



Bartl, Andrea

Der Typus des 'unangenehmen Kindes' – vorgestellt am Beispiel von Marie Luise Kaschnitz' "Das dicke Kind" (1952), Doris Lessings "The Fifth Child" (1988) und Sibylle Bergs "Vielen Dank für das Leben" (2012)

Datum der Zweitveröffentlichung: 28.07.2026

Verlagsversion (Version of Record), Beitrag in Sammelwerk

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-116407x

Erstveröffentlichung

Bartl, Andrea (2014): Der Typus des „unangenehmen Kindes“ – vorgestellt am Beispiel von Marie Luise Kaschnitz' „Das dicke Kind“ (1952), Doris Lessings „The Fifth Child“ (1988) und Sibylle Bergs „Vielen Dank für das Leben“ (2012), in: Andrea Bartl und Nils Ebert (Hrsg.), Der andere Blick der Literatur : Perspektiven auf die literarische Wahrnehmung der Wirklichkeit, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 55–71.

Rechtehinweis

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt eine Creative-Commons-Lizenz.



Die Lizenzinformationen sind online verfügbar:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>

Der Typus des ‚unangenehmen Kindes‘ – vorgestellt am Beispiel von Marie Luise Kaschnitz' *Das dicke Kind* (1952), Doris Lessings *The Fifth Child* (1988) und Sibylle Bergs *Vielen Dank für das Leben* (2012)

Das Kind ist seit gut dreihundert Jahren¹ ein gängiger Figurentypus in der Literatur, der sich in unterschiedlichen Epochen, Gattungen, Werken durchaus wandelt und individuelle Akzentuierungen erfährt, aber doch in seinem motivlichen Kern überraschend kohärent ist.² Das Kind ist in der Regel als Figur angelegt, für die der Leser Sympathie empfindet, die ihn anrührt oder gar in ihm Beschützerreflexe auslöst. Das Kind ist schutzbedürftig; wird ihm in einer Familie oder einem sozialen Umfeld Leid zugefügt, so neigt der Leser zur Empathie für das kindliche Opfer und zu Empörung über die Täter und deren gesellschaftliche Basis, die ein solches Unrecht ermöglicht. Opfer oder nicht, das Kind ist häufig Inbegriff des Guten (oder zumindest ethisch Neutralen) und in seinem Verhalten noch nicht von der Zivilisation ge- oder verbildet, daher Inkarnation des (im positiven Sinne) Natürlichen, Naiven und Unschuldigen. Mit ihm wird Zukunft verbunden, das heißt im Umkehrschluss: Stirbt in einer literarischen Erzählung ein Kind, deutet das zumeist nichts Gutes für dessen Familie, Umfeld oder gar die Gesellschaft, in der es lebte, voraus.

Gibt es in Literatur und Film aber nicht auch andere Kinder? Kleine Unholde, deren Handlungen von erschreckender Skrupellosigkeit zeugen, deren Taten böse oder zumindest verstörend sind und deren Tod eine Familie eher entlastet als belastet? Sich ein solches Kindheitsbild auch nur rein fiktiv vorzustellen, berührt bereits ein Tabu, das, aus Gründen der konstruktiven Fortentwicklung, in allen Kulturen fest verankert ist und

¹ Philippe Ariès stellt die überzeugende These auf, dass die Kunst das Kind erst ab dem 17. Jahrhundert als wichtige Figur mit einer eigenen Persönlichkeit und semantischen Bedeutung entdeckt habe. Philippe Ariès: *Geschichte der Kindheit*. 15. Aufl. München 2003, S. 92 und 103.

² Vgl. EE [= Eva Erdmann]: Kind. In: Günter Butzer / Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart / Weimar 2008. S. 180 f. Zur Sonderform des Findelkindes vgl. den Eintrag „Herkunft, Die unbekannte“ in: Elisabeth Frenzel: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 5., überarbeitete und ergänzte Aufl. Stuttgart 1992 (= Kröners Taschenausgabe, Bd. 301), S. 340-358. Vgl. auch Ortrud Gutjahr: Auf dem Schauplatz eines frühen Selbst. Inszenierungsformen von Kindheit in der Literatur. In: Astrid Lange-Kirchheim (Hg.): *Kindheiten*. Würzburg 2011 (= Freiburger Literaturpsychologische Gespräche, Bd. 30), S. 5-55. Und weitere Literatur zu diesem Motiv.

(natürlich ethisch ganz zu Recht!) den Schutz von Kindern postuliert.³ Literarische und filmische Kunstwerke überschreiten aber zum Teil diese Grenze, und das weit öfter, als zu vermuten wäre; sie schaffen Gegenbilder zum tradierten Topos des unschuldigen, schützenswerten, reizenden Kindes – Gegenbilder, die bislang in der literaturwissenschaftlichen Forschung überraschend wenig Beachtung fanden und nur punktuell untersucht wurden. Hier soll das Gegenteil versucht werden; anhand mehrerer Beispiele, insbesondere anhand von Doris Lessings *The Fifth Child*, Marie Luise Kaschnitz' *Das dicke Kind* und Sibylle Bergs *Vielen Dank für das Leben*, soll ein gängiger literarischer Typus skizziert werden: das unangenehme Kind.

Aussehen und Charakter des unangenehmen Kindes. Beschreibung eines Typus

Sucht man nach unangenehmen Kindern in der Literatur und im Film, so wird man schnell fündig. Dieser Typus entsteht, zumindest in signifikanter Häufung, in der Literatur um 1800 als Gegendiskurs zur Aufklärung (mit ihrem pädagogischen Interesse am Kind als noch unterentwickelte, aber durch die richtige Erziehung unzweifelhaft zum guten, vernünftigen Erwachsenen perfektionierbare Früh-Stufe menschlicher Entwicklung) und später zur Romantik,⁴ die gerade entgegen dem aufklärerischen Kindheitsmodell ein ‚neues‘, nichtsdestotrotz ungebrochen positives Bild vom natürlichen, unverbildeten, phantasiebegabten Kind zeichnet, dessen subversiv-freies Spiel als idealisierter Widerpart zur bürgerlichen Zweckorientierung, Rationalisierung und Ökonomisierung aller Lebensbereiche sowie als Inkarnation des Künstlerischen inszeniert wird. Doch dieses gute Kind hat ab sofort einen bösen Bruder – oder mitunter sogar eine böse Schwester, was umso provokanter ist, als sich ansonsten (festgefügt) Gender-

³ Edward Shorter: Die große Umwälzung in den Mutter-Kind-Beziehungen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. In: Jochen Martin / August Nitschke (Hg.): Zur Sozialgeschichte der Kindheit. Freiburg / München 1986 (= Veröffentlichungen des „Instituts für Historische Anthropologie e. V.“, Bd. 4. Kindheit, Jugend Familie, Bd. II), S. 503-523. Vgl. auch weitere Beiträge in diesem Band.

⁴ Vgl. dazu: Angela Winkler: Das romantische Kind. Ein poetischer Typus von Goethe bis Thomas Mann. Frankfurt a. M. 2000 (= Heidelberger Beiträge zur deutschen Literatur, Bd. 9). Hans-Heino Ewers: Kindheit als poetische Daseinsform. Studien zur Entstehung der romantischen Kindheitsutopie im 18. Jahrhundert. Herder, Jean Paul, Novalis und Tieck. München 1989. Dieter Richter: Das fremde Kind. Frankfurt a. M. 1987; hier insbesondere das Kapitel: „Im Kind ist Freiheit allein.“ Kindheit als Utopie, S. 249-261.

Mustern entsprechend) im Mädchen all das Gute und Ideale der literarischen Kinderfiguren sogar noch zu potenzieren scheint.

Geboren um 1800,⁵ tritt der Gegen-Typus des unangenehmen Kindes das ganze 19. Jahrhundert hindurch (insbesondere in der Literatur des Realismus) immer wieder auf, erscheint auch im 20. Jahrhundert und häuft sich insbesondere in Literatur, Bildender Kunst und Film unserer Gegenwart. Um nur ein paar Beispiele zu nennen: Nicolo in Heinrich von Kleists *Der Findling*, die junge Brigitta in Stifters gleichnamiger Novelle, in pädagogischer Funktionalisierung all die „Struwwelpetriaden und Max- und Moritzaden“⁶ des 19. Jahrhunderts, Grass' Blechtrommler Oskar Matzerath, mit leichten Einschränkungen (schließlich erweist sich das Kind am Ende als erwachsene Frau) die Protagonistin von Jenny Erpenbecks *Geschichte vom alten Kind*, so gut wie alle Kinderfiguren in der Prosa von Clemens J. Setz. In Bezug auf den Film gehört das unangenehme Kind (speziell eine Untergattung dieses Typs: das böse Kind) mittlerweile zum festen Repertoire insbesondere des Horror-Genres, wovon nicht zuletzt Damien in *The Omen* zeugt. Auch Loriots Sketche rund um die Familie Hoppenstedt rufen mit dem zunge-zeigenden Dickie ein

⁵ Mit der ‚Entdeckung‘, Neubewertung und Idealisierung von Kindheit in der Romantik passiert zweierlei: Zum ersten geht damit auch eine ‚Entdeckung‘, Neubewertung und Idealisierung des Alters einher. Beide Lebensphasen, Kindheit und Alter, verschränken sich in romantischen Texten und in der romantischen Malerei (beispielsweise in Philipp Otto Runes Porträt seiner Eltern, das 1806 entstand und unter dem Titel *Die Eltern des Künstlers* in die Kunstgeschichte einging) zu einem Miteinander, das die chronologische, auf Entwicklung ausgerichtete Linearität von Zeit und Menschenleben in der Aufklärung und deren Fortschrittsoptimismus aufbricht und einen zyklischen, mäandernden Lebens- und Zeitverlauf dagegen setzt. Zum zweiten etablieren sich die beiden Gegentypen zur Idealisierung von Kindheit und Alter: das unangenehme Kind und der unangenehme Alte.

⁶ Vgl. dazu: Reiner Rühle: „Böse Kinder“. Kommentierte Bibliographie von Struwwelpetriaden und Max- und Moritzaden mit biographischen Daten zu Verfassern und Illustratoren. Osnabrück 1999 (= Bibliographien des Antiquariats H. Th. Wenner, Bd. 4). Modernere Kinderbücher variieren diesen Typus und stellen (mit Figuren wie Pippi Langstrumpf und Peter Pan) Kinder in den Mittelpunkt, die durchaus typische Normen elterlicher Erziehung überschreiten und somit zwar leicht unangenehme Züge bekommen, aber nichtsdestotrotz Identifikationsfiguren für die kindlichen Leser bleiben. Vgl. dazu, neben weiterer Literatur, beispielsweise: Andreas Schmitt: „Böse“ Kinder in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Eine pädagogische Untersuchung literarischer Kindheitsdarstellungen. Marburg 1996. Kaspar H. Spinner: Böse Buben. Erziehung, Lust und Aggression in der Geschichte der Kinderliteratur. In: Bernhard Rank (Hg.): Kinderliteratur, literarische Sozialisation und Schule. Weinheim 1997 (= Schriftreihe der Pädagogischen Hochschule Heidelberg, Bd. 29), S. 157-175.

unangenehmes Kind auf,⁷ seine geistigen Brüder findet Dickie in Dudley Dursley (*Harry Potter*), Marcus (*About a boy*), Cartman (*South Park*), Ralph Wiggum (*The Simpsons*) oder *Das kleine Arschloch* von Walter Moers.

In der Bildenden Kunst treten ebenfalls unangenehme Kinder auf: Ich möchte hier im Hinblick auf Malerei und Skulptur unserer Gegenwart nur auf die Kinder-Figuren im Werk der Malerin Annette Schröter hinweisen, die in ihrem großformatigen Ölbild-Zyklus *Turnen* ein eigentlich ‚süßes‘ Motiv variiert: nämlich turnende Mädchen in hübschen Sportanzügen. Diese wirken aber durch eine verfremdende Farbwahl, den irritierenden Bildausschnitt und flächigen Malstil, verrenkte Turner-Positionen und verzerrte Proportionen (so übersteigert Schröter das Kindchenschema der großen Köpfe und großen Augen ins Monströse) verstörend; die turnenden Mädchen werden zu „unheimlichen Monsterpuppen“.⁸ Auch der australische Bildhauer Ron Mueck erzielt mit seiner riesigen Skulptur *A girl*, die ein Neugeborenes im Maßstab 1 : 10 vergrößert und somit ins Monströse steigert, eine ähnliche Wirkung im Betrachter. Die Plastik ist zudem hyperrealistisch gestaltet. Man sieht jede Pore, jedes Blutstropfchen nach der Geburt, auch die abgetrennte Nabelschnur – bedrohlich und verstörend groß. Eigentlich ist ein Neugeborenes der Inbegriff des Schutzbedürftigen und assoziiert den emotional bewegenden Moment, in dem die Mutter unmittelbar nach der Geburt den ersten Blick auf ihr Kind wirft. Dadurch dass dieses intime Erlebnis aber seiner normalen Umgebung (z. B. im Kreissaal) beraubt und im Museum, detailgenau vergrößert, zur Schau gestellt wird, kippt die Wirkung ins Unangenehme um.

So unterschiedlich all diese Figuren, diese ‚unangenehmen Kinder‘, auch sind, sie ähneln sich doch auf erstaunliche Weise. Ihrem Aussehen, Verhalten und Charakter liegen zwei Rezeptionsästhetische Tendenzen zugrunde: Enttäuschung der Erwartungshaltungen (intradiegetisch: ihrer Umwelt, extradiegetisch: des Lesers) und – damit zusammenhängend – die Wirkung der Provokation, ja Verstörung. Die Figuren der Erzählung und der Leser haben die Topoi kindgerechten Verhaltens bzw. des ‚typischen‘ Kindes (visuelles Kindchenschema, Unschuld, Schutzbedürftigkeit, Verkörperung des Guten, Zukunftsträchtigen, Naiven, Reinen) im Kopf, wenn sie mit dem unangenehmen Kind konfrontiert werden. Die Folge ist eine Enttäuschung ihrer Erwartungen, zudem ein Gefühl des Provoziert-Werdens und der Irritation. Auch lassen sich diese Kinder nicht in gängige Kategorien von Kindhaftigkeit einordnen, sondern sind inkommensu-

⁷ Vgl. dazu insbesondere die Sketch-Reihe *Weihnachten bei Hoppenstedts*, Erstausstrahlung am 07.12.1978 in der ARD.

⁸ Susanne Altmann: Die Sehnsuchts-Schnitterin. In: art. Das Kunstmagazin. Nr. 9 (September 2008), S. 38-45. Hier S. 44.

rael, was ihre Umwelt wie den Leser neuerlich verärgert oder verstört. Die Kinder bergen etwas Rätselhaftes, Ungewöhnliches.

Das beginnt beim Aussehen der Kinder: Sie sind zumeist dezidiert androgyn und lassen sich nur schwer in die binäre kulturelle Codierung des Männlichen und Weiblichen bzw. Knaben- und Mädchenhaften einordnen. Auch widersetzt sich ihr Körper dem gängigen Schönheitsideal von Kindern und ist unförmig, ausufernd, zu dick, teigig, weiß. Die Kinder wirken hässlich. In Analogie zu ihrem dominanten Körper, der die Hoffnungen der Eltern auf ein hübsches, niedliches Kind enttäuscht, überschreitet auch der Geist des Kindes kulturell vorgegebene Grenzen – oder das scheint zumindest so zu sein, denn in fast allen untersuchten Texten und Filmen erfährt der Rezipient kaum etwas aus der Perspektive der Kinder direkt, sondern erhält ausschließlich die unterschiedlichen Zuschreibungen der Umwelt. Das macht die Kinder noch inkommensurabler, rätselhafter. Rückschlüsse auf die Psyche der Kinder erlaubt, erneut in topischer Zuschreibung, beispielsweise das Motiv des Blickes: Die Kinder verfügen fast alle über einen altklugen, überraschend weisen, alten Blick, mit dem sie von der Geburt an die Welt betrachten. Dieser Blick irritiert die Figuren um sie herum weiter und sie schreiben dem Kind daher den ‚bösen Blick‘ zu. Auch zeigt sich in diesem wissenden, alten Blick ein weiteres Motiv, das diesen Kindern oft beigegeben ist: Sie wirken zu alt für ein Kind, in ihnen verbinden sich die Lebensphasen Alter und Jugend auf beunruhigende Weise. Man könnte meinen, einen Greis vor sich zu haben, der im Körper eines Kindes gefangen ist.

Bereits ihr Aussehen macht die Kinder daher zu etwas Besonderem, Anderem, aber auch zu sozialen Außenseitern. Sie bemühen sich zum Teil um Integration in die Gemeinschaft der Familie, der Schulklasse oder der Jugend-Clique, scheitern damit aber. Ihr Verhalten trägt, neben ihrem Aussehen, zu ihrem Außenseiterstatus bei. Die Kinder sind häufig passiv, agieren nicht und zeigen in ihrer Mimik wie Gestik kaum Emotionen, was sie für ihre Umwelt unverständlich macht. Die Kinder sprechen auch nicht oder höchstens kaum; statt dessen werden ihnen mitunter tierische Laute (wie generell: tierische, antizivilisatorische Motive) zugeschrieben. Sie lachen nicht oder nur selten⁹ und verfügen über eine große, für ein Kind unübliche Ernsthaftigkeit. Den überschäumenden Witz oder die anarchischen Blödeleien von Kindern zeigen sie nicht.

⁹ Die einzige Szene, in der Damien (*The Omen*) lacht, ist die letzte Einstellung des Films, als er über seine Familie gesiegt hat, neben dem amerikanischen Präsidenten steht und sich somit eine weitere Ausbreitung seiner Macht andeutet. – Ich beziehe mich bei meiner Analyse in diesem Beitrag generell auf die Neu-Verfilmung aus dem Jahr 2006 (Regie: John Moore, Drehbuch: David Seltzer).

Wenn diese Kinder überhaupt etwas aktiv tun, so zeitigen diese Handlungen zum Teil verheerende Folgen für ihre Umwelt, die (absichtlich oder unabsichtlich verursacht – das bleibt unklar) durch die Kinder Gewalt erdulden müssen. Insbesondere die Mütter und andere Familienmitglieder der Kinder erleiden durch sie körperlichen Schaden; die Familien zerbrechen. Nur eine Figur scheint aus diesem Vernichtungsfeldzug gestärkt hervorzugehen: das unangenehme Kind. Es ist in allen untersuchten Texten und Filmen ein Überleber-Typus, der sich durch starken Vitalismus (etwa Leitmotive des unmäßigen Essens und der dominanten Körperlichkeit, generell der großen Kraft) auszeichnet; die unangenehmen Kinder haben zum Teil eine geradezu übernatürliche Gesundheit (so überlebt Kleists Nicolo die Pest-Epidemie und Damien ist in *The Omen* niemals krank). Diese Überlebensstrategie bei gleichzeitiger lebensbedrohlicher Schwächung des Umfeldes wird in den Texten mit den Motiven Befall, Parasit, Vampirismus etc. verbunden. Die Kinder entziehen ihren Müttern und anderen Bezugspersonen Lebensenergie und werden dadurch selbst immer kraftvoller.

Die Reaktionen, die das Aussehen und Verhalten der Kinder bei den anderen Figuren hervorruft, sind extrem und brechen ein Tabu: Statt (wie es in allen Kulturen durch Normen und Tabus unterstützt wird) diese Kinder zu lieben, zu beschützen und in die soziale Gemeinschaft zu integrieren, lehnen ihre Familie sie ab, grenzen sie emotional wie räumlich aus und behandeln sie mit Gefühlskälte. Mehr noch: Die Familienmitglieder empfinden den Kindern gegenüber Ekel, Angst und Hass. Diese Emotionen münden häufig in eine Beschimpfungsrhetorik, wird das Kind doch von seinem Umfeld mit diskriminierenden Schimpfnamen bedacht.

Diese negativen Emotionen werden in den Texten und Filmen noch radikalisiert, indem sie auf die engsten Bezugspersonen eines Kindes (Mutter, Vater, Geschwister) und die intimsten Situationen innerhalb der bürgerlichen Kleinfamilie übertragen werden: das abendliche Zu-Bett-Bringen des Kindes, das gemeinsame Essen der Familie, Familienfeiern, generell das Zusammenleben im Eltern-Haus etc. Diese konkreten Situationen werden unisono in fast allen Texten gezeigt, häufig findet sich darunter insbesondere der Zeitpunkt unmittelbar nach der Geburt, der erste Blickkontakt von Mutter und Säugling. Im Falle der unangenehmen Kinder führt dieser aber nicht zu einem Moment großer Innigkeit, sondern hier begründet sich, im Gegenteil, der agonale, gefühlskalte Kontakt von Mutter und Kind, der für die weitere Handlung prägend sein wird.

Wichtig für die Bewertung der Geschehnisse durch den Leser ist dabei aber, dass dieser, wie gesagt, kaum Selbstaussagen oder Innensichten

des Kindes erhält.¹⁰ Vielmehr machen nur andere Figuren Aussagen über das Kind; diese sind daher stark perspektivisch geprägt. Die Texte weisen die Perspektivgebundenheit von Urteilen über das Kind dezidiert aus, was die Erzählhaltung unzuverlässig macht, den Leser zunehmend verstört und generell jedes Urteil über einen Menschen ethisch in Frage stellt. Nach der Lektüre der Texte weiß der Leser nicht, ob die Aussagen der anderen über das Kind zutreffend sind oder nicht. Das Kind bleibt ein blinder Fleck, eine weiße Oberfläche, die von den Zuschreibungen Dritter gefüllt wird. Auch muss der Leser selbst entscheiden, ob das Kind (als weiteres Kennzeichen seiner rätselhaften Inkommensurabilität) überhaupt keinen eigenen Ich-Kern hat oder ob dem Kind ein solcher durch brutalste Erziehung und Verbildung durch das gesellschaftliche Umfeld ausgetrieben wurde. Beiden Interpretationsweisen geben die Texte Raum.

Nachdem die unterschiedlichen Kind-Figuren der Texte und Filme, notwendigerweise vergrößernd, zu einem gemeinsamen Typus gebündelt wurden, sollen nun knappe Einzelanalysen diesen Typus in seinen unterschiedlichen Variationen aufzeigen.

Analyse (1): Doris Lessings *The Fifth Child*

Doris Lessings Roman *The Fifth Child* (1988, fortgesetzt in *Ben in the World*, 2000) zeigt mit Ben, der als fünftes Kind in die Familie von Harriet und David kommt und diese indirekt zerstört, geradezu einen Prototyp des unangenehmen Kindes. Schon die Schwangerschaft und Geburt des fünften Kindes sind für Harriet anders als die vier zuvor: Ben wurde ungeplant gezeugt und zeigt bereits im Mutterleib einen ungewöhnlich kraftvollen Lebens- und Freiheitsdrang, ja er scheint in Harriets Wahrnehmung wie ein Vampir oder „leech“ („Blutegel“)¹¹ ihre Lebenskraft auszusaugen. Auch nach der Geburt hat er Heißhunger und nimmt große Men-

¹⁰ Eine Ausnahme wäre hier übrigens Thomas Bernhards autobiographische ‚Erzählung‘ *Ein Kind*, die die Innensicht eines unangenehmen Kindes in Ich-Perspektive referiert. Der Ich-Erzähler hat die von außen (v. a. von der Mutter) an ihn herangetragene Rolle des unangenehmen Kindes internalisiert und begegnet sich selbst, „dem *schrecklichen, fürchterlichen* Kind“, dem „*scheußlichste[n] aller Kinder!*“ (Thomas Bernhard: *Ein Kind*. 3. Aufl. Salzburg / Wien 2007, S. 11 f.) mit Hass: „Ich war grausam, ich war niederträchtig, ich war hinterhältig [...]. Der Gedanke an mich erfüllte mich mit Abscheu. [...] Wie verkommen ich bin. Ekelhaft. [...] Die ganze menschliche Gesellschaft stand mir als einzigem, der nicht zu ihr gehörte, gegenüber. Ich war ihr Feind“ (ebd., S. 12 f.).

¹¹ Doris Lessing: *The Fifth Child*. London 1988, S. 51. Vgl. die deutsche Übersetzung: Doris Lessing: *Das fünfte Kind*. Roman. Aus dem Englischen von Eva Schönfeld. 4. Auflage. München 1997, S. 85.

gen Nahrung zu sich. – Sein Aussehen entspricht nicht dem Kindchenschema und regt die Mutter nicht zur emotionalen Verbindung mit dem Neugeborenen an:

Eleven pounds of him. The others had not been more than seven pounds. He was muscular, yellowish, long. [...] He was not a pretty baby. He did not look like a baby at all. He had a heavy-shouldered hunched look, as if he were crouching there as he lay. His forehead sloped from his eyebrows to his crown. His hair grew in an unusual pattern from the double crown where started a wedge or triangle that came low on the forehead, the hair lying forward in a thick yellowish stubble, while the side and back hair grew downwards. His hands were thick and heavy, with pads of muscle in the palms. He opened his eyes and looked straight up into his mother's face. They were focussed greeny-yellow eyes, like lumps of soapstone. She had been waiting to exchange looks with the creature who, she had been sure, had been trying to hurt her, but there was no recognition there. And her heart contracted with pity for him: poor little beast, his mother disliking him so much... But she heard herself say nervously, though she tried to laugh, „He's like a troll, or a goblin or something.“ And she cuddled him, to make up. But he was stiff and heavy.¹²

Schon diese Schilderung zeigt die große Dominanz des Körpers sowie das leicht andersartige Aussehen Bens; auffällig sind auch die Vergleiche mit einem Tier oder Fabelwesen, die die Mutter vornimmt. Überhaupt deuten sich hier bereits die Ablehnung, die Ben durch seine Mutter erfahren wird, und der agonale Kontakt von Mutter und Kind an. Die Mutter begegnet ihrem fünften Kind mit Abscheu und Abwertung, zugleich empfindet sie

¹² Lessing, engl., S. 48 f. Lessing, dt., S. 81 f.: „Ein[] Elfpfünder! Keines der anderen Kinder hatte mehr als sieben Pfund gewogen. Der Neugeborene war muskulös, gelblich, mit langem Rumpf. [...] Er war kein schönes Baby. Genauer gesagt, er sah überhaupt nicht wie ein Baby aus. Der Kopf saß zu tief zwischen den massigen Schultern, so daß er sogar im Liegen geduckt aussah. Die niedrige Stirn trat von den Brauen bis zur Scheitelhöhe deutlich zurück. Das dicke, semmelblonde Stoppelhaar wuchs ihm ungewöhnlich spitz bis in die Stirn, und auch an den Seiten und am Hinterkopf reichte es tief hinunter. Seine Hände waren plump und kurzfingerig, mit ausgeprägten Muskelballen an den Innenflächen. Seine Augen waren gleich offen, und er sah seiner Mutter gerade ins Gesicht. Es waren zielgerichtete grünlich-gelbe Augen, wie zwei Kugeln aus Seifenstein. Harriet hatte darauf gewartet, einen ersten sprechenden Blick mit dem Geschöpf zu tauschen, das ihr, dessen war sie sicher, mit Absicht weh getan hatte, aber sie fand kein Zeichen des Erkennens. Und ihr Herz zog sich vor Mitleid zusammen: Armer kleiner Sünder, den seine eigene Mutter derart verabscheute. Zugleich hörte sie sich selbst mit nervösem Lachen sagen: ‚Er sieht aus wie ein Troll oder ein Kobold oder so was‘, und sie hätschelte ihn, um ihre Worte abzuschwächen. Aber er machte sich steif und schwer, wenigstens schien es ihr so.“

darüber ein Schuldgefühl, da sie nicht der kulturell-biologisch vorgegeben ‚Pflicht‘ der Mutterliebe nachkommt. Überdies ergibt sich schon in dieser Passage eine Spannung zwischen der Erzählerbeschreibung und der Perspektive der Mutter, ist Bens Aussehen doch ungewöhnlich, aber auch nicht derart abstoßend, dass die negative Haltung der Mutter gerechtfertigt wäre. Der Leser ist, auch wenn er Ben nicht gerade anziehend findet, über Harriets starke Reaktion in dieser Szene sicherlich irritiert.

Auch zeigt Ben viele andere Motive, die mit dem Typus des unangenehmen Kindes verbunden werden: Er ist von Anfang an von existentieller Fremdheit geprägt, ein „alien“, „of a different substance“.¹³ Fremd ist er auch, weil er mit tierischen, präzivilisatorischen, phantastischen Motiven verbunden wird: Tier, Dämon, Teufel, Bastard und immer wieder das „monster“.¹⁴ Er spricht kaum und wenn er als Kind Laute von sich gibt, wirken diese wie „a roar or a bellow“.¹⁵ Auch später erschöpft sich seine verbale Kommunikation in lakonischen Aussagesätzen, insbesondere Handlungsanweisungen. Die anderen Familienmitglieder weichen vor seinem scheinbar gefühlskalten, wissenden Blick zurück („he would [...] give her [Harriet] a long stare, alien, chilling“).¹⁶ Seinem Aussehen, das nicht dem Ideal eines hübschen Kindes entspricht, wird auch das Motiv des Zu-alt-Seins beigegeben. Ben wirkt wie ein kleiner Erwachsener, nicht wie ein Kind:

He stood with his shoulders hunched forward and his knees bent, as if about to spring off somewhere. He was a squat, burly little figure, with a big head, the yellow stubble of his coarse hair growing from the double crown of his head into the point low of his heavy narrow forehead. He had a flattish flaring nose that turned up. His mouth was fleshy and curly. His eyes were like lumps of dull stone. For the first time Harriet thought, But he doesn't look like a six-year-old, but much older. You could almost take him for a little man, not a child at all.¹⁷

¹³ Lessing, engl., S. 50. Lessing, dt., S. 84: ein „Fremdling“, „aus fremdem Stoff gemacht“.

¹⁴ Lessing, engl., S. 47. Lessing, dt., S. 79. Herv. i. O.

¹⁵ Lessing, engl., S. 51. Lessing, dt., S. 86: ein „Mittelding zwischen Röhren und Bellen“.

¹⁶ Lessing, engl., S. 63. Lessing, dt., S. 105: Er „musterte sie [seine Mutter] mit einem langen, fremden, eisigen Blick“.

¹⁷ Lessing, engl., S. 104 f. Lessing, dt., S. 173: „Seine Schultern waren leicht vorgestreckt, die Knie etwas gebeugt, so als ducke er sich zum Sprung oder zur Flucht. Er war klein, aber breit und untersetzt, das fahlgelbe struppige Haar wuchs ihm immer noch spitz in die niedrige Stirn mit den starken, wülistigen Brauen. Seine platte Nase mit den flatternden Nüstern war vorn etwas aufgebogen. Sein Mund

So inkommensurabel Bens Erscheinung ist, so unentscheidbar ist für den Leser auch die Frage, welchen authentischen Ich-Kern diese Figur hat und ob überhaupt ein solcher existiert. Ben zeigt nämlich kein charakteristisches, einmaliges Verhalten, vielmehr bleibt er sehr passiv und bemüht sich um die perfekte Mimikry: Er imitiert¹⁸ das Verhalten der anderen Familienmitglieder, um sich ihnen anzupassen und so dazugehören zu dürfen – vergeblich. Alle Familienmitglieder begegnen ihm mit Ablehnung, ja haben gar Angst vor ihm, was zu provozierenden Grausamkeiten führt: Sie sperren (in deutlichem intertextuellem Rückgriff auf Kafkas *Verwandlung*) das Kind ein, versuchen es mit Beruhigungsmitteln zu vergiften, beschimpfen es und wünschen ihm den Tod. Die Beziehung zwischen Mutter und Kind ist „a struggle to survive“, wobei Ben für seine Mutter „the enemy“ bleibt.¹⁹

Diese Ablehnung ist umso erstaunlicher, als Ben – ganz objektiv betrachtet – lange Zeit nichts Böses tut. Auch die rasch zu Rate gezogenen Ärzte belegen: Ben ist „physically normal“, „within the range of normality“.²⁰ Mit zunehmendem Alter kommt es bei Ben zwar angeblich zu Gewaltausbrüchen, diese bleiben aber stets ohne verbürgten Beleg: Seine engsten Bezugspersonen (Familie, Freunde) verdächtigen ihn sofort, einen Hund und eine Katze erwürgt, einer Mitschülerin den Arm gebrochen und Diebstähle sowie Vergewaltigungen verübt zu haben, freilich kann der Leser nicht sicher sein, dass das den Tatsachen entspricht. Vielmehr wachsen die Zweifel: Ist Ben so böse, wie seine Familie annimmt, oder liegt das Böse nicht eher in deren Verleumdungen?

Hier deuten sich drei Interpretationsmöglichkeiten für das Motiv des unangenehmen Kindes in Lessings Roman *The Fifth Child* an: (1) Ben wirkt als Katalysator und „scapegoat“ („Sündenbock“)²¹ bei dem Zerfall eines (auch ohne Ben längst maroden!) Systems, seiner Familie, mit und wird von den anderen Figuren als das personifizierte Böse etikettiert, um die eigene ‚Schuld‘ am Auseinanderbrechen der Familie zu vertuschen. (2) Der Roman zeigt kritisch die Unmöglichkeit auf, zum authentischen Kern eines Menschen oder Objekts vorzustoßen, da der Weg dorthin durch allerlei Projektionen und Zuschreibungen verstellt ist. Mehr noch:

war dick und formlos, die Augen glichen grünlichstumpfen Steinen. Harriet dachte zum ersten Mal: Er sieht viel älter aus als ein Sechsjähriger, viel älter. Man könnte ihn fast für einen zwergwüchsigen Mann halten, keinesfalls für ein Kind.“

¹⁸ Lessing, engl., S. 68 f. Lessing, dt., S. 114.

¹⁹ Lessing, engl., S. 42, 40. Lessing, dt., S. 71 („ein[] Kampf auf Tod und Leben“), 68 („der Feind“).

²⁰ Lessing, engl., S. 63, 104. Lessing, dt., S. 106, 172: „Körperlich [...] ganz normal“, „[s]ein Verhalten liegt im Bereich des Normalen.“

²¹ Lessing, engl., S. 117. Lessing, dt., S. 195.

Ein solcher Ich-Kern ist stets Produkt sozialer Prägungen. (3) Diese allgemeine Analyse und Kritik wird in Bezug auf eine Sozialdiagnose der gegenwärtigen englischen Mittelschicht konkretisiert, wirkt doch Bens Familie wie deren paradigmatisches Konzentrat. So sagt einmal eine Bekannte zu Harriet und David: „Sometimes when I’m with you, I understand everything about this country“.²²

Analyse (2): Marie Luise Kaschnitz’ *Das dicke Kind* und Sibylle Bergs *Vielen Dank für das Leben*

Das namenlose Mädchen in Marie Luise Kaschnitz’ phantastischer Kurzgeschichte *Das dicke Kind* (1952) und Toto in Sibylle Bergs *Vielen Dank für das Leben* (2012) könnten beinahe Geschwister von Lessings Figur Ben sein. Bei Kaschnitz bekommt eine erwachsene Ich-Erzählerin überraschend Besuch von einem etwa 12-jährigen Mädchen, das ihr „bekannt, aber doch nicht richtig bekannt“²³ vorkommt. Obwohl die Erzählerin durchaus ein herzliches Verhältnis zu anderen Kindern aus der Nachbarschaft pflegt, empfindet sie der kleinen Besucherin gegenüber sofort „Ärger und Abneigung“, mehr noch: „Ja gewiß, ich habe dieses Kind von Anfang an gehaßt. Alles an ihm hat mich abgestoßen, seine trägen Glieder, sein hübsches, fettes Gesicht, seine Art zu sprechen, die zugleich schläfrig und anmaßend war. [...] [U]nd es wuchs etwas in mir auf, ein Grauen, das mit der Erscheinung des Kindes in gar keinem Verhältnis stand.“²⁴ Diese Abneigung steigert sich zu dem Wunsch, das Mädchen zu vernichten, zu demütigen und zu vertreiben. Dabei tut das Mädchen nichts Schlimmes, das diese extreme Reaktion provozieren würde, vielmehr scheint es von frühester Kindheit daran gewöhnt zu sein, immer schmerzvoll von allen abgelehnt und ausgeschlossen zu werden. Wie Ben verfügt das Mädchen über einen stämmigen, beschwerlichen Körperbau, isst viel und wird denunziatorisch mit Tiervergleichen belegt: „wie es dasaß in seinem haarigen Lodenmantel, glich es einer fetten Raupe“, „ein lästiges Tier“, „eine seltsame Kröte“.²⁵ Am Ende der Erzählung deutet sich jedoch ein Grund für die spontane Ablehnung des Kindes durch die Ich-Erzählerin an: In phantastischem Kreisschluss von Vergangenheit und Gegenwart scheint die

²² Lessing, engl., S. 74. Lessing, dt., S. 123: „Manchmal, wenn ich mit euch zusammen bin, verstehe ich dieses Land voll und ganz“.

²³ Marie Luise Kaschnitz: *Das dicke Kind*. In: Marie Luise Kaschnitz: *Die Erzählungen*. Frankfurt a. M. 1983 (= *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Hg. von Christian Büttrich und Norbert Miller, Bd. 4), S. 58-66. Hier S. 58.

²⁴ Ebd., S. 59 f.

²⁵ Ebd., S. 60, 61, 63.

Erzählerin in dem dicken Mädchen ihrem früheren Ich und der eigenen leidvollen Ausgrenzungserfahrung zu begegnen – einem kindlichen Ich, das sich trotz aller Tötungswünsche der Erwachsenen nicht verdrängen lässt. Die Selbstbegegnung und Selbsterkenntnis führt in diesem Fall zu aggressiver Ablehnung der Seiten des Ichs, die nicht zu dem erwachsenen Selbstbild passen mögen.

Auch Toto, der Protagonist in Sibylle Bergs Roman *Vielen Dank für das Leben*, evoziert ähnlich extreme Reaktionen in seinem Umfeld. Das beginnt, wie bei Lessings Ben, schon bei der Geburt: Das Neugeborene verursacht „eine dermaßen befremdliche Atmosphäre im Kreißsaal“, was an seinem wissenden, alten Blick („Seltsam allein der Blick des Kindes, fast erwachsen und müde“)²⁶ und einer körperlichen Besonderheit liegt: Toto ist intersexuell und durch diese Androgynität inkommensurabel für seine Umwelt, die ihn nicht in das kulturell bestimmte, binäre Geschlechtsmodell integrieren kann. Ab dem Moment seiner Geburt wird Toto von den anderen Figuren, selbst von seiner Mutter, abgelehnt und diskriminiert: „Toto, der hatte etwas Besonderes an sich gehabt, das die Menschen [...] reizte, es zu zerstören.“²⁷ Neben Hass sind es vor allem die Emotionen Ekel und Angst, die er erzeugt. Totos Körper ist groß und massig, seine Haut weiß – die anderen beschimpfen ihn daher als „Fleischberg“, „fetter Riese“ oder „Parasit“,²⁸ der immer kräftiger werde, weil er seiner Umgebung die Lebensenergie raube. Auch mit Tiervergleichen wird Toto belegt.

Betrachtet man die Wirkung auf den Leser, so deckt sich diese mit der von Lessings Ben und Kaschnitz' Mädchen: Einerseits werden durch die negativen Darstellungen von Totos schwitzendem Körper mit all seinen abstoßend beschriebenen Körperflüssigkeiten Ekelsignale erzeugt, andererseits empfindet der Leser mehr und mehr Empathie für Toto (und auch den unangenehmen Kindern bei Kaschnitz und Lessing) und unterzieht Totos Umfeld einer Kritik. Das unangenehme Kind wird hier zum Kristallisationspunkt für die Analyse und Kritik von kulturellen Ordnungssystemen in zeitgenössischen westlichen Industrienationen. Sibylle Bergs Roman knüpft daran einen besonderen gesellschaftsdiagnostischen, politischen Aspekt: Der Roman verfolgt Totos Lebensweg von der Geburt in der DDR, über die Flucht in die BRD und die dort erlebte deutsch-deutsche Wiedervereinigung bis in eine mögliche deutsche Zukunft hinein, in der Toto im Jahr 2030 stirbt. All diese wechselnden Epo-

²⁶ Sibylle Berg: *Vielen Dank für das Leben*. Roman. München 2012, S. 13. „Das Baby [wirkt] wie ein geschrumpfter Erwachsener“ (ebd., S. 16).

²⁷ Ebd., S. 74.

²⁸ Ebd., S. 62, 69, 23.

chen deutscher Nachkriegsgeschichte erfahren im Umgang mit einem Wesen wie Toto (dem unangenehmen Kind und später dem ebenso unangenehmen Erwachsenen) eine Art Nagelprobe; wie ein Lackmus-Papier macht Toto den Zustand der geschilderten Gesellschaften sichtbar.

Ästhetische Funktion des unangenehmen Kindes. Erklärung eines Typus

Was sich in Bezug auf die drei untersuchten Erzählungen andeutete, lässt sich noch allgemeiner fassen. Wie wird der Typus des unangenehmen Kindes in vielen Texten und Filmen funktionalisiert? Zunächst einmal wäre in diesem Zusammenhang wirkungsästhetisch zwischen zwei Typen von Texten zu unterscheiden: Zum einen Texte, in denen das unangenehme Kind narrativ so gestaltet wird, dass es auch auf den Leser restlos unangenehm wirkt und kein konstruktives, utopisches Potenzial erkennen lässt. Zum anderen Texte, die zwar gängige topische Kindheitsdarstellungen mit der Verwendung des Typus ‚Unangenehmes Kind‘ aufbrechen, aber trotzdem mit diesen Figuren nach wie vor (trotz oder wegen ihrer ‚Unangenehmheit‘, das heißt: ihres Unterlaufens von kulturellen Codierungen) ein konstruktives, utopisches Potenzial verbinden. Hier wird im Leser eine Wirkungsambivalenz oder -verschiebung erzielt: Zwar lösen bestimmte Beschreibungen (beispielsweise die ausufernde Körperlichkeit des Kindes oder die eingesetzten Tiervergleiche) im Leser Irritation, Ablehnung, vielleicht sogar Ekel aus, aber zunehmend erkennt er auch die Fragwürdigkeit solcher Zuschreibungen und beginnt ein gewisses Maß an Empathie für das Kind zu empfinden. Zum zweiten Typus gehören eindeutig die hier untersuchten Erzählungen von Doris Lessing, Marie Luise Kaschnitz und Sibylle Berg.

Der erste Texttypus ist der seltenere. Ihm sind vor allem die eingangs erwähnte Sonderform des unangenehmen Kindes, das böse Kind, und damit klassische Film- und Text-Beispiele aus dem Horror-Genre zuzuordnen.²⁹ Filme wie *The Omen*, *Orphan*, *Rosemary's Baby* oder Romane wie *Firestarter* und *Carrie* von Stephen King. In diesen Werken inkarniert das Kind bzw. der / die Jugendliche wenigstens partiell Elemente des Bösen, was die verstörende Wirkung auf den Rezipienten verstärkt, weil so, wie dargelegt, mit traditionsreichen Mustern des guten, schützens- und lie-

²⁹ Das wahrscheinlich erste böse Kind der Filmgeschichte dürfte das achtjährige Mädchen Rhoda in *The Bad Seed*, 1956, sein. Vgl. zu diesem Komplex: Nina Schimmel: *The Bad Seed* oder: Kinder des Grauens. In: Corina Erk und Christoph Naumann (Hg.): *Gegenbilder – literarisch / filmisch / fotografisch*. Bamberg 2013 (= *Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien*, Bd. 8), S. 185-198. Christoph Dompke: *Unschuld und Unheil. Das verdorbene Kind im Film*. Hamburg 1999.

benswerten Kindes gebrochen wird. Diese Filme und Erzählungen bewegen sich dezidiert in der Grauzone am Rande des Tabubruchs, was die Rezeption (Irritation, Angst, aber auch Unterhaltung) unterstreicht: So steht der Zuschauer am Ende von John Moores Film *The Omen* (2006) emotional auf Seiten eines Vaters, der gerade dabei ist, seinen kleinen Sohn (Damien) bestialisch und brutal mit Messerstichen ermorden zu wollen. Das stellt eine starke Verletzung kultureller Tabus dar! Der Zuschauer kann sich selbst auch nicht damit entschuldigen, dass Damien ja eigentlich ein Sohn des Teufels ist und daher zerstört werden muss, denn der Film lässt letztlich offen, ob diese Erklärungsmöglichkeit intradiegetisch zutreffend oder vielmehr eine absurde Weltverschwörung religiöser Fanatiker ist. Damien wird nicht sicher als satanische Inkarnation des Bösen überführt und daher ist das Ende (die vom Zuschauer gebilligte Tötungsabsicht des Vaters) ein ethisch nicht unproblematischer Bruch des Tabus, das den Schutz von Kindern vor Gewalt kulturell festschreibt. Das verursacht natürlich den spezifischen ‚Nervenkitzel‘ dieser Unterhaltungsfilme und -romane, aber auch komplexere Texte jenseits des Entertainment-Sektors gehen in Bezug auf den Figurentypus des unangenehmen Kindes stets mit dieser Tabuverletzung um: Selbst wenn der Leser kritisch über beispielsweise die diskriminierende Ausgrenzung solcher Kinder reflektiert und Empathie für die Figuren empfindet, bleibt auch in ihm ein latent ‚unpassendes‘, da kulturell nicht sanktioniertes Gefühl. Ganz mögen wird er diese Figuren nie... Und damit bewegt er sich an der Grenze zum Tabu des Liebesgebotes und Hassverbotes, des Schutzgebotes und Gewaltverbotes gegenüber Kindern. Die Texte implantieren damit stets im Leser ein Gefühl der Verstörung, ein Moment der abgründigen Selbsterkenntnis: ‚Also auch ich...?‘.

Eine ähnliche, wenngleich abgemilderte Tabuverletzung begeht die Schimpfrede über Kinder, bei der der Typus des unangenehmen Kindes zum Teil einer allgemein misanthropischen Sprecherperspektive wird. Äußert der Erzähler seinen generellen Welt- und Menschenhass, so wird dessen Wirkung gesteigert, wenn er darin sogar Kinder einbezieht. Auch wird dadurch (über die topische Assoziation von Kindern mit Zukunft) jede Hoffnung auf eine künftige Verbesserung des kritisierten Ist-Zustands negiert. Sind dem Sprecher nicht nur die beobachteten Eltern, sondern auch deren Kinder unangenehm, so muss er pessimistisch von dieser nächsten Generation erwarten, dass sie die Fehler ihrer Eltern (eventuell sogar in gesteigerter Form) wiederholen wird. Damit geht häufig eine Kritik an dem nach wie vor gängigen Lebensmodell der bürgerlichen Kleinfamilie einher – ob mit oder ohne impliziten Entwurf eines alternativen Lebensmodells, das differiert von Text zu Text.

Ein Beispiel dieser Funktionalisierung des Figurentypus ‚Unangenehmes Kind‘ stellen manche Passagen in Thomas Bernhards *Alte Meister*

dar. Reglers denunziatorische Suada über die unangenehmen Kinder der Familie Irrsigler (und auch deren unangenehme Mutter) ist eine (rhetorisch gesteigerte) Äußerung seiner misanthropischen Grundeinstellung. Auch kritisiert er dadurch das Lebensmodell ‚Bürgerliche Kleinfamilie‘ und evoziert implizit eine alternative, für ihn positivere Beziehungsform, die in einem punktuellen, intellektuellen Kontakt zweier Männer (das so genannte „Astoriaessen“, d. i. ein gemeinsamer Imbiss mit Irrsigler, ohne dessen Frau und Kinder, im Hotelrestaurant Astoria „wenigstens dreimal im Jahr“) besteht:

Mit Irrsigler im Astoria an meinem Ecktisch mit dem Blick auf die leere Maysedergasse, das geht, aber mit der Irrsiglerfamilie in den Prater, das geht nicht. Jedesmal erfinde ich eine andere Ausrede, um nicht mit der Irrsiglerfamilie in den Prater zu müssen. Ein Praterbesuch mit der Irrsiglerfamilie erscheint mir wie ein Höllenbesuch. Ich vertrage auch die Stimme der Frau Irrsigler nicht, sagte Reger, ich halte diese Stimme nicht aus. Auch die Irrsiglerkinder haben ja fürchterliche Stimmen im Grunde, wehe, wenn diese Stimmen erwachsen werden, sagte er. So ein ruhiger angenehmer Mensch wie Irrsigler und eine so laute Frau wie die Irrsigler und so laute Kinder wie die Irrsiglerkinder. [...] Stellen Sie sich vor, ich wandere mit der Irrsiglerfamilie durch die Umgebung, möglicherweise fangen die Irrsiglerkinder auch noch zu singen an. Das hielte ich nicht aus, daß die Irrsiglerkinder von mir verlangen, daß ich mit ihnen durch die Umgebungswälder ziehe, vorne die Irrsigler und hinten der Irrsigler und mit mir, womöglich händehaltend, die Irrsiglerkinder. Und die Irrsiglerfamilie verlangt dann möglicherweise auch noch von mir, daß ich mitsinge. [...] *Der Begriff der dummen Brut* fällt mir dabei immer ein, sagte Reger, das ist das Unerfreuliche an der Irrsiglerfamilie.³⁰

Das unangenehme Kind ist hier die schlüssige genealogische Konsequenz seiner unangenehmen Eltern. Mit dieser These wird in vielen Texten, die diesen Figurentypus aufgreifen, beißende Sozialkritik verbunden. Neben Lessings Roman *The Fifth Child*, der anhand der Familie von Harriet und David eine Sozial-Diagnose über den bürgerlichen Mittelstand Englands und seiner Grenzbereiche nach oben und unten, auch dessen Bildungselite (verkörpert in den jeweiligen Großeltern von Ben) versucht, wäre hier Werner Schwabs „Radikalkomödie“ *Volksvernichtung oder Meine Leber ist sinnlos* anzuführen, die dasselbe für die österreichische Gesellschaft unter-

³⁰ Thomas Bernhard: *Alte Meister. Komödie*. Frankfurt a. M. 1988, S. 229 f., 235. Diesen Hinweis verdanke ich Dr. Harry Fröhlich.

nimmt.³¹ Dort wohnen in einem Mietshaus die Proletarierin Frau Wurm (mit ihrem Sohn Hermann), die kleinbürgerliche Familie Kovacic (mit den pubertierenden Mädchen Desiree und Bianca) sowie die großbürgerliche Frau Grollfeuer zusammen. Anhand der unterschiedlichen Familien, insbesondere auch der unangenehmen Jugendlichen Hermann, Desiree und Bianca, wird der österreichischen Gegenwartsgesellschaft der Spiegel vorgehalten – wobei hier interessanterweise zwei Typen von unangenehmen Jugendlichen auftreten: Während Desiree und Bianca so rein gar nichts Liebenswertes haben und als Produkt unerträglicher Eltern auf den Leser abstoßend wirken (er bringt höchstens für sie als Opfer der latenten sexuellen Übergriffe ihres Vaters Empathie auf), verkörpert Hermann Wurm trotz seiner zahlreichen unangenehmen Eigenschaften Reste eines utopischen Potenzials. Er ist Künstler (und dieses Motiv wird übrigens in manchen Texten in positiver Weise mit dem Typus des unangenehmen Kindes verbunden: auch Sibylle Bergs Toto beispielsweise ist ein musikalisches Ausnahmetalent). In solchen Figuren sind daher Reste des Topos vom Kind als Erlöser oder als Manifestation eines Ideals erhalten.

In Bezug auf den desolaten Ist-Zustand, von dem die Texte in sozialkritischer Diagnose ausgehen, wirkt das unangenehme Kind wie ein Katalysator, der beim Zerfall eines ohnehin porösen Systems als steigernde Komponente mitwirkt. Wichtig dabei ist aber, dass nicht das Kind den Keim der Zerstörung von außen in ein an sich gesundes System einbringt, sondern dass das System (zumeist: die Familie als Stellvertreter einer Gesellschaft) selbst bereits die Anlage zum Untergang in sich trägt. Ein Beispiel hierfür wäre erneut Ben in Lessings *The Fifth Child*, aber auch Nicolo in Kleists *Der Findling*.

Dieser Typus wird aber nicht ausschließlich sozialkritisch funktionalisiert, er hat auch psychologisch-anthropologische Implikationen. In *The Fifth Child* deutet sich das bereits an, wenn David seiner Frau Harriet ein Märchen von einem unangenehmen Kind erzählt, das diese sofort auf sich selbst bezieht („You are talking about me“). Das Mädchen des Märchens (= Harriet?) blickt auf eine spiegelnde Teichoberfläche und sieht sich darin selbst, freilich zum unangenehmen Kind verwandelt: „This strange girl was smiling, but it was a nasty smile, not friendly“, das Mädchen im Spiegel hat „such frightening eyes“.³² Dasselbe Motiv – die Begegnung mit dem unangenehmen Kind als psychologisch grundierte Selbst-Begegnung

³¹ Werner Schwab: Volksvernichtung oder Meine Leber ist sinnlos. Eine Radikalkomödie. In: Werner Schwab: Fäkalien Dramen. 2. Auflage. Graz / Wien 1993. S. 121-177.

³² Lessing, engl., S. 45. Lessing, dt., S. 75 f.: „Du sprichst ja von mir – [...] Das fremde Mädchen [= das eigene Spiegelbild] lächelte, aber es war ein böses, gar nicht freundliches Lächeln“, das Mädchen hat „so unheimliche Augen“.

– findet sich in Marie Luise Kaschnitz’ Erzählung, in der das Mädchen der Ich-Erzählerin nur deswegen unangenehm wird, weil es ihr wie ein Spiegel die eigene vergangene Existenz vor Augen führt. Das ist umso unerträglicher, als der gegenwärtige Identitätsentwurf der Ich-Erzählerin dieses schwache und ausgegrenzte Ich der Vergangenheit nicht mehr wahrhaben möchte. Das unangenehme Kind hat daher eine erkenntnistheoretisch wie psychologisch aufgeladene Spiegelfunktion und / oder zeigt das Eigene im Anderen resp. das Andere im Eigenen, das man so gerne negieren möchte. Auch deutet sich in vielen Texten (beispielsweise Clemens J. Setz’ *Indigo*)³³ im unangenehmen Kind die prinzipielle Unmöglichkeit zwischenmenschlicher Nähe oder eines gelingenden interpersonellen Verständnisses an.

Der Typus des unangenehmen Kindes, wie er in der Literatur und im Film verhältnismäßig häufig auftritt, kann daher vielfältig funktionalisiert sein: als Mittel zur Wirkungssteigerung im Rezipienten, zur Verschärfung einer sozialkritischen Gegenwartsdiagnose oder misanthropischen Sprechhaltung, zur pessimistischen Revision der Idee von Entwicklung und Vervollkommnung oder, im Gegenteil, zur Evozierung alternativ-utopischer Handlungsmuster, des Weiteren zur psychologisch-anthropologischen Selbst-Reflexion, um nur einige Möglichkeiten zu nennen. Eines hingegen lässt sich definitiv nicht mit diesem Figurentypus verbinden: Gleichgültigkeit des Lesers. Denn das unangenehme Kind provoziert zwangsläufig eine Reaktion des Rezipienten: von Ablehnung und Ekel, inklusive einer leichten Irritation ob dieser Tabuverletzung eines so negativen Gefühls gegenüber einem Kind, bis hin zu Empathie (wider Willen). Trotz aller Anteilnahme ist und bleibt das unangenehme Kind für den Leser unangenehm, und gerade darin liegt ein Großteil seiner ästhetischen wie rezeptionsästhetischen Wirkkraft begründet.

³³ Clemens J. Setz: *Indigo*. Roman. Berlin 2012.