

Zeitschrift: Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

Band: 118 (2022)

Heft: 1

Artikel: Anders erzählen, anders denken : Coming of Age im Anthropozän

Autor: Lötscher, Christine

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1006081>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Anders erzählen, anders denken

Coming of Age im Anthropozän

CHRISTINE LÖTSCHER

Abstract

Man braucht nur einen Blick auf die Liste der Filme und Serien zu werfen, die neu im Kino und auf Streamingplattformen zu sehen sind: Coming of Age ist das populäre Genre der Stunde. In meinem Beitrag möchte ich aufzeigen, wie anhand von Erzählungen über das Leben von Jugendlichen im Anthropozän eine komplexe Gemengelage verhandelt wird. Die Angst vor der Zukunft mischt sich mit Wünschen und Sehnsüchten, die auf eine Generation von Hoffnungsträgern projiziert werden. Wie Jugendliche diesem Druck standhalten sollen, ist wiederum ein Thema aktueller Coming-of-Age-Erzählungen in Literatur, Film und TV-Serien. Interessant sind dabei weniger die – eher seltenen – alternativ-visionären Lebensentwürfe. Produktiv sind Literatur und Medien vor allem da, wo es nicht darum geht, andere Geschichten zu erzählen, sondern Geschichten anders zu erzählen; mit ästhetischen Verfahren, die es, vielleicht, erlauben, die Welt und das Zusammenleben von Wesen und Dingen aller Art neu zu denken.

Keywords: anthropocene, new materialism, narratology, transmedia, coming of age, young adult literature, queer theory, ecocriticism, crises, assemblages, Donna Haraway

Anthropozän, Neomaterialismus, Erzähltheorie, Transmedialität, Coming of Age, Jugendliteratur, Queer Theory, Ökokritik, Krisenbewusstsein, Assemblagen, Donna Haraway

Zwei Beobachtungen stehen am Anfang meiner Überlegungen, und beide haben auf die eine oder andere Weise mit populären Fantasien von Anfängen und Enden – und von Zukünften zu tun.¹

Erstens: Erzählungen vom Erwachsenwerden sind in den letzten Jahren auf eine neue, transgenerationelle und transmediale Weise populär geworden. Ihre Protagonisten sind nicht nur Jugendliche, sondern auch immer mehr junge oder auch nicht mehr ganz so junge Erwachsene.

¹ Dies ist eine überarbeitete und erweiterte Version meiner öffentlichen Antrittsvorlesung als Professorin für Populäre Literaturen und Medien mit Schwerpunkt Kinder- und Jugendmedien an der Universität Zürich am 17. 5. 2021. Video: <https://tube.switch.ch/videos/8gbCoJJDOd>.

Sie erzählen auf unterschiedliche Weise davon, was es bedeutet, jung zu sein. *Ladybird* von Greta Gerwig aus dem Jahr 2018 etwa ist ein klassischer Coming-of-Age-Film² mit einer dezidiert weiblichen Perspektive; sie kommt unter anderem in einem selbstironischen, zwischen Wut und Melancholie schwankenden Umgang mit den Sorgen und Nöten der Adoleszenz zum Ausdruck. Ähnlich witzig und leichtfüßig geht Candice Carty-Williams in ihrem Roman *Queenie* von 2020 ans Erwachsenwerden heran,³ wobei einem das Lachen oft im Hals steckenbleibt, wenn sie zeigt, wie hochgradig politisch jedes einzelne Element des Coming-of-Age-Genres eigentlich ist: Liebe, Sexualität, Freundschaft, Arbeit – es gibt keinen Ort, an dem die Schwarze Protagonistin Queenie nicht gegen Rassismus und Diskriminierung kämpfen müsste. Und Sally Rooney's Roman *Normal People*,⁴ mittlerweile als Fernsehserie adaptiert,⁵ schildert die irrwitzigen Komplikationen im Liebesleben junger Erwachsener als deren Art, mit der ökonomischen und politischen Situation, der sie sich ausgeliefert fühlen, umzugehen. Die beiden Netflix-Serien *Sex Education* und *Dark* könnten unterschiedlicher nicht sein: Die britische Produktion *Sex Education*,⁶ die seit 2019 zu sehen ist, inszeniert die geheimsten Fantasien Jugendlicher und Erwachsener in einer erstaunlichen Mischung aus Groteske und Empathie. Dagegen setzt die deutsche Serie *Dark* (2017–2020)⁷ ganz auf Pathos, wenn sie ihre Protagonist:innen im Modus des Weird⁸ – zwischen Krimi, Horror und Science-Fiction – so lange auf Zeitreise schickt, bis sich jede Chronologie und damit auch das Konzept von Alter und Generationenfolge in einem wilden Strudel auflöst. Beide Serien relativieren Jugend als eine eigenständige Lebensphase und laden die Jahre zwischen Ende der Kindheit und Anfang des Erwachsenenlebens als etwas unendlich Bedeutsames auf.

In allen fünf Beispielen bleibt der Gedanke zurück, dass die Inszenierung von Jugend mehr ist als die üblicherweise mit Coming of Age assoziierte Identitätssuche; dass sich Jugend möglicherweise zur Denkfigur, mit der sich Gegenwart in der ästhetischen Erfahrung begreifen lässt, verdichtet hat. Bei der zweiten Beobachtung handelt es sich um ein alltägliches mediales Phänomen. Jugendliche standen in den letzten Jahren so prominent im Rampenlicht wie schon lange nicht mehr: als Akteur:innen der Klimabewegung.

2 Ladybird, Regie: Greta Gerwig, USA 2018.

3 Carty-Williams, Candice: *Queenie*. London 2020.

4 Rooney, Sally: *Normal People*. London 2019.

5 *Normal People*, Regie: Lenny Abrahamson, Hettie Macdonald, IRL/UK 2020.

6 *Sex Education*, Idee: Laurie Nunn, 2 Staffeln, UK 2019 ff.

7 *Dark*, Idee: Baran Bo Odar, Jantje Friese, 3 Staffeln, D 2017–2020.

8 Der Begriff Weird Fiction wird in der Regel mit den Erzählungen von H. P. Lovecraft (1890–1937) assoziiert. Es handelt sich um eine Spielart des Horrors, der sich nicht fassen oder bekämpfen lässt, sondern die Welt als Ganze zu einem bedrohlichen Ort macht. Im Genre des New Weird, das seit den 1990er-Jahren immer mehr Einfluss gewinnt, entsteht diese Bedrohung meistens im Zusammenhang mit Umweltzerstörung. Vgl. dazu Lötscher, Christine: Vom Denken der Pilze und Flechten. Die «Assemblage» als Verfahrenstechnik des «New Weird». In: Tobias Lambrecht, Ralph Müller (Hg.): *Hybridität und Verfahrenstechnik in der Fantastik*. Textpraxis. Digitales Journal für Philologie, Sonderausgabe Nr. 4 (Januar 2020), www.textpraxis.net/christine-loetscher-vom-denken-der-pilze-und-flechten, 15. 8. 2021.

Was die beiden Phänomene – einerseits Coming of Age als Genre, das fast explosionsartig an Popularität gewonnen hat, andererseits das mediale Echo auf jugendlichen Aktivismus – verbindet, ist, denke ich, Folgendes: In beiden Inszenierungsmodi werden Ängste, Hoffnungen und Zuschreibungen, die sich rund um medial zirkulierende Vorstellungen von Anfang und Ende ranken, verhandelt. Die Rede von den multiplen Krisen der Gegenwart materialisiert sich auf unterschiedliche Weise. Das «weit verbreitete Gefühl einer tiefen und allgegenwärtigen Krise, [...] die jeden bedeutenden Aspekt unserer Gesellschaftsordnung umfasst», um die Gegenwartsdiagnose von Nancy Fraser aufzugreifen,⁹ erscheint als Hintergrund, vor dem jugendliche Figuren sich fragen, inwiefern ein Aufbruch überhaupt möglich ist und ob sich ein Anfang noch lohnt in einer Welt, in der neben Krisendiskursen apokalyptische Narrative zirkulieren. Jean-Luc Nancy beschreibt die Situation in seinem Essay *Die fragile Haut der Welt* wie folgt: «Wenn wir heute so beunruhigt, verwirrt und verstört sind, dann deshalb, weil wir gewohnt waren, dass das Hier und Jetzt sich fortsetzt und jedes Anderswo auslöscht. Unsere Zukunft war da, fix und fertig, eine Sache der Beherrschung und des Wohlstands. Und jetzt geht alles in die Binsen, das Klima, die Arten, die Finanzen, die Energie, das Vertrauen und sogar die Möglichkeit der Berechnung, deren wir so sicher waren [...] Wir können auf nichts mehr zählen – das ist die Lage.»¹⁰

Die Coming-of-Age-Erzählung eignet sich deshalb so gut für die Gestaltung des gegenwärtigen Lebensgefühls, weil sie einen formalen Rahmen bereitstellt, in dem Jugend traditionellerweise als Liminalzustand¹¹ oder, in der Terminologie der Jugendmedienforschung, als Moratorium¹² und Experimentierraum, als Phase des Aufbruchs und der Offenheit¹³ entworfen werden kann. So ermöglicht es die literarische und filmische Inszenierung jugendlicher Lebenszusammenhänge, eine ansonsten nur in abstrakten Konzepten beschreibbare Situation ästhetisch zu gestalten und sinnlich erfahrbar zu machen.

Zwei aktuelle Fernsehserien zeigen besonders eindrücklich, wie aus dem Spiel mit bewährten Verfahren des Coming-of-Age-Genres eine ganz neue Bildsprache, ein neues Denken der Bilder hervorgehen kann: *Euphoria* (2019)¹⁴ und *We Are Who We Are* (2021).¹⁵ Das Verfahren, das ich meine, besteht darin, die innere Dynamik der Figuren, ihre sprichwörtlich wechselhaften Gefühlslagen, in äussere Bewegung zu übersetzen.¹⁶ Doch innere und äussere Räume scheint es hier nicht mehr zu geben; die unheimliche Verfasstheit der Welt drückt sich gerade darin aus, dass alles durchlässig ist. Der Umgang der jugendlichen Hauptfiguren mit der allgemeinen Verstörung bewegt sich von radikaler Verweigerung, wie sie die Protagonistin Rue

9 Jaeggy, Rahel; Fraser, Nancy: Kapitalismus. Ein Gespräch über Kritische Theorie. Berlin 2020, S. 15.

10 Nancy, Jean-Luc: *Die fragile Haut der Welt*. Zürich 2021, S. 9.

11 Gansel, Carsten: Adoleszenz und Adoleszenzroman als Gegenstand literaturwissenschaftlicher Forschung. In: *Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge* 14/1 (2004), S. 130–149, hier S. 131.

12 Ebd.

13 Stemann, Anna: *Räume der Adoleszenz*. Stuttgart 2019, S. 3.

14 *Euphoria*, Idee: Sam Levinson, USA 2019.

15 *We Are Who We Are*, Idee und Regie: Luca Guadagnino, I 2021.

16 Stemann 2019, S. 3.

in *Euphoria* mit ihrem Festhalten an der Drogensucht zelebriert, bis zur ebenso radikalen Hingabe an den Impuls des Augenblicks, wie sie die Teenager in Luca Guadagninos *We Are Who We Are* feiern.

Ein Leben, das auch nur ansatzweise an das der Eltern erinnert, ist in beiden Serien keine Option, auch wenn Rues Mutter in *Euphoria* völlig in Ordnung und die Mutter von Fraser, dem Protagonisten von *We Are Who We Are*, eine coole lesbische Oberstin der US-Armee ist. Dafür erfinden die jugendlichen Figuren einen Raum für etwas Neues, noch schwer zu Fassendes, das sich als filmische Modulation von Affekten beschreiben lässt. Auch wenn der Hauch einer «No Future»-Stimmung mit im Spiel ist, geht es gerade nicht um das möglicherweise bevorstehende Ende der Welt. Vielmehr werden Kategorien wie Anfang und Ende, Gegenwart und Zukunft gewissermassen ausgehebelt.

In beiden Serien, und hier halten sie sich ganz an die Ambiguität des Genres, leuchtet in der Radikalität der Verweigerung beziehungsweise in der Hingabe an den Augenblick auch das Gegenteil davon auf: Bei Rue setzt die Bereitschaft zur Selbstzerstörung, wie der Serientitel *Euphoria* bereits vermuten lässt, auch eine Fähigkeit zum Glück frei, während die Blasen aus absoluter Gegenwart, welche die Teenager in *We Are Who We Are* durch ihre Musik und das Arrangement ihrer Körper im Raum erzeugen, auch über den Moment hinausweisen, ihre Verwobenheit mit allem und allen umso schriller aufleuchten lassen.

Ganz anders verfahren die medialen Inszenierungen der sogenannten Klimajugend. Auch wenn es sich dabei um Berichterstattung und um dokumentarische Videos handelt, werden auch hier fiktionale Erzählmuster aufgegriffen. Zukunft wird zum zentralen Argument, was sich bereits in der Bezeichnung Fridays for Future zeigt. Die Jugendlichen erscheinen nicht nur als Verkörperung der Zukunft schlechthin, sondern auch als diejenigen, die bereit sind, die Verantwortung dafür zu übernehmen.

Es liegt auf der Hand, dass es einen Zusammenhang geben muss zwischen der medialen Inszenierung von Jugendlichen als Verantwortungsträger:innen für eine Zukunft, die, wenn es nach der Mehrheit der Erwachsenen geht, wohl möglichst so bleiben soll, wie sie ist, und der jugendlichen Zukunftsverweigerung in fiktionalen Coming-of-Age-Erzählungen. Wie dieser Zusammenhang genau aussieht und was die Forschung zu populären Literaturen und Medien, speziell zu Kinder- und Jugendmedien, zu einem besseren Verständnis gesellschaftlicher Erwartungen und Projektionen im Hinblick auf «die Jugend» beitragen kann, sind die Fragen, denen ich nachgehen möchte. Hinter dem Titel dieses Beitrags steht also die Frage, wie Konzepte von «Jugend» und «Zukunft» in populären Literaturen und Medien aufeinander bezogen, wie sie reflektiert und gestaltet werden.

Anthropozän und Populärkultur

Der viel und kontrovers diskutierte Begriff des Anthropozäns, der 2000 vom Atmosphärenchemiker Paul Crutzen geprägt wurde und nun allmählich in den alltäglichen Sprachgebrauch Eingang findet,¹⁷ ist für meine Fragestellung deshalb wichtig, weil sich darin die erwähnten Projektionen rund um die Paradoxie des jugendlichen Anfangens angesichts multipler Bedrohungen und apokalyptischer Zukunftsprognosen verdichten. Die Popularisierungskarriere des Begriffs lässt sich auch daran ablesen, dass das erste Sachbuch des US-amerikanischen Bestsellerautors John Green, 2021 erschienen, das Anthropozän im Titel führt. In der deutschen Übersetzung lautet er: *Wie hat Ihnen das Anthropozän bis jetzt gefallen?*¹⁸ Green gehört mit seinen Coming-of-Age-Romanen *The Fault in Our Stars*, *Looking for Alaska* oder *Turtles All the Way Down*, die teilweise fürs Kino oder fürs Fernsehen adaptiert wurden, und mit seinem Youtube-Kanal auch auf Social Media zu den erfolgreichsten Autoren für Jugendliche und junge Erwachsene. Er ist auf allen Kanälen aktiv und hat sich ein eigentliches Transmedia-Universum inklusive Merchandise aufgebaut – seine Fans können ihren Flat White oder Matcha Latte aus Anthropozäntassen trinken. *The Anthropocene Reviewed. Essays on a Human-Centered Planet*, wie das neue Buch im Original heisst, entstand aus einem Podcast, in dem Green seit 2018 «einige Widersprüche der menschlichen Existenz, so wie ich sie erlebe», aufzeigen wollte; er wolle «über gewisse Punkte schreiben, an denen sich mein bescheidenes Leben und die gewaltigen Kräfte des Anthropozäns überschneiden».¹⁹ Die Fragen, die sich für ihn daraus ergeben, sind alles andere als neu, bekommen dennoch eine andere Dringlichkeit, wenn sie vor dem Hintergrund des Anthropozänkonzepts gedacht werden: «Wie können wir beispielweise so mitfühlend und gleichzeitig so grausam sein, so hartnäckig und gleichzeitig so mutlos? Einerseits sind wir viel zu mächtig, andererseits bei Weitem nicht mächtig genug. Wir sind zwar in der Lage, das Klima und die Biodiversität der Erde radikal zu verändern, aber nicht mächtig genug, um zu entscheiden, wie wir sie verändern. Wir sind in der Lage, die Atmosphäre unseres Planeten zu verlassen, aber wir sind nicht mächtig genug, denjenigen, die wir lieben, Leid zu ersparen.»²⁰

Die Perspektive auf das Leben auf einem beschädigten Planeten, die Green entwickelt, ist wohl weniger als Gegenwartsdiagnose zu verstehen denn als poetologische Etüde eines Coming of Age im Anthropozän. Denn was er in seinen Romanen zum Ausdruck bringt und was sicher auch zu seinem Erfolg beiträgt, ist die Verwandlung des jugendlichen Weltschmerzes in ein spezifisch anthropozänisches Gefühl. Das persönliche Leiden Jugendlicher, sei es nun an psychischen

17 Horn, Eva; Bergthaller, Hannes: Anthropozän zur Einführung. Hamburg 2019, S. 9. Horn definiert Anthropozän in Anlehnung an Crutzen als Bezeichnung für ein Erdzeitalter, das von tief greifenden Veränderungen durch den Menschen geprägt ist.

18 John Green: *Wie hat Ihnen das Anthropozän gefallen?* München 2021.

19 Ebd., S. 17.

20 Ebd.

Krankheiten oder an ganz normalem Liebeskummer, ist demnach immer auch eine Antwort auf die Lage der Welt.

Bevor ich ausführlich auf die angesprochenen Poetiken des Coming-of-Age-Genres zu sprechen komme, möchte ich zunächst die begriffliche Gemengelage von Jugend und Zukunft, wie sie im Zusammenhang mit der Berichterstattung über Fridays for Future erscheint, etwas genauer betrachten.

Jugend = Zukunft?

Jugendliche standen wie erwähnt in den letzten Jahren so prominent im Rampenlicht wie schon lange nicht mehr. Und zwar nicht in erster Linie als zu erziehende und zu optimierende Wesen, deren mangelnde Lesekompetenz und exzessive Medienpraktiken Anlass zur Sorge geben. Die Fridays for Future und eine Vielzahl von Aktionen für Klimagerechtigkeit werden als Ausdruck eigenständiger jugendlicher Handlungsmacht wahrgenommen.

Greta Thunbergs vernichtende Kritik an als unreif und bequem qualifizierten Generationen von Erwachsenen – konkret an den sogenannten Babyboomern und der Generation X – erklang als Stimme einer ebenso wütenden wie disziplinierten, gut informierten und selbstbewussten Generation Z, mit der von nun an zu rechnen sein würde. Die Kinder- und Jugendliteratur als hochempfindlicher Seismograf für gesellschaftliche Konflikte und Debatten reagierte sofort auf die Klimabewegung. Seit den ersten Klimastreiks sind so viele Sachbücher zu Klima, Ökosystemen und zum Zusammenleben von Menschen, Tieren und Pflanzen erschienen, dass man mehrere Kinderzimmer damit füllen könnte.

Doch wir wissen, dass die Entwicklung in Richtung mehr Handlungsmacht für junge Menschen abrupt gebremst wurde. Der Ausbruch der Covid-19-Pandemie verlangte von Jugendlichen und jungen Erwachsenen den Rückzug in die eigenen vier Wände und hinter die Computerbildschirme; Solidarität mit vulnerableren Menschen war gefragt, eigene Bedürfnisse mussten zurückgestellt werden. Jugendliche waren nun nicht mehr Akteur:innen, die mit ihren Klimastreiks den Alltag stören und die politische Agenda mitbestimmen konnten; in der medialen Berichterstattung tauchten sie plötzlich vor allem im Zusammenhang mit psychischen Erkrankungen und überfüllten jugendpsychiatrischen Abteilungen auf. Es wurde viel *über* Jugendliche gesprochen, aber kaum *mit* ihnen. Und immer wieder wird die Frage laut, ob Jugendliche als Gesprächspartner:innen überhaupt erwünscht seien, wenn sie, und ich zitiere hier eine Studentin, die sich intensiv mit dem Thema beschäftigt hat, «nicht so perfekt sind wie Greta».

Kindheit und Jugend sind nicht nur sozial konstruierte Entwicklungsphasen, sondern aus einer medienanalytischen Perspektive betrachtet vor allem Projektionsflächen, an denen sich gesellschaftliche Träume, Sehnsüchte, Ängste und Konflikte in besonderer Intensität artikulieren – weil «die Jugend» für «die Zukunft» steht. Hier setzt die kulturwissenschaftliche Kinder- und Jugendmedienforschung an. Sie analysiert Literatur und Medien, die auch oder besonders für junge

Leser:innen und Zuschauer:innen gemacht sind, nicht auf ihren pädagogisch-didaktischen Gehalt hin, sondern untersucht sie eingebettet in ein Feld populärkultureller Phänomene, Erfahrungen, Praktiken und Artefakte. Kinder- und Jugendmedien geben Aufschluss über Konzepte von Jugend, die in einer Gesellschaft zirkulieren; sie machen sichtbar, welche Erwartungen herrschen und welcher Stellenwert der Adoleszenz zugemessen wird. Was Albrecht Koschorke über Erzählungen sagt, gilt auch für Kinder- und Jugendmedien: Das Erzählen kann ebenso gut in den Dienst des Aufbaus wie in den des Abbaus von Sinnbezügen gestellt werden.²¹ Ein radikales Beispiel ist der Nonsens der Alice-Bücher von Lewis Carroll, dessen Funktion hauptsächlich darin besteht, die Welt als ganz und gar seltsam und unheimlich, ja, als *weird* erscheinen zu lassen.²² Wo Bücher sich aber des Klimawandels und der Frage des Aufwachsens im Anthropozän annehmen, zeigt sich eine deutliche Tendenz: Je jünger die Leser:innen, desto sinnstiftender die Texte. Denn während Kinder in künstlerisch ambitionierten Bilderbüchern alles über die wundersame Verflochtenheit von Natur und Kultur erfahren oder lernen, was sie tun können, um die Welt zu retten, oder in Abenteuerromanen für ökologische Themen und für das Mensch-Tier-Verhältnis sensibilisiert werden, setzt sich die Jugendliteratur zunehmend kritischer mit den Erwartungen auseinander, die an Jugendliche gestellt werden. In den Coming-of-Age-Romanen und -Serien, um die es mir geht, stehen Jugendliche im Zentrum, die zu sehr mit sich selbst beschäftigt sind, um die Welt zu retten, und die darum das Recht, verletzlich zu sein und zu scheitern, das Recht auf das ganze Spektrum ihrer Gefühle einfordern.

Ein aktuelles Beispiel für einen Coming-of-Age-Roman, der Jugendliche und ihre Situation untersuchen will, ohne sie zu Superheld:innen zu machen und die Last der Welt auf ihre Schultern zu laden, ist Katharina Hackers Jugendroman *Alles, was passieren wird* (2021).²³

Anstatt wie alle anderen bei den Fridays for Future mitzumachen, verkriecht sich Iris zu Hause und suhlt sich in Selbstmitleid. Ihre persönliche Welt steht vor dem Kollaps: Vor kurzem ist ihre Mutter gestorben, die für das Familieneinkommen zuständig war. Jetzt müssen Iris und ihr Vater jeden Cent zweimal umdrehen. Iris schämt sich für ihre Armut, zieht sich zurück. Bis ein weisses Pferd mitten in Berlin auftaucht und sich, als es im Getümmel durchzudrehen droht, nur von Iris besänftigen lässt. Katharina Hackers Roman ist gerade deshalb interessant, weil er konventionell erzählt ist. Erzählend wird ein anderes Wissen über eine Welt hergestellt, in der Tiere und Pflanzen weder Kulisse noch Umwelt sind für die Menschen, sondern ganz selbstverständlich anwesende Akteure mit einer eigenen raumzeitlichen Präsenz. Das Pferd ist weder Halluzination noch übernatürlich wie ein Einhorn, sondern einfach Teil der Geschichte. Im Folgenden bestimmt die Schimmelstute zusammen mit zwei Hundebrüdern den Verlauf der Erzählung mit

21 Koschorke, Albrecht: Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie. Frankfurt am Main 2012, S. 22.

22 Vgl. Lötscher, Christine: Die Alice-Maschine. Figurationen der Unruhe in der Populärkultur. Stuttgart 2020.

23 Hacker, Katharina: Alles, was passieren wird. Frankfurt am Main 2021.

ihrer tierlichen Handlungsmacht.²⁴ Katharina Hacker setzt die Tiere weder als Symbolfiguren ein noch als Erzieher, sondern lässt sie im Sinne Donna Haraways als Gefährten agieren; Vertraute, die das Leben der Menschen teilen und mitgestalten, dabei aber auch in einer eigenen Welt leben. Das utopische Moment geht in diesem Roman von den Tieren aus und wird von den Jugendlichen aufgegriffen – wenn es ihnen denn gelingt, den Blick von Leistungsdruck, Geld und Zukunftsängsten ab- und sich den gegenwärtigen tierlichen Aktionsräumen zuzuwenden.

Was Coming of Age im Anthropozän bedeuten kann, lässt sich also nicht nur dort nachlesen, wo explizit vom Klimawandel und von Zukünften die Rede ist. Oft sind es kleine Verschiebungen, die das andere Erzählen ausmachen und das andere Denken ermöglichen.

Coming of Age

Coming-of-Age-Erzählungen zeichnen sich durch vielfache Entgrenzungsbewegungen aus. Sie sind weder der Jugendliteratur noch der Allgemeinliteratur zuzurechnen, sondern sprechen ein breites Publikum an, quer zu den an entwicklungspsychologische Lebensphasen und biologisches Alter gebundenen und deshalb ohnehin fragwürdigen Zielgruppen. Crossover heisst dieses Phänomen in der aktuellen, sich ihrerseits entgrenzenden Kinder- und Jugendmedienforschung.²⁵

Die zweite Entgrenzungsbewegung betrifft die medialen Formate. Darin liegt auch der Grund, dass ich von Coming-of-Age-Erzählungen rede und nicht, wie in der germanistischen Jugendliteraturforschung üblich, vom Adoleszenzroman. Coming of Age ist ein globalisiertes, transmediales Genre, wobei zu untersuchen sein wird, was der gemeinsame Nenner wäre und wie er sich beschreiben liesse.

Eine dritte Entgrenzungsbewegung spielt sich zwischen sogenannter Hoch- und Populärkultur ab. In Benedikt Wells' Roman *Hard Land* (2021) zum Beispiel steckt ebenso viel von J. D. Salingers Klassiker *The Catcher in the Rye* wie von John Green. Dies betrifft auch die Inszenierung von Wells' transmedialer Autorpersona. Der Roman scheint ganz aus literarischen und popkulturellen Verweisen zu bestehen. Er kommt auch nicht nur in Buchform daher, sondern verspricht mit einer Reihe von Playlists, die man sich auf Youtube oder Spotify anhören kann, ein multimediales Leseerlebnis. Alles ist Atmosphäre, alles ist Gefühl – und bei Wells drückt sich das Bittersüsse des Abschieds von der Jugend programmatisch im ersten Satz aus: «In diesem Sommer verliebte ich mich, und meine Mutter starb.»²⁶ Und in der Folge entfaltet sich die Struktur des Romans zwischen den gegenläufigen Bewegungen des Sterbens der Mutter und der aufbrechenden Vitalität des Sohnes.

Auch wenn *Hard Land* ganz ohne ökokritische Elemente auskommt und auch wenn oder gerade weil der Roman in der Vergangenheit spielt, 1985, und stilistisch

24 Zur tierlichen Handlungsmacht in der Literatur vgl. Borgards, Roland: Märchentiere. In: Harlinda Lox, Sabine Lutkat (Hg.): Macht und Ohnmacht. Erfahrungen im Märchen und im Leben. Krummvisch 2017, S. 49–72.

25 Hoffmann, Lena: Crossover. Mehrfachadressierung in Text, Markt und Diskurs. Zürich 2018.

26 Wells, Benedikt: *Hard Land*. Zürich 2021, S. 11.

alle Register zieht, um die Geschichte des Protagonisten Sam mit so viel Patina wie möglich zu umgeben, beschwört er gerade durch seine Form eine Atmosphäre herauf, die sehr an John Green und seine Beschreibungen des anthropozänischen Lebensgefühls erinnert. Die 1980er-Jahre-Nostalgie ist für Wells' Roman ein Mittel der Distanzierung und Verfremdung. Echte Gefühle sind nur da möglich, wo sie medial vermittelt – durch Filme, Romane, Gedichte, Popmusik – hervorgebracht werden. Mit der Beschwörung von populärkulturellen Erinnerungen an eine Zeit, die der 1984 geborene Autor gar nicht erlebt haben kann, sondern nur als vermittelte kennt, distanziert sich der Text von jeglichem Anspruch auf Authentizität. Jugend ist hier, und das ist paradigmatisch für Coming-of-Age-Erzählungen der Gegenwart, ein medial konstruiertes Phänomen. Und wenn die Selbstfindung des Protagonisten Sam seinen Leser:innen ans Herz geht, dann genau aus diesem Grund. Der Roman transportiert das Phantasma einer verlorenen Jugend, die darum so erstrebenswert scheint, weil es sie niemals gab.

Das Beispiel *Hard Land* zeigt, dass sich Coming of Age entgegen den gängigen Definitionen eben gerade nicht – oder nicht nur – thematisch bestimmen und auf Identitätssuche, Ablösung vom Elternhaus, Liebe und Sexualität festschreiben lässt. Produktiver ist Ralph Müllers Definition, wonach sich Adoleszenzliteratur weniger durch Identitätsfindung und eine eigentliche Entwicklung auszeichne als durch einen Widerstand gegen die soziale Erwartung von Entwicklung.²⁷ Die Adoleszenzliteratur versuche diese Phase so als einen «eigenwertigen Lebensabschnitt zwischen Kindes- und Erwachsenenalter zu etablieren (wenn auch nicht unbedingt mit Erfolg)».²⁸

Wenn man die Bedeutung von Coming-of-Age-Erzählungen für die Populärkultur der Gegenwart verstehen will, muss das Genre als ein die eigene Medialität immer reflektierender und bespielender Erfahrungsmodus beschrieben werden, der sich in unterschiedlichen medialen Formaten, vor allem in der Literatur, in der Musik und in audiovisuellen Bildern, realisiert. Deshalb braucht es für eine Analyse populärer Medienkulturen, die ganz von transmedialen Phänomenen durchdrungen ist, literatur- und medienästhetische Ansätze, um diese zu fassen. Analysen transmedialer Phänomene, etwa des Lebensgefühls in Coming-of-Age-Erzählungen, können sich nicht an der Repräsentation bestimmter Themen und Figuren festmachen, sondern müssen den Fokus auf ästhetische Konstellationen und Konfigurationen legen. Dahinter steht die medientheoretische Prämisse, dass Filme oder Romane keine fertigen Produkte mit bestimmten Inhalten sind, vielmehr entsteht eine Erzählung erst im Prozess der Rezeption, und die Leserin oder der Zuschauer ist an der Produktion dessen, was ihr oder ihm als Inhalt oder Plot erscheint, immer schon beteiligt.²⁹ Hermann Kappelhoff hält fest, dass wir die filmische Rezeption keineswegs als reproduzierende Aktivität begreifen dürfen,

27 Müller, Ralph: Adoleszenz ohne Ende. Zur Gestaltung der Coming-of-Age-Novel in Wolfgang Herrndorfs «In Plüschgewittern», «Tschick» und «Bilder einer grossen Liebe». In: Matthias N. Lorenz (Hg.): Germanistenscheiß. Beiträge zur Werkpolitik Wolfgang Herrndorfs. Berlin 2019, S. 239–258, hier S. 245.

28 Ebd., S. 244.

29 Kappelhoff, Hermann: Kognition und Reflexion. Zur Theorie filmischen Denkens. Berlin 2019, S. 10.

«die nur wiederholend entschlüsselt, was im Film als (narratives) Sinngebilde mehr oder weniger strikt vorgegeben ist». Die Interaktion zwischen Rezipient:innen und audiovisuellem Bewegtbild sei vielmehr als konkretes Machen zu beschreiben; als ein Prozess, in dem der sinnhafte Zusammenhang eines filmischen Bildes erst hergestellt wird. So müsse die Rezeption selbst als eine Form der Produktion analysiert werden und die rezeptive Aneignung audiovisueller Bewegtbilder sei ein genuiner Akt des Herstellens. Kappelhoff bezeichnet die Rezeption audiovisueller Bilder deshalb als «Poiesis des Filme-Sehens». Für die Analyse populärer Medien bedeutet diese theoretische Annahme, dass nicht repräsentierte Inhalte Gegenstand der Analyse sind, sondern filmische oder literarische Figurationen, Metaphern und Bewegungen und die Bedeutungsangebote, die sie machen.

Das Unheimliche, das Oxymoron, die Assemblage

In aktuellen Coming-of-Age-Filmen, -Serien und -Romanen lässt sich eine Reihe von transmedialen Erzählfigurationen bestimmen: das Medial-Unheimliche, das Oxymoron und die Assemblage.

Das Unheimliche ist die andere, die dunkle Seite der absoluten Gegenwart. Es ist, als kehre alles, was in der Hingabe ans Hier und Jetzt ausgeblendet wird, geisterhaft zurück. Für die Filmwissenschaftlerin Zoé Iris Schlepfer ist das Unheimliche die zentrale Erfahrungsmodalität des Coming-of-Age-Films. Sie beschreibt es als raumzeitliche (Kon-)Figuration eines liminalen nicht mehr und noch nicht (Zuhause-)Seins in der Welt, die das Genre folglich strukturiert, und ist geprägt von Ambiguität, Desorientierung und Unbestimmtheit.³⁰

Während die unheimliche Atmosphäre immer dann spürbar wird, wenn die Intensität für einen Moment nachlässt, nach einer Party oder einem Streit und einer wilden Fahrt durch die Nacht etwa, gibt das Oxymoron die Struktur vor. Besonders in Romanen oder Serien, deren Zeitlichkeit es erlaubt, mit Wiederholung und Variation zu operieren, faltet sich die aus zwei unvereinbaren Elementen komponierte Figuration affektiv und narrativ auf. So entsteht ein helldunkel, bittersüß gefärbtes Zuschauer:innengefühl. Insgesamt könnte man von einer überschüssenden Energie sprechen, die sich aus der Gleichzeitigkeit gegensätzlicher emotionaler Zustände speist. Lachen und Weinen wechseln sich in einem schwindelerregenden Rhythmus ab und lassen sich oft nicht mehr auseinanderhalten; sie verschmelzen zu einer einzigen Affektlage. Es ist, als öffneten sich die ästhetischen Poren weiter als bei jedem anderen Genre für die unmittelbare Nachbarschaft von Verzweiflung und Euphorie, Tragik und Komik. Immer ist alles todernst gemeint und zugleich hochironisch.³¹

30 Zoé Iris Schlepfer, unveröffentlichter Begleittext zu einer Lehrveranstaltung zu Coming of Age im Film an der Freien Universität Berlin, Sommersemester 2021.

31 Zum Oxymoron vgl. Löttscher, Christine: Melodrama, Paranoia, Coming-of-Age. Genretheoretische Überlegungen zu Kinder- und Jugendmedien am Beispiel der Netflix-Serie «13 Reasons Why». In: Ute Dettmar, Caroline Roeder, Ingrid Tomkowiak (Hg.): Schnittstellen der Kinder- und Jugendmedienforschung. Aktuelle Positionen und Perspektiven. Stuttgart 2019, S. 101–117.

Benedikt Wells lässt eine seiner Figuren in *Hard Land* sogar ein neues Wort dafür kreieren: Euphancholie.³²

Den Begriff der Assemblage übernehme ich von der Anthropologin Anna Tsing. Sie schlägt ihn als eine Figuration vor, die es erlaubt, über Alternativen zu den derzeit dominanten Fortschritts- und Untergangserzählungen nachzudenken. Für populäre Narrative bedeutet das, dass an die Stelle des einsamen Actionhelden eine lebendige Assemblage unterschiedlichster Elemente tritt. Katharina Hackers Zusammenspiel von urbanem Raum, Tieren und jungen Menschen ist ein Beispiel dafür. Bei der Assemblage handelt es sich um eine Ansammlung heterogener Entitäten und Materialien – Menschen, Tieren, Pflanzen, Maschinen und Dingen –, die nicht hierarchisch, nicht dialektisch und auch nicht als Organismus organisiert ist, sondern in einer gleichsam vielstimmigen Form der Berührung und Verwandlung produktiv wird.³³ Donna Haraway schliesst hier an, wenn sie das Unruhigbleiben, das Miteinanderwerden als Gegenentwurf vorschlägt, um einem «abstrakten Futurismus» zu entgehen: «Um unruhig zu bleiben, müssen wir uns auf eigensinnige Art verwandt machen. Das meint, dass wir einander in unerwarteten Kollaborationen und Kombinationen, in aktiven Kompostierungen brauchen. Wir werden miteinander oder wir werden gar nicht. Diese Art der materiellen Semiotik findet stets situiert, an einem bestimmten Ort, wo und nicht nirgendwo statt, sie ist verwoben und weltlich. Als Einzelne, mit unseren je eigenen Expertisen und Erfahrungen, wissen wir zu viel und zu wenig; also überlassen wir uns der Verzweiflung oder der Hoffnung, obwohl weder das eine noch das andere eine kluge Haltung ist. Weder Verzweiflung noch Hoffnung sind auf Sinnlichkeit, auf von Geist erfüllte Materie, auf materielle Semiotik oder auf sterbliche Erdlinge in dichter Kopräsenz gestimmt.»³⁴

Gespentisch-utopische Gegenwart: «Mixed up, full of life»

In den beiden zu Beginn erwähnten Fernsehserien *Euphoria* und *We Are Who We Are* fügen sich das Unheimliche, das Oxymoron und die Assemblage auf je spezifische Weise zu einer Coming-of-Age-Dynamik zusammen.

Euphoria spielt im für US-amerikanische Teenieserien klassischen Setting. Auf der einen Seite setzen die Regeln der High School und des Familienlebens der jugendlichen Experimentierlust enge Grenzen, auf der anderen Seite gibt es exzessive Partys, bei denen die Hackordnung unter den Schüler:innen, in der die der Erwachsenenwelt zur Kenntlichkeit verzerrt ist, umso brutaler zutage tritt. Die Serie zeichnet eine Welt aus Gewalt, Missbrauch und Hoffnungslosigkeit – alle Figuren sind auf die eine oder andere Weise traumatisiert, und es scheint keinen Ausweg aus den Zwängen der sozialen Herkunft zu geben. Dass Rue, die Prot-

32 Wells 2021, S. 99.

33 Tsing, Anna Lowenhaupt: *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton, Oxford 2015, S. 23.

34 Haraway, Donna J.: *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham, London 2016, S. 13.

agonistin, schon ganz jung drogensüchtig wird, scheint unvermeidlich, und doch ist sie, wie die Inszenierung zu Beginn deutlich hervorhebt, ganz allein mit dem Problem, niemand kann ihr helfen, und die Umstände, die für ihre Drogensucht mitverantwortlich sein könnten, geistern unkontrolliert durch den Bildraum. Das ist an Düsternis kaum zu übertreffen. Die Atmosphäre der anspruchsvoll inszenierten Serie ist jedoch alles andere als düster; vielmehr hat sie etwas Berausches. Denn immer wieder und ganz unvorhergesehen tun sich kleine Abenteurräume auf, Momente, in denen die audiovisuellen Bilder etwas herstellen, das in Wirklichkeit nur als abstraktes Konzept existiert: absolute Gegenwart. Auch wenn hier keine artübergreifenden Geschichten erzählt werden, sondern höchst menschliche, passiert doch etwas, was sich mit Donna Haraway als «spekulative Fabulationen» und «spekulative Realismen» beschreiben liesse.³⁵ Indem die Kategorie der Zukunft für die Figuren so radikal unerträglich und unzugänglich gemacht wird, bekommen die ästhetischen Gegenwärtiräume etwas Befreiendes, geradezu Euphorisches. Sie sind in ihrer Intensität und Fluidität, in der Bewegung des Aufreissens von Möglichkeiten, die noch niemand kennt, die zuerst erprobt oder, mit Haraway gesagt, tentakulär ertastet werden müssen.³⁶

Eine analoge Bewegung macht den Kern der Poetik von *Euphoria* aus. Die Momente, in denen eine Alternative zu den überaus präsenten Narrativen von Hoffnung und Verzweiflung, zwischen denen die Jugendlichen hin- und herwechseln, aufleuchtet, zeichnen sich durch eine materiell-semiotische Verwobenheit der jugendlichen Körper mit den Medien und Dingen, die sie umgeben, aus. Die beiden Teenager, die an der Aufgabe, ihre Identität zu finden, hoffnungsvoll verzweifeln – als Schwarze junge Frau im Fall von Rue und als Transfrau im Fall ihrer Freundin Jules –, erleben die harawaysche Unruhe in ruhigen Momenten, in denen ihre Körper sich berühren und gemeinsam im Raum arrangieren. Da sind sie frei von Fragen der Zuordnung und der Festlegung auf Kategorien von Identität. Rue und Jules entdecken die Fluidität ihrer Körper und ihrer Gefühle. Ihre Queerness ist in diesen Momenten nicht das Andere, sondern das, was da ist, in aller Sinnlichkeit.³⁷ Sie ist etwas, was entdeckt werden kann und in dem ein Miteinanderwerden, wie Haraway es nennt, möglich ist.

Noch radikaler erzählt Luca Guadagnino in *We Are Who We Are* von zwei Teenagern auf der Suche nach einer queeren Art des Miteinanderwerdens. Zunächst einmal spitzt die Serie das Coming-of-Age-Setting heterotopisch zu, indem sie die High School in einen US-Militärstützpunkt in Italien verlegt; ein Gefängnis im Gefängnis, wenn man so will. Auch zeitlich ist die Serie genau situiert; sie beginnt im Sommer 2016 und endet Ende des Jahres, nach dem Wahlsieg von Trump.

Hier ist die gesamte Inszenierung eine Assemblage, in der sich die Gespenster des Unheimlichen und die Gegensätze des Oxymorons immer wieder anders materialisieren. Die Kamera dreht sich und schwankt beim Versuch, das alles einzufangen, und der Bildraum vibriert mit Dingen und Bewegungen, die offen-

35 Ebd., S. 20.

36 Ebd., S. 13.

37 Ahmed, Sara: *Queer Phenomenology*. Durham 2006, S. 21.

sichtlich zusammenhängen, wenn auch offenbleibt, wie. Der militärische Alltag, das Exerzieren und Marschieren ist in den Bildern immer mit dem Alltag der Schüler:innen verwoben, und je länger die Serie dauert, umso intensiver drängen sich die Monitore ins Bild, auf denen sich der Wahlkampf abspielt. In dieser dynamischen Assemblage verflüssigt sich Caitlins Genderidentität allmählich, und sie wird immer mehr zu Harper, wobei Harper und Fraser sich darin den Raum ihres Miteinanderwerdens einrichten. Einrichten inmitten der Erwachsenenwelt, die immer widersprüchlicher und inkonsistenter erscheint, als Trumps Wahlsieg und der Tod dreier Soldaten in Afghanistan in den Alltag einbrechen und daran erinnern, wie real die medialen Gespenster sind.

In diesem Raum des Miteinanderwerdens ist der britische Sänger Blood Orange immer dabei. Sein Soundtrack macht die Gefühlswelt der beiden Teenager erfahrbar und hält das Miteinanderwerden in Bewegung, sowohl für die Zuschauer:innen wie auch für sie selbst. Irgendwann wird dieser Tanz so intensiv, dass er sich als Musikvideo in der Serie materialisiert – und zwar als Gegenerzählung zum Plan von Harpers Vater, der sie in seinem schwarzen SUV von der Schule abholt, um sie dem Einfluss Frasers möglichst zu entziehen. Zu Beginn der sechsten Episode fährt der SUV langsam davon, und ein dunkelvioletter Vorhang schiebt sich ins Bild. Dahinter öffnet sich der filmische Raum hin zu Harpers und Frasers gemeinsamen Fantasien, und die filmische Wirklichkeit wird ausgeblendet. Stattdessen sehen die Zuschauer:innen, was in den miteinander via Medien und Gefühle verbundenen Köpfen der beiden Jugendlichen abläuft, nämlich das Musikvideo, das sie gemeinsam zu «Time Will Tell» von Blood Orange imaginieren.³⁸ Hier sind es die Jugendlichen, die als Gespenster in die Wirklichkeit der Army-Base einbrechen. Die Stimme von Blood Orange mischt sich mit den Stimmen der Figuren, im Hintergrund nimmt der militärische Alltag in der Cafeteria seinen Lauf. Die filmische Wirklichkeit wird zur Assemblage aus den Erzählungen, die von Häusern, Autos und Institutionen vorgegeben sind, und dem Miteinanderwerden über gemeinsame produktive Medienrezeption.

Gegen Ende von *We Are Who We Are* greift die Dynamik der beiden Jugendlichen so auf alle anderen Figuren über, dass die Welt ganz queer geworden zu sein scheint: «Mixed up, full of life».

Anders als in *Euphoria* heben sich diese Räume, in denen andere, noch unbekannte Erzählungen über Identitäten entstehen können, also nicht als ein Drittes aus der Dichotomie von Hoffnung und Verzweiflung heraus; das Konzept von Jugendlichen und ihrer Umgebung, ihrer Umwelt löst sich auf, denn alles ist mit allem verbunden. «It is what it is», singen Harper, Fraser und Blood Orange wie als Kommentar dazu.

Die Gegenwart, so könnte man diese aktuellen Coming-of-Age-Poetiken auf den Punkt bringen, ist die einzige Zukunft, die wir haben.

38 We Are Who We Are: Right here, right now #6, 5:38–7:35.

