

Zwischenräume

Individuelle Transitionsräume und -riten literarischer Kinderfiguren von Gundel Mattenklott

Einführung

Die Literatur als Kunst hat sich, so können wir wohl zu Recht annehmen, im Verlauf von Jahrtausenden aus religiösen Praktiken, aus Ritualen und den in ihnen „eingekapselten“ Bedeutungen entwickelt.¹ Gegenwärtige Gedichte tragen noch die Spuren kultischer Anrufungen der Gottheit.² Rituale und Mythen liegen den großen Tragödien und Komödien der griechischen Antike zugrunde, die am Beginn unserer dramatischen Literatur stehen. Und auch die Anfänge der erzählenden Literatur wurzeln in Mythen, die in religiösen Riten szenisch gestaltet wurden. Insbesondere die Strukturen von Übergangsriten prägen bis heute viele Romane und Erzählungen.

Über diese Riten hat der Ethnologe Arnold van Gennep 1909 eine epochale Untersuchung veröffentlicht.³ Als *Rites de passage*, also *Übergangsriten*, bezeichnet er Rituale, *die räumliche, soziale oder zeitliche Übergänge sowohl begleiten als auch gewährleisten und kontrollieren.*⁴ Denn alle Übergänge sind krisenhafte Situationen im Leben einer Gemeinschaft ebenso wie des Individuums; sie können beide destabilisieren. Die Riten sollen einen solchen Gleichgewichtsverlust verhindern, sie bieten schützende Regeln und Rahmen. Die größte Aufmerksamkeit widmet van Gennep den rituell markierten, immer krisenanfälligen Übergängen im Lebenslauf. Ihr Spektrum reicht von den Ritualen, die die Schwangerschaft begleiten, über die Geburts- und Namensgebungsrituale bis zu den Hochzeitsriten, zuweilen auch Scheidungsriten und mündet schließlich in die Sterbe-, Begräbnis- und Trauerriten. Zwischen den Kindheits- und den Erwachsenenriten stehen die *Initiationsriten*, die das Kind in die Welt der Erwachsenen einführen. Von all diesen Übergängen sind zwar einige biologisch begründet, wie Geburt, Pubertät und Tod, aber in den Riten werden sie mit Bedeutungen versehen, verwandelt und integriert in die von Menschen gebildete Symbolwelt; sie werden aus den biologischen Zwängen gelöst und kulturell gestaltet.⁵



Das Erklimmen von Bäumen – lesbar als Schwellenritus. Ill. Anne-Kathrin Behl.

Eine besondere Rolle spielen in van Genneps Werk wie in seiner Wirkungsgeschichte die Initiationsriten, die das Erwachsenwerden begleiten oder genauer: hervorbringen, denn bei ihnen handelt es sich durchaus nicht allein um die Akzentuierung eines biologischen Vorgangs. Diese Riten verschärfen in vielen traditionellen Kulturen die entwicklungsbedingte Krise am Ende der Kindheit, in dem sie Jungen und Mädchen Prüfungen auferlegen, sie sozial isolieren, nicht selten physisch durch Schnitte oder andere Manipulationen verletzen und vor allem die Jungen zwingen, sich allein unter schwierigen Lebensbedingungen zu bewähren. Die Riten markieren die Geschlechtszugehörigkeit und die dem jeweiligen Geschlecht zugeschriebenen Pflichten und Einschränkungen. Van Gennep hat bei allen Übergangsritualen, so auch hier, drei Schritte oder Phasen beobachtet:⁶ die *Trennungsriten* – die Kinder werden von ihren Familien und der weiteren Gemeinschaft isoliert; die *Schwellen-* bzw. *Umwandlungsriten*, die in abgelegenen Räumen vollzogen werden, und die *Angliederungsriten*, die den neuen Status besiegeln und den Jungen, das Mädchen in die Gemeinschaft zurückführen und sie in die Gruppe der erwachsenen Männer bzw. Frauen eingliedern.

Ein Ethnologe, der van Genneps Werk besonders einflussreich fortgeführt hat, ist Victor Turner. Der gebürtige Brite, der später in den USA als Hochschullehrer tätig war, ist mit bedeutenden Feldforschungen in Afrika bekannt geworden und hat durch eine innovative Sicht auf die von van Gennep dargestellten Übergangsriten den symbolischen und ästhetischen Charakter dieser Riten herausgearbeitet. Er sah in ihnen Vorläufer des Theaters und bezeichnete sie als *soziales Drama*.⁷ Besonders hob er die Schwellenrituale hervor. Mit dem Begriff *Liminalität* (von lateinisch *limen*, d.h. Schwelle, Grenze) bezeichnet Turner jenes Dazwischen, in dem der im Übergangsprozess befindliche Mensch der einen Seite der Grenze nicht mehr, der anderen noch nicht angehört. Turner spricht vom Zustand *betwixt/between*, weder noch – nicht mehr Kind und noch nicht Erwachsener, oder nicht mehr allein („single“), aber noch nicht Ehepaar. *Limin*, die Schwelle ist nicht nur eine Linie, wie die Grenze im Atlas, sondern ein Raum oder eine *Zone*.⁸ Sie wird nicht in einem Augenblick betreten und verlassen; im Raum der Schwelle halten sich die Initianden eine Weile auf.



Fliegen als Zustand zwischen den Grenzen.
Ill. Anne-Kathrin Behl.

In diesem Beitrag stelle ich Zwischen- oder Schwellenräume vor, wie sie in zeitgenössischen Erzählungen für Kinder an der Grenze zur Zwischen- und Übergangszeit der Pubertät dargestellt werden. In den ausgewählten Büchern werden keine Initiationsriten thematisiert, wie sie aus der ethnologischen Erforschung traditioneller Gesellschaften bekannt sind. Zwar finden sich sowohl in historischen Erzählungen als auch in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur Rekonstruktionen oder phantastisch ausgeschmückte Versionen solcher Riten. Die hier zur Debatte stehenden Erzählungen sind dagegen realistisch-psychologisch angelegt und handeln von Kindern in modernen individualisierten Gesellschaften. Die Übergänge, die die Protagonisten erleben, werden nicht von Erwachsenen nach einem vorgegebenen Schema inszeniert wie es z.B. bei der Konfirmation oder der Jugendweihe geschieht. Vielmehr handelt es sich um individuelle Riten, und es sind entweder die Kinder selbst oder ihre Angehörigen, die sie erfinden und vollziehen oder es sind Arrangements, die sich aus ihrer sozialen Situation ergeben. Ich bezeichne sie daher neutraler nicht als Initiationsriten, sondern als *Transitionsprozesse*,⁹ wie sie Harald Welzer definiert:

*Der Begriff der Transition erscheint hier angemessener, weil er das Bewegungsmoment gegenüber den Stationen hervorhebt – nicht der Übergang von einem definierten Ort zum anderen steht hier im Vordergrund, sondern viel eher das Bild, daß Bewegungssequenzen ineinander übergehen und sich überblenden. Transitionen bezeichnen demnach sozial prozessierte, verdichtete und akzelerierte Phasen in einem in permanentem Wandel befindlichen Lebenslauf.*¹⁰

Gleichwohl zeichnen sich in den literarischen Texten, die solche Transitionsprozesse darstellen, die Strukturen der alten Übergangsriten ab, aus deren frühen Formen sich auf dem Weg über die Mythen die Kunst des Erzählens entwickelt haben mag.

Fußnoten:

- 1 Vgl. Jürgen Habermas: „Als säkulare Bürger können wir nicht wissen, ob der weltgeschichtliche Prozess der Versprachlichung des Sakralen abgeschlossen ist. Dieser hatte bereits mit den frühesten Mythen, d.h. mit der narrativen Entbindung der im rituellen Verhalten performativ eingekapselten Bedeutungen, eingesetzt.“ (Habermas 2012, p. 23-24. Zitat 24).
- 2 Für die Lyrik hat dies erst kürzlich Heinz Schlaffer (2012) wieder betont in: Geistersprache. Zweck und Mittel der Lyrik.
- 3 Arnold van Gennep: Übergangsriten [Les rites de passage. 1909]. Aus dem Französischen von Klaus Schomburg und Sylvia M.Schomburg-Scherfff. Frankfurt, New York: Campus; Paris: Edition de la Maison des Sciences 1999.
- 4 Sylvia M. Schomburg-Scherfff, a.a.O., Nachwort. S. 239.
- 5 Arnold van Gennep, a.a.O., S.71 ff
- 6 Arnold van Gennep, a.a.O., S. 21.
- 7 Vgl. u.a. Victor Turner: Schism and continuity in an African society. A study of Ndembu village life. (1957). Oxford: Berg 1996.
- 8 Als Zone bezeichnet Walter Benjamin die Schwelle, die einen wichtigen Platz in seinem Werk einnimmt. Vgl. Das Passagenwerk. 1982. Band V 2, S. 1025. Vgl. Parr 2008. S. 18.
- 9 Transition: vom lateinischen Verb *transire*, das heißt hinüber- oder hindurchgehen, überqueren, durchschreiten. *Transire* bezieht sich also auf eine Bewegung des Übergangs von einem Raum in den anderen.
- 10 Harald Welzer: Transitionen. Zur Sozialpsychologie biographischer Wandlungsprozesse. Tübingen: Ed. diskord 1993. S. 37.

Schwellenraum 1 – der Garten

Die ausgewählten Erzählungen gestalten die liminalen Bereiche im Leben ihrer Figuren als konkrete Räume. Dabei folgen die Autoren und Autorinnen, bewusst oder unbewusst, alten Traditionen literarischer Raumdarstellungen, wie sie aus den kanonischen Werken der Antike bekannt sind, die über Jahrtausende hindurch die westliche Literatur geprägt haben. Wie Stereotype werden diese literarischen Räume bis in unsere Gegenwart eingesetzt. Solche feststehenden literarischen Bilder und Wendungen nennt die Literaturwissenschaft *Topoi*, Gemeinplätze. Ein häufig verwendeter *Topos* ist der Garten. Das ist ein Ort *betwixt* and *between* – weder innen noch außen, nicht Wildnis und nicht das vom Menschen gebaute Haus. In der jüdischen und christlichen Tradition ist der Garten aller Gärten das Paradies, von Gott als Heimat für die Menschen geschaffen, aus der er sie verjagt, nachdem sie sich als ungehorsam erwiesen haben. Ein *Schwellenraum* also der biblischen Geschichte des Menschen, den sie nur kurz bewohnen durften und nach dem sie sich umso intensiver zurück sehnen. In manchen Zügen erinnert der Paradiesgarten an die Schwellenbereiche von Initiationsriten: Die jungen Menschen werden hinein gesetzt und mit Verboten herausgefordert, die sie nicht einhalten. Mit dem Übertreten des Verbots erkennen sie einander als Mann und Frau und müssen nach dem Verlassen des liminalen paradiesischen Raumes auf der kargen Erde ihren Aufgaben als erwachsene, als arbeitende und gebärende Menschen nachkommen.



Der verstohlene Blick in den Garten.

Ill. Inga Moore zu „Der geheime Garten“.

Bedenken wir die Bekanntheit dieser Paradiesgeschichte, kann es nicht verwundern, dass in der Kinderliteratur Gärten als Zwischenräume für Entwicklungsprozesse häufig sind. Ich erinnere nur an zwei berühmte Bücher, an Frances H. Burnetts Buch „Der geheime Garten“¹¹ und an Philippa Pearce „Als die Uhr dreizehn schlug“¹². In beiden Erzählungen findet ein einsames Kind, das auf Dauer (Mary) oder für eine kurze Zeit (Tom) in einem fremden Haushalt lebt, einen Garten, in dem Vergangenheit und Gegenwart einander auf geheimnisvolle Weise überlagern. Beide Gärten haben den Charakter eines Traum-Ortes und einer Traum-Zeit. Die Protagonisten lernen im Garten vergangene Schicksale kennen und werden aufgeschlossen für Mitgefühl und Freundschaft. Der Garten wird für sie zum Übergangsraum, zum Ort der Lebens-Verwandlung, aus dem sie gereift hervor gehen.

Marjaleena Lembcke veröffentlichte 2005 eine Erzählung unter dem Titel „Die Fremde im Garten“.¹³ Wie in vielen ihrer Bücher, die in ihrem Herkunftsland Finnland spielen, bilden die späten fünfziger Jahre den historischen Hintergrund, aber anders als in den meisten finnischen Erzählungen der Autorin ist der Schauplatz nicht die turbulente kinderreiche Familie. Die Protagonistin Hillevi ist die einzige Tochter von Eheleuten, die gemeinsam einen Gemischtwarenladen betreiben. Hillevi ist zehn Jahre alt, als sie ein unbewohntes Holzhaus entdeckt und ein Schlupfloch findet, durch das sie in den großen Garten eindringen kann. Diese schöne verwilderte Anlage mit einem Rondell und Gartenmöbeln, zwölf Apfelbäumen und einer Vielzahl von Blumen und Beeresträuchern, besetzt Hillevi als ihren geheimen Rückzugsort, in dem sie stundenlang ihren Tagträumen nachhängt.

Zwei Jahre später zieht eine Frau im Alter von Hillevis Eltern in das Haus; ihren Namen *Viola* kennen die Eltern und sie wissen von ihrer Vergangenheit mehr, als sie Hillevi verraten. Dem gelangweilten Mädchen, das sein Gartenparadies vermisst, gelingt es Viola kennenzulernen; die Frau hat bemerkt, dass Hillevi in ihren Garten eingedrungen ist und lädt sie ein, weiterhin zu kommen. Viola regt die recht antriebsarme Hillevi an zu zeichnen und unterstützt sie dabei. Zur gleichen Zeit wird Hillevi das

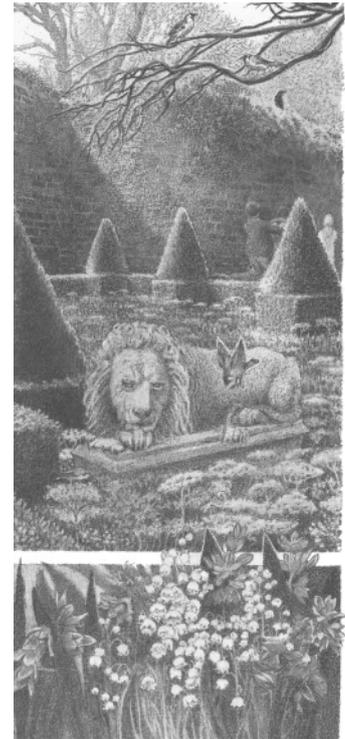
erste Mal von einem Jungen geküsst, wird dreizehn und bekommt ihre Tage. Endlich darf sie auch Violas Haus betreten. Eines Tages findet Hillevi dort in einer Schublade ein Foto, auf dem sie Viola und ihren Onkel Topi erkennt. Neben dem Foto liegt ein besticktes Portemonnaie, das Hillevi immer bewundert und begehrt hat. Sie steckt Foto und Portemonnaie in ihre Jackentasche. Viola verlässt zum Winterbeginn Haus, Garten und Stadt. Hillevi sieht sie nie wieder. Sie besucht ihren schwerkranken Onkel im Krankenhaus, zeigt ihm das gestohlene Foto und erfährt, wie dramatisch und traurig die kurze intensive Liebesgeschichte zwischen ihm und Viola endete. Hillevi schickt endlich das gestohlene Portemonnaie an Viola zurück.

„Die Fremde im Garten“ ist von einer spröden Lakonie, wie sie viele realistische Erzählungen von Marjaleena Lembcke kennzeichnet. Die zurückhaltende Erzählweise wird kontrastiert durch die Anklänge an altmodische Kolportage im Motiv des verlassenen Hauses und Gartens und der geheimnisumwitterten Schönheit¹⁴ – solche literarischen Frauenfiguren stehen in der Mädchen- und Frauenliteratur traditionell für eine exzentrische Weiblichkeit, die von ihrer alltäglichen Umgebung mit einer Mischung aus Ablehnung, Neid und insgeheim bewunderndem Voyeurismus beobachtet wird. Auch das Motiv des Diebstahls und der verschlungenen Wege des Portemonnaies, das nach langer Zeit doch noch Hillevis rechtmäßiger Besitz wird, gehört in diese recht abgegriffene Bilderwelt. Der gesamte Plot um Viola passt so genau in die Tagträume des heranwachsenden Mädchens, dass wir uns nicht wundern würden, wenn die Erzählerin ihn am Ende als dessen eigenen Familienroman entlarven würde.

Im Rahmen des traditionellen Mädchenbuchs inszeniert Lembcke einen individuellen weiblichen Transitionsprozess, der als unscheinbares soziales Drama gelesen werden kann. Hillevi findet selbst den liminalen Raum für ihre Pubertätsjahre. Im Abseits vom kleinstädtischen Alltag, im paradiesischen verwilderten Garten voller Blumen und Früchte zieht sie sich in eine noch kindliche Wunsch- und Traumwelt zurück, experimentiert aber auch bereits mit Phantasien über die Jungen, die sie interessieren. Den Bürger-Chor für Hillevis kleines Initiationsdrama bieten die von kaum verhohlener erregter Neugier aufgestachelten Frauen im elterlichen Laden, die über Violas Vergangenheit munkeln und sexuell getönten Wahn andeuten.

Viola bildet den Gegenpart zu ihrer Biederkeit – eine gebildete Frau und selbständige Ärztin. Sie ist die Herrin des Gartens, die Hillevi eine bisher unbekannte Möglichkeit souveräner Weiblichkeit vor Augen stellt. Der dunkle Hintergrund von Leidenschaft, Sexualität und Wahn verstärkt und vertieft ihre Rolle als Begleiterin des Initiationsprozesses, die traditionell zwischen Heilerin und Hexe changiert. Denn wir können die Geschichte auch vor einem älteren literarischen Hintergrund lesen, als der Kolportage des späten 19. Jahrhunderts: dem Märchen. Unterlegen wir ihr beispielsweise die Folie der Erzählstruktur von „Frau Holle“, so erkennen wir die wohlhabende und geheimnisvolle ältere Frau wieder, deren Reich nicht ganz von dieser Welt ist, aber doch in sie hineinwirkt, die im Abseits lebt und zur rechten Zeit ins Leben des Mädchens tritt, um es im liminalen Pubertätsexil mit neuen Aufgaben und Prüfungen herauszufordern. Anders als in „Frau Holle“ aus den „Kinder- und Hausmärchen“, aber wie in weiteren Märchen des Typus besteht das Mädchen nicht und wird schuldig – mit dieser Schuld ist der Zauber des Paradies-Gartens gebrochen.

Die kostbare Stickerei auf dem Portemonnaie, das Hillevi stiehlt, zeigt auf der einen Seite den Garten, auf der anderen Seite Violas Haus – eine *mise en abyme*¹⁵, die die Bedeutung dieses Objekts bestätigt: In dem Augenblick, in dem sich Hillevi symbolisch – im verkleinerten Bild – des



Ill. Inga Moore zu „Der geheime Garten“.

Fußnoten:

- 11 Frances Hodgson Burnett: Der geheime Garten. [The secret garden. 1911]. Aus dem Englischen von Friedel Hömke. Hildesheim: Gerstenberg 1987.
- 12 Philippa Pearce: Als die Uhr dreizehn schlug. [Tom's Midnight Garden. 1958]. Aus dem Englischen von Klaus Fritz. Hamburg: Dressler 1999.
- 13 Marjaleena Lembcke: Die Fremde im Garten. München, Wien: Hanser/Nagel & Kimche 2005.
- 14 Wie attraktiv diese Tradition für Jugendbuchautor/innen bis heute ist, belegt eine in der deutschen Übersetzung 2012 erschienene amerikanische Mädchenerzählung: Beth Kephart: Nichts als Liebe. dtv 2012. Vgl. auch das Kinderbuch von Gerlinde Kurz 2012.
- 15 Damit wird in Literatur- und Kunstwissenschaft die Wiederholung eines Motivs als identisches Bild im Bild bezeichnet, ein Verfahren, das – neben anderen Funktionen – Unendlichkeit und Ausweglosigkeit aus dem Bild suggeriert.

Gartens und Hauses widerrechtlich bemächtigt, verliert sie mit Violas Weggang das reale Objekt ihrer Wünsche. Wie es charakteristisch ist für die Mädcheninitiation sind die Männerrollen eher schattenhaft besetzt: ein unscheinbarer Vater; ein freundlicher treuer gleichaltriger Junge und ein charismatischer älterer, zwischen denen sich Hillevi nicht entscheiden kann; der Onkel, der erst als heiterer Musikant auftritt und am Ende seines Lebens die schwache Rolle gesteht, die er in der Beziehung zu Viola gespielt hat. Wie im analytischen Drama – oder in esoterischen Übergangsritualen – wird das verschwiegene unglückliche Ereignis, das die Liebesbeziehung zwischen beiden zerstört hatte und um das die Erzählung kreist, erst auf den letzten Seiten offengelegt.

Auf zwei Dinge sei noch hingewiesen, die wie rote Fäden die Linien der Erzählung betonen. Hillevis rote Hose markiert den biologischen Reifeprozess bis zur Menarche. Hillevi mag sie zwar nicht, aber als ihre Tante sie auf die bald zu erwartende Periode hinweist, zieht sie möglichst nur noch diese Hose an, in der Hoffnung, dass sie die einsetzende Blutung kaschieren würde. Das zweite Ding ist das Portemonnaie – Symbol für die moralische und intellektuelle Entwicklung des Mädchens. Indem es Abbildungen vom Traumhaus und -garten trägt, verweist es auf die Bedeutung des Zeichnens, zu dem Viola Hillevi angeregt hat. Der letzte Satz des Buchs zeigt das Mädchen zeichnend und malend: Am (vorläufigen) Ende des Transitionsprozesses deutet sich eine entschiedenere Annäherung an die Realität an, die sie im abbildenden Verfahren neu erkennt.



Coverill. zu „Olivia“ Eva Schöffmann-Davidov.

Schwellenraum 2 – das Schiff auf dem Land

Noch einmal präsentiere ich eine Mädchen-Transitionsgeschichte, ehe ich als dritten Schwellenraum den eines Jungen vorstelle. „Olivia. Manchmal kommt das Glück von ganz allein“ von Jowi Schmitz, eine Übersetzung aus dem Niederländischen, ist das erste Jugendbuch der Autorin.¹⁶ Sie greift ein Thema auf, das zurzeit in der Kinder- und Jugendliteratur geradezu inflationäre Züge angenommen hat: Die Trauer nach dem Tod der Mutter.¹⁷ Obgleich in die erzählte Zeit – ungefähr ein Vierteljahr – auch die Menarche der elfjährigen Olivia fällt, steht nicht die Pubertät im Mittelpunkt des Buchs, sondern die kritische Phase der Trauerzeit, in der der Verlust des geliebten Menschen noch kaum wirklich zu sein scheint: die Schwellenzeit zwischen Tod und Einäscherung der Mutter und dem Verstreuen ihrer Asche im Meer. Vollzogen wird in der Ich-Erzählung ein individueller Trauerritus, den die Protagonisten, Vater und Tochter, selbst gestalten. Dabei spielt die die Autorin mit Motiven des Lebens in Zwischenzeit und -raum, in denen einige Prinzipien des Liminalen, wie Turner es darstellt, wiederzuerkennen sind.

Olivias Mutter war schwer krank und ist im Hospiz gestorben. Olivias Vater, ein Herrenfriseur, ist, wie mehrere Väter in den Büchern mit verstorbener Mutter, ein weicher, häufig weinender Mann, unbeholfen und nicht sehr tüchtig. Nach dem Tod seiner Frau will er so schnell wie möglich aus dem leeren Haus in Friesland weg; auch flieht er vor den Schwiegereltern, die ihn verachten. In einer größeren Stadt hat er einen Friseursalon gemietet und dazu ein großes leeres Grundstück. Mit Olivia segelt er sechs Tage lang in seinem Boot zur fremden Stadt und stellt das Boot auf dem leeren Grundstück auf. Im Salon arbeitet er, im Boot schlafen Vater und Tochter. Die abrupte Lösung von der bisherigen Heimat und die Seefahrt entsprechen den Wegmarken der Trennungsphase, das Leben im Boot kennzeichnet Schwellen-Raum und Schwellenzeit. Turner weist darauf hin, dass das liminale Stadium häufig durch Verkehrungen des Gewohnten gekennzeichnet ist, etwa durch die rituelle Erniedrigung des vormaligen und künftigen Häuptlings,¹⁸ durch Narrenposen, in denen die sonst verachteten Mitglieder oder die Kinder die Herrschaft übernehmen¹⁹ und groteske Maskenspiele, wie sie aus Karnevalsbräuchen und von Halloween her bekannt sind. Olivias Vater setzt mit dem Boot auf dem Land, das ein Garten sein könnte, tatsächlich aber ein verwahrlostes, vermülltes, steiniges Grundstück ist, Zeichen der verkehrten Welt – und was kann es Verkehrteres geben als den Tod des geliebten Menschen? Dieser Verkehrung entspricht auch die Rollenverteilung von Vater und Tochter: Er wird als schwach und weinerlich dargestellt, sie als stark im Zurückhalten ihrer Tränen wie in ihrer Entschiedenheit. Das Boot, im Niederländischen weiblich,²⁰ ist für Vater und Tochter eine Stellvertreterin der toten Frau und Mutter. Olivia nennt es spontan „Mama“ (45) und experimentiert später mit den Namen „Mamaboot“, „Walfischboot“ und „Mutterschiff“ (vgl. S. 54, 106 f). Der Walfisch verweist auf den biblischen Jonas, dessen Tage im Bauch des Wals eine Zeit jenseits der Menschenwelt und zwischen Leben und Tod war. Turner schreibt über Schwellenriten: *der symbolische Raum stellte sowohl ein Grab als auch einen Schoß dar.*²¹ Vater und Tochter führen eine Zeitlang ein Leben, das einer symbolischen Geborgenheit im Schoß (oder im Grab) der geliebten Toten ähnelt. Dem Totenreich gleichen sie sich mimetisch an, leben im Abseits, *betwixt/between*, in einem kalten dunklen Chaos; mehrfach betont Olivia die schmutzige Wäsche, die überall herumliegt. Wasser gibt es nur in der kleinen Wohnzelle hinter dem Frisiersalon. Olivia hat ihre Haare verschnürt und verknotet und sie wäscht ihre Haare nicht – später erfahren wir den Grund: Kurz vor ihrem Tod hat die Mutter ihr die Haare mit ihrem eigenen Shampoo gewaschen. Auch Olivias Schweigen gehört zu diesem Schwellenraum zwischen Tod und Leben. Zwar geht sie zur Schule, aber sie verschweigt allen Kindern, sogar dem Jungen, der ihr Freund wird, den Tod ihrer Mutter. Während ihr Vater viel weint, versagt sie sich alle Tränen. Im Schwellenbereich zwischen Leben und Tod wird die Zeit stillgestellt, *verknotet*, es herrschen Schweigen, Staub und Trockenheit.

Die komplexe Anlage des Buchs, das in der deutschen Ausgabe mit dem harmlos bunten Titelbild als eine lustige Kindergeschichte annonciert wird, zeigt sich in ihrem konsequenten Aufbau erst, als die Zeit wieder zu fließen beginnt, die Urne mit der Asche eintrifft und bald darauf ins Meer gestreut wird. Der Vater wird nun Akteur, er enthüllt ein selbst gegrabenes Badebecken neben dem Schiff – das Wasser löst die harte Trockenheit, Olivia beginnt zu weinen und bricht ihr Schweigen, der Vater darf ihr den Haarknoten lösen und ihr die Haare waschen. So, in langsamen, kleinen Schritten, nähern sich die beiden wieder der Welt der Lebenden. Es beginnen die Riten der Angliederung: Das Boot wird wieder zu Wasser gelassen, wohin es gehört. Olivia und ihr Vater ziehen in die Wohnung der Nachbarin, die für den Vater zur neuen Partnerin wird. Olivia findet ihren Platz in der Schule und in der Freundschaft.



Ill. Eva Schöffmann-Davidov.

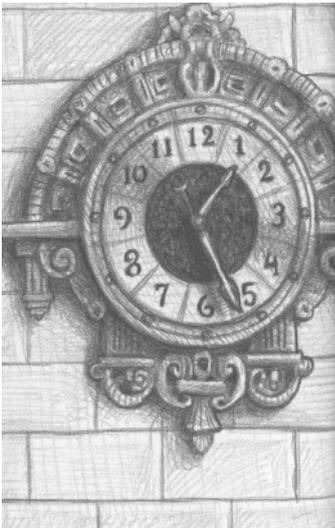
Fußnoten:

- 16 Jowji Schmitz: Olivia. Manchmal kommt das Glück von ganz allein. [Originaltitel: Ik heet Olivia en daar kann ik ook niks aan doen. 2011]. Aus dem Niederländischen von Bettina Bach. München: Hanser 2012.
- 17 Je geringer die tatsächliche Sterberate bei Menschen bis 40 ist, desto mehr Kinderbuchmütter müssen sterben. Einige weitere Beispiele dafür finden sich im Literaturverzeichnis. Zu beobachten ist auch, dass alle verstorbenen Mütter die dominierende Figur in der Familie gewesen sein müssen, dass sie auf erstaunliche Weise idealisiert werden, während emotionale Ambivalenzen keinen Raum haben, und dass viele Väter als mehr oder weniger, nicht selten bis zur Lächerlichkeit schwach, dargestellt werden.
- 18 Vgl. Turner, a.a.O., S. 162 ff
- 19 Vgl. Turner, a.a.O., 164 f.
- 20 Vgl. Schmitz a.a.O., S. 45. Weitere Seitenangaben im Text.
- 21 Turner a.a.O., S. 95.

Schwellenraum 3 – der Bahnhof

Der Bahnhof ist ein Transitraum *per excellence*. Kein Ort zum Wohnen, ein Ort des Über- und Durchgangs, aber doch ein Raum, der für einen begrenzten Aufenthalt eingerichtet ist: mit Warteräumen und Imbissständen, Cafés und Läden. Er ist der Ort von Abschied und Wiederfinden, von leuchtenden Aufbrüchen, verzweifelten Fluchten, glücklicher Heimkehr, ein Ort der großen Leidenschaften, dynamisch, ein Raum der Bewegungen von Menschen und Maschinen, den die Uhr regiert mit ihren exakten Sekunden- und Minutenintervallen. Auch wenn die Bahnhöfe heute nicht mehr die Aura der industriellen Moderne haben wie am Anfang des 20. Jahrhunderts, lassen sie doch noch immer etwas von dem Pathos spüren, dass sie in der Ära der Dampfloks und der weißen Taschentücher hatten. Brian Selznick ist es mit seinem inzwischen auch verfilmten Bild-Text-Roman „Die Entdeckung des Hugo Cabret“ gelungen, die Bahnhofsaura im Paris der zwanziger Jahre zu vergegenwärtigen, indem er ihn zum Schwellen-Raum seines Protagonisten macht.²²

Dieser Hugo, vielleicht gerade einmal 12 Jahre alt, erleidet wie Olivia eine schwere Lebenskrise. Sein Vater, ein sehr geschickter Uhrmacher, der unter anderem die Uhren eines Museums wartet, ist dort bei einem Brand ums Leben gekommen, als er an der Reparatur eines faszinierenden Automaten arbeitete, den er im Magazin gefunden hatte. Anders als Olivia ist Hugo nach dem Tod seines Vaters ganz allein, von seiner Mutter ist nicht die Rede. Immerhin nimmt sich ein versoffener Onkel seiner an, allerdings auf Kosten von Hugos gewohntem Leben mit Freunden und in der Schule. Onkel Claude wartet die Bahnhofsuhren und macht den Jungen zu seinem Lehrling und Gehilfen. Die Zeit, in der Hugo lernt, die vielen Uhren zu kontrollieren und aufzuziehen, können wir nach van Genneps Schema als Trennungszeit verstehen, in der Hugo von seinem früheren sozialen Leben radikal isoliert wird. Dabei übernimmt der Onkel, seiner Gewalttätigkeit und mangelnden Empathie zum Trotz, eine vermittelnde Rolle; er geleitet Hugo aus der väterlichen Geborgenheit in die Welt, bietet ihm Wissen, Können, Übung – allerdings auch im Stehlen. Unabhängig von seinen selbstsüchtigen Intentionen hat er als literarische Figur die Funktion des oft dämonisch gefährlichen Abholwesens²³ und Begleiters, der den Initianden aus seinen vertrauten Lebensbindungen löst und ihn hineinführt in den Schwellenraum.



Die Uhr regiert mit ihren exakten Intervallen. Ill. Brian Selznick. Filmstill aus „Safety Last“ aus „Hugo Cabret“.

Der öffnet sich für Hugo, als der Onkel spurlos verschwindet. Der Junge gleitet hinüber in den liminalen Bereich, in dem alle Regeln und Rahmen zerfallen. Er ist nun ganz allein auf der Welt und mehr als das: Er wird unsichtbar. War mit dem Onkel der Bahnhof noch ein öffentlicher Arbeitsplatz mit eingebauter Wohnung, die es dem angestellten Uhrenwärter ermöglichte, schnell jede Uhr des großen Gebäudes zu erreichen, so wird die Kammer im inneren, der Öffentlichkeit nicht zugänglichen Teil des Bahnhofs jetzt Hugos einzige Zuflucht. Hugo betreut weiter alle Bahnhofsuhren, denn niemand darf merken, dass Onkel Claude verschwunden ist (seine Gehaltsabrechnungen stapeln sich auf dem Tisch). Sobald seine Existenz bekannt würde, müsste Hugo in ein Heim. Das will er auf keinen Fall, zumal er aus den Trümmern des abgebrannten Museums den halb zerstörten Automaten geborgen hat, an dem sein Vater vor dem Brand gearbeitet hatte. Hugo erwartet von diesem Automaten, einer Figur in der Position eines Schreibers mit der Feder in der Hand, eine geheime Botschaft seines Vaters. Er setzt dessen Arbeit fort um den Schreiber zum Schreiben zu bringen. Dazu braucht er Werkzeug und kleine Zahnräder, die er beschafft, indem er mechanisches Spielzeug im Laden eines alten Mannes stiehlt. Als der ihn dabei ertappt, kommt eine Handlung ins Rollen, die zum guten Ende führt: Hugo tritt aus seiner Unsichtbarkeit heraus und findet wieder zurück in die Menschenwelt. Er hat nicht nur eine Freundin gefunden, sondern auch ein neues Zuhause.

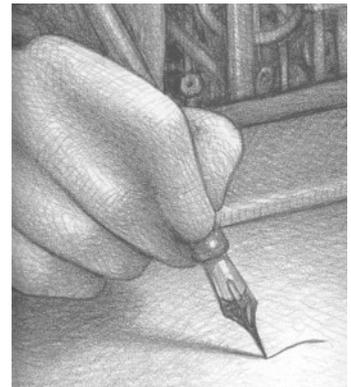
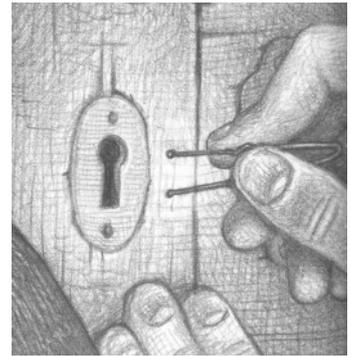
Wie das Portemonnaie für Hillevi und das Boot für Olivia spielt mit dem schreibenden Automaten auch in Hugos Transitionsprozess ein Ding eine wichtige Rolle. Bei van Gennep und Turner habe ich keine Hinweise auf besondere Dinge gefunden.²⁴ In den Zaubermärchen aber, deren Handlungen häufig den Phasen der Initiationsriten folgen,²⁵ finden wir zahlreiche Dinge, die den Protagonisten geschenkt werden oder die sie finden und an sich bringen, häufig auch stehlen. Diese Objekte helfen ihnen auf ihren gefährlichen Wanderungen, z.B. indem sie ihre Schritte beschleunigen (Siebenmeilenstiefel), sie schützen und verbergen (Allerleirauhs Mantel) oder als Beglaubigung ihres wahren Wesens (Aschenputtels Kleider und Schuhe). Blicken wir von den Märchendingen auf die hier vorgestellten Texte, so finden wir Parallelen: Olivias Boot ist so eigenartig und so gut geeignet sie zu verbergen wie Allerleirauhs Mantel. Hillevi stiehlt Violas Portemonnaie, dies Symbol ihrer Beziehung zu Garten, Haus und Besitzerin, das eines Tages als ihr rechtmäßiger Besitz zurückkehrt wie ein ihr zugehöriges magisches Objekt. Und Hugos schreibender Automat ist buchstäblich ein Zauberding, wenn auch kein magisches, sondern eins, das der Geschicklichkeit von Uhrmachern zu verdanken ist. Als Hugos Vater ihm von seinem Fund erzählt, sagt er:

Keiner sonst im Museum weiß es, aber die andern Automaten, die ich gesehen habe, wurden alle von Zauberern gebaut, um sie bei ihren Vorstellungen zu verwenden.“ „Von Zauberern?“ fragte Hugo aufgeregt. „Einige Zauberer haben als Uhrmacher angefangen. Sie nutzten ihr Wissen über die Mechanik, um Automaten zu bauen, mit denen sie dann ihre Zuschauer beeindruckten. [...] Es war, als ob die Zauberer künstliches Leben erschaffen hätten, aber das Geheimnis lag immer in den Uhrwerken.“²⁶

Mehrfach begründet ist die Bedeutung, die der schreibende Automat für Hugo hat: Das Objekt ist ein Andenken an seinen toten Vater, der dem kunstvollen Mechanismus in den letzten Minuten seines Lebens seine ganze Aufmerksamkeit gewidmet hat; er hatte Hugo früher bereits von ihm erzählt und beide teilten die Faszination für komplexe Uhrwerke. In seiner Einsamkeit ist der Automat für Hugo das einzige, was er aus seiner Vergangenheit bewahren konnte (er hat ihn mühsam aus den Trümmern des abgebrannten Museums gezogen und in die Bahnhofskammer geschleppt). Und es ist die Hoffnung, der wieder hergestellte Schreiber könne ihm eine Botschaft seines Vaters übermitteln, die ihm helfen würde bei der Bewältigung der Einsamkeit, des Hungers und der Angst entdeckt zu werden. Für Hugo ist der Automat ein *Übergangsobjekt*. Obgleich Donald Winnicott, der diesen Begriff in Hinblick auf eine frühe Phase der Kindheit geprägt hat, dabei nicht an Übergangsriten erinnert hat, so ist hier doch ein Zusammenhang deutlich.²⁷ Den ethnologischen Forschungen zufolge, wird im liminalen Bereich eine Regression inszeniert, die den Initianden in den Zustand eines hilflosen nackten Kleinkindes zurückwirft. In Hugos individuellem Transitionsprozess geschieht dies auch, und der automatische Schreiber wird für ihn zur magischen Verkörperung des verlorenen Vaters; sein Gesicht gewinnt sogar die Züge des Vaters:

Er hatte das Gesicht eigenhändig wieder angemalt und es trug jetzt den allermerkwürdigsten Ausdruck. Es erinnerte ihn an seinen Vater, so wie er immer über drei Dinge gleichzeitig nachgedacht hatte.²⁸

Der Schreiber ist in der Folge der Handlung auch insofern Übergangsobjekt, als Hugo es kraft der Bindung an dieses Ding vermag, aus dem Schwellenbereich hinaus zu gelangen und sich wieder in die Menschenwelt einzugliedern. Subtil knüpft der Autor Hugos Transition mit der des alten Mannes, der schließlich als der verbitterte und vereinsamte Georges Méliès erkannt wird. Denn auch die Romanfigur Méliès ist – in Anlehnung an die



Symbolträchtige Objekte in „Hugo Cabret“: Schloss und Feder. Ill. Brian Selznick.

Fußnoten:

22 Brian Selznick: Die Entdeckung des Hugo Cabret. [The Invention of Hugo Cabret. New York 2007] Ein Roman in Worten und Bildern. Aus dem Amerikanischen von Uwe-Michael Gutzschhahn. München: cbj 2008. Der Film unter der Regie von Martin Scorsese wird in den USA seit 2011, in Deutschland seit 2012 gezeigt.

23 Der Begriff stammt aus dem Buch von Charlotte Bühler und Josephine Bilz: Das Märchen und die Phantasie des Kindes. 1958.

24 Abgesehen vom Schleier, der van Gennep zufolge als Symbol der Abtrennung vom gewöhnlichen Leben gilt, vgl. S. 162 f.

25 Darauf hat insbesondere Vladimir Propp hingewiesen in: Die historischen Wurzeln des Zaubermärchens. 1987.

26 Selznick a.a.O., S. 125.

27 Vgl. Donald W. Winnicott: Übergangsobjekte und Übergangsphänomene. Eine Studie über den ersten, nicht zum Selbst gehörenden Besitz. In: Psyche 1969 H. 9. S. 666-682. (Zuerst als Vortrag 1951, engl. 1953)

28 Selznick a.a.O., S. 142.

Biographie des historischen Zauberers und Filmkünstlers – in eine schwere Krise geraten. Auch er fristet im Bahnhof und überall außerhalb seiner Familie die Existenz eines Unsichtbaren: Seine Filme musste er nach dem Krieg für geringes Geld verkaufen und sie wurden zerstört. Keiner interessierte sich mehr für ihn und in der Gegenwart der Erzählung kennt niemand mehr den einst umjubelten Helden der frühen Kinogeschichte. Méliès verwirft in seiner Verzweiflung alles was ihn an seine frühere Arbeit erinnert. Der schreibende Automat ist sein Werk – und als es Hugo gelingt, den Schreiber wieder zum Schreiben zu bringen, bezeugt er vor den überraschten Augen von Méliès Patentochter Isabelle seinen Schöpfer: Der Automat unterschreibt als Georges Méliès. Indem dessen Schriftzüge und Name sichtbar werden, beginnt für beide, den Jungen und den Alten, die Angliederungsphase. Ihre Schicksale sind durch den Automaten innigst verbunden und sie erlösen einander wechselseitig aus der Absonderung von den Menschen. Der neu gewonnene Name ruft Méliès aus der Verborgenheit und Unsichtbarkeit des liminalen Bereichs.

Ein letztes Objekt verlangt hier noch erwähnt zu werden: Isabelles Schlüssel. Das Mädchen mit der unerschütterlichen neugierigen und liebevollen Zuneigung zu Hugo trägt um den Hals einen Schlüssel, den Hugo haben will, weil er sich zum Aufziehen des Automaten eignen könnte. Er stiehlt ihr diesen Schlüssel, indem er sie überraschend umarmt. Eine vorgetäuschte Liebesgeste also, ziemlich gemein. Aber in der verkehrten Welt der Schwelle führt die kriminelle und verräterische Handlung zur Erlösung. Der Schlüssel passt. Klug hat der Autor seine Motive und Figuren entworfen, so dass sie ineinander greifen wie die Räder des Uhrwerks. Der Schlüssel am Halsband ist traditionell ein Symbol der Liebe. Isabelle, die außerhalb der Transitionskrisen des Jungen wie des Alten steht, aber voller Liebe, Hilfs- und Freundschaftsbereitschaft agiert, ist die Herrin des Schlüssels, der beiden das Tor zum Leben wieder öffnet, sie ist die Seelengeleiterin, die sie hinein führt ins wieder gewonnene Leben.

Zum Abschluss

Literatur, so hatte ich angefangen, hat ihren Ursprung in Götter- und Heldenmythen, die in alten wie in heute noch existierenden traditionellen Gesellschaften mittels Ritualen und Festen theatralisch umgesetzt wurden und zum Teil noch werden. An drei Kinderbüchern habe ich dargelegt, wie in ihren Motiven, Figuren und Strukturen diese Rituale erkennbar sind, wie sie aber zugleich den Bedingungen der individualisierten modernen Gesellschaft entsprechend umgewandelt werden. Kinder und Jugendliche können als Leser und Leserinnen dieser Geschichten symbolisch mit- und nachvollziehen, was ihre Altersgenossen in traditionellen Gesellschaften real durchlebten: Übergangsriten und Schwellenzonen in Krisensituationen der Entwicklung und des Lebenslaufs. Je nach Vermögen und Interesse der Autorinnen und Autoren werden diese Transitionsphasen mehr oder weniger überzeugend, faszinierend und nachvollziehbar dargestellt. Für das kindliche und jugendliche Lesepublikum können sie, je nach individueller Situation der Leser und Leserinnen und nach literarischer Überzeugungsenergie der Autorinnen und Autoren, umso bewegender und eindrucksvoller sein.



Wortwörtliches Dazwischen ... III. Anne-Kathrin Behl.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Burnett, Frances Hodgson: Der geheime Garten. [The secret garden. 1911]. Aus dem Englischen von Friedel Hömke. Hildesheim: Gerstenberg 1987.
- Karimé, Andrea; Behl, Anne-Kathrin: Kaugummi und Verflixungen. Wien: Picus 2010.
- Kephart, Beth: Nichts als Liebe. Roman. [Nothing But Ghosts. New York 2009]. Aus dem Englischen von Cornelia Stoll. München: dtv/ Reihe Hanser 2012.
- Kurz, Gerlinde: Sophie und das verwunschene Haus. Stuttgart: Urachhaus 2012.
- Lembcke, Marjaleena: Die Fremde im Garten. München, Wien: Hanser/ Nagel & Kimche 2005.
- Lieske, Tanya: Oma, die Miethaie und ich. Beltz & Gelberg 2012.
- Lunde, Stein Erik: Papas Arme sind ein Boot. Aus dem Norwegischen von Maike Dörries. Illustriert von Øywind Torseter. Hildesheim: Gerstenberg 2010.
- Newmann, John: Anni. Frankfurt a.M.: Fischer Schatzinsel 2011.
- Pearce, Philippa: Als die Uhr dreizehn schlug. [Tom's Midnight Garden. 1958]. Aus dem Englischen von Klaus Fritz. Hamburg: Dressler 1999.
- Schmitz, Jowi: Olivia. Manchmal kommt das Glück von ganz allein. [Ik heet Olivia en daar kann ik ook niks aan doen. 2011]. Aus dem Niederländischen von Bettina Bach. München: Hanser 2012.
- Selznick, Brian: Die Entdeckung des Hugo Cabret. [The Invention of Hugo Cabret. New York 2007] Ein Roman in Worten und Bildern. Aus dem Amerikanischen von Uwe-Michael Gutzschhahn. München: cbj 2008.

Sekundärliteratur

- Benjamin, Walter: Das Passagenwerk. Gesammelte Schriften Band V. Hg. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982. Band V 2.
- Bühler, Charlotte; Bilz, Josephine: Das Märchen und die Phantasie des Kindes. Berlin, Heidelberg und New York: Springer 1958.
- Habermas, Jürgen: Wie viel Religion verträgt der liberale Staat? Über die schrille Polyphonie der Meinungen und ihre Filterung. In: NZZ 179, 4. August 2012, S. 23-24.
- Schlaffer, Heinz: Geistersprache. Zweck und Mittel der Lyrik. München: Hanser 2012.
- Gennep, Arnold van: Übergangsriten [Les rites de passage. 1909]. Aus dem Französischen von Klaus Schomburg und Sylvia M. Schomburg-Scherfff. Frankfurt, New York: Campus; Paris: Edition de la Maison des Sciences 1999.
- Parr, Rolf: Liminale und andere Übergänge. In: Achim Geisenhanslüke und Georg Mein (Hg.): Schriftkultur und Schwellenkunde. Bielefeld: transcript 2008.
- Propp, Vladimir: Die historischen Wurzeln des Zaubermärchens. Aus dem Russischen von Martin Pfeiffer. München, Wien: Hanser 1987.
- Turner, Victor: Schism and continuity in an African society. A study of Ndembu village life. [1957]. Oxford: Berg 1996.
- Turner, Victor: Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels. Dt. Frankfurt/New York: Campus 2009.
- Turner, Victor: Das Ritual. Struktur- und Anti-Struktur. Aus dem Englischen und mit einem Nachwort von Sylvia M. Schomburg-Scherfff. Frankfurt/New York: Campus 2000.
- Welzer, Harald: Transitionen. Zur Sozialpsychologie biographischer Wandlungsprozesse. Tübingen: Ed. diskord 1993.
- Winnicott, Donald W.: Übergangsobjekte und Übergangsphänomene. Eine Studie über den ersten, nicht zum Selbst gehörenden Besitz. In: Psyche 1969 H. 9. S. 666-682. (Zuerst als Vortrag 1951, engl. 1953).