To the Graduate Council:

I am submitting herewith a thesis written by Franziska Ludemann entitled “Hallo, Welt! *Adolescent Angst* und das Erwachsenwerden in Marisha Pessls *Special Topics In Calamity Physics* und Zoë Jennys *Das Blütenstaubzimmer.*“I have examined the final electronic copy of this thesis for form and content and recommend that it be accepted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts with a major in German.

Stefanie Ohnesorg , Major Professor

We have read this thesis
and recommend its acceptance:

Chauncey Mellor

_____
Carolyn R. Hodges

_____

Accepted for the Council:

Carolyn R. Hodges
Vice Provost and Dean of the Graduate School

_____

(Original signatures are on file with official student records.)

Hallo, Welt!
Adolescent angst und das Erwachsenwerden in Marisha Pessls *Special Topics in Calamity Physics* und Zoë Jennys *Das Blütenstaubzimmer*

A Thesis Presented for the
Master of Arts
Degree
The University of Tennessee, Knoxville

Franziska Ludemann
August 2010

Copyright © 2010 by Franziska Ludemann

All rights reserved.

WIDMUNG

An dieser Stelle möchte ich mich bei Frau Prof. Dr. Stefanie Ohnesorg für ihre Kritik und ihre Zeit bedanken. Großer Dank geht auch an Frau Prof. Dr. Carolyn R. Hodges und Herrn Dr. Jeff Mellor, für ihre Ideen und Perspektiven.

Weitere Unterstützer, ohne die dieses Projekt nie ein Ende (oder einen Anfang) gefunden hätte sind: Meine Kollegen: Dawn, Ryan, Joy, Noah, Ulli, Joanna und Andrea; sowie die Daheimgebliebenen: Caro, Agate, und Eva.
Ihr seid großartig.

Diese Arbeit ist folgenden Menschen gewidmet:

Meinen Eltern Hans-Gerd und Marie Luise, die mir stets vorgelesen und meine Fantasie genährt haben
Meinen Geschwistern Felix, Kathrin, und Matthias, den besten auf der Welt
Meiner Oma, die mich auch mit 97 noch im Kreuzworträtsellösen schlägt

und Alex, der mir heute vorliest.

Thanks, y‘all.

ABSTRACT

Special Topics in Calamity Physics (2006) by Marisha Pessl and *Das Blütenstaubzimmer* (1997) by Zoë Jenny both feature strong female characters who go through difficult times because they experience genuine disillusionment with regard to their friends, the opposite sex, and, especially, their family.

The focus of this thesis was to analyze if the authors depict their characters in such a way that one can see correlations between the emotional behavior of these characters and a phenomenon that is often referred to as *adolescent angst*. The theoretical foundation for defining *adolescent angst* and for understanding mechanisms that trigger *adolescent angst* was provided by Rapoport and Ismond's internationally appraised *DSM-IV Training Guide for Diagnosis of Childhood Disorders* (1996) and Reinherz et al.'s ground-breaking study on „Depressive Disorders" (2006).

In my thesis, I was able to show that the depictions of difficult relationships between the protagonists and their parents and friends show characteristics of *adolescent angst*. Contrary to that, positive influences like reliable friends who are understanding and lend support, function as motivational forces which decrease the protagonists' anxieties and frustration in both texts. The analysis of the final scenes showed that after all hardships, the protagonists do not give up hope and open themselves up to a once unimaginable future. Although Pessl and Jenny dismiss the concept of a clear didaxis in their texts, they nevertheless imply a motivational message; namely that *adolescent angst* can be conquered and overcome.

I was able to demonstrate that the concept of *adolescent angst* serves as a catalyst for the development of the protagonists in both *Special Topics in Calamity Physics* and *Das Blütenstaubzimmer*. The bestseller status of both novels underlines that the authors' decision

to conclude these novels which are centered around *adolescent angst* with an open ending seems to cater to a modern young adult readership, especially within the context of pop culture.

INHALTSVERZEICHNIS

Kapitel 1…..…….....1

Einführung…….1

1.1 Informationen zu den Autorinnen und den Werken……...…….2
1.2 *adolescent angst* als Medienphänomen……...4
1.3 Deutsche Mädchenliteratur: Ein historischer Überblick…….5
1.4 Die theoretische Folie: *adolescent angst* und Depression bei Jugendlichen……..9
1.5 Arbeitshypothese…….....13

Kapitel 2……..…….…….....14

Bindungen und Beziehungen: *angst*-Auslöser oder positiver Einfluss? ……14

2.1 „Freunde“ und „Freundschaften“…..…….…….....15
2.1.1 *peer groups*: Die *Bluebloods* und Rea…….…….16
2.1.2 Im Gefühlschaos: Das andere Geschlecht…….24
2.1.3 Konflikte und Konfrontationen…….37
2.2 ‚Rabeneltern‘…….…….....44
2.2.1 Eltern…die nicht erwachsen werden……...……..47
2.2.2 Familie als Trümmerfeld: Zerbrochene Strukturen……...63
2.2.3 Konfrontationen mit den Eltern und Desillusionierung der Protagonistinnen……..74

Kapitel 3...…….89

Abschließende Betrachtungen und Ausblick anhand der Schlussszenen…..89

3.1 Analyse der Schlussszenen……90
3.2 Schlussbetrachtungen……97

Bibliografie…….…….102

Anhang…...…….....110

i. Anhang A. Tabellen 1 – 3 zu Angststörungen nach Rapoport und Ismond……111
ii. Anhang B. Kriterien zu Depressionsstörungen nach Reinherz et al……..114

Vita……..….115

Hallo, Welt!
Adolescent angst und das Erwachsenwerden in Marisha Pessls *Special Topics in Calamity Physics* und Zoë Jennys *Das Blütenstaubzimmer*

1. Einführung

> „It has sex, sin and that most painful quality of all, youthful disillusionment. You're ready, sweet. You no longer need your old pa." (Pessl 464)

Zum Ende des zwanzigsten Jahrhunderts begegnen uns in der Jugendliteratur komplexe jugendliche Protagonisten, zumeist auf der Suche nach sich selbst, oder auf einem holprigen Weg, der sie, unaufhaltsam, ins Erwachsenendasein führt. Die Darstellung der Jugend in der Literatur für junge Erwachsene entwickelte sich seit etwa den 1980er Jahren in eine neue Richtung. Die Autoren und Autorinnen stellten Konfrontationen der Protagonisten mit der Realität einer gebrochenen Familienidyllik dar (Steinz und Weinmann 130), überließen die Charaktere sich selbst und beschrieben teils schmerzhafte, innere Wandlungs- und Reifungsprozesse (Scheiner 163).

In Zoë Jennys *Das Blütenstaubzimmer* (1997) und Marisha Pessls *Special Topics in Calamity Physics* (2006) befinden sich die beiden Protagonistinnen Jo und Blue in genau dieser Übergangssituation zwischen Kindheit und Erwachsensein. In diesen Werken begegnet uns allerdings mehr als die ‚gewöhnliche' (post)pubertäre Krise, die in der Jugendliteratur –

wohl nicht zuletzt aus Vermarktungsgründen – allzu gern auf komische Art und Weise verarbeitet wird[1].

1.1 Informationen zu den Autorinnen und den Werken

Marisha Pessl, Autorin von *Special Topics in Calamity Physics*, wurde 1977 in der Nähe von Detroit im US-Bundesstaat Michigan geboren, wuchs in Asheville, North Carolina auf und lebt heute in New York. *Special Topics* ist ihr Erstlingswerk und verhalf ihr über Nacht zum Erfolg. Der Roman wurde bereits nach zwei Wochen in zweiter Auflage gedruckt und landete sogar auf der Liste „The 10 Best Books of 2006" der New York Times.

In *Special Topics in Calamity Physics* schildert Pessl eine Episode aus dem Leben der höchst belesenen und introvertierten Blue Van Meer, die mit ihrem Professorenvater ständig auf der Durchreise ist und schließlich in einer kleinstädtischen High School Teil einer elitären Clique, der *Bluebloods,* wird und als Teil dieser Clique die Stromschnellen und Untiefen auf dem Weg ins Erwachsenwerden durchlebt. Aufgewachsen ohne Mutter und mit einem absoluten Kopfmenschen als Vater, ist es Blue bis zu ihrer Zeit mit den *Bluebloods* nicht möglich, soziale Netzwerke aufzubauen. Am Ende ist Blue wieder allein, ohne Clique oder Elternfiguren, als sie über sich selbst hinauswächst, ihre ‚Jugend' hinter sich lässt und erkennt, dass alles möglich ist, im positiven wie im negativen Sinne – trotz, oder vielleicht gerade wegen dem, was nun hinter ihr liegt.

Zoë Jenny, Autorin von *Das Blütenstaubzimmer*, wurde 1974 in Basel geboren; sie wuchs in Griechenland, im Tessin und in Basel auf. Bereits 1993 wurden einige ihrer Kurzgeschichten in verschiedenen Zeitschriften veröffentlicht. Ihren Durchbruch schaffte sie

[1] Siehe z.B.: Anders Jacobsson und Sören Olsson, *Berts Katastrophen* (1990-2000); Luca Bloom, *Ich, Elias* (2009); William D. McCants, *Much Ado about Prom Night* (1995*)*; Meggin Cabot, *The Princess Diaries* (2000).

im Jahre 1997 mit dem dieser Untersuchung zugrunde liegenden Werk *Das Blütenstaubzimmer*, das sich– vor allem in der Schweiz und in Deutschland – nicht nur außerordentlich gut verkaufte, sondern auch seither etablierte Schullektüre ist (Munzinger, 2008; Tagesspiegel, 2002). Aufgrund Jennys bewegter Kindheit und zahlreicher Überschneidungen zwischen biografischen Details aus Jennys Jugend und dem Leben der Protagonistin Jo, wird Jenny häufiger die Frage gestellt, ob sie Jo nach ihrer eigenen Erfahrung kreiert habe. Jenny weicht Fragen dieser Art immer aus, so dass die Antwort offen bleibt.

In *Das Blütenstaubzimmer* zeichnet Zoë Jenny mit ihrer Protagonistin eine ergreifend abgeklärte Mädchenfigur. Jo erlebt von Kindesbeinen an Vernachlässigung durch ihre Eltern, das Verhältnis zu ihrer suizidgefährdeten Mutter ist stark belastet und auch der Versuch, eine Freundschaft zu einer Gleichaltrigen aufrecht zu erhalten, scheitert. Jo muss den Weg ins Erwachsensein alleine gehen, sie lernt nur allzu früh, dass dieser Weg unaufhaltsam ist.

Pessl und Jenny zeichnen Charaktere, die zeitweise von dem Gefühl gelähmt sind, ihren Alltag alleine meistern zu müssen, ohne ausreichend auf diese Lebensphase vorbereitet zu sein. Der im *Blütenstaubzimmer* und *Special Topics* – wie ich die Titel der hier untersuchten Jugendbücher der Einfachheit halber abkürzen möchte – dargestellte Reifeprozess ist ein solcher, der die Mädchen an die Grenzen ihrer selbst bringt. Bindungslosigkeit, Isolation, der Mangel an elterlicher Fürsorge, und die eigene Abgeklärtheit werden schließlich zum Motor für das, was in der Kinder- und Jugendpsychologie häufig als *adolescent angst* bezeichnet wird. Gallo-Lopez und Schaefer formulieren das Phänomen anschaulich in ihrer Studie *Play Therapy with Adolescents* (2005):

> Adolescents often struggle with issues from their past while dealing with fears about their future. ‘Adolescent angst’ is the result of these struggles and is a byproduct of the adolescent’s search for ways to fit in with their new family –

> their peer group, while painfully and simultaneously separating from their family of origin. (82)

Es ist die Angst einer Generation, die – von niemand begleitet – in die Erwachsenenwelt geworfen wird, und die am Ende desillusioniert auf ihre Jugend zurückblickt. Dies ist die Angst, erwachsen werden zu müssen und vielleicht genau in die Verhaltensmuster derjenigen zu fallen, die jungen Menschen Fürsorge, Bindungen, und die Ausprägung eines Selbstbewusstseins verwehren.

1.2 *adolescent angst* als Medienphänomen

Das Phänomen *adolescent angst* ist in der Gegenwartskultur sehr präsent und wird auch außerhalb der Printmedien aufgegriffen, so wie in Fernsehserien: u.a. in *The Wonder Years* (1988 – 1993), *Beverly Hills 90210* (1990 – 2000), *Buffy The Vampire Slayer* (1997 – 2003), *Dawsons Creek* (1998 – 2003), *One Tree Hill* (seit 2003), *The Secret Life of the American Teenager* (seit 2008), *Gute Zeiten, Schlechte Zeiten* (seit 1992), *Mein Leben und ich* (1999 – 2006). Auch auf der großen Leinwand wird *adolescent angst* thematisiert, so etwa in John Hughes- Filmen – besonders in der *Brat Pack*- Serie (1984 – 1986), außerdem in *Stand by Me* (1986), *American Beauty* (1999), *Girl, Interrupted* (1999), *The Virgin Suicides* (1999), *Donnie Darko* (2001), *The Twilight-Series* (2008 bis voraussichtlich 2011), *An Education* (2009), *Christiane F. – Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* (1981), *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* (1999), *Crazy* (2000), *Soloalbum* (2003). Ebenso kommuniziert die Musikszene dieses Thema, herausstechende Beispiele dafür liefern Bands wie: *Nirvana* (1987 – 1994), *Green Day* (seit 1987), *Placebo* (seit 1994), *Muse* (seit 1994), *Marilyn Manson* (seit 1989), *Death Cab for Cutie* (seit 1997), *MGMT* (seit 2002), *The Kooks* (seit 2004), *Echt* (1997 –

2001), oder *Juli* (seit 1999)[2]. In den Printmedien ist es Jerome D. Salingers *The Catcher in the Rye*, der ab 1951 *adolescent angst* als Thema in der Jugendliteratur etabliert.

1.3 Deutsche Mädchenliteratur: Ein historischer Überblick

Die der Analyse zugrunde liegenden Werke *Special Topics* und *Das Blütenstaubzimmer* lassen sich in den Bereich der *Mädchenliteratur* einordnen. Diese gibt es in Vorformen schon seit dem 18. Jahrhundert. Joachim Heinrich Campes *Väterlicher Rath für meine Tochter* von 1789 und Jeanne-Marie Leprince de Beaumonts *Magasin des Enfants ou Dialogues entre une sage gouvernante et plusieurs de ces élèves de la première distinction* aus dem Jahre 1757 gelten als einige der prominentesten Beispiele erzieherischer Literatur für junge Mädchen im 18. und 19. Jahrhundert (Dyrenfurth 68). Im Kontext dieser Texte erscheint vor allem die in den Werken behandelte Zuweisung von Rollen an das heranwachsende Mädchen – Gattin, Hausfrau und Mutter – prävalent (vgl. Dyrenfurth 67-68). Das 19. Jahrhundert brachte in dieser Hinsicht wenig Veränderung; platte Moral kennzeichnet die bürgerliche Jugenderzählung, und Autorinnen wie Clementine Helm (1825 – 1896), Thekla von Gumpert (1810 – 1897), Friederike Helene Unger (1741 – 1813), Else Ury (1877 – 1943) und Emmy von Rhoden (1829 – 1885) prägten durch ihre Werke den literarischen Typ der *Pensionsgeschichte*. Von Rhodens *Trotzkopf* handelt von einer Trennung der weiblichen Protagonistin von ihrem Elternhaus auf dem Weg ins Erwachsensein. Dabei spielt das Pensionat, in dem das Mädchen untergebracht ist, eine besondere Rolle, wie Gisela Wilkending erklärt: „Das Pensionat ist in der Literatur, kompensatorisch zur Kleinfamilie, Ort einer Übergangszeit, nach der die Heldin in die

[2] Die hier angegebenen Zahlen gelten für die weltweite Erstausstrahlung von Fernsehserien und Kinofilmen. Bei Bands ist jeweils das Gründungsjahr angegeben.

festgefügte Kleinfamilie zurückkehren wird, um wenig später zu heiraten“ (55). Von Rhoden, von Gumpert, Helm, Ury und andere kreieren in dieser Zeit auch den Ausdruck *Backfisch*, mit dem sie die heranreifenden Mädchen bezeichnen. Werke aus der Zeit um die Wende zum 20. Jahrhundert, die sich mit jungen Mädchen befassen, werden daher auch der *Backfischliteratur* zugerechnet.

Seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts zeichnete sich in der Mädchenliteratur ein Wandel ab. Die Darstellung „einer langen weiblichen Jugendzeit“ und der darin liegende „Eigenwert“ waren ein absolutes Novum in der Kinder-und Jugendliteratur:

> Es geht nun darum, den Eigenwert einer langen weiblichen Jugendzeit zu verdeutlichen, die bislang nur für den bürgerlichen Mann eine Selbstverständlichkeit war. Dabei werden die in zeitgenössische Vorstellungen der erwachsenen Frau nicht integrierbaren Eigenschaften dieser Zeit, das Herbe, nicht Angepaßte der „halbwüchsigen Mädchen“, die Labilität ihrer Stimmungen, später die starke Tendenz zum Idealisieren, in positive Bilder weiblicher Jugendlichkeit integriert. (Wilkending 26)

Diese „positive[n] Bilder“ entstammten, wie Wilkending weiter betont, jedoch immer noch der Feder patriarchalisch geprägter Autoren, sodass die neuen Werke unverändert mit einer Didaxe der „alten Lehren über die ‚Geschlechtscharaktere‘“ aufwarten (26). Die Darstellungen wurden ab dem frühen 20. Jahrhundert facettenreicher, jedoch nicht unbedingt authentischer. Immerhin eröffnete sich dadurch nun eine neue Art der Darstellung von Krisen, und allmählich gab es auch eine Abkehr von der Auffassung, junge Frauen seien asexuelle *Backfische*, wobei vor allem Sigmund Freud in dieser Hinsicht mit seinen Studien zur Pubertät und der Sexualtheorie bahnbrechend wirkte[3]. Es dauerte dennoch bis 1949 bis die Schwedin Astrid Lindgren mit ihrer *Pipi Langstrumpf* eine ganze Elterngeneration

[3] Sigmund Freud, *Gesammelte Werke: Chronologisch Geordnet* (Frankfurt am Main: Fischer, 1999).

sprachlos zurückließ. Ein junges Mädchen, das ohne Eltern lebt, über unglaubliche Kräfte verfügt und wunderbar auf sich selbst aufpassen kann, stellte ein farbenprächtiges Gegenmodell zu sämtlichen *Backfischen* dar.

In den 50er Jahren ist es der Amerikaner Jerome D. Salinger, der in der Jugendliteratur insgesamt einen Meilenstein setzt. Sein *Catcher in the Rye* von 1951 stellt unumstritten eines der bekanntesten Beispiele für die literarische Verarbeitung jugendlicher Ängste dar. Der Autor beschreibt auf eindringliche und – für damalige Verhältnisse – skandalöse Weise die sensible Psyche des notorischen Schulabbrechers und Einzelgängers *Holden Caulfield* und dessen Weg ins Erwachsensein.

Ab den späten 60er Jahren hebt sich die neue Generation Kinder- und Jugendliteratur von der vorangegangenen vor allem durch eine veränderte, teils fehlende Didaxe ab. In dieser inhaltlichen Gestaltung bleibt der Schluss häufig offen. In aktuellen Werken – u.a. in den beiden untersuchten Texten von Marisha Pessl und Zoë Jenny – ist diese Idee noch immer sehr präsent, die Aussagen der Texte fügen sich nicht in ein moralisches Gerüst, und es bleibt Raum für Interpretation.

In den 70er und 80er Jahren folgten auf Salingers bahnbrechenden Erfolg weltweit neben Übersetzungen auch zahlreiche neue Texte mit ähnlicher Thematik, u.a.: Ulrich Plenzdorfs *Die neuen Leiden des jungen W.*, Lygia Bojunga-Nunes' *Maria auf dem Seil*, oder Tilman Röhrigs *In 300 Jahren vielleicht*. Besonders in den 80er Jahren kam es zu einer regelrechten Umwälzung im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur. Ein neuer problemorientierter Typ des Kinder- und Jugendromans widmete sich der relativ realistischen Darstellung kindlicher Subjektivität, eine moderne Ich-Erzählung mit impliziertem Autor löste die vorherrschende Autorität des auktorialen Erzählers ab (Ewers 125), der Trend ging nun hin zu einer Subjektivierung der Erzählhaltung, vor allem realisiert im psychologischen Kinder- und Jugendroman, z.B. in Peter Härtlings *Ben liebt Anna* (1979) oder Christine

Nöstlingers *Einen Vater hab ich auch* (1994). Eine junge Autorengeneration, u.a. Zoë Jenny (*1974), Marisha Pessl (*1977), Benjamin von Stuckrad-Barre (*1975), Alexa Henning von Lange (*1973) oder Judith Hermann (*1970), prägt diesen inhaltlichen Wandel in den 90er Jahren und dem beginnenden 21. Jahrhundert auffallend. Erzählerische Formen zerfließen, klare Identitätsfiguren verschwinden, einstige Spannungen zwischen Generationen werden nun durch „beziehungsloses Nebeneinanderherleben" ersetzt (Scheiner 181). Im Ganzen wirkt die neue Kinder- und Jugendliteratur sehr realistisch, die oftmals problembeladene Realität wird trotz der immer wieder eingebauten idyllischen Momente auch am Ende nicht ausgeblendet (175). Entscheidend hierbei ist auch die Erzählwelt, die Wirklichkeit, die sich Kinder und Erwachsene von nun an teilen.

Dennoch bestehen traditionelle Erzählformen parallel dazu weiterhin fort; die neuen Entwicklungen gewinnen jedoch mit der Zeit größere Popularität, was man u.a. daran erkennen kann, dass ein problemorientierter Roman wie *Das Blütenstaubzimmer* schon nach wenigen Wochen in sechster Auflage erscheint (Schimmel). Die Veränderungen führen zu einer Vermischung verschiedener literarischer Genres, etwa in Stephenie Meyers *Twilight*-Serie, sodass in den 70er Jahren eingeführte, strenge literarische Limitierungen – wie der Verzicht auf traditionelle Erzählmuster und ein auktorialer Erzähler – langsam verblassten, und eine, stilistisch und thematisch gesehene, Tabufreiheit ab Mitte der 90er Jahre erreicht war (Ewers 131- 32). Texte wie Daniel Handlers *The Basic Eight*, oder Benjamin Leberts *Crazy* sind Beispiele dieser ‚neuen' Jugendliteratur, die vor allem in der Darstellung ihrer Protagonisten immer noch an Salingers *Catcher* erinnern.

1.4 Die theoretische Folie: *adolescent angst* und Depression bei Jugendlichen

In *Das Blütenstaubzimmer* und *Special Topics in Calamity Physics* ist die Darstellung eines Konfliktes, in dem sich die Protagonistinnen auf dem Weg ins Erwachsensein befinden, zentral. Sie fühlen sich hin- und hergerissen zwischen dem Nicht-Loslassen-Wollen einer nostalgisch aufgeladenen Kindheit und der ihnen vermittelten Notwendigkeit, erwachsen werden zu müssen.

Beide Autorinnen beschreiben in diesem Zusammenhang Ängste und Sorgen der Protagonistinnen, wobei gerade Zoë Jennys Protagonistin Jo zeitweise sogar Anzeichen von dem aufzuweisen scheint, was in der Fachliteratur als depressionstypisch aufgeführt wird. An diesem Punkt muss nun erwähnt werden, dass die zu Beginn genannten Phänomene der *adolescent angst*, sowie die Depression bei Jugendlichen, sowohl in der Psychologie, als auch in der fiktionalen Welt sehr präsent sind. Namhafte Zeitungen und Magazine spielen mit dem Begriff *adolescent angst* (Brody; Jayson), und vor allem das Internet bietet im großen Umfang Informationen und Hilfe für Betroffene und Angehörige (http://www.beachpsych.com/pages/cc114.html, http://www.teendepression.org , etc.). Die *American Foundation for Suicide Prevention* bestätigte 2006 zudem, dass Selbstmord die drittgrößte Todesursache amerikanischer Jugendlicher in der Altersgruppe 15-24 Jahre sei, und Depression und Angststörungen werden als Hauptursachen genannt. Das Statistische Bundesamt in Deutschland erklärte ebenfalls in 2006, dass die Suizidraten bei den 15- bis unter 25-jährigen überdurschnittlich hoch seien.

Auf wissenschaftlicher Seite gibt es zahlreiche Forscher, die sich mit den Themen Angststörungen und Depression bei Kindern und Jugendlichen beschäftigen. Judith L. Rapoport, M.D. und Deborah R. Ismond, M.A. schufen mit ihrem *DSM-IV Training Guide for Diagnosis of Childhood Disorders* (1996) ein Standardwerk im Bereich der Diagnose und

Behandlung von Angststörungen und anderen Störungen bei Kindern und Jugendlichen. Die *American Psychiatric Association* veröffentlichte 1952 das *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (DSM), mittlerweile in vierter Ausgabe, und die fünfte soll 2012 erscheinen. Rapoport und Ismond schreiben ihren *Training Guide* in Übereinstimmung mit den Klassifizierungen des DSM, und nach eigenen Angaben steht hinter der Veröffentlichung des *Training Guides* folgende Absicht:

> Since the DSM-IV section „Disorders Usually First Diagnosed in Infancy, Childhood, or Adolescence" provides a somewhat arbitrary treatment of the subject, we hope that this guide will provide an Ariadne's thread for specialists in childhood disorders who become confused and/or disconcerted when using the broader manuals. (Rapoport and Ismond xiv)

Rapoports und Ismonds Leitfaden wird in der Forschung häufig als Standardnachschlagewerk genannt (House 2002, Sommers-Flanagan 2003, Achenbach et al. 2003) und genießt weltweite Anerkennung. So heißt es beispielsweise in einem Beitrag, veröffentlicht durch die *Australian Psychological Society*: "Rapoport and Ismond's (1996) guide to the DSM-IV classification is the most useful aid in relation to children" (Dean and Selwyn 60).

In ihrem *DSM-IV Training Guide for Diagnosis of Childhood Disorders* nennen Rapoport und Ismond verschiedene Angststörungen, unter ihnen: Trennungsangst („Separation Anxiety Disorder"), Soziale Phobie („Social Phobia") und die Generalisierte Angststörung („Generalized Anxiety Disorder"). Der Analyse von *Special Topics in Calamity Physics* und *Das Blütenstaubzimmer* dient diese Klassifizierung als Instrumentarium. Die Merkmale der von Rapoport und Ismond unterschiedenen Angststörungen sollen daher an dieser Stelle kurz skizziert werden[4]:

[4] Die folgenden Punkte stellen Zusammenfassungen von Tabellen dar, die Rapoport und Ismond ihrer Studie *DSM-IV Training Guide for Childhood Disorders* von 1996 beigefügt haben. Es handelt sich um drei Tabellen, die

1) **Trennungsangst**: Angst vor dem Verlassen des Zuhauses, sowie vor der Trennung von Familienmitgliedern, gewöhnlich von den Eltern; nach der Trennung besteht von Seiten des Kindes die Angst, der Elternteil/ die geliebte Person könne nicht zurückkommen; diese Angststörung tritt am häufigsten bei Vorschülern auf (vgl. Rapoport und Ismond 219-220)
2) **Soziale Phobie**: Angst vor Situationen, in denen ein Individuum unbekannten Menschen ausgesetzt ist; die betroffene Person fürchtet Demütigung und Beschämung; diese Angststörung tritt meist in der vorangeschrittenen Pubertät auf (vgl. ebd. 227-228)
3) **Generalisierte Angststörung**: anhaltende Angst und Sorge, bzw. Nervosität; Rapoport und Ismond nennen keine bestimmte Altersgruppe; die Störung tritt meist in Familien mit höherem sozioökonomischen Status auf (vgl. ebd. 234-235)

Adolescent angst stellt zwar keinen medizinischen Begriff dar, eine Nähe zu den beschriebenen Angststörungen und anderen schweren psychischen Erkrankungen ist jedoch anzunehmen, wie etwa Julie Robotham in ihrem Artikel „Adolescent angst far more than just puberty blues" im *Sydney Morning Herald* erklärt und dabei Prof. Kate Steinbeck von der Universität von Sydney zitiert[5]:

---

im Anhang als TABELLE 1 (Trennungsangst), TABELLE 2 (Soziale Phobie) und TABELLE 3 (Generalisierte Angststörung) wiedergegeben werden. Die Tabellen sind im Original als „Table 14.2", „Table 14.6" und „Table 14.8" nummeriert und sind bei Rapoport und Ismond am angegebenen Ort zu finden.
Im Unterschied dazu enthält Anhang B eine Wiedergabe von Kriterien zur Diagnose von Depression bei Kindern und Jugendlichen, die Reinherz et al. ihrer Studie "Depressive Disorders" in *Child and Adolescent Psychopathology: Theoretical and Clinical Implications* von 2006 beigefügt haben. Die Kriterien sind bei Reinherz et al. an angegebener Stelle zu finden.

[5] Kate Steinbeck leitet den Fachbereich für „Adolescent Medicine" an der Universität von Sydney.

> Puberty comes in many shades, and what some teens get through with barely the bat of an eyelid is immensely traumatic to others. It is certain that puberty can affect long-term health: breast cancer, for example, is more common among women who began to menstruate at a younger age. […]
>
> "It's very easy to glibly say it's all hormones, but that is unwise because you may miss depression, conduct disorders . . . you may miss the start of significant psychological illness that needs intervention," Steinbeck says. (Robotham)

Adolescent angst wird damit auch in der Wissenschaft großes Gewicht beigemessen, wo ebenfalls die Nähe zu Angststörungen und anderen Erkrankungen bestätigt wird, sodass Rapoport und Ismonds Studie legitim als theoretische Folie von *adolescent angst* im Rahmen dieser Arbeit dienen kann.

Rapoport und Ismond betonen, dass sämtliche Formen von Angststörungen zumeist mit Formen von Depression einhergehen (ebd. 217). Aus diesem Grund ist es notwendig, auch auf diesen Bereich einzugehen. Helen Z. Reinherz et al. nennen in *Child and Adolescent Psychopathology*, ebenfalls in Anlehnung an DSM-IV, Kriterien, die eine genauere Beschreibung von Depressionen bei Kindern und Jugendlichen ermöglichen. Eine allgemeine depressive Stimmung nennen sie unter anderem als Kernsymptom, darüber hinaus Gewichtsverlust, Schlaflosigkeit oder übermäßige Schläfrigkeit, Energieverlust, Todesgedanken und ein Gefühl der Hoffnungslosigkeit[6].

In dieser Studie dienen die in der Wissenschaft etablierten Ansätze von Rapoport und Ismond, sowie von Reinherz et al. als theoretische Folie für die Analyse der Protagonistinnen. Es soll untersucht werden ob, und wenn ja, inwiefern die Autorinnen in ihren Darstellungen sich dem annähern, was in der Forschung als *adolescent angst* bezeichnet wird.

[6] Siehe Fußnote 4.

1.5 Arbeitshypothese

Meine Hypothese ist, dass es Pessl und Jenny darum geht, Angst- und Depressionsstörungen, die neben anderen psychischen Erkrankungen in der Forschung unter dem Begriff *adolescent angst* verhandelt werden, in ihren Texten zu thematisieren. Die Kernüberlegung ist, dass Pessl und Jenny möglicherweise *adolescent angst* bewusst oder unbewusst in ihren Werken darstellen und damit ein in unserer Gesellschaft und in den Medien allgegenwärtiges Phänomen literarisch aufgreifen. Dabei ist sehr interessant, dass beide Texte ein offenes Ende haben, weder Pessl noch Jenny eine konkrete Didaxe zu liefern scheinen, und sie beide ihre Protagonistinnen am Ende eben nicht resignieren lassen. Vor allem der mutige Entschluss der Autorinnen, am Ende der Werke das Potential für eine positive Entwicklung der Protagonistinnen anzudeuten, muss in dieser Analyse berücksichtigt werden.

Die verwendeten Stilmittel – insbesondere die Metaphern –, die Handlung, vor allem aber die Ausarbeitung, sowie die Bindungs- und Beziehungsverhältnisse der wichtigsten Figuren sollen in dieser komparativen Analyse im Vordergrund stehen. Es geht schließlich darum festzustellen, ob und wenn ja, an welchem Punkt der Entwicklung der Protagonistinnen sich Anzeichen von *adolescent angst* abzuzeichnen scheinen und welche Konsequenzen die Autorinnen für die Entwicklung der Protagonistinnen suggerieren.

2. Bindungen und Beziehungen: *angst*-Auslöser oder positiver Einfluss?

Die Betrachtung der Beziehungen in *Special Topics* und *Das Blütenstaubzimmer* ist von großer Bedeutung für die Analyse der Psyche der Protagonistinnen. Die Art und die Qualität der zwischenmenschlichen Verhältnisse wirkt sich darauf aus, wie Jo und Blue die Außenwelt und sich selbst wahrnehmen. Das heißt, dass die Charaktere, mit denen Jo und Blue Beziehungen jeglicher Art eingehen, durch ihr Wirken Ängste und Unsicherheiten bei den Protagonistinnen nähren, während sie andererseits auch positiv, also angstmindernd und bestätigend auf sie wirken können. Unterschieden werden soll zwischen frei gewählten und automatischen Beziehungen, also zwischen freundschaftlichen oder romantischen und familiären Beziehungen.

Für beide Bücher gilt, dass die Protagonistinnen auf der Suche nach Beziehungen, also nach irgendeiner Art von Bindung sind. Im Fall von *Special Topics* bemerkt der *Boston Globe* dazu: "Part mystery, part suspense, and part psychological drama, this [*Special Topics*] is, at its heart, a book about relationships -- both real and imagined -- and the desperate need to belong" (Leavitt). Je nach dem, wie nahe die Protagonistinnen diesen Figuren stehen, kann der Einfluss ihres Umfeldes unterschiedlich intensiv sein. Es wird untersucht, inwieweit die Autorinnen hierbei Ideen von *adolescent angst* mit den Beziehungsgeflechten der Mädchen verknüpfen. Die markantesten Bindungs- und Beziehungsverhältnisse bestehen zwischen den Protagonistinnen und ihren Freunden, zum anderen Geschlecht, und zu ihren Eltern. In diesem Kapitel wird untersucht, was diese Beziehungen ausmacht, wo Vertrauen besteht und inwieweit die Charaktere aufeinander angewiesen sind. Außerdem ist es relevant

zu analysieren, wie Jo und Blue durch ihr jeweiliges Umfeld geprägt werden, und wie Bindungen und Beziehungen in den Werken definiert werden

2.1 „Freunde“ und „Freundschaften“

Blue und Jo sind – bewusst oder unbewusst – auf der Suche nach Zugehörigkeit. Was das Elternhaus nicht oder nicht ausreichend bietet, wird im Umfeld gesucht. Flüchtige Bekanntschaften werden schnell Bestandteil eines Freundeskreises, und über die Entwicklung dieser Verhältnisse beschreiben die Autorinnen auch die Entwicklung der Protagonistinnen selbst.

Es soll in diesem Unterkapitel die Art der Beziehungen von Blue und Jo zu Gleichaltrigen – also, im Falle von *Special Topics*, zu den *Bluebloods*, bzw. zu Rea in *Das Blütenstaubzimmer* – untersucht werden. Wodurch werden diese ‚Freundschaften‘ charakterisiert? Welche Charaktere in *Das Blütenstaubzimmer* und *Special Topics* erfüllen die Rolle von Freunden und warum? Wie bereits die Verwendung der Anführungszeichen im Titel dieses Unterkapitels andeutet, stellen weder Freunde noch Freundschaften in diesen Werken das dar, was uns etwa in Mark Twains *The Adventures of Huckleberry Finn* (1885) – zwischen Huckleberry Finn und Jim –, oder auch in Erich Kästners *Pünktchen und Anton* (1931) begegnet. In Mark Twains Werk (wie auch im Vorgänger *The Adventures of Tom Sawyer* (1876)) stehen sich die Protagonisten Tom und Huck – später auch Jim – stets zur Seite und gehen gemeinsam durch dick und dünn.

Im Gegensatz dazu fehlen Zusammenhalt und Vertrauen fast komplett in den Beziehungsgeflechten um Blue und Jo. Dies gilt nicht nur in Bezug auf die *Bluebloods* – eine elitäre Lerngruppe – und Rea – Jos Bekanntschaft aus dem Dorf ihrer Mutter –, sondern auch in Bezug auf das andere Geschlecht, bzw. Liebesbeziehungen.

Darüber hinaus entstehen auch Konflikte und Konfrontationen zwischen Protagonistinnen und ihren Freunden. Zentral ist hierbei zu analysieren, welche Bedeutung diese Konflikte für das Fortschreiten der Handlung und die Entwicklung der Mädchen haben. Auseinandersetzungen sind in beiden Werken unterschiedlich beschrieben, sowohl in ihrer Intensität, als auch in Bezug auf ihre Folgen. In jedem Fall allerdings stellen sie Schlüsselerlebnisse für die Protagonistinnen dar. Die Mädchen erleben Momente der Ernüchterung und der Desillusionierung, in denen sie die Falschheit mancher Beziehungen erkennen, und dadurch aber auch wichtige Erkenntnisse erlangen.

2.1.1 *peer groups*: Die *Bluebloods* und Rea

Die *Bluebloods* stellen in *Special Topics* eine elitäre Lerngruppe an Blue van Meers High School dar, und sie verleihen Blue zum ersten Mal das Gefühl, Teil von einer Gruppe zu sein. Genau dies erfährt auch Jo in *Das Blütenstaubzimmer*, da sie und Rea, als sie neu bei ihrer Mutter ankommt, viel Zeit miteinander verbringen und scheinbar schnell zusammenwachsen. Sowohl die *Bluebloods*, als auch Rea lösen bei den Protagonistinnen beider Bücher Veränderungsprozesse aus. Blue und Jo verlassen ihre ‚Höhle', sozialisieren sich, erleben einen Schub in ihrem Selbstwertgefühl, und sie lernen eine Facette kennen, die bisher in ihrem Leben ausgespart war. Die Betrachtung der Auswirkung der *Bluebloods* in *Special Topics* und Reas in *Das Blütenstaubzimmer* liefert gleichzeitig Informationen darüber, inwieweit die Autorinnen ihre Protagonistinnen in dem beschriebenen Verhalten und in ihren Gedanken dem annähern, was in der Forschung als *adolescent angst* bezeichnet wird. Im Zusammenhang mit diesen frei gewählten Bindungen und Beziehungen werden im Bezug auf die theoretische Folie besonders Rapoport und Ismonds Studien zu Sozialer Phobie und

der Generalisierten Angststörung, sowie der in Reinherz et al. aufgestellte Kriterienkatalog zu depressiven Störungen herangezogen[7].

Special Topics

In *Special Topics* beschreibt Pessl, wie schwierig es für Blue ist, Beziehungen aufzubauen. Sehr deutlich wird dies z.B. in folgender Passage zum Ausdruck gebracht: "[F]rom my years six to sixteen we inhabited thirty-nine towns in thirty-three states, not including Oxford, and thus I attended approximately twenty-four elementary, middle and high schools." (25) Ständiges Umziehen hat es Blue unmöglich gemacht, Freundschaften aufzubauen. Vielmehr hat sie sich damit abgefunden, nur für kurze Zeit an einem Ort zu sein, so dass sie sich erst gar nicht um Kontakte bemühte, dadurch allerdings auch nie gelernt hat, Kontakte aufzubauen, bzw. mit Gleichaltrigen umzugehen. Aus diesem Grund blieb sie für ihre Mitschüler stets unsichtbar: „I was more along the lines of the Pre-Rochester Jane Eyre, which she'd call by either of its pseudonyms, the I Don't Know Who You're Talking About or the Oh Yeah, *Her*" (26). Auch als die *Bluebloods* versuchen, Kontakt zu ihr aufzunehmen, bedarf es erst zahlreicher Versuche, bis Blue schließlich zu einem Treffen einwilligt (81). Es fällt auf, dass Blue zu Beginn sehr unsicher wirkt, sie ist davon überzeugt, dass die *Bluebloods* sich über sie lustig machen wollen und sie vermeidet deshalb bewusst den Umgang mit der Gruppe (69).Dieses Verhalten, welches Pessl eindeutig als Ausweichverhalten beschreibt, zeigt markante Überlappungen mit dem, was Rapoport und Ismond als typische Merkmale für Soziale Phobie erwähnen, wenn sie schreiben: „The

[7] Siehe Anhang A.: Tabelle 2 und 3; Anhang B.

feared social or performance situations are avoided or else are endured with intense anxiety or distress.“[8]

Die elitären, gar als königlich beschriebenen *Bluebloods* nehmen in Blues Schule einen besonderen Stellenwert ein: “[T]he entire St. Gallway student body (more than a few teachers too) regarded Charles, Jade, Lu, Milton and Nigel with awe and outright panic” (108). Die ganze Schule begegnet den *Bluebloods* mit Ehrfurcht, aber auch mit Missgunst. In jedem Falle jedoch ist die Clique Schuladel, jeder kennt sie, und viele wollen dazugehören. Für Blue leitet die Aufnahme daher einen drastischen Wandel bzgl. ihres sozialen Status ein: Sie ist für die Außenstehenden nicht mehr unsichtbar, da sie als Teil der *Bluebloods* in der Öffentlichkeit steht. Doch auch als Teil der Gruppe kann sie zunächst nicht aus ihrer alten Rolle, der “Fly on a Wall”, der Fliege, die stillschweigend beobachtet, heraustreten. (93) Ihre Grundhaltung verändert sich innerhalb der *Bluebloods* also zunächst nicht. Erst als sie die Frage nach ihrer Mutter voller Genugtuung beantwortet, kann sie aus dieser Rolle heraustreten: “‘She’s dead,’ I said in a dramatic, bleak voice, and for the first time, enjoyed their astonished silence” (113). Blue fühlt sich allmählich als gleichwertiges Mitglied: “[A]nd when I finally found the courage to inquire who, or what it was, so exciting was the subject, they forgot to ignore me” (103). Auch kann Blue nun an den nicht-schulischen Aktivitäten der Gruppe teilnehmen: “‘Well, we’re hangin’ at Jades’ tonight if you want to come. I’ll get her to pick you up. Should be mad crazy. If you can handle it‘“ (118).

Nach und nach kann die Protagonistin jetzt alte mentale Barrieren und Ängste abbauen – sie kann jetzt auf Menschen zugehen – und Vertrauen aufbauen. Das heißt auch, dass sie ihren Unwillen bekämpft, mit Gleichaltrigen Zeit zu verbringen. Endlich erlebt sie nun einen Vorgeschmack dessen, was in vieler Hinsicht *Jugend* definiert: Ängste, Euphorie,

[8] Siehe Anhang A.: Tabelle 2, Punkt D.: „The feared social or performance situations are avoided or else are endured with intense anxiety or distress.”

Trauer, Parties, gemeinsame Abende, einkaufen gehen, Klatsch und Tratsch. Blue erfährt, dass es eine sehr interessante, in jedem Fall reizvolle Welt, außerhalb des heimischen Wohnzimmers gibt, in dem sie sonst mit ihrem Vater hochphilosophische Diskussionen führt.

Jedoch birgt ihre neue Rolle innerhalb der elitären Gruppe auch neues Konfliktpotenzial. Die attraktiven Aspekte der Blaublüter nämlich, ihr majestätisches Auftreten, ihre Bekanntheit und ihre hermetische Abgeschlossenheit beinhalten auch gleichermaßen Potenzial für Schmerz, Enttäuschung und soziale Degradierung. In der Tat muss Blue schon nach kurzer Zeit feststellen, dass vor allem Oberflächlichkeit das Denken der Gruppe beherrscht und dass die Mitglieder emotional und im Zwischenmenschlichen defizitärer sind, als sie es angenommen hatte.

Das Blütenstaubzimmer

In Zoë Jennys *Das Blütenstaubzimmer* ist die Situation für Jo ähnlich. Der Text beginnt mit den Schilderungen ihrer Kindheit, die sie, im Gegensatz zu Blue zwar nicht unterwegs mit ihrem Vater, jedoch genauso abgeschlossen von sozialen Kontakten verbrachte. Eine typische Szene aus Jos Kindheit beschreibt Jenny so: “Aber ich [Jo] bin nicht zu ihnen [den Kindern] hinausgegangen, sondern habe sie vom Fenster meines Zimmers beobachtet“ (11). Besonders auffällig ist Jennys Darstellung ihrer Protagonistin in dieser Szene, da Jo sichtlich von den Kindern angewidert ist, wie man an ihren Schilderungen erkennen kann: „Zur Strafe wurden die Mädchen auf den Rücken gelegt, und die Jungen spuckten ihnen der Reihe nach von oben ins Gesicht“ (11). In Jos Beschreibungen haben die Kinder jegliche Menschlichkeit verloren, sie treten einander, quälen sich, und haben Spaß daran. Jo entmenschlicht damit potenzielle Spielkameraden, personalisiert aber, auf der anderen Seite, ihre beiden Schnuller Nico und Florian. Diese wirken beruhigend auf sie und

im Gegensatz zu den Kindern auf der Straße, löst das Spiel mit den Schnullern bei Jo keine Stresssituation aus.

Jo bleibt dem Spiel der Kinder nicht nur bewusst fern, sie fühlt sich gleichzeitig von ihnen bedroht und projiziert ihre Ängste auf die Kinder. Diese Szene suggeriert, dass Jenny sich in der Beschreibung von Jos Denken dem annähert, was von Rapoport und Ismond als Soziale Phobie beschrieben wird. In ihrem Kriterienkatalog definiert das Autorenpaar ein Merkmal dieser Angststörung u.a. als „a marked and persistent fear of one or more social or performance situations in which the person is exposed to unfamiliar people or to possible scrutiny by others."[9]

Jos Ausweichverhalten ist in Jennys Darstellung auch noch präsent, als sie mit 18 Jahren auf einer Party von einem jungen Mann angesprochen wird: „Ich sah in sein erwartungsvolles Gesicht und wurde nervös, weil ich nicht wußte, wie man auf so eine Mitteilung reagieren sollte" (28). Jo ist nicht fähig, eine normale Unterhaltung mit fremden Personen zu führen; sie ist verkrampft und unsicher, wobei – gerade in der eben erwähnten Situation – auch der Geschlechtsunterschied eine Rolle spielen mag[10]. An diesem Punkt sehen wir Jo als jemanden, der große Probleme hat, in Kontakt mit ihren Altersgenossen zu treten. Jos Verhalten ändert sich erst, als sie Rea trifft. Dabei stellt sie fest, dass so etwas wie ‚Freundschaft' sogar für sie möglich ist: „Wir gehen nebeneinander, ohne zu sprechen; es ist seltsam, wie wir, zwei völlig Fremde, so selbstverständlich nebeneinander die Straße entlanggehen" (75). Rea hilft Jo auch, emotionale Barrieren und (Berührungs)-Ängste abzubauen. So z.B. erlebt man Jo ganz anders, als sie und Rea gemeinsam einen spannenden

[9] Siehe Anhang A.: Tabelle 2, Punkt A.: „A marked and persistent fear of one or more social or performance situations in which the person is exposed to unfamiliar people or to possible scrutiny by others. The individual fears that he or she will act in a way (or show anxiety symptoms) that will be humiliating or embarrassing. Note: In children, there must be evidence of the capacity for age-appropriate social relationships with familiar people and the anxiety must occur in peer settings, not just in interactions with adults.

[10] Sie hierzu insbesondere auch die Ausführungen zur Relevanz von Geschlecht in Kapitel 2.1.2 „Im Gefühlschaos: Das andere Geschlecht."

Film ansehen: „Fingernägel kauend, rücken wir immer näher zusammen und halten unsere vor Angst schweißnassen Hände“ (80). Auch zu einem späteren Zeitpunkt, als beide gemeinsam unterwegs sind, bietet sich den Lesern ein ähnliches Bild: „Graue Wolkenfetzen fahren über die Sonne hin. Sie stampft, meine hohen Schuhe klappern, wir halten uns an den Händen, und ich wünschte, etwas von Reas Energie würde durch ihre Hand in die meine fließen, wie in ein sich allmählich auffüllendes Gefäß“ (100). Rea ist eine der wenigen Personen, mit denen Jo ein freundesartiges Verhältnis eingeht. Die beiden reden über gemeinsame Reisen, verbringen viel Zeit miteinander und Jo stellt fest, dass Reas Welt ebenso defizitär ist wie ihre eigene. Diese beschädigte Welt ist ihr größter gemeinsamer Nenner.

Bei genauerer Betrachtung wirkt Rea abgestumpft und abgeklärt, Sex ist für sie z.B. schon völlig ‚out‘ (94). Auch scheint es, als könne Rea überhaupt nicht mit Verlust und Trauer umgehen, was sich z.B. darin verdeutlicht, wenn sie davon erzählt, wie sie während der Beerdigung ihres Großvaters auflachen musste (104). Es scheint, als ob Rea in diesen Momenten eine (Schutz)-Mauer um sich herum baut, so dass sie nach außen laut und sehr selbstbewusst wirkt. Diese damit gewonnene scheinbare Stärke macht auf Jo großen Eindruck, da Jo in Rea Persönlichkeitsmerkmale sieht, die sie selbst nicht besitzt. Jedoch kann Reas Auftreten von den Lesern schnell als Fassade entlarvt werden, und es wird deutlich, dass sie im Inneren ein verletztes Mädchen ist.

In gewisser Weise wirkt Rea wie eine extreme Variante Jos: sie ist lauter, negativer – „Überall, es ist überall häßlich“ (76) –, unreifer und sie erinnert Jo an „irgendeine gemeine Figur aus einem Zeichentrickfilm“ (77). Zoë Jenny stellt Jo nicht ohne Grund eine solch auffällige und laute Figur an die Seite. Erst im Kontakt mit Rea erkennt Jo nämlich, was Freundschaft sein kann, und dass es sich lohnt, die eigenen Ängste zu konfrontieren. Durch Gemeinsamkeiten wie die ähnliche, pessimistische Weltanschauung, ein instabiles Elternhaus

und den Willen, aus dem tristen Alltag auszubrechen, fühlt Jo sich Rea sehr verbunden. Dies veranlasst Jo Rea gegenüber eine Art Vertrauensverhältnis aufzubauen, und sie beginnt damit, auch etwas von der Energie zu spüren und aufzunehmen, die Rea ausstrahlt. Allerdings erkennt Jo auch, dass sie nicht so wie diese „gemeine Figur" sein möchte, auch wenn sie sie manchmal – vor allem wegen deren Coolness – bewundert.

Ergebnisse

Für beide Werke lässt sich feststellen, dass die Protagonistinnen durch den Kontakt zu Gleichaltrigen Freundschaft als Novum erleben. Die *Bluebloods* bieten Blue – nach einiger Zeit – ein sicheres Umfeld. Als Mitglied der Gruppe ist sie keine Außenseiterin mehr, sie darf die unbeschwerte Zeit der Jugend als Teil dieser Gruppe erleben und muss nicht etwa eine vernünftige junge Erwachsene sein, wie es ihr Vater gerne hätte. Blue erlebt den psychologischen Effekt der neuen Umgebung und wird dadurch selbstsicherer. Entscheidend ist, dass Pessl dies auch funktionalisiert und Blue nun, als Teil einer Gemeinschaft, klar wird, was sie mit ihrem Vater nicht erleben und was ihr dieser nicht bieten konnte. Somit ist das Zusammensein mit den *Bluebloods* ein bedeutsamer Faktor in Pessls Schilderung von Blues Erwachsenwerden. Eine ähnliche Funktion erfüllt Rea für Jo. Reas Familie ist ebenso problembehaftet und dysfunktional wie Jos Familie. Dies ist ein gemeinsamer Nenner der beiden und Jo macht die Erfahrung, dass es in Ordnung ist, nicht perfekt zu sein und dass auch jemand wie sie Freunde finden kann. Zoë Jenny gestaltet Rea als Figur, die Jo hilft, soziale Ängste zu reduzieren. Rea vermittelt Jo damit ein Gefühl von Sicherheit, das sie bei ihren Eltern so sehr vermisst.

Für die Protagonistinnen gilt es, zwischen zwei Sphären – ihrem neuen Freundeskreis einerseits und Mutter, bzw. Vater andererseits – zu navigieren und zu entscheiden, welcher

Sphäre sie sich mehr zugehörig fühlen möchten. In *Das Blütenstaubzimmer* und in *Special Topics* werden die Mädchen nun in eine neue Konfliktsituation entlassen: Blue und Jo stehen zwischen Eltern und Freunden, wobei sie durch den Kontakt zu ihrem neuen, frei gewählten Umfeld erkennen, dass sie von ihren Eltern in vieler Hinsicht schlecht behandelt wurden; dennoch besteht eine gewisse Verhaftung mit dem Elternhaus, wodurch ein innerer Konflikt zustande kommt. Rebecca Totaro erklärt diesbezüglich in ihrem Beitrag zu *Utopian and Dystopian Writing for Children and Young Adults* von 2003 folgendes:

> Each protagonist longs for an end to his or her suffering, and soon each discovers a new society (or the almost tangible knowledge of one) in which he or she is no longer a misfit. By experiencing the contrast between two different worlds, the hero comes to understand the nature of his or her suffering, and of his or her community of origin as primarily utopian or dystopian. Armed with a new, practical knowledge, the hero must then decide where he or she belongs. (129)

Die freundschaftlichen Verhältnisse mit den *Bluebloods*, bzw. Rea erweisen sich als äußerst wichtig für die Zukunft und die persönliche Entwicklung von Blue und Jo. Sie prägen den Weg der Mädchen und die Entscheidungen, die sie treffen. Im Verlauf der Handlung wirkt der Konflikt, der sich durch das Hin-und Hermanövrieren der Protagonistinnen zwischen zwei Spähren entwickelt, in beiden Fällen dialektisch: Eltern und Freundeskreis stehen sich antithetisch gegenüber, die Protagonistinnen navigieren in einem mühsam aber nach vorne gerichteten Lernprozess andauernd zwischen diesen Sphären hin und her.

2.1.2 Im Gefühlschaos: Das andere Geschlecht

Die Betrachtung der Beziehungen der Protagonistinnen zum anderen Geschlecht ist relevant im Bezug auf das Thema dieser Arbeit, da uns diese Betrachtung darüber Auskunft gibt, welchen Einfluss die Beziehungen zu jungen Männern wie z.B. Milton oder Luciano auf die Entwicklung und die Ängste von Blue und Jo haben. In den Beziehungen zwischen Blue und Andreo Verduga, Milton Black und zu Zach Soderberg, sowie in den Verhältnissen zwischen Jo zu Luciano und zu ihren Party-Bekanntschaften, beschreiben die Autorinnen romantische Gefühle der Mädchen, und es wird deutlich, dass diese Verbindungen die Protagonistinnen auf einer anderen Ebene ansprechen, als etwa die Verbindungen zu Gleichaltrigen wie den *Bluebloods* oder Rea. Im Bezug auf das andere Geschlecht spielen Selbstwertgefühl, Intimität und Romantik eine Rolle, und da sich die Mädchen zu den Vertretern des anderen Geschlechts hingezogen fühlen, heißt das auch, dass sie sich den männlichen Figuren gegenüber öffnen und damit das Risiko eingehen, tief verletzt zu werden.

Man kann beobachten, dass die Erfahrungen emotionale Hochs und Tiefs auslösen und damit in zwei Richtungen wirken: auf der einen Seite können die neuen Verhältnisse das Aufkommen und die Steigerung von Ängsten und Depression fördern, auf der anderen Seite können sie auch genau das Gegenteil bewirken und den Protagonistinnen helfen, eben diese Ängste zu überwinden und ein starkes Selbstwertgefühl aufzubauen. Es gilt nun darzustellen, wie genau die Beziehungen zwischen Protagonistinnen und männlichen Charakteren aussehen und welche Figuren hierbei welche Funktion erfüllen.

Special Topics

Am Anfang fühlt sich Blue zu Andreo Verduga, dem Gärtner, hingezogen und rettet nach einer Schießerei sogar sein Leben. Das ganze bleibt zwar lediglich eine jugendliche Schwärmerei, ist aber insofern interessant, als dass Verduga von Pessl als eine Art Gegenbild zu Blues Vater konzipiert wurde. Verduga ist nicht sehr gebildet, er ist der englischen Sprache kaum mächtig, übt aber durch seinen Körper und seine sinnliche Natürlichkeit eine große Anziehungskraft auf Blue aus. In gewisser Weise ist diese Schwärmerei somit eine Vorausdeutung auf die allmähliche Entfremdung Blues von ihrem Vater und dessen überwältigender Rationalität.

Milton ist Mitglied der *Bluebloods* und wird von Pessl als eine Art geheimnisvoller unnahbarer ‚Badboy' gezeichnet, der genau wie Andreo Verduga vor allem durch körperliche Attribute, seine konzentrierte Männlichkeit, Eindruck auf Blue macht: „His face, cluttered with brown eyes, curly black hair, a swollen mouth, had a curdled handsomeness to it, as if, incredibly, it wasn't what it'd once been" (90). Blue lernt Milton kennen, als sie zum ersten Mal zu einem *Bluebloods*-Nachmittag bei Hannah Schneider, der Filmstudienlehrerin und Gründerin der Gruppe, eingeladen ist. Obwohl die beiden zu keinem Zeitpunkt eine feste Bindung eingehen, wird trotzdem deutlich, dass Blue über große Strecken intensive Gefühle für Milton hegt. Als Milton und Blue nach Hannahs Tod zusammen zu Hannahs Haus fahren, entwickelt sich zwischen den beiden eine angeregte Unterhaltung, in der vor allem Milton eindeutige Annäherungsversuche startet. So bemerkt er im Auto, ganz zu Blues Überraschung: „I couldn't stay angry `bout what happened, `specially not at my girl, Olives. I tried telling Jade and Charles it wasn't your fault, but they're not seein' straight" (389- 90). Hier bietet Milton Blue Schutz gegen den Rest der *Bluebloods*, er verteidigt sie, und sie vertraut ihm. Da der Rest der *Bluebloods* zuvor Blue den Rücken zugekehrt hatte, und sie

Blue als Verantwortliche für Hannahs mysteriösen Tod darstellen, macht Miltons Bemerkung besonders großen Eindruck und erwärmt sogar Blues alte Gefühle für ihn:

> After everything that happened, I didn't think I felt a *thing* for Milton, not anymore; I assumed my feelings had skipped town. But now he smiled, and there they were, those old sweaty sentiments slinking down the road again, waiting for me to acknowledge them by the bus station in a greasy wife-beater, cowboy hat, muscles frighteningly potholed and slick. (390)

Es folgt eine mehr oder weniger romantische Szene auf Hannahs Bett, die jedoch eher mechanisch wahrgenommen werden kann: „I think I also made funny noises (egret, loon). He gripped my shoulders, as if I was the sides of a carnival ride and he didn't want to fall out" (399). Das Verhältnis der beiden ist nicht von langer Dauer und wird von Pessl auch nicht ausführlich beschrieben. Die nächste nennenswerte Szene, in der Blue und Milton interagieren, ereignet sich erst einige Zeit später nach der Schule, als Blue auf die versammelten *Bluebloods* trifft. Dies ist die erste Begegnung mit der vollständigen Gruppe nach Hannahs Tod, und sie entwickelt sich zu einer prozessartigen Auseinandersetzung, bei der Blue isoliert der Gruppe gegenübersteht. In diesem Moment fällt Milton Blue in den Rücken und stellt sie vor den *Bluebloods* bloß. Er sagt, Blue sei all die Aufregung nicht wert, sie sei eine viel zu schlechte Küsserin: „The worst. She's like kissin' tuna" (424). Damit erklärt er alle intimen Gespräche, alle Offenbarungen, alles gefühlte Vertrauen für nichtig. Die Nähe, die Blue zu spüren vermochte, erweist sich als Lüge, und sie muss die Aufdeckung dieser Lüge nun in aller Gnadenlosigkeit erleben. Betrachtet man den Text im Rahmen der Thematik von *adolescent angst*, so könnte Milton durchaus als Auslöser von *adolescent angst* gelten, vor allem, da er für einen großen Knick in Blues Selbstwertgefühl verantwortlich ist: In Folge dieser Demütigung wirkt Blue ängstlich, sie weiß nicht, was sie sagen oder tun soll,

sie ist gelähmt: „I couldn't breathe. Blood was flooding into my face, as if he hadn't spoken, but kicked me in the face" (424).

Pessl nähert sich in der Beschreibung von Blues Verhalten u.a. der von Rapoport und Ismond definierten Sozialen Phobie an, wobei besonders der folgende Punkt recht zutreffend scheint: „Exposure to the feared social situation almost invariably provokes anxiety, which may take the form of a situationally bound or situationally predisposed Panic Attack."[11] Die Autorin lässt den Moment der Gelähmtheit nur kurz anhalten, dann besiegt Blue das Schwächegefühl aus eigener Kraft: „And I knew it was one of those devastating moments in life when one had to address one's congress, pull The Jimmy Stuart [sic]" (424). Die schmerzhaft-demütigende Situation löst Ängste aus, aber, und das ist relevant, der Schmerz wirkt auch als Katalysator für Blues persönliche Weiterentwicklung.

Zach Soderberg ist eine der bedeutendsten Figuren in Pessls Roman. Die Harmonie und Geborgenheit, der Blue während einem Besuch bei Zachs Familie begegnet, stellt eine Art Gegenbild zu Blues Elternhaus und damit gleichzeitig ein absolutes Novum für sie dar. Blue sieht, dass auch ein anderes, sehr menschliches und warmes Familienleben möglich ist. Eine Familie kann sich während dem Abendessen auch über andere Themen unterhalten, als wissenschaftliche Abhandlungen, oder die politische Situation im Kongo. Die Soderbergs sind gewiss nicht perfekt, aber sie stehen für das, was Blue schon seit Kindestagen fehlt: Familie. Zach selbst ist ein Stück dieses kleinen Glücks, ein Stück dessen, was Blue so unbekannt ist, dass es sie zeitweise abschreckt. Dennoch lernt sie schlussendlich, dass sie Zach vertrauen kann. Somit stellt Zach in einem Werk voll zusammenbrechender Beziehungen und desillusionierender Erfahrungen eine echte Alternative und Konstante dar:

[11] Siehe Anhang A.: Tabelle 2, Punkt B.: "Exposure to the feared social situation almost invariably provokes anxiety, which may take the form of a situationally bound or situationally predisposed Panic Attack. **Note**: In children, the anxiety may be expressed by crying, tantrums, freezing, or shrinking from social situations with unfamiliar people."

„If velocity affected the mass of all objects, it wouldn't affect Zach Soderberg. Zach would be the Amendment, the Correction, the Tweak. He was a lesson in durable materials, a success story of sustainable good moods. He was *c*, the constant" (395). In der Tat ist es nur Zach, der Blue in jeder Situation verteidigt, nie über sie urteilt und in vielfacher Hinsicht ein echter Freund ist: „And Zach, without ‚Wait', or ‚Where are you – ?' he stayed right there, right by my shoulder without needing to chat about it" (508). Zachs Familie ist ein Beispiel für eine heile Welt. Die Soderbergs vermitteln Geborgenheit, und Zach verkörpert das ‚Gegenmittel' zu Blues Niedergeschlagenheit. Er *nimmt* Angst, anstatt sie zu stiften: „Usually in pictures I was either Stork Stiff or Ferret Frightened, but in this [neben Zach], I looked strangely bewitching [. . .] I looked relaxed too [. . .] I looked like I could be a woman who could forget about herself entirely, let go of all the strings, [. . .]" (295 - 96).

Gerade in der Schlussszene bündeln sich all seine guten Eigenschaften und der Leser erfährt, dass Blue nun endlich jemanden gefunden hat, dem sie vertrauen kann, jemand, der nicht bei den ersten Schwierigkeiten verschwindet, sondern jemand, der sie so annimmt, wie sie ist:

> I accelerated, slowed, paused to wipe more grass off my shoes, curious if I could get a small percentage of my knee or elbow, *some* part wet, but he held it [the umbrella] over my head with remarkable consistency. By the time we reached the top of the stairs [. . .] not a new drop of rain had touched me. (508)

Jedoch sollte man nun keineswegs annehmen, Zach käme folglich die Rolle eines ‚Retters' zu. Blue braucht keinen *Ritter*, das widerspräche eklatant dem Grundgedanken des Buches, rettet sich Blue doch selbst immer wieder. Vielmehr stellt Pessl ihrer Protagonistin eine Figur wie Zach an die Seite, damit sie einen guten Freund hat, der ein Stück des holprigen Weges ins Erwachsensein mit Blue gemeinsam geht und der ihr zeigt, dass sie Menschen durchaus vertrauen kann.

Das Blütenstaubzimmer

In *Das Blütenstaubzimmer* macht Jo ihre erste Männerbekanntschaft auf einer Party, die sie mit ihrer Mutter und deren Partner besucht. Der junge Mann – Jenny nennt keinen Namen und unterstreicht dadurch die Anonymität der Situation – startet eindeutige Flirtmanöver (27 ff.), macht sich aber aus dem Staub, sobald er Jos (falsches) Alter erfährt. Jo lügt, da sie kein wirkliches Interesse an ihm hat und überdies mit der Situation schlichtweg überfordert zu sein scheint:

> „Wie alt bist du eigentlich?" fragte er mit eindringlicher Stimme. „Fünfzehn", sagte ich, ohne mich umzublicken. In Wahrheit war ich entscheidende drei Jahre älter. Aber ich sah ein, daß es keinen Sinn hatte, die Wahrheit zu sagen. Ich blickte seinem Rücken nach, der breit in einem Leinenjackett steckte, empört über den Rasen zuckelte und über den Vorplatz im Haus verschwand. (29)

Die Reaktion des jungen Mannes suggeriert, dass er keine ernsthaften Absichten hatte. Jos Ansicht, dass es „keinen Sinn" habe, die Wahrheit zu sagen, ist außerdem Zeugnis für ihre – wahrscheinlich auch auf dem Geschlechterunterschied beruhende – Unsicherheit und ihr beschädigtes Selbstwertgefühl. Sie kann sich nicht vorstellen, dass irgendjemand Interesse an ihr haben könnte. Die Darstellung Jos als Figur mit nüchterner Denkweise und stark gemindertem Selbstwertgefühl fügt sich sehr nah an das an, was mit der theoretischen Folie von Depression beschrieben wird. In der Tat nennen Reinherz et al. in ihrer Studie u.a. ein Gefühl von ‚Wertlosigkeit', sowie ‚Antriebslosigkeit' als Diagnosekriterien für Depression bei Kindern und Jugendlichen[12].

[12] Siehe Anhang B.: "Feelings of worthlessness or inappropriate guilt"; "Fatigue or loss of energy."

Als Jo eine Nacht mit einem fremden Mann verbringt, läuft alles sehr mechanisch ab, zeitweise ähnelt die Szenerie eher einer Vergewaltigung als Romantik: „Nase und Kinn, wie durch eine Lupe vergrößert, pflanzten sich fremd vor mir auf, und ich hätte es am liebsten mit der Hand von mir gestoßen, aber ich starrte daran vorbei an die Decke und hielt den Atem an“ (84-87). Genau wie bei Blue und Milton in *Special Topics* ist auch dies kein Beispiel für Geborgenheit; es ist vielmehr ein reines Konsumieren des Körpers. In der Darstellung dieses Konsumierens spielt Jenny auch auf das derzeitige Medienimage junger Frauen an. In Filmen und in den Printmedien können Bilder von weiblichen Körpern und Sex von einer breiten Masse anonym konsumiert werden:

> Provocative images of women's partly clothed or naked bodies are especially prevalent in advertising. Shari Graydon, former president of Canada’s MediaWatch, argues that women’s bodies are sexualized in ads in order to grab the viewer’s attention. Women become sexual objects when their bodies and their sexuality are linked to products that are bought and sold. (*Media Awareness Network*)

Jenny lässt die Leser die beschriebene Szene aus der Perspektive der ‚Konsumierten‘ erleben, und die Autorin ermöglicht dadurch eine Identifikation der Leser mit Jo und ihrer schutzlosen, fast qualvollen Situation. Jos Verhalten während und nach der Sexszene zeigt, dass sie sich überfordert fühlt und noch keine Mechanismen entwickelt zu haben scheint, um mit dieser Situation umgehen zu können. Jennys Beschreibung von Jos Gedanken während dieser Szene, vor allem aber die nachfolgende Vision einer HIV-Ansteckung, lassen das Erlebnis mit diesem jungen Mann auch in die Nähe der theoretischen Folie von Depression rücken, was vor allem die folgende Stelle verdeutlicht:

> Ich blickte an meinem Körper herunter, der vielleicht schon bald tot sein würde. Ich dachte an den jungen Tänzer [aus einem Film über Aidskranke]

> und hatte Angst, die überall weh tat, bis in das Laken hinein, auf dem ich lag. [. . .] Ich rannte in die Dusche, stellte das Wasser so heiß, daß es auf der Haut brannte. Ich bildete mir ein, das Virus auf diese Weise vielleicht abtöten zu können. (87)

Jenny veranschaulicht, wie Jo am ganzen Körper Schmerz spürt, und schier paranoid in die Dusche rennt, um sich zu waschen. Jenny lässt Jo fast panisch reagieren und gestaltet anschaulich, dass sie der festen Überzeugung sei, an der Immunschwächekrankheit AIDS sterben zu müssen. Diese Darstellung nähert sich insofern der theoretischen Folie an, als dass Reinherz et al. in ihrer Studie in der Liste von Kriterien neben depressiver Stimmung auch eine verminderte Konzentrationsfähigkeit und das Aufkommen von Todesgedanken nennen[13].

Dieses Erlebnis, auf das keine Viruserkrankung, sondern eine Abtreibung folgt, lässt Jo denken, sie könne niemandem mehr vertrauen: „[U]nd nie mehr wollte ich mich von irgendwelchen Armen wegtragen lassen. Ich würde mich doch immer zu spät an die wichtigen Dinge erinnern“ (87). Jenny thematisiert, dass Jo großes Misstrauen gegenüber ihren Mitmenschen aufbaut und sich damit auch von ihrer Außenwelt entfremdet. Jennys Einbeziehung der AIDS-Thematik stellt eine direkte Verbindung von Sex und Tod in ihrem Werk her. Kathryn James diskutiert diesen Punkt in ihrer 2009 erschienen Studie „Death, Gender and Sexuality in Contemporary Adolescent Literature“ und bezieht sich dabei insbesondere auf Monica Pearl, von der Universität von Manchester in England, deren Forschung sich u.a. mit der Darstellung von AIDS und Sexualität in amerikanischer Literatur des 20. Jahrhunderts befasst. James schreibt:

[13] Siehe Anhang B.: “Depressed or irritable mood“, “Diminished ability to think or concentrate“, “Recurrent thoughts of death.“

> Monica B. Pearl claims that AIDS is „the nexus and manifestation of what is traditionally and essentially terrifying about sex and death in Western society" (210-11). AIDS is itself only a representation, she asserts: The virus itself is meaningless; rather, cultural anxieties concerned with sex/uality, infection, mortality, and loss can be linked to – and arise from – the discourse on, and fear of, the virus. (16)

In *Das Blütenstaubzimmer* ruft die Sexszene bei Jo eine Angstreaktion hervor, und sie hat das Gefühl, sich selbst für einen Moment ‚verloren' zu haben, so dass sie sich „zu spät an die wichtigen Dinge", wie etwa Verhütungsmittel und die Gefahren ungeschützten Geschlechtsverkehrs erinnert. (87)

Die beiden Partybekanntschaften lösen so eher Angstgefühle aus, als dass sie Jo Geborgenheit schenken. Sie greifen Jos Selbstwertgefühl an und lassen bei der Protagonistin depressive Gedanken aufkommen, z.B. Todesangst, oder das Gefühl, ‚konsumiert' zu werden.

Insgesamt kreiert Jenny in ihrem Werk nur eine einzige Figur, die Jo – zumindest für einige Zeit – Selbstvertrauen schenkt und sogar eine sehr feminine Seite in Jo zum Vorschein bringt. Jo lernt Luciano in einer Bar kennen und sieht in ihm das, was Blue – in *Special Topics* – in Zach findet: einen guten Freund, für den sie schließlich auch tiefere Gefühle entwickelt. Im Gegensatz zu Blue und Zach jedoch, ist Jo und Luciano keine gemeinsame Zukunft beschieden, da Luciano, ohne Jo Bescheid zu sagen, aus seiner Wohnung auszieht und eigene Wege geht.

Jo und Luciano verbinden ein ähnlicher Humor, ein identisches Geburtsdatum und eine ähnlich nüchterne Weltsicht. Sehr schnell freunden sich die beiden an, und Jo hat von Anfang an keine Berührungsängste: „Luciano führte mich, die Hand um meinen Ellbogen

gelegt, aus der Bar“ (55). Insgesamt schenkt Luciano Jo Lebensfreude; die beiden lachen viel und verleben eine relativ unbeschwerte Zeit miteinander:

> Wir stellen fest, daß wir am gleichen Tag auf die Welt gekommen sind, weshalb wir wie blödsinnig zu lachen anfangen. Seine Hand zittert dabei so, daß er etwas Bier über der Decke verschüttet, worauf wir noch mehr lachen müssen. [. . .]
>
> Luciano hält die Bierdose vor den Mund und beginnt wie in ein Mikrofon hineinzusingen. Völlig falsch und mit heiserer Stimme, und ich lache ihn im Sessel sitzend lauthals aus, was ihn nicht davon abhält, die Stimme anzuheben und immer lauter weiterzusingen. (56-58)

Jo lernt diese Unbeschwertheit und das Gefühl der Geborgenheit, das ihr Luciano schenkt, sehr zu schätzen. Sie vertraut ihm und beginnt, sich feminin zu fühlen, was sie motiviert, sich für ihn ‚schön zu machen‘:

> Diesen Tagtraum würde ich Luciano erzählen, stünde er jetzt hier neben mir, im Türrahmen des Badezimmers. Vor dem Spiegel pudere ich mein Gesicht, bis es ganz puppenhaft zurückschaut. Ich richte mich her für Luciano, der sich ein paar Straßen weiter in seinem Dachzimmer aufhält. Es ist beruhigend zu wissen, daß er einfach da ist, in seinem Zimmer liegt, in eine Blechdose singt, sich ein Mikrofon vorstellt und sich einen Dreck kümmert, ob jemand zuhört oder nicht. [. . .] Ich werde ihn aufsuchen und mit ihm fortgehen. Es genügt, jemanden zu kennen, den man an die Hand nehmen kann, um mit ihm fortzugehen. (110)

An den hier zitierten Stellen wird sehr deutlich, dass Luciano Jo sehr positiv beeinflusst und zunächst ‚angstmindernd‘ wirkt. Vor allem das Vertrauen, das zwischen beiden besteht, schenkt Jo Zuversicht und Hoffnung. Sie fühlt sich stark, und die unschönen und bisweilen

traumatischen Erlebnisse ihrer Kindheit, sowie die Erinnerung an die Umstände ihrer Abtreibung scheinen zu verblassen. Im Text schminkt sich Jo das Gesicht weiß wie Porzellan, was an Unberührtheit und kindliche Unschuld erinnert. Diese Szene zeigt auch zum ersten Mal, dass der Geschlechterunterschied für Jo kein Problem mehr darzustellen scheint. Sie sieht sich als Frau, im Gegensatz etwa zum unsicheren Mädchen, das den Partybekanntschaften – noch total überfordert – gegenüber stand.

Jenny konstruiert Luciano als musikalischen Träumer, der genau wie Jo mit Ängsten unterschiedlicher Art kämpft. Zur Veranschaulichung baut Jenny den Kult um Ex *Nirvana*-Sänger Kurt Cobain in dessen Gestaltung ein. In Lucianos Apartment findet Jo einen gewaltigen Schrein, der dem 1994 durch Suizid verstorbenen *Nirvana*-Frontmann gewidmet ist. Luciano versucht alles, um seinem Idol so ähnlich wie möglich zu werden, er verändert sein Äußeres, schläft weniger, isst weniger, er will „krank" aussehen (56-57). Es wirkt fast schon komisch, dass er aktiv versucht, tot auszusehen. Damit kreiert er in gewisser Weise Ironie in einem Buch, das vor morbider Symbolik nur so strotzt. Luciano will also künstlich eine Welt für sich kreieren, die der ähnelt, aus der Jo entfliehen möchte. Die beiden entwickeln sich in entgegengesetzte Richtungen, was auch Jo bald feststellen muss, nämlich als sie Lucianos Wohnung unerwartet leergeräumt vorfindet. Diese Entdeckung schmerzt Jo sehr, und sie fühlt sich wieder alleine. Jenny lässt sie in ein emotionales Loch fallen und Gedanken haben, die sich in vieler Hinsicht wiederum der theoretischen Folie der Depression annähern. Ganz besonders Punkte wie eine depressive Verfassung, Schlaflosigkeit, Erschöpfung, und Todesgedanken aus dem Katalog von Reinherz et al. klingen etwa an folgender Stelle in Jennys Werk an[14]:

[14] Siehe Anhang B.: "Depressed or irritable mood", "Insomnia or hypersomnia", "Fatigue or loss of energy", "Recurrent thoughts of death."

> Durch die Ritzen der Mauern ist der Winter ins Haus gedrungen. Es ist vollkommen dunkel in der Röhre [im Schlafsack], und ich höre das Pochen des Blutes in den Ohren. In diesem Pochen und dem Atem, der die Luft in der Röhre erwärmt und einen Kokon bildet, wünschte ich einschlafen und wegsterben zu können. (113)

Auch hier, durch einen ganz konkreten Todeswunsch, wird erkenntlich, welche Bedeutung und welchen Einfluss Luciano auf Jo hatte : Er gab ihr ein Gefühl von Stabilität und Geborgenheit, und als nach Rea nun auch er Jo verlässt, ist Jo zunächst einmal überfordert und weiß nicht, was sie tun soll.

Luciano wollte in die Fußstapfen seines Idols Kurt Cobain treten und Musiker werden. Als Jo ihn einige Zeit später mit apathischem Ausdruck auf einer Baustelle am Bahnhof arbeiten sieht, ist für die Leser und für Jo klar, dass dieser Traum geplatzt ist:

> Einer der Bauarbeiter schaufelt Steine. Es ist Luciano, der wie die anderen in einem gelben Overall steckt. Seine Stirn glänzt vom Schweiß. Ich rufe und winke ihm zum Abschied. Aber er hebt seinen Kopf nicht, so laut ich auch rufe. Das Donnern der aufschlagenden Steine ist nicht zu übertönen. Plötzlich hält er inne, wirft die Schaufel hin und setzt sich auf einen der Steine. Er blickt vor sich hin mit erloschenem Mund, die Hände auf den Knien, wie ein gefährdetes kleines Tier, das zu erschöpft ist, ein Versteck zu suchen. (115)

Jo erlebt Luciano von einer Seite, die sie bisher noch nicht kannte: Sein Mund ist „erloschen“, er singt nicht mehr, und er scheint von der Realität hart getroffen. Ein letztes Mal noch ruft sie seinen Namen, und es ist mehr als nur der Baulärm, der Luciano nicht reagieren lässt. In seiner Apathie nimmt er kaum etwas um sich herum wahr, und Jo sieht, dass ihre Bemühungen vergeblich sind. Sie weiß, dass er nicht mit ihr fortgehen wird und dass es Zeit ist, abzureisen.

Ergebnisse

Sowohl in *Special Topics* als auch in *Das Blütenstaubzimmer* spielen die Verhältnisse der Protagonistinnen zu gleichaltrigen Vertretern des anderen Geschlechts eine wichtige Rolle. Sie können Ängste und Depressionen hervorrufen, bzw. verstärken wie z.B. Milton in *Special Topics* oder die anonymen Partybekanntschaften und, schließlich auch Luciano in *Das Blütenstaubzimmer*. Auf der anderen Seite gibt es in beiden Werken auch Figuren, die genau das Gegenteil bewirken: Zach Soderberg in *Special Topics* und, bis zu einem bestimmten Punkt, wiederum Luciano in Jennys Text. Diese Figuren nehmen, bzw. mindern Ängste und bewirken einen positiven Schub bei den Protagonistinnen, der sich z.B. in neu gefundenem Optimismus oder auch in neu gefundener Weiblichkeit äußert. Jede einzelne Erfahrung prägt die Protagonistinnen Blue und Jo in ihrer Entwicklung, ganz egal ob Sex involviert ist, oder nicht. In *Das Blütenstaubzimmer* ist zu beobachten, dass sich die Protagonistin Jo durch positive Erlebnisse mit Luciano auch emotional vom Mädchen zur jungen Frau weiterentwickelt. In beiden Texten sind es ebenfalls positive Erfahrungen mit den gleichaltrigen männlichen Figuren Zach und Luciano, die den Mädchen zeigen, was echte Freundschaft sein kann. Diese Funktion der männlichen Protagonisten ist mitunter die relevanteste, besonders, da die Verhältnisse Jos und Blues zu gleichaltrigen weiblichen Figuren meist problembeladen und dysfunktional sind.

2.1.3 Konflikte und Konfrontationen

> ‘We’re all worms‘, I said carefully, ‚but I do believe I am a glowworm.‘ (Pessl 424)

Konfrontationen und Konflikte spielen eine Schlüsselrolle in der Analyse beider Bücher. Konfrontationen sind kleine Explosionen, die häufig eine Vielzahl Emotionen und nie gezeigte Charaktereigenschaften ans Licht bringen. Konflikte verändern die Welt, in der die Figuren leben. Jede kleine Explosion hinterlässt Spuren, diese rufen kumulativ wiederum neue Veränderungen hervor, und die Figuren werden nachhaltig in ihrem Denken, Handeln und Fühlen geprägt. Konfliktsituationen bringen die Protagonistinnen in Entscheidungszwänge, diese Situationen sind stressig für die Mädchen und konfrontieren sie unvermeidbar mit ihren Ängsten. Somit spielen die theoretischen Grundlagen zu *adolescent angst* auch in diesem Kapitel eine grundlegende Rolle. Im Großen betrachtet, markiert ein Konflikt stets einen Bruch in der Biografie der Protagonistinnen, das heißt, dass sie einen vorher eingeschlagenen Weg verlassen, sich etwa von vorherigen ‚Freunden‘ oder Familienmitgliedern entfremden und abwenden, oder auch eine ganz neue Seite an sich selbst entdecken. Warum Konflikte zustande kommen, wie sie ausgetragen werden, wie sich die involvierten Figuren verhalten und was das über sie aussagt, soll in diesem Kapitel behandelt werden.

Special Topics

In *Special Topics* ist Blue in mehrere Konfrontationen involviert, zum einen mit den *Bluebloods*, zum anderen mit ihrem Vater. Die großen Konfrontationen mit den *Bluebloods*

ereignen sich nach Hannahs Tod, besonders zwischen Blue und Jade. Jade Churchill Whitestone ist vielleicht das auffälligste Mitglied der *Bluebloods*; sie wird als sehr gut aussehend beschrieben und sie wirkt sehr selbstbewusst, oftmals arrogant. Während einer Begegnung von Blue und Jade nach Hannahs Tod kommt es zu folgender Szene:

> "You know," she [Jade] said smoothly, turning to look at me. "None of us could figure it out." I stared back, unaccountably afraid. "Why *you*? Why Hannah wanted to bring you into our little group. I'm not trying to be rude, but from the beginning none of us could *stand* you. We called you pigeon. Because that's how you acted. This grimy pigeon clucking around everyone's feet desperate for crumbs [. . .] Everyone said I was mean and judgmental. Well, now it's too late and she's dead." (374)

Sehr deutlich ist, dass die *Bluebloods*, allen voran Jade, Blue für den Tod der Gruppengründerin, Hannah Schneider, verantwortlich machen. Der Text macht deutlich, dass Blue von Beginn an, durch Hannah Schneiders Verhalten ihr gegenüber eine gewisse Sonderstellung in der Gruppe einnimmt. Dem Rest der Gruppe blieb dies nicht verborgen, und so fügt Jade hinzu:

> „But she [Hannah Schneider] *loved* you. 'Blue's great. You have to give her a chance. She's had a tough life.' Yeah*, right*. It didn't make sense. No, you have some weirdly dreamy home life with your virtuoso dad you blather on about like he's the fucking second coming." (374)

Noch vor dem ersten Treffen mit der Gruppe hatte Hannah förmlich um Blues Aufmerksamkeit geworben. Hintergrund für Hannahs Bemühungen war eine Affaire, die Hannah mit Blues Vater noch zu Lebzeiten von deren Mutter hatte. Wie im Text angedeutet wird, könnte diese Affaire auch Grund für den ‚Unfall'-Tod der Mutter gewesen sein. In den Äußerungen Jades kommt vor allem die Eifersucht der Gruppe Blue gegenüber ans Licht.

Hannah Schneider behandelte die *Bluebloods* wie ihre eigenen Kinder und schenkte ihnen Anerkennung und Zuwendung. Sie hatte die Gruppe einst als „missing persons“ bezeichnet, also als ‚verschwundene‘ oder ‚fehlende‘ Personen, die ihre Hilfe benötigten, um auf den rechten Weg zu kommen (252). Hannah Schneider hatte also einst selbst eine Art Mutterrolle angenommen und scharte bis zu ihrem Tod ihre ‚Kinder‘ um sich herum. Jade etwa hatte selbst nie eine ‚Mutter‘ erlebt, da ihre Mutter zu sehr mit sich selbst beschäftigt war – quasi wie Jade selbst. Blue schien als einzige ein wenig mehr Anerkennung und Zuwendung zu bekommen, als der Rest der Gruppe und wird nun aus dem Nest gestoßen. Mit Hannahs mysteriösem Tod verloren die Jugendlichen ihre ‚Mutter‘. Das Verhalten der *Bluebloods*, das auf diesen Verlust folgt, wirkt fast hysterisch und ist mit einer Hexenjagd auf Blue vergleichbar. Die Emotionen kochen hoch in der Gruppe, was umso mehr verdeutlicht, welchen Stellenwert Hannah zuvor eingenommen hatte. In den Konfrontationen zwischen den *Bluebloods* und Blue nach dem Tod der Gruppengründerin zeigt sich daher das wahre Gesicht der Gruppe, nämlich das einer sensiblen, verletzlichen Gemeinschaft junger Erwachsener, die sich nach ihrer Mutter sehnen. Dieses Bild steht in starkem Kontrast zu dem äußeren Erscheinungsbild der Gruppe, die als elitäre, ‚coole‘ Clique von allen bewundert wird und deren Mitglieder ein scheinbar unerschöpfliches Selbstbewusstsein besitzen.

Jades Verhalten wirkt folglich wie eine Reaktion auf die Angst verlassen zu werden, allein zu sein und die Orientierung zu verlieren (374). In der Beschreibung der individuellen Reaktionen der Gruppenmitglieder auf Hannahs Tod deutet der Text an, dass alle *Bluebloods* einschließlich Blue diese Angst spüren (373, 422- 24). Im Bezug auf das Thema *adolescent angst* lässt sich sagen, dass die Konfliktsituationen, besonders nach Hannahs Tod, aufzeigen, dass die Jugendlichen in *Special Topics* Angst davor haben, allein zu sein, eigene Entscheidungen zu treffen, und schließlich alleine, ohne Leitfigur erwachsen werden zu

müssen. Diese Situationen sind im Text große emotionale Enthüllungsmomente und nehmen daher in dieser Arbeit eine zentrale Rolle ein.

Nach der Konfrontation mit Jade gehen Blue und die Gruppe getrennte Wege. Erst nach der Abschlussfeier ihrer High School findet eine weitere Auseinandersetzung statt – diesmal zwischen den versammelten *Bluebloods* und Blue – und in diesem Moment wird deutlich, dass Blue sich trotz allem den *Bluebloods* verbunden sieht. Diese gefühlte ‚Verbundenheit' lässt sie auch an ihrer Unschuld im Fall "Hannah" zweifeln: „[T]he thought actually crossed my mind maybe I *did* kill Hannah, maybe I suffered from schizophrenia and had been under the influence of the malevolent Blue who took no prisoners, the Blue who ripped people's hearts out and ate them for breakfast [. . .]" (423).

Pessl lässt Blue diese Konfliktsituation mit getrübter Sichtweise erleben, denn obwohl sich Blue nichts vorzuwerfen hat, beschreibt die Autorin, wie der Druck der Situation und vielleicht auch der Druck durch die Gruppe Blue dazu veranlasst, ein Schuldbewusstsein zu entwickeln. Sie befindet sich in einer extremen Stresssituation und steht fünf Personen gegenüber, die ihr den Tod wünschen. Dennoch erkennt Blue schnell, dass es falsch ist, sich schuldig zu fühlen. Sie erkennt, dass die Leute um sie herum Heuchler sind und nimmt Stellung: „'We're all worms', I said carefully, ‚but I do believe I am a glowworm.'" (424) Diese Aussage ist ein Zitat Winston Churchills aus dem Jahre 1906, mit dem der junge Churchill ankündigte, dass auch er als Nichtadliger in der Politik einmal eine große Rolle spielen würde (Bonham Carter 15-16). Pessl verwendet dieses Zitat sehr passend, so dass Blue als Nicht-Mitglied der *Bluebloods*, also sozusagen als Nichtadelige, sich in dieser Szene, in der sie dem ‚Schuladel' gegenübersteht, von der Gruppe emanzipieren kann. Hier markiert Blue den Unterschied zwischen ihr und den *Bluebloods*: Blue ist fähig, über den eigenen Tellerrand zu sehen und ihr Leben nach Hannahs Tod selbst in die Hand zu nehmen und zu bestimmen. Die Clique um Jade jedoch war auf Hannah angewiesen, weshalb nach

deren Tod innerhalb der Gruppe Chaos herrscht. Pessl stellt Blue ab diesem Punkt als gereifte Jugendliche dar; die Protagonistin durchblickt die Situation und scheint zu wissen, dass es für sie keine Zukunft mit den *Bluebloods* geben kann. Stattdessen lässt sie Blue sich selbst befreien, indem sie eine deutliche Trennlinie zwischen sich und der Gruppe zieht. Dass eine derartige Befreiung für die restlichen Mitglieder der *Bluebloods* nicht stattfindet, zeigt sich lange nach dieser Konfrontation, als Jade Blue im College anruft und sie um ein Treffen, eine ‚Wiedervereinigung der *Bluebloods*' bittet (8-9). Die Autorin setzt die beiden Mädchen in unterschiedliche Positionen: Blue scheint nach den Erlebnissen innerlich (und äußerlich) verändert und gereift – sie hat sich vorwärts bewegt – wohingegen Jade noch Vergangenem nachsehnt und damit an derselben Stelle steht, wie zum Zeitpunkt der letzten Begegnung der beiden.

In der Konfrontation mit der Gruppe, die Blue als Identifikationsmodell dient, erkennt Blue dass sie nicht Teil dieser Gruppe sein kann und will. Pessl lässt ihre Protagonistin erkennen, dass sie auch ohne die *Bluebloods* Großes leisten und sich selbst weiterentwickeln kann. Um diese Entwicklung durchlaufen zu können, war unter Umständen gerade die durch die Konfrontation bedingte Trennung notwendige Voraussetzung. Konfrontationsszenen werden daher von Pessl als Katalysatoren für Blues Entwicklung konstruiert und ausgestaltet.

Das Blütenstaubzimmer

In *Das Blütenstaubzimmer* ereignen sich in der Beziehung Jo – Rea keine klassischen Konfrontationsszenen. Rea teilt Jo am Telefon mit, dass sie nicht zusammen verreisen können und dass die beiden sich erst einmal nicht sehen können (106). Für Jo ist in diesem Moment klar, dass sie Rea nie wieder sehen wird. Somit ist es die schlichte ‚Trennung' und weniger eine ausgetragene Konfliktsituation, die die persönliche Weiterentwicklung Jos

vorantreibt. Generell trägt Jo im *Blütenstaubzimmer* eher selten Konflikte aus. Es gibt allerdings einen Moment, als sie traurig von Lucianos Apartment zurückkehrt, und sie einem der stadtbekannten Palmisano Brüder begegnet, der sie urplötzlich wüst beschimpft. Jo hatte Lucianos Wohnung unbewohnt vorgefunden und sie ist verwirrt und verletzt, dass die Person, der sie glaubte vertrauen zu können, sie im Stich gelassen hat. An diesem Punkt lässt Jo – hart getroffen von der Enttäuschung, dass auch Luciano unangekündigt aus ihrem Leben verschwunden ist – ihren Emotionen freien Lauf und sie rast vor Wut. Ihre Reaktion gleicht einem verbalen Massaker: Sie kränkt den Jungen, findet seinen wunden Punkt und erniedrigt ihn, indem sie ihn anherrscht: „Und ich schwöre dir jetzt, daß so ein Riesenhaufen Dreck wie du es nie schaffen wird, auch nur für *einen* Tag Jesus zu spielen, hast du das kapiert? *Niemals*!“ (112). Es scheint, als projiziere Jo alle angestaute Wut auf den Palmasino-Jungen. Alle Enttäuschung und all der Schmerz, den sie wegen ihrer Eltern, Rea und nun auch Luciano erleiden musste, bündeln sich in dieser Reaktion. Sie entlädt ihren seelischen Ballast und sieht sich nach ihrer Schimpftirade in seinen Augen. Es ist eine Offenbarung ihr selbst gegenüber und somit ein Schlüsselmoment: „Der Schmerz zuckt in seinen Augen, die mehr und mehr zu großen dunklen Scheiben werden, die mich nicht mehr sehen und in denen ich mich zu spiegeln glaube“ (112). Jo steht sich in dieser Szene selbst gegenüber. Sie sieht, was aus ihr geworden ist, und dies macht ihr Angst. Sie flüchtet, legt sich, in Lucys Haus angekommen, in ihren Schlafsack und wünscht sich zu sterben. In diesem Sinne ist es weniger eine Konfrontation mit dem Jungen, ihrer Mutter oder ihrem Vater, als mit sich selbst.

Diese Konfrontation bringt ihr eine wertvolle Erkenntnis, nämlich dass sie Ballast hinter sich lassen muss. Sie steht auf und verlässt das Haus und den Ort, fährt zurück zu ihrem nicht suizidgefährdeten Vater. Sie überlässt dabei das Haus der Natur, schließt es nicht ab und vermeidet damit bewusst die Instandhaltung des Gebäudes. Stattdessen lässt sie es von

Pflanzen überwuchern, überlässt alles restliche Essen den Tieren und blickt nicht mehr zurück. Das ist eine symbolische Bewältigung eines Teiles ihrer Vergangenheit, die sie weitermachen und nicht aufgeben lässt[15]. Vor diesem Hintergrund erhält also die Konfrontation mit dem jungen Palmasino entsprechende Relevanz und bewirkt außer anfänglicher Angst auch die Inangriffnahme und teilweise Bewältigung genau dieser Angst.

Ergebnisse

In *Special Topics* und *Das Blütenstaubzimmer* tragen die Protagonistinnen Blue und Jo Konfrontationen mit anderen und mit sich selbst aus. Diese Situationen konfrontieren die Mädchen auch mit ihren Ängsten und lassen sie schlussendlich wichtige Entscheidungen treffen, die auch Entwicklungsprozesse der Mädchen vorantreiben. Die beschriebenen Konfliktsituationen sind schmerzhaft für Blue und Jo und bringen sie zeitweise psychisch an ihre Grenzen. Die Leser erleben Blue einer Gruppe rachelustiger Jugendlicher gegenüber ausgeliefert, und Jo, die von ihrem Umfeld immer wieder im Stich gelassen wird, was schließlich in einem gewaltigen Wutausbruch einem der Palmasino Jungen gegenüber resultiert. Konflikte erweisen sich in beiden Werken als nicht nur als Angstauslöser, sondern sie konfrontieren die Protagonistinnen auch mit ihren Ängsten, was letztendlich eine notwendige Voraussetzung für eine Verarbeitung und schrittweise Überwindung genau dieser Ängste darstellt. In ihrem 1997 erschienen *Conflict and Connection – The Psychology of Young Adult Literature* fasst Sharon A. Stringer mögliche Funktionen und Effekte von Konfrontationen in der Jugendliteratur sehr treffend folgendermaßen zusammen:

[15] Kapitel 3 („Abschließende Betrachtungen anhand der Schlussszenen“) widmet sich solcher Bewältigungsprozesse und untersucht das Verhalten der Protagonistinnen in den finalen Szenen beider Texte.

> The protagonists of young adult literature often learn by confronting the most disturbing images and fears inside their heads and hearts. Internally, they discover solutions in the last place they expected. Innocence, frailty, suffering, and illness can inspire wisdom, beauty, strength, and health. (96)

Blue und Jo begegnen in den in den Texten beschriebenen Konfrontationen ihren Ängsten, weshalb gerade in der Betrachtung der Konflikte zwischen den Protagonistinnen und Altersgenossen, männlich wie weiblich, Annäherungen an die theoretische Folie der *adolescent angst* sichtbar werden. Blue hat vor allem mit plötzlich auftretenden Ängsten zu kämpfen, etwa wenn sie den *Bluebloods* gegenübersteht und völlig verkrampft ist. Jenny stellt im *Blütenstaubzimmer* Jos Ängste und Gedanken wesentlich düsterer und desolater dar, als Pessl Blue in *Special Topics* beschreibt. Jennys Protagonistin erhält dadurch, vor allem durch die Darstellung immer wieder aufkommender Todesgedanken, eher depressive Züge. Am Ende jedes Konflikts finden Blue und Jo innere Stärke wieder, sie lernen etwas über sich selbst, trotz, oder vielleicht erst durch Erniedrigungen und die Konfrontation mit ihren Ängsten.

2.2 ‚Rabeneltern'

> Die Karte ist von Lucy, die Luftaufnahme einer Insel vom Indischen Ozean. Sie schreibt, Vito habe sie völlig überraschend zu dieser Reise eingeladen. Sie nütze die Gelegenheit, einmal *richtig* auszuspannen. Ich könne ins Haus einladen, wen ich wolle. Wann sie zurückkommt, das steht nirgends. (Jenny 71)

Nun möchte ich mich auf die Eltern in beiden Werken konzentrieren. Tatsächlich handelt es sich hierbei wohl um die bedeutendste Konstellation für meine Untersuchung, da genau die Verhältnisse der Protagonistinnen zu ihren Müttern, bzw. ihren Vätern als ausschlaggebend für die weitere emotionale und soziale Entwicklung der Mädchen dargestellt werden. In der Kinder- und Jugendliteratur nimmt die Darstellung des Verhältnisses von Kindern und Eltern seit jeher eine wichtige Rolle ein und wo in den 70er Jahren noch ein durch Unterdrückung und Machtmissbrauch gekennzeichnetes Elternbild vorherrschte, zeigten die 80er und 90er Jahre ein ganz anderes Bild auf, das auch heute noch aktuell ist. Hannelore Daubert stellt im *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur* (2000) fest:

> Auch im psychologischen Kinderroman sind die Kinder jetzt [im Jahr 2000] wieder Opfer ihrer Eltern, allerdings wird den Elternfiguren jetzt etwas anderes vorgeworfen: Vernachlässigung und Überforderung statt Unterdrückung und Machtausübung. (696)

Klassische Elternrollen, d.h. Eltern, die als Vorbilder konzipiert sind und die bis etwa in die 70er Jahre in der Kinder- und Jugendliteratur vorherrschten, gibt es weder in *Special Topics* noch in *Das Blütenstaubzimmer*. Vielmehr ist den Werken eigen, dass die Beziehungen der Protagonistin zu ihren Elternteilen, Vater und Mutter, in einer vergleichbaren Weise gestört sind. Sowohl Blue, als auch Jo fehlt die Mutterfigur auf ihrem Weg durch die Kindheit ins Erwachsenenalter. In Blues Fall können ein exzentrischer Vater und eine mütterliche Lehrerin dieses Fehlen teilweise ausfüllen, bei Jo verhält sich das anders: die Bemühungen des Vaters kommen nicht an, die Mutter will ihrer Aufgabe nicht nachkommen und keine der Partnerinnen des Vaters kann in Jo das Vertrauen erwecken, das Blue – zumindest zeitweise – gegenüber Hannah aufbaut.

Blue ist quasi ohne Mutter aufgewachsen, da ihre Mutter starb als Blue noch ein Kleinkind war. Außerdem befand sich ihre Mutter schon zu Lebzeiten mehr in einer eigenen

Welt als in der, die sie mit Blue und deren Vater teilte. Der Tod der Mutter liegt zwar schon lange zurück, aber die Erinnerung und die Sehnsucht nach ihr sind stets präsent. Neben Blues Vater, mit dem sie ein recht enges Verhältnis pflegt, und den sie wegen seiner intellektuellen Fähigkeiten bewundert, spielt im späteren Verlauf noch Hannah Schneider – die Filmstudienlehrerin – eine wichtige Rolle im Bezug auf Blues Sozialisation. Diese nimmt im Werk den Charakter einer Zweit-Mutter an, bevor schließlich auch sie frühzeitig aus dem Leben scheidet.

Jos Kindheit und Jugend sind geprägt von Verlustängsten und Vernachlässigung, vor allem, da ihre Eltern kein wahres Interesse an ihr zeigen. Da Jo dies schon früh erfahren musste, ist sie nicht daran interessiert, scheinbar unfähig, soziale Kontakte aufzubauen. Desillusioniert ist sie am Ende in der Welt der Erwachsenen angekommen.

Es stellt sich die Frage, welche Rolle(n) die Eltern gegenüber den jeweiligen Protagonistinnen einnehmen und wie sie, Jo und Blue, von diesen Umständen geprägt werden. Inwiefern wird das Verhältnis zu den Eltern als gestört dargestellt und wie trägt genau diese Störung zu dem bei, was sich in diesen Texten – so meine Hypothese – als Versuch der Darstellung von *adolescent angst* erkennen lässt?

Die Analyse soll sich auf folgende Punkte konzentrieren: Wie sehen die Protagonistinnen ihre Eltern, bzw. Elternfiguren? Wie werden die Elternfiguren von Pessl, bzw. Jenny beschrieben? Welche Bedeutung hat das Zuhause und „Familie“? Besteht eine gesunde Kommunikationssituation zwischen den Jugendlichen und ihren Eltern? In der Konstellation Tochter – Mutter, bzw. Tochter –Vater gibt es darüber hinaus zahlreiche Konfliktmomente, deren Analyse den Abschluss dieses Kapitels bildet.

2.2.1 Eltern… die nicht erwachsen werden

In einem 2010 in der Zeitschrift *Cicero* erschienenen Artikel diskutiert die Journalistin Ariadne von Schirach das Phänomen „pubertierende[r] Eltern“ anhand der weltweit erfolgreichen Vampirsaga *The Twilight Series* von Stephenie Meyer (2005):

> Bellas Mutter orientiert sich an ihrem eigenen Begehren, nicht an den Bedürfnissen ihrer Tochter. Bellas Vater ist emotional derart gestört, dass echte Kommunikation gar nicht möglich ist. Bei Problemen zieht er sich auf eine ebenso unsichere wie unbegründete Autorität zurück. Pubertierende Eltern – das Resultat sind traurige, vernachlässigte Kinder, die nie gelernt haben, ihre eigenen Wünsche ernst oder wichtig zu nehmen. (102)

In Meyers Jugendbuchserie geht es um die Highschool-Schülerin Bella Swan, die zu ihrem ausdruckslosen Vater nach Forks im US-Bundesstaat Washington zieht, damit ihre Mutter mit ihrem Baseballspieler-Lebensgefährten durch die USA reisen kann. In Forks lernt sie den Vampir Edward Cullen kennen und die beiden verlieben sich, der Rest ist Literaturgeschichte.

Von Schirach zeigt auf, dass die Eltern in Meyers Büchern vor allem mit sich selbst beschäftigt sind und die Protagonistin neue, ‚richtige‘ Eltern in Edwards Vater und Mutter findet, die ironischerweise Vampire sind. In diesem Zusammenhang bezeichnet von Schirach die menschlichen Elternfiguren Bellas als „pubertierend“, was als Konsequenz nach sich zieht, dass sie ihrer eigenen Tochter die Jugend nehmen.

Die Autorinnen der hier untersuchten Werke *Special Topics* und *Das Blütenstaubzimmer* stellen eine ganz ähnliche Situation dar: Eltern und Kinder sind einander entfremdet, es gibt einen Konflikt zwischen den Generationen, und es scheint, als wäre es

Pessl und Jenny auch daran gelegen, Blues und Jos Eltern als „pubertierend“ im Sinne von von Schirach, und wenig ‚elternhaft‘ zu zeichnen.

Special Topics

In *Special Topics* lassen sich drei Charaktere in die Kategorie Elternfiguren einordnen: Gareth und Natasha van Meer, sowie Hannah Schneider. Gareth und Natasha sind Blues Eltern, wobei Natasha bereits starb, als Blue noch im Kindergartenalter war. Blue ist daher von ihrem Vater, einem ständig herumreisenden und stets beschäftigten Universitätsprofessor, allein erzogen worden und erlebt erst mit Hannah Scheider – der Filmstudienlehrerin an ihrer neuen High School – wie es ist, eine Mutterfigur zu haben.

Blues Vater, auf der einen Seite rationaler Kopfmensch, wirkt andererseits in Pessls Werk über weite Strecken unsicher und in gewisser Weise zerbrechlich. Die harte Schale, die er nach außen hin pflegt, wird daher auch von Blue schlussendlich als Fassade entlarvt, jedoch nicht ohne Blue in eine Krise zu stürzen. Als sie ihren Vater nach einer Konfrontation mit ihr betrachtet, wird Blue bewusst, dass dieser nicht der unerschütterliche Mann ist, der er selbst zu sein glaubt und für den sie ihn bisher hielt. Pessl beschreibt den Moment dieser Erkenntnis folgendermaßen:

> Seeing him like this, so un-Dad made me feel sorry for him – though I didn’t let on. His befuddled expression reminded me of those unflattering photographs of presidents *The New York Times* and other newspapers adored sticking on their front page [. . .] . And though these candid photographs were amusing, when you actually thought about it, the underlying implication of such a photograph was scary, for they hinted how delicate the balance of our

> lives, how tenuous our calm little existences, if this was the man in charge. (310)

Der Mann, der bisher für Blues Erziehung, ihre Sozialisation, ihr Leben verantwortlich war – „the man in charge" – ist in Blues Augen dabei, seine Autorität zu verlieren. Wie bereits angedeutet, ist dies einer der Momente, in denen Blue begreift, dass sie nicht immer auf ihren Vater wird zählen können, und dass einzig sie selbst verantwortlich für ihr Leben ist. Gleichzeitig bewirkt das Verhalten des Vaters auch, dass sich Blue unsicher und ungeschützt fühlt. Damit nähert sich Pessl in dieser Darstellung des Vater-Tochter-Vehältnisses auch der theoretischen Folie der *adolescent angst* an, da Gareth van Meer eindeutig eine Zukunftsangst bei seiner Tochter auslöst[16]. Ingo Roland Stoehr beschreibt die Situation des Vaters in *Beyond the Zeus Principle: Two Hundred Years of Love and Politics in the Novel* (1993):

> In sum, the authoritarian personality is a complete failure as a guiding father. It represents the old mode of hierarchical thinking, which is unmasked as a device for social control, having become fully inhumane. The father loses his social functions not only because he stands for instrumental reason, but also because he cannot resolve his own inner alienation: He is unable to come to terms with his own feeling. In his sense, the family has become fatherless, leaving the children without guidance, since the mother, as a mediating function between father and child, appears to have nothing left to mediate but

[16] Siehe Anhang A., Tabelle 3, Punkt C.: "The anxiety and worry are associated with three (or more) of the following six symptoms (with at least some symptoms present for more days than not in the past 6 months). Note: Only one item is required in children.

(1) restlessness or feeling keyed up or on edge
(2) being easily fatigued
(3) difficulty concentrating or mind going blank
(4) irritability
(5) muscle tension
(6) sleep disturbance (difficulty falling or staying asleep or restless unsatisfying sleep)."

> the same nonfunctional values as the father. The child is left dangling in a social and psychological vacuum. (127)

Pessl zeigt, dass Blues Vater seine Autorität vor Blue selbst vermindert, etwa dadurch, dass er ein chaotisches Liebesleben führt: Gareth van Meer sammelt *June Bugs* – kurzlebige weibliche Bekanntschaften –und stürzt sich pausenlos in Liebschaften, was Pessl verdeutlicht, wenn sie schreibt:

> Dad had hardened nicely into one with a coarse, slightly ruined appearance (Visual Aid 2.2). This made him the target, the lighthouse, the light*bulb* of many women across the country, particularly in the over thirty-five age group." (29)

Blues Vater hat die Reputation eines Casanovas, und Blue ist häufig Zeugin der einen oder anderen unschönen Szene, etwa wenn eine der Verflossenen wutentbrannt ins Haus stürmt und die Glaskästen mit den Schmetterlingen von Blues Mutter zertrümmert (305). Nicht nur, und das sei hier nur am Rande erwähnt, waren diese Schmetterlinge das Einzige, das Blue noch von ihrer Mutter blieb, sondern darüber hinaus muss Blue in dieser (und vielen anderen) Situationen ausbaden, was ihr Vater verursacht hat, da dieser selbst mit der Bewältigung seiner eigenen Probleme überfordert ist und sich einfach ‚ausklinkt'.

In der Tat zeigt Pessl, dass auch Blue sich bewusst ist, dass sie die Eskapaden ihres Vaters ausbaden muss und Situationen ausgesetzt ist, die eigentlich für ihren Vater bestimmt wären. So ist Blue, nachdem sie das Chaos der Verwüstung beseitigt, sichtlich gereizt und reflektiert auch ihrer eigene Situation:

> Despite the throb in my right cheek, I had no illusions Dad was anything other than the pitiless villain in this evening's freaky drama. Sure, I hated her, but I hated him, too. Dad had finally gotten what was coming to him, except he'd been otherwise engaged, so *I*, his guiltless direct descendant, had gotten what

> was coming to him. I knew it was melodramatic, but I found myself wishing Kitty had *killed* me [. . .] so when Dad returned home, he'd see me lying on his study floor [. . .] . (307)

Blue formuliert an dieser Stelle einen Rachewunsch ihrem Vater gegenüber, sie wünscht sich, er könnte für einen Moment den Schmerz nachempfinden, den er durch sein Verhalten seiner Tochter (und unzähligen Frauen) bereitet. In derselben Szene äußert Blue indirekt noch einen weiteren Wunsch, nämlich dass ihr Vater endlich erwachsen werden möge. Sehr deutlich wird dies in der direkten Fortsetzung von Blues oben zitierter Wunschvorstellung:

> After Dad fell to his knees, uttered King Learean cries [. . .] my eyes would open, I'd gasp, then deliver my mesmerizing speech, [. . .] and Dad would nod with his eyes lowered, his face pained. His hair would turn gray, too, a uniform steel-gray, like Hecuba's, the emblem of Purest Sorrow. (307)

In Blues Wunschvorstellung färben sich die Haare ihres Vaters grau – wie die eines älteren Menschen. Nicht nur will sie, dass ihr Vater ihr zuhört und ihr Respekt zollt, sondern sie will auch, dass er sich einmal richtig um sie sorgt, dadurch endlich seine jugendliche Attitüde ablegt – symbolisch verkörpert durch die Färbung seiner Haare.

Die Konsequenzen der Liebeseskapaden des Vaters sind jedoch nicht die einzigen Momente, in denen Blue scheinbar die Verantwortung für ihren Vater übernehmen muss. So wirkt es, als ob Blues Vater mit seinen ständigen Umzügen vor allem seiner toten Frau davonlaufe, weshalb er und Blue ständig umziehen: „I secretly imagined we wandered the country because he was fleeing my mother's ghost [. . .]" (24). Spätestens mit diesem ‚Wegrennen' des Vaters vor Problemen und der Vergangenheit wird überdeutlich, dass Blue in der Beziehung zu ihrem Vater die Erwachsenenrolle übernimmt. Da sie sich nicht auf ihn verlassen kann, muss sich Blue zuweilen an den Gedanken gewöhnen, alleine zurecht

kommen zu müssen. Hannelore Daubert thematisiert den Rollenwechsel zwischen Eltern und Kindern im *Taschenbuch der Kinder-und Jugendliteratur* (2000), wenn sie schreibt:

> Neben dieser schonungslos drastischen Darstellung des Machtmissbrauchs durch die Eltern gibt es nach wie vor eine Vielzahl von Titeln, in denen die Eltern – selbst Opfer von belastenden Verhältnissen – ihre Schwierigkeiten den heranwachsenden Kindern aufbürden. So findet man Elternfiguren, die ihren Lebensumständen nicht gewachsen sind und dabei vor der Verantwortung fliehen und nicht selten sogar ihre Elternrolle ablegen [. . .] . (691)

Blues Vater bürdet seiner Tochter seine Probleme auf, da er selbst Auseinandersetzungen jeglicher Art aus dem Weg geht. Damit zeigt Pessl, dass es Gareth van Meer nicht möglich ist, seine Vaterrolle auszufüllen, bzw. seiner Tochter das Maß an Stabilität zu bieten, das sie sich wünscht.

Neben der Darstellung des Vaters in *Special Topics*, spielt auch die Konstruktion der Mutterfigur eine wichtige Rolle. Eine richtige ‚Mutter' hat Blue nie erlebt: Natasha starb zu früh, als dass Blue sie bewusst in ihrer Mutterrolle hätte erleben können. Hannah Schneider, die für Blue ein außerordentliches Interesse hegt und ihr Fürsorge und Geborgenheit bietet, ist schließlich in der Lage, genau diese Lücke wenigstens zeitweise aufzufüllen.

Hannah Schneider erscheint zunächst als unerwarteter Segen für Blue. Sie ist Lehrerin, Freundin und Mutterersatz und sie begegnet den *Bluebloods*, ihrer selbst geschaffenen familienartigen Sonntagsgruppe professionell. Durch regelmäßige Treffen und die Verteilung von Verantwortung und Wärme schafft sie ein Netzwerk, eine Struktur, ja eine Konstante. Im 2002 erschienenen Werk *Declarations of Independence: Empowered Girls in Young Adult Literature, 1990 – 2001* bemerken auch die Autorinnen Joanne Brown und Nancy St. Clair: "Not all empowered girls have supportive mothers, but their appearance is a

plus in young adult fiction, which often treats mothers as blocking, negative figures." (83). Alle *Bluebloods* begegnen Hannah wie einer wahrhaftigen Mutter, zeitweise mit Hass (215), dann wieder mit Liebe und Bewunderung (99), aber auch mit einer – gerade für die Zeit des Heranwachsens typischen – Attitüde von Besserwisserei und Arroganz (155).

Doch egal was geschieht – und das wird auch Blue sehr schnell bewusst – kehren die *Bluebloods* stets zu Hannah zurück, wie Motten ans Licht. Hannah Schneider ist zweifellos eine Person mit außergewöhnlichem Einfluss: „[Y]ou didn't have the edgy feeling of being alone in the world. As stupid as it sounds – you felt you had the answer. It was this quality, I think, that made her have such an influence on the others" (99). Der Einfluss Hannahs auf die Gruppe ist so intensiv, dass die Jugendlichen sogar um ihre Aufmerksamkeit werben und zeitweise in infantile Verhaltensmuster zurückfallen: „With me, they were edgy and aloof, but with Hannah – they seemed to confuse her rapt attention for Cecil B. DeMille's camera and a couple of klieg lights turned in their direction for principal shooting of *The Greatest Show on Earth* [. . .]" (101). Die Funktion von Hannah Schneiders Figur in *Special Topics* kristallisiert sich sehr schnell heraus. Sie ist eine der treibenden Kräfte, die Blue aufzeigt, was ihr bis jetzt im Leben gefehlt hat und die ihr eine Vorstellung davon gibt, wie elterliche Fürsorge eigentlich aussehen sollte. Pessl veranschaulicht Hannahs Funktion sehr deutlich an folgender Stelle: „[S]o overwhelming was the difference, you had the startling and quite lonely epiphany that everyone else, every person you'd encountered since the day you were born who'd *supposedly* listened, had really not listened to you at all" (99). Diese Aussage deutet an, dass Hannah Blue den Mangel an Zuneigung und Geborgenheit erkennen lässt, den diese zu Hause erfährt; Blue wird sich dieses Mangels erst durch Hannahs Wirken bewusst. Dank ihr wirkt Blue weniger ängstlich und auch glücklicher als zuvor und es scheint, Hannah Schneider sei als Gegenentwurf zu Gareth van Meer konstruiert, der sogar als Vater

in Blue eher Ängste auslöst. Hannah ist also eine der Figuren, die Blues Distanzierung zu ihrem Vater initiieren, was ihre Feststellung in der oben zitierten Stelle deutlich macht.

Doch auch Hannah Schneider verdeckt ihre wahre Identität und birgt überdies ein tragisches Geheimnis, das Blue erst nach Hannahs mysteriösem Tod erfahren soll: Pessl suggeriert, dass Hannah durch eine Affaire mit Blues Vater für den Selbstmord der Mutter mitverantwortlich ist. Die Umstände von Hannahs Tod klären sich bis zum Ende nicht vollständig auf, dass sie den Freitod gewählt hat, wird aber als wahrscheinlich angedeutet.

Zu Beginn idealisiert, verliert die Mutterfigur Hannah am Ende, genau wie Blues Vater, ihren ‚heiligen' Status bei Blue. In Pessls Darstellung sind „versponnen[e] Donquichotterien" (Lorenz) wie die Rettung einer Liebesbeziehung ohne Zukunft und die Erhaltung, bzw. der Schutz eines Mythos, der eigentlich keiner mehr ist (*The Nightwatchmen*) im Kampf für eine ‚bessere' Welt, Teile einer Mission, die sich Hannah einst aufgebürdet hat. Pessl konstruiert Hannah Schneider also als ehemalige ‚Revolutionskämpferin', die ihre Ideale und Werte, für die sie bereits als 18-Jährige kämpfte, auch jetzt, als Erwachsene, nicht ablegen kann und damit nun schier verloren wirkt: Die Autorin stellt Hannah als nicht altern wollenden *misfit* dar, sie hegt keine Kontakte zu Gleichaltrigen, sondern einzig zu Jugendlichen, also zu der Zielgruppe, die ihrer Geisteshaltung und ihrem gefühlten Alter am meisten entspricht:

> I wondered why she took so much interest in my life, my happiness, my haircut [. . .]; why, for that matter, any of them were of interest to her. I wondered about her adult friends, why she hadn't married or done any of the things Dad referred to as 'domesticated hooey'. (130)

Hannah ist in ihrer eigenen Vorstellung immer noch die einsame, jugendliche Ausreißerin, die sie war als sie ihrer großen Liebe – einem Mitglied der *Nightwatchmen* – hinterherlief, selbst der Gruppe beitrat und dadurch Mittäterin an zahlreichen Verbrechen wurde. Pessl

schreibt, Hannah sei sehr jung gewesen, als sie all dies erlebte, sie habe ihre Eltern verlassen und sei ganz allein gewesen. Im Text erfährt Blue diese Version jedoch erst später, zunächst lässt die Autorin Hannah ihr von der Vergangenheit der *Bluebloods* erzählen, wobei Hannah ihre eigene Lebensgeschichte in einer Art *displacement* auf die einzelnen Mitglieder der Clique verteilt. Nigel, Leulah, Milton, Charles und Jade stehen alle stellvertretend für einen Abschnitt in Hannahs Leben. Im Rahmen dieser Logik, in der Hannah mehr oder weniger ihre eigene Biografie aus der Außenperspektive betrachtet, verschieben sich ‚Realitäten': Nicht Hannah, sondern Nigels Eltern haben gemordet und sitzen nun im Gefängnis. Nicht Hannah, sondern Jade ist mit einem Mann davongerannt und anschließend per Anhalter durch die USA getrampt. Hannah hat ihre gesamte Vergangenheit um sich herum versammelt: Sie sammelt nicht nur Zeitungsausschnitte über vermisste Personen, sondern sie sammelt scheinbar auch ‚vermisste' Personen selbst – die *Bluebloods*. Während Hannah betont, dass sie anderen, auch Blue, helfen möchte, hilft sie sich damit selbst. Sie versucht, durch die Jugendlichen ihre eigene Vergangenheit zu verarbeiten. Das Bild der ‚guten Samariterin' verändert sich für die Leser daher sehr schnell und ihre Fürsorge für die *Bluebloods* erscheint in diesem Licht fast schon pathologisch: "'An adult with a fastidious interest in those considerably younger than him or herself can not be completely sincere or even rational, [. . .] Such a preoccupation often hides something very dark'" (130). Auch Ariadne von Schirach behandelt diesen Punkt in ihrem Artikel und betont: „In der Erfüllung dieser verdrängten Sehnsucht [der nachgeholten Kindheit] liegt eine archetypische Wucht, weil das Schuldigwerden von Eltern an ihren Kindern nach wie vor ein Tabuthema ist" (102). Schlussendlich lässt also nach Blues Vater auch Hannah Blue im Stich, so dass diese der Erwachsenenwelt nur mit noch mehr Ängsten und Skepsis begegnet als zuvor.

In *Special Topics* fällt auf, dass Pessl die Handlung nicht chronologisch ablaufen lässt. Stattdessen baut sie einige Vorausdeutungen auf Geschehnisse ein, die sich im Text erst

an späterer Stelle ereignen, um diese dann in Rückabwicklungen zu schildern. So wissen die Leser z.B. schon auf den ersten Seiten des Romans, dass Hannah tot ist, aber nicht, wer sie wirklich war und unter welchen Umständen sie zu Tode gekommen ist. Dies wird erst im Laufe der Handlung transparenter. Diese Technik ermöglicht vor allem eine bessere Integration der Leser in das Geschehen, die Leser sind Blue nicht in ihrem Wissen überlegen, sie erleben alles ‚mit' Blue. Auch die Ängste, die Pessl bei Blue beschreibt, werden somit für die Leser (mit)erfahrbar und sie verfolgen die schrittweise Dekonstruktion Blues Vaters und Hannahs mit bis hin zur Desillusionierung der Protagonistin.

Das Blütenstaubzimmer

In *Das Blütenstaubzimmer* konstruiert Zoë Jenny ebenfalls eine Elterngeneration, die ihre Kinder im Stich lässt. Dagmar Lorenz hat diesen Gedanken in einer Buchbesprechung zu Jennys Werk so ausgeführt:

> Jo, die Hauptprotagonistin in Jennys Roman, verkörpert eine Jugend, deren Jungsein bereits von den Angehörigen der 68-iger-Generation besetzt ist: von jenen Erwachsenen, die lebenslang eine Jugendlichkeit beglaubigen wollen, die bald nur noch um den Preis der Lebenslüge zu haben ist. Mit einfacher, klarer Sprache zeichnet die junge Autorin die Defizite dieser Elterngeneration: ihre ritualisierten Revolten, ihre versponnenen Donquichotterien, ihren Lebensegoismus, der sich um das Wohlergehen anderer nur wenig schert. (Lorenz)

Bei Jenny begegnet uns genau diese Situation: Erwachsene, die ihrer Elternrolle, ihrer Verantwortung, nicht nachkommen und Jugendliche, die unter diesem Zustand leiden und

gleichzeitig ihre eigene Jugend nicht erleben können. Eine genauere Betrachtung der Eltern in Jennys Werk soll dies verdeutlichen.

Lucy und ihr Exmann sind Jos Eltern. Da die Mutter die Familie schon wegen eines anderen Mannes verließ, als Jo noch im Grundschulalter war, wächst auch sie nur mit ihrem Vater – einem Buchdrucker – in schwierigen finanziellen und sozialen Verhältnissen auf. Jos Mutter Lucy feiert wilde Parties bis zum Morgen, und kümmert sich nicht um die zu Hause wartende kleine Tochter. Auf diesen Parties ist die Mutter beliebt, auf Männer wirkt sie anziehend, und sie wechselt häufig ihre Partner. Lucy lebt in den Tag hinein, und ihre Tochter betrachtet sie dabei wie lästigen Anhang. Das Adjektiv *instabil* beschreibt nicht nur diese Beziehungen in dieser Familie, sondern vor allem auch die Erwachsenen selbst.

Für Jo ist besonders die Trennung ihrer Eltern eine große Belastung. Die Briefe, die der Vater Jo zuschickt enthalten stets Grüße an Jos Mutter, diese Grüße erwähnt Jo jedoch nie: „Ich möchte nicht sehen, wie sie abwinkt und keine einzige Frage stellt. Lucy hat noch nie etwas gefragt“ (25). Auch dies zeigt Jos innere Zerrissenheit und gleichzeitig ihre Angst: Sie steht genau zwischen ihren beiden Elternteilen und muss, da die Eltern ja selbst nicht miteinander reden, die Rolle der tapferen Vermittlerin ertragen. Jos Mutter ist es, die überhaupt nichts mit ihrem Exmann zu tun haben möchte, wohingegen dieser zumindest Grüße ausrichtet. Dieses Verhalten der Mutter ist somit ein weiteres Beispiel für ihre fast schon pubertäre Sturheit und zeugt von der Unfähigkeit, ihrer Tochter gegenüber Reife zu zeigen, indem sie ihr diese Trennungssituation erleichtert. Auch der Vater, für Jo unverzichtbarer Teil ihres Lebens, wurde daher von der Mutter weggestoßen.

Lucy entzieht sich der Verantwortung ihrer Tochter gegenüber und ignoriert problematische Situationen. Es ist Jo, die lenkt und sowohl ihr als auch ihrer Mutter eine unangenehme Situation erspart. Damit nimmt sie auf die Unreife ihrer Mutter Rücksicht und

übernimmt die Verantwortung, die eigentlich ihrer Mutter zukäme. Ariadne von Schirach betont:

> Es [das Kind] passt sich deren [der Eltern] Erwartungen an, was es davon abhält, ein eigenes Selbst zu entwickeln und sich unabhängig von seinen Leistungen oder Erfolgen als wertvoll zu erleben. Das führt oft dazu, dass Kinder gezwungen werden, vor der Zeit für die Eltern Verantwortung zu übernehmen; und das ermöglicht jenen, im bequemen infantilen Stadium zu verharren. Auf Kosten ihrer Kinder. (102)

Diese Äußerung von Schirachs verdeutlicht auch den durch Lorenz zu Beginn herausgestellten „Lebensegoismus" der Erwachsenen, der im *Blütenstaubzimmer* dargestellt wird.

Der Selbstmordversuch Lucys, Grund für deren Psychologenbesuche, ist ein trauriger Höhepunkt in der Mutter-Tochter-Beziehung und lässt Jo, nicht zuletzt aufgrund von Ängsten und Stress, seelisch altern. Jenny beschreibt Jos Reaktion zunächst einmal als einen Schockzustand, schildert dann aber, wie Jo begreift, dass sie selbst nun die Erwachsene ist:

> Mit kleinen Schritten folgte sie [die Mutter] mir darauf in die Küche. Dort begann sie zu weinen. Alle Energie war aus mir herausgeschüttet, mir war, als hätte ich keinen Körper und Knochen und Muskeln drin, sondern bestünde nur noch aus weicher haltloser Masse. Während Lucy am Tisch saß und weinte, schnitt ich verbissen, mit zitternden Knien, das Brot für unser Abendessen. (24)

Die kleinen Schritte Lucys erinnern an das Tapsen von Kinderfüßen, die gedankenlos der ‚Mutter' (in diesem Falle Jo) folgen. So erscheint Lucy hier in der Tat wie ein kleines Mädchen, das hilf- und willenlos den Umständen ausgesetzt ist und der Tochter geistesabwesend folgt. Jo hingegen wirkt erwachsen, sie schneidet das Brot, und bereitet das

Essen zu. Der Ballast der Situation lastet jedoch auf ihr, so dass sich ihr Körper unter all dem Druck wie eine „schwere[r] haltlose[r] Masse“ anfühlt (24). Hilary S. Crew beschreibt die Infantilisierung Erwachsener in der Kinder- und Jugendliteratur sehr treffend und bezieht sich dabei auf Mickey Perlman:

> Mickey Perlman comments that mothers are characterized “missing” in the sense that they are emotionally absent; they also are represented as infantilized, dependent, or depressed. These mothers, Perlman notes, are represented as “disabling” rather than as “enabling” (6). (95)

Die infantilisierte Mutter wirkt im Text eher hemmend auf die Entwicklung Jos – sowohl hinsichtlich ihres Selbstwertgefühls, als auch hinsichtlich des Erlebens einer Zeit jugendlicher Leichtigkeit. Außerdem bringt sie Jo zeitweise an den Rand eines psychischen Zusammenbruchs, was u.a. Jos oben genannte Aussage, sie fühle sich wie eine „schwere[r] haltlose[r] Masse“, verdeutlicht.

In Jennys Schilderung läuft Lucy der Vergangenheitsbewältigung davon. Sie gibt die Psychologenbesuche auf, weil sie ihrem eigenen Selbst nicht ins Gesicht blicken kann, also nicht mit den Tatsachen umgehen kann, die bei den Gesprächen ans Licht kommen. Gegenüber ihrer Tochter zeigt sie feige Ausweichmanöver und trotzköpfiges Teenagerverhalten, wenn sie z.B. sagt: „Außerdem habe ich auch vorher dein Mitleid nicht gebraucht“. Lucys Verhalten zerstört das Vertrauen, das Jo ihrer Mutter gegenüber aufbrachte. Sie fühlt sich von der Mutter „betrogen“, unter anderem, da Jo fest der Überzeugung ist, Lucy habe ihr auf die Frage nach ihrem gesundheitlichen Zustand zu Beginn nicht die Wahrheit erzählt.

Mit der Verarbeitung der Vergangenheit, also ihrer eigenen Kindheit, vor allem aber mit Alois‘ Tod und ihrer Mutterrolle ist Lucy komplett überfordert. Im Text scheint es, als ließe sie keine Gelegenheit aus, ihrer Tochter mitzuteilen, dass diese nicht auf die Fürsorge

ihrer Mutter zählen könne. Die Aussage: „Ich habe dir gesagt, daß ich fertig bin mit der Geschichte [Alois‘ Tod]“ (33) in Verbindung mit Jos Frage, ob Lucy denn am Abend zu Hause sei, sodass sie gemeinsam Zeit verbringen könnten, ist ein klares Beispiel von Misskommunikation. Alles, wonach Jo fragt, ist ein wenig Zeit, die sie mit ihrer Mutter verbringen kann. Lucy hingegen reagiert aus der Defensive und stellt sich selbst in den Mittelpunkt der Unterhaltung. Sie ignoriert Jos Wunsch; alles, was Lucy sieht, ist ihr eigener Standpunkt und ihre unüberwindbare Angst, sich mit Alois‘ Tod beschäftigen zu müssen. Ein weiteres Mal also stellt Jenny Jos Mutter scheinbar infantilisiert dar, und ein weiteres Mal muss Jo unter diesem Verhalten der Mutter leiden. Jenny zeigt, dass Lucy die defizitäre Kommunikation mit ihrer Tochter nicht verbessern will oder kann, und sie sich stattdessen in Ersatzhandlungen flüchtet. Lucy geht es einzig darum, unbeschwert durchs Leben zu gehen, frei von Verantwortung und Sorgen. Sie verbindet diese Unbeschwertheit mit Jugend und Jugendlichkeit und genau dahin flüchtet sie sich. Dies wird im Text dadurch verdeutlicht, dass sie ständig ausgeht und feiert, lange schläft; versucht, ein ‚jugendliches‘ Aussehen zu konservieren und sich in der Öffentlichkeit als Jos Schwester ausgibt (45).

Lucys geradezu pubertäre Äußerungen zeigen darüber hinaus ein weiteres Mal, dass die Rollen Erwachsener – Kind in der Beziehung Mutter – Kind quasi vertauscht sind. In Jennys Darstellung wirkt sie sehr trotzig, wie etwa die folgende Stelle aufzeigt: „Aber ich brauche deine Hilfe nicht, verstehst du?“ (34) Es ist deutlich, dass die Autorin jedes Mal wenn Erinnerungsmomente aufblitzen, die geradezu infantile Seite der Mutter darstellt. Anstatt über Alois‘ Tod zu sprechen, läuft Lucy dann der Bewältigung davon. Sie verschiebt ihr Bett und wirft persönliche Gegenstände ihres verstorbenen Partners weg, alles in dem Versuch, „ihr Gedächtnis totzustellen“ (38). Mit der Beschreibung dieses Verhaltens konstruiert Jenny Jos Mutter als eine Art Kind, das sich die Augen zukneift und sich die

Ohren zuhält, um somit in einem Verdrängungsakt einer unangenehmen Situation zu entfliehen.

Ergebnisse

Die Betrachtung des Verhaltens der Eltern in *Special Topics* und *Das Blütenstaubzimmer* zeigt, dass die Autorinnen in beiden Werken deren Unfähigkeit, mit eigenen Problemen umzugehen, in erster Linie verantwortlich machen für das Aufkommen und die Steigerung von Angst und Stress bei den Protagonistinnen. In diesem Zusammenhang wird auch die Beziehung der Darstellung von Elternfiguren und ihr Verhältnis zu den Protagonistinnen zur theoretischen Folie der *adolescent angst* deutlicher: Blue wünscht sich nach dem verheerenden Besuch einer Exfreundin des Vaters selbst den Tod, um ihren Vater das spüren zu lassen, was sie durch sein infantiles Verhalten durchmachen muss. Außerdem lässt sie die von ihr selbst erkannte Labilität ihres Vaters stark bezweifeln, dass dieser ihr wirklich ‚Halt' geben kann, wodurch sie sich schutz- und hilflos fühlt. Pessl nähert sich mit der Darstellung eines Todeswunsches und der Verzweiflung der von Reinherz et al. erstellten Studie zu Depression an[17]. Mit der Darstellung von Blues Zukunftsängsten nähert sich Pessl eher Rapoport und Ismonds Studie zur Generalisierten Angststörung an[18]. Im *Blütenstaubzimmer* werden ebenfalls Annäherungen an die theoretische Folie der Angststörungen sichtbar, etwa wenn Jenny darstellt, wie Jo unter dem gestörten Verhältnis ihrer Eltern leidet. An dieser Stelle und nach dem Selbstmordversuch Lucys wirkt Jo

[17] Siehe Anhang B.: "Recurrent thoughts of death", "Depressed or irritable mood"
[18] Siehe Anhang A., Tabelle 3, Punkt C (1): "restlessness or feeling keyed up or on edge."

gestresst, übermüdet und haltlos, womit Jennys Werk ebenfalls eine gewisse Nähe zu Rapoport und Ismond aufweist[19].

Fehlende Anerkennung und Geborgenheit lassen die Protagonistinnen die Frage stellen, ob sie es überhaupt wert sind und verdient haben, so etwas wie elterliche Zuneigung zu erleben. Da ihnen das Elternhaus immer wieder Absagen erteilt, bzw. ihnen nicht die Aufmerksamkeit schenkt, die sie so dringend brauchen, ist es für Jo und Blue kaum möglich, ein stabiles Selbstbild und ein positives Selbstwertgefühl aufzubauen. Dazu kommt, dass den Protagonistinnen jegliche Chance genommen wird, eine gewisse jugendliche Unbeschwertheit zu erleben, da sie konstant die Krisen ihrer Eltern meistern und damit rechnen müssen, verlassen zu werden. Hannelore Daubert betont in ihrer Studie im *Taschenbuch der Kinder-und Jugendliteratur* von 2000, dass die dargestellten Eltern meist selbst Opfer von Vernachlässigung und problematischen Verhältnissen sind, dadurch ihren Lebensumständen nicht gewachsen sind und keine andere Möglichkeit sehen, als vor der Verantwortung zu fliehen und ihre Kinder zurückzulassen. So schreibt Daubert:

> Das Ausreißermotiv – traditionell auf die Kinderfiguren bezogen – findet man nun in Verknüpfung mit den Elternfiguren [. . .] . Die Kinder – vornehmlich die Töchter – übernehmen dabei in vielen Fällen die traditionelle Mutterrolle (Robert Leeson: *Es ist mein Leben*). Ihnen wird ein Teil der Kindheit genommen, sie werden in die Rolle von Früherwachsenen gedrängt und damit notgedrungen zu Helfern ihrer überforderten Eltern (691- 92)

Die Darstellung der Elternfiguren in *Special Topics* und *Das Blütenstaubzimmer* zeigt auf, dass die instabilen Persönlichkeiten der Eltern auf die Protagonistinnen reflektieren und dass in beiden Werken hierdurch auch eine Art Rollentausch initiiert wird, der die Mädchen in die

[19] ebd.

Rolle der Eltern drängt und den Eltern erlaubt, in ihren pubertären Selbstbildern verhaften zu können.

2.2.2 Familie als Trümmerfeld: Zerbrochene Strukturen

Kaum ein Begriff hat innerhalb der letzten Jahrzehnte im Gebiet der Soziologie und in literarischen Darstellungen einen derart großen Bedeutungswandel erfahren, wie der Begriff *Familie*. So beschreibt Hannelore Daubert im *Taschenbuch der Kinder-und Jugendliteratur* die Traditionelle Familie in der Literatur vor 1970 als „'vollständige', harmonische und 'heile' Idylle des Zusammenlebens" (685). Eine Trendwende in den 70er Jahren bereitet dieser „Idylle" ein jähes Ende. Nicht zuletzt durch gesellschaftliche Umbrüche – z.B. die antiautoritäre Erziehungsbewegung, oder die *Sexuelle Revolution* – veränderte sich der Begriff *Familie* seitdem konstant und steht in der heutigen Zeit für die unterschiedlichsten Modelle. Daher ist es unmöglich, für diesen Begriff eine Norm zu finden. Dies betont auch Maria Rerrich in *Balanceakt Familie – Zwischen alten Leitbildern und neuen Lebensformen*:

> Die Grundeinheit Familie – das war bis vor kurzem eindeutig der berufstätige Vater, der mit seiner Ehefrau zusammenlebt, die als Hausfrau und Mutter einige Kinder versorgt. Selbstverständlich gab es schon immer Abweichungen und Variationen von diesem Muster. Aber auch die Abweichungen waren eindeutig als solche zu erkennen und wurden nicht selten als solche stigmatisiert. Man sprach von „unvollständigen" Familien, „Sonderrollen" der Eltern oder von problematischen Erziehungskonstellationen. Inzwischen genügt es nicht mehr, von einem Regelfall auszugehen oder gewisse Abweichungen davon zu konstatieren. Denn die „abweichenden" Formen haben in den letzten Jahren so sehr an Bedeutung gewonnen, daß es immer

> schwieriger wird, „Normalfälle“ von „Sonderfällen“ zu unterscheiden. (1990, 11)

Bei der Betrachtung von sowohl Pessls *Special Topics*, als auch von Jennys *Blütenstaubzimmer* fällt auf, dass die familiären Strukturen in beiden Werken durch lose Verbindungen definiert werden. Harmonie und „Idylle“ finden die Protagonistinnen in ihrem Elternhaus nicht vor, und ihr Zuhause ist kein Ort der Geborgenheit, kein Grundpfeiler für eine gesunde Sozialisation. Die Leser erleben das Fehlen einer Kernfamilie und Protagonistinnen, die sich verloren fühlen.

Es ist nun wichtig, die Struktur der dargestellten Familienformen bei Pessl und Jenny zu betrachten und zu analysieren, ob und wenn ja, wo den Lesern *Familie* begegnet und wo nicht. Dabei soll auch untersucht werden, inwiefern aufgelöste familiäre Strukturen in den Werken mit der theoretischen Folie von *adolescent angst* zusammengebracht werden können.

Special Topics

Blue van Meer ist praktisch ohne Mutter aufgewachsen. Stattdessen bilden ihr Vater und sie eine Familie. Blue hängt an ihrem Vater und die beiden haben eine Beziehung, die vor allem auf einem gemeinsamen Interesse an Literatur basiert, wodurch Gareth van Meer gegenüber seiner Tochter zumeist die Rolle einnimmt, die auch seinem Beruf entspricht – nämlich die des Lehrers und des Professors. Allerdings ist es aber genau die Rationalität Gareth van Meers, die eine emotionale Beziehung zu seiner Tochter praktisch unmöglich macht.

Vater und Tochter sind sich in ihrem Wesen sehr ähnlich, was Pessl ausdrücklich betont, wenn sie Blue feststellen lässt: “Dad and I were like trade winds, blowing through town, bringing dry weather wherever we went” (30). Vater und Tochter erscheinen fast als

nicht trennbare Einheit: „[I]t was always Dad and me, the way it was always George and Martha, Butch and Sundance, Fred and Ginger, Mary and Percy Bysshe“ (32). Sie haben schon immer viel Zeit miteinander verbracht, die vielen Reisen haben sie, gerade nach dem Tod von Blues Mutter, noch mehr zusammengeschweißt. Es gibt für Blue kein emotionales Zentrum im Sinne eines traditionellen Zuhause; einziges identitätsstiftendes Moment, das diese Funktion wenigstens teilweise erfüllt, ist der Volvo des Vaters, da die beiden Zeit Blues‘ Lebens gemeinsam umhergereist sind.

Auf den Reisen rezitieren sie große Werke der Literatur, diskutieren und analysieren. Die Rationalität des Vaters sorgt in all der gemeinsam verbrachten Zeit jedoch nicht für ein Gefühl von Geborgenheit und Wärme, sondern eher für Anspannung: „Driving with Dad wasn’t cathartic, mind-freeing driving (see *On the Road*, Kerouac, 1957). It was mind-taxing driving“ (24). Die Beziehung von Tochter und Vater ist daher vor allem durch einen intellektuellen Austausch beider definiert. Auch wenn Blue – zum Beispiel während eines Treffens mit den *Bluebloods* – ihrem Vater nachsehnt, ist dies in erster Linie ein Sehnen nach seiner Geistesstärke, nach dem richtigen Kommentar zur richtigen Zeit. Es macht Blue stolz, sich stets auf ebendiese Fähigkeiten des Vaters verlassen zu können. Dennoch, und das ist der entscheidende Punkt, sehnt sich Blue tief in ihrem Inneren nach Zweisamkeit, abseits von geistigen Duellen und hochanspruchsvollen Untersuchungen. Allerdings kann sie zunächst nicht klar definieren, wie diese Alternative eigentlich aussehen soll. Ein genaueres Bild von dem was ihr fehlt, gewinnt Blue dann ausgerechnet während eines Abendessens bei Zach Soderberg, mit dem sie eigentlich nichts zu tun haben wollte:

> I’d never been inside a household full of ! and even more !!! I wasn’t even aware these nests of goodwill, these bubble baths of clasps and cuddles actually existed, except in one’s head when one compared one’s own fitful family to the seemingly blissful one across the street. (203)

Pessl lässt Blue an diesem Punkt feststellen, dass es die Gefühlsebene ist, auf der sie bei ihrem Vater zu kurz kommt. Vergraben hinter einem Berg Korrekturen für eines seiner Seminare, oder verschiedenen wissenschaftlichen Publikationen begegnet Gareth van Meer seiner Tochter stets in der Art eines Vater-Professors, nie schlichtweg als Vater. In dieser Szene haben Blue und ihr Vater einen Streit; Gareth verbietet seiner Tochter den Umgang mit den *Bluebloods* und kündigt gleichzeitig einen erneuten Umzug an. Den Dialog von zentraler Bedeutung gestaltet Pessl folgendermaßen:

> „I've accepted a position at the University of Wyoming for the next term. A town called Fort Peck. One of the best salaries I've seen in years. After your final exams next week, we'll orchestrate the move. You can call Harvard Admissions on Monday and notify them of the change of address."
>
> „What?"
>
> „You heard me quite well."
>
> "Y-you can't do this." It came out a shrill, quivering whine. And it's embarrassing to admit, but I was trying not to cry.
>
> "And this is precisely my point. If we'd had this conversation a mere three or four months ago you would have recognized this as an opportunity to quote *Hamlet*. 'O! that this too too solid flesh would melt / Thaw and resolve itself into a dew.' No, this town seems to have affected you like television on Americans. It's turned you into a side order of sauerkraut."
>
> "I won't go."
>
> [. . .]
>
> "I thought by having you read *The Annals of Time* we'd circumvented such sludge [. . .] ." (235-36)

In dieser Konfrontation geht Gareth van Meer zu keinem Zeitpunkt auf die Emotionen seiner Tochter ein. Er sieht die Konfliktsituation von einem rein professionellen Standpunkt, und er denkt, dass Blue durch aufmerksame Lektüre entsprechender Werke jeder Konfrontation mit ihm vorbeugen könnte. Dieses Bild unterstreicht die Hypothese, dass Gareth van Meer mit der Vaterrolle komplett überfordert ist. In Pessls Darstellung behandelt Blues Vater seine Tochter stets wie eine Art Kollegin, zeitweise wie seine – besonders begabte – Studentin, nur im seltensten Falle wie seine Tochter. Pessl zeigt einen Vater, dessen eigene Rationalität ihn blind macht für die Bedürfnisse seines Kindes, sodass das Bild entsteht, die beiden lebten völlig aneinander vorbei.

Spätestens seit den 70er Jahren sind überforderte und problembeladene Eltern in der Kinder- und Jugendliteratur sehr präsent (Daubert 694). Daubert betont, dass die jugendlichen Protagonisten in diesen Büchern meist sehr unter diesem Zustand leiden. Besonders geht sie an dieser Stelle auf psychische Störungen der Kinder und Jugendlichen ein. Sie sagt, dass die Erwachsenen durch ihre Unfähigkeit, eigene Probleme zu lösen, die Jugendlichen meist genau damit belasten, wodurch diese oftmals psychisch an ihre Grenzen gebracht werden (ebd.) Auch in *Special Topics* wird dieses Verhaltensmuster thematisiert, und Pessl zeigt Blue nach der Konfrontation mit ihrem Vater sichtlich aufgewühlt:

> I tried to think of something to say, something huge and thrilling [. . .] But as so often happens when one is thinking and feeling in the commotion of the present moment, I couldn't think of a thing. All I could do was stand with my arms at my sides, arms that felt like chicken wings.
>
> The next few moments transpired in a detached haze. I felt the same sensation convicted murderers saturated in inmate orange describe in detail when asked by a keen news reporter wearing crummy bronze makeup how

> he/she, so seemingly *average* a human being, came to brutally wring the life out of a certain harmless person. (237)

In dieser Szene zeigt die Autorin Blue ihrem Vater gegenüber geradezu gelähmt. Blue ist sichtlich verängstigt und das Verhalten des Vaters macht sie unsicher. Auch an dieser Stelle ist es möglich, dass Pessls Text sich in der Darstellung von Blues Ängsten, die es ihr unmöglich machen einen klaren Gedanken zu fassen, der theoretischen Folie der *adolescent angst* annähert.[20] Die Autorin stellt eine gestörte Vater- Tochter- Beziehung dar, und es scheint, als zeige Pessl vor allem einen emotional verarmten Vater, der unfähig ist, seine Vaterrolle adäquat auszufüllen und seiner Tochter Wärme und Geborgenheit zu schenken. In der Tat hält Gareth van Meer seine Tochter stets auf Distanz und sein Verhalten löst bei ihr Ängste aus.

Das Blütenstaubzimmer

In Jos Fall ist es sehr schwer an irgendeiner Stelle von *Familie* zu sprechen. Ihr dringendes Bedürfnis, Geborgenheit zu spüren wird weder vom Vater noch von der Mutter befriedigt. Dieses Elternverhalten behandelt auch von Schirach in ihrem Artikel, wenn sie sagt, dass Bellas Eltern aus *Twilight* (Meyer, 2005) stellvertretend für eine ganze Generation unreifer Erwachsener stehen, die ihren Kindern Geborgenheit verweigern (102). In *Das Blütenstaubzimmer* stellt Jenny diesen Mangel u.a. dar, wenn sie Jos Schlaflosigkeit beschreibt: „Nachts fiel ich in einen unruhigen Schlaf, in dem die Träume zerstückelt an mir vorbeischwammen wie Papierschnipsel in einem reißenden Fluß“ (6). Jos ruheloser Schlaf reflektiert die Sorgen und Ängste, mit denen sie ihren Alltag durchlebt. Die Darstellung

[20] Siehe Anhang A., Tabelle 3, Punkt C (3): „Difficulty concentrating or mind going blank“ und E: “The anxiety, worry, or physical symptoms cause clinically significant distress or impairment in social, occupational, or other important areas of functioning.”

solcher Schlafstörungen bei ihrer Protagonistin zeigt auch wieder eine Annäherung des Werks an die theoretische Folie.[21]

Vor allem Lucy ist für den Mangel an Geborgenheit und der Steigerung von Ängsten bei ihrer Tochter verantwortlich, was Jenny aufzeigt, wenn sie Lucy als wortwörtliche Rabenmutter inszeniert: „So, wie sie sich jetzt vor mir aufpflanzt, wirkt die Form ihres Rockes wie der schwarze Flügel eines großen Vogels“ (46). Dieser große schwarze Vogel wirkt bedrohlich, erinnert an Tod und stellt das krasse Gegenteil einer Mutter dar, die Jo eigentlich fehlt. Jo kann von Lucy keine Geborgenheit erwarten, vielmehr erstickt diese jede Annäherung im Keim. Ihre eigene Mutter ist Jo schon von Beginn des Werkes an fremd, dies wird z.B. sehr deutlich in der Szene, in der Jo ihre Mutter vom Psychologen abholt und die Szene folgendermaßen kommentiert: „Sobald sie aus der Tür tritt, begrüßen wir uns mit abgehackten Bewegungen und gehen dann schweigend nebeneinander die Straße hinunter zum Restaurant“ (20). Es gibt keinen wirklichen Austausch, zu keinem Zeitpunkt löst sich die Verkrampfung bei beiden.

Im Verlauf des Werkes wird die Isolation Jos immer deutlicher, da Jo weder mit ihrem Vater, noch mit ihrer Mutter ein vertrauensvolles Verhältnis führen kann. Jos Frage z.B., ob Lucy denn wirklich ihre Mutter sei, da sie sich so anders als Jo, so jugendlich, so scheinbar unbeschwert gibt, deutet genau auf diesen Vertrauenskonflikt zwischen Mutter und Tochter hin:

> Die frisch gewaschenen Haare sind mädchenhaft hinter die Ohren gelegt. Eine dunkle Ahnung steigt in mir hoch, und plötzlich drängt es mich, sie zu fragen, ob sie ganz sicher sei, daß sie damals meinen Vater verlassen habe und ins Flugzeug gestiegen sei. Oder ob nicht vielleicht alles ganz anders gewesen

[21] Siehe Anhang A., Tabelle 3, Punkt C (6): „(6) sleep disturbance (difficulty falling or staying asleep or restless unsatisfying sleep)."

> war; und ob sie denn wirklich ganz sicher sei, daß ich aus ihr herausgekommen bin. Denn das scheint mir in diesem Moment vollkommen unmöglich. (46)

Die scheinbare Unbeschwertheit, in der Jos Mutter Lucy ihrer Tochter gegenüber auftritt kontrastiert stark mit der desolaten Stimmung Jos, und sie gibt einen weiteren Impuls für die Entfremdung der beiden.

Die Ballerinas, welche Lucy einst für Jo gekauft, sie ihr aber nie geschickt hatte, stellen symbolisch eine vergessene Kindheit, bzw. Jugend dar. Nun ist Jo aus den Kinderschuhen herausgewachsen und steht am Ende ihrer Jugend. Von ihrer eigenen Mutter kann sie keine Entschuldigung für eine verlorene Kindheit und Jugend erwarten, nur Spott.

Als Jo zu Lucy und Alois zieht, schläft sie in einem Zimmer, in dem ein von Alois gemaltes Bild hängt, auf dem ein von einem Blitz gespaltener Baum in leuchtenden Farben zu sehen ist. Jennys Beschreibung der Gestaltung des Baum-Bildes stellt genau diesen Spott der Mutter dar, den Jo als „ein höhnisches Lachen über eine Naturkatastrophe“ beschreibt: „Das Bild zwang mich geradezu, es anzuschauen. Unerträglicher als die grellen Farben waren diese Ornamente um den vom Blitz gespaltenen Baum, ein höhnisches Lachen über eine Naturkatastrophe“ (41). Das Bild repräsentiert jedoch vor allem die Beziehung zwischen Jo, Lucy und Alois, bzw. Vito. Der Baum, Zeichen für Leben, aber auch für Familie, ist gespalten. Der Blitz trennt die beiden Hälften des Baumes, sodass diese nicht wieder zusammenwachsen können. Die einzelnen Hälften jedoch können sich nach einiger Zeit erholen und separat weiterwachsen. Nimmt man dieses Bild als Symbol, als Mikrokosmos des gesamten Werkes, so kann man annehmen, dass auch Jo – nach einer tiefen Erschütterung – alleine weiterwachsen kann.

Jos Mutter und ihr Lebensgefährte Alois führen eine Partnerschaft, die keinen Raum für andere lässt, sodass sogar die Sprache ihrer Unterhaltungen Jo ausgrenzt: „Sie redeten in

einer eigenen Sprache aus mir unverständlichen Worten und seltsamen tierhaften Lauten, wie sie Paare vielleicht nach einiger Zeit entwickeln, wenn sie viel allein sind und keinen Kontakt zur Außenwelt pflegen“ (39). Jo erkennt, dass ihre Mutter mit ihrem Partner in ihrer eigenen Welt lebt, in der es für sie keinen Platz gibt. Durch diese Ausgrenzung ist es für Jo unmöglich, Lucy und Alois gegenüber ein Gefühl von Vertrauen und Geborgenheit zu entwickeln . Sprache funktioniert hier wie eine Barriere, oder eine Mauer, die Jo nicht durchdringen kann. Gleiches findet einige Szenen weiter mit Lucys späterem Partner, Vito, statt.

Jos Zuhause bei ihrem Vater wirkte auf Jo als Kind wie eine Schutzzelle, und diese wollte sie nie verlassen. Der Blick aus dem Fenster der väterlichen Wohnung macht ihr eher Angst, was man u.a. daran erkennen kann, dass Jo das was sie beobachtet, als kalt und verstörend empfindet: „[D]ie Mädchen [wurden] auf den Rücken gelegt, und die Jungen spuckten ihnen der Reihe nach von oben ins Gesicht“ (11). Jenny beschreibt die kleine Jo bereits in jungen Jahren als ‚ängstlich‘ und legt hiermit in ihrer Protagonistin das Fundament für eine Weiterentwicklung eben dieser Ängste. Auf der anderen Seite jedoch, beneidet Jo die Kinder um deren Zuhause, die „Lichter“ (11), die im krassen Gegensatz zu ihrer ‚Dunkelkammer‘ und dem dort hausenden Nachtmonster – der erdrückenden Dunkelheit – (7) stehen.[22] Das Licht der Nachbarshäuser symbolisiert vor allem Wärme und Geborgenheit, die für Jo mehr in träumerischem Denken, als in ihrer tatsächlichen Kindheit bestehen.

Das Zuhause des Vaters wird erst durch dessen Präsenz zur Schutzzelle Jos. Er ist es, den Jo nicht verlieren will und an den sie sich klammert wie z.B. die folgende Szene verdeutlicht:

[22] Besonders Jenny arbeitet in ihrem Text mit einer auffallenden Licht-Dunkel-Symbolik. Wärme, Geborgenheit und Freude werden oft in Verbindung mit Licht oder Helligkeit dargestellt (z.B. Jenny 11, 100), wohingegen Angstmomente, Kälte und Hass mittels Darstellungen von Dunkelheit oder Schatten veranschaulicht werden (z.B. Jenny 7,37, 50-51). Es fällt auf, dass vor allem Szenen, die Jo mit ihren Eltern oder deren Partnern zeigen, von Dunkelheit gekennzeichnet sind. Gegen Ende, mit vermehrten Darstellungen der depressionsartigen Verfassung Jos, wird diese Symbolik umgekehrt (Jenny 77, 106-107).

> In der Küche knipste ich das Licht an, setzte mich an den Tisch und umklammerte die noch warme Kaffeetasse. Suchte den Rand nach den braunen, eingetrockneten Flecken ab, das letzte Lebenszeichen, wenn er nicht mehr zurückkehrte. Allmählich erkaltete die Tasse in meinen Händen, unaufhaltsam drang die Nacht herein und breitete sich in der Wohnung aus. Sorgfältig stellte ich die Tasse hin und ging durch den schmalen hohen Gang in mein Zimmer zurück. (6-7)

Die Autorin zeigt nicht nur, dass sich Jo fast verzweifelt an ihren Vater klammert, sondern auch, dass sie ständig fürchtet, ihr Vater könnte sie verlassen. Jenny beschreibt fast konstant Angstzustände bei ihrer Protagonistin, so auch in der folgenden Situation als Jo für ihren Vater Bücher trägt und fürchtet, diese fallen zu lassen und ihn somit zu enttäuschen: „Nur nicht auf den eisigen Boden klatschen und alles kaputt machen, nein, nein, neben seinen Füßen herlaufen, immer gleich schnell und nicht zurückbleiben und nicht hinfallen." (79) In Jennys Roman sind Jos Verlustängste das Resultat einer Kindheit ohne Stabilität und Geborgenheit. Die Darstellung dieser Ängste, etwa in der oben zitierten Stelle, nähert sich der theoretischen Folie von *adolescent angst* an, insbesondere dem Beitrag Rapoport und Ismonds zu Trennungsangst.[23]

Jos Vater initiiert diese Angst, er ist zumeist mit Arbeit oder seiner eigenen traurigen erfolglosen Existenz beschäftigt. Schon in Jos frühester Kindheit erlebt sie wilde Parties und wird mit den ständig wechselnden Freundinnen ihres Vaters konfrontiert. Er ist die einzige Bezugsperson, die sie besitzt und das einzige Elternteil, das Jo noch nicht verlassen hat. Er wird von der jungen Jo als eine Art Heiligenfigur glorifiziert, so bildet z.B. das Licht um seinen Kopf in Jos Wahrnehmung einen Heiligenschein: „[U]nd wenn ich aufwachte, konnte

[23] Siehe Anhang A., Tabelle 1, Punkt A (2): „Persistent and excessive worry about losing, or about possible harm befalling, major attachment figures" und (3): "Persistent and excessive worry that an untoward event will lead to separation from a major attachment figure (e.g., getting lost or being kidnapped)."

ich durch die geöffnete Tür seinen Hinterkopf sehen, ein heller Kranz von Haaren im Licht der Tischlampe, [. . .]“ (5). Diese Glorifizierung markiert Jos ödipale Fixierung auf den Vater; Karl König beschreibt dieses Verhalten Jos in seiner *Kleinen psychoanalytischen Charakterkunde* von 1992 folgendermaßen: „Ursprünglich entsteht die ödipale Fixierung an den Vater ja deshalb, weil Bedürfnisse, die in der Beziehung zur Mutter nicht befriedigt werden konnten, in die Beziehung zum Vater verlagert werden [. . .]“ (40). Jos Verhältnis zu ihrem Vater spiegelt also in gewisser Weise auch das zerbrochene Verhältnis zur Mutter wieder.

Ergebnisse

Das Konzept *Familie* ist in *Special Topics* und in *Das Blütenstaubzimmer* sehr schwer fassbar. In Pessls Werk kann Blues Vater in seiner fast krankhaften Rationalität nicht für Geborgenheit sorgen. Wie bereits im Kontext meiner Analyse von *Special Topics* erwähnt, trägt auch sein bewegtes Liebesleben nicht zu Stabilität bei. Blue wächst also mit einem emotional verarmten Vater und ohne Mutter auf. Nur die ebenfalls labile Hannah Schneider kann zeitweise als eine Art Mutterersatz fungieren. Marisha Pessl konstruiert kein traditionelles Familienbild. Vielmehr kristallisiert sich im Verlauf ihres Werks ein loses Geflecht von Beziehungen heraus, ein Vater, der seine Tochter verlässt und eine Ersatzmutter, die unter mysteriösen Umständen verstirbt – genau wie, so wird es angedeutet, Blues leibliche Mutter auch. Familiäre Harmonie und Idylle findet bei Pessl kaum statt und genau mit der Darstellung dieses Zustands, quasi eines emotionalen Vakuums, nähert sich Pessl der theoretischen Folie von *adolescent angst* an, da dieses Vakuum Ängste in Blue

auslöst, sie verunsichert, und sie zeitweise lähmt.[24]

Bei Zoë Jenny bietet sich den Lesern ein ganz ähnliches Bild, Jos Mutter Lucy ist zu sehr mit ihrem eigenen Leben beschäftigt, als dass sie sich Gedanken um ihre Tochter machen könnte. Die beiden leben aneinander vorbei, und Jenny macht sogar deutlich, dass auch Sprache in dieser Personenkonstellation eine Barriere darstellt, die es Jo unmöglich macht, Geborgenheit und Wärme zu fühlen. Genau wie Marisha Pessl zeichnet auch Jenny die Eltern in ihrem Text als emotional gestört – Mutter und Tochter sind einander völlig entfremdet.

In beiden Texten verlässt ein Elternteil die jeweilige Protagonistin. Die Leser erfahren, dass Jos Mutter sich dazu entscheidet, ihr Leben lieber ohne ihre Tochter zu gestalten und dabei nur auf die eigenen Wünsche Rücksicht zu nehmen. Blues Vater kann seiner Tochter nicht mehr ins Gesicht sehen, er hat seinen Status bei ihr verloren und so desertiert auch er. In ihrer 2004 erschienenen Studie *Die Entstehung des Neuen in der Adoleszenz* beschreibt Vera King das Verhalten solcher Eltern folgendermaßen:

> Familiale Traumatisierungen reinszenieren sich häufig im Zuge jener zweiten Geburt der Adoleszenz, bei der sich die Hoffnungen auf (Er)-Lösung in oftmals überfordernder Weise an die neuen Entwicklungschancen der Heranwachsenden heften. Oder aber die Adoleszenz der eigenen Kinder aktualisiert mit solcher Macht die uneingelösten Individuationswünsche, dass die Eltern der Individuation ihrer Kinder zuvorkommen und damit das berüchtigte „empty-nest-Syndrom“ umkehren: Noch bevor die Adoleszenten das Nest verlassen können, sind ihnen die Eltern schon zuvorgekommen. (58-

[24] Siehe Anhang A., Tabelle 3, Punkt C. (3): „ Difficulty concentrating or mind going blank” und E.: “The anxiety, worry, or physical symptoms cause clinically significant distress or impairment in social, occupational, or other important areas of functioning.”

59)

„[U]neingelöste Individuationswünsche“, das Festhalten an der Priorität des eigenen Wohlergehens auf Kosten des Wohlergehens der Kinder – dieses Szenario stellen Pessl und Jenny in ihren Werken dar, und genau wie Pessl zeigt auch Jenny, dass dieses Verhalten Jo große Ängste und Sorgen bereitet und ihr Denken und Fühlen stark beeinflusst. Besonders durch die Darstellung ihrer Schlafstörungen und ihrer Trennungsangst ist es auch hier möglich, dass sich Jenny der von Rapoport und Ismond vorgestellten wissenschaftlichen Thematik annähert, also Ideen von *adolescent angst* in ihrem Text verarbeitet.[25]

2.2.3 Konfrontationen mit den Eltern und Desillusionierung der Protagonistinnen

Nicht nur zwischen den Protagonistinnen und ihren gleichaltrigen Bekanntschaften finden in beiden Werken Konfrontationen statt. Auseinandersetzungen, die in ihrem Bedeutungsgrad vielleicht noch höher liegen, gibt es auch zwischen den Protagonistinnen und ihren Eltern. Pessl und Jenny zeigen in ihren Werken Konfliktsituationen, die die weitere Entwicklung der Mädchen in den Texten merklich beeinflussen. Schließlich führen diese Erlebnisse bei Blue und Jo zu einem Moment der Desillusionierung ihren Eltern gegenüber, der wiederum bei beiden die Loslösung von ihren Eltern initiiert. Die Konfliktsituationen sind der erste Schritt hin zu dieser Loslösung, und damit zentral in beiden Texten.

Beide Autorinnen beschreiben drei teils ineinander verwobene Situationen, die mit den dargestellten Konflikten in Verbindung stehen: Das Konfliktgespräch selbst, den ‚Rückzug‘ der Erwachsenen (Gareth van Meer und Lucy), und, in Folge dessen, die

[25] Siehe Anhang A., Tabelle 3, Punkt C. (6): „ sleep disturbance (difficulty falling or staying asleep or restless unsatisfying sleep)“; Tabelle 1, Punkt A (2): “persistent and excessive worry about losing, or about possible harm befalling, major attachment figures”, (3): “persistent and excessive worry that an untoward event will lead to separation from a major attachment figure (e.g., getting lost or being kidnapped).”

Desillusionierung der Protagonistinnen. Die Emotionen der Protagonistinnen werden besonders in diesen Szenen, in denen sich Konflikte abspielen, hervorgebracht. Das ist sehr bemerkenswert, da Blue und Jo ansonsten kaum ihre Gefühle gegenüber ihren Eltern zeigen. Aus diesem Grund ist es auch wichtig an dieser Stelle zu untersuchen, inwieweit die Darstellung von Blue und Jo während und nach den Konfrontationen mit der theoretischen Folie der *adolescent angst* korrelieren könnte.

Special Topics

Zu einer für die Handlung sehr relevanten Konfrontation zwischen Vater und Tochter kommt es in *Special Topics* als Gareth van Meer seiner Tochter nicht erlaubt, ihre Zeit mit Freunden statt zu Hause zu verbringen und Dinge zu tun, die potenziell ihre überdurchschnittlichen schulischen Leistungen beeinträchtigen könnten. Bevor Blue auf die *Bluebloods* trifft, stört es sie nicht, dass ihr Vater sie konstant zum Lernen anhält, ist es ihr doch – ‚gefangen' in der Luftblase ihres Vaters, also außerhalb eines anderen sozialen Netzwerks – nicht möglich, ihre eigene Situation zu reflektieren. Dies ändert sich im Laufe der Zeit, die Blue mit den *Bluebloods* verbringt. Sie holt ein Leben ‚nach', das ihr zuvor vorenthalten war. Durch den – mit Sicherheit nicht immer schmerzfreien – Umgang mit Jade, Milton und den anderen beginnt Blue ihr eigenes Leben kritisch zu hinterfragen und in einen neuen Kontext zu setzen.

Nachdem Blue eines Abends mit einer Schramme am Bein zu später Stunde von einem Treffen mit der Gruppe zurückkommt, verbietet Gareth van Meer seiner Tochter schließlich den Umgang mit den *Bluebloods*, sei sie doch durch ihr neues Umfeld geistig abgestumpft und ihre Freunde reinste Zeitverschwendung (235-236). Der Vater symbolisiert Blues Vor-*Bluebloods*-Ich, er beruft sich auf seine Pseudo-Autorität als ‚allwissender' Vater

und schafft dadurch eine enorme Distanz zwischen sich und seiner Tochter, wenn er sie mit folgenden Worten konfrontiert:

> And in a year you'll thank me. Tell me it was the best thing I ever did. I thought by having you read *The Annals of Time* we'd circumvented such sludge. Scio me nihil scire. But if you still insist on putting both of us through this tedium, I suggest you get the ball rolling. I have a lecture to write on the Cold War and fourteen research papers to grade [. . .]. (236)

Die Autorin zeigt, dass Blues Vater nur seinen eigenen Standpunkt in dieser Konfrontation sieht. Er beschwert sich, dass Blue sie beide durch ihr Verhalten in eine unangenehme und absurde Situation bringe („putting us both through this tedium"), meint aber eigentlich nur, dass er sich selbst nicht mit der Situation beschäftigen möchte. Während ihr Vater Emotionen ausweicht, staut sich Blues Wut an, besonders als diese die Arroganz seiner Äußerungen hört. Ihre Gedanken verdeutlichen diese Wut, wie man im Folgenden erkennen kann: "He sat there, his face burnt-tan and brutal in the gold lamplight, supremely arrogant and unapologetic. [. . .] I wanted to *kill* him (236)".

Das besondere an diesem Konflikt ist, dass es ein Streit um menschliche Angelegenheiten ist, nicht um philosophische Theorien. Blue zeigt offen ihre Gefühle, sie weint, und ihre Emotionen steigern sich zu Hass ihrem Vater gegenüber, was die Autorin durch Blues Gedanken „I wanted to *kill* him" verdeutlicht. Diese Konfrontation, in der das Vater-Tochter Verhältnis im Zentrum steht, markiert einen ersten Höhepunkt im Text. Eine derartige Konfliktsituation hat es zwischen Vater und Tochter noch nie gegeben und auch Blues anschließende ‚Flucht' aus dem väterlichen Haus zeigt, dass sie mit dieser Stresssituation zunächst einmal überfordert ist.

Am nächsten Morgen ruft Blue ihren Vater an und ist bereit, sich zu versöhnen. Einzig umziehen will sie nicht, und dies teilt sie ihm auch mit. Als dieser darauf eingehen

möchte, schlägt ihn seine Tochter mit dessen eigenen Waffen, einem Alfred Nobel Zitat: „‘In fear, one flees‘“ (258). An dieser Stelle wirkt Blue sehr stark und damit zeigt Pessl, dass die Protagonistin inzwischen die Fähigkeit erlangt hat, ihren Vater auch an dessen Verantwortung ihr gegenüber zu erinnern.

Gegen Ende des Romans findet eine weitere Konfrontation statt, und diese hat drastische Folgen. Nach Hannahs Tod findet Blue durch einen Tankstellenangestellten heraus, dass ihr Vater sie angelogen und in der Vergangenheit tatsächlich einmal mit Hannah Schneider eine Affaire hatte – obwohl er dies stets geleugnet hatte. Diese Information löst einen erneuten emotionalen Ausbruch aus, Blue wirft wild mit Büchern um sich und konfrontiert ihren Vater mit folgenden Worten: „Why do I always find out you lie to me?“ (462). Auch dieses Mal schafft es Gareth van Meer zwar zunächst, seiner Tochter glaubhaft zu machen, dass er wirklich nie mit Hannah Schneider liiert war, doch als Blue von ihren Funden bezüglich Hannahs Vergangenheit bei den *Nightwatchmen* erzählt, was auch Aufschlüsse über die Involvierung des Vaters in den Aktivitäten dieser geheimen Gruppe gibt, verändert sich die Situation erneut: „[B]ut his face drained of color – fell out of him like water poured from a bucket. He stared at me, expressionless“ (465). Der Vater ist sichtlich überrascht, wenn nicht schockiert, über Blues Wissen und versucht zunächst, ihr ihre Theorien auszureden, im Verlauf der Unterhaltung aber sagt er ihr doch seine Unterstützung für ihre Recherche über die kriminelle Vergangenheit Hannahs, gewissermaßen auch seine eigene, zu.

Nach dieser Auseinandersetzung verschwindet Blues Vater auf mysteriöse Weise und sie weiß, dass er nicht zurückkommen wird: „The That‘s-Ridiculous, The Don’t be Absurd had happened“ (481). Gareths Verschwinden und sein seltsames Verhalten lassen Blue endgültig begreifen, dass sie auf ihren Vater nicht mehr wird zählen können. Der Moment dieser desillusionierenden Erkenntnis leitet eine Serie sehr unterschiedlicher Reaktionen bei

Blue ein, die nicht zuletzt ihre Ängste widerspiegeln. Pessl lässt ihre Protagonistin Stimmungskurven erleben, bevor sie sich wieder fasst. Nachdem sie erkennt, dass ihr Vater sie verlassen hat, reagiert sie zuerst folgendermaßen:

> My head throbbed. My face felt tight and hot. I pulled myself out of the bathroom [. . .] and began to cry, but after a while, my tears, either bored or frustrated, sort of quit, threw in the towel, stormed off the set.
>
> I didn't do anything but stare at the bedroom ceiling, so pale and quiet, dutifully holding His tongue. Somehow, out of pure exhaustion, I fell asleep. (476)

Blue ist verletzt, fühlt sich im Stich gelassen und lässt ihren Tränen freien Lauf. In diesem Stadium spielt aber vor allem Wut eine große Rolle. An dieser Stelle nähert sich *Special Topics*, insbesondere durch Pessls Darstellung von Blues innerer Anspannung, ihrer Unfähigkeit, klare Gedanken zu fassen und ihrer plötzlichen Erschöpfung der theoretischen Folie von *adolescent angst*, genauer der Generalisierten Angststörung an.[26]

Pessl personalisiert die Tränen, die Blue weint, und die Leser verfolgen, wie sich die Tränen ‚weigern' weiterzufließen, sie ‚das Handtuch werfen' und ‚vom Set stürmen'. Es findet also erst einmal eine Trotzreaktion statt, mit der Blue für kurze Zeit etwas Distanz zum Geschehenen schaffen kann. Bereits kurz darauf schon befindet sie sich in einem Modus von Ersatzhandlungen, die teilweise fast kindlich wirken:

> I had no patience for showers and balanced meals. I did a lot of lying on floors – childish certainly, but when one can lie on floors without anyone seeing one, trust me, one will lie on a floor. I discovered, too, the fleeting yet discernable joy of biting into a Whitman's chocolate and throwing the remaining half

[26] Siehe Anhang A., Tabelle 3, Punkt C. (1): „Restlessness or feeling keyed up or on edge", (2): "Being easily fatigued", (3): "Difficulty concentrating or mind going blank."

> behind the sofa in the library. I could read, read, read until my eyes burned and the words floated like noodles in soup. (479)

Für die Leser scheint es, als genieße Blue plötzlich diesen Abstand von der Rationalität des Vaters. Erkenntlich ist dies etwa daran, dass sie sich scheinbar daran erfreut, sich wie ein Kind benehmen zu können, ohne die bissigen Kommentare, bzw. die Kritik des Vaters fürchten zu müssen.

Auch dieser Zustand hält nicht lange an, und so befindet sie sich wenig später schon wieder in einem emotionalen Tief, spürt Schmerz wie sie ihn noch nie gefühlt hat, lässt sich gehen, und denkt an den Tod, wobei sie ausdrücklich ihren eigenen ausklammert. Die folgende Stelle zeigt sehr anschaulich Blues Zustand: „Even when I tried to collect myself, pull myself together as Molly Brown had done in that *Titanic* lifeboat, or even find a productive hobby like the Birdman of Alcatraz, I failed. I thought *Future*. I saw *Black Hole*" (479). Pessl zeigt ihre Protagonistin hier an einem emotionalen Tiefpunkt und impliziert, dass Blue für sich nach der Flucht des Vaters zunächst keine Zukunft mehr sehen kann. An dieser Stelle wird deutlich, wie psychisch abhängig Blue von ihrem Vater zu sein scheint und wie sich die Autorin in ihrer Beschreibung des Zustandes Blues auch hier der theoretischen Folie von *adolescent angst* annähert. Zum einen ist dies in den Darstellungen von Blues Leiden infolge der Flucht ihres Vater zu erkennen, die eine Nähe zu der von Rapoport und Ismond beschriebenen Trennungsangst herstellen. Außerdem lässt Blues Äußerung, sie sähe für sich keine Zukunft mehr, sowie die Darstellung ihrer Trägheit und ihrer Konzentrationsschwierigkeiten, ihren Zustand sich dem annähern, was Reinherz et al. in ihrer Studie als depressive Störung aufführen.[27]

[27] Siehe Anhang A., Tabelle 1, Punkt A. (1): "recurrent excessive distress when separation from home or major attachment figures occurs or is anticipated."; Anhang B.: „Depressed or irritable mood", „Psychomotor agitation or retardation", „Diminished ability to think or concentrate."

Nachdem der Vater Blue verlassen hat, weiß sie, dass sie jetzt erwachsen werden muss, vielmehr, dass sie es vielleicht schon ist:

> [I]t still seemed Dad's desertion had altered me in some way. It had revised me, but only very slightly – a word here, a bit of clarification there. I also felt people's eyes on me all the time, though not in the same envious way as in my Blueblood Heyday. No, it was the adults who noticed me now, always with a brief yet baffled stare, as if they now noticed something old within me, as if they recognized themselves. (496)

Nach der Flucht ihres Vaters hat Blue das Gefühl, die Außenwelt nehme sie anders wahr, als sei sie gealtert und als könnten die Erwachsenen sich selbst in ihr wiedererkennen. Mit dieser Feststellung suggeriert Pessl, dass die Erwachsenen in *Special Topics* einst ähnlich Traumatisierendes erlebt haben müssen und durch diese Erfahrungen zu den erwachsenen Menschen geworden sind, die sie nun sind. Blue erlebt mit der Einsicht, dass ihr Vater sie verlassen hat, ein Moment der Desillusionierung, und daher scheint es, als würde sie in eine Rolle gedrängt, in der sie sich mit ihrem Leben so auseinandersetzen muss, wie das von Erwachsenen erwartet wird. Für sie bringt die Erkenntnis, dass ihr Vater sie verlassen hat, vor allem die Einsicht, dass ihr Vater nicht so perfekt ist, wie sie ihn stets sah. Stattdessen wird ihr Vater jetzt systematisch demystifiziert, wenn Blue z.B. feststellt: „But Dad wasn't Beethoven. He wasn't even Brahms" (482). und Blue gewinnt plötzlich eine sehr kritische Haltung ihm gegenüber. Auch seine Mitgliedschaft bei den sagenumwobenen *Nightwatchmen* ist für Blue eher lachhaft als eindrucksvoll: „Though Dad, over the years, had always pleaded poverty, when it came down to it, he could still live it up like Kubla Kahn [. . .]" (487). Sie entlarvt die Doppelmoral und Heuchelei ihres Vaters und baut damit eine innere Distanz zu ihm auf.

Das Blütenstaubzimmer

Die Betrachtung der Konfrontation zwischen Lucy und Jo im *Blütenstaubzimmer* bringt im Vergleich zu *Special Topics* einige sehr ähnliche Ergebnisse zutage. Die Auseinandersetzung findet im Auto der Mutter statt, nachdem beide die Hotelbauten Vitos betrachtet haben. Die Stimmung ist erhitzt; vor allem da Lucy sich ihrer Tochter gegenüber gleichgültig verhält, was dazu führt, dass Jo einen regelrechten Hass aufbaut, bis sie schließlich explodiert:

> Das Bild von Lucys gleichgültig zuckenden Schultern im Kopf, ist mir plötzlich alles völlig egal, und ich beuge mich zu ihr und zische an ihre Wange: ‚Wenn du schon nicht sagen kannst, ob es Vito war, der das halbe Dorf hat abreißen lassen, um seine Hotels zu bauen, könntest du mir wenigstens erzählen, was mit Alois geschehen ist. Es war doch kein Unfall, nicht wahr? Ein einziges Mal zumindest sollten wir darüber sprechen, wir wissen doch beide, daß du Alberti angelogen hast.‘ (67)

Jo erhält keine Antwort auf diese Frage. Stattdessen hat sie nach der Rückkehr ins Haus der Mutter einen Alptraum, in dem Jo sich bei ihrer Mutter entschuldigen will, sie diese aber glatzköpfig und in gekrümmter Position beim Lackieren ihrer Nägel vorfindet, und der Vater, in der Ecke stehend, sich in dem Moment, wo er angesprochen wird, in eine Puppe verwandelt, die nichts sieht und nicht spricht. Es sind bedeutsame Bilder, die Jenny in diese Szene einarbeitet: Die Glatze der Mutter könnte man als ein Zeichen für Alter, nahenden Tod und Verlust ansehen; im Gegensatz dazu könnten Haare eher als Zeichen von Weiblichkeit, aber auch als Symbol für Schutz gelten. Die Verkörperung des Vaters durch die leblose Puppe kann ein Sinnbild für den passiven Menschen sein, der es der Tochter überlässt, den Bestand der Vater-Tochter Beziehung aufrecht zu erhalten. Im Kontext des Romans und besonders durch die vorangegangene Konfrontation zwischen Mutter und Tochter, erschließt

sich eine mögliche Bedeutung des Traumes: Mit der Darstellung einer glatzköpfigen, merkwürdig verkrümmten Frau, die sich die Zehennägel lackiert zeigt Jenny, dass die Mutter zerbrechlich, bzw. psychisch labil ist, ihre Probleme aber ignoriert, sich also auch selbst nicht schützt, indem sie etwa ihre Probleme konfrontieren und verarbeiten würde. Stattdessen ‚übermalt' Lucy solche dunklen Punkte ihrer Vergangenheit und läuft dieser Auseinandersetzung davon (67). Jo kann von dieser Mutter weder Schutz noch Stabilität erwarten, da Lucy mit ihrem eigenen Leben, der Erfüllung ihrer Wünsche und der Konservierung ihres Aussehens beschäftigt ist, so dass ihre Tochter außen vor bleibt. Ihr Vater sieht nichts und sagt nichts dazu, er ist eine Puppe und verbleibt in Passivität. Jo wird bewusst, dass sie von ihren Eltern nichts mehr erwarten kann. Dieser Alptraum deutet damit auch schon auf das Ende des Werkes hin, wenn Jo ihre Eltern verlässt ohne zurückzublicken.

Wenige Tage nach ihrem Traum erhält Jo eine Postkarte von Lucy aus dem Urlaub und sie weiß, dass Lucy nicht mehr zurückkommen wird:

> Die Karte ist von Lucy, die Luftaufnahme einer Insel im Indischen Ozean. Sie schreibt, Vito habe sie völlig überraschend zu dieser Reise eingeladen. Sie nütze die Gelegenheit, einmal *richtig* auszuspannen. Ich könne ins Haus einladen, wen ich wolle. Wann sie zurückkommt, das steht nirgends. (71)

Lucys Urlaubskarte wirkt fast spöttisch stellt quasi die Erfüllung Jos vorherigen Alptraumes dar. Lucy flieht vor der Verantwortung und der Auseinandersetzung mit ihrer Tochter, um stattdessen „einmal *richtig* auszuspannen". Die ganze Zeit über, in der Lucy und Jo zusammen gewohnt haben, hat Jo ihre Mutter unterstützt, ganz besonders, nachdem Lucy sich nach Alois' Tod im Blütenstaubzimmer eingeschlossen und sich selbst aufgegeben hatte; von ihrer Mutter jedoch konnte sie im Gegenzug nie etwas erwarten. Lucy hat Angst, ihr – mühsam aufgemaltes – Gesicht zu verlieren und desertiert, und Jo muss in der Tat, nicht nur in ihrem Alptraum, alleine zurecht kommen.

Nach dem Erhalt der Postkarte und eines Päckchens des Vaters flüchtet sich Jo zunächst in Ersatzhandlungen. Sie sieht den Teleshopping-Kanal im Fernsehen und stellt sich vor, wie einfach es wäre, mit dem Kauf eines Bügeleisens seine Probleme einfach ‚wegbügeln' zu können. Das Interessante an Jos Reaktion ist das Einschalten des Fernsehers in diesem Moment. Jenny stellt mit diesem Verhalten zunächst einen Rückfall in infantiles Verhalten dar: Jo will die schlechten Nachrichten verdrängen, sich nicht mit ihnen auseinandersetzen und ihren Kopf ablenken – etwa durch Fernsehen. Genau wie in der Szene aus ihrer Kindheit, als sie die Nachbarskinder beim Spielen beobachtet, will Jo auch hier nicht im Geschehen involviert sein, nur beobachten. Dieser Versuch ist jedoch nicht erfolgreich, da sie die Werbung für das Bügeleisen, das die Eigenschaft besitzt, ‚alles' glätten zu können, an ihre eigene Situation erinnert und Jo daher die Ersatzhandlung abbricht. In ihrem nächsten Anlauf möchte sie versuchen zu schlafen, was ihr jedoch aufgrund der Mittagshitze unmöglich ist. Daraufhin bricht sie in die Stadt auf, geht spazieren und trifft schließlich Rea. Erst als Jo abends heimkehrt, brechen die Ereignisse über sie herein und ihre Verfassung ist von stark depressiven Zügen gezeichnet:[28]

> Lange Zeit war die Nacht ohne Ende gewesen. In den unzähligen Stunden, in denen ich wach gelegen hatte, war der Tag nicht einmal als Erinnerung vorhanden. Die Dunkelheit war immer. Heute kann ich einschlafen, weil ich weiß, daß der Morgen schon da ist, wenn ich die Augen wieder öffne. Aber jetzt bewirkt die Helligkeit des Tages nicht mehr das Gefühl, ich sei gerettet. Im Gegenteil, es ist das Licht, das mich quält. (77)

Nachdem ihre Mutter sie verlassen hat, scheint es, als wandere Jo von einem Tief in das nächste. Licht und Dunkelheit quälen sie, sie wirkt, als müsste sie sich jeden Tag zwingen aufzustehen und dem Tag standzuhalten. Ihre Desillusionierung bringt sie fast bis zur

[28] Siehe Anhang B.: „Depressed or irritable mood", „Insomnia or hypersomnia", „Fatigue or loss of energy."

Selbstaufgabe, der nahende Tod scheint für Jo mehr als nur bloße Möglichkeit: „In letzter Zeit habe ich immer alles runtergeschlungen, und nachher war in meinem Mund eine dumpfe Leere zurückgeblieben. Deshalb stelle ich mir vor, daß ich sehr lange nichts mehr zu essen bekomme; vielleicht heute sogar zum letzten Mal“ (98). Jenny stellt hier sehr detailliert und düster dar, wie ihre Protagonistin den Schmerz des Alleingelassenwerdens und das Gefühl des Abgewiesenwerdens durchlebt. Damit nähert sich diese Darstellung der theoretischen Folie der *adolescent angst* an, insbesondere dadurch, dass Jo, an ihrem Tiefpunkt angekommen, denkt, der eigene Tod stehe ihr unmittelbar bevor und sie dies geradezu in einem ‚letzten Abendmahl‘ zelebriert.[29]

Ergebnisse

Es ist das gleiche Motiv, das den Lesern in beiden Werken begegnet: Eltern, die vor der Auseinandersetzung mit ihren Problemen fliehen und gleichzeitig die nächste Generation, ihre eigenen Kinder, mit dieser Unfähigkeit und den daraus entstehenden neuen Problemen belasten. Es ist blinder Egoismus von Seiten der Eltern, der das Zerbrechen ihrer Familie und das Fast-Zerbrechen ihrer Kinder zur Folge hat.

Die Autorinnen zeigen, dass vor allem Erlebnisse wie das Verlassenwerden sehr belastend auf die Psyche der Protagonistinnen wirken, so dass sowohl in *Special Topics*, als auch in *Das Blütenstaubzimmer* oftmals Annäherungen zur theoretischen Folie von *adolescent angst* sichtbar werden. Blue und Jo kommen, nachdem sie von ihrem Vater, bzw. ihrer Mutter verlassen wurden und dies realisieren, an einem Tiefpunkt an. Pessl und Jenny lassen ihre Protagonistinnen ihre Emotionen zeigen und beschreiben detailliert den Moment, indem für die Mädchen kein Weitermachen möglich scheint. In diesem Moment kreisen die

[29] Siehe Anhang B.: „Depressed or irritable mood“, “Recurrent thoughts of death.”

Gedanken Blues und Jos um den Tod, sie wirken müde und träge, und haben Schwierigkeiten, sich zu konzentrieren.[30]

Blue und Jo erleben in ähnlicher Weise einen Moment der Desillusionierung, wobei beide sich zunächst in Ersatzhandlungen flüchten. Nach scheinbar anfänglicher Unbetroffenheit müssen beide den Verlust ihrer Eltern akzeptieren, und dies ist der schmerzhafteste Teil des Prozesses. Der wichtigste Aspekt der Desillusionierung bei Jo und Blue ist jedoch, dass weder Blue noch Jo an dieser Stelle aufgeben, denn in der Tat wählt keines der beiden Mädchen den Freitod, obwohl diese Option in beiden Texten durch die Selbstmorde anderer Figuren angedeutet wird. Desillusionierung, also die Bewusstwerdung, sich nicht auf die Eltern verlassen zu können und seinen eigenen Weg finden zu müssen, wird von den Autorinnen als Teil des Heranwachsens von Blue und Jo dargestellt, und konstituiert für die Mädchen vielleicht die bedeutendste Station auf ihrem Weg ins Erwachsensein.

Eine wichtige Frage ist schließlich, welches Grundproblem in beiden Werken thematisiert wird, sodass es überhaupt zu Konflikten zwischen Eltern und Protagonistinnen kommt. Die Betrachtung der Beziehung zwischen den jugendlichen Protagonistinnen und der Elterngeneration hat gezeigt, dass die Autorinnen darstellen, wie die Elterngeneration immer noch Jugendidealen nachsehnt und sich derart diesem Sehnen hingibt, dass sie dadurch völlig die Bedürfnisse ihrer Kinder außer Acht lässt. Dieser zerstörerische Egoismus, dem ein naiver Selbstverwirklichungstraum zugrunde liegt, ist der Motor jener Konflikte, die Kinder und Eltern in beiden Werken unaufhaltsam auseinanderdriften lassen. Jedoch ist es falsch, an dieser Stelle von einem Generationenkonflikt zu sprechen. Eltern und Kinder verstehen sich nicht, reden aneinander vorbei, aber nicht, weil die jeweils andere Generation älter oder jünger ist, und sie sich somit ‚einfach nicht verstehen', sondern weil Alter eben keinen

[30] Siehe Anhang B.: „Recurrent thoughts of death", "Psychomotor agitation or retardation", "Diminished ability to think or concentrate."

Unterschied mehr macht und Generationsgrenzen nicht mehr ersichtlich sind. Vielmehr ist das Problem gerade, dass es eben *keinen* Generationenkonflikt gibt, da sich Eltern und Kinder den *gleichen* Lebensabschnitt teilen. Degler und Paulokat beschreiben dieses Phänomen unter Bezug auf Klaus-Michael Bogdal in ihrer 2008 erschienenen Studie *Neue Deutsche Popliteratur* folgendermaßen:

> Konflikte bestehen in der Neuen Deutschen Popliteratur offensichtlich nicht zwischen Generationen, sie kommen höchstens in Form von Beziehungs- und Geschlechterkonflikten vor, als innere Konflikte oder Auseinandersetzungen mit Gleichaltrigen [. . .] .
>
> Klaus-Michael Bogdal erklärt das Ausbleiben eines Konfliktes zwischen den Generationen damit, dass die traditionellen Generationsgrenzen durch die kulturelle Differenzierung in voneinander abgegrenzte Jugendkulturen oder Szenen verwischt wurden. Generationen werden häufig nur mehr als verschiedene Milieus wahrgenommen, wobei Jugendlichkeit in allen Generationen zu einem Habitus geworden ist und insofern nicht mehr zur Distinktion taugt. Ähnlich sieht es Dirk Frank: Obwohl Generationskonflikte in der modernen Gesellschaft kaum noch eine Rolle spielen, kommt es zu massiven Abgrenzungsversuchen der jüngeren Altersgruppierungen. Dass immer mehr Generationsetikettierungen erfunden werden (wie beispielsweise Generation Golf, Generation Berlin, Generation @, Generation X, 68er/78er/89er, …) zeigt, dass es keine objektiven Altersgruppendifferenzierungen mehr gibt: [. . .]. (Degler und Paulokat 51-52)

Auch in *Special Topics* und *Das Blütenstaubzimmer* begegnet uns diese Situation: Der Lebensabschnitt der Jugend, in dem sich Blue und Jo befinden und den sie, so wird es von den Autorinnen angedeutet, unbeschwert verbringen sollten, ist bereits von der

Elterngeneration besetzt. Es bedarf diverser Konfliktsituationen zwischen Jugendlichen und Eltern, bis den Mädchen der Mangel dessen, was sie sich eigentlich von ihren Eltern erwarten bewusst wird; und einer Desillusionierung, die den Mädchen vor Augen führt, dass sie auch jetzt nicht auf ihre Eltern zählen können und stattdessen ihren eigenen Weg finden müssen.

3. Abschließende Betrachtungen und Ausblick anhand der Schlussszenen

In diesem Kapitel möchte ich nun die bisherigen Ergebnisse im Rahmen dessen beleuchten, wie die Bücher enden. Ich möchte außerdem untersuchen, welche Botschaft die Leser aus der Gestaltung der Schlussszenen ziehen können. Die genaue Betrachtung der Schlussszenen ist besonders relevant, da diese Szenen Kernaussagen und Handlungsmomente enthalten, die das Gesamtverständnis von *Special Topics* und *Das Blütenstaubzimmer* in gewisser Weise lenken. Nachdem die Protagonistinnen Blue und Jo Demütigungen und Verluste, aber auch Momente der Unbeschwertheit und romantische Gefühle erlebt und sich selbst ausprobiert haben, schildern Pessl und Jenny in den Schlussszenen, an welchem Punkt ihrer Entwicklung die Mädchen angekommen sind.

In diesem abschließenden Kapitel wird untersucht, welches Resümee die Protagonistinnen für sich selbst aus dem Geschehenen ziehen. Es ist besonders interessant zu sehen, wie sie die Gegenwart bewerten und welche Perspektive sie für ihre Zukunft entwickeln. In diesem Zusammenhang wird auch gezeigt, ob und wenn ja, wie sich Pessl und Jenny dem Konzept *adolescent angst* in den Schlussteilen ihrer Texte annähern. Außerdem haben beide Texte ein offenes Ende, wobei betrachtet wird, wie sich dieses Ende aus der Leserperspektive gestaltet und mit welchem Tenor die Autorinnen die Texte enden lassen.

3.1 Analyse der Schlussszenen

Special Topics

In Pessls Roman *Special Topics* nimmt gegen Ende vor allem Blues ‚Goldfischrede' große Bedeutung ein. Blue hält anlässlich ihres High School Abschlusses eine Rede vor der versammelten Schule. Es ist deutlich, dass sie in ihrer Rede vergangene Geschehnisse verarbeitet und, so scheint es, gerne selbst ein Goldfisch wäre, wenn es dort heißt:

> The most incredible thing about goldfish, however, is their memory. Everyone pities them for only remembering their last three seconds, but in fact, to be so forcibly tied to the present – it's a gift. They are free. No moping over missteps, slip-ups, faux pas or disturbing childhoods. No inner demons. Their closets are light filled and skeleton free. And what could be more exhilarating than seeing the world for the very first time, in all of its beauty, almost thirty thousand times a day? (502)

Blue beschreibt, dass Goldfische, da sie lediglich ein Kurzzeitgedächtnis besitzen, immer in der Gegenwart leben, und beneidet sie weil sie, egal wie ihre Vergangenheit aussah, diese in der Gegenwart nie als Belastung erfahren. Für Blue ist diese Art des Vergessens nicht möglich, da sie noch mitten im Verarbeitungsprozess ihrer Vergangenheit ist. In der Rede spielt sie auf Erlebnisse an, die sie selbst erfahren hat: „They [Goldfische] can live in ice-covered ponds in the dead of winter [. . .] . And they don't die from neglect, not immediately. They hold on for three, sometimes four months if they're abandoned" (501). Auch Blue hat ein frostiges Zuhause erlebt, nämlich in dem Sinne, dass sie mit der Gefühlskälte ihres Vaters aufwuchs. Es fand also auf der emotionalen Ebene Vernachlässigung statt und am Ende

verließ sie ihr Vater sogar. Nun ist es also an Blue, so impliziert Pessl, daran zu arbeiten, dass sie die Vergangenheit hinter sich lassen kann.

Im Anschluss an ihre Rede fängt es an zu regnen, und als Blue nach der Feier das Gelände im Regen verlässt, entsteht für die Leser ein sehr interessantes Bild – der Regen wirkt befreiend wie eine Art Katharsis auf sie. Es scheint, als könne Blue langsam beginnen, die Vergangenheit ruhen zu lassen und ihre Aufmerksamkeit der Gegenwart und der Zukunft zu widmen, insbesondere einer Zukunft, die wenige Szenen zuvor noch wenig verheißungsvoll wie ein schwarzes Loch auf sie wirkte und wenig dazu einlud, sich darauf freuen zu können. Nach der Feier begleitet Zach sie zu ihrem Auto und fragt sie nach ihrem Vater, und obwohl sie im ersten Moment glaubt, auf diese Frage weinen zu müssen, antwortet sie souverän, dass sie nun alleine sei und überrascht sich durch ihre Stärke selbst, wie die folgende Stelle zeigt:

> And then I walked away – without really realizing it. I headed up the wet hill, across the road. Not upset or crying or anything like that – no, I was remarkably fine. Well, not *fine* ("Fine is for dulls and slows.") but something else – something I actually didn't have a word for. I felt a shock from the blankness of the pale gray sky on which it was possible to draw anything, art or goldfish, as tiny or as huge as I wanted. (508)

An dieser Stelle können die Leser Blues innere Verwandlung miterleben: Ihre Zukunft liegt vor ihr, und sie weiß, dass sie damit machen kann was sie will. Weder Gareth van Meer noch die *Bluebloods* können dies beeinflussen, denn Blue hat sich von der Vergangenheit gelöst. Sie hat keine Angst mehr, und auch wenn Pessl das Ende ihres Romans offen hält, so deutet die Autorin zumindest das Potential für eine positive Entwicklung ihrer Protagonistin an.

Das Blütenstaubzimmer

In *Das Blütenstaubzimmer* findet ein ähnlicher Ablöseprozess statt. Zunächst verlässt Jo das Haus ihrer Mutter, wobei sie das Haus und alles darin Befindliche nicht nur zurücklässt, sondern auch das Haus für die Natur öffnet, quasi um symbolisch die Unnatürlichkeit des Verhältnisses zwischen ihr und ihrer Mutter von der Natur ‚reinigen' zu lassen und dieses Stück ihrer schmerzvollen Vergangenheit zu zerstören.

Anschließend bricht Jo zum Haus des Vaters und dessen neuer Freundin, die bereits hoch schwanger ist, auf. Doch auch dort fühlt sich Jo unerwünscht und verdrängt und somit beschließt sie, auch ihren Vater zu verlassen. Jedoch geht Jo nicht, ohne auch hier ein Zeichen zu setzen: Jo zieht die Trennscheibe aus einem Aquarium im Raum ihrer Stiefschwester Paulin, in deren Zimmer auch Jo schlafen soll. In dem Aquarium befinden sich zwei Fische, natürliche Feinde, nur durch eine Glasscheibe getrennt. Mit dem Ziehen der Scheibe initiiert Jo den Krieg der Fische, bis einer oder beide Fische tot sind. Die toten Fische im Aquarium sind das einzige Andenken, das Jo ihrem Vater und dessen neuer Familie zurücklässt. Die Situation ist bizarr, da zwei natürliche Feinde zusammen in einem Aquarium gehalten werden. In gewisser Weise stellt dies genau die Wohnsituation im Haus des Vaters dar, da dieser Jo und ihre Stiefschwester, die in einem sehr problematischen Verhältnis zu einander stehen, in einem gemeinsamen Zimmer unterbringt. Den beiden Mädchen ist klar, dass nur Platz für eine im Haus des Vaters ist und so löst Jo die Unnatürlichkeit beider Situationen auf, als sie auszieht und gleichzeitig die Glasscheibe aus dem Aquarium nimmt.

Die Schlussszene in *Das Blütenstaubzimmer* zeigt Jo auf einer Parkbank im Schnee, nachdem sie das Haus des Vaters und Annas verlassen hat. Es schneit, die Atmosphäre ist düster und neben Jo sitzen zwei alte Frauen, die Jo gegenüber anscheinend feindselig gesinnt sind. Hier kreiert Jenny ein sehr interessantes Bild; es scheint, die alten Frauen, welche die

Generation vor der Elterngeneration Jos repräsentieren, betrachteten die Generationen nach ihnen mit großer Skepsis, und es wirkt so, als ob Jenny durch diese Figuren verdeutlichen wollte, dass nach dieser Generation alles aus den Fugen geraten sei, die alten Frauen daher skeptisch auf Jo blicken.

In der Szene im Park möchte Jo den fallenden Schnee beobachten und obwohl die alten Frauen neben ihr sie nicht zu dulden scheinen, gibt sie ihren Platz nicht auf. Jenny beschreibt die Szene folgendermaßen:

> Schwarze Vögel hängen in den kahlen Ästen. Es fällt der erste Schnee. Zwei alte Frauen sitzen wie ausgestopft dicht nebeneinandergedrängt auf einer Parkbank. Sie machen den Eindruck, es warm zu haben, und ich bin schon so lange in der Kälte, daß ich sie langsam vergesse. Als ich mich auf eine Bank neben der ihren setze, blicken sie zu mir herüber; in ihren Augen ist nichts Freundliches. Ich weiß, ich störe sie. Aber ich bleibe trotzdem hier. Und sage ihnen nicht, daß ich zusehen will, wie der Schnee auf den Boden fällt. [. . .] Und gemeinsam mit ihnen hier warten werde, auf die weiße Schicht über dem Boden. Auf die Decke aus Schnee. (122)

Jenny gestaltet diese Szene bewusst offen, und lässt Raum für verschiedene Interpretationsmöglichkeiten. Zunächst einmal könnte man die ganze Szene als Flucht aus der Erwachsenenwelt betrachten. Die Natur ist grau, schwarz, und weiß, alles ist trist und genau das spiegelt die gefühlskalte Welt, die Jo umgibt, wider. Dass sie auf den Schnee wartet, könnte den Wunsch darstellen, erfrieren zu wollen, um dabei selbst mit der weißen Decke – die alles Schlechte in ihrem Leben begraben soll – zugedeckt zu werden.

Auf der anderen Seite könnte Jenny mit dieser Szene auch, und dies finde ich wahrscheinlicher, etwas Positives andeuten. Jo ist problembeladen, sie hat eine unglückliche Vergangenheit, aber nun schneit es, und sie ist umgeben von reinem, weißem Schnee. Es

scheint, als deute Jenny hier eine Katharsis Jos durch den Schnee an, ähnlich wie bei Blue in *Special Topics,* die im Regen merkt, dass sie nun alles mit ihrem Leben machen kann, was sie möchte. Der Park wird somit zum Ort der Reinigung von negativen Gefühlen. Ein weiteres Indiz dafür ist die Bestimmtheit, mit der Jo ihren Platz auf der Bank beansprucht: „Ich weiß, ich störe sie. Aber ich bleibe trotzdem hier“ (122). Anstatt gleichgültig und resigniert auf den Tod zu warten, könnte Jo auf die reinigende Wirkung des weißen Schnees warten, auf das weiße Blatt Papier, mit dem sie einen Neuanfang starten kann.

Ergebnisse

In den letzten Szenen von *Special Topics* und *Das Blütenstaubzimmer* hat man nach all den Gefühlsauseinandersetzungen den Eindruck, Pessl und Jenny stellten symbolische Handlungen in ihren Texten dar, die als Katalysator funktionieren, um ein neues Bewusstsein bei Blue und Jo zu entwickeln.

Als symbolischen Akt in *Special Topics* kann man Blues ‚Goldfischrede‘ ansehen, in der Blue ihre Vergangenheit verarbeitet und gleichzeitig zum Sprecher einer Generation wird, indem sie eine Überlebensanleitung für jeden Jugendlichen erstellt. Damit wirkt die Art wie Pessl Blues Rede konzipiert als Versuch, jugendliche Leser in Krisensituationen aufzubauen und sie erkennen zu lassen, dass es trotz Ängsten, Depression und Unsicherheiten nicht nur möglich, sondern auch wert ist, weiterzuleben.

In *Das Blütenstaubzimmer* gibt es verschiedene Handlungen Jos, die Jo helfen, ein neues Bewusstsein zu entwickeln und ihre Vergangenheit zu verarbeiten. Insbesondere das Zurücklassen des mütterlichen Hauses und das Ziehen der Trennscheibe im Aquarium ihrer Stiefschwester besitzen hier große Symbolkraft. Zweimal überlässt Jo etwas der Natur, um dadurch einen ‚unnatürlichen‘ Zustand, wie das Zusammenleben mit einer Mutter, die ihre

Mutterrolle abgelegt hat, oder das Wohnen in einem Haus, in dem kein Platz für sie ist, zu beenden.

Diese symbolischen Akte stellen Verarbeitungsprozesse der vielen Negativerlebnisse, die die Protagonistinnen im Elternhaus erlebt haben dar. Darüber hinaus können sich die Mädchen mit diesen Handlungen selbst befreien, sie können innerlich wachsen und sich entwickeln, unabhängig von unzuverlässigen Eltern und falschen Freunden. Sharon A. Stringer analysiert Situationen dieser Art sehr ausführlich in ihrem 1997 erschienenen Studie *Conflict and Connection*. Stringer untersucht, wie die Figuren in fiktionalen Texten die Entwicklungsstufen Jugendlicher reflektieren. Der folgende Abschnitt ist einem Kapitel über das Verhältnis Jugendlicher zu Autoritätspersonen, wie z.B. ihren Eltern, entnommen, und Stringer betont, dass ein Wandel in der Wahrnehmung dieser Autoritätspersonen, etwa in Form von Desillusionierung, Jugendliche in ihrer Entwicklung stärken kann. Stringer schreibt:

> Some individuals can develop more faith in their own intuition and skill as they recognize sources of silence, submission, and empowerment. Realistic changes in adolescents' views of authority can lead to positive growth, even after they discover they were naïve and that others had deceived them. Courage can grow from this loss of idealism. These qualities enable people to surprise others by unexpectedly defying the status quo, standing up for their own beliefs, or rebelling. (68)

Blue und Jo machen mit dem, was sie tun und mit ihrem Überlebenswillen ihren Ängsten und ihrer Frustration Luft. Beide Mädchen verlassen ihre Elternhäuser. Blue und Jo lassen das Zuhause ihrer Kindheit und Jugend, das ihnen soviel Kummer gebracht hat, hinter sich. In den Werken ist der Aufbruch, die bewusste Abkehr von diesen Orten, der große Schnitt im Leben der Protagonistinnen, denn mit dem Verlassen dieser Orte erkennen Blue und Jo, dass

sie in dieser neuen Phase ihres Lebens auf sich selbst gestellt sind, und sie wissen, dass sie keine Unterstützung mehr von ihren Eltern erwarten können.

In beiden Werken wird der Moment dieser Erkenntnis in der allerletzten Szene beschrieben. Pessl und Jenny lassen diese Schlussszenen ihrer Romane in der Natur stattfinden, und es scheint, beide Protagonistinnen erlebten eine Art innere Reinigung, die, auf der einen Seite, den Mädchen wie eine Offenbarung bzgl. ihrer eigenen Zukunft vorkommt, gleichzeitig auch langsam die Erinnerungen an düstere vergangene Ereignisse verwischt. Man könnte fast glauben, dass die Protagonistinnen in der Natur wieder mit sich selbst ins Reine kommen, also quasi – der Epoche der Romantik entsprechend – ihr Selbst in der Natur wiederentdecken.

Pessl und Jenny konstruieren Texte, die keine klare Didaxe enthalten. Damit fügen sich *Special Topics* und *Das Blütenstaubzimmer* in die Tradition der zu Beginn dieser Studie erwähnten neuen Kinder-und Jugendliteratur, deren charakteristische Merkmale wie ein offenes Ende, oder ein problemorientierter und lebensnaher Kontext von Pessl und Jenny aufgegriffen werden. In *Special Topics* und dem *Blütenstaubzimmer* gibt es keine ‚weisen' Figuren oder Erzähler, die den Mädchen konkrete Handlungsanweisungen auf den Weg geben, keine ‚Moral von der Geschichte', einzig durch die Worte einer Nebenfigur in *Special Topics* nähert sich zumindest Pessl ansatzweise der Formulierung einer Didaxe an, wenn sie die Schulangestellte Mrs. McGillicrest sagen lässt: „A deus ex machina will never appear in real life so you better make other arrangements" (482). Die wichtigste Aussage besteht nämlich in Pessls und auch in Jennys Text vor allem in der Botschaft, dass Jugendliche im Leben oftmals auf sich alleine gestellt sind, dabei nicht immer auf die Unterstützung ihrer Familie oder ihrer Freunde zählen können, und dass sie trotzdem in der Lage sind, solche Nöte und Ängste zu überstehen ohne sich dabei etwas anzutun und die Hoffnung zu verlieren.

Der Gesamttenor der Texte scheint daher, offenem Ende zum Trotz, tendenziell positiv, vor allem, da Pessl und Jenny ihre Protagonistinnen neben geschilderten Selbstmorden nicht auch aufgeben und die Hoffnung verlieren lassen. Auch wenn sich die Autorinnen in ihren Darstellungen des Entwicklungsprozesses von Blue und Jo oftmals der theoretischen Folie der *adolescent angst* annähern, so wird in den Schlussszenen deutlich, dass Ängste am Ende nicht die Oberhand gewinnen müssen und dass es zumindest Raum für positive Entwicklungen gibt.

3.2 Schlussbetrachtungen

In dieser Arbeit habe ich die literarische Verarbeitung von *adolescent angst* anhand zweier populärer zeitgenössischer Werke der Jugendliteratur diskutiert: Marisha Pessls *Special Topics in Calamity Physics* (2006) und Zoë Jennys *Das Blütenstaubzimmer* (1997). Ich habe diese Texte ausgesucht, da beide innerhalb von zehn Jahren entstanden sind, vergleichbare Publikumsreaktionen hervorgerufen haben und in einem ähnlichen soziokulturellen Kontext entstanden sind, da sowohl die USA, als auch die Schweiz, bzw. Deutschland Teil der westlichen Welt sind.

Es scheint, Pessl und Jenny thematisierten beide, bewusst oder unbewusst, *adolescent angst* in ihren Texten. Sichtbar wird dies in der Betrachtung der zwischenmenschlichen Beziehungen in beiden Werken, also der Verhältnisse von Protagonistinnen und *peers*, in der Beziehung zum anderen Geschlecht und in der Beziehung zu den Eltern der Mädchen.

Figuren, zu denen Blue und Jo Freundschaften aufbauen, werden von den Autorinnen als wegbegleitende Identifikationsmodelle (z.B.: Hannah Schneider, Zach Soderberg; Rea, Luciano), bzw. Zerrspiegel der eigenen Person (die *Bluebloods*; ebenfalls Rea) konstruiert. Die Mädchen entscheiden selbst, indem sie sich mit diesen Figuren vergleichen, ob sie diesen

Beispielen folgen wollen, oder nicht. So weiß Blue durch ihre erlebnisreiche Zeit mit den *Bluebloods*, dass sie mit den Intrigen und der Überheblichkeit dieser Gruppe nichts zu tun haben möchte, und Jo, dass sie keine abgeklärte, „gemeine Figur aus einem Zeichentrickfilm" ist, sondern eine sensible Jugendliche. Die Enttäuschungen auf beiden Seiten, die beide Mädchen in diesen Beziehungen erleben, wirken dann wie Katalysatoren ihrer eigenen Entwicklung, da sie sich von diesen Negatividentifikationsmodellen und *angst*-Motoren ablösen und sich der eigenen Identität zuwenden.

In Beziehung zum anderen Geschlecht stellen die Autorinnen eine für die Mädchen neue, sexuelle Komponente dar. Blue und Jo lernen ihren Körper kennen, sie werden von ihren eigenen Gefühlen überrascht, öffnen sich und werden, in den meisten Fällen, verletzt. In *Special Topics* macht Blue solch eine negative Erfahrung mit Milton, der ihr vor versammelter Gruppe das Herz bricht und sie bloßstellt; im *Blütenstaubzimmer* sind es Jos Partybekanntschaften, die nur an ihrem Körper interessiert zu sein scheinen und sie schließlich verlassen. Doch es gibt auch positive Erlebnisse, die die Protagonistinnen in ihrem Selbstbild bestätigen und ihnen Mut machen, wie z.B. Zach in *Special Topics*, der Blue auch in der Schlussszene loyal zur Seite steht, oder, zumindest zeitweise, Luciano im *Blütenstaubzimmer*, mit dem Jo eine unbeschwerte Zeit verbringen kann und durch den sie ihre eigene Femininität entdeckt. Man kann hier einerseits von *angst*-Auslösern und andererseits von *angst*-Minderern sprechen, wobei beide Typen dazu beitragen, dass die Protagonistinnen sich weiterentwickeln.

In der Untersuchung des Verhältnisses zwischen Eltern und den jugendlichen Protagonistinnen hat sich gezeigt, dass die Eltern-Kind-Rollen quasi vertauscht erscheinen, da die Elternfiguren jugendlichen Idealen nachträumen, während die Kinder große Verantwortung übernehmen müssen. Die Leser finden in Blues und Jos Elternhäusern lose Strukturen vor, ein Bild von *Familie* als Enklave, in der Geborgenheit herrscht, ist in beiden

Werken nicht präsent, und die Mädchen entfremden sich mehr und mehr von ihren Eltern. Eine wichtige Beobachtung war die Feststellung, dass es keinen Generationskonflikt gibt, da sich Generationsgrenzen verwischt haben und dass genau das Ausbleiben dieses Konfliktes eine Hauptproblematik in beiden Werken darstellt.

Für einen Traum von Jugend und individueller Verwirklichung sind die Eltern Blues und Jos gewillt, ihre Familie – oder was davon übrig ist – im Stich zu lassen. Die Mädchen überlassen sie sich selbst und diese bilden, in einer emotionsarmen Umwelt, Anzeichen von dem aus, was sich in seiner Darstellung dem theoretischen Konstrukt von *adolescent angst* annähert: Blue und Jo leben mit gravierenden Selbstzweifeln[31], sie haben fast panische Angst vor dem Alleinsein,[32] scheuen – über weite Strecken – den Umgang mit fremden Menschen[33] und erleben emotionale Zusammenbrüche.[34]

Erst die Betrachtung der finalen Szenen zeigt, wie die Autorinnen einen Ausbruch ihrer Protagonistinnen aus dieser fatalen Situation andeuten. In diesen Schlussszenen beschreiben die Autorinnen den Punkt, an dem Blue und Jo realisieren, dass sie alleine sind und ihre Eltern ihnen keine Unterstützung bieten. Diese Szenen finden in der Natur statt und die Leser sehen, dass Blue und Jo nach all den negativen Erfahrungen immer noch, oder vielleicht auch wieder etwas fühlen wollen; sie laufen durch den Regen und sitzen im Schnee und man hat den Eindruck, dass für die Protagonistinnen genau diese Erfahrungen, in denen sie sich selbst fühlen und wiederentdecken es wert sind, zu leben.

Sowohl durch symbolische Gesten und Handlungen, die eine Befreiung des Selbst und eine Ablösung von der Elterngeneration darstellen, als auch durch den tatsächlichen Aufbruch von Zuhause lassen die Mädchen ihre Vergangenheit und ihre Jugend langsam

---

[31] Siehe Anhang B.: „Feelings of worthlessness or inappropriate guilt",
[32] Siehe Anhang A., Tabelle 1, Punkt A (1), (2), (5)
[33] Siehe Anhang A.,Tabelle 2, Punkt A, B, D
[34] Siehe Anhang A., Tabelle 3, Punkt A, B, C (1), (2), (3), (6); Anhang B.: „Psychomotor agitation or retardation", „Recurrent thoughts of death."

hinter sich. Pessl und Jenny zeigen, dass vergangene Ereignisse die Protagonistinnen geprägt haben, sie sind gereift, und sie können die Implikationen des Geschehenen für ihre eigene Zukunft begreifen. Am Entscheidendsten jedoch ist, dass weder Blue noch Jo am Ende aufgeben. Stattdessen gewinnen sie Stärke und werden überlebensfähig. In den Schlussszenen fällt auf, dass *Special Topics* und *Das Blütenstaubzimmer* den Lesern nicht mit einer augenfälligen, klar kommunizierten Didaxe aufwarten. Vielmehr zeichnet sich durch die Handlung selbst eine Botschaft, vor allem an alle jugendlichen Leser ab. Akute Krisensituationen des Lebens, und darin eingeschlossen auch all das, was unter dem Begriff *adolescent angst* verhandelt wird, sind überwindbar, und das kristallisiert sich in den Schlussszenen heraus, man muss an ihnen nicht zugrunde gehen. Beide Texte haben ein offenes Ende, es ist keine klare Didaxe angegliedert, aber sowohl *Special Topics*, als auch *Das Blütenstaubzimmer* besitzen am Ende einen Hoffnungsschimmer, vor allem, da keine der beiden Protagonistinnen die angedeutete Alternative Selbstmord wählte.

Für mich ist die beabsichtigte oder unbeabsichtigte Verarbeitung eines solch allgegenwärtigen Phänomens wie *adolescent angst* in diesen beiden Werken ein wichtiger Hinweis darauf, dass dieses Phänomen, zumindest in der westlichen Welt, weit verbreitet ist. Es ist dann auch nicht weiter verwunderlich, dass *Special Topics* und *Das Blütenstaubzimmer* in zahlreichen Übersetzungen auch über sprachliche Grenzen hinweg eine sehr vergleichbare Resonanz gefunden haben.

Marisha Pessl und Zoë Jenny deuten beide gleichermaßen *adolescent angst* in ihren Texten an, und es fällt auf, dass beide Texte vor allem einen gemeinsamen Nenner haben – die Popkultur. Sei es Kurt Cobain (*Das Blütenstaubzimmer*) oder Marlene Dietrich (*Special Topics*), die Film-, Musik-, oder Bücherwelt und nicht zuletzt das Internet spannen ein weltweites Netz, welches das Phänomen *adolescent angst* in unterschiedlichen Erscheinungsformen thematisiert. Vor allem die mediale Präsenz von *adolescent angst* kann

aber auch zu einem Teufelskreis führen, so dass man sich als Jugendlicher quasi fast schon ‚unnormal' fühlt, wenn man nicht ein bisschen depressiv ist.[35] In der Popkultur wird der *angst*-Trend vor allem von der *Gothic*-, und der *Emo*-Szene (*Emotional Hardcore*) aufgegriffen und äußerst gewinnbringend vermarktet.

[35] Diese Möglichkeit wird von Jenny durch die Figur von Luciano dargestellt, der durch Abmagerung und Schlafmangel seinem Idol Kurt Cobain nacheifern möchte (Jenny 56-57).

BIBLIOGRAFIE

Achenbach, Thomas M., Levent Dumenci, and Leslie A. Rescorla. "DSM-Oriented and Empirically Based Approaches to Constructing Scales From the Same Item Pools." *Journal of Clinical Child & Adolescent Psychology* 32.3 (2003): 328-40.

"Adolescent Angst." *Associated Counselors & Therapists*. Web. 08 July 2010. <http://www.beachpsych.com/pages/cc114.html>.

"AFSP: Facts and Figures: National Statistics." *AFSP: Understanding and Preventing Suicide through Research, Education and Advocacy*. American Foundation for Suicide Prevention, 2010. Web. 10 Mar. 2010. <http://www.afsp.org/index.cfm?fuseaction=home.viewPage&page_id=050FEA9F-B064-4092-B1135C3A70DE1FDA>.

Bloom, Luca. *Ich, Elias*. Wien: Ueberreuter, 2009.

Bojunga-Nunes, Lygia. *Maria auf dem Seil*. Ravensburg: Ravensburger Verlag, 1996.

Bonham-Carter, Violet Asquith. *Winston Churchill as I Knew Him,*. London: Eyre & Spottiswoode and Collins, 1965. 15-16.

Brody, Jane E. "PERSONAL HEALTH; Adolescent Angst or a Deeper Disorder? Tips for Spotting Serious Symptoms."*New York Times*. New York Times, 24 Dec. 2002. Web. 3 Mar. 2010. <http://www.nytimes.com/2002/12/24/health/personal-health-adolescent-angst-deeper-disorder-tips-for-spotting-serious.html>.

Brown, Joanne, and Nancy St. Clair. *Declarations of Independence: Empowered Girls in Young Adult Literature, 1900-2001*. Lanham, MD: Scarecrow, 2002.

Cabot, Meggin. *The Princess Diaries*. New York: MacMillan, 2000.

Campe, Joachim Heinrich. *Väterlicher Rath für meine Tochter. Ein Gegenstück zum Theophron. Der Erwachsenern weiblichen Jugend gewidmet.* Tübingen: Cotta, 1789.

Crew, Hilary S. *Is It Really Mommie Dearest?: Daughter-mother Narratives in Young Adult Fiction*. Lanham, Md.: Scarecrow, 2000.

Daubert, Hannelore. "Familie als Thema der Kinder- und Jugendliteratur." *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur*. Comp. Günther Lange. Vol. 2. Baltmannsweiler: Schneider-Verl. Hohengehren, 2000. 684-706.

Dean, Susanne and Sue Selwyn. “The Individual Child’s Experience of Depression: Assessment and Treatment Planning”. Psychologists Working with Depression Across the Lifecycle. Sandra Lancaster (ed.). Brisbane, Australian Academic Press. 2003, 49-71.

Degler, Frank, and Ute Paulokat. "Jugend und Generationskonflikte im >Popmodernen< Adoleszenzroman." *Neue Deutsche Popliteratur*. Paderborn: Fink, 2008. 43-63.

Dyhrenfurth, Irene. *Geschichte des Deutschen Jugendbuchs*. Zürich und Freiburg i. Br.: Atlantis Verlag, 1967.

Ewers, Hans-Heino. "Was ist Kinder-und Jugendliteratur? Ein Beitrag zu ihrer Definition und zur Terminologie ihrer wissenschaftlichen Beschreibung." *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur*. Vol. 1. Baltmannsweiler: Schneider-Verl. Hohengehren, 2000. 2-17.

Freud, Sigmund, and Marie Bonaparte. *Gesammelte Werke: Chronologisch geordnet.* Frankfurt Am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1999.

Gallo-Lopez, Loretta, and Charles E. Schaefer. *Play Therapy with Adolescents*. Lanham: Jason Aronson, 2005.

Gansel, Carsten. "Der Adoleszenzroman. Zwischen Moderne und Postmoderne." *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur*. Vol. 1. Baltmannsweiler: Schneider-Verl. Hohengehren, 2000. 359-99.

Grenz, Dagmar. "Mädchenliteratur." *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur*. Vol. 1. Baltmannsweiler: Schneider-Verl. Hohengehren, 2000. 332-59.

Handler, Daniel. *The Basic Eight*. New York: Harper Perennial, 2006.

Härtling, Peter. *Ben liebt Anna*. Weinheim: Beltz, 2010.

Helm, Clementine. *Backfischchens Leiden und Freuden.Eine Erzählung für junge Mädchen.* München: Kunstmann Antje GmbH, 1983.

Henning Von Lange, Alexa. *Relax*. Reinbek: Rororo, 1999.

Hermann, Judith. *Nichts als Gespenster. Erzählungen*. Frankfurt Am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl., 2006.

House, Alvin E. *The First Session with Children and Adolescents: Conducting a Comprehensive Mental Health Evaluation*. New York: Guilford, 2002.

Jacobsson, Anders, and Sören Olsson. *Berts gesammelte Katastrophen*. Hamburg: Oetinger Verlag, 1990.

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

Jayson, Sharon. "Is It Just Adolescent Angst, or Something More?" *USA Today*. USA Today, 26 Sept. 2007. Web. 4 May 2010. <http://www.usatoday.com/news/health/2007-09-26-teen-angst_N.htm>.

Jenny, Zoë. *Das Blütenstaubzimmer*. München: Goldmann Verlag, 1999.

Kästner, Erich. *Pünktchen und Anton*. Hamburg: Dressler Verlag, 2006.

King, Vera. "Generativität in modernisierten Gesellschaften." *Die Entstehung des Neuen in der Adoleszenz: Individuation, Generativität und Geschlecht in modernisierten Gesellschaften*. Wiesbaden: VS Verlag Für Sozialwissenschaften, 2004. 55-59.

Kogelboom, Esther. "Ein Allzu Schnelles Leben." *Der Tagesspiegel*. Der Tagesspiegel, 12 Oct. 2002. Web. Mar. 2010. <http://www.tagesspiegel.de/zeitung/ein-allzu-schnelles-leben/353782.html>.

König, Karl. "Die Entwicklung der Strukturen und ihrer Objektbeziehungen." *Kleine Psychoanalytische Charakterkunde*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1992. 20-50.

Leavitt, Caroline. "Cutting through Gimmicks to the Heart of a Mystery." *Boston Globe*. Globe Newspaper Company, 13 Aug. 2006. Web. 6 Nov. 2009. <http://www.boston.com/ae/books/articles/2006/08/13/cutting_through_gimmicks_to_the_heart_of_a_mystery/>.

Lebert, Benjamin. *Crazy*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2000.

Lenz, Millicent and Ramona M. Mahood (Hrsg.). Young Adult Literature: Background and Criticism. Chicago: American Library Association, 1980. 107-119, 122-132, 141-147, 161-169, 178-186, 232-237

Leprince De Beaumont, Jeanne-Marie. *Magasin Des Enfants Ou Dialogues D'une Sage-gouvernante Et Plusieurs De Ces élèves De La Première Distinction*. London: J. Haberkorn, 1757.

Lorenz, Dagmar. "Das Blütenstaubzimmer." Rev. of *Das Blütenstaubzimmer*. *Carpe Librum* 1998: 1. *Carpe Librum*. Carpe.com, 2006. Web. 5 Nov. 2009. <http://rezensionen.literaturwelt.de/content/buch/j/t_jenni_zoe_das_bluetenstaubzimmer_ddrl_12359.html>.

McCants, William D. *Much Ado about Prom Night*. San Diego: Browndeer, 1995.

Meyer, Stephenie. *Twilight*. New York: Little, Brown and, 2005.

Nöstlinger, Christine. *Einen Vater hab ich auch: Roman*. Weinheim: Beltz U. Gelberg, 1994.

Pessl, Marisha. *Special Topics in Calamity Physics*. New York: Viking, 2006.

Plenzdorf, Ulrich. *Die neuen Leiden des jungen W.* Berlin: Suhrkamp Verlag, 1976.

Rapoport, Judith L., Deborah R. Ismond, and Judith L. Rapoport. *DSM-IV Training Guide for Diagnosis of Childhood Disorders*. New York: Brunner/Mazel, 1996.

Rerrich, Maria S. *Balanceakt Familie: Zwischen alten Leitbildern und neuen Lebensformen*. 2nd ed. Freiburg Im Breisgau: Lambertus, 1990.

Reinherz Et Al. "Depressive Disorders." *Child and Adolescent Psychopathology: Theoretical and Clinical Implications*. By Cecilia A. Essau. London: Routledge, 2006. 113-40.

Rhoden, Emmy Von. *Der Trotzkopf*. Stuttgart ; München U.a.: Dt. Bücherbund, 1983.

Robotham, Julie. "Adolescent Angst Far More than Just Puberty Blues." *Sydney Morning Herald - Business & World News Australia | Smh.com.au*. Sydney Morning Herald, 11 Mar. 2010. Web. 17 Apr. 2010. <http://www.smh.com.au/lifestyle/wellbeing/adolescent-angst-far-more-than-just-puberty-blues-20100310-pzgm.html>.

Röhrig, Tilman. *In 300 Jahren Vielleicht*. Würzburg: Arena, 2009.

Rübenach, Stephan P. "Todesursache Suizid." *Wirtschaft und Statistik* (2007). *Statistisches Bundesamt Deutschland*. Statistisches Bundesamt, Wiesbaden, 2007. Web. <http://www.destatis.de/jetspeed/portal/cms/Sites/destatis/Internet/DE/Content/Publikationen/Querschnittsveroeffentlichungen/WirtschaftStatistik/Gesundheitswesen/AktuellSuizid,property=file.pdf>.

Salinger, Jerome D. *The Catcher in the Rye*. New York: Back Bay, 2001.

Scheiner, Peter. "Realistische Kinder- Und Jugendliteratur." *Taschenbuch Der Kinder- Und Jugendliteratur*. Vol. 1. Baltmannsweiler: Schneider-Verl. Hohengehren, 2000. 158-87.

Schimmel, Friedrich. "Gut Erzählt, kalt Erzählt." Rev. of *Das Blütenstaubzimmer*. *Edition Luisenstadt* 1998: 1. *Luise Berlin*. Edition Luisenstadt, 1998. Web. 5 Nov. 2009. <http://www.luise-berlin.de/lesezei/blz98_02/text22.htm>.

"Sex and Relationships in the Media." *Media Awareness Network | Réseau éducation Médias*. Media Awareness Network, 2010. Web. 2 May 2010. <http://www.media-awareness.ca/english/issues/stereotyping/women_and_girls/women_sex.cfm>.

Sommers-Flanagan, John, and Rita Sommers-Flanagan. *Clinical Interviewing*. New York: Wiley, 2003.

Steinz, Jörg, and Andrea Weinmann. "Die Kinder- und Jugendliteratur der Bundesrepublik nach 1945." *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur*. Vol. 1. Baltmannsweiler: Schneider-Verl. Hohengehren, 2000. 97-137.

Stoehr, Ingo Roland. *Beyond the Zeus Principle: Two Hundred Years of Love and Politics in the Novel*. Bern: Lang, 1993.

Stringer, Sharon A. *Conflict and Connection: the Psychology of Young Adult Literature*. Portsmouth, NH: Boynton/Cook, 1997.

Teen Depression - Adolescent Depression Statistics and Treatment. Web. 08 July 2010. <http://www.teendepression.org>.

"The 10 Best Books of 2006 - New York Times.*"New York Times - Breaking News, World News & Multimedia*. 08 July 2010. Web. 08 July 2010. <http://www.nytimes.com/ref/books/review/20061210tenbestbooks.html>.

Totaro, Rebecca Carol Noël. "Suffering in Utopia: Testing Limits in Young Adult Novels." *Utopian and Dystopian Writing for Children and Young Adults*. Ed. Carrie Hintz and Elaine Ostry. New York: Routledge, 2003. 127-39.

Trites, Roberta Seelinger. *Disturbing the Universe: Power and Repression in Adolescent Literature*. Iowa City: University of Iowa, 2000.

Twain, Mark. *The Adventures of Huckleberry Finn*. London: Puffin, 2008.

Unger, Friederike Helene. *Julchen Grünthal*. Berlin: Directmedia, 2000.

Ury, Else. *Nesthäkchen wird Erwachsen*. Hamburg: Carlsen, 2008.

Von Gumpert, Thekla. *Töchter-Album. Unterhaltungen im häuslichen Kreise zur Bildung des Verstandes und Gemütes der heranwachsenden weiblichen Jugend*. Glogau: Carl Flemming O.J., 1900.

Von Schirach, Ariadne. "Das Drama pubertärer Eltern." *Cicero Magazin für politische Kultur* 1 (2010): 102. *Cicero Magazin Für Politische Kultur*. Cicero, 2010. Web. 13 Jan. 2010. <http://www.cicero.de/page_print.php?ress_id=7&item=4572>.

Von Stuckrad-Barre, Benjamin. *Soloalbum*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2005.

White, Barbara Anne. *Growing up Female: Adolescent Girlhood in American Fiction*. Westport, Conn.: Greenwood, 1985.

Wilkending, Gisela. *Kinder- und Jugendliteratur, Mädchenliteratur. Vom 18. Jahrhundert bis zum zweiten Weltkrieg. Eine Textsammlung*. Ditzingen: Reclam, 1994.

"Zoë Jenny." *Munzinger*. Munzinger Archiv, 2008. Web. Mar. 2010. <http://www.munzinger.de/search/portrait/Zoe+Jenny/0/23288.html>.

ANHANG

i. Anhang A.: Angststörungen

Anmerkung: Bei den folgenden Tabellen handelt es sich um eine Wiedergabe von Tabellen, die Rapoport und Ismond ihrer Studie *DSM-IV Training Guide for Childhood Disorders* von 1996 beigefügt haben. Es handelt sich um drei Tabellen, die hier als TABELLE 1 (Trennungsangst), TABELLE 2 (Soziale Phobie) und TABELLE 3 (Generalisierte Angststörung) wiedergegeben werden. Die Tabellen sind im Original als „Table 14.2", „Table 14.6" und „Table 14.8" nummeriert und sind bei Rapoport und Ismond am angegebenen Ort zu finden.

TABELLE 1: Trennungsangst

Separation Anxiety Disorder (309.21): Diagnostic Criteria

A. Developmentally inappropriate and excessive anxiety concerning separation from home or from those to whom individual is attached, as evidenced by three (or more) of the following:
   (1) recurrent excessive distress when separation from home or major attachment figures occurs or is anticipated.
   (2) persistent and excessive worry about losing, or about possible harm befalling, major attachment figures
   (3) persistent and excessive worry that an untoward event will lead to separation from a major attachment figure (e.g., getting lost or being kidnapped)
   (4) persistent reluctance or refusal to go to school or elsewhere because of fear of separation
   (5) persistently and excessively fearful or reluctant to be alone or without major attachment figures at home or without significant adults in other settings.
   (6) persistent reluctance or refusal to go to sleep without being near a major attachment figure or to sleep away from home
   (7) repeated nightmares involving the theme of separation
   (8) repeated complaints of physical symptoms (such as headaches, stomach-aches, nausea, or vomiting) when separation from major attachment figures occurs or is anticipated
B. The duration of disturbance is at least 4 weeks.
C. The onset is before the age of 18 years.
D. The disturbance causes clinically significant distress or impairment in social, academic (occupational), or other important areas of functioning.
E. The disturbance does not occur exclusively during the course of a Pervasive Developmental Disorder, Schizophrenia, or other Psychotic Disorder and, in adolescents and adults, is not better accounted for by Panic Disorder With Agoraphobia.

Specify if:

Early Onset: if onset occurs before age 6 years

Anmerkung: "Table 14.2" (220)

TABELLE 2: Soziale Phobie

Social Phobia (300.23): Diagnostic Criteria

A. A marked and persistent fear of one or more social or performance situations in which the person is exposed to unfamiliar people or to possible scrutiny by others. The individual fears that he or she will act in a way (or show anxiety symptoms) that will be humiliating or embarrassing. **Note:** In children, there must be evidence of the capacity for age-appropriate social relationships with familiar people and the anxiety must occur in peer settings, not just in interactions with adults.

B. Exposure to the feared social situation almost invariably provokes anxiety, which may take the form of a situationally bound or situationally predisposed Panic Attack. **Note:** In children, the anxiety may be expressed by crying, tantrums, freezing, or shrinking from social situations with unfamiliar people.

C. The person recognizes that the fear is excessive or unreasonable. Note: In children, this feature may be absent.

D. The feared social or performance situations are avoided or else are endured with intense anxiety or distress.

E. The avoidance, anxious anticipation, or distress in the feared social or performance situation(s) interferes significantly with the person's normal routine, occupational (academic) functioning, or social activities or relationships, or there is marked distress about having the phobia.

F. In individuals under age 18, the duration is at least 6 months.

G. The fear or avoidance is not due to the direct physiological effects of a substance (e.g., a drug of abuse, a medication) or a general medical condition and it is not better accounted for by another mental disorder (e.g., Panic Disorder With or Without Agoraphobia, Separation Anxiety Disorder, Body Dysmorphic Disorder, a Pervasive Developmental Disorder, or Schizoid Personality Disorder).

H. If a general medical condition or another mental disorder is present, the fear in Criterion A is unrelated to it, e.g., the fear is not of Stuttering, trembling in Parkinson's disease, or exhibiting abnormal eating behavior in Anorexia Nervosa or Bulimia Nervosa.

Specify if:

Generalized: if the fears include most social situations (also consider the additional diagnosis of Avoidant Personality Disorder)

Anmerkung: "Table 14.6" (228)

TABELLE 3: Generalisierte Angststörung

Generalized Anxiety Disorder (300.02): Diagnostic Criteria

A. Excessive anxiety and worry (apprehensive expectation), occurring more days than not, for at least 6 months, about a number of events or activities (such as work or school performance).

B. The person finds it difficult to control the worry.

C. The anxiety and worry are associated with three (or more) of the following six symptoms (with at least some symptoms present for more days than not in the past 6 months). **Note:** Only one item is required in children.
(1) restlessness or feeling keyed up or on edge
(2) being easily fatigued
(3) difficulty concentrating or mind going blank
(4) irritability
(5) muscle tension
(6) sleep disturbance (difficulty falling or staying asleep or restless unsatisfying sleep)

D. The focus of the anxiety or worry is not confined to features of an Axis I disorder, e.g., the anxiety or worry is not about having a Panic Attack (as in Panic Disorder), being embarrassed in public (as in Social Phobia), being contaminated (as in Obsessive-Compulsive Disorder), gaining weight (as in Anorexia Nervosa), having multiple physical complaints (as in Somatization Disorder), or having a serious illness (as in Hypochondriasis), and the anxiety and worry do not occur exclusively during Posttraumatic Stress Disorder.

E. The anxiety, worry, or physical symptoms cause clinically significant distress or impairment in social, occupational, or other important areas of functioning.

F. The disturbance is not due to the direct physiological effects of a substance (e.g., a drug of abuse, a medication) or a general medical condition (e.g., hyperthyroidism) and does not occur exclusively during a Mood Disorder, a Psychotic Disorder, or a Pervasive Developmental Disorder.

Anmerkung: “Table 14.8” (235)

ii. Anhang B.: Depression bei Jugendlichen

Anmerkung: Bei der folgenden Liste handelt es sich um eine Wiedergabe von Kriterien, die Reinherz et al. ihrer Studie "Depressive Disorders" in *Child and Adolescent Psychopathology: Theoretical and Clinical Implications* von 2006 beigefügt haben. Die Aufstellung ist bei Reinherz et al. am angegebenen Ort zu finden.

DSM-IV criteria for major depressive disorder (MDD) must exhibit at least one core symptom, in addition to four more of nine symptoms:

- Depressed or irritable mood (core symptom)
- Diminished interest or pleasure in previously preferred activities (core symptom)
- Significant weight loss or gain
- Insomnia or hypersomnia
- Psychomotor agitation or retardation
- Fatigue or loss of energy
- Feelings of worthlessness or inappropriate guilt
- Diminished ability to think or concentrate
- Recurrent thoughts of death.

(Reinherz et al. 114)

VITA

Franziska Ludemann was born as one of four children to Hans-Gerd and Marie Luise Ludemann in Mainz, Germany. After completing her studies at Elisabeth Langgässer High School, Alzey, Germany in 2006, she entered Johannes Gutenberg University in Mainz, Germany. In fall 2008 she transferred to Eberhard Karls University in Tübingen, Germany, where she will finish her State Examination in English and German in fall 2011, as well as her Masters in American Studies the same year.

In 2009, she was accepted for the Exchange Program of her university in Tübingen and in August, 2009, she entered the German Master's Degree Program at the University of Tennessee in Knoxville, Tennessee, where she also taught German in the fall and the spring semester of 2009/2010. She completed her M.A. in the fall of 2010.