

## 6. Style – Formen intermedialen Erzählens

---

In Anlehnung an Gronemanns Auseinandersetzung mit der Literatur des Maghreb, in welcher sie die Schrift als transmedialen Raum beschreibt, in dem Formen von Oralität und Medialität ineinandergreifen<sup>1</sup>, möchte ich meinerseits den Akt des Schreibens in der für SR-Texte typischen Schreibsituation (kollektives Schreiben, das auch viel von einem Spiel aufweist – vgl. Kapitel 4.5) als transmedialen Raum verstehen, in dem Schriftlichkeit und Mündlichkeit sowie verschiedene schriftferne Techniken aus anderen Medien, welche die Jugendlichen aus ihrer Lebenswelt kennen, ineinandergreifen. Als *style* habe ich in der Folge jene Kombination von sprachlichen und erzählerischen Mitteln bezeichnet, durch welche die Lebenswelt der SR-Schreibenden (und damit auch die lebensweltlichen Erfahrungen mit Medien) in den Texten in Erscheinung tritt: mittels ›manifester Zeichen‹ – auf der »formale[n], inhaltliche[n] und sprachliche[n] Ebene«<sup>2</sup> der Texte.

Im Folgenden soll es nun darum gehen, typische Formen von *style*, wie er in SR-Texten vorkommt, thematisch und – soweit möglich – auch im Hinblick auf in sie eingeflossene schriftferne Techniken und Inhalte zu präsentieren. Da viele SR-Texte aus einer Kombination ganz vieler Formen intermedialen Erzählens bestehen, könnte man hier auch einfach längere Ausschnitte aus ausgewählten Texten präsentieren. Mir erscheint es jedoch sinnvoll, typische Formen des entsprechenden *style* in verschiedenen SR-Texten herauszuarbeiten und so noch besser erkennbar zu machen.

### 6.1 NÄHE – DISTANZ: IMMEDIACY VS. HYPERMEDIACY

*Immediacy*, so wurde weiter oben festgehalten, umfasst »Strategien der Authentizität«<sup>3</sup>, die ein ›Hineintäuschen der Leser‹ in einen Text möglich

---

1 | Vgl. Gronemann (2011): S. 107. Vgl. Kapitel 4.3.

2 | Gehrmann/Prüschenk (2009): S. 4.

3 | Hiebler (2011): S. 71.

machen. Basis für dieses Hineintäuschen ist, ein gemeinsamer »kultureller Code«<sup>4</sup>, über den die Rezipientinnen/Rezipienten verfügen und der ihnen Zugang verschafft zu den jeweiligen »fiktive[n] Situationen authentischen und realistischen Erzählens«<sup>5</sup>. »Authentisch« und »realistisch« wird hier in dem Sinne verstanden, dass jugendliche SR-Schreibende und -Lesende über dieselben wiedererkennbaren lebensweltlichen Erfahrungen verfügen – damit ist auch die lebensweltliche Erfahrung mit Medien gemeint –, die sie beim Schreiben wie beim Lesen der SR-Texte als ihren kulturellen Code einsetzen. In dem Sinne wiesen viele Beispiele aus Kapitel 5 (wo es um die literarische Verarbeitung von Krisensituationen im Rahmen der klassischen Sozialinstanzen Schule, Familie, Peergroups geht) gut erkennbare Strategien auf, die auf *immediacy* abzielen, die also einer gleichaltrigen Leserschaft ein Hineintäuschen ermöglichen. Diese Strategien sind auch gut als authentisch und realistisch identifizierbar, sie fügen sich entsprechend problemlos in literarische Traditionen ein (moderne Romane mit Innensicht, realistische Kinder- und Jugendliteratur, szenische Passagen in Erzähltexten, Theaterdialoge etc.) und sind entsprechend auch für eine allgemeine Leserschaft wirksam. Gleichzeitig verweisen sie durchaus auf andere Erzählmedien wie TV-Serien und -Soaps, die mit ähnlichen Erzählstrategien arbeiten wie Erzähl- oder Theater Texte. In den genannten Beispielen führt das Hineintäuschen dazu, dass das Medium »zum Verschwinden gebracht«<sup>6</sup> und entsprechend eine Rezeptionserfahrung ermöglicht wird, die als Immersion<sup>7</sup> bezeichnet wird, als ein »Versinken, Eintauchen, Miterleben«<sup>8</sup>.

Doch auch lebensweltliche Erfahrungen mit Techniken und Inhalten elektronischer Medien können als Mittel von *immediacy* genutzt werden. Allerdings ist, wie weiter oben mit Bolter/Grusin klar wurde, in intermedialen literarischen Erzählsituationen das Hineintäuschen meist unterbrochen durch Elemente, die das Medium wieder sichtbar, also mit seinen jeweiligen Eigenheiten bewusst machen, sodass auch *darüber* gesprochen werden kann: nämlich durch Elemente von *hypermediacy*.

Im literarischen Kontext könnte man im Hinblick auf Elemente von *immediacy* und *hypermediacy* auch von Strategien sprechen, die Rezeptionserfahrungen von Nähe bzw. Distanz ermöglichen. Ich verstehe in der Folge *immediacy* nicht vollumfänglich wie bei Bolter/Grusin definiert, ist bei letzteren doch von einer Immersionserfahrung die Rede, die ein völliges Abtauchen in ein Medium voraussetzt. Ich möchte *immediacy* als eine Form kultureller Immersionserfahrung verstanden wissen, die immer dort eintritt, wo SR-Schreiben-

4 | Hiebler (2011): S. 68.

5 | Hiebler (2011): S. 71.

6 | Vgl. Bolter/Grusin (2000) in Kapitel 4.2.

7 | Vgl. Kapitel 4.1.1.

8 | Mohr (2011): S. 326.

de Versatzstücke aus ihrer lebensweltlichen Erfahrung in einer Art und Weise einsetzen oder platzieren, die garantiert, dass der entsprechende SR-Text oder ein Teil daraus wirklich etwas mit den SR-Schreibenden und ihrer Lebenswelt zu tun hat; etwa indem sie jene Sprache benutzen, die sie im täglichen Leben als ›ihre‹ Sprache empfinden; oder indem sie Hinweise auf ihr mediales Wissen, von dem sie annehmen, dass sie es mit ihren *peers* (ihrer potentiellen Leserschaft) teilen, als manifeste Zeichen (vgl. Kapitel 4.4) im SR-Text platzieren. Gleichzeitig sind diese intermedialen Elemente auch für Effekte von *hypermediacy* zuständig, sie sind also auch dafür verantwortlich, dass die Illusion, das Eintauchen in die Erzählung, z. B. durch das plötzliche Wiedererkennen quasi textfremder Elemente, unterbrochen wird: ein Handlungsmuster, das aus einem Computerspiel stammt; Namen von Fußballstars, Rappern, Models, Musikerinnen/Musikern etc.; dramaturgische Techniken, die an filmische Dramaturgien erinnern; etc.

Der Effekt des intermedialen *style* eines SR-Textes ist entsprechend ein Spiel mit Nähe und Distanz. Dieses Spiel wird sowohl von den jugendlichen SR-Schreibenden als auch von der intendierten Leserschaft von *peers* gleichzeitig als virtuoses Spiel mit dem vorhandenen und für das schulische Schreiben in der Regel wenig nutzbaren Medienwissen inszeniert (*hypermediacy*), es bedeutet gleichzeitig aber auch die ständig wiederholte Versicherung, dass der verwendete kulturelle Code auch wirklich der von ihnen beherrschte und bis ins kleinste Detail verstandene ist (*intermediacy*), dass sie sich also – beim Schreiben wie beim Lesen – auf ihn einlassen können, ohne Gefahr zu laufen, mit kulturellen Codes konfrontiert zu werden, die sie entweder nicht verstehen oder mit denen sie sich nicht identifizieren.

Dieses Spiel von Nähe und Distanz erinnert auch an die Art und Weise, wie laut Hans-Otto Hügel in der Unterhaltung (die er als Definitionsmodell für Populäre Kultur nutzt) Distanz eingesetzt wird, um Rezipientinnen/Rezipienten das Erlebnis zu verschaffen, das sie suchen, nämlich das Erlebnis der Unterhaltung:

»Hält Kunst uns auf Distanz, um Würde und Gewicht zu bewahren, baut Unterhaltung Distanzierung ein, um nicht als zu schwer, zu bedrängend zu erscheinen. Ästhetische Distanz zielt im Kunsterlebnis auf den Aufbau einer Barriere, auf die Konstruktion von Schocks, indem im Rezeptionsvorgang das Rezipiat sich als Einzelnes, als Besonderes vorstellt. Demgegenüber resultiert die ästhetische Distanz in der Unterhaltung vorwiegend aus dem Genre-Charakter.«<sup>9</sup>

Hügels Ansatz der Populären Kultur betrachtet die Erscheinungsformen der Massenkultur aus einer grundsätzlich anderen Perspektive, als dies im kultur-

kritischen Diskurs der Fall ist, wie er aus der Frankfurter Schule hervorging. In diesem – auch weiterhin präsenten – Diskurs wird der Unterhaltung vor allem fehlende Distanz vorgeworfen, da sie die Massen zu einem unreflektierten Genuss von trivialen Inhalten verführe und zu – politisch – unmündigen Menschen erziehe<sup>10</sup>. Hügel hält dagegen:

»Die für das Populäre unumgänglich notwendige Rezeptionsfreiheit ist also nicht nur an die oben skizzierten technischen und sozialen Bedingungen geknüpft. Da das Populäre ein Bereich ist, der wesentlich *auch* ästhetisch – also jenseits sozialer Prägung – funktioniert, stellt er für die Selbstorganisation einer Gesellschaft einen gewissen Luxus dar. Ohne ein gewisses Maß an Wohlhabenheit wird Populäre Kultur sich daher nicht entfalten können.«<sup>11</sup>

Hügel bezieht sich, wenn er von der Distanz als Basis für den Unterhaltungseffekt spricht, ganz allgemein auf die Funktions- und Rezeptionsweise von Unterhaltung, er geht also nicht im Detail auf erzählerische, sprachliche, visuelle oder auch technische Verfahren ein, welche diese Distanz erzeugen können.

In SR-Texten kann man jedoch explizite Formen ausmachen, die im Sinne dieser unterhaltenden Distanz (die bei Bolter/Grusin *hypermediacy* heißt) von den jugendlichen SR-Schreibenden eingesetzt werden, um ihr kulturelles Wissen, ihren kulturellen Code – der mehrheitlich aus Kulturprodukten der Unterhaltungsindustrie stammt – ins Schreiben einzubringen, und zwar in einer Art und Weise, auf die dieser Code von ihren *peers* beim Lesen auch wiedererkannt werden kann. Dieses Wiedererkennen lässt sich auch stets aufs Neue bei den öffentlichen Lesungen beobachten, wo das jugendliche Publikum (meist SR-Schreibende einer anderen Klasse, eines anderen Projekts) häufig an völlig anderen Textstellen spontan lacht als der erwachsene, meist auch höhergebildete Anteil des Publikums (Lehrpersonen, Eltern und Verwandte der Schüler, interessierte Kulturkonsumentinnen etc.). Gleichzeitig aber sind es genau diese manifesten Zeichen im Text, die auf populäre Kulturprodukte verweisen, die in den SR-Texten in ihrer Eigenschaft als literarische Texte – im Sinne der

**10** | Man denke dabei etwa an die Essaysammlung »Dialektik der Aufklärung« von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, die Christian Schicha folgendermaßen auf den Punkt bringt: »Speziell in dem Kapitel über die Massenkulturindustrie prognostizieren die Autoren eine kulturelle und soziale Regression als Konsequenz einer industriellen Kulturproduktion, die gesellschaftliche Gegensätze und Orientierungslosigkeit durch die Produktion eines totalitär ausgerichteten Amusements zu verwischen versucht.« Christian Schicha (2010) [2003]: Kritische Medientheorie. In: Stefan Weber (Hg.): Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus. S. 104-123. Hier: S. 106.

**11** | Hügel (2007b): S. 67 (Hervorhebung im Original).

legitimen Kultur – für jugendliche SR-Schreibende und -Lesende auch für *immediacy* sorgen, also für das Gefühl, selbst Teil dieser Welt zu sein, die erzählerisch entsteht.

Wenn ich hier in der Folge versuche, die Formen des *style* zu isolieren und thematisch aufzuschlüsseln, so darf nicht vergessen werden, dass diese Ausprägungen in der Regel vermischt auftreten: Es werden also z. B. alltagssprachlich orientierte Dialogformen neben Figurenbeschreibungen vorkommen, die Zitate von und Anspielungen auf für die SR-Schreibenden gerade aktuelle Medienhypes enthalten oder aber konkrete Hinweise auf das Konsumverhalten der Jugendlichen bieten. Darüber hinaus können aber auch noch filmische Erzählweisen oder dramaturgische Elemente aus Computerspielen integriert sein. All diese Elemente können in einem einzigen SR-Text vorkommen.

Ich intendiere in der Folge auch nicht, die medialen Vorbilder, die möglicherweise mit viel Aufwand hinter einzelnen intermedialen Erzählformen aufgespürt werden könnten, auch wirklich zu benennen – außer dort, wo diese Bezüge wirklich offensichtlich sind. Sondern es geht hier vor allem darum zu zeigen, dass Erzählen für die jugendlichen SR-Schreibenden im Rahmen dieses Projekts zwar in einen schriftlichen Text mündet, dass die Basis dieses Erzählens aber keineswegs in schriftlichen Erzähltraditionen, sondern in Erfahrungen mit anderen Medien liegt. Dabei nehmen der Film (dazu zähle ich TV-Produktionen, also etwa Krimis, Soaps oder Sitcoms, ebenso wie Youtube-Filme, und zwar sowohl professionell produzierte wie auch von den Jugendlichen selbst hergestellte) und das Filmische eine dominante Stellung ein. Denn das Wissen der Jugendlichen im Hinblick auf Figurenzeichnung, Spannungsbogen, Szenenwechsel, Ortsbeschreibungen, Pointen etc. stammt eindeutig aus ihren teils sehr umfangreichen Erfahrungen mit filmischen Genres.

## 6.2 DAS SPIEL MIT DISTANZ I: LEBENSWELTLICH ORIENTIERTE SPRACH- UND ERZÄHLFORMEN

Im Abschnitt ab S.139 war im Zusammenhang mit einer amerikanischen Studie zu *vernacular writing*<sup>12</sup> davon die Rede, dass Schreiben außerhalb der schulischen Sprachnormen die Regeln und Normen des sozialen und kulturellen Umfelds der Jugendlichen berücksichtigt und damit auch dazu beiträgt, dass sich Jugendliche in dieser Form des literarischen Schreibens als kompetent und handlungsfähig erleben. Genau das soll hier an einigen konkreten Beispielen aus den bisher 105 entstandenen SR-Texten vorgeführt werden. Dabei wird vor allem die Sprache im Fokus stehen, die Alltagssprache der Jugendlichen und wie diese in SR-Texten in Erscheinung tritt. Überall dort, wo alltags-

---

12 | Camitta (1993).

sprachliche Elemente im Schreiben verwendet werden, tritt das Schreiben – auch für die SR-Jugendlichen selber – aus dem Kontext schulischen Schreibens heraus. Gerade in diesen Passagen ist also die Verbindung zur außerschulischen Lebenswelt der Jugendlichen besonders stark. Man kann in diesen Texten nicht nur die starke Identifikation der SR-Schreibenden mit dem Resultat ihres Schreibens erkennen, es wird auch die große Kompetenz spürbar, welche die Jugendlichen in der von ihnen verwendeten Sprache besitzen.

Neben den SR-Texten, die vollständig in einer verschriftlichten Form des jeweiligen Dialekts oder einer dialektal bzw. ethnolektal geprägten Umgangssprache verfasst sind, gibt es auch Schulhausromane, deren schriftsprachliche Teile von dialektalen bzw. ethnolektalen Textelementen durchzogen sind. In diesen Texten wird der Dialekt in einer Weise eingesetzt, wie sie Gronemann für gewisse literarische Werke des Maghreb beschreibt, nämlich indem damit »vermeintlich schriftferne Techniken als Korrektiv dieses Schriftmodells [das Schriftmodell der Hegemonie – G. W.] markiert«<sup>13</sup> werden. Wenn die jugendlichen SR-Schreibenden vermeintlich schriftferne Techniken – von heutigen Jugendlichen wird die Alltagssprache im Rahmen der neuen Medien ja durchaus schriftlich eingesetzt – in die normierte Schriftlichkeit integrieren, dann nutzen sie die emotionale Bedeutung, welche die Alltagssprache für sie hat, durchaus auch als Korrektiv. Die dialektalen Formen der Alltagssprache fungieren für die Jugendlichen als »emotionale Bindeglieder«<sup>14</sup>, ganz ähnlich wie Gronemann dies für die berberischen und arabischen Dialekte beschreibt, wenn auch weniger in einem nationalen und historischen Kontext als im Fall des Maghreb.<sup>15</sup> Und durch dieses Korrektiv rückt das Schreiben, die Schriftlichkeit – und damit auch die Literatur – in Reichweite ihrer außerschulischen lebensweltlichen Erfahrung.

### 6.2.1 Dialogformen: Reden = Schreiben = Reden

Für viele SR-Schreibende ist Schreiben mit negativen Erfahrungen verbunden, da sie in ihrer Schullaufbahn häufig mit den Defiziten ihres schriftlichen Ausdrucks konfrontiert werden. Sprechen hingegen, vor allem Sprechen in ihrer Alltagssprache, ist in der Regel positiv besetzt. So machen viele SR-Schreibende im Rahmen des SR-Projekts die Erfahrung, dass die Formel »Sprechen = Schreiben«, die sie von Smartphoneapps wie WhatsApp kennen oder in Social Media einsetzen, auch als erzählerisches Mittel in einem Schulprojekt taugen kann. Das logische erzählerische Mittel, mit welchem dieses Sprechen direkt in

**13** | Gronemann (2011): S. 107.

**14** | Vgl. Gronemann (2011): S. 106.

**15** | Gronemann spricht ja von »Gemeinschaften, deren jahrhunderte-übergreifende Memoria« durch diese Dialekte tradiert werden. Gronemann (2011): S. 106.

einen SR-Text integriert werden kann, ist der Dialog. Selbst dort, wo Schweizer Schüler/-innen, die in ihrem Alltag miteinander in einem Dialekt<sup>16</sup> kommunizieren, Dialoge in Standarddeutsch verfassen, ist der Alltagston präsent: in der Wortwahl, aber auch in der Kürze der Sätze und in der Knappheit der Aussagen. Ein Beispiel dafür ist »Das Liebeschaos«, ein SR-Roman, der bereits in Kapitel 5.3.2 erwähnt ist. Er besteht praktisch nur aus Dialogen und ist überhaupt, wie der Untertitel verspricht, als »Theaterstück« verfasst, das später tatsächlich von der beteiligten Klasse an ihrer Schule aufgeführt wurde. Die Dialoge selber sind nicht im Dialekt geschrieben, spiegeln aber trotzdem viele Facetten der Alltagssprache wider, etwa im Dialog zwischen Elmirand und Liranda, die auf einer Party zusammen tanzen. Elmirand hat sich im Vorfeld der Party bei einem Freund darüber informiert, wie man Liranda am besten »näherkommen« könne. Nun befolgt er diesen – wie sich herausstellt – schlechten Rat, für dessen Umsetzung er sich vorher Mut angetrunken hat:

- »ELMIRAND: Hey Baby, willst du tanzen?  
 LIRANDA: Kannst du überhaupt noch tanzen?  
 ELMIRAND: Du bist heute voll scharf!  
 LIRANDA: Was ist denn mit dir los?

*Elmirand greift Liranda an den Po.*

- ELMIRAND: Ich steh auf deinen Körper!

*Liranda schlägt seine Hand fort.*

- LIRANDA: Sag mal spinnst du?  
 ELMIRAND: Nein, ich finde dich nur scharf.  
 LIRANDA: Denkst du, du bist krass, nur weil du was getrunken hast?

*Liranda wendet sich angeekelt von Elmirand ab.*

---

**16** | Wenn ich hier von Dialekt spreche, dann vor allem deshalb, weil es in der Schweiz regional doch sehr klare Unterschiede gibt und der Begriff der Alltagssprache diese Unterschiede einebnen würde. Aber natürlich sprechen diese Jugendlichen keine einheitlichen regionalen Dialekte, sondern eine Alltagssprache, die vom jeweils regionalen Dialekt geprägt ist, aber auch ethnolektale Elemente aufweist sowie Elemente aus den jeweiligen Muttersprachen, welche viele der Schüler/-innen mitbringen. Daneben sind aber auch Einflüsse zu finden, die über die Medien in die Alltagssprache gelangen: Begriffe aus dem Englischen oder stärker am Standarddeutsch orientierte Formulierungen und zum Teil auch syntaktische Eigenheiten.

ELMIRAND: Warte, Liranda, das ist alles ein Missverständnis. Ich will doch nur tanzen!<sup>17</sup>

Bereits bei diesem Beispiel wird erkennbar, wie leicht den Jugendlichen das Schreiben dieses Dialogs gefallen sein muss, sie benutzen für sie ganz selbstverständliche alltagssprachliche Formulierungen wie »scharf«, »krass« und bringen Formulierungen unter wie »Du bist heute voll scharf!« oder »Sag mal, spinnst du?«, die sie im schulischen Schreiben wohl nie verwenden würden.

»Die zwei Königskinder von Oetwil« ist ein Beispiel für einen SR-Text, der mit einer Mischung aus klassischen Erzählpassagen in Standardsprache (mit dialektalen Einsprengseln) sowie Dialogen und SMS-Dialogen im Dialekt arbeitet. In der Geschichte geht es um Maria und Bruno, die sich zwar noch nicht kennen, aber trotzdem bei einem Fußballspiel verabredet sind. Im letzten Moment sieht es allerdings so aus, als ob Maria doch nicht kommen könnte, und es entspinnt sich folgender SMS-Dialog:

»MARIA: Wo bisch?

BRUNO: ligang Südkurve. Und du?

MARIA: No diheime.

BRUNO: Wieso?

MARIA: Ich cha nid cho.

BRUNO: Wiiiieso?

MARIA: Han verschlaafe.

BRUNO: Waaas?

MARIA: Nei, ich mues s ganzi Hus putze.

BRUNO: Waaas?

MARIA: Nei, mini Chatz isch RIP, leider :(

BRUNO: Hää?!

MARIA: Tot. D Chatz isch mausetot.

BRUNO: Scho wider?!?

MARIA: Sicher. Chatze hend 9 Läbe.

BRUNO: Glaubs nid.

MARIA: Chasch ja go luege.

BRUNO: Nei, chum lieber in Letzi. De Match fangt jetzt den a!

MARIA: Gaht nöd. Min Bro isch scho det.

BRUNO: Ja und?

MARIA: Wenn er mich mit dir gseht, passiert dir s gliche wie de Chatz.

BRUNO: Oke. Denn chum besser nöd.

MARIA: Oke.

BRUNO: Kiss.«<sup>18</sup>

Es ist sofort ersichtlich, wie gekonnt diese Dialoge verfasst sind. Kein Zweifel, dass die Jugendlichen genau wissen, was sie da schreiben und wie sie es schreiben müssen, damit es »wie echt« klingt. Sie kennen die Authentifizierungsstrategien, die sie in diesen Dialogen anwenden. Und obwohl es keine einheitliche Normschreibweise für den jeweiligen Dialekt gibt (hier handelt es sich um Varianten des Zürcher Dialekts), herrscht in der Regel unter den SR-Schreibern die Einigkeit darüber, wie etwas geschrieben werden muss bzw. welche Varianten als zulässig gelten.

Diese Erfahrung hat auch Guy Krneta gemacht, ein Autor, der selber fast ausschließlich in Dialekt schreibt und zu einer neueren Generation von in Mundart Schreibenden zählt, die ihre Texte als *spoken word* bezeichnen. Krneta gehört zu den Gründern der Autorengruppe »Bern ist überall«<sup>19</sup>, die mit dem Gottfried Keller-Preis 2013 ausgezeichnet wurde. Krneta selbst figurierte mit einem Mundartroman auf der Shortlist des Schweizer Buchpreises 2014. Der Schriftsteller war von seinem ersten SR-Projekt an besonders interessiert an der Art und Weise, wie die jugendlichen SR-Schreibenden ihre Mundart schreibend einsetzen.

Mit »Kebab & Fondue« hat eine Bieler Klasse zusammen mit Schreibcoach Guy Krneta ebenfalls »ein Theaterstück« – so der Untertitel – verfasst. Dieses Stück wurde während der öffentlichen Schlussveranstaltung im Sinne einer szenischen Lesung in Ausschnitten vorgetragen. Generell folgt die Schreibweise der Bieler Variante des Berner Dialekts, mit welchem die Schüler/-innen arbeiten, klaren Regeln. Auch nachdem teils unterschiedliche Schreibweisen für die Druckfassung von Guy Krneta vereinheitlicht worden sind, bleibt

**18** | SR-Nr. 25: Die zwei Königskinder von Oetwil. S. 36-37.

**19** | Anlässlich der Verleihung des Gottfried Keller-Preises 2013 an die Autorengruppe »Bern ist überall« am 17. Januar 2014 im Literaturhaus Zürich fasste Laudatorin Corina Caduff die Entstehung der Autorengruppe wie folgt zusammen: »2003 hat der Kulturveranstalter und Akkordeonist Adi Blum die Autoren Pedro Lenz, Guy Krneta und Beat Sterchi zu einem gemeinsamen Auftritt in Luzern eingeladen. Aus dieser Initiative ging die Spoken-Word-Formation Bern ist überall hervor, die am 6. September 2013 ihr zehnjähriges Bestehen mit zeitgleichen Auftritten in Bern, Basel, Luzern und Romainmôtier gefeiert hat. In den zehn Jahren dazwischen ist die Gruppe auf mittlerweile vierzehn Mitglieder angewachsen (vier Frauen, zehn Männer).« Die komplette Laudatio ist zu finden unter: <http://www.gottfried-keller-preis.ch/deutsch/laudatio-corina-caduff/> (abgerufen: 2. Februar 2015). Information zur Gruppe unter: <http://www.bernistueberall.ch> (abgerufen: 2. Februar 2015).

erkennbar, nach welchen Mustern die Jugendlichen ihre gesprochene Sprache verschriftlichen:

- konsequente Kleinschreibung
- sh statt sch (shueu = Schule, sheisse = Scheisse, tshüss = Tschüss, hesh = hesch = hast du, shön = schön, wünsch = wünschen, mönsh = Mensch, shwöshter = Schwester etc.)
- x statt gs (xeh = gseh = gesehen, xeit = gseit = gesagt, xi = gsi = gewesen etc.)
- Verwendung von Abkürzungen wie sry = sorry, OMG = Oh my god, gg = geiz guet = geht es gut, 16i = sechzehn Jahre etc.

Wie der Titel bereits andeutet, geht es in »Kebab & Fondue« auch um Fragen kultureller Verschiedenheit, genauer um Fragen alltäglicher Rassismen. Diese Fragen werden konsequent in Dialogen verhandelt, und zwar von Figuren, die wie folgt charakterisiert sind: »Schweizerin«, »Kambodschanerin, aus Belgien hergezogen«, »halb Schweizerin – halb Kongolesin«, »halb Spanierin – halb Deutsche«, »halb Bosnier«, »Mazedonier«, »Schweizer«, »Bosnier«<sup>20</sup>. In der Geschichte geht es, wie es im Klappentext heißt, um »Liebe, Freundschaft, Eifersucht. Aber auch um Rassismus, Migrantenschicksal, Berufswünsche und Nachtleben«.

Ein Beispiel eines solchen Dialogs, in dem es auch um Rassismus geht, steht gleich zu Beginn einer Szene, in der Mark (»halb Bosnier«) und Jeff (»Mazedonier«) aufeinandertreffen:

»MARK: hey

JEFF: hallo jaa

MARK: geiz guet?

JEFF: ja dir

MARK: wär bish du?

JEFF: ig

MARK: wär man?

JEFF: jo, ig.. jeff

MARK: bi dr mark.. du bish dr nöi gäu? vo wo chunsh?

JEFF: vo mazedonie wieso?

MARK: was machsh hie ir shwiz? hou ab gang wieder zrüg i dis verfiggte land ... so lüt wie di bruche mir hie nid ... gang hei du uere sheissuländer

JEFF: hör doch uf ... i bi nid andersh aus du.. wotsh e zig?

MARK: haut d frässe.. sötigi lüt wie di söt me grad ershiesse ... merci

*(Nimmt eine Zigarette)*

MARK: mi vater het mer uere viü sache verzeit, jeff

JEFF: jo, mir ou, mark

MARK: är het xeit i söu kei sheiss mache

JEFF: jo, mir ou

MARK: nd gueti note mache

JEFF: jo, vou

MARK: i söu nid rouche oder sufe

JEFF: jo, haha.. hesh fүүr?

MARK: ah ... merci

(*Sie rauchen*)<sup>21</sup>

Es ist eindrücklich, wie die Tatsache, dass man an alltägliche Rassismen bereits gewöhnt ist, hier sehr gekonnt in Szene gesetzt wird: Während Jeff sich gegen die Beschimpfung »sheissusländer« mit der Antwort »i bi nid andersh aus du« (Ich bin nicht anders als du) verteidigt, fügt er im selben Atemzug an: »wotsh e zigi?« (Willst du eine Zigarette?). Und Mark antwortet nicht gerade zimperlich mit »sötigi lüt wie di söt me grad ershiesse« (Leute wie dich sollte man erschießen), um dann praktisch übergangslos mit einem kurzen »merci« zu signalisieren, dass er die Zigarette angenommen hat. Von diesem Moment an rauchen die beiden einträchtig ihre Zigaretten und unterhalten sich darüber, was ihre Väter von ihnen erwarten. Die ›Scheißausländer‹-Episode erscheint so als eine Art Ritual, das die Figuren einerseits im Sinne eines Selbstschutzes abwickeln und das andererseits die Positionen zwischen zwei Jugendlichen klärt – in diesem Fall die Position zweier ›Ausländer‹, von denen einer sich mehr als Schweizer fühlt (er ist nämlich nur »halb Bosnier«) und sich gegen einen quasi ›richtigen‹ Ausländer in die Position dessen bringt, der in diesem Land mehr Rechte hat.

Die meisten der SR-Texte, die Guy Krneta als Schreibcoach begleitet hat und die alle im Dialekt verfasst sind, sind auch als Hörbuch produziert. Die SR-Schreibenden lesen darauf ihre Texte selber ein. Damit schließt sich der Kreis: Was von einer authentischen Mündlichkeit in die schriftlichen Dialoge geflossen ist, wird nun wieder in eine mündliche Form gebracht. Und dabei zeigt sich: Es fällt den Jugendlichen in der Regel sehr leicht, diese Dialoge zu lesen, da sie ihnen quasi »auf der Zunge« liegen. Und doch kann man feststellen, dass sich die Mündlichkeit auf dem Weg über die Verschriftlichung verändert hat. Man erkennt in diesen alltagssprachlichen Dialogen durchaus gewisse Merkmale konzeptioneller Schriftlichkeit (vgl. Kapitel 1.8): etwa Planung, Themen, Reflektiertheit.

Auf der von den Schülerinnen/Schülern selber eingelesenen Hörbuchaufnahme von »Kebab & Fondue« (sie kann auch im Internet angehört werden<sup>22</sup>) ist die oben zitierte Passage auch sehr gekonnt und wirkungsvoll gestaltet. Die Figur des Mark, der sich als Schweizer gegen den »Scheißausländer« positioniert, ist von einem Schüler gelesen, der einen starken ethnolektalen Akzent aufweist, was ihn als jemanden erkennbar macht, dessen Familie aus Exjugoslawien stammt. Es wird also sofort klar: Hier wettet »Ausländer« gegen »Ausländer!« Damit wird das Thema Rassismus deutlich vielschichtiger thematisiert, als es auf den ersten Blick scheint. Verantwortlich für diese Differenziertheit ist die Art und Weise, wie die Jugendlichen mittels authentischer Dialoge eine Nähe zu ihrer Lebenswelt herstellen, die nicht nur für gleichaltrige Leser/-innen eine starke Wirkung hat. Hier wird nicht über Rassismus gesprochen, sondern alltagsrassistisches Handeln wird in einfachen Szenen mit wenigen Worten effektiv vorgeführt.

In »Kebab & Fondue« gibt es eine Szene, in welcher das Thema Rassismus ebenso direkt innerhalb einer Mädchengruppe verhandelt wird. Im Zentrum steht Catherine – »halb Schweizerin – halb Kongolesin«, die ganz offensichtlich ihre Haare gebleicht hat. Sie ist mit Shainaa (»Kambodschanerin«) bei Maja (»Schweizerin«) zum Fondue eingeladen:

»SHAINAA: ja du sho ... wotsh dini haar ned widr shwarz mache?

CATHERINE: wieso?

SHAINAA: ke anig. abr shwarz passt doch besser zu dir ...

CATHERINE: wiso? .... wiu i shwarz bi odr was? ...

SHAINAA: was hesh man?

CATHERINE nüt sheissegau

MAJA: esse ish ferti!!«<sup>23</sup>

Hier wird die Diskussion, ob und warum schwarze Haare besser zu jemandem mit schwarzer Hautfarbe passen, von der »Schweizerin« unterbrochen – und zwar mit dem höchst unverfänglichen Hinweis, das Essen sei fertig. Doch beenden kann Maja die Diskussion damit nicht. Im Gegenteil, nach einem weiteren Versuch, das Thema zu wechseln, wird auch die »Schweizerin« in die Diskussion hineingezogen:

»SHAINAA: wi fingsh dr catherine ihri haar?

MAJA: wiso? ...

CATHERINE: ja ... figg di man

**22** | <http://www.schulhausroman.ch> unter »Hörbücher hören« (abgerufen: 23. September 2015).

**23** | SR-Nr. 56: Kebab & Fondue. S. 40.

MAJA: nd wi findetr mis fondue??

CATHERINE: hmm geit so!! dir shwizer ässet sowiso zviu chäs!!

SHAINAA: u dir nigas

CATHERINE: ehh man was wetsh da drmit sege?

(Stille)«<sup>24</sup>

Hier fällt das Wort »nigas«, also »Niggers«. Es folgt Stille – doch damit ist die Sache immer noch nicht erledigt. Nachdem Maja nach einer Erklärung für die Streitereien gebeten hat, mit den Worten »erklärets bitte ... was ish los? ... i cheggs nid ...« (Ich checke es nicht), setzt Catherine zu einem Monolog an, der von Shainaa wiederum mit dem N-Wort gekontert wird, was Catherine mit einem abschließenden »figg di« (Fick dich) kommentiert:

»CATHERINE: du seish immer ds zlebe churz ish nd ds meh jedi minute sötti gniesse.. i dörft nach diner meinig ou sheiss mache, ds machsh du o.. du verzeush no recht vii immer widr zgliche.. einish hesh mir mau zeit ds blödi lüt eifch blöd si, abr gshiedi lüt chöi sech blöd shtuee.. si makes eso ds sie sho widr gshieht wirke, hesh du gmeint nd glacht.. abr ds macht doch ke sinn oder? wie wet me gshiedi nd blödi lüt ungersheide? ds kapiert i jez immer no nid.. was ish wen e gshiede sich so blöd steut, ds dr blöd gshied ish?

SHAINAA: jo ds ish so niga

CATHERINE: figg di«<sup>25</sup>

Die drastische Ausdrucksweise darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass die drei Freundinnen bald schon einträchtig »in den Ausgang« (also aus-) gehen. Dort kommt es dann zu weiteren Zwischenfällen, die teilweise wieder rassistisch motiviert sind.

Auch diese Szenen wurden von den Jugendlichen selber fürs Hörbuch eingelesen. Das Schreiben in ihrer Alltagssprache hat es ihnen erlaubt, Alltagsrassismus, wie ihn viele von ihnen offenbar täglich erleben, für sie selber glaubwürdig in Szenen zu verdichten, die weder verharmlosen noch die Realität auf eine Weise zuspitzen, wie es häufig in TV-Krimis der Fall ist – wenn es etwa um Menschenhandel, Mord oder rechtsradikale Schlägertrupps geht.

Noch etwas radikaler im Hinblick auf eine möglichst authentische Wiedergabe von Alltagssprache sind die SR-Schreibenden aus Rümlang (Kanton Zürich) in ihrem Text »Shukrija«. In diesem »Stück«, das »frei nach ›Die schwarze Spinne‹ von Jeremias Gotthelf«<sup>26</sup> wiederum mit Schreibcoach Guy Krneta

**24** | SR-Nr. 56: Kebab & Fondue. S. 41.

**25** | SR-Nr. 56: Kebab & Fondue. S. 41-42.

**26** | Die Vorgabe des Stoffes entstand im Rahmen einer losen Kooperation mit dem Jungen Schauspielhaus Zürich, welches in der Saison 2010/11 einen Schwerpunkt rund um Jeremias Gotthelfs »Die schwarze Spinne« gestaltete.

entstanden ist, wird nicht nur die dialektale Alltagssprache der Jugendlichen als Schreibsprache verwendet, hier wird konsequent mit den ethnolektalen Ausprägungen dieser Alltagssprache gearbeitet, also auch mit Formen, die ›einheimischen‹ Dialekt Sprechenden als Fehler erscheinen: fehlende Artikel, fehlende Personalpronomen etc.

Die Anfangsszene zeigt zwei junge Männer, die Brüder Milot und Milos (›albanisch-serbisch‹), die sich von einem dritten jungen Mann, Boyka, provoziert fühlen. So führt eins zum anderen ... eine wüste Schlägerei mit blutigem Ausgang beginnt:

»Milot oh bro was lauft gaz guet?  
 Boyka ich seg nur eins: dini muetter dini muetter  
 Milos heb dini fresse nur wil bonze bish  
 Boyka ich chef du nix  
 Milot oh milos was lauft bro?!  
 Milos ich han lusht eine spitalrief shlah  
 Boyka so en pikkelpinocchio so en looser  
 Milos hueresohn!  
 Boyka du bish so en michi so e fläsche  
 Milos du arme siech  
 Boyka du hesh nüt im läbe du offer... oh dah chan i ch dier sehr guet helfe sām chumm jetz  
 Milos was sām? zwei geg eine... nimm das dah du wixer fick dini muetter dah man  
 Boyka aah... du missgeburt ... ich prügle dich windelweich  
 Milot o shlah ihn shlah ihn sikter  
 Milos ich shlan dich kaputt

*Milos zieht seine Butterfly.*

Boyka du bish so hässlich wie chash du nur läbe?  
 Milos du gshesh us wie en büffel... hahahaha  
 Boyka shwule haha ehj shwule lueg mer id auge wen ich mit dier rede  
 Milos ej heb dini fresse man  
 Boyka hör uf .... ich blüete .... huere shwuchtle ... hilft mer öpert?  
 Milos ich kill dich  
 Milot es lengt ... gömmer... shit  
 Boyka aah

*Boyka bricht zusammen und rührt sich nicht mehr.»<sup>27</sup>*

Hervorzuheben sind hier etwa die Formulierung »dini muetter dini muetter«, die ganz klar als Provokation verstanden wird: Diese Verkürzung verweist auf die ursprünglich aus der amerikanischen Rap-Kultur übernommene Provokation »Fuck your mother« bzw. »motherfucker« und ist in der Jugendsprache vor allem im urbanen Umfeld heute absolut gebräuchlich. Aber eben: Gerade in einem Umfeld, in welchem es um Machotum und harte Jungs geht, ist dieser Ausdruck auch das Maximum an Provokation. Ein zweiter entscheidender Satz ist: »nur wil bonze bisch« (Nur weil du Bonze bist). In diesem Satz fehlen nun eben das Personalpronomen und der Artikel, er lautet also: »Nur weil Bonze bist«, und auch die Antwort erfolgt nach demselben Prinzip ethnolektaler Verkürzung: »ich chef du nix«. Auch alle bei den Jugendlichen beliebten und deshalb besonders wirksamen Schimpfwörter sind in dieser ersten Szene versammelt: »bonze«, »pikkelpinocchio« (Pickelpinocchio), »looser«, »huere-sohn«, »fläsche« (Flasche), »arme siech« (in etwa: armer Hund), »opfer«, »missgeburt«, »schwuchtel« (Schwuchtel).

Dass sich die jugendlichen SR-Schreibenden in diesem Text für eine große Radikalität entschieden haben, was den Einsatz von Alltagssprache und Handlung betrifft, hat mehrere mögliche Gründe. Zum einen gibt der Stoff von Gott-helfs »Die schwarze Spinne« schon eine sehr radikale Situation vor, die einen möglichen Plot bereits von der Lebenswelt der SR-Schreibenden abbrückt: Die zu erfindenden Figuren müssen dem Teufel höchstpersönlich begegnen. Zum anderen wurde dieser Text allein von den Jungen einer Klasse verfasst – die Mädchen haben parallel dazu gemeinsam mit einer Kleinklasse derselben Schulstufe einen eigenen Text zum selben Stoff geschrieben, und zwar mit Renata Burckhardt als Schreibcoach.<sup>28</sup> Innerhalb der reinen Jungengruppe gilt der angewandte *style* wohl tatsächlich als ›krass‹, also nicht nur als radikal, sondern auch als ›angesagt‹, als ›in‹. Indem die SR-Schreibenden die Hauptfiguren des Stücks »Shukrija«, das albanisch-serbische Brüderpaar Milot und Milos, nicht als Jugendliche, sondern als junge Männer (sie sind 21 und 23 Jahre alt) konzipiert haben, haben sie das Geschehen deutlich aus ihrer eigenen Lebenswelt und aus derjenigen ihrer *peers* weggerückt. Der Teufel hingegen fügt sich unauffällig in die Welt der restlichen Figuren ein. Er spricht wie sie und fällt nicht weiter auf – außer dass er aus dem kriminellen Milieu zu stammen scheint und dem verzweifelten Milot einen höchst zweifelhaften Deal vorschlägt, den er zunächst als Rap vorträgt:

»Teufel	hey milot häsh es problem?
Milot	hä wer bish du?
Teufel	ich bin de tufäl wo under dier läbt mis hobby ish menshe quälä

wen mal problem hesh du wäish:  
ein aruef langt und de satan chund

du häsh kei chance gäg mich  
ich bin di negativi site vo gott

ich shick dich in d höll und shmor dich i d front  
wen dier öpert wott helfe den packi ihn grad  
ich stopf ihn is grab du häsh kei chance gäg mich  
ich bin di negativi site vo gott

Milot            du bish de tüfäl  
Teufel          hesh gmeint dä king gi? ... nei man voll ned ich bin dä tüfäl wo dier alli  
                    wünsch chan wahr mache  
Milot            so en sheiss  
Teufel          ohni sheiss .... man ich chan der wünsch wahrmake... häsh grad eine?  
Milot            was?  
Teufel          en wunsh man«<sup>29</sup>

Wenig später wird klar: Wenn der Teufel Milots Bruder Milos aus dem Gefängnis holen soll, dann muss Milot ihm seine Braut, Shukrija, überlassen. Milot lehnt dies zunächst kategorisch ab, doch dann gibt er nach:

»Milot            shukrija ... abr sie ish mini brutt muesh wüsse ... und pfinger wägg vo ihre  
Teufel          ish si geil?  
Milot            wen du die würdsh kseh ... shukrija... nie im läbe ... shukrije pocinjem da  
                    te volim  
Teufel          wottsh das din brüeder usem knast usechunt?  
Milot            jah  
Teufel          bald? überlahsh mer shukrija ish din bro morn frei  
Milot            morn?  
Teufel          morn  
Milot            ok ... ich bin ihverstande ... man nimm sie eifach ... hau ap mit ihre  
Teufel          voll easy brate«<sup>30</sup>

Mit diesem Kernstück der Handlung – dem Handel mit dem Teufel – wird klar, dass es sich um einen sehr viel stärker konstruierten Plot handelt als dies in »Kebab & Fondue« der Fall ist. In der oben beschriebenen Konstellation – reine Jungenklasse und literarische Vorgabe – haben die vierzehn Jugendlichen,

**29** | SR-Nr. 72: Shukrija. S. 9-10.

**30** | SR-Nr. 72: Shukrija. S. 10.

unterstützt durch den erfahrenen Schreibcoach Guy Krneta, ein sprachlich und inhaltlich radikales Werk geschaffen, das aus dem Korpus der 105 SR-Texte hervorsticht.

Im Falle des Gesamtprojekts rund um den SR-Text »Shukrija« wurde das Spiel um Nähe und Distanz noch etwas erweitert. Im Rahmen der Produktion eines Hörbuchs konnten die SR-Schreibenden ihre eigenen Texte (gelesen von ihnen selbst) an einer kleinen, aber öffentlichen Hörbuchvernissage einige Monate nach Beendigung des Projektes nochmals erleben. Nachdem sie also zunächst eine radikale Ausprägung von mündlicher Alltagssprache im Rahmen des Schreibprozesses verschriftlicht hatten, haben sie diese schriftliche Form wiederum in eine mündliche Form gebracht – allerdings in die inszenierte Mündlichkeit einer Hörbuchaufnahme. Und diese wiederum haben sie im Rahmen der Vernissage noch einmal in der Rolle als Zuhörer erlebt. Es war deutlich zu erkennen, dass die Jugendlichen ›ihren‹ Text zu diesem Anlass noch einmal völlig neu wahrnahmen, gewissermaßen mit einer Außen-sicht, also einer nicht nur zeitlichen Distanz: In gewisser Weise als Publikum.

### 6.2.2 Konsumwelt: Body & Styling

Ein wichtiges Element in SR-Texten ist die Figurenbeschreibung. Gerade weil der Gesamttext in der Regel aus vielen kurzen Einzelbeiträgen mehrerer Schüler/-innen zusammengesetzt ist, ist es auch für die SR-Schreibenden wichtig, ihre Figuren zunächst einmal zu kreieren, ganz ähnlich wie eine Spielfigur. Die Ausstattung einer Figur, ihr Aussehen und ihr Styling, können Auskunft darüber geben, was bei den SR-Schreibenden gerade ›angesagt‹ ist. Entsprechend kann eine Figur auch so ausgestattet werden, dass sie sofort als Außenseiter/-in erkennbar wird. Bei dieser Schreibaufgabe – das Konzipieren der Figuren steht logischerweise eher am Anfang des kollektiven Schreibprozesses – können die Jugendlichen die Erfahrungen aus ihrer eigenen Lebenswelt sehr gut einbringen. Viele dieser Figurenbeschreibungen stehen gesammelt am Anfang des Textes (vgl. Kapitel 5.3.4, wo Styling ebenfalls ein Thema ist).

Das Aussehen der Figuren spielt aber auch dann eine große Rolle, wenn sie sich im Laufe der Geschichte für eine Verabredung vorbereiten oder ganz allgemein für das abendliche Ausgehen schick machen, sich ›stylen‹. In diese Szenen packen die SR-Schreibenden all ihr Wissen über Kleidermarken, Schminken, Frisieren, Mode, kurz: praktisch alles, was sie als aktive Konsumentinnen/Konsumenten ausweist. Diese Aufzählungen haben die Funktion eines Namedropping; sie setzen im Sinne eines Insidercodes gewisse Markierungen, die von gleichgesinnten *peers* (dazu gehören auch die am SR-Text mitschreibenden Klassenkameradinnen/-kameraden) wiedererkannt und in ihre Erfahrungswelt eingeordnet werden. Das Wiedererkennen dieser Elemente beim Lesen eines SR-Textes schafft eine Vertrautheit und eine Nähe zu den

Figuren und zum Text, wie ihn viele bildungsferne Jugendliche in der klassischen Schullektüre nicht erleben können. Gleichzeitig führt es aber auch zu jener von Bolter/Grusin als *hypermediacy* beschriebenen Distanz, da das Wiedererkennen von Kleidungsstücken, Marken oder Tätigkeiten wie Schminken oder Hairstyling bei den Lesenden eine Reaktion hervorruft, die man als Metadiskurs bezeichnen kann: Lachen, Erklärungen, Bestätigungen, Korrekturen etc. Das sind alles Zeichen dafür, dass von Seiten der Leser/-innen<sup>31</sup> ein Bezug hergestellt wird zum eigenen Konsumverhalten, zu Regeln, die man als gültig erachtet. Mit anderen Worten: Das Gelesene wird entsprechend diskutiert, kommentiert, eingeordnet.

Ein Beispiel dafür, wie dieses Konsumwissen eingesetzt wird, findet man in »Die zwei Königskinder von Oetwil«. In diesem SR-Text (vgl. auch Kapitel 6.2.1) verabreden sich die beiden Hauptfiguren Maria und Bruno zum ersten Mal. Diese erste Verabredung soll am Abend im Zürcher Stadion Letzigrund stattfinden, wo sie sich bei einem Fußballspiel treffen. Das Stadion erscheint ihnen als neutraler Ort, denn bei Maria zuhause darf niemand wissen, dass sie mit einem Jungen abgemacht, also sich verabredet hat:

»Maria möchte natürlich sexy aussehen, wenn sie zum ersten Mal mit Bruno abmacht. Also zieht sie sich ihre rosaroten Leggings an, die sauteuer waren. Darüber einen viel zu kurzen Mini, bei dem die Hosentaschen zerrissen sind und Löcher haben. Darüber ein schwarzes Oberteil mit einem gefährlich tiefen Ausschnitt. Dann schlüpft sie in ihre schwarz-rosa Barlinas, die sie für 14.95 beim Dosenbach gekauft hat. Dann stylt sie sich Locken und steckt sich eine rosa Stoffblume in ihre schwarzen Haare. Dann endlich geht's ans Schminken. Zuerst pinselt sie sich die Augenlider rosa mit einem schwarzen Strich. Dann färbt sie sich die Lippen rosa und zieht ihre goldenen Ohrringe an. Dann noch 2 Kilo Make-up aufs Gesicht, und es kann losgehen!

Bruno duscht sich zuerst und wäscht sich die Haare mit Migros-Budget-Shampoo. Dann zieht er sich schwarze Jeans an mit einem scheinlichen Drachen drauf. Dazu einen FCZ-Fanpullover mit Rückennummer 5, für den er 89.90 bezahlt hat. Dann sprayt er sich mit 20 verschiedenen Parfüms ein. Dann zieht er sich seine schwarze Nike-Kappe an mit der Aufschrift: »Eine Stadt – ein Verein!« Und dazu natürlich seine geliebten schneeweissen Nike Shoxx.«<sup>32</sup>

**31** | Die Rezeption findet in gewisser Weise bereits während des SR-Projekts statt, wenn im Rahmen des Schreibprozesses Textpassagen laut gelesen, diskutiert, ergänzt, kritisiert werden. Dabei wird klar, dass die SR-Schreibenden sich selber in einer Kombination aus Autorinnen und Rezipienten wahrnehmen – und dass sie als mögliche Rezipientinnen/Rezipienten außerhalb ihrer Klasse vor allem ihre *peers* sehen.

**32** | SR-Nr. 25: Die zwei Königskinder von Oetwil. S. 38-39.

Maria, das ist hier gut erkennbar, »stylt« sich auf »sexy«, mit einem »gefährlich tiefen Ausschnitt«. Das ist für Maria – aber wohl auch für viele Mädchen dieser Altersgruppe – eher eine Ausnahme (vielleicht muss man hier anmerken, dass der Text aus dem Schuljahr 2007/08 stammt und sich seither die Jugendmode mehrfach geändert hat). Es gibt dafür einige wichtige Hinweise: Der Mini-rock mit den zerrissenen Hosentaschen scheint gerade besonders angesagt zu sein, ebenso wie die teuren Leggings. Bei den Schuhen scheint der Preis hingegen keine große Rolle zu spielen, vielmehr scheint entscheidend zu sein, dass es sich um »Barlinas« handelt (das ist vermutlich das Wort, das die SR-Schreibenden für Ballerinas verwenden<sup>33</sup>), daher auch der Hinweis, wie wenig sie gekostet haben (in einem bekannten Billigschuhladen). Obwohl am Ende noch »2 Kilo Make-up aufs Gesicht« kommen, schminkt Maria sich dezent: rosa Augenlider und rosa Lippen. Das Signal, das von dieser Beschreibung ausgeht, ist eindeutig: Maria ist keine Tussi<sup>34</sup>, aber wie jedes Mädchen ihres Alters möchte sie gut aussehen und, wenn sie sich mit einem Jungen trifft, der ihr gefällt, durchaus auch ein wenig sexy.

Bei Bruno hingegen steht – wie bei vielen männlichen Jugendlichen – die Körperhygiene im Vordergrund: Duschen, Haare waschen (mit einem Billigshampoo!). Es scheint wichtig zu sein, nicht nach Schweiß oder überhaupt nach irgendetwas Persönlichem zu riechen, deshalb verwendet Bruno auch »20 verschiedene Parfüms«. Und dazu kommen die Statussymbole: eine Jeans mit einem »schteilischen« (= stylischen) Drachen, eine Nike-Kappe und ganz bestimmte Nike-Turnschuhe, nämlich »schneeweiße« Shox. Diese werden ganz in diesem Sinne vorgestellt: als Statussymbole. Auch hier wird klar: Bruno ist kein Außenseiter, trotzdem ist er ein wenig unsicher vor dieser ersten Verabredung. Davon zeugen die vielen Parfüms.

Die beiden Freundinnen Arlinda und Christina in »Linda über den Wolken« verkörpern zwei Mädchentypen, die sich vor allem durch ihre gute Figur auszeichnen – und durch gezielte Piercings. Auch in diesem Fall werden von den SR-Schreibenden ganz klare und für *peers* wiedererkennbare Codes angewandt: Ein Bauchpiercing gilt als besonders sexy (man denke nur an die Bilder, welche junge Frauen in Social Media von ihren Bauchnabeln publizieren!),

**33** | Es kommt immer wieder vor, dass die jugendlichen SR-Schreibenden auf von ihnen verwendete falsche Produktbezeichnungen bestehen, wie »Barlinas« statt Ballerinas.

**34** | Laut der Webseite der Abteilung für Sprachwissenschaft des Instituts für Sprachen und Literaturen der Universität Innsbruck bedeutet Tussi: »ein aufgetakeltes, unsympathisches Mädchen« oder »ein Mädchen oder eine junge Frau, welche sich nur nach der Mode richtet, um den Männern zu gefallen, und die (meist) auch für jeden gutaussehenden Mann zu haben ist«. <http://sprawi.uibk.ac.at/content/kurioses> (abgerufen: 2. Februar 2015).

ein Nasenpearcing hingegen signalisiert Stärke und Unabhängigkeit. Entsprechend sind auch die beiden Figuren charakterisiert.<sup>35</sup>

Arlinda ist dabei ganz offensichtlich diejenige der beiden, die unsicherer ist bezüglich ihres Aussehens. Und sie ist stärker auf die Wirkung konzentriert, die sie auf Jungen hat. Es ist ihr wichtig, wie sie sich anzieht – Schuhe, Taschen, Gürtel an den Hüften, alles muss stimmen. Christina hingegen hat zwar auch eine »sexy Figur«, aber bei der Auswahl ihrer Kleider ist sie viel selbstbewusster: Sie trägt, was ihr gefällt. Die bei ihrer Figurenbeschreibung im SR-Text gewählten beispielhaften Kleidungsstücke, »Jeans und Trägershirt«, signalisieren, dass sie sich wohl wenig mit Kleidern beschäftigt. Im Laufe der Geschichte wird sich diese Charakterisierung, die sich im Styling der Figuren ausdrückt, noch weiter differenzieren. In Arlindas Leben »passiert« einfach alles irgendwie: Sie verliebt sich, trinkt zu viel, lässt sich mit einem Jungen namens Ray ein – und wird schwanger. Sie zeigt wenig Initiative und ist meist von ihren Gefühlen dominiert: verliebt, verzweifelt, hoffnungsvoll, glücklich. Christina hingegen übernimmt Verantwortung. Sie weiß, was zu tun ist: Sie kauft den Schwangerschaftstest für Arlinda und sie geht mit ihr zur Frauenärztin. Allerdings löst sie auch ein Familiendrama aus, weil sie einigen Freundinnen von Arlindas Schwangerschaft erzählt. Auf diesem Weg findet die Neuigkeit den Weg zu Arlindas Bruder Lavdrim, der daraufhin fast durchdreht, was beinahe in eine Katastrophe mündet.

Wenn zwei Mädchenfiguren aufeinandertreffen, kann es vorkommen, dass es vor allem ihr Styling ist, das ihnen gegenseitig augenblicklich signalisiert, dass sie nur Feindinnen sein können – oder zumindest Rivalinnen. Genauso ergeht es Hadise und Sandra in »Tanz im Vulkan« (Schreibcoach: Johanna Lier):

»Als Hadise und Sandra sich zum ersten Mal sehen, wissen sie sofort, dass sie Rivalinnen sind. Sandra hat früher kurze, schwarze Haare gehabt, aber sie war beim Coiffeur, um sie zu verlängern. Das hat lange gedauert und war teuer. Sie hat grüne Augen, die fröhlich und dann plötzlich wütend leuchten. Sie trägt Jeans, die sie selber zerrissen hat, ein pinkfarbenedes T-Shirt und All-Star-Turnschuhe aus grauer Baumwolle. Diese blöde Zicke will auch Sängerin werden, denkt Hadise. Das hat ihr eine freche Unbekannte erzählt. Und sie klimpert mit ihren langen Wimpern. Und wer zerrissene Jeans trägt, ist dumm. Genau das ist es, was Sandra so wütend macht. Dass Hadise so blöde und falsche Sachen über sie denkt. Das sieht sie nämlich in deren Gesicht. Hadise ist viel hübscher, mit langen, blonden Haaren, obwohl auch sie ihre Locken gestreckt hat, und mit ihren grossen, runden, blauen Augen macht sie Sandra ein klein wenig eifersüchtig. Und Sandra versucht, Hadises Augenaufschlag nachzumachen. Was aber Hadise stört. Und sie läuft davon. Lässt Sandra einfach stehen, die ihr nachschaut und sie bewun-

**35** | Vgl. den Textauszug in Kapitel 5.3.4 bzw. SR-Nr. 76: Linda über den Wolken. S. 1.

dert. Der superkurze Minirock, das knappe Top, die sexy Leggings und fünf Zentimeter hohe Stöggelische. Klipp klapp. Klipp klapp.«<sup>36</sup>

Hier geht es darum, welches der beiden Mädchen mehr »sexy« ist. Ganz offensichtlich ist das Hadise, die alles vorweisen kann, was dafür nötig ist: blonde, lange Haare, große, runde, blaue Augen, superkurzer Mini, knappes Top, sexy Leggings und Stöckelschuhe. Sandra hinkt da ziemlich hinterher, obwohl sie sich ihre Haare beim Friseur hat verlängern lassen. Ansonsten ist sie eher ein sportlicher, allerdings ein gut gestylter sportlicher Typ, was die zerrissenen Jeans und die All-Star-Turnschuhe beweisen. Trotzdem hat auch Hadise ein Problem mit ihrem Selbstwertgefühl: Wie viele Migrantinnen, die gelockte Haare haben, hat sie ihre Locken »gestreckt«, weil das aktuelle Schönheitsideal ganz offensichtlich glatte Haare verlangt. Und wie es sich hier ankündigt, ändern sich die Positionen der beiden Figuren im Laufe der Geschichte: Bald wird nämlich klar, dass sich hinter Hadises arroganter Fassade ein weicher Kern verbirgt, ja mehr noch, eine Verletzung, die mit der »frechen Unbekannten«, einer weiteren Mädchenfigur im Text, zu tun hat. Bald erkennen Hadise und Sandra, dass ihr erster Eindruck sie getrogen hat, mit der simplen Konsequenz: »Hadise und Sandra werden glückliche Freundinnen und denken sich nichts Falsches mehr.« Von diesem Moment an ist auch das Styling nicht mehr wichtig.

Ein ganz anderer Fall ist Anastasia in »Heute Freunde, morgen Feinde«: Sie ist reich, kann sich alles leisten. Entsprechend gekleidet kommt sie zu ihrer Verabredung mit Marc:

»Anastasia hatte die Haare hochgesteckt, sie sah wunderschön aus. Als Marc sie am Loeb-Egge getroffen hatte, war ihm der Atem stehen geblieben, so hatte er sie noch nie gesehen. Marc dachte: Sie hat ja auch sonst keinen üblen Kleidergeschmack, aber so wunderschön sah sie noch nie aus!«<sup>37</sup>

Hier geht es nicht mehr um Dosenbach-Schuhe oder sexy Leggings, sondern um wirklich teure Kleider. Allerdings bleiben diese ohne Markennamen, allein die Swarovski-Steinchen auf dem »auffällige[n] Kleid« geben einen Hinweis darauf, dass es ein besonderes sein muss. Und die Wirkung auf Marc bleibt nicht aus – obwohl er noch keine Ahnung hat von der »Calvin-Klein-Unterhose«, die sie trägt. Für die Jugendlichen aus Bern ist auch die »Loeb-Ecke« ein wichtiger Hinweis, da er offenbar ein beliebter Treffpunkt in der Innenstadt von Bern ist (mit Loeb ist das gleichnamige Kaufhaus in Bern gemeint, also ein Ort, wo

**36** | SR-Nr. 45: Tanz im Vulkan. Zwei Ferienromane in einem. S. 21. Vgl. zusätzlich den Textauszug in Kapitel 6.4.2. und 6.6.2

**37** | SR-Nr. 78: Heute Freunde, morgen Feinde. S. 5.

man shoppen gehen und teure Kleider kaufen kann, und die »Loeb-Egge« ist entsprechend die Straßenecke gleich beim Eingang zum Kaufhaus).

In einer Reihe von SR-Texten werden die Figurenbeschreibungen auch als Element der Komik eingesetzt: wenn die Kombination der Accessoires und Stylingvarianten auf einen ganz bestimmten Typen schließen lassen. Bei der Beschreibung der Figur Migaus in »Love & Crime in Züstanbul« (Schreibcoach: Richard Reich) fängt diese Ironisierung bereits beim Namen an, denn Migaus ist nicht einfach Migaus, sondern »Migaus, der Latin Lover«. Und wie genau stylt sich ein typischer Latinlover? Ganz einfach:

»Migaus ist ein cooler, südlicher Typ, der allen Frauen nachschaut. Er ist Portugiese und zwei Meter zehn gross. Er hat blaue Augen und kurze schwarzbraune Wuschelhaare. In seinen Haaren hat es immer ein Kilo Gel. Seine Zähne sind schneeweiss, darum lächelt er so gern Frauen an. Migaus trägt eine weisse Baseball-Mütze, auf der in schwarzen Buchstaben ›Playboy‹ steht. An seinem Hals hängen viele Goldketten. An den Füßen trägt er spitzige Puma oder schwarze Nike Shox. Seine T-Shirts sind meistens blau-schwarz und von Lacoste. Sie sind tief ausgeschnitten.«<sup>38</sup>

Es ist kaum anzunehmen, dass einer der Schüler der Klasse tatsächlich vollumfänglich dieser Beschreibung entspricht. Und doch erkennen die Jugendlichen die Signale genau: Goldketten, tief ausgeschnittene T-Shirts (bei Männern), spitzige Puma-Turnschuhe – das sind alles Merkmale, die klar in Richtung Draufgänger weisen. Und wer die Zeichen nicht versteht, für den wurde die Baseballmütze kreiert mit der Aufschrift »Playboy«. Spätestens in diesem Moment wird klar, dass hier sehr dick aufgetragen wird. Die Figur ist entsprechend so stark klischiert, dass sie auch aus einer etwas überdrehten amerikanischen Sitcom stammen könnte.

In »Love & Crime in Züstanbul« sind auch die Frauenfiguren nach diesem Muster gestaltet, so etwa »Gjyla, die Zicke«, ein wirklich wütendes Mädchen, das weniger durch seine Kleider oder sein Styling als durch den Wohnstil charakterisiert wird:

»Die Wohnung ist sehr schön bunt. Die Möbel hat sie in der Ikea gekauft. Die Wände in ihrem Schlafzimmer sind voll mit Postern von Brad Pitt und Shakira. Aber an einer Wand steht mit schwarzer Schrift geschrieben: ›Achtung, ich bin eine gefährliche Zicke!‹ In einer Ecke hat es einen Boxsack, an dem Gjyla ihre Aggressionen auslässt. Auf dem Boden hat es überall Kleiderstücke und in der Küche kleben 57 Kaugummis an der Wand. In ihrem Badezimmer fliegen 125 Bienen umher.

**38** | SR-Nr. 24: Love & Crime in Züstanbul. Klasse Sek 2.3, Schulhaus Breiti, Oetwil am See, Kanton Zürich, Schuljahr 2007/08, Schreibcoach: Richard Reich. In: SR-Doppelheft Nr. 24/25. S. 15-16.

Gjyla räumt nie ihre Wohnung auf. Sie wohnt alleine. Wenn Gjyla rausgeht, darf sie niemand anreden. Denn sonst bekommt man von ihr wahrscheinlich eine Faust ins Gesicht.«<sup>39</sup>

Hier ist nicht nur von Aggressionen die Rede, Gjylas Wut wird zusätzlich durch die Unordnung unterstrichen, die in ihrer Wohnung herrscht: Denn wer wütend ist, will sich nicht an Konventionen halten und kann natürlich auch die Wohnung nicht aufräumen. Doch die Poster von Brad Pitt und Shakira beweisen, dass sie doch auch ihre weichen Seiten hat: Sie schwärmt für einen Schauspieler, der ein typischer Frauenschwarm ist, und sie mag Shakira, eine Sängerin, die zwar sexy ist, aber gleichzeitig auch sehr mädchenhaft und nett. Im deutschsprachigen Wikipedia-Eintrag zu Shakira findet man Gabriel Garcia Marquez zitiert, der über die kolumbianische Sängerin gesagt haben soll, diese singe und tanze mit »unschuldiger Sinnlichkeit«.

### 6.2.3 Gefühlswelt zwischen Soapopera und Rap-lyrics

Eine der Grunderfahrungen, die man beim Lesen von SR-Texten macht, ist, dass Emotionen sich in der Regel ganz anders ausgedrückt finden, als das in konventionellen Erzählweisen der Fall ist. Es gibt keine ausführlichen Beschreibungen von Gefühlslagen, die Innensicht der Figuren ist meistens auf eine floskelhaft verkürzte Zusammenfassung beschränkt nach dem Muster: Ich »bin verliebt, dass ich an nichts mehr denken kann als an sie. Mia.«<sup>40</sup>

In diesem Sinne werden Zitate von Gefühlsäußerungen ganz ähnlich eingesetzt wie Kleidungsstile oder Markennamen in den Figurenbeschreibungen: Diese Zitate stammen, so darf man annehmen, vor allem aus dem Repertoire von TV-Soaps oder Hollywoodfilmen. Sie haben für Jugendliche eine starke Signalwirkung und bedeuten in ihrem lebensweltlichen Kontext deutlich mehr, als man bei einer raschen Lektüre vermuten könnte. Diese Muster kommen in stark komprimierter Form einerseits dann zum Einsatz, wenn aus der Innensicht erzählt wird, wenn also Figuren in der Ich-Form ihre Gefühle beschreiben – das kann auch in Form von Liebesgedichten, Liebesbriefen, Liebes-SMS sein. Sie werden aber auch in Dialogen verwendet, und zwar immer dann, wenn ein dramaturgischer Höhepunkt ansteht: ein Streit, ein Happy End, eine erzwungene Trennung etc. Im Vergleich zu Beschreibungen von Gefühlswelten in Romanen der legitimen Kultur erscheinen diese Kurzversionen als distanziert: Die Floskel, das Klischee ersetzen eine differenzierte Dar-

**39** | SR-Nr. 24: Love & Crime in Züstanbul. S. 1.

**40** | SR-Nr. 55: Liebe deine Feinde. Klasse 9B Real, Oberstufenzentrum Mett-Bözingen, Biel, Kanton Bern, Schuljahr 2009/10, Schreibcoach: Ruth Schweikert. In: SR-Doppelheft Nr. 55/56. S. 17.

legung individueller Empfindungen. Doch auch hier gilt: Für die jugendlichen SR-Schreibenden, die diese Geschichten so zu verfassen versuchen, wie sie sie selber gerne lesen würden, bewirkt das Wiedererkennen solcher Zitate – egal, ob die Jugendlichen diese aus der Werbung, aus TV-Soaps, aus Hollywoodfilmen oder aus Reality-TV-Formaten wie »Der Bachelor« kennen – ein Gefühl von Nähe. Denn sie stammen aus einer Erfahrungswelt, die sie kennen. Entsprechend können die Jugendlichen die zitierten Elemente einordnen und beurteilen: Sie wissen, wovon die Rede ist. Die Bedeutung geht für sie weit über das bezeichnete Objekt bzw. Zitat hinaus. Man könnte in Anlehnung an die Rhetorik auch von einem metonymischen<sup>41</sup> Verfahren sprechen, zumal der Begriff später noch auftauchen wird.

Im Grunde wird Intermedialität hier genau gleich eingesetzt wie in jener berühmten Szene in Goethes »Die Leiden des jungen Werther«, in welcher Lotte ihren Gefühlen allein durch die Erwähnung des Namens Klopstock Ausdruck verleiht, was genügt, um auch bei Werther einen Sturm von Gefühlen auszulösen:

»Sie stand, auf ihren Ellenbogen gestützt, ihr Blick durchdrang die Gegend, sie sah den Himmel und auf mich, ich sah ihr Auge tränenvoll, sie legte die Hand auf die meinige und sagte – Klopstock! – Ich erinnerte mich sogleich der herrlichen Ode, die ihr in Gedanken lag, und versank in dem Strome von Empfindungen, den sie in dieser Lösung über mich ausgoß.«<sup>42</sup>

Auch hier steht der Name stellvertretend für Gefühle, für Emotionen, ist doch von einem Dichter die Rede, der sich dem Ausdruck von Gefühlen, also überhaupt der Empfindsamkeit, verschrieben hat, nämlich Friedrich Wilhelm Klopstock. Und wie Goethe davon ausgehen konnte, dass die zeitgenössische Leserschaft, sofern sie das angesprochene Klopstock-Gedicht kannte, sich Werther dadurch noch näher fühlen musste, rechnen jugendliche SR-Schreibende mit einer ähnlichen Reaktion ihrer *peers*, wenn sie sich anhand von Zitaten und Floskeln aus dem Gefühlsreservoir ihrer Medienwelt bedienen.

In »Sophia und Silvio – unzertrennliche Liebe« (Schreibcoach: Gerhard Meister) liegt die Titelfigur Sophia am Ende im Krankenhaus und im Koma, Silvio kommt an ihr Bett und sagt ihr, »wie sehr er sie liebe«. Doch dann kommt

**41** | »METONYMIE [griech. Umbenennung]: Ersetzung des eigentlich gemeinten Ausdrucks durch einen, der in einer ›realen Beziehung‹ zu ihm steht.« Beispiele sind: »einen Ford kaufen« oder »Brecht lesen« oder »ein Glas trinken« etc. Harald Fricke; Rüdiger Zymner (1991). Einübung in die Literaturwissenschaft. Parodieren geht über Studieren. S. 53.

**42** | Aus dem »Brief am 16. Junius«. In: Johann Wolfgang von Goethe (1986) [1948]: Die Leiden des jungen Werther. S. 30.

das eigentliche Happy End, das einer Hollywoodschlussszene entstammen könnte: »Er küsste sie langsam auf ihre weichen Lippen, dabei fiel eine Träne auf die Wange von Sophia. Sie zuckte! Da rief Silvio: ›Sophia, hörst du mich?‹ Ihre Augenlider öffneten sich, sie sagte: ›Silvio, wo bin ich? Warum sind meine Eltern hier?‹«<sup>43</sup>

Marc in »Heute Freunde, morgen Feinde« durchläuft ein Wechselbad der Gefühle, da er zum Spielball wird zwischen seiner Freundin Tamara und deren Freundin/Feindin Anastasia. Eines Abends, als Tamara ihn sehr kühl und abweisend behandelt, gehen ihm folgende Gedanken durch den Kopf:

»Er fühlte sich nicht gerade geborgen in ihrer Nähe. Eine Liebe besteht aus ›Geben und Nehmen‹, überlegte er sich. Ich habe ihr Zeit gegeben, ich habe ihr Kaffee und Kuchen bezahlt, ich habe sie im Spital besucht, und was gibt sie?! Kein einziger richtiger Kuss seit dem Starbucks! Was im Moment lief, war keine Liebe. So konnte es nicht mehr weitergehen.«<sup>44</sup>

Manchmal werden die Gefühle der Figuren auch ganz einfach durch einen Song ausgedrückt – der Songtext ersetzt die eigenen Worte. Genau das passiert bei Rosanna und Günter in »Süss, hart und liebevoll«, die sich zum ersten Mal küssen, nachdem sie gemeinsam einen Rap-Song mit folgendem Inhalt gehört haben:

»Ich bin verwirrt, ich weiss nicht wie es weiter geht,  
ohne dich hat sich mein Herz schlafen gelegt.  
Du hast mein Leben verändert, du hast mich stolz gemacht,  
früher hab ich immer nur einen drauf gemacht.  
Du bist einfach alles, alles was ich im Leben brauche,  
scheiss auf alle Zigaretten, die ich bis jetzt geraucht habe.  
Jede Sekunde die ich kann denke ich an dich,  
du bist die einzige Person auf der Welt  
die mich zum Strahlen bringt.  
Das nenn ich Liebe, Liebe wie in einem Film,  
du bleibst die Queen und  
ich bleib der King.  
Mein Leben hätte ohne dich gar keinen Sinn,  
bitte verlass mich nicht, denn du bist das was ich will, Schatz.

**43** | SR-Nr. 91: Sophia und Silvio – unzertrennliche Liebe. Klasse B3a, Schulhaus Mattenbach, Winterthur, Kanton Zürich, Schuljahr 2011/12, Schreibcoach: Gerhard Meister. In: Wurzenberger (Hg.) (2012): Drama pur in Winterthur. 14 Romane geschrieben von 14 Schulklassen. S. 375-396. Hier: S. 396.

**44** | SR-Nr. 78: Heute Freunde, morgen Feinde. S. 15.

Jeden Morgen wenn ich aufwache bist du mein erster Gedanke,  
 es ist so ein scheiss Gefühl, wenn ich ohne dich erwache.  
 Ich will mein Leben mit dir verbringen, dich glücklich sehen  
 und darum lasse ich dich auch niemals gehen, Nein.  
 Mir fällt es schwer dich zu ignorieren,  
 ich halte zu dir, auch wenn dies und das mal passiert.  
 Keiner kann unsere Beziehung beenden, ausser du und ich,  
 ich weiss was Liebe ist, bitte vergiss mich nicht.«<sup>45</sup>

Dieser Rap ist durchaus typisch und enthält viele wesentliche Elemente von Rap-Songs, die für viele Jugendliche stilgebend sind, wenn es sich um den Ausdruck von Gefühlen handelt (nicht nur Liebe, auch Wut, Hass und Verzweiflung). Vermutlich könnten die SR-Schreibenden von »Süss, hart und liebevoll« und ihre *peers* anhand dieses Songs auch die entsprechenden Vorbilder zumindest ansatzweise identifizieren. Allein der Satz »Du bleibst die Queen und ich bleib der King« kommt in genau dieser oder in ähnlicher Form in einer ganzen Reihe von Rap-Texten vor.

Man kann davon ausgehen, dass es Rap-Songs und Rapper gibt, deren Songtexte für die jugendlichen SR-Schreibenden als stilbildend gelten und deren Spuren man entsprechend auch in SR-Texten wiederfinden kann: in Raps, in Liebesbriefen, in SMS etc. Eine der prägendsten Figuren in dieser Hinsicht ist der Rapper Bushido: Seine Songtexte haben einen großen Einfluss auf die Art und Weise, wie in SR-Texten über Liebe, über enttäuschte Liebe, über Verletzungen etc. geschrieben wird, auch wenn seine Texte selten direkt zitiert werden. Allerdings wird Bushido in den projektinternen Fragebogen, welche die SR-Schreibenden häufig zu Beginn eines Projekts ausfüllen, sehr häufig als »Idol« genannt, und nach ihm werden auch Figuren in SR-Texten benannt (etwa im SR-Text »Zwei Brüder on the road«, vgl. Kapitel 6.5.1).

In »Süss, hart und liebevoll« gibt es fünf Seiten nur mit Liebesgedichten, welche sich die beiden Hauptfiguren Rosanna und Günter in den Pausen zustecken. Der Ton dieser Liebesgedichte ist sehr stark von der Rap-Kultur geprägt, entsprechend klingen diese Gedichte völlig anders als Liebesgedichte von Jugendlichen vor dreißig Jahren oder mehr geklungen hätten. Man könnte den Stil dieser Gedicht auch als »Klopstock-Ton« des beginnenden dritten Jahrtausends bezeichnen. Hier zwei Beispiele:

»Lieber Günter:

Ich schau dich tiefen Blickes an und erkenne den Wert in dir.  
 Deine Liebe erfüllt mein Herz und seine Gier nach dir.  
 Glaub mir, Baby, dich will ich niemals mehr verlieren.

**45** | SR-Nr. 34: Süss, hart und liebevoll. S. 49.

Dass ich dich liebe, wollen die andern Menschen auf dieser Welt nicht kapiieren.  
 Immer und immer wurde meine Liebe getreten, doch jetzt bist du hier bei mir.  
 Also soll die Zeit mit dir nie vergehen.  
 Baby du bist mein Leben, also muss es weitergehen.  
 [...]

Lieber Günter:

Die Liebe wird einem geschenkt.  
 Ein Geschenk, wie man es dreht und verrenkt.  
 Ich werde mich verlieben.  
 Aber nicht Kinder, Heirat und doch wieder geschieden.  
 Ich habe jetzt meinen Jungen gefunden.  
 Wir bleiben zusammen für Jahre, Monate und Stunden.  
 Ich treffe mich mit dir, ich schütte dir mein Herz aus.  
 Für diese Tat gibt es ein Geschenk mehr vom Santa Klaus.  
 Oh nein dieses Geschenk ist nicht für mich.  
 Und wenn wir ein Kind bekommen, lasse ich es nie im Stich.

Liebe Rosanna:

Du bist einmalig, man kann dich nicht versetzen.  
 Mit dir an meiner Seite kann ich Berge versetzen.  
 Ich interessiere mich nur für dich mein Sonnenschein.  
 Leihst du mir dein Herz, ich schenke dir meins.  
 Den Kampf zwischen deinem Lächeln und meinem Verstand hab ich verloren.  
 Diesen Kampf habe ich gern verloren, da dein Lächeln bezaubernd ist.  
 Du bist der Grund warum ich jetzt lebe.  
 Ohne dich würde mein Herz auf der Stelle versagen.  
 Das süsseste an dir ist das Engelsgesicht, mein Engel.  
 Ich weiss nicht ob du weißt wer dies schrieb, ich bin der der dich am meisten liebt!!!!«<sup>46</sup>

Die Gefühlslagen der Rap-Kultur spiegeln sich nicht nur in Gedichten oder in expliziten Rap-Texten, sie sind generell in SR-Texten zu finden, wenn es um entsprechende Situationen – Liebe und enttäuschte Liebe, Wut, Zweifel, Verzweiflung etc. – geht.

In »Schlimmer geht's nimmer« etwa wird ein kompliziertes Beziehungsgeflecht aufgebaut, es geht um Liebe und Verrat, um Freundschaft und Feigheit – und am Ende gibt es zwei Tote. Die Figuren durchleben von Anfang an ein Wechselbad der Gefühle, ja, ein regelrechtes Gefühlschaos. Sarah, die sich von Xhevdail verraten fühlt, nachdem er sie auf einer Party geküsst hat, sie

**46** | SR-Nr. 34: Süß, hart und liebevoll. S. 51-52. Vgl. auch die Textauszüge im Abschnitt ab S. 344.

aber beim ersten Treffen nach der Party ignoriert, ist dafür ein Beispiel. Auf derselben Party wurde übrigens Sarahs Freund Tobias zusammengeschlagen und liegt seither im Koma. Sarah ist verwirrt. Sie will von Xhevdaïl wissen, was los ist:

»Sie stellte sich vor Xhevdaïl und fragte: ›Hat dir unser Kuss nichts bedeutet?‹ Xhevdaïl schubste sie von sich weg und sagte: ›Nein. Du bist nichts für mich und dieser Kuss war ein Fehler. Ich war besoffen, nüchtern würde ich so eine wie dich niemals küssen. Und jetzt geh weg, ich will dich nie mehr sehen!‹ Sarah zog weinend ab.«<sup>47</sup>

Sarah ist tief verletzt, aber gleichzeitig auch verwirrt über ihre eigenen Gefühle, denn eigentlich hat sie ja einen Freund, Tobias, der schwerverletzt im Krankenhaus liegt. Sie schreibt in ihr Tagebuch:

»Mein Leben ist sooooo Scheisse. Xhevdaïl liebt mich nicht. Ich bin verwirrt. Liebe ich jetzt Xhevdaïl oder Tobias? Der Kuss hat Xhevdaïl nichts bedeutet. Tobias ist viel süßer und geiler. Aber Xhevdaïl ist reich. Tobias küsst so gut. Aber Xhevdaïl hat mehr Style. Wieso liebe ich überhaupt Xhevdaïl? Er ist ein Arschloch. Er beachtet mich gar nicht. Und ich liebe ihn trotzdem. Was soll ich Tobias sagen? Dass ich ihn nicht mehr liebe, weil Xhevdaïl geiler ist? Das geht doch nicht.«<sup>48</sup>

Doch auch für Xhevdaïl ist die ganze Situation äußerst vertrackt.

»Xhevdaïl ging's schlecht. Er hatte es kaum ertragen können, Sarah jeden Tag in der Schule zu sehen. Und sie zu quälen, obwohl er sie doch liebte. Aber jetzt kam sie gar nicht mehr zur Schule. Und das war noch schlimmer. Was, wenn es stimmte, was die Gerüchte sagten? Dass sie sich hat umbringen wollen?

Xhevdaïl fühlte sich mies. In seinem Inneren liebte er Sarah noch. Aber auf der anderen Seite hasste er sie, weil sie ihn bei der Polizei verraten hatte. Er sagte zu sich selbst: Ich liebe sie, ich hasse sie! Er hatte Bauchweh von dem Ganzen. Er dachte: ›Wenn ich sie lieben würde, was sagen dann meine Freunde? Wahrscheinlich würden sie mich verachten.«<sup>49</sup>

Genau dieses Wechselbad der Gefühle, das in diesem relativ umfangreichen SR-Text ausgebreitet wird, kennzeichnet viele Rap-Texte, die häufig gerade von ihrer Widersprüchlichkeit leben: Man liebt und man hasst, man zweifelt und man ist wütend, man weiß nicht, wie man sich entscheiden soll, man fühlt sich alleingelassen – doch das Leben muss weitergehen.

---

**47** | SR-Nr. 79: Schlimmer geht's nimmer. S. 23.

**48** | SR-Nr. 79: Schlimmer geht's nimmer. S. 24.

**49** | SR-Nr. 79: Schlimmer geht's nimmer. S. 26-27.

## 6.3 DAS SPIEL MIT DISTANZ II: FILMISCHE ELEMENTE

In den projektinternen Blogs, in denen die Schreibcoachs über ihre Arbeit mit einer Klasse berichten, ist sehr häufig davon die Rede, dass jeweils zu Beginn eines Projekts darüber diskutiert wird, welches Genre die Jugendlichen gerne in ihrem SR-Text benutzen möchten.

Simon, Bern-Bümppliz 2011 (kein genaues Datum):

»Ich erkläre, worum es geht (Wir schreiben zusammen einen Roman); wir sammeln mögliche Genres (von Science Fiction, Horror, Mystery bis Comedy, Drama usw.)«<sup>50</sup>

»Die erste Doppelstunde. Ich stelle mich vor, wir sammeln mögliche Genres für einen Klassenroman. Krimi, Action und Fantasy schwingen obenauf.«<sup>51</sup>

Die beliebtesten Genres sind: Liebesgeschichte, Actionthriller, Krimi, Horrorgeschichte, alles Genres, welche die Jugendlichen kaum in ihrer literarischen Ausprägung kennen, sondern vor allem als Film. Entsprechend weisen diese Genres – sofern sie im fertigen SR-Text dann tatsächlich noch eine Rolle spielen – auch in hohem Maße filmische Elemente auf. Es handelt sich dabei häufig um handlungsbezogene Schemata, wie die SR-Schreibenden sie aus dem Genrekino kennen. Aber auch formale Einflüsse aus der Filmdramaturgie – wie schnelle Schnitte oder Beobachtungen durch das *camera eye* – sind in SR-Texten zu finden. Im Gegensatz zu literarischen Werken der legitimen Kultur, in denen filmische Elemente meist sehr bewusst eingesetzt werden und auf ganz bestimmte Effekte zielen, ist ihr Einsatz in SR-Texten sehr viel weniger zielgerichtet. Filmische Elemente sind für die SR-Schreibenden auf der einen Seite selbstverständlich, da sie fiktionale Erzählungen fast nur in filmischer Form kennen. Andererseits bereitet ihnen das Übertragen dieses Vorwissens – die Kenntnis filmischer Elemente – in die Form einer schriftlichen Erzählung doch große Mühe. Diese Anstrengung ist auch bei der Lektüre der Texte spürbar: am stärksten dort, wo die SR-Schreibenden versuchen, filmische Elemente (z.B. die Dramaturgie eines Actionfilms) möglichst konsequent umzusetzen. In jenen Texten hingegen, wo dieses Wissen mit anderen intermedialen Elementen vermischt wird, kann ein ganz eigener *style* entstehen, der beim Lesen weniger als Nachahmung denn als Neukreation empfunden wird.

**50** | Projektinterner Blogbeitrag, öffentlich nicht zugänglich, Christoph Simon, SR-Text Nr. 68: Wir sind wie wir sind, Abdruck vom Schreibcoach genehmigt.

**51** | Projektinterner Blogbeitrag, öffentlich nicht zugänglich, Gerhard Meister SR-Text Nr. 103: Schnell, heiss und geil: Donnernde Motoren, Abdruck vom Schreibcoach genehmigt.

### 6.3.1 Klassische Filmaction

Dass das Actionkino bei den Jugendlichen hoch im Kurs steht, lässt sich auch am Korpus der SR-Texte ablesen: Es gibt eine ganze Reihe spektakulärer Entführungsfälle, Massenmörder werden gejagt, Terroristen und Zombies bekämpft und Verbrecherkartelle lahmgelegt. Meist werden diese Handlungsebenen mit Figuren kombiniert, die eine starke Nähe zur Lebenswelt der SR-Schreibenden aufweisen, nämlich Figuren von Jugendlichen, die nicht nur in ähnlichen Gegenden wohnen wie sie, sondern auch sonst viel Ähnlichkeit mit ihnen aufweisen.

Diese Kombination führt für die SR-Schreibenden (die ja während des Schreibprozesses den entstehenden Text immer wieder auch als Leser/-innen bzw. Zuhörer/-innen beurteilen), aber auch für eine nicht jugendliche Leserschaft zu einem Verfremdungseffekt, der ganz im Sinne von *hypermediacy* immer wieder das Heraustreten aus der fiktionalen Welt bewirkt. Es können verschiedene Effekte auftreten: Einerseits kann die Handlung bzw. ein Teil der Handlung als unwahrscheinlich und unrealistisch markiert werden, genauer gesagt, die Kombination aus jugendlichen Figuren, die irgendwo in der Schweiz zur Schule gehen, und einer actionreichen Handlung, in der Terrorismus, Massenmord, Erpressung, Drogenkartelle oder Zombies auftauchen, wird als unrealistisch empfunden.

Andererseits können gewisse Szenen eines als Vorlage genutzten Films – oder auch nur das dahinterstehende dramaturgische Prinzip – oder bestimmte Figuren und Orte identifiziert werden. Die Wirkung auf die jugendlichen Leser/-innen ist in diesem Fall ganz ähnlich wie bei Rap-Texten oder Markenprodukten: Die Freude über vertraute Elemente löst beim Lesen eine Art Metadiskurs aus, der sich in der Gruppe auch durch Lachen, Kommentare und Ergänzungen äußern kann. Im Rahmen dieses Effekts von *hypermediacy* findet eine für die jugendliche Medienkonsumhaltung typische Ironisierung der Lektüre statt, die einerseits eine Distanzierung bewirkt – gleichzeitig aber durch die Identifikation mit dem Zitierten ein Gefühl von Nähe (*immediacy*) erzeugt.

Alles beginnt so traumhaft in »Im Paradies ist die Hölle los« (Schreibcoach: Anita Siegfried): Eine Schulklasse hat eine Reise auf »die Bahamas« gewonnen – und zwar bei einem Wissenstest! Und auch die Insel, auf welcher sich ihr Hotel befindet, entpuppt sich als so traumhaft, wie die Jugendlichen es sich vorgestellt haben. Dies kann man einer E-Mail entnehmen, die Yan, eine der Hauptfiguren, gleich nach der ersten Nacht nach Hause sendet. Die Beschreibung der Insel in dieser Nachricht setzt sich aus verschiedenen Elementen zusammen: eigene Ferienerinnerungen, Informationen über exotische Inseln, die aus verschiedenen Medienerfahrungen stammen, sowie aktive Recherche im Rahmen des Schreibprozesses in der Klasse:

»Nach der langen Reise im Flugzeug sind wir in Nassau in ein Wasserflugzeug umgestiegen und gleich neben der Insel auf dem Wasser gelandet. Dann konnten wir einen von vielen Bungalows aussuchen. Ich bin mit Jimmy in einem Bungalow. Nach der ersten Nacht haben wir heute morgen die Insel ein bisschen besser kennen gelernt, wir haben viele Tiere gesehen und einen Vulkan, wir haben auch Einheimische beobachtet. Die haben uns sehr viel Angst gemacht, weil sie einen Hai geschlachtet und anschliessend zerlegt haben, aber sonst sind sie friedlich. Es hat auch ein Unterwasser Restaurant. Heute Abend wird es eine Willkommens-Party am Pool geben, sicher bis spät in die Nacht. Morgen machen wir einen grossen Ausflug, und zwar gehen wir wandern. Niemand von uns geht gerne wandern, wir machen es nicht freiwillig. Wir haben heute eine neue Frucht entdeckt, so wie sie aussieht, ist es eine Kreuzung zwischen einer Melone und einem Apfel. Diese Frucht nennt man Koruku. Wir können eigentlich den ganzen Tag machen was wir wollen, ausser Herr Strittmatter gibt uns ein Programm vor. Am besten gefällt mir das schöne blaue Meer, wir gingen heute schon kurz Schnorcheln im Korallenriff, und ich habe ganz viele verschiedene Fische gesehen.«<sup>52</sup>

Doch die friedliche Stimmung entpuppt sich als trügerisch. Als Yan sich in das Zimmermädchen Lola verliebt, hat er noch keine Ahnung, in welche Gefahr er sich damit begibt. Denn als er mit Lola in deren Pause am Sandstrand spazieren geht, kommen die beiden von diesem Ausflug nicht mehr zurück. Und bald herrscht Klarheit über ihren Verbleib, denn beim Lehrer, Herrn Strittmatter, meldet sich die einheimische Verbrecherbande Yakuza, welche die beiden jungen Leute entführt hat und nun Lösegeld zu erpressen versucht. Es wird in diesem SR-Text klar, dass die Yakuza, eine japanische Verbrecherorganisation, den SR-Schreibenden ein Begriff sein muss. Woher sie dieses Wissen haben und ob sie das japanische Pendant zum Mafiafilm, den Yakuzafilm, kennen, ist aus dem SR-Text nicht ersichtlich. Es scheint, als hätten die SR-Schreibenden die Yakuza als adäquate Version einer Verbrecherorganisation eingestuft, die auf einer exotischen Insel aktiv ist.

Von dem Moment an, als sich die Entführer melden, folgt der Plot dem herkömmlichen Schema einer Entführungsgeschichte im Film. Es geht Schlag auf Schlag: Die Entführer melden sich wieder mit einer genauen Angabe bezüglich der Übergabestelle für das Geld. Und sie drohen für den Fall, dass ihre Forderung nicht erfüllt werden, mit dem Zünden einer Bombe, welche eine Tsunamiwelle auslösen soll. Tonfall und Wortwahl, mit welcher die Erpresser Details zur Lösegeldübergabe mitteilen, ist den SR-Schreibenden ganz offensichtlich vertraut:

»Morgen früh, punkt acht Uhr. Golfplatz, Loch 14. Ein Koffer. Tausend Hundertdollar Noten. Du allein und sonst niemand. Du stellst den Koffer neben das Loch und gehst

sofort wieder ins Hotel zurück. Verstanden? Und keine Macken. Wir sind im Besitz einer Bombe, die vor der Insel im Meer liegt. Sie hat genügend Sprengkraft, um eine 20 Meter hohe Tsunamiwelle auszulösen.«

›Verstanden«, sagt Herr Strittmatter.«<sup>53</sup>

Heimlich wird nun die Polizei eingeschaltet, man versucht öffentliches Aufsehen zu vermeiden – auch das ist aus einschlägigen Filmen und TV-Krimis bestens bekannt. Und die Polizei entschließt sich daraufhin, ein SWAT-Team einzusetzen, also eine schwerbewaffnete Spezialeinheit, wie sie heute ebenfalls in jedem zweiten TV-Krimi vorkommt.

Als Lehrer Strittmatter sich mit einem Koffer voll Zeitungspapier statt Geld (!) auf den Weg zur Übergabestelle macht, haben zwei Jugendliche einen wichtigen Hinweis im Wald gefunden, der die Polizei auf die richtige Spur führt: den Tsunami-Bunker.

Hier treten die jugendlichen Figuren wieder in Erscheinung, denn für die SR-Schreibenden ist es wichtig, dass diese ihnen nahestehenden Figuren auch Anteil am Filmplot haben.

Bald schon bekommt Herr Strittmatter die erlösende Meldung: »Mister Strittmatter. Hier spricht die Polizei. Mission completed. Die beiden Jugendlichen sind wohlbehalten bei uns angekommen. Die ganze Yakuza-Bande ist beim Tsunami-Bunker verhaftet worden.«<sup>54</sup>

Es handelt sich hier um einen Yakuzafilmplot im Schnelldurchlauf, eine Art ausführliche Zusammenfassung eines Filmplots, der durch die Kombination mit jugendlichen Figuren an die Lebenswelt der SR-Schreibenden ange-dockt wird.

Die Ebene des Geschehens, die in einem vergleichbaren Film häufig als zweite Erzählhandlung eingeschoben wäre, bekommen wir in »Im Paradies ist die Hölle los« nachgeliefert: Die beiden Jugendlichen Yan und Lola erzählen, wie sie ihre Entführung erlebt haben, dabei darf natürlich die angsteinflößende Begegnung mit den Yakuza-Leuten nicht fehlen:

›Da gab es einen grossen Lärm und die Tür ging auf. Ein paar schwerbewaffnete Männer stürmten herein. Sie waren riesig und rochen nach Schweiß. Ein glatzköpfiger Mann mit einer Zigarre im Mund hielt ein Maschinengewehr im Anschlag.

›Wir sind die Yakuza!«, schrie er auf Englisch. ›Ihr seid unsere Gefangenen! Ihr kommt nur frei, wenn eure Freunde ein Lösegeld zahlen! Gebt uns sofort die Handy-Nummer von eurem Gruppenleiter, sonst töten wir euch!«

›Was, whose number!«, schrie Yan, aber er wusste nicht, mit wem er sich angelegt hatte.

**53** | SR-Nr. 18: Im Paradies ist die Hölle los. S. 28.

**54** | SR-Nr. 18: Im Paradies ist die Hölle los. S. 33.

›Willst du jetzt schon verhandeln!‹, schrie der Mann. Er kam und brettete Yan mit dem Gewehr eins über. Yan fiel zu Boden.

›Yan, gib ihm die Nummer, bittel!‹ Lola bettelte und weinte und wollte nicht aufhören mit Schreien.«<sup>55</sup>

Ein großer Teil der Handlung von »Reise nach Tokio« spielt in Tokio, und in diesem SR-Text kommt ebenfalls die Yakuza vor, die »japanische Mafia«, die hier allerdings »Jacusa« heißt. Auch hier geht es um Entführung, und zwar wurde der japanische Präsident entführt, der gleichzeitig auch »ein Big Boss im Drogenschwarzmarkt« ist. Das FBI hat deshalb einen »kubanischen Gangster«<sup>56</sup> mit Namen Enrico engagiert, um den entführten Präsidenten/Drogenboss aufzuspüren. Hier finden wir also ein buntes Gemisch aus Ideen, die aus allen möglichen Filmen stammen könnten. In »Reise nach Tokio« geht es aber auch noch um Autorennen, um »Streentrennen«, die in Tokio beliebt sind und bei denen sich viel Geld verdienen lässt. Genau aus diesem Grund sind auch sieben Jugendliche aus Dielsdorf (dem Ort, an dem auch die SR-Schreibenden wohnen und zur Schule gehen) nach Tokio geflogen: Sie wollen bei Autorennen genug Geld verdienen, um einen Jugendraum nach ihrem Gusto einzurichten.

Mit dem Hinweis auf das Autorennen, das in Tokio stattfinden muss, kann man nun doch noch eine Filmvorlage finden, an der sich die SR-Schreibenden zumindest in groben Zügen orientiert haben: »The Fast and the Furious: Tokyo Drift«, der dritte Actionfilm der »Fast and Furious«-Reihe aus dem Jahr 2006, in dem ebenfalls ein Teenager (allerdings ein amerikanischer) in Tokio Streentrennen fährt. Die Handlung von »Reise nach Tokio« ist insgesamt mit jeder Menge zusätzlicher intermedialer Elemente angereichert, der Rhythmus des mittleren Teils der Geschichte allerdings wird dominiert von den rasch aufeinanderfolgenden Streentrennen, an welchen die Jugendlichen teilnehmen und die direkt von den Szenen in »The Fast and the Furious: Tokyo Drift« inspiriert zu sein scheinen:

#### ›ZWEITE RUNDE. MISTER McDONALD'S GEGEN LISA

Die zweite Runde steht bevor, das übernächste Mal ist Fabio dran, jetzt steht Lisa am Start – und Mister McDonald's, der sich von seiner untergehenden Insel hat retten können. Er trägt nun anstelle eines Strohhutes eine rote Perücke, und alle Japaner lachen ihn aus. Mister McDonald's hat ein Auto, das bei Sportec getunt und mit neuen Cupra-Felgen ausgestattet worden ist. Er hat mit diesem Auto jedes Rennen gewonnen und jedes Mal viel Geld für seinen Sieg erhalten. Er ist extrem geldgierig. Die zweite Runde geht leider schnell über die Bühne. Mister McDonald's gewinnt ohne Probleme. Lisa

**55** | SR-Nr. 18: Im Paradies ist die Hölle los. S. 35-36.

**56** | SR-Nr. 31: Reise nach Tokio. S. 48-49.

kann zwar gut Autofahren, aber sie stürzt mit ihrem Mazda RX5 ab. Als Trostpreis erhält sie immerhin 2000 Dollar, trotzdem ist sie enttäuscht. Mister Mc klopf ihr herablassend auf die Schulter. Yong Lee aber tröstet sie, indem er sie umarmt und ihr etwas ins Ohr kuschelt. Lisa staunt zuerst und lächelt dann.

[...]

DRITTE RUNDE. LARS GEGEN LUKAS

Lukas wollte eigentlich mit seinem Nissan 350z gegen Lars antreten, der in der ersten Runde gewonnen hat, aber kurz vor dem Rennen hat Lukas sich bei einem Garagisten ein neues Auto bauen lassen. Wie sich herausstellt, ist dieses nicht so gut wie jenes von Lars. Zuerst ist Lukas zwar in Führung, dann aber bricht mitten im Rennen der Lenker ab, Lukas verliert die Kontrolle über den Wagen und weiss nicht, was er tun soll. Er ist schon so nah beim Ziel, es bleibt noch wenig Zeit. Lukas ist der beste Sprinter der Schule in Dielsdorf. Ohne zu überlegen hechtet er plötzlich aus dem Wagen raus, sprintet den Rest der Strecke mit dem Steuerrad in der Hand bis zum Ziel – und erreicht dieses ganz knapp vor Lars. Die Freunde gewinnen das ganze Geld – die gewaltige Summe von 20.000 Dollar.«<sup>57</sup>

Mit der Entführung des Präsidenten haben in »Reise nach Tokio« weder die »Jacusa« noch die Jugendlichen etwas zu tun. Während sich die Jacusa vor allem für illegal kopierte Autoteile interessiert, denken die Jugendlichen nur an ihren Partyraum. Die Hauptfiguren im Entführungsfall sind am Ende der kubanische Gangster Enrico und die Tochter des entführten Präsidenten Manu My Long Pong, die sich ineinander verlieben und denen am Ende die Flucht gelingt: »Sie befinden sich auf dem Weg nach Rio. Wahrscheinlich heiraten sie dort, man darf es annehmen.«<sup>58</sup>

In »Das mysteriöse Verschwinden« (Schreibcoach: Daniel Suter) steht wieder eine Entführung im Zentrum der Handlung, und zwar die von vier Jugendlichen. Dabei wird die Geschichte von Anfang an aus der Sicht der jugendlichen Protagonistinnen/Protagonisten geschildert. Erst später kommt dann noch eine weitere Erzählebene dazu, die das Geschehen aus der Sicht der besorgten Eltern beschreibt. Auch in diesem Text ist die Vertrautheit der SR-Schreibenden mit dem Genre des Actionthrillers evident, und wieder ist es erkennbar ein filmisches Szenario, dem hier nachgeeifert wird. Doch hier spielen die entführten Jugendlichen selber eine aktive Rolle bei ihrer Befreiung. Sie sind nicht nur mutig, sie kämpfen geradezu professionell:

»Sie kriechen weiter durch den Schlamm. Langsam wird es vorne ein bisschen heller – und der Gang biegt um die Ecke.

**57** | SR-Nr. 31: Reise nach Tokio. S. 50-52.

**58** | SR-Nr. 31: Reise nach Tokio. S. 57.

Als sie um die Ecke blicken, sehen sie drei schwarze Gestalten, die Luisa mitschleppen. Vor einer Nische im Tunnel bleiben die Entführer stehen. Einer von ihnen macht ein komisches Zeichen an der Wand – und plötzlich geht die Wand auf. Ein helles Licht scheint aus dem Spalt, die schwarzen Männer treten mit Luisa ein, und die Geheimtür schliesst sich wieder. Die drei Jungen schleichen näher. Doch nur ein ganz dünner Spalt ist zu sehen, wo Luisa verschwunden ist.

Sie stehen vor der Geheimtür und wissen nicht, was tun. Da kommt ein Mann oder was es auch ist aus der Wand heraus. Ein schwarzer Schatten mit einer schwarzen Maske und einem Messer in der Hand! Mit grossen Schritten stampft er auf die drei Kids zu. Markus und Fiona weichen zwei Schritte zurück.

Eric will den Helden spielen und tritt dem Schatten entgegen – doch der Schwarze gibt ihm einen Faustschlag, dass Eric zu Boden geht.

Da greift Fiona ein. Zuerst kickt sie ihm das Messer aus der Hand, dann gibt sie dem Schatten einen Karatehieb links und rechts. Aber der Schwarze packt Fiona mit beiden Händen.

Markus wird weiss wie Mehl.

Fiona versucht sich zu befreien – vergeblich. Doch plötzlich lässt der schwarze Schatten sie los und fällt auf den Boden. Das Messer steckt in seinem Rücken!

Fiona wundert sich. ›Was hast du getan?‹

›Ich hatte keine andere Wahl‹, keucht Markus und sinkt auch zu Boden. Langsam kommt Eric wieder zu sich, und als sich alle etwas beruhigt haben, zieht Eric das Messer heraus. Es tropft vor Blut. Eric wischt es an der Leiche ab.«<sup>59</sup>

Hier sind die Entführer keine Yakuza, sondern »Mafia-Leute«, und ihre Motive bleiben bis zum Schluss völlig unklar. Auch diese Jugendlichen werden in einem Bunker gefangen gehalten. Hier ist der Spannungsbogen allerdings sehr viel weiter gespannt als in »Im Paradies ist die Hölle los«, denn einerseits erleben die Jugendlichen nicht nur eine kurze, sondern eine ganze Reihe gefährlicher Episoden, bei denen sie auch verletzt und sogar gefoltert werden. Zudem gibt es zwischen den zwei Jungs und zwei Mädchen auch allerlei private Reibereien, welche die Spannung noch erhöhen (etwa wenn Markus in einer gefährlichen Situation an seine Frisur denkt), die die vier jedoch auch zusammenschweißen. Am Ende jedenfalls gibt es zwei glückliche Pärchen: Markus und Luisa sowie Eric und Fiona.

Hier wird die Mafiaentführungsgeschichte also ebenfalls durch eine Liebesgeschichte ergänzt, eine Kombination, die durchaus einem gängigen Muster dieses Genres entspricht.

---

**59** | SR-Nr. 74: Das mysteriöse Verschwinden, Klasse B1A, Schulhaus Weidli, Uster, Kanton Zürich, Schuljahr 2011/12, Schreibcoach: Daniel Suter. In: SR-Doppelheft Nr. 74/75. S. 13-14.

Entführungen und Erpressungen stehen in den mit Action arbeitenden SR-Texten sehr hoch im Kurs. Es gibt noch eine ganze Reihe weiterer SR-Texte, in welchen es um Entführungen geht.

In »Der Fall Wolkow«<sup>60</sup> (Schreibcoach: Anita Siegfried), einem SR-Text, der von einer Klasse in St. Moritz verfasst wurde, wird auf einer Grillparty, die von einer Gruppe von Jugendlichen aus St. Moritz veranstaltet wird, einer der Jugendlichen entführt: Gregory, Sohn des Besitzers des berühmtesten Hotels von St. Moritz, des Badrutts Palace. Entführer ist der Russe Igor Gerassimov<sup>61</sup>, er verlangt zehn Millionen Franken Lösegeld. Diese Geschichte hat keinen eindeutigen Ausgang, haben die SR-Schreibenden doch zwei Varianten verfasst, wie die Story enden könnte: eine, in welcher Gregory umkommt, und eine, in welcher er freikommt und in der der Entführer stirbt. Dieses Spiel mit verschiedenen Schlüssen kommt auch in Filmen vor. Es könnte aber auch durch andere Medien – wie Computerspiele – beeinflusst sein, bei denen die Spieler/-innen sich ja tatsächlich immer wieder zwischen verschiedenen Varianten entscheiden können bzw. müssen.

In »Tatort Kino Rex«<sup>62</sup> wird der Lehrer einer Klasse entführt, was zu jeder Menge Verwicklungen führt; in »8953 Dietikon City«<sup>63</sup> wird ein Schüler, der einen Koffer voller Drogengeld gestohlen hat, entführt, und in »Der geheimnisvolle Diamant«<sup>64</sup> wird wiederum ein Lehrer entführt.

In »Familienglück auf Umwegen« (Schreibcoach: Kristin T. Schnider) steht ebenfalls eine Entführung im Zentrum. Diese wird hier aber mit einem Sciencefiction-Horrorzenario gemischt und sie spielt zwischen Los Angeles, Wädenswil (am Zürichsee) und dem Bermudadreieck: Rahel und Michi sind Geschwister, sie leben abwechselnd bei ihren Verwandten in Los Angeles und Wädenswil, da ihre Eltern vor Jahren im Bermudadreieck verschollen sind. Langsam kommen die beiden Jugendlichen hinter ein Geheimnis, in das auch ihre Tante verstrickt ist. Und sie schaffen, was Militär und Küstenwache bisher nicht gelungen ist: Sie entdecken im Bermudadreieck eine Unterwasserstadt, die eine »kriminelle Organisation, die mit Drogen handelte, [...] über Jahre hin-

**60** | SR-Nr. 52: Der Fall Wolkow, Klasse 3. Real, Schulhaus Grevas, St. Moritz, Kanton Graubünden, Schuljahr 2009/10, Schreibcoach: Anita Siegfried. In: SR-Doppelheft Nr. 51/52.

**61** | Bekanntlich sind reiche russische Feriengäste seit der Jahrtausendwende nicht mehr aus St. Moritz wegzudenken. Entsprechend gibt es wohl auch viele Gerüchte und Geschichten, die man sich in St. Moritz von »reichen Russen« erzählt.

**62** | SR-Nr. 5: Tatort Kino Rex.

**63** | SR-Nr. 26: 8953 Dietikon-City.

**64** | SR-Nr. 22: Der geheimnisvolle Diamant.

weg als Versteck aufgebaut«<sup>65</sup> hat. Ja, mehr noch: Es gelingt den beiden auch, ungesehen in diese Unterwasserfestung einzudringen:

»Die geheime Stadt ist in einer zwanzig Quadratkilometer grossen Plexiglaskuppel eingeschlossen. Die Nahrung besteht aus künstlichen Vitaminen und Nährstoffen und wird per Infusion verabreicht. Meerwasser wird gefiltert zum Trinken. Eine grosse Fabrik mit vielen Generatoren wird für die Sauerstofflieferung und den Strom eingesetzt. Damit es auch in der Unterwasserstadt so aussieht, als sei es Tag oder Nacht, wird das künstliche Licht regelmässig ein- und ausgeschaltet. Hier unten experimentiert die kriminelle Organisation auch mit Drogen und mit Klonen. Für die Arbeit werden immer wieder Leute entführt, die im Bermudadreieck in die Nähe der Stadt kommen. Ihre Boote werden überfallen und dann vollständig zerstört, damit sie nicht gefunden werden. Ab und zu hat die Organisation auch Flugzeuge zum Abstürzen gebracht, die Passagiere gekidnappt, und die Flugzeuge ebenfalls vernichtet.«<sup>66</sup>

In dieser Stadt wird nicht nur Kokain erzeugt – die ganze Stadt ist weiß, weil sie »aus Kokain gebaut worden war«<sup>67</sup> –, hier werden auch Klone hergestellt, künstliche Menschen, die als Wächter eingesetzt werden:

»Sie gingen hinein und gerieten in ein Labor, in dem Förderbänder waren und riesige Kammern, die eine zähflüssige Masse enthielten. ›Weisst du noch, was Onkel Luigi gesagt hat?‹, sagte Michi. ›Das muss die Flüssigkeit sein, aus der sie die Klone machen!‹ ›lih!!!‹ sagte Rahel, ›das ist ja gruselig. Schau mal auf dem Förderband da, das ist sicher die Klonhaut.‹ Rahel schauderte und Michi ging um die Ecke und erbrach. Als es ihm wieder besser ging, liefen sie weiter und fanden immer mehr Kammern und Klonteile. Als sie bei denen ankamen, die schon fast fertig waren, fanden sie heraus, dass die Klone ausschliesslich Wächter waren.«<sup>68</sup>

Durch einen Zufall stellen Rahel und Michi fest, dass die Klone, wenn sie mit Coca-Cola in Berührung kommen, vernichtet werden:

»Die Wache drängte sie mit dem Rücken zur Wand. Michi, der unter Todesangst litt, nahm den Rucksack vom Rücken, machte ihn auf und warf dem Klon den ganzen Inhalt an den Kopf. Als letztes flog eine Cola-Flasche an den Kopf des Klones und zerbrach. Die Coke floss dem Klon langsam über den Kopf und zersetzte ihn. Die beiden waren voll

**65** | SR-Nr. 37: Familienglück auf Umwegen, Klasse B1A, Schulhaus Untermosen, Wädenswil, Kanton Zürich, Schuljahr 2008/09, Schreibcoach: Kristin T. Schnider. In: SR-Doppelheft Nr. 37/38. S. 25.

**66** | SR-Nr. 37: Familienglück auf Umwegen. S. 25-26.

**67** | SR-Nr. 37: Familienglück auf Umwegen. S. 28.

**68** | SR-Nr. 37: Familienglück auf Umwegen. S. 29.

geschockt, als der Wächter nur noch giftgrüne Brühe war. Erst dann wurde ihnen klar, dass die Cola das angerichtet hatte.«

Hier kommt eine ganze Menge an Wissen zusammen: über Verbrecherorganisationen, Klone, die als willenlose Handlanger eingesetzt werden, sowie technische Details einer Unterwasserstadt. Dieses Wissen stammt wohl zum Teil aus dem Horrorgenre, zu welchem auch Zombiefilme und gewisse Sciencefiction gehört. Die Dramaturgie ist hier vom Moment an, als die beiden Jugendlichen in die Unterwasserstadt eindringen, rasant und actionreich – und kommt mit wenig Worten aus. So auch die Fluchtscene, denn natürlich haben Rahel und Michi ihre Eltern – Eveline und Marc – bald entdeckt und gemeinsam versuchen sie nun, aus den Klauen der Verbrecher und Wächterklone zu entkommen:

»In ihrem neuen Versteck schliefen die Kinder noch ein bisschen, bis die Eltern sie abholten und ihnen sagten, dass sie die Taucheranzüge anziehen sollten und ihre Kleider darüber. Dann gingen sie los und liefen wie abgesprochen ganz ruhig in Richtung Tor. Vor dem Ausgang angekommen, sagten die Eltern: »Wir lieben euch Kinder sehr. Wenn uns etwas passiert, rennt einfach dem Licht nach, ihr seid ja gescheit, dann seht ihr schon, wie ihr wieder gut an die Oberfläche kommt.«

Eveline tat so, als ob sie am Tor etwas putzen und das den anderen erklären müsste. Dann sagte sie: »Jetzt ist es so weit, ich drücke jetzt gleich den Knopf. Sobald das Tor nur ein bisschen aufgeht, rennen wir nacheinander durch. Es hat viele Kammern da, aber wir rennen nach links in ein langes, schmales Tunnel. Ihr rennt, so schnell ihr könnt, immer uns nach. Wir haben die Taucheranzüge auch schon an. Wir müssen nur drei Minuten rennen, dann werden wir die Sauerstoffflaschen finden und die Velos, die wir versteckt haben. Ihr springt hinten bei uns auf und dann fahren wir los, bis wir auftauchen müssen.« Leise sagte Marc: »Eins, zwei, drei!« Das Tor schob sich auf und sie rannten los, bis sie im Tunnel zu den Velos kamen. Eveline und Marc traten in die Pedalen. Das war auch nötig, denn natürlich kamen die Wächter auch schon angerannt. Sie hörten sie brüllen: »Stehenbleiben, oder wir schießen!«

Es dauerte noch fast eine Viertelstunde mit den Velos, bis sie zum Ausgang des Tunnels kamen. Sie sprangen ab, sie zerrten sich die Kleider vom Leib, die Eltern montierten die Sauerstoffflaschen und alle traten in ihren Taucheranzügen in die Druckkammer. »Nicht vergessen«, sagte der Vater: »Keine Panik: ganz langsam aufsteigen!« Die Wachen waren schon ganz in der Nähe, aber ihre Schüsse trafen nicht. Sie konnten nicht gut zielen mit ihren Plasma-Gewehren, weil sie so rennen mussten. Sie kamen zu spät. Und weil

sie keine Taucheranzüge dabei hatten, konnten sie nichts machen und mussten wieder umkehren.«<sup>69</sup>

»Pure Perfektion«<sup>70</sup> (Schreibcoach: Perikles Monioudis) ist einer der wenigen SR-Texte, der sich so stark an einem einzigen Vorbild orientiert, dass dieses sofort erkennbar wird. Die Geschichte einer internationalen Verbrecherbande, welche minutiös das perfekte Verbrechen vorbereitet: Es soll ein Diamant gestohlen werden, und zwar ein Diamant im Wert von »15 bis 20 Mio. Franken«, der »Pure Perfektion« heißt, »weil er so rein ist und so gut geschliffen. Deshalb ist er auch so teuer.« Dieser Diamant wird während eines Kongresses in einem Museum ausgestellt und von einem ausgeklügelten Sicherheitssystem geschützt. Doch genau dafür braucht der Chef der Verbrecherbande, Federico, die Spezialistin/Spezialisten aus aller Welt, nämlich »Nancy, die kriminelle Computerfachfrau«, die selbst ihr Baby als raffinierte Hilfe bei dem Raub einsetzt, Michi von Ins, ein »Maschinenspezialist«, Tony Montana, »der Fahrer«. Gemeinsam haben sie bereits einen erfolgreichen »Überfall auf ein Casino«<sup>71</sup> geschafft. Nun haben sie neue Pläne.

In diesem Plot findet man jede Menge Filmklassiker gespiegelt, am präsentesten aber ist ganz eindeutig die Filmreihe von Steven Soderbergh: »Ocean's 11«, »Ocean's 12« und »Ocean's 13«, in der ebenfalls eine Verbrecherbande immer wieder neue »perfekte Verbrechen« begeht und sich dann wieder in alle Winde zerstreut – um sich bald wieder an einem neuen Ort zu neuen Taten zusammenzufinden. Auch in dieser Filmreihe wird mit ausgeklügelter Technik gearbeitet und es werden alle Gegner mit allen Mitteln der Kunst ausgetrickst. Das herausragendste Merkmal der Ocean's-Reihe ist allerdings die ironische Brechung, mit der die immer gleiche Geschichte hier erzählt wird: Obwohl das Actiongenre perfekt beherrscht wird, wird sie hier zu einer hochkomplexen Komödie, die bei ihren Fans ein regelrechtes Insiderwissen generiert. So raffiniert ist natürlich die Nachahmung im SR-Text nicht gestrickt. Obwohl die SR-Schreibenden durchaus darum bemüht sind, auch ironische Signale zu setzen, dominiert die Anstrengung, den Plot am Ende auch wirklich zu Ende zu führen, denn bereits die Einführung der verschiedenen Figuren braucht viel Zeit und Platz, da nicht nur ihre Funktion im geschilderten Verbrechen, sondern auch ihre Vergangenheit und ihre Zukunft geschildert werden. Die Ausführung des Verbrechens füllt gerade einmal drei Seiten:

**69** | SR-Nr. 37: Familienglück auf Umwegen. S. 32-33.

**70** | SR-Nr. 21: Pure Perfektion, Klasse Sek 1 B, Schulhaus Hans Asper, Zürich, Schuljahr 2007/08, Schreibcoach: Perikles Monioudis. In: SR-Doppelheft Nr. 20/21.

**71** | SR-Nr. 21: Pure Perfektion. S. 21, S. 34, S. 36.

»Sie treffen sich bei Federico. Sie reden kein Wort. Schnell steigen sie ins Auto ein. Tony fährt hinter das alte Museum und parkt dort hinter dichten Sträuchern. Von den Alkoholikern und Drogensüchtigen sehen sie nichts; vielleicht ist es jetzt, kurz vor Mitternacht, immer so ruhig hier. Als Michi aussteigt und sich zum Museum begibt, zittert er ein wenig, er ist angespannt. Schnell findet er den Lüftungsschacht, er hatte ja alles auf dem von Patrick gefaxten Plan studiert. Schnell wirft er das Seil mit dem Haken aus, klettert daran hoch, erreicht den Schacht, dessen Tür Nancy mit Hilfe ihres Notebooks vom Auto aus öffnet. Michi schaut sich von hoch oben aus um. Er sieht: alles ist still ums Museum. Der Verkehr weiter vorn fließt ruhig vor sich hin. Menschen entdeckt er keine auf den Gehsteigen. Michi zwingt sich in den Schacht und beginnt zu krabbeln. Als er zu einer Abzweigung kommt, fragt er Nancy per Funk. Sie sagt, dass er rechts weiter muss. Doch zu früh gefreut, im Schacht ist ein Gitter angebracht. Michi versucht, das Gitter so ruhig wie möglich aufzubrechen. Es gelingt ihm erst nach einigen Minuten. Er schwitzt stark, bekommt kaum noch Luft. Die anderen im Auto reden ihm ruhig zu. Dabei sind sie selbst nervös. Michi merkt, dass er nun zehn Meter hinaufklettern muss. Er ist müde. Er gerät in Panik, aber nur für kurze Zeit, er versteht es, durch Geistesstärke seine Panik zu überwinden. Das Seil mit dem Haken kann er hier drin nicht mehr verwenden. Michi beginnt mit dem Aufstieg. Das ist sehr anstrengend. Einmal stürzt er fast hinunter, später rutscht er meterweit ab. Seine Spezialsohlen verhindern das Schlimmste. Als er endlich oben ankommt, sieht er gleich die gläserne Luke, sie ist stark rot beleuchtet, vom Laser. Er setzt die Brille auf, stößt mit den Beinen die Luke auf und springt in derselben Bewegung in den Raum mit dem Diamanten hinunter. Dabei wollte er nur die Luke öffnen. Michi schlägt irgendwo auf und hört es klirren und knacken. Er ist auf die Vitrine gesprungen.

Er nimmt den Diamanten, öffnet das Fenster im Raum und klettert an der Fassade hinunter. In seinem Ohrhörer schreit Nancy vor Wut und Angst. Gemeinsam mit ihrem kleinen Jimmy, mit Federico und Tony ist sie bereits weggefahren. Sie wollen an der verabredeten Stelle auf Michi warten. Unten angekommen, spurtet Michi in den nahen Wald. Er hörte die Polizeisirenen. Aus Panik vergräbt er den Diamanten bei der grössten Buche, die er sieht. Dann gräbt er ihn wieder aus und rennt auf einem Feldweg, später durch menschenleere Gassen davon. Er gelangt zu einer U-Bahn-Station. Er fährt ein paar Minuten lang, steigt dann um, steigt später wieder und wieder um. Nun ist er sicher, dass ihm niemand gefolgt ist. Er greift in seine Hosentasche. Er kann den Diamanten fühlen. Michis Furcht lässt nach. Er steigt in ein Taxi um und lässt sich zu einem Restaurant fahren. Als das Taxi weg ist, macht er sich zu Fuss zur verabredeten Stelle auf. Einen Moment lang überlegt er, wie es wäre, wenn er mit dem Diamanten abhauen würde. Vielleicht wurden die anderen schon geschnappt, und er tappt dort nur in die Falle. Nein, sie konnten entweichen, denkt Michi, und geht weiter. Bestimmt sind sie dort bei den Autos. Als er zur verabredeten Stelle gelangt, schaut er sich zunächst um. Er kann die drei Autos erkennen, doch von den Leuten ist nichts zu sehen. Er geht näher heran. Da öffnet sich die Tür des vordersten Autos. Federico winkt.

Nun steigen Nancy, Tony und Frederico aus, sie schauen gespannt Michi an. ›Hast Du den Stein dabei?‹ fragt Nancy. Michi wartet kurz, dann zieht er den Diamanten aus seiner Hosentasche hervor. Der Diamant funkelt selbst hier im Dunkeln hell. Keiner sagt etwas, obwohl allen zum Jauchzen zumute ist. Sie steigen in die Autos ein, Tony in das eine, Nancy mit Jimmy und Michi in ein anderes, Frederico in das dritte. Die Lichter der Autos gehen an, die Motoren starten. Die Gangster fahren weg. Frederico betrachtet Pure Perfection in seiner Hand. Er wird das Juwel nun verkaufen müssen, er weiss schon, wer Interesse an dem kostbaren Stein haben könnte. Das hat er im Voraus abgeklärt. Er will Nancy, Michi und Tony ihren Anteil ausbezahlen, sobald der Geldkoffer gegen den Diamanten getauscht worden ist.«<sup>72</sup>

Elemente des Actiongenres finden sich in einer ganzen Reihe weiterer SR-Texte. Stellvertretend seien hier noch zwei Klappentexte zitiert, welche die Handlungen zusammenfassen:

»Es ist eine klare Nacht. Eine junge Frau biegt in eine enge Seitengasse ein. Dort geschieht etwas Fürchterliches. Kurz darauf findet die 17-jährige Catherin, Tochter eines ermordeten FBI-Agenten, eine blutüberströmte Leiche. Auf den Unterarm der Toten wurde ein Code geritzt. Zusammen mit Kevin, der unter dem Asperger-Syndrom leidet, macht sich Catherin auf die Spur des Täters. Es beginnt ein spannendes Abenteuer, das sozusagen im russischen Stil endet.«<sup>73</sup>

»In dieser Geschichte gibt es jede Menge Tote an allen möglichen Ecken und Enden der Welt. Viele dieser Toten sind FBI-Agenten. Der Grund, warum sie sterben mussten, liegt weit zurück. In der Kindheit von 2 Männern, die einmal Freunde waren. Nun aber ist einer von ihnen Chef des FBI, der andere der grösste Drogenboss der Welt ...«<sup>74</sup>

### 6.3.2 Funktionen des *camera eye*

Dialoge in Alltagssprache, so wurde oben gezeigt, fallen den SR-Schreibenden in der Regel leicht. Anders ist es mit Beschreibungen von Orten, wie man sie als Teil der literarischen Erzähltradition kennt. Denn für eine solche Beschreibung – aus welcher Perspektive diese auch immer erfolgen mag – ist eine Be-

**72** | SR-Nr. 21: Pure Perfektion. S. 48-51.

**73** | SR-Nr. 82: Russian Style, Klasse A1B, Schulhaus Mattenbach, Winterthur, Kanton Zürich, Schuljahr 2011/12, Schreibcoach: Petra Ivanov. In: Wurzenberger (Hg.) (2012): Drama pur in Winterthur. 14 Romane geschrieben von 14 Schulklassen. S. 105-138. Hier S. 106.

**74** | SR-Nr. 86: Big Daddys Ende. Oder wie aus besten Freunden Feinde werden, Klasse A2b, Schulhaus Mattenbach, Winterthur, Kanton Zürich, Schuljahr 2011/12, Schreibcoach: Stephan Pörtner. In: Wurzenberger (Hg.) (2012): Drama pur in Winterthur. 14 Romane geschrieben von 14 Schulklassen. S. 243-273. Hier S. 244.

herrschaft der Standardsprache erforderlich, die im Hinblick auf literarische Formen (im Sinne der legitimen Kultur) erweitert ist. Dazu gehören etwa ein umfangreicher Wortschatz sowie die Fähigkeit, in Beschreibungen Emotionen zu transportieren – z. B. mit Hilfe von Metaphern –, die von einer Leserschaft mit dem entsprechenden kulturellen Kapital entschlüsselt werden können. Dafür gibt es eine lange Tradition.

Auf diese können die SR-Schreibenden aber grundsätzlich nicht zurückgreifen. Ihre Erfahrungen, wie Orte in Erzählungen eingeführt – also beschrieben – werden bzw. wie etwas aus gewissen Perspektiven erzählt werden kann, stammen fast ausschließlich aus filmischen Werken. Und zwar sowohl aus hochprofessionellen Erfolgsproduktionen (Hollywood etc.) wie auch aus selbst produzierten Handyfilmen oder filmischen Passagen in Computerspielen. Bei der Beschreibung eines Raumes, eines Hauses, einer Gegend greifen die SR-Schreibenden deshalb nicht auf Techniken zurück, wie sie in der Literatur üblich sind, sondern auf Erfahrungen mit dem *camera eye*. Dieser Begriff ist in der literarischen Erzähltheorie nicht neu. Er wird bereits von Stanzel in seiner »Theorie des Erzählens« als eine mögliche Erzählform erwähnt.<sup>75</sup> Stanzel bezieht sich dabei auf Norman Friedmans »Point of View in Fiction«<sup>76</sup> und attestiert der Erzählform des *camera eye* eine »Entpersönlichung des Bewußtseins, das gewissermaßen das Kameraauge trägt«<sup>77</sup>. Und er fährt fort: »Aus demselben Grund ist das Kameraauge-Bewußtsein auch zu keiner Erinnerung fähig, sondern nur auf die Wahrnehmung von Außenwelt beschränkt, deren Elemente sich ihm im wesentlichen metonymisch darbieten, d. h., die Dinge werden nicht durch Assoziationen, sondern durch ihre Kontiguität im Raum, durch ihr Nebeneinander, in dem sie wahrnehmbar sind, gereiht.«<sup>78</sup> Stanzel bezieht sich des Weiteren auf Christian Paul Casparis »Tense Without Time«, den er auch zitiert: »Camera-Eye technique is linked to ›humanity‹ physiologically in terms of *Gestalt* perception, not to speak of its dependence on human language. It can merely *aspire* to present sensation detached from cognition, mental reflection, evaluation, emotion within the limits of language.«<sup>79</sup>

Diese Feststellung Casparis' stimmt natürlich auch heute noch, allerdings haben sich die realen Erfahrungen mit dem *camera eye*, die Menschen seit dem

**75** | Franz K. Stanzel (1989) [1979]: Theorie des Erzählens. S. 294-299.

**76** | Norman Friedman (1955): Point of View in Fiction. The Development of a Critical Concept. In: Publications of the Modern Language Association of America 70 (1955). S. 1160-1184. Zit. nach Stanzel (1989): S. 294-295.

**77** | Stanzel (1989): S. 296.

**78** | Stanzel (1989). S. 296.

**79** | Christian Paul Casparis (1975): Tense Without Time. The Present Tense in Narration. Bern: Francke. S. 49-62. Zit. nach Stanzel (1989). S. 296 (Hervorhebung im Original).

Jahrtausendwechsel gemacht haben – sei es als Filmkonsumierende oder als (Handy-)Filmproduzierende – (Stanzel formulierte seine Erzähltheorie in den 70er Jahren), ganz grundlegend verändert. Insofern ist die Technik des *camera eye* wohl auch im mündlichen Alltagssprachlichen Erzählen heute durchaus ein Faktor ebenso wie in der zeitgenössischen (legitimen) Literatur. Und für SR-Schreibende gilt dies nun ganz besonders: Ihre Erfahrungen mit dem *camera eye* sind sehr viel größer als mit anderen Erzählformen, die sich für die Perspektivierung von Erzählung eignen. Die Art und Weise allerdings, wie die Technik in SR-Texten verwendet wird, ist im Prinzip dieselbe wie von Stanzel beschrieben: ein Nebeneinander, eine Aufzählung. Diese Technik beherrschen die SR-Schreibenden durchaus. Einerseits fällt es ihnen zwar leichter, einen Ort zu beschreiben, den sie kennen – z. B. ihr Zimmer oder den Ort, an dem sie wohnen –, andererseits aber gelingt es ihnen auch, die Technik des *camera eye* anzuwenden, wenn es um Beschreibungen erfundener, also fiktionaler Orte geht, die sie entweder aus einem Film (oder einem filmischen Genre) kennen oder aus verschiedenen filmischen Vorbildern zusammensetzen.

In »Sechs Helden im Ghetto« beschreiben die Jugendlichen das Quartier, also Stadtviertel, von Biel, in dem sie wohnen und zur Schule gehen:

»In Mett-Bözingen sind die Nächte länger und die Seitenstrassen dunkler als im Rest von Biel. Es gibt sogar üble Gerüchte, die besagen, dass dort nicht alles mit rechten Dingen zu und her geht. Diesen Gerüchten zufolge soll es dort brutale Mörder und andere schlimme Verbrecher geben. Ansonsten ist alles wie in irgendeiner normalen Stadt. Es gibt Einkaufsläden. Es gibt Autos. Es gibt Fahrradfahrer. Es gibt sogar einen Bahnhof. Dort halten die Regionalzüge. Die Schnellzüge halten dort nicht. Sie halten am Bieler Bahnhof. Der Bieler Bahnhof ist überhaupt ein wichtiger Teil von Biel. Denn vor dem Bahnhof hat es viele Fahrräder, viele Autos und viele Menschen. Auch fahren dort die meisten Busse vorbei. Sie verbinden die verschiedenen Quartiere miteinander.«<sup>80</sup>

Hier kann man alles finden, was laut Stanzel die *Camera-eye*-Technik ausmacht: Präsenz als Erzählzeit, Beschreibung der Außenwelt, aber mit einer diffusen Innenperspektive, jedoch ohne klaren Ich- oder Er-Bezug (es wird in einer neutralen Es-Form erzählt). Und die Erzählung bleibt im Hinblick auf die »Reflektorfigur« (die Erzählinstanz) unpersönlich, außerdem wird der Inhalt nicht metaphorisch strukturierter, sondern allein »durch Wahrnehmung«<sup>81</sup>. Einzig die metonymische Wahrnehmung ist hier nicht ganz so evident, doch kann man durchaus davon ausgehen, dass diese Beschreibung bei Personen, die Mett-Bözingen kennen, ganz andere Reaktionen auslösen wird als bei Personen, die

---

80 | SR-Nr. 53: Sechs Helden im Ghetto. S. 1.

81 | Stanzel (1989): S. 295-296.

noch nie etwas von diesem Bieler Stadtteil gehört haben. Und dass dies von den SR-Schreibenden, die ›ihr‹ Quartier beschreiben, durchaus so intendiert ist.

Die Beschreibung von Mett-Bözingen geht noch weiter:

»Und die Linie 1 fährt von Mett über den Bahnhof nach Bözingen. Die Fahrt dauert genau 24 Minuten. Die Haltestellen heissen der Reihe nach: Vorhölzli, Schule Geysisried, Beaulieuweg, Orpundplatz, Mühlestrasse, Südstrasse, Bloeschweg, Pasio, Brühlplatz, Schule Madretsch, Bärenhof, Kreuzplatz, Zukunftstrasse, Bahnhof, Guisanplatz, Zentralplatz, Brunnenplatz, Mühlebrücke, Neumarkt, Heilmannstrasse, BBZ Biel, Falkenstrasse, Zeughaus, Redernweg, Schösslistrasse, Taubenloch, Bözingen, Zollhaus, Dunantstrasse und Eisbahn. Auf Französisch heisst Eisbahn ›Patinoire‹. Das ist auch wichtig. Denn Biel ist eine zweisprachige Stadt.«<sup>82</sup>

Hier werden zwar im Grunde vor allem die Namen der Haltestellen aufgezählt, man kann aber davon ausgehen, dass diese Aufzählung von den SR-Schreibenden die Funktion eines *camera eye* hat. Mit anderen Worten: In den Köpfen der Jugendlichen, die diesen Text verfasst haben, aber auch in jenen von Leserinnen/Lesern, welche Mett-Bözingen kennen, wird sich die ganze vom Bus abgefahrne Strecke im metonymischen Sinne abgebildet finden. Die Aufzählung tritt hier erstmals als typisches Element von SR-Texten in Erscheinung, sie wird auch in anderen Zusammenhängen noch von Bedeutung sein. Hier vertritt sie die einfachste Form, wie das *camera eye* von SR-Schreibenden als Beschreibung eingesetzt wird. Leser/-innen, welche Mett-Bözingen nicht kennen, muss diese Beschreibung hingegen als unbefriedigend erscheinen: als eine Art Tonspur, dem die Bilder abhandengekommen sind.

Im »Rüti Roman« (Schreibcoach: Richard Reich) beschreiben die Jugendlichen den Dorfteil, in dem sie wohnen und in dem auch ihre Geschichte spielt. Auch hier werden alle Orte aufgezählt, die den SR-Schreibenden relevant erscheinen. Welche Orte später in der Geschichte eine Rolle spielen werden, kann nicht erschlossen werden. Alle Orte sind gleichwertig. Es geht vor allem darum, den vertrauten Dorfteil im schriftlichen Text abzubilden:

»Fägswil ist ein kleines Dörfchen oberhalb von Rüti. Im grossen und ganzen liegt es in einer sehr schönen Gegend, und es wird von vielen auch liebevoll Fägi genannt. Es hat zwei Schulhäuser, die gerade nebeneinander stehen. Der Kindergarten liegt ein wenig unterhalb und besitzt einen Fussballplatz. Das alles ist in der Nähe der Bushaltestelle Fägswil. Der Schulhofplatz ist ein Treffpunkt von Skatern, Schülern, kleinen Kindern usw. An den Sommerabenden wird dort viel Inlinehockey gespielt. Es hat auch einen Fussballplatz. Das ›Vögeliplätzli‹ ist ein kleiner Treffpunkt. Es liegt ein wenig ausserhalb des Dörfchens und besteht eigentlich nur aus einem Bänkli, das unter einem Baum

steht. Unterhalb des Bänkchens, das in einem kleinen Hang steht, befindet sich der Eisweiher, auf dem man im Winter Schlittschuhlaufen kann. Oberhalb des Schulhauses liegt ein Hügel, auf dem eine grosse Linde steht und der Hungerbühl genannt wird. Diese Gegend ist sehr ruhig, eigen und heimelig. Zwischen Fägswil und Wald liegt der Batzberg, auf dem eine Cevihütte steht. Dort gibt es viele Feste und Saufpartys, auf denen viel geraucht, gekifft und gesoffen wird. Manche Leute zelten dort. Ein besonders urchiger Einwohner von Fägswil ist der ›Chrigel Von Tobel‹.<sup>83</sup>

In ganz ähnlicher Form werden in »Nilarit« (Schreibcoach: Anita Siegfried) die wichtigen Orte vorgestellt, die in dieser Geschichte eine entscheidende Rolle spielen:

»Specktown ist ein kleines Dorf. Es gibt einen See – das Sternenseelein – einen Fussballplatz und einen Platz, den alle ›Wolfring‹ nennen – warum weiss niemand so genau. Es ist eine grosse Wiese hinter der Bibliothek mit vielen Bäumen, einem Holztisch und sauberer Luft. Es ist der Treffpunkt vieler Jugendlicher von Specktown, im Sommer wie auch im Winter. Man kann sich dort austoben. Es bringt einen auf andere Gedanken, man fühlt sich frei wie ein Schmetterling. Es ist dann, als ob alle Sorgen von einem abfallen. Es herrscht immer gute Stimmung.

Einige der Jugendlichen von Specktown treffen sich dort nach der Schule, hauptsächlich zum Rauchen. Man hat es meistens lustig, und es wird einfach ›gehängt‹. Manche machen dort Hausaufgaben, und es wird viel geschwätzt.

Es gibt aber auch Konflikte. An schönen Sommerabenden hat es einfach zu viele Jugendliche dort. Da kann es schon mal laut werden.

Die Gemeinde von Specktown hat nicht viel zu lachen, denn auf dem Wolfring gibt es immer viel Abfall. Überall liegen Zigarettenstummel und Scherben herum. Manchmal gibt es Streit und Schlägereien. Die Leute in der Nachbarschaft haben auch schon damit gedroht, die Polizei zu rufen.<sup>84</sup>

»Specktown« steht hier für Bubikon, »es liegt in der Nähe einer Stadt. Die Stadt heisst Vice City.«<sup>85</sup> »Vice City« steht für die Stadt Zürich. In der Geschichte wird also auch das Verhältnis der Jugendlichen aus dem Dorf Bubikon zur Stadt Zürich, der grossen Stadt, thematisiert. Auch in dieser Beschreibung wird klar: Die Jugendlichen kennen »Specktown«, sie können den Ort im Rahmen ihrer Möglichkeiten bestens veranschaulichen, und die Beschreibung findet wiederum in einer Sphäre statt, die ohne klaren Ich- oder Er-Bezug im Hinblick auf Stan-

**83** | SR-Nr. 1: Rüti-Roman, Klassen Sek A2a und A2c, Oberstufenschulhaus Rüti, Kanton Zürich, Schuljahr 2005/06, Schreibcoach: Richard Reich. S. 10.

**84** | SR-Nr. 66: Nilarit, Klasse BC 3B, Schulhaus Bergli 1, Bubikon, Kanton Zürich, Schuljahr 2010/11, Schreibcoach: Anita Siegfried. In: SR-Doppelheft Nr. 66/67. S. 1.

**85** | SR-Nr. 66: Nilarit. S. 1.

zels »Reflektorfigur« bleibt. Hier wird etwas vergegenwärtigt, deshalb wäre der »Tempus der Erinnerung«<sup>86</sup>, also das Präteritum, unangebracht.

Der Tempus der Vergegenwärtigung, das Präsens – man könnte es im Falle von SR-Texten auch als Tempus der Vergewisserung bezeichnen, da er den SR-Schreibenden häufig dazu dient, sich zu vergewissern, dass der geschriebene Text auch wirklich mit ihnen und ihrer Lebenswelt zu tun hat –, das Präsens also wird in »Nilarit« nur dann vom Präteritum abgelöst, wenn eine Handlung vor der eigentlich erzählten Zeit stattfindet, etwa eine Ferienreise nach Kroatien. Doch auch in diesem Fall wird der »Tempus der Erinnerung« immer wieder von Passagen unterbrochen, die im Präsens gehalten sind, und häufig auch wirklich Beschreibungen im Sinne der *Camera-eye*-Technik enthalten:

»In der zweiten Woche der Sommerferien fuhr Jana mit ihrer Familie nach Kroatien ans Meer. Sie war schon einige Male dort gewesen. Der Strand ist aus Kies. Von hier aus sieht man einen wunderbaren Sonnenuntergang. Im Sommer gibt es manchmal Delphine. Auch Tintenfische und Krebse hat es. In Rijeka war einmal ein weisser Hai! Auf dem Hügel ist ein kleines Dorf. Es gibt viele Vögel.

Hier ist das Wetter immer schön. Es ist immer eine gute Stimmung – Shisha rauchen, Pizza und Eis essen und einfach an der Sonne liegen. In der Nähe ist eine Stadt, Opatija, in der sich Jugendliche wohl fühlen.«<sup>87</sup>

Ein wichtiger Ort in »Nilarit« ist die »Jägerhütte«. Dort spielt auch eine wichtige Szene der Geschichte:

»Die Jägerhütte ist ein grosses Holzhaus mitten im Wald in der Nähe von Specktown. Es hat mehrere Räume und einen Kamin und wird oft genutzt, um Parties zu machen. Wenn das Feuer brennt, ist ein schönes warmes Licht im Raum. Manchmal, des nachts, ist es auch ein bisschen unheimlich. Wenn etwas passiert und jemand um Hilfe schreit, kann es niemand hören.

Draussen gibt es eine Feuerstelle, einen Holztisch und Bänke.«<sup>88</sup>

Bereits an diesen Beispielen wird deutlich, welche Wirkung die Erfahrung der *Camera-eye*-Technik im täglichen Leben (sei es mit Kino, TV oder dem Handy) auf das Schreiben der Jugendlichen hat: Das *camera eye* wird hier im Sinne eines Kameraschwenks eingesetzt, der aus einer Art Vogelperspektive geführt wird: So hat man alles schön im Blick, man hat den Überblick – und wählt aus, was zu erwähnen für sinnvoll erachtet wird. Auf diese Art wird auch Gstaad

**86** | Stanzel (1989): S. 295.

**87** | SR-Nr. 66: Nilarit. S. 5.

**88** | SR-Nr. 66: Nilarit. S. 13.

in »Gstaadsfeind« (Schreibcoach: Anita Siegfried) als Ort der Handlung vorgestellt:

»Gstaad ist ein Dorf, in dem es alles hat: ein Sportzentrum, ein Hallenbad, eine Sauna, eine Curling-Halle, eine Kunsteisbahn, eine Tennishalle, Coop und Migros, verschiedene Läden und edle Boutiquen an der Promenade, das ist so etwas wie die Hauptstrasse von Gstaad. Es gibt Massage, man kann Yoga machen und Badminton spielen.

Die ruhige und grüne Natur hier ist wunderschön. In Gstaad gibt es viele Bauernhöfe. Bauer Gobeli hat einen der grössten Höfe. Es gibt verschiedene Arten von Kühen – Simmentaler, Freiburger, Steinhover und Tschörsi.

Jugendliche treffen sich im Freizeitzentrum Oeyetli, dort kann man skaten und chillen, das heisst gemütlich mit Freunden abhängen und Musik hören. In Saanen gibt es auch einen Friedhof neben der Gärtnerei Stricker. Um den ganzen Friedhof ist eine hohe Mauer gebaut. Neben dem Friedhof hat es eine Kapelle.«<sup>89</sup>

Dass das *camera eye* aber auch zur Beschreibung von Orten eingesetzt wird, die keineswegs aus der realen Lebenswelt der Jugendlichen stammen, konnte man an den Beispielen aus »Fausto & Phista oder Das Rätsel von Winterstadt« sehen (vgl. den Abschnitt ab S. 333), wo jeweils eine unterirdische »Männerparty« und eine »Frauenparty« beschrieben wurden. Hier nochmals zwei Auszüge:

»Der Raum war viereckig. Die Bässe dröhnten in Faustos Körper. Über seinem Kopf erhob sich eine riesige Alu- Traverse-Konstruktion, an der acht Moving-Lights, ein Stroboskop und eine Disco-Kugel hingen. Vier schwarze Ledersofas standen in einem Viereck, angewinkelt in der Mitte des Raumes. Daneben stand ein grosser, achtsitziger Whirlpool, in dem mehrere Rapper-artige Typen in Herzchen-, Blümchen-, Playboy-, Gucci-, Lacoste- und Dolce-Gabbana-Badehosen sassen. Einer davon sah aus wie Sido: Totenkopf-Maske, harte Brust, keine Badehose. Es roch nach roten Rosen, Gras, Shisha-Tabak. Und nach Kebab, denn in einer Ecke war ein Döner-Stand. Dort stand Ülkem und verkaufte Kebabs und Colas und Ice-Tea und Bier und Malibus und Tequilas und Milch und Baccardi, alles natürlich streng alkoholfrei, obwohl er nicht die geringste Lust dazu hatte. Die Bar hatte eine Stern-Form, die Sitzgelegenheiten waren in der Form eines Mondes angeordnet. Und das alles stand auf einem riesigen, roten Teppich. Von oben sah das Ganze wahrscheinlich aus wie die türkische Flagge. Die Wände waren über und über mit Graffitis verziert. Die Bilder zeigten alle möglichen Köpfe und Fratzen: das stolze Gesicht von 50cent, das Logo von 2pac, einen schwarzen Engel, Eminem, Snoopy,

---

**89** | SR-Nr. 101: Gstaadsfeind, Klasse 7C, OSZ Ebnet, Gstaad, Kanton Bern, Schuljahr 2013/14, Schreibcoach: Anita Siegfried. In: Wurzenberger (Hg.) (2014): Bern to be wild. 8 Romane geschrieben von 8 Klassen aus dem Kanton Bern. S. 51-71. Hier S. 56.

Mister Bean, Steve-O, Stevie Wonder, eine Darts-Scheibe mit Abwart-Sutter-Kopf und natürlich jede Menge halbnackte Frauen.«<sup>90</sup>

»Der Raum hier war kugelförmig. Er hatte elf Meter Durchmesser. Im Raum standen sieben Plüsch-Pink-Sofas in einem Kreis, in der Mitte thronte ein rotes Ledersofa. In einem Teil des Raumes stand eine überdimensional grosse, drehbare, mit vier Schläuchen bestückte Shisha. Sie brodelte so stark, dass sie der Nebelmaschine Konkurrenz machte. An einem anderen Ort war ein Stripper am Werk, der sich extrem langsam und aufreizend auszog. An den rosaroten Wänden hingen schöne Ölbilder von Herr Frauenfelder und Herr Achermann. Auf einem riesigen Flachbildschirm lief Manhattan Love Story. Durch den ganzen Raum ging ein kreisrundes Buffet mit Spezialitäten aus aller Welt: Sushi, Schoggi, Kaviar, Trüffel, lebende Schnecken an Thymian-Sauce, Kokosnüsse. Daneben stand eine grosse Bar: Malibu, Passoa, Zungenkuss (Baileys, Tequila), Smirnoff, Baccardi und ein Rivella (rot).«<sup>91</sup>

Was hier sofort auffällt: Es wird im Präteritum erzählt, man geht also über Stanzels Festlegung des *Camera-eye*-Verfahrens auf das Präsens als Tempus der Vergegenwärtigung hinweg, ohne den Effekt grundlegend zu verändern. Auch hier treten weder Fausto (im ersten Auszug) noch Phista (im zweiten Auszug) als Ich-Erzähler in Erscheinung, die »Reflektorfigur« ist so neutral wie in den Passagen, die im Präsens gehalten sind. Dagegen wird der Kameranachschwenk sehr deutlich, die Bewegung ist geradezu spürbar – und das, obwohl es sich um einen fiktiven Raum handelt, also um keinen Raum, den die SR-Schreibenden genau so schon gesehen haben.

Aus diesem Grund ist hier auch die Aufzählung so evident, die mit diesem Kameranachschwenk verbunden ist. Neben wenigen Erläuterungen handelt es sich um reine Aufzählungen. Die Aufzählung schafft hier erst den Raum: Er wird zusammengebaut aus Ideen und Vorstellungen, die hier aneinandergereiht präsentiert werden und ein Ganzes ergeben. Diese stammen nicht nur aus allen möglichen Lebenssituationen und Medienerfahrungen der SR-Schreibenden, sondern – wie beim kollektiven Schreiben von SR-Texten üblich – sie stammen auch von mehreren Personen.

### 6.33 Ortswechsel, Zeitsprünge, schnelle Schnitte

Die intensive Erfahrung des Filmischen hat ihre Spuren auch in der (legitimen) Literatur hinterlassen. Das Schreiben gerade jüngerer Autorinnen/Autoren nach der Jahrtausendwende, aber auch viele der so massenhaft auf den Markt drängenden Kriminalromane sind geprägt von dieser Erfahrung wie auch von anderen intermedialen Erfahrungen, etwa dem Computerspiel, oder

90 | SR-Nr. 0: Fausto & Phista oder Das Rätsel von Winterstadt. S. 38.

91 | SR-Nr. 0: Fausto & Phista oder Das Rätsel von Winterstadt. S. 41.

von der Art und Weise, wie heute über das Smartphone kommuniziert wird. Wenn etwa Thomas Lackner in einer 2014 publizierten Studie, »Computerspiel und Lebenswelt«, darauf hinweist, dass »Computerspiele [...] als selbstverständliches Alltagskulturgut das Denken und Handeln der Menschen [prägen] und ihre [...] Lebenswelten«<sup>92</sup> beeinflussen, dann kann man davon ausgehen, dass dasselbe für die unterschiedlichen Genres gilt, mit welchen filmische Elemente in die Lebenswelt fast aller heute lebenden Menschen eingedrungen sind. Entsprechend muss davon ausgegangen werden, dass literarisches Schreiben heute sehr viel stärker von filmischen Erfahrungen geprägt ist, als dies noch bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein der Fall war.

Für Jugendliche aus einem bildungsfernen Umfeld hingegen ist die Dominanz des Filmischen in ihrer Erfahrung von Fiktion und Narration noch viel bedeutungsvoller. Sie sind bestens vertraut mit den schnellen Schnitten, den häufigen Ortswechslern und auch Zeitsprüngen, wie sie nicht nur für Filme der Populärkultur seit den 90er Jahren prägend sind. Natürlich gehört auch der veränderte Einsatz von Filmmusik zu dieser Erfahrung des Filmischen, er schlägt sich jedoch – wenig überraschend – in SR-Texten kaum nieder.

Die raschen Ortswechsel haben einen direkten Einfluss auf das Erzähltempo in Filmen. So können in vielen vierzigminütigen TV-Kriminalserienepisoden recht komplizierte Fälle gelöst werden, indem möglichst viele Informationen in kurze Szenen gepackt werden. Schnitt und Ortswechsel lassen die Aktionen in rasantem Tempo aufeinander folgen. Diese Beschleunigungstechnik findet auch im aktuellen literarischen Krimigenre ihren Niederschlag, was einem dann besonders ins Auge sticht, wenn man wieder einmal einen Kriminalroman aus den 60er oder 70er Jahren liest, z. B. vom schwedischen Duo Maj Sjöwall und Per Wahlöö, wo sich Ermittlungen in Mordfällen über ein ganzes Jahr hinziehen können. Erzählerisch wird das beispielsweise dadurch nachvollziehbar gemacht, dass man als Leser/-in mit dem Kommissar mehrere Kapitel lang warten muss, bis die Antwort auf eine briefliche Anfrage eintrifft. Zudem werden auch Ortswechsel – etwa eine Zugreise in eine andere schwedische Stadt – minutiös vorbereitet und beschrieben.<sup>93</sup>

Das Erzähltempo ist in SR-Texten generell hoch, was an ihrer Kürze liegt, aber ebenso am Umstand, dass sie kollektiv verfasst werden, dass also möglichst alle Beteiligten kürzere Beiträge verfassen, die vom jeweiligen Schreibcoach nach und nach zu einem Ganzen zusammengefügt werden (vgl. die

---

**92** | Thomas Lackner (2014): *Computerspiel und Lebenswelt*. Kulturanthropologische Perspektiven. Bielefeld: transcript. S. 17.

**93** | Hier ist konkret die Rede von: Maj Sjöwall; Per Wahlöö (1986) [1968]: *Die Tote vom Götakanal*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. Dieser Kriminalroman wurde in Schweden 1965 unter dem Titel »Roseanna« erstveröffentlicht und ist weiterhin in verschiedenen Ausgaben auf Deutsch erhältlich.

Einleitung dieser Arbeit). Häufig jedoch sind die Ortswechsel auf den Erfahrungsraum der SR-Schreibenden, also auf ihren Wohn- und Schulort oder eine nahegelegene Stadt, beschränkt. Ist eine Story in einem SR-Text jedoch an einem fiktiven Ort angesiedelt, der nichts mit dem direkten Lebensumfeld der SR-Schreibenden zu tun hat, wird unversehens eine Funktion von Fiktion aktiviert, die ich in Kapitel 3.4 mit dem von Niklas Luhmann geprägten Begriff der Möglichkeitsüberschüsse bezeichnet habe: Sobald eine fiktionale Geschichte die realen lebensweltlichen Erfahrungen überschreitet, öffnet sich ein Tor zur weiten Welt und alles wird möglich, alles scheint theoretisch erzählbar. Denn wenn bereits auf Seite zwei ein Ortswechsel von Basel nach Holland stattfindet, wie im SR-Text »Zwei Brüder on the road« (Schreibcoach: Renata Burckhardt), dann ist es auch nicht weiter überraschend, dass im selben Text noch weitere Reisen unternommen werden, und zwar im Eiltempo: »Die Erde ist rund, gross, grün und blau. Die beiden Brüder beginnen mit ihrer Reise. Das erste Land, das sie besuchen, ist die Türkei, quasi die Grenze zwischen Asien und Europa.«<sup>94</sup> Doch bald schon geht die Reise weiter:

»Nach einer Woche setzen sie ihre Reise fort, das nächste Land ist Kurdistan. Aber es dauert nicht lange, als Ali und Ahmet plötzlich nicht mehr wissen, wo sie sich befinden. Sie nehmen die Landkarte hervor, aber auch auf der Karte ist Kurdistan nicht zu finden. Gibt es Kurdistan gar nicht? Also beschliessen sie, nach Sri Lanka weiterzureisen. Nach einem langen Flug kommen sie am Flughafen von Colombo an. Sie freuen sich auf das neue Land, aber die Suche nach Ramona bereitet ihnen Sorgen, Colombo ist ja eine Grossstadt mit unendlich vielen Leuten. Die Brüder nehmen ein Taxi und fahren nach Jaffna, die Reise dorthin dauert sieben Stunden, sie müssen zwei Zölle passieren und überall ist das Militär.«<sup>95</sup>

Auch diese Reise gleicht mehr einer Aufzählung als einer wirklichen Erfahrung. Das liegt u. a. daran, dass die Reise in »Zwei Brüder on the road« gleichzeitig Flucht und Suche ist: Die beiden jungen Männer sind Drogendealer, sie haben mit Drogen viel Geld gemacht, sind nun aber auf der Flucht vor der Polizei. Gleichzeitig hat sich Ali, einer der beiden Brüder, in Holland in eine Mexikanerin namens Ramona verliebt, die er nun überall auf der Welt sucht. Dieser Umstand erklärt ausreichend, warum sich die Brüder nirgends lange aufhalten. Allerdings gibt es einen größeren Zwischenhalt in »Pristhina«: Ganz offensichtlich ist dies ein Ort, den einige der SR-Schreibenden tatsächlich kennen,

**94** | SR-Nr. 36: Zwei Brüder on the road, Klasse 2 C WBS, Schulhaus zur Mücke, Basel, Schuljahr 2008/09, Schreibcoach: Renata Burckhardt. In: SR-Doppelheft Nr. 35/36. S. 41.

**95** | SR-Nr. 36: Zwei Brüder on the road. S. 42-43.

weshalb er im Vergleich zu »Sri Lanka« oder »Colombo« etwas ausführlicher beschrieben und erlebt wird:

»Ahmet und Ali hören gespannt zu und schauen aus dem Taxi raus. Die Strassen in Pristhina sind voll und man sieht immer noch Häuser, Gegenden und viele Reste, die an den vergangenen Krieg gegen Serbien erinnern. Und doch sieht die Stadt ziemlich modern aus, das hätten Ahmet und Ali nicht gedacht. Nach 15 Minuten fahren sie vor dem Hotel vor, der Taxifahrer Luca geht an die Rezeption und kündigt die beiden Reisenden an. Ali staunt. Draussen hinter dem Hotel gibt es einen Swimmingpool und unten im Hotel befindet sich eine Bar und eine Diskothek.

ALI Pooaah, die Hotels hier sehen so gut aus und sind doch viel billiger als in der Schweiz.

Die Brüder sind von der Reise sehr müde und gehen bis 22 Uhr abends schlafen, dann machen sie sich frisch für den Ausgang. Sie gehen in die Hoteldiskothek, die voll mit hübschen Studentinnen ist.«<sup>96</sup>

Auch wenn hier den Möglichkeitenüberschüssen mit einer Reise rund um die Welt begegnet wird, die in ihrer Grundstruktur einer Aufzählung von Orten gleichkommt und wie das Ergebnis eines kollektiven Brainstorming wirkt, ist dieser SR-Text sehr komplex angelegt. Er ist nämlich wie ein Episodenfilm konstruiert, in dem neben der Geschichte von Ali und Ahmet auch noch andere Storys erzählt werden: jene von den beiden Drogensüchtigen Alex und Lara etwa, die aus der Sicht von Alex in der Ich-Form erzählt wird; oder jene vom ehemaligen Dealer Gabondi und »seiner Lisa«, die bereits vier gemeinsame Kinder haben, weshalb sie unter Geldproblemen leiden. Es sieht deshalb zunächst so aus, als müsse Gabondi sich – gegen den Willen von Lisa – noch ein letztes Mal als Dealer betätigen. Doch bevor Gabondi seinen Plan umsetzen kann, kommt ein Zufall dem bedrängten Paar zu Hilfe: Es stellt sich heraus, dass Lisa von ihrem Stiefvater zwölf Millionen geerbt hat. Und dann ist da noch die Geschichte von Frau Kohl aus Basel, die Ahmets Katze Hana hütet. Und: Wie in so manchem Episodenfilm werden diese Geschichten am Ende zusammengeführt: Alle treffen sich im »Casino Boxon«, das Ali und Ahmet mit ihrem Drogengeld in Mexico City eröffnet haben, bei einer Silvesterfeier: »Die Party geht bis tief in die Nacht hinein. Die Gabondis, Frau Kohl, Bushido, C. Ronaldo, Alex und Lara, Ahmet, Ali und Ramona, sie alle feiern wie wild.«<sup>97</sup>

Doch in SR-Texten sind nicht nur rasche Ortswechsel üblich, auch zeitliche Distanzen können problemlos und in kurzer Zeit überwunden werden. So beginnt der SR-Text »Troja lebt! Oder: Das neue Rütli« (Schreibcoach: Richard

**96** | SR-Nr. 36: Zwei Brüder on the road. S. 44-45.

**97** | SR-Nr. 36: Zwei Brüder on the road. S. 52.

Reich) vor mehr als 3000 Jahren – und er endet in einer Art historisiertem Heute, nämlich in einem Rüti mit Kebab-Stand, einer Radiostation, einem Gartencenter, einem Gemeindepräsidenten, einer Moschee, einer Migros, einem Denner etc. Doch der Text beginnt so:

»ERZÄHLER: Wir schreiben das Jahr 1200 vor Christus, oder auch noch ein bisschen früher. Es ist Nacht, aber an einem Ort auf der Welt ist es hell wie mitten am Tag. Denn hier, im Nordwesten der heutigen Türkei, an der Meerenge von Hellespont, brennt es. Hier brennt eine ganze Stadt.  
Die Stadt heisst Troja.«<sup>98</sup>

Es ist evident und man muss nicht in den projektinternen Blogs nachlesen, um sicher zu sein, dass hier der Schreibcoach einen Rahmen für die Geschichte vorgegeben hat. Der Trojanische Krieg gehört – allerdings in der Hollywoodverfilmung »Troja« (Originaltitel »Troy«) von Regisseur Wolfgang Petersen und mit Brad Pitt in der Rolle des Achilles – zum selbstverständlichen Kulturwissen der Jugendlichen.<sup>99</sup> Das spiegelt sich immer wieder auch im Text, etwa in der Beschreibung, wie Troja nach seiner Zerstörung aussieht:

»Jetzt sterben Tausende von Männern, Frauen und auch Kinder. Ganz Troja liegt am Boden in einer riesigen Blutlache. Die meisten haben keinen Kopf mehr und einen Speer im Körper. Es wird nicht lange dauern und die bleichen Leichen werden zu stinken anfangen. Schon jetzt kommen die Ratten aus ihren Löchern, weil sie Futter riechen. Hier und da rennt ein wild gewordenes Pferd durch die Flammen.«<sup>100</sup>

Mit der Zerstörung Trojas beginnt die eigentliche Geschichte von »Troja lebt! Oder: Das neue Rüti«, denn dreizehn Personen überleben das Gemetzel und können sich auf ein Schiff retten und flüchten. Schon bei gewissen Namen der Geretteten wird klar, dass es sich hier um Alter Egos der dreizehn SR-Schreibenden handelt, heißen die Figuren doch neben Paris, Aeneas, Helena oder Briseis auch Quasslant, Bes-Nike, Seppos, Loballah, Christo, Troydi und Keme. Es gibt also neben den Originalnamen aus Homers »Ilias« bzw. aus Petersens Film »Troja« auch Namen, die erfunden bzw. mit vermutlich für die Jugendlichen erkennbarer Bedeutung ausgestattet sind, die sich Außenstehenden nicht

**98** | SR-Nr. 13: Troja lebt! Oder: Das neue Rüti, Klasse 3. Sek C, Oberstufenschulhaus Rüti, Kanton Zürich, Schuljahr 2006/07, Schreibcoach: Richard Reich. S. 1.

**99** | Dies war jedenfalls 2006/07 der Fall, als »Troja lebt!« entstand – kam der Film »Troja« doch 2004 in die Kinos und war für die Jugendlichen entsprechend noch präsent.

**100** | SR-Nr. 13: Troja lebt! Oder: Das neue Rüti. S. 1.

erschließt, die aber teils von einem als Figur auftretenden Erzähler erklärt werden. Und es gibt auch Mischformen wie Hectan oder Primhat.

»ERZÄHLER: Neben den 2 Prinzessinnen gibt es auf dem Schiff 11 vornehme Männer. Der vornehmste ist Primhat der Gemütliche, König von Troja. Primhat ist eine Mischung aus zwei uralten trojanischen Namen, nämlich Priamos und Ferhat. Priamos kommt von Primus, das bedeutet: der Erste und Wichtigste im Land. Und Ferhat bedeutet: der Gemütliche.«<sup>101</sup>

Von dem Moment an, als die Flüchtlinge das Schiff betreten, wird klar, dass hier keineswegs ein historischer Roman mit entsprechend kohärenten Figuren erzählt wird, sondern dass es sich bei den Figuren um höchst hybride Wesen handelt, die im Gegensatz zu Fantasyvorbildern nicht halb Mensch oder Maschine sind, sondern halb Figuren aus der griechischen Mythologie, halb Jugendliche von heute. So etwa der schöne und auch ein wenig eitle Paris, der sich – wie alle anderen Figuren auch – selber vorstellt:

»Paris: Ich habe eine goldene Uhr und einen schönen schwarzen Mantel. Ich habe einen goldenen Stock und auch eine goldene Kette. Ich trage gestreifte, schwarze Nike-Schuhe. Ich bin 1.80 gross. Meine Stimme ist hoch, ich habe eine starke Brust und gute Oberarme. Ich trage fast immer eine Sonnenbrille. Für meine Super-Frisur benutze ich ein gutes Gel, das sehr fest ist. Damit stelle ich meine Haare auf. Ausser dem Gel benutze ich noch Haarlack für den Glanz. Meine Haare sind schön und braun.«<sup>102</sup>

Bei diesem SR-Text ist es sehr viel offensichtlicher als bei anderen, wie hier sämtliche Varianten intermedialen Erzählens ineinandergreifen. So lässt die Anlage der Figuren bereits erahnen, dass Ortswechsel in diesem Roman ebenso problemlos erfolgen wie das ›Hybridisieren‹ von Figuren: Alles ist möglich und erlaubt.

Das Ziel der Flüchtlinge auf dem Schiff ist klar: »Sie möchten in die Schweiz. Denn Kassandro und Christo haben in der Schweiz Verwandte und zwar an einem winzigen, völlig unbekanntem Ort namens Rüti.«<sup>103</sup> Also fahren sie zunächst einmal »kreuz und quer auf dem Meer herum«<sup>104</sup>, bevor sie auf einer Insel landen, die das Ideal einer karibischen Insel zu sein scheint und die Flüchtlinge zu eigentlichen Entdeckerinnen/Entdeckern macht:

**101** | SR-Nr. 13: Troja lebt! Oder: Das neue Rüti. S. 6.

**102** | SR-Nr. 13: Troja lebt! Oder: Das neue Rüti. S. 7.

**103** | SR-Nr. 13: Troja lebt! Oder: Das neue Rüti. S. 25.

**104** | SR-Nr. 13: Troja lebt! Oder: Das neue Rüti. S. 25.

»ERZÄHLER: Am anderen Tag kommt das Schiff zu einer einsamen Insel. Sie ist mit Sträuchern und Palmen bedeckt. Die 13 Flüchtlinge steigen aus. Sie werden von Eingeborenen begrüßt. Die Flüchtlinge sind willkommen auf der Insel. Man merkt es den Gesichtern der Inselbewohner an, dass sie glücklich sind über den Besuch. Sie sehen aus, als hätten sie schon lange keine fremden Menschen mehr gesehen.«<sup>105</sup>

Weitere Stationen auf der Reise sind: »die Küste von Bosnien«, »Venedig«, das aber verfehlt wird, weshalb das Schiff in »Ljubljana« landet. Dann geht es »den Po hinauf« nach »Mailand«. In Mailand wird ein Anhänger gebaut und die 13 Flüchtlinge »luden unser Schiff auf«, doch ab »Varese« nimmt man wieder das Schiff bis zur Schweizer Grenze. An der Grenze werden sie aufgehalten und die Weiterreise verkompliziert sich – es wird ein anderer Weg nach Rütli gesucht: »Dort hatte es keinen richtigen Fluss mehr. Wir gingen zu Fuss weiter, der Grenze entlang durch Wälder und über Berg und Tal. Das brauchte zwei Tage. Das Schiff zogen wir im Anhänger mit.« Schließlich werden ein paar Pferde und ein Wagen beschafft. Die Reise geht weiter über »Como«, den »Gardasee«, via »Bozen und über die Alpen« und über den »Brennerpass« nach »Österreich« und von dort über »Innsbruck« und »Landeck« den »Arlberg« bis wieder zur »Schweizer Grenze«. Dabei hinterlassen die Flüchtlinge auch Spuren: »Es ist uns also gar nichts passiert, denn die Götter waren uns gut gestimmt. [...] Zum Dank hinterliessen wir überall eine Flagge von Troja.« Wieder gibt es Probleme mit dem Schweizer Zoll, vor allem, weil die Flüchtlinge viel zu viele Sachen dabei haben: »Also mussten wir ein paar schwere Gegenstände von Bord werfen.« Weiter geht's: »Dann brachten wir unser Schiff auf den Rhein und fuhren bis nach Chur.« Von da an war es einfach: »Von Chur aus mussten wir nur noch den Zürichsee finden.«<sup>106</sup> Von hier an wird alles ein wenig konkreter:

»*Kassandra*: Wir fuhren bis Walenstadt. Dann segelten wir über den Walensee und dann weiter auf der Linth.

*Briseis*: Einige von uns wanderten und ritten der Strasse entlang, und die Leute, die wir angetroffen haben, um nach dem Weg zu fragen, haben uns geholfen.

*Christo*: Ein paar von uns haben sich aber auch verirrt, und sie kamen nach Luzern. Dort wollten sie uns aber nicht, also gingen wir weiter nach Zürich. Aber die wollten uns auch nicht.

*Primhat*: Nur im Hauptbahnhof haben wir ein paar Kumpels besucht. Dann gingen wir weiter und kamen irgendwie nach Rütli.

**105** | SR-Nr. 13: Troja lebt! Oder: Das neue Rütli. S. 27.

**106** | SR-Nr. 13: Troja lebt! Oder: Das neue Rütli. S. 29-36.

*Aeneas:* Wir anderen fuhren mit dem Schiff weiter, und irgendwann kamen wir auf den Zürichsee. Dann fuhren wir nach Rapperswil, und von dort war es nicht so mehr weit.

*Briseis:* Als wir in Rüti ankamen, haben wir unsere Zelte aufgeschlagen und alle waren zufrieden und glücklich.

*Troydi:* Wir stiegen aus und, und alle hatten ein grosses Lächeln, weil wir endlich fertig waren mit der Reise.«<sup>107</sup>

Die ganze Reise von Troja bis Rüti spielt sich auf lockeren sieben Seiten ab. Hier wird schnell gereist, die Ortswechsel machen keinerlei Probleme. Die vielen Ortswechsel und Reisen zeugen einerseits von realer Ortskenntnis (z.B. Bosnien), andererseits aber auch von der Kenntnis filmischer Erzählweisen, welche die Jugendlichen mitbringen und die es ihnen erlauben, so unbekümmert gedanklich – und erzählerisch – von einem Ort zum anderen zu springen. Die einzige Schwierigkeit, die in dieser Textpassage herauszuspüren ist, ist das Problem, auch das Schiff überallhin mitzunehmen. Ansonsten hält man sich nie lange an einem Ort auf und wie sich zeigt, ist die Reise auch nur ein eher unwichtiger Teil der Geschichte, denn eigentlich geht es darum, wie sich die Neuankömmlinge in Rüti einleben und wie sie Rüti aufbauen und gestalten. Und so kann man diese Reisepassage in ihrer Beiläufigkeit als eine »sukzessive Raffung«<sup>108</sup> verstehen, also als eine reine Aneinanderreihung von Begebenheiten. Dabei findet diese in »Troja lebt! Oder: Das neue Rüti« auf eine Art und Weise statt, wie sie eigentlich für den Film typisch ist, da die Voraussetzungen des Erzählens im Film sich grundlegend von der Prosaerzählung unterscheiden: »Der Film besteht aus einer Kette szenischer Einheiten, die durch unterschiedlich starke Zeitsprünge getrennt sind.«<sup>109</sup> Entsprechend wird bei einer Raffung – bei der »erzählerisch unwichtige Zeitspannen [...] übergan-

**107** | SR-Nr. 13: Troja lebt! Oder: Das neue Rüti. S. 36-37.

**108** | Unter »sukzessiver Raffung« als Technik der Zeitraffung in der Literatur versteht man: »Sukzessive (= schrittweise erfolgende) Raffung: Sie rafft durch Aufzählung von Begebenheiten in Richtung der erzählten Zeit (alle Ereignisse neben diesen ausgewählten Begebenheiten werden ausgespart).« Basiswissen Literaturwissenschaft. Ein Skript der Fachrichtung 4.1 Germanistik der Universität des Saarlandes. S. 50. [http://www.uni-saarland.de/fileadmin/user\\_upload/Fachrichtungen/fr41\\_Germanistik/pdfs/info/Info\\_Basiswissen\\_LitWiss.pdf](http://www.uni-saarland.de/fileadmin/user_upload/Fachrichtungen/fr41_Germanistik/pdfs/info/Info_Basiswissen_LitWiss.pdf) (abgerufen: 2. Februar 2015).

**109** | Steffen Peuckert (2004/05): Das Problem des zeitlichen Anschlusses in Prosa und Film am Beispiel von Volker Brauns »Unvollendete Geschichte« und der Verfilmung »Der Verdacht«. Unveröffentlichte Seminararbeit Universität Leipzig, Institut für Germanistik S. 8. Online unter: <http://steffenpeuckert.de/download/literatur+film.pdf> (abgerufen: 2. Februar 2015).

gen werden«<sup>110</sup> – im Film eine Szene rasch an die nächste gereiht. Genau dieses Prinzip wird hier verfolgt. Als Vorlage für diese Textpassage dienen nicht geraffte Formen schriftlicher Erzählung, sondern filmische Aneinanderreihung im Sinne einer Beschleunigung des Erzähltempos, die einer Technik der schnellen Schnitte entspricht.

Allerdings geht es nicht allein um eine Beschleunigung des Erzähltempos, hier wird auch tatsächlich kreuz und quer durch die Zeit geistert – von 1200 vor Christus bis ins heutige Rüti. Und diese Zeitreise ist keineswegs linear, sondern sie ist so sprunghaft, wie die Figuren hybrid sind. Die Wechsel erfolgen sogar derart rasch und unbekümmert, dass man kaum von Sprüngen oder Wechseln zwischen verschiedenen historischen Zeitebenen sprechen kann. Alles ist zu jedem Zeitpunkt gleichzeitig präsent: Das alte Troja – in seiner Hollywoodversion –, vergangene Ferienerinnerungen, welche manche SR-Schreibenden wohl in gewisse Orte eingebracht haben, an denen die Flüchtlinge im Text Station machen, und vor allem das Heute, so wie es den Jugendlichen vertraut erscheint. Diese Heute drückt in allen Szenen, die eigentlich irgendwann in der Vergangenheit spielen, durch und ist so dominierend, dass das Spiel von Nähe und Distanz hier zu einem Spiel wird, mittels dessen die Lebenswelt der Jugendlichen mit historisch bedeutsamen Elementen aufgeladen wird. Das historische Verständnis der Jugendlichen stammt eindeutig aus Filmen wie »Troja« oder auch gewissen Fantasyfilmen oder Computerspielen, in welchen es von Königen und Königinnen oder sonstigen eindrücklichen Heldinnen nur so wimmelt und wo eine Art höfische Prachtentfaltung eine große Rolle spielt. Dies alles lässt sich gut erkennen in einer kurzen Passage, in welcher Prinz Paris und Prinzessin Helena ihre Schiffskabinen beschreiben:

»Paris: In meiner Kabine hat es 10 Frauen, die für mich tanzen. Dann hat es ein Bett, das 3 m breit ist. Es hat ein paar Wein- und Bierfässer und einen Whirlpool mit Sauna und Fitnessraum. Natürlich hat es in meiner Kabine eine Playstation 3 und einen HD-Ready-Fernseher. Ausserdem hat es eine Kosmetik-Ecke, und ich habe einen Diener, der mich bedient. Meine Prinzenkrone liegt in der Ecke auf einem Kissen. Sie hat 20 Diamanten drauf und ist aus 24 Karat Gold. Auch die Spiegel sind aus Gold, und auch meine Tür ist aus Gold. Ausserdem gibt es ein grosses Bild von mir, das ist auch aus Gold. Neben diesem Bild von mir gibt es noch ein Bild von der Brücke von Mostar. Meine Kleider sind modern: Nike-Schuhe, Jeans, ein kurzes T-Shirt, eine goldene Rolex, ein Goldring, eine grosse Kette. Ausserdem habe ich einen Pitbull. Er heisst Feuerball.«<sup>111</sup>

»Helena: Wir Prinzessinnen haben ein extra grosses Zimmer mit 2 grossen goldenen Betten, 2 Spiegeln mit Gold und Glitzersteinchen umrahmt. Dann gibt es 2 Stühle, sehr

**110** | Eberhard Lämmert (1980) [1955]: Bauformen des Erzählens. S. 83.

**111** | SR-Nr. 13: Troja lebt! Oder: Das neue Rüti. S. 21.

schön gepolstert, ein kleines Fenster und 2 grosse Fenster mit einem kleinen Balkon. Unsere Vorhänge sind weiss, durchsichtig. Unter dem goldenen Spiegel hat es einen Tisch mit einer Schublade. In der Schublade hat es Schminkzeug. Es hat auch wunderschöne Ketten, Ohrringe und Haarschmuck. Neben dem Tisch steht ein grosser Kasten mit 50 schönen Kleidern drin. Am Boden liegt ein roter Teppich, der sich bei der Türe trennt und in 2 Richtungen zu unseren Betten führt. An der Wand hat es Bilder von Primat, dem König von Troja, dann von Paris und vom verstorbenen Hector. Am Boden und auf den Möbeln stehen Figuren von Göttern.«<sup>112</sup>

## 6.4 DAS SPIEL MIT DISTANZ III: ELEMENTE DES PHANTASTISCHEN

Die letzten Auszüge aus »Troja lebt! Oder: Das neue Rüti« haben gezeigt, wie spielerisch die jugendlichen SR-Schreibenden in ihren Texten nicht nur mit Bewegungen in Zeit und Raum umgehen, sondern auch, wie lustvoll sie jede erdenkliche Grenze überschreiten, die zwischen Genres oder gar Gattungen in der akademischen Auseinandersetzung mit Literatur und Film, aber auch mit Computerspielen aufgebaut wird. Wenn Hans-Heino Ewers in seinem »Versuch einer Gattungsdifferenzierung« über die Fantasyliteratur sagt: »Fantasy ist eine literarische Mischform, ein hybrides Genre auch in der Weise, dass in ihr Charaktere aus unterschiedlichen historischen Epochen nebeneinander gestellt, auf ein und derselben Handlungsebene angesiedelt werden«<sup>113</sup>, dann kann man diese Definition für eine ganze Reihe von SR-Texten noch über die Charaktere oder historischen Epochen hinaus ausdehnen und als Mischform bezeichnen, durchaus auch als hybrides Genre, das sich dadurch auszeichnet, dass darin Charaktere aufeinandertreffen, die ebenso inspiriert sind von lebensweltlichen Realitäten wie von fiktionalen filmischen Welten, von Computerspielen wie von lebenden Vorbildern aus dem Sport-, Musik-, Mode- oder Filmbusiness. Und wenn Ewers fortfährt: »In jedem Fall steckt die Fantasy, was ihr Figurenarsenal, teilweise auch die Konstruktion einzelner Figuren angeht, voller Anachronismen, was in nicht geringem Maße ihren Reiz ausmachen dürfte«<sup>114</sup>, dann gilt dies wiederum für viele SR-Texte in gesteigertem Maße, da darin erkennbar Anachronismen keineswegs als rein konstruiert, sondern als in gewissem Sinne authentisch angesehen werden müssen – nämlich in der Art und Weise, wie die SR-Schreibenden darin Elemente aus verschiedenen Berei-

**112** | SR-Nr. 13: Troja lebt! Oder: Das neue Rüti. S. 18.

**113** | Hans-Heino Ewers (2011): Fantasy – Heldendichtung unserer Zeit: Versuch einer Gattungsdifferenzierung. In: Zeitschrift für Fantastikforschung 1 (2011). S. 5-23. Hier: S. 12.

**114** | Ewers (2011): S. 12-13.

chen ihrer Lebenswelt – dazu gehört auch ihr recht umfangreiches, aber wenig strukturiertes Wissen, das von ihrem Umgang mit Medien stammt – zusammenführen und damit das weiter oben beschriebene Spiel um Nähe und Distanz in Gang setzen.

### 6.4.1 Fantasyelemente

Nun gibt es natürlich auch SR-Texte, die durchaus versuchen, nach den Regeln eines bestimmten Fantasygenres<sup>115</sup> zu erzählen, namentlich eine Zombiengeschichte sowie zwei Geschichten, die man als Alienfantasy bezeichnen könnte, also Geschichten, in welchen Außerirdische vorkommen. Ich möchte in diesem Zusammenhang solche Geschichten, in welchen es um außerirdische Gegenwelten geht, die mit einer Welt, wie wir sie kennen, zusammentreffen, grundsätzlich zur Fantasy zählen, und das Genre der Sciencefiction hier gar nicht erst diskutieren. Das hat auch damit zu tun, dass ich diese Geschichten um Außerirdische ja vor allem als Elemente des für SR-Texte typischen intermedialen *style* beschreibe und nicht in ihrer Funktion als literarisches oder filmisches Genre.

In »Kin-Hou und die Rettung der Erde« (Schreibcoach: Suzanne Zahnd) sieht Francesco, ein junger Mann, der eine Kochlehre macht, abends ein seltsames Licht im Wald, doch als er dies der Polizei meldet, wird er nur ausgelacht. Also macht er sich, ausgerüstet mit einem Fotoapparat, auf den Weg in den Wald, um das Licht zu fotografieren. Statt dessen macht er eine seltsame Entdeckung:

»Es war bewölkt und etwas neblig. Das Licht war deshalb milchig, aber immer noch sehr farbig. Darin bewegte sich etwas. Francesco hatte ein wenig Angst. Aber er nahm allen Mut zusammen und ging weiter. Da war ein Wesen. Als es Francesco sah, versteckte es sich schnell hinter einem Baum. Francesco ging um den Baum herum und sah dort das seltsamste Wesen, das er je gesehen hatte am Boden kauern. Es zitterte und hatte Angst.

Das Wesen hatte den Körper einer jungen Frau. Sie war schlank und etwa 1.77 m gross. Aber ihr Kopf! Er hatte die Form eines Tropfens und war aus Plastik, Metall und Glas. Die Augen glänzten schwarz und bewegungslos. Dennoch konnte man in dem starren Gesicht Gefühle erkennen.«<sup>116</sup>

**115** | Ich möchte hier keine weitere Differenzierung zu den Begriffen Gattung und Genre einführen, da es sich bei SR-Texten, obwohl sie den Begriff Roman in der Bezeichnung haben, grundsätzlich nicht um Texte handelt, die einem literarischen Gattungsschema entsprechen. Der Begriff des Genres, wie er in der Filmwissenschaft verwendet wird, erscheint mir hier sehr viel sinnvoller, da die Vorbilder fiktionaler Narration, welche die SR-Schreibenden im Kopf haben, mehrheitlich aus filmischen Genres stammen.

**116** | SR-Nr. 63: Kin-Hou und die Rettung der Erde. S. 11.

Das seltsame Wesen stellt sich Francesco auch ganz artig vor:

»Kin-Hou machte ein paar merkwürdig abgehackte Bewegungen und sagte mit einer Automaten-Stimme:

Name: Kin-Hou

Familie: Wooki-Clan

Alter: 152 Lichtjahre

Eigenschaften: liebenswürdig, ausgeprägter Beschützerinstinkt, Kampfmaschine, heilende Fähigkeiten, ausserordentliche Intelligenz.

Sprachen: Allsprachig.«<sup>117</sup>

Und schließlich lässt es Francesco gleich auch wissen, warum es sich überhaupt hier auf der Erde befindet – um sich dann vor den Augen von Francesco zu verwandeln:

»Dann drehte sich ihr spitzer Kopf einmal rund herum und sie sprach wieder mit menschlicher Stimme: ›Ich bin hier, um die Erde vor einer grossen Katastrophe zu bewahren. Aber leider gingen ein paar Sachen in die Hosen. Ich habe eine Bruchlandung hier im Wald gemacht. Die Erde spritzte meterhoch in die Luft und mein Raumschiff ist jetzt unterirdisch. Ein Untererdbboot quasi. Das Wandlungsmodul der Maschine war kaputt und jetzt ist da gar nichts mehr zu machen.‹

Francesco stand mit offenem Mund da und hauchte nur: ›Krass.‹

›Vor welcher Katastrophe wolltest du uns denn beschützen?‹ fragte Francesco.

›Ich wollte euch vor dem Bösen beschützen‹ sagte sie jetzt mit normaler menschlicher Stimme. Sie drehte den Kopf nochmals einmal rund herum und dann passierte etwas Seltsames. Ihr Kopf wurde weich und verformte sich zu einem normalen menschlichen Gesicht. Zwar hatte sie immer noch diese tiefschwarzen Augen, aber der Rest sah aus wie das Gesicht eines hübschen Mädchens.«<sup>118</sup>

Hier wird zweifellos einiges an Genrewissen eingesetzt, und zwar vermutlich als eine Mischung aus Elementen verschiedener Filme oder Serien, in denen Außerirdische, sogenannte Aliens, vorkommen. Man könnte nun versuchen, diese Vorbilder zu identifizieren. Da das Genrewissen der SR-Schreibenden aber in der Regel wenig strukturiert ist und vermischt auftritt, erscheint mir das im Rahmen meiner Arbeit, in der es an dieser Stelle um Beispiele für die intermediale Erzählweise in SR-Texten geht, nicht nötig. Es ist gut erkennbar, dass die Jugendlichen hier Genrewissen im Sinne einer intermedialen Erzählweise einsetzen.

---

**117** | SR-Nr. 63: Kin-Hou und die Rettung der Erde. S. 12.

**118** | SR-Nr. 63: Kin-Hou und die Rettung der Erde. S. 12.

Damit komme ich zurück zu »Kin-Hou und die Rettung der Erde«. Nachdem die Bekanntschaft mit der Außerirdischen Kin-Hou gemacht wurde, liegt der nächste Schritt quasi auf der Hand: Das Raumschiff muss inspiziert werden. Denn natürlich ist es für eine Leserschaft spannend zu erfahren, wie dieses von innen aussieht. Und es lässt sich leicht erkennen, dass die Beschreibung von technischen Details auch den SR-Schreibenden Spaß gemacht hat:

»Das Raumschiff verfügte über Verteidigungssysteme, Kommunikationssysteme, Kecker, eine kleine Küche, eine Zentrale, ein Schlafzimmer, eine Reparaturwerkstatt, ein Kino und einen Kontrollraum.

Francesco fiel auf, dass es weder ein Bad noch ein WC gab. War Kin-Hou selbstreinigend? In der Reparaturwerkstatt lagen viele Teile, Chips und Kabel herum. Kin-Hou sagte: ›Ich bastle gerne mal am Raumschiff herum und versuche, es schneller zu machen. Aber jetzt gerade versuche ich nur, das Schiff wieder zu reparieren. Der Aufprall auf der Erde hat vieles kaputt gemacht und mir fehlen Ersatzteile. Da muss ich improvisieren.‹ Francesco kam nicht mehr aus dem Staunen heraus.«<sup>119</sup>

Es gibt in diesem SR-Text noch eine weitere Figur, nämlich Noemi, ein durch und durch irdisches Mädchen, das noch zur Schule geht. Als Francesco sie in der Pizzeria, in der er arbeitet, zum ersten Mal sieht, ist er wie vom Blitz getroffen: »Er stand da wie ein Stein und glotzte Noemi an.«<sup>120</sup>

Die beiden treffen sich wieder, im BIZ, dem Berufsinformations-Zentrum<sup>121</sup>, wo Noemi sich informieren will, da sie nicht weiß, welchen Beruf sie nach der Schule lernen soll. Francesco ist auch im BIZ, denn er hat in der Zwischenzeit wegen mehrerer Intrigen eines Kollegen seine Lehrstelle verloren, und so nimmt eine ganz irdische Liebesgeschichte ihren Anfang:

»Wieder lächelten sie sich an und wussten beide nicht mehr was sagen. Langsam bekamen sie einen Krampf im Mundwinkel und es wurde peinlich. Schliesslich fragte Francesco ganz schüchtern, ob sie nächsten Mittwoch etwas vorhätte. Dabei wurde er ganz rot. Noemi wurde sofort angesteckt, brachte kein Wort heraus und verfärbte sich dunkelrot. Schliesslich nickte sie etwas zu heftig. Sie wollte sich eben umdrehen und wieder davonrennen, als Francesco nach ihrer Hand fasste und sie zurückhielt. ›Ich brauche noch deine Handynummer, sonst finden wir uns womöglich nicht ...‹ Noe-

**119** | SR-Nr. 63: Kin-Hou und die Rettung der Erde. S. 13.

**120** | SR-Nr. 63: Kin-Hou und die Rettung der Erde. S. 16.

**121** | So heißen Institutionen der Berufsberatung in der Schweiz, die in einer Art öffentlich zugänglichen Infothek »Informationen über Berufe, Aus- und Weiterbildungen« anbieten. Vgl. <http://www.berufsberatung.ch/dyn/1462.aspx> (abgerufen: 2. Februar 2015).

mi lachte: »Wie dumm von mir.« Sie tauschten schnell ihre Nummern und Noemi rannte voller Freude hinaus.«<sup>122</sup>

Derweil hat die Außerirdische Kin-Hou ganz andere Probleme: Sie muss einen »Felizium Phasenunterbrecher« besorgen und bittet Francesco um Hilfe. Doch dieser kann ihr auch nicht helfen: »Oh Mann, Kin-Hou, ich weiss nicht einmal, was das ist!«<sup>123</sup>

Und nun passiert, was passieren muss: Francesco erzählt Noemi von Kin-Hou und dem Raumschiff, gemeinsam stapfen sie durch den Wald an die Stelle, wo das Raumschiff gelandet war: Aber es ist weg. Für Noemi ist die Sache klar: »Aber Noemi wollte nicht auf ihn hören. Sie wusste, dass es keine Raumschiffe und Ausserirdische gab. Schliesslich riss sie sich von Francesco los und lief einfach weg, ohne etwas zu sagen.«<sup>124</sup>

Doch dann lernt Noemi Kin-Hou kennen – und nun könnte alles gut werden, wenn nicht in diesem Moment weitere Aliens auf der Erde gelandet wären. Die Begegnung mit ihnen ist alles andere als angenehm:

»Und schon waren Kin Hou, Noemi und Francesco von 10 Aliens umzingelt. Sie sahen aus wie blaue Teufel, die einen finsternen Schleier besitzen. Wenn man sie nur ansah, wurde man schrecklich nervös. Sie waren mindestens 2 Meter gross, davon waren über ein Meter nur dünne, sehnige Beine, die in ekelerregenden Füßen endeten. Die Füsse waren schmutzig und ganz schleimig und rund herum flogen hunderte und tausende von kleinen, mückenartigen Tieren. Ihr Oberkörper war fett und formlos. Die Haut war grünblau und ganz durchsichtig. Daher konnte man alles, was in ihnen drinnen [war,] sehen, die dunkelgrünen Knochen, das Blut, die Organe – sehr unappetitlich, das Ganze. Zuerst thronte ein viel zu kleiner Kopf mit vielen, sehr langen Haaren, die sich bewegten wie Schlangen. An den Haarspitzen hatte es kleine Widerhaken. Die Form des Kopfes und des Gesichts war sehr ähnlich wie bei Kin Hou, länglich und etwas spitz, aber bei den Mikalaniern war er nicht halb so hübsch. Im Gegenteil: ihr Gesicht war so hässlich! Ihre Nasen bestanden nur aus zwei Schlitzern und sie hatten Glubschaugen wie Kristallkugeln. Man konnte kein Leben in ihnen erkennen, sie waren so pechschwarz. Aus ihren Mündern stachen spitze Zähne, scharf wie Dolche hervor und der Speichel troff ihnen nur so am Kinn herunter. Viele von ihnen hatten Klauen, statt Hände.«<sup>125</sup>

Natürlich weiß Kin-Hou genau, um wen es sich bei den wirklich angsteinflößenden Gestalten handelt:

**122** | SR-Nr. 63: Kin-Hou und die Rettung der Erde. S. 23.

**123** | SR-Nr. 63: Kin-Hou und die Rettung der Erde. S. 26-27.

**124** | SR-Nr. 63: Kin-Hou und die Rettung der Erde. S. 31.

**125** | SR-Nr. 63: Kin-Hou und die Rettung der Erde. S. 39-40.

»Mikalanier. Gewalttätig. Sie sind lebensmüde und kennen kein Mitleid. Sie pflanzen sich durch andere Lebewesen fort, deshalb jagen sie überall im All nach Trägern für ihre Kinder. Sie spritzen ihnen mit den Stacheln ihrer Haare Gift und nach 4 Stunden kommt das Kind heraus und frisst seinen Träger. Sie fressen sich auch gegenseitig. Es gibt viele Machtkämpfe, bei denen sie sich oft die Hände abschlagen. Es wachsen ihnen Klauen nach. Bei solchen Kämpfen kommt es oft vor, dass jemand getötet wird. Die Leiche wird dann sofort aufgefressen. König Mika, das Oberhaupt der Mikalanier ist sehr schlau. Er hat einen IQ von über 300 und ist klüger als ein Zukunfts PC. Er bezeichnet sich als ›King des Universums‹. Je mehr Untertanen er hat, desto grösser wird seine Macht. Niemand kann ihn bezwingen. Ausser ...‹ Kin-Hou stockte plötzlich, doch dann fasste sie sich und sagte sie mit ihrer Menschenstimme: ›Die einzige, die ihn zerstören kann, ist Kin-Hou, seine eigene Tochter.«<sup>126</sup>

In der Beschreibung von Francesco, der Noemi erklären muss, was passiert ist, da sie in Ohnmacht gefallen war, klingt das so: »Wir sind von Ausserirdischen gefangen genommen worden. Sie sehen schrecklicher aus als der schlimmste Ork in ›Der Herr der Ringe‹.«<sup>127</sup>

Und selbstverständlich kommt es am Ende zu einem richtig wilden Kampf, denn schließlich geht es nicht nur darum, Francesco und Noemi aus den Klauen der bösen Außerirdischen zu befreien, sondern auch darum, die Erde zu retten. Hier ein längerer Ausschnitt aus dem minuziös beschriebenen Kampf:

»Plötzlich prallte etwas gegen die Wand und zerschellte in tausend Stücke, die herumflogen. Noemi wich noch gerade rechtzeitig dem pfeilartigen Ding aus und die beiden Verliebten sahen sich in die Augen. Sie wussten nicht, dass es das letzte Mal sein würde. Es war Kin Hou, die wie eine Kanonenkugel von der Wand abprallte und auf König Mika zuschoss und ihn von Francesco wegriss. Sie stiess ihn um und kratzte quer über sein Gesicht. Es blutete und dann ging Mika auf Kin-Hou los. Sie schlugen und kratzten sich. Beide bluteten im Gesicht und an den Armen. Alle schauten zu und waren wie erstarrt. Kin Hou war wild entschlossen, den Kampf zu gewinnen. Sie war erschöpft, aber sie gab alles. Sie sprang Mika an und biss ihn. Kin-Hou stürzte sich auf King Mika und sie Kratzten sich wie die verrückten. Der King wollte unbedingt Gewinnen doch Kin-Hou kratzte ihm die Augen aus. Eine Hürde war bestiegen doch der Rest vom Kampf kam erst noch. Also der King kann also nichts mehr sehen das ist die Gelegenheit ihm den entscheidenden Treffer zu landen. Aber der King ist ein sehr erfahrener Mann.

Plötzlich begann es in Noemis Bauch zu Brodeln. Es sah aus als wäre etwas in ihr drin. Francesco wollte Kin Hou gerade zu Hilfe eilen, als Noemi laut anfang zu schreien:

**126** | SR-Nr. 63: Kin-Hou und die Rettung der Erde. S. 40.

**127** | SR-Nr. 63: Kin-Hou und die Rettung der Erde. S. 42.



Dieser SR-Text ist insofern eine gewisse Ausnahme, als er sich nicht nur durch seine überdurchschnittliche Länge auszeichnet (knapp 60 Seiten), sondern auch linear erzählt ist. Es handelt sich um eine klassische auktoriale Erzählsituation und dazu wird noch konsequent im Erzähltempus der Vergangenheit, im Präteritum, erzählt. Zudem wird hier explizites Genrewissen in einem konsequent verfolgten Plot zur Anwendung gebracht. Allerdings ist an den Beschreibungen der Raumschiffe, der Aliens sowie der Kampfszene klar erkennbar, dass die Vorbilder nicht aus der Literatur, sondern aus anderen Erzählmedien stammen: aus Film und/oder Serie. Entsprechend ließe sich die Geschichte von »Kin-Hou und die Rettung der Erde« mit ihrem geradezu perfekten Filmplot wohl tatsächlich ohne größere Probleme in ein Drehbuch umarbeiten.

Auch in »Von einem anderen Planeten« (Schreibcoach: Milena Moser) stehen Außerirdische im Zentrum der Handlung. In dieser Geschichte geht es allerdings im Hinblick auf Plot und Figurenführung etwas turbulenter zu als in »Kin-Hou und die Rettung der Erde«. Dies wird schon am umfangreichen Figurenarsenal deutlich, das zu Beginn der Geschichte vorgestellt wird – dieses wurde bereits in Kapitel 3,4 zitiert, als es um die Funktion der Fiktion beim Schreiben von SR-Texten ging. Kurz zur Erinnerung: Es gibt zwölf handelnde Figuren auf der Erde – nämlich in Basel – und sechs Figuren auf dem Planeten Pluto, darunter Namen wie Cana, Gourcuff und Sam Marley sowie Spongekopf oder Sarack Obama, der Präsident des Planeten Pluto. Bei diesen Namen handelt es sich um Anspielungen auf Prominente, die nicht nur von den Jugendlichen problemlos verstanden werden, nämlich um folgende real existierende Personen oder Trickfilmfiguren: den amerikanischen Präsident Barack Obama, den albanischen Fußballspieler Lorik Cana, den französischen Fußballspieler Yoann Gourcuff, den Musiker Bob Marley sowie die Titelfigur aus der Animationsserie »Spongebob«. Man kann annehmen, dass sich auch in den restlichen Namen noch eine Reihe von Anspielungen verstecken – etwa auf Freunde und Bekannte der SR-Schreibenden.

Bei dieser Geschichte ist es fast unmöglich, die Handlung in nur wenigen Sätzen zusammenzufassen, denn jede Figur hat hier verschiedene, für die Handlung aber entscheidende Funktionen: Es gibt Pflegerinnen, eine Polizistin, mehrere Fußballstars, einen Militärpiloten, einen Millionär sowie eine Ärztin, die gleichzeitig auch Superheldin ist – was aber zu Beginn noch geheim gehalten werden muss.

Alles beginnt mit Problemen auf dem Planeten Pluto. Präsident Obama, der lange geschwiegen hat, fasst die Situation in einer Medienkonferenz für sein Volk kurz zusammenfasst:

»Er erklärt: ›Wir haben ein Problem mit unserem Planten, deshalb gleiten wir aus der Umlaufbahn und fliegen auf die Erde zu. Die Elemente im Zentrum des Planeten zerstören sich gegenseitig und darum wird der Pluto in sich zusammenfallen. Doch keine

Angst, unser mutiger Pilot Yuri hat Hilfe auf der Erde geholt und wir werden gerettet. Das Volk jubelt dem Präsidenten zu. »Auf der Erde bekommen wir ein eigenes Land. Wir werden unseren eigenen Staat gründen. Doch wer will, kann sich auch unter die Erdlinge mischen.«<sup>130</sup>

So einfach wie Präsident Barack Obama sich diese Rettung und die Integration auf der Erde vorstellt, kann es natürlich nicht sein. Tatsächlich ist man zu diesem Zeitpunkt auch auf der Erde auf das Problem der Plutonier aufmerksam geworden, ist doch die Erde direkt davon betroffen, wie eine Zeitungsmeldung – auf der Erde – zeigt:

»Zeitungsartikel Nummer 1:

#### STÜRZT DER PLUTO AUF DIE ERDE?

Diese Frage stellen sich zurzeit viele Menschen auf der Welt. Alle sind vor Angst entsetzt und bangen um ihr Hab und Gut und um ihr eigenes Leben. Diese Angst ist berechtigt, aber man sollte dennoch nicht in Panik verfallen. Die Polizei stellt folgende Schutzräume zur Verfügung: Spital Lausanne, Gotthardtunnel, St. Bernhard und sämtliche Tunnel der Schweiz. Weitere Schutzräume findet man unter [www.Plutoabsturz.ch](http://www.Plutoabsturz.ch)<sup>131</sup>

Zunächst einmal muss also die Erde gerettet werden, sonst können hier auch die Plutonier kein neues Leben beginnen. Für die Rettung der Erde werden neben dem Piloten Dominik noch die Fußballspieler Cana und Gourcuff benötigt und natürlich die Superheldin Sahara. Gemeinsam besteigen sie ein Raumschiff und nähern sich dem gefährlichen Planeten. Alles erscheint recht einfach: Während die Superheldin Sahara den widerspenstigen Pluto festhält, werden so viele Plutonier wie nur möglich ins Raumschiff geladen. Anschließend macht Sahara zusammen mit den beiden Fußballstars »einen Auskick«. Das heißt: Während sie sich vorstellen, »der Pluto sei ein Ball«, ein Fußball, treten sie ihn so heftig, dass der Planet »wieder in Richtung All«<sup>132</sup> rast.

Doch mit der Rettung der Erde und der Plutonier entstehen ganz neue Probleme. So sind einige der Plutonier auf der Erde gar nicht lebensfähig: »Bei einer Untersuchung stellt sich heraus, dass die beiden Patienten vom Pluto keine Lungen haben und deshalb nicht atmen können.« Doch sie können gerettet werden, wovon wieder in der Zeitung berichtet wird:

**130** | SR-Nr. 41: Von einem anderen Planeten. S. 13.

**131** | SR-Nr. 41: Von einem anderen Planeten. S. 14.

**132** | SR-Nr. 41: Von einem anderen Planeten. S. 21.

»Zeitungsartikel Nummer 3:

#### PLUTOBEWOHNER GERETTET!

Nachdem zwei Menschen in Bern tödlich verunglückten, wurden ihre Lungen zwei vom Pluto geretteten Wesen eingesetzt. Die Operation lief wie gewünscht, sie können nun atmen und leben wie Erdbewohner. Die restlichen Plutobewohner ziehen jetzt auf eine Insel im Mittelmeer, die Sir Nicola ihnen gekauft hat. Einer der Plutobewohner hat eine merkwürdige Erfindung gemacht, den sogenannten Sprachkaugummi. Wenn die Plutobewohner ihn im Mund haben, können sie mit uns kommunizieren. Ohne ihn geht gar nichts. Mehr darüber und allgemein über den Pluto unter [www.pluto-info.ch](http://www.pluto-info.ch)«<sup>133</sup>

Die Eingliederung der Plutonier auf der Erde gestaltet sich nicht ohne Hindernisse. Es kommt zu Missverständnissen und Meinungsverschiedenheiten – und am Ende steht fest: »Die Plutonier, die auf der Erde bleiben, müssen einen Intelligenztest machen, einen sogenannten IQ-Test. Anfangs sind die Plutobewohner nicht ganz einverstanden, aber dann machen sie ihn doch.«<sup>134</sup>

Was also als aufregende Geschichte um die Rettung der Erde und um die Rettung von bedrohten Außerirdischen begann, entpuppt sich spätestens an dieser Stelle als eine Parabel auf aktuelle Fragen rund um die Integration von Ausländerinnen/Ausländern bzw. Fremden bzw. von »Menschen mit Migrationshintergrund«. In »Von einem anderen Planeten« zeitigen die verordneten IQ-Tests ein überraschendes Ergebnis, zeigen sie doch, »dass alle Plutonier sehr intelligent sind, im Durchschnitt sogar intelligenter als die Erdlinge!«<sup>135</sup>

Damit nicht genug. Der letzte Absatz der Geschichte beweist, dass es darin nicht einfach nur um Aliens, um Außerirdische, um Raumschiffe und Bedrohungen aus dem All geht, sondern auch um ganz normale Freundschafts-, Liebes- und Alltagsdinge:

»Drrring!! Der Wecker geht und die Arbeit ruft wieder. Die Plutobewohner gehören nun dazu. Es hat sich nichts verändert, ausser dass die Bevölkerung gewachsen ist. Der Alltag geht weiter wie vorher. Aufstehen, arbeiten, essen und wieder schlafen.

»Irgendwie wird uns dieses Erlebnis für immer bleiben und wir werden es nie mehr vergessen!«, denkt Louise.«<sup>136</sup>

Den vielen spielerisch eingesetzten intermedialen Bezügen zum Trotz handelt es sich bei »Von einem anderen Planeten« um eine ernsthafte Geschichte,

**133** | SR-Nr. 41: Von einem anderen Planeten. S. 29.

**134** | SR-Nr. 41: Von einem anderen Planeten. S. 55.

**135** | SR-Nr. 41: Von einem anderen Planeten. S. 55.

**136** | SR-Nr. 41: Von einem anderen Planeten. S. 57.

die sich mit einem sehr konkreten Problem beschäftigt. Dieser SR-Text bewegt sich durchaus innerhalb einer gewissen – nicht festgeschriebenen – Norm im Hinblick auf ein als »pädagogisch wertvoll« angesehenes kreatives Schreibprojekt in der Schule. Das hat vielleicht damit zu tun, dass die Klasse, mit der Milena Moser im Rahmen dieses SR-Projekts als Schreibcoach gearbeitet hat, aus dem beschaulichen Ort Oberdorf im Basler Waldenburger Tal kommt, also aus einem ländlichen Gebiet stammt, wo die Autorität von Schule und Lehrpersonen sich in der Regel – so die Erfahrungen einiger SR-Coaches, wie sie sich in den projektinternen Blogs finden lassen – weniger in Frage gestellt sieht als an sogenannten »sozialen Brennpunkten« in urbanen Gebieten. Auch in Milena Mosers Blogbeitrag zu ihrer Arbeit mit der Oberdorfer Klasse findet man dies thematisiert:

»Die Fahrt ins Baselland ist lang, aber lieblich, selbst im Regen. Ich komme schon gutgelaunt an. Zwei Mädchen stehen an der Kreuzung unter einem Schirm. Sie halten ein Schild hoch, auf dem mein Name steht, sie sollen mir helfen, das Schulhaus zu finden (mein Ruf eilt mir voraus). Am ersten Morgen fehlen zwei Schüler, die krank sind, eine dritte ist im Deutsch-Intensivunterricht und wird am Projekt nicht teilnehmen können. Diese Klasse – eine 7. – wirkt irgendwie sonniger, unbeschwerter, als ich es gewöhnt bin. Ich nehme an, das liegt an der intensiven Betreuung durch ihren super-engagierten Lehrer. Sie freuen sich auf das Schreiben, einige geben sogar an, gern zu schreiben. Das Ausfüllen des Fragebogens bestätigt: nur die wenigstens geben unter »was ich nicht mag« die Schule an. Bewundern tun sie kaum Berühmtheiten, sondern ihre Familie und Freunde. Provokationen wie »Hobby: Ficken und Blasen« gibt es diesmal gar keine.«<sup>137</sup>

Aus exakt einem der oben angesprochenen »sozialen Brennpunkte« stammt die Thuner Klasse, die mit Renata Burckhardt »Survival Trip Zombies sind shit« geschrieben hat. Entsprechend ist in den projektinternen Blogs von Renata Burckhardt nachzulesen, wie »schwierig« diese Klasse sei, mit der auch die Lehrpersonen selbst kaum zurechtkommen. Es gibt ständig disziplinarische Probleme, und Renata Burckhardt hat manchmal Mühe, sich verständlich zu machen, da immer alle gleichzeitig reden, was sie wie folgt beschreibt:

»Aber in der Klasse gibt es keinen zurückhaltenden, ruhigen oder schüchternen Schüler. Alle sind laut, extrovertiert, mit anderen teilweise heftigen Sachen beschäftigt oder schlicht sehr mitteilungsbedürftig. Was bedeutet: Sie können sich nicht konzentrieren, die Gruppendynamik nimmt sie alle gänzlich in Beschlag. Ausser X [Name des Schülers ersetzt – G. W.] vielleicht, der ist ganz woanders. Still. Traurig. Heute hat er sich irgendwann, ich hab's nicht gemerkt, aus dem Staub gemacht. Er habe im ersten Schulse-

**137** | Projektinterner Blogbeitrag, nicht öffentlich zugänglich, Abdruck vom Schreibcoach genehmigt.

mester fast die Hälfte der Schulzeit gefehlt. Ansonsten kann ich an gewissen Schülern körperlich rütteln, sogar dann reagieren sie nicht, weil sie es gar nicht merken. Es reicht, dass einer leise ›Dürüm, Dürüm‹ sagt und schon lachen alle. In der Pause dann aber stürmen immer einzelne auf mich zu, um mit mir zu diskutieren, was unbedingt noch in die Geschichte rein müsse und während sie mir das erzählen hüpfen sie vor mir auf und ab oder kreischen plötzlich.«<sup>138</sup>

Entsprechend, und darum ist der Vergleich mit »Von einem anderen Planeten« so interessant, geht es in der Geschichte der Thuner Klasse viel trashiger zu als in jener aus dem idyllischen Waldenburger Tal im Kanton Basel-Land. Beim Thuner SR-Text, das wird bereits aus dem Titel ersichtlich, handelt es sich um eine echte Zombiengeschichte, die sich am ebenfalls eher trashigen Genre der Zombiefilme orientiert. Auch in diesem SR-Text liest sich die Liste der Figuren wie ein Who's who der Medienwelt Jugendlicher: Angelina Jolie ist hier zu finden, Vin Diesel, Jonni Deep, Megan Fox und es gibt eine Tante Obama. Die restlichen Figuren haben nur Vornamen. Der Plot der Hauptgeschichte ist einfach, alles beginnt mit einem Fluch:

»Ein Mann war vor circa einem Jahr auf eine alte Hütte im Wald gestossen und entdeckte dort drin ein Buch. Er nahm das Buch in die Hand, ›Nicht aufmachen!‹ stand drauf. Er machte es auf und las den Fluch der Zombie-Apokalypse, die vor 1000 Jahren passiert war. Als der Mann davon las, wurde er zu einem Zombie, der Fluch der Zombie-Apokalypse hatte also wieder zugeschlagen. Der Fluch ist 1000 Jahre alt, aber er kann jederzeit geschehen. Der Mann infizierte seine Familie. Die Familie infizierte alle anderen. Alle wurden Zombies. So begann das Übel. Und Vin Diesel sorgte dafür, dass sich das Übel über die ganze Welt verbreitete.«<sup>139</sup>

Die Ausgangslage ist also verzweifelt (und ganz ähnlich wie in vielen Zombiefilmen). Praktisch die gesamte Menschheit hat sich in Zombies verwandelt, nur noch wenige Menschen sind übrig, darunter Angelina, ihr Mann John sowie Suzanne. Sie treffen sie in einem finsternen Wald bei Thun. Suzannes Ziel ist klar, sie träumt davon, ihren Sohn und ihren Exmann wiederzusehen und die Zombiapokalypse zu stoppen:

»Die blonden Haare und die blauen Augen erinnerten Suzanne wieder an ihren Sohn Taylor. Sie vermisste ihn sehr, genau wie ihren Ex-Mann Vin Diesel. Doch beide waren nun ein Teil dieser Zombiarmee, vielleicht waren sie auch tot. Doch etwas in ihrem Hinterkopf sagte ihr, dass beide noch lebten, als Zombies.

**138** | Projektinterner Blögeintrag nicht öffentlich zugänglich, Abdruck vom Schreibcoach genehmigt.

**139** | SR-Nr. 104: Survival Trip Zombies sind shit. S. 196.

Eigentlich war das auch der Grund, warum sie hier war. Sie hätte auch in Washington bleiben können und dort einen Unterschlupf finden. Aber sie wollte ein Heilmittel finden. Irgendetwas, das diese Apokalypse stoppen konnte. Sie wusste dank der Nachrichten im Fernseher, welche trotz des Krieges gesendet wurden, dass die Säure, welche diese Apokalypse ausgelöst hatte, in der Schweiz produziert wurde. Und dann musste man hier auch ein Gegenmittel finden.«<sup>140</sup>

Dafür ist Suzanne auch bereit, Zombies eiskalt abzuknallen.

»Achtung! Die laute Stimme von John liess Suzanne aus den Gedanken schrecken. Sofort griff sie zu ihrem Revolver und sah sich leicht panisch um. Der Zombie, welcher das Mädchen gebissen hatte, stand nun wenige Meter vor ihr und fletschte gefährlich mit den Zähnen. Sie hob den Revolver an, zielte und schoss dem Zombie durch den Kopf. Er kreischte leise auf, ehe er geräuschvoll zu Boden ging. Suzannes Atem ging leicht unregelmässig, während sie ihre Waffe im Gurt verschwinden liess. Noch nie war ein Zombie so nah an ihr dran gewesen, sie wäre verloren gewesen, wäre ihre Waffe nicht geladen gewesen.«<sup>141</sup>

Doch diese Zombieapokalypse bildet nur den Hauptstrang der Geschichte in diesem SR-Text, daneben gibt es Rap-Texte, Briefe an verstorbene Mütter, eine Geschichte aus dem Himmel, die alle auf sehr persönliche schmerzhaft Erfahrungen ihrer Verfasser/-innen schließen lassen. Sie werden im Sinne von Einschüben als Erinnerungen oder ergänzende Erläuterungen mit dem Hauptstrang der Geschichte verbunden. Und dann ist da noch die Sache mit Jonni Deep, der seit 500 Jahren als Vampir im Schloss Thun lebt – bis eine Art Postbote einen Brief für ihn abgibt:

»Alle standen peinlich herum und Jonni Deep und Megan Fox waren extrem hässig. Plötzlich kam jemand ins Schloss herein, es war ein Mann mit einer Tasche, er nahm einen Brief aus der Tasche und gab diesen Jonni Deep, der den Brief laut vorlas.

*»Mein Sohn, das wollte ich dir schon lange sagen, vor langer, langer Zeit, aber ich hatte Angst, dass du sauer wärst, aber ich will dir das jetzt sagen!!! Als du geboren bist, wurde ich von einem Vampir gebissen, deine Mutter hatte das herausgefunden, einen Tag später war sie einfach weg und hatte dich einfach mitgenommen. Ich war sehr traurig, aber jetzt weisst du, warum du auch ein Vampir bist und immer schon gewesen bist. Es gibt nur noch fünf von dieser Art Vampir: Paul Walker, Gabriel Oully, Wuillien Sopper, Lara Rot, Lisa Spash. Der Mann, der dir den Brief gegeben hat, ist Gabriel Oully. Er bleibt jetzt bei dir. Ich liebe dich!!! Dein Vater.«*

---

**140** | SR-Nr. 104: Survival Trip Zombies sind shit. S. 206.

**141** | SR-Nr. 104: Survival Trip Zombies sind shit. S. 202-203.

Als Jonni Deep den Brief zu Ende gelesen hatte, sagte zuerst mal niemand was. Dann weinte er plötzlich. Und alle konnten mit zuschauen, wie er sich veränderte. Er war plötzlich wieder ein Mensch.«<sup>142</sup>

Hinweise darauf, dass das Fantasygenre – in seiner Form als Film oder Serie – den jugendlichen SR-Schreibenden wirklich vertraut ist, findet man in einer ganzen Reihe von SR-Texten. Selten jedoch lassen sich die SR-Schreibenden darauf ein, explizite Genreangaben in ihrem SR-Text auch wirklich zu erfüllen. »Survival Trip Zombies sind shit« ist eines der wenigen Beispiele, in denen dies zumindest teilweise versucht wird. Ein weiteres Beispiel wäre noch die Vampirgeschichte »Rache im Supermarkt«<sup>143</sup>, deren Handlung im Klappentext in folgender Weise zusammengefasst wird:

»In diesem Roman geht es um Vampire. Und um Zwackstuhks. Das sind Ur-Vampire, die nur in Ausserirsien leben, wo sie sich von Blut, Kaffee und Chips ernähren. Manchmal aber sind Vampire und Zwackstuhks auch unter uns. Zum Beispiel in einem Supermarkt. Und dann kommt es zum Showdown um Mitternacht – bei dem es um ein Verbrechen geht, das lange zurück liegt.«<sup>144</sup>

## 6.4.2 Das Leben – ein Game?

Viele männliche SR-Schreibende haben nicht nur sehr viel Erfahrung mit Computerspielen, sie haben auch ein enormes Wissen und eine hohe Spielkompetenz. Im Alltag wird dieses Wissen für sie anwendbar, wenn sie sich mit *peers* über konkrete Spielerfahrungen, Spielvarianten oder auch sogenannte Cheats unterhalten, das sind ›gehackte‹ Gamevarianten, also Varianten eines Computerspiels, die von Hackerinnen/Hackern in ein Game implantiert wurden und die mit gewissen Codes (die man auf Internetseiten findet) aktiviert werden können. Dieses umfangreiche Wissen fließt auch in das Schreiben eines SR-Textes ein. Allerdings sind die Elemente im SR-Text, in denen dieses Wissen Eingang gefunden hat, häufig nur sehr schwer zu isolieren. Es ist jedoch im Gesamtkorpus der SR-Texte erkennbar, dass viele (vor allem männliche) SR-Schreibende eine Vorliebe für Spiele haben, in welchen es um Autorennen geht (das Spiel »Need for speed« wird mehrfach erwähnt), aber auch für Spiele, in welchen sich eine Spielfigur verschiedenen Bedrohungen ausgesetzt fin-

**142** | SR-Nr. 104: Survival Trip Zombies sind shit. S. 219-220.

**143** | SR-Nr. 90: Rache im Supermarkt, Klasse 83b, Schulhaus Mattenbach, Winterthur, Kanton Zürich, Schuljahr 2011/12, Schreibcoach: Eva Rottmann. S. 351-373. In: Wurzenberger (Hg.) (2012): Drama pur in Winterthur. 14 Romane geschrieben von 14 Schulklassen.

**144** | SR-Nr. 90: Rache im Supermarkt. S. 351-373. Hier: S. 352.

det und sich mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln (das heißt Waffen) zur Wehr setzen muss (wie im Spiel »GTA«, das mit vollem Namen »Grand Theft Auto« heißt), oder für Actionadventuregames, in denen es auch um Strategien geht. Auch Hinweise auf Onlinespiele wie etwa »World of Warcraft« sind ver einzelt zu finden.

Warum intermediale Elemente, die klar auf Computerspiele verweisen, insgesamt doch selten auftauchen, kann im Umstand begründet liegen, dass viele der Schreibcoaches selber wenig bis keine Erfahrung mit Computerspielen haben und entsprechend kaum Vorwissen mitbringen. Sie werden in ihrem ›Coaching‹ darum Erzählansätze, die in diese Richtung gehen, möglicherweise nicht gleich aktiv unterstützen wie Ideen, die sie selber mit Hilfe ihres kulturellen Wissens einordnen können. Das gilt auch für meine eigene Analyse der SR-Texte: In Unkenntnis der Computerspielwelt habe ich mit Sicherheit entsprechende Hinweise im Text regelmäßig überlesen. In meiner Analyse der SR-Texte soll es aber ganz explizit nicht darum gehen, möglichst alle intermedialen Bezüge in SR-Texten aufzuspüren und zu benennen, sondern darum, die komplexe Art und Weise herauszuarbeiten, in der in SR-Texten intermedial erzählt wird. Ich möchte hier darum auch nur einige wenige Beispiele anführen, in welchen Erfahrungen mit Computerspielen direkt und erkennbar auf die Erzählweise eines SR-Textes eingewirkt haben.

Das erste Beispiel stammt aus »Monsterwarfare 4« (Schreibcoach: Renata Burckhardt). Der Titel dieses SR-Texts klingt bereits wie der Name eines Computerspiels, und tatsächlich existiert ein Game mit dem Namen »Call of Duty Modern Warfare 4«, aber auch ein Onlinespiel namens »Hunters Call Monster Warfare« sowie eine Smartphoneapp, die »Monster War« heißt. Vermutlich stehen die Passagen im Text, die darauf Bezug nehmen, aber nur in losem Zusammenhang mit den Spielwirklichkeiten eines dieser Spiele (oder auch mehrerer). Und dass nicht direkt auf ein bestimmtes Spiel Bezug genommen wird, zeigt allein die Tatsache, dass die Figur Shputim zwar eine Spielkonsole besitzt, dass diese jedoch »Playbox 33D« heißt, also eine Mischung aus Playstation und X-Box, den beiden gängigsten Spielkonsolen, darstellt. Vermutlich konnten sich die SR-Schreibenden nicht einigen, für welche Konsole man sich im SR-Text entscheiden sollte. Der Zusatz »33D« ist als Superlativ zu verstehen, wie er bei Spielkonsolen üblich ist: So verweist die Nummer in der Version der X-Box 360 auf den Immersionsgrad, der möglich ist. Es sind hier also 360° gemeint, was im Hinblick auf die Spielmöglichkeiten bedeutet, dass die Spielwelt für die Spieler/-innen tatsächlich räumlich erlebt werden kann.

Die Figur Shputim spielt aber nicht nur auf seiner »Playbox«, er tritt auch als Handelnder in die Spielwelt ein – und wieder heraus: Innerhalb des SR-Textes mischt sich die Spielwirklichkeit mit der Lebenswirklichkeit der Figur. Das hat eindeutig Vorteile. So kann Shputim etwa eine Handlung ungeschehen machen, indem er einfach das Spiel an die entsprechende Stelle »zurückspult«.

»Shputim ist nun schon tagelang an der Konsole, an der neuen Playbox 33D. Das Spiel heisst »Call of Monster, Monsterwarfare 4«, Shputim ist Computerspezialist und hat es selber erfunden. Und nun sind die letzten Minuten im Spiel angebrochen, Shputim ist total konzentriert. Er tritt nun in eine Gasse in der Stadt ein, er muss ruhig bleiben, denn das Monster könnte jederzeit auftauchen. Und prompt kommt es über einen Platz gerannt, Shputim kann es fast fangen, da aber packt das Monster Isabella, zerquetscht sie und entflieht wieder.

Shputim: Neeeeein! Fuck! Fuuuuuck! Scheisse, jetzt reicht's! Ich mag nicht mehr!

Shputim wirft seine Playbox aus dem Fenster auf der Goldseite des Zürichsees. Er ruft seine weiblichen Bodyguards. Tatsächlich taucht aber nur eine Frau auf, es ist Shputims Putzfrau namens Isabella, mehrere weibliche Bodyguards hat Shputim nur im Spiel. Isabella tritt ins Zimmer, trägt die Playbox in der Hand und gibt sie Shputim zurück. Sie sei im Garten gewesen, als die Playbox geflogen gekommen sei, ihr fast an den Kopf, erzählt sie Shputim. Sie habe die Box grade knapp noch auffangen können, bevor sie im Swimmingpool gelandet wäre. Als Isabella das alles erzählt, dreht sich Shputim zu ihr um, schaut sie an und muss plötzlich lächeln. Er weiss nicht wieso. Er hat seine Putzfrau doch schon so oft gesehen, aber heute hat er plötzlich Herzklopfen. Isabella gibt ihm die Playbox und Shputim fragt, ob sie mitspielen wolle. Sie nickt begeistert. Die beiden verlieben sich plötzlich ineinander. Shputim setzt das Spiel auf die Stelle zurück, wo Isabella noch nicht vom Monster zerquetscht worden ist – und von da spielen Shputim und Isabella weiter.«<sup>145</sup>

In »Ghetto Island« (dieser SR-Text, der mit Schreibcoach Richard Reich entstanden ist, wird in Kapitel 6.6.1 ausführlicher vorgestellt) gibt es einen Ort, auf welchen die beiden Bewohner »Nuschi und Ganzer Kasten« Autorennen fahren, die ganz auf ihre Kompetenz im Spiel »Need for Speed« aufbauen. Sie kombinieren diese Kompetenz mit einem technischen Detailwissen bezüglich schneller Autos, das in einer Aufzählung verdichtet wird.

»Als Kinder haben Nuschi und Ganzer Kasten ihre Fahrkünste auf dem Game NEED FOR SPEED trainiert. Jetzt fahren sie aber echte Autos. Die zwei sind sogar Konkurrenten im Kampf, wer Boss der Blacklist wird. Leider wird Nuschis Car in einem Rennen demoliert. daher wird Ganzer Kasten die Nummer 1. Nuschi spezialisiert sich auf seinen Race-Shop, dank dem er Ganzer Kasten immer die neusten Ersatzteile beschaffen kann. Ausserdem entwickelt Nuschi selber immer neue Teile. So gewinnt Ganzer Kasten alle Rennen – ausser eines. Bei einem Bergrennen am Mount Monago streikt die Maschine plötzlich in einer engen Kurve. Ganzer Kasten durchbricht die Leitplanke und stürzt in ein Loch, und das Rennen wird von Halber Kasten gewonnen. Nuschi und Ganzer Kasten

sind natürlich deprimiert, weil das Auto kaputt ist. Ausserdem vermuten sie, dass Halber Kasten vor dem Start das Auto von Ganzer Kasten manipuliert hat. Eines Tages ist in Meride, auf der Rundstrecke im Fabrikareal, aber die grosse Revanche angesagt. Halber Kasten kommt mit seinem neuen Car und mit Kletterer als Mechaniker.

Motor: 12-Zylinder-Boxer, 2-Takt, Direkteinspritzung, Tiefdruck-Turbo, B-Turbo. Fahrwerk: Öldruck-Fahrwerk mit straffer Einstellung, 36-Zoll-Alufelgen. Bremsen: 12-Zoll innenbelüftete Bremsscheiben, Bremssättel mit 6 Backen, Chassis Pressblech-Aluminium. Carosserie: mit Rohrramen und Glasfaser-Abdeckung, die 18 Kilo schwer ist. Form: Aston Martin Vanquish. Lackierung: rot-weiss mit Nr. 81 auf silbernem Grund. Auf der Motorhaube ein chromfarbiger Totenkopf. Es ist noch stärker und schneller und schöner als das alte. Es ist ein Corford Gt. Das Rennen beginnt. Es wird spannend!<sup>146</sup>

Auch in anderen Texten sind eindeutig Einflüsse aus Computerspielen erkennbar, etwa in »Tanz im Vulkan. Zwei Ferienromane in einem«, in welchem die Figuren einen Kampf mit den »Dämonen« führen. Auch wenn die direkten Vorbilder für die Dämonen eher aus einem Horrorfilm stammen (etwa aus einem Zombie- oder Vampirfilm) als aus einem Computerspiel, so erinnert das Auflisten der Stärken und Schwächen der Dämonen an die Art und Weise, wie in Onlinerollenspielen Figuren definiert werden, damit die Spielenden ihre Gegner einschätzen können:

»Jeder Dämon hat einen Dreizack in der Hand, und jeder hat auf dem Kopf drei Hörner. Sie haben rote Augen und ihre Körper sind grün, aber sie haben kein Fleisch, sondern nur grüne Knochen. Sie sind 5 Meter lang und 3 Meter breit. Sie sind hässlich und haben überall Narben.

Die meisten Dämonen sind No-Names, oder wie Carmine sagen würde: Senzanome. Nur die 4 Anführer der Dämonen haben Namen. Sie heissen: Gunda, Blady, Rooney und Alandra. Die Dämonen können den Jungs auf verschiedene Art gefährlich werden:

1. Sie können sie fressen.
  2. Sie können die Jungs mit ihren 2 Meter langen Giftzähnen beißen. (Wenn ihnen das gelingt, mutieren die 13 Jungs auch zu Dämonen.)
  3. Sie können in ihre Seele eindringen. (Dann haben sie die Kontrolle über die Jungs.)
- Zum Glück haben die Dämonen auch Schwächen:

1. Sie können sich nur im Wasser bewegen.
2. Sie können nur im Dunkeln gefährlich werden, denn sie sind nachtaktiv.
3. Sie haben Angst vor Feuer.
4. Sie haben Angst vor schlechten Gerüchen, am meisten vor fiesen Fürzen.<sup>147</sup>

**146** | SR-Nr. 11: Ghetto Island, Klasse Sek G2c, Schulhaus Heiligberg, Winterthur, Kanton Zürich, Schuljahr 2006/07, Schreibcoach: Richard Reich. In: SR-Doppelheft 11/12. S. 17.

**147** | SR-Nr. 45: Tanz im Vulkan. Zwei Ferienromane in einem. S. 31-32.

Für den finalen Kampf müssen sich die Figuren als Gruppe organisieren und gemeinsame Strategien dafür entwickeln, wie die Dämonen besiegt werden können – wiederum eine Vorgehensweise, wie sie in Onlinerollenspielen üblich ist. Und auch im Kampf selber wird erkennbar, wie systematisch die Figuren aufgebaut sind: jeder Charakter hat seine typische Waffe, die auf bestimmte Art und Weise eingesetzt werden kann.

»Weil die Jungs Durst haben, gehen sie zum Wasser. Aber kaum sind sie dort, werden sie von namenlosen Dämonen angegriffen. Es beginnt ein grosser Kampf. Mensur.S a.k.a Unbekannt gibt den Dämonen viele Böxe, bis sie nicht mehr aufstehen. Özgür schlägt die Dämonen mit seinen Papuqe. Tuga verteilt den Dämonen Kopfnüsse, dass ihnen der Kopf wegfliegt. Marlon hat eine Steinschleuder und Carmine hat einen Pfeilbogen. Sie schiessen damit auf die Dämonen. Carmine schiesst mit Pfeilen, und Marlon schiesst mit Steinen und brennenden Kokosnüssen.«<sup>148</sup>

## 6.5 DAS SPIEL MIT DISTANZ IV: STARS UND STARDOM

In fast allen Textausschnitten, die bisher zu verschiedenen *Style*-Varianten zitiert wurden, tauchten vereinzelt Figuren auf, die Namen von prominenten, real existierenden Personen tragen: Fußballstars, Schauspielerinnen, Politiker, Rapperinnen, Sänger etc. Die Verwendung von originalen oder leicht verfremdeten Eigen- oder Künstlernamen (sie müssen natürlich trotz Verfremdung erkennbar bleiben) hat eine ganz ähnliche Funktion wie das Zitieren von Kleidermarken oder Stylingprodukten (vgl. Kapitel 6.2.2). Diese Namen sind Platzhalter für eine (Medien-)Welt, die den SR-Schreibenden und ihren *peers* vertraut ist. Sie verweisen auf ein Medienwissen, das in der Regel im Rahmen des Unterrichts kaum als Ressource eingesetzt werden kann, sondern im Gegenteil wohl häufig als »unnötiges« Wissen eingeordnet wird. Für die SR-Schreibenden selber kann die Möglichkeit, dieses Wissen im Schreibprozess einsetzen zu können, zu einer größeren Identifikation mit dem Geschriebenen führen, da sie den Text damit als Teil »ihrer Welt«, also ihrer Lebenswelt, empfinden, als etwas, das tatsächlich mit ihnen »zu tun« hat. Gleichzeitig ist der Einsatz von Prominentennamen ganz explizit auf ein Wiedererkennen dieser Elemente angelegt – bei den am Schreiben des SR-Textes beteiligten Klassenkameradinnen/-kameraden sowie bei einer (vermutlich vage) intendierten gleichaltrigen Leserschaft. Und dieses Wiedererkennen führt dann zu jener von Bolter/Grusin als *hypermediacy* beschriebenen Distanz, die durch einen gewissen Metadiskurs signalisiert wird. Dieser besteht vor allem aus Lachen, aus »dummen Sprüchen«, Erklärungen, Bestätigungen, Korrekturen etc. – alles Anzeichen dafür, dass von

Seiten der gleichaltrigen Lesenden (oder auch Zuhörenden) ein Bezug hergestellt wird zu ihrem eigenen Medienwissen, zur Bedeutung, die dieses Wissen im täglichen Leben, im Kontakt mit den *peers* hat.

### 6.5.1 Stars und Berühmtheiten

Wie man bereits in verschiedenen Ausschnitten feststellen konnte, kommen originale oder verfremdete Namen von Stars und Berühmtheiten in sehr vielen SR-Texten vor. In einigen davon treten solche Berühmtheiten jedoch derart geballt auf, dass es möglich wird, sie wirklich als dominierendes *Style*-Element zu isolieren. Ein Beispiel ist der in Kapitel 6.4.1 schon ausführlich zitierte SR-Text »Survival Trip Zombies sind shit«. Aber auch im SR-Text »Sri Sanbar« (Schreibcoach: Richard Reich), einer Geschichte, die auf einer Insel spielt, kommen jede Menge berühmter Leute vor: »Auf Sri Sanbar leben zwar nicht sehr viele, aber dafür extrem verschiedene Menschen.«<sup>149</sup> Viele von diesen verschiedenen Menschen tragen bekannte Namen bzw. Namen, die augenblicklich die Assoziation mit einer Berühmtheit hervorrufen. So lebt auf Sri Sanbar beispielsweise »MC Onepac«, der – und das ist die Ausnahme – seinen Namen im Text gleich selber erklärt: »Mein Lebensziel ist, eine Rap-Legende zu werden. Darum ist die einzige Schule, die ich besucht habe, die Rap-Schule und zwar die von 2pac. Dort hatte ich so gute Noten, nämlich lauter A's, dass 2pac total begeistert war. Er hat mir erlaubt, mich MC Onepac zu nennen.«<sup>150</sup> Der SR-Schreibende, der diesen Text verfasst hat, kann getrost davon ausgehen, dass alle für ihn erreichbaren *peers* genau wissen, wer »2pac« ist und auch seine Musik kennen.

Neben »MC Onepac« gibt es noch einen »Usaminho«<sup>151</sup>, einen Fußballstar, der aus Brasilien stammt. Dieser Name bezieht sich zwar auf keinen realen Fußballstar, doch er spielt auf die Verkleinerungsform an, die in den Künstlernamen brasilianischer Fußballstars wie etwa bei »Ronaldinho« üblich ist. Da es in der Klasse, die »Sri Sanbar« gemeinsam mit Schreibcoach Richard Reich verfasst hat, einen »Usame« gibt, darf man getrost annehmen, dass dieser sich in der Geschichte als brasilianischer Fußballstar in der Tradition von Ronaldinho oder Fernandinho neu erfunden hat.

»Angelina« ist in diesem SR-Text Amerikanerin, und selbstverständlich ist dieser Name in Anspielung auf die Schauspielerin Angelina Jolie gewählt, auch wenn die Angelina im Text sich durchaus von ihrem Vorbild unterscheidet: »Einmal wollte mich ein Lehrer zwingen, Flöte zu spielen, da habe ich ihn ver-

---

**149** | SR-Nr. 12: Sri Sanbar. Klasse Sek G2a, Schulhaus Heiligberg, Winterthur, Kanton Zürich, Schuljahr 2006/07, Schreibcoach: Richard Reich. In: SR-Doppelheft Nr. 11/12. S. 21.

**150** | SR-Nr. 12: Sri Sanbar. S. 21.

**151** | SR-Nr. 12: Sri Sanbar. S. 27-28.

klagt und zwar wegen Nötigung, Beschädigung meiner Menschenrechte und Blossstellung in der Öffentlichkeit. So bin ich auf die Idee gekommen, Anwältin zu werden, also habe ich Jus studiert. Natürlich in Harvard.«<sup>152</sup>

»LiL Biggie« ist benannt nach einer gleichnamigen schwarzen Hip-Hop-Größe, auch wenn er in »Sri Sanbar« ein Snowboarder ist, und zwar ein extrem erfolgreicher: »Ich werde von den besten Marken gesponsert und habe darum Jacken und Boots auf Vorrat. Auch Boards sind nichts Spezielles für mich. Wenn ein Hersteller eine neue Technologie entwickelt, kriegt es LiL Biggie als Erster!!«<sup>153</sup>

Hier wird also noch eine andere Funktion deutlich, welche die Namen von Berühmtheiten für die SR-Schreibenden haben: Mit der fiktionalen Figur, die sie auf diese Weise kreieren, erschaffen sie sich selber neu. Und indem sie sich spielerisch mit der von ihnen geschaffenen Figur identifizieren, kompensieren sie negative Gefühle wie jenes, in vielem nicht zu genügen oder unbedeutend zu sein, und verkehren es ins extreme Gegenteil: Durch das Alter Ego werden die SR-Schreibenden quasi selber zu Berühmtheiten, die entweder bereits extrem erfolgreich oder auf dem besten Weg dazu sind.

Häufig tauchen die Namen von Stars auch ganz überraschend und ohne wirkliche Bedeutung für den Fortgang einer Geschichte auf. Etwa in »Zwei Brüder on the road«, wo der deutsche Rapper Bushido sowie der Fußballstar »C. Ronaldo« vorkommen, allerdings sind die beiden kaum wiederzuerkennen: »Die Brüder haben in Amsterdam gute Kontakte, einer davon ist ein Mann, den man in der Szene als C. Ronaldo kennt.«<sup>154</sup> Dieser »C. Ronaldo« tritt später ganz am Rande noch einmal in Erscheinung: Eine weitere Nebenfigur, »Frau Kohl«, welche die Katze eines der beiden Brüder hütet, während diese nach einer weiten Reise mit ihrem Drogengeld in Mexiko City das »Casino Boxon« eröffnen, bringt die Katze ins Tierheim. Als sie sie dort wieder abholen will, erfährt sie, dass sie inzwischen »an einen so genannten Herrn C. Ronaldo« verkauft worden ist. Frau Kohl ist untröstlich, fliegt nach Mexiko City, und dort passiert es: »Glücklicherweise lernt sie in Mexiko City im Hotel einen deutschen Mann kennen, der kümmert sich um sie und macht ihr Mut. Der Mann heisst Bushido.«<sup>155</sup>

In diesem Fall dienen die Namen von Stars, die für die SR-Schreibenden ein Begriff sind, einzig der Belustigung. Es ist einfach witzig, wenn die biedere Frau Kohl sich in Mexiko von Bushido trösten lässt. Und ebenso macht es Spaß, aus dem als arrogant geltenden und nicht bei allen beliebten portugiesischen Fußballstar einen Drogendealer zu machen.

**152** | SR-Nr. 12: Sri Sanbar. S. 29.

**153** | SR-Nr. 12: Sri Sanbar. S. 37.

**154** | SR-Nr. 36: Zwei Brüder on the road. S. 27.

**155** | SR-Nr. 36: Zwei Brüder on the road. S. 47.

Dieser Effekt, der entsteht, wenn man die Namen von Stars für Figuren benutzt, die in starkem Kontrast zum namengebenden Vorbild stehen, wird in vielen SR-Texten eingesetzt. Und, wie die Beispiele andeuten, dieser Effekt scheint vor allem bei den männlichen SR-Schreibenden auf Begeisterung zu stoßen. So kommt der Rapper 2pac in zahlreichen SR-Texten vor, aber auch Fußballstars und Musiker/-innen sind beliebt. Interessanterweise ist auch »Bob Marley« mehrfach anzutreffen, obwohl er nicht ganz ins Bild der typischen Vorbilder der SR-Schreibenden zu passen scheint. In einem SR-Text treffen sich »Bob Marley« und »Tupac« (eine Abwandlung von »2pac«) sogar, und zwar in »Der Speuzroman« (Schreibcoach: Milena Moser), der zudem an der »California High School« spielt, also an einem Ort, der inspiriert ist von der US-TV-Serie mit dem gleichnamigen deutschen Titel. »Bob Marley« ist »ein Drogenhändler«, der im Gefängnis landet und gerne wieder in Freiheit wäre:

»Unterdessen setzte der Untersuchungsrichter die Kautions für Bob Marley fest: Eine Million Dollar! So viel hab ich nicht, dachte Bob und rief Tupac an.

»Kannst du mir helfen?«

»Kein Problem!« Tupac hatte mit seiner Musik viel Geld verdient.

»Hol mich hier raus«, sagte Bob. In der grossen Zelle im Untersuchungsgefängnis, in der die anderen Gefangenen mit Hanteln trainierten, fühlte er sich nicht wohl. Er war froh, dass Tupac ihn abholte.«<sup>156</sup>

Es mögen noch jede Menge Anspielungen und Bedeutungsebenen aufzuspüren sein, doch hier soll das Prinzip der intermedialen Erzählweise in SR-Texten anschaulich gemacht werden. Mit der »California High School« ist also ein berühmter Ort im SR-Text »Der Speuzroman« eingeführt, wenn auch ein fiktiver, der aus einer TV-Serie stammt. Im Übrigen sind es vor allem die Luxusvillen der Superstars – egal ob Schauspielerinnen, Models, Musiker oder Fußballstars –, die regelmäßig als Ort der Handlung in Erscheinung treten. Ein Beispiel findet sich in »Löli und die Superstars«, einer vage an »California High School« angelehnten Geschichte, die in einer »Starschule in Los Angeles«<sup>157</sup> spielt.

### 6.5.2 *Stardom*

In »Löli und die Superstars« (Schreibcoach: Milena Moser) werden Figuren nicht nach berühmten Vorbildern benannt, hier kommt das umgekehrte Prinzip zur Anwendung: Es werden ganz normale Figuren geschaffen, mit welchen

**156** | SR-Nr. 6: Der Speuzroman, Klasse 2. Real, Schulhaus Bläuen, Erlinsbach, Kanton Aargau, 2006, Schreibcoach: Milena Moser. In: SR-Doppelheft Nr. 6/7. S. 13.

**157** | SR-Nr. 16: Löli und die Superstars. S. 1.

sich die SR-Schreibenden gut identifizieren können, allerdings werden sie zu Stars gemacht, zu Superstars: »Ashley ist Model und Tänzerin. Sie war schon als Kind die Hübscheste von allen. Sie lebt mit ihrer Freundin Ciara und ihrer Katze in einer Villa, die ganz aus Glas ist. Ciara ist eine berühmte Sängerin.«<sup>158</sup>

»Löli und die Superstars« kann als Versuch der SR-Schreibenden gewertet werden, sich selber als Stars zu imaginieren, also »*stardom*« einmal tatsächlich auszuprobieren – in einem selber geschriebenen Text. In diesem Schulhausroman gibt es nämlich noch weitere erfundene Berühmtheiten, etwa Jana, eine Springreiterin: »Sie ist im Reitsport berühmt und kennt sehr viele Leute. [...] Jana lebt mit ihrer Freundin, der Tänzerin Deniz, zusammen in einer grossen Villa im Superstar-Quartier.«<sup>159</sup>

Wenn im Laufe der Geschichte, wie bereits in diesen wenigen Sätzen spürbar, die Fassade des *stardom* immer mehr bröckelt, wenn also die Superstars immer mehr zu Figuren werden, die sich nicht wesentlich von den SR-Schreibenden unterscheiden, dann ist dies wohl genau der Effekt, der für die Jugendlichen im Sinne eines *empowerment* funktioniert: Es handelt sich keineswegs um Figuren, die fern und unerreichbar sind wie die Stars, die sie aus den Medien kennen, sondern um Figuren, die ihnen zwar nahe, die aber trotzdem Stars sind, zumindest ein bisschen. So geraten die Starfreundinnen in »Löli und die Superstars« auch mal so richtig in Streit, und zwar genau so, wie es die SR-Schreibenden kennen, wenn sie sich mit ihrer bf, ihrer *best friend*, also der besten Freundin, in die Haare geraten. Dann kommt es zur Auseinandersetzung darüber, wer sich um den Chinchilla kümmert, woraufhin sich selbst der Star so fühlt, »als ob sie niemand sei«<sup>160</sup>.

Die männlichen Varianten der weiblichen Superstars (Models, Sängerinnen, Tänzerinnen etc.) sind die Fußballstars und die Musiker. In »Ein Kuss mit Folgen« ist beides zu finden: Da ist zum einen ein berühmter Musiker, nämlich Anthony Romeo. Der ist zwar einmal in eine Musikschule gegangen, »aber da hatte er immer schlechte Noten«. »Darum hat er angefangen, auf der Strasse Hip-Hop zu machen mit anderen Gangstas und hat damit viel Geld verdient«. Und dann ist da noch »Marininho dos Santos«. Er »hatte eine unglückliche Kindheit in den USA, ist zum Teil auf der Strasse aufgewachsen«<sup>161</sup>. Diese Vergangenheit, so weiß man, teilt die Figur mit vielen südamerikanischen Fußballstars. Marininho ist zu Beginn von »Ein Kuss mit Folgen« noch kein Star. Doch das ändert sich, denn im Laufe der Geschichte wird er Spieler beim FC Basel: »Der FCB wird Champions-League-Sieger. Marininho ist ein Super-

**158** | SR-Nr. 16: Löli und die Superstars. S. 1.

**159** | SR-Nr. 16: Löli und die Superstars. S. 3.

**160** | SR-Nr. 16: Löli und die Superstars. S. 16. Vgl. auch den Auszug in Kapitel 4.5.

**161** | SR-Nr. 35: Ein Kuss mit Folgen, Klasse 2d WBS, Schulhaus zur Mücke, Basel, Schuljahr 2008/09, Schreibcoach: Anita Siegfried. In: SR-Doppelheft Nr. 35/36. S. 2.

star geworden und verdient viel Geld. Der FC Barcelona möchte ihn abwerben, aber der FCB bietet ihm mehr Lohn.«<sup>162</sup>

Zum FC Basel ist Marinho auf eine Weise gekommen, von der wohl so mancher SR-Schreibende träumt. Er hält sich zufällig im Basler St. Jakob Park auf, weil sein Freund Anthony Romeo dort für einen Auftritt probt, da passiert es.

»Bei der zweiten Probe fährt Marinho zusammen mit Anthony in den Sankt Jakob-Park. Er hat gehört, dass es dort einen Fussballplatz gibt. Er möchte endlich wiedermal Fussball trainieren.

Auf dem Kunstrasen spielt er mit seinem Fussball ein bisschen hin und her. Zufällig ist Christian Gross<sup>163</sup> auch dort. Er geht am Rand des Spielfelds auf und ab und schaut Marinho zu.

Plötzlich läuft er über den Platz und winkt Marinho zu sich heran.

»Wie heisst du? Und wo spielst du?«, fragt er auf Englisch.

»Ich heisse Marinho dos Santos und bin aus Florida. Ich spiele bei den Miami Rangers.«

»Du spielst sackstark«, sagt Christian Gross. »Wir könnten dich gut brauchen. Willst du ein paar Mal mit uns trainieren?«

Marinho ist erstaunt.

»Ja sicher, das möchte ich sehr gerne.«<sup>164</sup>

Indem sie sich über ihre Figuren, die aus ihrer Lebenswelt zu stammen scheinen, als Stars imaginieren, formulieren die SR-Schreibenden einerseits gewisse Sehnsüchte und Hoffnungen, die sie in die Zukunft setzen, sie nutzen den fiktionalen Text aber auch ganz konkret als Spielfeld für Probehandeln. Während sie in ihrem »realen« Leben nur beschränkt Einfluss auf ihre beruflichen Möglichkeiten nehmen können, nutzen sie in ihrer Funktion als Autorinnen/Autoren die Möglichkeit, für eine Figur den eigenen Traum wahr werden zu lassen. So wird die Figur des Marinho in »Ein Kuss mit Folgen«, die nicht nur in armen Verhältnissen aufgewachsen ist, sondern mit der sich zumindest einige der männlichen SR-Schreibenden ganz offensichtlich im Hinblick auf Migrations- und Bildungshintergrund identifizieren, auf ganz alltägliche Weise im Fußballstadion in Basel von dem zu der Zeit gerade amtierenden Trainer des FC Basel entdeckt – genau so, wie sie sich das wohl im Geheimen erträumen. Und in der Folge wird Marinho dann ja sogar zum Superstar, für den sich ein Verein wie der FC Barcelona interessiert, und er steht damit am Rande des SR-Textes für die Erfüllung einer Miniutopie: das Imaginieren einer Welt, in wel-

**162** | SR-Nr. 35: Ein Kuss mit Folgen. S. 24.

**163** | Der Trainer Christian Gross war zu der Zeit, als dieser SR-Text geschrieben wurde, tatsächlich beim FC Basel tätig.

**164** | SR-Nr. 35: Ein Kuss mit Folgen. S. 8.

cher es Jugendlichen wie den SR-Schreibenden gelingt, etwas ganz ›Großes‹ zu werden. Der Traum davon, etwas ›Großes‹ zu werden, ist Teil einer Sehnsucht nach einem ›guten Leben‹, einem luxuriösen, glamourösen Leben, nach einer Art Gegenwelt zur bestehenden Welt, die für SR-Schreibende häufig eine wenig glamouröse Zukunft verspricht. Dieser Wunsch findet sich in verschiedenen SR-Texten auf unterschiedliche Weise umgesetzt, indem Welten erschaffen bzw. Mittel gefunden werden, um für die SR-Schreibenden nicht zugängliche Repräsentationsformen von Welt in Besitz zu nehmen.

## 6.6 ERSCHAFFEN BZW. IN-BESITZ-NEHMEN VON WELT

In Kapitel 2.2.1 wurde festgehalten, dass es beim Schreiben von SR-Texten für die SR-Schreibenden auch darum geht, die Erfahrung zumachen, wie sie mit dem alltagspraktischen Wissen, also Wissen, das aus lebensweltlicher Erfahrung außerhalb der Institution Schule stammt, Neues schaffen können. Dazu gehört, dass die SR-Schreibenden im Schreibprozess eine Realität generieren, in der sie sich selbst als Handelnde im Bereich des Schreibens erleben, in der sie als Schreibende Agency besitzen. Und im Zusammenhang mit der Funktion, die Fiktionalität im Rahmen des Schreibprozesses bei SR-Projekten hat, wurde in Kapitel 3.4 darauf hingewiesen, dass die SR-Schreibenden die Erfahrung von Agency machen, wenn sie nicht nur ihr alltagspraktisch erworbenes Wissen, sondern auch ihre Alltagssprache als literaturtauglich erleben. Das hat zur Folge, dass sich auch das Verhältnis zum Inhalt des Geschriebenen ändert: Die Sprache wird zu einer Möglichkeit, »sich eines Teils der Welt zu bemächtigen«<sup>165</sup>.

Für die SR-Schreibenden gilt: Welt kann schreibend erst in Besitz genommen werden, wenn eine Sprache gefunden wird, in der sie auch handlungsfähig sind und mittels derer sie im Feld des Schreibens Agency besitzen. Ist diese Sprache gefunden, kann mit ihrer Hilfe auch eine Welt erschaffen werden, die über die konkreten Erfahrungen der realen Lebenswelt hinausgeht. Indem die jugendlichen Autorinnen/Autoren in ihren SR-Texten viele Grenzen und Beschränkungen aus ihrer realen Lebenswelt überschreiten bzw. überwinden, schaffen sie in gewisser Weise auch neue Welten. In diesen Umgebungen können sie zudem sich selbst neu erschaffen, können also sich und das gesamte Umfeld nach ihren Wünschen und Sehnsüchten kreieren – so pubertär und absurd diese auch erscheinen mögen. Die Art und Weise, wie in SR-Texten persönliche Wünsche und Sehnsüchte eingearbeitet werden, verweist auf die soziale Praxis des *doing youth* (vgl. Kapitel 5.3.5), die den Statusübergang von Kindern zu Jugendlichen signalisiert. In dieses *doing youth* fließen auch Idealvorstellungen

165 | Anderegg (1997): S. 56.

der eigenen Zukunft mit ein, verbunden mit einer für diese Phase typischen Überhöhung und gleichzeitigen Ironisierung der eigenen Wünsche. Insofern haben gewisse SR-Texte auch einen utopischen Charakter. Dann nämlich, wenn es den SR-Schreibenden gelingt, ihre Sprache, aber auch ihre Sehnsüchte und Hoffnungen mit den Mitteln einer Sprache, in der sie Agency besitzen, für die Schaffung fiktionaler Räume und darin handelnder Figuren zu nutzen, die ihrer Vorstellung von idealen Orten oder eines idealen Lebens nahekommen.

### 6.6.1 Die Erschaffung einer eigenen Welt

Wenn die Migrationsforscherin María do Mar Castro Varela sich mit »utopischen Visionen migrierter Frauen« beschäftigt, ist ihr bewusst, dass sie sich mit dem Begriff der Utopie in einen komplizierten Diskurs begibt: »Es scheint alles gesagt, alles geschrieben, alles debattiert und ausdiskutiert. Doch das Konzept Utopie bleibt für viele weiterhin nebulös, fraglich und unfassbar.«<sup>166</sup> Nach ausführlicher Diskussion dieses Utopiediskurses arbeitet Castro Varela in der Folge mit sehr einfachen und klaren Begriffen von Utopie; etwa wenn sie Utopien als »Gegenwelten« bezeichnet, welche »Gegendiskurse beherbergen«. Die Verwendung des Präfixes »gegen« weist auf die Annahme Castro Varelas hin, dass Utopien »immer kontextabhängig« sind, da sie »mit der Sozialstruktur, in deren Rahmen sie entstanden sind, [...] verklammert«<sup>167</sup> seien. Unter Utopien möchte sie deshalb nicht nur die »literarischen und philosophischen« Konzepte verstehen, die mit dem Begriff verbunden sind, sondern »auch utopische Visionen, utopische Gedankenketten, keine Gedankengebäude, sondern Sprungbretter, die das Denken in Gang halten, deren Motor die Hoffnung ist«<sup>168</sup>. Die Autorin sieht Utopien im Zusammenhang mit ihren Untersuchungen auch als »zu Bildwelten geronnene Sehnsüchte, die genährt werden durch Wut und Hoffnung«<sup>169</sup>. Obwohl Castro Varela ihre Studie auf Gesprächen mit Migrantinnen über ihre konkreten Lebensbedingungen aufbaut, deren »utopische Visionen« sich entsprechend auf erlebte Beschränkungen und Grenzen des Handelns beziehen, möchte ich zumindest vom Prinzip her hier ansetzen. Denn auch die jugendlichen SR-Schreibenden können ihre Lebensumstände als beschränkend erleben, zumal sie sich in einer Lebensphase befinden, die u. a. durch ein »zunehmend komplexer werdendes Netz von sozialen Erwartungen

**166** | María do Mar Castro Varela (2007): Unzeitgemäße Utopien. Migrantinnen zwischen Selbsterfindung und gelehrter Hoffnung. S. 16.

**167** | María do Mar Castro Varela (1999): Migrantinnen und Utopische Visionen. In: *Psychologie und Gesellschaft* 3 (1999). S. 77-89. Hier: S. 79.

**168** | Castro Varela (1999): S. 81 (Hervorhebung im Original).

**169** | Castro Varela (1999): S. 79.

und Verpflichtungen«<sup>170</sup> gekennzeichnet ist, von dem sich bildungsferne Jugendliche häufig besonders überfordert fühlen.

In diesem Zusammenhang kann man das Schreiben im Rahmen eines SR-Projektes durchaus als die Möglichkeit interpretieren, Sehnsüchte und Hoffnungen nicht nur zu formulieren, sondern diese in die Schaffung fiktionaler Räume münden zu lassen, die für die SR-Schreibenden schon allein dadurch eine ›Gegenwelt‹ zur bestehenden Welt darstellen, weil sie diese fiktionalen Räume nach eigenem Gusto gestalten können. Im Gegensatz zum – durchaus kreativen – Konsumieren von Filmen beispielsweise oder zum Spielen von Games, bietet sich im Verfassen eines Textes für die SR-Schreibenden die Möglichkeit, als eigentliche Schöpfer/-innen tätig zu werden und die Welt als eine Art Spielfeld neu zu erschaffen. Diese Chance wurde in einigen SR-Texten sehr aktiv genutzt, und von einigen dieser Texte war bereits in anderen Zusammenhängen die Rede, etwa von »Fausto & Phista oder Das Rätsel von Winterstadt«, wo die zwei Titelfiguren eine Stadt unter der Stadt entdecken, in der sich männliche und weibliche Jugendliche eine geschützte Gegenwelt geschaffen haben: nämlich die Räume der »Frauenparty« und der »Männerparty« (vgl. den Abschnitt ab S. 333).

In »Troja lebt! Oder: Das neue Rüti« begegnen wir einer Welt, in der hemmungslos durch Raum (nämlich durch halb Europa) und Zeit (nämlich aus der Zeit des Trojanischen Kriegs bis ins Jetzt) gereist wird. Am Ende erreichen die Reisenden in »Troja lebt! Oder: Das neue Rüti« den Ort, in dem die SR-Schreibenden wohnen und zur Schule gehen, nämlich Rüti im Zürcher Oberland. Dieser Ort wird – dabei kommt wieder die Zeitreise ins Spiel – von den als Alter Egos der Schüler/-innen geschaffenen Figuren im SR-Text völlig neu gebaut. Damit wird anstelle der real existierenden Ortschaft ein utopischer Raum geschaffen, der vielfältigen Bedürfnissen entspricht:

»*Helena*: Dann haben wir fast alle alten Häuser von Rüti verbrannt. Diese waren alle viel zu klein und aus Holz gebaut.

*Briseis*: Es sah sowieso aus, als wäre Rüti eine Abfallentsorgung: überall Grümpel! Wir wussten, dass viel Arbeit auf uns zukommen würde. Als Erstes machten wir Pläne, wie und wo wir all den Grümpel hinschleppen wollten. Und dann überlegten wir, wo wir was aufbauen sollten und so weiter. Den Grümpel haben wir zuerst aussortiert, weil es auch Sachen gab, die wir gut gebrauchen konnten wie z. B. Flaschen, Holzbretter und Töpfe.«<sup>171</sup>

**170** | Hurrelmann/Quenzel (2013): S. 36.

**171** | SR-Nr. 13: Troja lebt! Oder: Das neue Rüti. S. 39.

Einerseits versuchen die SR-Schreibenden beim Bau eines ›neuen Rüti‹ der Rahmengeschichte zu folgen – die Figuren begannen ihre Reise im zerstörten Troja, wo sie ein Schiff bestiegen und als Flüchtlinge in Richtung Rüti fuhren –, wovon die Idee zeugt, zunächst alles »genau so [zu] bauen [...] wie früher in Troja«<sup>172</sup>. Andererseits brechen sich sehr bald auch die eigenen Wünsche und Sehnsüchte der SR-Schreibenden Bahn, und der Bau von Rüti wird zu einem Spiel von Begierden, Größenwahn und realistischen Bedürfnissen:

»*Kassandra*: Es sah aus wie in einem Zeichentrickfilm. Es hatte Pferde, und die Häuser waren im Kreis gebaut, wie in Troja. In der Mitte hatte es einen grossen See. In Troja hatten wir das Meer.

*Paris*: Alle haben sich verteilt in Rüti, und jeder hat ein Haus bekommen, als Heldenpreis.

*Christo*: Ich baute einen Wolkenkratzer, der 100 Stockwerke hat und zwei Lifte. In den oberen zwei Stockwerken hatte es ein Spielkasino und auf dem Dach war ein Pool und eine Bar. In den zwei Stockwerken unter dem Kasino richtete ich meine Privatwohnung ein. In den anderen Stockwerken gab es Büros und Mietwohnungen.

*Paris*: Ich selber habe die alte Villa von Rüti bekommen. Die Villa ist in der Nähe des Restaurant Löwen. Ich wohne dort zusammen mit Aeneas und vielen Frauen und dann noch mit 2 Dienern.

[...]

*Bes-Nike*: Es dauerte nicht lange, und dann eröffnete Quasslant seine Radiostation. Loallah baute eine Moschee und ich ein grosses Einkaufszentrum, so eines wie in meiner Heimat Kosovo.

*Quasslant*: Alles klappte gut, und wir lebten zehn Jahre glücklich weiter, bis mir eines Tages auf einmal ein Gedanke durch den Kopf schoss: ›Ich will Radio Zürisee gründen!‹ Ich machte den Gedanken wahr und machte mit dem Radio Millionen und lebte ruhig weiter.

*Kassandra*: Alle von uns Trojanern waren bald irgendein Boss oder so was. Alle waren reich und kauften sich immer neue Häuser. Christo machte sein eigenes Gartencenter auf: Gartencenter Christo GmbH. Ich selber hatte nach 2 Jahren eine Seherzubehörkette.

[...]

*Kassandra*: Bes-Nike der Sieger wurde zum Trost Gemeindepräsident, und Primhat der Gemütliche wurde immerhin Schulleiter an der Oberstufe Rüti!<sup>173</sup>

**172** | SR-Nr. 13: Troja lebt! Oder: Das neue Rüti. S. 39.

**173** | SR-Nr. 13: Troja lebt! Oder: Das neue Rüti. S. 40-44.

Bereits Thomas Morus hat seine politische Urutopie »Utopia« im geschützten Raum einer Insel konzipiert. Seither gilt die Insel als der ideale Raum schlechthin, in dem sich utopische Visionen imaginieren lassen. Auch für SR-Schreibende, so zeigt sich, bietet die Idee der Insel eine ideale Möglichkeit, sich und die ideale Welt neu zu erfinden. Ganz offensichtlich hat es Schreibcoach Richard Reich besonders interessiert, diese Möglichkeit mit SR-Schreibenden zu erkunden, stammen doch fast alle Inselutopien im Korpus der SR-Texte von Klassen, die er beim Schreibprozess begleitet hat.

Inseln als Orte der Handlung waren bereits in einer ganzen Reihe von SR-Texten anzutreffen, die weiter oben in diesem Kapitel zitiert werden. Ich möchte hier deshalb nur auf ein Beispiel eingehen, in dem sich die Inselutopie umgesetzt findet, nämlich auf »Ghetto Island«. Die titelgebende Insel in diesem SR-Text liegt einerseits »im Golf von Mexiko«, andererseits, so zeigt sich sehr rasch, auch in einem utopischen Raum, der die Imaginationskraft der SR-Schreibenden inspiriert, indem sie sich dort selber neu erfinden: Auf der Insel leben dreizehn Jugendliche, so wie die Klasse, die diesen SR-Text verfasst hat, aus dreizehn Jugendlichen besteht. Diese »DIE WILDEN 13«<sup>174</sup> Genannten haben ein gemeinsames Ziel: »Sie möchten etwas erleben!«<sup>175</sup> Damit auch alle der dreizehn Figuren ihre Wunschvorstellungen nach einem »idealen« Leben realisieren können, werden auf dem Eiland mehrere Orte geschaffen: »Auf der Insel gibt es fünf Siedlungen, nämlich die Städte Ghetto-West im Westen, Meride im Norden, Kingston im Süden und das Dorf Rulish im Osten.«<sup>176</sup>

Sie werden im Text einer nach dem anderen vorgestellt. Die Beschreibungen umfassen vor allem die Regeln und Besonderheiten dieser Orte, also alles, was sie von der Welt unterscheidet, in der die SR-Schreibenden leben. Dazu gehören – ganz wie bei Thomas Morus – auch das politische System, nach dem diese Orte organisiert sind, bzw. die wichtigsten Grundlagen und Gesetze, die darin vorherrschen. Dabei wird die Aufgabe, einen »idealen« Ort neu zu erfinden, von den SR-Schreibenden ganz offensichtlich als Spiel aufgefasst, um Machtphantasien Raum zu lassen und um in möglichst viele Tabuzonen der Gesellschaft einzudringen, mit deren Widersprüchlichkeiten sie sich als Jugendliche konfrontiert sehen. Schließlich sehen sie sich Medienwelten gegenüber, in denen Gewalt, Sex und Konsum dominieren, gleichzeitig werden diese Themen in ihrer realen Lebenswelt – zu der auch die Schule gehört – stark tabuisiert. Dieser Zwiespalt ist das eigentliche Thema von »Ghetto Island«: Die SR-Schreibenden lassen die Protagonistinnen/Protagonisten ihres Textes möglichst vie-

**174** | Möglicherweise ist das eine Anspielung auf Michael Endes »Jim Knopf und die Wilde 13« oder auf Joachim Masanneks Kinderbuchreihe »Die wilden Fußballkerle«. Es kann sich aber auch einfach um Zufall handeln.

**175** | SR-Nr. 11: Ghetto Island. S. 1.

**176** | SR-Nr. 11: Ghetto Island. S. 8.

le dieser gesellschaftlichen Tabus hemmungslos durchbrechen. Am wildesten geht es in der Hauptstadt Ghetto West zu. In der Beschreibung von Ghetto West wird rasch klar, dass es sich dabei um eine Stadt handelt, die allein von männlichen SR-Schreibenden geschaffen worden sein muss:

»Die Hauptstadt von Ghetto-Island heisst Ghetto-West. Ghetto-West hat 45.000 Einwohner. Der wichtigste Ort von Ghetto-West ist der Central Park. Im Central Park wohnen B-Fais und El Capone, die beiden grossen Chefs, die sich nur vor sich selber fürchten. Und rings um den Central Park wohnen 44.998 Losers, die sich nur vor B-Fais und El Capone fürchten.

[...]

In Ghetto-West ist fast alles erlaubt, aber man muss zuerst bei den grossen Bossen B-Fais und El Capone eine Bewilligung einholen. Erlaubt sind zum Beispiel: Drogen, Sex, Gewalt, Raub, Autorasen, Morden, Rap, Hip Hop und so weiter. Nicht erlaubt sind: Rock und Ghotic.«<sup>177</sup>

Die Stadt Kingston unterscheidet sich auf den ersten Blick nur wenig von Ghetto West. Auch hier wurde ein Raum geschaffen, der auf die Tabuzone reagiert, der männliche Jugendliche in ihrer Lebenswelt ausgesetzt sind. Zu dieser Tabuzone gehört neben Gewalt, Sex und Konsum auch das Kiffen, weshalb es in Kingston »fast so viele Hanfplantagen wie im Central Park« gibt. Mit dem Verweis auf den Central Park, der ja zu Ghetto West gehört, wird deutlich, dass Kingston als Gegenort zu Ghetto West geschaffen wurde. Entsprechend wichtig ist es den Kreatoren dieses Ortes auch, sich von Ghetto West abzugrenzen. Dies lässt sich an den wichtigsten Regeln ablesen, die in Kingston herrschen: »1. In Kingston darf man ohne Busbillett fahren. 2. In Kingston darf man Bullen schlagen. 3. In Kingston ist Sex überall erlaubt. Kiffen ebenso. 4. In Kingston gibt es weder Kirchen noch Moscheen. 5. In Kingston müssen alle jeden Tag einen Döner essen, und zwar einen Döner vom »Kebab-Treff.«<sup>178</sup>

Auch »die Stadt Meride« ist eine männlich dominierte Welt, obwohl »die Stadtbevölkerung aus 732 Frauen und zwei Männern« besteht. Doch die beiden Männer, »Nuschi und Ganzer Kasten«, dominieren die Stadt, und ihre Interessen haben der Stadt auch ihr einzigartiges Image als ein Zentrum für Autorennen verschafft: »Nuschi und Ganzer Kasten interessieren sich vor allem für Strassenrennen. Die Rennen finden jeden Tag in einer alten Fabrik statt, die Nuschi und Ganzer Kasten gehört.«<sup>179</sup>

Das eigentliche Zentrum für Autorennen auf der Insel ist aber »Mount Monago Village«. In diesem Dorf »wohnen nur Rennfahrer und Kletterer«, und

**177** | SR-Nr. 11: Ghetto Island. S. 8.

**178** | SR-Nr. 11: Ghetto Island. S. 9.

**179** | SR-Nr. 11: Ghetto Island. S. 9-10.

»das Leben in Mount Monago ist ganz auf Autorennen und Klettern konzentriert«. Deshalb ist es doch etwas überraschend, dass man hier – im Gegensatz zu Ghetto West, Kingston und Meride – auf demokratische Strukturen stößt:

»Folgende Gesetze sind in Mount Monago gültig:

1. In MM gilt die Demokratie.
2. In MM werden keine fremden Gesetze oder Richter anerkannt.
3. Bürgerinnen und Bürger von MM sind mit 10 Jahren volljährig.
4. Autofahren ist in MM schon ab 12 Jahren erlaubt.
5. Sachbeschädigung ist in MM verboten.
6. In MM wird genau 3,5 Tage gearbeitet und 3,5 Tage hat man frei.
7. Wer sich nicht an diese Regeln hält, muss MM verlassen.«<sup>180</sup>

Neben diesen eindeutig von männlichen Jugendlichen für ihre imaginären Bedürfnisse im Spannungsfeld von gesellschaftlichen Tabuzonen geschaffenen Orten gibt es auf der Insel auch einen Ort für Frauen, nämlich »Rulish, das Dorf der Weiber-WG«. Hier kommen ganz offensichtlich die weiblichen SR-Schreibenden dieser Klasse zu Wort. Und vielleicht ist dies auch der Grund, warum das Dorf Rulish von allen fünf Orten der Insel am ausführlichsten beschrieben ist: In Rulish, so viel wird bei der Lektüre klar, ist Platz für alle möglichen Bedürfnisse seiner Bewohnerinnen. In den Beschreibungen ist neben der Freude am Imaginieren eines utopischen Ortes auch die Freude am Sprachspiel erkennbar, das bereits damit beginnt, dass in Rulish vor allem Pulish gesprochen wird. Diese auf einen Reim aufbauende Form von Wortkreation erinnert einerseits an Nonsenslyrik, wird hier aber vor allem als eine Art Geheimsprache eingesetzt, mit welcher die SR-Schreibenden den von ihnen geschaffenen Ort auch sprachlich in Besitz nehmen:

»In Rulish hat es ein Spital. Spital heisst auf Pulish »Wulish«. In Rulish hat es eine Schule. Schule heisst auf Pulish Schulish. Ausserdem hat es ein Culish, das ist ein Casino. Es hat einen Loli Lulish, also einen Kiosk, wo es Heftli gibt. Es hat ein Fitnesscenter, das heisst Fulish. Und es hat ein Shopping-Centrulish, also ein Shopping-Center.«<sup>181</sup>

Die fünf Frauenfiguren, die die »Weiber-WG« in Rulish bilden, sind keineswegs brave Hausmütterchen; im Gegenteil. »Meli-Melä, Vatha, Cut-Girl, Darvida und Laila« fahren gerne schnelle Autos: Meli-Melä fährt einen »Mercedes Mulish«, Cut-Girl einen »schwarzen Lamborghini«, Laila einen »getunten Al-

**180** | SR-Nr. 11: Ghetto Island. S. 12.

**181** | SR-Nr. 11: Ghetto Island. S. 10.

fa-Romulish«, Vatha ein »BMW Cabrio« und Darvida einen »Ferrari mit DARVIDA-Werbung drauf«<sup>182</sup>.

Die Regeln, die in Rulish herrschen, genauer gesagt in der Weiber-WG, sind eindeutig als Regeln erkennbar, die von Frauen aufgestellt wurden, und zwar von Frauen, die Erfahrungen darin haben, wie Frauenleben auch jenseits utopischer Inselwelten aussieht:

»Das Leben in der Weiber-WG ist sehr einfach. Am Tag wird etwas gearbeitet, und am Abend ist meistens Party. Allerdings ist immer um 24 Uhr Nachtruhe, weil die 5 Frauen sonst bei der Arbeit zu müde sind.

Auch sonst gibt es noch ein paar Regeln in der Weiber-WG:

1. Es gibt keine Feiertage (Weihnachten, Ostern etc.).
2. Im Zimmer muss man Tag und Nacht Ordnung halten.
3. Es dürfen nur Putzmänner und keine Putzfrauen angestellt werden!
4. Nur auf der Terrasse rauchen.
5. Nie ohne zu klopfen ins Zimmer einer Kollegin eintreten!
6. Nie den Typ einer Kollegin anbaggern!«<sup>183</sup>

Das utopische Moment, das in diesen Gegenwelten enthalten ist, mag banal erscheinen, und man kann gut erkennen, dass diese Welten vor allem spielerischen Charakter haben. Und doch sind darin die erlebten Grenzen und Beschränkungen, die den Wunsch nach Ausbruch, nach Veränderung nähren, sehr gut erkennbar. Das Ausleben dieser Sehnsüchte, die viel mit Macht-, ja sogar Allmachtphantasien zu tun haben, im Rahmen des kollektiven Schreibens ist auch eine Erfahrung von Agency.

### 6.6.2 Die Eroberung der Luxusvilla

Eine besonders beliebte Utopie im oben definierten Sinne stellt die Luxusvilla als Ort der Handlung in einem SR-Text dar. Sie kann als Schaffung einer Gegenwelt verstanden werden, in der die Sehnsucht nach Orten des zelebrierten ›Wohllebens‹, des ›schönen Lebens‹, nach Orten des Dazugehörens zu einer Welt des Luxus und des Elitären umgesetzt wird. Die

Die Luxusvillen von Superstars, wie sie in SR-Texten vorkommen, stellen insofern auch einen Ort der Kultur dar, als sie grundsätzlich als Villen von Sport-, Popmusik- und Hollywoodstars oder von Models konzipiert werden, also von Ikonen einer den SR-Schreibenden vertrauten Populärkultur.<sup>184</sup> Die Idee der

**182** | SR-Nr. 11: Ghetto Island. S. 11.

**183** | SR-Nr. 11: Ghetto Island. S. 11-12.

**184** | Zum Populärkulturbegriff vgl. Kapitel 2.3.3. Dazu: Jacke (2004): S. 22. Hügel (2003): S. 19. Göttlich/Winter (2000): S. 14.

Luxusvilla kann dabei in abgewandelter Form auch als Schiffskabine, als Hotel bzw. Hotelzimmer oder als Nobelinternat erscheinen.

Indem sie eine Luxusvilla in einem SR-Text kreieren, gelingt es den SR-Schreibenden im oben angesprochenen Sinne, sich einen Ort zu erobern, mit dem sie ein Gefühl des Mangels kompensieren können.

Die folgenden zwei Textausschnitte sollen einen Eindruck davon geben, wie eine solche Villa von den Jugendlichen in den Schulhausromanen konstruiert und beschrieben wird. Im einen geht es um eine Frauen-, im anderen um eine Männervilla. Das erste Beispiel stammt aus »Löli und die Superstars«, und es geht um die Villa der beiden Superstars Ashley und Ciara, die beide bereits in Kapitel 6.5.2 ihren ersten Auftritt hatten. Die beiden jungen Superstars leben in einer Villa mit dem Baby Sahara, einem Findelkind:

»Zwischen ihren beiden Schlafzimmern, die nur durch einen Ziehvorhang getrennt sind, richteten sie ein kleines Kinderzimmer ein. Ciara hat ausserdem ein grosses Musikzimmer. Ashley hat einen Tanzsaal. Im untersten Stock haben sie Bowling, Billard, Fitnessgeräte, Lift und Rolltreppe. Im Wohnzimmer besteht eine ganze Wand aus einem Plasma-TV, eine andere Wand ist aus Glas, sie haben ein grosses Sofa und auf dem Boden hat es Sitzsäcke und Wasserpfeifen. Ein Teil der Wand lässt sich öffnen, damit man direkt in den Swimming Pool kann. Das Haus hat 6 Stockwerke. Im obersten Stock sind die Kleiderzimmer.«<sup>185</sup>

Dem weiblich konnotierten Symbolraum des Kleiderzimmers entspricht auf Seite der jungen Männer die LAN-Halle zum Computerspielen. Diese findet man im folgenden Beispiel aus »Tanz im Vulkan. Zwei Ferienromane in einem«, und zwar in einem Abschnitt, der allein von den Jungen der Klasse geschrieben wurde. Die LAN-Halle befindet sich in einem Hotel, in dem sich, als Symbol von Ferien und Freizeit, Vorstellungen von (männlichem) Luxus verdichten:

»In dieser Stadt scheint fast immer die Sonne, und es ist fast immer heiss. Aber manchmal regnet es auch eine ganze Woche. Das macht nichts. Denn in der Stadt hat es ein besonderes Hotel. Dort hat es genug Luxus, dass man sich einen Monat lang vergnügen kann. Das Hotel hat 25 Sterne. Es ist ein richtiger Palast und heisst Hotel Paradies. Es hat 50 Stockwerke und 500 Zimmer. Im Hotel wohnen 1000 Menschen, vor allem Jugendliche. Es gibt viele VIPs, zum Beispiel Pamela Anderson oder Britney Shabani Spears oder Paris Hilton oder Tuga<sup>186</sup> oder Angelina Joli oder Brad Pitt oder 50cent oder Chuck Norris oder Eminem. Darum gibt es grosse Sicherheitsmassnahmen. Auf einem Stockwerk hat es 3 Fussballfelder, 1 Basketballfeld und 1 IKEA-Ping-Pong-Tisch. Auf

**185** | SR-Nr. 16: Löli und die Superstars. S. 2.

**186** | Shabani und Tuga sind reale Namen von beteiligten Schülern.

dem Dach hat es einen Swimming-Pool und einen Landeplatz für Privatjets. Mit diesen Jets kann man zum Beispiel nach Mekka fliegen, um zu beten.

Im Hotel Paradies ist fast alles modern und alles geht automatisch. Es hat eine Halle für Lan-Partys mit Platz für 100 Jugendliche. Wenn es zu viele Kinder in der LAN-Halle hat, müssen sie raus. Ein anderer Teil des Hotels Paradies ist im Mittelalter-Stil. Dort hat es einen Esel und viele Hühner.«<sup>187</sup>

An diesen Beschreibungen fällt als Erstes auf, dass sie sich (und das ist auch in anderen Beispielen der Fall) fast gänzlich auf eine reine Aufzählung beschränken: Es wird aufgelistet, was es in der Luxusvilla alles gibt. Diese Beschreibung wird in manchen Fällen sogar wirklich als Liste niedergeschrieben.<sup>188</sup> Diese Listen sind u. a. ein Ausdruck für ein hohes Maß an Ordnung und Übersichtlichkeit, die in der Welt der Luxusvillen herrscht und die man deshalb auch – in Anlehnung an Foucaults Beschreibung von Räumen als Heterotopien – als »Räume der Vollkommenheit«<sup>189</sup> bezeichnen könnte. In diesem Sinne kompensieren die SR-Schreibenden mit als Liste geordneten Räumen nicht nur den Mangel an »gutem Leben«, welchen sie (im Vergleich zu den Reicheren und meist auch Gebildeteren bzw. besser Ausgebildeten) in ihrer Lebenswelt wahrnehmen, sondern auch eine gewisse Ungeordnetheit, eine gewisse Unklarheit und Unübersichtlichkeit in ihrem Leben und Lebensumfeld. So sind häufig auch ihre Zukunftsvorstellungen unklar (sie wissen nicht, was sie später machen werden, ob sie einen Ausbildungsplatz, eine Arbeitsstelle bekommen etc.).

Das kompensatorische Ordnungsprinzip trifft aber nicht nur auf die Beschreibung der Räume der Luxusvillen zu, sondern auch auf das Leben, das sich in diesen Räumen abspielt und das seinen sehr geordneten Gang geht – und in gewisser Weise eine Art »ideales Leben« darstellt. Im folgenden Beispiel aus »Von einem anderen Planeten« sind es wiederum zwei junge Frauen – die Tänzerin Cassy und die Polizistin Anna –, die gemeinsam in einer Villa leben und trotz (oder wegen?) ihres Reichtums einem streng geregelten Tages- und Wochenablauf folgen:

**187** | SR-Nr. 45: Tanz im Vulkan. Zwei Ferienromane in einem. S. 20.

**188** | So etwa im SR-Nr. 40: Glück im Unglück – oder am Angelhaken zum Gold, Klasse Sek 1.-3., Schulhaus Villa Re, Redlikon-Stäfa, Kanton Zürich, Schuljahr 2008/09, Schreibcoach: Kati Dietlicher. In: SR-Doppelheft Nr. 39/40. S. 33-34.

**189** | In »Von anderen Räumen« spricht Foucault im Zusammenhang von »kompensatorischen Heterotopien« von einem »anderen Raum, [...] der im Gegensatz zur wirren Unordnung unseres Raumes eine vollkommene Ordnung aufweist«. Michel Foucault (2005): Von anderen Räumen. In: Michel Foucault: Schriften in vier Bänden. Band IV: 1980-1988. S. 931-942. Hier: S. 941.

»Sie haben eine Köchin, Petra, die gleichzeitig Putzfrau ist, und einen Chauffeur, Karl. Um neun stehen sie auf und essen das Frühstück, das Petra vorbereitet hat. Um zehn Uhr machen sie Sport: tanzen, joggen und schwimmen im Pool. Am Nachmittag bringt Karl Anna zur Arbeit. Cassy gibt Tanzstunden für Kinder. Dann übt sie ihre eigenen Tanzschritte. Am Samstag gehen sie shoppen und abends in eine Disco/Bar. Am Sonntag hat Cassy immer einen Tanzauftritt.«<sup>190</sup>

Auch in diesen wohlgeordneten Aufzählungen sind jene Brüche erkennbar, die bereits in den als Stars konzipierten Figuren auszumachen waren, Brüche, in denen die alltäglichen Räume der Jugendlichen durchscheinen, wo ihre reale Lebenswelt sichtbar wird. So ist es beispielsweise in den männlich geprägten Luxusvillen besonders wichtig, dass neben Helikopterlandeplätzen, Luxusautos und eigenen Kinos die den Jugendlichen vertrauten Spielkonsolen direkt im Schlafzimmer angebracht sind – also in jenem Raum, welchen sie mit ihrem eigenen Zimmer (das ja immer auch ein Schlafzimmer ist) assoziieren. So schaffen sie im ihnen fremden Luxus etwas Vertrautes. Im bereits zitierten Beispiel aus »Troja lebt! Oder: Das neue Rüti« (vgl. Kapitel 6.3.3) beschreibt die Luxuskabine des Schiffes, mit dem Paris das untergehende Troja verlässt. Hier wird der eigene Lebensstil der SR-Schreibenden (inklusive Klischees, die hier durchaus auch ironisch in Szene gesetzt werden) mit ihrer Vorstellung von Luxusleben vermischt.<sup>191</sup>

Bei weiblich konnotierten Räumen lassen sich fast immer Elemente finden, die auf jene traditionellen und nach wie vor stark vorherrschenden Rollenmuster verweisen, die der Frau die Verantwortung für die Pflege der Räume zuweist. So etwa bei der Beschreibung des Klassenzimmers eines Luxusinternats: »Für unsere High Heels steht uns eine grosse Kommode zur Verfügung. Damit der Luxusparkettboden nicht von den Absätzen zerkratzt wird, ziehen wir nämlich Pantoffeln an. Man sieht jedoch, dass der Boden jeden Monat neu abgeschliffen und versiegelt wird.«<sup>192</sup>

Hier werden Schönheitsideale (High Heels) und Raumpflege (Schonen des Luxusparketts) auf überraschende Weise kombiniert, was ironisch wirkt, aber nicht so intendiert ist. Vielmehr bringen die weiblichen Jugendlichen hier ihre eigenen Erfahrungen mit schönen, teuren, luxuriösen Gegenständen zum Ausdruck, nämlich jene, dass man sorgfältig mit ihnen umgehen muss, damit sie nicht kaputtgehen, dass sie also entsprechend gepflegt und geschützt werden müssen – alles Zeichen dafür, dass diese kostbaren Dinge in ihrer Lebenswelt selten sind. Indem es den Jugendlichen gelingt, Elemente ihrer eigenen Lebenswelt in die beschriebenen Luxusvillen zu integrieren, öffnen sie

**190** | SR-Nr. 41: Von einem anderen Planeten. S. 2.

**191** | Vgl. SR-Nr. 13: Troja lebt! Oder: Das neue Rüti. S. 21.

**192** | SR-Nr. 57: Das letzte Fest. S. 14.

diese nicht nur für sich, sie nehmen sie in gewisser Weise tatsächlich in Besitz. Sie füllen sie mit eigenen Bedeutungen, machen sich in diesen Orten der Vollkommenheit breit. Mit Hilfe eines idealen Ortes gestalten die jugendlichen SR-Schreibenden einen fiktionalen ›Zwischen-Ort‹, ganz vergleichbar jenem, von dem María do Mar Castro Varela in der Untersuchung zu »Utopien von Migrantinnen« spricht: einen Ort, an dem »Nicht-Zusammengehörendes zusammenkommt«<sup>193</sup>.

### 6.6.3 Das In-Besitz-Nehmen von Schriftsprache

In Kapitel 2.2.1 wurde gezeigt, inwiefern SR-Schreibende, wenn sie im Rahmen des Schreibprozesses sich selbst als Handelnde im Bereich des Schreibens, des Handelns mit Sprache erleben, damit auch eine Realität schaffen, in der sie als Schreibende Agency besitzen. Dabei wurde festgestellt, dass das Schreiben im Rahmen des SR-Projekts für bildungsferne Jugendliche meist erst dann zu einer wirkungsvollen positiven Erfahrung wird, wenn sie merken, dass sie ihre eigenen Erfahrungen in ihrer umgangssprachlich geprägten Sprache in das Schreiben einbringen können. Wie groß die Kompetenz vieler SR-Schreibender ist, wenn es darum geht, Dialoge in einer verschriftlichten Form ihrer mündlichen Alltagssprache zu verfassen, die in der Schweiz meist eine Variante eines regionalen, häufig auch ethnolektal gefärbten Dialekts ist, ist in Kapitel 6.2.1. nachzulesen.

Daneben finden sich aber fast in allen SR-Texten Beispiele dafür, dass die mündliche Alltagssprache auch »als Korrektiv dieses Schriftmodells«<sup>194</sup> der Hegemonie eingesetzt wird. Damit ist gemeint, dass in die SR-Texte, die nicht in der als schriftliche Erzählsprache definierten und in der Schule als Normsprache unterrichteten sogenannten Standardsprache verfasst sind, Elemente der mündlichen Alltagssprache einfließen und auch als solche erkennbar bleiben. Diese Alltagssprache hat für die SR-Schreibenden auch eine emotionale Bedeutung, können sie sich doch in dieser Sprache besser ausdrücken, können also z. B. auch ihre Empfindungen präziser formulieren. In diesem Sinne hat die Mündlichkeit im standardsprachlichen Text die Funktion eines Korrektivs: Die als ›feindlich‹ empfundene Schriftsprache, die viele der SR-Schreibenden vor allem mit der Schule und damit mit gewissen Defiziten assoziieren, die ihnen dort attestiert werden, kann mit Hilfe der Elemente alltagssprachlicher Mündlichkeit in die eigene Lebenswelt transponiert werden. Auf diese Weise wird das Schreiben für Erzählungen zugänglich, die aus den Ressourcen lebensweltlicher Erfahrungen (auch lebensweltlicher Erfahrungen mit Medien) gespeist

**193** | Castro Varela (2007): S. 222.

**194** | Gronemann (2011): S. 107.

sind. Die Folge davon ist, dass sich die SR-Schreibenden die Schriftsprache für ihre Zwecke aneignen, dass sie sie regelrecht in Besitz nehmen.

Beim Lesen von SR-Texten fällt jedoch besonders ins Gewicht, dass zu dieser Form mündlicher Alltagssprache auch jenes Vokabular zu zählen ist, welches die Jugendlichen aus ihrem Medienalltag übernommen haben, ein Vokabular also, das auf das teils umfangreiche Medienwissen verweist, welches die Jugendlichen mitbringen. Mit anderen Worten: Die Alltagssprache der Jugendlichen ist häufig stark intermedial geprägt.

In Kapitel 2.3.3 war davon die Rede, dass die jugendlichen SR-Schreibenden im Akt des Schreibens, welcher eine Art »Reflexion lebensweltlicher Erfahrung« bedeutet, mit Hilfe von Versatzstücken aus der Populärkultur neue Bedeutungszusammenhänge schaffen, und zwar solche, die innerhalb der literarischen Produktion einzigartig sind. Davon konnte man sich im gesamten Kapitel 6, in welchem die SR-Texte möglichst umfassend und doch nach klaren Kriterien präsentiert und analysiert wurden, anhand der Textbeispiele überzeugen. Die Auswahl erfolgte nach Kriterien, welche die Vielfalt der Bedeutungszusammenhänge zeigen sollten, mit denen die SR-Schreibenden ihr intermediales Erzählen in Szene setzen. Gleichzeitig habe ich immer wieder darauf hingewiesen, dass diese thematisch geordneten Formen intermedialen Erzählens selten isoliert auftreten, dass also in vielen SR-Texten jede Menge dieser als *style* bezeichneten Formen zu finden sind, zu denen ich auch die mündliche Alltagssprache in ihrer dialektalen bzw. ethnolektalen Ausprägung gezählt habe.

Abschließend soll ein längerer Textausschnitt zeigen, in welcher Dichte diese *Style*-Mischung in SR-Texten auftreten kann und wie die SR-Schreibenden damit eine Fülle von Bedeutungszusammenhängen eröffnen, für deren komplette Decodierung umfangreiche Insiderkenntnisse vonnöten wären.<sup>195</sup> Zudem wird in diesem Ausschnitt sichtbar, in welcher Weise die jugendlichen SR-Schreibenden die Schriftsprache alltagssprachlich wie intermedial aufladen und für ihre Bedürfnisse nutzbar machen: wie sie sie – manchmal geradezu gewaltsam – tatsächlich in Besitz nehmen. Dabei ist es sicher kein Zufall, dass die größte Dichte an intermedialen Verweisen in Texten auftritt, die deutlich männlich codiert sind, also auf mediale Elemente verweisen, die in der Lebenswelt vieler männlicher Jugendlicher viel Platz einnehmen. Ich werte dies als Zeichen dafür, dass die Fallhöhe zwischen der intermedial aufgeladenen Alltagssprache männlicher Jugendlicher, in der aggressive Machtsymbolik und technisch dominiertes Medienwissen (dazu zähle ich neben Wissen über Ac-

**195** | Diese Dichte an intermedialen Bezügen wird vor allem von (männlichen) Jugendlichen bevorzugt, die wenig Bildungswissen mitbringen und für die es entsprechend eine besondere Befriedigung zu sein scheint, ihr umfangreiches Medienwissen in den Schreibprozess einzubringen.

tionkino oder Ego-Shooter auch Wissen über Waffen, schnelle Autos etc.) auf einandertreffen, und einer als in Bildungszusammenhängen (Schule, legitime Kultur) akzeptierten Form des Sprechens und Schreibens besonders groß ist. Entsprechend nutzen manche männliche SR-Schreibende die Möglichkeit, ihr im Bildungszusammenhang als ›unnötig‹ eingestuftes Wissen (Stichwort: »Kulturschutt«), ihre als ›schlecht‹, ja, sogar als ›primitiv‹ eingestufte Sprache fast exzessiv ins Schreiben eines SR-Textes einzubringen.

»Geschichte von *Slumdog-Shputim*

Shputim konnte nicht fliegen, er konnte nicht tauchen, sondern rennen und er redete dauernd über Auspuffanlagen, die über 5000 Franken wert sind. Seine Freundin war Megan Fox, die superheisse Fegerin, die auf Kanacken steht. Shputim Slumdog hatte einen BMW m6 und einen Audi RS4. Und seine Bodyguards waren alles Frauen. Slumdog lebte in Albanien, sein wahrer Name war Shputim der Dritte von Skendeberg. Sein Bruder Shputim der Vierte spielte bei Real Madrid und wurde bei Germanys Next Topmodel by Heidi Klum sechs Mal als Top Model gewählt. Shputim der Dritte besass eine Schule, die er explodieren lassen wollte.

Aber da kam seine Mutter aus Albanien und Shputims Leben veränderte sich. Er durfte nur noch bis neun Uhr wach bleiben. Er durfte nicht mehr mit Frauen schlafen. Er durfte kein Fernsehen schauen, musste auf Diät gehen, Teakwondo lernen und voll auf Ninja machen. (*Ein Ninja ist ein Partisanenkämpfer des vorindustriellen Japans und ist wie ein Samurai eine der bekanntesten Gestalten des alten Japans.*) Er musste in ein Qifteli-Kurs gehen (Qifteli ist ein Instrument der Musik aus Kosovo und Albanien), seinen BMW m6 und Audi RS4 verkaufen, seine Villa ebenso. Er musste wieder zur Schule gehen und vor allem musste er wieder bei seiner Mutter schlafen. Diese schlug ihn jeden Tag 20 Minuten, was in der 20Minuten-Zeitung erschien. Nach all dem machte Shputims Frau mit ihm Schluss.

Eines Tages schliesslich lernten die Freunde Shputim in der Stadt kennen und er lud sie in sein 10 Quadratmeter grosses Zimmer ein. Er bot ihnen çaj – auf Deutsch Tee – an, aber nur ein paar Muslime sagten Ja. Da kam Shputims Mutter und schlug ihn mit ihrer Papuce – Papuce ist das serbische Wort für Pantoffel – weil er die Klasse zu sich eingeladen hatte. Glücklicherweise liess sie schliesslich alle gehen, aber die Freunde gingen nie mehr zur Schule, weil Shputims Mutter es ihnen verbot.

Shputims Leben ging immer mehr so Scheisse wegen seiner Mutter. Bis diese starb. Da wurde Shputim wieder ein Player und bekam alle seine Frauen wieder, die so geblieben waren, wie er sie verlassen hatte. Aber eine Freundin hatte Shputim immer noch nicht, bis zum heutigen Tag.

Warum aber taucht Shputim auf der Party der B1c auf? Als die Freunde feiern, aber nicht wissen, wo das Monster ist, ruft Andri einen Spezialisten an: Shputim! Dieser will bei sich zuhause grade kiffen, als sein Telefon klingelt.

Shputim: Hier ist Shputim und du rasierst meine Eier, was gibt's?

Andri: Wir brauchen deine Hilfe.

Shputim: Kein Problem, ich komme.

Kurz darauf taucht Shputim auf der Party auf und zerstört zuerst mal die Tür.

Shputim: Was gibt's?

Andri: Ein unbekanntes Monster jagt uns.

So beginnt Shputim auf der ganzen Welt zu suchen. In Amerika, Europa, Asien, Arktis und Antarktis, sogar auf dem Mond, er findet aber nichts und geht zurück zur Party.

Shputim: Hey Leute, euer Monster ist ein Tarnmeister, ein Monsterchamäleon, aber ich gebe nicht auf.

Da erblickt Shputim im Partyraum ein 8 Meter langes Sofa. Er weiss, dass die Freunde wenig Geld haben, ein solches Sofa könnten sie sich also nie leisten. Er begreift, dass das Sofa das getarnte Monster sein muss. Shputim zückt seine Laserkanone, die er für 500.000 Franken gekauft hat und schießt. Aber er trifft daneben und das Monster verschwindet, und auch das ganze Sofa. In dem Augenblick taucht eine schöne Frau auf der Party auf.

Zuerst ist Shputim sicher, dass sie das getarnte Monster sein muss. Er stellt sich vor, wie er die Schönheit auf die Dachterrasse lockt, ihr dort mit seinem Bazooka einen Headshot verpasst, so dass ihr Kopf wegspickt und er damit Freestyle Soccer spielen kann. Aber das stellt er sich nur vor. In Tat und Wahrheit kann Shputim nicht mehr aufhören, die Frau anzuschauen, er kann den Blick nicht von ihr wenden, so verknallt hat er sich sofort. Das ist erstaunlich. Denn die Frau heisst Isabella und ist eigentlich ein böses, russisches Mädchen.«<sup>196</sup>

## 6.7 SKANDALÖSER STYLE – SR-TEXTE ALS PROVOKATION IM UMFELD SCHULE

Wenn jugendliche SR-Schreibende die Schriftsprache alltagssprachlich und intermedial aufladen und auf diese Weise in Besitz nehmen, kann dies auch Irritation hervorrufen – man darf nicht vergessen, dass das Schreiben von SR-Texten im Rahmen des Schulunterrichts, also im Klassenzimmer, stattfindet. Entsprechend sind nicht alle Regeln, die für die Institution Schule im Hinblick

**196** | SR-Nr. 81: Monsterwarfare 4. S. 96-97. Der erste Absatz wurde auch in Kapitel 3.2 wiedergegeben.

auf normative Schriftsprache, aber auch im Hinblick auf politische Korrektheit dieser Sprache bindend sind, außer Kraft gesetzt – auch wenn die Schreibcoaches versuchen, gewisse sprachliche Regeln für die Zeit des Schreibens des SR-Textes außer Kraft zu setzen. So sind im Rahmen des Schreibprozesses weder Orthographie noch Grammatik von Bedeutung; vielmehr erwarten die Schriftsteller/-innen in ihrer Rolle als Schreibcoaches, dass die Jugendliche eigene Ideen für eine Geschichte und einen eigenen *style* entwickeln. Die Schreibcoaches versuchen also, einen Raum zu schaffen, in dem in sprachlicher und erzählerischer Hinsicht fast alles erlaubt ist – ganz so, wie sie das auch für sich und ihr eigenes literarisches Schreiben in Anspruch nehmen. Die alltagsprachliche und intermedial aufgeladene Sprache der Jugendlichen empfinden viele Schreibcoaches als neu und innovativ. Sie spüren die Kraft, die in dieser in gewisser Weise als ›authentisch‹ empfundenen Erzählsprache steckt.

In der Literatur ist die Abweichung von der Norm in gewisser Weise Programm. Im Umfeld der Schule, aber auch für viele Leser/-innen konventionell erzählter Literatur gilt das nur bedingt in gleichem Maße. Und so kann es im Laufe der Projektphase eines SR-Projekts durchaus zu Konflikten zwischen Schreibcoach und Lehrperson kommen. Solche Konflikte sind Teil vieler Projekte und werden in der Regel im Austausch zwischen Schreibcoach und Lehrperson ›vor Ort‹, also im Klassenzimmer oder im Lehrerzimmer, nach der Schreibarbeit besprochen und beigelegt. Da die Texte am Ende gedruckt werden und die Schüler/-innen ihre eigenen Texte in einer öffentlichen Lesung außerhalb der Schule vorstellen, können sich diese Konflikte allerdings über das Gelände und den direkten Einflussbereich der jeweiligen Schule und der jeweiligen Lehrpersonen hinaus ausweiten. Sprache kann provozieren, zumal wenn es sich um eine literarische Form von Jugendsprache handelt, die schriftlich festgehalten wird. Man darf auch nicht vergessen, dass SR-Texte im Rahmen eines kollektiven Schreibprozesses entstehen, in dem Gruppendynamiken innerhalb der Schulklasse wirksam werden, die die gemeinsame Geschichte und die Sprache, in der sie erzählt wird, in verschiedene Richtungen vorantreiben kann.

In Kapitel 4.2.1 habe ich darauf hingewiesen, dass speziell im Falle von Gewaltdarstellungen oder Darstellungen sexueller Handlungen, wie sie die Jugendlichen aus medialen Erzählwelten kennen, Missverständnisse in der Interpretation der Texte entstehen können. Wenn die jugendlichen SR-Schreibenden beim Schreiben und Rezipieren ihr intermediales Repertoire nutzen, gehen sie von einer medialen ›Wirklichkeit‹ aus (etwa von der ›Wirklichkeit‹ einer Spielkonsole, eines Animations- oder Horrorfilms). Das heißt, sie haben eine hohe Kompetenz in der Realitäts-Fiktions-Unterscheidung, welche u. a. auch beim Konsum von Medieninhalten wirksam ist. Ihr umfassendes Medienwissen können sie im Rahmen eines SR-Projekts also auch dahingehend nutzen, dass sie beim Schreiben Mittel einsetzen – wie etwa Formen von Gewaltinszenierungen oder sexuelle Handlungen –, die sie explizit als ›medial inszenierte‹ Gewalt

bzw. Sexualität verstehen. Für viele Eltern und Lehrpersonen, die die medialen Wirklichkeiten der als Vorbilder dienenden Medieninhalte nicht kennen, ist es aber ganz offensichtlich schwierig, diese Realitäts-Fiktions-Unterscheidung zu vollziehen. Sie empfinden entsprechende Szenen als bedrohlich und verstehen in einem solchen Fall auch nicht, dass intermediale Elemente von den SR-Schreibenden häufig vor allem zum Zweck der Komik eingesetzt werden. Diese Komikelemente sind in der Regel dem Medium, das als Vorbild dient, bereits eingeschrieben – etwa bei Animationsfilmen bzw. Animationsserien wie »South Park«, bei den von Jugendlichen genutzten Computerspielen oder dem gesamten Actionfilmgenre. Gerade diese Elemente können prägend sein für den *style* vieler SR-Texte.

Dieser *style* eines Schulhausromans, das Spiel mit intermedialen Elementen, kann, wie das abschließende Beispiel zeigen soll, sogar zu einem öffentlichen Skandal führen: Der fragliche SR-Text erzeugte Aufruhr, angefangen bei den Eltern über die Schulleitung bis hin zur Bildungsdirektorin des betreffenden Kantons. Und wenn der »Fall« am Ende doch nicht in der noch breiteren Öffentlichkeit diskutiert wurde, dann ist das allein dem Umstand zu verdanken, dass die als Schreibcoach fungierende Schriftstellerin gemeinsam mit den SR-Schreibenden eine zensierte Version des Textes erarbeitet hat. Schließlich ist noch vorauszuschicken, dass sich dieser Fall nicht im Rahmen eines SR-Projektes in der deutschsprachigen Schweiz ereignete, sondern in der französischen Schweiz als Roman-d'école-Projekt.

Der RdE-Text, den die Schriftstellerin Claire Genoux mit der Klasse 8VSO aus Poliez-Pittet im Kanton Waadt verfasst hat und der zu Beginn der Vorkommnisse bereits in Form eines gemeinsam mit dem RdE-Text einer weiteren Klasse aus demselben Kanton gedruckten Doppelheftes vorlag, trug den durchaus provokativen Titel »Abuse“Land«, eine Wortkreation, die sich aus dem französischen Verb *abuser* und dem englischen *land* zusammensetzt (und verbunden mit einem Trema). Zunächst kann *abuser* ganz einfach »übertreiben« heißen, allerdings bedeutet es in der Form von *abuser de qn* »jemanden sexuell missbrauchen«. Der Titel ist also bereits mit mehreren Bedeutungen aufgeladen. Auch das englische *land* sprengt den kulturellen Kontext des Französischen und verweist vielleicht auf Einrichtungen wie Disneyland als Symbol hemmungsloser Unterhaltung. Der Text selber weist einen ausgeprägten intermedialen *style* auf. Schon das Figurenarsenal ist wenig einheitlich. Das beginnt bei einem amerikanischen Präsidenten mit Namen »Paul Du Cuir«, dessen erster Berater im Weißen Haus ein Kaktus ist (»Joe le Cactus«). Der Präsident hat einen Feind: »le terrible Boris«, der geradezu eine Tötungsmaschine ist. In der Geschichte kommt außerdem die Sängerin »Rénifer Lopez« vor (der Name der Sängerin Jennifer Lopez kombiniert mit dem Verb *renifler*, was so viel wie »schnüffeln« bedeutet), die ihrerseits mit »la Mouffette« liiert ist – *une mouffette* ist ein Stinktier. Als Rénifer den Präsidenten zu sich einlädt, kommt

es zu einem regelrechten Showdown, bei dem ein ganzes Waffenarsenal zum Einsatz kommt und die Körperteile einzeln durch die Luft fliegen. Und in die zwei Versionen des Schlusses – einmal mit einem explodierenden Tanklastwagen, einmal mit dem Abwurf einer Atombombe – greift auch noch ein Militär mit seinem Hund »Rodger« ein.

Das gedruckte Doppelheft, das daneben den Titel »Entre ados« (»Unter Jugendlichen«) enthält, bekamen die Schüler/-innen der beteiligten Klassen nach Beendigung beider RdE-Projekte, aber noch vor der öffentlichen Lesung auf der Bühne der *Manufacture* (das ist die Hochschule für Theater der *Suisse Romande*) ausgehändigt, und sie nahmen ihr Werk mit nach Hause. Dort stießen nun einige Eltern der RdE-Schreibenden von Corsier-sur-Vevey, die »Entre Ados« verfasst haben, auf »Abuse“ Land« – und waren offensichtlich schockiert. Sie wandten sich an den Schulleiter von Corsier-sur-Vevey.

Die Folgen davon wurden beim letzten gemeinsamen Termin, den der Schreibcoach Claire Genoux mit »seiner« Klasse in Poliez-Pittez durchführte und der eigentlich der Vorbereitung der Lesung dienen sollte, augenscheinlich. Claire Genoux hat einen projektinternen Bericht darüber verfasst, aus dem ich nun – von ihr autorisiert – zitiere. Der Text beginnt damit, dass die Stunde unterbrochen wurde, da die Schriftstellerin ans Telefon zitiert wurde, wo eine Person namens X. (die Namen im Text sind durch Buchstaben ersetzt) nach ihr verlangte:

»Un certain X veut me parler.

– Allô, X.

Je ne sais plus comment il commence, ce qu’il raconte exactement. Je ne sais pas non plus qui il est. J’entends seulement qu’il y a une histoire avec deux directeurs (lui, X., est-il directeur? Directeur de quoi? D’où m’appelle-t-il? Pourquoi n’est-il pas ici?) Il parle d’une élève de la classe de Vevey, d’une infirmière; j’entends: »boycotter la lecture«, »retirer les textes d’Internet«, »retirer toutes les brochures«, »la presse est au courant«, »gros titres dans les journaux demain«, »scandale dans l’école vaudoise«.

Je suis sonnée.

J’entends encore: »on va avertir Y.« (il est chef de service, je connais son nom). J’entends même: »on va avertir Z.« (ministre de l’éducation).«

In der möglichst wörtlichen Übersetzung:

»Ein gewisser X. will mich sprechen.

– Hallo, X.

Ich weiß nicht mehr, wie er das Gespräch begonnen hat, was er genau gesagt hat. Ich weiß auch nicht, wer genau er ist. Ich höre nur, dass es ein Problem mit den beiden Direktoren gibt (ist er, X., einer der Direktoren? Direktor wovon? Woher ruft er mich an? Warum kommt er nicht selber hierher?). Er spricht von einer Schülerin der Klasse in

Vevey, von einer Krankenschwester; ich verstehe: ›die Lesung boykottieren‹, ›die Texte von der Internetseite entfernen‹, ›alle Hefte zurückrufen‹, ›die Presse ist auf dem Laufenden‹, ›dicke Schlagzeilen in den Zeitungen von morgen‹, ›Skandal in der Waadtländer Schule‹.

Ich bin erschlagen.

Ich höre noch: ›Man wird Y. in Kenntnis setzen‹ (er ist Chefbeamter, ich kenne seinen Namen). Ich höre auch: ›Man wird Z. in Kenntnis setzen‹ (die Erziehungsministerin).«

Die Situation drohte zu eskalieren. Während Claire Genoux begann, mit der Klasse den Text zu überarbeiten – wie dies von X. verlangt wurde –, übernahm die Projektleitung Schulhausroman/Roman d'école in der Person von Richard Reich die Kommunikation mit X., später auch mit Y., der inzwischen informiert worden war. Richard Reich erklärte X., dass die komplexe Situation entstanden sei, da es sich bei RdE um ein Kunstprojekt handle. Er erläuterte die Position der Schriftsteller/-innen innerhalb des Projekts, die nicht die Funktion von Lehrpersonen hätten und die das Schreiben der Schüler/-innen entsprechend nach künstlerischen Kriterien beurteilten. Und er erklärte sich als Repräsentant der Projektleitung bereit, die Regeln der Institution Schule in einem gewissen Rahmen zu akzeptieren, sprich: Der ursprüngliche Text wurde vom Internet entfernt, die Hefte wurden zurückgezogen, der Text wurde von den Jugendlichen gemeinsam mit Schreibcoach Claire Genoux überarbeitet, und sobald X. die neue Textversion akzeptiert hatte, wurden die Hefte neu gedruckt.

Worum es bei der Überarbeitung in erster Linie ging, ist in Claire Genoux' Bericht nachzulesen:

›Le contact avec les élèves me fait du bien. Ils sont très réceptifs, sentent les choses. Nous relisons l'histoire et nous nous arrêtons sur les passages qui posent des problèmes. Le premier concerne une scène sexuelle entre Rénifer et la Mouffette. Il s'agit de la supprimer. L'élève qui s'est proposé de la lire lors de la manifestation publique, s'insurge : ›quoi? la supprimer? mais j'aurais plus rien à lire! Et c'est le centre de notre histoire ici!‹

[...]

On coupe le texte. On cherche d'autres solutions. Cela donne lieu à un déploiement de créativité décuplé et à des métaphores saisissantes qui rendent le texte encore plus fort. Les contraintes font exploser l'imagination!

[...]

Nous finissons par relire le nouveau texte en entier [...]. Ils ont fait un travail remarquable [...].

De retour chez moi, je corrige le texte, je l'envoie à X., à Richard, à Antoine. C'est fini. Le lendemain matin, X. donnera son feu vert pour la lecture.«

In der Übersetzung:

»Der Kontakt mit den SchülerInnen tut mir gut. Sie sind extrem aufmerksam, spüren die Dringlichkeit. Wir lesen die Geschichte noch einmal und stoppen an den Passagen, die die Probleme verursacht haben. Die erste Passage betrifft eine Sexszene zwischen Rénifer und der Mouffette [dem Stinktief – G. W.]. Es geht darum, diese zu streichen. Der Schüler, der sich bereit erklärt hatte, diese Szene an der öffentlichen Präsentation zu lesen, wehrt sich: ›Was? Sie streichen? Aber dann habe ich ja nichts mehr zu lesen! Und es ist doch die zentrale Szene unserer Geschichte!«

[...]

Wir kürzen den Text. Wir suchen nach anderen Lösungen. Die Situation verzehnfacht die Konzentration und Kreativität und fördert eindrückliche Metaphern zutage, die den Text noch stärker machen. Der äußere Zwang lässt die Imagination explodieren.

[...]

Am Ende lesen wir den neuen Text noch einmal komplett [...]. Sie haben wirklich eine bemerkenswerte Arbeit geleistet [...].

[...]

Zurück bei mir zuhause korrigiere ich die Texte, ich schicke sie an X., an Richard, an Antoine [das ist der Lehrer – G. W.]. Es ist geschafft. Am nächsten Morgen wird X. grünes Licht geben für die öffentliche Lesung.«

Eine wichtige Änderung im Text betrifft den Titel der Geschichten, die nun nicht mehr »Abuse“Land«, sondern »Imagination Land« heißt. Die Hauptprovokation ist beseitigt. Die Änderungen im Text betreffen neben der Sexszene, die wohl von verschiedenen Comics, TV-Serien (wie »South Park«, worauf die RdE-Schreibenden sich hier explizit bezogen haben, wie sie bei der Lesung bemerkten), Computerspielen etc. inspiriert war, vor allem Gewaltszenen, die ebenfalls starke intermediale Bezüge aufwiesen: etwa Szenen, in welchen Körperteile durch die Gegend flogen. Die Grundgeschichte aber blieb bestehen. Es wurde also ein Konsens gefunden zwischen künstlerischer Freiheit (in diesem Fall einer sehr intensiven intermedialen Erzählweise), den erzieherischen Grundsätzen der Institution Schule und den Sorgen gewisser Eltern, die die Darstellung von Gewalt und Sexualität im entsprechenden RdE-Text als Bedrohung empfanden.

Der Ursprung des Konflikts aber liegt eben in der intermedialen Erzählweise. Die Jugendlichen haben ihr Wissen über medial inszenierte Gewalt, die sie im Rahmen jener Medienwirklichkeit interpretierten, in der sie sie kennenlernen, beim Schreiben genutzt. Im Text werden diese Szenen im Sinne der Unterhaltung auch als Komikelemente eingesetzt. Schulbehörde und Eltern (und wohl auch gewisse Mitschüler/-innen) jedoch konnten die Komik im Zusammenhang von expliziten Sexszenen oder Gewaltdarstellungen nicht wahrnehmen – sie lasen den Text losgelöst von seinen intermedialen Bezügen. Beim Skandal handelte es sich einerseits also um ein Missverständnis, andererseits aber auch um einen Ausdruck verschiedener Kulturauffassungen: einerseits ei-

nes Verständnisses von Kultur, das sich an einem legitimen Kulturbegriff orientiert und das von den SR/RdE-Schreibenden ›gute‹ Texte in einem ›guten‹ Stil mit einer Handlung verlangt, die ein positives Menschenbild zeichnet; und andererseits einer Lesart von Kultur, die sich an Populärkultur orientiert und die mit intermedialen Elementen jener medialen Inhalte spielt, die von Jugendlichen heute konsumiert werden.

Nur in einer solch kontroversen Situation kann der *style* eines SR/RdE-Textes dermaßen provozieren. Dank ihrer – höchstens halb beabsichtigten – Provokation konnten die RdE-Schreibenden am eigenen Leib erfahren, wie machtvoll Sprache sein kann, und sie konnten die Erfahrung machen, dass sie mit ihrem Text, mit ihrer Sprache tatsächlich Agency besitzen. Doch auch die Schriftstellerin Claire Genoux verband mit der oben beschriebenen Erfahrung in der Rolle des Schreibcoachs ein Gefühl des *empowerment*: »Je pense immédiatement à Chessex [den Schweizer Schriftsteller Jacques Chessex – G. W.]. Il en a créé tant de scandales. Ça me soulage de penser ça, je pense aussi que, très mystérieusement, j'ai son soutien.« Übersetzt: »Ich denke sofort an Chessex [den Schweizer Schriftsteller Jacques Chessex – G. W.]. Er hat so viele Skandale ausgelöst. Es beruhigt mich, daran zu denken, ich denke auch, dass ich in dieser Sache auf mysteriöse Weise seine Unterstützung habe.«