

Explosive Kontaktzonen

Tankstellen als poetologische Drehpunkte im Coming-of-Age-Genre

CHRISTINE LÖTSCHER

Explosion Hazard

Gas Stations in the Coming-of-Age Genre

Gas stations are in-between-places; *non-lieux* (Marc Augé), places with a special density. In terms of space and metaphor they are often situated at the margins of urban and suburban zones. Gas stations frequently appear throughout popular culture, in novels, films and TV series, often as a threshold to supernatural, uncanny spaces. At a gas station, anything can happen, any time. People meet by chance, continue their trip together, get into fights, fall in love, get killed. And of course, gas stations can explode as soon as safety measures are ignored. In the coming-of-age genre, in particular, there is a huge variety of gas stations: Gas stations as everyday places as well as adventurous zones reflect the fragile emotional state of adolescent characters on the run. When they turn in at a gas station, dramatic things happen – an old order might be destroyed and a new one seems possible. Even though gas stations seem easy to grasp as icons of modernity, they are the result of complex media processes. This article analyses the poetics of the gas station in German coming-of-age-novels, putting them into the context of international media culture for young adults.

Explosive Kontaktzonen

Tankstellen als poetologische Drehpunkte im Coming-of-Age-Genre

Tankstellen im Alltag sind grundsätzlich unauffällig. Überlandstraßen und Autobahnen säumend, eingefaltet in urbane Räume oder als Element suburbaner, industrieller Zonen nimmt man sie kaum wahr. Werden sie jedoch gebraucht, sei es zum Tanken, sei es zum Einkaufen abseits der üblichen Öffnungszeiten, rücken sie aus ihrer Latenz von einem Augenblick auf den anderen in den Vordergrund der Wahrnehmung und können für Reisende zu einer Obsession werden – rettende Oasen in der Wüste. Diese performative Wandelbarkeit – von der Unsichtbarkeit zur Dominanz – ist nur ein Aspekt von vielen, der die Tankstelle als produktiven literarischen und medialen Ort prädestiniert. Ein anderer, der vielleicht weniger auf der Hand liegt, ist, dass Tankstellen und ihre Handhabung durch die KonsumentInnen durch und durch von der Logik des Kapitalismus geprägt sind, was sich an ihrer Einbettung in die automobilen Infrastruktur, an ihrer Logistik und an den klar definierten und kanalisierten Abläufen des Konsums ablesen lässt (vgl. Polster 1996, S. 35 ff.). Tankstellen in populären Literaturen und Medien bergen gesellschaftskritisches Potenzial, und dieses wird in der Inszenierung der soziokulturellen Praktiken, die dem Ensemble von Straße, Auto, Zapfsäulen und Shop eingeschrieben sind, greifbar; insbesondere dann, wenn sie scheitern oder unterlaufen werden.

Es scheint, als sei die Tankstelle immer schon von einer nostalgischen Patina angehaucht, als verbinde sich bereits in ihrer Ikonografie das Versprechen des Aufbruchs mit der Ahnung um das Ende der Ära eines vom Verbrennen fossiler Energie genährten

JAHRBUCH
DER GESELLSCHAFT
FÜR KINDER- UND
JUGENDLITERATURFORSCHUNG
GKJF 2020 | www.gkjf.de
DOI: 10.21248/gkjf-jb.56

Fortschritts. Dieser Eindruck hat auch damit zu tun, dass aktuelle ökonomische Entwicklungen im Alltag sofort an Tankstellen ablesbar sind. Aus der Tankstelle mit Rundumbedieneung durch den Tankwart, einen Handwerker alter Schule, ist eine vollautomatisierte Konsummaschine geworden. Die Funktion hat sich ständig verändert, während die Ikonografie seit den ersten seriell gestalteten Tankstellen von Firmen wie Shell oder Agip zumindest im Grundsatz wiedererkennbar geblieben ist. Als symbolisiere die Tankstelle zugleich Kern und Randzone der modernen Gesellschaft – oder, anders gesagt, als sei sie der Ort, an dem die immanente Randständigkeit dieses Kerns nach außen gestülpt wird. Diese Sichtbarkeit des Inneren im Äußeren erhält da eine gesteigerte Sichtbarkeit, wo Tankstellen und Adoleszenz aufeinandertreffen. Die Tankstelle steht für die existenzielle Basis kapitalistischer Gesellschaften, und in Coming-of-Age-Erzählungen werden existenzielle Fragen verhandelt. Sowohl Tankstellen als auch das Erwachsenwerden sind konfliktanfällige Zonen. Die Vielzahl an Romanen, Filmen und TV-Serien, in denen jugendliche dramatische oder entscheidende Szenen an Tankstellen erleben, verweist auf eine metaphorische Verbindung zwischen zwei vollkommen unterschiedlich gelagerten transitorischen Orten bzw. Zuständen, die in Literatur und Medien häufig anzutreffen ist: auf die Konvergenz zwischen Tankstelle und Adoleszenz.

Durch ihr doppeltes Gesicht als sozio-ökonomischer (Nicht)-Ort und kultureller Mythos eignet sich die Tankstelle besonders, um Geschichten vom Erwachsenwerden so zu erzählen, dass innere, individuelle Entwicklungen niemals vom gesellschaftlichen Umfeld zu trennen sind – ohne dass beides, wie bei der Tankstelle selbst, ganz zur Deckung kommen kann.

Nostalgie und Fortschrittseuphorie

Kritik an der Moderne und ihren Errungenschaften drückt sich bereits während der Blütezeit der Tankstellen in den 1950er-Jahren in deren literarischer Gestaltung aus. Friedrich Dürrenmatts Anti-Krimi *Das Versprechen* von 1958 erlaubt eine einschlägige Lektüre. Entstanden in einer Zeit, als die Tankstelle, vor allem in ländlichen Gebieten Europas, als Symbol für eine aus den USA auf Europa übergreifende Fortschrittsdynamik gefeiert wurde, die sogar die rückständige Schweiz erfasste, dient die Tankstelle in *Das Versprechen* bereits als Ort der Dekonstruktion eines Mythos. In Christian Hallers Roman *Die besseren Zeiten* erinnert sich der Erzähler im Zusammenhang mit dem Bau der ersten Tankstelle in der verschlafenen Aargauer Provinz an die aufgeladene Symbolik der Zapfsäulen. Wie »eine spitze Scheibe der Moderne« (Haller 2006, S. 70) steckte die Tankstelle in der Häuserzeile und weckte, fast wie ein Raumschiff von einem anderen Planeten, in den Jugendlichen die Sehnsucht nach der großen, weiten Welt – als deren »Teilhaber« sie die Autobesitzer bewundern, die sich beim Tanken selbstbewusst »gegen die Strasse hin« zeigen (ebd., S. 71). An der Tankstelle herumhängen bedeutet, schon fast auf dem Road Trip zu sein, zumindest die Atmosphäre eines amerikanischen Highways auf sich übergreifen zu lassen, die sich in der Tankstelle beinahe utopisch erahnen lässt. In Dürrenmatts Roman dagegen handelt es sich um ein bescheidenes, in der Rahmenhandlung sogar übel heruntergekommenes Exemplar. Kommissär Matthäi wählt die Tankstelle auf der Autostraße zwischen Zürich und Chur eiskalt kalkulierend als Falle aus, um den Serienmörder zu überführen. Dabei spielt er mit dem Feuer, indem er ein kleines Mädchen, das den bisherigen Mordopfern aufs Haar gleicht, als Köder benutzt. Wenn die Tankstelle in der Rahmenhandlung als heruntergekommenen Ort erscheint, der sich fast gespenstisch von der »properen schweizerischen Umgebung« (Dürrenmatt

1958, S. 7) abhebt, mit dem vor sich hin vegetierenden, »verblödeten« (ebd.) ehemaligen Kommissar Matthäi, der »unrasiert und ungewaschen« (ebd.) auf einer Steinbank sitzt, wird sie zu einem aus der Zeit gefallenem, visionären Schreckensbild einer Welt, die an ihrem Glauben an Vernunft und Fortschritt zerbrochen ist.

Seit der Ölkrise in den 1970er-Jahren erscheinen Tankstellen häufig als Ruinen, als gespenstische Überreste eines verpufften Fortschrittsglaubens. Im Horror-Road-Movie *The Hitcher* (Regie: Robert Harmon, USA 1986) zum Beispiel spielen sich die explosiven Höhepunkte der Jagd eines irren Serienmörders an immer heruntergekommenen Tankstellen ab. Damit verweist der Film darauf, dass »eine gesamte Lebensform dysfunktional geworden ist« (Fraser/Jaeggi 2020, S. 16). Die Kapitalismuskritik kann sich aber auch darin manifestieren, dass die Tankstelle zur Projektionsfläche von Nostalgie wird. Etwa in Wolf Haas' Coming-of-Age-Roman *Junger Mann*, der eine Tankstelle in der österreichischen Provinz zur Zeit der Energiekrise zum Schauplatz erster erotischer Erfahrungen und zum Ausgangspunkt noch viel größerer Abenteuer macht. Alles beginnt damit, dass der zu Beginn 12-jährige autodiegetische Erzähler in den Sommerferien Geld verdienen will – als Tankwart. Der Blick auf Haas' Roman verweist wiederum auf die Konvergenz zwischen Tankstelle und Adoleszenz.

Dieser Verbindung möchte ich im Folgenden nachgehen. Dabei werde ich die Tankstelle im Coming-of-Age-Genre als sozioökonomisch-mythisches Palimpsest untersuchen und dabei auch das Genre-Wissen, das in der Ästhetik und Inszenierung von Tankstellen tradiert wird, berücksichtigen.

Konkret zielt die Fragestellung auf die Funktion von Tankstellen in unterschiedlichen Spielarten des Coming-of-Age-Romans der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur und dies im Kontext international geprägter Medienkulturen für ein junges Publikum.

Transit und Adoleszenz

Tankstellen sind zwischenräumliche Orte, Übergangsorte, Zonen der Verdichtung. Räumlich und metaphorisch sind sie an den diffusen Randzonen urbaner und suburbaner Zonen lokalisiert. Es ist ein bisher wenig beachtetes Phänomen, dass die Tankstelle in den verschiedensten Medien und Genres der Populärkultur immer wieder an exponierter Stelle auftaucht; insbesondere in Coming-of-Age-Romanen, -Filmen und -TV-Serien dient sie als Schwelle zu einer Zone des Übernatürlichen, Unheimlichen, als buchstäblich verrückter Ort der zufälligen, aber folgenreichen Begegnung zwischen Figuren, welche – passend zu den leicht entflammaren Substanzen in den Tanksäulen – dem Leben eine neue Wendung geben oder eskalieren kann. Alles kann passieren. In der Tankstelle als ebenso gewöhnlichem wie exponiertem Ort spiegelt sich das fragile Gleichgewicht des adoleszenten Gefühlshaushalts: Eine Packung Chips kaufen kann eine völlig alltägliche Handlung sein, sie kann die jugendlichen Figuren aber auch aus der Bahn werfen und Türen zu unerwarteten Abenteuern öffnen. Dabei birgt die Tankstelle immer die Drohung und das Versprechen in sich, dass eine gegebene Ordnung vom einen Augenblick zum anderen – buchstäblich und metaphorisch – explodieren kann. Sie ist ein Drehpunkt, an dem eine Ordnung zerstört und eine neue möglich zu werden scheint; ein Ort, der sich zwar ikonografisch leicht, fast zu leicht fassen lässt, doch gerade deshalb nur als Prozess, als soziale Praxis – sozusagen als ›doing gas station‹ erscheint.

Tankstellenbesuche jugendlicher ProtagonistInnen in Romanen, Filmen und TV-Serien können dazu dienen, durch unverhoffte Begegnungen neue Optionen für Abenteuer zu eröffnen – oder aber Probleme und Konflikte mit Hilfe der explosiven Substanzen in den

Tanksäulen dramatisch zuzuspitzen, Krisensituationen eskalieren zu lassen. So gesehen ist Baz Luhrmanns Idee, die Teenie-Gangs der Capulets und der Montagues in seiner *Romeo-und-Julia*-Adaption von 1996 an einer Tankstelle aufeinandertreffen zu lassen, nur konsequent. Die Szene spielt sich gleich zu Beginn des Films ab, sodass bei den ZuschauerInnen kein Zweifel am vernichtenden Flächenbrand aufkommen kann, den eine Liebe zwischen Mitgliedern der verfeindeten Familien auslösen wird.

Was hier interessiert, ist jedoch weniger die dramaturgische als die *poetologische* Bedeutung der Tankstelle im Coming-of-Age-Genre. Und dies vor dem Hintergrund der Feststellung, dass die Tankstelle und die Adoleszenz einen gemeinsamen Nenner haben. Damit im Leben jugendlicher Roman- oder FilmheldInnen auch wirklich etwas passieren kann, müssen sie die regulierten Zonen verlassen. Die Tankstelle ist eine halb regulierte, halb wilde Zone, die, wie in *Junger Mann* von Wolf Haas, zum Ausgangspunkt von Abenteuern werden kann; vor allem ist sie ein popkulturelles Setting, wie Toni Tholen betont (Tholen 2014, S. 387). Allein durch ihre Nennung im Text oder ihr Auftauchen im audiovisuellen Bild ruft sie eine ganze Reihe von Szenen aus Road Novels und Road Movies, Horrorfilmen und Krimis auf. In Road Movies oder -Novels fungieren Tankstellen nicht nur als Orte der Begegnung mit Explosionsgefahr, sondern erfüllen auch eine atmosphärische Funktion. Architektur und Design, die ikonischen Schilder der verschiedenen Treibstoff-Unternehmen, stehen für ein von Abenteuer geprägtes Lebensgefühl, für Mobilität und Freiheit (vgl. Polster 1996, S. 90 f.). Entscheidend ist, dass die vorbeiziehenden Zapfsäulen, Logos und Werbeschilder Teil eines audiovisuellen Rhythmus sind, mit vorwärtsdrängenden, den Aufbruch thematisierenden Songs. Ein klassisches Beispiel dafür ist *Born to be Wild* von Steppenwolf zu Beginn von *Easy Rider* (Regie: Dennis Hopper, USA 1969). Diese Sequenzen modulieren ein bestimmtes ZuschauerInnengefühl, an dem die kompositorische Anordnung ebenso beteiligt ist wie die Elemente einer diegetischen oder dokumentarisch repräsentierten Welt (Kappelhoff 2018, S. 144).

Dabei fungiert die Tankstelle als Katalysator, wenn es darum geht, das Potenzial des Alles-ist-Möglich zu verwirklichen. Ein Katalysator oder, genauer, ein Umschlagpunkt, an dem sich ein Zugang zur Poetik der jeweiligen Werke eröffnet. Die Tankstelle schafft, so die These dieses Beitrags, einen Raum, in dem eine innere und eine äußere Wirklichkeit sich überlagern und konvergieren können.

Bevor ich dies in analytischen Skizzen zeige, möchte ich zunächst ein paar Überlegungen zur Tankstelle als kulturellem und medialem Ort anstellen und diese in einen raumtheoretischen Kontext stellen.

Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die Tankstelle

Die Tankstelle ist ein Ort mit zwei Gesichtern. Eins davon, das alltäglich-pragmatische, ist, wie bereits erwähnt, nahezu unsichtbar. Wenn aber die Tankanzeige aufleuchtet oder die Augenlider schwer werden, sticht die nächste Tankstelle plötzlich aus der Landschaft heraus wie ein Leuchtturm. Und hat sie unsere Aufmerksamkeit einmal auf sich gezogen, zeigt sie auch ihre andere Seite, das Gesicht eines symbolisch hoch aufgeladenen Transit-Ortes, eines Knotenpunktes unterschiedlichster Diskurse. Technikgeschichte, Industrialisierungsgeschichte, Infrastrukturgeschichte, Wirtschafts- und Sozialgeschichte gehören dazu; Mobilität, Praktiken der Freizeitgestaltung, des Tourismus und des Konsums lassen sich daran studieren. Die Tankstelle lässt sich aber auch im Kontext von Architektur- und Designgeschichte untersuchen – vor allem heute, wo ihre Zukunft ungewiss und ihre Vergangenheit Gegenstand zahlreicher nostalgisch angehauchter Bild-

bände geworden ist. Je mehr die Automobilkultur mit ihrer Verbrennung fossiler Rohstoffe als Problem wahrgenommen wird, desto stärker wird sie zum Objekt der Nostalgie. Dies gilt für die Tankstelle als alltagskulturelles Phänomen; doch was geschieht mit ihr, wenn sie als symbolischer Ort in populären Literaturen und Medien erscheint?

Edward Hoppers Gemälde *Gas* von 1940 lässt die erwähnten Diskurse in einem Augenblick zu dem gerinnen, was man als *Mythos Tankstelle* bezeichnen könnte – um den Titel einer Ausstellung aufzugreifen, die 2018 im Volkskundemuseum in Graz zu sehen war.¹ Das Bild verweist darauf, dass Tankstellen Orte sind, an denen Körper, Gebäude, Licht und Maschinen in einem bestimmten Moment zusammentreffen und miteinander interagieren. Ziel und Zweck sind elementar: die Bedürfnisse von Mensch und Maschine sollen so weit befriedigt werden, dass es mit der Fahrt weitergehen kann. Und doch scheint es auf Hoppers Bild um alles andere als um die pragmatische Funktion der Tankstelle zu gehen. Man sieht darauf kein Automobil weit und breit. Vielmehr erscheint sie als Symbol der Moderne mit all ihren Licht- und Schattenseiten – Mobilität und Einsamkeit; die Unendlichkeit der Straße mit ihren unbegrenzten Möglichkeiten, mit ihrer Melancholie und ihrer Verlorenheit.

Die Mischung aus Alltag und dem Potenzial, das die Verdichtung von Bedeutung in sich birgt, steht in einem fast explosiven Spannungsverhältnis zur Anonymität der Tankstellen-BesucherInnen – auch in der Alltagswirklichkeit. Für den französischen Anthropologen Marc Augé gehören sie deshalb zusammen mit Bahnhöfen, Flughäfen, Autobahnen zu den *non-lieux*, den Nicht-Orten. Im Gegensatz zum anthropologischen Ort sind Nicht-Orte kennzeichnend für die ›Übermoderne‹, die sich Augé zufolge durch eine Überfülle der Ereignisse, eine Überfülle des Raumes und eine Individualisierung der Referenzen charakterisieren lässt (Augé 2010, S. 47). Durch diese Überfülle bewegt sich das anonymisierte Subjekt. Augé beschreibt es wie folgt:

[...] der Nicht-Ort [erzeugt] die von den Passagieren, Kunden oder Sonntagsfahrern geteilte Identität. Zweifellos mag die relative Anonymität, die mit dieser provisorischen Identität verbunden ist, sogar als Befreiung empfunden werden, weil man sich nicht mehr an Position und Rang oder an die Vorschriften zur äußeren Erscheinung zu halten braucht. [...] Allein, aber den anderen gleich, befindet sich der Benutzer des Nicht-Ortes mit diesem (oder mit den Mächten, die ihn beherrschen) in einem Vertragsverhältnis. Die Existenz dieses Vertrages wird ihm bei Gelegenheit in Erinnerung gerufen (die Benutzungsanordnung des Nicht-Ortes gehört dazu). (Ebd., S. 102)

Was die Tankstelle so geeignet macht für Abenteuer aller Art, ist die Tatsache, dass der Vertrag in ihrem Fall ein sehr niedrighelliges ist. Man braucht kein Ticket, um sie zu betreten, muss sich nur an die beim Einkaufen im Supermarkt gültigen Regeln halten (ebd., S. 103). In gewisser Weise, ergänzt Augé, würden die BenutzerInnen von Nicht-Orten ständig dazu aufgefordert, ihre Unschuld nachzuweisen: »Die im Voraus oder im Nachhinein erfolgende Prüfung der Identität und des Vertrages stellt den Raum des modernen Konsums unter das Zeichen des Nicht-Ortes: Nur wer unschuldig ist, erlangt Zutritt.« (Ebd.)

Und er spitzt seine These noch einmal zu:

¹ <https://www.museum-joanneum.at/volkskunde/ausstellungen/ausstellungen/events/event/7732/mythos-tankstelle-1>

Der Raum des Nicht-Ortes befreit den, der ihn betritt, von seinen gewohnten Bestimmungen. Er ist nur noch, was er als Passagier, Kunde oder Autofahrer tut und lebt. Vielleicht gehen ihm noch die Sorgen vom Vortag oder die von morgen durch den Kopf, doch seine augenblickliche Umgebung entfernt ihn vorläufig davon. Als Objekt einer süßen Besessenheit, der er sich mit mehr oder weniger Talent, mit mehr oder weniger Überzeugung hingibt, wie jeder Besessene, genießt er eine Weile die passiven Freuden der Anonymität und die aktiven Freuden des Rollenspiels. (Ebd.)

Augés Thesen sind durch die raumtheoretische Diskussion der letzten Jahre stark in Frage gestellt worden. An die Stelle des dichotomischen Verhältnisses von sozialen, belebten ›anthropologischen Orten‹ (ebd., S. 59) und rein funktionalen Nicht-Orten, die beide präformiert und determiniert sind, tritt die Vorstellung von Orten als durch das Handeln des Subjekts konstruierte, relationale Entitäten (vgl. Löw 2001).

Für die Untersuchung der poetologischen Funktion von Tankstellen in Literatur und Medien sind Augés Begrifflichkeiten dennoch hilfreich. Betrachtet man den Wechsel zwischen Ort und Nicht-Ort als dynamisch und performativ, indem man das Augenmerk auf die Konstruktion der Tankstelle mit ihren Freiheitsversprechen im Moment des Erzählens legt, lässt sich immer wieder neu ein Umschlag vom anonymen, rein funktional erscheinenden Nicht-Ort in einen abenteuerlichen Ort beobachten.

Dieses Freiheitsversprechen gestalten fiktionale Medien, wenn Tankstellen im Spiel sind, als multioptionalen Raum des Abenteurers und der Gefahr. Harmlose Reisende, die einfach nur Benzin und Kaffee brauchen, treffen auf Verbrecher auf der Flucht oder auf Jugendliche, die an der ›Tanke‹ abhängen wollen – oder die von zu Hause abgehauen sind und auf eine Mitfahrgelegenheit hoffen.

Davon zeugen die unzähligen Tankstellen-Explosionen, die zum festen Repertoire des mobilitätsaffinen Horrorfilms gehören – etwa in Hitchcocks *The Birds* (USA 1963), in der Stephen-King-Adaption *Christine* von John Carpenter (USA 1983) und *The Hitcher*. Für die ZuschauerInnen verbindet sich im feurigen Spektakel die Angst vor dem Zusammenbruch zivilisatorischer Errungenschaften mit einer Lust daran, ZeugInnen einer ästhetisch inszenierten Zerstörung von Insignien der modernen, mobilen Welt zu werden. Im Coming-of-Age-Genre explodieren Tankstellen seltener, verspielter und ohne existenziell-kulturkritisches Pathos. Am Ende von Robert Seethalers Roman *Die weiteren Aussichten* von 2008, als der Protagonist Herbert das Ende seiner Langzeit-Adoleszenz, die in der mütterlichen Tankstelle zur Stagnation gekommen war, mit einer Riesenexplosion feiert: Als ein Gewitter aufzieht, baut er mithilfe des »alten Heurechens vom seligen Papa« (Seethaler 2008, S. 311), eine Konstruktion, um den Blitz mitten in die Zapfsäulen und Ölvorräte zu leiten.

Im Anschluss an die Überlegungen von Lars Wilhelmer in seiner Studie über Transit-Orte, die sich auf eine breite Basis kulturwissenschaftlicher Raumtheorien stützt, ließe sich sagen, dass durch die Verwandlung empirischer in literarische und filmische Orte kulturkritische Gegenentwürfe gestaltet werden können. Durch den Akt des Lesens oder des Sehens und den Anschluss an den Raum der RezipientIn werde es möglich, kulturell vorherrschende Raumordnungen auf einzigartige Weise zu reflektieren und zu hinterfragen (Wilhelmer 2015, S. 74). Man könnte also behaupten, dass Inszenierungen der Tankstelle der Verhandlung und Kritik soziokultureller Realitätskonstruktionen dienen. Im erwähnten Roman von Seethaler symbolisiert die Tankstelle in dieser Lesart nicht einen Transit-Ort auf einem *Bewegungsvektor*, sondern einen Ort des Nicht-Hier-und-Nicht-Dort, der Stagnation im Dazwischen. Dabei geht es, und dies lässt sich für fast alle

Tankstellen im Coming-of-Age-Modus sagen, weniger um die sozialen Einschränkungen und Zwänge, die Herbert daran hindern, sein Leben selbst in die Hand zu nehmen, sondern um seine inneren Blockaden. Wobei der Roman deutlich macht, dass es beim Erzählen vom Erwachsenwerden gerade nicht möglich ist, die inneren und äußeren Zwänge säuberlich auseinanderzuhalten.

Was die Tankstelle als poetologischer Dreh- und Angelpunkt, gleichsam als abstrakte Figuration, möglich macht, ist Folgendes: nämlich dass sich die intradiegetische Wirklichkeit für einen Augenblick aufspaltet – in eine innere Realität der Jugendlichen oder jungen Erwachsenen und in eine äußere Wirklichkeit. Beide stehen in einem unerträglichen Spannungsverhältnis zueinander. Gleichzeitig legen sich die beiden Wirklichkeitsebenen im Vorgang des Erzählens wieder aufeinander – und produzieren ein Gefühl eines gebrochenen, mitunter paradox erscheinenden Realismus.

Was ich damit meine, lässt sich an einem kurzen Ausschnitt aus der britischen TV-Serie *The End of the F***ing World* zeigen. In der ersten Staffel, einer Adaption des gleichnamigen Comics von Charles Forsman (New York 2013), brennen die 17-jährigen Teenager James und Alyssa miteinander durch. Sie klauen Autos, fahren sie zu Schrott, brechen in Häuser ein, schlagen einen Mann tot, rauben eine Tankstelle aus – und doch ist alles ganz anders, als es scheint, als es für erwachsene Ohren – und gar für diejenigen der Polizei – klingen mag.

In der Serie wechseln sich die unterschiedlichen Perspektiven der Figuren zum Teil im Montageverfahren ab, auf der zeitlichen Ebene. Es gibt aber auch eine räumliche Perspektivenvielfalt, die sich, inspiriert von der Comic-Ästhetik, in einem oft ironischen Spannungsverhältnis von Bild, Dialog, Schrift und Musik realisiert. Die Tankstelle lässt sich als poetologische Chiffre für dieses Trennen, Neu-Arrangieren und Verdichten subjektiver Wirklichkeiten verstehen. In der ersten Staffel, als James und Alyssa ein geklautes Auto auftanken wollen, eskaliert die Situation – die Tankstellenbesitzerin ist überzeugt, ein Verbrecherpaar zu überführen, und beruft sich später auf die vermeintlich objektive Version der Überwachungskamera (Staffel 1, Folge 6, TC 00:03:00–00:11:49). Für den jungen Mitarbeiter der Tankstelle, sein Namensschild weist ihn als »Frodo« aus, und gespielt wird er von Nick Caves Sohn Earl – für Frodo verspricht die wild-verspielte Performance der beiden Teenager endlich einen Weg ins Abenteuer, vielleicht sogar nach Mittelerde, wo er hingehört.

Die zweite Staffel der Serie nimmt die Tankstellen-Poetik gleich in der Anfangsszene noch einmal auf. Eine neue Figur wird eingeführt, Bonnie, eine ebenso liebenswürdige wie psychopathische junge Mörderin, die sich auf einem Rachefeldzug befindet.

Die Szene kreiert zunächst eine entspannte, coole Road-Movie-Atmosphäre – Dunkelheit, Lichter, ein Auto gleitet sanft in den Hafen einer Tankstelle (Staffel 2, Folge 1, TC 00:01:22–00:03:25). Der Soundtrack der zunächst im Road Movie-Stil gehaltenen audiovisuellen Komposition stammt von der Jazzsängerin Nancy Wilson. Die erste Irritation tritt ein, als die Musik einfach weiterläuft, obwohl Bonnie aus dem Auto aussteigt. Was zunächst wie diegetische Musik aus dem Autoradio erschien, erweist sich als extradiegetisch und drängt sich als Kommentar zu Bonnies seelischem Zustand auf: »My love has no beginning, my love has no end.« Und tatsächlich, erfahren wir kurz darauf, ist die junge Frau einem ermordeten Professor im Liebeswahn verfallen und zieht aus, sich an den TäterInnen zu rächen. Eine ähnliche Wendung spielt sich im Tankstellenshop ab. Anstatt einen Nicht-Ort zu betreten und dort als anonyme Autofahrerin von ihren gewohnten Bestimmungen befreit zu sein, begegnet Bonnie einem ehemaligen Klassenkameraden. Die Road Movie-Stimmung kippt um in eine beklemmende Atmosphäre.

Indem Bonnie die Wahrheit über ihre kriminelle Vergangenheit und ihre Zukunftspläne verrät, was der Verkäufer als makabren Scherz einordnet, trennen sich auch hier die Wirklichkeitsebenen: Bonnie verkündet den ZuschauerInnen und wohl auch sich selbst ihre mörderischen Pläne – und verschafft sich damit die Tarnung einer leicht verrückten, zum schwarzen Humor neigenden jungen Frau. Bonnies innere Welt kehrt sich nach außen und verbindet sich für die ZuschauerInnen mit der filmischen Wirklichkeit, in der sich die Figur bewegt. Alles ist möglich – vielleicht wird sie tatsächlich zur Serienmörderin, vielleicht ist sie auch daran, ihre Identität zu finden, erwachsen zu werden.

Tankstellen-Poetiken

Beispiele für diese sehr spezifische Funktion der Tankstelle als medialem Entwicklungs-ort, an dem tödliche Gefahr und ein vermeintliches Tor zu einer Realisierung des Traums von einem selbstbestimmten Leben in Freiheit schwindelerregend nahe beieinander liegen, gibt es viele. Sie finden sich in der Gegenwartsliteratur ebenso in Texten, die in Kinder- und Jugendbuch-Verlagen erschienen sind, also ein jugendliches Zielpublikum im Auge haben, wie auch in der Allgemeinliteratur; jedenfalls da, wo es um das Erwachsenwerden geht. Ein prominentes Beispiel ist Saša Stanišićs ARAL-Tankstelle in seinem 2018 mit dem Deutschen Buchpreis ausgezeichneten Roman *Herkunft*. Man könnte sie als Foucault'sche Heterotopie bezeichnen, wenn sich der Erzähler, der wie der Autor Saša Stanišić heißt, an die Ankunft in Deutschland nach der Flucht aus Bosnien erinnert. Damals war er 13 Jahre alt:

Die soziale Einrichtung, die sich für unsere Integration am stärksten einsetzte, war eine abgerockte ARAL-Tankstelle. Sie war Jugendzentrum, Getränkelielieferant, Tanzfläche, Toilette. Kulturen vereint in Neonlicht und Benzingeruch. Auf dem Parkplatz lernten wir voneinander falsches Deutsch und wie man Autoradios wieder einbaut. Die einzige Regel: In der Nähe von Zapfsäulen – Rauchen verboten. [...] Die ARAL-Tankstelle war Heidelbergs innere Schweiz: neutraler Grund, auf dem die Herkunft selten einen Konflikt wert war. Multikultureller Faustdialog fand jedenfalls kaum statt. Gelegentlich überfallen wurde sie aber schon. Und auch dabei sprach man sich wohl ab, damit nicht etwa ein Deutscher und ein Russlanddeutscher am gleichen Abend mit der Gaspistole anmarschiert kamen. (Stanišić 2018, S. 122 f.)

Die Tankstelle ist in Stanišićs Roman ein verdichteter Erinnerungs-Ort, an dem der Ich-Erzähler auf seiner Reise durch die Zeit immer wieder vorbeikommt. Und mehr noch: Der klassenlose und von nationaler Zugehörigkeit freie Begegnungsort Tankstelle wird zum Ort, von dem aus die Erzählerstimme sprechen kann: Die rhizomatischen Erzählräume, die sich auftun, die Gleichzeitigkeit und Verbundenheit von hier und dort, von kindlichem, jugendlichem, erwachsenem Saša, die durch das Montageprinzip entsteht, orientieren sich am Vorbild der Tankstelle, an der alles möglich ist, alles potenziell mit allem zusammenhängt. Deshalb wiederum die Explosionsgefahr.

Ein gemeinsames Merkmal der als Jugendromane publizierten Texte ist ihr Crossover-Charakter, ihre Mehrfachadressiertheit. Diese wiederum hat mit dem Zusammenspiel der Genremodalitäten von Coming-of-Age und Road Novel zu tun. Wie Tholen aufgezeigt hat, haben die beiden Genres eine strukturelle Affinität zueinander: das topografische Phänomen der Transiträume ist für die literarische Darstellung adoleszenter ProtagonistInnen und ihrer biografischen Übergänge von zentraler Bedeutung (Tholen

2014, S. 387). Wenn man mit Kappelhoff davon ausgeht, dass Genres sich nicht durch bestimmte Inhalte, Thematiken oder Erzählmuster definieren lassen, sondern durch ihre dynamische Bezugnahme auf die eigene Geschichte, kann man feststellen, dass bei Coming of Age- und Road Novels bzw. Movies ein reger Austausch zwischen literarischen und audiovisuellen Formaten stattfindet (vgl. Kappelhoff 2016, S. 7).

Ob es nun Tschick und Maik in Wolfgang Herrndorfs *Tschick* sind, die sich aus dem Staub machen, oder James und Alyssa und Bonnie: Es ist nicht die Handlung oder die Gestaltung der literarischen Welt, die für das Coming-of-Age-Road-Movie bzw. die -Novel entscheidend ist, sondern eine bestimmte Atmosphäre, die immer wieder neu hergestellt wird. Im Kern geht es darum, die Schwierigkeit oder gar Unmöglichkeit des Erwachsenwerdens durch die ästhetische Gestaltung erfahrbar zu machen. Die Produktion von Atmosphären moduliert ein ZuschauerInnengefühl:

Das Eigentümliche bei einer Geschichte, die man liest oder die vorgelesen wird, ist ja dies; sie teilt uns nicht nur mit, daß irgendwo anders eine bestimmte Atmosphäre geherrscht habe, sondern sie zitiert diese Atmosphäre selbst herbei, beschwört sie. (Böhme 2013, S. 35)

Diese Atmosphären zeichnen sich im Coming-of-Age-Genre dadurch aus, dass sie zwischen melancholischen und humoristischen, teil grotesken Modi changieren. Oft werden sie in der Spannung zwischen Bild und Ton als Oxymoron gestaltet – tragikomisch, bittersüß.

Die Tankstellen-Szene aus *The End of the F***ing World* ist ein Beispiel dafür.

In literarischen Coming-of-Age-Texten mit Elementen von Road Novels lassen sich ähnliche Poetiken beobachten, auch wenn ganz andere ästhetische Verfahren zum Einsatz kommen. Veranschaulichen lässt sich dies an Antje Wagners als Jugendbuch publiziertem Roman *Hyde*, der aber, allein schon durch den Titelverweis auf Stevensons Roman *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* Crossover-Eigenschaften² hat.

Hyde beginnt als Coming of Age-Road-Novel: Katrina, die Ich-Erzählerin, ist auf der Walz. Sie ist Handwerkerin, Tischlerin, und sucht sich eine neue Arbeit. Soweit die äußere Wirklichkeit – Dr. Jekyll, wenn man so will. Ähnlich wie bei Bonnie ist die Walz in Katrinas anderer, geheimer Realität eine Tarnung für einen Rachefeldzug. Die familiäre Problemlage ist kompliziert und traumatisch – doch um die Dinge einigermaßen nachvollziehbar zu machen, kann man sagen, dass Katrinas Vater und ihre Schwester bei einem Brand umgekommen sind und sie selbst schwere Brandnarben im Gesicht trägt. Nun ist sie auf der Jagd nach den Brandstiftern. Der Halt an einer Tankstelle und die zufällige Begegnung mit einer Frau, die ihr diskret helfen will, löst bei ihr so etwas wie Umkehr und Einkehr aus. Entscheidend ist, dass die Tankstelle auch hier der Ort ist, an dem sich zwei Erzählwirklichkeiten formieren, die im Folgenden immer stärker aufeinander bezogen werden. Auf der Handlungsebene spitzt sich die Dramatik zunächst zu. Katrina klaut ein Auto, die Polizei ist hinter ihr her, sie ist eine Gejagte – bis sie endlich Unterschlupf findet in einer einsamen Villa im Wald. Sie beginnt, das alte Haus sanft zu renovieren, schmiedet dabei aber weiter Rachepläne. Die Struktur, oder genauer: die Textur des Romans erzählt derweil eine andere Geschichte. Immer engmaschiger wird die Montage aus Gegenwartserzählung und Analepsen; am Ende sind es nur noch Fragmente

² Zu Crossover und Intertextualität vgl. Hoffmann 2018, S. 219–267.

aus Erinnerung und Gegenwart, die durch Assoziationen und atmosphärische Elemente verbunden sind. Indem sie das Haus und die zugehörige Katze ganz handfest und handwerklich heilt, verbindet Katrina auch die getrennten Wirklichkeiten miteinander. Die traumatische Vergangenheit wird gerade nicht durch konventionelles Erzählen ans Licht geholt und zu einem handhabbaren Narrativ gemacht. Vielmehr nisten sich einzelne erinnerte Momente und Affekte ins gegenwärtige Sein ein; alles, was in der Gegenwart geschieht, erinnert sie an die Vergangenheit, und jede Erinnerung wirft sie zurück in die Gegenwart. Ein Beispiel: Als Katrina im Begriff ist, sich nach vielen vergeblichen Versuchen Zugang zu einem verschlossenen Zimmer im Haus zu verschaffen, klopft jemand an der Haustür. Das Klopfen katapultiert Katrina in die Vergangenheit zurück, erinnert sie an den Tag, an dem sie die Wahrheit über ihre Familiengeschichte erfahren hatte. Als sie wieder in die Gegenwart zurückkehrt, erscheinen ihr die Handwerker, die an die Tür klopfen, als *Déjà-vu* (Wagner 2018, S. 359–363). Was dabei entsteht, ist ein navigierbarer innerer Raum in einem äußeren Raum – dem Haus –, das sich als Betätigungsfeld anbietet. Oder anders gesagt, es bildet sich so etwas wie eine Identität heraus, mit der es sich leben lässt. Das Haus erscheint im Roman zugleich als realer und symbolisch übersteigter Ort und lässt sich als topografische Antwort auf die Tankstelle lesen, indem es innere und äußere Räume wieder verbindet.

Fazit

Die Trennung und die neue Kombinatorik von Wirklichkeitsebenen im Coming-of-Age-Genre ist symptomatisch für Spielarten eines gebrochenen, selbstreflexiven Realismus, die in ihrer ästhetischen Gestaltung mit Verfahren operieren, die man mit Michael Wedel der ›stillen Fantastik‹ zuschreiben könnte. Wedel schlägt vor, »jenen ›stillen‹ Formen historischer Tradierung und struktureller Diskursivität stärkere Beachtung zu schenken, die in den Bildern und Tönen, den Gesten und Blicken, den Windstößen und Schattenwürfen selbst enthalten sind« (Wedel 2017, S. 104). Daniel Illger verfolgt diese Spur für den Krimi der Gegenwart weiter und stellt fest, dass die RezipientInnen von Romanen, Filmen oder TV-Serien sich auch hier in der ästhetischen Erfahrung in der Konfliktzone zweier Wirklichkeitskonstrukte positioniert sehen, welche einander inkommensurablen Gesetzmäßigkeiten gehorchen, also nicht in Übereinkunft oder gar Einklang miteinander gebracht werden können (vgl. Illger 2019, S. 1 ff.).

Im Coming-of-Age-Genre wird dieses Auseinanderbrechen von Wirklichkeitsebenen inszeniert und auf den Identitätsfindungsprozess der ProtagonistInnen bezogen. Erwachsenwerden in der spätkapitalistischen, globalisierten Welt bedeutet, in der Vielfalt der Vorstellungen, Optionen und Narrative von Wirklichkeit so zu navigieren, dass sich ein eigener Ort darin finden, bauen und pflegen lässt. Sei es die Idee der ARAL-Tankstelle, aus der das wilde Erzählen bei Stanišić sprudeln kann, sei es das Haus im Wald, aus dem Katrina am Ende übrigens eine Art Tankstelle für ein ökologisches Zeitalter macht, nämlich ein Ausflugscafé.

Durch ihr doppeltes Gesicht als sozio-ökonomischer (Nicht)-Ort und kultureller Mythos eignet sich die Tankstelle besonders, um Geschichten vom Erwachsenwerden so zu erzählen, dass innere, individuelle Entwicklungen niemals vom gesellschaftlichen Umfeld zu trennen sind – ohne dass beides, wie bei der Tankstelle selbst, ganz zur Deckung kommen kann.

Darüber hinaus erlaubt die medial inszenierte Tankstelle einen interdisziplinären Zugang zum Coming-of-Age-Genre, das paradigmatischen Charakter für die Entgrenzungs-

bewegungen gegenwärtiger Medienkulturen für ein junges Publikum hat und diesen auf allen Ebenen gerecht werden kann. Die mediale Entgrenzung – Transmedialität – ist ebenso gemeint wie die Bezugnahme auf kinderliterarische Traditionen, populäre Genres und popkulturelle Codes sowie auf allgemeinliterarische Verfahren. Und grenzüberschreitende Scharnier-Figurationen wie die Tankstelle erlauben es der Kinder- und Jugendliteratur- bzw. -Medienforschung auch in historischer Perspektive, kulturwissenschaftliche und medientheoretische Fragestellungen mit ästhetischen und poetologischen Analyseverfahren zu verbinden.

Nicht zuletzt eröffnet die Tankstelle in ihrer halb mythischen, halb alltagspraktischen Doppelgesichtigkeit und ihrem Dreh in die stille Fantastik den Leserinnen und Zuschauern einen Denkraum, in dem auch Fragen nach den politischen Implikationen des Erwachsenwerdens laut werden – in der Spannung von scheinbar unendlicher Optionsvielfalt und eng beschränkter ökonomischer Spiel- und Lebensräume.

Primärliteratur

Dürrenmatt, Friedrich (1958): Das Versprechen. Requiem auf den Kriminalroman.

Zürich: Arche

Haas, Wolf (2018): Junger Mann. Hamburg: Hoffmann und Campe

Haller, Christian (2006): Die besseren Zeiten. München: Luchterhand

Seethaler, Robert (2008): Die weiteren Aussichten. Zürich: Kein & Aber

Stanišić, Saša (2019): Herkunft. München: Luchterhand

Wagner, Antje (2018): Hyde. Weinheim: Beltz & Gelberg

Sekundärliteratur

Augé, Marc (2010): Nicht-Orte. München [franz. EA 1992]

Böhme, Gernot (2013): Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik. Berlin

Fraser, Nancy / Jaeggy, Rahel (2020): Kapitalismus. Ein Gespräch über kritische Theorie.

Berlin

Hoffmann, Lena (2018): Crossover. Mehrfachadressierung in Text, Markt und Diskurs.

Zürich

Illger, Daniel (2019): Der weiße Wolf im Raum, oder Wozu braucht die europäische Krimiserie das Fantastische. Unveröffentlichtes Vortragsmanuskript (6.11.2019).

Berlin

Kappelhoff, Hermann (2016): Genre und Gemeinsinn. Hollywood zwischen Krieg und Demokratie. Berlin

Kappelhoff, Hermann (2018): Kognition und Reflexion. Zur Theorie filmischen

Denkens. Berlin

Löw, Martina (2001): Raumsoziologie. Berlin

Polster, Bernd (1996): SUPER oder NORMAL. Tankstellen – Geschichte eines modernen Mythos. Köln

Tholen, Toni (2014): Gender-Dystopien. Beobachtungen zu Adoleszenz und Pop-Figurationen in der Gegenwartsliteratur. In: Roeder, Caroline (Hg.): Topographien der Kindheit. Literarische, mediale und interdisziplinäre Perspektiven auf Orts- und Raumkonstruktionen. Bielefeld, S. 381–391

Wedel, Michael (2017): Jenseits von Nosferatu: Formen ›stiller‹ Fantastik bei

F.W. Murnau. In: Uhrig, Meike / Cuntz-Leng, Vera / Kollinger, Luzie (Hg.):

Wissen in der Fantastik. Vom Suchen, Verstehen und Teilen. Wiesbaden, S. 95–105

Wilhelmer, Lars (2015): Transit-Orte in der Literatur: Eisenbahn – Hotel – Bahnhof – Flughafen. Bielefeld

Netzquellen

Ausstellung **Mythos Tankstelle**: <https://www.museum-joanneum.at/volkskunde/ausstellungen/ausstellungen/events/event/7732/mythos-tankstelle-1>
(Letzter Zugriff: 1. März 2020)

Filmografie

Easy Rider. Regie: Dennis Hopper, USA 1969

The End of the F***ing World. Idee: Jonathan Entwistle, TV-Serie, UK 2017–

The Hitcher. Regie: Robert Harmon, USA 1986

Kurzvita

Christine Lötscher, Dr. habil., arbeitet als Vertretungsprofessorin an der kulturwissenschaftlichen Fakultät der Europa-Universität Viadrina in Frankfurt (Oder) und ist Privatdozentin am Institut für Sozialanthropologie und Empirische Kulturwissenschaft – Populäre Kulturen der Universität Zürich. Ihre Forschungsschwerpunkte sind: Kinder- und Jugendmedien, Populäre Genres, Medien- und Materialitätstheorie, Medienästhetik des Anthropozäns.