

Räumliche Randstellungen

Zum erzählerischen, topographischen und kulturellen Dazwischen der Adoleszenz

Anna Stemmann

Die Phase der Adoleszenz lässt sich als eine mehrdimensionale Statuspassage beschreiben, in der komplexe Entwicklungen und Übergänge auf sozialer, psychischer und biologischer Ebene stattfinden (vgl. Fiebertshäuser 2009). Literarische Texte greifen im Erzählen von Adoleszenz besonders häufig die damit verbundenen krisenhaften Dimensionen auf (vgl. Kaulen 1999: 7) und beleuchten die Ambivalenzen der Adoleszenz als eine Phase des Dazwischens. Dieses Dazwischen greift auf mehreren Ebenen, zentral ist die Auseinandersetzung der Figuren in einer intrasubjektiven sowie einer generationalen Hinsicht (vgl. King 2011: 54). In der literarischen Verdichtung nehmen für die Darstellung dieser Aspekte der Adoleszenz Raumkonstruktionen eine wichtige Stellung ein, indem sich zeitliche Übergänge der entwicklungspsychologischen Prozesse oft in eine Bewegung durch den Raum übersetzen, sich die Figuren in Zwischenräumen aufhalten, am Rand stehen und ihre topographischen Übergänge als ein Abarbeiten an individuellen, sozialen und kulturellen Grenzen inszeniert werden (vgl. Stemmann 2019: 3).

Schnittstellen ergeben sich für die Darstellung der Adoleszenz, gerade in Verbindung mit topographischen Aspekten, zum Konzept der Alterität. Dieses beschreibt ein komplexes Gefüge der »Formen eines Außerhalbs meiner Selbst, wobei dieses Andere auch durch die Konstitution und Konstruktion dieses Außerhalb bestimmt wird.« (Müller-Funk 2016: 17) Damit sind u. a. kulturelle Divergenzen gemeint, individuelle Grenz- und Fremdheits-erfahrungen, wobei »die Ungereimtheiten und Bruchstellen der neu erlebten Kultur« wesentlich sind, »um schließlich alte und neue Erfahrungen miteinander zu verbinden.« (Horváth 2016: 10) Insbesondere in der Phase der Adoleszenz können sich solche ambigen Erfahrungen in der aufreibenden

Selbstsuche und der bewussten (räumlichen) Abgrenzung zum vertrauten Umfeld manifestieren, wobei neben interkulturellen Spannungen das Alter der Figuren zum zusätzlichen Differenzmarker wird: »Age wird zunehmend als soziale Positionierung, Differenzkategorie und Identitätsmarker aufgefasst« (Benner/Ullmann 2019: 148; Hervorh. i.O.).

Produktiv verbinden lassen sich für die Analyse von Alterität eine raumanalytische Methode und die Ansätze der *Age Studies*, denn das »Argument der Alterität benötigt Bezugsgrößen (anders als?) und implizite Grenzziehungen (wann, wo und wie anders?).« (Horváth 2016: 19) Das topographische Arrangement der Romane korreliert häufig mit dem liminalen adoleszenten Status der Protagonist_innen, womit sie sich ausdrücklich von erwachsenen Figuren separieren. Daraus resultiert eine narrative »Verdichtung und Konkretisierung der Kennzeichen der Zeit – der Zeit des menschlichen Lebens [...] auf bestimmten Abschnitten des Raumes.« (Bachtin 2008: 188) Daher wird in der folgenden Analyse in einer Mikrosicht auf die Romane die adoleszente Selbstsuche der Protagonist_innen nachverfolgt, sowohl in den erzählerischen als auch handlungslogischen Inszenierungen des Raumes, um die jeweiligen Aspekte von Alterität herauszuarbeiten. Besonders relevant ist dabei »das Phänomen der Grenzüberschreitung [...], da diese sowohl in sozialer, politischer wie philosophischer Hinsicht semantisch aufgeladen« (Horváth 2016: 38) und narrativ markiert sein kann. Untersucht werden die Romane *Scherbenpark* von Alina Bronsky (2008), *Tigermilch* von Stephanie de Velasco (2015 [2013]) und *Cengiz & Locke* von Zoran Drvenkar (2004 [2002]).

1. Topographische Analyse

Im Anschluss an Jurij Lotmans (1993) Raummodell können die erzählten Teilräume eines Textes als semantisierte Zeichenträger gelesen und, für den Adoleszenzroman weitergedacht, als Ausdrucksträger von Entwicklungsprozessen gedeutet werden: Die »Struktur des Topos ist einerseits das Prinzip der Organisation und der Verteilung der Figuren im künstlerischen Kontinuum und fungiert andererseits als Sprache für den Ausdruck anderer, nicht-räumlicher Relationen des Textes.« (Lotman 1993: 330) Die inneren Passagen und Übergänge der Adoleszenz der Figuren, also die von Lotman sogenannten nicht räumlichen Dimensionen, werden durch die Bewegung im Außenraum und die Auseinandersetzung mit Grenzen ausgestaltet. Interessant ist

die Frage, wie diese Prozesse wiederum mit (inter)kulturellen Konflikten verbunden sind, denn der erzählte Raum ist nicht nur ein physischer Raum, sondern im Anschluss an Michel Foucault (2005; 1993) und Pierre Bourdieu (1976) auch ein Produkt sozialer Praxis und Ausdrucksträger spezifischer Machthierarchien. Dadurch werden die Prozesse der Adoleszenz zusätzlich beeinflusst, wenn von Figuren in räumlichen Randstellungen erzählt wird, die auch in gesellschaftlichen Randstellungen leben und oftmals Zeichenträger für Alteritätserfahrungen in einem »zeitlich horizontalen, in Form eines [...] *Us-Them*-Schemas gedachten Differenz[raumes; A. S.]« sind (Glennapp 2007: 16; Hervorh. i.O.).

Die topographische Dimension von Adoleszenzromanen kann in der Makrosicht eine gesellschaftliche Grenzziehung nachzeichnen. Eine solche Raumordnung transportiert dabei oft auch interkulturelle Differenz- und Alteritätserfahrungen: Urbane Schauplätze und Stadtordnungen sind Faktoren, an denen sich divergierende Hybridisierungsprozesse ablesen lassen. Foucault weist in seinem Konzept der Heterotopie auf die besondere Funktion von solchen Räumen als Gegenräumen oder »Widerlager« (Foucault 1993: 39) hin.

Im Folgenden wird einem methodischen Dreischritt gefolgt, den ich an anderer Stelle entwickelt habe (vgl. Stemmann 2019: 32). Es können die Ebenen des Erzählraums, des erzählten Raums und der Raumfunktion unterschieden werden, um damit einhergehend drei textuelle Ebenen zu analysieren. Der Erzählraum beinhaltet die narrative Konstruktion auf der Ebene des *discours* eines Textes, während der erzählte Raum die Konstruktion der Diegese auf der Ebene der *histoire* beschreibt. Im Zusammenspiel dieser beiden Kategorien lässt sich dann weiterhin nach der Raumfunktion fragen, um auch metatextuelle Einschreibungen und Semantiken zu reflektieren. Im Rahmen der Fragestellung dieses Aufsatzes wäre dies die Darstellung von spezifischen Imaginationen von Adoleszenz, die sich mit Alteritätserfahrungen verkoppeln.

2. Erzählräume des Dazwischens

In Stephanie de Velascos *Tigermilch* erzählt die 14-jährige Protagonistin Nini als homodiegetische Stimme aus ihrer subjektiven Mitsicht und internen Fokalisierung von ihrer Freundschaft zur gleichaltrigen Jameelah, ihren Fami-

lien und dem Heranwachsen in einem Berliner Hochhausblock am Rande der Stadt. Erzählerisch wird das erlebte Dazwischensein von Kindheit und Erwachsensein im Aufbau des Erzählraumes unmittelbar aufgegriffen und als zentrales Verfahren am Beginn des Romans eingeführt. Die Analepse einer erinnerten Kindheitsepisode, in deren Anschluss die Erzählstimme darüber reflektiert, ab wann man sich an die eigene Kindheit erinnern kann, steht hier am Anfang. Wie sie dabei festhält, kann man Erinnerungen »aus der Kindheit [...] doch nur haben, wenn man selbst kein Kind mehr ist.« (Velasco 2015: 10) Die daraus resultierende Frage nach dem lebensgeschichtlichen Status bildet den zentralen Motor in Ninis Selbstsuche, durchzieht den Roman leitmotivisch und wird zur prägenden Alteritätserfahrung.

Immer wieder kontrastieren sich kindliches und erwachsenes Erleben in der erzählerischen Konstruktion. Wenn Nini und Jameelah sich beispielsweise Alkoholexzessen hingeben, reichern sich diese Erfahrungsebenen mit Reminiszenzen an die Kindheit an. Als Nini mit einem Freier Sex hat, erinnert sie sich daran, dass »Mama mich früher im Kaufland auf dieses Pferd gelassen hat, auf dem man für 50 Cent eine Minute reiten durfte.« (Ebd.: 149) Im Erzählraum verbinden sich die Gegenwart des als erwachsen konnotierten sexuellen Aktes und die Vergangenheit im spielerischen kindlichen Erleben, womit der liminale Status der Figur im Erzählraum herausgestellt wird. Ihre Alteritätserfahrung manifestiert sich damit auch in einem normativen »Außerhalb« (Müller-Funk 2016: 17), das sowohl in ihren Handlungen als auch in der Erzählweise sichtbar ist.

Um die Handlungsmacht in dem diffusen Zeitraum des Heranwachsendens wiederzuerlangen, etablieren Nini und Jameelah verschiedene Ventilstrategien. Dabei ist die Arbeit am Sprachmaterial ein wichtiger Parameter. So variieren die Freundinnen lustvoll bekannte Sprichwörter, eigenen sich diese neu an und überschreiben sie in einer interkulturellen Aufladung, wodurch sich deutsche Traditionen mit neuen kulturellen Einflüssen verbinden: »[A]us Waidmanns Heil müssen Sie Waidmanns Halal machen« (Velasco 2015: 166). Geschickt fließt in der Konstruktion des Romans die Perspektive von Jameelah ein, die als Tochter einer afghanischen Einwanderin tradierte Normen und Werte hinterfragt und sich über das Spiel mit der Sprache die andere Kultur aneignet und Alteritätserfahrungen überbrückt. Dies gilt beispielsweise auch, wenn sie sich über das deutsche Nationalbewusstsein und den Wald als Symbolträger dafür lustig macht: »Wald zieht einen irgendwie

runter, [...] was ist das nur, dieses komische Ding mit den Deutschen und dem Wald, erklär mir das mal« (ebd.: 167).

Der Umgang mit Sprache markiert in *Tigermilch* eine »Ästhetik des Diversen und ihre latente Interkulturalität« (Horváth 2016: 11). Die Variation von Sprache realisiert den hybriden Raum (vgl. Bhabha 2000: 5) einer Bastelidentität, die verschiedene Einflüsse verbinden kann und in der sich »diverse kulturelle Stile in der gleichen Person kombinieren« (Reckwitz 2008: 126). Die beiden Figuren etablieren damit außerdem eine Strategie, um ihr Selbstbild in einer als diffus erlebten Lebensphase zu festigen und sich von der älteren Generation abzugrenzen.

Als selbstbewusste und trotzige Erzählstimme ist auch die 17-jährige Sascha in Alina Bronskys Roman *Scherbenpark* inszeniert. Die autodiegetische Stimme berichtet unmittelbar auf der ersten Seite vom traumatischen Verlust ihrer Mutter, die von ihrem Stiefvater ermordet wurde. Auch für sie geht es darum, eine Handlungsmacht zurückzugewinnen, die ihr in drastischer Zuspitzung durch das Verbrechen genommen wurde. Dafür formuliert sie am Erzählanfang zwei Ziele: »Ich will Vadim töten. Und ich will ein Buch über meine Mutter schreiben.« (Bronsky 2008: 9) Saschas Wut durchdringt ihr gesamtes Handeln und wird in ihrer internen Fokalisierung ungefiltert wiedergegeben.

Mit beißender Ironie kommentiert sie die Ereignisse ihrer Umwelt, insbesondere die Bewohner_innen im sogenannten Brennpunkt »Solitär«, um sich in ihrer Erzählhaltung bewusst davon abzugrenzen: »Valentin, der auch so einen Traum der Kategorie C hat.« (Ebd.: 10) Die gescheiterten Existenzen – abgeschoben an den topographischen Rand – sind Saschas Gegenentwurf, von dem sie sich zu lösen versucht.

Der Solitär als großer »Betonklotz« (ebd.) steht sinnbildlich für das Moment der Hoffnungslosigkeit und Stagnation, das seine Bewohner_innen erfasst hat. Die deutsche Sprache, die Sascha im Gegensatz zu den meisten Menschen im »Russengetto« (ebd.: 180) gut beherrscht, ist dabei ihre Waffe, mit der sie sich gegen die rauen Bedingungen und ihre Mitmenschen stellt, sich von ihnen isoliert und auf einer Metaebene als autodiegetische Erzählstimme die Macht hat, selbst davon zu berichten. Saschas Alteritätserfahrungen beinhalten dabei widersprüchliche Facetten, da sie sich über die Sprache einerseits von ihrem kulturellen Umfeld im Hochhausviertel, das für eine »Ausgangskultur« (Horatschek 2008: 15) steht, abgrenzen kann. Andererseits reflektiert Sascha kritisch über den Umstand, dass sie als Einwanderin zwar

sehr gut Deutsch kann, aber auch immer wieder dafür gelobt und als auffallend herausgehoben wird. Sie thematisiert den damit verbundenen Rassismus in einer satirischen Zuspitzung: »Ich kann Deutsch, weil mein Kopf voll ist mit grauer Substanz, die wie eine Walnuss aussieht und makroskopisch viele Windungen hat, mikroskopisch dagegen eine stolze Mengen Synapsen.« (Bronsky 2008: 12) Subtil changiert der Text zwischen schonungsloser Beschreibung der Verhältnisse und subjektiv überhöhter Selbstdarstellung, wobei in der Zuspitzung ein potenzieller Hang zur Unzuverlässigkeit erahnbar ist: »Wenn ich mal eine zwei kriege, kommt der Lehrer zu mir und entschuldigt sich.« (Ebd.)

Allmachtsphantasien und Reibungen werden auch in Zoran Drvenkars Roman *Cengiz & Locke* thematisiert. Neben den beiden titelgebenden 15-jährigen Hauptfiguren Cengiz und Locke wird darin die Geschichte von vier weiteren Personen erzählt. Der Text folgt so sechs verschiedenen Perspektiven – Cengiz, Locke, Marco, Kollok, Jasmin und Krca –, die aneinandergeschnitten und miteinander verwoben sind. Im Zentrum stehen die Konflikte zweier rivalisierender Gangs aus türkischen und jugoslawischen Jugendlichen, zwischen deren Fronten Cengiz und Locke geraten. Immer wieder überlagern und wiederholen sich Szenen, die in der Fokalisierung der verschiedenen Figuren in ihren Sichtweisen dargestellt werden, wodurch manche Details erst sukzessive enttarnt, Missverständnisse gezeigt und divergierende Wahrnehmungen verhandelt werden (vgl. Drvenkar 2004: 50). Der Text ist multiperspektivisch angelegt, um verschiedene Aspekte des Miteinanders aufzugreifen und zu kontrastieren. Auf der Handlungsebene ist damit ein zentraler Reibungspunkt verbunden: Thematisiert werden die interkulturellen Konflikte zwischen verschiedenen Cliques von sogenannten »Yugos« (ebd.: 47), Türken und Deutschen.

Im Erzählraum sind die wechselnden Erzählstimmen graphisch markiert, denn jedes Kapitel beginnt mit einem grauen Kasten am oberen Seitenrand, in dem der Name der Figur steht. Die komplexe erzählerische Konstruktion steigert sich weiterhin dadurch, dass in einer Du-Anrede berichtet wird und man beim Lesen umso dichter den Handlungen der Figuren folgt. Stilistisch etabliert der Text einen jugendsprachlichen Ton, der in den vielen dialogischen Passagen von einem rauen Umgang der Figuren auf der Straße geprägt ist: »Bin kein Japse, du blöde Nuss, bin Mongole. – Mongoloid würde ich eher sagen.« (Ebd.: 22) In einer solchen sprachlichen Derb- und Direktheit ähneln sich alle drei Romane und etablieren einen Erzählton, der einen jug-

endsprachlichen Duktus nachahmt, aber auch kulturelle Fremdheitserfahrungen thematisiert. In dieser »hybriden [...] Erzählstrategie, die das Fremde und das Eigene auf verschiedene Weise verknüpft«, räumlich, altersmarkiert über die Sprache und narratologisch, lassen sich diese Romane »als poröse Texte« (Horváth 2016: 11) beschreiben, die das Dazwischen der Figuren multidimensional ausgestalten.

3. Erzählräume nach den Medien

Neben den sprachlichen Besonderheiten ist für alle drei Texte – und auch das Erzählen von Adoleszenz in den 2000er Jahren insgesamt – das von Moritz Baßler sogenannte Erzählen nach den Medien auffällig (vgl. Baßler 2015). Die Erzählstimmen gleichen ihr Erleben vor einem medialen Referenzrahmen ab: »Popkultur sowie die AV-Medien« formen als dominierende Medien die »textinhärente sozialisierende Wirkung« (Gansel 2004: 141) der Protagonist_innen. Die damit verbundene Konkurrenz von Print- und AV-Medien, als zentrale Sozialisations- und Informationsinstanzen, die auch eine gewisse generationale Ordnung markiert, wird in *Cengiz & Locke* ironisch thematisiert: »Manchmal sagen die Bullen nichts, damit sie einen leichter kriegen. [...] Siehst du keine Thriller? – Und du, liest du keine Zeitung? – Wieso soll ich Zeitung lesen, ich guck lieber Thriller.« (Drvenkar 2004: 76 f.) Bezeichnenderweise geht es in dem Dialog um den Thriller als Filmgenre und nicht als Romangenre. In dieser kleinen Referenz deuten sich somit auch gewisse Differenzen in der Alterskonstruktion der Figuren an: Sie grenzen sich von einer als erwachsen konnotierten Praktik, dem Zeitunglesen, ab und rekurrieren für sich auf den Film als zentrales Referenzmedium.

Immer wieder sind in *Cengiz & Locke* filmische Bezüge präsent, mit denen die jugendlichen Figuren ihr Handeln engführen, indem sie sich mit den medialen Vorbildern parallelisieren, »wie die Typen im Film das immer machen.« (Ebd.: 136) Hiermit gilt für die Figuren ein ähnliches Verfahren, wie es Baßler für *tschick* beschrieben hat, die Figur »erzählt nicht nur nach den Medien, sondern denkt und handelt auch in diesem Modus.« (Baßler 2015: 69) Vor allem *hard boiled* Verbrecherfiguren und hypermaskuline Vorbilder wie Clint Eastwood (Drvenkar 2004: 86) oder die Protagonisten aus *Matrix* (107) und *Fight Club* (140) werden genannt, woraus sich ein archaisches Männlichkeitsideal ergibt, an dem sich die vornehmlich männlichen Figuren abarbei-

ten. Hier entsteht im Sinne der kulturellen Alterität »ein mit ›Männlichkeit‹ assoziierter Merkmalskatalog als positiv konnotierte Werte und damit als Charakteristika der Identität.« (Horatschek 2008: 15) Weiter verstärkt wird die Männlichkeitskonstruktion durch diverse Verweise auf Rap-Musik. Es ist kein Zufall, dass gerade dieses populärkulturelle Archiv bedient wird, um von bewusst überformten Männlichkeitsentwürfen während der Adoleszenz zu erzählen. Nicht zuletzt ist das deutschsprachige Rapgenre spätestens seit den 2000er Jahren stark durch ein migrantisches Milieu geprägt, womit sich in den Männlichkeitsbildern »die Identitäten und Geschlechterkonstruktionen [...] kulturell stabilisieren.« (Horváth 2016: 29) Die Sichtweise der einzigen weiblichen Figur tritt im Verlauf bezeichnenderweise völlig in den Hintergrund, sie kommt nur in wenigen Kapiteln zu Wort und wird schließlich sogar ermordet. Im Hinblick auf die dramaturgischen Muster ist es daher auch wichtig, nach der »narrativen Konstruktion von Geschlechtsidentitäten« (ebd.) zu fragen bzw. diese kritisch zu reflektieren.

Archaische Männlichkeitsbilder werden ebenso in Bronskys *Scherbenpark* thematisiert. Protagonistin Sascha bricht dabei Gendernormierungen auf, denn sie selbst vollzieht immer wieder »aggressive adoleszente Selbstbehauptungen und -abgrenzungen« in einer Weise, »die kulturell eher männlicher Jugend zugeordnet« wird (Freytag 2020: 107). Nicht zuletzt spiegelt sich bereits in ihrem Namen, dass sie »männliche und weibliche Attribute« (ebd.: 115) in sich vereint. Sascha grenzt sich jedoch deutlich von den anderen Jungen in ihrem Block ab, macht sich über sie lustig und fügt ihren Beschreibungen oft spezifische interkulturelle Zuschreibungen hinzu. Sie kommentiert das machohafte Gehabe und führt es mit Filmvorbildern zusammen, wobei explizit die Herkunft der Figuren markiert wird, etwa wenn sie von »Marlon Brando im Russengetto« (Bronsky 2008: 180) spricht. Sie enttarnt damit die gewählte Strategie der Jungen zur Selbstüberhöhung als eine rebellische und medial grundierte Pose, reproduziert aber in Teilen auch kulturelle Stereotype.

Für Sascha selbst sind in *Scherbenpark* in auffälliger Weise Romane ein zentraler Bezugshorizont, vor dem sie ihr eigenes Selbstbild verortet. Märchen wie die *Schneekönigin* (vgl. ebd.: 21) und *Rotkäppchen* (vgl. ebd.: 101), aber auch *Alice im Wunderland* (vgl. ebd.: 65) werden von ihr erwähnt und genutzt, um Situationen zu beschreiben: Anton wird »steif und sitzt so erstarrt und unmenschlich da, als hätte ihn gerade die Schneekönigin geküsst.« (Ebd.: 21) Sascha verweist immer wieder auf literarische Klassiker, auch des Erzäh-

lens von Adoleszenz, und wandelt diese für ihre Gegenwart entsprechend ab: »die Leiden des nicht mehr ganz so jungen Vadim E.« (Ebd.: 60) Für ihre Rachephantasien an Vadim zieht sie Muster aus dem Thriller- und Krimigenre heran und plant im Anschluss an einen solchen Modus brutal zu handeln: »Wenn mir einer so käme, dachte ich, dann würde ich diese blöde Krawatte einfach so fest zuziehen, bis er röchelte, und dann würde ich in die Küche gehen und den Wasserkocher anstellen. Und bevor sich der Typ aus der Schlinge befreit, würde ich das eben aufgekochte Wasser über seinem Kopf auskippen.« (Ebd.: 50)

Innerdiegetisch wird außerdem etabliert, dass Sascha ein Buch über ihre Mutter schreiben möchte; auch dies ist eine Kompensationsstrategie, um den Verlust zu verarbeiten und die Erinnerung an ihre Mutter zu verfestigen: »Und das werde ich in meinem Buch schreiben, damit es jeder erfährt. Ich will nicht, dass sie nur berühmt wird, weil sie so elend gestorben ist.« (Ebd.: 23) Romane sind hier die zentralen Referenzmedien, über die Sascha eine Verbindung zu ihrer Mutter rekonstruiert, da diese sowohl viel gelesen als auch ihren Kindern vorgelesen hat. Ihre eigene traumatische Geschichte kann sie ihrem neuen Freund Felix dann auch nur verklausuliert in einem Märchencode erzählen: »Es war einmal eine Frau [...], die auf ihre Art und Weise klug war.« (Ebd.: 137) Sascha ist in ihrem »experience Age« (Berner/Ullmann 2019: 150) aufgrund der drastischen Erfahrungen deutlich gealtert, entsprechend grenzt sie sich durch ihren Mediengebrauch von anderen Gleichaltrigen ab. Darüber hinaus ist die Lektüre von Literatur hier auch ein Verweis darauf, dass Sascha sich in der deutschen Sprache sicherer bewegen kann als viele andere Bewohner_innen des Scherbenparks, womit sie sich von deren kulturellen Alteritätserfahrungen abgrenzt und zu einer hybriden Figur wird.

Neben den literarischen Bezügen sind in *Scherbenpark* aber auch andere Medien präsent, etwa wird die Musik des Rappers Eminem in einer längeren Passage mit Saschas Erleben parallelisiert. Sie greift die Lyrics des Songs »Cleanin' Out My Closet« auf und schreibt ihren eigenen Text über den Rhythmus der Musik. In einer Art nachgeahmten Dialog beschreibt Sascha ihre Situation: »Also singen wir oft zusammen, er seinen Text ich und meinen, bloß die Melodie ist gleich und die Richtung auch. [...] *I'm sorry, Mama*, sagt Eminem. / *Dir wird es leid tun, Vadim*, sagt Sascha. / *I never meant to hurt you*. / Und wie ich dir wehtun will.« (Bronsky 2008: 202 f.) Das musikalische Fremdmaterial wird somit nicht bloß referenziert, sondern in der damit ver-

bundenen Semantik wie in einem Palimpsest genutzt und erweitert, um aus Saschas Mitsicht das Erleben zu verdichten.

Als homodiegetische Erzählstimme nutzt auch Nini in *Tigermilch* Rekurse auf Filme, Serien und Romane, um sich in alternative Szenarien zu imaginieren. Medienverweise tragen in *Tigermilch* aber eine andere Funktion als etwa in *Cengiz & Locke*. Sie dienen auch hier zur Beschreibung von Situationen, wie in *Scherbenpark*, eröffnen aber eher einen alternativen Schutzraum, der Ninis beklemmende Wahrnehmung der Realität überschreiben kann. In der Perspektive auf Genderkonstruktionen ist auffällig, dass die eingeschriebenen Funktionen somit auch an Geschlechterbilder geknüpft sind.

Neben den medialen Einfärbungen und den divergierenden Funktionen verbindet alle drei Romane, dass sie mit den homodiegetischen Erzählstimmen, die das Geschehen in ihrer internen Fokalisierung schildern und mediale Verweise aufgreifen, im Präsens erzählt sind. Daraus entsteht eine Unmittelbarkeit, und diese bildet das diffuse Erleben der Figuren ab: Sie trudeln auch narrativ durch die Phase der Adoleszenz.

4. Randstellungen – erzählte Räume der Adoleszenz

4.1 Familienräume

Da die Prozesse der Adoleszenz nicht allein mit sich selbst ausgemacht werden, sondern eingebettet sind in ein soziales Miteinander der Familie und Peers (vgl. King 2011: 54), ist der Blick auf die jeweiligen familiären Räume ein ergiebiger Anknüpfungspunkt für die Analyse. Dabei fällt auf, dass seit den 2000er Jahren verstärkt dysfunktionale Gefüge gezeigt werden, in denen die Eltern kaum mehr ihre Rolle(n) erfüllen können (vgl. Stemmann 2019: 196). Daraus resultieren andere familiäre Konflikte, die die von Gansel sogenannte »Verhandlungsfamilie« (Gansel 2012a: 366) ablösen. Auch in den drei ausgewählten Romanen werden Familienkonstellationen gezeigt, die sich dadurch auszeichnen, dass die Figuren früh Verantwortung übernehmen müssen. Entsprechend lehnen sie sich nicht gegen enge Regeln und Normen auf, sondern sind vielmehr auf der Suche nach einem Rahmen, den es für sie in ihren aufgelösten familiären Strukturen nicht mehr gibt.

In *Cengiz & Locke* sind zwei divergierende Familienbilder präsent und stehen nebeneinander, worüber auch eine spezifische kulturelle Differenz mar-

kiert wird, die sich ebenso für Nini und Jameelah in *Tigermilch* beobachten lässt: Während die deutschen Eltern von Matthias (genannt Locke) und Nini getrennt leben, beide Mütter mit psychischen Erkrankungen hadern und in einer Depression erstarren, wird vor allem das türkische Elternhaus von Cengiz als streng, traditionell und autoritär gezeichnet:¹ »Beim Essen wird türkisch geredet, weil der Alte das so will. Tradition und all der Scheiß. Dein Vater tut manchmal, als ob er nicht froh wäre, hier in Deutschland zu sein.« (Drvenkar 2004: 10) Cengiz ringt bei seinem Vater um Anerkennung, mit dessen Werten und Vorstellungen er sich jedoch nicht arrangieren kann. Hier sind wieder paternalistische Familienstrukturen gesetzt, wie sie im post-modernen Adoleszenzroman eigentlich unüblich geworden waren (vgl. Kaulen 1999: 8). An dieser Stelle ließe sich argumentieren, dass vor der Folie des Adoleszenzromans auf interkulturelle Differenzen hingewiesen, aber auch spezifische stereotype Bilder reproduziert werden: eine Mutter, die Kopftuch trägt und wenig spricht, sowie das prügelnde und aufbrausende Familienoberhaupt. Aus sozialwissenschaftlicher Perspektive hat Ursula Apitzsch darauf hingewiesen, dass es insbesondere im Verhältnis von erster und zweiter Generation von Einwandererfamilien zu Spannungen kommt, die aus den verschiedenen kulturellen Kontexten resultieren. Diese Aufstörungen verstärken sich vor allem während der Adoleszenz in zwei Richtungen, »nämlich nicht nur in Richtung auf die Ankunftsgesellschaft, sondern auch in Bezug auf die Erfahrungen der eigenen Elterngeneration.« (Apitzsch 2003: 67)

Permanent begleitet Cengiz das Gefühl des Versagens, und dieses Scheitern wird sinnbildlich in einem ausgefransten Kondom manifest, das der Vater seinem Sohn spöttisch zur Demonstration seiner Unfähigkeit überreicht und seine Potenz negiert: »Der Alte weiß genau, daß du kein Mädchen hast. Es ist seine Art, dir zu zeigen, was für ein Versager du in seinen Augen bist.« (Drvenkar 2004: 20) Entsprechend flüchtet Cengiz immer wieder aus diesem beklemmenden Gefüge in eine planlose Bewegung durch den Stadtraum. Ähnliches gilt für Locke, der sich jedoch mit anderen familiären Bedingungen der Dysfunktion konfrontiert sieht. Seine Eltern leben getrennt und gehen rabiat miteinander um: »An meinem Geburtstag kommt er und

1 In *Tigermilch* ist die Mutter von Jameelah verwitwet und mit ihrer Tochter nach Deutschland geflohen. Sie wird als autonome Figur gezeigt, die sich zwar um ihre Tochter kümmern kann und eine Arbeit hat, in letzter Konsequenz aber an den bürokratischen Bedingungen in Deutschland scheitert und am Ende des Romans nach Afghanistan abgeschoben wird.

klingelt unten. In die Wohnung will er nicht. Weißt du, meine Alte hat ihn mal mit dem Messer bedroht.« (Ebd.: 66) Seit der Trennung ist Locke in die Verantwortungsposition für seine Mutter gerutscht. Immer wieder werden Suizidversuche angedeutet, bei denen Locke seine Mutter in der Badewanne findet und sich um sie kümmert (vgl. ebd.: 104, 254). Der Sohn hadert mit der Verantwortung und reibt sich an den quälenden Situationen auf, die sich so weit zuspitzen, dass er ihren Tod im Kopf durchspielt: »Du wünschst ihr einen schnellen Tod.« (Ebd.: 108) Von seinem Vater erhofft er sich hingegen Zuwendung und Aufmerksamkeit, die er jedoch nicht bekommt: »Was du wolltest, war eine Reaktion. Irgendeine.« (Ebd.: 119) In *Tigermilch* ist der familiäre Raum von Nini auf ähnliche Weise semantisiert: Ihre Mutter verlässt im Zuge einer Depression die Wohnung nicht mehr, und von ihrem Vater, der die Familie längst verlassen hat, ersehnt sie sich ein Lebenszeichen.

In *Scherbenpark* wird die Adoleszenz der Protagonistin Sascha durch den Mord an der Mutter als Krisenphase überhöht und zugespitzt. Es kommt dadurch zum ultimativen Bruch mit ihrer Elterngeneration und Sascha muss die Rolle des Familienoberhauptes übernehmen. Über ihren Vater weiß sie nur, »dass er mehrere Dokortitel hatte und einen miesen Charakter.« (Bronsky 2008: 13) Obwohl eine Großtante aus Russland anreist, um die gesetzliche Vormundschaft zu übernehmen, muss Sascha sich um die Abläufe des Alltags, Behördenschreiben und die jüngeren Geschwisterkinder kümmern, da nur sie Deutsch spricht. Unvermittelt wird Sascha in eine Verantwortungsposition der Erwachsenen gedrängt, die auch mit kulturellen Differenzen einhergeht: »Ich erkläre ihr die hiesige Welt und begleite sie zu Einkäufen, bei denen ein Dolmetscher notwendig ist. Ich weiß, wie man Sozialhilfe beantragt und wie Kindergeld. Meistens bin ich dabei, wenn das Jugendamt auf Visite geht.« (Ebd.: 30)

Entsprechend negativ ist die Wohnung der Familie besetzt, diese Semantisierung verschärft sich zusätzlich, wenn in kurzen Analepsen eine sexuelle Misshandlung durch den Stiefvater Vadim angedeutet wird und Saschas winziges Zimmer als einziger Rückzugsraum innerhalb des familiären Raumes bleibt. Bezeichnenderweise verschließt sie diesen Raum immer (vgl. ebd.: 56), und ihr Versuch des Abschottens setzt sich fort, wenn Sascha in der erzählten Gegenwart ihre Rollläden runterfährt und alle anderen Geräusche außerhalb des Zimmers mit lauter Musik zu übertönen versucht (vgl. ebd.: 201). Unverblümt fasst Sascha am Ende des Textes ihre Situation zusammen: »Ich hasse mein Zuhause.« (Ebd.: 278) In der erzählten Gegenwart des Ro-

mans wiederholt sich Saschas traumatische Erfahrung, als sie ihre Großtante mit einem Mann in der Wohnung erwischt. Sie nimmt diesen heimlichen Herrenbesuch als Eindringen in den vertrauten Raum wahr und flüchtet.

Für die Protagonist_innen in den ausgewählten Romanen zeigen sich prägende und aufstörende Differenzerfahrungen im Mikrokosmos des familiären Miteinanders: Sie müssen sich mit dysfunktionalen Gefügen auseinandersetzen, altersmarkierte soziale Rollen kehren sich in Teilen um, und die Texte stellen so »Wahrnehmungs- und Werteparadigmen in den Mittelpunkt, welche [...] Differenzen« (Horatschek 2008: 15) auch im Hinblick auf generationale Ordnungen markieren.

4.2 Bewegungsräume, Zwischenräume, Grensräume

Die Bewegung und den Weggang hat Sascha in *Scherbenpark* während des Romanverlaufs zuvor mehrfach ausgetestet, wobei sie immer wieder in den familiären Raum zurückgekehrt ist. Damit hat sie zwar eine Raumnahme probiert, aber letztlich noch nicht realisieren können, was Saschas liminalen Status unterstreicht. Dabei verfolgt sie verschiedene Bewegungsformen: Im Mikrokosmos der Hochhaussiedlung ist das Joggen eine Strategie, mit der Sascha versucht, ihren Frust zu regulieren (vgl. Bronsky 2008: 188). Immer wieder verlässt sie aber auch die Siedlung, fährt mit der S-Bahn durch die Stadt und übertritt die Grenzen ihres Gefüges, wozu sie im Gegensatz zu ihrer Großtante in der Lage ist. Auch diese Mobilität unterstreicht die umgekehrten Rollen im Gefüge von Erwachsenen und Kindern.

In der Makroperspektive versucht Sascha der Siedlung und all den damit verbundenen Erinnerungen und Einschreibungen zu entkommen, als sie sich für ein Wochenende bei dem Zeitungsredakteur Volker und seinem Sohn Felix in Bad Soden einquartiert. Damit bringt Sascha im semantischen Feld des Textes die maximale Distanz zwischen sich und ihrem Ausgangsraum. Bad Soden, in unmittelbarer Nähe zur Großstadt Frankfurt am Main gelegen, wird hier zum idyllischen Gegenraum zu ihrer Hochhaussiedlung. Bad Soden kommt Sascha dann auch »überraschend ländlich vor [...]. Auf einer Wiese stehen Schafe, und ich wundere mich, dass sie über Nacht wohl draußen bleiben.« (Ebd.: 97)

Cengiz und Locke flüchten ebenfalls immer wieder aus ihrem familiären Raum und streifen durch den Stadtraum, was für sie unmittelbar ein Gefühl der Befreiung auslöst und den Raum positiv stimmt: »Du könntest die ganze

Nacht so laufen, der Rhythmus treibt dich voran« (Drvenkar 2004: 155). Vor allem für Cengiz bedeutet dies die Rückeroberung einer Selbstbestimmung, die er in seinem Zuhause nicht hat: »Aber jetzt bist du der Boss, jetzt hast du das Sagen. Ab dafür.« (Ebd.: 156) Mit dem topographischen Schwellenübertritt geht eine Metamorphose der Figur einher und Cengiz kann sein anderes Ich abstreifen und verändert sich in fast schon animalischer Weise: »[D]er Geruch der Straße war schon in deiner Nase und du auf dem besten Weg, dich in ein gefährliches Tier zu verwandeln« (ebd.: 20). Im Stadtraum schaffen sich die Figuren ein neues soziales Bezugsnetz, wobei sie ihr Selbstverständnis vor allem über ihre Zugehörigkeit zu einer Clique definieren: »[D]ie Clique ist euch wichtiger als eure Eltern.« (Ebd.: 67) Immer wieder kommt es zu Auseinandersetzungen mit anderen Jugendlichen, die von interkulturellen Differenzen geprägt sind: Die »Yugos« stehen etwa gegenüber den »Deutsche[n] und Türken« (ebd.: 47). Die Gruppen eignen sich wiederum spezifische Räume wie beispielsweise einen Park an, und die Auseinandersetzungen zwischen den Parteien kreisen immer wieder um territoriale Kämpfe: »Die Straße gehört zur Disko, die Disko gehört zu euch [...]. Oder wie dein Bruder mal gesagt hat: ›Das ist unser Territorium.«« (Ebd.: 10) Die Auseinandersetzung findet ihren Höhepunkt, als Cengiz aus einem fahrenden Auto mit einem Maschinengewehr auf die Diskothek der jugoslawischen Gruppe schießt und Menschen verletzt werden. Die Adoleszenz von Cengiz und Locke ist eng verbunden mit archaischen Besetzungen von Männlichkeit, einem brutalen Heranwachsen und einem Trudeln, in dem sich feste Grenzen aufgelöst haben. Bachtin definiert solche Schwellensituationen in ihren symbolischen Einschreibungen als topologische Orte innerhalb der erzählten Welt, »an denen es zu Krisen kommt, zum Fiasko und zur Auferstehung, zur Erneuerung« (Bachtin 2008: 186). Zur Ruhe kommt Cengiz erstmals für sich allein in einem nächtlichen Zwischenraum, der in funktionaler Hinsicht als »Kompensationsheterotopie« (Foucault 1993: 45) fungiert, »als könnte dieser Raum selbst endgültig außerhalb der Zeit stehen« (Foucault 2005: 16). Nicht zufällig überschreibt sich seine Wahrnehmung des Urbanen dabei auch mit einem alternativen Naturraum »Du wünschst dir, dass diese Nacht ewig währt. Dass sie tausend Stunden lang ist und du dieses wohlige Gefühl von Angekommen-sein nicht verlierst: Berlin ist verschwunden, du sitzt mitten in der Steppe an einem Feuer und kein Mensch ist in der Nähe.« (Drvenkar 2004: 157)

Für sich allein sein wollen auch Nini und Jameelah in *Tigermilch*, nachdem sie den Mord auf dem Spielplatz beobachtet haben. In einer reflexhaften

Bewegung versuchen sie, die maximale Distanz hinter sich zu bringen: »Die Bahn ruckelt langsam über die schweren Gleise und schleppt uns von Bahnhalte zu Bahnhalte, sie schleppt uns bis auf die andere Seite der Stadt, immer weiter weg von dem Spielplatz.« (Velasco 2015: 134) Auch an anderen Stellen flüchten Nini und Jameelah in Krisensituationen in eine Bewegung durch die Stadt. Ihr Rückzugsraum ist dabei der sogenannte Planet. Dort treffen sie sich mit allen Figuren, die außerhalb der Norm der erzählten Welt stehen, womit der Raum zu einer »Abweichungsheterotopie« (Foucault 1993: 40) wird, denn dort sammeln sich diverse »Figuren der Störung« (vgl. Gansel 2012b: 10). Die Erzählstimme Nini thematisiert diese Bedingungen selbstreflexiv, wenn sie festhält: Dort sieht man »nur Alkis und Irre, und uns.« (Velasco 2015: 26)

Einen solchen Gegen- und Zwischenraum gibt es auch in *Scherbenpark*. Hier ist dieser aber noch stärker in einer interkulturellen Hinsicht aufgeladen. Der titelgebende Scherbenpark (vgl. Bronsky 2008: 186) liegt am Rande der Siedlung zu einem Waldgebiet, einem literarisch tradierten Grenzraum, und ist der Treffpunkt der russischen Jugendlichen aus dem Hochhausviertel. Dass dort mit hunderten zerbrochenen Flaschen wortwörtlich alles in Scherben liegt, verweist in metaphorischer Zuspitzung auf die zerbrochene Jugend der Bewohner_innen: Sie stecken fest in einem Gefüge, das ihnen kaum Aufstiegsmöglichkeiten bietet. Allein Sascha versucht sich dagegen zu stemmen und besucht den Scherbenpark daher auch nur ein einziges Mal. Ihre Beziehung zu diesem Raum ist ambivalent, denn einerseits fühlt sie sich »wie Zuhause« (ebd.: 233), andererseits kann sie dort nicht verweilen und bleibt rastlos auf der Suche: »Ich will etwas spüren. Jetzt.« (Ebd.: 237) Schonungslos geht sie dabei mit ihrem Körper um, verletzt sich, und die Spuren schreiben sich in ihren Körper ein (vgl. ebd.: 238). Für Sascha ergibt sich somit ein aufreibender Konflikt, bei dem sie zwischen Ankunfts- und Herkunftsgesellschaft steht (vgl. Apitzsch 2003: 76) und der über die topographische Ordnung gespiegelt wird. Die Bewegung von Sascha transportiert schlussendlich einen Ablösungsprozess: »Da die Hochhaussiedlung die Bedingungen ihres Aufwachsens mit Migrationshintergrund repräsentiert, löst sie sich am Ende des Romans auch aus ihrem soziokulturellen Umfeld« (Freytag 2020: 120 f.). Sascha tritt bewusst aus dem Raum hinaus, wodurch sich der gestimmte Raum (vgl. Hoffmann 1978) positiv wandelt: »Ich werfe mir die Tasche über die Schulter, schiebe den Schirm meiner Kappe in den Nacken und trete hinaus in die Sonne.« (Bronsky 2008: 289)

5. Raumfunktionen – interkulturelle Grenzziehungen

Die Differenzerfahrungen zwischen Eigenem und Fremdem verstärkt durch die Prozesse der Adoleszenz als Phase der lebensgeschichtlichen Biographiearbeit, werden in den Romanen vor allem über das topographische Arrangement des semantischen Feldes transportiert: Deutlich stehen die Figuren in Räumen, die am Rand liegen. Verbunden ist damit nicht nur eine bloße topographische Dimension, sondern auch eine soziale Hierarchie. Für die adoleszenten Protagonist_innen resultieren daraus doppelt codierte Herausforderungen im Heranwachsen, denn sie müssen sich sowohl mit den angespannten Bedingungen in ihren eigenen Familien auseinandersetzen als auch mit ihrer sozialen Randstellung in der Gesellschaft.

Wie über Raumordnungen auch gesellschaftliche Ordnungen transportiert werden, spielt *Tigermilch* bereits im Mikrokosmos eines Spielplatzes durch. Dieser wird zur Miniatur von Grenzziehungen und Territoriumskonflikten: »Jemand hat eine unsichtbare Linie durch den Spielplatz gezogen, die deutschen und russischen Kinder gehen nie auf die Rutsche, und die arabischen und bosnischen Kinder gehen nie auf die Schaukel.« (Velasco 2015: 38) Diese erzählte Raumordnung verfestigt soziale Trennungen innerhalb des Mikrokosmos und die von Bhabha postulierte Hybridität eines dritten Raumes kehrt sich um (vgl. Bhabha 2000: 5). Wie Hartmut Böhme konstatiert hat, sind »Topographien [...] Raumtechniken, durch die sich Kulturen verkörpern, abgrenzen, stabilisieren und ihren materiellen Stoffwechsel sowie ihren symbolischen Austausch organisieren« (Böhme 2005: XXI). Statt des Austauschs etabliert die Raumordnung innerhalb der Siedlung eine klare Trennung und schreibt Territorialisierungsstrategien der Parzellierung fort. Diese wirken weiter in einer Makroperspektive, denn die Hochhaussiedlung ist vom restlichen Teil der Stadt ebenso separiert und die Bewohner_innen bewegen sich nicht nur topographisch, sondern auch in sozialer Hinsicht »an den Rändern der Gesellschaft.« (Kalteis 2011: 12)

Der Kampf um das eigene Territorium wird auch in der Mikrogesellschaft der Adoleszenten in *Cengiz & Locke* thematisiert und setzt Konflikte aus den Herkunftsgesellschaften der Eltern für deren Kinder fort; diese können sich nicht aus ihrem elterlichen Einflussbereich lösen und reproduzieren die Auseinandersetzungen, denn in »slawische[n] Mafiakämpfen« wird hier der »Balkankrieg [...] in Berlin ausgetragen« (Drvenkar 2004: 29). Untereinander lassen sich dabei vor allem in der Perspektive der Eltern Differenzen zwi-

schen verschiedenen Einwanderungsbewegungen beobachten, der türkische Vater von Cengiz, der vermutlich als Gastarbeiter nach Deutschland kam, mokiert sich über die jugoslawischen Einwanderer: »Dein Alter kotzt auch. Er sagt, die sind wegen dem Krieg geflohen und haben hier die ganzen Jobs bekommen, weil sie bereit sind, für einen Hungerlohn zu arbeiten.« (Ebd.: 79)

Scherbenpark thematisiert hingegen ein Milieu, das vor allem von russischen Aussiedler_innen geprägt ist. Die Trostlosigkeit der Bewohner_innen stellt Sascha schonungslos aus: »Die meisten Leute, die in unserem Viertel leben, haben gar keine Träume.« (Bronsky 2008: 9) Auch hier ist die räumliche Verortung mit einem sozialen Status verkoppelt, und das ersehnte Ideal des Aufstiegs ist eng an eine topographische Verschiebung gebunden, worüber sich die Erzählstimme Sascha trotzig lustig macht: »Dann könnte sie endlich aus dem Solitär aus- und in das Penthouse des Richters einziehen.« (Ebd.) Dass ein anderer Jugendlicher zum Geldverdienen »am anderen Ende der Stadt« (10) putzen geht, ist nicht zufällig: Auf dem Stadtplan sind somit die Hierarchien zwischen arm und reich klar verteilt, was hier auch eine soziale und interkulturelle Trennung impliziert. Sascha geht, und dies untermauert ihren Status als hybride Grenzgängerinnenfigur, auf eine katholische Schule in einem anderen Stadtteil, wozu sie spöttisch bemerkt: »Ich denke inzwischen, die an der Schule haben mich genommen, um ein bisschen Integration zu proben.« (Ebd.: 14) An dieser »weißen« Schule ist sie fast die einzige Schüler_in mit einer Migrationsgeschichte, woraus neue Konflikte der Fremdheit resultieren (vgl. ebd.). Zentraler Aspekt für die Integration in die andere Gesellschaft ist dabei die Sprache, die Sascha perfekt beherrscht. Entsprechend kann sie zwischen den Räumen wechseln, während die anderen Bewohner_innen des Solitärs dort verharren müssen. Auch diese Umstände kommentiert Sascha beißend: »Na gut, die neue Sprache können sie nicht lernen – aber wie schaffen sie es, auch noch die alte zu vergessen?« (Ebd.: 208) In Verbindung mit den Prozessen des Heranwachsens von Sascha während ihrer Adoleszenz erzählt der Roman so auch von interkulturellen Konflikten und Reibungspunkten, die insbesondere über die Topographie der erzählten Welt codiert werden. Ähnliches gilt für *Tigermilch* und *Cengiz & Locke*, die jeweils unterschiedliche Dimensionen fokussieren.

6. Fazit

Diskutiert man die in der Analyse gemachten Befunde schließlich noch im Kontext der Theorie zum Adoleszenzroman, zeigt sich daran eine Verschiebung: Es lässt sich zunächst festhalten, dass nach dem sogenannten post-modernen Adoleszenzroman (vgl. Kaulen 1999: 10), der Konflikte mit der Elterngeneration ausgespart hat (vgl. Gansel 2003: 243), nun wieder verstärkt Elternfiguren präsent sind (vgl. Stemmann 2019: 195). Interessanterweise werden dabei nun aber andere Beziehungen zwischen den Eltern- und Kindern verhandelt; paternalistische Strukturen sind eigentlich nicht mehr vorhanden, vielmehr hadern die Eltern selbst mit sich und ihrem Selbstbild, sind psychisch krank und können sich nicht um ihre Kinder kümmern, wie etwa in *Tigermilch* oder *Cengiz & Locke* gesehen.² Das heißt, die Figuren rebellieren nicht mehr gegen starre Grenzziehungen und enge moralische Normen und Werte, sondern sind vielmehr auf der Suche nach Halt. Analog zu Veränderungen im kulturellen Kontext ab den 1960er Jahren haben sich auch die Konflikte im Adoleszenzroman entschärft bzw. verschoben, was seinen Höhepunkt der Entgrenzung der Figuren im postmodernen Adoleszenzroman der 1990er Jahre fand:

Arbeit, Beruf, Politik spielen keine Rolle, Generationskonflikte existieren nicht, das Verhältnis etwa zu den Eltern wird nicht explizit thematisiert, die Notwendigkeit zur Rebellion gegen sie entfällt. Stattdessen steht das Ausleben von Hedonismus im Zentrum, es geht um Sex, Drogen, ›Abhängen‹, Kiffen. (Gansel 2003: 243)

Gegenwärtig scheint es nun eine Reaktualisierung von Familienkonflikten zu geben. Im Rahmen von interkulturellen Verschiebungen zeigt sich dabei am Beispiel von *Cengiz & Locke* – und dies wäre noch an weiteren Romanen zu überprüfen und fortzuführen – eine weitere Veränderung, denn hier sind zwei Familienmodelle präsent: zum einen die Mutter, die sich nicht um ih-

2 Solche Konstellationen mit dysfunktionalen Eltern weisen beispielsweise auch Wolfgang Herrndorfs *Tschick* (2010), Finn-Ole Heinrichs *Räuberhände* (2007), Tamara Bachs *was vom sommer übrig ist* (2012), Benedict Wells' *Fast genial* (2011) oder Nils Mohls *Es war einmal Indianerland* (2011) auf; zur Analyse dieser Texte in topographischer Perspektive siehe weiter Stemmann 2019.

ren Sohn Locke kümmern kann und damit symptomatische Elternfigur des postpostmodernen Adoleszenzromans ist; zum anderen aber auch der strenge türkische Vater, der seinen Sohn unterdrückt. Hier gelangen wieder eine repressive Vaterfigur und eine patriarchische Familienkonstellation in den Adoleszenzroman, wie sie eigentlich für den sogenannten klassischen Adoleszenzroman um 1900 typisch waren (vgl. Kaulen 1999: 8). In dieser Form wird der Adoleszenzroman auf einer Metaebene damit auch zum Ausdrucksträger (inter)kultureller Prozesse, wenn gezeigt wird, wie durch Einwanderung bedingt konservativere Familienbilder wieder präsent sind. Diese Darstellung ist dabei allerdings vor allem auch mit problematischen Stereotypen verbunden, womit sich zudem eine gewisse »Stigmatisierung der kulturellen Alterität« (Horatschek 2008: 15) offenbart.

Der Adoleszenzroman lässt sich auf der textuellen Metaebene als Diskursraum deuten, der in spezifischer Verbindung zu seinen kulturellen Kontexten steht. Dabei kommt es im Zuge von Migrationsbewegungen zu Veränderungen bzw. Erweiterungen und Überschichtungen der bisherigen Muster. Auf erzählerischer Ebene werden Verfahren des sogenannten postmodernen Adoleszenzromans, wie etwa das intermediale Erzählen, fortgeführt, aber auf der Handlungsebene mit anderen Familienkonstellationen und Konflikten verzahnt. Die adoleszenten Figuren zeichnen sich dabei durch ihren hybriden Status aus, der sich entlang verschiedener Differenzkategorien konstituiert: Das Alter, das Geschlecht und der soziokulturelle Kontext sind wichtige Parameter bei der Selbstsuche und laufen in den untersuchten Romanen als komplexe Alteritätserfahrungen zusammen.

Literatur

Primärliteratur

- Bronsky, Alina (2008): Scherbenpark. Köln.
 Drvenkar, Zoran (2004): Cengiz & Locke [2002]. Hamburg.
 Velasco, Stefanie de (2015): Tigermilch [2013]. Köln.

Sekundärliteratur

- Apitzsch, Ursula (2003): Zur Dialektik der Familienbeziehungen und zu Gender-Differenzen innerhalb der Zweiten Generation. In: psychosozial 26, H. 3 (= Nr. 93: Migration und Psyche. Aufbrüche und Erschütterungen), S. 67-80.
- Bachtin, Michail M. (2008): Chronotopos [1975]. Aus dem Russ. v. Michael Dewey. Frankfurt a. M.
- Baßler, Moritz (2015): Nach den Medien. Wolfgang Herrndorfs *Tschick* zwischen Populärem Realismus und Pop. In: Annina Klappert (Hg.): Wolfgang Herrndorf. Weimar, S. 67-83.
- Benner, Julia/Ullmann, Anika (2019): Doing Age. Von der Relevanz der Age Studies für die Kinderliteraturforschung. In: Gabriele von Glasenapp/Emer O'Sullivan/Caroline Roeder/Michael Staiger/Ingrid Tomkowiak (Hg.): Jahrbuch der Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung: Fakt, Fake und Fiktion, S. 145-159; online unter: http://www.gkjf.de/wp-content/uploads/2019/12/Jahrbuch_GKJF_2019_145-159_B11d_BennerUllmann.pdf [Stand: 1.7.2021].
- Bhabha, Homi K. (2000): Die Verortung der Kultur [1994]. Aus dem Engl. v. Michael Schiffmann und Jürgen Freudl. Tübingen.
- Böhme, Hartmut (2005): Einleitung: Raum – Bewegung – Topographie. In: Ders. (Hg.): Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. Stuttgart, S. IX-XXIII.
- Bourdieu, Pierre (1976): Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyliischen Gesellschaft [1972]. Aus dem Franz. v. Cordula Pialoux u. Bernd Schwibs. Frankfurt a. M.
- Fiebertshäuser, Barbara (2009): Statuspassagen und Initiationsrituale im Lebenslauf. Krisen und Chancen. In: Imbke Behnken/Jana Mikota (Hg.): Sozialisation, Biografie und Lebenslauf. Eine Einführung. Weinheim, S. 182-204.
- Foucault, Michel (1993): Andere Räume. In: Karlheinz Barck (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. 5., durchges. Aufl. Leipzig, S. 34-46.
- Ders. (2005): Die Heterotopien [1966]. Aus dem Franz. v. Michael Bischoff. Frankfurt a. M.

- Freytag, Julia (2020): Weibliche Wut. Großstadt-Prinzessinnen und Ghetto-Girls in Alina Bronskys Roman Scherbenpark (2008) und Bettina Blümmers Dokumentarfilm Prinzessinnenbad (2007). In: Julia Boog-Kaminski/Lena Ekelung/Kathrin Emeis (Hg.): Aufbruch der Töchter. Weibliche Adoleszenz und Migration in Literatur, Theorie und Film (= Interkulturelle Moderne. Bd. 13). Würzburg, S. 107-134.
- Gansel, Carsten (2003): Adoleszenz, Ritual und Inszenierung in der Pop-Literatur. In: Text+Kritik. Sonderband: Pop-Literatur, S. 234-257.
- Ders. (2004): Adoleszenz und Adoleszenzroman als Gegenstand literaturwissenschaftlicher Forschung. In: Zeitschrift für Germanistik 14, H. 1, S. 130-149.
- Ders. (2012a): Entdramatisierung der Generationenkonflikte. Zwischen Gleichheit und Depression in All-Age- und Adoleszenzromanen. In: Eva Neuland (Hg.): Sprache und Generation. Eine soziolinguistische Perspektive auf den Sprachgebrauch. Mannheim, S. 354-371.
- Ders. (2012b): Störungen im Raum – Raum der Störungen. Vorbemerkungen. In: Ders./Pawel Zimniak (Hg.): Störungen im Raum – Raum der Störungen. Heidelberg, S. 9-14.
- Glaserapp, Jörn (2007): [Art.] »Alterität«. In: Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moeninghoff (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart, S. 16.
- Hoffmann, Gerhard (1978): Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman. Stuttgart.
- Horatschek, Annegreth (2008): [Art.] »Alterität, kulturelle«. In: Ansgar Nünning (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. 4., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart, S. 15-16.
- Horváth, Andrea (2016): Poetik der Alterität. Fragile Identitätskonstruktionen in der Literatur zeitgenössischer Autorinnen. Bielefeld.
- Kalteis, Nicole (2011): Am Rand. Der Stadtrand als Handlungsort und Kristallisationspunkt adoleszenter Krisen. In: 1000 und 1 Buch 26, H. 4, S. 12-13.
- Kaulen, Heinrich (1999): Jugend- und Adoleszenzromane zwischen Moderne und Postmoderne. In: 1000 und 1 Buch 14, H. 1, S. 4-12.
- King, Vera (2011): Aufbruch der Jugend? Adoleszenz und Ablösung im Spannungsfeld der Generationen. In: Carsten Gansel/Pawel Zimniak (Hg.): Zwischenzeit, Grenzüberschreitung, Aufstörung. Bilder von Adoleszenz in der deutschsprachigen Literatur. Heidelberg, S. 49-61.

Lotman, Jurij M. (1993): Die Struktur literarischer Texte [1970]. Aus dem Russ. v. Rolf-Dietrich Keil. München.

Müller-Funk, Wolfgang (2016): Theorien des Fremden. Tübingen.

Reckwitz, Andreas (2008): Subjekt. Bielefeld.

Stemmann, Anna (2019): Räume der Adoleszenz. Deutschsprachige Jugendliteratur der Gegenwart in topographischer Perspektive (= Studien zu Kinder- und Jugendliteratur und -medien. Bd. 4). Berlin.