation*. S. 30–31.

³⁸ Vgl. Assmann: *Hilflose Despoten*. S. 209–210.

³⁹ Assmann: *Hilflose Despoten*. S. 211.

⁴⁰ Vgl. Assmann: *Hilflose Despoten*. S. 210–211.

⁴¹ Vgl. Meuser, Michael: Vom Ernährer der Familie zum „involvierten“ Vater? Zur ambivalenten Modernisierung von Männlichkeit. In: *Figurationen* (Hamburg) 6 / 2 (2005), S. 97–98.

⁴² Bürki: *Wenn Kinderbuch-Väter sprechen*. S. 82.

⁴³ Vgl. Bürki: *Wenn Kinderbuch-Väter sprechen*. S. 58 & 83.

wurde der Konflikt, dass Vaterschaft nicht mehr rein über die Aufgabe des ‚Ernährers‘ definiert werden konnte, sondern nun Aufgaben umfassen sollte, die zuvor als ‚weiblich‘ definiert worden waren – ein Identitätsdilemma, mit dem sich Vaterfiguren in der Literatur heute noch auseinandersetzen müssen.⁴⁴ Meuser weist darauf hin, dass väterliches Verhalten lange Zeit nicht als bestimmendes Merkmal für Männlichkeit gesehen wurde, während Mutterschaft für das Motiv der Weiblichkeit geradezu essenziell war; Väter kämpften daher damit, sich an diese neuen Verhältnisse zu gewöhnen, die aber gleichzeitig nicht immer von der Gesellschaft toleriert oder anerkannt wurden.⁴⁵

In der deutschsprachigen Literatur des 21. Jahrhunderts zeigt sich dieser innere Zwiespalt laut Anne-Dorothee Warmuth unter anderem dadurch, dass literarische Vaterfiguren über ihr Verhältnis zu ihrem eigenen Vater nachdenken, während sie sich um die Kinder kümmern und dabei den Alltag bewusst anders gestalten, als sie ihn selbst in ihrer Jugend erlebt haben (so etwa in David Wagners *Spricht das Kind* [2011]). Das fällt ihnen aber nicht immer leicht. Gerade bei der Eingewöhnung an die durch das Neugeborene veränderten Lebensumstände ist ein Widerwille und eine Abwehr gegen die Rolle des ‚Hausmannes‘ erkennbar. Die Präsenz ‚klassisch männlicher‘ Stereotypen, die unter anderem durch Freund*innen und Familienmitglieder aufrechterhalten werden, trägt zu einer Verunsicherung bei, mit der die Protagonisten im Text kontinuierlich ringen (dies kann besonders gut in Hanns-Josef Ortheils *Lo und Lu* [2001] beobachtet werden).⁴⁶ Nichtsdestotrotz wird deutlich, dass der neue Zugang zum Vatersein „Optionen einer Neuformulierung von Männlichkeit unter Einbeziehung moderner Vaterschaftskonzepte bietet“⁴⁷ – ältere Bilder von Männlichkeit werden nicht einfach nur zerstört, es werden auch neue entworfen. Männer in der Literatur des 21. Jahrhunderts kämpfen demnach konstant mit der Ambivalenz einer sich stetig wandelnden und entwickelnden Norm – immer auf der Suche nach dem, was ‚gute Vaterschaft‘ ausmacht.

2.2 Die Entwicklung von Vaterschaftsbildern in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur des 20. und 21. Jahrhunderts

Vom 18. Jahrhundert an war in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur das Bild der bürgerlichen, paternalistisch orientierten Kernfamilie zentral: Mutter und Kind(er) folgten strikten Geschlechterrollen und waren einem erwerbstätigen, oft strengen Vater

⁴⁴ Vgl. Warmuth: ›Neue‹ Väter. S. 230.

⁴⁵ Vgl. Meuser: Vom Ernährer der Familie. S. 94 & 103–104.

⁴⁶ Vgl. Warmuth: ›Neue‹ Väter. S. 238–241.

⁴⁷ Warmuth: ›Neue‹ Väter. S. 241.

untergeordnet, der sich um die Versorgung der Familie kümmerte.⁴⁸ Angedeutet wurde häufig, dass Mann und Frau sich gegenseitig ergänzen würden und naturgegeben dazu bestimmt wären, ihre jeweiligen Aufgaben zu erfüllen, was sie zwar „als prinzipiell gleichwertig, nicht jedoch als prinzipiell gleichberechtigt [Kennzeichnung im Original]“⁴⁹ zeichnete. Dieses Vater- und Geschlechterbild blieb über zwei Jahrhunderte erhalten und wurde in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur kontinuierlich reproduziert.⁵⁰ Erst mit den gesellschaftlichen Umwälzungen des 20. Jahrhunderts trat Veränderung ein, die Vormachtstellung des Vaters als Familienoberhaupt war nicht länger selbstverständlich.⁵¹

Gefördert wurde dieser Wandel im Vaterbild durch das Ende des Ersten Weltkriegs: In der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur ab 1918 sind Vaterfiguren nicht länger furchteinflößend, sondern vom Krieg gebrochen, wenn sie überhaupt vom Schlachtfeld zurückkehren. In der Jugendliteratur distanzieren sich die jungen Protagonist*innen von ihren Vätern, deren schwindende Macht ihnen immer bewusster wird. Vor allem im traditionellen Adoleszenzroman dieser Zeit lehnen sich Söhne gegen ihre Väter, gegen die Werte, für die sie stehen, und gegen ihre Autorität auf. Die Kinderliteratur dieser Zeit möchte die Beziehung zu den Eltern vor allem reevaluieren, was Erich Kästner in seiner Komödie *Klaus im Schrank* (1927) durch einen Rollentausch von Kindern und Eltern versucht. Diese Reflexion der gesellschaftlichen Wirklichkeit in der Literatur verdeutlicht, wie sich bis dato strikte Rollenmodelle veränderten.⁵² Und wenn in der Mädchenliteratur der Weimarer Republik die Frau oft noch „als Hüterin von Heimat und Familie“⁵³ intensiv propagiert wird, so werden jüngere Mädchen laut Helga Karrenbrock dennoch als frech, findig und unabhängig dargestellt – von der Hilfe ihrer Altersgenoss*innen ebenso wie von ihren Vätern.⁵⁴

Ulrich Nassen stellt fest, dass die Machtergreifung der Nationalsozialisten diesen modernen Strömungen allerdings ein jähes Ende setzte: Die Kinder- und Jugendliteratur im

⁴⁸ Vgl. Nassen, Ulrich: Familienideologie in der Kinder- und Jugendliteratur des Dritten Reiches. In: JuLit 17/3 (1991), S. 16.

⁴⁹ Nassen: Familienideologie in der Kinder- und Jugendliteratur des Dritten Reiches. S. 16.

⁵⁰ Vgl. Nassen: Familienideologie in der Kinder- und Jugendliteratur des Dritten Reiches. S. 16–17.

⁵¹ Vgl. Völpel, Annegret: Bilder jüdischen Familienlebens in der deutsch-jüdischen Kinder- und Jugendliteratur. In: Ewers, Hans-Heino / Weil, Inge (Hg.): Familienszenen. Die Darstellung familialer Kindheit in der Kinder- und Jugendliteratur. Weinheim/München: Juventa 1999, S. 78–82.

⁵² Vgl. Prümm: Jugend ohne Väter. S. 583. Und: Vgl. Karrenbrock, Helga: „Familienbande?“ Eltern und Kinder in der neuen Kinderliteratur der Weimarer Republik. In: Ewers, Hans-Heino / Weil, Inge (Hg.): Familienszenen. Die Darstellung familialer Kindheit in der Kinder- und Jugendliteratur. Weinheim/München: Juventa 1999, S. 95–96. Und: Gansel, Carsten: Entdramatisierung der Generationenkonflikte: zwischen Gleichheit und Depression in All-Age- und Adoleszenzromanen. In: Neuland, Eva (Hg.): Sprache der Generationen. Mannheim: Dudenverlag 2012, S. 361–362.

⁵³ Karrenbrock, Helga: Weimarer Republik. In: Wild, Reiner / Brunken, Otto (Hg.): Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. Stuttgart: Metzler 2008, S. 257.

⁵⁴ Vgl. Karrenbrock: Weimarer Republik. S. 257–259.

Zeitraum von 1933 bis 1945 bewirbt eine männlich dominierte Welt, die Familienideale des 18. und 19. Jahrhunderts leben in ihr wieder auf. Wenn junge, weibliche Figuren in der damaligen Literatur arbeiten, so hält das meist nur so lange an, bis sie heiraten und in der Ehe ihre wahre Erfüllung finden – in der naturgegebenen Vereinigung mit ihrem Mann, der fortan die Familie versorgt. Innerfamiliäre Konflikte entflammen in der KJL des Nationalsozialismus meist aufgrund der politischen Differenzen zwischen Vater und Sohn – in 1932, *Das unruhige Jahr* von Aloys Schenzinger (1937) wettet der altmodische Vater dagegen, dass sein modern gesinnter Sohn sich der NSDAP anschließen will, schlussendlich wird er aber bekehrt und teilt die Meinung seines Kindes. Das Bild der ‚heilen Welt‘, in dem sich die Mutter aufopfernd um den Nachwuchs kümmert, während der Vater arbeitet, wurde intensiv beworben – Abweichungen von diesem Ideal, die als kritisch interpretiert werden konnten, gab es hingegen nur selten.⁵⁵

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs war in der deutschsprachigen KJL ein Festhalten am vom Vater dominierten Familienmodell noch erkennbar. Die literarische Beziehung zum alleinverdienenden Vater wird in diesem Zeitraum eher harmonisch geschildert, auch wenn die Einengung der Familie durch die patriarchale Autorität weiterhin Thema ist. Die Literaturwissenschaft postuliert, dass diese schriftliche Bewahrung der beschaulichen Kernfamilie sich auf ein Verlangen zurückführen lässt, nach dem Krieg an Vertrautem – und damit Tröstlichem – festzuhalten.⁵⁶

Mit den 1960ern kam dieses Familien- und Vaterbild jedoch abhanden, insbesondere nach 1968 wurden in der KJL Tabus gebrochen. Die Probleme der Erwachsenen, und wie diese sich auf das Leben ihres Nachwuchses auswirken, rückten in den Fokus, kindliche Leser*innen wurden ernster genommen und Familie war nicht länger eine „heile, harmonische Idylle, [...] sondern [...] harte Wirklichkeit“⁵⁷. Gisela Bürki beobachtet, dass diese Entwicklung tendenziell mit einer negativen Darstellung von Vätern einherging – psychisch labile, autoritäre Patriarchen nahmen in der KJL der 1960er und 70er sehr viel häufiger Gestalt an als liebevolle, ermutigende Vaterfiguren (herrische Väter finden sich beispielsweise in *Der Sonntagsvater* [1973] von Eveline Hasler oder *Andere Kinder wohnen auch bei ihren Eltern* [1976] von Paul Maar). Mütter wurden oftmals gleichermaßen als unzufrieden und enttäuscht beschrieben. Werden sie in der Literatur nicht mehr auf ihr Dasein als ‚Hausfrau‘ reduziert und gehen einer

⁵⁵ Vgl. Nassen: Familienideologie in der Kinder- und Jugendliteratur des Dritten Reiches. S. 20 & 25–27.

⁵⁶ Vgl. Bürki: Wenn Kinderbuch-Väter sprechen. S. 48. Und: Vgl. Gansel: Entdramatisierung der Generationenkonflikte. S. 363.

⁵⁷ Bürki: Wenn Kinderbuch-Väter sprechen. S. 48.

beruflichen Tätigkeit nach, so wird ihnen vorgeworfen, dass in ihrer Abwesenheit der geregelte Familienalltag auseinanderbricht (dies geschieht beispielsweise in *Bärbel und ihre Brüder* [1957] von Elli Kühne). Daraus resultieren die Beschreibung trister Familienverhältnisse in der KJL, geprägt von mangelnder Empathie und geringem Entgegenkommen oder Verständnis der Eltern.⁵⁸ Die negative Stilisierung der Elternfiguren nahm zu, oftmals waren sie die Verursacher von Problemen und kaum fähig, sich um ihre Kinder zu kümmern.⁵⁹ Die damalige Gestaltung der Familien in der KJL kann damit zusammenhängen, dass Kinder, die während oder kurz nach dem Zweiten Weltkrieg das Licht der Welt erblickt hatten, in diesem Zeitrahmen nun erwachsen wurden und ihre Erfahrungen mit den eigenen Eltern zu Papier bringen und an deren Erziehungsmethoden Kritik üben wollten.⁶⁰

Laut Inge Wild markieren die 1980er in der KJL den Übergang von der „Befehlsfamilie“⁶¹, in welcher die Entscheidungen der Eltern nicht zu hinterfragen waren, zur positiver wahrgenommenen „Verhandlungsfamilie“⁶², in der Beschlüsse gemeinsam getroffen werden – beispielhaft ist hier Kirsten Boies *Mit Jakob wurde alles anders* (1986) zu nennen. Die Berufstätigkeit von Müttern wurde in der KJL immer mehr zu einer Selbstverständlichkeit, wenn ihnen ein „latent schlechtes Gewissen“⁶³ aufgrund ihrer Abwesenheit von Heim und Herd auch nicht erspart blieb. Autoritäres Verhalten vonseiten der Väter schwand immer mehr und war nur noch selten vertreten. Das Vaterbild wurde vor allem in der preisgekrönten KJL positiver – als zwar unvollkommen, aber bemüht – gezeichnet.⁶⁴ Väter finden sich langsam in ihrer neuen Situation als Hausmann, Ratgeber und guter Freund ein. Werden sie doch negativ dargestellt, wird, so Inge Cevela, für ihr Verhalten meist ein Grund genannt, der dieses vielleicht nicht zu entschuldigen, aber wenigstens zu erklären vermag (wie das etwa in Kirsten Boies *Mit Kindern redet ja keiner* [1990] der Fall ist).⁶⁵ Selbstverständlich spiegeln diese

⁵⁸ Vgl. Bürki: Wenn Kinderbuch-Väter sprechen. S. 48–49, 196–199 & 206. Und: Vgl. Minges: Patchworkfamilien. S. 34.

⁵⁹ Vgl. Steffens, Wilhelm: Familie, wie sie im (Kinder-)Buche steht. Familienszenen in aktuellen Kinderromanen. In: Ewers, Hans-Heino / Weil, Inge (Hg.): Familienszenen. Die Darstellung familialer Kindheit in der Kinder- und Jugendliteratur. Weinheim/München: Juventa 1999, S. 154–156. Und: Vgl. Minges: Patchworkfamilien. S. 33.

⁶⁰ Vgl. Bude: Die Metamorphosen des Ödipus. S. 270–274.

⁶¹ Wild, Inge: Wie Väter lernen zu „Müttern“. Aktueller Wandel von Familien- und Geschlechterrollen am Beispiel von Kirsten Boies „Mit Jakob wurde alles anders.“ In: Ewers, Hans-Heino / Weil, Inge (Hg.): Familienszenen. Die Darstellung familialer Kindheit in der Kinder- und Jugendliteratur. Weinheim/München: Juventa 1999, S. 133.

⁶² Wild: Wie Väter lernen zu „Müttern“. S. 133.

⁶³ Minges: Patchworkfamilien. S. 34.

⁶⁴ Vgl. Hajszan, Michaela: Das Vaterbild in der preisgekrönten Kinder- und Jugendliteratur in Österreich und Deutschland in den Jahren 1973 bis 1994. Diplomarbeit. Universität Wien 1995. S. 87. Und: Vgl. Cevela, Inge: „Vater sein dagegen sehr...“ Vaterbilder in der neueren Kinder- und Jugendliteratur (Teil I). In: Christlich-pädagogische Blätter 5 (1991), S. 236. Und: Wagerer, Gertie: Väter-Rollen vorwärts. Beobachtungen zur Darstellung des Vaters in neueren Kinderbüchern. In: 1000 und 1 Buch 2 (1995), S. 30.

⁶⁵ Vgl. Cevela, Inge: „Vater sein dagegen sehr...“ Vaterbilder in der neueren Kinder- und Jugendliteratur (Teil II). In: Christlich-pädagogische Blätter 6 (1991), S. 290–292.

Darstellungen nicht die damalige gesellschaftliche Wirklichkeit wider; sie reflektieren allerdings einen beginnenden sozialen Wandel, den die KJL bemerkte, zu befürworten schien und durch die Normalisierung in der Literatur wohl vorantreiben wollte – während sie andere, weniger wünschenswerte Erziehungspraktiken kritisierte. Kirsten Boies *Mit Jakob wurde alles anders* stellt die Schwierigkeit der Umstellung des Familienalltags differenziert dar, indem Geschlechterrollen umgekehrt werden und eine völlig neue Familiensituation nach anfänglichen Schwierigkeiten durch die Zusammenarbeit aller Beteiligten bewältigt werden kann.⁶⁶

Bürki resümiert zudem, dass in der KJL der 1980er die Kernfamilie als positives Beispiel und Gegensatz zur „unvollständigen, zerrütteten Halbfamilie mit alleinerziehenden Elternteilen“⁶⁷ erhalten blieb. Erst in den 1990ern drehte sich diese Wahrnehmung um, die bis dahin gelobte und bevorzugte Familienstruktur wurde als karikativer Gegensatz zur neuen, liberalen und toleranten Ein-Eltern-Familie etabliert. Weiters setzte sich die Tendenz fort, dass Geschlechterrollen nicht mehr unveränderlich festgeschrieben wurden, es schien aber insbesondere in der Kinderliteratur, als ob die Väter mit dieser Entwicklung wesentlich schlechter zurechtkämen als die Mütter. Männer kämpfen in der damaligen KJL eindeutig mehr mit der Umstellung und Neuaufteilung der Haushalts- und Erziehungsaufgaben als Frauen – gleichzeitig ringen sie mit dem zweischneidigen Schwert, dass ihre Kinder sich für sie schämen, wenn sie sich zu sehr von den bisher etablierten Gendernormen entfernen. Diese Themen werden in *Mit Jakob wurde alles anders* ebenfalls angesprochen.⁶⁸

Bei den Problemen, die sich aus diesen Umständen heraus ergaben, wird der Nachwuchs besonders in der Kinderliteratur zum/zur Berater*in der Eltern.⁶⁹ Herausforderungen werden nicht vertuscht, sondern angesprochen – und dann gemeinsam überwunden, wenn es Vätern auch schwerer fällt als Müttern, sich an die neuen Gegebenheiten zu gewöhnen.⁷⁰ In der Jugendliteratur der 1990er lässt sich insofern eine Differenz zur Kinderliteratur feststellen, da die Väter in ihr sich zwar stückweise ebenfalls von autoritärem Denken entfernen,⁷¹ Konflikte

⁶⁶ Vgl. Wild: Wie Väter lernen zu „Muttern“. S. 133–135.

⁶⁷ Bürki: Wenn Kinderbuch-Väter sprechen. S. 54.

⁶⁸ Vgl. Bürki: Wenn Kinderbuch-Väter sprechen. S. 51–54.

⁶⁹ Vgl. Wild: Wie Väter lernen zu „Muttern“. S. 138.

⁷⁰ Vgl. Minges: Patchworkfamilien. S. 31 & 218–220.

⁷¹ Vgl. Daubert, Hannelore: Von „jugendlichen“ Eltern und „erwachsenen“ Jugendlichen. Familienstrukturen und Geschlechterrollen in Schülerromanen der 80er und 90er Jahre. In: Ewers, Hans-Heino (Hg.): Jugendkultur im Adoleszenzroman. Weinheim/München: Juventa 1994, S. 53.

mit ablehnenden Patriarchen aber nach wie vor eine größere Rolle spielen als in der Kinderliteratur⁷² – wenn die Väter nicht einfach vollständig abwesend sind.⁷³

Anita Schilcher stellt fest, dass sich mit der Jahrtausendwende der Trend der unzuverlässigen, oft abgängigen Vaterfiguren von der Jugend- auf die Kinderliteratur ausweitete. Insbesondere biologische Väter werden in der Kinderliteratur dieser Zeit als streng und herablassend dargestellt, als unfähig oder schlichtweg unwillig, sich um den Nachwuchs zu kümmern.⁷⁴ Es fällt den Kindern zu, sich erwachsen zu verhalten und den Vater dabei zu unterstützen, seiner Verantwortung als Erziehungsberechtigter nachzukommen. Vor allem alleinerziehende Väter scheinen von Unsicherheit, Überforderung und Selbstzweifeln geprägt zu sein, wodurch sie in der KJL unreifer wirken als ihre vernünftigen Kinder. Denn es sind die Kleinen, die ihre Väter an Pünktlichkeit und Reinlichkeit erinnern müssen, während die Männer diesen alltäglichen Herausforderungen nur langsam Herr werden.⁷⁵ Lediglich in Ausnahmesituationen – wie im Falle der Arbeitslosigkeit – nähern sich die Väter ihren Kindern an.

In der Jugendliteratur hängen die Väter weniger einem veralteten Wertesystem nach, doch auch sie scheitern an der Herausforderung des Eltern-Seins und brauchen entweder die Hilfe ihrer Kinder, um diese doch noch zu bewältigen, oder werden aufgrund ihrer Fehlschläge von ihnen zurückgewiesen.⁷⁶ Die KJL der frühen 2000er legt ihr Augenmerk daher auf unzureichende Vaterfiguren, die den Anforderungen der sich verändernden Gesellschaft nicht gerecht werden.

In den Augen Tina Reiterts scheint erst die Kinder- und Jugendliteratur der 2010er eine Entwicklung in Richtung eines positiveren Vaterbildes anzustoßen. Alleinerziehende Väter, die aufgrund von Scheidung oder Tod der Mutter als alleiniger Elternteil fungieren müssen, zeigen sich der Situation gewachsen – zwar erhalten sie im Alltag nach wie vor Hilfe von ihren Kindern, das Verhältnis ist aber kein ungleiches mehr, sondern viel mehr ein ebenbürtiges, in dessen Zuge alle Familienmitglieder ihr eigenes Leben mitgestalten. Die Väter lernen, Verantwortung zu schultern, sie nehmen die Gefühle ihrer Kinder ernst und sind sowohl

⁷² Vgl. Hajszan: Das Vaterbild. S. 112–113.

⁷³ Vgl. Kaulen, Heinrich: Vom bürgerlichen Elternhaus zur Patchwork-Familie. Familienbilder im Adoleszenzroman der Jahrhundertwende und der Gegenwart. In: Ewers, Hans-Heino / Weil, Inge (Hg.): Familienszenen. Die Darstellung familialer Kindheit in der Kinder- und Jugendliteratur. Weinheim/München: Juventa 1999, S. 122.

⁷⁴ Vgl. Schilcher, Anita: Vater zu Besuch? Zum Vaterbild in der Kinder- und Jugendliteratur. In: JuLit 1/07 (2007), S. 27. Und: Vgl. Bürki: Wenn Kinderbuch-Väter sprechen. S. 55–56.

⁷⁵ Vgl. Minges: Patchworkfamilien. S. 130–132 & 149.

⁷⁶ Vgl. Schilcher: Vater zu Besuch? S. 26 & 28–30.

organisatorisch als auch emotional für sie da – wie es beispielsweise in Christian Dudas *Elke* (2015) geschieht.⁷⁷ Sind die Eltern noch ein Paar, wie in Frauke Angels und Julia Dürrs *Disco!* (2019), so ist der Vater dennoch eine positive Einflusskraft im Leben des Kindes: Er stellt sich hinter seinen Sohn und verteidigt dessen Interessen, selbst, wenn diese nicht stereotyp ‚männlich‘ sind.⁷⁸ Ähnlich modern wird ebenso der Vater in Poznanskis *Clara sammelt* (2021) porträtiert, der ein generell gutes Verhältnis zu seiner Tochter zu pflegen scheint und auch klassisch ‚weiblich‘ konnotierte Aufgaben wie das Annähen von Knöpfen übernimmt.⁷⁹ Eine Auflösung der strikten Gendernormen ist in der aktuellen Kinderliteratur also eindeutig zu erkennen.

In der Jugendliteratur bleiben traditionelle Kernfamilien mit abweisenden, alleinverdienenden Vätern laut Ricarda Freudenberg hingegen durchaus erhalten, um eine „erzählerische Funktion“⁸⁰ zu erfüllen. Das Familienmodell wird als solches zwar abgelehnt und lediglich genutzt, um seine eigene Antiquiertheit zu offenbaren. Bedrohliche, gar gewalttätige Väter dienen allerdings als Sprungbrett für die Charakterentwicklung der Kinder und Mütter, den Männern selbst wird jedoch kaum Möglichkeit zur persönlichen Entfaltung eingeräumt.⁸¹ Oft existieren weiters gleichzeitig negative und positive Familienbilder in einem Werk, um einer „heilen Welt“ ein „konträres Modell“⁸² gegenüberzustellen, wie das beispielsweise in Antonia Michaelis’ *Der Märchenerzähler* (2011) der Fall ist.⁸³

Es scheint, dass die Darstellung liebevoller Vaterfiguren in der Kinderliteratur eine wünschenswerte Realität manifestiert, in der sich beide Elternteile fürsorglich um ihren Nachwuchs kümmern können, während der gefühlskalte, brüske Vater der Jugendliteratur vor allem als *Plot Device* genutzt wird, um die Handlung voranzutreiben oder überhaupt erst entstehen zu lassen. So verursacht der gewalttätige, vernachlässigende Vater in Wolfgang Herndorfs *Tschick* (2010) genauso wie der verschwundene Vater in Cornelia Funkes *Reckless* (2010) die Entfaltung der Handlung, da ihre Söhne ohne ihre Abwesenheit nicht auf die Abenteuerreisen entfliehen würden, die ihre weitere Entwicklung vorantreiben. Auch in Isabel Abedis *Isola* (2007) ist es die Abwendung von einem Sohn, die maßgeblich zum Geschehen beiträgt, da das verlassene Kind zurückkehrt, um Rache zu nehmen. Ist die Beziehung zur Vaterfigur in der Jugendliteratur gut, wie beispielsweise in Kerstin Giers *Silber*-Trilogie (2013–

⁷⁷ Vgl. Reiter: Exotisch und engagiert. S. 34–35.

⁷⁸ Vgl. Angel, Frauke / Dürr, Julia: *Disco!* Wien: Jungbrunnen Verlag 2019.

⁷⁹ Vgl. Poznanski, Ursula / Hattenhauer, Ina: *Clara sammelt*. Wien: Edition Nilpferd ²2021.

⁸⁰ Freudenberg: Wenn alles auseinanderbricht. S. 90.

⁸¹ Vgl. Freudenberg: Wenn alles auseinanderbricht. S. 90–93.

⁸² Freudenberg: Wenn alles auseinanderbricht. S. 90.

⁸³ Vgl. Freudenberg: Wenn alles auseinanderbricht. S. 90.

2015), so agiert diese lediglich als eine Randfigur, die in einem positiven Licht erscheint. In welche Rollen sich der Vater in den Adoleszenzromanen Ursula Poznanskis einfindet, soll in den Kapiteln 4 und 5 näher erläutert werden.

3. Der Begriff der Adoleszenz und der Adoleszenzroman

Im Folgenden soll die Phase der Adoleszenz aus historischer sowie entwicklungspsychologischer Perspektive geschildert werden. Da diese Periode stark von Familien- und damit Vaterbildern geprägt ist, findet sich das Thema der Auseinandersetzung mit den eigenen Eltern sehr häufig in Adoleszenzromanen. Zu diesem Romantypus, sowie zur Dystopie im Adoleszenzroman (wie sie in Poznanskis *Eleria*-Trilogie Thema ist) werden im Folgenden ebenfalls Erläuterungen geboten.

3.1 Der Begriff der Adoleszenz

Der Begriff ‚Adoleszenz‘ ist in mehreren Forschungsrichtungen zentral und trägt jeweils verschiedene Bedeutungen. Historisch muss, wenn von Adoleszenz die Rede ist, auch über die ‚Jugend‘ gesprochen werden – denn mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts entdeckte die Jugendbewegung in Deutschland und Österreich ihre Macht und ihre Möglichkeiten. Adoleszente wollten nicht länger zwingend in die Fußstapfen ihrer Eltern treten, sie wollten stattdessen neue Wege gehen und wurden dadurch einerseits zu Hoffnungstragenden für die Zukunft, andererseits zu einer Bedrohung für das aktuelle Regime. Vor dem Ersten Weltkrieg fanden sich Jugendliche in Organisationen und Gruppen zusammen, deren Ziel es vor allem war, sich dem Joch des bürgerlichen Lebens zu entziehen, was den Einfluss der Eltern auf ihre Kinder erheblich schwächte.⁸⁴ Dies ging, wie in Kapitel 2.1 anhand des Expressionismus gezeigt wurde, Schulter an Schulter mit einem Generationenkonflikt einher – und mit einer Begeisterung für Umbrüche, die in eine Befürwortung des Ersten Weltkriegs überging. Laut Frank Trommler sah die Jugend im Krieg „den Ausbruch aus dem bürgerlich-zivilisatorischen Alltag“⁸⁵ und zog mit ihrem Tatendrang den Rest Deutschlands und Österreichs mit.⁸⁶ Nach 1918 ging ein Teil dieses Optimismus verloren, Jugendliche waren jedoch immer noch darauf aus, den Fortschritt voranzutreiben. Im Nationalsozialismus wurden so gut wie alle Jugendbewegungen in die Hitlerjugend eingegliedert – wohl um die „Unruhe, Offenheit und Veränderungsbereitschaft“,⁸⁷ die von ihnen ausging, zu unterbinden.⁸⁸ Seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs sind direkte Nachfolger der originalen Jugendbewegungen kaum mehr

⁸⁴ Vgl. Koebner, Thomas / Janz, Rolf-Peter / Trommler, Frank: Vorwort. In: Koebner, Thomas / Janz, Rolf-Peter / Trommler, Frank (Hg.): „Mit uns zieht die neue Zeit“. Der Mythos Jugend. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 9–12. Und: Vgl. Völpel: Bilder jüdischen Familienlebens. S. 89.

⁸⁵ Trommler, Frank: Mission ohne Ziel. Über den Kult der Jugend im modernen Deutschland. In: Koebner, Thomas / Janz, Rolf-Peter / Trommler, Frank (Hg.): „Mit uns zieht die neue Zeit“. Der Mythos Jugend. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 18.

⁸⁶ Vgl. Trommler: Mission ohne Ziel. S. 17–18.

⁸⁷ Koebner/Janz/Trommler: Vorwort. S. 11.

⁸⁸ Vgl. Koebner/Janz/Trommler: Vorwort. S. 10–11.

aufzufinden, die Jugend gewann als zentrale Gruppe der Bevölkerung allerdings an Gewicht. Umso problematischer sieht es Trommler daher, dass sich die Politik mit den siebziger Jahren auf eine „*Verhinderung* von Jugend verlagert hat [Kennzeichnung im Original]“⁸⁹. Die „moderne Leistungsgesellschaft“⁹⁰ will den Freiraum der Jugend einschränken und verschenkt dadurch deren Potenzial. Die Ideale, welche von Adoleszenten und Jugendlichen zu Beginn des 20. Jahrhunderts vertreten wurden (wie etwa der Wille zum Wandel), sind aber in der heutigen Gesellschaft immer noch zu spüren.⁹¹

In der Entwicklungspsychologie wurde der Begriff der Adoleszenz im amerikanischen Raum bereits 1904 im Werk *Adolescence* von G. Stanley Hall verwendet. Charlotte Bühler brachte ihn 1929 in der deutschsprachigen Forschung auf und beschrieb damit eine Phase nach der Pubertät. Die genaue Definition der ‚Adoleszenz‘ löste im entwicklungspsychologischen Diskurs seit den späten 1950ern heftige Diskussionen aus,⁹² deren Wiedergabe den Rahmen der vorliegenden Arbeit übersteigen würde. Hier soll Adoleszenz nun als eine seelische sowie soziale Entwicklung, die parallel zur Pubertät (also der körperlichen, biologischen Reifung von Jugendlichen) verläuft, definiert werden. Dabei gehen psychische und gesellschaftliche Prozesse Hand in Hand. Adoleszente Menschen, die sich etwa im Alter von 12 bis 25 Jahren befinden,⁹³ setzen sich mit Selbstfindung, mit dem Übergang zur Welt der Erwachsenen und mit ihren eigenen Hoffnungen, Zielen und Wünschen auseinander.⁹⁴ Die Lebensphase der Adoleszenz wird dabei als ebenso einschneidend wie die ersten drei Lebensjahre eines Menschen eingeschätzt, da sich während ihres Hergangs Persönlichkeiten ausbilden und stabilisieren. Gerne wird die Adoleszenz auch als „zweite Chance“⁹⁵ bezeichnet, als Möglichkeit, die Kindheit hinter sich zu lassen und neue Lebenswege auszuprobieren.⁹⁶ Die

⁸⁹ Trommler: Mission ohne Ziel. S. 19.

⁹⁰ Trommler: Mission ohne Ziel. S. 19.

⁹¹ Vgl. Trommler: Mission ohne Ziel. S. 19–20. Und: Vgl. Koebner/Janz/Trommler: Vorwort. S. 12.

⁹² Vgl. King, Vera: Die Entstehung des Neuen in der Adoleszenz. Individuation, Generativität und Geschlecht in modernisierten Gesellschaften. Wiesbaden: Springer 2013. S. 30–33.

⁹³ Im 21. Jahrhundert wird der Zeitraum für die Adoleszenz in Europa etwa für das Alter von 12 bis 25 Jahren festgelegt – in anderen Säkula und Gebieten können diese Grenzen aufgrund von differierenden gesellschaftlichen und physischen Richtlinien verschieden gesetzt werden. (Vgl. Gansel, Carsten: Der Adoleszenzroman. In: Wild, Reiner / Brunken, Otto (Hg.): Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. Stuttgart: Metzler 2008, S. 361.)

⁹⁴ Vgl. Diem-Wille, Gertraud: Psychoanalytic Perspectives on Puberty and Adolescents: The Inner World of Teenagers and their Parents. Oxfordshire: Routledge 2021. S. 2. Und: Vgl. Gansel: Der Adoleszenzroman. S. 360–361.

⁹⁵ Gansel, Carsten: Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Störung – Adoleszenz und Literatur. In: Gansel, Carsten (Hg.): Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Aufstörung: Bilder von Adoleszenz in der deutschsprachigen Literatur. Heidelberg: Winter 2011, S. 32.

⁹⁶ Vgl. Gansel: Zwischenzeit. S. 32–33.

Unterschiede im Ablauf können dabei zwischen verschiedenen Personen enorm sein, die Entwicklungsvorgänge sind so individuell wie die jungen Menschen selbst.⁹⁷

Eindeutig geprägt ist die Adoleszenz von der Suche nach dem eigenen Platz in der Welt, von Veränderungen, Neuanfängen und dem Abschied von den Eltern. Zentral sind im Laufe dieser Vorgänge die Fragen: „*Wie bin ich? [...] Wie möchte ich sein? [...] Für wen hält man mich?* [Kennzeichnung im Original]“⁹⁸ Im Gegenteil zu Adoleszenzromanen, in denen die jugendlichen Protagonist*innen häufig Abenteuer erleben (wie im nachfolgenden Kapitel 3.2 noch genauer erklärt wird), ringen in der Realität viele adoleszente Menschen mit dem Erwachsenwerden: Sie wünschen es herbei und fürchten es doch gleichzeitig, oft wird diese Phase von einer Sehnsucht nach der eigenen Kindheit begleitet.⁹⁹ Diese Identitätssuche kann zu einer Krise werden, die eigenen körperlichen und mentalen Veränderungen können abgelehnt, als bedrohlich und verlustreich empfunden werden. Die Erkundung des eigenen Selbst muss dabei kein aktiver, reflexiver Prozess sein, vielmehr agieren viele Jugendliche ohne nachzudenken, sie versuchen sich an diversen Verhaltensmustern und Modifikationen ihres Äußeren. Selbstfindung verläuft ferner „von *außen nach innen* [Kennzeichnung im Original]“¹⁰⁰; nach einer Anpassung der Äußerlichkeiten, von Kleidung und Frisur, wird die Aufmerksamkeit auf die eigenen Fertigkeiten und Wesensmerkmale verlagert. Adoleszente wollen einem (Vor-)Bild entsprechen oder sich diesem wenigstens annähern – misslingt dies, verursacht der Fehlschlag innere Anspannung, Unruhen, innere Krisen und neue Entdeckungen, eventuell auch die Rückkehr zu bereits abgelegtem Benehmen, sind ständige Begleiter dieser Entwicklungsperiode.¹⁰¹

Die Zugehörigkeit zu einer Gruppe ist in der Adoleszenz von besonderer Wichtigkeit, da alle Jugendlichen einen ähnlichen Prozess durchleben und sich als Freund*innen gegenseitig unterstützen können. Wird die elterliche Autorität in diesem Alter zurückgewiesen, unterwerfen sich junge Menschen stattdessen dem Druck ihrer *Peer Group* und passen ihren Kleidungs- und Kommunikationsstil sowie ihre Freizeitaktivitäten entsprechend an. „Jugend hat sich zu allen Zeiten Räume wie Zeichen schaffen müssen, die zunächst nur von ihnen selbst begehbar und

⁹⁷ Vgl. Diem-Wille: *Psychoanalytic Perspectives*. S. 3. Und: Vgl. Gansel: *Entdramatisierung der Generationenkonflikte*. S. 354.

⁹⁸ Schenk-Danzinger, Lotte: *Entwicklungspsychologie*. Völlig neu bearbeitet von Karl Rieder. Wien: öbvht Verlag 2006. S. 284.

⁹⁹ Vgl. Diem-Wille: *Psychoanalytic Perspectives*. S. 129. Und: Vgl. Schenk-Danzinger: *Entwicklungspsychologie*. S. 268.

¹⁰⁰ Schenk-Danzinger: *Entwicklungspsychologie*. S. 284.

¹⁰¹ Vgl. Diem-Wille: *Psychoanalytic Perspectives*. S. 130–131. Und: Vgl. Schenk-Danzinger: *Entwicklungspsychologie*. S. 268–269 & 284–285. Und: Vgl. Gansel: *Entdramatisierung der Generationenkonflikte*. S. 355.

verstehbar waren“¹⁰², so Carsten Gansel – Jugendliche bemühen sich auf diese Weise, Abstand von Autoritätspersonen zu gewinnen. Es dauert in einer modernen Gesellschaft allerdings meist nicht lange, bis „die Zeichen entschlüsselt und die Codes geknackt“¹⁰³ werden und die neomodische Strömung der Allgemeinheit zugänglich wird. Schon seit den frühen 2000ern haben Soziolog*innen dieses Phänomen beobachtet, das auf den ersten Blick wie ein „Jugendlichkeitswahn“¹⁰⁴ scheint, die Ursachen sind jedoch auf das sich verändernde Verhältnis der Generationen zueinander zurückzuführen. Patriarchale Gesellschafts- und Geschlechterrollen werden immer deutlicher aufgelöst; Jugendliche holen mithilfe der Technik den Erfahrungsvorsprung der Eltern ein; die klaren Grenzen zwischen Jugend und Erwachsenenalter verschwimmen aufgrund der Abweichungen von traditionellen Lebensentwürfen, eine schnelle Ausbildung, junge Heirat und frühe Schwangerschaft sind nicht länger die Norm.¹⁰⁵

Ebenfalls sehr starken Einfluss auf die Erfahrung der Adoleszenz nimmt die Beziehung der Jugendlichen zu ihren Eltern. Selbst wenn Jugendliche sich von ihren Erziehungsberechtigten lösen wollen, bleiben sie diesen „auf eine neue Weise zugleich *verbunden* [Kennzeichnung im Original]“¹⁰⁶. So könnte es sein, dass die Jugendlichen sich möglichst intensiv von den Eltern abgrenzen möchten und keinesfalls den gleichen Beruf wie sie ausüben wollen – oder im Gegenteil, dass sie von deren Interessen und Leidenschaften inspiriert sind und ähnliche Ziele erreichen möchten. Und auch die Paarbeziehung zwischen den Eltern kann ein positives oder negatives Vorbild für die Jugendlichen sein – was die Eltern gemeinsam erreicht haben, kann inspirierend oder abschreckend wirken. Das bedeutet aber nicht zwingend, dass adoleszente Menschen das Verhalten ihrer Eltern übernehmen, lediglich dass sie sich damit auseinandersetzen und es reflektieren. Das Verhältnis zu den Eltern beeinflusst überdies, wie das Handeln der *Peer Group* bewertet wird, inner- und außerfamiliale Prozesse wirken wechselseitig aufeinander ein.¹⁰⁷

Besonders in der Adoleszenz von Jungen spielen weiters abwesende oder abweisende Väter eine einschneidende Rolle: Ein präsenter Vater kann speziell für das Selbstwertgefühl eines Sohnes ausschlaggebend sein, da „adoleszente Söhne sich umso mehr mit dem Vater

¹⁰² Gansel: Entdramatisierung der Generationenkonflikte. S. 356.

¹⁰³ Gansel: Entdramatisierung der Generationenkonflikte. S. 356.

¹⁰⁴ Gansel: Entdramatisierung der Generationenkonflikte. S. 356.

¹⁰⁵ Vgl. Diem-Wille: Psychoanalytic Perspectives. S. 140–141. Und: Schenk-Danzinger: Entwicklungspsychologie. S. 284–285. Und: Vgl. Gansel: Entdramatisierung der Generationenkonflikte. S. 355–357. Und: Vgl. Gansel, Carsten: Adoleszenz und Adoleszenzroman als Gegenstand literaturwissenschaftlicher Forschung. In: Zeitschrift für Germanistik 14/1 (2004), S. 132.

¹⁰⁶ King: Die Entstehung des Neuen in der Adoleszenz. S. 124.

¹⁰⁷ Vgl. King: Die Entstehung des Neuen in der Adoleszenz. S. 124–129.

identifizieren, je stärker sie ihn als Unterstützung, Hilfe und Anerkennung gebend erleben“¹⁰⁸. Haben die Söhne hingegen Schwierigkeiten damit, die eigene Männlichkeit zu definieren, entscheiden sie sich häufiger für normwidriges Verhalten, um die eigene Unsicherheit zu kompensieren.¹⁰⁹ Auch wie stark hegemoniale Männlichkeit im Umkreis der adoleszenten Jungen etabliert ist und gepredigt wird, wirkt sich auf das Sozialverhalten der Jugendlichen aus. Zwar haben die „partiellen Aufhebungen der Geschlechterpolarisierungen“¹¹⁰ im Laufe des 20. Jahrhunderts neue Bilder von Männlichkeit und Väterlichkeit geschaffen, diese stellen aber für Heranwachsende nicht nur eine Chance, sondern auch eine Herausforderung dar: Besonders junge Männer, die – aus diversen Gründen – mit Rückschlägen im Bereich der Anerkennung ihrer Männlichkeit zu kämpfen haben (die sich selbst beispielsweise als ‚zu schwach‘ oder ‚nicht cool genug‘ wahrnehmen), sind geneigter, sich von modernen Maskulinitätsentwürfen ab- und hegemonialen Modellen zuzuwenden und in diese Richtung zu überkompensieren.¹¹¹

Zudem sind es nicht nur die Eltern, die Einfluss auf ihre adoleszenten Kinder ausüben – umgekehrt können Jugendliche auf ihre Erziehungsberechtigten einwirken, indem sie diese etwa „mit der eigenen Begrenztheit, mit uneingelösten Wünschen, Identitätsprojekten und Lebensthemen [konfrontieren]“¹¹². Dadurch kann das eingespielte Gleichgewicht in der Familie gestört werden. Eine Anpassung an die neue Situation ist erforderlich, was insbesondere schwierig sein kann, wenn die Eltern in ihrer eigenen Adoleszenz aktiv eingeschränkt wurden. Die Krise der Heranwachsenden kann damit zu einer Krise für die ganze Familie werden.¹¹³

Die Adoleszenz ist also eine heterogene Phase des Übergangs und der Veränderung, die je nach Forschungsrichtung anders definiert und wahrgenommen wird, voller Verunsicherung, dem Reiz des Unbekannten und gleichzeitig dem Wunsch, sich auf Altvertrautes (und insbesondere die Liebe der Eltern) verlassen zu können. Mangelt es an einer positiven Beziehung zu Vater oder Mutter, kann das den Entwicklungsprozess der Jugendlichen verkomplizieren – die so entstehenden Krisen des Erwachsenwerdens sind ein zentrales Thema des Adoleszenzromans (auf den im kommenden Kapitel 3.2 nun eingegangen werden soll) und der Jugendthriller Ursula Poznanskis. Die Hauptakteur*innen in ihren hier später untersuchten Werken rangieren im Alter zwischen 16 und 20 Jahren, fallen also genau in die Phase der Adoleszenz hinein und sind mit einem komplexen Verhältnis zu den eigenen Eltern und

¹⁰⁸ King: Die Entstehung des Neuen in der Adoleszenz. S. 144.

¹⁰⁹ Vgl. King: Die Entstehung des Neuen in der Adoleszenz. S. 142–144.

¹¹⁰ King: Die Entstehung des Neuen in der Adoleszenz. S. 270.

¹¹¹ Vgl. King: Die Entstehung des Neuen in der Adoleszenz. S. 270.

¹¹² King: Die Entstehung des Neuen in der Adoleszenz. S. 139.

¹¹³ Vgl. King: Die Entstehung des Neuen in der Adoleszenz. S. 140–141.

insbesondere dem Vater konfrontiert. Inwiefern dies ihr Verhalten beeinflusst, soll in Kapitel 6 genauer analysiert werden.

3.2 Der Adoleszenzroman

Im Adoleszenzroman werden die eben beschriebenen Prozesse der Identitätsfindung und die Schwierigkeiten, die damit einhergehen, genauer thematisiert. Wichtigstes Merkmal des Adoleszenzromans ist eine jugendliche Hauptfigur, die jeden Geschlechts sein kann – die Vorstellung von Protagonistinnen ist allerdings vor allem für den modernen und postmodernen Adoleszenzroman eine ausschlaggebende Entwicklung.¹¹⁴ Der Prozess der Identitätssuche steht im Mittelpunkt und ist nicht auf die Pubertät begrenzt, sondern kann vor ihr beginnen und/oder nach ihrem Abschluss aufhören. Häufig müssen sich die jugendlichen Hauptfiguren einer „existenziellen Erschütterung“¹¹⁵ stellen oder befinden sich in einer „tiefgreifenden Identitätskrise“¹¹⁶; im postmodernen Adoleszenzroman kann jedoch auch das Gegenteil der Fall sein, Charaktere erkennen Chancen und neue Wege und erkunden diese voller Begeisterung. Grundsätzlich steht das „Spannungsverhältnis zwischen Individuation und sozialer Integration in einer eigenständigen Lebensphase“¹¹⁷ im Fokus der Handlung. Quellen von Konflikten und Konfrontationen sind meist: die Entwicklung eigener Wertevorstellung und die damit verbundene Ablösung von den Eltern und von politischer Kontrolle; die Erweiterung und Ausbildung eigener Sozialbeziehungen; erste sexuelle Kontakte sowie das Ablehnen oder Akzeptieren einer sozialen Rolle.¹¹⁸

Als ‚erster‘ Adoleszenzroman des deutschsprachigen Raumes wird häufig Goethes *Die Leiden des jungen Werther* (1774) genannt, wirklich Fahrt nahm dieser Romantypus allerdings

¹¹⁴ Protagonisten des Adoleszenzromans waren lange Zeit ausschließlich männlich, da das Thema der Identitätsfindung an Geschlechterrollen geknüpft war – die Entdeckung der eigenen Autonomie konnte glaubwürdig nur an maskulinen Charakteren demonstriert werden. Der Lebensweg für junge Frauen war im 19. und frühen 20. Jahrhundert eindeutig vorgegeben (Liebe, Heirat, Kinder), sodass die sogenannte Backfischliteratur, die weibliche Protagonistinnen in den Fokus stellte, lediglich als Familien- oder Liebesroman, nicht aber als Adoleszenzroman klassifiziert werden kann. Erst emanzipatorische Strömungen in der Mädchenliteratur der 1970er und 80er regten Romane an, die sich mit der weiblichen Adoleszenz auseinandersetzten. (Vgl. Ewers, Hans-Heino: Der Adoleszenzroman als jugendliterarisches Erzählmuster (1992). In: Ewers, Hans-Heino (Hg.): Literaturanspruch und Unterhaltungsabsicht. Studien zur Entwicklung der Kinder- und Jugendliteratur im späten 20. und frühen 21. Jahrhundert. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH 2013, S. 200–201.)

¹¹⁵ Gansel: Der Adoleszenzroman. S. 362.

¹¹⁶ Gansel: Der Adoleszenzroman. S. 362.

¹¹⁷ Gansel: Der Adoleszenzroman. S. 362.

¹¹⁸ Vgl. Gansel: Der Adoleszenzroman. S. 361–362. Und: Vgl. Conrad, Maren: The Quantified Child. Zur Darstellung von Adoleszenz unter den Bedingungen der Digitalisierung in der aktuellen Kinder- und Jugendliteratur. In: Hauptmann, Kilian / Hennig, Martin / Krah, Hans (Hg.): Narrative der Überwachung. Typen, mediale Formen und Entwicklungen. Berlin: Peter Lang 2020, S. 92. Und: Vgl. Gansel: Entdramatisierung der Generationenkonflikte. S. 359. Und: Vgl. Gansel: Adoleszenz und Adoleszenzroman. S. 141.

erst im 20. Jahrhundert auf.¹¹⁹ Seine Durchsetzung vollzog sich unter anderem erst deswegen so spät, da lange Zeit angenommen wurde, dass das Sprechen über Krisen diese verschlimmern würde,¹²⁰ was gewiss auch dem Umstand geschuldet war, dass einige Suizide in direkten Zusammenhang mit der Lektüre des *Werthers* gebracht wurden.¹²¹ Die Bezeichnung ‚Werther-Effekt‘ wurde in den 1970ern vom Soziologen David Phillips eingeführt und hat sich bis heute als Bezeichnung für die „Nachahmungen medial vermittelter Suizide“¹²² gehalten.

Erst um 1900 konnte sich der Adoleszenzroman langsam etablieren – als Beispiel sei etwa Hermann Hesses Werk *Demian. Die Geschichte einer Jugend* von 1917 anzuführen. Stand damals noch der Bruch mit der bürgerlichen Gesellschaft und der unlösbare Konflikt mit dem Vater als Thema des klassischen Adoleszenzromans im Zentrum, ging es zur Mitte des 20. Jahrhunderts im modernen Adoleszenzroman um den Freiheitskampf der Jugend, die der erdrückenden, fantasielosen Erwachsenenwelt entkommen wollte. Bis in die 1970er unterlagen die jugendlichen Charaktere häufig den Erwachsenen, der Vater-Sohn-Konflikt des Expressionismus wurde nach dem Zweiten Weltkrieg ebenfalls kurzfristig wiederbelebt, erst mit den 1980ern und der Etablierung des postmodernen Adoleszenzromans wurde der Generationenkonflikt gemildert.¹²³ In den nun erscheinenden Werken (wie in Christian Trautmanns *Die Melancholie der Kleinstädte* [1990]) ging es nicht länger um die Suche nach der Identität, sondern um den Reiz von Aufregung, Abenteuer und Erlebnissen. Mit den 1990ern floss die Adoleszenzliteratur in die sogenannte ‚Popliteratur‘ über, die sich thematisch wieder mehr am modernen Adoleszenzroman orientierte – hier wurden unter anderem Politik, der Abschied von der Kindheit und ein Mangel an Orientierung angesprochen.¹²⁴ Interessant ist in deutschsprachigen Adoleszenzromanen zudem die Spaltung Deutschlands in die BRD und die DDR: In Adoleszenzromanen der DDR ging es weniger um die Erprobung von Grenzen und die Bewältigung von Krisen (wie das in westlicheren Teilen Europas der Fall war), sondern viel mehr um die Erfahrung von Beengung und Einschränkung, die zweifelsohne mit den Lebensumständen in dem herrschenden politischen System zusammenhing.¹²⁵

¹¹⁹ Vgl. Gansel: Der Adoleszenzroman. S. 362. Und: Vgl. Ewers: Der Adoleszenzroman als jugendliterarisches Erzählmuster. S. 197.

¹²⁰ Vgl. Ewers: Der Adoleszenzroman als jugendliterarisches Erzählmuster. S. 198–199.

¹²¹ Vgl. Ziegler, Wolfram / Hegerl, Ulrich: Der Werther-Effekt. Bedeutung, Mechanismen, Konsequenzen. In: *Nervenarzt* 73 (2002), S. 41.

¹²² Ziegler/Hegerl: Der Werther-Effekt. S. 42.

¹²³ Vgl. Gansel: Der Adoleszenzroman. S. 367–368. Und: Vgl. Ewers: Der Adoleszenzroman als jugendliterarisches Erzählmuster. S. 198. Und: Vgl. Gansel: Entdramatisierung der Generationenkonflikte. S. 358–359.

¹²⁴ Vgl. Gansel: Der Adoleszenzroman. S. 369–373. Und: Vgl. Gansel: Zwischenzeit. S. 39–40.

¹²⁵ Vgl. Gansel: Der Adoleszenzroman. S. 373–377.

Ferner war über die Jahre der Entwicklung des Adoleszenzromans oft nicht offensichtlich, ob er der Jugend- oder Allgemeinliteratur zugeordnet werden sollte. Es gab keine eindeutige Zielgruppe für dieses Genre und der Adoleszenzroman wurde sowohl in Kinder- und Jugendbuch- als auch in Belletristikverlagen veröffentlicht, je nachdem, wie stark man sich an damals aktuelle Jugendtrends annäherte. Eine Unterscheidungsmöglichkeit zwischen ‚erwachseneren‘ und ‚jugendlicheren‘ Adoleszenzromanen nennt der Germanist Hans-Heino Ewers: dass der jugendliterarische Adoleszenzroman nämlich eine eher optimistische Sicht auf das Leben vermittelt („mag dieser Optimismus auch noch so versteckt sein“¹²⁶), während im erwachseneren Adoleszenzroman „der vollendete Pessimismus, die radikale Negativität, die absolute Schwarzzeichnung denkbar [ist]“¹²⁷. Seit den 1990ern hat sich überdies eine Strömung in Richtung von *All-Age*-Romanen entwickelt, die von Leser*innen jeden Alters genossen werden können.¹²⁸

Die Entwicklung des Vaters in der KJL sowie in der Allgemeinliteratur der Vergangenheit wurde in Kapitel 2.2 bereits ausführlich geschildert. Speziell im Adoleszenzroman des frühen 20. Jahrhunderts wird er als tyrannische Macht dargestellt, als Patriarch, der insbesondere den jugendlichen Sohn einengen und über ihn befehlen will – und der so zum Hindernis wird, das der junge Protagonist überwinden muss. Dieses Bild veränderte sich nur langsam: In der Adoleszenzliteratur der 2000er zeigt sich die Tendenz, dass Jugendliche ihren Eltern nicht länger unterworfen sind, sondern stattdessen zu gleichberechtigten Partner*innen werden, die Mitsprache- und Entscheidungsrechte haben. Diese Konstellation bringt selbstverständlich ihre eigenen Schwierigkeiten mit sich, da Jugendliche hiermit zwar mehr Unabhängigkeit erhalten, allerdings auch Einblick in die Probleme der Erwachsenen gewinnen.¹²⁹ Sie sind „in die eigene Freiheit entlassen und [müssen] sich in ihr bewähren.“¹³⁰ Beispielhaft aufgearbeitet wird dieses Dilemma in Martina Wildners Adoleszenzroman *Grenzland* (2009). Greifen die Eltern einschränkend in das Leben ihrer adoleszenten Kinder ein, kann das ihre Entwicklung negativ beeinflussen – völliges Desinteresse ist für den Nachwuchs aber ebenso schwer zu verkraften.¹³¹

¹²⁶ Ewers: Der Adoleszenzroman als jugendliterarisches Erzählmuster. S. 200.

¹²⁷ Ewers: Der Adoleszenzroman als jugendliterarisches Erzählmuster. S. 200.

¹²⁸ Vgl. Gansel: Der Adoleszenzroman. S. 363–365. Und: Vgl. Ewers: Der Adoleszenzroman als jugendliterarisches Erzählmuster. S. 199.

¹²⁹ Vgl. Gansel: Entdramatisierung der Generationenkonflikte. S. 365–367.

¹³⁰ Gansel: Entdramatisierung der Generationenkonflikte. S. 367.

¹³¹ Vgl. Gansel: Entdramatisierung der Generationenkonflikte. S. 366–368. Und: Vgl. Gansel: Adoleszenz und Adoleszenzroman. S. 140.

Der Adoleszenzroman setzt sich also mit jenen jungen Menschen auseinander, die das Erwachsenwerden als Herausforderung erleben und es durch die Bewältigung von Abenteuern schlussendlich meistern – oder wenigstens Fortschritte dabei machen. Das Entdecken der eigenen Identität hängt wesentlich von der Abgrenzung von anderen ab, ein Prozess, in dem das gesellschaftliche Umfeld eine große Rolle spielt. Trotz der Linderung der Generationenkonflikte, die sich in den letzten Jahren gezeigt hat, ist die Ablösung der Jugendlichen von ihren Eltern nach wie vor ein zentrales Thema. Welche Vaterfiguren in den Adoleszenzromanen Ursula Poznanskis in Erscheinung treten und wie diese sich im Vergleich zu bisherigen literaturhistorischen Schemata verhalten, soll in Kapitel 5 evaluiert werden.

3.3 Dystopie im Adoleszenzroman

Der dystopische Adoleszenzroman stellt eine Sonderform des Adoleszenzromans dar, da in ihm nicht nur die Identitätsfindung der Protagonist*innen im Zentrum steht, sondern auch das Erkunden einer neuen, negativ gestalteten Zukunft. Er will „aus einem konstruierten *Morgen* auf ein erlebtes *Heute* blicken“¹³² und oft Gesellschaftskritik üben. Unterschieden werden können regressive und progressive Dystopien: Die regressive Dystopie zeichnet sich durch einen Mangel an Technologie und eine Rückversetzung in mittelalterlich anmutende Umstände aus, die progressive Dystopie nutzt futuristische Technik und Erfindungen, die so in der Gegenwart (noch) nicht vorstellbar sind – in einigen Fällen, wie etwa in der *Panem*- oder der *Eleria*-Trilogie, ergibt sich zudem eine Mischform aus beiden Möglichkeiten.¹³³ Aktuelle Formen der Dystopie sind die „Apokalypse oder Katastrophenerzählung“¹³⁴, angelehnt an gesellschaftliche Ängste bezüglich des Zustandes der Natur, die „Gesellschaftsdystopie“¹³⁵, die sich oft mit gegenwärtigen sozialen (auch als bedrohlich empfundenen) Entwicklungen auseinandersetzt, und teilweise die „Science Fiction“¹³⁶, welche insbesondere die menschliche Beziehung zur Technologie und technologischem Fortschritt thematisiert. Utopische Welten sind seltener geworden, was unter anderem mit einem „Misstrauen gegenüber kollektiven Ordnungs- und Glücksversprechen“¹³⁷ sowie einem Hinstreben zum Individualismus zu

¹³² Kalbermatten, Manuela: Junge Frauen als ambivalente Vorbildfiguren in Future-Fiction für Jugendliche. In: Stauffer, Isabelle / Dziudzia, Corinna / Tatzel, Sebastian (Hg.): Utopien und Dystopien. Historische Wurzeln und Gegenwart von Paradies und Katastrophe. Bielefeld: Aesthesis Verlag 2022, S. 64.

¹³³ Vgl. Schweikart, Ralf: Nur noch kurz die Welt retten. Dystopien als jugendliterarisches Trendthema. In: kjl & m. Kein Ort. Niemals? Endzeitstimmung und Dystopie als Themen der Kinder- und Jugendliteratur 64 (2012), S. 6.

¹³⁴ Kalbermatten, Manuela: „The world may need you one day“. Kulturkritik, Identität und Geschlecht in aktueller Future Fiction für Jugendliche. In: Kriegleder, Wynfried / Loidl, Sonja / Seibert, Ernst / Lex, Heidi (Hg.): Jugendliteratur im Kontext von Jugendkultur. Wien: Praesens Verlag 2016, S. 161.

¹³⁵ Kalbermatten: „The world may need you one day“. S. 162.

¹³⁶ Kalbermatten: „The world may need you one day“. S. 162.

¹³⁷ Kalbermatten: „The world may need you one day“. S. 163.

begründen ist. Trotz ihrer mahnenden Funktion inkludieren Dystopien für Jugendliche aber auch immer utopische Aspekte, die als Werte und Überzeugungen meist von den Protagonist*innen vertreten werden.¹³⁸

Typisches Merkmal der dystopischen Jugendliteratur ist weiters die Fremdbestimmung durch den Staat: Die Entindividualisierung soll gewährleisten, dass die Menschen nur dem System dienen und keine eigenständigen Ideen verwirklichen.¹³⁹ Zudem gibt es häufig eine Zweiteilung der dystopischen Welt – den kultivierten, sicheren, überwachten Raum einerseits und die wilde, ungezähmte, zu Anfang bedrohlich wirkende Natur andererseits. Durch unvorhergesehene Ereignisse können die Protagonist*innen gezwungen werden, den ihnen bekannten Raum zu verlassen und zu fliehen. In der neuen, zunächst unbekannten Umgebung verstecken sich oftmals Rebell*innen oder anderweitige Feind*innen des Staatssystems, auf deren Hilfe die Hauptfiguren angewiesen sind. Die Anpassung an die neue Welt – die Grenzüberschreitung – bewirkt nicht nur eine räumliche, sondern auch eine persönliche Veränderung unter den Charakteren; sie müssen sich anpassen und neu orientieren, ihr Weltbild, ihre Wünsche und Ängste können sich vollkommen verändern oder erst jetzt wirklich zutage treten.¹⁴⁰ Dieser Veränderungsprozess geht mit der Selbstfindung in der Adoleszenz einher. Schlussendlich kommt es meist zu einer Auflehnung der Held*innen gegen das System, seltener versuchen sie, ihre Rolle in dieser Welt zu finden und mit der Gesellschaft umzugehen, anstatt sie zu verändern.

Häufig gemein sind dystopischen Adoleszenzromanen außerdem Geschlechterdichotomien.¹⁴¹ Frauen sind in diesen Zukunftswelten oft stark gefährdet, ihre Handlungsräume werden eingeschränkt und die Drohung von Gewalt und Machtlosigkeit vergegenwärtigt.¹⁴² Lehnen sie sich gegen die Regierung auf, geraten sie oft „ins Fadenkreuz“¹⁴³ derselben – was auch im Laufe der *Eleria*-Trilogie geschieht, nachdem es der Protagonistin gelingt, einem Attentat zu entkommen und sie zu enthüllen beginnt, welche Beweggründe dahinterstanden. In

¹³⁸ Vgl. Kalbermatten: „The world may need you one day“. S. 161–163.

¹³⁹ Vgl. Mikota, Jana: Dystopie. <https://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/begriffe-und-termini/594-dystopie> (02. 03. 2023).

¹⁴⁰ Vgl. Mikota: Dystopie. *Und*: Ulm, Christina: Tabula rasa. Die jugendliterarische Insel im Spannungsfeld zwischen Utopie, Dystopie und Heterotopie. In: kjl & m. Kein Ort. Niemals? Endzeitstimmung und Dystopie als Themen der Kinder- und Jugendliteratur 64 (2012), S. 13.

¹⁴¹ Vgl. Conrad: *The Quantified Child*. S. 103–105. *Und*: Vgl. Lauer, Emily: *Coming of Age in Dystopia*. Reading Genre in Holly Black's *Curse Workers* Series. In: Basu, Balaka / Broad, Katherine / Hintz, Carrie (Hg.): *Contemporary Dystopian Fiction for Young Adults. Brave New Teenagers*. New York: Routledge 2013, S. 44–45. *Und*: Vgl. Hintz, Carrie: Monica Hughes, Lois Lowry, and Young Adult Dystopias. In: *The Lion and the Unicorn* 26/2 (2002), S. 255.

¹⁴² Vgl. Kalbermatten: *Junge Frauen*. S. 64–66. *Und*: Vgl. Kalbermatten: „The world may need you one day“. S. 169.

¹⁴³ Kalbermatten: *Junge Frauen*. S. 65.

früheren Dystopien schien sogar der Aufstand gegen die Obrigkeit einem „traditionellen Wertesystem“ zu unterliegen – denn laut Manuela Kalbermatten „fungiert die Frau meist lediglich als Symbol für Sexualität, Liebe und den verlorenen **Naturzustand** [Kennzeichnung im Original]“¹⁴⁴, sogar in der Revolution unterwirft sie sich noch einer geschlechtlichen Zweiteilung. In heutigen Werken ist zwar eine stärkere Emanzipation spürbar, die Reduktion auf ein Symbol, wie es beispielsweise in Suzanne Collins *Panem*-Trilogie immer wieder mit Katniss passiert, findet aber nach wie vor statt.¹⁴⁵

Angestoßen wird die Auflehnung gegen das Gesellschaftssystem oft durch einen Übergriff und damit durch den Verdacht, dass den Erwachsenen, den Erziehungsberechtigten oder der Regierung nicht vertraut werden kann. Zudem sind die Jugendlichen meist die Einzigen, die überhaupt Interesse daran zeigen, den Status quo zu ändern, während andere Figuren kaum politisch aktiv oder interessiert dargestellt werden. Die Rebellion gegen die Obrigkeit wird kombiniert mit den Herausforderungen der Adoleszenz, mit Gefühlen der Verwirrung und Scham – Empfindungen, die den Aufstand noch mehr wie eine herkulische Anstrengung erscheinen lassen und somit zur dramaturgischen Spannung beitragen. Der Protest gegen das politische System in der Dystopie zeigt in vielen Fällen Parallelen zur Ablösung von den Eltern in realitätsnäheren Adoleszenzromanen.¹⁴⁶

Wird die Revolution, der gesellschaftliche Umsturz, schlicht: die notwendige Veränderung erreicht und die (oft restriktive) Ideologie durchschaut, enden die Romane meist in einer Umverteilung von oder einem veränderten Umgang mit den Machtstrukturen, ohne jedoch das System an sich zu hinterfragen.¹⁴⁷ Die Literaturwissenschaftlerin Maren Conrad fasst zusammen:

Damit inszeniert die utopische KJL bisher vor allem eine systemkonforme Selbst-Adjustierung [...]. In *Die Verratenen* wie schon im Prätext *Hunger Games* bedeutet das zum Ende der Trilogie für die Heldin den jeweiligen Rückzug aus der Öffentlichkeit in eine romantische Liebe und die Paarbildung und Familiengründung mit einem männlichen Partner in einer Führungsposition, [sic] statt der selbstständigen Übernahme von Führung und Verantwortung.¹⁴⁸

Manuela Kalbermatten ergänzt weiters, dass sich viele Dystopien auf die klassische Kernfamilie als Bild der Opposition gegen die im Roman vorherrschenden Missstände besinnen und der Frau damit „die Funktion der utopischen Ressource“¹⁴⁹ zuweisen. Das hat zur Folge, dass traditionelle Merkmale von Weiblichkeit idealisiert werden, während der „Handlungs- und

¹⁴⁴ Kalbermatten: „The world may need you one day“. S. 166–167.

¹⁴⁵ Vgl. Kalbermatten: „The world may need you one day“. S. 166–168.

¹⁴⁶ Vgl. Lauer: *Coming of Age in Dystopia*. S. 46. *Und*: Vgl. Hintz: *Young Adult Dystopias*. S. 255 & 263.

¹⁴⁷ Vgl. Conrad: *The Quantified Child*. S. 110–111.

¹⁴⁸ Conrad: *The Quantified Child*. S. 110–111.

¹⁴⁹ Kalbermatten: „The world may need you one day“. S. 178.

Identitätsspielraum der Protagonistin“¹⁵⁰ damit erneut stark beschränkt und auf altherkömmliche Rollenbilder eingegrenzt wird. Schlussendlich scheint das Ziel dieser Geschichten eine Rekonstruktion überholter Geschlechterrollen zu sein.¹⁵¹ Solche eher konservativ anmutenden Abschlüsse von futuristischen Adoleszenzromanen propagieren eine Anpassung der Jugendlichen an traditionelle gesellschaftliche Normen, derer sich beispielsweise die Protagonistin Eleria in *Die Verratenen* nicht einmal bewusst war. Wie Conrad anmerkt, sollten diese Schemata kritisch hinterfragt und nicht blindlings in vermeintlich innovativen Gesellschaften angewandt werden.¹⁵²

Der dystopische Adoleszenzroman stellt jugendliche Protagonist*innen vor Herausforderungen, die über Problematiken des alltäglichen Lebens hinausgehen. Er verlangt oftmals den Umgang mit einem übergriffigen politischen System, das Einzug in Familienstrukturen hält oder diese gar vollkommen ersetzt, sät Zweifel an der Vertrauenswürdigkeit der Führungsriege und motiviert adoleszente Menschen schließlich zum Widerstand gegen diese; all das, während die Protagonist*innen nach ihrer Identität und ihrem Platz auf der Welt suchen. Auf vielerlei Art sind die Herausforderungen für die Hauptfiguren amplifiziert – dennoch stellen sie sich diesen.

¹⁵⁰ Kalbermatten: “The world may need you one day”. S. 178.

¹⁵¹ Vgl. Kalbermatten: “The world may need you one day”. S. 178.

¹⁵² Vgl. Conrad: *The Quantified Child*. S. 111.

4. Vaterbilder in ausgewählten Adoleszenzromanen Ursula Poznanskis

Ursula Poznanskis Werke *Saeculum*, *Layers*, *Aquila*, *Die Verratenen*, *Die Verschworenen* und *Die Vernichteten* können insofern als Adoleszenzromane bezeichnet werden, da in ihnen Protagonist*innen im Alter von 16 bis 20 Jahren mit den Hindernissen des Erwachsenwerdens ringen. Sie alle sind mit Herausforderungen konfrontiert, häufig einer „existenziellen Erschütterung“¹⁵³ (wie etwa Eleria, die von einer Regierung, der sie vertraut hat, als Verräterin gejagt wird,¹⁵⁴ oder Nika, die nach dem Tod ihrer Mitbewohnerin Jenny mit ihren eigenen verlorenen Erinnerungen kämpfen muss¹⁵⁵), können sich aber nicht auf die Hilfe eines Elternteils verlassen, da die Mütter meist passiv, die Väter kalt, verschlossen oder abwesend sind. Die Abnabelung von den Eltern (oder im Falle der *Eleria*-Trilogie von der kontrollierenden Regierung) in Kombination mit der Entdeckung der eigenen Identität sind zentrale Themen dieser Jugendthriller.

Der Thriller zeichnet sich als Subkategorie des Kriminalromans dadurch aus, dass in ihm die „handelnde Auseinandersetzung“¹⁵⁶ im Fokus steht – im Gegensatz zum Detektivroman, in dem die „intellektuelle Tätigkeit“¹⁵⁷ an erste Stelle rückt. Das Verbrechen ist im Thriller nicht auf Mord beschränkt, sondern kann sämtliche denkbaren und undenkbaren Ausmaße annehmen, zudem ist es oft noch gar nicht geschehen. Meist erleben Leser*innen mit, wie die Straftat geplant oder ausgeführt wird, sodass die Protagonist*innen direkt davon betroffen sind und sich dagegen wehren müssen. Das Unheil muss nicht etwa im Nachhinein aufgeklärt, sondern in seinem aktiven Verlauf verhindert werden.¹⁵⁸ Spannung entsteht dadurch, dass die Held*innen (die auch oft auf sich alleine gestellt sind) fortwährend in Gefahr geraten und sich immer und immer wieder befreien müssen – der Thriller wird so „stark ins Szenische, Episodische aufgelöst“¹⁵⁹. Fast immer ist der/die Täter*in den Hauptfiguren zudem bekannt, weshalb das Finale nicht in einer Entlarvung, sondern vielmehr einer Bezwingung des/der Antagonist*in kulminiert.¹⁶⁰ All diese Merkmale treffen auf die sechs oben genannten Werke Poznanskis zu. Um *Jugendthriller* handelt es sich, da jugendliche Hauptfiguren im

¹⁵³ Gansel: Der Adoleszenzroman. S. 362.

¹⁵⁴ Vgl. Poznanski, Ursula: *Die Verratenen*. Bindlach: Loewe 2012.

¹⁵⁵ Vgl. Poznanski, Ursula: *Aquila*. Bindlach: Loewe 2017.

¹⁵⁶ Nusser, Peter: Der Kriminalroman. Stuttgart: Metzler 2009. S. 50.

¹⁵⁷ Nusser: Der Kriminalroman. S. 50.

¹⁵⁸ Vgl. Nusser: Der Kriminalroman. S. 50–51.

¹⁵⁹ Nusser: Der Kriminalroman. S. 56.

¹⁶⁰ Vgl. Nusser: Der Kriminalroman. S. 54–56 & 62.

Zentrum der Handlung stehen und durch die Überwindung der Gefahren Prozesse der Adoleszenz und der Identitätsfindung durchleben.

Begleitet werden diese Vorgänge in Poznanskis Werken von Vaterfiguren, die oftmals eine feindselige Rolle einnehmen; in der *Eleria*-Trilogie ist der Staat, der für die Hauptfiguren „Vater und Mutter zugleich“ (Vt, 60) darstellt, gar der etablierte Gegenspieler. Und selbst wenn die Väter nicht aktiv gegen die Protagonist*innen agieren, so ist ihr ablehnendes Verhalten dennoch ein handlungstreibendes Element, das die Entscheidungen der Held*innen stark beeinflusst. In der nachfolgenden Analyse soll nun evaluiert werden, welches Vaterbild Poznanski in den genannten sechs Werken wie vermittelt. Dabei sollen mehrere Aspekte in der Darstellung der Vaterfiguren beachtet werden. Zunächst wird erörtert, ob sie im Verlauf der Handlung eine charakterliche Wandlung durchmachen oder ihren initialen Merkmalen treu bleiben. Auch wie viele Charakteristika die Figuren aufweisen, ob sie tendenziell komplex und vielseitig oder eindimensional konstruiert sind, soll Beachtung finden.¹⁶¹ Diese Faktoren sind essenziell, um zu determinieren, ob und inwiefern die Vaterfiguren bei Poznanski individuelle Charaktere sind oder ob die Autorin mit ihnen einem Typus folgt; Typen verfügen über Wiedererkennungswert und sind zudem einfacher gestaltet, während Charaktere ausgeprägter erscheinen. Teil der Komplexitätsfrage ist ebenso, ob das Verhalten der Figuren durch einen Einblick in ihr Innenleben erklärt oder ob es lediglich von außen beschrieben und nicht näher begründet wird.¹⁶² Dies nimmt weiters Einfluss darauf, ob die Figuren von den Leser*innen als fragmentarisch oder ganzheitlich (nach Baruch Hochman) wahrgenommen werden: Ergänzen sich die Merkmale und das Verhalten einer Figur gegenseitig so, „als würden sie das Ganze der Figur repräsentieren“¹⁶³, so wirkt die Figur für Leser*innen in sich abgeschlossen – ist das Benehmen hingegen widersprüchlich, entsteht bei den Rezipient*innen der Eindruck, dass ihnen noch Informationen fehlen.¹⁶⁴ Diese könnten im Verlauf der Handlung des Werkes noch enthüllt werden, um einen *Plot Twist* oder eine tiefergehende Motivation zu offenbaren, die von den Leser*innen bis dahin als negativ bewertete Aktionen nachvollziehbar machen können.

Erzähltechnische Strategien sollen in der Analyse ebenso beachtet werden. Die Wirkung des *Primacy-Effekts* (der nach Herbert Grabes besagt, dass die initialen Informationen, die über beispielsweise eine Figur präsentiert werden, prägend sind und eine Einordnung durch die

¹⁶¹ Vgl. Martínez, Matías / Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München: C. H. Beck ¹⁰2016. S. 150 – 151.

¹⁶² Vgl. Jannidis, Fotis: Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie. Berlin: Walter de Gruyter 2004. S. 91–92 & 102–103.

¹⁶³ Jannidis: Figur und Person. S. 95.

¹⁶⁴ Vgl. Jannidis: Figur und Person. S. 95.

Leser*innen verursachen, die sich nur langsam ändern lässt) sowie der *category-based* und *person-based expectations* nach Richard G. Gerrig und David W. Allbritton (nach denen das Verhalten von Figuren entweder gut verstanden wird, da es in bekannte soziale Kategorien eingeordnet werden kann oder aber indem der Charakter mit anderen, ähnlichen Persönlichkeiten verglichen wird) soll eingebracht werden.¹⁶⁵ So ist der *Primacy-Effekt* bei Nikas Stiefvater Ulrich stark spürbar, der zu Beginn des Thrillers *Aquila* erst durch Nikas Gedanken über ihn, anschließend durch ein Telefongespräch einen unsympathischen Ersteindruck vermittelt. Auf Basis der *category-based expectations* lässt er sich von den Leser*innen schnell und einfach in die Gruppe der unliebsamen Stiefelternteile einordnen – und auf den 425 Seiten des Buches geschieht nichts, das diesen Eindruck wieder revidiert.¹⁶⁶

In den nachfolgenden Unterkapiteln 4.1–4.5 soll nun den Fragen nachgegangen werden, in welchem Licht Vaterfiguren bei Poznanski erscheinen, wie sie in Szene gesetzt sowie figural, auktorial, explizit und implizit charakterisiert und konstruiert werden. Ihre Interaktionen mit anderen Figuren, die Wirkung, die sie auf diese haben und was mit ihnen verbunden wird sollen analysiert werden. Auf diese Weise soll ermittelt werden, welches Vaterbild Ursula Poznanski in den ausgewählten Jugend thrillern transportiert. Was dieses Vaterbild für die aktuelle deutschsprachige Jugendliteratur bedeutet, wie es sich in die deutschsprachige Literaturgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts einfügt und wie und ob sich Poznanski in ihrer Darstellung des Vaters von Trends in der aktuellen Jugendliteratur abhebt, soll in Kapitel 5 evaluiert werden. Da in den Thrillern Poznanskis zudem ausschließlich heteronormative Familienkonstellationen im Fokus stehen, beschäftigt sich diese Arbeit speziell mit diesen. Zwar sind in der zeitgenössischen Jugendliteratur queere Elternteile mittlerweile ebenfalls präsent (wie beispielsweise in Christophe Léons *Väterland* [2017]), ob ihrer Absenz in Poznanskis Werken werden sie im vorliegenden Text aber nicht näher thematisiert.

4.1 Die höhnische Vaterfigur

Die Worte, mit denen Maximilian Steffenberg, der Vater des Protagonisten Bastian, in Poznanskis *Saeculum* (2011) vorgestellt wird, vermitteln von Anfang an das Bild eines herablassenden Despoten:

Das Schrillen der Türglocke unterbrach seine Gedanken, ein einzelner, lang gezogener Laut. [...] die Türglocke klang anders, wenn er es war. Aggressiver. Fordernder. [...] »Sehr gut, du bist zu Hause. Mach auf.« Bastian drückte den Türöffner und hasste sich dafür.¹⁶⁷

¹⁶⁵ Vgl. Schneider, Ralf: Grundriß zur kognitiven Theorie der Figurenrezeption am Beispiel des viktorianischen Romans. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2000. S. 30–31.

¹⁶⁶ Vgl. Poznanski: *Aquila*. S. 34, 42 & 64.

¹⁶⁷ Poznanski, Ursula: *Saeculum*. Bindlach: Loewe 2011. S. 45.

Der *Primacy-Effekt* ist bei dieser Figur klar erkenntlich – mit wenigen Worten wird verdeutlicht, dass Bastians Vater gewohnt ist, zu befehlen. Die Beschreibung der Glocke als „schrill“, „aggressiver“ und „fordernder“ sowie die Aufzählung mehrerer negativer Adjektive vermittelt den Eindruck eines unerwünschten Eindringlings; Bastians Selbsthass dafür, seinem Vater die Tür zu öffnen, vertieft diese Wahrnehmung weiter. In der darauffolgenden Szene, in der Maximilian Steffenberg seinen Sohn dazu bringen möchte, ihn zu einem Chirurgenkongress zu begleiten, wird in der Interaktion zwischen den beiden deutlich, wie der Vater normalerweise mit Bastian umgeht. Von dem Mangel einer Begrüßung über „diese völlige Selbstsicherheit, mit der sein Vater davon ausging, dass jeder seinen Anweisungen folgte“ (Sae, 46) bis hin zu einem „abschätzige[n] Blick“ (Sae, 46) wird bestätigt, was sich bereits im ersten Satz angebahnt hat: Maximilian Steffenberg hält seine eigenen Pläne für unaufschiebbar und für weitaus wichtiger als die Bastians; er begegnet Widerspruch, indem er ihn ignoriert („»Ich komme nicht mit.« [...] »Doch. Natürlich tust du das.«“ [Sae, 46]), und er steht den Wünschen seines Kindes spöttisch und zynisch gegenüber. Er ist davon überzeugt, zu wissen, was das Beste ist – für ihn selbst natürlich, nicht für Bastian, der für ihn eher ein Herzeige-Objekt als ein Sohn zu sein scheint. Oder sogar ein Opfer: Denn sobald Bastian ein winziges Zögern in seiner Entschlusskraft zeigt, „stürzte sich [sein Vater] sofort auf ihn, als wäre er ein verwundetes Tier. Leichte Beute.“ (Sae, 48) Diese Beschreibung zeichnet ein lebhaftes Bild der alltäglichen Interaktionen zwischen Vater und Sohn.

Der personale, intern fokalisierte Erzähler gibt den Leser*innen bei dieser ersten Begegnung somit einen detaillierten Einblick in das Verhalten, das Bastians Vater ihm gegenüber regulär demonstriert. Er wird hier vor allem figural (durch den Dialog) und implizit (durch sein Benehmen sowie den Vornamen, welcher ‚der Größte‘ bedeutet, und den Nachnamen, der auf „ein Familienwappen“ [Sae, 19] passen würde) charakterisiert. Gleichzeitig wirft diese Interaktion Fragen auf, die im weiteren Verlauf des Buches nur langsam beantwortet werden. Denn obwohl Bastians Vater für den folgenden Großteil der Handlung nun abwesend ist, sind die Gedanken und Taten des Protagonisten dennoch von ihm und seiner Erziehung geprägt. Eine nachhaltig negative Wirkung auf Maximilians Sohn ist eindeutig spürbar.

So fällt es Bastian schwer, seinen Vater an einem entspannten Tag aus seinen Gedanken zu vertreiben,¹⁶⁸ er möchte auf keinen Fall sein Verhalten spiegeln¹⁶⁹ und fühlt sich in jeder

¹⁶⁸ Vgl. Poznanski: Saeculum. S. 27.

¹⁶⁹ Vgl. Poznanski: Saeculum. S. 212 & 227–228.

Lebenslage von ihm beobachtet und verurteilt.¹⁷⁰ Aus letzterem Grund scheint er sich auch zu bemühen, sein Studium rasch und erfolgreich abzuschließen, da er sich vor seinem Vater keine Blöße geben möchte. Zudem reagiert Bastian empfindlich auf herrisches Benehmen, das ihn an seinen Vater erinnert:

Paul brachte [Ralf] mit einer knappen Handbewegung zum Schweigen, einer Bewegung, die in Bastian ein unangenehmes Kribbeln auslöste, ohne dass er hätte sagen können, warum. Wahrscheinlich, weil er herrisches Auftreten auf den Tod nicht ausstehen konnte. (Sae, 150)

Andere schlecht zu behandeln, ihnen den Mund zu verbieten oder autoritär mit seinen Mitmenschen umzuspringen, hält Bastian nur schwer aus.¹⁷¹ Etwa bei der Mitte der Handlung führt Bastian diese Neigung auf das Verhalten seines Vaters zurück – Maximilian Steffenberg tritt durch Bastians explizite Charakterisierung sehr deutlich in Erscheinung, obwohl er nicht vor Ort ist:

Das ist mein Vater. [...] Und ein Arschloch sondergleichen. [...] Was ihn interessiert, sind Kohle und Ruhm. [...] Seine Untergebenen beschimpft er beim kleinsten Fehler wüst, er hält sie klein, spielt sie gegeneinander aus, aber immer nur so weit, dass es keine Konsequenzen hat. (Sae, 228–229)

Das Bild, das Bastian auf diesen Seiten von seinem Vater entwirft, ist das eines boshaften Puppenspielers, eines Mannes, der sich ohne Rücksicht auf andere nimmt, was er möchte, und dabei sämtlichen Konsequenzen ausweicht. Von Außenstehenden bewundert, von seinem engeren Umfeld verabscheut oder sogar gefürchtet, so erscheint er in Bastians Beschreibung. Bastians Mutter hat ihm ebenfalls nichts entgegenzusetzen, sie „stirbt auch, nur langsamer“ (Sae, 33), da Maximilian eine Scheidung nicht zulässt und sie ihre Not darum in der Medikamentenabhängigkeit zu vergessen versucht.¹⁷² Bastian möchte um keinen Preis so werden wie sein Vater – nach Sigmund Freuds Theorie zwingt ihn dessen Tyrannei geradezu, ihn als Feind zu sehen und sich von ihm lossagen zu wollen.¹⁷³

Neben Bastians harschen Worten verdeutlicht auch seine körperliche Reaktion auf seinen Vater seine Feindseligkeit ihm gegenüber: „eine riesige Faust [presst] seinen Magen zusammen“ (Sae, 45), als er überraschend Besuch von ihm erhält, das „Atmen fiel [ihm]“ nach einer Konfrontation mit ihm „zunehmend schwerer“ (Sae, 49). Zwar ist von physischer Gewalt nie die Rede, doch die Tatsache, dass Bastian sich „innerlich duckt“ (Sae, 47), nachdem er seinem Vater widerspricht, legt nahe, dass er auf jegliche Misshandlung gefasst zu sein scheint.

¹⁷⁰ Vgl. Poznanski: Saeculum. S. 230–231.

¹⁷¹ Vgl. Poznanski: Saeculum. S. 150, 174, 305 & 329.

¹⁷² Vgl. Poznanski: Saeculum. S. 229.

¹⁷³ Vgl. Freud: Die Traumdeutung. S. 194–195.

Die Wahrnehmung seines Vaters als „arrogante[r], gefühllose[r] Arsch“ (Sae, 334) wird für ihn zudem weiter bestätigt, als er von seinem Halbbruder Paul erfährt, dessen Existenz bisher verleugnet wurde. „Der manipulierte Test, das Brüllen am Telefon, die Drohungen, die Lügen“ (Sae, 334) – all die in dieser Enumeratio genannten Verhaltensweisen erkennt Bastian als die „Handschrift“ (Sae, 334) seines Vaters, der jegliche Schädigung seines guten Rufs vermeiden wollte. In seinem Halbbruder Paul entdeckt er mehr davon, als ihm zu Anfang klar ist – in den gleichen Gesichtszügen und im „herrische[n] Verhalten“ (Sae, 329), das ihm selbst so zuwider ist. Wie ähnlich sich Paul und Maximilian tatsächlich sind, wird mit dem finalen *Plot Twist* der Handlung offenbart: Nachdem offenbart wird, dass Paul Bastian entführt hat, um ihren gemeinsamen Vater zur Zahlung von Kindesunterhalt zu zwingen, ist Maximilian von der Rücksichtslosigkeit und Dreistigkeit seines verleugneten Sohnes beeindruckt.

»Das ist fantastisch. Das hätte ich selbst nicht besser machen können. [...] Intelligenz und Unverschämtheit, das wird dich weit bringen. Bastian, hast du das mitbekommen? Da haben wir doch jemanden, der seine Chancen erkennt und nutzt.« (Sae, 447)

Nicht nur dass Maximilian eher „vorwurfsvoll als besorgt“ (Sae, 436) wirkt, als er von der Entführung seines Sohnes erfährt, er gratuliert dem Geiselnnehmer für seinen Schneid und scheint sich zu wünschen, dass Bastian davon lernen möge. Die Werte, die ihm wichtig sind, werden durch diese Interaktion noch einmal betont – nicht Freundlichkeit oder Einfühlungsvermögen, sondern Berechnung und Kontrolle stehen bei ihm an erster Stelle. Die Kontrolle übernimmt Maximilian schließlich auch, als bei der Befreiung Bastians einer der Entführer tödlich verletzt wird – er rettet ihm das Leben, allerdings nicht aus Güte, sondern um den guten Namen der Familie aus den Schlagzeilen fernzuhalten.¹⁷⁴

Dementsprechend stellt es für die Leser*innen keine Überraschung dar, dass Bastian seine Hilfe nicht annehmen möchte, um aus seiner Lage befreit zu werden: „*Besser hier verrecken, als mir von dir helfen lassen. [Kennzeichnung im Original]*“ (Sae, 437) Sogar in einer Situation, in der es um sein eigenes Leben geht, würde Bastian dieses lieber aufgeben, als sich auf seinen Vater verlassen zu müssen – ein überdeutliches Signal für den Bezug (oder eher: den Abstand), den er gerne zu ihm hätte.

Maximilian Steffenberg wird durch seine Interaktionen mit anderen Figuren, explizit durch die Beschreibungen seines Sohnes und implizit durch sein Auftreten, als herablassend und gefühllos, höhnisch und kontrollsüchtig charakterisiert. Eine charakterliche Wandlung macht er nicht durch, eher verfestigt sich der Eindruck, den Leser*innen von Beginn an von ihm haben. Funktionieren die Dinge nach seinen Vorstellungen, ist es gerade gut genug – lehnt

¹⁷⁴ Vgl. Poznanski: *Saeculum*. S. 460–463.

sich jemand gegen ihn auf, bleibt das keinesfalls ungestraft. Die Wünsche seines Sohnes sind ihm gleichgültig, dessen Leben scheint für ihn nur eine Möglichkeit zu sein, sich selbst in einem besseren Licht vor der Öffentlichkeit zu präsentieren. Seine Eindimensionalität sowie seine egoistischen Beweggründe tragen dazu bei, dass er als der Archetypus des kontrollierenden Vaters wahrgenommen wird. Weiters fügt sich diese Vaterfigur in Ricarda Freudenbergs These ein, dass negativ dargestellte Vaterfiguren in der Jugendliteratur genutzt werden, um die Handlung eines Buches voranzutreiben¹⁷⁵ – denn Maximilian Steffenbergs Verhalten ist einerseits der Grund hinter der Entführung Bastians, andererseits der Auslöser dafür, dass sein Sohn sich endlich von ihm lossagt und am Ende des Buches Unabhängigkeit von ihm erlangt. Schlussendlich lehnt Bastian die Ideale seines Erziehungsberechtigten sowie die soziale Rolle, die dieser ihm gerne zuweisen möchte, ab. In Kapitel 5 wird auf die Rolle des Vaters als Mittel zum Vorantreiben einer jugendliterarischen Geschichte noch näher eingegangen.

Ulrich, der Stiefvater der Protagonistin Nika in *Aquila*, wird ebenfalls aus der Perspektive einer intern fokalisierten, personalen Erzählerfigur beschrieben und weist auf einigen Ebenen Parallelen zu Maximilian Steffenberg auf. Auch er scheint für sein (Stief-)Kind Nika vor allem Verachtung übrig zu haben, hält sie durch seine negativen Äußerungen klein und untergräbt ihr Selbstbewusstsein. Es wirkt aber, als hätte er eine andere Agenda als Maximilian – denn während dieser Bastian vor allem kontrollieren möchte, scheint es, als würde Ulrich Nika vor allem von ihrer Mutter loseisen wollen.

Ulrichs erster und gleichzeitig einziger Auftritt per Telefongespräch findet in *Aquila* erst statt, nachdem Nika bereits einige Male an ihn gedacht hat. Nikas Mitbewohnerin Jenny ist, gemeinsam mit Nikas Handy und Pass (die sie während ihres Auslandssemesters in Siena dringend benötigt), verschwunden – die Protagonistin hadert damit, ob sie ihre Eltern um Hilfe bitten soll. Ihre Abneigung gegen Ulrich hält sie allerdings lange davon ab; ihr Sinnieren über seine mögliche Reaktion auf ihr verschwundenes Telefon verdeutlicht durch eine Enumeratio an Vorwürfen, wie ihr Stiefvater normalerweise mit ihr umgeht: „*Na klar geht alles schief, du bist ohne uns völlig aufgeschmissen, du hast keine Ahnung vom Leben, dabei bist du doch schon neunzehn* [Kennzeichnung im Original].“ (Aqu, 34) Erst als die Polizei Nikas Sorge um Jenny nicht ernst nimmt, ringt sie sich dazu durch, zu Hause anzurufen. Ulrich reagiert jedoch genauso, wie sie es befürchtet hat: er lacht das „typische, meckernde Ulrich-Lachen“ (Aqu, 64), als sie erzählt, dass ihr Handy gestohlen wurde, und wirft ihr vor, sich „vor jeder Verantwortung“ zu drücken und sich „hinter Mamas Rockzipfel“ (Aqu, 65) zu verstecken.

¹⁷⁵ Vgl. Freudenberg: Wenn alles auseinanderbricht. S. 90–93.

Implizit wird Ulrich sowohl durch das Bild, das Nika von ihm hat, als auch durch das Gespräch mit ihr als herablassend und spöttisch charakterisiert. Explizit nennt Nika ihn einen „Klugscheißer“ (Aqu, 66) – wohlweislich aber nur gedanklich, da sie ihn nicht direkt konfrontieren möchte.

Ulrich scheint jedoch davon überzeugt zu sein, Nika durch sein Verhalten einen Gefallen zu tun. In seinen Augen ist sie zu unzuverlässig und hat es nötig, erwachsen zu werden, weshalb sie sich Herausforderungen stellen soll.¹⁷⁶ Die Konfrontation von Problemen mag nun ein wichtiger Teil der Phase der Adoleszenz sein, um in die schlussendliche Unabhängigkeit zu finden. Die Art und Weise, wie Ulrich dies an Nika vermittelt, ist allerdings weder lehrreich noch konstruktiv. Anstatt ihr eine sichere Anlaufstelle für ihre Probleme zu bieten und sie über den Schock, den das Verschwinden ihrer Mitbewohnerin bedeutet, hinwegzuträsten, stößt er sie von sich und legt ihr nahe, ihre Schwierigkeiten allein zu lösen, was den Verdacht aufkommen lässt, dass er den Kontakt zu ihr auf ein Minimum beschränken möchte. Dadurch wird das Bild des unliebsamen, eindimensionalen Stiefvaters – eine *category-based expectation* – weiter verstärkt. Eine charakterliche Entwicklung ist ebenfalls nicht spürbar, Ulrich wirkt wie ein in sich abgeschlossener Typus, dessen Verhalten vor allem eigennützig motiviert zu sein scheint. Sein Benehmen stachelt Nikas Stolz an, sich ohne seine Hilfe zu behaupten, gleichzeitig wird in ihr durch seine Spötereie kombiniert mit der misslichen Lage, in der sie sich befindet, kurzzeitig die für die Adoleszenz typische Sehnsucht nach der eigenen Kindheit¹⁷⁷ ausgelöst: „Damals. Als Papa die meiste Zeit noch nüchtern gewesen war.“ (Aqu, 69)

Zwar tritt Ulrich, wie Maximilian, im Verlauf der Handlung kaum direkt in Erscheinung, doch Nika geht es bei Assoziationen mit ihrem Stiefvater ähnlich wie Bastian: es „drehte ihr den Magen um“ (Aqu, 34), wenn sie an eine Konfrontation mit ihm denkt, sie scheint sich vor ihm zu ekeln¹⁷⁸ und hält seine „selbstherrliche Besserwisserei“ (Aqu, 412) kaum aus. Neben ihm erscheint Nikas Mutter ähnlich passiv wie Bastians – auch sie erhält keinen Namen, wird nur ‚Mama‘ genannt und nimmt wesentlich weniger Raum in der Erzählung ein. Sie wirkt ein wenig bemüht, da sie Nika allem Anschein nach (über)behüten möchte, gleichzeitig setzt sie Ulrichs beständiger Kritik an ihrer Tochter aber kaum etwas entgegen¹⁷⁹ und scheint ihrem neuen Mann überhaupt sehr ergeben. Ebenfalls ähnlich wie Bastian ist Nika als Hauptfigur augenscheinlich davon geprägt, sich vor dieser Vaterfigur keine Blöße geben zu wollen und

¹⁷⁶ Vgl. Poznanski: Aquila. S. 42 & 65.

¹⁷⁷ Vgl. Diem-Wille: Psychoanalytic Perspectives. S. 129. Und: Vgl. Schenk-Danzinger: Entwicklungspsychologie. S. 268.

¹⁷⁸ Vgl. Poznanski: Aquila. S. 159.

¹⁷⁹ Vgl. Poznanski: Aquila. S. 34 & 42.

ihm keine Angriffsfläche zu bieten, um sie zu kritisieren. Dies übt starken Einfluss auf ihre Entscheidungen im Verlauf der Handlung aus, was Ulrich zu einem *Plot Device* macht, und in den Kapiteln 5 und 6 noch genauer untersucht wird.

Während die Vaterfiguren in *Saeculum* und *Aquila* von Anfang an ein negatives Bild für ihre Kinder projizieren, verfolgt Poznanski in *Layers* einen anderen Ansatz. Der obdachlose Protagonist Dorian Rogner scheint bis zum Tod seiner Mutter im Alter von dreizehn Jahren eine normale Kindheit gehabt zu haben – mit ihrem Dahinscheiden hat „sein Vater plötzlich sein anderes Gesicht gezeigt“¹⁸⁰. Der Verlust seiner Ehefrau löst in Dorians Vater eine Veränderung aus: Der bis dahin nicht gewalttätige Mann prügelt seinen Sohn „regelmäßig grün und blau“ (Lay, 35), beschimpft und demütigt ihn.¹⁸¹ Ob aus Schmerz oder aus Unvermögen, mit der neuen Situation umzugehen, findet Dorian nie heraus – klar ist für ihn jedoch, dass er, nachdem er von zu Hause fortgelaufen ist, nie mehr zu ihm zurückkehren möchte. Mit dieser Darstellung der Reaktion auf den Tod der geliebten Frau fügt sich Herr Rogner keinesfalls in die Reihe an fürsorglichen, bemühten Vätern ein, die Tina Reiter seit den 2010ern in der Kinder- und Jugendliteratur beobachtet. Nach Reiter übernehmen die alleinerziehenden Vaterfiguren tendenziell mehr Verantwortung und formen eine engere Bindung zu den Kindern, anstatt ihren Schmerz über die Trennung von der oder den Tod der Partnerin an den Kindern auszulassen oder sie gar davonzutreiben – ein Bild, dem Dorians Vater definitiv nicht entspricht.¹⁸²

Neben den Vaterfiguren in *Saeculum* und *Aquila*, die nur sehr wenige direkte Auftritte in den Büchern haben, tritt Herr Rogner kein einziges Mal in Erscheinung, es wird lediglich in Dorians Gedanken und Erzählungen auf ihn Bezug genommen. In diesen wird er explizit als „Arschloch“ (Lay, 35) bezeichnet und implizit durch die Erinnerungen, die Dorian quälen, als Sadist und Schläger dargestellt.¹⁸³ Dass die Leser*innen den Vornamen des Vaters zudem nie erfahren, trägt weiter zur Wahrnehmung einer diffusen Schreckgestalt bei. Darüber hinaus scheint sich Herr Rogner nur wenig für den Verbleib seines Sohnes zu interessieren, was dadurch demonstriert wird, dass er lediglich das Allernötigste getan hat, um ihn wiederzufinden. Neben einer Vermisstenanzeige hat er keinerlei Aufwand betrieben, um seinen verlorenen Sohn zurück nach Hause zu holen.¹⁸⁴ Doch trotz der Gleichgültigkeit Herrn Rogners

¹⁸⁰ Poznanski, Ursula: *Layers*. Bindlach: Loewe 2015. S. 87.

¹⁸¹ Vgl. Poznanski: *Layers*. S. 87 & 330.

¹⁸² Vgl. Reiter: *Exotisch und engagiert*. S. 34–35.

¹⁸³ Vgl. dazu etwa Poznanski: *Layers*. S. 112 & 330.

¹⁸⁴ Vgl. Poznanski: *Layers*. S. 11.

scheint er die Gedanken seines Nachwuchses heimzusuchen, denn Dorians Verhalten ist – wie auch das Bastians – von seinen Erlebnissen geprägt:

Tu, was ich dir sage, und stell keine blöden Fragen. Sonst... Die Worte waren in sein Gedächtnis eingebrannt, in jeder denkbaren Lautstärke: von drohendem Flüstern bis zu einem Brüllen, das in den Ohren schmerzte. Doch die Stimme war immer die gleiche. Die seines Vaters. [Kennzeichnung im Original] (Lay, 123)

So wenig Dorian mit seinem Vater zu tun haben möchte, so sehr ist dieser in seinem Hinterkopf präsent, bereit, sich auf seine Schwächen zu stürzen. Als Dorian neben einem blutüberströmten Obdachlosen aufwacht, befürchtet er gar, dass „der Hass, den er auf seinen Vater hatte, [sich] gegen den Falschen gerichtet“ (Lay 26) habe – er kann sich zwar nicht daran erinnern, den Mann angegriffen zu haben, hat aber dennoch Angst, dass er die Erinnerung schlichtweg verdrängt hat. Der personale, intern fokalisierte Erzähler schildert, dass Dorian selbst die Gewalt verabscheut, die sein Leben so lange geprägt hat. Aus diesem Grund weist er eine weitere Ähnlichkeit mit Bastian auf, denn wie auch er würde Dorian eher sterben („Und bevor er das tat, würde er sich eher im Ententeich ersäufen“ [Lay, 9]), als die Hilfe seines Vaters anzunehmen. Genau wie Bastian ist Dorian durch das Verhalten seines Vaters geradezu gezwungen, ihn – so Sigmund Freuds Theorie – als Feind wahrzunehmen.¹⁸⁵ Das Trauma, das diese beiden Figuren auf einer psychologischen und/oder physiologischen Ebene durchgemacht haben, bewirkt, dass sie sich so weit wie möglich von ihren Vaterfiguren distanzieren wollen – was ihnen aber erst im späteren Verlauf der Handlung gelingt.

Die höhnische Vaterfigur bei Ursula Poznanski weist starke Ähnlichkeit mit dem tyrannischen Despoten der deutschen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts auf. Maximilian Steffenberg will seine Familie und insbesondere seinen Sohn den eigenen Idealen unterwerfen, er möchte die Kontrolle über Bastians Leben fest in seinen Händen halten und nutzt verbale und soziale Gewalt, um seinen Nachwuchs klein zu halten. Auf der anderen Seite scheint Ulrich durch ähnliches Verhalten bei Nika das Gegenteil bewirken zu wollen: er kann es offenbar nicht erwarten, sie ‚aus dem Nest zu schubsen‘, ist davon überzeugt, bessere Erziehungsmethoden anzuwenden als Nikas Mutter, und zerstört durch diese das Selbstwertgefühl seiner Stieftochter. Der gewalttätige Herr Rogner schreibt sich – wie auch Maximilian und Ulrich es tun – in die Seele seines Kindes ein. Ob durch „drohendes Flüstern“ (Lay, 123) oder ohrenbetäubendes Gebrüll, die verbale Gewalt lässt den adoleszenten Protagonisten ebenso wenig los wie die körperliche Misshandlung. In Dorians Fall will sein Vater ihn allerdings wohl weniger nach seinen Vorstellungen gestalten, sondern erwartet schlichtweg blinden Gehorsam von ihm. Der

¹⁸⁵ Vgl. Freud: Die Traumdeutung. S. 194–195.

Jugendliche soll nichts hinterfragen, die geringste Kleinigkeit wird vom Vater als Provokation wahrgenommen und mit Gewalt vergolten. Eine Erklärung für dieses Verhalten wird nur im Ansatz geboten, da Herr Rogner vor dem Tod seiner Frau keine Züge eines patriarchalen Despoten gezeigt hatte – entweder lässt er nun den Schmerz und die Wut über ihren Verlust gewaltsam an seinem Sohn aus oder er hat durch ihren Tod lediglich die Möglichkeit erhalten, seinen Sadismus auszuleben. Ein genauerer Einblick in die Gedankenwelt des Vaters, der erklären könnte, ob es sich um tatsächliche Verletztheit (die das Verhalten selbstverständlich immer noch nicht entschuldigen würde) oder reine Boshaftigkeit handelt, wird jedoch nicht ermöglicht, weshalb er ein eindimensionaler Typus ohne charakterliche Entwicklung bleibt, der *category-based expectations* erfüllt. Auch in *Layers* erscheint die negative Vaterfigur daher als Werkzeug, um die Handlung voranzutreiben, da Dorian bei einem besseren Verhältnis zu seinem Erziehungsberechtigten nicht auf der Straße leben müsste. Der gewalttätige Tyrann, der die Befehlsmacht über seinen Sohn genussvoll ausübt, lässt diesem allerdings kaum eine andere Wahl.

Alle drei Väter wollen durch ihr höhnisches Benehmen erreichen, dass die Kinder eher ihren Vorstellungen entsprechen. Bastian und Dorian sollen gehorsamer, Nika unabhängiger werden. Dies ist insofern spannend, da sich diese Anforderungen an das Verhalten der Jugendlichen gegen die etablierten Gendernormen bewegen. Die Erziehungsberechtigten fordern also nicht, dass sich ihre Schützlinge sozial anpassen, sondern vielmehr, dass sie deren persönlichen Vorstellungen entsprechen. Bei Bastian und Dorian gehen diese Erziehungsmethoden vollkommen nach hinten los, da sie sich von ihren Vätern lossagen. Nika gelingt es zwar schlussendlich, ihre Probleme „ohne Mami und Papi“ (Aqu, 34) zu lösen, ihr Vertrauen in ihre Eltern und deren Unterstützung schwindet im Zuge dessen aber stark. Ulrich fügt sich zudem nicht in das von Anita Schilcher beobachtete Schema ein, dass neue, zweite Partner der Mutter liebevoller oder engagierter sind als leibliche Väter¹⁸⁶ – in Nikas Fall wird sie sowohl von ihrem biologischen Vater (auf den in Kapitel 4.3 noch näher eingegangen wird) als auch von ihrem Stiefvater enttäuscht. Dass die drei Hauptfiguren sich aus dem Abhängigkeitsverhältnis zu den Eltern lösen und nicht etwa folgsamer werden, stimmt mit dem Unabhängigkeitsbestreben der Adoleszenz überein.

Ausgezeichnet durch die vollkommene Überzeugung, im Recht zu sein, durch „selbstherrliche“ (Aqu, 412), „vorwurfsvolle“ (Sae, 436) oder „drohende[]“ (Lay, 123) Stimme und durch die psychosomatische Reaktion von Übelkeit oder Ekel, wenn ihre Kinder mit ihnen

¹⁸⁶ Vgl. Schilcher: Vater zu Besuch? S. 27.

interagieren, wirkt die höhnische Vaterfigur bei Poznanski wie ein Schatten auf dem Leben der jungen Protagonist*innen. Die Jugendlichen würden nichts lieber tun, als ihnen fernzubleiben, und erkennen mit dem Fortschreiten der Handlung, dass sie Herausforderungen ohne Hilfe von außen bewältigen können. Als scheinbar bewährter Kontrahent ist der höhnische Vater eine stets wiederkehrende Figur in der zeitgenössischen deutschsprachigen Jugendliteratur, was in Kapitel 5 noch genauer erörtert wird.

4.2 Die manipulative Vaterfigur

Anders als in den bisher analysierten Werken Ursula Poznanskis erleben die Leser*innen die väterlichen Figuren in der *Eleria*-Trilogie durch die Augen einer intern fokalisierten Ich-Erzählerin. Die Studentin Eleria (auch: Ria) schildert ihr Leben in einer teils progressiv, teils regressiv dystopischen Welt nach einem Vulkanausbruch, der große Teile der Erde unwirtlich gemacht hat. Die Protagonistin selbst ist eine Bewohnerin der Sphären, kuppelartiger Gebäude, die vor der Naturkatastrophe errichtet wurden und in denen es Wärme, Elektrizität und Nahrung gibt. Die Sphären werden allesamt von derselben Regierung (dem Sphärenbund) kontrolliert, die ein striktes Ausbildungs- und Überwachungsregime vorgibt, sodass die ideale Nutzung von Rohstoffen und menschlichen Ressourcen garantiert ist. Um eine optimale Entwicklung der Kinder zu systemkonformen Erwachsenen zu gewährleisten, werden die meisten von Geburt an vom Bund großgezogen. Talente sollen früh erkannt, gefördert und für die Führungsriege instrumentalisiert werden. Den Kindern werden bewusst sprechende, ihre Zukunft prägende Namen gegeben, die sie auf die richtigen Wege leiten sollen,¹⁸⁷ Namen, die ihnen ihre Zukunft geradezu „auferlegen“ (Vt, 27). Diejenigen, die in diesem System aufwachsen, unterstützen es vollends – Eleria verteidigt ihre durchgeplante Kindheit mit den folgenden Worten:

»Familien«, erkläre ich Quirin dennoch, »werden überschätzt. Eltern stehen ihren eigenen Kindern zu nah, um sie optimal fördern zu können. Bei uns war das anders und es war gut.« (Vt, 390)

Nur sich selbst gegenüber gesteht die Protagonistin ein, dass sie sich in ihrer Kindheit oft einsam gefühlt hat. Zwar hatte sie ein gutes Verhältnis zu ihrer Ziehmutter, es nagte jedoch an ihr, dass sie nur ein „Durchlaufposten“ (Vs, 79) für diese gewesen sein könnte.¹⁸⁸

Als integraler Teil des Systems sind Eleria, ihre Freund*innen und Kommiliton*innen allerdings jeder Form von Propaganda und Manipulation gegenüber äußerst anfällig. Eleria ist

¹⁸⁷ In Elerias Fall wurde ihr Name aus Ariadne von Kreta (Prinzessin der Insel Kreta in der griechischen Mythologie) und Eleonore von Aquitanien (Königin von Frankreich und England im 12. Jahrhundert) zusammengefügt (vgl. Poznanski: *Die Verratenen*. S. 27).

¹⁸⁸ Vgl. Poznanski, Ursula: *Die Verschworenen*. Bindlach: Loewe 2013. S. 79–80.

davon überzeugt, dass der Sphärenbund das ‚Richtige‘ für das Wohl und Fortbestehen der Menschheit im Sinne hat. Dementsprechend hinterfragt sie nicht, dass nur wenige Informationen über die Zeit vor dem Vulkanausbruch und der darauffolgenden ‚Langen Nacht‘ zugänglich sind, da der Sphärenbund behauptet, keine Sehnsucht nach der früheren Zeit wecken zu wollen.¹⁸⁹ Weiters ist es für sie alltäglich, dass durch plastische Chirurgie Gesicht und Körper verändert werden, um die Machthaber*innen (und solche, die es noch werden sollen) vertrauenswürdiger erscheinen zu lassen.¹⁹⁰ Zudem zweifelt sie die Einschränkung von Informationen nicht an – dass die Datenterminals, über die die Sphärenbewohner*innen ihre Nachrichten beziehen, je nach Person unterschiedlich viele Auskünfte bereitstellen, scheint allgemein bekannt zu sein¹⁹¹ und wirkt wie eine verständliche und schlichte Notwendigkeit auf die Protagonistin, der sie niemals skeptisch gegenübersteht. Auch dass ihr individuelles Handeln, was sie isst und wie sie sich zu verhalten hat von ihrem Salvator – einem medizinischen High-Tech-Armband – diktiert und protokolliert wird, ist für Eleria vollkommen normal. Jegliche zu intensive Emotionsregung wird ebenso aufgezeichnet – und als Schwäche wahrgenommen.¹⁹² Gleichermäßen wird Verhalten, das nicht dem Ideal der Sphären entspricht, mit öffentlicher Erniedrigung bestraft.¹⁹³ Die Entindividualisierung von Menschen sowie ihre Utilisierung als Werkzeug im System¹⁹⁴ sind in Dystopien häufig auftretende Themen, die hier klar erkennbar sind.

Dass nicht alles so rosig ist, wie der Sphärenbund Eleria weismachen will, dämmert ihr, als sie Opfer einer Verschwörung ihrer eigenen Regierung wird. Sie soll aufgrund eines angeblichen Verrats getötet werden – und da Verräter*innen ohne Gnade hingerichtet werden und ihr keine Chance gegeben wird, nach Antworten zu fragen, ist sie gezwungen, gemeinsam mit einigen ebenfalls angeklagten Kommiliton*innen aus den Sphären zu fliehen. Draußen, der Natur, der Kälte und den Elementen ausgesetzt, leben diejenigen, die sich nicht vor dem Vulkanausbruch in die Sphären retten konnten und seine Folgen in der freien Wildbahn überleben mussten. Diese Außenseiter*innen, oft abschätzig ‚Prims‘ (von ‚primitiv‘) genannt, mussten sich in dem harten Winter, der auf die Naturkatastrophe folgte, behaupten. (Derartige Außenbewohner*innen sind generell ein beliebtes Element in dystopischen Romanen.¹⁹⁵) Die Sphärenbewohner*innen sollen laut der offiziellen Position des Bundes Mitleid mit den

¹⁸⁹ Vgl. Poznanski: Die Verratenen. S. 119.

¹⁹⁰ Vgl. Poznanski: Die Verratenen. S. 15–16.

¹⁹¹ Vgl. Poznanski: Die Verschworenen. S. 336.

¹⁹² Vgl. Poznanski: Die Verratenen. S. 232.

¹⁹³ Vgl. Poznanski: Die Verratenen. S. 45 & 121.

¹⁹⁴ Vgl. Mikota: Dystopie.

¹⁹⁵ Vgl. Mikota: Dystopie.

Außenbewohner*innen haben, ihnen würden angeblich Hilfspakete geschickt und ein friedliches Zusammenleben mit ihnen angestrebt werden. Diese Anteilnahme wird den Sphärenbewohner*innen aber nicht leicht gemacht, werden doch immer wieder ihre Transporte angegriffen und Unschuldige ermordet.¹⁹⁶

Als Eleria und ihre Freund*innen in ihrer Verzweiflung bei den Clans der Außenbewohner*innen um Asyl ansuchen, entpuppt sich die Position des Sphärenbundes jedoch als perfide Propaganda-Maschinerie: Nicht die ‚Prims‘, sondern die Sphären sind es, die ohne jede Provokation angreifen – unter anderem, um Areale, die nach dem vulkanischen Winter langsam wieder bewohnbar werden, für sich selbst freizuräumen. Zudem rauben sie den Clans ihre Kinder und behaupten, dass deren Mütter sie freiwillig für ein besseres Leben in den Sphären aufgegeben hätten. Zu guter Letzt schieben sie den Mord an Sphärenbewohner*innen, die für die Regierung zu einer Gefahr werden könnten, den Clans zu.¹⁹⁷ Die Manipulation durch die Regierung schürt innerhalb der Sphären Hass für die Außenbewohner*innen, erlaubt dem Bund jedoch gleichzeitig, sich als gut und milde zu inszenieren. Die Indoktrination folgt dem Zweck, eine einhellige, konforme Gesellschaft zu schaffen – dies geschieht allerdings um den Preis unzähliger Menschenleben. Ria wehrt sich anfangs heftig gegen diese Enthüllungen, ist mit der Zeit aber gezwungen zu akzeptieren, dass sie ihr Leben lang belogen wurde. Die Abwendung von den durch die Sphären vermittelten Überzeugungen und der beginnende Widerstand gegen ihre Übermacht signalisieren eine Loslösung von dieser elterlichen Gestalt, wie sie in der Adoleszenz üblich ist.

Charakterisiert wird der Sphärenbund am häufigsten auf explizit-auktoriale Weise, da die Erzählerin Ria die verschiedenen Gesetze und Überzeugungen des Bundes den Leser*innen mitteilt: „Verräter müssen sterben, sagt das Gesetz; wer die Existenz der Sphären aufs Spiel setzt, hat sein Leben verwirkt.“ (Vt, 60) Doch auch figural, im Dialog mit anderen Figuren, werden die Grundsätze der Sphären aufgebracht und diskutiert.¹⁹⁸ Das initiale Bild, das vom Sphärenbund so durch Rias Augen entsteht, ist das einer kontrollierenden, aber begründet strengen Regierung, welche die besten Interessen der Menschheit im Sinne hat. Erst, nachdem die Manipulationen, die Lügen und die Grausamkeiten, die hinter den Kulissen begangen werden, aufgedeckt werden und Ria eine vollkommen andere Realität erleben muss, kommt die Illusion der großzügigen, friedliebenden Sphären zu Fall. Dieser Umbruch verlangt von der

¹⁹⁶ Vgl. Poznanski: Die Verratenen. S. 9–10.

¹⁹⁷ Vgl. Poznanski: Die Verratenen. S. 176 & 210.

¹⁹⁸ Vgl. Poznanski: Die Verratenen. S. 10–12 & 67–68.

Protagonistin, sich an ein völlig neues Weltbild zu gewöhnen – ein Prozess, der ihre Identität und alles, womit sie aufgewachsen ist, in Frage stellt.

Als kurzer Exkurs sei hier noch auf das generelle Männlichkeits- und Weiblichkeitsbild innerhalb der Sphären verwiesen. Wie erwähnt werden die meisten Kinder von der Regierung großgezogen, genauer: von Ziehmüttern, welche die Werte der Sphären vertreten. Von Ziehvätern ist hingegen nie die Rede, weshalb davon ausgegangen werden kann, dass die Erziehungsarbeit vor allem Frauen zufällt.¹⁹⁹ Auf den ersten Blick scheint Geschlecht kein Hinderungsgrund für Erfolg zu sein, da Frauen genau wie Männer in Führungspositionen aufsteigen können. Bei genauerem Hinsehen wird jedoch deutlich, dass die Rolle des Präsidenten einem Mann vorbehalten ist,²⁰⁰ und weibliche Soldatinnen ebenfalls nicht existieren. Exekutive und Legislative verbleiben damit in männlicher Hand, trotz der Illusion einer fortschrittlichen Gesellschaft wird Macht vorrangig von Männern ausgeübt – eine für die Dystopie typische Geschlechterdichotomie zeichnet sich ab.

Die Chancen auf ein prestigeträchtiges Leben werden zudem stark einschränkt, wenn Kinder von ihren leiblichen Eltern großgezogen werden. Ria gibt die Position des Sphärenbundes folgendermaßen wieder:

Von den eigenen Eltern großgezogen zu werden, mag schön sein, aber es bereitet einen nicht auf das Leben als Führungskraft vor. [...] Das Höchste, was sie [diese Kinder] erreichen können, ist ein Posten bei den Sentineln, und auch dort nicht in einer leitenden Funktion. Leibliche Eltern sind keine guten Erzieher, heißt es. (Vt, 113)

Entscheiden sich Eltern dafür, ihr eigenes Kind großzuziehen und damit ein Stück weit der Kontrolle des Bundes zu *entziehen*, ist es diesen nicht mehr gestattet, als Führungskräfte zu agieren – selbst dieses Minimum an eigenständigem Denken und Individualität wirkt auf die Sphären offenbar bedrohlich.

Außerhalb der Sphären, bei den Clans, scheinen die Geschlechter und ihre Aufgaben weniger eindeutig zugeteilt zu sein. Zwar merkt eines der Clanmitglieder abwertend an, dass Fegen „Frauenarbeit“ (Vt, 403) sei, es wirkt aber nicht, als ob dies die generelle Auffassung des gesamten Clans sei. Frauen gehen ebenso jagen, wie Männer nähen. Jeder arbeitet nach seinen eigenen Fähigkeiten und Möglichkeiten, unabhängig vom Geschlecht.²⁰¹ Diese Weltordnung scheint sich in der Außenwelt sehr natürlich ergeben zu haben – innerhalb der Sphären ist sie das Werk des „Vater[s] aller Sphärenbewohner“ (Vn, 400): Paul Melchart.

¹⁹⁹ Vgl. Poznanski: Die Verratenen. S. 36–37.

²⁰⁰ Vgl. Poznanski: Die Verratenen. S. 27. Und: Vgl. Poznanski, Ursula: Die Vernichteten. Bindlach: Loewe 2014. S. 408.

²⁰¹ Vgl. Poznanski: Die Verratenen. S. 282 & 300.

In den ersten beiden Bänden der Trilogie wird Melchart als derjenige, der den Vulkanausbruch unter dem Yellowstone Nationalpark vorhergesagt und so die Rettung der Menschheit in die Wege geleitet hat, präsentiert. Zehn Jahre vor der Naturkatastrophe begann er damit, die ersten Sphären zu bauen, er versuchte, die Menschheit vor dem Aussterben zu bewahren – so wurde es Ria von der Regierung immer erzählt. Im Finale der Trilogie erfährt die Protagonistin allerdings, dass Melchart die Zerstörung nicht einfach nur prognostiziert hat – er hat sie verursacht, schildert er in einer Anapher, durch „sieben Sprengkörper, in exakt berechneter Stärke, an exakt berechneten Positionen“ (Vn, 404). Melchart wollte eine neue Gesellschaft aufbauen und nahm dafür den Tod von Milliarden in Kauf. Lernfähige, gutgläubige Menschen sollten durch das „Privileg, überlebt zu haben“ (Vn, 405) zusammengeschweißt werden und auf friedliche Weise zusammenleben. Er rechtfertigt den Mord Unzähliger dadurch, dass die Menschheit andernfalls nicht überlebt hätte,²⁰² was der Grausamkeit seiner Tat aber keinen Abbruch tut. Und er verlangt nach weiteren Toden – denn diejenigen, die außerhalb der Sphären überlebt haben, passen nicht in sein neues Weltbild und sollen daher ausnahmslos getötet werden. Diese Informationen über Melcharts Verbrechen und seine weiteren Pläne sind aber nur wenigen Auserwählten vorbehalten: den Exekutoren, die Jagd auf die Außenbewohner*innen machen sollen. Hier ist ebenfalls erwähnenswert, dass in der Trilogie erneut nur von maskulinen Exekutoren die Rede ist – scheinbar werden nur Männer ins Vertrauen gezogen, die Macht wird einem Geschlecht zugeteilt.

Der Präsident des Sphärenbundes selbst und alle offiziellen Stellen sind davon überzeugt, dass sie auf ein friedliches Zusammenleben hinarbeiten – die „Nummer 2, 3 und 4“ (Vn, 408) sind hingegen über Melcharts eigentliche Ziele informiert und setzen diese um.²⁰³ Die Ungeheuerlichkeit der Manipulation, der Eleria und ihre Freund*innen ihr ganzes Leben lang ausgesetzt waren, zerstört ihr Weltbild. Ria, für die Melchart, wie sie mit einer Enumeratio aufzählt, „ein Sinnbild des Guten, der Rettung, der Weisheit“ war, für viele andere „wie unser... Vater“ (Vn, 493), ist entsetzt über die Gleichgültigkeit, mit der er seinen Plan vorbringt und „weitere Morde forder[t]“ (Vn, 409) – da sich alles, woran sie geglaubt hat, als eine Lüge herausstellt.

Obgleich Melchart zur Zeit der Handlung der Trilogie schon lange tot ist, kann er also als komplexe Figur beschrieben werden, da sich die Informationen über ihn, die der Erzählerin zunächst präsentiert wurden, als Lüge herausstellen. Es besteht kein Zweifel daran, dass er

²⁰² Vgl. Poznanski: Die Vernichteten. S. 404.

²⁰³ Vgl. Poznanski: Die Vernichteten. S. 406–409.

glaubt, mit seiner ungeheuerlichen Tat das Richtige zu tun – ihre Grausamkeit scheint ihm jedoch nicht vollkommen bewusst zu sein, oder er lässt diese schlichtweg nicht zu sich durchdringen. Der vielschichtige Charakter Melcharts wird durch einen direkten Einblick in sein Innenleben illustriert, da er seinen Plan in einer Videobotschaft für die Nachwelt festhielt. Interessanterweise wirkt er bis zu diesem Punkt nie fragmentarisch auf die Leser*innen, da es nicht er ist, den Ria in Frage stellt, sondern die Integrität des Sphärenbundes. Seine Güte zweifelt Ria bis zu dieser Enthüllung nie an, was seinen Verrat umso entsetzlicher macht. Vor dieser Entdeckung wurde Melchart vor allem auktorial, durch Rias Gedanken, sowie figural, im Dialog mit anderen Figuren, als klug und bedacht beschrieben.²⁰⁴ Die einzige Ausnahme stellt ein von Ria gefundener alter Tagebucheintrag dar, in dem beschrieben wird, wie ein Wissenschaftler, der aus den Sphären geflohen ist, einen Totenschädel ‚Melchart‘ tauft und ihn in der Folge wüst beschimpft und auf ihn spuckt. Dies bleibt bis zur Enthüllung am Ende der Trilogie aber der einzige Hinweis, dass Paul Melchart etwas Schreckliches getan haben könnte. Als Vater der Sphären übt der Gedanke an Melchart und das, wofür er steht, lange Zeit eine beruhigende Wirkung auf Ria aus²⁰⁵ – bis sie herausfindet, wie sehr er sie und fast alle anderen Bewohner*innen der Sphären belogen hat.

Die Enthüllung von Melcharts Verbrechen verändert zudem die Charakterisierung des Sphärenbundes. Die widersprüchlichen Informationen, die Ria in der Außenwelt über die Sphären erhält und die den Bund für die Leser*innen als fragmentarisch erscheinen lassen, lassen sich dadurch begründen, dass die meisten Sphärenbewohner*innen nichts von den Gräueltaten wissen, die regelmäßig verübt werden. Ihre unbewusste Janusköpfigkeit macht die Sphären zu einer komplexen Elterngestalt, der gleichermaßen grausame wie gütige Beweggründe zugeschrieben werden können. Erst Melcharts Enthüllung offenbart das Gesamtbild am Ende in einem *Plot Twist*.

Ähnlich manipulativ wie Paul Melchart, wenn auch aus anderen Gründen, ist Qirin, der „Bewahrer“ (Vt, 277) des Clans der Schwarzdornen, bei dem Eleria und ihre Freund*innen in der Außenwelt Zuflucht finden. Als Eleria ihm zum ersten Mal begegnet, ist sie davon irritiert, mit wie viel Mitleid er ihr begegnet und wie sehr er sie an einen Sphärenbewohner erinnert.²⁰⁶ Als Bewahrer wacht er wie ein Vater über den Clan und seine Geheimnisse und ist verpflichtet, diesen zu schützen – doch obwohl er allen Grund hätte, Eleria und ihre Freund*innen als Sicherheitsrisiko einzustufen, erweist er sich mehrmals als ihr Verbündeter. Er bewahrt sie vor

²⁰⁴ Vgl. Poznanski: Die Verschworenen. S. 165. Und: Vgl. Poznanski: Die Vernichteten. S. 402.

²⁰⁵ Vgl. Poznanski: Die Vernichteten. S. 409.

²⁰⁶ Vgl. Poznanski: Die Verratenen. S. 305–306.

dem Zorn des restlichen Clans und unterstützt den Plan von Rias Freund Aureljo, in eine Sphäre zurückzukehren und das Mysterium um die Verschwörung aufzuklären. Was auf Eleria lange Zeit wie aufrichtige Hilfsbereitschaft von einer Person, die ihr fast wie ein Mentor scheint,²⁰⁷ wirkt, stellt sich am Ende als Manipulation seinerseits heraus, um Ria und ihre Freund*innen zurück in die Sphären zu drängen – denn in sich tragen sie, unwissend, ein tödliches Virus, gegen das der Sphärenbund kein Heilmittel hat. Das Virus ist die Rache des Clans für den Kindesraub, den die Sphären gnadenlos an den Außenbewohner*innen verübt haben: Es kreist unbemerkt in der Blutbahn der Säuglinge, bis es in deren Erwachsenenalter in den Sphären ausbricht und innerhalb kurzer Zeit höchst ansteckend und tödlich wirkt. Die Bewahrer des Clans sind die Einzigen, die über das Gegenmittel verfügen. Sind die Kinder alt genug, um nicht mehr entführt zu werden, wird ihnen die Arznei verabreicht.²⁰⁸ Dieser Verrat Qirins reiht ihn in die manipulativen Mentor*innen ein, die die Literaturwissenschaftlerin Sonja Loidl in der Jugendliteratur um 2010 beobachtet.²⁰⁹ In diesem Stil gibt der Bewahrer kein Wissen über sich selbst oder seine Beweggründe preis, versucht aber im Gegenzug, den Tod von Tausenden zu verursachen, indem er die Protagonistin im Dunklen herumtappen lässt und gleichzeitig versucht, sie für seine Zwecke zu benutzen.²¹⁰

Qirin rechtfertigt seine ungeheuerliche Tat dadurch, dass er ein „so grausames Verbrechen wie Kindsraub mit einer Konsequenz versehen“ (Vs, 451) hat. Dafür zeigt er keinerlei Reue, nicht einmal, nachdem er Rias Freundin Tomma dem Tod überließ, obwohl er ihr Leben hätte retten können. Zur Zeit von Tommas Erkrankung drängte er darauf, sie in eine Sphäre zu bringen, um ihr bessere medizinische Versorgung zuzusichern – erst im Nachhinein wird Ria klar, dass dies ein weiterer Versuch seinerseits war, das Virus in den Sphären zu verbreiten. Sie ist entsetzt und enttäuscht darüber, wie sehr sie sich in Bezug auf Qirin verschätzt hat: „Meinen Glückwunsch, ich glaube, es hat mich noch niemand so sehr getäuscht wie du. Ich dachte wirklich, du wolltest uns helfen.“ (Vs, 451) Mit diesem Verrat ist es jedoch noch nicht genug. Nachdem Ria hinter das Geheimnis des Virus gekommen ist, täuscht Qirin seinen eigenen Tod vor, um seinen Clan dazu zu bringen, sie zu töten oder wenigstens auszustoßen – auf diese Weise will er sichergehen, dass niemand ihren Worten Glauben schenken oder dabei helfen will, die Verbreitung des Virus aufzuhalten.²¹¹ Der Erfolg ist ihm

²⁰⁷ Vgl. Poznanski: Die Verratenen. S. 423.

²⁰⁸ Vgl. Poznanski: Die Verschworenen. S. 447–449.

²⁰⁹ Vgl. Loidl, Sonja: MentorInnen als ManipulatorInnen. Vertrauensbruch als zentrales Motiv in dystopischer Jugendliteratur. In: kjl & m. Kein Ort. Niemals? Endzeitstimmung und Dystopie als Themen der Kinder- und Jugendliteratur 64 (2012), S. 57.

²¹⁰ Vgl. Loidl: MentorInnen als ManipulatorInnen. S. 55–57.

²¹¹ Vgl. Poznanski: Die Vernichteten. S. 59–62.

gewiss, da nur sehr wenige Mitglieder des Clans Vertrauen zu Ria gefasst haben. Sie wird schließlich, gemeinsam mit drei Verbündeten, davongejagt und muss auf eigene Faust versuchen, das sich anbahnende Massensterben in den Sphären aufzuhalten. Als ihr dies am Ende der Trilogie gelingt, indem sie die Sphären über Melcharts Verbrechen aufklärt und ein friedlicheres Zusammenleben der beiden Gruppen in Aussicht ist, erklärt sich Qirin sogar bereit, die letzten Infizierten zu immunisieren und der Verbreitung des Virus ein Ende zu setzen.

Qirin tritt als sehr vielseitiger Charakter in Erscheinung, der – wie an seinem Titel als ‚Bewahrer‘ schon zu erkennen ist – eine Flut an Geheimnissen hütet. Für den Clan der Schwarzdornen ist er ein Arzt, ein weiser Mentor, schlichtweg „ein guter Mann“ (Vn, 76), der Sicherheit und Trost verspricht. Gleichzeitig verantwortet er durch die Verbreitung des Virus den Tod von tausenden Sphärenbewohner*innen, die meisten davon unschuldig. Seine Motivationen sind umfassend begründet und sogar Ria gibt zu, dass sie ihn, zu ihrem eigenen Missfallen, bis zu einem gewissen Grad verstehen kann.²¹² Charakterisiert wird er figural durch die Dialoge, die er selbst mit Ria und anderen führt, sowie durch die Geschichten, die im Clan über ihn erzählt werden, und auktorial durch Rias eigene Gedanken. Dass Qirin am Ende zustimmt, das Virus zu neutralisieren, bestätigt die den Leser*innen präsentierten Überzeugungen – dass er nämlich Konsequenzen für die Sphären oder wenigstens eine Verbesserung der Situation zwischen den beiden Seiten bewirken wollte. Als dies erreicht ist, verhindert er weitere unnötige Tode.

Die manipulative Vaterfigur tritt in der *Eleria*-Trilogie in verschiedenen Ausprägungen in Erscheinung. Der Sphärenbund manipuliert seine Bewohner*innen zum Teil aus der Überzeugung heraus, für eine bessere Welt zu sorgen – zum Teil aus dem Wunsch heraus, die eigene Zweigesichtigkeit zu verbergen. Melcharts Verbrechen und deren Vertuschung waren für ihn selbst eine Notwendigkeit, um eine neue Gesellschaft zu erschaffen, unbelastet von der Vergangenheit. Qirins Manipulation entsteht aus der Verzweiflung heraus, gegen die übermächtig wirkenden Sphären einen Vergeltungsschlag auszuüben. Obwohl die Gründe für die jeweiligen Täuschungen explizit dargelegt werden, treffen die Enthüllungen die Bewohner*innen der Sphären hart. Ihr Weltbild und alles, woran sie geglaubt und wofür sie gearbeitet haben, werden zerstört. Vor allem Aureljo, Rias Freund, der darauf hinarbeitete, der nächste Präsident zu werden, erlebt einen derart einschneidenden psychischen Zusammenbruch, dass er das Trinkwasser der Sphären mit dem Virus kontaminieren möchte. Herauszufinden, dass er sich sein ganzes Leben lang fälschlich auf der Seite des Guten wähnte,

²¹² Vgl. Poznanski: Die Vernichteten. S. 455.

bricht ihn. Die Manipulation durch die Vaterfiguren zerstört das Vertrauen, das ihre Schützlinge in sie haben. Eine erste Geste der Wiedergutmachung geht schließlich vonseiten der Sphären aus, da einige von ihnen ihre Pforten für die Außenbewohner*innen öffnen und sie unterstützen wollen, was eine gewisse Dynamik in der Charakterisierung des Bundes offenbart. Sie zeigt, dass Kooperation durchaus möglich ist.

4.3 Die abwesende Vaterfigur

Abwesende Vaterfiguren werden in den bereits genannten Werken Poznanskis ebenfalls thematisiert, wenn sie auch nicht im Zentrum der Ereignisse stehen. Zunächst ist da Nikas leiblicher Vater in *Aquila*, der ihr eine schöne Kindheit bescherte, dann jedoch immer mehr dem Alkoholismus verfiel.²¹³ Seit ihrer Jugend scheint er immer unzuverlässiger geworden zu sein und damit zu kämpfen, seine Sucht zu bezwingen; er „macht das immer abwechselnd [...] Trinken, entziehen, trinken, entziehen.“ (Aqu, 141) Zwar weiß Nika, dass sie ihm viel bedeutet, das heißt aber nicht, dass sie auf seine Hilfe zählen kann – denn verlässlich zeigt sich ihr Vater nur, „wenn er gerade nüchtern genug“ (Aqu, 193) ist. Dieses mangelnde Vertrauen in seine Unterstützung hat zur Folge, dass Nika nicht einmal in Erwägung zieht, ihm von ihrer bedrohlichen Situation in Siena zu erzählen. Ihrer Mutter und Ulrich verschweigt sie ihre Probleme, um sie nicht zu beunruhigen und sich dem Spott ihres Stiefvaters nicht auszusetzen – ihrem leiblichen Vater erzählt sie nichts, da er ihr nicht einmal als hilfreiche Instanz in den Sinn kommt. Der gebrochene Glaube an seinen Einsatz hält Nika davon ab, ihn um Hilfe anzusuchen, was sie in einer gefährlichen Lage allein lässt.

Da Nikas leiblicher Vater nur ganz am Rande erwähnt wird, bleibt es bei einer einseitigen Beschreibung seinerseits. Lediglich die frühere, glückliche Kindheit und Entwicklung zur gegenwärtigen Entfremdung werden explizit in Dialogen und auktorial in Nikas Gedanken dargelegt. Auslösende Ereignisse für den Alkoholismus werden keine genannt, weshalb die Figur insgesamt eher flach erscheint – als Typus des unqualifizierten Vaters der Jugendliteratur der 2000er, dem es nicht gelingt, sich um sein Kind zu kümmern.²¹⁴

Ebenfalls nur vage erwähnt wird der Vater von Iris in *Saeculum*. Dank der Multiperspektive des Werkes wird auch über sie personal und intern fokalisiert erzählt. Sie lässt in einem Nebensatz anklingen, dass ihr Vater „weit weg. [In] Neuseeland angeblich“ (Sae, 233) sei, mehr scheint sie aber nicht über ihn zu wissen. Ihr Plan ist es, ihm nach Ozeanien zu folgen und herauszufinden, ob er „was taugt“ (Sae, 237), da die Beziehung zu ihrer Mutter schwierig

²¹³ Vgl. Poznanski: *Aquila*. S. 69.

²¹⁴ Vgl. Schilcher: Vater zu Besuch? S. 28–29.

ist und sie nicht zu dieser zurückwill (wieder ist hier die weibliche Erziehungsberechtigte kaum eine Unterstützung für ihr Kind). Zudem hofft Iris, auf der anderen Seite des Erdballs vor ihrem Stalker sicher zu sein. Wie in Nikas Fall führt die mangelnde Nähe zur Vaterfigur bei Iris dazu, dass sie in einer schwierigen Situation sich selbst überlassen wird. Zwar wird im Verlauf des Thrillers nicht klar, ob ihr Vater überhaupt von ihrer Existenz weiß – das ändert jedoch nichts daran, dass er in Iris' Leben lediglich ein vager Schatten ist. Da nur sehr wenige Informationen über ihn bekannt werden und diese rein figural im Dialog offenbart werden, bleibt es bei einem einseitigen Bild dieser Figur. Iris' Neugierde auf ihn lässt allerdings die Vermutung zu, dass sie bisher nichts Schlechtes über ihn gehört hat.

Die gesellschaftlichen Strukturen in der *Eleria*-Trilogie verkomplizieren es festzulegen, ob Rias Vater als ‚abwesend‘ zählen kann oder nicht. Die Protagonistin hat einen biologischen Vater, Aramonn, von dessen Existenz sie aber erst am Ende des zweiten Buches erfährt. Bis zur Wiedervereinigung im dritten Band war dieser davon überzeugt, dass er sie nach ihrer Entführung in die Sphären, der er machtlos gegenüberstand, nie wieder sehen würde. Eleria gibt vor sich selbst zu, sich ohne Eltern gelegentlich einsam gefühlt zu haben²¹⁵; da der Sphärenbund sich aber immer um ihre körperlichen Bedürfnisse gekümmert hat und es eine Seelsorge²¹⁶ gibt, kann nicht behauptet werden, dass sie vollkommen alleingelassen wurde. Ihr Mentor Grauko (auf den in Kapitel 4.4 noch genauer eingegangen wird) fungiert in ihren Jugendjahren zudem ebenfalls als eine Art Vaterfigur, von der sie lernt und vor der sie großen Respekt hat. Obwohl Rias biologischer Vater ortsabwesend ist, verbleibt es bei ihm nicht bei einer flachen Charakterisierung, da die Protagonistin zum Ende der Trilogie hin wieder mit ihm vereint wird. Dabei werden Charakterzüge enthüllt, die ihn sehr eindeutig in die Kategorie der ermutigenden Vaterfigur (siehe Kapitel 4.4) einordnen.

Die Abwesenheit der Vaterfigur führt bei Nika dazu, dass ihr Vertrauen in diesen Elternteil stark erschüttert ist, weshalb sie sich in einer Notlage nicht an ihn wendet. Iris' Situation ist ähnlich: Da sie über ihren Vater nicht mehr weiß als seinen ungefähren Aufenthaltsort, ist er ihr unter lebensbedrohlichen Umständen keine Hilfe. Am Ende von *Saeculum* scheint sie sich zudem dagegen zu entscheiden, ihn überhaupt zu suchen, und beschließt, ihr Leben auf eine andere Art und Weise aufzubauen. Elerias Vater war in ihrer Kindheit machtlos gegen ihre Entführer – nachdem er wieder mit ihr vereint wird, gibt er sein

²¹⁵ Vgl. Poznanski: Die Verschworenen. S. 79.

²¹⁶ Vgl. Poznanski: Die Verratenen. S. 116.

Bestes, sie in allen Belangen zu fördern. Er erscheint damit als der Elternteil, den Nika und Iris ebenfalls gebraucht hätten: als Helfer und Unterstützer seiner Tochter.

4.4 Die ermutigende Vaterfigur

Rias Mentor Grauko ist die Person, die in den Sphären einer Vaterfigur für sie am nächsten kommt. Er ist für die Protagonistin „der klügste Mensch, der [ihr] je begegnet ist“ (Vn, 353), und ihr über den Verlauf der Trilogie eine beständige Quelle an Trost und Ermutigung – selbst, wenn er lediglich in ihren Gedanken Gestalt annimmt. Vorgestellt wird er als Rias Lieblingsmentor mithilfe einer Anapher: „Von niemandem lerne ich so viel, vor niemandem habe ich so viel Respekt.“ (Vt, 9) Ihre Beziehung zueinander ist von gegenseitiger Wertschätzung geprägt, Grauko wird als strenger, aber gerechter Lehrer etabliert, dem an seiner Schülerin und ihrem Erfolg liegt. Wie stark er ihr Leben und Denken tatsächlich prägt, erschließt sich allerdings erst über die weitere Entwicklung der Handlung. Es ist Graukos Gesicht, das Ria immer wieder visualisiert, wenn sie Ermutigung braucht; es sind seine Worte, die in ihr nachklingen, wenn sie Auswege aus einer schwierigen Situation sucht. Diese Zuneigung geht nicht nur von Rias Seite aus – denn als Grauko machtlos dagegen ist, Ria vor den Mordplänen der Sphären zu bewahren, stattet er sie mit den Werkzeugen aus, die ihr helfen, zu überleben: er schärft ihr Kommunikationstalent und unterstützt sie dabei, die richtigen Worte zu finden, um Menschen von ihrer Sicht der Dinge zu überzeugen.²¹⁷

In Extremsituationen ist es Grauko, auf den sich Ria besinnt, um ihre innere Ruhe zu finden. Nach dem Tod ihrer Freundin Tomma kämpft sie damit, ihre Emotionen unter Kontrolle zu halten, und beruft sich auf seine Techniken, um ihre Beherrschung zurückzuerlangen.²¹⁸ Als Sandor, einer der Außenbewohner, zu dem sie eine Beziehung begonnen hat, sie von einem Tag auf den anderen ohne jede Erklärung zurückweist, ist es das zweite Mal innerhalb kurzer Zeit, dass ihr „der Boden unter den Füßen weggezogen“ (Vs, 235) wird. Ria denkt an ihren Mentor und seine Lektionen und findet in dem, was er ihr in dieser Situation raten würde, Trost.²¹⁹ Er kommt ihr bei wichtigen Entscheidungen in den Sinn²²⁰ und der Gedanke an sein Gesicht beruhigt sie, wenn nichts anderes das mehr kann.²²¹ Auch im Alltag ist er ihr eine beständige Stütze. So hat er Ria ein sogenanntes „Programm für Notsituationen“ (Vt, 70) zur Verfügung gestellt, das ihre wirklichen Emotionen hinter einer Maske von Mimik und Gestik verbirgt. Leichtere Herausforderungen bewältigt sie ebenso mit seinem Tipp, sich vorzustellen, dass sie

²¹⁷ Vgl. Poznanski: Die Verratenen. S. 106–108.

²¹⁸ Vgl. Poznanski: Die Verschworenen. S. 139.

²¹⁹ Vgl. Poznanski: Die Verschworenen. S. 234–235.

²²⁰ Vgl. Poznanski: Die Verschworenen. S. 321.

²²¹ Vgl. Poznanski: Die Verschworenen. S. 366.

alles „mit links schaff[en]“ (Vs, 280) kann – es ist seine Anleitung, die ihr tagtäglich über kleinere und größere Hindernisse hinweghilft.

Als Ria und Grauko im dritten Band wiedervereinigt werden, will sie sich vor ihm keine Blöße geben; die Meinung, die er von ihr hat, ist ihr offensichtlich sehr wichtig.²²² Grauko sichert ihr allerdings zu, dass sie sich „keine Mühe geben“ (Vn, 342) muss, ihre Gefühle zu verbergen, da er „unsagbar stolz“ (Vn, 342) auf sie ist – schließlich ist es ihr gelungen, zu überleben und zudem hinter die Verschwörung zu kommen, die sie bedroht hat. Ganz kurz regt sich Misstrauen in Ria, die Angst, dass Grauko sie an den Sphärenbund ausliefern könnte – doch das Gefühl verschwindet so schnell, wie es gekommen ist, und sie beschließt, ihm vollkommen zu vertrauen: ein Zeichen für die tiefe Verbundenheit, die sie ihm gegenüber empfindet.

Graukos Wesen wird weiters nicht nur in seinen Interaktionen mit Ria offenbart: der Respekt, den Menschen ihm entgegenbringen, obwohl sie ihn kaum kennen, zeigt die Effektivität seiner Methoden deutlich. Ob im Verhör eines Verdächtigen oder in einer körperlichen Konfrontation, stets bleibt er ruhig und behält die Kontrolle über die Situation und seine eigenen Emotionen.²²³ Unter diesen Umständen wäre es leicht, ihn als gefühllos und kühl wahrzunehmen, doch das Gegenteil ist der Fall. Stattdessen scheint er immer den richtigen Ton zu treffen, sein Gegenüber stets korrekt einzuschätzen. Diese scheinbare Leichtigkeit im Umgang mit anderen beobachtet Ria auch an Qirin – und es ist dieser Aspekt, der sie an Grauko erinnert und sie zu dem Schluss führt, dass die beiden Brüder sein müssen.²²⁴ Grauko unterscheidet sich von Qirin allerdings dadurch, dass er seine Talente nicht dafür einsetzt, Ria zu manipulieren, sondern ihr stattdessen zu helfen.

Als ermutigende Vaterfigur kann Grauko deswegen zählen, da ihm offensichtlich viel am Erfolg seiner Schülerin – und insbesondere an ihrem Wohlergehen – liegt. In Rias Erinnerungen und Vorstellungen wird er auktorial als sachlich und klug, aber einfühlsam beschrieben, was er in Dialogen und in der Interaktion mit anderen Figuren als der Protagonistin unter Beweis stellt. Sowohl explizit als auch implizit wird ein ganzheitliches, jedoch durchaus komplexes Bild seines Charakters vermittelt. Er macht augenscheinlich keine charakterliche Wandlung durch, da seine Ideale und Ziele immer gleichbleibend zu sein scheinen: Grauko ist, dem offiziellen Standpunkt des Sphärenbundes entsprechend, tatsächlich auf der Seite der Menschheit und des friedlichen Zusammenlebens. Dies macht ihn durchaus zu einem

²²² Vgl. Poznanski: Die Vernichteten. S. 342 & 521.

²²³ Vgl. Poznanski: Die Verratenen. S. 368 & 486–487.

²²⁴ Vgl. Poznanski: Die Verratenen. S. 306. Und: Vgl. Poznanski: Die Vernichteten. S. 524.

vielseitigen Charakter, da er kein blind ergebener Diener der Regierung ist. Er hinterfragt Geschehnisse und Befehle auf eine Weise, die es ihm ermöglicht, mehr über ihre Hintergründe zu erfahren. Als Mentor, beständige Unterstützung und Bezugsperson ist er eine verlässliche Konstante in Rias Leben. Durch seinen zuverlässigen Beistand hebt sich Grauko zudem von den von Loidl beobachteten, verräterischen Mentor*innen ab.²²⁵ Anstatt Ria ans Messer zu liefern, sie zu manipulieren und auszunutzen, um einen Krieg voranzutreiben, hilft er ihr dabei, das Gegenteil zu erreichen und eine gewalttätige Auseinandersetzung zwischen den Sphären und den Außenbewohner*innen zu verhindern. Was er der Protagonistin bedeutet, teilt sie den Leser*innen im ersten Band ganz deutlich mit, als sie an ihr ‚altes‘ Leben in den Sphären denkt: „Einmal weinen um meine Vergangenheit, um die Menschen, die ich geliebt habe.“ (Vt, 327) Grauko zählt sicherlich zu diesen dazu.

Eine überraschende Entwicklung zur ermutigenden Vaterfigur hin macht Andris durch, ein etwa vierzigjähriges Mitglied des Schwarzdorn-Clans. Bei ihrer ersten Begegnung nennt Ria Andris einen „Wolfsgott“, einen „dampfende[n], fellbehangene[n] Riesen“ (Vt, 201) – in diesem initialen Augenblick ängstigt er sie zutiefst. Seine Stimme, die wie „heranrollender Donner“ (Vt, 213) klingt, tut ihr Übriges, zu seiner Bedrohlichkeit beizutragen. Auch in der sich daraufhin entfaltenden Szene scheint es keinerlei Hoffnung auf ein Auskommen zwischen den beiden zu geben, er begegnet ihr mit Argwohn und Abneigung, da er keinen Grund hat, Sphärenbewohner*innen zu vertrauen. Er kommt Ria vor wie ein Tier, „knurrt“ (Vt, 226) und geht schroff mit ihr um, unter anderem, da er sie anfangs für eine Spionin aus den Sphären hält.²²⁶ Erst nachdem er die Protagonistin und ihre Fähigkeiten eine Weile lang beobachtet hat, scheint er sich ihr gegenüber zu erwärmen. Zwar ist er immer noch streng mit ihr und verlegt sich sogar auf physische Gewalt, als er glaubt, dass sie den Clan bestohlen haben könnte.²²⁷ Er scheint sich aber schlussendlich von der Überzeugung zu lösen, dass sie eine Spionin sein könnte, und bringt ihr, wenn nicht Freundschaft, so wenigstens Wohlwollen entgegen. Als die beiden sich vorläufig voneinander verabschieden, wirkt er sogar „gerührt“ und gesteht Ria zu, dass sie „eine brauchbare Sammlerin“ (Vt, 443) sei.

Aufrichtige Zuneigung und Vertrauen entwickeln sich allerdings erst später zwischen den beiden Figuren – als Andris in eine Sphäre entführt wird und Ria ihr Leben riskiert, um seines zu retten. Getarnt als Arztassistentin weckt sie ihn aus seinem künstlich induzierten Koma und flieht mit ihm zurück zum Clan der Schwarzdornen. Während des Fluchtprozesses

²²⁵ Vgl. Loidl: MentorInnen als ManipulatorInnen. S. 57.

²²⁶ Vgl. Poznanski: Die Verratenen. S. 250.

²²⁷ Vgl. Poznanski: Die Verratenen. S. 265.

bleibt Andris nichts anderes übrig, als Ria zu vertrauen, was er nach anfänglichem Zögern auch tut. Sie stellt überrascht fest, dass er große Angst hat und bei ihr Trost findet²²⁸ – dies markiert den Beginn ihrer engeren Bindung. Ohne zu widersprechen, folgt er Rias Anleitung, bis sie ihn aus der Sphäre geleitet hat. Zurück in der freien Natur übernimmt er selbst die Führung. Zusammengeschweißt werden die beiden weiter durch gegenseitigen Zuspruch, durch Andris' Erzählung, dass er selbst einen Neffen an die Sphären verloren habe, sowie durch den gemeinsamen Kampf gegen einen Angreifer eines fremden Clans. Am Ende ihrer Reise scheint Andris sich für Rias Wohlergehen verantwortlich zu fühlen, er schlägt ihr vor, sie zu tragen, als sie müde wird, umarmt sie zum Abschied und bietet ihr sogar an, dass sie im Clan bleiben könne, wenn sie das möchte.²²⁹ Mit seiner Frage, ob sie sich bald wiedersehen, wird deutlich, dass er sie nun ins Herz geschlossen hat.

Diese Zuneigung zeigt Andris ebenso, als Ria vom Clan des Mordes angeklagt wird und er für sie bürgen möchte. Er verkündet vor allen, dass er ihr „bei Weitem mehr“ (Vn, 54) als Yann, einem Mitglied des Clans, vertraut – ein Beweis für die starke Verbundenheit, die die beiden zueinander aufgebaut haben. Als sie ein wenig später zur Tarnung vorgeben, dass Ria Andris' Tochter sei, kommt er zu dem Schluss, dass er „nichts dagegen“ (Vn, 96) hätte, wenn sie wirklich sein Kind wäre. Von diesem Punkt an ist die Beziehung zwischen den beiden eindeutig herzlich, Andris nennt sie „*mein Mädchen* und benimmt sich überhaupt sehr... väterlich [Kennzeichnung im Original]“ (Vn, 97).

Die Sympathie geht jedoch von beiden Seiten aus, was daran erkennbar ist, wie sehr Ria sich um Andris sorgt, als er schwer erkrankt ist – sie wacht an seinem Bett, kann selbst kaum schlafen vor Angst und will nicht von seiner Seite weichen.²³⁰ Andris ist für sie ein Teil ihrer Familie geworden. Selbst als Ria unter den Schwarzdornen ihren leiblichen Vater findet und Andris verunsichert ist, was dies für ihn bedeutet, sieht Ria ihn immer noch als ein Familienmitglied an: „Ich hatte so lange keinen Vater, ich kann jetzt sehr wohl zwei brauchen.“ (Vt, 219) Im weiteren Verlauf des dritten Bandes wird die Beziehung zwischen Ria und Andris weiter demonstriert: Andris umarmt Ria heftig, wann immer er die Gelegenheit dazu bekommt, er tröstet sie, als ihr Freund Sandor sich in Gefahr begibt, und ist eine Stütze bei Aureljós Begräbnis.²³¹

²²⁸ Vgl. Poznanski: Die Verschworenen. S. 397–398.

²²⁹ Vgl. Poznanski: Die Verschworenen. S. 432 & 437–438.

²³⁰ Vgl. Poznanski: Die Vernichteten. S. 194–195.

²³¹ Vgl. Poznanski: Die Vernichteten. S. 417, 470 & 502.

Andris hat sich von der bedrohlichen Verkörperung der Wildnis zu einer herzlichen Vaterfigur für Ria gewandelt, voller Motivation, sie bei ihren schwierigen Herausforderungen zu unterstützen – daher ist er eindeutig als dynamischer und vielseitiger Charakter zu identifizieren. Seine initial misstrauische Haltung Ria und ihren Freund*innen gegenüber ist nachvollziehbar und wird umfangreich erklärt, da er von den Sphärenbewohner*innen bisher immer nur Negatives erfahren hat. Je besser er die Protagonistin allerdings kennenlernt, desto mehr nimmt sie ihn für sich ein. Die auktorialen Beschreibungen der Ich-Erzählerin wandeln sich, je mehr Seiten Ria von ihm kennenlernt: Vom beängstigenden „Wolfsgott“ (Vt, 201) über den verletzlichen Entführten bis zur zutraulichen Vaterfigur. Figural wird Andris zudem durch die Interaktion mit anderen Clan-Mitgliedern charakterisiert – da zwei junge Clan-Mädchen keine Angst vor ihm haben und eine Warnung seinerseits nicht ernst nehmen²³², lässt sich schlussfolgern, dass er sich nur seinen Feind*innen gegenüber brüsk verhält. Andris wird von der Personifikation dessen, wovor Ria Angst hat, zu einem ihrer größten Verteidiger – zu ihrem „östliche[n] Vater“ (Vt, 240) (da ihr leiblicher Vater aus einer westlichen Linie des Clans Schwarzdorn kommt).

Mit ihrem leiblichen, westlichen Vater Aramonn hat Ria ebenfalls einen holprigen Start. Bei ihrem ersten Aufeinandertreffen bedroht er sie mit einem Speer, da er sie und ihre Freund*innen für gefährlich hält und, genau wie sie, noch nicht weiß, dass sie seine Tochter ist. Schnell erwärmt er sich aber ihr gegenüber – „[m]it dir werden wir noch Spaß haben“ (Vn, 122) – und stellt innerhalb von kurzer Zeit seine Intelligenz und Zielstrebigkeit unter Beweis: denn wie Ria scheint Aramonn ein Talent dafür zu haben, Menschen zu lesen und ihre Absichten zu erkennen.²³³ Trotz seiner Abneigung gegenüber den Sphären macht er Ria ihre Herkunft nicht zu einem Vorwurf, er ist nicht blind in seinem Hass und bietet ihr, gemeinsam mit seiner Tochter Maiossa, Hilfe an, als sie während Andris' Erkrankung mit ihren Kräften am Ende ist.²³⁴ In dieser Situation finden die drei schließlich heraus, dass Ria zu ihrer Familie gehört: „Aber Aramonn begreift trotzdem. Er reißt mich in seine Arme und hält mich und in meinem Kopf formt sich das fremde Wort Vater und findet Halt und bekommt ein Gesicht.“ (Vn, 206) Die Emotionalität der Szene wird durch ein Polysyndeton hervorgehoben. Im nächsten Kapitel erfährt Ria zudem, dass ihre Mutter in der Nacht, in der sie selbst geraubt worden ist, ermordet wurde.

²³² Vgl. Poznanski: Die Verratenen. S. 262.

²³³ Vgl. Poznanski: Die Vernichteten. S. 121 & 126.

²³⁴ Vgl. Poznanski: Die Vernichteten. S. 199.

Aramonns Empathie und Hilfsbereitschaft sind bereits vor der Enthüllung, dass Ria sein Kind ist, evident – nachdem ihre Verwandtschaft offengelegt wird, scheint er jedoch nur noch determinierter zu sein, sie zu unterstützen. Zudem erkennt Ria mit der Zeit immer mehr charakterliche Ähnlichkeiten zwischen ihnen beiden, sie fragt sich unter anderem, ob sie ihr „Redetalent vielleicht von ihm geerbt“ (Vn, 235) hat. Als Ria sich zum Höhepunkt der Trilogie zurück zu den Sphären aufmacht, um den Ausbruch des zuvor erwähnten Virus zu verhindern, zögert ihre Familie keine Sekunde lang, sie zu begleiten. Aramonn verkündet, er „lasse nicht zu, dass sie dich [Ria] mir noch einmal wegnehmen“ (Vn, 245) und er versucht nicht, sie von ihrem gefährlichen Vorhaben abzuhalten; stattdessen begleitet er sie, um ihren Erfolg sicherzustellen.

Und auch, nachdem die Katastrophe abgewendet wurde und Ria mit Aramonn nach Hause zurückkehren könnte, drängt er sie nicht dazu – er akzeptiert ihre Entscheidungen und teilt ihr lediglich mit, dass er hofft, sie bald wiederzusehen.²³⁵ Aramonn ermutigt Ria in ihren Wünschen und Plänen und versucht nicht, sie in eine Richtung nach seinen Vorstellungen zu drängen. In ihrer Kindheit konnte er sie nicht vor der Entführung durch die Sphären retten, darum setzt er nun, da er sie zurückbekommen hat, alles daran, sie zu beschützen. Der Sphärenbund ist nicht länger ihre einzige Familie – in Aramonn hat sie ihren biologischen Vater gefunden. Dieser wird sowohl auktorial als auch figural charakterisiert: durch Rias Augen wird er als intelligent und redegewandt beschrieben, doch das sind nicht seine einzigen Eigenschaften. Sein Titel „der Einäugige, der Jäger mit dem Rabenspeer“ (Vn, 123), der ihm vorausseilt, hat einen sinistren Klang, der bereits erahnen lässt, dass er in einem Kampf ein ernstzunehmender Gegner ist. Schlau und, wenn er möchte, einschüchternd, aber herzlich, so erscheint Aramonn in der Interaktion mit anderen Figuren. Sein anfängliches Misstrauen Ria gegenüber wird, wie auch bei Andris, nachvollziehbar begründet, der Schmerz über den Verlust seiner jungen Tochter und die dennoch differenzierte Einstellung den Sphären gegenüber machen ihn zu einem komplexen Charakter. Er erscheint in Elerias Leben als ermutigende, hoffnungsspendende Kraft, auf die sie sich verlassen kann, wenn sie es braucht – ein Glück, mit dem sie nicht mehr gerechnet hat. Die positiven Vaterfiguren, die in dieser dystopischen Trilogie zu wichtigen Elementen der Handlung werden, heben sich von den negativ konnotierten Vätern der aktuellen deutschsprachigen Jugendliteratur ab, was in Kapitel 5 noch ausführlicher evaluiert wird.

²³⁵ Vgl. Poznanski: Die Vernichteten. S. 525.

Dem obdachlosen Dorian in *Layers* widerfährt ebenfalls eine unerwartete Freude, als er von der wohlthätigen Organisation Raoul Bornheims von der Straße geholt wird und ihm Bildung und die Hoffnung auf eine bessere Zukunft in Aussicht gestellt werden. Alles, was dafür von ihm verlangt wird, ist, dass er sich ernsthaft bemüht und Bornheim zudem bei der Bewerbung wohltätiger Vereine hilft, so wird es Dorian wenigstens zu Beginn präsentiert. Zwar wird er unter dem Deckmantel der Geheimhaltung in „Bornheims Villa“ (Lay, 22) gebracht, was ihm ein wenig dubios erscheint, die darauffolgenden Tage erscheinen ihm aber beinahe zu gut, um wahr zu sein: Eine andere, ebenfalls von Bornheim aufgenommene Jugendliche eröffnet ihm, dass Bornheim „der großartigste Mensch [sei], dem [sie] je begegnet [sei]“ (Lay, 22), der die jungen Ausreißer*innen aufnimmt, um ihnen neue Möglichkeiten in Aussicht zu stellen. In seinem ersten Gespräch mit Bornheim scheint sich diese Aussage zu bestätigen, es wird lediglich betont, dass Dorian die Chance, die ihm hier geboten wird, nutzen soll.²³⁶ Bei dieser initialen Begegnung stellt Dorian zudem fest, dass Bornheim „etwas Väterliches“ (Lay, 47) an sich hat. Da er mehrere Kinder von der Straße aufgelesen und ihnen einen Ort zum Leben angeboten sowie damit verbundene Regeln vorgegeben hat, kann er als symbolische Vaterfigur gelten – selbst wenn Dorian bald Zweifel an seinem Großmut hegt.

Denn dass etwas nicht mit rechten Dingen zugeht, wird dem Protagonisten klar, nachdem er bei einem Botendienst versagt. Ihm wird die Aufgabe übertragen, ein „Werbebesen“ (Lay, 97) zu übergeben – der Empfänger Philipp Regener ist über diesen Umstand allerdings entsetzt, geradezu verängstigt, und versucht, den Überbringer mit allen Mitteln abzuwehren.²³⁷ Da Regener die Lieferung nicht annimmt, wird Dorian auch nicht in die Villa zurückgeholt, da das Signal zu seiner Abholung nicht ausgesandt wurde. In der Hoffnung, dass die Lieferung ihm eine Hilfe sein könnte, öffnet er das Päckchen schließlich selbst – und findet eine Datenbrille vor, die ihm eine Vielzahl an privaten Informationen über die Menschen und die Umgebung um ihn herum zur Verfügung stellt. Anfangs noch fasziniert davon, bekommt es Dorian schnell mit der Angst zu tun, da er feststellt, dass Bornheims Leute ihn nun jagen. Er befürchtet, dass sie ihn beseitigen wollen, da er um die Brille und die Informationen, die sie enthüllt, weiß. Diese Angst scheint sich mehr und mehr zu bestätigen, während Dorian immer mehr über die Brille, die Gruppe dahinter (den „Kader“ [Lay, 169]) sowie ihre Pläne und Mittel zum Zweck erfährt. Schnell beginnt sich vor seinem inneren Auge das Bild einer skrupellosen Organisation, die nicht einmal vor Mord zurückschreckt, zu entwickeln – eine Vereinigung, an deren Spitze Bornheim steht. Die kryptischen Nachrichten, die Dorian über

²³⁶ Vgl. Poznanski: *Layers*. S. 45–48.

²³⁷ Vgl. Poznanski: *Layers*. S. 131–133.

seine Brille erhält, tun ihr Übriges, ihn in seinem Misstrauen gegenüber Bornheim zu bestärken – einerseits versucht dieser, ihn mit freundlichen Worten zum Heimkehren zu überreden, andererseits droht er damit, Dorians Freundin Stella zu ermorden, sollte er sich nicht kooperativ zeigen.²³⁸ All diese Botschaften bestätigen Dorian immer mehr in seinem Glauben, dass Bornheim skrupellos in der Erreichung seiner Ziele ist – und er glaubt auch, diese Ziele zu kennen:

Er will die Leute dazu zwingen, sich richtig zu verhalten. Moralisch korrekt [...]. Diese Firma Tessmann zum Beispiel. Er hat verlangt, dass sie für bessere Schlachtbedingungen sorgt, und als das nicht passiert ist, hat er ihre Waren verseucht. Peng – schon gibt die Firma nach. (Lay, 247)

Dass bei diesen Aktionen unbeteiligte Menschen zu Schaden kommen, empfindet Dorian als falsch. Er macht es sich daher zur Aufgabe, „die Abläufe [zu] stören“ (Lay, 281) und herauszufinden, was Bornheims weitere Pläne sind, um sich selbst und potenzielle Opfer zu retten. Da er über die Brille den kontinuierlichen Countdown zu einem „Showdown“ (Lay, 311) beobachten kann, folgert er, dass Bornheim in wenigen Tagen eine Veranstaltung plant – bei der allem Anschein nach viele Menschen ums Leben kommen sollen. Dorian befürchtet, dass seine Freundin Stella bei diesem Ereignis ebenfalls sterben könnte, und macht sich auf, um Bornheim um jeden Preis zu stoppen. Nachdem er herausfindet, an welchem Ort der Showdown stattfindet, trifft er zum ersten Mal seit Beginn des Buches wieder persönlich auf Bornheim und ist irritiert davon, wie offensichtlich erleichtert er zu sein scheint, ihn wiederzusehen, und wie verwundert er über Dorians Verhalten ist.²³⁹ Er kann sich Dorians Angst und Wut nicht erklären – weshalb, das wird erst klar, nachdem die Hauptfigur auf ihn geschossen hat.

Denn sämtliche bedrohliche Nachrichten, die Dorian seit seiner Flucht über die Brille augenscheinlich von Bornheim erhielt, gingen in Wahrheit von seinem Assistenten Nico aus, der Bornheim aus dem Weg räumen wollte. Er war es, der Dorian dahingehend manipulierte, Bornheim zu erschießen, der ihm die Drohungen geschickt und ihm weisgemacht hatte, dass Bornheim ein Gebäude in die Luft jagen würde.²⁴⁰ Der Thriller endet damit, dass Bornheim überlebt und Nico sich für seine Taten verantworten muss. Dorian, der zunächst als Verdächtiger von der Polizei inhaftiert wurde, wird nach einer Woche aus dem Gefängnis befreit – von Bornheim persönlich, der seine Kaution bezahlt. Auf den letzten Seiten von *Layers* wird die wahre Persönlichkeit Bornheims endlich für Dorian – und die Leser*innen – offenbart: er hat gute Intentionen und einen ausgeprägten Gerechtigkeitssinn, für ihn heiligt der Zweck allerdings die Mittel: „Wir [die Mitglieder des Kaders] wollen die Welt in bessere Bahnen leiten

²³⁸ Vgl. Poznanski: *Layers*. S. 192, 194, 289 & 295.

²³⁹ Vgl. Poznanski: *Layers*. S. 412–414.

²⁴⁰ Vgl. Poznanski: *Layers*. S. 420–424.

– nicht immer auf ganz gesetzestreue, dafür aber auf effektive Art.“ (Lay, 443) Für diese „besseren Bahnen“ schreckt Bornheim auch nicht vor Erpressung und Brandstiftung zurück.

Es zeigt sich also, dass die charakterliche Einordnung Raoul Bornheims aus mehreren Gründen kompliziert ist. Von seiner anfänglichen, expliziten Charakterisierung als freundliche, wohlmeinende Figur²⁴¹ kann sich Dorian in einem persönlichen Gespräch mit Bornheim überzeugen. Bald darauf schwindet dieser Eindruck aber, da sein Gönner für den Protagonisten in einem völlig anderen Licht erscheint. Aufgrund der bedrohlichen Nachrichten nimmt Dorian den Wohltäter in der auktorialen Beschreibung bald als skrupellos und manipulativ wahr – am Ende stellt sich jedoch heraus, dass diese Perzeption ebenso unvollständig ist. Raoul Bornheim kann eindeutig als vielseitiger, komplexer Charakter bezeichnet werden, da seine Ziele altruistisch motiviert sein mögen, seine Vorgehensweise allerdings gnadenlos ist. Zwar werden seine Beweggründe am Ende detailliert geschildert, Dorian lässt sich aber dennoch nicht von seinen Methoden überzeugen.²⁴² Nichtsdestotrotz kann Bornheim zu den ermutigenden Vaterfiguren zählen, da ihm das Wohlergehen seiner Schützlinge zweifellos am Herzen liegt. Damit fügt er sich auch in das von Schilcher benannte Muster ein, dass ‚zweite‘ Vaterfiguren in der KJL oft liebevoller sind als leibliche Väter.²⁴³ Dorian mag ihn für einen Großteil der Handlung als manipulativ wahrnehmen, dies entspricht aber nicht der vollen Wahrheit – somit vollführt Bornheim einen Drahtseilakt zwischen den Kategorien der vorliegenden Masterarbeit.

Der ermutigende Vater steht hinter seinem Kind und möchte es dabei unterstützen, Großes zu erreichen. Er nimmt in den hier analysierten Werken Poznanskis vor allem in der dystopischen Trilogie Gestalt an und will der Protagonistin Eleria – egal ob eine leibliche Verwandtschaft besteht oder nicht – beistehen. Elerias Mentor Grauko ist ihr in sämtlichen schwierigen Situationen eine gedankliche Stütze, sein Rat ist es, auf den sie immer wieder zurückkommt. Andris und Aramonn stellen Eleria Trost und Hilfe zur Verfügung, als sie sich gegen ihre übermächtig scheinende Regierung auflehnt. Raoul Bornheim möchte seine Mündel gleichermaßen fördern, er stellt aber gleichzeitig hohe Erwartungen an sie und fordert Gehorsam ein. Damit kann er zwar immer noch als bestärkend gelten, an seinem Beistand scheitern aber mehr Bedingungen zu hängen, als das in der *Eleria*-Trilogie der Fall ist. Der ermutigende Vater zeichnet sich dadurch aus, dass er das Beste für sein Kind will – im Gegensatz zu Figuren wie Maximilian Steffenberg lässt er die Jugendlichen allerdings

²⁴¹ Vgl. Poznanski: Layers. S. 23.

²⁴² Vgl. Poznanski: Layers. S. 444.

²⁴³ Vgl. Schilcher: Vater zu Besuch? S. 27.

entscheiden, ob sie dieses ‚Beste‘ selbst möchten. Wie Bornheim es selbst ausdrückt: „[M]eine Tür steht dir offen, aber durchgehen musst du selbst.“ (Lay, 412)

4.5 Zwischenfazit

Das Vaterbild, das in den hier analysierten Adoleszenzromanen Ursula Poznanskis vermittelt wird, ist in den meisten Fällen ein negatives. Die Väter wollen ihre Kinder kontrollieren und zwingen, ihren eigenen Vorstellungen zu entsprechen, oder sie durch Manipulation dazu bringen, folgsam zu sein, wenn sie nicht vollends gewalttätig oder schlichtweg abwesend und damit unerreichbar sind. Eine charakterliche Entwicklung ist nur in den seltensten Fällen zu beobachten, etwa bei Andris, der sich Ria gegenüber mit der Zeit immer mehr erwärmt – alle anderen Vaterfiguren scheinen in ihrem Denken und Handeln stark gefestigt zu sein und auch wenig Interesse daran zu haben, sich zu verändern. Das bedeutet aber nicht, dass sie alle lediglich eindimensionale Typen sind. Zwar wirken Maximilian Steffenberg, Ulrich und Herr Rogner sehr linear, bei anderen wie Qirin, Paul Melchart oder dem Sphärenbund werden das Innenleben und die Entscheidungshintergründe hingegen genauer erklärt.

So erscheinen letztere Charaktere gewiss immer noch nicht als ‚gute‘ Menschen; dass mehr über ihre Motivationen bekannt ist, lässt sie aber um einiges vielseitiger wirken. Das Vorbehalten von Informationen für einen späteren *Plot Twist* ist vor allem im Falle von Bornheim und dem Sphärenbund relevant: Leser*innen haben konstant das Gefühl, dass ihnen etwas verschwiegen wird, und erst die Enthüllung am Ende des Romans rückt das Verhalten der betreffenden Figuren in Perspektive. Der *Primacy-Effekt* sowie *category-based expectations* spielen vor allem bei Typus-Figuren wie Maximilian Steffenberg, Ulrich und Herrn Rogner eine Rolle, da es diese einseitig erscheinenden Personen leicht machen, zu glauben, dass es über sie nicht mehr zu wissen gibt. Charaktere, die hingegen von Anfang an komplexer erscheinen, lassen Leser*innen vermuten, dass hinter ihrem Verhalten noch mehr stecken könnte als der initiale Kontakt verrät.

Ein liebevolles Vaterbild wird zentral lediglich in der dystopischen *Eleria*-Trilogie durch Grauko, Andris und Aramonn vermittelt – in der Apokalypse scheinen sich Vaterfiguren bewähren zu können. Die Bemühungen Bornheims in *Layers* können zwar auch als die freundlichen Versuche einer väterlichen Figur eingeschätzt werden, da der Protagonist aber für den Großteil der Handlung von der Niedertracht des Wohltäters überzeugt ist, kann dieser Buchcharakter nur am Rande als positives Vorbild genannt werden. Kombiniert mit der häufigen Passivität, Abwesenheit oder gar dem Tod der Mutterfiguren, die ihren Kindern nie

oder nur sehr halbherzig schützend zur Seite stehen können, entsteht – wenigstens in den realitätsnahen Werken Poznanskis – ein Vater- und Familienbild, das dem des frühen 20. Jahrhunderts sehr ähnlich ist. Die bestärkenden Väter in der dystopischen Trilogie entsprechen hingegen eher dem moderneren Bild des bemühten Vaters der 2010er. Warum das so sein könnte und welche aktuellen und literarhistorischen Schemata in den jeweiligen Figuren widergespiegelt werden, soll im nun folgenden Kapitel 5 untersucht werden.

5. Aktuelle und literaturhistorische Schemata in Ursula Poznanskis Darstellung von Vaterfiguren

Maximilian Steffenberg erscheint von seinem ersten Auftritt an wie der Archetypus des dominierenden, kontrollierenden Vaters, der in der deutschsprachigen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts oft in Erscheinung trat. Vollkommen überzeugt davon, dass ihm Gehorsam geschuldet ist, befiehlt er über seinen Sohn, als sei dieser ein Diener, und braucht keine weitere Rechtfertigung dafür, als dass er dessen Vater ist. Gemeinsame Beschlussfindung wie in der Verhandlungsfamilie der 1980er ist hier nicht auffindbar. Von Bastians Studium bis zu seinem Privatleben will der Vater die Entscheidungen treffen und das Kind nach seinen eigenen Vorstellungen gestalten. Wird seinen Anweisungen nicht widerspruchlos gehorcht, sind Drohungen die Folge. Damit fügt er sich nahtlos in die Reihe der Despoten ein, die ihren Nachwuchs um die Jahrhundertwende ohne Rücksicht auf dessen Gefühle unterdrücken wollten. Erklärungen für Maximilians Verhalten werden keine genannt, lediglich die Selbstverständlichkeit demonstriert, mit der er durch sein Leben stolziert und über andere befiehlt. Zwar ist von körperlicher Misshandlung keine Rede, Bastians durch psychische Gewalt verursachtes Trauma kann jedoch keinesfalls ignoriert werden.

Ähnlich wie Maximilian Steffenberg fügt sich Herr Rogner in das Schema des hämischen Tyrannen ein. Wie Ersterer verlangt er blinden Gehorsam und Anpassung an seine Regeln, andernfalls lässt er seinen Zorn allerdings nicht nur durch verletzende Worte, sondern auch durch körperliche Gewalt an seinem Sohn Dorian aus. Dies passt ebenso zum literarischen Vater des frühen 20. Jahrhunderts, der sich nicht selten durch seine Fäuste Gehör verschaffte. Als Grund, oder wenigstens auslösendes Moment für Herrn Rogners Verhalten, wird der Tod seiner Ehefrau genannt, nach deren Dahinscheiden es zum ersten Mal zu brutalen Ausschreitungen kam. Mit den verständnisvollen, bemühten Vätern, die sich in der KJL der 2010er nach dem Tod der Mutter aufopfernd um ihren Nachwuchs kümmern, hat er aber nichts gemein. Herr Rogner verbleibt als namenloser, autoritärer Patriarch.

Nikas Stiefvater Ulrich zeigt im Vergleich dazu ein wenig mehr Nuance, da ihm, wenn seine Taten auch fehlgeleitet sind, wenigstens an Nikas Unabhängigkeit zu liegen scheint. Sein herablassendes Verhalten ihr gegenüber zeigt Züge der Väterliteratur nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges, in der Töchter oft auf die fehlende Wertschätzung aufmerksam machten, die ihre Väter ihnen entgegenbrachten.²⁴⁴ Ulrich gesteht Nika keinen Raum zu, um sich selbst

²⁴⁴ Vgl. Assmann: *Hilflose Despoten*. S. 210.

zu finden oder Fehler zu machen, und gibt ihr keine Möglichkeit, in ihrer Selbstverwirklichung um Unterstützung zu bitten. Stattdessen erwartet er von der erst seit Kurzem volljährigen Frau, dass sie ihr Leben bereits vollends im Griff hat – während er ihre Entscheidungen gleichzeitig kontinuierlich herabsetzt und sich über sie lustig macht. Somit scheint es, als könnte Nika es ihm niemals recht machen. Wenn er auch nicht so gnadenlos mit ihr umgeht, wie es Maximilian Steffenberg und Herr Rogner mit ihren Söhnen tun, so bringt er dennoch immer wieder ihr Selbstbewusstsein ins Wanken.

Poznanski ist aber, wie in Kapitel 2.2 bereits erwähnt, nicht die einzige aktuelle Jugendbuchautor*in, die sich des Schemas des herablassenden oder brutalen Vaters bedient. In dem 2010 erschienen Roman *Tschick* von Wolfgang Herrndorf vernachlässigen die Eltern den Protagonisten Maik kontinuierlich – dies gipfelt darin, dass der Junge eines Sommers wochenlang vollkommen unbeaufsichtigt sich selbst überlassen wird. Das Treiben des Sohnes ist dem Vater gleichgültig, solange es keine ernsthaften Konsequenzen nach sich zieht. Da Maik und ein Freund allerdings dabei erwischt werden, wie sie in einem gestohlenen Wagen quer durch Deutschland fahren, will sein Vater ihn zwingen, die komplette Schuld auf seinen Kameraden abzuwälzen. Als Maik sich weigert, prügelt sein Vater auf ihn ein, greift also auf längst veraltete Erziehungsmethoden zurück, um seinen Sohn zum Gehorsam zu bewegen.²⁴⁵ Die desinteressierten Eltern stellen die Voraussetzung für Maiks Abenteuer dar, sie sind also ein *Plot Device*, das sich – in Kombination mit dem Gewaltausbruch des Vaters – am Patriarchen des vergangenen Jahrhunderts orientiert.

Ein wenig anders verhält es sich mit der *Erdbeerpflücker*-Reihe (2003–2020) von Monika Feth. Im ersten Band wird etabliert, dass die Protagonistin Jette ein abgekühltes Verhältnis zu ihrem Vater hat, der sich von ihrer Mutter getrennt und mit seiner Assistentin eine neue Familie gegründet hat.²⁴⁶ Jette hat ihren Frieden mit dieser Entfremdung gemacht und die distanzierte Beziehung zu ihrem Vater schlägt sich auch kaum in ihrem Denken und Handeln nieder. Da sich jedoch im Verlauf der Buchreihe zeigt, dass sie eine vertrauensvolle Verbindung zum neuen Freund ihrer Mutter aufbaut, der ihr viel näher scheint als ihr eigentlicher Erziehungsberechtigter²⁴⁷, fügen sich diese beiden väterlichen Figuren in das von Schilcher postulierte Modell des abweisenden leiblichen und liebevollen ‚zweiten‘ Vaters ein.²⁴⁸ So verfolgt Feth in diesem ersten Buch zwar nicht das Schema der negativen Vaterfigur

²⁴⁵ Vgl. Herrndorf, Wolfgang: *Tschick*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2012. S. 227–228.

²⁴⁶ Vgl. Feth, Monika: *Der Erdbeerpflücker*. Sonderausgabe. München: Random House 2008. S. 15.

²⁴⁷ Vgl. Feth, Monika: *Der Schattengänger*. München: Random House 2009. S. 254–256.

²⁴⁸ Vgl. Schilcher: *Vater zu Besuch?* S. 27.

als handlungstreibendes Element, die Person lässt sich aber einer anderen Schablone zuordnen. Ausschlaggebend für die Handlung wird ein gewalttätiger Vater allerdings im dritten Band, *Der Scherbensammler* (2007), da er durch körperliche Strafen die dissoziative Identitätsstörung seiner Tochter Mina verschlimmert oder gar von vorneherein verursacht. Feth nutzt also ebenfalls den negativ konnotierten Vater, der stark an das frühe 20. Jahrhundert erinnert, als *Plot Device*.

Nikas leiblicher Vater erfüllt ein anderes, wenn auch ebenfalls negatives Schema – er passt zu Anita Schilchers Beschreibung ungenügender Vaterfiguren des frühen 21. Jahrhunderts, die daran scheitern, sich verlässlich um ihre Kinder zu kümmern. Dem Alkohol zugetan, war Nikas Vater ihr gegenüber zwar nie gewalttätig oder herablassend; sie hat ihr Vertrauen in seine Unterstützung aber verloren, da er nur dann für sie da ist, „wenn er gerade nüchtern genug“ (Aqu, 193) ist. Diese Einschränkung macht ihn zu einer unzuverlässigen patrimonialen Figur, auf die sich die Protagonistin im Notfall nicht verlassen kann. Da zudem keine Erklärung für den Alkoholismus von Nikas Vater angeführt wird, bleibt er ein flacher Archetyp.

Ein ähnliches Muster ist ebenso an Iris' Vater erkennbar, wenn über diesen im Text auch kaum Informationen bekannt gegeben werden. Wie Nikas Vater lässt er seine Tochter in einer bedrohlichen Situation im Stich und ist entweder nicht willens oder nicht fähig, für sie zu sorgen. Es mag möglich sein, dass er nicht von ihrer Existenz weiß – dieser Umstand wird im Text nicht präzisiert – und aus diesem Grund nie einen Versuch unternommen hat, Kontakt aufzunehmen. Das ändert allerdings nichts an seiner tatsächlichen Absenz. Ob Iris und Nika aufgrund ihrer abwesenden Vaterfiguren Zeichen von Identitätskrisen zeigen, wie das jungen Protagonist*innen der 1980er und 1990er widerfuhr²⁴⁹, wird in Kapitel 6 noch genauer evaluiert.

Der abwesende Vater wird ebenfalls nicht nur bei Poznanski thematisiert, er nimmt in der aktuellen Jugendliteratur auch beispielsweise in Cornelia Funkes *Reckless*-Reihe (2010–2020) Gestalt an. John Reckless, der Vater des Protagonisten Jacob, verschwindet in eine andere Welt und lässt damit seine beiden jungen Söhne zurück. Der Ältere der beiden entdeckt alsbald, wohin sein Vater sich fortgestohlen hat, und folgt ihm. Zwar ist die Suche nach dem Erziehungsberechtigten nicht das zentrale Thema der Buchreihe, es taucht jedoch immer wieder als Konflikt am Rande auf, etwa wenn Jacob glaubt, Spuren seines Vaters zu entdecken, oder

²⁴⁹ Vgl. Bürki: Wenn Kinderbuch-Väter sprechen. S. 58 & 83.

als er hofft (oder befürchtet), ihm gleich gegenüberzustehen.²⁵⁰ John Reckless gab seine Kinder und scheinbar depressive Frau auf, um auf eine Abenteuerreise loszuziehen. Somit setzt er einerseits die Handlung des ersten Bandes in Bewegung, andererseits reiht er sich in die mangelhaften Erziehungsberechtigten des frühen 21. Jahrhunderts ein, die unfähig – oder unwillig – sind, ihren Nachwuchs zu versorgen.

In Isabel Abedis *Isola* (2007) hat Quint Tempelhoff, der Vater einer der Hauptfiguren, seine Familie nicht etwa verlassen, sondern den jüngeren seiner Zwillingssöhne bewusst weggegeben, da er dem Kind die Schuld am Tod der Mutter gibt.²⁵¹ Somit wird eine Begründung für diese zweifelhafte Tat genannt, die sie erklärt, aber nicht rechtfertigt (eine Strategie, die Cevela in der KJL der 1980er und beginnenden 1990er beobachtete²⁵²). Tempelhoffs Ausreden ändern allerdings nichts daran, dass auch er sich als *Plot Device* entpuppt – denn am Ende des Adoleszenzromans stellt sich heraus, dass sein jüngerer Sohn zurückgekehrt ist, um Rache zu nehmen, und sich verantwortlich für einige schreckliche Geschehnisse zeigt.

Raoul Bornheim lässt sich weniger einfach in bereits existierende literarische Schemata der Vaterfigur einordnen. So ist er freundlich und hilfsbereit, hat aber sehr konkrete Vorstellungen davon, wie sich die Jugendlichen in seiner Obhut verhalten sollen. Er gibt ihnen nur eingeschränkten Freiraum, da diejenigen, die er aufnimmt, „nach Bornheims Pfeife tanze[n]“ (Lay, 444) oder die Villa wieder verlassen müssen. Somit vermittelt er das Bild einer wohl tätigen, aber strengen Vaterfigur, die das Beste für die Kinder erreichen möchte. Im Gegensatz zu Maximilian Steffenberg versucht er allerdings nicht, dieses Ideal den jüngeren Figuren aufzuzwingen; er lässt ihnen immer die Wahl, ob sie ihm folgen wollen. Da es umfangreiche Erklärungen für sein Weltbild und seine Entscheidungen gibt, ist er eher ein Charakter als ein Typus und daher auch nicht ganz so eindeutig in die deutsche Literaturgeschichte einzufügen – umso mehr, da es sich bei ihm um keinen leiblichen Vater handelt.

In der dystopischen Welt der *Eleria*-Trilogie fällt der Sphärenbund ebenfalls unter die disziplinarischen, strikten Vaterfiguren. Von Geburt an wird den Kindern Gehorsam beigebracht, der durch genaueste Überwachung, Manipulation und öffentliche Bloßstellung sichergestellt wird. Zwar sind weder körperliche Gewalt noch herablassende Worte die Methoden der Erziehung, die beständige Kontrolle erinnert aber dennoch an die literarischen

²⁵⁰ Vgl. Funke, Cornelia: Reckless. Lebendige Schatten. Hamburg: Dressler Verlag 2012. S. 158–159.

²⁵¹ Vgl. Abedi, Isabel: *Isola*. Würzburg: Arena Taschenbuch 2013. S. 284–287.

²⁵² Vgl. Cevela: „Vater sein dagegen sehr...“ (Teil II). S. 290–292.

Vaterfiguren des frühen 20. Jahrhunderts. Denn wie diese will der Sphärenbund ganz genau beherrschen, in welche Richtung sich seine Zöglinge entwickeln. So hat er gute Intentionen (nämlich das Fortbestehen der Menschheit in Frieden zu sichern), seine Methoden machen ihn aber zum Typus des kontrollsüchtigen Elternteils. Damit erscheint er weiters als Kontrast zu den positiveren Figuren Grauko, Andris und Aramonn.

Paul Melchart und Qirin zeichnen sich vor allem durch ihre manipulativen Methoden aus, die ihre Mitmenschen dazu bringen sollen, das von ihnen gewünschte Verhalten an den Tag zu legen. Wie auch Raoul Bornheim sind sie keine leiblichen, sondern eher symbolische Väter, die allerdings nicht durch Beschimpfungen oder physische Gewalt, sondern durch Lügen das erreichen, was sie begehren. Interessant ist hierbei, dass sie in diesem Konflikt auf entgegengesetzten Seiten stehen – es war Melcharts Wunsch, die Clanbewohner*innen auszurotten, während Qirin sich dagegen zur Wehr setzte – ihre Vorgehensweisen ähneln sich aber stark. Da für ihr Verhalten ausführliche Beweggründe genannt werden, sind sie komplexe Charaktere, weshalb sich insbesondere Melchart kaum einem etablierten, literarischen Archetypus des Vaters zuordnen lassen kann. Qirin kann jedoch in die von Loidl genannten, perfiden Mentor*innen eingegliedert werden, da er durch den Umstand, dass Ria keine andere Wahl hat, als sich an ihn zu wenden, sowie durch „ungleiche Verteilung von Informationen“²⁵³ zum Verräter an der Protagonistin wird.

Rias Mentor Grauko, der, wie sich später herausstellt, Qirins Bruder ist, stellt eine Negativ- oder viel mehr Positivspiegelung des Bewahrers dar. Er hat hohe Erwartungen an seine Schülerin und begegnet ihr oft mit Strenge, hinter seinem kontrollierten Äußeren zeigt sich aber deutlich seine Einfühlsamkeit und wie sehr ihm ihr Wohl am Herzen liegt. Grauko macht es sich zur Aufgabe, das Beste aus Ria herauszuholen, ohne sie dadurch zu verletzen. Er kennt und berücksichtigt ihre Grenzen. Es zeigt sich im Verlauf der Handlung, dass er durchaus manipulativ sein kann,²⁵⁴ dies richtet sich jedoch niemals gegen Ria, sondern geschieht, um ihr zu helfen und hinter die Geheimnisse des Sphärenbundes zu kommen. Grauko erscheint keinesfalls eindimensional, dennoch wirkt sein Verhalten teilweise wie ein positives Gegenbild²⁵⁵ zur Kontrolle und bisweilen Brutalität des Sphärenbundes. Somit ist er kein Typus, aber dennoch ein erfreuliches Beispiel.

Andris und Aramonn ähneln Grauko insofern, da auch ihr anfänglich rauer Umgangston ein weiches Herz verbirgt. Ihr zunächst barsches Auftreten wird nach und nach durch

²⁵³ Loidl: MentorInnen als ManipulatorInnen. S. 56.

²⁵⁴ Vgl. dazu etwa Poznanski: Die Vernichteten. S. 368–374.

²⁵⁵ Vgl. Freudenberg: Wenn alles auseinanderbricht. S. 90.

freundlicheres, milderes Verhalten ersetzt, bis es voll und ganz in väterliche Unterstützung umschlägt, die der Protagonistin bei der Erreichung ihrer Ziele hilfreich ist. Wie Grauko sind Andris und Aramonn weder eingleisig noch langweilig, nichtsdestotrotz erscheinen sie aber wie ein Gegensatz zur kontrollierenden Erziehung, die Ria in den Sphären angedieh.

In der Gegenüberstellung der literaturhistorischen Schemata in Poznanskis Vaterfiguren zeigt sich, dass in den analysierten Werken der Autorin oft auf negative Vaterbilder rückgegriffen wird, die den jungen Protagonist*innen kontrollierend, beängstigend oder gar gewalttätig gegenüberstehen. Dadurch offenbaren sich starke Parallelen zu den literarischen Vätern des frühen 20. Jahrhunderts, die über das Leben ihrer Kinder genauestens befehligen wollten (wie es bei Maximilian Steffenberg, Herrn Rogner und im Sphärenbund nach Paul Melcharts Vorstellung der Fall ist). Die abwesenden Väter von Nika und Iris spielen hingegen die Rolle des unzuverlässigen, überforderten Vaters des frühen 21. Jahrhunderts. Nikas Stiefvater Ulrich spiegelt, obwohl er selbst nicht mit den in der Väterliteratur geschilderten Schwierigkeiten in Verbindung gebracht wird, dennoch ein ähnliches Benehmen in der mangelnden Anerkennung seiner Stieftochter wider. Generell scheinen die innerfamiliären Konflikte, die aus dem Ende des Zweiten Weltkriegs entstanden sind, aber keine Rolle in den hier analysierten Jugendthrillern Poznanskis zu spielen. Die negativ gezeichneten Vaterfiguren zeigen andere – oder überhaupt keine – Gründe für ihr herablassendes Verhalten, das sie wie festgelegte Typen erscheinen lässt.

Es muss allerdings angemerkt werden, dass psychisch und physisch brutales Vorgehen der väterlichen Figuren durchgehend als negativ und verzichtbar dargestellt wird. Es ist keinerlei Verherrlichung des Vaters als Herrscher über die Familie erkennbar (wie das zur Zeit des Nationalsozialismus geschah²⁵⁶), seelische und körperliche Gewalt wird ausschließlich als schädlich und überflüssig bewertet, Manipulation und Lügen (wie die Qirins und Melcharts) werden als Ungeheuerlichkeit entlarvt. So ist das Vaterbild, das in den eben genannten Werken vermittelt wird, vielleicht nicht völlig fortschrittlich, gleichermaßen kann es aber nicht als vorsintflutlich bezeichnet werden – insbesondere, da vor allem in der dystopischen *Eleria*-Trilogie auch positive Beispiele Gestalt annehmen. Es manifestieren sich in Grauko, Andris und Aramonn bemühte, liebevolle Väter, die alles dafür geben, ihre ‚Tochter‘ bei der Erreichung ihrer Ziele zu unterstützen. Vor allem diese drei Männer erscheinen nicht etwa als erschreckende Schatten, die das Leben ihres Kindes aktiv oder passiv erschweren, sondern als vollständig entwickelte Charaktere, die trotz ihrer eigenen Wünsche und Probleme vor allem

²⁵⁶ Vgl. Vinken: Die deutsche Mutter. S. 222.

auf Elerias Wohlergehen fokussiert sind. Somit scheint Poznanski in der Konstruktion positiver Vaterfiguren in der Dystopie komplexer vorzugehen und diesen mehr Tiefe zu verleihen als den männlichen Elternteilen in einer antagonistischen Rolle. Dass die problematischen Vaterfiguren detaillierte Beweggründe für ihr Handeln erhalten, kommt nur selten – wie bei Paul Melchart und Qirin – vor. Das weniger schematische Erscheinen der fürsorglichen Vaterfiguren könnte allerdings auch damit zusammenhängen, dass sich die ‚neue Männlichkeit‘ in der deutschsprachigen Literatur schlichtweg noch weiterentwickeln und stärker etablieren muss. Zwar lassen sich, wie in Kapitel 2 demonstriert, Tendenzen in der zeitgenössischen Entwicklung hin zum liebevollen Vater entdecken – insbesondere bei alleinerziehenden Vätern – historisch tritt dieser aber dennoch deutlich seltener in Erscheinung als seine konträre Persönlichkeit, weshalb es schwieriger ist, eine eindeutige Typisierung vorzunehmen. Eine Typisierung der antagonistischen Väter lässt sich bei Poznanski hingegen schon tendenziell feststellen.

Eine weitere Unterteilung scheint sich zudem in der Vaterdarstellung in den dystopischen und realitätsnahen Jugendthrillern Poznanskis zu ergeben. Denn in den wirklichkeitsgetreuen Romanen – *Aquila*, *Layers* und *Saeculum* – erscheinen fast alle männlichen Bezugspersonen als unzuverlässig, die einzige Ausnahme bildet Raoul Bornheim. Doch auch dieser Mann ist, trotz seiner Großzügigkeit, kein Musterbeispiel einer liebenden Vaterfigur, hat er schließlich ganz genaue Vorstellungen von dem, wie seine Schützlinge sich zu verhalten haben, und wendet fragwürdige Methoden an, um sich in der Geschäftswelt Gehör zu verschaffen. In der dystopischen Trilogie sind, trotz vorhandener Negativbeispiele, auch positive Figuren zu finden, die Eleria den Weg durch und das Überleben in der postkatastrophalen Welt erleichtern. Grauko, Andris und Aramonn bewähren sich in der Krise, während es den Vätern in der Realität deutlich schwerer zu fallen scheint, die Erwartungen der Gesellschaft oder ihrer Kinder zu erfüllen. Diese Entwicklung könnte damit zusammenhängen, dass die Gefahren und Herausforderungen des Alltags in der Apokalypse greifbarer sind, als das in der modernen Gesellschaft der Fall ist. Die Erwartungen, die an Ria gestellt werden, sind innerhalb der Sphären wie außerhalb von ihnen klar definiert. In den Sphären existiert ein eindeutiger Verhaltenskodex, an den sich die Bewohner*innen zu halten haben, um Bestrafungen zu entgehen. Die Aufstiegschancen und wie diese von den Student*innen erreicht und genutzt werden können, sind eindeutig vorgegeben – dementsprechend kann Grauko seine Ansprüche genauestens formulieren. Außerhalb der Sphären, in der Wildnis, mögen völlig andere Regeln herrschen, doch diese sind ebenso eindeutig erkennbar: das Überleben steht an vorderster Stelle, und um dieses zu sichern, wird alles getan. Andris und Aramonn sind nun in

dieser Welt Experten und geben ihr Wissen wiederum an Ria weiter. Die gesellschaftlichen Richtlinien der heutigen Zeit scheinen im Vergleich zu diesen klar definierten Regeln sehr viel verworrener und undurchsichtiger. Die gegenwärtigen Meinungen darüber, was es bedeutet, ein ‚guter Vater‘ zu sein und was ‚das Beste‘ für das eigene Kind ist, gehen weit auseinander. Die ambivalenten Definitionen von ‚Männlichkeit‘ tun ihr Übriges, um die Suche nach der perfekten Erziehungsstrategie zu erschweren, wie man allein an den Herangehensweisen Maximilian Steffenbergs und Ulrichs beobachten kann: Maximilian will seinen Sohn der eigenen Kontrolle unterwerfen, Ulrich verfolgt die gegenteilige Taktik und überlässt seine Stieftochter sich selbst. Beide wollen durch dieses Vorgehen den Erfolg ihres Nachwuchses sichern, halten sich jedoch an vollkommen unterschiedliche Praktiken. Das Dilemma um die Wahl der ‚richtigen‘ Erziehungsmethode wird somit offensichtlich. Es darf jedoch nicht außer Acht gelassen werden, dass es sich – vor allem bei Maximilian – nicht um reinen Altruismus handelt, für ihn ist vorrangig wichtig, wie sich das Verhalten Bastians auf seinen eigenen Ruf reflektiert.²⁵⁷ Daher können komplexe gesellschaftliche Anforderungen der Gegenwart nicht ausschließlich für das Versagen der negativ konnotierten Vaterfiguren verantwortlich gemacht werden – ihre charakterlichen Mängel sind ebenso, wenn nicht noch stärker, ausschlaggebend.

Ein kurzer Einblick in die weiteren Jugendthriller Poznanskis, die in der vorliegenden Arbeit nicht im Vordergrund stehen, zeigt ähnliche Tendenzen in der Unterscheidung zwischen Dystopie und Realität. Im ersten *Erebos*-Band (2010), der im gegenwärtigen London spielt, wirkt der Vater des Protagonisten Nick wie ein freundlicher, bemühter Elternteil – es stellt sich allerdings heraus, dass er Nicks älteren Bruder verstoßen hat, da dieser sein Medizinstudium nicht abschließen wollte.²⁵⁸ Diese Entdeckung wirft ein anderes Licht auf den zunächst als sehr durchschnittlich präsentierten Vater, der nun von seinem jüngeren Kind verlangt, dass er Arzt werden muss (ähnlich wie auch Maximilian Steffenberg über die Berufswahl seines Sohnes befehligen wollte) – ein kontrollierend wirkender Charakterzug offenbart sich. Und auch der generelle Antagonist des Buches stellt sich am Ende als der Vater einer der Nebenfiguren heraus, der junge Schüler*innen mithilfe eines Videospiele ausnutzt und manipuliert, um einen komplexen Racheplan durchzuführen.²⁵⁹

Im Fortsetzungsroman, *Erebos 2* (2019) scheint Nick schließlich nur noch wenig Kontakt zu seinem Vater zu haben. Es wird impliziert, dass er Fotografie studiert (sich also ebenfalls gegen das Leben als Arzt entschieden hat) und für seine Studiengebühren selbst

²⁵⁷ Vgl. Poznanski: *Saeculum*. S. 48–49.

²⁵⁸ Vgl. Poznanski, Ursula: *Erebos*. Bindlach: Loewe 2011.

²⁵⁹ Vgl. Poznanski: *Erebos*. S. 481.

aufkommen muss – also scheinbar keine Unterstützung von seinen Eltern erhält. Zwar scheint die Beziehung nicht völlig in die Brüche gegangen, aber dennoch ein wenig abgekühlt zu sein.²⁶⁰ Weiters zeichnet sich der Vater des Jungen Derek in diesem Band durch sein Unvermögen aus, Zuneigung zu zeigen – von seinem eigenen Sohn wird er als „schweigsam und ernst“²⁶¹ beschrieben. Mit dem Tod seines älteren Sohnes wird eine Erklärung für das Benehmen von Dereks Vater genannt, diese entschuldigt aber nicht, dass er das jüngere Kind vernachlässigt und ihm meist kalt und abweisend begegnet²⁶² – ein Umstand, der Derek empfänglicher für die Manipulation des Videospiele macht. Auch diese Vaterfiguren kämpfen also mit ihren Rollen, Aufgaben und Herausforderungen als Elternteil und bewältigen sie mehr schlecht als recht.

Im Kontrast dazu sind die Eltern in Poznanskis dystopischem Jugendthriller *Cryptos* (2020) positive, aber kaum erwähnte Randfiguren – die Protagonistin Jana hat schöne Erinnerungen an sie und ihre Kindheit, die im Verlauf der Handlung aber kaum relevant sind. In den anderen realitätsnahen Jugend thrillern der Autorin, die aufgrund mangelnder Relevanz für die Handlung oder das Verhalten der Protagonist*innen in dieser Arbeit nicht näher untersucht wurden (*Elanus* [2016], *Thalamus* [2018] und *Shelter* [2021]), werden Vater wie Mutter gleichfalls lediglich am Rande erwähnt. Sie scheinen fürsorglich zu sein und ihr Bestes für die jeweiligen Kinder zu geben, ohne dabei in das Zentrum der Handlung zu treten. Da sie in den Büchern nur eine sehr kleine Rolle spielen und keinen direkten Einfluss auf die Erzählung haben, wurden sie in die Analyse dieser Masterarbeit nicht weiter einbezogen. Haben die Vaterfiguren hingegen einen größeren Einfluss auf die Entwicklung der Handlung, so kann ihnen in der Dystopie mehr Fürsorglichkeit als in den realitätsnahen Werken attestiert werden.

Positive Väter finden sich auch in den Werken der bekannten Jugendbuchautorin Kerstin Gier – in der *Silber*-Reihe (2013–2015) ist der Vater der Protagonistin zwar von der Mutter getrennt, er scheint jedoch trotzdem ein gutes Verhältnis zu seinen Töchtern zu haben, die ihre Ferien gerne bei ihm verbringen.²⁶³ In der *Rubinrot*-Trilogie (2009–2010) ist der (Adoptiv-)Vater der jugendlichen Hauptfigur in ihrer Kindheit verstorben, sie hat aber positive Erinnerungen an ihn und pflegte wohl eine gute Beziehung zu ihm.²⁶⁴ Diese Vaterfiguren treten

²⁶⁰ Vgl. Poznanski, Ursula: *Erebos 2*. Limited Edition. Bindlach: Loewe 2019. S. 8, 137 & 186.

²⁶¹ Poznanski: *Erebos 2*. S. 87.

²⁶² Vgl. Poznanski: *Erebos 2*. S. 149 & 182.

²⁶³ Vgl. Gier, Kerstin: *Silber*. Das zweite Buch der Träume. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 2014. S. 51.

²⁶⁴ Vgl. Gier, Kerstin: *Smaragdgrün*. Liebe geht durch alle Zeiten. Sonderausgabe. Würzburg: Arena Verlag 2012. S. 348.

allerdings ebenfalls nur am Rande in Erscheinung, sie haben wenig Einfluss auf die Handlung und werden lediglich flüchtig als geliebte Familienmitglieder erwähnt.

Aus diesen Beobachtungen lässt sich ableiten, dass nicht nur Ursula Poznanski, sondern die aktuelle deutschsprachige Jugendliteratur generell gerne auf negative Vaterfiguren zurückgreift, um die Handlung eines Buches voranzutreiben oder sie überhaupt erst in Bewegung zu setzen. Als ein in der Vergangenheit etablierter Bösewicht erscheint der herablassende Patriarch als passender Antagonist, der durch seinen Egoismus unvorhergesehene Konsequenzen verursacht – oder aber als willkommener Grund, um die im Adoleszenzroman häufig dargestellte Loslösung von den Eltern zu rechtfertigen.

Positive männliche Erziehungsberechtigte erscheinen in der Jugendliteratur hingegen häufig nur am Rande und haben kaum Auswirkungen auf die Geschehnisse. Lediglich in Poznanskis dystopischer Trilogie hebt sich die Autorin von diesem Muster ab, da Rias leiblicher Vater wie auch ihr Andris und ihr Mentor sich zu bestärkenden, einflussreichen Kräften in ihrem Leben entwickeln und sich kontrastierend vom stetig kontrollierenden Sphärenbund abheben. In diesem Kontext sagt sich die Protagonistin von ihrer ursprünglichen Erziehungsinstanz – den Sphären – los und verfestigt stattdessen eine gesunde, stabile Beziehung zu anderen Vaterfiguren.

Als kurzer Exkurs sei hier weiters auf die generellen Mutter- und Familienschemata verwiesen, die durch die derartige Gestaltung der Vaterfiguren entstehen. In *Saeculum* „schießt sich [Bastians Mutter] jeden Tag mit einem Pillencocktail ab, der einen normalen Menschen ins Koma befördern würde“ (Sae, 229). Maximilian Steffenbergs Frau ist unfähig, sich aus der Ehe mit ihrem Mann zu befreien, sie scheint ihm vollkommen unterworfen und nicht in der Lage, ihm etwas entgegenzusetzen. Dadurch vertritt sie eindeutig das Muster der dem Gatten hörigen Frau, das Anfang des 20. Jahrhunderts in der deutschen Literatur propagiert wurde. Gleichfalls kann sich die Mutter des Antagonisten Paul nicht gegen Maximilian durchsetzen und es gelingt ihr vor ihrem Tod nicht, ihn davon zu überzeugen, sich um seinen unehelichen Sohn zu kümmern.²⁶⁵

Ähnliche Machtlosigkeit, wenn auch nicht ganz so ausgeprägt, ist in *Aquila* zu beobachten, da Nikas Mutter nur sehr schwach gegen die Kritik ihres neuen Mannes an seiner Stieftochter protestiert: „[...] im Hintergrund die beschwichtigenden Töne ihrer Mutter. *Ach Ulrich, lass sie doch* [Kennzeichnung im Original]“ (Aqu, 42) und sich, obwohl ihr die

²⁶⁵ Vgl. Poznanski: *Saeculum*. S. 440–442.

Sicherheit ihrer Tochter am Herzen liegt, dennoch nicht schützend vor sie stellt. Hier ist das Modell der gefügigen Mutter erneut evident, obwohl sie sich von ihrem ersten Mann getrennt hat. In *Layers* werden wiederum nur sehr wenige Informationen über Dorians Mutter zur Verfügung gestellt, da sie bereits vor Beginn der Handlung des Thrillers verstorben ist, die Trauer des Protagonisten um sie suggeriert allerdings, dass er eine gute Beziehung zu ihr hatte.²⁶⁶

Im Falle Elerias sind zwei maternale Figuren zu nennen – einerseits ihre Ziehmutter Baja, die ihre Kindheit in den Sphären prägte, andererseits ihre leibliche Mutter, die, wie sie später erfährt, bei der Entführung Rias ermordet wurde. Baja wird als der Archetyp der liebe- und verständnisvollen Erzieherin präsentiert, als ein Urbild der Mütterlichkeit – sie entspricht dem, was die Sphären als eine Expertin auf dem Gebiet der Kinderstube betrachten,²⁶⁷ und propagiert dabei stereotyp ‚weibliches‘ Verhalten. Dass die Kinderaufzucht, wie in Kapitel 4.3 erwähnt, Frauen zufällt, erinnert stark an die gesellschaftliche Auffassung des frühen 20. Jahrhunderts. Generell wird evident, dass die Machtaufteilung innerhalb der Sphären eher rückwärtsgewandt ist, da die wirklich mächtigen Führungspositionen sowie die Exekutive Männern vorbehalten sind. Außerhalb der Sphären sind die Geschlechterrollen weniger verbindlich festgelegt, doch dort sucht man ebenfalls vergeblich nach der Anführerin eines Clans. Rias leibliche Mutter wird als „lustig“, „schlau“ und „mutig“ (Vn, 239) beschrieben – ihr Tod lässt jedoch auch sie handlungsunfähig werden.

Aus der Auflistung dieser maternalen Erziehungsberechtigten ergibt sich bei Poznanski ein Mutterbild, das vor allem passiv und nachgiebig erscheint. Ob dem Ehepartner unterworfen oder ihm gegenüber machtlos, vollends mit der Kinderaufzucht beschäftigt oder gar tot – stets wirkt es, als stünde den Müttern weniger Macht zu als den Vätern, wodurch sich beinahe ausschließlich das Mutter- und Familienbild der deutschen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts ergibt.

²⁶⁶ Vgl. Poznanski: *Layers*. S. 36.

²⁶⁷ Vgl. Poznanski: *Die Verschworenen*. S. 47 & 79.

6. Einfluss des Vaterbilds auf das Verhalten und die Entwicklung der jugendlichen Charaktere anhand der Jugendthriller Ursula Poznanskis

Der starke Einfluss der verschiedenen Vaterfiguren auf die Psyche ihrer Kinder wurde bereits hinreichend etabliert. Hier soll nun noch genauer untersucht werden, welches Verhalten aus dem Umgang der Väter mit ihrem Nachwuchs resultiert, wie sich die jungen Protagonist*innen entwickeln und eventuell auch ganz von dem Zugriff eines zuweilen toxischen Patriarchen befreien.

Das Leben Bastians in *Saeculum* scheint am Anfang sehr stark von seinem Vater und dessen Geld abhängig zu sein – dieser finanziert ihm das Studium, solange Bastian „ausgezeichnete Leistungen“ (Sae, 47) erbringt. Zwar wirft Bastian ihm an den Kopf, dass es ihm nichts ausmachen würde, auf eigenen Beinen zu stehen, es scheint allerdings, als wäre sein Vater von dieser Vorstellung nicht unbedingt begeistert – immerhin würde er so einen beträchtlichen Anteil seines Einflusses auf seinen Sohn einbüßen. Wie in Kapitel 4.1 geschildert, ist Maximilian Steffenberg zudem konstant in den Gedanken seines Sohnes präsent und kritisiert ihn fortwährend.²⁶⁸ Das Bild, das Bastian von seinem Vater hat, verändert sich im Verlauf der Handlung *Saeculums* nicht, im Gegenteil, dessen Grausamkeit und Eigennützigkeit werden mehr und mehr gefestigt. Bastians Verhalten ist insofern von diesem Elternteil geprägt, da ihm „kotzübel wird“ (Sae, 228), wenn er andere Menschen schlecht behandelt. Er will seinem Vater auf keinen Fall ähnlich sein und wird durch die Vorgänge der Handlung in seinem Entschluss gefestigt, sich endgültig von ihm zu distanzieren. Dass Maximilian dem Entführer seines Sohnes nicht etwa mit Abscheu, sondern mit Begeisterung und Bewunderung begegnet, demonstriert für Bastian in aller Deutlichkeit, worauf sein Vater im Leben Wert legt. Er kommt zu der Erkenntnis, dass er das Geld seines Vaters nicht braucht – beziehungsweise dass es den Preis der Hörigkeit nicht wert ist, der damit zusammenhängt. Er gelangt in seiner Adoleszenz an einen Punkt, an dem er die Hilfe seiner Eltern nicht mehr will, und wird unabhängig, indem er sich sein Leben durch einen Nebenjob finanziert.²⁶⁹

Iris, die zweite Hauptfigur in *Saeculum*, kämpft mit völlig anderen Herausforderungen als Bastian. Der Streit mit ihrer Mutter und die Abwesenheit ihres Vaters lassen sie in einer gefährlichen Situation zurück, in der sie einem Stalker ausgeliefert ist. Trotz der Absenz einer

²⁶⁸ Vgl. Poznanski: *Saeculum*. S. 230–231.

²⁶⁹ Vgl. Poznanski: *Saeculum*. S. 479.

Vaterfigur zeigt Iris aber keinerlei Merkmale einer Identitätskrise, wie sie in der deutschen Literatur der 1980er und 90er aufgrund von fehlenden Bezugspersonen immer wieder vorkam.²⁷⁰ Sie weiß genau, wer sie ist und was ihre Pläne sind – möglicherweise, weil ihre Mutter – anstelle eines patriarchalen Vaters – als strenge Erzieherin auftrat,²⁷¹ vielleicht aber auch, weil sie sich, um zu überleben, auf der Flucht vor ihrem Verfolger einen Plan zurechtlegen *musste*. Iris scheint nicht alle ihre Hoffnungen auf die Unterstützung ihres leiblichen Vaters zu bauen, ihn kennenzulernen ist lediglich eine Möglichkeit, die sich ihr bietet, falls sie nach Neuseeland gelangt. Sie verlässt sich vor allem auf sich selbst, da sie schlichtweg keine andere Wahl hat.

Auf sich allein gestellt ist auch Nika, die sich in Siena fernab von jeglichen Eingriffsmöglichkeiten ihrer Eltern befindet. Und selbst wenn sie die beiden in ihrer Nähe wissen würde, würde es sie wohl einige Überwindung kosten, um ihre Hilfe zu bitten – schließlich ist es das schlechte Verhältnis zu ihrem Stiefvater Ulrich, das sie zunächst davon abhält, zuhause überhaupt anklingen zu lassen, was in Italien geschehen ist. Ulrichs abweisendes Verhalten und sein kontinuierliches Untergraben von Nikas Selbstwertgefühl nagen an der Protagonistin. Sie ist sich bewusst, dass sie sich „viel zu viel gefallen“ (Aqu, 88) lässt, kann aber zunächst nicht aus ihrer Haut und lernt nur langsam, für sich selbst einzustehen. Ihre Abneigung gegen ihren Stiefvater ist es allerdings, die sie schließlich dazu bewegt, ihre Probleme allein zu lösen, immerhin will sie sich vor ihm keine Blöße geben.²⁷² Hätte Nika sich von ihrer Familie Unterstützung erwarten können und wäre deswegen sofort zurück nach Hause geflogen, hätte die Handlung des Buches wohl ganz andere Wendungen genommen. Stattdessen fungiert Ulrich als *Plot Device*, das ihren Verbleib in Italien garantiert und sie dazu zwingt, sich den kommenden Herausforderungen zu stellen, was zwar den Eindruck ihres Stiefvaters nicht revidiert, ihr aber ein ausgeprägteres Selbstbewusstsein verschafft. Die normalerweise zurückhaltende, ruhige²⁷³ Figur stellt sich der Polizei und den Ermittlungen, die gegen sie laufen, erhobenen Hauptes – und wird am Ende, dank ihrer eigenen Nachforschungen, für unschuldig erklärt.

Nikas anfängliche Unsicherheit befindet sich im Einklang mit den oben genannten literarischen Identitätskrisen der 1980er und 90er, aufgrund derer junge Protagonist*innen mit der Suche nach ihrem Platz auf der Welt kämpften. Ihr geht es ähnlich, da sie ihrem

²⁷⁰ Vgl. Bürki: Wenn Kinderbuch-Väter sprechen. S. 58 & 83.

²⁷¹ Vgl. Poznanski: Saeculum. S. 233.

²⁷² Vgl. Poznanski: Aquila. S. 66.

²⁷³ Vgl. Poznanski: Aquila. S. 14 & 63.

Kunstgeschichtestudium relativ gleichgültig gegenübersteht und nicht weiß ist, was sie im Leben erreichen will. Sie sieht sich selbst als „mittelmäßig sportlich, mittelmäßig musikalisch, mittelmäßig sprachbegabt“ (Aqu, 40–41). Sie verkündet den Leser*innen, dass sie seit dem Alter von zehn Jahren „Verachtung. Für sich selbst“ (Aqu, 40) empfindet, da sie nicht weiß, wo ihre Talente liegen. Diese frühen Selbstzweifel in einem extrem jungen Alter sind möglicherweise auf Ulrich zurückzuführen: Zwar wird nicht genau offenbart, wie lange er bereits mit ihrer Mutter zusammen ist, die Trennung von Nikas leiblichen Eltern erfolgte aber scheinbar, als sie noch ein Kind war.²⁷⁴ So ist es möglich, dass Ulrichs kontinuierliche Kritik sie bereits im Kindheitsalter enorm belastet hat – oder aber, dass der ‚Verlust‘ ihres leiblichen Vaters sie zutiefst verunsicherte. Sollte Letzteres zutreffend sein, so litt sie fortan unter seiner Abwesenheit und war dadurch äußerst beklommen. Das Wissen um seine lediglich sporadische Hilfsbereitschaft tut sein Übriges, sie einer verlässlichen Stütze zu berauben. Das Überwinden der Schwierigkeiten in Siena mag ihr zu einem besseren Selbstbewusstsein verhelfen, die Ungewissheit der Zukunft bleibt allerdings bestehen.

Wie bei Nika agiert bei Dorian ebenfalls eine väterliche Figur als handlungstreibendes Element. Der gewalttätige Herr Rogner ist der Grund, weshalb sein Sohn überhaupt erst auf der Straße und schließlich in der Obhut Raoul Bornheims landet. Den Leser*innen wird eröffnet, dass Dorian vor seiner Flucht ein guter Schüler und Sportler war,²⁷⁵ nur durch die Gewalt seines Vaters wurde er gezwungen, dieses Leben aufzugeben. Sein Vater ist also direkt verantwortlich für die neue Richtung, die Dorian eingeschlagen hat, und fungiert damit als Auslöser für seine Entwicklung.²⁷⁶ Weiters hat er den absoluten Abscheu seines Sohnes vor Gewalt verursacht.²⁷⁷ Durch seine Flucht hat sich Dorian allerdings schon vor Beginn der Handlung des Thrillers von seinem Vater losgesagt – er möchte auf keinen Fall zu ihm zurückkehren, dafür nimmt er die Gefahren, die mit dem Leben auf der Straße einhergehen, in Kauf. Diese Einstellung ändert sich auch nicht, nachdem Dorian Bornheim den Rücken kehrt und nicht mehr für ihn arbeiten will. Die Kontrolle seines Vaters über ihn ist, wenigstens physisch, nicht mehr vorhanden; unter den seelischen Spuren, die die Gewalt hinterlassen hat, leidet der Protagonist aber noch länger. Am Ende von *Layers* blickt Dorian in eine ungewisse, aber hoffnungsvolle Zukunft: Er hat sich von beiden Vaterfiguren gelöst und will gemeinsam mit seiner Freundin Stella seinen eigenen Weg finden.

²⁷⁴ Vgl. Poznanski: *Aquila*. S. 69.

²⁷⁵ Vgl. Poznanski: *Layers*. S. 10 & 39.

²⁷⁶ Vgl. Freudenberg: *Wenn alles auseinanderbricht*. S. 92–93.

²⁷⁷ Vgl. Poznanski: *Layers*. S. 26.

Elerias Verhalten ist deutlicher von der ihr angediehenen Ausbildung geprägt als das der meisten anderen analysierten Protagonist*innen – immerhin gibt es innerhalb der Sphären strikte Verhaltensregeln, deren Verletzung scharfe Konsequenzen nach sich ziehen.²⁷⁸ Vor allem zu Beginn der Handlung beobachten die Leser*innen, wie Ria sich angepasst innerhalb der vorgegebenen Parameter bewegt und die Werte des Bundes vertritt, wenn sie dies auch nicht immer unkritisch tut.²⁷⁹ Nachdem sie fliehen musste, wird aber schnell offensichtlich, dass die Ideale der Sphären ihr in der Wildnis kaum nützen werden – umso mehr, da sie erfährt, dass kaum praktiziert wird, was sie predigen. Um zu überleben, muss sie kreativ denken, wobei ihr nicht etwa die Erziehung des Bundes, sondern die Lektionen ihres Mentors Grauko helfen. Als „Graukos beste Schülerin“ (Vt, 104) kennt sie ihre eigenen Stärken und Schwächen und verlässt sich auf Erstere. Das jahrelange Entwickeln ihrer Kommunikationsfähigkeiten kommt ihr zugute, als sie den Clan der Schwarzdornen überzeugt, sie und ihre Kommiliton*innen am Leben zu lassen und ihnen Unterschlupf zu gewähren. Eleria wirkt selbstständiger als die Hauptfiguren der anderen Jugendthriller, obwohl sie mit kaum einer Vorwarnung ihrer Überlebensgrundlage beraubt wurde. Dies könnte darauf zurückzuführen sein, dass Grauko sie in der Entwicklung der notwendigen Werkzeuge ausgestattet hat, die sie benötigt, um zu überleben: ihre scharfe Beobachtungsgabe und die Fähigkeit, stets die richtigen Worte zu finden. Zwar glaubt Ria, dass sie selbst für den Clan von Außenbewohner*innen am wenigsten nützlich sein wird, doch es sind ihre Überredungskünste, die schlussendlich ihr Überleben sichern. Grauko hat die Protagonistin als Vaterfigur nach seinen besten Möglichkeiten auf die Außenwelt vorbereitet und ist ihr, auch nachdem sie längst voneinander getrennt wurden, mental eine Stütze – denn es ist der Zuspruch ihres Mentors, an den sie denkt, wenn sie Kraft benötigt. Rias Überzeugungen mögen sich während ihrer Zeit außerhalb der Sphären verändern²⁸⁰ – insbesondere, nachdem sie erfährt, was die Sentinel den Clans antun. Ihr Selbstbewusstsein und das Vertrauen in ihr eigenes Können bleiben ihr aber erhalten. Dementsprechend ist eine Emanzipierung von den Sphären klar zu beobachten (wodurch die sozialkritische Funktion des Thrillers erfüllt wird²⁸¹), eine Lossagung von Grauko ist aber nicht notwendig, da er ihr einerseits als positive Quelle des Trostes in ihren Erinnerungen erhalten bleibt und ihr andererseits alles beigebracht hat, was sie – wenigstens zu Beginn – zum Überleben benötigt.

²⁷⁸ Vgl. dazu etwa: Poznanski: Die Verratenen. S. 45, 104 & 121–122.

²⁷⁹ Vgl. Poznanski: Die Verratenen. S. 11–12 & 66.

²⁸⁰ Vgl. Poznanski: Die Versprochenen. S. 455–456.

²⁸¹ Vgl. Nusser: Der Kriminalroman. S. 51.

Anders als Grauko bestärken sowohl Qirin als auch Melchart die Protagonistin nur oberflächlich, bis sie am Ende einen Verrat begehen. Die Enthüllungen, dass der Clan seine Kinder als „Giftköder“ (Vs, 111) in Gegenwehr gegen die Sphären, die ihn vernichten wollen, präpariert, entsetzt und bestürzt Ria zutiefst. Das Gute auf beiden Seiten, an das sie geglaubt hat, erscheint ihr wie eine Farce:

Als Ria, Nummer 7 der Borwin-Akademie, war ich überzeugt davon, auf der richtigen Seite zu stehen. Auf der der Guten. Später, als die Dornen mich aufgenommen hatten und ich wusste, was die Sphären den Clans antaten, war das zwar verstörend, aber nichts im Vergleich dazu, wie ich mich jetzt fühle. Es gibt keine Seite, auf die ich mich schlagen möchte. Kein Gut, kein Böse, auf jeden Fall kein Richtig. (Vs, 456)

Die Aufdeckung der Lügen, die ihr erzählt wurden, zerstört alles, auf das Ria jemals vertraut hat. Die Vaterfiguren Qirin und Melchart entpuppen sich als manipulative Heuchler, die die Protagonistin kurz verunsichern, ihren Kampfeswillen aber nicht brechen – denn sie beschließt, die unwissenden Menschen in- und außerhalb der Sphären nicht ihrem Schicksal zu überlassen, sondern ein Gegenmittel zu finden und sie damit zu retten. Ria bildet sich damit ihre eigenen Meinungen und Wertevorstellungen und schlägt sich weder auf die eine noch auf die andere Seite; stattdessen findet sie einen Weg, um unnötiges Leid zu verhindern. „Dieser Kampf ist noch nicht zu Ende, ich werde Dhalions freundlichen Bruder [das Gegengift] in die Hände bekommen, egal wie.“ (Vs, 455) So löst die Enthüllung über die vergifteten Kinder keine vollständige Identitätskrise bei Eleria aus, lediglich Wut und Ratlosigkeit. Diese Emotionen fokussiert sie, um ihre Entschlossenheit, Unschuldige zu verschonen, zu befeuern.

Die Erkenntnis, dass sie selbst in einem Clan geboren und als Baby von den Sphären geraubt wurde, stellt zwar Rias bisherige Identität in Frage, sie beschäftigt sich aber zunächst wenig mit diesem Gedanken und wird erst wirklich damit konfrontiert, als sie zufällig auf ihren biologischen Vater Aramonn und ihre Schwester Maiossa trifft. Diese Begegnung offenbart ihr einen völlig neuen Blick auf sich selbst: „Ich habe einen Vater. Eine Familie. Es ist, als wäre ich plötzlich mehr ich selbst als je zuvor.“ (Vn, 212) Die sich von da an entwickelnde Beziehung zu ihrem Vater, seine Entschlossenheit, sie zu beschützen, und die Feststellung von Gemeinsamkeiten helfen Ria dabei, sich selbst besser kennenzulernen. Weiters vertieft sich ihre Persönlichkeit als Tochter eines Clans, da in *Die Vernichteten* die Sphären endgültig von der schützenden Heimat zu einem bedrohlichen Gefängnis werden, während die Natur ihr Zuflucht und Freiheit gewährt.²⁸²

²⁸² Vgl. Kröber, Franz: Zwischen Bienenwaben und Schwarzdornen. Semantiken und narrative Funktionen der Natur in Ursula Poznanskis *Eleria*-Trilogie. In: *Literatur im Unterricht* 20/2 (2019), S. 140–141.

Teil der offenen Außenwelt ist auch Andris, der Ria ins Herz geschlossen hat und ihr als zweiter Vater zur Seite steht. Er fungiert vor allem im dritten Band der Trilogie als Beschützer, der die Protagonistin in ihren Plänen unterstützt, sie ermutigt und ihr das Überleben in der Natur erleichtert. Zwar hat er wenig Einfluss auf ihre Entscheidungen oder persönliche Entwicklung, er steht ihr jedoch in allen Belangen bei und ist somit eine ermutigende Kraft in ihrem Leben.

Der Einfluss der Vaterfiguren auf die Protagonist*innen der verschiedenen Thriller variiert demnach stark – vor allem negativ konnotierte Väter treiben die Handlung als *Plot Device* voran, zwingen die jungen Hauptfiguren dadurch aber auch geradezu in die Selbstständigkeit. Um sich von ihnen zu distanzieren und ihrem Zugriff zu entkommen, entscheiden sich Bastian, Nika und Dorian ihre Probleme selbst zu lösen. Für Iris ist ihr Vater hingegen lediglich jemand, der sich in Neuseeland befindet, auf den sie zwar neugierig ist, der aber nicht ausschlaggebend für ihre Pläne ist. In Elerias Fall haben die Vaterfiguren diverse Auswirkungen auf ihr Benehmen. Von der absoluten Kontrolle ihres Verhaltens durch den Sphärenbund über die Identitätserschütterung durch Qirin und Melchart bis hin zur Festigung ihrer Persönlichkeit durch die Unterstützung Graukos, Aramonns und Andris' wirken verschiedene Mächte auf ihre Entschlüsse ein, bis sie am Ende ihren Platz in der Welt gefunden hat.

7. Conclusio

Das Bild des Vaters hat in der deutschsprachigen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts eine starke Entwicklung durchgemacht. Angefangen bei dem kontrollsüchtigen, unterdrückenden Despoten, der von der Strömung des Expressionismus angeprangert wurde, über den vom Krieg traumatisierten und überwältigten Mann bis hin zum liebenden, bemühten Elternteil hat sich die Vaterfigur sowohl in der Allgemein- als auch in der Kinder- und Jugendliteratur mit dem gesellschaftlichen Fortschritt verändert. Parallel zu ihrer Wandlung verlief ebenso die Entdeckung der Phase der Adoleszenz, ihrer Implikationen und Konsequenzen, die sich psychologisch sowie literarisch niederschlugen.

In den hier untersuchten Jugendthrillern und Adoleszenzromanen Ursula Poznanskis ist nun vor allem in den realitätsnahen Werken ein eher veraltetes Bild des Vaters zu erkennen. So will der höhnische Vater durch herablassendes Verhalten oder sogar körperliche Gewalt ein erwünschtes Benehmen bei seinem Nachwuchs bewirken, bemerkt dadurch aber nicht – oder kümmert sich nicht darum – wie dieser sich deswegen von ihm zurückzieht. Der abwesende Vater überlässt hingegen, bewusst oder unbewusst, seine Kinder sich selbst, die ohne Unterstützung Auswege aus einer gefährlichen Situation finden müssen. Währenddessen nutzt die manipulative Vaterfigur Lügen, um ihre eigenen Schwächen oder sogar Grausamkeit zu verbergen, und stellt damit das gesamte Weltbild ihrer Nachkommen in Frage, wenn diese hinter den Schwindel kommen.

Bei diesen drei genannten Vatern ist zudem hegemoniale Männlichkeit als Motiv zu erkennen, da die Ehefrauen und Mütter großteils schwach, unterwürfig oder gar tot sind und ihr Kind nicht vor den Übergriffen des Vaters schützen (können). Somit wirkt nicht nur das Vater-, sondern das ganze Familienbild, als wäre es dem letzten Jahrhundert entsprungen. Zwar sind die Familien in Poznanskis anderen Adoleszenzromanen weniger zentral und die Vaterfiguren in ihnen wesentlich weniger negativ; in den Werken, in denen die Eltern allerdings eine wichtige Rolle spielen, erscheinen sie oft in einem schlechten Licht. Auch der sich am Ende als großmütig herausstellende Raoul Bornheim ist keine durch und durch positive Figur, da an sein Entgegenkommen immer noch Bedingungen geknüpft sind. Dementsprechend scheint es, als würde Poznanski schwierige Vaterbeziehungen und Familienverhältnisse als handlungsentscheidende Komponente nutzen, um das Geschehen in ihren Werken voranzutreiben – sind die Väter hingegen nicht zentral für die Ereignisse im Buch, erscheinen sie eher milde und bloß am Rande.

Lediglich in der dystopischen *Eleria*-Trilogie ist eine Unterscheidung sichtbar – die Protagonistin wird vom manipulativen Sphärenbund großgezogen, in ihrem Mentor Grauko, in Andris und ihrem leiblichen Vater findet sie aber positive Vorbilder, die sie ermutigen und in ihren Entscheidungen bestärken. Diese drei reihen sich in die Gruppe der liebevollen, bemühten Väter ein, die ihr Kind nicht etwa nach ihren eigenen Vorstellungen gestalten, sondern es in seinen Unternehmungen fördern wollen. So dominieren in Poznanskis hier vorgelegten realitätsnahen Adoleszenzromanen kontrollierende und herablassende Tyrannen, die ihren Nachwuchs in vorgegebene Formen zwingen wollen. In der Dystopie erhalten die Vaterfiguren hingegen die Möglichkeit, sich zu beweisen und zu einer tröstlichen und hilfreichen Kraft im Leben ihrer Kinder zu werden.

Mit der Nutzung des Vaters als Antagonist ist Poznanski in der aktuellen Jugendliteratur aber nicht allein. Auch andere Autor*innen wie Abedi, Herrndorf oder Feth greifen auf ihn zurück. Zwar hat sich in der Adoleszenzliteratur der späteren 2000er die Tendenz gezeigt, die Jugendlichen den Eltern nicht länger zu unterwerfen, sondern ein ebenbürtiges Verhältnis auf Augenhöhe darzustellen²⁸³, die kontinuierliche Präsenz des Generationenkonflikts in der Gegenwartsliteratur verdeutlicht jedoch, dass die Ablösung von den Eltern weiterhin ein zentrales Thema des Adoleszenzromans und der Vater in diesem Rahmen ein wiederkehrender Kontrahent ist. Interessant ist weiters die Differenzierung zwischen der Darstellung in der Kinder- und Jugendliteratur – denn in der aktuellen Kinderliteratur wird scheinbar, im Gegensatz zur Jugendliteratur, darauf fokussiert, ein vorwiegend positives Vaterbild durch die Skizzierung von liebevollen männlichen Erziehungsberechtigten zu vermitteln.

Die verschieden geartete Beziehung zum Vater wirkt sich zudem auf das Verhalten und die Entwicklung der jungen Protagonist*innen aus. Während Figuren wie Maximilian Steffenberg, Ulrich und Herr Rogner bewirken, dass sich die Hauptfiguren von ihnen lösen und Abstand von ihnen suchen, verursacht die emotionale Nähe zu Andris, Grauko und Aramonn, dass Ria sich von ihnen bestärkt fühlt und auf ihre Hilfe und Unterstützung vertrauen kann. Bastian, Dorian und Nika ergreifen hingegen die in Kapitel 3.1 angesprochene „zweite Chance“²⁸⁴, die ihnen die Adoleszenz bietet, die Kindheit – und damit die Übergriffigkeit der Vaterfiguren – hinter sich zu lassen und auf eigenen Beinen in die Zukunft zu schreiten. Sie versuchen, die psychische und physische Gewalt der männlichen Elternteile abzuschütteln und stattdessen auf ihre eigene Stärke, die sie in sich entdecken, zu zählen.

²⁸³ Vgl. Gansel: Entdramatisierung der Generationenkonflikte. S. 365–367.

²⁸⁴ Gansel: Zwischenzeit. S. 32.

Somit lässt sich folgern, dass Poznanski in ihren realitätsnahen Adoleszenzromanen, in denen die Familie eine bedeutende Rolle spielt, ein eher negatives Vaterbild vermittelt, unter anderem, um die männlichen Erziehungsberechtigten als *Plot Device* agieren zu lassen. Deren Unzulänglichkeiten bereiten den Weg für die Entwicklung der Protagonist*innen vor, die sich emanzipieren und die Hindernisse, mit denen sie konfrontiert werden, schlussendlich überwinden. Sind die Vaterfiguren positiver, rücken sie gleichzeitig an den Rand des Geschehens und haben nur noch wenig Einfluss darauf. Lediglich in Poznanskis dystopischer Trilogie erfüllen die Väter – möglicherweise dank der klarer definierten Gefahren – die Erwartungen, die an eine schützende, helfende Vaterfigur gestellt werden und wirken gleichzeitig auf die Handlung ein.

Für die weitere Forschung wäre es sicherlich lohnend, der Frage genauer auf den Grund zu gehen, ob sich die deutschsprachige Jugendliteratur in einer Übergangsphase hin zur Vermittlung eines positiveren Vaterbildes befindet oder ob aktuell eine Regression im Stile der patrimonialen Figuren des frühen 20. Jahrhunderts erfolgt. Der in der vorliegenden Arbeit knappe Vergleich von Poznanskis Vaterfiguren mit denen anderer bekannter deutschsprachiger Jugendbuchautor*innen erweckt vorerst den Eindruck, dass die zeitgenössische deutschsprachige Jugendliteratur ein positives Vaterbild tendenziell nur dann zulässt, wenn es für die Handlung nicht weiter relevant ist – eine negative Vaterfigur wird hingegen gerne als bekannter und etablierter Antagonist utilized. Eine genauere Analyse dieses Phänomens wäre gewiss ertragreich. Interessant wäre zudem die Gegenüberstellung von queeren und heterosexuellen Vätern in der deutschsprachigen Jugendliteratur, um zu ermitteln, ob eine Differenz in ihrer Darstellung offenbar wird. Diese Sujets müssen jedoch in einer anderen Arbeit erforscht werden.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Abedi, Isabel: Isola. Würzburg: Arena Taschenbuch 2013.

Angel, Frauke / Dürr, Julia: Disco! Wien: Jungbrunnen Verlag 2019.

Feth, Monika: Der Erdbeerpflücker. Sonderausgabe. München: Random House 2008.

Feth, Monika: Der Schattengänger. München: Random House 2009.

Freud, Sigmund: Der Untergang des Ödipuskomplexes (1924). In: Mitscherlich, Alexander et al. (Hg.): Sigmund Freud. Studienausgabe. Band V. Sexualleben. Frankfurt am Main: Fischer 2000, S. 243–251.

Freud, Sigmund: Die Traumdeutung. Leipzig/Wien: Deuticke ⁴1914. Zugriff über: Projekt Gutenberg: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/40739/pg40739-images.html> (21. 05. 2023).

Freud, Sigmund: Über einen besonderen Typus der Objektwahl beim Manne (1910). In: Mitscherlich, Alexander et al. (Hg.): Sigmund Freud. Studienausgabe. Band V. Sexualleben. Frankfurt am Main: Fischer 2000, S. 185–195.

Funke, Cornelia: Reckless. Lebendige Schatten. Hamburg: Dressler Verlag 2012.

Gier, Kerstin: Silber. Das zweite Buch der Träume. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 2014.

Gier, Kerstin: Smaragdgrün. Liebe geht durch alle Zeiten. Sonderausgabe. Würzburg: Arena Verlag 2012.

Herndorf, Wolfgang: Tschick. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag ¹⁵2012.

Poznanski, Ursula: Aquila. Bindlach: Loewe 2017.

Poznanski, Ursula: Die Vernichteten. Bindlach: Loewe 2014.

Poznanski, Ursula: Die Verratenen. Bindlach: Loewe 2012.

Poznanski, Ursula: Die Verschworenen. Bindlach: Loewe 2013.

Poznanski, Ursula: Erebos. Bindlach: Loewe 2011.

Poznanski, Ursula: Erebos 2. Limited Edition. Bindlach: Loewe 2019.

Poznanski, Ursula: Layers. Bindlach: Loewe ²2015.

Poznanski, Ursula: Saeculum. Bindlach: Loewe 2011.

Poznanski, Ursula / Hattenhauer, Ina: Clara sammelt. Wien: Edition Nilpferd ²2021.

Sekundärliteratur

Aigner, Josef Christian: Der ferne Vater: Zur Psychoanalyse von Vatererfahrung, männlicher Entwicklung und negativem Ödipuskomplex. Gießen: Psychosozial-Verlag ³2013.

Assmann, Aleida: Hilfloze Despoten. Väter in der deutschen Gegenwartsliteratur. In: Thomä, Dieter (Hg.): Vaterlosigkeit. Geschichte und Gegenwart einer fixen Idee. Berlin: Suhrkamp 2010, S. 198–214.

Borowicz, Dominika: Vater-Spuren-Suche. Auseinandersetzung mit der Vätergeneration in deutschsprachigen autobiographischen Texten von 1975 bis 2006. Paderborn: Vandenhoeck & Ruprecht 2013.

Bude, Heinz: Die Metamorphosen des Ödipus im Generationenverhältnis. In: Thomä, Dieter (Hg.): Vaterlosigkeit. Geschichte und Gegenwart einer fixen Idee. Berlin: Suhrkamp 2010, S. 269–279.

Bürki, Gisela: Wenn Kinderbuch-Väter sprechen... Eine gesprächslinguistische Analyse zum Vaterbild im Kinderroman (1945–2000). Tübingen/Basel: A Francke Verlag 2004. (Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur. Band 84)

Cevela, Inge: „Vater sein dagegen sehr...“ Vaterbilder in der neueren Kinder- und Jugendliteratur (Teil I). In: Christlich-pädagogische Blätter 5 (1991), S. 234–236.

Cevela, Inge: „Vater sein dagegen sehr...“ Vaterbilder in der neueren Kinder- und Jugendliteratur (Teil II). In: Christlich-pädagogische Blätter 6 (1991), S. 290–292.

Conrad, Maren: The Quantified Child. Zur Darstellung von Adoleszenz unter den Bedingungen der Digitalisierung in der aktuellen Kinder- und Jugendliteratur. In: Hauptmann, Kilian / Hennig, Martin / Krah, Hans (Hg.): Narrative der Überwachung. Typen, mediale Formen und Entwicklungen. Berlin: Peter Lang 2020, S. 87–114.

Daubert, Hannelore: Von „jugendlichen“ Eltern und „erwachsenen“ Jugendlichen. Familienstrukturen und Geschlechterrollen in Schülerromanen der 80er und 90er Jahre. In: Ewers, Hans-Heino (Hg.): Jugendkultur im Adoleszenzroman. Weinheim/München: Juventa 1994, S. 43–61.

Diem-Wille, Gertraud: *Psychoanalytic Perspectives on Puberty and Adolescents: The Inner World of Teenagers and their Parents*. Oxfordshire: Routledge 2021.

Eichenberg, Ariane: *Familie – Ich – Nation. Narrative Analysen zeitgenössischer Generationenromane*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009.

Ewers, Hans-Heino: Der Adoleszenzroman als jugendliterarisches Erzählmuster (1992). In: Ewers, Hans-Heino (Hg.): *Literaturanspruch und Unterhaltungsabsicht. Studien zur Entwicklung der Kinder- und Jugendliteratur im späten 20. und frühen 21. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH 2013, S. 197–204.

Freudenberg, Ricarda: Wenn alles auseinanderbricht, entsteht Raum für Erzählenswertes. Welcher Reiz für die literarische Inszenierung in porösen Familienstrukturen liegt. In: Roeder, Caroline / Ritter, Michael (Hg.): *Familienaufstellungen in Kinder- und Jugendliteratur und Medien*. München: Kopaed 2017, S. 89–101.

Gansel, Carsten: Adoleszenz und Adoleszenzroman als Gegenstand literaturwissenschaftlicher Forschung. In: *Zeitschrift für Germanistik* 14/1 (2004), S. 130–149.

Gansel, Carsten: Der Adoleszenzroman. In: Wild, Reiner / Brunken, Otto (Hg.): *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*. Stuttgart: Metzler ³2008, S. 359–379.

Gansel, Carsten: Entdramatisierung der Generationenkonflikte: zwischen Gleichheit und Depression in All-Age- und Adoleszenzromanen. In: Neuland, Eva (Hg.): *Sprache der Generationen*. Mannheim: Dudenverlag 2012, S. 354–371.

Gansel, Carsten: Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Störung – Adoleszenz und Literatur. In: Gansel, Carsten (Hg.): *Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Aufstörung: Bilder von Adoleszenz in der deutschsprachigen Literatur*. Heidelberg: Winter 2011, S. 15–48.

Hajszan, Michaela: *Das Vaterbild in der preisgekrönten Kinder- und Jugendliteratur in Österreich und Deutschland in den Jahren 1973 bis 1994*. Diplomarbeit. Universität Wien 1995.

Hintz, Carrie: Monica Hughes, Lois Lowry, and Young Adult Dystopias. In: *The Lion and the Unicorn* 26/2 (2002), S. 254–264.

Jannidis, Fotis: *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin: Walter de Gruyter 2004.

Kalbermatten, Manuela: Junge Frauen als ambivalente Vorbildfiguren in Future-Fiction für Jugendliche. In: Stauffer, Isabelle / Dziudzia, Corinna / Tatzel, Sebastian (Hg.): *Utopien und*

Dystopien. Historische Wurzeln und Gegenwart von Paradies und Katastrophe. Bielefeld: Aesthesis Verlag 2022, S. 59–72.

Kalbermatten, Manuela: „The world may need you one day“. Kulturkritik, Identität und Geschlecht in aktueller Future Fiction für Jugendliche. In: Kriegleder, Wynfried / Loidl, Sonja / Seibert, Ernst / Lexe, Heidi (Hg.): Jugendliteratur im Kontext von Jugendkultur. Wien: Praesens Verlag 2016, S. 161–186.

Karrenbrock, Helga: „Familienbande?“ Eltern und Kinder in der neuen Kinderliteratur der Weimarer Republik. In: Ewers, Hans-Heino / Weil, Inge (Hg.): Familienszenen. Die Darstellung familialer Kindheit in der Kinder- und Jugendliteratur. Weinheim/München: Juventa 1999, S. 95–110.

Karrenbrock, Helga: Weimarer Republik. In: Wild, Reiner / Brunken, Otto (Hg.): Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. Stuttgart: Metzler ³2008, S. 241–259.

Kaulen, Heinrich: Familienkonflikte in der Literatur um 1900. Hermann Hesse: Kinderseele (1918) und Franz Kafka: Brief an den Vater (1919). In: Deutschunterricht 56/1 (2003), S. 14–20.

Kaulen, Heinrich: Vom bürgerlichen Elternhaus zur Patchwork-Familie. Familienbilder im Adoleszenzroman der Jahrhundertwende und der Gegenwart. In: Ewers, Hans-Heino / Weil, Inge (Hg.): Familienszenen. Die Darstellung familialer Kindheit in der Kinder- und Jugendliteratur. Weinheim/München: Juventa 1999, S. 111–132.

King, Vera: Die Entstehung des Neuen in der Adoleszenz. Individuation, Generativität und Geschlecht in modernisierten Gesellschaften. Wiesbaden: Springer ²2013.

Koebner, Thomas: „Der riesige Mann, mein Vater, die letzte Instanz“. Familiendrama und Generationskonflikt in der deutschen Literatur zwischen 1890 und 1920. In: Koebner, Thomas / Janz, Rolf-Peter / Trommler, Frank (Hg.): „Mit uns zieht die neue Zeit“. Der Mythos Jugend. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 500–518.

Koebner, Thomas / Janz, Rolf-Peter / Trommler, Frank: Vorwort. In: Koebner, Thomas / Janz, Rolf-Peter / Trommler, Frank (Hg.): „Mit uns zieht die neue Zeit“. Der Mythos Jugend. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 9–13.

Kröber, Franz: Zwischen Bienenwaben und Schwarzdornen. Semantiken und narrative Funktionen der Natur in Ursula Poznanskis Eleria-Trilogie. In: Literatur im Unterricht 20/2 (2019), S. 133–147.

Lauer, Emily: Coming of Age in Dystopia. Reading Genre in Holly Black's Curse Workers Series. In: Basu, Balaka / Broad, Katherine / Hintz, Carrie (Hg.): Contemporary Dystopian Fiction for Young Adults. Brave New Teenagers. New York: Routledge 2013, S. 35–49.

Loidl, Sonja: MentorInnen als ManipulatorInnen. Vertrauensbruch als zentrales Motiv in dystopischer Jugendliteratur. In: kjl & m. Kein Ort. Niemals? Endzeitstimmung und Dystopie als Themen der Kinder- und Jugendliteratur 64 (2012), S. 54–58.

Martínez, Matías / Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München: C. H. Beck¹⁰2016.

Meuser, Michael: Vom Ernährer der Familie zum „involvierten“ Vater? Zur ambivalenten Modernisierung von Männlichkeit. In: Figurationen (Hamburg) 6 /2 (2005), S. 91–106.

Minges, Britta: Patchworkfamilien in der Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Innsbruck: Studienverlag 2010.

Nassen, Ulrich: Familienideologie in der Kinder- und Jugendliteratur des Dritten Reiches. In: JuLit 17/3 (1991), S. 15–28.

Neumaier, Christopher: Familie im 20. Jahrhundert. Konflikte um Ideale, Politiken und Praktiken. München: De Gruyter Oldenbourg 2019. (Wertewandel im 20. Jahrhundert 6)

Nusser, Peter: Der Kriminalroman. Stuttgart: Metzler⁴2009.

Pechota Vuilleumier, Cornelia: „O Vater, las uns ziehn!“ Literarische Vater-Töchter um 1900. Gabriele Reuter, Hedwig Dohm, Lou Andreas-Salome. Hildesheim: Olms 2005.

Prümm, Karl: Jugend ohne Väter. Zu den autobiographischen Jugendromanen der späten zwanziger Jahre. In: Koebner, Thomas / Janz, Rolf-Peter / Trommler, Frank: „Mit uns zieht die neue Zeit“. Der Mythos Jugend. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 563–589.

Reiter, Margit: Spurensuchen. Autobiographische und literarische Auseinandersetzungen mit der familiären NS-Involvierung in der zweiten Generation. In: Zeitgeschichte 6 (2005), S. 399–418.

Reiter, Tina: Exotisch und engagiert: über alleinerziehende Väter in der Kinder- und Jugendliteratur. In: 1000 und 1 Buch 1 (2016), S. 34–35.

Schenk-Danzinger, Lotte: Entwicklungspsychologie. Völlig neu bearbeitet von Karl Rieder. Wien: öbvht Verlag²2006.

Schilcher, Anita: Vater zu Besuch? Zum Vaterbild in der Kinder- und Jugendliteratur. In: JuLit 1/07 (2007), S. 25–32.

Schneider, Ralf: Grundriß zur kognitiven Theorie der Figurenrezeption am Beispiel des viktorianischen Romans. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2000.

Schweikart, Ralf: Nur noch kurz die Welt retten. Dystopien als jugendliterarisches Trendthema. In: kjl & m. Kein Ort. Niemals? Endzeitstimmung und Dystopie als Themen der Kinder- und Jugendliteratur 64 (2012), S. 3–11.

Seibert, Ernst: Geschichte der Jugendliteratur als Spiegel der Jugend-Kultur-Geschichte. In: Kriegleder, Wynfried / Loidl, Sonja / Seibert, Ernst / Lexe, Heidi (Hg.): Jugendliteratur im Kontext von Jugendkultur. Wien: Praesens Verlag 2016, S. 245–267.

Seibert, Ernst: Kindheitsgenealogien. Literatur und Kindheit im Jahrhundert des Kindes in Österreich. Wien: Praesens Verlag 2022.

Steffens, Wilhelm: Familie, wie sie im (Kinder-)Buche steht. Familienszenen in aktuellen Kinderromanen. In: Ewers, Hans-Heino / Weil, Inge (Hg.): Familienszenen. Die Darstellung familialer Kindheit in der Kinder- und Jugendliteratur. Weinheim/München: Juventa 1999, S. 151–168.

Trommler, Frank: Mission ohne Ziel. Über den Kult der Jugend im modernen Deutschland. In: Koebner, Thomas / Janz, Rolf-Peter / Trommler, Frank (Hg.): „Mit uns zieht die neue Zeit“. Der Mythos Jugend. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 14–49.

Ulm, Christina: Tabula rasa. Die jugendliterarische Insel im Spannungsfeld zwischen Utopie, Dystopie und Heterotopie. In: kjl & m. Kein Ort. Niemals? Endzeitstimmung und Dystopie als Themen der Kinder- und Jugendliteratur 64 (2012), S. 12–17.

Vinken, Barbara: Die deutsche Mutter. Der lange Schatten eines Mythos. Erweiterte und aktualisierte Ausgabe. Frankfurt am Main: Fischer 2007.

Vondung, Klaus: Apokalyptische Erwartung: Zur Jugendrevolte in der deutschen Literatur zwischen 1910 und 1930. In: Koebner, Thomas / Janz, Rolf-Peter / Trommler, Frank (Hg.): „Mit uns zieht die neue Zeit“. Der Mythos Jugend. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 519–545.

Völpel, Annegret: Bilder jüdischen Familienlebens in der deutsch-jüdischen Kinder- und Jugendliteratur. In: Ewers, Hans-Heino / Weil, Inge (Hg.): Familienszenen. Die Darstellung

familiärer Kindheit in der Kinder- und Jugendliteratur. Weinheim/München: Juventa 1999, S. 77–94.

von Matt, Peter: Verkommene Söhne, missratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur. München/Wien: Carl Hanser Verlag 1995.

Wagerer, Gertie: Väter-Rollen vorwärts. Beobachtungen zur Darstellung des Vaters in neueren Kinderbüchern. In: 1000 und 1 Buch 2 (1995), S. 26–30.

Warmuth, Anne-Dorothee: ›Neue‹ Väter. Vaterschaft und Männlichkeit in Texten der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. In: Heidegger, Maria / Kogler, Nina / Schmitt, Mathilde / Schneider, Ursula / Steinsiek, Annette (Hg.): sichtbar unsichtbar. Geschlechterwissen in (auto-)biographischen Texten. Bielefeld: transcript Verlag 2015, S. 229–242.

Wild, Inge: Wie Väter lernen zu „Mutter“. Aktueller Wandel von Familien- und Geschlechterrollen am Beispiel von Kirsten Boies „Mit Jakob wurde alles anders.“ In: Ewers, Hans-Heino / Weil, Inge (Hg.): Familienszenen. Die Darstellung familiärer Kindheit in der Kinder- und Jugendliteratur. Weinheim/München: Juventa 1999, S. 133–150.

Ziegler, Wolfram / Hegerl, Ulrich: Der Werther-Effekt. Bedeutung, Mechanismen, Konsequenzen. In: Nervenarzt 73 (2002), S. 41–49.

Internetquellen

Mikota, Jana: Dystopie. <https://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/begriffe-und-termini/594-dystopie> (02. 03. 2023).

Anhang

Abstract

Die vorliegende Masterarbeit geht der Frage nach, welches Vaterbild in ausgewählten Adoleszenzromanen Ursula Poznanskis vermittelt wird und inwiefern sich dieses in die deutschsprachige Literaturgeschichte einfügt. Nach einem Einblick in die Darstellung des Vaters in der deutschsprachigen Allgemein-, Kinder- und Jugendliteratur des 20. und 21. Jahrhunderts und einer Untersuchung des für diese Arbeit zentralen Begriffs „Adoleszenz“ werden Poznanskis Vaterfiguren in vier verschiedene Kategorien unterteilt und ihr Verhalten, ihre Beziehung zu den jugendlichen Hauptfiguren und ihre Charakterisierung ergründet. In diesem Rahmen wird konkludiert, dass Poznanski sich vor allem der tendenziell negativen Vaterbilder bedient, die in der deutschsprachigen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts häufig präsent waren, und diese als handlungstreibendes Element einsetzt. Die Mängel der Väter dienen als Wegbereiter für die Emanzipation der Protagonist*innen. Die jugendlichen Hauptfiguren befreien sich schlussendlich von den oft übermächtig wirkenden Einflüssen des Vaters. Positive Vaterfiguren, die auch Einfluss auf das Geschehen ausüben, finden sich hingegen nur in Poznanskis dystopischer Trilogie – in anderen Werken der Autorin wirken liebevolle Erziehungsberechtigte kaum oder gar nicht auf die Vorgänge ein.

This master's thesis evaluates the question which image of father figures is presented in chosen adolescent novels by Ursula Poznanski and how it differs from, or mirrors, common depictions of fathers in German literary history. After an insight into the depiction of the father figure's portrayal in German general, children's, and youth literature of the 20th and 21st century and an examination of the term "adolescence", which is central to this work, Poznanski's father figures are divided into four categories and their behaviour, their relationship to the teenage protagonists and their characterization is explored. In this context, it is concluded that Poznanski primarily uses negative depictions of fathers that were frequently present in German literature of the early 20th century and utilizes them as a plot device. The fathers' shortcomings enable the protagonists to emancipate themselves. In the end, the main characters free themselves from their fathers' often overpowering influences. Positive father figures who also exert influence on the plot can however only be found in Poznanski's dystopian trilogy – in other works by the author, loving guardians have little or no influence on the story.

Siglenverzeichnis

<i>Aqu</i>	Aquila
<i>Lay</i>	Layers
<i>Sae</i>	Saeculum
<i>Vn</i>	Die Vernichteten
<i>Vs</i>	Die Verschworenen
<i>Vt</i>	Die Verratenen

Verzeichnis der analysierten Romane

<i>Aquila</i>	Poznanski, Ursula: Aquila. Bindlach: Loewe 2017.
<i>Die Vernichteten</i>	Poznanski, Ursula: Die Vernichteten. Bindlach: Loewe 2014.
<i>Die Verratenen</i>	Poznanski, Ursula: Die Verratenen. Bindlach: Loewe 2012.
<i>Die Verschworenen</i>	Poznanski, Ursula: Die Verschworenen. Bindlach: Loewe 2013.
<i>Layers</i>	Poznanski, Ursula: Layers. Bindlach: Loewe 2015.
<i>Saeculum</i>	Poznanski, Ursula: Saeculum. Bindlach: Loewe 2011.

Verzeichnis der für die Analyse zentralen Charaktere

<i>Aquila</i>	Protagonistin: Nika, Stiefvater: Ulrich
<i>Eleria-Trilogie</i>	Protagonistin: Eleria (Ria), Freund: Aureljo, Mentor: Grauko, Clanmitglied: Andris, Vater: Aramonn, Gründer der Sphären: Paul Melchart, Bewahrer des Clans: Qirin
<i>Layers</i>	Protagonist: Dorian, Vater: Herr Rogner, Unterstützer: Raoul Bornheim
<i>Saeculum</i>	Protagonist: Bastian, Vater: Maximilian Steffenberg, Freundin: Iris

