



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Der Rückzug ins Private in den
Kurzgeschichten Judith Hermanns“

Verfasserin

Sara Schausberger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt: Deutsche Philologie

Betreuerin: Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke

Danksagung

Ohne die Unterstützung zahlreicher Menschen hätte diese Arbeit nicht fertig gestellt werden können. Mein Dank gilt insbesondere:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke für die engagierte Betreuung.
Meinen Eltern Monica Almqvist und Klaus Schausberger für alles.
Den Familien Almqvist, Möller und Schausberger.
Meinem Bruder Thomas Steinschauer.
Meinen Korrekturleserinnen Hannah Mayr und Flora Schausberger.
Anna Ellmer fürs ganz genau lesen.
Lena Strouhal und Mona El Khalaf für die zahlreichen Gespräche.
Und Greta Egle für die letzten Monate.

1	Einleitung	1
1.1	Forschungsinteresse und Fragestellung der Arbeit	1
1.2	Aufbau der Arbeit	5
2	Das Private in der deutschsprachigen Kurzgeschichte und in der angloamerikanischen Short Story	7
2.1	Die Geschichte der deutschsprachigen Kurzgeschichte	7
2.2	Das Private in der Kurzgeschichte und in der Short Story	11
3	Der Kontext von Judith Hermanns Schreiben	19
4	Das Prinzip der Auslassung	25
4.1	Die Auslassung von Politik - Eine Literatur ohne politisches Interesse	29
4.2	Die Auslassung von Geschichte - Keine Kriegsgeschichte, keine DDR, kein Mauerfall	34
4.3	Das Aussparen existenzieller Probleme	39
4.4	Die Kurzgeschichte als Spiegelung des sozialgeschichtlichen Erfahrungsraums	43
4.5	Kälte, Schnee und Winter als Metapher für eine vereinsamte Gesellschaft	46
5	Selbstbezügliche Erzählstrategien	51
5.1	Das Ich im Zentrum	58
5.2	Das Ich im Spiegel als Exempel für selbstbezügliche Erzählstrategien	60
5.3	Handlungszentrum Innenraum	63
5.3.1	Das Desinteresse an der Außenwelt	67
5.3.2	Indifferente Innenwelten	71
5.3.3	Entwicklungslosigkeit	73
5.4	Der Begriff der Generation. Wie das Ich zum Exempel wird	77
6	Das Verhältnis des Einzelnen zu überindividuellen Gesichtspunkten - Eine andere Lesart	81
6.1	Reflexion künstlerischer Produktions- und Schaffensprozesse	81
6.1.1	Das Erzählen als Thema	83
6.1.2	Sprachreflexion	86
6.1.3	Verhinderte Kommunikation	89
7	Schlusswort	93
8	Literaturverzeichnis	97

1 Einleitung

1.1 Forschungsinteresse und Fragestellung der Arbeit

Als im Februar 1998 mit „Sommerhaus, später“ das Debüt der zu diesem Zeitpunkt 28-jährigen Judith Hermann im Fischer Taschenbuch-Verlag erscheint, ahnt niemand, dass der Kurzgeschichtenband zum größten Versprechen der jüngsten deutschsprachigen Literatur werden wird.¹ Marcel Reich-Ranicki verkündet im Literarischen Quartett: „Wir haben eine neue Autorin bekommen, eine hervorragende Autorin. Ihr Erfolg wird groß sein.“² Hellmuth Karasek spricht in derselben Sendung vom „Sound einer neuen Generation“³, den Hermann einfange. „Sommerhaus, später“ wird über 250.000 Mal verkauft⁴ und Judith Hermann ist „Ende der neunziger Jahre so berühmt, dass sie mit sich selbst verwechselt [wird].“⁵ 2003 erscheint Hermanns zweiter Kurzgeschichtenband „Nichts als Gespenster“, der sogleich in den Bestsellerlisten landet⁶ und 2007 verfilmt wird.⁷ Für ihren 2009 erschienenen Kurzgeschichtenband „Alice“ erhält die Berliner Autorin den Friedrich-Hölderlin-Preis.⁸

Hermann schreibt ausschließlich Kurzgeschichten. Diese Gattung, welcher seit Mitte der sechziger Jahre im deutschsprachigen Raum wenig Aufmerksamkeit zuteil wurde, erlebt Ende der neunziger Jahre einen Aufschwung, für den Judith Hermann von beträchtlicher Bedeutung ist. Nach dem großen Erfolg von „Sommerhaus, später“ werden wieder verstärkt Kurzgeschichten geschrieben und veröffentlicht. Auch Ingo Schulzes „Simple Sto-

¹ Vgl.: Niemann, Norbert und Eberhard Rathgeb: Inventur. Deutsches Lesebuch 1945-2003. München: Carl Hanser Verlag 2003. S. 302.

² Sendung Literarisches Quartett vom 30. Oktober 1998.

<http://www.youtube.com/watch?v=VliFXmZono>.

³ ebd.

⁴ Vgl.: Homepage des Fischer-Verlags.

http://www.fischerverlage.de/buch/nichts_als_gespenster/9783596509539

⁵ Voigt, Claudia: Im Schatten des Erfolgs. In: Der Spiegel Nr. 5, 2003. S. 140.

⁶ Vgl.: Niemann, Norbert und Eberhard Rathgeb: Inventur. S. 302.

⁷ Hoch, Jenny: Man nennt es Hirngespinst. In: Der Spiegel, 28.11.2007.

<http://www.spiegel.de/kultur/kino/road-movie-nichts-als-gespenster-man-nennt-es-hirngespinst-a-519996.html>

⁸ Vgl.: Homepage der Fischer-Verlags.

rys“⁹, das im selben Jahr wie Hermanns Debütband erscheint und ebenso wie Hermanns Kurzgeschichten sowohl im Feuilleton als auch in der Literaturwissenschaft mit den Short Storys des angloamerikanischen Autors Raymond Carver verglichen wird, sei hier beispielhaft erwähnt.

Judith Hermanns Prosabänden „Sommerhaus, später“ und „Nichts als Gespenster“ folgen zahlreiche Kurzgeschichtenbände anderer Autorinnen nach. Thematisch und stilistisch erinnern beispielsweise die Erzählbände von Julia Franck, Maike Wetzel, Jagoda Marinič, Silke Scheuermann und Hanna Lemke an Hermanns Erzählungen. Auch wenn Hanna Lemke, die am Leipziger Literaturinstitut studiert hat, die Massenwirkung einer Judith Hermann nicht erreicht, erinnern die Rezensionen zu ihrem 2010 erschienenen Kurzgeschichtenband an die Kritiken zu Hermanns zwölf Jahre zuvor publizierten Debüt:

In einem ganz bestimmten, verführerisch lakonischen Ton sind diese kurzen, rätselhaften Geschichten erzählt, und die junge Autorin – „Gesichertes“ ist ihr erstes Buch – bringt das Kunststück fertig, fast ohne Psychologie und atmosphärischen Zierat [sic!] auszukommen.¹⁰

Über die Autorinnen-Generation rund um Hermann schreibt Annette Mingels, dass sich mit deren großem Erfolg stilistische und inhaltliche Eigenheiten durchgesetzt hätten, die ihres Erachtens mit einem „gewissen Wiedererkennungs- und nach einiger Zeit eben auch Ermüdungseffekt“¹¹ einhergehen.

Als eine der zentralen Gemeinsamkeiten wird breit diskutiert, dass Politik und Geschichte wenig Einzug in die Texte der sogenannten „Enkelgeneration“¹² finden. Hermanns Erzählungen werden einer Literatur zugeordnet, der ein von der Geschichte unberührter Ton nachgesagt wird.¹³ Sowohl im Feuilleton als auch in der Literaturwissenschaft ist die Rede von einer Hinwendung zum Persönlichen in Hermanns Kurzgeschichten. In etlichen Re-

⁹ Schulze, Ingo: Simple Storys. Ein Roman aus der ostdeutschen Provinz. Berlin: Berlin Verlag 1998.

¹⁰ Henneberg, Nicole: Verbrannte Schmetterlinge. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23.04.2010. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/hanna-lemke-gesichertes-verbrannte-schmetterlinge-1971799.html>

¹¹ Mingels, Annette: Das Fräuleinwunder ist tot - es lebe das Fräuleinwunder. Das Phänomen der „Fräuleinwunder-Literatur“ im literaturgeschichtlichen Kontext. In: Nagelschmidt, Ilse, Lea Müller Dannhausen und Sandy Feldbacher (Hg.): Zwischen Inszenierung und Botschaft. Zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts. Berlin: Frank & Timme GmbH 2006. 13-38. S. 32.

¹² Hage, Volker: Ganz schön abgedreht. In: Der Spiegel, Nr. 12, 22.03.1999. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-10246374.html>

¹³ Vgl.: Müller, Heidelinde: Das literarische „Fräuleinwunder“. Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften 2004. S. 29.

zensionen wird die Kritik formuliert, Hermann erzähle „nur Privates.“¹⁴ Grundsätzlich korrespondiert die Auseinandersetzung mit persönlichen Themen bei Hermann keineswegs mit den Tendenzen, wie man sie aus der Empfindsamkeit oder der Literatur der Neuen Subjektivität kennt, wo das Private politisch konnotiert ist.¹⁵ Iris Radisch vergleicht das Private in Hermanns Kurzgeschichten mit den Topoi der Romantik und des Jugendstils. Das Dekadenzbewusstsein der Jahrhundertwende schein an der Schwelle zum neuen Jahrtausend in den Erzählungen Hermanns wieder auf: Melancholie und Sehnsucht, „Gefühle der Kraftlosigkeit der eigenen Existenz, Somnambulismus, Erstarrung.“¹⁶ Für Antonie Magen wird durch die Gespenster in den Erzählungen im zweiten Kurzgeschichtenband das für die Romantik bezeichnende Ungenügen an der Normalität aufgezeigt.¹⁷ Während Radisch und Magen einen direkten Zusammenhang mit der Literatur der Romantik feststellen, spricht Rüdiger Görner in seinem Artikel „Rau und bitter und schön“¹⁸ Hermanns Texten jegliche Nähe zur Romantik ab.

Helmut Böttiger hingegen bescheinigt Hermanns Kurzgeschichten ebenfalls eine Art von Dekadenzbewusstsein: „Es steht immer etwas zur Verfügung. Das Leben ist ausgefüllt mit allerlei Möglichkeiten des Hedonismus und Eskapismus, mit Bohèmeattitüden. Doch eines läßt sich im Leben dieser Um-die-Dreißigjährigen im Berlin am Ende des Jahrtausends nicht verkennen: So opulent die Rahmenbedingungen zu sein scheinen, so leer ist es im Inneren.“¹⁹ Das bei Hermann geschilderte Innenleben ist von einer enormen Indifferenz geprägt. In Zeiten, in denen nichts mehr gewiss ist, können sich die Figuren nicht einmal mehr auf ihre Gefühle verlassen, wie auch Friederike Gösweiner im Allgemeinen in Bezug auf die Literatur rund um die Jahrtausendwende feststellt:

In einer Zeit, die an einem abstrakten, schwer fassbaren Mangel leidet, die getragen wird vom bestimmenden Gefühl einer unsichtbaren, kaum fassbaren Einsamkeit, scheint es wichtiger denn je, diesen Mangel sichtbar und begreifbar zu machen. Eben dies vermag die Literatur [...]. Die zeigt, was es tatsächlich heißt, in einer postmodernen

¹⁴ Pontzen, Alexandra: Spät erst erfahren sie sich. Judith Hermann findet „Nichts als Gespenster“. http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=5716

¹⁵ Vgl.: Czarnecka, Mirosława: Frauenliteratur der 70er und 80er Jahre in der Bundesrepublik Deutschland. Wrocław: Uniwersytet Wrocławski-Verlag 1998. S. 170.

¹⁶ Radisch, Iris: Berliner Jugendstil. In: Die Zeit Nr.6, 2003.

<http://www.zeit.de/2003/06/tristesse>

¹⁷ Vgl.: Magen, Antonie: Nichts als Gespenster. Zur Beschaffenheit von Judith Hermanns Erzählungen. In: Bartl, Andrea (Hg.): Verbalträume. Beiträge zur deutschen Gegenwartsliteratur. Augsburg: Wißner-Verlag 2005. S.29-48. S. 44.

¹⁸ Görner, Rüdiger: Rau und bitter und schön. In: Die Presse, 08.03.2003.

<http://diepresse.com/home/kultur/literatur/225246/print.do>

¹⁹ Böttiger, Helmut: Nach den Utopien. Eine Geschichte der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Wien: Zsolnay Verlag 2004. S. 286.

Gesellschaft zu leben (wenn auch nur „fiktional“), Teil jener Gesellschaft zu sein, die alles zu haben scheint und in der ein selbstverständlich gewordener Satz wie *Es geht uns gut* dennoch täglich neu geprüft werden muss.²⁰

Nachdem bei der Besprechung von Hermanns Texten vielfach die Rede vom Lebensgefühl einer ganzen Generation ist, drängt sich die Annahme auf, dass ihre Texte postmoderne Verhältnisse widerspiegeln. Dabei wird konstatiert, dass Literatur als Ausdruck der gesellschaftlichen Gegebenheiten verstanden werden kann.

Die folgende Arbeit untersucht auf unterschiedlichen Ebenen, inwiefern bei Judith Hermann ein Rückzug ins Private stattfindet und ob sich der Vorwurf, Hermann erzähle nur Privates, bestätigen lässt. Die große Bedeutung des Privaten in den Kurzgeschichten Judith Hermanns ist, so die These dieser Diplomarbeit, nicht ausschließlich ihrer Zeit geschuldet, sondern auch der Gattung selber. Es gilt festzustellen, inwiefern es sich dabei um ein charakteristisches Merkmal der Gattung handelt und die Kurzgeschichte beziehungsweise die angloamerikanische Short Story die ideale Gattung für die Beschreibung der Zeit um die Jahrtausendwende darstellt.

Einerseits finden die postmodernen gesellschaftlichen Bedingungen basierend auf Friederike Gösweiners Arbeit „Einsamkeit in der jungen deutschsprachigen Literatur“ über AutorInnen, die unter postmodernen Umständen aufgewachsen sind, Eingang in die folgende Arbeit. Andererseits fußt sie auf einer Auseinandersetzung mit der Geschichte der Kurzgeschichte: Seit ihren Anfängen nach dem Zweiten Weltkrieg gilt die deutschsprachige Kurzgeschichte als eine Gattung, die sich für die Widerspiegelung ihrer Zeit eignet. Dies ist vor allem aufgrund der großen Vorbildwirkung der angloamerikanischen Short Story für die deutschsprachige Kurzgeschichte und deren spezifischer Distributionsgeschichte begründet. Die angloamerikanische Short Story findet ihre Verbreitung vor allem durch Veröffentlichungen in Zeitungen und Zeitschriften, womit eine enge Verknüpfung der Texte mit dem Wirklichkeitsumfeld ihrer LeserInnen einhergeht.²¹ Themenwahl und Erzählstrategien der Kurzgeschichte, so wie auch der angloamerikanischen Short Story, sind eng damit verknüpft. Obwohl die deutschsprachige Kurzgeschichte in jener Form, wie

²⁰ Gösweiner, Friederike: *Einsamkeit in der jungen deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*. Dissertation. Leopold-Franzens-Universität Innsbruck 2009. S. 266.

²¹ Vgl.: Durzak, Manfred: *Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. Autorenporträts. Werkstattgespräche. Dritte erweiterte Auflage. Interpretationen*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2002. S.10.

wir sie heute kennen, ihren Ursprung in der angloamerikanischen Kurzprosa-Gattung hat, lassen sich neben ihrer Verwandtschaft durchaus auch Unterschiede zwischen den beiden Gattungen feststellen, die ebenfalls im Zuge dieser Arbeit thematisiert werden.

Obwohl Hermann hauptsächlich aus weiblicher Sicht erzählt und ihre Hauptfiguren zu- meist Frauen sind, finden genderspezifische Debatten keinen Eingang in die folgenden Überlegungen. Den Rückzug ins Private vollziehen bei Hermann sowohl weibliche als auch männliche ProtagonistInnen. Ob daraus geschlossen werden kann, dass er unabhängig von Geschlechterrollen stattfindet, könnte nur eine profunde Auseinandersetzung mit Genderaspekten in Hermanns Texten klären, die den Rahmen dieser Arbeit jedoch sprengen würde.

Ebenso wenig geht diese Arbeit darauf ein, auf welche Weise sich die drei von Hermann verfassten Kurzgeschichtenbände unterscheiden. Sie werden nicht in ihrer Erscheinungs- chronologie und nicht getrennt voneinander, sondern parallel, untersucht. Der Prosaband „Alice“, der 2009, also zwanzig Jahre nach dem Fall der Mauer, publiziert wird, findet nur am Rande Erwähnung, weil er zu einem späteren Zeitpunkt erschienen ist, der sich nicht mehr in die Literaturdiskussion rund um die Jahrtausendwende einordnen lässt.

1.2 Aufbau der Arbeit

Um eine theoretische Grundlage für eine entsprechende Analyse von Hermanns Texten zu schaffen, ist es zunächst erforderlich die Bedeutung von Geschichte sowie des Privaten in der deutschsprachigen Kurzgeschichte und der angloamerikanischen Short Story zu beleuchten, was im ersten Kapitel über „Das Private in der deutschen Kurzgeschichte und in der angloamerikanischen Short Story“ geschieht.

Nachdem der Ansatz verfolgt wird, dass Hermann in ihren Texten ihre Zeit widerspiegeln, geht ein weiteres Kapitel auf das literarische Umfeld Judith Hermanns ein, um ihr Schreiben in einen literarischen Kontext zu setzen.

Die darauffolgende Textanalyse ist in drei Kapitelblöcke unterteilt: Der erste Teil - „Das Prinzip der Auslassung“ konzentriert sich vor allem auf das, was bei Judith Hermann nicht

vorkommt. Untersucht wird die Auslassung von Politik, Geschichte und existenziellen Problemen in Hermanns Kurzgeschichten. Der zweite Teil – „Selbstbezügliche Erzählstrategien“ bespricht den bei Hermann stattfindenden Rückzug ins Innere. Herausgearbeitet werden personale Erzählperspektiven, der Ich-Bezug und das Persönliche in den Kurzgeschichten der Autorin. In einem dritten Analysekapitel – „Das Verhältnis des Einzelnen zu überindividuellen Gesichtspunkten – Eine andere Lesart“ - wird der Versuch unternommen, den Vorwurf Hermann beschäftige sich ausschließlich mit Privatem, zu dekonstruieren.

Die Begriffe „Kurzgeschichte“ und „Erzählung“ werden in der folgenden Arbeit synonym verwendet. Auf die Erzählung als eigenständige Gattung wird nicht eingegangen. Der Begriff „Short Story“ bezeichnet nur die angloamerikanische Gattung, außer es wird im Text anders ausgewiesen.

2 Das Private in der deutschsprachigen Kurzgeschichte und in der angloamerikanischen Short Story

2.1 Die Geschichte der deutschsprachigen Kurzgeschichte

Die deutschsprachige Kurzgeschichte ist eine junge Gattung, die als spezifische Form der Kurzprosa Anfang des 20. Jahrhunderts entsteht. 1904 findet das Wort „Kurzgeschichte“ laut Jan Kuipers erstmals Erwähnung, bis 1914 wird es aber hauptsächlich in Zusammenhang mit Übersetzungen verwendet und die Kurzgeschichte nicht als eigenständige deutschsprachige Gattung betrachtet.²² Erst nach 1945 setzt Manfred Durzak zufolge die Kurzgeschichte „mit einer eruptiven Intensität ein und ist konstitutiv geprägt vom amerikanischen Modell im umfassendsten Sinne.“²³

Die Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs stellen Schlüsselerlebnisse für die Entstehung der Gattung im deutschsprachigen Raum dar: Die Kurzgeschichte ist ein in Deutschland kaum korrumpiertes Feld, das sich aufgrund seiner Geschichtslosigkeit den deutschen Autoren als Ausdrucksmöglichkeit anbietet und als literarisches Beispiel aus dem Ausland empfunden wird.²⁴ So wie grundsätzlich außer Zweifel steht, dass der produktive Wirkungskonnex mit der amerikanischen Literatur für die deutschen KurzgeschichtenautorInnen nach 1945 von herausragender Bedeutung ist, sind auch die formalen und thematischen Entsprechungen in beiden Gattungen zu einem großen Teil nicht als bloße Analogien und Parallelentwicklungen abzutun, sondern Ausdruck eines produktiven literarischen Austausches zwischen den AutorInnen.²⁵ Die amerikanischen Texte sind von allem überflüssigen Ballast befreit, pragmatisch und wirklichkeitsnah artikuliert und zeichnen sich durch ihren unpathetischen Stil aus.²⁶ Dies scheint der spezifischen Situation der NachkriegsautorInnen zu entsprechen, „der Orientierungslosigkeit ihrer literarischen Neuanfänge und dem Drang nach Wahrheitsausdruck vor dem Kunstausdruck.“²⁷ Die Short Story findet somit in der

²² Vgl.: Kuipers, Jan: *Zeitlose Zeit. Die Geschichte der deutschen Kurzgeschichtenforschung*. Groningen: Wolters-Noordhoff Publishing 1970. S. 92.

²³ Durzak, Manfred: *Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart*. S. 13.

²⁴ Vgl.: ebd.: S. 14.

²⁵ ebd.: S. 302.

²⁶ Vgl.: ebd.: S. 13.

²⁷ Durzak, Manfred: *Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart*. S. 13.

Kurzgeschichte ihre Entsprechung im deutschsprachigen Raum. Die relativ leichte Verständlichkeit der angloamerikanischen Short Story liegt vor allem in ihrem literatursoziologischen Hintergrund begründet. Weil ihre Verbreitung vor allem durch Veröffentlichungen in Zeitschriften stattfindet, werden die Texte direkt auf den Leserkontakt hingeschrieben und behandeln zu einem Großteil Erfahrungen und Themen, die ins Wirklichkeitsumfeld ihrer LeserInnen transportierbar sind.²⁸

Die Erfahrung des Zweiten Weltkriegs prägt die Entwicklung der deutschsprachigen Kurzgeschichte darüber hinaus auch in thematischer Hinsicht deutlich: In den Kurzgeschichten der jungen Autoren und Autorinnen nach 1945 dominiert die Verarbeitung der Kriegserfahrungen. Als bekannteste KurzgeschichtenautorInnen der Nachkriegszeit sind Wolfgang Borchert, Ilse Aichinger, Heinrich Böll, Siegfried Lenz, Luise Rinser und Wolfdietrich Schnurre zu nennen.²⁹ Manfred Durzak stellt fest:

Von Borchert über Böll bis hin zu Bender und Schnurre lassen sich im Werk zahlreicher deutscher Kurzgeschichtenautoren Beispiele für diese illusionslose Sicht und Darstellung des Krieges finden. Unter rein quantitativen Gesichtspunkten läßt sich in diesen den Krieg verarbeitenden Geschichten sogar ein thematischer Hauptstrang der deutschen Kurzgeschichte nach 1945 erkennen.³⁰

Die Kriegserfahrung wird zum Zündstoff für die Entstehung der Gattung, die Marcel Reich-Ranicki als „Stolz der deutschen Nachkriegsliteratur“³¹ bezeichnet.

In den sechziger Jahren kommen in der Kurzgeschichte neue Themenfelder hinzu, unter anderem die Darstellung zwischenmenschlicher Konflikte und individueller Krisen, mit denen ein starkes psychologisches Interesse einhergeht, wie es zum Beispiel in Marie Luise Kaschnitz' Texten der Fall ist.³² Trotzdem büßt die Kurzgeschichte „Mitte der sechziger Jahre ihre dominante Stellung“³³ ein und es werden kaum noch Geschichten erzählt.³⁴

Die Besonderheit dieser Nachkriegszeit und die Intensität des kurzgeschichtlichen Schreibens damals haben freilich auch dazu geführt, daß man die Short Story auf jene Blütezeit des ersten Nachkriegsjahrzehnts beschränkt wissen wollte und ihr die Vitalität

²⁸ Vgl.: Durzak, Manfred: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. S. 10.

²⁹ ebd.: S. 310-311.

³⁰ ebd.: 311.

³¹ Bellmann, Werner: Nachwort. In: Bellmann, Werner (Hg.): Klassische deutsche Kurzgeschichten. Stuttgart: Reclam 2003. S. 328.

³² ebd.: S. 327.

³³ ebd.: S. 328.

³⁴ Vgl.: ebd.: S. 328-329.

und den exemplarischen Rang für die weitere Entwicklung der deutschen Nachkriegsliteratur absprach.³⁵

konstatiert Durzak. Von den siebziger Jahren bis Mitte der neunziger Jahre findet die Kurzgeschichte allgemein wenig Eingang in die deutschsprachige Literatur. Ende der neunziger Jahre kommt es zu einer erneuten Hochkonjunktur der Kurzgeschichte, die Scheitler zufolge „mit der [...] Wiederentdeckung des Erzählens einhergeht.“³⁶ Auch Leonie Marx, die in ihrem gattungstheoretischen Werk „Die Deutsche Kurzgeschichte“ die historische Entwicklung der Kurzgeschichte untersucht, stellt fest, dass „am Übergang zum 21. Jahrhundert [...] eine erneute Freude am Erzählen zu verzeichnen ist [...]“.³⁷ Es werden wieder mehr Kurzgeschichtenbände verlegt und auch zahlreiche Kurzgeschichten-Wettbewerbe verhelfen der Gattung zu größerer Präsenz.³⁸

Dem 1996 veröffentlichten Erzählband „Wenn der Kater kommt“ von Martin Hielscher folgen zahlreiche Kurzgeschichtenbände, vor allem junger AutorInnen, nach: 1998 erscheint Judith Hermanns „Sommerhaus, später“. Ein Jahr darauf - 1999 – ist Hochkonjunktur für neue Kurzgeschichtenbände. Volker Hage schreibt im Spiegel: „Plötzlich gibt es in deutscher Prosa wieder ganz hinreißende Kurzgeschichten, [...]“³⁹ und bezieht sich dabei vor allem auf Judith Hermanns Erstling. Nach „Sommerhaus, später“ erscheinen unter anderem auch die Erzählbände „Nicht morgen, nicht gestern“ von Uwe Timm, Terézia Moras „Seltsame Materie“ und Melitta Brezniks „Figuren“. Julia Franck veröffentlicht im Jahr 2000 den Band „Bauchladen. Geschichten zum Anfassen“ und auch Ingo Schulzes 1998 erschienener Roman „Simple Storys“ wird im selben Atemzug genannt, weil er aus lose aneinandergefügten Geschichten besteht und in der Kurzgeschichtenforschung vielfach mit Judith Hermanns Texten in Zusammenhang gebracht wird.⁴⁰ Hermann und Schulze stehen „1998 am Anfang einer neuen deutschen Literaturerfolgswelle, beide mit Erzählungen.“⁴¹ Ingo Schulzes Nähe zur amerikanischen Literatur, vor allem zu Raymond Carvers Short Storys, wird mehrfach besprochen, wie auch Judith Hermann mit ihrem la-

³⁵ Durzak, Manfred: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. S. 15.

³⁶ Scheitler, Irmgard: Deutschsprachige Gegenwartsprosa seit 1970. Tübingen, Basel: utb Verlag 2001. S. 79.

³⁷ Marx, Leonie: Die Deutsche Kurzgeschichte. 3., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler 2005. S. 164.

³⁸ Vgl.: ebd.: S. 159.

³⁹ Hage, Volker: Ganz schön abgedreht. In: Der Spiegel Nr. 12, 1999.

⁴⁰ Vgl.: Scheitler, Irmgard: Deutschsprachige Gegenwartsprosa seit 1970. S. 79-80.

⁴¹ Der Anfang ein Glück. Judith Hermann über ungewohnte Verrisse und unpolitische Literatur. In: Die Welt, 01.02.2003.

<http://www.welt.de/print-welt/article359786/Der-Anfang-Ein-Glueck.html>

konischen und lethargischen Stil und ihrer bevorzugt dem Bereich des alltäglichen entnommenen Themenwahl an die amerikanische Short Story anschließt.⁴² Hermann bezeichnet die amerikanische Short Story im Interview mit der „Welt“ als Vorbild für die jüngste deutschsprachige Literatur und sagt: „Ich glaube, es ist leichter, sich auf jemanden berufen zu können, dessen Lebenserfahrungen und Geschichten mehr dem eigenen Leben entsprechen, als die Klassiker wie Kleist oder Keller zu beschwören.“⁴³ Auch Marx stellt fest, dass die jungen deutschsprachigen AutorInnen ihre Vorbilder vielfach in der amerikanischen Literatur finden:

Darüber hinaus werden für die aussparende Erzählweise im Einzelnen einige wesentliche Strategien angegeben, beispielsweise in den viel beachteten Beiträgen von Kurzgeschichtenautoren. Die meisten dieser Autoren gewinnen ihre Erkenntnisse nicht nur an deutschen Geschichten der Nachkriegszeit, sondern vor allem an der amerikanischen Short Story (Sherwood Anderson, Ambrose Bierce, Stephen Crane, William Faulkner, Ernest Hemingway, O. Henry, Thomas Wolfe u.a.).⁴⁴

Auch den Literaturinstituten, an denen kreatives Schreiben unterrichtet wird, wird ein angloamerikanisches Vorbild nachgesagt: „Das Rezept, um den Nachwuchs zum Dichter zu erziehen, findet man ebenfalls in den USA: Das Literaturinstitut in Leipzig soll nach dem Muster der creative-writing-Schulen und unter Anleitung arrivierter Schriftsteller das Handwerk des Schreibens vermitteln.“⁴⁵ Nicht nur in Leipzig, sondern auch in Hildesheim wird „Kreatives Schreiben“ gelehrt und Annette Mingels stellt einen Zusammenhang zwischen der an der angloamerikanischen Literatur angelehnten deutschsprachigen Literatur und den Literaturschulen fest:

Insbesondere der Stil - die Parataxe, das vorherrschende Präsens, die elliptischen Verknüpfungen - wird nun bemängelt und nicht nur auf Raymond Carver als amerikanisches Stilvorbild und die in seiner Nachfolge verortete Judith Hermann, sondern auch auf die Literaturschulen zurückgeführt, die es seit einigen Jahren in Hildesheim und Leipzig gibt und aus deren Seminaren nicht wenige der jungen und erfolgreichen Debütantinnen und Debütanten stammen.⁴⁶

Ingo Schulze und Judith Hermann gelten als die großen Vorbilder ihrer NachfolgerInnen, die für die zahlreichen Anfang des 21. Jahrhunderts veröffentlichten Kurzgeschichtenbände verantwortlich sind. Dazu gehören unter anderem Julia Francks „Bauchladen. Geschichten zum Anfassen“ (2000), Jenny Erpenbecks „Tand“ (2001), Svenja Leibers „Büchsen-

⁴² Graves, Peter J.: Karen Duve, Kathrin Schmid, Judith Hermann: „Ein literarisches Fräuleinwunder?“. In: Gillespie, Gerald und Margaret Littler u.a. (Hg.): German Life & Letters. Volume LV 2002 No. 2. Norwich: Blackwell Publishing Ltd. 2003. S. 196 – 207. S. 205.

⁴³ Der Anfang ein Glück. Judith Hermann über ungewohnte Verrisse und unpolitische Literatur. In: Die Welt, 01.02.2003.

⁴⁴ Marx, Leonie: Die Deutsche Kurzgeschichte. S. 42.

⁴⁵ Niemann, Norbert und Eberhard Rathgeb: Inventur. S. 302.

⁴⁶ Mingels, Annette: Das Fräuleinwunder ist tot - es lebe das Fräuleinwunder. S. 33.

lichter“ (2005) und Hanna Lemkes „Gesichertes“ (2010). Lemke, die am Literaturinstitut Leipzig studiert hat, wird von der Literaturkritikerin Sigrid Löffler als „Judith Hermann der nächsten Generation“⁴⁷ bezeichnet. Dass die zahlreichen Texte junger Autorinnen, die nach Judith Hermanns Debütband erscheinen, nicht immer positiv aufgenommen werden, zeigt folgendes Zitat von Volker Weidermann auf:

Nein, man kann Judith Hermann daraus keinen Vorwurf machen. Aber irgendwie ist sie schuld. Ist der gigantische Erfolg ihrer Erzählungsbände daran schuld, daß dieser Ton, dieser vornehm-mondän-gelangweilte Geschichtenton, den man einst so herrlich fand, aus der deutschen Gegenwartsliteratur, aus den Büchern der jungen Debütantinnen einfach nicht mehr verschwindet.⁴⁸

Im Allgemeinen kann der Kurzgeschichte ein deutlicher Aufschwung konstatiert werden, der auch noch im neuen Jahrtausend anhält. Weiterhin werden zahlreiche Kurzgeschichtenbände veröffentlicht.

2.2 Das Private in der Kurzgeschichte und in der Short Story

Auf Unterschiede zwischen der deutschsprachigen Kurzgeschichte und der angloamerikanischen Short Story wird in dieser Arbeit nur rudimentär eingegangen. Da die deutschsprachige Kurzgeschichte, wie sie nach dem Zweiten Weltkrieg entsteht, und wie im vorhergehenden Kapitel schon besprochen wurde, ihre Ursprünge in der amerikanischen Short Story hat, sind die Unterschiede zwischen den beiden Gattungen zum Teil nur schwer auszumachen und es kann, obwohl die beiden Begriffe nicht deckungsgleich sind, nicht von einer gattungsmäßigen Eigenständigkeit gesprochen werden.⁴⁹ Auch Manfred Durzak schreibt in seinem Vorwort zur dritten Auflage seines Buches „Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. Autorenporträts. Werkstattgespräche. Interpretationen“, das als eines der Referenzwerke in der modernen Forschung zur deutschen Kurzgeschichte gilt, dass sich die Texte der deutschsprachigen AutorInnen an die angloamerikanische Short Story anlehnen. Dabei bezieht er sich sowohl auf NachkriegsautorInnen als auch auf GegenwartsautorInnen. Man kann, laut Durzak, die Nähe zur amerikanischen Literatur konkret belegen, wie folgendes Zitat erhärtet:

⁴⁷ Löffler, Sigrid zitiert nach: Homepage des Antje Kunstmann-Verlags:

<http://www.kunstmann.de/titel-0-0/geschwisterkinder-826/druckansicht/9783888977497.pdf>

⁴⁸ Weidermann, Volker: Fräulein-Plunder. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14.02.2005.
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/literatur-fraeulein-plunder-1209874.html>

⁴⁹ Vgl.: Schubert, Susanne: Die Kürzestgeschichte: Struktur und Wirkung. Annäherung an die Short Story unter dissonanztheoretischen Gesichtspunkten. Frankfurt am Main: Peter Lang 1997. S. 25.

[...], die amerikanische Situation bleibt als der entscheidende geschichtliche und kulturelle Humusboden dieser Prosaform erhalten. Und wie man auch immer die Kurzgeschichte zu bestimmen versucht, indem man sie literatursoziologisch in ihrer Entstehung und Ausbreitung beschreibt oder sie im Rahmen einer auf Gattungspoetik zielenden Reflexion von den theoretischen Selbsterkundungen der Autoren her einkreist, die amerikanische Situation und die amerikanischen Autoren bleiben der zentrale Bezugspunkt, dem sich die zusätzliche historische und literarische Evidenz nur als Ergänzungsbelege einfügen.⁵⁰

Demnach kann die deutschsprachige Kurzgeschichte nie als ganz losgelöst von der amerikanischen und der angelsächsischen Short Story betrachtet werden.

Es ist nicht leicht, die Gattung der deutschsprachigen Kurzgeschichte nach klar formalen Elementen zu strukturieren. Leonie Marx versucht dies in ihrer Gattungstheorie „Die Deutsche Kurzgeschichte“. Anhand mehrerer Kriterien unterscheidet sie verschiedene Formen der Kurzgeschichte und versucht sie von anderen Kurzprosa-Formen zu trennen, auch wenn die gebräuchliche Bezeichnung „Chamäleon der literarischen Gattung“⁵¹ laut Marx für die Kurzgeschichte naheliegender ist und sich die Problematik einer sachgerechten Definition bis heute gehalten hat.⁵² Auch Manfred Durzak schreibt, dass die Schwierigkeit nicht nur darin besteht, die Formgesetze der Kurzgeschichte als Autor oder Autorin zu erfüllen, sondern auch in ihrer Analyse, wenn man versucht „die Kriterien ihrer Form und das Gesetz ihres ästhetischen Lebens auf die Grundbestimmungen einer Poetik“⁵³ zurückzuführen, da die Kurzgeschichte in ihrer Form äußerst wandelbar ist.⁵⁴ Selbst wenn Durzak eine allgemein gültige Gattungstheorie der Kurzgeschichte für unmöglich hält, die zum Teil sehr widersprüchliche Forschungsliteratur anspricht und sich auf die Beschaffenheit der einzelnen von ihm untersuchten Texte konzentriert, gilt es in diesem Kapitel dennoch gewisse Kriterien der Kurzgeschichte hervorzuheben, die für die Literaturanalyse in dieser Diplomarbeit notwendig sind.

Die Kürze als bloßes Merkmal ist nicht ausreichend. Vielmehr sind es andere Kriterien, die den Charakter der Gattung ausmachen: Anfang und Ende sind willkürlich und abrupt, zu meist bleibt das Ende offen und bietet keine Lösung an. Die Unabgeschlossenheit gilt als gattungsspezifisches Merkmal.⁵⁵ Vor allem der Wahrheitsanspruch ist des Weiteren in fast

⁵⁰ Durzak, Manfred: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. S.12-13.

⁵¹ Marx, Leonie: Die Deutsche Kurzgeschichte. S. 36.

⁵² Vgl.: ebd.: S. 36.

⁵³ Durzak, Manfred: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. S. 301.

⁵⁴ Vgl.: ebd. S. 301.

⁵⁵ Vgl.: Marx, Leonie: Die Deutsche Kurzgeschichte. S. 64.

allen Gattungsdefinitionen als Hauptmerkmal zu finden. Die Kurzgeschichte wird zumeist als die Darstellung eines Ausschnitts aus der Wirklichkeit betrachtet.⁵⁶ Die Kurzgeschichte ist wie „ein Stück herausgerissenes Leben“⁵⁷, das chronologisch erzählt wird und aus einem einzelnen Handlungsstrang besteht. Manchmal gibt es Rückblenden, die in die Chronologie eingewoben werden, dies ist aber nur dann der Fall, wenn sie der Handlung dienen.⁵⁸ Man weiß wenig über die Figuren der Kurzgeschichte, was man erfährt, erfährt man aus dem Moment heraus. Das Figurenmobiliar bleibt begrenzt. Den auktorialen Erzähler gibt es kaum und die Erzählperspektive beschränkt sich zumeist auf die Sicht eines personalen oder eines Ich-Erzählers.⁵⁹

In Bezug auf das Kriterium des Wahrheitsanspruches der Gattung stellt Manfred Durzak folgendes fest: „Die Transmission, die zwischen der Realitätsdarstellung der Kurzgeschichte und der Realitätserfahrung des Lesers möglich sein muß, sollte auch als Identifikationsvoraussetzung zwischen Leser und Personal der Kurzgeschichte gegeben sein.“⁶⁰ Die Kurzgeschichte gilt als demokratische Gegenwartsform, die ihre Stoffe aus der Wirklichkeitserfahrung ihrer LeserInnen nimmt.⁶¹ Die Kurzgeschichte setzt sich mit der Wahrheit und der Wirklichkeit auseinander und versucht diese abzubilden.⁶² Durch den engen Bezug zwischen Text und Wirklichkeitserfahrung ist die Kurzgeschichte als eine Spiegelung des sozialgeschichtlichen Erfahrungsraums in Deutschland nach 1945 zu betrachten. Die politische Zeitgeschichte spielt den Autoren und Autorinnen ihre Themen und Stoffe zu.⁶³

Immer wieder heißt es, dass in der spezifischen Situation in Deutschland nach 1945 der Unterschied zur amerikanischen Short Story begründet liege.⁶⁴ Manfred Durzak bezeichnet die deutschsprachige Kurzgeschichte als „außerordentlich feine[n] Seismograph[en] geschichtlicher und sozialer Vorgänge.“⁶⁵ Die Geschichte der deutschen Kurzgeschichte

⁵⁶ Vgl.: Durzak, Manfred: Die Kunst der Kurzgeschichte. Zur Theorie und Geschichte der deutschen Kurzgeschichte. München: Wilhelm Fink Verlag 1989. S. 15.

⁵⁷ Schnurre, Wolfdietrich: Erzählungen 1945-1965. München: List Verlag 1977. S. 288.

⁵⁸ Vgl.: Durzak, Manfred: Die Kunst der Kurzgeschichte. S. 75.

⁵⁹ Vgl.: ebd.: S. 70-73.

⁶⁰ Durzak, Manfred: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. S. 307.

⁶¹ Vgl.: ebd.: S. 307.

⁶² Vgl.: Durzak, Manfred: Die Kunst der Kurzgeschichte. S. 15. Und: Kuipers, Jan: Zeitlose Zeit. Die Geschichte der deutschen Kurzgeschichtenforschung. S. 144.

⁶³ Vgl.: Durzak, Manfred: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. S. 18.

⁶⁴ Vgl.: Marx, Leonie: Die Deutsche Kurzgeschichte. S. 85.

⁶⁵ Durzak, Manfred: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. S. 309.

verweise auf die Historie Deutschlands, da das politische und soziale Umfeld Deutschlands auch die Gattung nachhaltig beeinflusst habe.⁶⁶ Immer wieder aber würde die sich auf persönliche Erfahrungen im Zweiten Weltkrieg konzentrierende Kurzgeschichte das „subjektive Bekenntnismoment dieser Geschichten mitunter zum Privaten eineng[en].“⁶⁷ Nur da, wo „die individuelle Notlage die Wunder der geschichtlichen Situation sichtbar macht“⁶⁸, überzeugt die Kurzgeschichte auch noch im Nachhinein. Hier wird ein Problem angesprochen, das in ähnlicher Weise auch in Zusammenhang mit der Literatur von Judith Hermann und ihren ZeitgenossInnen auftritt, wenn in den Feuilletons vielfach die Hinwendung zum Persönlichen und der Rückzug ins Private besprochen und kritisiert werden.

In der Kurzgeschichte werden individualisierte Figuren abgebildet, mit denen sich die LeserInnen identifizieren können. Für Durzak liegt das in der Distributionsgeschichte der amerikanischen Short Story begründet, in der eine „größtmögliche Verständigkeit [...] ein Kriterium für ihren Druck und ihre Verbreitung“⁶⁹ war. Das ist unter anderem auch ein Grund dafür, dass die Short Story eine Gattung ist, in der die Distanz zwischen Literatur und LeserInnen aufgehoben wird.⁷⁰ Deshalb wird laut Marx auch immer wieder die Auffassung vertreten, dass es „in der Kurzgeschichte um Durchschnittsmenschen, um Träger einer allgemeingültigen Bedeutung, in deren individueller Situation der Leser seine eigenen Lebenslagen und Probleme erkennt“⁷¹ gehe. „Gleich welcher Art die Figuren sind, unerheblich ist die dargestellte Situation für sie nicht [...]. Einen Moment lang werden sie zu ‚Ausnahmemenschen‘ [...]. Das Ungewöhnliche ist hierbei wiederum relativ zu sehen, da es einen gradweise unterschiedlichen Wert für die einzelnen Figuren annimmt.“⁷² In der Figurenwahl liegt auch der dem Alltag entnommene Stoff begründet.⁷³

Im Vorwort zur deutschsprachigen Ausgabe von Raymond Carvers Erzählband „Wovon wir reden, wenn wir von Liebe reden“ schreibt Ingo Schulze über Carvers Erzählungen: „Der Stil war denkbar einfach, meist kurze Hauptsätze, das Vokabular alltäglich. Damit waren keine atemberaubenden Beschreibungen möglich. Die Dialoge wirkten banal, eben-

⁶⁶ Vgl.: Durzak, Manfred: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. S. 309.

⁶⁷ ebd.: S. 312.

⁶⁸ ebd.: S. 312.

⁶⁹ ebd.: S. 307.

⁷⁰ Vgl.: ebd.: S. 307.

⁷¹ Marx, Leonie: Die Deutsche Kurzgeschichte. S. 61.

⁷² Marx, Leonie: Die Deutsche Kurzgeschichte. S. 61.

⁷³ Vgl.: ebd.: S. 57.

so die Handlung, wenn man versuchte, sie nachzuerzählen.“⁷⁴ Auch die deutschsprachige Kurzgeschichte nimmt ihren Stoff aus dem Bereich des Alltäglichen⁷⁵, wie Marx feststellt und wie auch Durzak in folgendem Zitat konstatiert:

Unter diesem Aspekt läßt sich sicherlich sagen, daß dieses Einheitsmoment, das aus der Zeitdarstellung entspringt, die Kurzgeschichte im Idealfall auf einen bestimmten Augenblick, eine spezifische Lebenssituation, ein bestimmtes Ereignis konzentriert, ohne daß dieser Augenblick freilich den realistisch gezeichneten, sozialen Horizont der Historie im Muster einer außergewöhnlichen Schicksalsbegebenheit sprengt. Es kann sich um einen Augenblick des Sterbens handeln, um einen Unglücksfall, einen Konflikt, eine Begegnung, aber ebenso um eine von einer Belanglosigkeit ausgelöste Erkenntnispause im normalen Alltagsverlauf.⁷⁶

„Alltagskrisen und –konflikte, wie sie für zwischenmenschliche Beziehungen charakteristisch sind, werden thematisiert. Der Mensch wird im alltäglichen Geschehen gezeigt, in der Problematik der Lebensphasen oder konfrontiert mit einem Alltag, der durch politische Einwirkungen verändert ist“⁷⁷, schreibt Leonie Marx in ihrer Gattungstheorie. Die Ereignisse, die allgemein gesehen vielleicht keine große Bedeutung zu haben scheinen, sind für das Individuum, dessen Geschichte erzählt wird, sehr wohl von Bedeutung und lassen so einen Sprung im Alltag erkennen. Hierbei konzentriert sich die Kurzgeschichte auf das, was wesentlich ist und bedient sich immer wieder der Methode der Verkürzung. Auch sprachlich wird oft nur andeutend erzählt, wie Marx beschreibt:

Da sich mit der verdichtenden eine andeutende, verweisende Sprache verbindet, werden höhere Anforderungen an die Aufmerksamkeit des Lesers gestellt. Äußerlich mag die Sprache einfach und unpräntios erscheinen, weil die Wortwahl oft alltäglich und umgangssprachlich ist, doch erreicht sie ihre hintergründige Qualität indirekt, denn das thematisch Bedeutsame findet sich oft auffällig in einem Nebensatz, so dass der Leser es überall erwarten muss.⁷⁸

Sprachlich orientiert sich die Kurzgeschichte im Allgemeinen am gesprochenen Idiom. Die Sprache der Kurzgeschichte ist verkürzend und verknappend, es wird nicht ausgedehnt formuliert, dadurch wird sie jedoch schnell mit Bedeutungen aufgeladen, da durch die Reduktion viel Spielraum offen gelassen wird.⁷⁹ „Daß sie sich dadurch dem Verständnis der Leser annähert, der ihre einfach scheinende Oberfläche leichter erkennt und erst allmählich die Systeme der formalen Unterkellerung, die sich darunter befinden, entdeckt, ist ja eher

⁷⁴ Schulze, Ingo: Vorwort. In: Carver, Raymond: Wovon wir reden, wenn wir von Liebe reden. Berlin: Berliner Taschenbuchverlag 2002. S. 9.

⁷⁵ Vgl.: Marx, Leonie: Die Deutsche Kurzgeschichte. S. 58.

⁷⁶ Durzak, Manfred: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. S. 302-303.

⁷⁷ Marx, Leonie: Die Deutsche Kurzgeschichte. S. 58.

⁷⁸ Marx, Leonie: Die Deutsche Kurzgeschichte. S. 59.

⁷⁹ Vgl.: Durzak, Manfred: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. S. 308.

ein Zeichen ihrer formalen Brillanz⁸⁰, konstatiert Durzak. Auch der Kurzgeschichtenautor Wolfdietrich Schnurre sieht im Prinzip der Auslassung die eigentliche Qualität der Kurzgeschichte begründet:

Sie [die Kurzgeschichte] ist grob gesprochen, ein Stück herausgerissenes Leben. [...]; was sie zu sagen hat, sagt sie mit jeder Zeile. Sie bevorzugt die Einheit der Zeit; ihre Sprache ist einfach, aber niemals banal. Nie reden ihre Menschen auch in der Wirklichkeit so, aber immer hat man das Gefühl sie könnten so reden. Ihre Stärke liegt im Weglassen, ihr Kunstgriff ist Untertreibung.⁸¹

Die Kurzgeschichte zeichnet sich also durch äußerste Sparsamkeit des Ausdrucks aus. Sie ist sprachlich nicht extensiv, sondern intensiv. Es wird mit Verknappungen gearbeitet und sprachliche Strukturen werden komprimiert. An der Oberfläche ist die Kurzgeschichte leicht verständlich, aber durch Auslassungen entstehen Lücken im Text, die darunter liegende Schichten beinhalten, die es zu entdecken gibt.⁸² „Denn die Bedeutungsverdichtung führt nicht zu einem Aufschwellen der Textur, sondern zu ihrer Filterung und Konzentration. Im Idealfall wird jeder Satz, jedes Wort wichtig, und eben darum muß es von jedem Füllsel, von jedem überflüssigen Ballast befreit werden.“⁸³

Der Schwerpunkt der Kurzgeschichtenforschung liegt seit den 1950er Jahren auf der Darstellung der in ihr behandelten Zeit. Dabei stellt sich die Frage nach dem Verhältnis von Kürze und Wirkung: Mit welchen erzählerischen Mitteln wird in der Kurzgeschichte gearbeitet, um trotz oder gerade wegen ihrer Verknappung eine Intensität im Erzählen zu erreichen?⁸⁴ So wird auch in einem Aufsatz von Siegfried Unseld, der 1955 erschienen ist, das Hauptaugenmerk auf die Verknappung und Verkürzung gelegt. Sie führen laut Unseld dazu, dass KurzgeschichtenautorInnen „mit der Technik der Andeutung und Auslassung“⁸⁵ operiere[n], die Zeit werde daher zumeist verkürzt und komprimiert dargestellt.

Durch die Verknappung und den äußerst sparsamen sprachlichen Ausdruck in der Kurzgeschichte kommt es zu einer Konzentration auf das, was wesentlich ist.⁸⁶ Dem Augenblick kommt folglich eine verstärkte Bedeutung in der Struktur der Kurzgeschichte zu. „Die

⁸⁰ Durzak, Manfred: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. S. 308.

⁸¹ Schnurre, Wolfdietrich: Erzählungen 1945-1965. München: List Verlag 1977. S. 288.

⁸² Vgl.: Durzak, Manfred: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. S. 308.

⁸³ ebd.: S. 308.

⁸⁴ Vgl.: Marx, Leonie: Die Deutsche Kurzgeschichte. S. 36-37.

⁸⁵ Unseld, Siegfried: „An diesem Dienstag“. Unvorgreifliche Gedanken über die Kurzgeschichte. In: Akzente Nr. 2, 1955. S. 139-148. Zitiert nach: Marx, Leonie: Die Deutsche Kurzgeschichte. S. 39.

⁸⁶ Vgl.: Durzak, Manfred: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. S. 308.

festumrissene Vorstellung von einer minimalen, flüchtigen, punktuellen Zeiteinheit wird relativiert, erweitert, zerdehnt durch ein zusätzliches Zeitmaß, die kosmische Zeit. Dadurch zeigt sich der Augenblick nunmehr in anderen Dimensionen, nämlich in ungeheurem Ausmaß, scheint weder über einen Anfang noch über ein gültiges Ende zu verfügen.“⁸⁷

Die Erzählperspektive beschränkt sich zumeist auf einen personalen oder einen Ich-Erzähler. Der Erzähler der Kurzgeschichte ist laut Durzak „nicht mehr der allwissende Erzähler der epischen Tradition“⁸⁸, sondern ein Figurenerzähler, der aus der Perspektive einer, oder in seltenen Fällen auch mehrerer Figuren erzählt. Mit dem Figurenerzähler, „der als Ich-Erzähler unmittelbar im Erzählkontext agiert oder aus dessen Perspektive in der Er-Form dargestellt wird“⁸⁹, geht auch eine Hinwendung zum Privaten einher. Nachdem es den allwissenden Erzähler nicht mehr gibt, der größere Zusammenhänge außerhalb des eigenen Wirklichkeitsausschnitts erkennen oder andeuten könnte, gibt es auch niemanden der objektiv die Übersicht bewahrt. Die strukturelle Institution des Figurenerzählers führt außerdem häufig dazu, dass der Erzähler sprachlich hinter seinen Figuren verschwindet. Die Kurzgeschichte kann es sich, wie Durzak sagt, „[...] im Unterschied zur Novelle nicht leisten, auf historisch zurückliegende und stofflich umständlich zu rekonstruierende Handlungsmuster einzugehen oder ein Personal vorzuführen, das nur im Kontext der Historie verbürgt ist und gleichsam zitiert wird oder das in der didaktischen Abstraktheit einer Parabel nur als Typus gegenwärtig ist“.⁹⁰ Die Verlagerung der Erzählperspektive auf das Bewusstsein einer Figur hat zur Folge, dass das Zeiterleben der Kurzgeschichte im Bewusstsein eines einzelnen Protagonisten stattfindet.⁹¹ Daraus folgt, dass die Zeitdarstellung durch das Bewusstsein des Protagonisten/der Protagonistin formal erweitert werden kann, indem „Erinnerungen, Ängste, Erwartungen und Hoffnungen“⁹², die im Inneren ablaufen, Eingang in die Erzählung finden.⁹³

Dem Raum wird in Kurzgeschichten zumeist wenig Bedeutung beigemessen, da laut Durzak nicht selten, „die eigentliche Dramatik in den Innenraum des Protagonisten verlegt wird. Während äußerlich nur ein stationärer alltäglicher Augenblick dargestellt wird, ste-

⁸⁷ Marx, Leonie: Die Deutsche Kurzgeschichte. S. 40-41.

⁸⁸ Durzak, Manfred: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. S. 307.

⁸⁹ ebd.: S. 303.

⁹⁰ ebd.: S. 307.

⁹¹ Vgl.: Durzak, Manfred: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. S. 303.

⁹² ebd.: S. 303.

⁹³ Vgl.: ebd.: S. 303.

hen [...] die durch äußere Signale stimulierten Bewußtseinsvorgänge im eigentlichen ,Handlungszentrum der Darstellung.“⁹⁴ Der Innenraum als Handlungszentrum wird in den Kurzgeschichten der vergangenen fünfzehn Jahre verstärkt wahrgenommen, während die durch außen stimulierten Bewusstseinsvorgänge immer mehr in den Hintergrund treten. In den Geschichten der jüngsten deutschsprachigen Literatur „bleiben vor allem die Schrecken der deutschen Geschichte außen vor“⁹⁵, wie Christoph Schmitz im Jahr 2000 schreibt. Stattdessen werde nur Privates erzählt⁹⁶, wie es in einer Kritik zu Judith Hermanns „Nichts als Gespenster“ heißt.

⁹⁴ Durzak, Manfred: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. S.305.

⁹⁵ Schmitz, Christoph: Lies keinen über dreißig! In: Rheinländischer Merkur, Nr.11/2000.

⁹⁶ Pontzen, Alexandra: Spät erst erfahren sie sich. Judith Hermann findet „Nichts als Gespenster“. http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=5716

3 Der Kontext von Judith Hermanns Schreiben

Mit dem politischen Einschnitt 1989 - nach dem Fall der Mauer, dem Ende des Kalten Krieges und der Wiedervereinigung Deutschlands - lebt die Debatte um die deutschsprachige Gegenwartsliteratur neu auf.⁹⁷ „Die neue Rolle, die manche dem größer gewordenen Deutschland zuwiesen, sollte auch auf der literarischen Ebene eingelöst werden: Eine große Nation braucht eine große Literatur“⁹⁸, schreiben Andrea Köhler und Rainer Moritz 1998 über die Stimmung bezüglich der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989. Gleichzeitig kann man Anfang der neunziger Jahre immer wieder lesen, die deutsche Literatur stecke in der Krise. Dass dies nicht zum ersten Mal behauptet wird, stellen Köhler und Moritz wie folgt fest: „Es ist keineswegs ein Novum unserer Tage, über die Mittelmäßigkeit und die Sinnlosigkeit der aktuellen literarischen Produktion zu lamentieren. [...] Der schleichende Qualitätsverfall, der dabei der deutschen Nachkriegs- und Gegenwartsliteratur unterstellt wird, steht folglich in einer langen Traditionsreihe.“⁹⁹

Mitte der neunziger Jahre ist in den Feuilletons vermehrt der Wunsch herauszulesen, dass wieder erzählt werden solle. Vorbilder aus der amerikanischen Literatur, wie Raymond Carver, Philip Roth oder John Updike werden genannt¹⁰⁰ und auch die Literaturinstitute in Leipzig und Hildesheim, „soll[en] nach dem Muster der creative-writing-Schulen [in den USA] [...] das Handwerk des Schreibens vermitteln.“¹⁰¹ Insofern verwundert es nicht, dass die 1998 als neue ErzählerInnen gefeierten deutschsprachigen SchriftstellerInnen Ingo Schulze und Judith Hermann mit dem Short Story–Autor Raymond Carver verglichen werden.

Im Jahr 1999 betitelt Volker Hage im Spiegel seinen Artikel „Ganz schön abgedreht“, in dem er über die jüngste deutschsprachige Literatur schreibt, mit dem Untertitel: „Die deut-

⁹⁷ Vgl.: Köhler, Andrea und Rainer Moritz: Einleitung. In: Köhler, Andrea und Rainer Moritz (Hg.): Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Leipzig: Reclam 1998. S. 8; 14.

⁹⁸ ebd.: S. 8; 14.

⁹⁹ ebd.: S. 7.

¹⁰⁰ Vgl.: Niemann, Norbert und Eberhard Rathgeb: Inventur. S. 302.

¹⁰¹ ebd.: S. 302.

sche Literatur ist wieder im Gespräch.¹⁰² Man redet, wenn nicht mehr über „die Alten“, dann über „die Jungen“, die man Ende der neunziger Jahre entdeckt zu haben glaubt.¹⁰³ Es wird von einem Generationenwechsel gesprochen, eine jüngere Generation von Autoren und Autorinnen löse die ältere ab.¹⁰⁴ „Der in den frühen neunziger Jahren stattfindende Generationswechsel fällt zusammen mit der historischen Zäsur von 1990“¹⁰⁵, so Thomas Jung. Laut Matthias Harder hat diese Zäsur jedoch weit weniger ihre Spuren in der Literaturgeschichte hinterlassen, als vielfach angenommen wird.¹⁰⁶ Im Jahr 2000 schreiben Daniel Lenz und Eric Pütz in ihrem Sammelband „LebensBeschreibungen. Zwanzig Gespräche mit Schriftstellern“: „[...] die deutschsprachige Literatur erlebt eine Renaissance. Neue literarische Stimmen [...] treffen auf offene Ohren. Immer häufiger sind in den Feuilletons vollmundige Sätze wie ‚Ein fulminantes Debüt‘ oder ‚Ein bemerkenswertes Erstlingswerk‘ zu lesen.“¹⁰⁷

Nachdem der deutschsprachigen Literatur seit den siebziger Jahren Schwere und Ernst nachgesagt und das Interesse der Verlage und Kritiker auf die ausländische Literatur, vor allem aus dem angloamerikanischen und angelsächsischen Raum, gelegt wurde, kommt der jungen deutschsprachigen Literatur in den neunziger Jahren ein neuer Stellenwert zu. Sowohl von Verlags- als auch von KritikerInnenseite wird die junge heimische Literatur mit großem Enthusiasmus aufgenommen. Es gibt zahlreiche Neuerscheinungen, die in den Feuilletons und in Literaturzeitschriften hoch gelobt werden. Die zeitgenössische Literatur gilt nicht mehr als unverkäuflich, im Gegenteil: Den jungen Autoren und Autorinnen wird ein neuer, unverkennbarer, leichter Ton nachgesagt, der das erzählende Moment in den Mittelpunkt stellt.¹⁰⁸ Volker Hage schreibt, manche AutorInnen hätten die Naivität, die es zum Erzählen brauche, wiedergewonnen, vor allem aber hätten die Verlage den Glauben an die deutschsprachige Literatur zurückerlangt, womit die Grundlage für eine neue

¹⁰² Hage, Volker: Ganz schön abgedreht. In: Der Spiegel Nr. 12, 1999.

¹⁰³ Vgl.: Jung, Thomas: Viel Lärm um nichts?. Beobachtungen zur jüngsten Literatur und dem Literaturbetrieb. In: Ders. (Hg.): Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990. Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften 2002. S. 9.

¹⁰⁴ Vgl.: ebd.: S. 11.

¹⁰⁵ ebd.: S. 11.

¹⁰⁶ Harder, Matthias: Vom verlorenen Grundkonsens zur neuen Vielfalt. Zu einigen Aspekten und Tendenzen der Literaturdiskussion in den neunziger Jahren. In: Ders. (Hg.): Bestandsaufnahmen. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH 2001. S. 24-25.

¹⁰⁷ Lenz, Daniel und Eric Pütz: LebensBeschreibungen. Zwanzig Gespräche mit Schriftstellern. München: edition text + kritik, 2000. S. 7.

¹⁰⁸ Vgl.: Müller, Heidelinde: Das „literarische Fräuleinwunder“. Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften 2004. S. 13-39.

deutschsprachige Erzählkultur geschaffen sei.¹⁰⁹ Die zweite Hälfte der neunziger Jahre ist geprägt von der Literatur als Event. Ende der neunziger Jahre ist die Rede von „Popliteratur“, in deren Kontext AutorInnen wie Popstars gehandelt werden.¹¹⁰ Auch Judith Hermann wird verstärkt durch die von ihr veröffentlichten Fotos wahrgenommen¹¹¹, auch wenn ihre Erzählungen selber wenig mit den Texten der Popliteraten gemein haben.

„In den Geschichten der jungen Autoren bleibt die Geschichte, bleiben vor allem die Schrecken der deutschen Geschichte außen vor“¹¹², konstatiert Christoph Schmitz im Jahr 2000 im Rheinländischen Merkur. Und auch Thomas Jung stellt fest, dass es den jungen AutorInnen der neunziger Jahre an politischem Engagement fehle und sie wenig Interesse daran hätten, gesellschaftlich einzugreifen. Er zeigt dabei den Gegensatz zum politisch engagierten Autor Günter Grass auf, als dessen „Enkel“ der Spiegel im Oktober 1999 die JungautorInnen Thomas Brussig, Karen Duwe, Jenny Erpenbeck, Benjamin Lebert, Thomas Lehr und Elke Naters auf seinem Titelblatt mit der Überschrift die „Die Enkel von Grass & Co.“ inszeniert.¹¹³ Auch die 1974 geborene, sich immer wieder politisch und gesellschaftspolitisch äussernde Autorin Juli Zeh schreibt 2002 in einem Essay in der Literaturzeitschrift Akzente über ihre eigene Generation von Schreibenden:

Wir haben noch nicht viel von der Welt gesehen und trotzdem beschlossen, Schriftsteller zu werden. Weil das eine intellektuelle Version von Popstar ist, weil man als Schriftsteller nicht gut aussehen oder zehn Jahre lang Gitarrenunterricht nehmen muss und morgens trotzdem liegen bleiben kann. Wir leben zwischen eigenem Bauchnabel und Tellerrand und schreiben darüber. Unsere Texte sind ICH-bezogen wie wir selbst.¹¹⁴

Der Mangel an Erfahrung, der dem ersten Satz in Zehs Zitat eingeschrieben ist, wird den jungen Autoren und Autorinnen immer wieder zum Vorwurf gemacht, wenn es in der Kritik heißt, sie sollten zuerst etwas erleben, bevor sie zu schreiben beginnen.¹¹⁵

Neben den Kategorien der „Enkelgeneration“ und der „Generation Golf“ taucht außerdem ein weiterer Begriff auf, mit dem die Autorinnen-Generation um die Jahrtausendwende zusammen gefasst werden soll: das „Literarische Fräuleinwunder“. Von Volker Hage in

¹⁰⁹ Vgl.: Hage, Volker: Ganz schön abgedreht. In: Der Spiegel Nr. 12, 1999.

¹¹⁰ Vgl.: Jung, Thomas: Viel Lärm um nichts?. S. 10.

¹¹¹ Vgl.: Niemann, Norbert und Eberhard Rathgeb: Inventur. S. 302.

¹¹² Schmitz, Christoph: Lies keinen über dreißig! In: Rheinländischer Merkur, Nr.11/2000.

¹¹³ Vgl.: Jung, Thomas: Viel Lärm um nichts?. S. 18.

¹¹⁴ Zeh, Juli: Sag nicht Er zu mir oder: Vom Verschwinden des Erzählens im Autor. In: Akzente Nr. 49 Heft 4, 2002. S. 378-386. S. 381. Zitiert nach: Gösweiner, Friederike: Einsamkeit in der jungen deutschsprachigen Literatur der Gegenwart. Innsbruck: Studienverlag 2010. S. 79.

¹¹⁵ Vgl.: Gösweiner, Friederike: Einsamkeit in der jungen deutschsprachigen Literatur der Gegenwart. S. 79.

seinem Spiegel-Artikel „Ganz schön abgedreht“ eingeführt, greifen das Feuilleton, die Medien und auch die Literaturwissenschaft den Begriff auf. Judith Hermann wird neben Tanja Dückers, Karen Duve, Julia Franck, Alexa Hennig von Lange, Zoë Jenny und Juli Zeh als „literarisches Fräuleinwunder“ bezeichnet.¹¹⁶ Unter diesem durchaus fragwürdigen Begriff werden Autorinnen vereint, die im Hinblick auf ihr Alter, ihre Herkunft und die Umstände, in denen sie aufgewachsen sind, einer Generation angehören. Das bedingt laut Blumenkamp die zum Teil thematischen und ideologischen Ähnlichkeiten in den Texten der Autorinnen des sogenannten „Literarischen Fräuleinwunders“.¹¹⁷ Hermann wird, so Lutz Hagestedt, zur „Ikone der Frollein-Wunder-Literatur.“¹¹⁸

Von Anfang an galt als Markenzeichen der „Fräuleinwunderliteratur“ eine Erzählweise, die sich von der etablierten deutschsprachiger Autorinnen und Autoren abhebe. Gelobt wurde der Verzicht auf theoretischen Überbau und moralische Belehrung. Diese Literatur, so hieß es, sei ohne literaturwissenschaftliche Grundkenntnisse lesbar: „das Erzählen in knappen Sätzen, die klugen Aussparungen, die den Handlungsverlauf straffen, dem Leser die Ergänzung überlassen und so sein Interesse wach halten.“¹¹⁹

Der Alltagsrealismus in der Literatur dieser schreibenden Frauengeneration gebe den Blick auf Bereiche der Gesellschaft frei, die normalerweise „von Literatur und Medien weitgehend ausgespart werden“¹²⁰, schreibt Christina Ujma in ihrer Untersuchung zur Literatur der sogenannten „Fräuleinwunder“-Autorinnen.¹²¹ Allgemein aber sei abseits „von den großstädtischen, zumeist berlinerischen Subkulturen eine [...] Verlegenheit bei den Themen zu konstatieren.“¹²² Nicht nur Christina Ujma und Juli Zeh stellen fest, dass die jüngste Autorinnen-Generation vor allem über das eigene Ich schreibt, „[...] denn die Generation der ‚Fräuleinwunder-Autorinnen‘ hat ausgesprochen wenig erlebt, weder 1968 noch Öko-,

¹¹⁶ Vgl.: Müller, Heidelinde: Das ‚literarische Fräuleinwunder‘ – Inszenierungen eines Medienphänomens. In: Nagelschmidt, Ilse, Müller-Dannhausen, Lea und Sandy Feldbacher (Hg.): Zwischen Inszenierung und Botschaft. Zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts. Berlin: Frank & Timmer GmbH 2006. S. 39-58.

¹¹⁷ Vgl.: Blumenkamp, Katrin: Das „Literarische Fräuleinwunder“: die Funktionsweise eines Etiketts im literarischen Feld der Jahrtausendwende. Berlin, Münster: Lit Verlag 2011. S. 19.

¹¹⁸ Hagestedt, Lutz: Bekanntes Gesicht, gemischte Gefühle.

http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=5723&ausgabe=200302

¹¹⁹ Kocher, Ursula: Die Leere und die Angst – Erzählen ‚Fräuleinwunder‘ anders?. Narrative Techniken bei Judith Hermann, Zoë Jenny und Jenny Erpenbeck. In: Caemmerer, Christiane, Walter Delabar und Helga Meise (Hg.): Fräuleinwunder literarisch: Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften 2005. S. 53-72. S. 54.

¹²⁰ Ujma, Christina: Vom „Fräuleinwunder“ zur neuen Schriftstellerinnengeneration. Entwicklungen und Tendenzen bei Alexa Hennig von Lange, Judith Hermann, Sibylle Berg und Tanja Dückers. In: Nagelschmidt, Ilse, Lea Müller Dannhausen und Sandy Feldbacher (Hg.): Zwischen Inszenierung und Botschaft. Zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts. Berlin: Frank & Timme GmbH 2006. S. 73-88. S. 77.

¹²¹ Vgl.: ebd.: S. 77.

¹²² ebd.: S. 78.

Frauen- oder Friedensbewegung - zumindest gilt das für die westdeutschen Autorinnen, die den Fall der Mauer kaum als bewegendes Moment wahrgenommen haben.“¹²³

Als 1998 Judith Hermanns Kurzgeschichtenband „Sommerhaus, später“ erscheint, wird er zum größten Versprechen der jüngsten deutschsprachigen Literatur.¹²⁴ Im literarischen Quartett verkündet Marcel Reich-Ranicki: „Wir haben eine neue Autorin, [die die] Stimmung beinahe einer ganzen Generation“¹²⁵ einfängt. Friederike Gösweiner zählt in ihrer Untersuchung zur deutschsprachigen Literatur der Gegenwart Hermanns Kurzgeschichtenbände „Sommerhaus, später“ und „Nichts als Gespenster“ zum Wichtigsten, das die deutsche Gegenwartsliteratur zu bieten hat.¹²⁶ Michael Naumann bezeichnet Judith Hermann gar als „eine neue literarische Kategorie“¹²⁷, die vor einigen Jahren in den deutschen Feuilletons auftaucht und den „Sound ihrer Generation“ einfängt.¹²⁸ „Sommerhaus, später“ wird über 250.000 Mal verkauft und in 17 Sprachen übersetzt.¹²⁹ Hermann erhält für ihr Debüt, dem eine ungewöhnlich große Resonanz zuteil wird, unter anderem den Kleist-Preis.¹³⁰ Fünf Jahre später – 2003 - erscheint „Nichts als Gespenster“ und landet binnen kürzester Zeit in den Bestsellerlisten.¹³¹

Der Erfolg war einfach zu groß, damals, 1998, als „Sommerhaus, später“ erschien und dieser neue Ton in die Welt kam. Dieses wunderbare, reduzierte und stimmungsvolle Deutsch der Judith Hermann. Und ihre Geschichten aus dem neuen Berlin, aus dem Berlin der tausend Möglichkeiten, Mitte der neunziger Jahre, einer Welt im Umbruch, Geschichten aus dem Leben ihrer dreißigjährigen Bewohner [...].¹³²

Auch retrospektiv betrachtet schreibt der Literaturkritiker Volker Weidermann im Jahr 2009: „Das Erscheinen Judith Hermanns auf der Bühne der deutschen Literatur war ein Ereignis. Alle Hoffnung auf das neue Berlin und das gegenwärtige Schreiben waren darin. Idioten schrieben ihren Erfolg ihrem Autorenfoto mit Pelzkragen zu. Aber es war ihre

¹²³ Ujma, Christina: Vom „Fräuleinwunder“ zur neuen Schriftstellerinnengeneration. S. 78.

¹²⁴ Vgl.: Niemann, Norbert und Eberhard Rathgeb: Inventur. S. 302.

¹²⁵ Sendung Literarisches Quartett vom 30. Oktober 1998.

<http://www.youtube.com/watch?v=VliFXQmZono>.

¹²⁶ Vgl.: Gösweiner, Friederike: Einsamkeit in der jungen deutschsprachigen Literatur der Gegenwart. S. 134.

¹²⁷ Naumann, Michael: Im Wiener Bestiarium. Die Zeit Nr. 36, 27.08.2009.

<http://www.zeit.de/2009/36/L-B-Menasse-4-Fassung>

¹²⁸ Vgl.: ebd.

¹²⁹ Vgl.: Gösweiner, Friederike: Einsamkeit in der jungen deutschsprachigen Literatur der Gegenwart. S. 135.

¹³⁰ Vgl.: Homepage des Fischer-Verlags

¹³¹ Vgl.: Niemann, Norbert und Eberhard Rathgeb: Inventur. S. 302.

¹³² Weidermann, Volker: Warum man sich wie in einer Filiale von „Blume 2000“ fühlt. Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 02.05.2009.

<http://www.faz.net/sonntagszeitung/feuilleton/warum-man-sich-wie-in-einer-filiale-von-blume-2000-fuehlt-11378598.html>

Sprache. Und ihre Sicht auf das Leben.“¹³³ Auch Helmut Böttiger bescheinigt Judith Hermann das Vermögen ein „spezifisches Lebensgefühl im heutigen Berlin zu beschreiben, ohne vorschnell zu großen Themen und Vorgaben Zuflucht nehmen zu müssen.“¹³⁴

Judith Hermanns Debütband folgen zahlreiche andere Kurzgeschichtenbände und Romane nach. In den Kritiken ist vom „Judith Hermann – Syndrom“¹³⁵ zu lesen. Mit Judith Hermann hat die Kurzgeschichte Ende der neunziger Jahre also wieder Eingang in die deutschsprachige Literatur gefunden und bis heute werden zahlreiche Kurzgeschichtenbände veröffentlicht. Während in den Prosabänden „Sommerhaus, später“ und „Nichts als Gespenster“ die Gattungsbezeichnung „Erzählungen“ im Buch hinzugefügt wird, verweigert Hermanns 2009 erschienener Prosaband „Alice“ jegliche Gattungszuschreibung. Obwohl Alice die Hauptfigur aller Geschichten ist, wird „Alice“ nicht als Roman aber auch nicht dezidiert als Kurzgeschichtenband verlegt.¹³⁶

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass der deutschsprachigen Literatur zum Jahrtausendwechsel eine neue Stellung zukommt, an der Judith Hermanns Erfolg nicht unbeteiligt ist. Die Autorin wird zur Ikone der ersten AutorInnen-Generation, die unter postmodernen Umständen aufgewachsen ist und die Erfahrungen und Folgen des Zweiten Weltkriegs nicht mehr am eigenen Leib erfahren, dafür aber den Fall der Mauer bewusst miterlebt hat. Inwiefern dies Einzug in Hermanns Literatur findet, wird in den Folgekapiteln untersucht.

¹³³ Weidemann, Volker: Warum man sich wie in einer Filiale von „Blume 2000“ fühlt.

¹³⁴ Böttiger, Helmut: Nach den Utopien. Eine Geschichte der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Wien: Zsolnay Verlag 2004. S. 290, 291.

¹³⁵ Greiner, Ulrich: Das Gefühl, das aus der Kälte kam. In: Die Zeit, 10.01.2007.

<http://www.zeit.de/2007/03/L-Scheuermann>.

¹³⁶ Von Lovenberg, Felicitas: Eine Frau und fünf tote Männer. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 02.05.2009.

<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/judith-hermann-alice-eine-frau-und-fuenf-tote-maenner-1785898.html>

4 Das Prinzip der Auslassung

2001 schreibt Judith Hermann im Vorwort zu Raymond Carvers Kurzgeschichtenband „Kathedrale“, als dieser in einer Neuübersetzung erscheint, dass sie, obwohl Carvers Geschichten das meiste auslassen, nichts in ihnen vermisse. Eben jene Auslassungen machen aus ihrer Sicht die Qualität von Carvers Texten aus.¹³⁷ „Der Versuch, zu erklären, was die Carver-Geschichten erzählen wollen, hieße das auszusprechen, was sie verschweigen.“¹³⁸ Womit Hermann hier Raymond Carvers Short Storys umreißt, könnte auch eine Beschreibung ihrer eigenen Texte sein. Insofern verwundert es auch nicht, dass das Feuilleton in Zusammenhang mit Hermanns Kurzgeschichten mehrfach auf Raymond Carver verweist. Der Stil der Autorin sei, wie auch schon jener Carvers, parataktisch und elliptisch, außerdem herrsche in ihren Geschichten, wie auch in den Texten des angloamerikanischen Vorbilds, das präsentische Erzählen vor.¹³⁹ Der „suggestive Prosastil von Raymond Carver“¹⁴⁰, der eine „bestimmte Atmosphäre durch die Kunst des Weglassens“¹⁴¹ beschwört, sei den jungen AutorInnen um die Jahrtausendwende, die „außer Elternhaus, Schule und Schreibwerkstätten“¹⁴² noch nichts kennen, ein Vorbild gewesen, schreibt Helmut Böttiger 2005 in der Süddeutschen Zeitung.

Wenn Ursula Kocher über die junge deutschsprachige Literatur sagt, dass deren Kennzeichen der Verzicht auf theoretischen Überbau und moralische Belehrung sei und feststellt, dass sich die Literatur durch kluge Aussparungen, knappe Sätze und einen gestrafften Handlungsverlauf auszeichne, die den LeserInnen die Ergänzungen überlasse,¹⁴³ dann korrespondiert dies mit den von Durzak formulierten Eigenschaften der Kurzgeschichte, die sich durch äußerste Sparsamkeit des Ausdrucks und sprachliche Intensität auszeichne. Es wird mit Verknappungen gearbeitet und sprachliche Strukturen werden komprimiert.

¹³⁷ Vgl.: Hermann, Judith: On Carver. Ein Versuch. In: Carver, Raymond: Kathedrale. Erzählungen. Berlin: Berlin Verlag 2001. S.13.

¹³⁸ ebd.: S.13.

¹³⁹ Mingels, Annette: Das Fräuleinwunder ist tot - es lebe das Fräuleinwunder. S. 33.

¹⁴⁰ Böttiger, Helmut: Und immer wird gerade jemand anderes geküsst. In: Süddeutsche Zeitung, 7.7.2005. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/literatur-und-immer-wird-gerade-jemand-anderes-gekuesst-1.797780>

¹⁴¹ ebd.

¹⁴² ebd.

¹⁴³ Vgl.: Kocher, Ursula: Die Leere und die Angst – Erzählen ‚Fräuleinwunder‘ anders?. Narrative Techniken bei Judith Hermann, Zoë Jenny und Jenny Erpenbeck. In: Caemmerer, Christiane, Walter Delabar und Helga Meise (Hg.): Fräuleinwunder literarisch: Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften 2005. S. 53-72. S. 55.

Für Katja Stopka wird jene Erzählweise, die der Literatur Hermanns ihre Intensität verleiht, der Vorstellung Walter Benjamins gerecht, nach welcher es „die halbe Kunst des Erzählens [ist], eine Geschichte [...] von Erklärungen freizuhalten.“¹⁴⁴ Hermann erzählt zwar mit größtmöglicher Genauigkeit, sie drängt dem Leser dabei aber nicht den psychologischen Zusammenhang des Geschehens auf.¹⁴⁵ In knappen und einfachen Sätzen wird das Erlebte nüchtern und unsentimental, ohne Erklärungen oder Rechtfertigungen, geschildert. Als Beispiel führt Stopka die Kurzgeschichte „Sommerhaus, später“ aus dem gleichnamigen Band an, in der gerade durch die bloße, nüchterne Schilderung der Ereignisse, ohne dass diese erklärt werden, der Mangel an Nähe und Vertrautheit zwischen den Figuren sichtbar wird.¹⁴⁶ Auch Helmut Böttiger sieht darin eine Qualität Hermanns: „Diese kunstvoll einfache Sprache in der Schweben zu halten, ist ein beachtliches Unterfangen, und über weite Strecken gelingt der Autorin das Kunststück, vieles anzudeuten und vieles offenzuhalten, mit etwas zu spielen, was nie ganz aufgeht.“¹⁴⁷

Vor allem in der Kritik wird breit besprochen, wovon Hermann nicht erzählt, was ausgespart wird, wie auch Antonie Magen feststellt: „Einigkeit herrscht auch weitgehend darüber, welche Bereiche ausgespart werden: Handlungen und Plots werden zugunsten von atmosphärischem Impressionismus negiert. Gesellschaftliche, soziale, politische und wirtschaftliche Zusammenhänge werden nicht beschrieben, geschweige denn analysiert.“¹⁴⁸ Die Erzählungen seien auf wenige Grundbestandteile weiblicher Weltanschauung literarisch abgemagert, die den lakonischen Stil und das lakonische Lamento unterstützen, die unterkomplexe Erzählhaltung bleibe an der Grenze zur Anspruchslosigkeit, schreibt Iris Radisch in „Die Zeit“ über „Nichts als Gespenster“.¹⁴⁹ Claudia Voigt bezeichnet in ihrer Kritik Hermanns Erzählen als „bewusst bewusstlos“¹⁵⁰, das Schweigen werde bei Hermann

¹⁴⁴ Benjamin, Walter: Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Alexander Honold. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2007. S. 109.

¹⁴⁵ Vgl.: Stopka, Katja: Aus nächster Nähe so fern. Zu den Erzählungen von Terézia Mora und Judith Hermann. In: Harder, Matthias(Hg.): Bestandsaufnahmen. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH 2001. S. 163.

¹⁴⁶ Vgl.: ebd.: S. 163.

¹⁴⁷ Böttiger, Helmut: Nach den Utopien. Eine Geschichte der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. S. 289.

¹⁴⁸ Magen, Antonie: Nichts als Gespenster. Zur Beschaffenheit von Judith Hermanns Erzählungen. S.32-33.

¹⁴⁹ Vgl.: Radisch, Iris: Berliner Jugendstil. In: Die Zeit Nr.6, 2003.

<http://www.zeit.de/2003/06/tristesse>

¹⁵⁰ Voigt, Claudia: Im Schatten des Erfolgs. In: Der Spiegel Nr. 5, 2003. S. 140.

in Worte gefasst und das Nicht-Gesagte spürbar gemacht. Voigts Beschreibung erinnert an Hermanns eigene Perspektive auf Raymond Carvers Texte:

Carvers Geschichten stehen nicht auf der Seite der Geschichten und nicht auf der Seite der Sprache. Sie zielen nicht auf das Sicht- und Nennbare, sondern auf das Undurchsichtige, Unaussprechliche, auf das, was geradezu resistent gegen das Lösungsmittel der Worte ist. Es sind die Auslassungen Carvers, das Versagen der Sprache und vor allem die Dinge, die hier erzählen.¹⁵¹

De facto geht es um wenig in Hermanns Kurzgeschichten. Sie arbeitet inhaltlich hauptsächlich mit dem Prinzip der Auslassung und konzentriert sich auf ein paar wenige Handlungsmomente. Sie selbst sagt über die vielen Leerstellen in ihren Erzählungen:

Ich wusste eigentlich nicht viel, als ich angefangen habe zu schreiben, aber mir war klar, dass ich mit Leerstellen arbeiten will. Das lag vielleicht auch an bestimmten Erzählungen, die ich vorher gelesen hatte. Ich wusste, dass ich nicht psychologisieren wollte, und dass ich keine Sensationen erzählen wollte. Ich wollte Geschichten, die irgendwo anfangen, ein Stück gehen und dann wieder aufhören. Ich durfte keinen großen Bogen machen.¹⁵²

In der Erzählung „Sonja“ werden über 22 Monate Handlungszeit auf insgesamt 23 ½ Druckseiten dargestellt.¹⁵³ Daraus ergibt sich gezwungenermaßen, dass viel Handlungszeitraum ausgelassen wird. Um trotzdem eine gewisse Wirkung zu erreichen, wird ausschnitthaft intensiviert erzählt. Dies korrespondiert mit der Zeitdarstellung in der Kurzgeschichte, wie sie Durzak beschreibt:

[Sie] ist stets intensiv und nie extensiv, was sich aus dem konstitutiven Verhältnis zwischen Erzählzeit und erzählter oder vielmehr: erzählbarer Zeit in der Kurzgeschichte ergibt. Die vom Umfang her gesetzte Begrenzung der Erzählzeit erlaubt bei der Einbringung größerer Zeitzusammenhänge erzählstrukturell nur die formalen Mittel der Komprimierung und nicht der Ausdehnung, die zur Gattungsauflösung der Kurzgeschichte zur Großerzählung, zum Roman hin führen würde.¹⁵⁴

Judith Hermann erzählt eine beinahe zwei Jahre andauernde Zeitspanne anhand von Auslassungen. „Mit impliziten und expliziten Ellipsen sowie summarischen und iterativen Passagen wird [in „Sonja“] das ganze Spektrum klassischen Erzählens ausgeschöpft.“¹⁵⁵ Laut Leonie Marx „ergibt [...] das wechselvolle Spiel von Andeutung und Aussparung“¹⁵⁶ die „hintergründige Wirkung“¹⁵⁷ der Kurzgeschichte. Hermann bedient sich in „Sonja“ des

¹⁵¹ Hermann, Judith: On Carver. S.10.

¹⁵² Lenz, Daniel und Eric Pütz: LebensBeschreibungen. S. 234.

¹⁵³ Vgl.: Kocher, Ursula: Die Leere und die Angst. S. 60.

¹⁵⁴ Durzak, Manfred: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. S. 303.

¹⁵⁵ Kocher, Ursula: Die Leere und die Angst. S. 60.

¹⁵⁶ Marx, Leonie: Die Deutsche Kurzgeschichte. S. 74.

¹⁵⁷ Marx, Leonie: Die Deutsche Kurzgeschichte. S. 74.

Hauptgestaltungsprinzips der Kurzgeschichte, das von Marx „als suggestive Reduktion“¹⁵⁸ bezeichnet wird, indem sie gleichzeitig verdichtend, andeutend und aussparend erzählt.

Insgesamt zeichnet sich Judith Hermanns Stil aber nicht immer durch seine sprachliche Knappheit aus, wie sie in der Forschung als wichtigstes Element der Kurzgeschichte hervorgehoben wird. Während sich für Leonie Marx „die qualitative Bedeutung des knappen Umfangs [...] in einer eigenen ‚Dramaturgie‘ der Kurzgeschichte [...] in ihrem Hauptkompositionsprinzip, der Verdichtung bzw. Verkürzung, nieder[schlägt]“¹⁵⁹, durch die sich die Aussparungsmethoden häufen und „sich entscheidend auf die Raum-, Zeit- und Figurendarstellung sowie die Handlungsführung aus[wirken]“¹⁶⁰, lassen sich in Hermanns Kurzgeschichten durchaus auch immer wieder Stellen extensiven Erzählens finden. Hermann arbeitet zwar auf inhaltlicher Ebene mit dem Prinzip der Auslassung, sprachlich wird aber mehrfach extensiv erzählt.

Neben dem „Hang zur Reduktion, zum Lapidaren, zur Aussparung und zum Leerstellenhaften“¹⁶¹ wird bei Judith Hermann auch der Hang zur „Wiederholung, [dem] mählichem, mantrahaften peu á peu“¹⁶² festgestellt, wie es zum Beispiel in „Rote Korallen“, der Eingangserzählung von „Sommerhaus, später“, der Fall ist, wenn es immer wieder heißt: „Ist das die Geschichte, die ich erzählen will? Ich bin nicht sicher. Nicht wirklich sicher.“¹⁶³ Auch in „Kaltblau“ wird der Moment, in dem Jonina sich in Jonas verliebt, insgesamt fünf Mal in ähnlichem Wortlaut beschrieben. Es kann folglich festgestellt werden, dass Hermann nicht ausschließlich aussparend erzählt, sondern sprachlich und formal immer wieder das für die Kurzgeschichte ungewöhnliche extensive Erzählen vorzieht.

Wie die folgenden Kapitel aufzeigen, ist es lohnend eine Untersuchung dessen anzustellen, was in den Kurzgeschichten Judith Hermanns nicht vorkommt, so wie laut Friederike Gösweiner der Versuch, die Postmoderne zu definieren, am ehesten über eine Negativ-

¹⁵⁸ Marx, Leonie: Die Deutsche Kurzgeschichte. S. 74.

¹⁵⁹ ebd.: S. 57.

¹⁶⁰ ebd.: S. 57.

¹⁶¹ Prangel, Matthias: Eine andere Art von Rückblick. Gespräch mit Judith Hermann über „Sommerhaus, später“. http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=5689

¹⁶² ebd.

¹⁶³ Hermann, Judith: Rote Korallen. In: Dies.: Sommerhaus, später. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1998. S. 11.

Definition, nämlich über das, was nicht mehr gültig ist, gelingt.¹⁶⁴ Hermann schreibt stofflich eine Literatur der Auslassungen, wie auch die Kurzgeschichte eine Gattung ist, die sich durch ihre vielen Auslassungen auszeichnet.

4.1 Die Auslassung von Politik - Eine Literatur ohne politisches Interesse

Judith Hermanns Literatur fügt sich in eine Debatte ein, in der die Bücher „vieler junger Autoren [...] als Paradigmenwechsel in der literarischen Auseinandersetzung mit der jüngsten deutschen Vergangenheit eingeschätzt werden.“¹⁶⁵ Hermanns Erzählungen werden einer Literatur zugeordnet, der ein von der Geschichte unberührter Ton nachgesagt wird.¹⁶⁶ Schon 1994 schreibt Iris Radisch in „Die Zeit“, dass die dritte Nachkriegsgeneration „das Große Buch der Geschichte jetzt einfach zu[klappt].“¹⁶⁷ Während die ersten beiden Nachkriegsgenerationen noch an „die Macht einer kollektiven Überlieferung“ glauben und die Literatur in den „Dienst der Vergangenheit“ stellen und als „Abrechnung mit der deutschen Geschichte“ sehen, beginnen „die Grenzen dieser neuen Literatur [...] gleich hinter der Haustür“. „Wie es aussieht, klappt sie [die junge Generation] im Buch der Literaturgeschichte ein neues Kapitel auf, ohne Last, ohne Begrenzung, ohne Verpflichtung – so frei, wie die Kunst immer sein wollte und wie sie es selten war.“¹⁶⁸ Matthias Harder jedoch relativiert Radischs Aussagen in seiner Untersuchung zur Literaturdiskussion in den neunziger Jahren, indem er unterstreicht, dass es nur eine von mehreren Strömungen der jüngsten deutschsprachigen Literatur sei, die „die historische Situation von 1989/90 als Abschied und Neuanfang aufgenommen und literarisch verarbeitet hat.“¹⁶⁹

Thomas Jung beschreibt, wie „der in den frühen neunziger Jahren stattfindende [literarische] Generationswechsel [...] mit der historischen Zäsur von 1990 [zusammenfällt]“¹⁷⁰ und wie sich seitdem „die Wahrnehmungsweisen von Wirklichkeit sowie die literarischen

¹⁶⁴ Vgl.: Gösweiner, Friederike: Einsamkeit in der jungen deutschsprachigen Literatur der Gegenwart. S. 24-25.

¹⁶⁵ Müller, Heidelinde: Das literarische „Fräuleinwunder“. S. 31.

¹⁶⁶ Vgl.: ebd.: S. 29.

¹⁶⁷ Radisch, Iris: Die zweite Stunde Null. In: Die Zeit, 7. Oktober 1994.

¹⁶⁸ ebd.

¹⁶⁹ Harder, Matthias: Vom verlorenen Grundkonsens zur neuen Vielfalt. S. 17.

¹⁷⁰ Jung, Thomas: Viel Lärm um nichts?. S. 11.

Erwartungen auf Seiten von Schriftstellern wie Lesern¹⁷¹ verändert haben. Die Literatur der neunziger Jahre hat nicht mehr die Aufgabe Identifikationspunkt für eine nach politischer Orientierung suchende Gesellschaft zu sein.¹⁷² Die „aufklärerische-(um)-erzieherische Rolle hat die Literatur, als eine *litterature engagée*, im Verlaufe der letzten fünfzig Jahre mehrfach revidieren und schließlich aufgeben [...] müssen.“¹⁷³

Der Diskurs in den Feuilletons bezüglich der Frage nach dem Umgang der jüngsten Literatur mit der deutschen Vergangenheit, der in den Nullerjahren seinen Höhepunkt hat, mündet in der Feststellung, dass in den Texten der jungen Autoren und Autorinnen, ein Ton zu finden sei, dem jeglicher vergrübelter Umgang mit der deutschen Vergangenheit fehle. Die AutorInnen seien nicht mehr durch die deutsche Geschichte belastet.¹⁷⁴ Im Mittelpunkt dieser Diskussion steht eine Generation von SchriftstellerInnen, die erst nach dem Fall der Mauer zu schreiben begonnen hat, und in deren Texten „die Schrecken der deutschen Geschichte außen vor“¹⁷⁵ bleiben.

Gerade in den neunziger Jahren wird die Abgrenzung von der postfeministischen Literatur und Nach-68-Frauenliteratur zum Verkaufsargument vieler Verlage, die sich des „Fräuleinwunder“-Begriffs bedienen und diesen als verkaufsförderndes Etikett benutzen. Eine direkte Distanzierung von der Literatur des Postfeminismus lässt sich in den Texten der Autorinnen allerdings nicht feststellen.¹⁷⁶ Eine Ausnahme stellt die Hauptfigur in Judith Hermanns Erzählung „Diesseits der Oder“, der Alt-68er Koberling, dar. Im Gegensatz zum restlichen Figurenmobiliar im Kurzgeschichtenband „Sommerhaus, später“ entstammt er eher dessen Elterngeneration. Der ehemalige Gesellschaftsmensch Koberling hat sich mittlerweile mit seiner Familie in den Oderbruch zurückgezogen. Er verkörpert die enttäuschten Ideale von damals, die ein überraschender Besuch von Anna, der Tochter seines damaligen besten Freundes, wieder aufs Tapet bringt: „Widerliche, fast peinvolle Erinnerung an nächtelanges Kneipenhocken, an Idealaustausch, Illusionszertrümmerung, emporgezüchtete Gemeinschaftlichkeit. Verlogen, alles, denkt Koberling.“¹⁷⁷ Koberling ist verbittert und

¹⁷¹ Jung, Thomas: Viel Lärm um nichts?. S. 11.

¹⁷² Vgl.: ebd.: S. 12.

¹⁷³ ebd.: S. 12.

¹⁷⁴ Vgl.: Müller, Heide: Das literarische „Fräuleinwunder“. S. 29.

¹⁷⁵ Schmitz, Christoph: Lies keinen über dreißig! In: Rheinländischer Merkur, Nr.11/2000.

¹⁷⁶ Vgl.: Ujma, Christina: Vom „Fräuleinwunder“ zur neuen Schriftstellerinnengeneration. S. 74.

¹⁷⁷ Hermann, Judith: Diesseits der Oder. In: Sommerhaus, später. S. 176.

enttäuscht ob der zerschlagenen Utopien, die scheinbar nicht aufgegangen sind.¹⁷⁸ Da „Diesseits der Oder“ aber die einzige Erzählung bei Judith Hermann ist, in der eine (kritische) Auseinandersetzung mit der linken Elterngeneration stattfindet, muss sie als eine Ausnahme im Gesamtwerk betrachtet werden.¹⁷⁹

Wo Politik vollkommen ausgespart wird, kann eine politische Entwicklung kaum von Bedeutung sein. Jochen Förster schreibt 2003, dass an „Nichts als Gespenster“ nicht interessant sei, wovon es handelt, sondern wie es rezipiert wird. Die Geschichten in Hermanns zweitem Erzählband seien zwar länger geworden, aber die Autorin sei ihrem Stoff und ihrem Stil treu geblieben. In der Kritik führt diese Nichtveränderung zu viel Aufruhr, was die berechtigte Frage aufwirft, warum kümmert das, was davor offenbar niemanden kümmert hat, die KritikerInnen plötzlich? Förster führt die Tatsache, dass Hermann in „Nichts als Gespenster“ so tut, als wäre zwischen 1998, dem Erscheinungsjahr von „Sommerhaus, später“, und 2003, dem Erscheinungsjahr des zweiten Buches, nichts geschehen, als hätte sich Deutschland zwischen 1998 und 2003 nicht verändert, als einen Grund dafür an. In „Nichts als Gespenster“ wird weiterhin ausschließlich vom Innenleben der Figuren, die sich in einem permanenten Schwebestadium befinden, erzählt. Diesbezüglich schreibt Förster:

Der Autorin kann man daraus keinen Vorwurf machen. Was ist schlimm daran, wenn man sagt: Ich schreibe wie vorher und will mich nicht verbiegen? Anders die Frage, wie heute schlecht sein kann, was gestern noch gut war. Die Antwort: Das Gute kann gerade bei einer Autorin zum Schlechten werden, bei der Stimmung so viel zählt und Stoff so wenig. Und zwar dann, wenn das was früher vielversprechend nach Alles-und-Nichts klang, heute erfahrungsarm wirkt.¹⁸⁰

Hermann ignoriert in „Nichts als Gespenster“ tatsächlich jegliche politische Entwicklung, aber sie hat diese auch bereits in „Sommerhaus, später“ ausgespart. Obwohl das Berlin der neunziger Jahre, wo alle historischen, politischen und kulturellen Fäden zusammenlaufen, der Schauplatz der Geschichten in „Sommerhaus, später“ ist, geht es nicht wirklich um Berlin an sich, sondern vielmehr um die Großstadt als Schauplatz, der für einen globalisierten Ort steht.¹⁸¹ Auch die anderen Schauplätze in „Sommerhaus, später“ sind - mit

¹⁷⁸ Vgl.: Blumenkamp, Katrin: Das „Literarische Fräuleinwunder“. S. 85.

¹⁷⁹ Vgl.: ebd.: S. 86.

¹⁸⁰ Förster, Jochen: Wovon erzählt dieses Buch. In: Die Welt, 04.02.2003.

<http://www.welt.de/kultur/article363551/Wovon-erzaehlt-dieses-Buch.html>

¹⁸¹ Vgl.: Feiereisen, Florence: Liebe als Utopie? Von der Unmöglichkeit menschlicher NÄheräume in den Kurzgeschichten von Tanja Dücker, Julia Franck und Judith Hermann. In: Nagelschmidt, Ilse, Lea Müller Dannhausen und Sandy Feldbacher (Hg.): Zwischen Inszenierung und Botschaft. Zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts. Berlin: Frank & Timme GmbH 2006. S. 179-196. S. 184.

Ausnahme der karibischen Insel in „Hurrikan (Something farewell)“ und dem Oderbruch in „Diesseits der Oder“ - Großstädte. „Statt an der Dynamik und den Rhythmen der in der Umwälzung begriffenen Großstadt teilzuhaben, leben sie [die Figuren] unbeeindruckt mitten in ihr und damit quasi an ihrer Peripherie. Sie nehmen nicht mehr das verwirrende Großstadtleben wahr, sondern sie ziehen sich emotional zurück und konzentrieren sich auf sich selbst [...]“¹⁸²

Der Fokus der Geschichten liegt auf Ausschnitten aus dem Leben einiger exemplarischer Figuren. Diese stammen, sofern man es erfährt, aus dem Umfeld der Studenten, Künstler und Erwerbslosen. Obwohl dies alles „Berufsgruppen“ sind, die als prekär bezeichnet werden können, sind die ProtagonistInnen von Geld- oder materiellen Sorgen nicht betroffen. Bei Hermann scheinen die Lebensumstände der Figuren immer dieselben gewesen zu sein. Auch über die einzelnen Erzählbände hinaus verändert sich dieser Umstand nicht. Die ProtagonistInnen sind zwar älter geworden, aber sie leben immer noch in einer Welt, in der scheinbar keine politischen Ereignisse stattfinden. Annette Mingels sieht darin die Haltung einer „nach-ideologischen postmodernen Generation von Autorinnen und Autoren, deren Scheu vor kollektiven Ideen groß ist, [...]“¹⁸³ Auch die Konzentration auf eine Figurenperspektive schließt bei Judith Hermann eine explizite Auseinandersetzung mit politischen Themen aus. Gösweiner sieht darin eine allgemeine Tendenz der jüngsten deutschsprachigen Literatur, in der aus der Sicht von Figuren erzählt wird, die „keine großen Fähigkeiten darin besitzen, sich selbst oder das Geschehen zu deuten. Diese Literatur ist damit alles andere als explizit politisch oder wertend, [...]“¹⁸⁴

Hermanns Kurzgeschichten haben demnach nichts gemein mit jenen Kurzgeschichten, die den Zweck verfolgen, die Ganzheit einer bestimmten historischen Phase oder politischen Situation darzustellen.¹⁸⁵ Leonie Marx schreibt über die Kurzgeschichte, dass sie „Alltagskrisen und –konflikte, wie sie für zwischenmenschliche Beziehungen charakteristisch sind, [...] thematisiert. Der Mensch wird im alltäglichen Geschehen gezeigt, in der Problematik der Lebensphasen oder konfrontiert mit einem Alltag, der durch politische Einwirkungen

¹⁸² ebd.: S. 184.

¹⁸³ Mingels, Annette: Das Fräuleinwunder ist tot - es lebe das Fräuleinwunder. S. 31.

¹⁸⁴ Gösweiner, Friederike: Einsamkeit in der jungen deutschsprachigen Literatur der Gegenwart. Dissertation. S. 262.

¹⁸⁵ Vgl.: Durzak, Manfred: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. S. 304.

verändert ist.¹⁸⁶ Bei Hermann gibt es den von politischen Einwirkungen veränderten Alltag nicht.

Als die USA nach dem 11. September 2001 ihren Kampf gegen den internationalen Terrorismus ankündigen und den Krieg gegen den Irak starten, äußert sich Günter Grass und übt öffentliche Kritik an der amerikanisch-britischen Invasion.¹⁸⁷ Im Gegensatz zu Günter Grass wird den jungen AutorInnen oftmals der Vorwurf gemacht, sie würden keine Stellung mehr beziehen. Niemann und Rathgeb stellen fest:

Der Schriftsteller als der Intellektuelle, der moralische Empörung zum Ausdruck bringen kann, so wie das während des Vietnam-Kriegs in den sechziger Jahren geschah - er zeigt sich in den jüngeren Generationen nicht mehr. Vorbei sind die Zeiten der literarischen Instanzen. Der literarische Markt der Mediengesellschaft hat dem Schriftsteller in der Öffentlichkeit die politisch und moralisch maßgebliche Statur genommen. Neben all den anderen Experten der Gesellschaft, wie Wirtschaftsexperten, Nahostexperten, Gesundheitsexperten, ist der Schriftsteller zu einem Experten fürs Geschichtenerzählen geworden.¹⁸⁸

Annette Mingels jedoch hält dagegen, dass während die Vorwürfe der Ereignislosigkeit und die Selbstbezüglichkeit der jüngsten deutschsprachigen Literatur noch im vollen Gange sind, die Politik wieder Einzug in die Literatur gefunden habe. Hauptsächlich sind es Romane, in denen Politisches zu Tragen kommt. Die schon erwähnte Juli Zeh ist nicht die einzige Autorin, die sich in ihren Texten politischen Themen widmet. Annette Mingels führt zahlreiche Beispiele an: In Juli Zehs Roman „Spieltrieb“ (2004) werden politische Vorfälle, wie der 11. September und der Irak-Krieg als Ereignisse genannt, die die ProtagonistInnen prägen; Ricarda Junge beschreibt in „Kein fremdes Land“ (2005) „das stereotype Amerikabild der Deutschen“¹⁸⁹; in Julia Francks Roman „Lagerfeuer“ (2003) wird das Leben im DDR-AussiedlerInnen-Lager Marienfelde beschrieben; Jenny Erpenbeck, die zusammen mit Judith Hermann in die „Fräuleinwunder“-Debatte Eingang gefunden hat, hat mit „Wörterbuch“ (2004) einen Roman geschrieben, der in einer fiktiven lateinamerikanischen Diktatur spielt und in Tanja Dückers Roman „Himmelskörper“ werden Holocaust-Erfahrungen verarbeitet.¹⁹⁰ Somit ignoriert die jüngste deutschsprachige Literatur die geschichtliche und politische Entwicklung nicht unbedingt. Hermanns zuletzt erschienener

¹⁸⁶ Marx, Leonie: Die Deutsche Kurzgeschichte. S. 58.

¹⁸⁷ Vgl.: Niemann, Norbert und Eberhard Rathgeb: Inventur. S. 304.

¹⁸⁸ ebd.: S. 304.

¹⁸⁹ Mingels, Annette: Das Fräuleinwunder ist tot - es lebe das Fräuleinwunder. S. 35.

¹⁹⁰ Vgl.: Mingels, Annette: Das Fräuleinwunder ist tot - es lebe das Fräuleinwunder. S. 35.

Erzählungsband „Alice“ allerdings lässt, wie auch schon die beiden Kurzgeschichtenbände davor, Politik außen vor.

4.2 Die Auslassung von Geschichte - Keine Kriegsgeschichte, keine DDR, kein Mauerfall

Judith Hermann wird 1970 in Westberlin geboren, in eine Zeit, die nach Lyotard als Postmoderne bezeichnet werden kann. Hermann erlebt die Zeit des Wiederaufbaus nach dem Krieg nicht mit. Sie ist Teil einer Generation, die vom Krieg und seinen Folgen unberührt bleibt, nachdem Europa Ende der fünfziger Jahre das Ende der Wiederaufbauphase eingeläutet hat.¹⁹¹ In „Rote Korallen“ wird, wie im folgenden Zitat, das Ende aller Geschichten behauptet:

Mein Geliebter war traurig. Ich fragte ihn teilnahmsvoll, ob ich ihm nicht eine kleine, russische Geschichte erzählen sollte, und mein Geliebter antwortete rätselhaft, die Geschichten seien vorbei, er wolle sie nicht hören, und überhaupt solle ich meine eigene Geschichte nicht mit anderen Geschichten verwechseln. Ich fragte: „Hast du denn eine eigene Geschichte?“, und mein Geliebter sagte nein, er habe keine.¹⁹²

Die Behauptung des Geliebten der Ich-Figur kann programmatisch gelesen werden. Wenn er sagt „die Geschichten seien vorbei“, kann hier auch auf Hegels Proklamierung vom „Ende der Geschichte“ verwiesen werden.¹⁹³ Die Aufgabe der historischen Bindung und das fehlende historische Bewusstsein in diesem Zitat aus „Rote Korallen“ spiegeln den in den neunziger Jahren herrschenden postmodernen Zeitgeist einer hedonistischen Gesellschaft wider.¹⁹⁴ Laut Thomas Jung ist bis in die neunziger Jahre der Blick auf die deutsche Geschichte für die AutorInnen mehr oder weniger moralisch verpflichtend. Mit dem Ende des Kalten Krieges und dem Ende der totalitären Herrschaft der DDR wird ein Schlussstrich gezogen und den jungen Autoren und Autorinnen ist es möglich sich von der deutschen Vergangenheit abzuwenden.¹⁹⁵ So wie man nach 1945 von einem Neuanfang in der Literatur spricht¹⁹⁶, kommt es auch nach dem Fall der Mauer zu einer Debatte um einen nun möglichen Neuanfang. In einem 1994 in der „Zeit“ erschienenen Artikel, mit dem Ti-

¹⁹¹ Vgl.: Lyotard, Jean-François: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht. 7. überarbeitete Auflage. Wien: Passagen Verlag 2012. S. 29.

¹⁹² Hermann, Judith: Rote Korallen. In: Sommerhaus, später. S. 21.

¹⁹³ Vgl.: Meyer, Martin: Ende der Geschichte. München, Wien: Carl Hanser Verlag 1993. S. 13.

¹⁹⁴ Vgl.: Jung, Thomas: Viel Lärm um nichts?. S. 19.

¹⁹⁵ Vgl.: Jung, Thomas: Viel Lärm um nichts?. S. 20.

¹⁹⁶ Vgl.: Marx, Leonie: Die Deutsche Kurzgeschichte. S. 113.

tel „Die zweite Stunde Null“ stellt Iris Radisch fest, dass die Gegenwartsliteratur der dritten Nachkriegsgeneration so frei ist, wie Literatur es selten war.

Herabgefallen vom Hochsitz der Stellvertreter [...] ist die Literatur wieder mal an einem Anfang angekommen. Die junge Generation dieser Stunde Null will keine epochalen Werke mehr schreiben, und das ist gerade ihre Stärke. [...] Wie es aussieht, klappt sie im Buch der Literaturgeschichte ein neues Kapitel auf, ohne Last, ohne Begrenzung, ohne Verpflichtung.¹⁹⁷

Bei Judith Hermann sind es die Großmütter und Urgroßmütter, die noch Geschichte erlebt haben. Ihre Geschichten sind auch die einzigen, die laut Antonie Magen, bei Hermann noch erzählt werden können.¹⁹⁸ Das erzählende Ich in „Rote Korallen“ will diese alten Geschichten erzählen, wenn es heißt: „Ich will die Geschichten erzählen, hörst du! Die Petersburger Geschichten, die alten Geschichten, ich will sie erzählen, um aus ihnen hinaus, und fortgehen zu können.“¹⁹⁹ Der Wunsch, der hier geäußert wird, ist jener, sich von den Geschichten der alten Generationen zu befreien. Kriegsgeschichte hat insofern mit dem eigenen Leben zu tun, als dass die eigenen Großmütter sie noch am eigenen Leib erfahren haben. In „Rote Korallen“ heißt es: „Die Vergangenheit war so dicht mit meiner verwoben, daß sie mir manchmal wie mein eigenes Leben erschien. Die Geschichte meiner Urgroßmutter war meine Geschichte. Aber wo war meine Geschichte ohne meine Urgroßmutter? Ich wußte es nicht.“²⁰⁰

Näher als in der Erzählung „Ende von Etwas“ kommen die Texte Hermanns einem Geschichtsbewusstsein nicht. Während im Kurzgeschichtenband „Sommerhaus, später“ ab und zu noch ein Bezug zu einer historischen Vergangenheit hergestellt wird, haben sich die Figuren in „Nichts als Gespenster“ von jeglicher Geschichtserfahrung gelöst. In „Ende von Etwas“ erzählt Sophie dem Erzähler/der Erzählerin von der soeben verstorbenen Großmutter. Durch Sophies Erinnerung wird die Großmutter zur Hauptfigur der Kurzgeschichte, deren letzte Lebensjahre geschildert werden, die sie nur noch im Bett verbringt. Dazwischen wird auf zwei Ereignisse aus der Vergangenheit der Großmutter eingegangen: Es werden die sogenannte „Kriegsgeschichte“²⁰¹ und die sogenannte „Nachkriegsgeschichte“²⁰² erzählt. Es heißt: „Sie konnte ganze zwei Geschichten erzählen, oder vielleicht woll-

¹⁹⁷ Radisch, Iris: Die zweite Stunde Null. In: Die Zeit 7.10.1994, Nr. 41.
<http://www.zeit.de/1994/41/die-zweite-stunde-null/seite-4>

¹⁹⁸ Magen, Antonie: Nichts als Gespenster. Zur Beschaffenheit von Judith Hermanns Erzählungen. S. 35.

¹⁹⁹ Hermann, Judith: Rote Korallen. In: Sommerhaus, später. S. 24.

²⁰⁰ ebd.: S. 22.

²⁰¹ Hermann, Judith: Ende von Etwas. In: Sommerhaus, später. S. 91.

²⁰² ebd.

ten wir auch nur zwei Geschichten hören, [...].²⁰³ Die Vergangenheit der Großmutter wird über ihre Erlebnisse im Zweiten Weltkrieg definiert. Die Kriegsgeschichte verweist auf ein äußerliches Ereignis - die Russen nähern sich Berlin - das zu einer persönlich tragischen Situation führt: Die Großmutter flüchtet mit ihren Kindern aus der Stadt und verliert eines ihrer Kinder in einem Rapsfeld. In der zweiten Geschichte, der sogenannten „Nachkriegsgeschichte“²⁰⁴, lebt die Großmutter mit ihren zwei Kindern in einer Zweizimmerwohnung, „der Mann schon fort.“²⁰⁵ Auf den einfachen Satz „der Mann schon fort“ wird nicht näher eingegangen, er kann vieles heißen: Dass der Mann die Großmutter verlassen hat, nicht aus dem Krieg heimgekehrt oder anders verstorben ist. In der Nachkriegsgeschichte kocht die Großmutter, sie „schälte Kartoffeln, schnitt Kohl.“²⁰⁶ Sowohl Kohl als auch Kartoffeln sind ein typisches Nachkriegs- und Armeleute-Essen. Darin kann also durchaus ein Geschichtsbewusstsein erkannt werden. Mit dem Satz: „Mehr Geschichten gab’s nicht“²⁰⁷, besiegelt Sophie die Tatsache, dass alle Geschichten der Großmutter mit dem Kriegsgeschehen verknüpft sind.

Auch in Hermanns jüngstem Kurzgeschichtenband „Alice“ wird an einer Stelle auf eine historische Vergangenheit verwiesen. In der Erzählung „Malte“ wird von „vor vierzig Jahren“²⁰⁸ erzählt. Näher als in folgendem Zitat kommt die Kurzgeschichte einer historischen Vergangenheit aber nicht: „Als er [Malte] achtzehn Jahre alt war, war Friedrich zehn Jahre älter und der Krieg seit zwanzig Jahren vorbei.“²⁰⁹ Bei einem Treffen in Berlin sagt Friedrich im Gespräch mit Alice: „[...] ich möchte dieses Mal ins Bode-Museum gehen. Damals [...] ging das nicht.“²¹⁰ Es wird nicht explizit gemacht, worauf sich das „damals“ bezieht, aber nachdem das Museum im Zweiten Weltkrieg große Schäden erlitten hat und erst seit 2006 wieder vollständig für die Öffentlichkeit zugänglich ist, spricht Hermann hier möglicherweise die Zeiten des Wiederaufbaus an.²¹¹

²⁰³ Hermann, Judith: Ende von Etwas. In: Sommerhaus, später. S. 91.

²⁰⁴ ebd.

²⁰⁵ ebd.

²⁰⁶ ebd.

²⁰⁷ ebd.: S. 92.

²⁰⁸ Hermann, Judith: Malte. In: Dies.: Alice. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2009. S. 128.

²⁰⁹ ebd.: S. 134.

²¹⁰ ebd.: S. 147.

²¹¹ Vgl.: Homepage Staatliche Museen zu Berlin:
<http://www.smb.museum/smb/gesichter/bmu.php>

Manfred Durzak bezeichnet die Kurzgeschichte im Allgemeinen als „außerordentlich feinen Seismographen geschichtlicher und sozialer Vorgänge.“²¹² Die Geschichte der deutschen Kurzgeschichte sei ein Spiegelbild der realen, außerliterarischen Geschichte, „die sich im politischen und sozialen Umfeld [...] konkretisiert hat [...]“.²¹³ Die Verarbeitung der Kriegserfahrungen nach dem Zweiten Weltkrieg in den Kurzgeschichten der jungen Autoren und Autorinnen ist laut Durzak in folgender Hinsicht zentral: „Die Reduktion auf die kreatürliche Angst und Leiderfahrung des dem technisierten Morden überlassenen einzelnen führte zur Wiederentdeckung einer biographischen Authentizität.“²¹⁴ Während aber in den nach dem Zweiten Weltkrieg entstandenen Kurzgeschichten, die unter anderem von Wolfgang Borchert, Heinrich Böll, Wolfdietrich Schnurre, Luise Rinser, Siegfried Lenz und Ilse Aichinger geschrieben werden, der Krieg hinter den exemplarischen Geschichten Einzelner immer durchscheint, bleiben bei Judith Hermann und ihren ZeitgenossInnen, die allesamt unter postmodernen Umständen geboren und aufgewachsen sind, die Andeutungen im Persönlichen verhaftet.

Judith Hermann und ihre KollegInnen haben zwar keinen Krieg und keine Wiederaufbauphase erfahren, aber sie kommen allesamt aus einem ehemals geteilten Deutschland, dessen Ende sie bewusst miterlebt haben. Matthias Harder allerdings widerspricht der Perspektive, dass die deutsche Literatur nach dem Ende der Gruppe 47 jahrzehntelang stagniert habe und erst mit der Wende ihren Neuanfang finde. Ein literaturhistorischer Stillstand lässt sich laut Harder nicht belegen, weil sowohl in den siebziger Jahre mit der Neuen Subjektivität und mit einer Wendung zur Postmoderne in den achtziger Jahren „ästhetische und soziokulturelle Veränderungsprozesse“²¹⁵ in der bundesdeutschen Literatur stattgefunden haben. Wenn die Literatur seit den siebziger Jahren an Vielfalt gewonnen hat und nicht still gestanden ist, stellt Harder fest, dass der Fall der Mauer keineswegs jenen beträchtlichen Einschnitt für die Literaturgeschichte bedeuten muss, der unter anderem in einer von den LiteraturkritikerInnen Frank Schirrmacher und Ulrich Greiner angefachten Debatte, mehrfach behauptet wird:

Das aber sicher folgenreichste Denkmuster in der von Schirrmacher und Greiner angefachten Debatte war die Wiederbelebung des Modells eines *Nullpunktes*, eines Austritts

²¹² Durzak, Manfred: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. S. 309.

²¹³ ebd.

²¹⁴ Vgl.: ebd.: S. 310-311.

²¹⁵ Harder, Matthias (Hg.): Bestandsaufnahmen. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH 2001. S. 15.

aus und eines Neubeginns der Geschichte. Dieses Modell fundiert nicht nur Schirrmachers Abschiedsversuch von der bundesdeutschen Nachkriegsliteratur, sondern es ist in den neunziger Jahren im literaturkritischen Diskurs der Feuilletons ebenso wie in der Literatur - und zumindest in Ansätzen - auch in der Literaturgeschichtsschreibung zu einem wiederkehrenden Topos geworden.²¹⁶

Auch in Anlehnung an Klaus-Michael Bogdals literatursoziologische Untersuchungen kann konstatiert werden, dass der Mauerfall für die Literatur von ausgesprochen geringer Bedeutung ist. Schon seit den achtziger Jahren, und nicht erst Ende der neunziger Jahre, sei die deutschsprachige Literatur „nicht mehr gesamtgesellschaftlich repräsentativ.“²¹⁷ Nach Scheitler findet sich auch bei jüngeren aus Ostdeutschland stammenden Autoren, wie Thomas Brussig und Ingo Schulze, ein leichterer Umgang mit der DDR-Vergangenheit und der Wende-Gegenwart. Sie haben sich in ihrer Lässigkeit, so Scheitler, schon in „der postmodernen Unverbindlichkeit [...] eingerichtet.“²¹⁸

Dass Deutschland geteilt war, findet bei Judith Hermann so gut wie keinen Eingang. In „Nichts als Gespenster“ und auch in „Alice“ kommt eine frühere Teilung Deutschlands nicht mehr zum Vorschein. In „Sommerhaus, später“ allerdings, das 1998 erscheint, ist die Nähe zum Osten manchmal noch spürbar. In der Erzählung „Diesseits der Oder“, hat sich Koberling ins Oderbruch zurückgezogen und Stein kauft sich sein Traumhaus, das er am Ende anzünden wird, in der ehemaligen DDR. Durch Sätze wie „Canitz war schlimmer als Lunow, schlimmer als Templin, schlimmer als Schönwalde“²¹⁹, wird laut Böttiger das „Bedrohliche auf dem Territorium der DDR, das sich mit einer Wunschlandschaft verbindet, [...] vor allem im Inneren spürbar.“²²⁰ Auch folgendes Zitat bezieht sich auf ein Deutschland, das früher geteilt war. Der Osten der Stadt wird als „fremd und schön“ bezeichnet:

Die Stalin-Bauten zu beiden Seiten der Straße waren riesig und fremd und schön. Die Stadt war nicht mehr die Stadt, die ich kannte, sie war autark und menschenleer, Stein sagte „Wie ein ausgestorbenes Riesentier“, ich sagte, ich würde ihn verstehen, ich hatte aufgehört zu denken.²²¹

²¹⁶ Harder, Matthias (Hg.): Bestandsaufnahmen. S. 16.

²¹⁷ Bogdal, Klaus-Michael: Klimawechsel. Eine kleine Meteorologie der Gegenwartsliteratur. In: Erb, Andreas (Hg.): Baustelle Gegenwartsliteratur. Die neunziger Jahre. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1998. S. 19.

²¹⁸ Scheitler, Irmgard: Deutschsprachige Gegenwartsprosa seit 1970. S. 339.

²¹⁹ Hermann, Judith: Sommerhaus, später. In: Sommerhaus, später. S. 147.

²²⁰ Böttiger, Helmut: Nach den Utopien. S. 289.

²²¹ Hermann, Judith: Sommerhaus, später. In: Sommerhaus, später. S. 141.

Judith Hermann sagt im Gespräch mit Matthias Prangel, als dieser meint, er hätte beim ersten Lesen von „Sommerhaus, später“ das Gefühl gehabt, Hermanns Kurzgeschichten seien „in ganz spezifischer Weise der resignierten Mentalität der Nachwendezeit in den neuen Bundesländern verpflichtet“²²², dass sie beim Schreiben zwar nicht an die Nachwendezeit gedacht habe, dass es aber durchaus möglich sei, dass die Nachwendestimmung Eingang in ihre Geschichten gefunden hat:

Es mag auch sein, dass diese Art der Depressionen, unter denen die Figuren wie gelähmt stehen, so etwas wie eine Nachwendedepression ist. All diese Dinge haben sich eigentlich wenn, dann nur unbewusst in den Geschichten verwoben, und ich hatte nicht das Gefühl, explizit über die Zeit nach der Wende oder das Lebensgefühl nach der Wende schreiben zu wollen. Ich habe es mir wohl eher größer gedacht, auf ein ganz allgemeines von Zeit und Ort unabhängiges Lebensgefühl von Menschen hin.²²³

Es kann an dieser Stelle zusammengefasst werden, dass Hermann keine Literatur schreibt, die sich einer politischen oder historischen Vergangenheit verpflichtet fühlt. Da es sich „[...] die Kurzgeschichte [...] nicht leisten [kann], auf historisch zurückliegende und stofflich umständlich zu rekonstruierende Handlungsmuster einzugehen oder ein Personal vorzuführen, das nur im Kontext der Historie verbürgt ist [...]“²²⁴, korrespondieren Hermanns Kurzgeschichten diesbezüglich durchaus mit dem, was laut Manfred Durzak die Kennzeichen der deutschsprachigen Kurzgeschichte im Unterschied zur Novelle ausmachen.²²⁵ Die Kurzgeschichte als „außerordentlich feiner Seismograph geschichtlicher und sozialer Vorgänge“²²⁶, wie sie Durzak beschreibt, findet man bei Hermann, außer in der Beschreibung eines bestimmten Lebensgefühls, allerdings nicht.

4.3 Das Aussparen existenzieller Probleme

„Das Private ist politisch“ – das Motto der Literatur der Neuen Subjektivität in den siebziger Jahren gilt bei Judith Hermann nicht mehr. Im Gegensatz zu den Autorinnen der Neuen Subjektivität, die mit der literarischen Verarbeitung von bislang als privat definierten Problemen entsprechende gesellschaftliche Diskussionen antreiben wollen²²⁷, spricht Hermann keine speziell weiblichen Probleme an. „Aufgrund mangelnder leidvoller Erfahrungen, die

²²² Prangel, Matthias: Eine andere Art von Rückblick.

²²³ ebd.

²²⁴ Durzak, Manfred: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. S. 307.

²²⁵ Vgl.: ebd.

²²⁶ ebd.: S. 309.

²²⁷ Vgl.: Czarnecka, Mirosława: Frauenliteratur der 70er und 80er Jahre in der Bundesrepublik Deutschland. S. 170.

dieser Generation erspart geblieben sind, findet sich in dieser jungen Literatur der Jahrtausendwende tatsächlich wenig vordergründig Existenzbedrohendes oder Markerschütterndes, dafür umso mehr Alltägliches und (scheinbar) Oberflächliches²²⁸, stellt Friederike Gösweiner in Bezug auf die Texte Judith Hermanns und ihrer ZeitgenossInnen fest.

Harald Jähner schreibt in der Berliner Zeitung: „Judith Hermann glänzt mit der Abwesenheit von Liebe, Arbeit und Hunger.“²²⁹ Radisch verweist in diesem Zusammenhang auf den Bereich der Nacht, in dem die Erzählungen in „Nichts als Gespenster“ und „Sommerhaus, später“ zum Großteil stattfinden. Die Nacht ist die Zeit für die „Gespenster des Erwerbslebens, ihre Helden sind Künstler, Kranke, Sterbende und Jugendliche – der personalisierte Widerspruch zum Kapital.“²³⁰ Vielfach wird auch Kritik daran geübt, dass die Hermannschen Figuren „fast nie Nachnamen und Berufe haben und man kaum erfährt, womit sie ihr Geld verdienen.“²³¹ Es stimmt, in der Welt von Judith Hermanns Figuren fehlt Geld als Konkretum: Die Figuren haben keine Geldprobleme und nie wird in Frage gestellt, ob man sich etwas leisten kann. Nach Adorno wird die berufliche Sphäre zugleich auch als die öffentliche, die sich von einer privaten Sphäre abspaltet, gesehen.²³² „Er versteht die Spaltung in eine öffentlich berufliche und eine private Sphäre als Ausdruck einer gespaltenen Gesellschaft, als einen Bruch, der bis in die Individuen hineinreicht.“²³³ Die von Hermann erwähnten Berufe sind zumeist keine Berufe, die ein Leben innerhalb eines Systems erfordern. Hermann setzt ihren ProtagonistInnen keine beruflichen Grenzen, sie können ihren Alltag verlassen und wann immer sie wollen woanders weiterführen. Daher kann Hermann ihre Ich-Erzählerinnen auch Sätze wie den folgenden sagen lassen, ohne dass die Umstände näher erklärt werden müssten: „Ich reiste in dieser Zeit oft in fremde Städte, blieb eine orientierungslose, zähe Woche lang und fuhr wieder ab.“²³⁴ Wenn Hermanns Figuren Berufen nachgehen, sind es zumeist künstlerische Berufe, die im Privaten ausgeführt werden und sich somit dem öffentlichen Leben entziehen. In „Sonja“ etwa gibt

²²⁸ Gösweiner, Friederike: Einsamkeit in der jungen deutschsprachigen Literatur der Gegenwart. S. 80.

²²⁹ Jähner, Harald: Aus dem Mikrokosmos des Nichtssagenden. In: Berliner Zeitung, 03.02.2003. <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/judith-hermann-glaenzt-mit-der-abwesenheit-von-liebe-arbeit-und-hunger-aus-dem-mikrokosmos-des-nichtssagenden,10810590,10062002.html>

²³⁰ Radisch, Iris: Berliner Jugendstil. In: Die Zeit Nr.6, 2003. <http://www.zeit.de/2003/06/tristesse>

²³¹ Vgl.: Höbel, Wolfgang und Claudia Voigt: Die große Party ist vorbei. In: Der Spiegel, 27.04.2009. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-65169794.html>

²³² Vgl.: Adorno: Individuum und Organisation. Zitiert nach: Mahrtdt, Helgard: Öffentlichkeit, Gender und Moral. Von der Aufklärung zu Ingeborg Bachmann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998. S. 217.

²³³ Mahrtdt, Helgard: Öffentlichkeit, Gender und Moral. Von der Aufklärung zu Ingeborg Bachmann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998. S. 217.

²³⁴ Hermann, Judith: Ruth (Freundinnen). In: Dies.: Nichts als Gespenster. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2003. S. 15.

es keine Teilung des Wohn- und Arbeitsbereiches, der Ich-Erzähler ist Maler, er arbeitet von zuhause aus. Hier erfahren die berufliche und die private Sphäre eine Vermischung, wenn Sonja vorbeikommt, um ihm bei der Arbeit zuzusehen.²³⁵ Die Alltagsrealität der ProtagonistInnen wird von den („Fräuleinwunder“-) Autorinnen laut Koreck oft mittels Retrospektive vollzogen, was auch bei Hermann der Fall ist. „Ihr Realitätsanspruch bezieht sich dabei mehr auf die Denkweisen und Stimmungen der Figuren als auf empirisch Überprüfbares, wie beispielsweise das Umfeld oder die Berufe der jeweiligen Figuren.“²³⁶ Sie fasst zusammen:

Die allesamt hochprofessionellen Autorinnen porträtieren eine ausgesprochen unprofessionelle Generation, die Protagonistinnen mögen den richtigen Mann oder den richtigen Maskara suchen, Arbeit suchen sie nicht. Bei Sibylle Bergs, Alexa Henning von Langes, Tanja Dückers und Judith Hermanns Protagonistinnen bleibt weitgehend unklar, wovon sie eigentlich leben.²³⁷

Im ersten Kurzgeschichtenband Hermanns gibt es den Aussteiger in „Hurrikan (Something farewell)“, in „Sonja“ ist der Ich-Erzähler Maler. Sonja geht manchmal weg um Geld zu verdienen, was sie macht, weiß der Ich-Erzähler nicht. In „Sommerhaus, später“ ist Stein Taxifahrer und ohne Obdach, Koberling in „Diesseits der Oder“ schreibt Drehbücher. In eben dieser Erzählung wird zum zweiten Mal in „Sommerhaus, später“ Geldverdienen als Konkretum angesprochen, wenn es heißt: „Er [Koberling] würde sich irgendwann an den Computer setzen und zwei, drei Sätze an diesen Drehbuchdialogen schreiben, mit denen er sein Geld verdient.“²³⁸ In „Camera Obscura“ trifft Marie auf einen Künstler, der nur „der Künstler“ genannt wird, und in „Hunter-Tompson-Musik“ ist der Protagonist schon zu alt, um noch einem Beruf nachzugehen, er wird in dem Alten- und Armen-Hotel, in dem er wohnt, sterben.

In „Nichts als Gespenster“ haben die Figuren zum Teil konkretere Berufe als noch in „Sommerhaus, später“. Ruth in „Ruth (Freundinnen)“ ist Schauspielerin, das Leben am Theater und auch die Abhängigkeit von Engagements wird erwähnt, womit die Ich-Erzählerin ihr Geld verdient, bleibt aber wiederum im Unklaren. In „Kaltblau“ sind alle Berufe geklärt, Jonina ist Fremdenführerin, Magnus Psychologe, Jonas Fotograf, Irene

²³⁵ Vgl.: Hermann, Judith: Sonja. In: Sommerhaus, später. S. 55-84.

²³⁶ Koreck, Ines: Eine ‚Generation, die lustvoll erzählt?‘. Zuschreibungen von Seiten der Literaturkritik zum Schreiben der ‚Fräuleinwunder‘-Autorinnen. In: Nagelschmidt, Ilse, Lea Müller-Dannhausen und Sandy Feldbacher (Hg.): Zwischen Inszenierung und Botschaft. Zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts. Berlin: Frank & Timme GmbH 2006. S. 59–72. S. 71.

²³⁷ Ujma, Christina: Vom ‚Fräuleinwunder‘ zur neuen Schriftstellerinnengeneration. S. 77.

²³⁸ Hermann, Judith: Diesseits der Oder. In: Sommerhaus, später. S. 172.

Architektin. Joninas Berufsleben wird konkret beschrieben und auch auf Magnus' Arbeitsumfeld wird näher eingegangen. Über die berufliche Ebene wird auf das Innere rückgeschlossen. Jonina und Magnus leben ein vom Alltag geprägtes Leben, in dem nicht viel passiert, bis ihr Alltagsleben und ihre Routine für eine Weile unterbrochen werden, als Jonas und Irene, die beide einem künstlerischen Beruf nachgehen und als impulsiv beschrieben werden, zu Besuch kommen.²³⁹ Johannes aus der Kurzgeschichte „Zuhälter“ ist Maler, die Ich-Erzählerin schreibt manchmal Texte über seine Bilder. Dass die berufliche Sphäre in „Nichts als Gespenster“ stärker Eingang findet, begründet Judith Hermann im Gespräch mit dem „Spiegel“ damit, dass sie nach der Kritik, dass man nicht wisse, womit die Figuren in „Sommerhaus, später“ ihr Geld verdienen, das Gefühl hatte, in ihrem zweiten Kurzgeschichtenband Rechenschaft ablegen zu müssen.²⁴⁰

In „Alice“ wiederum weiß man zwar, dass die Figuren Arbeit haben, welche bleibt aber im Dunkeln. Wenn Raymond, Alices Lebensgefährte in den Nachtdienst muss, erfährt man nicht, welche Arbeit er dabei macht. Insgesamt fällt auf, dass sich die Thematisierung beruflicher Sphären oftmals auf die Nebenfiguren beschränkt, während sie in Bezug auf die Ich- oder der personalen Figur ausgespart wird. Aufgrund der Auslassung des Berufslebens muss dieses auch nicht verhandelt werden und die Konzentration kann ausnahmslos auf die Innenwelt der ProtagonistInnen gelenkt werden. Es ist außerdem ein Leichteres, die Figuren durch die Welt reisen zu lassen, wenn kein Konkretum, wie ein Beruf oder ein Studium, sie an ihre Heimat Berlin bindet.

In „Nichts als Gespenster“ sagt Ellen in der Wüste Nevadas auf die Frage Buddys, was Felix und Ellen zuhause in Deutschland tun, es müsse ein ungewöhnliches Leben sein: „Es ist nicht ungewöhnlich. [...] Viele Leute leben so. Sie reisen und sehen sich die Welt an, und dann kommen sie zurück und arbeiten und wenn sie genug Geld verdient haben, fahren sie wieder los, woanders hin. Die meisten. Die meisten Leute leben so.“²⁴¹ Hier wird klar, wie weit entfernt von jeglicher Realität das Figurenmobiliar Hermanns ist. In Ellens Aussage, dass die meisten Menschen so leben würden, manifestiert sich eine Unfähigkeit den Blick über die eigene Lebens- und Erfahrungswelt hinaus zu lenken. Man kann an die-

²³⁹ Vgl.: Hermann, Judith: Kaltblau. In: Nichts als Gespenster. S. 61-120.

²⁴⁰ Vgl.: Höbel, Wolfgang und Claudia Voigt: Die große Party ist vorbei. In: Der Spiegel, 27.04.2009. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-65169794.html>

²⁴¹ Hermann, Judith: Nichts als Gespenster. In: Nichts als Gespenster. S. 221.

ser Stelle auch annehmen, dass Judith Hermann ihre Figur womöglich auch leicht ironisch betrachtet, ihre Naivität aufdeckt und diese unkommentiert stehen lässt. Ellens naiver Blick auf die Welt wird nicht weiter besprochen, aber „Nichts als Gespenster“ ist eine der wenigen Erzählungen, in der zum Schluss eine Art von Veränderung passiert. Die Begegnung mit Buddy wird als Grund für diese Entwicklung genannt.

Hermann schreibt also über wenig Existenzielles. Der Fokus der Erzählungen liegt nicht auf der beruflichen Sphäre ihrer ProtagonistInnen, die sich, mit wenigen Ausnahmen, keine materiellen Sorgen machen müssen. Wie die Kapitel „Handlungszentrum Innenraum“ und „Indifferente Innenwelten“ noch näher beleuchtet werden, liegt das Hauptaugenmerk der Kurzgeschichten in „Sommerhaus, später“ und „Nichts als Gespenster“ auf dem Innenleben ihrer Figuren.

4.4 Die Kurzgeschichte als Spiegelung des sozialgeschichtlichen Erfahrungsraums

Judith Hermann schafft in ihren Kurzgeschichten die Abbildung einer Wirklichkeit, wie sie von ihren ProtagonistInnen wahrgenommen wird. Durch die subjektive Erzählhaltung, auf die an späterer Stelle noch genauer eingegangen wird, verlässt Hermann nie den Bereich des Möglichen und Realen. Es wird der Eindruck erzeugt, es handle sich bei ihren Kurzgeschichten um die Abbildung wirklicher Lebenswelten.²⁴² Roland Barthes spricht vom „Effet de réel“, der besagt, dass Wirklichkeit nur durch Inszenierung hergestellt werden kann. Durch den Realismus-Effekt wird darüber hinweggetäuscht, dass etwas erfunden ist²⁴³, in dem man sich bestimmter Gestaltungsmittel bedient, „wie Detailbeschreibungen, Plausibilisierung durch Motivierung oder alltagsweltliche Kenntnisse.“²⁴⁴

„Die Autorin [Judith Hermann] weist ihre Texte als authentisch aus, wobei Authentizität für sie gleichbedeutend mit Echtheit ist, also eben gerade keine dargestellte Authentizität im Sinne von Glaubwürdigkeit“²⁴⁵, stellt Blumenkamp in Bezug auf „Sommerhaus, später“

²⁴² Vgl.: Koreck, Ines: Eine ‚Generation, die lustvoll erzählt?‘. S. 71.

²⁴³ Vgl.: Barthes, Roland: Das Rauschen der Sprache. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006. S. 166.

²⁴⁴ Vgl.: Koreck, Ines: Eine ‚Generation, die lustvoll erzählt?‘. S. 65.

²⁴⁵ Blumenkamp, Katrin: Das „Literarische Fräuleinwunder“. S. 78.

fest und dechiffriert die Erzählungen damit als Inszenierung.²⁴⁶ Laut Ines Koreck haben die von ihr untersuchten AutorInnen - neben Hermann untersucht sie die Texte von Zoë Jenny und Julia Franck - eigene Möglichkeiten entwickelt, „um den gegenwärtigen gesellschaftlichen Bedingungen von Wirklichkeit gerecht zu werden“:

Die Autorinnen schildern in Alltagssprache Begebenheiten oder Menschen, wie sie jedem begegnen könnten. Sie lassen ihre Geschichten stets im Bereich des Möglichen und stellen viele ‚reale‘ Vergleiche an. Diese Wirklichkeitsreferenz suggeriert eine Wahrscheinlichkeit, von der man wieder auf den von der Kritik diagnostizierten realistischen Erzählstil kommen kann.²⁴⁷

Auch wenn Koreck sich nicht ausschließlich auf Kurzgeschichten bezieht, kann an dieser Stelle durchaus eine Parallele zum Wahrheitsanspruch in der Kurzgeschichte gezogen werden. Die Kurzgeschichtenforschung geht davon aus, dass sich die Kurzgeschichte mit der Wahrheit oder der Wirklichkeit auseinandersetzt²⁴⁸ und ihre Stoffe aus der Wirklichkeitserfahrung ihrer LeserInnen nimmt. Es werden individualisierte Figuren abgebildet, mit denen sich die LeserInnen identifizieren können. Für Durzak ist die Short Story auf Grund ihrer Distributionsgeschichte eine Gattung, in der die Distanz zwischen Literatur und LeserInnen aufgehoben ist.²⁴⁹ Demzufolge wären auch Judith Hermanns Texte Ausdruck einer Wirklichkeitserfahrung ihrer LeserInnen.

Wie in den vorangegangenen Kapiteln bereits festgestellt wurde, klammert Judith Hermann den Bereich der Politik und der Zeitgeschichte aber fast komplett aus ihren Kurzgeschichten aus. Wovon also handeln ihre Kurzgeschichten, wenn man sie als Spiegelung des sozialgeschichtlichen Erfahrungsraums betrachtet und den Ansatz verfolgt, dass Literatur als Ausdruck der gesellschaftlichen Gegebenheiten gelesen werden kann? Diesbezüglich schreibt Annette Mingels:

Dies alles vorausgesetzt, stellt sich jedoch ganz grundsätzlich die Frage nach dem Zusammenhang von der Behandlung politischer Themen in einem fiktionalen Text und dessen literarischer Qualität. Besteht dieser Zusammenhang nicht vor allem als Chimäre – in einer aus der (typisch deutschen) Angst vor fehlender Tiefe resultierenden Suche nach Welthaltigkeit? Als ob diese nur im theoretischen Überbau zu haben sei! Als ob die Darstellung familiärer Konstellationen, existenzieller Verwicklungen und individueller Lebenserfahrungen je ohne gesellschaftliche Implikationen auskomme! [...] Vom Einzelnen zum Ganzen: Das ist der Weg, den die postmoderne Literatur nimmt [...].²⁵⁰

²⁴⁶ Vgl.: Blumenkamp, Katrin: Das „Literarische Fräuleinwunder“. S. 78.

²⁴⁷ Koreck, Ines: Eine ‚Generation, die lustvoll erzählt?‘. S. 71.

²⁴⁸ Vgl.: Kuipers, Jan: Zeitlose Zeit. S. 144.

²⁴⁹ Vgl.: Durzak, Manfred: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. S. 307.

²⁵⁰ Mingels, Annette: Das Fräuleinwunder ist tot - es lebe das Fräuleinwunder. S. 35-36.

Katja Stopka beschreibt, wie das erzählende Ich in „Sonja“ versucht die Vergangenheit durch die Erzählung wiederzubeleben. Dabei verschwimmen die Grenzen zwischen Realem und Imaginärem. Das Erzählen in „Sonja“ ist demnach nur eine scheinbare Spiegelung der Wirklichkeit, „in der Reales und Imaginäres längst keine eindeutig von einander zu unterscheidenden Sphären mehr sind.“²⁵¹ Für Katja Stopka liegt dies im veränderten „Verhältnis des Subjekts zu einer Wirklichkeit, deren realer Gehalt in der Gewißheit ihrer medialen Konstruierbarkeit immer ungewisser erscheint [...]“²⁵², begründet. Es lässt sich nicht mehr genau sagen, was wahr ist und was nicht, demnach ist die Wirklichkeitserfahrung, die in „Sonja“ beschrieben wird, nur jene, wie sie vom „Ich-Erzähler“ im Nachhinein wahrgenommen wird. In diesem Sinne stellt Stopka fest:

Die Art und Weise wie [...] Hermann reales Erleben und reale Befindlichkeiten in einer Literarizität der Unsentimentalität und Klaglosigkeit überführ[t], in der die Kontingenzen des Lebens vor allem Duldung erfahren, ohne das Unbehagen über das damit verbundene Lebensgefühl einer gleichgültigen Leichtigkeit zu unterschlagen, sagt viel über das Befinden einer nachwachsenden Generation aus, die ihre Hoffnungen nicht mehr an soziale Utopien und persönliche Läuterungen verschwendet, sondern an den Stabilisierungsmöglichkeiten innerhalb einer Gegenwart mißt, die im Grenzbereich von Realisierung und Fiktionalisierung gleichermaßen unzumutbar wie zumutbar erscheint.²⁵³

Stopka sieht „das Befinden“ einer Generation in Hermanns Texten beschrieben. Auch für Matthias Prangel hat Hermann zwar keine politischen, dafür aber eminent gesellschaftliche Texte geschrieben, die sich durch die emotionale Befindlichkeit und das Lebensgefühl ihrer Figuren auszeichnen und den geistigen Zustand dieser Zeit ins Licht rücken.²⁵⁴ Und auch in Blumenkamps Auseinandersetzung mit „Sonja“ schwingt diese Perspektive mit:

Die Nicht-Erklärbarkeit, die der Ich-Erzähler in Bezug auf die Charakterisierung der Person Sonja [im Hinblick auf ihre „Biegsamkeit“] zur Sprache bringt, ist Teil von Hermanns Poetik: Sie erklärt nicht, ihre Erzählungen bleiben im Vagen, und dieses In-der-Schwebe-Lassen transportiert, unterstützt durch eine bestimmte Rhythmisierung der Sprache, das spezifische Lebensgefühl der Protagonisten, „den Sound der Vergeblichkeit, der Melancholie“.²⁵⁵

Wenn man davon ausgeht, dass Hermann, wie unter anderem Böttiger, Prangel und Blumenkamp feststellen, die Befindlichkeit einer Gesellschaft einfängt, dann ist diese Befindlichkeit vor allem von Einsamkeit, Beziehungslosigkeit, Utopielosigkeit und Kälte geprägt, wie im folgenden Kapitel näher beleuchtet wird.

²⁵¹ Stopka, Katja: Aus nächster Nähe so fern. S. 165.

²⁵² ebd.: S. 166.

²⁵³ ebd.

²⁵⁴ Vgl.: Prangel, Matthias: Eine andere Art von Rückblick.

²⁵⁵ Blumenkamp, Katrin: Das „Literarische Fräuleinwunder“. S. 79.

4.5 Kälte, Schnee und Winter als Metapher für eine vereinsamte Gesellschaft

Wie Ines Koreck in ihrem Aufsatz „Eine ‚Generation‘, die lustvoll erzählt“ feststellt, ist der Kurzgeschichtenband „Sommerhaus, später“ durchzogen von Winter-, Kälte- und Schnee-Bildern. Koreck sieht darin einen Ausdruck für die zwischenmenschliche Kälte, die in den Erzählungen vorherrscht. Die Kälte ist die Erzählkulisse, die sich in den ProtagonistInnen widerspiegelt.²⁵⁶ In „Sonja“ legt der Ich-Erzähler „unentwegt Kohlen in den Ofen, aber es will nicht warm werden.“²⁵⁷ Auch Gösweiner schreibt, dass sich in keiner der von ihr untersuchten Erzählungen zwischenmenschliche Wärme feststellen lasse.²⁵⁸ Im Gespräch mit Matthias Prangel sagt Judith Hermann über „Sommerhaus, später“, dass es ihr leichter gefallen sei, die Befindlichkeiten der Personen zu beschreiben, wenn sie diese in den Winter stelle: „Frauen in Pelzmänteln mit hochgeschlagenen Kragen, die frieren, reizen mich mehr, als Menschen in Badeanzügen. Es sind das Bilder, die mir besser gefallen.“²⁵⁹ Es sind hochstilisierte Bilder, die Hermann damit schafft. Im zweiten Kurzgeschichtenband habe sie versucht diese Bilder zu vermeiden, sich aber immer wieder dabei ertappt, dass ihre Figuren erneut frieren.²⁶⁰ Auch wenn im zweiten Kurzgeschichtenband der Winter und die Kälte nicht mehr vorherrschend sind, bleibt Hermanns Stil nüchtern, distanziert und kühl. Iris Radischs Kritik zu „Nichts als Gespenster“ trägt den treffenden Untertitel „In Judith Hermanns frostigen Erzählungen spiegelt sich die Stimmung einer neuen Zeitwende.“²⁶¹ Was zwischenmenschlich kaum greifbar ist, wird durch Schnee, Kälte und Eis veranschaulicht, die Kälte ist die Metapher auf das zwischenmenschliche Klima der modernen Gesellschaft, in dem es unmöglich ist jemandem nahe zu kommen.²⁶²

In der Kurzgeschichte „Kaltblau“ ist die Kälte programmatisch, schon im Titel wird die Kälte als wiederkehrendes Motiv sichtbar. Die Kälte ist nicht nur Erzählkulisse, sondern spiegelt sich auch in den Figuren wider.²⁶³ Nicht nur im winterlichen Island ist die Kälte vorherrschend, sondern auch in der Figurenzeichnung, da wo Schnee, Eis und Dunkelheit den äußeren Erzählrahmen schaffen, schlägt sie sich auch wortwörtlich in den Figuren nieder. Zwei der vier ProtagonistInnen werden mithilfe von Kälte-Bildern beschrieben: Irene

²⁵⁶ Koreck, Ines: Eine ‚Generation, die lustvoll erzählt?‘. S. 67.

²⁵⁷ Hermann, Judith: Sonja. In: Sommerhaus, später. S. 84.

²⁵⁸ Gösweiner, Friederike: Einsamkeit in der jungen deutschsprachigen Literatur der Gegenwart. S. 158.

²⁵⁹ Prangel, Matthias: Eine andere Art von Rückblick.

²⁶⁰ ebd.

²⁶¹ Radisch, Iris: Berliner Jugendstil. In: Die Zeit Nr.6, 2003.

²⁶² Vgl.: Koreck, Ines: Eine ‚Generation, die lustvoll erzählt?‘. S. 68.

²⁶³ Vgl.: ebd.

ist „blaß, still, kühl bis zur Kälte“²⁶⁴, über Magnus heißt es: „Sie [Jonina] kann nur manchmal sehen, daß sein Gesicht eigentlich kalt ist, ein aggressives, forderndes, entschlossenes und kaltes Gesicht, [...]“²⁶⁵. Des Weiteren wird über Magnus’ Kälte gesagt: „Die Kälte stößt sie nicht ab. Sie zieht sie auch nicht an. Es ist die Kälte eines Fremden, die Kälte von jemandem, mit dem sie auch hunderttausend Jahre verbringen könnte, sie würde ihn doch niemals kennen.“²⁶⁶ Jonina ist seit geraumer Zeit mit Magnus zusammen, aber seiner Kälte steht sie indifferent gegenüber. Die Unterkühlung ist das, was Jonina gleichzeitig anzieht und abstößt. Jonina verliebt sich in Jonas, der das Gegenteil von Magnus ist: Er ist begeisterungsfähig, lebendig und laut. Der Moment, in dem Jonina sich in ihn verliebt, ist in der kurzen blauen Stunde, in der es im winterlichen Island für einen Moment hell wird, weil die Sonne aufgeht.

Die fehlende Nähe in den Erzählungen führt zur Vereinsamung der ProtagonistInnen. Die Einsamkeit in der Literatur der SchriftstellerInnen-Generation um die Jahrtausendwende ist vielfach untersucht worden, unter anderem von Friederike Gösweiner, die zu dem Schluss kommt, dass der Aspekt der Einsamkeit das verbindende Element der Literatur junger AutorInnen um die Jahrtausendwende ist.²⁶⁷ Annette Mingels weist darauf hin, dass die Literatur dieser Generation „weit entfernt [...] von jeder Art von Ideenliteratur [ist]. Der Fokus richtet sich stets auf den Einzelnen und dessen Hoffnungen, Ängste und Weltwahrnehmung. Zwar wird in der Darstellung individueller Erlebnisse die Gesellschaft immer auch ein Stück weit mit in den Blick genommen, doch wird der Einzelne nie zum bloßen Ideenträger innerhalb einer Modellanordnung degradiert, [...]“²⁶⁸

Feiereisen stellt in ihrem Aufsatz „Liebe als Utopie?“ fest, dass sich die („Fräuleinwunder“-) Generation „nicht nach Abenteuern [...], sondern nach alltäglicher Nähe“²⁶⁹ sehne. Hermanns Kurzgeschichten sind durchzogen von Einsamkeitselementen, den Figuren ist es nicht mehr möglich Kontakt zu anderen aufzunehmen. Sie sind einsame Charaktere. Deutlich wird das in der Kurzgeschichte „Hunter-Tompson-Musik“, deren Protagonist kein soziales Umfeld mehr hat. Alles weist auf seinen einsamen Zustand hin: Sein Postfach bleibt immerzu leer, er hat einen Stuhl für Gäste, aber nie kommt jemand, als er dann doch

²⁶⁴ Hermann, Judith: Kaltblau. In: Nichts als Gespenster. S. 115.

²⁶⁵ ebd.: S. 86.

²⁶⁶ ebd.

²⁶⁷ Vgl.: Gösweiner, Friederike: Einsamkeit in der jungen deutschsprachigen Literatur der Gegenwart. S. 266.

²⁶⁸ Mingels, Annette: Das Fräuleinwunder ist tot - es lebe das Fräuleinwunder. S. 31.

²⁶⁹ Feiereisen, Florence: Liebe als Utopie? S. 181.

von einem jungen Mädchen Besuch kriegen soll, ist Hunter Tompson davon so überfordert, dass er nicht in der Lage ist, die Tür aufzumachen. Er bleibt einsam zurück.²⁷⁰ Im Gegensatz zum Rest des Figurenmobiliars in Hermanns Kurzgeschichtenbänden trifft Hunter Tompson keine Entscheidung für die Einsamkeit, sondern ist regelrecht in ihr gefangen.

Die Protagonistin in „Aqua Alta“ hingegen entscheidet sich bewusst für die Einsamkeit, weil sie diese im Vergleich zum Zusammensein mit anderen, das zu bestimmten Handlungen zwingt, als den besseren Zustand empfindet. Ihren dreißigsten Geburtstag will sie auf keinen Fall zu Hause oder „gar mit Freunden“²⁷¹ verbringen. Der Zusatz „gar“ zeugt von der negativen Behaftung dieses Zusammenseins anlässlich ihres Geburtstages. In „Die Liebe zu Ari Oskarsson“ wird es den ProtagonistInnen, gerade weil sie einander fremd sind, möglich über Persönliches zu sprechen. Hier ist es das Fremdsein, das Nähe schafft, wie folgendes Zitat aufzeigt: „Weil wir uns fremd waren, weil wir nur zufällig und für eine kurze Zeit so beieinandersaßen, sprachen wir ziemlich schnell sehr vertraut über die privatesten Dinge, über unsere Herkunft, unsere Eltern, unsere Biographien und über die Liebe.“²⁷² Das Fehlen von Nähe wird durch das Stilmittel der Verknappung auf stilistischer Ebene noch verstärkt – wie in der Kurzgeschichte „Sommerhaus, später“, in der sich die Ich-Erzählerin auf die reine und nüchterne Wiedergabe der Geschehnisse, ohne diese psychologisch zu erklären, beschränkt. Der Blick der Ich-Erzählerin auf das von ihr selber Erlebte, bleibt distanziert. Gerade weil das Verhalten der Ich-Erzählerin und Steins ohne jede Erklärung beschrieben wird, kommt laut Katja Stopka der Mangel an Nähe und Vertrautheit zum Ausdruck.²⁷³ In Bezug auf den gesamten Erzählband schreibt Gösweiner:

Tatsächlich gibt es keine einzige intakte Mann-Frau-Beziehung in dem Erzählungsband *Sommerhaus, später*, entweder wurden die wie in der Titelgeschichte bereits in der Vergangenheit beendet oder sie gestalten sich völlig asymmetrisch und entbehren jeder herkömmlichen Charakteristika einer erwachsenen Mann-Frau-Beziehung, vor allem jeder Sexualität, wie in *Sonja*, oder sie kommen gleich gar nicht zustande, wie in *Hurrikan (Something farewell)*. Eine Beziehung in *Sommerhaus, später* wird also ausschließlich im Konjunktiv gedacht, und zwar im Konjunktiv II, dem ‚Irrealis‘.²⁷⁴

Die Unfähigkeit Beziehungen einzugehen tritt deutlich hervor, wenn die Ich-Erzählerin in „Sommerhaus, später“ auf „die Beziehung zu Stein“²⁷⁵ mit dem Zusatz „wie die anderen

²⁷⁰ Vgl.: Hermann, Judith: Hunter-Tompson-Musik. In: *Sommerhaus, später*. S. 115-137.

²⁷¹ Hermann, Judith: *Aqua Alta*. In: *Nichts als Gespenster*. S. 125.

²⁷² Hermann, Judith: *Die Liebe zu Ari Oskarsson*. In: *Nichts als Gespenster*. S. 284-285.

²⁷³ Stopka, Katja: *Aus nächster Nähe so fern*. S. 163.

²⁷⁴ Gösweiner, Friederike: *Einsamkeit in der jungen deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*. S. 144.

²⁷⁵ Hermann, Judith: *Sommerhaus, später*. In: *Sommerhaus, später*. S. 140.

das nannten²⁷⁶ verweist. Ein Gefühl wird nur in einem einzigen kleinen Satz sichtbar, den man fast überlesen könnte, so nüchtern erzählt Hermann diese (Liebes-)Geschichte: „Falk küßte Anna, und Anna küßte mich, und ich küßte Christiane. Stein war manchmal dabei. Er küßte Henriette, und wenn er das tat, schaute ich weg.“²⁷⁷ Mit dem Wegschauen der Ich-Erzählerin, wenn Stein jemand anderen küsst, wird deutlich, dass ihr nicht alles so gleichgültig ist, auch wenn sie genau dies selbst nicht wahrnehmen kann.

Was aber wird bei Hermann der kalten und vereinsamten Gesellschaft entgegengesetzt? Die Sehnsucht der Figuren gipfelt in einer Sehnsucht nach Häuslichkeit. Als Symbol dafür steht das Haus, das sowohl in der Erzählung „Sommerhaus, später“ als auch in „Kaltblau“ eine zentrale Rolle spielt. In „Kaltblau“ wird nach Antonie Magen „das Symbol des Sommerhauses, das ausschließlich im Winter beschrieben wird, wieder aufgegriffen und durch die parallele Beschreibungen [sic!] der Renovierung und Einrichtung von Magnus’ und Joninas gemeinsamer Wohnung zum Teil konterkariert, zum Teil erweitert.“²⁷⁸ In „Ruth (Freundinnen)“ heißt es: „Die Stadt war klein und überschaubar, [...], ich beneidete sie [Ruth] um diese zwei Jahre in der Kleinstadt, [...]. Ich dachte ‚In einer Kleinstadt könnte ich sorgloser sein‘.“²⁷⁹ An anderer Stelle steht: „In den Vorstädten gingen die Straßenlaterne an, die Lichter in den Wohnungen, [...]. Vielleicht dieses Leben? Dieser Tisch unter dieser Lampe in diesem Zimmer mit diesem Blick auf den Garten, verblühte Astern, mit Zweigen für den Winter abgedeckte Beete, eine Kinderschaukel, eine betonierte Terrasse [...], meine Sehnsucht war schrecklich und blödsinnig zugleich.“²⁸⁰ Auf der Karibikinsel in „Hurrikan (Something farewell)“ spielt man ein Spiel, das „Sich-so-ein-Leben-vorstellen“²⁸¹ heißt, indem die beiden weiblichen Hauptcharaktere ein Leben auf der Insel entwerfen, das sie niemals leben werden. Alle in den Texten angedeuteten Möglichkeiten eines anderen Lebens, werden von den Figuren ausgeschlagen.²⁸² Selbst da wo Utopien als denkerische Möglichkeiten Eingang in die Erzählungen finden²⁸³, wie zum Beispiel in „Nichts als Gespenster“, wenn es heißt: „Ellen wollte zu Buddy sagen, daß es verheerend

²⁷⁶ Hermann, Judith: Sommerhaus, später. In: Sommerhaus, später. S. 140.

²⁷⁷ ebd.: S. 153.

²⁷⁸ Magen, Antonie: Nichts als Gespenster. Zur Beschaffenheit von Judith Hermanns Erzählungen. S. 46.

²⁷⁹ Hermann, Judith: Ruth (Freundinnen). In: Nichts als Gespenster. S. 15.

²⁸⁰ ebd.: S. 46.

²⁸¹ Hermann, Judith: Hurrikan (Something, farewell). In: Sommerhaus, später. S. 31.

²⁸² Vgl.: Mingels, Annette: Das Fräuleinwunder ist tot - es lebe das Fräuleinwunder. S. 47.

²⁸³ Vgl.: Magen, Antonie: Nichts als Gespenster. Zur Beschaffenheit von Judith Hermanns Erzählungen. S. 45.

sein konnte, mit Felix über Utopien zu sprechen, über bloße Möglichkeiten. Jegliches ‚Wie wär’s‘ und ‚Du könntest‘ ließ Felix schlagartig erlahmen und depressiv werden.“²⁸⁴

Es kann an dieser Stelle also bestätigt werden, dass Hermann Texte schreibt, die jenem Zeitgeist entsprechen, wie Gösweiner ihn beschreibt:

In einer Zeit, die an einem abstrakten, schwer fassbaren Mangel leidet, die getragen wird vom bestimmenden Gefühl einer unsichtbaren, kaum fassbaren Einsamkeit, scheint es wichtiger denn je, diesen Mangel sichtbar und begreifbar zu machen. Eben dies vermag die Literatur [...]. Die zeigt, was es tatsächlich heißt, in einer postmodernen Gesellschaft zu leben (wenn auch nur „fiktional“), Teil jener Gesellschaft zu sein, die alles zu haben scheint und in der ein selbstverständlich gewordener Satz wie *Es geht uns gut* dennoch täglich neu geprüft werden muss.²⁸⁵

Wenn Hermann auch nicht über Politik oder Geschichte schreibt, so lassen sich also doch gesellschaftliche Themen in ihren Texten finden, die vor allem um die Unmöglichkeit von Nähe sprechen und eine vereinsamte Gesellschaft kreisen. Insofern können Hermanns Kurzgeschichten durchaus als „Spiegelung des sozialgeschichtlichen Lebensraums“²⁸⁶ zur Jahrtausendwende gelesen und verstanden werden, wie auch Matthias Prangel durch die Befindlichkeit und das Lebensgefühl der Figuren, den geistigen Zustand jener Zeit beleuchtet sieht, die Hermann beschreibt, weshalb er ihre Texte als eminent gesellschaftlich beurteilt.²⁸⁷

²⁸⁴ Hermann, Judith: Nichts als Gespenster. In: Nichts als Gespenster. S. 222.

²⁸⁵ Gösweiner, Friederike: Einsamkeit in der jungen deutschsprachigen Literatur der Gegenwart. Dissertation. S. 266.

²⁸⁶ Vgl.: Durzak, Manfred: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. S. 18.

²⁸⁷ Vgl.: Prangel, Matthias: Eine andere Art von Rückblick.

5 Selbstbezügliche Erzählstrategien

In der Kurzgeschichte gibt es, wie Manfred Durzak feststellt, keinen allwissenden Erzähler, der objektiv verfährt und die Übersicht über das gesamte Geschehen hat, sondern nur „den Figuren-Erzähler, der als Ich-Erzähler unmittelbar im Erzählkontext agiert oder aus dessen Sicht in Er-Form dargestellt wird“²⁸⁸. An der Funktion des Erzählers lassen sich gravierende Unterschiede zu anderen Gattungen feststellen: „Denn der Figurenerzähler setzt auch grundsätzlich voraus, daß seine Individualisierung ihn als Person ebenso auf den Leser hin zubewegt, wie auch die in der Kurzgeschichte dargestellte Wirklichkeit auf die Wirklichkeitserfahrung des Lesers zugeordnet ist.“²⁸⁹ Daraus ergibt sich die Tatsache, dass die Kurzgeschichte nicht „auf historisch weit zurückliegende oder stofflich schwer zu rekonstruierende Handlungsmuster“²⁹⁰ eingehen kann.

Die Ich-Bezogenheit, die sich erzähltechnisch oft in der Verwendung einer Ich-Figur äußert, überwiegt nicht nur in den Texten Judith Hermanns, sondern ist allgemein eine Tendenz der in postmodernen Zeiten geschriebenen Literatur – einer Literatur, die laut Friederike Gösweiner von einer Generation verfasst wird, die hauptsächlich über sich selbst und das eigene Leben schreibt.²⁹¹

Die Untersuchungen zu den Auslassungen bei Judith Hermann im vorangegangenen Kapitel erklären sich aus dem Vorherrschen von Ich- oder Figuren-Erzählern, die im Mikrokosmos einer einzelnen Figur agieren: Der Blick wird nie über den Radius einer einzelnen Figur hinausgelenkt. Der Erzähler bei Hermann weiß zumeist nicht mehr als sein/e ProtagonistIn, es gibt kein Heraustreten des Erzählers, um den LeserInnen etwas zu erklären. Sowohl in „Sommerhaus, später“ als auch in „Nichts als Gespenster“ und „Alice“ geht die Erzählhaltung nie über den Horizont der Selbstwahrnehmung hinaus. Selbst wenn personal erzählt wird, mutet fast jede Erzählung Hermanns wie eine Ich-Erzählung an, da zwischen Erzähler und Reflektorfigur, aus deren Sicht erzählt wird, nicht mehr unterschieden werden kann. Der personale Erzähler bleibt hinter seiner ProtagonistIn unsichtbar.

²⁸⁸ Durzak, Manfred: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. S. 303.

²⁸⁹ ebd.: S. 307.

²⁹⁰ ebd.

²⁹¹ Vgl.: Gösweiner, Friederike: Einsamkeit in der jungen deutschsprachigen Literatur der Gegenwart. Dissertation. S. 68-69.

Durch die personale Erzählform wird alleinig der Blickwinkel einer Figur vermittelt. Hermann hält dieses Prinzip stringent durch, lediglich „Hurrikan (Something farewell)“ in „Sommerhaus, später“ bildet eine Ausnahme. Sie lässt als einzige Kurzgeschichte Hermanns phasenweise einen Figuren-Erzähler zu, der den Blick mehrerer Figuren einnimmt. Christine steht zwar im Mittelpunkt der personalen Erzählhaltung, aber die Perspektive wechselt an einzelnen Stellen zu einer der anderen handlungstragenden Figuren. So schwenkt der Blick beispielsweise zu Kaspar, als Christine ihn fragt, ob Cat im Dunkeln auf einer der Bänke sitze oder nicht, woraufhin es heißt: „Kaspar wußte genau, daß Cat da saß. Cat saß da immer, Kaspar sagte dennoch: ‚Keine Ahnung‘ und weidete sich an Christines ängstlicher Unentschlossenheit.“²⁹² Hier wird die Perspektive zweier Figuren eingenommen. Die wechselnde Figurenperspektive ist ungewöhnlich für die Kurzgeschichte im Allgemeinen, vor allem aber ist sie ein Einzelfall bei Judith Hermann.

In „Sommerhaus, später“ ist der Anteil der hetero- und der homodiegetischen Erzählungen ausgeglichen, vier der neun Kurzgeschichten sind Ich-Erzählungen, vier werden aus personaler Sicht erzählt.²⁹³ „Ende von Etwas“ bildet eine Ausnahme, die Kurzgeschichte mutet wie eine Ich-Erzählung an, in der das erzählende Ich allerdings, außer als ZuhörerIn, keine Position hat, und sich auch nie als „Ich“ in die Erzählung einbringt. Hier kann im Gegensatz zu den anderen Kurzgeschichten Hermanns zwischen einem erzählenden Ich und einem erlebenden Ich unterschieden werden. Der/die Ich-ErzählerIn schafft eine atmosphärische Grundlage und einen Rahmen, in dem die Erzählung von Sophie, um die es eigentlich geht, wiedergegeben werden kann. Sophie spricht über ihre kürzlich verstorbene Großmutter. Die Erzählung beginnt mit dem Satz: „Sophie sagt: [...]“²⁹⁴ und wird mit der Wiederholung dieser Redeeinleitung, fortgesetzt. Zwischen Sophies Schilderungen werden die Situation und die Atmosphäre beschrieben, womit ein Rahmen für das Erzählte geschaffen wird. Sophie wird außerhalb der direkten Rede allerdings nur über den Erzähler wahrgenommen und beschrieben, wenn es unter anderem heißt: „Sie ist so dünn, ihre Beine in dicken Wollstrümpfen wie kleine Stöckelchen.“²⁹⁵ oder „Sie sieht müde aus.“²⁹⁶ Die Er-

²⁹² Hermann, Judith: Hurrikan (Something farewell). In: Sommerhaus, später. S. 33.

²⁹³ Homodiegetisch: „Rote Korallen“, „Bali-Frau“, „Sommerhaus, später“ und „Sonja“. Heterodiegetisch: „Hurrikan (Something farewell)“, „Hunter-Thompson-Musik“, „Camera obscura“ und „Diesseits der Oder“.

²⁹⁴ Hermann, Judith: Ende von Etwas. In: Sommerhaus, später. S. 85.

²⁹⁵ ebd.: S. 90.

²⁹⁶ ebd.: S. 90.

zählerfigur, die strukturell vollkommen hinter der Protagonistin Sophie verschwindet, wird nur über ihren Blick auf Sophie erkennbar. Der Dialog mit der Erzählerfigur besteht lediglich aus Sophies Redeanteilen. Einmal sagt Sophie „Weißt du“²⁹⁷ und bestätigt damit die Anwesenheit der Ich-Erzählerin/des Ich-Erzählers. In „Rote Korallen“ tritt die Ich-Figur als Erzähler-Figur deutlich hervor, indem das Erzählen selbst mehrmals zum Thema gemacht wird. „Ist das die Geschichte, die ich erzählen will? Ich bin mir nicht sicher. Nicht wirklich sicher“,²⁹⁸ fragt sich die Ich-Figur wiederholt und wird dadurch als erzählendes und erlebendes Ich gleichzeitig wahrgenommen.

In „Nichts als Gespenster“ sind fünf der sieben Kurzgeschichten in der Ich-Perspektive geschrieben und zwei („Kaltblau“ und „Nichts als Gespenster“) aus personaler Sicht, wobei „Kaltblau“ trotz eines heterodiegetischen Erzählers beinahe als Ich-Erzählung zu bezeichnen ist, weil allein Joninas Sicht auf die Dinge und die vorkommenden Figuren präsent ist.²⁹⁹

Wenn Roland Barthes schreibt, dass die Narration nur die personale und die apersonale Erzählhaltung kennt, und diese nicht gezwungenermaßen über das Merkmal des Ich oder Er verknüpft sind, weil auch eine in der dritten Person geschriebene Erzählung ihre Instanz in der ersten Person haben könne³⁰⁰, so stimmt das mit den Kurzgeschichten Judith Hermanns überein. Der Unterschied zwischen der Ich-Erzählung und der Er/Sie-Erzählung ist marginal, der Blickwinkel bleibt bei Hermann meist der einer Ich-Figur. Besonders in „Alice“, wo in jeder der Kurzgeschichten die Perspektive auf Alice liegt, wird das augenscheinlich. Laut Barthes wird die apersonale Erzählhaltung zu einer Ich-Erzählung, wenn das „er“ mit einem „ich“ ausgetauscht werden kann, wenn der Blick auf das Geschehen ausschließlich personal ist. Bei Hermann verlässt die Erzählhaltung, selbst da, wo kein Ich vorkommt, kaum den Radius der Ich-Erzählung. Besonders auffällig ist das in „Kaltblau“. „Kaltblau“ hat zwar einen heterodiegetischen Erzähler, der allerdings dermaßen hinter der Protagonistin Jonina verschwindet, dass einzig und allein Joninas Perspektive zum Tragen kommt.³⁰¹ In den ersten beiden Sätzen wird das tragende Personal der Erzählung verhan-

²⁹⁷ Hermann, Judith: Ende von Etwas. In: Sommerhaus, später. S. 89.

²⁹⁸ Hermann, Judith: Rote Korallen. In: Sommerhaus, später. S. 11.

²⁹⁹ Vgl.: Kocher, Ursula: Die Leere und die Angst. S. 61.

³⁰⁰ Vgl.: Barthes, Roland: Das semiologische Abenteuer. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1998. S. 127.

³⁰¹ Vgl.: Kocher, Ursula: Die Leere und die Angst. S. 61.

delt. Aus wessen Perspektive erzählt wird, weiß man in diesen einleitenden Sätzen noch nicht, aber schon im dritten Satz wird der Blick auf Jonina gelenkt und somit die Erzähler-Perspektive festgelegt, die bis zum Schluss nicht mehr verlassen wird. Durch die enge Begrenzung des Erzählerblickwinkels auf eine einzige Figur, wird das Geschehen den LeserInnen näher gebracht und eine Gegenwartsfiktion geschaffen, die die Identifikation mit der Hauptfigur Jonina verstärkt.³⁰² Alles was die LeserInnen im folgenden über die Figuren erfahren, erfahren sie aus Joninas Sicht, das heißt, sie wissen nicht mehr über sie als Jonina selbst. So heißt es zum Beispiel: „Sie [Jonina] ist darauf nicht angewiesen, er [Magnus] scheint ihr das nicht zu glauben.“³⁰³ Ob Magnus es ihr tatsächlich nicht glaubt, wissen wir nicht, durch das Wort „scheinen“ wird die Erzählerhaltung noch einmal deutlicher, es ist kein auktorialer Erzähler, der hier verfährt, sondern ein personaler, der Fokus bleibt intern auf Jonina haften. Über Jonas heißt es, dass er sexuell aussieht. Die zuerst sehr klar getroffene Aussage wird jedoch gleich im darauffolgenden Satz als Joninas Blick dechiffriert: „Er sieht sexuell aus. Es ist das erste Wort, das Jonina für ihn einfällt, er sieht sexuell aus, und Irene sieht blaß aus.“³⁰⁴ Selbst Magnus’ Zeit in Berlin, deren Beschreibung für das LeserInnen-Verständnis im Erzählverlauf notwendig ist, wird aus Joninas Sicht erzählt. Die Geschichte Magnus’ wird aus zweiter Hand wiedergegeben, es wird nur erwähnt, was Jonina weiß.³⁰⁵

Insgesamt bleibt Hermann sprachlich nah bei ihren Figuren, der Blick wird nicht über sie hinausgelenkt. Die Wahrnehmung ist detailliert, aber nicht analysierend, die Beschreibungen bleiben einfach und sachlich, der Bedeutungsreichtum liegt im Ungesagten. In diesen Merkmalen werden die Kennzeichen der amerikanischen Short Story wiedergespiegelt.³⁰⁶ Die Funktion des Erzählers wirkt sich auf die Intensität des dargestellten Geschehens aus, die Intensität wird durch die Einbeziehung der LeserInnen gesteigert³⁰⁷, wie Leonie Marx im Allgemeinen in Bezug auf die Gattung der Kurzgeschichte feststellt:

Nicht zuletzt wegen dieses Wirkungsanspruches liegt der Akzent in der Kurzgeschichte auf einer partnerschaftlichen Beziehung zwischen Erzähler und Leser. Darüber hinaus beruht diese auf der allgemeinen Voraussetzung, dass sich beide - sowohl Erzähler als auch Leser - einem undurchschaubaren Wirkungszusammenhang gegenübergestellt se-

³⁰² Vgl.: Marx, Leonie: Die Deutsche Kurzgeschichte. S. 72.

³⁰³ Hermann, Judith: Kaltblau. In: Nichts als Gespenster. S. 77.

³⁰⁴ ebd.: S. 76.

³⁰⁵ Vgl.: Kocher, Ursula: Die Leere und die Angst. S. 61.

³⁰⁶ Vgl.: Consentino, Christine: Rezension: Judith Hermann, Nichts als Gespenster.

<http://www2.dickinson.edu/glossen/heft18/cosentinorez.html>

³⁰⁷ Marx, Leonie: Die Deutsche Kurzgeschichte. S. 70.

hen. Daraus ergibt sich einerseits der Fragecharakter der Kurzgeschichte und andererseits das Bündnis zwischen Erzähler und Leser.³⁰⁸

Die Erzählhaltung bleibt also eng, der Blickwinkel für Leser und Erzähler gleich. Hermann beherrscht dieses Spiel des engen Blickes. Der Erzähler der Kurzgeschichte erhebt nicht mehr den Anspruch allwissend zu sein. Durch die Einengung der Perspektive ist der totale Rückzug ins Private möglich, der Bereich des Persönlichen muss dadurch nicht verlassen werden. Die Isoliertheit eines zentralen Ereignisses³⁰⁹, wie sie bei Manfred Durzak benannt wird, ergibt sich aus der personalen Erzählsituation. Die personale Erzählform sowie die Ich-Erzählung geben eine Wirklichkeit wider, wie sie von der jeweiligen Hauptfigur wahrgenommen wird. Dabei handelt es sich um den Blick einer einzigen Figur und nicht, wie es im Roman häufig der Fall ist, die Sichtweisen mehrerer Figuren auf ein Ereignis. Es ist eine subjektive Realität, die man als LeserIn wahrnimmt, die bei Hermann nie durch eine objektive Haltung durchbrochen wird.

Auch durch die Technik der zeitlich genauen Verortung wird das empathische Empfinden der LeserInnen gesteigert. So wie in „Ruth (Freundinnen)“ die Erwartungen der Ich-Erzählerin mit jedem Kilometer auf der Zugfahrt von Berlin nach Würzburg größer werden, wird auch die Erwartung der LeserInnen gesteigert, indem das stückchenweise Vergehen der Zeit dokumentarisch dargestellt wird. Dem Erleben auf der Zugfahrt wird viel Platz eingeräumt, damit wird die Ankunft und das Aufeinandertreffen der Ich-Erzählerin und Raoul, auf das die gesamte Kurzgeschichte hinausläuft, hinausgezögert. Je näher die Ich-Erzählerin ihrem Ziel kommt, desto komprimierter wird erzählt:

Ich lief zurück an meinen Platz, den Gang entlang durch die mir zugewandten Gesichter, die Blicke hindurch, ich las und konnte nicht mehr lesen und sah aus dem Fenster und wurde so müde, meine Hände zitterten und meine Knie waren weich, noch eine Stunde bis Würzburg, noch eine halbe, noch zwanzig Minuten, gleich.³¹⁰

Hier wird der Einfluss des Erzählers/der Erzählerin deutlich, wie ihn auch Durzak beschreibt. Die Ich-Erzählerin, auf deren Bewusstsein die Erzählperspektive gelegt ist, bestimmt das Vergehen der Zeit in der Handlungsgegenwart.³¹¹ Auch in „Sonja“ lässt sich der zeitliche Rahmen am Ende der Erzählung exakt eingrenzen. Die Figur der Verena stellt die zeitliche Struktur her. Durch konkrete Zeitangaben, die durch Verena, die Freundin des

³⁰⁸ Marx, Leonie: Die Deutsche Kurzgeschichte. S. 70.

³⁰⁹ Vgl.: Durzak, Manfred: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. S. 307.

³¹⁰ Hermann, Judith: Ruth (Freundinnen). In: Nichts als Gespenster. S. 45, 46.

³¹¹ Durzak, Manfred: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. S. 303.

Ich-Erzählers, gesetzt werden, wird der Handlungszeitraum genau abgesteckt. Als das Gerüst von Verena als Ordnungsschaffende zerbröckelt, wird zum ersten Mal kein Hinweis auf die Zeit gegeben.³¹²

Herrmans Stil ist oft an die Alltagssprache angelehnt. Irmgard Scheitler spricht in Bezug auf Hermanns Texte von „Erzählnaivität“³¹³ und von „scheinbar abbildenden Beschreibungen von Alltagswirklichkeit“³¹⁴: „Zu der Auffassung, die Texte würden Wirklichkeit so beschreiben wie sie ist, trägt auch die Erzählweise bei: Die ausgewählten Erzählungen und Romane sind konsistent, meist linear und final erzählt. Die epische Illusion legt den Fiktionscharakter nicht bloß.“³¹⁵ Besonders in „Kaltblau“ tritt der zeitliche dokumentarische Stil geballt auf. In jeder Szene der Erzählung weiß man in welchem Jahr, an welchem Tag und zu welcher Uhrzeit sie stattfindet. An manchen Stellen, sind es der Stand der Sonne oder die angebrochene Dunkelheit, die der zeitlichen Verortung dienen. Somit wird der Eindruck von Realitätsdarstellung noch verstärkt. In den insgesamt sechzig Seiten Erzähltext, werden über hundert Anmerkungen zur Zeit gemacht, so heißt es zum Beispiel: „[...]“, „früh morgens um neun, [...]“³¹⁶; „Sie erinnert sich an den Morgen vor anderthalb Jahren, [...]“³¹⁷; „Am allerletzten Abend in Olufsbudir [...]“³¹⁸; „Magnus duscht zwanzig Minuten lang, [...]“³¹⁹; „[...]“, sie sehen sich im Jahr 1999 zum ersten Mal.“³²⁰; usw. Der Moment, in dem Jonina sich in Jonas verliebt, wird zeitlich genauestens ausformuliert und beschrieben. Diese Schlüsselstelle wird insgesamt fünf Mal wiederholt. Auch wenn der Wortlaut nicht immer exakt derselbe ist, so hat diese Szene doch repetitiven Charakter:

Jonina verliebt sich in Jonas am 3. Dezember um kurz vor elf Uhr am Morgen auf der Straße, die zum alten Thingplatz führt. Es wird um diese Jahreszeit zwischen zehn und elf hell, und irgendwann in dieser Stunde wird der Himmel blau, ein lichtetes, tiefes, ungeheures Blau, das alle Welt zu versöhnen scheint und zehn Minuten anhält und dann verblaßt, erlischt. Der Himmel wird hell, und die Sonne geht auf. Auf der Straße zum Thingplatz wird der Himmel am 3. Dezember um 10 Uhr 42 blau, langsam, sich weitend, zögerlich und so, als hätte er alle Zeit der Welt, aber Jonina weiß, es wird schnell gehen, schnell wieder vorüber sein, Jonas weiß das auch.³²¹

³¹² Vgl.: Kocher, Ursula: Die Leere und die Angst. S. 61.

³¹³ Scheitler, Irmgard: Deutschsprachige Gegenwartsprosa seit 1970. S. 248.

³¹⁴ ebd.: S. 248.

³¹⁵ Koreck, Ines: Eine ‚Generation, die lustvoll erzählt?‘. S. 65.

³¹⁶ Hermann, Judith: Kaltblau. In: Nichts als Gespenster. S. 63

³¹⁷ ebd.: S. 79.

³¹⁸ ebd.: S. 113.

³¹⁹ ebd.: S. 95.

³²⁰ ebd.: S. 64.

³²¹ Hermann, Judith: Kaltblau. In: Nichts als Gespenster. S. 108.

Durch die exakten Angaben wird die Bedeutung dieses Ereignisses für Jonina deutlich. Die Zeitangaben dienen also der Verdeutlichung eines Gefühls, auf das als solches nicht näher eingegangen wird. Zum anderen gewinnt die Erzählung durch ihr dokumentarisches Verfahren an Glaubwürdigkeit, was das Empathie-Vermögen der LeserInnen steigert.

Dass es so leicht ist, sich mit den Figuren Judith Hermanns zu identifizieren, liegt laut Kocher vor allem an der Unschärfe und Ungenauigkeit, mit der erzählt wird. Weder inhaltlich noch formal sei in den Texten auch nur irgendeine Art von Komplexität zu finden.³²²

Durch die Chronologie der Erzählungen, wird es den LeserInnen nicht schwer gemacht, sie können zusammen mit den Figuren passiv bleiben. Es wird nicht zur Aufgabe der Lesenden Verbindungen herzustellen oder verschiedene Zeitebenen einander zuzuordnen. Wenn Anachronien gesetzt werden, so geschieht dies nach einem simplen Muster. „Der Leser hat also nicht die Aufgabe, Sequenzen zu erkennen, Ebenen zuzuordnen und zu einer plausiblen Geschichte zu verknüpfen“³²³, betont Kocher. Wenn ein Ereignis aus der Vergangenheit erzählt wird, hat dieses die Unmittelbarkeit, die auch das präsentische Erleben hat, siehe zum Beispiel die Kurzgeschichte „Hurrikan (Something farewell)“, in der die präsentische und die präteritale Zeitebene scheinbar willkürlich miteinander vermischt werden.

Verschiedene Zeitebenen werden zumeist durch das Bewusstsein der Figuren, die sich zum Beispiel an Vergangenes erinnern oder an Zukünftiges denken, in die Kurzgeschichte eingearbeitet.³²⁴ Dies ist ein Verfahren, das in allen drei Kurzgeschichtenbänden Hermanns zum Tragen kommt. Hermann arbeitet sowohl mit Ellipsen, als auch mit Analepsen und Anachronien, selten mit Prolepsen, letzteres kommt ausschließlich in „Rote Korallen“ vor. Die Erzählung beginnt mit einer Vorausschau in die Zukunft, die allerdings für die Ich-Figur schon vergangen ist: „Mein erster und einziger Besuch bei einem Therapeuten kostete mich das rote Korallenarmband und meinen Geliebten.“ Die Vergangenheit findet durch starke Erinnerungen, die sich immer wieder vor die Gegenwart drängen, Eingang in die Erzählungen. Dies korrespondiert mit Durzaks Darlegung unterschiedlicher Zeitebenen in der Kurzgeschichte: „Die Erinnerungen, Ängste, Erwartungen und Hoffnungen, die im Bewußtsein des Protagonisten die Handlungsgegenwart der Kurzgeschichte nach rückwärts und vorwärts erweitern und formal durch Montageeinblendungen auch die Vergan-

³²² Vgl.: Kocher, Ursula: Die Leere und die Angst. S. 63.

³²³ ebd.: S. 56.

³²⁴ Vgl.: Durzak, Manfred: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. S. 303.

genheit und Zukunft in die Zeitdarstellung integrieren können, erweitern die Gegenwartsdimension nicht selten [...]“.³²⁵ Antonie Magen sieht die chronologische Abfolge in Hermanns Erzählungen häufig durch Erinnerungen unterbrochen³²⁶, was mit der von Durzak beschriebenen Zeitdarstellung korrespondiert, so beispielsweise in den Erzählungen „Kaltblau“, „Ruth (Freundinnen)“ und „Wohin des Wegs“.

Die Rolle des Erzählers ist demnach zentral für die Kurzgeschichte. Dass der Kontext des Persönlichen von den Erzähler-Figuren niemals verlassen wird, bedingt unter anderem den Rückzug ins Private in den Kurzgeschichten Hermanns. Dass das Ich aber nicht nur auf Erzählerebene von Relevanz ist, sondern prinzipiell zentral in den Geschichten Hermanns, zeigen die folgenden Kapitel „Das Ich im Zentrum“ und „Das Ich im Spiegel als Exempel für selbstbezügliche Erzählstrategien“ auf.

5.1 Das Ich im Zentrum

Wie bereits im vorangehenden Kapitel festgestellt, steht das Ich im Mittelpunkt von Hermanns Kurzgeschichten. Ein Satz wie „Ich interessierte mich ausschließlich für mich selbst.“³²⁷ wird bei Hermann bar jeglicher Ironie formuliert und kann als programmatisch für alle ihre Kurzgeschichten gelesen werden. Gösweiner sieht in der Ich-Bezogenheit, die sich erzähltechnisch häufig durch die Verwendung einer Ich-Figur äußert, eine allgemeine Tendenz einer in postmodernen Zeiten verfassten Literatur. Nicht nur in Judith Hermanns Erzählungen steht das Ich im Zentrum, wie es auch Ujma feststellt, sondern allgemein kann das Ich als charakteristisches Element in den Texten einer ganzen SchriftstellerInnen-Generation, die hauptsächlich über sich selbst und das eigene Leben schreibt, herausgefiltert werden.³²⁸ Christina Ujma geht in ihrem Aufsatz „Vom ‚Fräuleinwunder‘ zur neuen Schriftstellerinnengeneration“ konkret der Frage nach, warum das Ich in den Texten junger zeitgenössischer Autorinnen – sie bespricht hauptsächlich Autorinnen, die unter dem fragwürdigen Begriff des „Literarischen Fräuleinwunders“ zusammengefasst werden – das zentrale Thema ist. In der Selbstdarstellung und im Narzissmus der Autorinnen sieht Ujma

³²⁵ Durzak, Manfred: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. S. 303-304.

³²⁶ Vgl.: Magen, Antonie: Nichts als Gespenster. Zur Beschaffenheit von Judith Hermanns Erzählungen. S. 41.

³²⁷ Hermann, Judith: Rote Korallen. In: Sommerhaus, später. S. 20.

³²⁸ Vgl.: Gösweiner, Friederike: Einsamkeit in der jungen deutschsprachigen Literatur der Gegenwart. Dissertation. S. 68-69.

eine Verbindung zu deren männlichen Kollegen der sogenannten „Generation Golf“. ³²⁹ Der Begriff der „Generation Golf“ tritt zeitgleich mit dem Begriff des „Fräuleinwunder“ in Erscheinung, bezieht aber, im Gegensatz zum Ausdruck des „Fräuleinwunders“, sowohl männliche als auch weibliche AutorInnen mit ein. ³³⁰ „Abgesehen vom Alltagsrealismus und von den großstädtischen, zumeist berlinerischen Subkulturen ist eine gewisse Verlegenheit bei den Themen zu konstatieren, [...]. So bleibt als Lieblingsthema immer wieder das eigene Ich.“ ³³¹ Auch in der Literaturkritik wird der Mangel an Themen, der im vorangegangenen Zitat angesprochen wird, kritisiert. Dass dieser Mangel daraus resultiert, dass die zumeist noch sehr jungen Autorinnen noch nichts erlebt haben, ist eines der zentralen Themen in der Rezeption der Texte junger deutschsprachiger Autorinnen, denen der Vorwurf gemacht wird, sie kreisen nur um sich selbst. Auch Christina Ujma behauptet mehrmals in ihrem Aufsatz, dass das im Zentrum stehende Ich aus dem Fehlen an Erfahrung der Autorinnen resultiere. Friederike Gösweiner, die Texte derselben SchriftstellerInnen-Generation untersucht, sieht das anders, allerdings geht Gösweiner nicht nur auf die Texte von Frauen ein, sondern bezieht sich auch auf männliche Autoren: Im Gegensatz zu Ujma sieht Gösweiner das im Zentrum stehende Ich nicht nur als Ergebnis einer an Erfahrungsmangel leidenden Autorinnen-Generation, sondern als einziges Überbleibsel in einer von Fragmentierung und Indifferenz geprägten Welt ³³²:

Gemeinsam ist diesen parallelen und dennoch gegenläufigen Entwicklungen als bestimmende Größe die zentrale Figur des Ichs, das Individuum selbst, das sich in der Welt der Multiperspektivität in einem Spannungsbogen befindet, wie er zwiespältiger nicht sein könnte. Das Individuum heute droht aufgrund seiner totalen Mündigkeit zwischen einem Maximum an Aufmerksamkeit, das es sich selbst schenken muss, und dem gleichzeitigen Bewusstsein um das Minimum der Bedeutung jeder seiner so selbstständig und mühsam getroffenen Entscheidungen zerrissen zu werden. ³³³

Was bei Ujma und Gösweiner nicht diskutiert wird, sind die Unterschiede zwischen dem Ich im Roman und dem Ich in der Kurzgeschichte. Die Gattungsfrage wird in ihren Untersuchungen außer Acht gelassen. Dass dem Ich im Roman allerdings nicht derselbe Stellenwert wie in der Kurzgeschichte zukommt, ist augenscheinlich: Während der Roman ein breites Spektrum an Möglichkeiten aufweist, müssen die Themen in der Kurzgeschichte

³²⁹ Vgl.: Ujma, Christina: Vom „Fräuleinwunder“ zur neuen Schriftstellerinnengeneration. S. 78.

³³⁰ Vgl.: Blumenkamp, Katrin: Das „Literarische Fräuleinwunder“. S. 41.

³³¹ Ujma, Christina: Vom „Fräuleinwunder“ zur neuen Schriftstellerinnengeneration. S. 78.

³³² Vgl.: Gösweiner, Friederike: Einsamkeit in der jungen deutschsprachigen Literatur der Gegenwart. S. 29.

³³³ ebd.: S. 29.

auf kleinerem Raum verhandelt werden, das setzt eine automatische Einschränkung auf wenige Figuren voraus.³³⁴

Dem Ich wird in der Postmoderne große Bedeutung beigemessen. Gösweiner sieht darin eine paradoxe Situation: Auf der einen Seite ist das Ich so eigenverantwortlich, mündig und moralisch unverantwortlich wie noch nie zuvor, auf der anderen Seite weiß es aber auch um seine Bedeutungslosigkeit.³³⁵ „Das Gelingen, überhaupt Identität zu konstruieren, wird damit zum Hauptproblem des postmodernen Individuums“³³⁶, stellt Gösweiner fest und konstatiert des Weiteren:

Alles - philosophische Überlegungen, politischer Alltag, soziologische Studien - scheint sich auf den Einzelnen, auf das Individuum bzw. das Subjekt, auf Probleme der Identitätsfindung zu konzentrieren. Der Schlüssel zum Verständnis der zeitgenössischen Gesellschaft, der „condition postmoderne“, liegt, so scheint es, im Verständnis des zeitgenössischen Individuums, einem Individuum, das, vor einem philosophischen Hintergrund betrachtet, völlig mit sich allein ist, und vor großartigsten Möglichkeiten und schlimmsten Bedrohungen zugleich steht.³³⁷

So wie auch das postmoderne Subjekt laut Gösweiner permanent um sich selbst kreist und sich niemandem mehr öffnen kann, kreisen auch die ProtagonistInnen in Hermanns Erzählungen nur um sich selbst.³³⁸ So wie im postmodernen Zeitalter das sich auflösende Ich im Zentrum steht³³⁹, steht auch in Judith Hermanns Kurzgeschichten das (zweifelnde) Ich im Zentrum. Die Konzentration auf das Ich korrespondiert mit dem Ich in der Kurzgeschichte, auf dem der Fokus des Erzählten liegt.³⁴⁰

5.2 Das Ich im Spiegel als Exempel für selbstbezügliche Erzählstrategien

Laut Lacan (1901 – 1981) wird das Selbstbewusstsein des Menschen über den Blick in den Spiegel herausgebildet. Der Blick in den Spiegel bietet – außerhalb der Fotografie und der Videokunst – die einzige Möglichkeit sich selber als Ganzes zu betrachten, vor allem aber kann man im Spiegel auch das eigene Gesicht sehen. Mit dem ersten Blick in den Spiegel

³³⁴ Vgl.: Marx, Leonie: Die Deutsche Kurzgeschichte. S. 60.

³³⁵ Vgl.: Gösweiner, Friederike: Einsamkeit in der jungen deutschsprachigen Literatur der Gegenwart. S. 26-27.

³³⁶ ebd.: S. 30.

³³⁷ ebd.: S. 32.

³³⁸ Vgl.: Lipovetsky und Lasch. Nach: Gösweiner, Friederike: Einsamkeit in der jungen deutschsprachigen Literatur der Gegenwart. S. 256.

³³⁹ Vgl.: Hassan, Ihab: Postmoderne heute. In: Welsch, Wolfgang (Hg.): Wege aus der Moderne. Berlin: Akademie Verlag 1994. S. 50.

³⁴⁰ Vgl.: Marx, Leonie: Die Deutsche Kurzgeschichte. S. 60-61.

konstituiert sich nach Lacan das Ich, erst durch den Blick in den Spiegel kann das Kind ein Bewusstsein von seinem Selbst entwickeln und sich als eigenständiges Subjekt begreifen. Im Spiegel sieht es ein vollständiges Selbstbildnis.³⁴¹ Die Selbstbespiegelung führt nach Lacan aber nicht nur zur Konstituierung der Selbstwahrnehmung, sondern auch zu einem Narzissmus im engeren Sinne, mit dem eine Erstarrung einhergeht, die zwischenmenschliche Beziehungen verhindert. Das Subjekt ist von seinem eigenen Bild gefangen und kann sich vom eigenen Spiegelbild nicht lösen, andere werden als Bedrohung wahrgenommen, die die narzisstische Selbstbespiegelung stören könnten. Es kommt zu einer Verschließung gegenüber allem, was außerhalb seines Selbst liegt.³⁴² Die vollständige Wahrnehmung mit dem Blick in den Spiegel ist nach Lacan allerdings eine Täuschung, weil das Bild im Spiegel kein reales ist. Man sieht im Spiegel nicht wirklich sich selbst, sondern nur ein Bild von sich selbst. Die Erkenntnis, dass das Bild im Spiegel zwar man selbst, aber trotzdem nur eine Abbildung ist, führt neben der Selbsterkenntnis auch zu einer Erfahrung der Entfremdung, die zu einer Spaltung des Subjekts führt.³⁴³

Die Selbstbespiegelung und der Narzissmus, wie sie bei Lacan beschrieben werden, sind symptomatisch für die Hermannschen Figuren. Hermann bedient sich mehrfach einer Spiegelmetaphorik, die mit Lacans Theorie der Selbstbespiegelung korrespondiert. Anhand des Blicks in den Spiegel, wird die Selbstbezogenheit der Figuren bei Hermann verdeutlicht. Auch in ihren Kurzgeschichten gibt es zwei Phasen des Blicks in den Spiegel: jene der Selbstwahrnehmung und jene der Fremdwahrnehmung, wie Lacan sie beschreibt. Besonders deutlich wird in „Ruth (Freundinnen)“ der Blick in den Spiegel zur Versinnbildlichung des begrenzten Blickes. Der Blick in den Spiegel wird mehrmals von der Ich-Erzählerin beschrieben. Sie betrachtet ihr Gesicht im Spiegel, um zu erkennen, was der Mann, den sie anziehend findet, in ihr sehen mag: „Ich ging auf die Toilette, stand eine Weile vor dem Spiegel und betrachtete ratlos mein Gesicht. Ich fragte mich, wie Raoul mich sah.“³⁴⁴ Die Ich-Figur beschreibt, wie sie sich bei ihrem Besuch bei Ruth immer wieder im Badezimmer einschließt, um ihr Gesicht im Spiegel zu betrachten:

³⁴¹ Vgl.: Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. Bericht für den 16. Internationalen Kongreß für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949. In: Ders.: (Hg.): Schriften I. Bd. 1 Ausgew. und hg. von Nobert Haas. 3., korr. Aufl. Weinheim u. Berlin: Quadriga 1991. S. 61-70.

³⁴² Vgl.: ebd.: S. 70.

³⁴³ Vgl.: Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. S. 64-69.

³⁴⁴ Hermann, Judith: Ruth (Freundinnen). In: Nichts als Gespenster. S. 27.

In ihrer Wohnung schloß ich, wenn ich im Badezimmer war, die Tür hinter mir und betrachtete mein Gesicht im Spiegel, mein Paßfoto im Spiegelrahmen und wieder mein Gesicht.³⁴⁵

Wenn es nicht der Blick in den Spiegel ist, nehmen sich die ProtagonistInnen in Hermanns Texten über den Blick von jemand anderem wahr, wie in der Erzählung „Karlový Vary“ durch die Frage „[...] weißt du eigentlich noch, wie du mich schön fandest, in Paris, auf der Ausstellungseröffnung vor zwei Jahren?“³⁴⁶ deutlich wird. In „Wohin des Wegs“ ist es für die Ich-Erzählerin die einzige Möglichkeit der Eigenwahrnehmung, den Blick einer Außenstehenden einzunehmen, wie in folgendem Zitat:

Ich sah, was sie [die Tankwartin] sah - ein Auto mit offenen Türen, einen Mann, wartend, eine Frau, die Frau steigt auf der Beifahrerseite ein, er steigt auch ein, die Türen schlagen zu, er gibt Gas, sie fahren los, das Auto entfernt sich, ist schnell nicht mehr zu sehen. Letztendlich ist das der einzige Moment gewesen, in dem ich mich und Jacob gefühlt habe - in diesem Blick einer Tankwartin an einer heruntergekommenen Tankstelle an der Landstraße.³⁴⁷

Marie in der Erzählung „Camera Obscura“ lässt sich vom Künstler filmen. Erst der beobachtende Blick der Kamera macht eine körperliche Nähe zwischen Marie und dem Künstler möglich. Vor dem Computer, von der Kamera beobachtet und auf den Bildschirm übertragen, kommt es zu einem zweiten Kuss zwischen den beiden, die sich nach einer ersten Annäherung über Wochen nicht mehr körperlich nahe gekommen sind.

Auf dem Bildschirm des Computers erscheint der Kuß, zeitverzögert und lautlos, graue Wiederholung eines Augenblicks. Marie schaut jetzt doch hin, am Gesicht, an den geschlossenen Augen des Künstlers vorbei auf den Bildschirm, auf dem sich sein Gesicht an ihres schmiegt, ihr Gesicht verdrängt, sie die Augen öffnet, in Schwarzweiß.³⁴⁸

Der Geschlechtsverkehr findet erst unter Beobachtung einer Bildschirm-Kamera statt, die alles sofort auf den Computerbildschirm überträgt, eine simultane Betrachtung der Geschehnisse möglich macht und eine Kommentarfunktion einnimmt. Auch der Titel der Erzählung verweist auf den Stellenwert, den die Kamera in der Geschichte einnimmt. Die Nähe zwischen dem Künstler und Marie wird nur über den Blick über die Kamera wahrgenommen:

Marie ist konzentriert. Anstatt sich selbst, wie sonst immer, von oben aus einer Art Vogelperspektive zu sehen, sieht sie auf den Bildschirm, auf diese schweigende, fremde Verknotung zweier Menschen, und das ist seltsam.³⁴⁹

³⁴⁵ Hermann, Judith: Ruth (Freundinnen). In: Nichts als Gespenster S. 30.

³⁴⁶ Hermann, Judith: Karlový Vary. In: Nichts als Gespenster. S. 178.

³⁴⁷ Hermann, Judith: Wohin des Wegs. In: Nichts als Gespenster. S. 267.

³⁴⁸ Hermann, Judith: Camera Obscura. In: Sommerhaus, später. S. 165.

³⁴⁹ Hermann, Judith: Camera Obscura. In: Sommerhaus, später. S. 165.

Auffallend ist hier die Formulierung, sie sehe sich normalerweise immer aus der Vogelperspektive, dadurch beschreibt Hermann die Entfremdung vom eigenen Körper, der nicht mehr gespürt, sondern nur noch betrachtet wird.

Laut Antonie Magen gestaltet Hermann durch die häufig eingesetzte Spiegelmetaphorik immer wieder „autistische“³⁵⁰ Figuren, die nur auf sich selbst bezogen sind.³⁵¹ Wie beispielsweise die Ich-Erzählerin, die tagelang in ihrem Zimmer im Gästehaus in Tromsø verbringt, ohne sich die fremde Stadt anzusehen. Als sie dann doch hinausgeht, sieht sie wiederum nur sich selbst:

Ich ging manchmal die kurze Hauptstraße von Tromsø hinauf und hinunter und betrachtete meine Gestalt in den Spiegelscheiben der Schaufenster, dann ging ich zurück ins Haus, legte mich auf das Bett und sah aus dem Fenster hinaus.³⁵²

Die Selbstbespiegelung der Hermannschen Figuren entspricht ihrem Desinteresse an der Außenwelt, auf das in Kapitel 5.3.1. näher eingegangen wird.

5.3 Handlungszentrum Innenraum

Weil der Außenraum nicht mehr funktioniert und die Realität den eigenen Vorstellungen nicht mehr standhalten kann, flüchten die Figuren in Judith Hermanns Kurzgeschichten in ihr Inneres. So sind zum Beispiel die Stunden des Glücks in „Ruth (Freundinnen)“ die Stunden vor dem eigentlichen Ereignis. Die Ich-Erzählerin stellt sich auf der sechsstündigen Zugfahrt zu Raoul vor, wie es mit ihm sein wird. „Die Fahrt von Berlin nach Würzburg dauerte sechs Stunden, und in diesen sechs Stunden war ich glücklich.“³⁵³ Die Erfüllung liegt in der Imagination davor, die Realität kann der Fantasie nicht standhalten, wie auch Uta Stuhr feststellt:

Aus Furcht erkennen zu müssen, dass die eigene Traum-Schöpfung mehr Intensität verspricht als die Realität, treten die Figuren den Rückzug an. Es ist eine Flucht in den si-

³⁵⁰ Vgl.: Magen, Antonie: Nichts als Gespenster. Zur Beschaffenheit von Judith Hermanns Erzählungen. S. 32-33.

³⁵¹ Vgl.: ebd.

³⁵² Hermann, Judith: Wohin des Wegs. In: Nichts als Gespenster. S. 284.

³⁵³ Hermann, Judith: Ruth (Freundinnen). In: Nichts als Gespenster. S. 45.

cheren, aber einsamen Raum der Imagination, der nur noch die Illusion von Zweisamkeit erwecken kann.³⁵⁴

Das Entscheidende in der Kurzgeschichte spielt sich laut Heinz Piontek im Allgemeinen in den inneren Vorgängen ab, trotzdem werde die Bedeutung der inneren Vorgänge nur indirekt sichtbar, da Gedanken und Gefühle nur andeutungsweise in den Handlungsverlauf eingearbeitet werden.³⁵⁵ Was der Kurzgeschichtenautor Piontek 1959 über das Wesen der Kurzgeschichte geschrieben hat, deckt sich aber nur insofern mit der Kurzgeschichte bei Judith Hermann, als dass diese sich auch hauptsächlich in inneren Vorgängen abspielt, die Gedanken und Gefühle ihrer ProtagonistInnen stehen dabei aber im Vordergrund beziehungsweise machen sogar den Mittelpunkt ihrer Erzählungen aus. „Die Effekte kommen von innen.“³⁵⁶, schreibt Helmut Böttiger und Ulrich Rüdener benutzt in Bezug auf Hermanns Erzählstil in den Fränkischen Nachrichten den Ausdruck des „atmosphärischen Impressionismus“. Der öffentliche Raum ist, mit wenigen Ausnahmen, in den Kurzgeschichten der Autorin nicht existent. Über den Besuch eines Kaffeehauses oder einer Bar geht er selten hinaus. Die Figuren ziehen sich zumeist in den Privatraum zurück. „Der abgeschirmte Privatraum in der Großstadt kann sowohl als Reizschutz als auch als Isolation verstanden werden.“³⁵⁷ In das private Umfeld, in dem sich die Figuren hauptsächlich aufhalten, dringen keine realpolitischen Ereignisse ein, der Privatraum bietet die Möglichkeit sich ausschließlich mit sich selbst und dem Gegenüber zu beschäftigen. Dem Raum sind in der Kurzgeschichte laut Durzak Grenzen gesetzt, bei Hermann werden die Grenzen des Privatraums selten verlassen.³⁵⁸ Das bedeutet auch, dass der Raum in der Kurzgeschichte nur eine geringe Rolle spielt. Oft wird der Innenraum der ProtagonistInnen zum Handlungszentrum.³⁵⁹ Durzak jedoch weist darauf hin, dass in der Kurzgeschichte äußerlich zwar oft von einer geschlossenen und linearen Handlung gesprochen werden könne, die vor allem durch die räumliche Begrenzung verstärkt werde, die eigentliche Handlung sich

³⁵⁴ Stuhr, Uta: Kult der Sinnlosigkeit oder die Paradoxien der modernen Sinnsuche. In: Caemmerer, Christiane, Walter Delabar und Helga Meise (Hg.): Fräuleinwunder literarisch: Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften 2005. S. 37-51. S. 41.

³⁵⁵ Vgl.: Piontek, Heinz: Graphik in Prosa. Ansichten über die deutsche Kurzgeschichte. In: Ders.: Buchstab – Zauberstab. Über Dichter und Dichtung. Esslingen: Bechtle Verlag, 1959. Zitiert nach: Marx, Leonie: Die Deutsche Kurzgeschichte. S. 42.

³⁵⁶ Böttiger, Helmut: Nach den Utopien. S. 290.

³⁵⁷ Mahrdt, Helgard: Öffentlichkeit, Gender und Moral. S. 201.

³⁵⁸ Vgl.: Durzak, Manfred: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. S. 104-105.

³⁵⁹ Vgl.: ebd.: S. 305.

aber im Inneren der Figuren abspiele, das sich von den äußerlichen Zeit-Raum-Koordinaten unterscheidet.³⁶⁰

Auch wenn die Kurzgeschichten in „Sommerhaus, später“ in der Kritik häufig als Berlin-Geschichten bezeichnet werden und bei „Nichts als Gespenster“ die ProtagonistInnen die unterschiedlichsten Orte dieser Welt besuchen, so ist doch der Raum zumeist unwichtig für die Erzählungen. Die Fremde bringt keine Erkenntnis mit sich. Das Innenleben der Figuren wird in die Fremde mitgenommen, unverändert kommen sie wieder zurück. Sie besuchen Orte wie die Wüste in Nevada, Tromsø in Norwegen, Island, Venedig, Paris, Karolovy Vary, diese scheinen aber, wie auch Böttiger feststellt, austauschbar: „[...] überall findet man jenes fremde, schöne und häßliche Berlin, die Figuren laufen ständig vor sich selbst davon und finden doch immer wieder dasselbe.“³⁶¹ Hermanns zweiter Kurzgeschichtenband legt sich so wenig wie möglich fest. Undeutlich und unklar bleiben die Figuren vor allem in ihrer Gefühlswelt, die immer ein Schwanken ist. Aber auch der Ortswechsel, aus Deutschland in die weite Welt hinaus, verstärkt den Effekt, dass man sich hier auf nichts mehr festlegt, da selbst die konkret genannten Orte nur eine Schablone für das Erzählte sind.

„Es ist nicht selten so, daß die eigentliche Dramatik in den Innenraum des Protagonisten verlegt wird. Während äußerlich nur ein stationärer alltäglicher Augenblick dargestellt wird, stehen nicht selten die durch äußere Signale stimulierten Bewußtseinsvorgänge im eigentlichen „Handlungszentrum“ der Darstellung.“³⁶² Was Durzak hier über das Wesen der Kurzgeschichte sagt, ist bei Hermann zum Beispiel in der Erzählung „Bali-Frau“ der Fall, wo die Premierenfeier, auf der die ProtagonistInnen sich betrinken, eine untergeordnete Rolle spielt. Eigentlich wird die Geschichte einer schon vergangenen Liebe erzählt. Die Ich-Erzählerin befindet sich zwar auf der Premierenfeier, sie interessiert sich dafür aber eigentlich nicht, einzig von Relevanz ist das „Du“, an das sie ihre Erzählung mehrfach richtet. Diese Passagen sind nahtlos in den Text eingewoben.³⁶³

Manchmal wird der Außenraum als Impulsgeber herbeigesehnt, wie zum Beispiel der angekündigte Hurrikan, der auf die karibische Insel zusteuert, auf der sich die ProtagonistIn-

³⁶⁰ Vgl.: Durzak, Manfred: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. S. 305.

³⁶¹ Böttiger, Helmut: Nach den Utopien. S. 293.

³⁶² Durzak, Manfred: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. S. 305.

³⁶³ Vgl.: Hermann, Judith: Bali-Frau. In: Sommerhaus, später. S. 97-113.

nen in einer der Erzählungen aufhalten. Der Hurrikan soll alle Entscheidungen abnehmen. Christine wünscht sich diesen Hurrikan sehnsüchtig herbei, weil er anders wäre, als alles Bekannte zuhause in Berlin. Der Hurrikan ist der nicht beeinflussbare Impuls, Helmut Böttiger bezeichnet ihn als die „Situation von außen, die [die] leergelaufenen Gefühle und Gespräche durch[bricht]“³⁶⁴, nur dass diese Situation im Endeffekt nie eintritt. Die Gefahr einer solchen Naturgewalt wird verkannt. Dass der Hurrikan zum Schluss an der Insel vorüberzieht³⁶⁵, unterstreicht den Umstand, dass Hermanns Figuren ausschließlich in ihrem eigenen kleinen Mikrokosmos leben, in den kein Außenleben eindringen kann.

In der Erzählung „Sommerhaus, später“ unterstreicht das Umland Berlins, auf dem Territorium der ehemaligen DDR, in Beschreibungen wie „Graue, geduckte Häuser auf beiden Seiten der gekrümmten Landstraße, Bretterverschläge vor vielen Fenstern, kein Laden, kein Bäcker, kein Gasthaus.“³⁶⁶ die Einsamkeit und das Unwohlsein der Figuren.³⁶⁷

Hermanns Figuren sind durchweg routinierte Metropolitaner, deren Lebensmittelpunkt zumeist in Berlin ist, die sich aber auch in ländlichen Provinznestern und auf tropischen Inseln mit eben diesem großstädtischen Selbstbewußtsein bewegen. [...] Doch [...] die Figuren Hermanns [reagieren] auf ihre Umgebung mit einer seltsamen Unvertrautheit und Einsamkeit.³⁶⁸

Auch der Alt-68er Koberling in „Diesseits der Oder“ ist eine solche Figur. Der Oderbruch, wo Koberling sich mit Frau und Kind in ein Haus in Lunow, das auch schon in „Sommerhaus, später“ erwähnt wird, zurückgezogen hat, wird in dieser Erzählung zur Bedrohung. Alles außerhalb seines Gartens wird zum „unsicheren Gebiet“³⁶⁹. „Das Haus, der Garten, die Veranda und vor allem der Napoleonhügel schützen ihn nicht mehr.“³⁷⁰ Im Gegensatz zu seiner Frau hat Koberling den Oderbruch nie gemocht, er bezeichnet die Landschaft als „Tarkowskilandschaft“³⁷¹, als „geradezu unheimlich“³⁷². Koberling „erlebt langsam, wie sich der gewohnte Alltag im Traumgespinnst festsetzt, wie sein Leben sich verfehlt“³⁷³, besonders deutlich wird das in seiner Erinnerung an einen Spaziergang im Oderbruch, als er „ein großes Stück Fleisch, fast mannsgrößer, Rind oder Schwein, gehäutet, blutig, faulig,

³⁶⁴ Böttiger, Helmut: Nach den Utopien. S. 288.

³⁶⁵ Vgl.: Hermann, Judith: Hurrikan (Something farewell). In: Sommerhaus, später. S. 54.

³⁶⁶ Hermann, Judith: Sommerhaus, später. In: Sommerhaus, später. S. 147.

³⁶⁷ Vgl.: Böttiger, Helmut: Nach den Utopien. S. 288-289.

³⁶⁸ Stopka, Katja: Aus nächster Nähe so fern. S. 159.

³⁶⁹ Hermann, Judith: Diesseits der Oder. In: Sommerhaus, später. S. 181.

³⁷⁰ ebd.

³⁷¹ ebd.: S. 182.

³⁷² ebd.

³⁷³ Böttiger, Helmut: Nach den Utopien. S. 289.

von Fliegen umschwirrt³⁷⁴ in einem Baum hängen sieht. Für Koberling ist es „wie ein Albtraumbild, eine ungeheure und nicht zu verstehende Mitteilung“³⁷⁵, seine Frau Constanze tut es als Traum ab. Am nächsten Tag sind das Stück Fleisch und der Strick verschwunden. Hier kommt es zu einem Einbruch von Unwirklichem in die Realität, der Antonie Magens These, dass „die Absicht der Geschichten in der Überschreitung der Wirklichkeit liegt“³⁷⁶, unterstreicht. Schon durch das „Diesseits“ im Titel wird auf einen Bereich außerhalb der gegenständlichen Welt verwiesen.

Wie ausführlich der Raum in der Kurzgeschichte behandelt wird, hängt vor allem von seiner Funktion für das Handlungsgeschehen ab.³⁷⁷ Der Raum bei Hermann ist allerdings nicht nur Erzählkulisse, sondern spiegelt auch das Innenleben der Figuren wider, wie auch schon im Kapitel „Kälte, Schnee und Winter als Metapher auf eine vereinsamte Gesellschaft“ festgestellt wurde und wie auch im Folgekapitel noch näher erläutert wird.

5.3.1 Das Desinteresse an der Außenwelt

Während sich die Figuren in „Sommerhaus, später“ zumeist an einem Ort befinden, treten sie in „Nichts als Gespenster“ die Reise in die weite Welt an. Eine Entwicklung ist jedoch trotz der vielen Reisen ausgeschlossen. Uta Stuhr spricht Hermanns Figuren den Mut ab, sich auf die Welt einzulassen. Weil sie Angst vor dem Scheitern haben, wagen sie es nicht mehr, sich den Dingen zu stellen, insofern wird ihre Entwicklung von vornherein ausgeschlossen, selbst das Reisen helfe den Figuren nicht bei ihrer Sinnsuche.³⁷⁸ Während die „Fremde und die Distanz zur eigenen vertrauten Lebenswelt [...] klassische Mittel [sind], um die Wahrnehmung zu schärfen, und einen neuen Blick auf das eigene Leben zu gewinnen“³⁷⁹, wird die Fremde bei Judith Hermann nicht als Erkenntnismöglichkeit genutzt.³⁸⁰ Das Desinteresse der Figuren an der fremden Umgebung wird vor allem in „Nichts als Gespenster“ sichtbar, wo die Figuren ihr dezidiertes Desinteresse an der Fremde äußern. Die Ich-Erzählerin in „Ruth (Freundinnen)“ fährt nach ihrem Besuch bei Ruth in der

³⁷⁴ Hermann, Judith: Diesseits der Oder. In: Sommerhaus, später. S. 182.

³⁷⁵ ebd.

³⁷⁶ Magen, Antonie: Nichts als Gespenster. Zur Beschaffenheit von Judith Hermanns Erzählungen. S. 40.

³⁷⁷ Vgl.: Marx, Leonie: Die Deutsche Kurzgeschichte. S. 60.

³⁷⁸ Vgl.: Stuhr, Uta: Kult der Sinnlosigkeit oder die Paradoxien der modernen Sinnsuche. S. 49-50.

³⁷⁹ ebd.: S. 38.

³⁸⁰ Vgl.: Stuhr, Uta: Kult der Sinnlosigkeit oder die Paradoxien der modernen Sinnsuche. S. 38.

Kleinstadt nach Paris. Die Reise erscheint ihr schon nach ihrer Ankunft sinnlos: „[...] was um Himmels willen wollte ich eigentlich in Paris?“³⁸¹, fragt sich die Ich-Erzählerin. Die Stadt ist nur noch Kulisse und sie fährt verfrüht nach Berlin zurück.³⁸² Obwohl sie reine Kulisse ist, bezeichnet Uta Stuhr die Fremde hier als Freiraum, der es der Protagonistin ermöglicht, ihre Vorstellungskraft auf eine mögliche Liebe mit Raoul – auch er ist für sie ein Fremder – in Gang zu setzen.³⁸³ In „Die Liebe zu Ari Oskarsson“ bleibt die Ich-Erzählerin, die zusammen mit ihrem Bandpartner Owen durch Zufall in Tromsø, Norwegen, gelandet ist, meist in ihrem Gästehaus: „Ich blieb in Tromsø im Haus. Fast ausschließlich.“

Ich hatte das Gefühl, als habe der Zufall mich in dieses Zimmer gespült, damit ich etwas herausfinden sollte über mich, darüber, wie es weitergehen sollte mit mir und mit allem, ein langes Innehalten vor etwas scheinbar Großem, von dem ich nicht wußte, was es sein sollte.³⁸⁴

Sätze, wie jener der Ich-Erzählerin in „Die Liebe zu Ari Oskarsson“, sind programmatisch für die Kurzgeschichten im Band „Nichts als Gespenster“. Das Zimmer in Tromsø wird für die Protagonistin zu einem Ort, „an dem die Welt vor meinem Fenster vorüberzog, und ich immerzu hätte überall sein können, das Draußen war ohne Bedeutung“³⁸⁵. Ihr Begleiter Owen ist ihr Gegenteil. Er ist immerzu draußen und erkundet die Stadt:

„[...] er hatte innerhalb von 48 Stunden alles herausgefunden, was in Tromsø schön oder seltsam oder abstoßend oder außergewöhnlich war, er kam wieder, setzte sich zu mir auf die Bettkante und erzählte mir davon, ohne daß dieses Erzählen in mir das Bedürfnis ausgelöst hätte, auch nur irgend etwas von dem zu sehen, was er gesehen hatte.“³⁸⁶

Hier kann auf Gösweiner verwiesen werden, die konstatiert, dass die Literatur von unter postmodernen Umständen aufgewachsenen AutorInnen von einer Generation handle, die schon alles gesehen hat.³⁸⁷ Die Figuren interessieren sich eigentlich nicht für die Fremde, in der sie sich aufhalten:

Schon im ersten Buch bildeten ferne Orte gelegentlich Kulissen für die ziellosen Suchbewegungen der Figuren. Jetzt kommen Tromsø in Nordnorwegen, Olufsbudir in Island oder Austin in der Wüste von Nevada dazu. Auch diese Orte sind austauschbar, überall

³⁸¹ Hermann, Judith: Ruth (Freundinnen) In: Nichts als Gespenster. S. 35.

³⁸² Vgl.: Stuhr, Uta: Kult der Sinnlosigkeit oder die Paradoxien der modernen Sinnsuche. S. 42.

³⁸³ Vgl.: ebd.

³⁸⁴ Hermann, Judith: Die Liebe zu Ari Oskarsson. In: Nichts als Gespenster. S. 283-284.

³⁸⁵ ebd.: S. 283.

³⁸⁶ ebd.: S. 284.

³⁸⁷ Vgl.: Gösweiner, Friederike: Einsamkeit in der jungen deutschsprachigen Literatur der Gegenwart. S. 79.

findet man jenes fremde, schöne und häßliche Berlin, die Figuren laufen ständig vor sich selbst davon und finden doch immer wieder dasselbe.³⁸⁸

In „Wohin des Wegs“ sind die ProtagonistInnen zwar über Silvester in Prag, aber sie sehen sich dort nichts an. Das Desinteresse an der fremden Umgebung entlädt sich in Miroslavs Enttäuschung. Auf das Desinteresse seiner Gäste aus Berlin reagiert er verletzt: „Miroslav starrte Sarah an und sagte ‚Ich glaube, ich verstehe dich nicht richtig. Du bist in Prag und willst auf dem Vietnamesenmarkt essen gehen, um die Ecke, du willst nichts sehen, du willst meine Stadt nicht sehen?‘“³⁸⁹ Vor allem durch die Formulierung „meine Stadt“ wird das Desinteresse an Prag zu einem Desinteresse an ihm persönlich. Sogar die Figuren selber erkennen die Sinnlosigkeit ihrer Ortswechsel und Reisen. Schon im Vorhinein weiß die Ich-Erzählerin in „Wohin des Wegs“, dass sie Prag nicht anschauen wird: „Ich wußte, daß wir nicht in die Stadt gehen würden. Wir würden nicht über die Karlsbrücke in die Josephstadt hineingehen [...], es wäre lächerlich gewesen, das zu tun. Es spielte keine Rolle, daß wir in Prag waren. Wir hätten auch in Moskau oder Zagreb oder Kairo sein können, [...]“³⁹⁰ Die Gleichgültigkeit dem Ort gegenüber wird an dieser Stelle deutlich.

So sind alle Kurzgeschichten in „Nichts als Gespenster“ losgelöst von den Orten, an denen sie spielen. Es geht nicht um den Erfahrungswert, den die Fremde bringen könnte. Auch Harald Jähner erkennt im „antitouristische[n] Verdikt, dass der Charakter einer Stadt nicht über ihre besonderen Sehenswürdigkeiten zu erfassen ist, sondern über die belanglosen, aber typischen Nebenstraßen“³⁹¹, eine Parallele zu Judith Hermanns Erzählstrategie, die „ihre Geschichten fast ausschließlich über die abseitigen Details“³⁹² erzählt.

Das Desinteresse an der Außenwelt resultiert in der Charakterisierung der Figuren als autistisch, die bereits im Zusammenhang mit der Selbstbespiegelung der Figuren Erwähnung gefunden hat. Das Verhalten der ProtagonistInnen Judith Hermanns wird mehrmals als autistisch ausgewiesen. Dass hier der Ausdruck des Autismus medizinisch inkorrekt angewandt wird, versteht sich von selbst. Mit dem im Feuilleton immer wieder angewandten Begriff des Autismus ist die Unfähigkeit der Figuren sich auf ihre Außenwelt einzulassen gemeint. In einem Artikel von Hubert Spiegel in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung

³⁸⁸ Böttiger, Helmut: Nach den Utopien. S. 286.

³⁸⁹ Hermann, Judith: Wohin des Wegs. In: Nichts als Gespenster. S. 253.

³⁹⁰ ebd.: S. 252.

³⁹¹ Jähner, Harald: Aus dem Mikrokosmos des Nichtssagenden.

³⁹² ebd.

heißt es über „Nichts als Gespenster“, dass das autistische Innenleben Einzelner geschildert werde³⁹³ und Christina Ujma beschreibt „Hermanns Charaktere [als] fast autistisch in ihrem gelangweilt-melancholischen Desinteresse an Mitmenschen und Umwelt.“³⁹⁴ Auch Judith Hermann verwendet den Begriff des Autismus, wenn die Figur der Jonina über Jonas sagt, dass er nahezu autistisch sei: „[...]“, obwohl er überhaupt nicht konzentriert war, zumindest nicht auf die Außenwelt, auf das, was um ihn herum war, die Befindlichkeiten und Verfassungen der anderen. Eher wie autistisch, sich selber ausgeliefert in allem Glück und in allem Unglück.“³⁹⁵ Autismus wird hier als eine Unfähigkeit sich auf die Außenwelt und andere Menschen einzulassen ausgedrückt. Jonas ist aber, im Vergleich zu dem was pathologisch als autistisch beschrieben wird, impulsiv und verleiht seiner Begeisterung nach Außen hin Ausdruck. Er ist in seiner Begeisterungsfähigkeit einer der lebendigsten Protagonisten Judith Hermanns, insofern mutet der Begriff des Autistischen seltsam an und Jonas' Verhalten wäre besser mit dem Ausdruck „egozentrisch“ beschrieben. Eine Ausnahmestellung nimmt Caroline in „Die Liebe zu Ari Oskarsson“ ein, weil sie ihre Umwelt wahrnimmt und an ihre Mitmenschen denkt, wie die Ich-Erzählerin feststellt, wenn sie beschreibt, dass Caroline die Türe schließt, „wie es nur Menschen tun, die immerzu auch an den anderen denken.“³⁹⁶ Für Christina Ujma spricht „aus dieser kleinen, unscheinbaren Geste [...] zum ersten Mal Sensibilität und Interesse für die Umwelt.“³⁹⁷

Insgesamt kann festgestellt werden, dass Hermanns ProtagonistInnen sowohl an ihren Mitmenschen als auch an ihrer Umgebung wenig Interesse haben, da sie, wie auch schon in den vorangegangenen Kapiteln besprochen wurde, zu sehr mit sich selbst und ihrem Innenleben beschäftigt sind. Dass dieses Innenleben ein durchaus indifferentes ist, soll im anschließenden Kapitel näher untersucht werden.

³⁹³ Vgl.: Spiegel, Hubert: Ich will mich nehmen, wie ich bin. *Schöne Seelen im Sinkflug*. Judith Hermann legt ihr zweites Buch vor und erweist sich als Geisterjägerin ihrer Generation. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1.2. 2003.

³⁹⁴ Ujma, Christina: Vom „Fräuleinwunder“ zur neuen Schriftstellerinnengeneration. S. 78.

³⁹⁵ Hermann, Judith: Kaltblau. In: *Nichts als Gespenster*. S. 79-80.

³⁹⁶ Hermann, Judith: Die Liebe zu Ari Oskarsson. In: *Nichts als Gespenster*. S. 283.

³⁹⁷ Stuhr, Uta: *Kult der Sinnlosigkeit oder die Paradoxien der modernen Sinnsuche*. S. 47.

5.3.2 Indifferente Innenwelten

Im Diskurs um Judith Hermanns Figureninventar wird sowohl im Feuilleton als auch in der Literaturwissenschaft vielfach der Begriff der „Befindlichkeit“ angewandt. In einem Aufsatz von Andrea Köhler heißt es: „Es ist diese Befindlichkeit, die die Geschichten mit einer eigentümlichen Gelassenheit intonieren. Kein angenehmes Gefühl, doch richtig schlimm ist es auch wieder nicht, so irgendwas zwischen Alles-ist-möglich und Es-ist-alles-egal.“³⁹⁸ Auch in der Kritik zur Literatur anderer Autorinnen finden sich Begrifflichkeiten wie „Judith Hermann – Falle“³⁹⁹ oder „Judith Hermann – Syndrom“⁴⁰⁰, wenn es um „die Befindlichkeitsstörungen junger Frauen“⁴⁰¹ geht.

Obwohl Hermanns Kurzgeschichten hauptsächlich aus dem Innenleben ihres Personals erzählen, wird dieses nicht psychologisiert. Auch hier kommt die Methode der Auslassung zum Tragen: Hermann arbeitet mit Leerstellen, die von den LeserInnen zu füllen sind. Was aber gibt es noch zu Erzählen, wenn die Innenräume der ProtagonistInnen trotz der scheinbar „opulenten Rahmenbedingungen“⁴⁰², wie es Böttiger behauptet, leer sind? Das Innenleben der Figuren, wie Hermann es beschreibt, ist höchst indifferent. In Hermanns Literatur steht zwar das Gefühl im Mittelpunkt, aber dieses Gefühl ist immerzu unkonkret. So beschreibt es auch Harald Jähner in seiner Kritik zu „Nichts als Gespenster“:

Hermanns Ich-Erzählerinnen strengen sich schon fast an, sich so unentschieden wie irgend möglich zu fühlen. Halb verliebt zu sein, ist ihr Lieblingszustand, besser noch, fast zwei Viertel verliebt, aber nicht genau zu wissen, in welches Viertel eigentlich etwas mehr. [...] Judith Hermann hat die letzten Anflüge eines vitalen, entschiedenen Erzählens getilgt, die "Sommerhaus, später" noch sporadisch befallen haben. Sie hat alles, wofür sie beim ersten Buch gelobt und bewundert wurde, noch einmal zu steigern versucht: ihren Minimalismus, die stimmungsvolle Indifferenz, das sichere Hintuschen von Stilleben [sic!] blassester Gefühle. Ihre jungen Helden um die Dreißig sind sich selbst nun noch ungewisser, sie lassen sich kaum noch berühren von den Gefühlen, die durch sie hindurchziehen, in Konstellationen entstanden, für die man nur den Zufall haftbar machen kann.⁴⁰³

Die Figuren in „Sommerhaus, später“ sind, wie Harald Jähner feststellt, noch lebendiger. In „Nichts als Gespenster“ tritt das indifferente Gefühl stärker hervor. Das Innenleben der

³⁹⁸ Köhler, Andrea: „Is that all there is?“. Judith Hermann oder Die Geschichte eines Erfolgs. In: Kraft, Thomas (Hg.): *aufgerissen. Zur Literatur der 90er*. München: Piper Verlag 2000. S. 84.

³⁹⁹ Greiner, Ulrich: Das Gefühl, das aus der Kälte kam. In: *Die Zeit*, 10.01.2007.

<http://www.zeit.de/2007/03/L-Scheuermann>.

⁴⁰⁰ ebd.

⁴⁰¹ ebd.

⁴⁰² Böttiger, Helmut: *Nach den Utopien*. S. 286.

⁴⁰³ Jähner, Harald: *Aus dem Mikrokosmos des Nichtssagenden*. In: *Berliner Zeitung*, 03.02.2003.

ProtagonistInnen in „Nichts als Gespenster“ ist geprägt von einer enormen Unsicherheit. Dem eigenen Ungenügen setzen die Figuren, wie Andrea Köhler feststellt, nichts als „Unmengen an Wodka entgegen“⁴⁰⁴, da ihnen jeglicher Wille abhanden gekommen ist.⁴⁰⁵

Nach Gösweiner steht das zeitgenössische Individuum vor einer großen Verantwortung. Wo jede/r Einzelne seine/ihre Entscheidungen selber treffen muss, wird es immer schwerer sich zu entscheiden, weil jede Fehlentscheidung einem Eigenversagen gleichkommt. Wenn man nichts mehr an eine höhere Instanz abschieben kann, ist man in der Situation sich permanent verantworten zu müssen. Das zeitgenössische Individuum sei insofern, in einer Welt, in der alle Möglichkeiten offen stehen, vor eine große Herausforderung gestellt. Wenn alle Möglichkeiten gleich sind, wenn es kein richtig oder falsch gibt, dann ist das Ergebnis, so Gösweiner, die Indifferenz.⁴⁰⁶ Es ist diese Indifferenz, die auch in der Figurengestaltung Hermanns zum Tragen kommt, wenn es zum Beispiel in „Die Liebe zu Ari Oskarsson“ heißt: „Es war wirklich ein wenig so, als wäre ich krank, als wäre ich krank gewesen und würde jetzt genesen. Ich entfernte mich nicht von Owen. Ich war nur ratlos mir selbst gegenüber und in dieser Ratlosigkeit auf eine unbekannte Art zufrieden.“⁴⁰⁷ Die Begriffe, die hier verwendet werden, sprechen allesamt von einer Unentschiedenheit, wie sie auch bei Gösweiner beschrieben wird: Die Ich-Figur ist „sich selbst gegenüber ratlos“ und „auf unbekannte Art zufrieden“. Selten werden Hermanns Figuren in der Ausformulierung ihrer Gefühle konkret, selten ist es ihnen möglich, sich auf ein bestimmtes Gefühl festzulegen und wenn sie es tun, können sie ihr Gefühl nicht näher erläutern, wie es beispielsweise in der Erzählung „Nichts als Gespenster“ der Fall ist: „Ellen hatte später das Gefühl, Buddy hätte sofort begriffen, wobei sie nicht genau hätte sagen können, was“⁴⁰⁸. Der Ich-Erzähler in „Sonja“ kommt seinem Innenleben nicht näher als im folgenden Zitat: „Ich hatte das Gefühl, ohne Sonja nicht mehr sein zu wollen.“⁴⁰⁹ Die Ich-Figuren in den Kurzgeschichten wollen nicht etwas, sondern sie haben nur das Gefühl, dass sie es wollen. Das wird schon allein im häufig verwendeten Ausdruck „ein Gefühl haben“ deutlich: „Ich hatte das Gefühl, einer unermeßlichen Gefahr im letzten Augenblick entronnen zu sein, ich

⁴⁰⁴ Köhler, Andrea: „Is that all there is?“. S. 83.

⁴⁰⁵ Vgl.: ebd.

⁴⁰⁶ Vgl.: Gösweiner, Friederike: Einsamkeit in der jungen deutschsprachigen Literatur der Gegenwart. S. 27.

⁴⁰⁷ Hermann, Judith: Die Liebe zu Ari Oskarsson. In: Nichts als Gespenster. S. 289.

⁴⁰⁸ Hermann, Judith: Nichts als Gespenster. In: Nichts als Gespenster. S. 210.

⁴⁰⁹ Hermann, Judith: Sonja. In: Sommerhaus, später. S. 79.

wähnte mich gerettet, in Sicherheit.“⁴¹⁰ Die große Gefahr, die die Ich-Figur mit Angst erfüllt, ist ein Leben mit Sonja. Er traut sich nicht, einem Gefühl nachzugeben, das er sich rational nicht erklären kann. Ursula Kocher stellt über den Schluss von „Sonja“ fest: „Der vermeintliche Sieg ist keiner, er [der Ich-Erzähler] bleibt unterlegen und vermisst die Zeit mit Sonja.“⁴¹¹

Hermann sagt im Gespräch mit Matthias Prangel über „Sommerhaus, später“, dass es kein reflektiertes Lebensgefühl und kein wirkliches Wissen über das Leben sei, von dem die Geschichten in ihrem ersten Kurzgeschichtenband handeln. „Eher etwas Intuitives und ganz Unbewusstes, vielleicht so etwas wie eine grundsätzliche intuitive Haltung gegenüber dem Leben, [...]“.⁴¹²

5.3.3 Entwicklungslosigkeit

Das Innenleben der Figuren bei Judith Hermann zeichnet sich nicht nur durch seine Indifferenz, sondern vor allem auch durch seine Entwicklungslosigkeit aus. Scheint es laut Gösweiner die Hauptaufgabe des postmodernen Individuums zu sein, „sich selbst zu finden“ und „eine eigene Identität herauszubilden“, so stellt sie in den von ihr untersuchten Werken fest, „dass das Gelingen dieses Ich-Findungsprozesses immer häufiger zu scheitern droht“⁴¹³. Die Entwicklung der Figuren ist bei Hermann im Normalfall eine Negativentwicklung, die ProtagonistInnen bleiben bis auf wenige Ausnahmen, wie beispielsweise Stein am Schluss von „Sommerhaus, später“, in dem Wissen, dass sie vergebens warten, in ihrer Wartehaltung stecken.⁴¹⁴ Die Lethargie der ProtagonistInnen, die sich nicht nur in der Figurenbeschreibung, sondern auch im lakonischen Stil der Erzählungen Hermanns niederschlägt, lässt sich auch damit begründen, dass die Gattung keine Figurenentwicklung zulässt. Es liegt in der Natur der kurzen Form, dass keine Entwicklung stattfindet. Generell entwickeln sich die Figuren der Kurzgeschichte nicht und es finden keine

⁴¹⁰ Hermann, Judith: Sonja. In: Sommerhaus, später. S. 80.

⁴¹¹ Kocher, Ursula: Die Leere und die Angst. S. 59.

⁴¹² Prangel, Matthias: Eine andere Art von Rückblick.

⁴¹³ Gösweiner, Friederike: Einsamkeit in der jungen deutschsprachigen Literatur der Gegenwart. Dissertation. S. 257.

⁴¹⁴ Vgl.: Gösweiner, Friederike: Einsamkeit in der jungen deutschsprachigen Literatur der Gegenwart. S. 258.

großen Veränderungen statt.⁴¹⁵ In „Kaltblau“ wird die Nicht-Veränderung der Figuren dezidiert im Text thematisiert:

Es geschieht etwas zwischen Irene und Jonas und zwischen Jonina und Irene und zwischen Irene und Magnus. Nichts Spektakuläres, nichts, das etwas verändern würde, von Veränderung sind sie alle sehr weit entfernt, viel weiter, als sie eigentlich wollen. Und dennoch, etwas geschieht.⁴¹⁶

Es wird klar formuliert, dass zwar etwas passiert, aber es ist nichts, was die Kraft hätte, etwas zu verändern. Mit der Aussage: „[...] von Veränderung sind sie alle sehr weit entfernt, viel weiter, als sie eigentlich wollen“⁴¹⁷, wird deutlich gemacht, dass der Wunsch zur Veränderung eigentlich bestehen würde, aber trotzdem nicht eingelöst werden kann. Auch in „Hurrikan (Something farewell)“ im ersten Kurzgeschichtenband wird persönliche Veränderung dezidiert angesprochen, wenn Kaspar sich fragt, ob er sich durch sein Weggehen verändert hat und keine ersichtliche Veränderung feststellen kann.⁴¹⁸

Judith Hermann sagt in einem Interview zu „Sommerhaus, später“, sie fände es schade, dass in den Kritiken so viel über die Entscheidungslosigkeit der Figuren geschrieben wurde, da in jeder der Kurzgeschichten, eine Entscheidung stattfindet, wenn es auch oft „unauffällige“, „verrückte“ oder „absurde“ Entscheidungen seien, die die Figuren treffen. Hermann erwähnt Stein als eine Figur, die sich gegen Ende der Erzählung entscheidet.⁴¹⁹ Es verwundert allerdings auch nicht, dass Hermann Stein als Beispiel anführt. Stein bringt als einziger der Figuren, eine deutliche Entscheidungskraft auf und schafft es zu reagieren. Während Stein sich verändert und beschlossen hat mit dem Warten aufzuhören – er zündet das Haus an, in das er seine Zukunft hineingelegt hat, als Reaktion auf die Entscheidungslosigkeit der Ich-Erzählerin – bleibt die Ich-Erzählerin zurück, wo sie auch zu Beginn gewesen ist. Sie tut zum Schluss der Erzählung nichts anderes als zuvor: Sie verschiebt ihre Entscheidung und somit auch ihre Reaktion auf später.⁴²⁰ Judith Hermann sagt über das Ende von „Sommerhaus, später“: „Damit bleiben alle anderen Leute der Geschichte zurück. Sie haben sich nicht bewegt, sie haben nichts verändert, ihr Leben geht weiter diesen Gang, und der einzige, der in eine neue Form der Freiheit aufgebrochen ist, das ist die Fi-

⁴¹⁵ Vgl.: Marx, Leonie: Die Deutsche Kurzgeschichte. S. 61.

⁴¹⁶ Hermann, Judith: Kaltblau. In: Nichts als Gespenster. S. 95.

⁴¹⁷ ebd.

⁴¹⁸ Vgl.: Hermann, Judith: Hurrikan (Something farewell) In: Sommerhaus, später. S. 36.

⁴¹⁹ Prangel, Matthias: Eine andere Art von Rückblick.

⁴²⁰ Hermann, Judith: Sommerhaus, später. In: Sommerhaus, später. S. 156.

gur von Stein.⁴²¹ Auch für Uta Stuhr rettet Stein die Utopie, indem er seinen Traum zerstört und sein Haus anzündet:

Diese unerbittliche Konsequenz, die noch Wut, Trauer und die Fähigkeit zur Verzweiflung spüren lässt, findet sich in dem zweiten Band nicht mehr. Aber es scheint paradoxerweise gerade die absolute Radikalisierung von Sinnlosigkeit, Gleichgültigkeit und Resignation zu sein, die den Figuren überhaupt noch einige Glücksmomente bescheren kann.⁴²²

Die Haltung der Hermannschen Figuren ist laut Ursula Kocher jene, die der heutigen Generation der 25- bis 35-jährigen als Kennzeichen zugeschrieben werde. Jeder würde sich in irgendeiner Phase seines Lebens einfach treiben lassen, so wie es das Figuren-Mobiliar in „Sommerhaus, später“ und „Nichts als Gespenster“ tut, das nach nichts auf der Suche ist und sich nicht weiterentwickelt.⁴²³ Kocher und Stuhr widersprechen einander hier. Während Uta Stuhr die Suche nach sich selbst in den Mittelpunkt stellt, meint Ursula Kocher, die Figuren würden nach nichts mehr suchen.

Christina Ujma sieht neben der Erfahrungsarmut auch die Erfahrungsverweigerung als ein Motiv in den Erzählungen und Romanen der AutorInnen-Generation um Judith Hermann.⁴²⁴ Die Figuren sind ihren Zuständen und Umständen ausgeliefert, sie sind der Liebe ausgeliefert, den Erinnerungen, den Gedanken. So heißt es zum Beispiel: „Ich wußte nicht, wie ich ihn von mir wegbekommen sollte, wie ich verhindern sollte, daß er mich anfaßte, wenn ich nicht wirklich verhindern wollte, von ihm angefaßt zu werden“⁴²⁵ oder „Ich versuchte nicht ihn zu zwingen, ich litt auch nicht wirklich, das unglückliche Verliebtsein schien einfach ein Zustand zu sein.“⁴²⁶ Aufgrund des Gefühls ausgeliefert zu sein gibt es für die Ich-Figuren keine Möglichkeit aktiv zu werden und sich den Umständen entgegenzustellen. Sie tun nichts dafür, dass Dinge geschehen, diese passieren ihnen. Aber sie wissen auch über ihren Zustand Bescheid, wie Ellen, die „in den entscheidenden Momenten ihres Lebens so etwas wie bewußtlos gewesen ist“.⁴²⁷ In „Sommerhaus, später“ legt die Ich-Erzählerin die Briefe, die sie von Stein bekommt, immer nur in ihre Schreibtischschublade. Sie ist in keinem Moment der Erzählung in der Lage Verantwortung zu übernehmen und verschiebt jede Entscheidung auf „später“. Schon der durch einen Beistrich unterbro-

⁴²¹ Prangel, Matthias: Eine andere Art von Rückblick.

⁴²² Stuhr, Uta: Kult der Sinnlosigkeit oder die Paradoxien der modernen Sinnsuche. S. 44-45.

⁴²³ Vgl.: Kocher, Ursula: Die Leere und die Angst. S. 63.

⁴²⁴ Vgl.: Ujma, Christina: Vom „Fräuleinwunder“ zur neuen Schriftstellerinnengeneration. S. 79.

⁴²⁵ Hermann, Judith: Die Liebe zu Ari Oskarsson. In: Nichts als Gespenster. S. 303.

⁴²⁶ Hermann, Judith: Wohin des Wegs. In: Nichts als Gespenster. S. 235.

⁴²⁷ Hermann, Judith: Nichts als Gespenster. In: Nichts als Gespenster. S. 231.

chene Titel, zeugt von der Unmöglichkeit im Heute zu leben, indem er auf einen Zeitpunkt in der Zukunft verweist.⁴²⁸

Eine geglückte Postmoderne impliziert damit die endgültige, vollkommene Emanzipation des Individuums, das nach keinem äußeren, erzwungenen kategorischen Imperativ mehr lebt, sondern ihn gleichsam verinnerlicht hat. Vollkommen selbstverantwortlich zu handeln könnte man die ableitbare Alternative nennen [...].⁴²⁹

Mit der Unfähigkeit Verantwortung zu übernehmen, scheitert bei Judith Hermann die Emanzipation des Individuums. Oft kommen die Figuren gar nicht erst in die Lage sich verantworten zu müssen bzw. Verantwortung zu übernehmen. Sie lassen nichts mehr an sich herankommen, was bereits als Akt der Verantwortungsvermeidung zu betrachten ist.

Die Ich-Erzählerin der letzten Erzählung des Kurzgeschichtenbandes „Nichts als Gespenster“ findet, im Vergleich zum Rest der ProtagonistInnen, zum Schluss doch noch etwas. Obwohl sie die ganze Zeit über ihr Zimmer so gut wie nicht verlassen hat, steht am Ende dieser Erzählung das Glück. Es ist ein, für Hermannsche Maßstäbe, ungewöhnlich pathetisches Ende:

Ich flüsterte „Was ist das denn?“, und Owen schrie „Ein Nordlicht, Mann, das ist ein Nordlicht, ich fasse es nicht“, und wir legten die Köpfe in den Nacken und sahen das Nordlicht an, ins All geschleuderte Materie, ein Haufen heißer Elektronen, zerborstene Sterne, was weiß denn ich „Und bist du jetzt glücklich?“ sagte Owen atemlos, und ich sagte „Sehr“.⁴³⁰

Hier hat die Fremde auf die ProtagonistInnen einen durchaus anderen Effekt als in den restlichen Erzählungen. Es ist ein seltener Moment des unmittelbaren Glücks, der hier beschrieben wird. Im letzten Absatz des Erzählbandes steht das pure Dasein im Augenblick, dem ein Heilungsprozess vorausgegangen ist, wie die Ich-Erzählerin es beschreibt. Als wäre sie krank gewesen, sagt sie. Auch Jonas in „Kaltblau“ empfindet Island als heilende Kraft. Die Natur hat in „Nichts als Gespenster“ eine Kraft, die in „Sommerhaus, später“ noch unbekannt ist. Was die Erzählungen jedoch gemeinsam haben, ist dass wie in „Sommerhaus, später“, wenn Stein sein Haus anzündet, auch hier durchaus von einer Veränderung auf Figurenebene gesprochen werden kann. Im Rest der Erzählungen kann eine Entwicklung der ProtagonistInnen allerdings ausgeschlossen werden, wie die Kurzgeschichte im Allgemeinen eine Entwicklung zumeist negiert.

⁴²⁸ Vgl.: Magen, Antonie: Nichts als Gespenster. Zur Beschaffenheit von Judith Hermanns Erzählungen. S. 41.

⁴²⁹ Gösweiner, Friederike: Einsamkeit in der jungen deutschsprachigen Literatur der Gegenwart. Dissertation. S. 265.

⁴³⁰ Hermann, Judith: Die Liebe zu Ari Oskarsson. In: Nichts als Gespenster. S. 318.

5.4 Der Begriff der Generation. Wie das Ich zum Exempel wird

Marcel Reich-Ranicki schreibt nach dem Erscheinen von „Nichts als Gespenster“ 2003 in seiner Kolumne „Fragen Sie Reich-Ranicki“ in der Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung, dass Judith Hermanns Kurzgeschichtenbände zum Wichtigsten gehören, was die deutsche Literatur der letzten Jahre zu bieten hat. Beide Bücher seien Ausdruck für die Stimmung und die Situation (beinahe) einer ganzen deutschen Generation.⁴³¹ Am Klappentext von „Sommerhaus, später“ wird Hellmuth Karasek zitiert, es heißt Judith Hermann fange den „Sound einer neuen Generation“⁴³² ein. Der Begriff der Generation im Hinblick auf literarische Erscheinungen ist keineswegs neu, auch nach 1945 wird der Begriff „Junge Generation“ als Ausdruck für eine sich vom Vorhergehenden abgrenzende literarische AutorInnen-Generation angewandt.⁴³³

Indem das in den Texten im Mittelpunkt stehende Ich als Exempel für eine ganze Generation in Deutschland um die Jahrtausendwende gelesen wird, wird den Kurzgeschichten jene Oberflächlichkeit abgesprochen, die sonst vielerorts kritisiert wird. Aus dem Gefühl eines einzelnen Protagonisten/einer einzelnen Protagonistin, wird ein allgemein herrschendes Lebensgefühl gemacht, das stellvertretend für eine bestimmte Zeit steht. In diesem Sinne schreibt Annette Mingels:

Der oft genannte Zeitgeist, dem diese Literatur entspricht, ist in dieser Hinsicht zu konkretisieren: Als Haltung einer nach-ideologischen, postmodernen Generation von Autorinnen und Autoren, deren Scheu vor kollektiven Ideen groß ist, die sich mit dem Bild einer prinzipiell pluralistisch verfassten Welt und den sich hierin bietenden Freiheiten und Unsicherheiten angefreundet hat, die die ‚Splitterhaftigkeit‘ der Welterfahrung dem Glauben an die eine und einigende Weltdeutung vorzieht, die, wie Heinz Ludwig Arnold zusammenfasst, „Zustände formulieren, aber nicht formen, Erfahrungen mitteilen, aber nicht übernehmen, Erkenntnisse gewinnen, aber nicht oktroyieren will“.⁴³⁴

Nach Manfred Durzak liegt es in der Natur der Kurzgeschichte, durch die Schilderung eines Einzelschicksals, Wirklichkeit abzubilden und den sozialgeschichtlichen Erfahrungsraum zu beschreiben.⁴³⁵ Liest man Judith Hermanns Texte als eine Abbildung des sozial-

⁴³¹ Vgl.: Reich-Ranicki, Marcel: Fragen Sie Reich-Ranicki. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung Nr. 7, 16.02.2003. S. 22.

⁴³² Karasek, Hellmuth: Zitat nach: Klappentext von Hermann, Judith: Sommerhaus, später.

⁴³³ Vgl.: Blumenkamp, Katrin: Das „Literarische Fräuleinwunder“. S. 15.

⁴³⁴ Mingels, Annette: Das Fräuleinwunder ist tot - es lebe das Fräuleinwunder. S. 32.

⁴³⁵ Vgl.: Durzak, Manfred: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. S. 18; 101.

geschichtlichen Erfahrungsraums, wie ihn Durzak beschreibt, so ist auf der einen Seite das Leben „äußerlich ausgefüllt mit seinen vielzähligen Möglichkeiten des Hedonismus und Eskapismus“⁴³⁶, im Inneren dieser „neuen Generation“⁴³⁷ ist es allerdings leer. Es ist die erste Generation, die in der Globalisierung aufgewachsen ist, „[e]s herrschen Verfügbarkeit und Desorientierung. Man hat zwar alles, aber man hat nichts zu erwarten.“⁴³⁸ Demnach liest auch Helmut Böttiger Judith Hermanns Texte als eine Abbildung ihres sozialgeschichtlichen Erfahrungsraumes, der ihm zufolge „mit einem ungewissen Szenegefühl zu tun [hat]“⁴³⁹. Hermann liefere, indem sie zwar klassisch erzähle, „dabei aber eine äußerst gegenwärtige Nervosität und Stimmungslage“⁴⁴⁰ transportiere, einen Grundtext „über das Lebensgefühl dieser Tage“⁴⁴¹, das laut Böttiger von Desillusionierung geprägt ist.⁴⁴² Für Annette Mingels sind Hermanns Texte keineswegs „bloße[...] Ideenträger innerhalb einer Modellanordnung“⁴⁴³, die Gesellschaft werde zwar „in der Darstellung individueller Erlebnisse [...] immer auch ein Stück weit mit in den Blick genommen“⁴⁴⁴, trotzdem bleibe der Fokus stets auf dem einzelnen Individuum.⁴⁴⁵

„Lange Zeit machte man überwiegend historische Großereignisse dafür verantwortlich, dass sich Gleichaltrige generationell verbinden.“⁴⁴⁶ Blumenkamp stellt nach Ulrike Jureit jedoch fest, dass „Generationengeschichte als Erfahrungsgeschichte [...] nicht allein an der Prägekraft von Großereignissen“⁴⁴⁷ gemessen werden kann.⁴⁴⁸

Misst man generationelle Zuschreibungen am Erfahrungswandel von Gesellschaften, dann sind es offensichtlich nicht mehr historische Zäsuren, sondern lebensweltliche Bezugsgrößen wie ökonomische und soziale Bedingungen, die für die generationelle Verortung als ausschlaggebend empfunden werden. Für einige postheroische Generationenentwürfe markieren daher Konsumgewohnheiten oder Medienereignisse die entscheidenden Differenzenerfahrungen.⁴⁴⁹

⁴³⁶ Vgl.: Böttiger, Helmut: Nach den Utopien. S. 286.

⁴³⁷ Karasek, Hellmuth: Zitiert nach: Klappentext von Hermann, Judith: Sommerhaus, später.

⁴³⁸ Böttiger, Helmut: Nach den Utopien. S. 293.

⁴³⁹ ebd.: S. 293.

⁴⁴⁰ ebd.: S. 295.

⁴⁴¹ ebd.: S. 296.

⁴⁴² Vgl.: ebd.: S. 295-296.

⁴⁴³ Mingels, Annette: Das Fräuleinwunder ist tot - es lebe das Fräuleinwunder. S. 32.

⁴⁴⁴ ebd.

⁴⁴⁵ Vgl.: ebd.

⁴⁴⁶ Blumenkamp, Katrin: Das „Literarische Fräuleinwunder“. S. 40.

⁴⁴⁷ ebd.

⁴⁴⁸ Vgl.: ebd.

⁴⁴⁹ Jureit, Ulrike: Generationenforschung. Stuttgart: Vandenhoeck & Ruprecht 2006. S. 97. Zitiert nach: Blumenkamp, Katrin: Das „Literarische Fräuleinwunder“. S. 40.

Katrin Blumenkamp attestiert Judith Hermann generationsstiftendes Schreiben, weil Hermanns Erzählungen Material aufweisen, das bei Wiedererkennung „die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gemeinschaft“⁴⁵⁰ aufzeigt und auch bei den LeserInnen ein Generationsgefühl schaffen kann. Durch die Erwähnung von Generationsobjekten, wie Musik, Filmzitate oder spezielle Literaturangaben, wird die Zugehörigkeit des Ichs zu einer bestimmten Gruppe manifestiert⁴⁵¹, siehe dazu auch das Kapitel „Reflexion künstlerischer Produktions- und Schaffensprozesse“. Hier kann eine Parallele zur Pop-Literatur gezogen werden, in der die Zugehörigkeit zur einer bestimmten Gruppe auch über ihre Generationsobjekte geschaffen wird.⁴⁵² Auch durch den Begriff des „Literarischen Fräuleinwunder“ werden die Autorinnen, die unter dieser fragwürdigen Bezeichnung zusammengefasst werden, einer bestimmten Generation zugeordnet. Zum „Literarische Fräuleinwunder“ zählen laut Blumenkamp Autorinnen, die einer tatsächlichen Generation, im Hinblick auf ihr Alter, ihre Herkunft und die Umstände, in denen sie aufgewachsen sind, angehören. Das bedinge die zum Teil erkennbaren thematischen und ideologischen Ähnlichkeiten in ihren Texten.

Der Begriff der Generation ist in Bezug auf Judith Hermann also durchaus zutreffend, womit das bei Hermann vorkommende Subjekt als Exempel für seine Generation gelesen werden kann, sofern man das Individuum in der Kurzgeschichte als exemplarischen Träger für eine allgemeingültigere Bedeutung lesen möchte.⁴⁵³ Dies passiert bei Hermann verstärkt, indem man ihre Texte als Ausdruck einer ganzen Generation bezeichnet. Dass man damit den Vorwurf der Oberflächlichkeit entkräftet, welcher Hermann immer wieder gemacht wird, wurde bereits erwähnt. Dass Hermanns Texte nicht nur Subjektives zum Gegenstand haben, sollen auch die Folgekapitel aufzeigen.

⁴⁵⁰ Blumenkamp, Katrin: Das „Literarische Fräuleinwunder“. S. 106.

⁴⁵¹ Vgl.: ebd.: S. 85; 105-106.

⁴⁵² Vgl.: ebd.: S. 106.

⁴⁵³ Vgl.: Marx, Leonie: Die Deutsche Kurzgeschichte. S. 61-62.

6 Das Verhältnis des Einzelnen zu überindividuellen Gesichtspunkten – Eine andere Lesart

6.1 Reflexion künstlerischer Produktions- und Schaffensprozesse

Wie schon in den vorangegangenen Kapiteln besprochen wurde, passiert inhaltlich wenig in Hermanns Kurzgeschichten. „In sechs von sieben Erzählungen geht es um *girl meets boy*“⁴⁵⁴, wie Iris Radisch über den Band „Nichts als Gespenster“ schreibt. Was nicht nur Radisch, sondern die Literaturkritik allgemein übersieht, thematisiert Antonie Magen in ihrem Aufsatz „Nichts als Gespenster. Zur Beschaffenheit von Judith Hermanns Erzählungen“: „Der wichtigste Gegenstand, den Judith Hermann in nahezu allen Geschichten reflektiert, ist das Nachdenken über das künstlerische Schaffen. Dabei sind die Künstlerfiguren, die in vielen Erzählungen gestaltet werden, nur die oberflächliche Ausprägung eines Problems, das auf strukturelle Weise behandelt wird.“⁴⁵⁵ Auch Helmut Böttiger bezeichnet die Kunst in den Kurzgeschichten Hermanns als ein Vehikel, um die inhaltlich leichten Geschichten zu erzählen.⁴⁵⁶

Hermann reflektiert unterschiedliche künstlerische Schaffensprozesse und Kunstprodukte, vor allem aber werden Musik-Zitate und die bildende Kunst dem Schreiben entgegengesetzt. „Ruth (Freundinnen)“ spielt im Theatermilieu, der Ich-Erzähler in „Sonja“ ist bildender Künstler, sowie auch Johannes in der Erzählung „Zuhälter“. In „Diesseits der Oder“ wird die Landschaft als „Tarkowskilandschaft“⁴⁵⁷ bezeichnet und in der letzten Erzählung in „Nichts als Gespenster“ liegt die Ich-Erzählerin auf dem Bett und liest „Hoffmannsthal, Inger Christensen, Thomas Mann [...] Stephen Frears, Alex Garland und Heimito von Doderer“⁴⁵⁸ anstatt sich auf die ihr fremde Stadt Tromsø einzulassen. Die Erzählung „Sommerhaus, später“ nimmt in der Erwähnung von Popkultur oftmals Elemen-

⁴⁵⁴ Radisch, Iris: Berliner Jugendstil. In: Die Zeit Nr.6, 2003.

⁴⁵⁵ Magen, Antonie: Nichts als Gespenster. Zur Beschaffenheit von Judith Hermanns Erzählungen. S. 34-35.

⁴⁵⁶ Vgl.: Böttiger, Helmut: Nach den Utopien. S. 293.

⁴⁵⁷ Hermann, Judith: Diesseits der Oder. In: Sommerhaus, später. S. 182.

⁴⁵⁸ Hermann, Judith: Die Liebe zu Ari Oskarsson. In: Nichts als Gespenster. S. 283.

te der Pop-Literatur an. Die Gruppe rund um die Ich-Erzählerin erklärt sich über die Musik, die sie hören: „Paolo Conte aus dem Ghetto-Blaster“⁴⁵⁹, während sie Ecstasy schlucken und sich gegenseitig Bret Easton Elliss’ „American Psycho“ vorlesen. Sie sprechen „über Castorf und Heiner Müller und Wawerzineks letzten Absturz in der Volksbühne.“⁴⁶⁰ Stein und die Ich-Figur hören auf ihren gemeinsamen Autofahrten, „die Frankfurter-Allee rauf und runter“⁴⁶¹, Massive Attack und auf der Autobahn „Trans-AM-Kassetten“⁴⁶². „Stein hatte für jede Strecke eine andere Musik, Ween für die Landstraßen, David Bowie für die Innenstadt, Bach für die Alleen, Trans-AM nur für die Autobahn. Wir fahren fast immer Autobahn.“⁴⁶³ Die Musikzitate in „Sommerhaus, später“ und „Nichts als Gespenster“ dienen vordergründig der Schaffung von Atmosphären und Stimmungen. Den beiden ersten Kurzgeschichtenbänden ist jeweils ein Musikzitat vorangestellt: Tom Waits’ „The doctor says I’ll be alright / but I’m feelin blue“⁴⁶⁴ in „Sommerhaus, später“ und „Wouldn’t it be nice / if we could live here / make this the kind of place / where we belong“⁴⁶⁵ von The Beach Boys in „Nichts als Gespenster“. Für Katrin Blumenkamp schaffen die Songzitate, die Nennung von MusikerInnen, AutorInnen, RegisseurInnen und MalerInnen nicht nur Stimmungen, sondern sie erfüllen auch eine generationsstiftende Funktion, in dem sie nur von denjenigen gedeutet werden können, die die von Hermann gebrauchten Generationsobjekte auch kennen und bestimmte Erfahrungen mit ihnen verbinden.⁴⁶⁶

In „Wohin des Wegs“ ist es ihr unterschiedlicher Blick auf ein Kunstwerk, der die ProtagonistInnen verschiedene Wege gehen lässt. Während die Ich-Figur an die Intention des Künstlers glaubt, hat ihr Freund Jacob diesen, von ihr als essentiell wahrgenommenen Glauben an die Kunst nicht. Die Geschichte ist nach einer Installation benannt, die Jacob und die Ich-Figur gemeinsam in einer Ausstellung sehen. Sie wird als das einzig Bemerkenswerte in der Ausstellung beschrieben, es ist ein Effekt, der nur durch einen bestimmten Lichteinfall entsteht und ein kleines Rechteck an die Wand wirft. Im Nachhinein sprechen Jacob und die Ich-Figur darüber und Jacob meint, dass die Installation vollkommen sinnlos wäre, weil der Künstler nichts von dem Effekt gewusst haben kann. Die Ich-Figur

⁴⁵⁹ Hermann, Judith: Sommerhaus, später. In: Sommerhaus, später. S. 153.

⁴⁶⁰ ebd.: S. 143.

⁴⁶¹ ebd.: S. 141.

⁴⁶² ebd.: S. 140.

⁴⁶³ ebd.: S. 142.

⁴⁶⁴ Waits, Tom: Ausschnitt aus dem Lied: Had me a girl. In: Hermann, Judith: Sommerhaus, später. S. 7.

⁴⁶⁵ The Beach boys: Ausschnitt aus dem Lied: Wouldn’t it be nice. In: Hermann, Judith: Nichts als Gespenster. S. 7.

⁴⁶⁶ Vgl.: Blumenkamp, Katrin: Das „Literarische Fräuleinwunder“. S. 85.

hingegen glaubt, dass es dem Künstler genau darum gegangen sei. Es ist dieser Unterschied, der für das erzählende Ich dazu führt, dass sich die Wege der beiden in diesem Moment trennen, wie aus dem folgenden Zitat deutlich hervorgeht:

Es war der bezeichnende Unterschied in unserer Wahrnehmung, in dem woran wir glaubten oder bereit waren, zu glauben. Ich war mir sicher, daß es um genau dieses goldene Rechteck aus Licht gegangen war. Die Abendsonne, ein klarer Himmel, ein bestimmter Lichteinfall und ein kurzer Augenblick, er und ich und der Gang durch das Schloß und der Moment, in dem wir zufällig dieses Zimmer betreten hatten, nicht zu spät und nicht zu früh, und eine Frage, Wohin des Wegs, ich hätte meine Antwort gewußt.⁴⁶⁷

Neben den Bezugnahmen auf Musikstücke, Literatur, Filme und Kunstwerke spielt, wie die folgenden Kapitel aufzeigen werden, der künstlerische Schaffensprozess des Erzählens eine Rolle, die den Blick auf Hermanns Erzählungen, weg von der Ich-Bezogenheit, auf überindividuelle Fragestellungen lenkt.

6.1.1 Das Erzählen als Thema

Schon die Eingangserzählung „Rote Korallen“ in Hermanns erstem Erzählband, geht auf die Unsicherheit ein, die das Erzählen für die Ich-Figur mit sich bringt, wenn es wiederholend heißt: „Ist das die Geschichte, die ich erzählen will? Ich weiß es nicht. Ich weiß es nicht wirklich“⁴⁶⁸. Die Frage, ob man überhaupt noch erzählen kann, wird aufgeworfen, wie in folgendem Zitat:

Mein Geliebter war traurig. Ich fragte ihn teilnahmsvoll, ob ich ihm nicht eine kleine, russische Geschichte erzählen sollte, und mein Geliebter antwortete rätselhaft, die Geschichten seien vorbei, er wolle sie nicht hören, und überhaupt solle ich meine eigene Geschichte nicht mit anderen Geschichten verwechseln. Ich fragte: „Hast du denn eine eigene Geschichte?“, und mein Geliebter sagte nein, er habe keine.⁴⁶⁹

Judith Hermann fehlt demnach der unbekümmerte Ton des einfachen Erzählens, wie er bei vielen ihrer ZeitgenossInnen, wie Benjamin Lebert oder Benjamin von Stuckrad-Barre, im Umgang mit dem Erzählen zu konstatieren ist.⁴⁷⁰ Nicht nur in „Rote Korallen“, sondern auch in „Wohin des Wegs“ wird das Geschichtenerzählen zum Thema gemacht, wenn es heißt: „Ich habe einmal gesagt, daß es mich müde machen würde, immer und immer wieder die alten Geschichten zu erzählen, die Vergangenheit, die Kindheit, die ersten Lieben

⁴⁶⁷ Hermann, Judith: Wohin des Wegs. In: Nichts als Gespenster. S. 259.

⁴⁶⁸ Hermann, Judith: Rote Korallen. In: Sommerhaus, später. S. 19.

⁴⁶⁹ ebd.: S. 21.

⁴⁷⁰ Vgl.: Stopka, Katja: Aus nächster Nähe so fern. S. 150.

und die letzten, die erkenntnishafte Momente, Glück, das, was macht, daß ich bin, wie ich bin.“⁴⁷¹

In „Kaltblau“ bittet Jonina Magnus ihr „die Geschichte mit dem Schaf“⁴⁷² zu erzählen, die er im Jahr zuvor schon einmal erzählt hat. Die Geschichte wird unter Anführungszeichen, im Wortlaut wie Magnus sie Jonina erzählt, in den Gesamttext eingeschoben. Die Handlung wird mit einer unspektakulären Geschichte unterbrochen, die in der Erzählung selbst folgendermaßen charakterisiert wird: „eine Geschichte ohne Pointe, eine Geschichte, in der es um gar nichts gehen soll und um alles.“⁴⁷³ An dieser Stelle kann man eine Parallele zu Hermanns eigenem Erzählen ziehen, auch Hermann erzählt, wie in den vorangegangenen Kapiteln besprochen wurde, Geschichten ohne Pointen, die inhaltlich wenig verhandeln. Joninas Beschreibung von Magnus' Geschichte, klingt wie Hermanns Beschreibung von Raymond Carvers Kurzgeschichten, wenn sie sagt, „das Weglassen, die Nüchternheit, das Schreiben auf Entzug“⁴⁷⁴ mache seine Kunst aus. Und auch Wolfgang Schnurres Charakteristik der Kurzgeschichte, sie wäre „ein Stück herausgerissenes Leben“⁴⁷⁵ ohne Anfang und Ende, deren „Stärke [...] im Weglassen“⁴⁷⁶ liege und deren „Kunstgriff [die] Untertreibung“⁴⁷⁷ sei, scheint in Magnus' Schafgeschichte verborgen zu liegen. Schon 1947/48 schreibt Somerset Maugham in einem Aufsatz über die Short Story:

Heutzutage ist es bei Schriftstellern, die Tschechow nachahmen, ohne ihn recht zu verstehen, Mode, Geschichten zu schreiben, die irgendwo beginnen und ohne Pointe enden. Sie halten es für ausreichend, wenn sie eine Stimmung beschreiben, eine Atmosphäre geschaffen oder einen Charakter geschildert haben. [...] Auch macht sich heute eine Angst vor wirklicher Handlung bemerkbar. Was dabei herauskommt, ist diese Flut farbloser Geschichten, in denen nichts geschieht.⁴⁷⁸

Was Somerset Maugham fünfzig Jahre vor dem Erscheinen von „Sommerhaus, später“ über die amerikanische Short Story geschrieben hat, klingt wie eine Kritik an den Kurzgeschichtenbänden vieler junger Autorinnen, wie sie immer wieder zu lesen ist, wenn es zum Beispiel heißt „es passiert schon wieder nichts“⁴⁷⁹. Auch Magen zieht in diesem Zusammenhang einen Vergleich zur Kurzgeschichte und stellt fest, dass nicht die abgerundete

⁴⁷¹ Hermann, Judith: Wohin des Wegs. In: Nichts als Gespenster. S. 234.

⁴⁷² Vgl.: Hermann, Judith: Kaltblau. In: Nichts als Gespenster. S. 97.

⁴⁷³ ebd.: S. 100.

⁴⁷⁴ Hermann, Judith: On Carver. S. 10-11.

⁴⁷⁵ Schnurre, Wolfdietrich: Erzählungen 1945-1965. S. 388.

⁴⁷⁶ ebd.

⁴⁷⁷ ebd.

⁴⁷⁸ Maugham, Somerset: Zitiert nach: Marx, Leonie: Die Deutsche Kurzgeschichte. S. 120.

⁴⁷⁹ Weidemann, Volker: Fräuleinplunder. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 13.02.2005.

und geschlossene Handlung, sondern das Flüchtige und Augenblickliche Hermanns Kurzgeschichten dominiere.⁴⁸⁰ „Die Geschichte mit dem Schaf“⁴⁸¹ bleibt zwar ohne Pointe, aber sie ermöglicht Kommunikation und drückt, obwohl sie eigentlich von etwas handelt, das mit Sprache nicht einzufangen ist, etwas aus, das nicht benannt werden kann⁴⁸², was durch folgende Textstelle erhärtet wird:

Und wenn man sich so verständigen könnte, denkt Jonina. Und wenn man sich so verständigen könnte, ganz genau so. Er erzählt eine Geschichte, und ich höre ihm zu, und dann sehen wir uns an und wir wissen ganz genau, worum es eigentlich geht, wir wissen es, ohne daß wir es aussprechen müßten.⁴⁸³

Auch in „Wohin des Wegs“ wird innerhalb der Kurzgeschichte eine Geschichte erzählt, die am Ende ohne Pointe bleibt. Das erzählende Ich erzählt Jacob eine Geschichte, die die Hälfte des gesamten Erzählfumfangs ausmacht, und als Jacob sie am Ende fragt „Und dann? Was war dann?“, sagt die Erzählerin: „Nichts war dann“⁴⁸⁴. Judith Hermann verdoppelt also ihre Methode des aussparenden Erzählens, indem sie sie in der Kurzgeschichte zum Thema macht.

Hermann schafft durch ihr erklärungsfreies Erzählen bewusst ein narratives Gegengewicht zum herrschenden Informationszeitalter.⁴⁸⁵ Daniel Lenz und Eric Pütz konstatieren Hermann eine sprachliche Langsamkeit, die auch ein langsames Lesen erfordert und sehen darin, in einer Zeit, in der alles schnell gehen muss, eine Rückbesinnung auf die Kunst der Langsamkeit.⁴⁸⁶ Judith Hermann selbst sagt über ihr Erzähltempo:

Ich glaube schon, dass ich beim Schreiben die Zeit bis zum Stillstand verlangsamen kann, so dass ich das Gefühl habe, die Dinge halten zu können. Ich weiß, dass ich langsam erzähle, dass ich ein bestimmtes, dem zeitgenössischen Erzählen vielleicht eigenes Tempo nicht halten kann.⁴⁸⁷

Hermann schafft also allein durch ihr Erzähltempo einen Gegenentwurf zu einer Gesellschaft, der die Fähigkeit zur Langsamkeit abhanden gekommen ist. Ebenso wie sie mit ihrem Prinzip der Auslassung der medial überladenen Gesellschaft, in der man immer und

⁴⁸⁰ Vgl.: Magen, Antonie: Nichts als Gespenster. Zur Beschaffenheit von Judith Hermanns Erzählungen. S. 39.

⁴⁸¹ Vgl.: Hermann, Judith: Kaltblau. In: Nichts als Gespenster. S. 97.

⁴⁸² Vgl.: Magen, Antonie: Nichts als Gespenster. Zur Beschaffenheit von Judith Hermanns Erzählungen. S. 38.

⁴⁸³ Hermann, Judith: Kaltblau. In: Nichts als Gespenster. S. 100.

⁴⁸⁴ Hermann, Judith: Wohin des Wegs. In: Nichts als Gespenster. S. 269.

⁴⁸⁵ Vgl.: Stopka, Katja: Aus nächster Nähe so fern. S. 152.

⁴⁸⁶ Vgl.: Lenz, Daniel und Eric Pütz: LebensBeschreibungen. S. 231.

⁴⁸⁷ ebd.

überall mit Informationen überhäuft wird, eine Erzählhaltung entgegengesetzt, die vor allem aus Weglassungen besteht.

Während in „Kaltblau“ und „Wohin des Wegs“ der Fokus darauf gelegt wird, dass etwas erzählt werden kann, obwohl es mit Sprache nicht einzufangen ist, wird in „Bali-Frau“ ein Gegenentwurf dazu aufgezeigt, wenn es heißt: „[...] alles, was namenlos ist, soll man nicht benennen.“⁴⁸⁸ Der Ich-Erzählerin liegt ein Wort auf der Zunge, das sie nicht sagen kann und sie lauscht auf etwas, das sie nicht hören kann:

Der Winter erinnert mich manchmal an etwas. An eine Stimmung, die ich einmal hatte, an eine Lust, die ich empfand? Ich weiß es nicht genau. Es ist kalt. Es riecht nach Rauch. Nach Schnee. Ich drehe mich um und lausche auf etwas, das ich nicht hören kann, ein Wort liegt mir auf der Zunge, ich kann es nicht sagen. Eine Unruhe, weißt du? Du weißt. Aber du würdest sagen, alles, was namenlos ist, soll man nicht benennen.⁴⁸⁹

In „Zuhälter“ wird ein Ereignis nur noch über die Möglichkeit des im Nachhinein davon Erzählens wahrgenommen, wenn die Ich-Erzählerin sagt: „Ich dachte darüber nach, wem ich das mitteilen sollte, für wen das schön war, diese Mittagsstille, wenn nicht für uns, dann doch für jemanden, dem ich davon erzählen könnte.“⁴⁹⁰

6.1.2 Sprachreflexion

So wie sie das Erzählen zum Thema macht, stellt Judith Hermann in ihren Kurzgeschichten auch Sprachreflexionen an. Phrasen und Sätze werden auf ihren inhaltlichen Gehalt untersucht und entfremdet, wie zum Beispiel in der Erzählung „Nichts als Gespenster“, wo es an einer Stelle heißt: „Der Ausdruck *jemanden schrecklich lieben* kam ihr in den Sinn, sie dachte es mehrmals hintereinander, ‚ich liebe dich schrecklich, ich liebe dich schrecklich‘, dann verloren die Worte ihren Sinn.“⁴⁹¹ Hier wird, wie auch schon in „Bali-Frau“ im ersten Kurzgeschichtenband, eine Phrase so oft wiederholt, dass sie auf ihren materiellen Gehalt reduziert wird und letztendlich keinen Sinn mehr macht. Dieses Verfahren erinnert an die konkrete Poesie, wo die Sprache selbst zum Gegenstand wird.⁴⁹² In „Bali-Frau“ erzählt die aus Bali stammende Frau eines Berliner Regisseurs der Ich-Erzählerin und ihren

⁴⁸⁸ Hermann, Judith: Bali-Frau. In: Sommerhaus, später. S. 97.

⁴⁸⁹ ebd.

⁴⁹⁰ Hermann, Judith: Zuhälter. In: Nichts als Gespenster. S. 168.

⁴⁹¹ Hermann, Judith: Nichts als Gespenster. In: Nichts als Gespenster. S. 203.

⁴⁹² Vgl.: Magen, Antonie: Nichts als Gespenster. Zur Beschaffenheit von Judith Hermanns Erzählungen. S. 36.

Freunden ununterbrochen auswendig gelernte Witze, ohne dabei deren Sinn zu erfassen: „Sie erzählte einen Blondinenwitz nach dem anderen, zehn, zwanzig, fünfzig Blondinenwitze, und ich starrte sie an, ich starrte in ihr fremdes, konzentriertes, verrücktes Gesicht, ich verstand sie irgendwann überhaupt nicht mehr.“⁴⁹³ Die Witze verlieren durch das sinnentfremdete Erzählen jegliche Sinnhaftigkeit.

Neben der Bezugnahme auf die Entfremdung von Sprache, kann vieles in den Hermannschen Erzählungen nicht mehr durch Sprache vermittelt werden. Buddy wird zwar als Wortführer bezeichnet, aber er spricht nicht viel: „[...] Das deutet auch darauf hin, daß er tatsächlich in irgendeiner Weise ein Grundprinzip verkörpert, das aber nicht durch Sprache vermittelt werden kann“⁴⁹⁴, stellt Magen fest. An dieser Stelle scheint es, als würde Hermann das eigene Schreiben thematisieren, ihren Versuch das Ungesagte durchscheinen zu lassen, ihre Kunst der Auslassung.

Für Antonie Magen hat die ideale sprachliche Kommunikation bei Hermann impressionistische Grundzüge, wenn in „Wohin der Wegs“ optische Szenen beschrieben werden, damit die Ich-Figur und Jacob die Welt jeweils mit den Augen des/der Anderen sehen können. Während anfangs noch Alltägliches geschildert wird, geht es zum Schluss um sinnliche Eindrücke, die durch Sprache vermittelt werden sollen, wie „Das Licht, wie es am Morgen um neun durch die Jalousien ins Zimmer fällt. Die Musik von Ry Cooder, zur Zeit.“⁴⁹⁵ Magen sieht darin „Gegenbewegung zum bloßen Realismus“⁴⁹⁶, da Hermann mit poetischen Ausdrucksmitteln arbeitet, die auf eine Ebene jenseits der Wirklichkeit verweisen.⁴⁹⁷ Die Unterschiede zwischen der angewandten Alltagssprache und der poetischen Sprache kommen in den Kurzgeschichten in all ihrer Alltäglichkeit stark zum Tragen, indem die Texte selber an und mit poetischen Ausdrucksarten arbeiten.⁴⁹⁸ Besonders auffällig ist dieser Effekt in „Rote Korallen“, wo märchenhafte Züge die Erzählform beherrschen. Auch Irmgard Scheitler und Ines Koreck verweisen auf die märchenhaften und

⁴⁹³ Hermann, Judith: Bali-Frau. In: Sommerhaus, später. S. 112.

⁴⁹⁴ Magen, Antonie: Nichts als Gespenster. Zur Beschaffenheit von Judith Hermanns Erzählungen. S. 43.

⁴⁹⁵ Hermann, Judith: Wohin des Wegs. In: Nichts als Gespenster. S. 237.

⁴⁹⁶ Magen, Antonie: Nichts als Gespenster. Zur Beschaffenheit von Judith Hermanns Erzählungen. S. 39.

⁴⁹⁷ Vgl.: ebd.

⁴⁹⁸ Vgl.: ebd.

surrealen Züge in Hermanns Erzählungen, die darauf hindeuten, dass Hermann nur scheinbar eine Alltagswirklichkeit abbildet.⁴⁹⁹

Für Katja Stopka verweisen Hermanns Erzählungen auf eine Sphäre, in der zwischen Wirklichkeit und Realität nicht mehr zu unterscheiden ist. Durch den Versuch der Figuren Vergangenheit zu beleben, wie es zum Beispiel in „Sonja“ der Fall ist, müssen die Figuren erkennen, dass Vergangenes zwar wiedergefunden werden kann, dies aber gleichzeitig mit der Erkenntnis geschieht, dass es sich um verlorene Zeit handelt, die nicht wiederkehren wird.⁵⁰⁰ Sonja wird in der gleichnamigen Erzählung als „verwunschen“⁵⁰¹ beschrieben, der Ich-Erzähler beschreibt ihr Gesicht als „ungewohnt und altmodisch, wie eines dieser Madonnenbilder aus dem 15. Jahrhundert“⁵⁰². Das Haus, in dem sie wohnt, scheint „sich irgendwann von der Wirklichkeit zu lösen“⁵⁰³ und er hat Schwierigkeiten es später wiederzufinden.⁵⁰⁴ In der Kurzgeschichte „Nichts als Gespenster“, wo eine Geisterjägerin versucht die Gespenster auf Bildern festzuhalten, wird auf das Gespenst als solches wortwörtlich Bezug genommen und auf einen Bereich jenseits der Wirklichkeit verwiesen: „[...] und Ellen, sie wußte, daß sie dieses Foto niemals zu Gesicht bekommen würde und plötzlich voller Erstaunen dachte, daß es eines von 36 Fotos auf einem Film voller Geister sein würde, [...]“⁵⁰⁵ In „Zuhälter“ ist eine tote Chinesin allgegenwärtig und Miroslav in „Wohin des Wegs“ „sah aus wie ein altes Gespenst“⁵⁰⁶. Annette Mingels sieht schon im Titel den Verweis auf einen Bereich außerhalb der Wirklichkeit:

Konkreter als die halbrealen Zustände bezeichnet der Titel Nichts als Gespenster ein Gebiet, das jenseits der Wirklichkeit liegt. Denn mit dieser Überschrift wird deutlich gesagt, daß die Erzählungen tatsächlich von nichts anderem handeln als von Irrealitäten. Vor diesem Hintergrund erklärt sich, warum die Texte von einer relativ kleinen Anzahl von Figurentypen bevölkert werden, die hinter den Individuen zum Vorschein treten und immer wiederkehren.⁵⁰⁷

Für Antonie Magen wird durch den Typus des Gespensts das utopische Potential der Kurzgeschichten Hermanns, das ihnen in der Kritik abgesprochen wird, augenscheinlich. Her-

⁴⁹⁹ Vgl.: Scheitler, Irmgard: Deutschsprachige Gegenwartsprosa seit 1970. S. 288. Und: Koreck, Ines: Eine ‚Generation, die lustvoll erzählt?‘. S. 65-66.

⁵⁰⁰ Stopka, Katja: Aus nächster Nähe so fern. S. 165.

⁵⁰¹ Hermann, Judith: Sonja. In: Sommerhaus, später. S. 73.

⁵⁰² ebd.: S. 56.

⁵⁰³ ebd.: S. 65.

⁵⁰⁴ Vgl.: Magen, Antonie: Nichts als Gespenster. Zur Beschaffenheit von Judith Hermanns Erzählungen. S. 44.

⁵⁰⁵ Hermann, Judith: Nichts als Gespenster. In: Nichts als Gespenster. S. 230.

⁵⁰⁶ Hermann, Judith: Wohin des Wegs. In: Nichts als Gespenster. S. 264.

⁵⁰⁷ Mingels, Annette: Das Fräuleinwunder ist tot - es lebe das Fräuleinwunder. S. 42.

mann stellt der ungenügenden Realität laut Magen durchaus denkbare Utopien entgegen. Diese Utopien werden zum einen „ex negativo durch die Beschreibung der in der Realität herrschenden Kommunikationsstörungen und Bindungslosigkeiten“⁵⁰⁸ aufgezeigt, wenn im Gegenzug dazu „ein sprachliches Miteinander“⁵⁰⁹ beschrieben wird, dass soziale Interaktion zur Folge hat.⁵¹⁰ In „Nichts als Gespenster“ werden Utopien direkt erwähnt: „Ellen wollte zu Buddy sagen, daß es verheerend sein konnte, mit Felix über Utopien zu sprechen, über bloße Möglichkeiten. Jegliches ‚Wie wär’s‘ und ‚Du könntest‘ ließ Felix schlagartig erlahmen und depressiv werden.“⁵¹¹ Auch das Haus kann als Möglichkeit zur Utopie betrachtet werden, wird es auch in den Kurzgeschichten der Bände „Sommerhaus, später“ und „Nichts als Gespenster“ zum Symbol für den Wunsch nach Häuslichkeit und Normalität. In etlichen Texten wird „der Topos der Heimeligkeit bis zum Klischee einer quasi-bürgerlichen Idylle gestaltet“⁵¹², so in „Ruth (Freundinnen)“, „Die Liebe zu Ari Oskarsson“ und „Diesseits der Oder“. Nur kann die Realität der Vorstellung, so Uta Stuhr, nicht standhalten.⁵¹³ Sehr deutlich wird das in „Ruth (Freundinnen)“, wenn die Ich-Erzählerin die sechs Stunden Zugfahrt vor der Begegnung mit dem Mann, in den sie alles hineinprojiziert hat, als jene Stunden bezeichnet, in denen sie glücklich war: „Die Fahrt von Berlin nach Würzburg dauerte sechs Stunden und in diesen sechs Stunden war ich glücklich.“⁵¹⁴ Das Glück endet in dem Moment, in dem die Begegnung, auf die die gesamte Erzählung zusteuert, stattfindet.

6.1.3 Verhinderte Kommunikation

Die These, dass Judith Hermann sich nicht mit gesellschaftlichen oder sozialen Problemen auseinandersetze, muss laut Antonie Magen in Zusammenhang damit revidiert werden, dass bei Hermann die Sprache und das Geschichten-Erzählen nicht nur als künstlerische sondern auch als soziale Ausdrucksmittel vorkommen. Sowohl die künstlerische Sprache als auch die alltägliche Kommunikation werden als problematisch bewertet, wie es zum

⁵⁰⁸ Magen, Antonie: Nichts als Gespenster. Zur Beschaffenheit von Judith Hermanns Erzählungen. S. 45.

⁵⁰⁹ ebd.

⁵¹⁰ Vgl.: ebd.

⁵¹¹ Hermann, Judith: Nichts als Gespenster. In: Nichts als Gespenster. S. 222.

⁵¹² Magen, Antonie: Nichts als Gespenster. Zur Beschaffenheit von Judith Hermanns Erzählungen. S. 46.

⁵¹³ Stuhr, Uta: Kult der Sinnlosigkeit oder die Paradoxien der modernen Sinnsuche. S. 42.

⁵¹⁴ Hermann, Judith: Ruth (Freundinnen). In: Nichts als Gespenster. S. 45.

Beispiel in „Rote Korallen“ der Fall ist.⁵¹⁵ Neben der Unsicherheit der Ich-Erzählerin, welche Geschichte sie erzählen soll, steht die Sprachlosigkeit ihres Geliebten, den sie mit Fisch-Attributen ausstattet.⁵¹⁶ Fische sind stumm. Ihre gemeinsamen Tage beschreibt sie als „still und wie unter dem Wasser“⁵¹⁷. Die gesamte Erzählung ist durchsetzt von Kennzeichen der Unmöglichkeit zu kommunizieren. Da wo Kommunikation stattfindet, funktioniert sie nicht mehr einwandfrei. Wenn der Geliebte spricht, heißt es: „Mein Geliebter stieß beim Sprechen mit der Zunge an, er sprach schwerfällig und lallend, als sei er betrunken.“⁵¹⁸ Als die Ich-Erzählerin zum Therapeuten ihres Geliebten geht, um mit ihm zu sprechen, weiß sie nichts zu sagen.⁵¹⁹ Auch Felix in der Kurzgeschichte „Nichts als Gespenster“ verweigert sich seiner Freundin Ellen durch seine Sprachlosigkeit:

Sie tat das seit Wochen. Seit Wochen füllte sie die Anmeldeformulare in den Motels aus, gab die Bestellungen in den Diners auf, verhandelte mit den Rangern auf den Campingplätzen der Nationalparks, während Felix einfach abwartete, abwartete bis sie die Dinge organisiert hatte, es lag nicht daran, daß er schlecht Englisch sprach, es lag daran, daß er sich ihr verweigerte.⁵²⁰

Felix' Sprachlosigkeit ist insgesamt ein zentrales Thema in der Erzählung, zum Beispiel wenn Buddy zu Ellen sagt, dass ihr Freund still sei. An anderer Stelle heißt es: „Letztendlich war es immer Ellen, die mit anderen sprach, fragte und redete, nicht nur in Amerika, auch zu Hause, auch an anderen Orten, immer. Felix saß dabei und hörte zu und schwieg.“⁵²¹ Felix lacht an guten Tagen manchmal über etwas, das Ellen sagt und „[i]n seltenen Momenten erzählte er selber etwas, zurückhaltend, zuweilen klug, zuweilen völlig unverständlich.“⁵²² Das problematische Kommunikationsverhalten, das Felix' und Ellens Beziehung beherrscht, wird durch Sätze wie den folgenden ausgedrückt: „Sie saßen nebeneinander, [...], Felix schwieg, und Ellen versuchte, das Schweigen auszuhalten.“⁵²³ Ebenso kommen die Unterschiede zwischen Ellens und Felix' Art der Verständigung zum Tragen, wenn Felix zu Ellen sagt, sie würde ihr Herz viel zu sehr an das Gesagte hängen⁵²⁴: „Dann fing sie doch an zu reden und steigerte sich aus lauter Hilflosigkeit in derart sentimentale,

⁵¹⁵ Vgl.: Magen, Antonie: Nichts als Gespenster. Zur Beschaffenheit von Judith Hermanns Erzählungen. S. 35.

⁵¹⁶ Vgl.: Hermann, Judith: Rote Korallen. In: Sommerhaus, später. S. 23.

⁵¹⁷ ebd.: S. 22.

⁵¹⁸ ebd.: S. 23.

⁵¹⁹ Vgl.: ebd.: S. 26.

⁵²⁰ Hermann, Judith: Nichts als Gespenster. In: Nichts als Gespenster. S. 199.

⁵²¹ ebd.: S. 219.

⁵²² ebd.

⁵²³ ebd.

⁵²⁴ Vgl.: ebd.: S. 225.

verrückte Geschichten hinein, daß beide irgendwann immer in Tränen ausbrachen.“⁵²⁵ Auch in der Kurzgeschichte „Wohin des Wegs“ sagt die Ich-Erzählerin über ihre Kommunikation mit Jacob: „Ich bin nicht sicher, ob er mich verstanden hat. Ich bin mir oft nicht sicher, ob er mich versteht, das ändert nichts für meine Begeisterung für Jacob.“⁵²⁶

In „Sommerhaus, später“ ist Steins Art der Ich-Figur seine Liebe zu gestehen, programmatisch für die gestörte Kommunikation zwischen den ProtagonistInnen. Er schafft es nicht, ihr direkt zu sagen, dass er sie liebt und sein Leben mit ihr verbringen will. Er zeigt ihr das Haus, das er gekauft hat, als eine Möglichkeit, die die Ich-Erzählerin nicht verstehen will:

„Stein, kannst du mir was sagen, bitte? Kannst du mir vielleicht irgend etwas erklären?“

Stein schnickte seine Zigarette in den Schnee, sah mich nicht an, sagt: „Was soll ich dir denn sagen. Das hier ist eine Möglichkeit, eine von vielen. Du kannst sie wahrnehmen, oder du kannst es bleiben lassen. Ich kann sie wahrnehmen, oder abbrechen und woanders hingehen. Wir könnten sie zusammen wahrnehmen oder so tun, als hätten wir uns nie gekannt. Spielt keine Rolle. Ich wollt’s dir nur zeigen, das ist alles.“

Ich sagte: „Du hast 80 000 Mark bezahlt, um mir eine Möglichkeit zu zeigen, eine von vielen? Hab ich das richtig verstanden? Stein? Was soll das?“⁵²⁷

Stein schafft es also nicht zu sagen, was er wirklich will, zugleich versteht die Ich-Erzählerin weder seine Art zu kommunizieren noch den Kauf des Hauses. Stein und der Ich-Erzählerin fehlt eine gemeinsame Sprache, so wie die meisten ProtagonistInnen bei Hermann keine gemeinsame Sprache haben.

Matthias Prangel stellt über Hermanns ProtagonistInnen fest, dass ihnen allgemein eine Unfähigkeit zur Kommunikation anhaftet.⁵²⁸ In „Ruth (Freundinnen)“ spricht laut Uta Stuhr alles für die Unmöglichkeit zur Kommunikation zwischen der Ich-Erzählerin und ihrer besten Freundin Ruth: „[D]ie beiden Frauen lesen nicht dieselben Dinge, sie weinen nicht über dieselben Dinge, und sie sprechen nicht über wesentliche Veränderungen in ihrem Leben, weil dies, wie die Ich-Erzählerin gelassen feststellt, nur auf Unverständnis stoßen würde.“⁵²⁹ Und auch Antonie Magen sieht in der Sprachlosigkeit, welche die Figu-

⁵²⁵ Hermann, Judith: Nichts als Gespenster. In: Nichts als Gespenster. S. 219.

⁵²⁶ Hermann, Judith: Wohin des Wegs. In: Nichts als Gespenster. S. 234.

⁵²⁷ Hermann, Judith: Sommerhaus, später. In: Sommerhaus, später. S. 152.

⁵²⁸ Prangel, Matthias: Eine andere Art von Rückblick.

⁵²⁹ Stuhr, Uta: Kult der Sinnlosigkeit oder die Paradoxien der modernen Sinnsuche. S. 48.

ren bei Hermann auszeichnet, ein weiteres Indiz dafür, dass die Sprache „der (schlechten und kritikwürdigen) Realität zugeordnet ist.“⁵³⁰

Es ist der doppelte gedankliche Ausgangspunkt von der Notwendigkeit des Ausdrucks einerseits und der Einsicht in dessen Unmöglichkeit andererseits, der beiden Bänden zugrunde liegt, denn auch in den anderen Texten werden Szenen mißlungener Verständigung in der Alltagskommunikation sowie Grenzen von Sprache als künstlerisches Mittel gestaltet.⁵³¹

Am augenscheinlichsten ist die Nicht-Kommunikation in der Erzählung „Bali-Frau“, wenn wie schon zuvor besprochen, die Frau des Regisseurs sinnentleert Witze erzählt, die von der Ich-Erzählerin nicht mehr verstanden werden.⁵³² Durch die Schilderungen der gestörten Kommunikation, wird Judith Hermann, so Antonie Magen, dem angestrebten Verhältnis zwischen Dichtung und historischer Wirklichkeit gerecht. Wenn in Hermanns Kurzgeschichten mehrfach Kommunikationsstörungen beschrieben werden, können diese in Zusammenhang mit der allgemein herrschenden Bindungslosigkeit gelesen werden, womit es Hermann gelingt ihre Zeit zu repräsentieren⁵³³, wie auch Magen konstatiert: „Sie [Hermann] beschreibt eine sprachliche und soziale Wirklichkeit, die durch Auflösungserscheinungen aller Art geprägt ist und drückt damit eine Sicht auf die Wirklichkeit aus, die repräsentativ für die Gegenwart ist.“⁵³⁴ Und Thomas Jung stellt fest:

Die Autoren, die sich auf diese Suche [nach einer verlorengegangenen Authentizität] begeben, gehen über die bloße Konstatierung von Befindlichkeit und alltäglicher (Selbst)Erfahrung der einstmals sogenannten Neuen Subjektivität der siebziger Jahre hinaus und finden an entlegenen Orten oder im eigenen Körper Ausgangspunkt für das Erzählen der darin (möglicherweise) eingeschriebenen Geschichte. Dabei steht dann aber wieder die Kunst des Erzählens von Geschichten im Mittelpunkt – [...].⁵³⁵

Der Vorwurf, Hermann schreibe oberflächliche Geschichten, in denen es um nichts als das eigene Ich gehe, muss demnach revidiert werden.

⁵³⁰ Magen, Antonie: Nichts als Gespenster. Zur Beschaffenheit von Judith Hermanns Erzählungen. S. 43.

⁵³¹ ebd.: S. 35-36.

⁵³² Vgl.: Hermann, Judith: Bali-Frau. In: Sommerhaus, später. S. 97-117.

⁵³³ Vgl.: Magen, Antonie: Nichts als Gespenster. Zur Beschaffenheit von Judith Hermanns Erzählungen. S.48.

⁵³⁴ ebd.

⁵³⁵ Jung, Thomas: Viel Lärm um nichts?. S. 24.

7 Schlusswort

Judith Hermann hat mit ihren drei Prosabänden „Sommerhaus, später“, „Nichts als Gespenster“ und „Alice“ tatsächlich den Rückzug ins Private angetreten. Die Hinwendung zum Persönlichen ist auf mehreren Ebenen feststellbar: Nicht nur in der Auslassung von politischen und historischen Themen, sondern auch durch die personalen Erzählstrategien wird fast ausschließlich über Privates geschrieben. Hermanns Erzählungen lassen den Blick auf dem Innenleben ihrer Figuren haften und lenken diesen selten über den Mikrokosmos der Gefühle hinaus. Die Gattung der Kurzgeschichte erweist sich in ihrer Konzentration auf eine einzelne oder ein paar wenige Figuren als die ideale Form dafür.

Wie die Textanalyse aufzeigt, lässt Hermann stofflich das meiste weg. Die ProtagonistInnen kennen keine existenziellen Sorgen, kein Geld als Konkretum, keine Politik und keine Historie. In „Sommerhaus, später“ haben die Großmütter und Urgroßmütter noch Geschichte erlebt, in „Nichts als Gespenster“ wird die Großelterngeneration gänzlich weggelassen. Dass es in den Kurzgeschichten Judith Hermanns inhaltlich um wenig geht, erinnert wie mehrfach festgestellt wird, an die Short Storys des Amerikaners Raymond Carver. Die deutschsprachige Kurzgeschichte, wie sie nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden ist und von Durzak als „außerordentlich feiner Seismograph geschichtlicher und sozialer Vorgänge“⁵³⁶ bezeichnet wird, kann bei Hermann als Vorbild nicht bestätigt werden, nachdem Politik und Geschichte in ihren Kurzgeschichten außen vor gelassen werden.

Wie aus dem Analyseteil zu den „Selbstbezüglichen Erzählstrategien“ klar hervorgeht, liegt die Konzentration von Hermanns Erzählungen auf dem Ich. Die Ich-Bezogenheit, die sich erzähltechnisch häufig in der Verwendung einer Ich-Figur äußert, überwiegt nicht nur in Hermanns Texten, sondern ist allgemein eine Tendenz der in postmodernen Zeiten geschriebenen Literatur, einer Literatur, die, laut Friederike Gösweiner, von einer Generation verfasst wird, die hauptsächlich über sich selbst und das eigene Leben schreibt.⁵³⁷ So wie auch das postmoderne Subjekt permanent um sich selbst kreist und sich niemandem mehr

⁵³⁶ Durzak, Manfred: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. S. 309.

⁵³⁷ Vgl.: Gösweiner, Friederike: Einsamkeit in der jungen deutschsprachigen Literatur der Gegenwart. Dissertation. S. 68-69.

öffnen kann, kreisen auch die ProtagonistInnen in Hermanns Erzählungen nur um sich selbst.⁵³⁸ So wie im postmodernen Zeitalter das sich auflösende Ich im Zentrum steht⁵³⁹, steht auch in Hermanns Kurzgeschichten das Ich im Zentrum, wie erzähltechnisch auf unterschiedlichen Ebenen feststellbar ist, wie zum Beispiel durch den Blick des Subjekts in den Spiegel. Die Konzentration auf das Ich korrespondiert mit dem Ich in der Kurzgeschichte, auf dem der Fokus des Erzählten liegt.⁵⁴⁰ Das Entscheidende in der Kurzgeschichte spielt sich laut Heinz Piontek in den inneren Vorgängen ab⁵⁴¹, die Kurzgeschichte erweist sich demnach als geeignete Gattung für den Ausdruck einer narzisstischen Gesellschaft, die den Blick nicht über das eigene Individuum hinauslenken kann. Insgesamt bleibt Hermann sprachlich nah bei ihren Figuren, der Blick wird nicht über sie hinausgelenkt. Die Wahrnehmung ist detailliert, aber nicht analysierend, die Beschreibungen bleiben einfach und sachlich, der Bedeutungsreichtum liegt im Ungesagten. In diesen Merkmalen werden die Kennzeichen der amerikanischen Short Story widergespiegelt.⁵⁴² Des Weiteren kann festgestellt werden, dass sich das Innenleben der Figuren bei Judith Hermann durch Indifferenz und Entwicklungslosigkeit auszeichnet. Die Entwicklung der Hermannschen Figuren ist stets eine Negativentwicklung. Im Allgemeinen findet in der Kurzgeschichte eine Figurenentwicklung zumeist nicht statt, weil dafür kein Raum gegeben ist.

Die These, dass Judith Hermann sich nicht mit gesellschaftlichen oder sozialen Problemen auseinandersetze, muss, wie im letzten Analyseteil „Das Verhältnis des Einzelnen zu überindividuellen Gesichtspunkten – Eine andere Lesart“ festgestellt werden kann, dahingehend revidiert werden, dass bei Hermann die Sprache und das Geschichten-Erzählen nicht nur als künstlerische sondern auch als soziale Ausdrucksmittel vorkommen, wie es vor allem bei Antonie Magen untersucht wird. Sowohl die alltägliche Kommunikation als auch die künstlerische Sprache werden als problematisch bewertet, so beispielsweise in der Erzählung „Rote Korallen“⁵⁴³. Hermann spricht demnach über die privaten Themen hinaus das künstlerische Schaffen an und thematisiert die allgemeinere Frage, ob und was über-

⁵³⁸ Vgl.: Lipovetsky und Lasch. Zitiert nach: Gösweiner, Friederike: Einsamkeit in der jungen deutschsprachigen Literatur der Gegenwart. S. 256.

⁵³⁹ Vgl.: Hassan, Ihab: Postmoderne heute. S. 50.

⁵⁴⁰ Vgl.: Marx, Leonie: Die Deutsche Kurzgeschichte. S. 60-61.

⁵⁴¹ Vgl.: Piontek, Heinz: Graphik in Prosa. Ansichten über die deutsche Kurzgeschichte. Zitiert nach: Marx, Leonie: Die Deutsche Kurzgeschichte. S. 42.

⁵⁴² Vgl.: Consentino, Christine: Rezension: Judith Hermann, Nichts als Gespenster.

⁵⁴³ Vgl.: Magen, Antonie: Nichts als Gespenster. Zur Beschaffenheit von Judith Hermanns Erzählungen. S. 35.

haupt noch erzählt werden kann. Eine eingehendere Untersuchung der künstlerischen Ausdrucksmittel, die in Hermanns Kurzgeschichten Erwähnung finden, wäre lohnend, hatte allerdings in der vorliegenden Arbeit keinen Platz.

Durch die Unmöglichkeit zur Kommunikation, wie sie im Kapitel „Verhinderte Kommunikation“ untersucht wird, kann festgestellt werden, dass Hermann ein Miteinander ihrer Figuren ausschließt. Dies korrespondiert mit Gösweiners Feststellung, dass die Literatur der Jahrtausendwende von Einsamkeit geprägt ist.⁵⁴⁴ Es werden also durchaus gesellschaftliche Themen in Judith Hermanns Kurzgeschichten angesprochen. Die Einsamkeit als Motiv in der Literatur der SchriftstellerInnen-Generation um die Jahrtausendwende ist vielfach untersucht worden, Gösweiner kommt dabei zu dem Schluss, dass der Aspekt der Einsamkeit das verbindende Element der Literatur junger AutorInnen um die Jahrtausendwende ist.⁵⁴⁵ Auch die bei Hermann oft in den Winter gesetzte Erzählskulisse, die im Kapitel „Kälte, Schnee und Winter als Metapher auf eine vereinsamte Gesellschaft“ eingehend betrachtet wird, verweist auf eine postmoderne Gesellschaft, in der es unmöglich geworden ist, jemandem nahe zu kommen.⁵⁴⁶

Abschließend ist zu sagen, dass Judith Hermann zwar den Rückzug ins Private antritt, sie tut dies allerdings nicht ohne auch Bezug auf gesellschaftliche Themenfelder zu nehmen. Die Gattung der Kurzgeschichte, wie sie im deutschsprachigen Raum nach der Wende entstanden ist, an deren Entwicklung Hermann beteiligt ist und als deren Mitbegründerin sie betrachtet werden kann, erweist sich als die ideale Gattung für den allgemeinen Rückzug ins Private in der Literatur um die Jahrtausendwende.

⁵⁴⁴ Vgl.: Gösweiner, Friederike: Einsamkeit in der jungen deutschsprachigen Literatur der Gegenwart. S. 266.

⁵⁴⁵ Vgl.: ebd.

⁵⁴⁶ Vgl.: Koreck, Ines: Eine ‚Generation, die lustvoll erzählt?‘. S. 68.

8 Literaturverzeichnis

8.1 Primärliteratur

Carver, Raymond: Wovon wir reden, wenn wir von Liebe reden. Berlin: Berliner Taschenbuchverlag 2002.

Hermann, Judith: Alice. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2009.

Hermann, Judith: Nichts als Gespenster. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2003.

Hermann, Judith: Sommerhaus, später. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1998.

8.2 Sekundärliteratur

8.2.1 Rezensionen und Interviews zu „Sommerhaus, später“, „Nichts als Gespenster“ und „Alice“

Brand, Jobst-Ulrich: Ewiger Augenblick. Interview mit Judith Hermann. In: Focus Magazin Nr. 5, 2003.

http://www.focus.de/kultur/medien/kultur-ewiger-augenblick_aid_194522.html
(29.11.2012)

Consentino, Christine: Rezension: Judith Hermann, Nichts als Gespenster.
<http://www2.dickinson.edu/glossen/heft18/cosentinorez.html> (19.11.2012)

Förster, Jochen: Wovon erzählt dieses Buch. In: Die Welt, 04.02.2003.
<http://www.welt.de/kultur/article363551/Wovon-erzaehlt-dieses-Buch.html> (04.01.2013)

Görner, Rüdiger: Rau und bitter und schön. In: Die Presse, 08.03.2003.
<http://diepresse.com/home/kultur/literatur/225246/print.do> (30.10.2012)

Greiner, Ulrich: Das Gefühl, das aus der Kälte kam. In: Die Zeit, 10.01.2007.
<http://www.zeit.de/2007/03/L-Scheuermann> (14.01.2013)

Hage, Volker: Ganz schön abgedreht. In: Der Spiegel, Nr. 12, 1999.
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-10246374.html> (09.01.2013)

Hagestedt, Lutz: Bekanntes Gesicht, gemischte Gefühle.
http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=5723&ausgabe=200302
(09.01.2013)

Hoch, Jenny: Man nennt es Hirngespinst. In: Der Spiegel, 28.11.2007.
<http://www.spiegel.de/kultur/kino/road-movie-nichts-als-gespenster-man-nennt-es-hirngespinst-a-519996.html> (24.11.2012)

Höbel, Wolfgang: Das gute, beschissene Leben. In: Der Spiegel Nr. 50, 1998.

Höbel, Wolfgang und Claudia Voigt: Die große Party ist vorbei. In: Der Spiegel, 27.04.2009.
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-65169794.html> (24.11.2012)

Illies, Florian: Die Traumwandlerin. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 17.10.1998.
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-die-traumwandlerin-193890.html> (16.11.2012)

Jähner, Harald: Judith Hermann glänzt mit der Abwesenheit von Liebe, Arbeit und Hunger. Aus dem Mikrokosmos des Nichtssagenden. In: Berliner Zeitung, 03.02.2003.
<http://www.berliner-zeitung.de/newsticker/judith-hermann-glaenzt-mit-der-abwesenheit-von-liebe--arbeit-und-hunger-aus-dem-mikrokosmos-des-nichtssagenden,10917074,10062002.html> (16.11.2012)

Kaindlstorfer, Günter: Tom Waits am Prenzlauer Berg.
<http://www.kaindlstorfer.at/index.php?id=240> (24.11.2012)

Kanz, Christine: Kein bißchen aufgeregt? Das erotische Knistern in Judith Hermanns Erzählung „Sonja“.
http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=422 (03.11.2012)

Krekeler, Elmar: Stille Wasser. Nicht tief. In: Die Welt Online, 31.1.2003.
<http://www.welt.de/print-welt/article358974/Stille-Wasser-Nicht-tief.html> (24.11.2012)

Mensing, Kolja und Susanne Messmer: „Ich hoffe auf Erlösung“. In: Taz, 31.1.2003.
<http://www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2003/01/31/a0125> (30.10.2012)

Pontzen, Alexandra: Spät erst erfahren sie sich. Judith Hermann findet „Nichts als Gespenster“. In: Literaturkritik Nr. 2, 2003.
http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=5716 (07.01.2013)

Prangel, Matthias: Eine andere Art von Rückblick. Gespräch mit Judith Hermann über „Sommerhaus, später“.
http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=5689 (06.01.2013)

Radisch, Iris: Berliner Jugendstil. In: Die Zeit Nr.6, 2003.
<http://www.zeit.de/2003/06/tristesse> (03.01.2013)

Reich-Ranicki, Marcel: Fragen Sie Reich-Ranicki. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung Nr.7, 16.02.2003. S. 22.

Sendung Literarisches Quartett vom 30. Oktober 1998.
<http://www.youtube.com/watch?v=VliFXQmZono>. (5.12.2012)

Schmitz, Christoph: Lies keinen über dreißig! In: Rheinländischer Merkur, Nr. 11/2000.

Spiegel, Hubert: Ich will mich nehmen, wie ich bin. Schöne Seelen im Sinkflug. Judith Hermann legt ihr zweites Buch vor und erweist sich als Geisterjägerin ihrer Generation. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 01.02.2003.

Unbekannter Autor: Der Anfang ein Glück. Judith Hermann über ungewohnte Verrisse und unpolitische Literatur. In: Die Welt, 01.02.2003.
<http://www.welt.de/print-welt/article359786/Der-Anfang-Ein-Glueck.html> (12.12.2012)

Voigt, Claudia: Im Schatten des Erfolgs. In: Der Spiegel Nr. 5, 2003. S. 140.

Von Lovenberg, Felicitas: Eine Frau und fünf tote Männer. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 02.05.2009.
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/judith-hermann-alice-eine-frau-und-fuenf-tote-maenner-1785898.html> (10.01.2013)

Weidemann, Volker: Warum man sich wie in einer Filiale von „Blume 2000“ fühlt. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 02.05.2009.
<http://www.faz.net/sonntagszeitung/feuilleton/warum-man-sich-wie-in-einer-filiale-von-blume-2000-fuehlt-11378598.html> (09.01.2013)

8.2.2 Selbstständige Werke

Ahrends, Günther: Die amerikanische Kurzgeschichte. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag 2008.

Art, Monja: „Jung und revolutionär“. Die Gattung der Kürzestgeschichte als Widerspiegelung der modernen Welt bei Paula Köhlmeier und Meta Merz. Diplomarbeit. Universität Wien 2007.

Barthes, Roland: Am Nullpunkt der Literatur. Literatur oder Geschichte. Kritik und Wahrheit. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2006.

Barthes, Roland: Das Rauschen der Sprache. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2006.

Barthes, Roland: Das semiologische Abenteuer. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1988.

Bartl, Andrea (Hg.): Verbalträume. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Interviews mit Friederike Mayröcker, Bastian Böttcher, Martin Walser, Tom Schulz und Kerstin Hensel. Augsburg: Wißner-Verlag 2005.

Bellmann, Werner (Hg.): Klassische deutsche Kurzgeschichten. Stuttgart: Reclam 2003.

Benjamin, Walter: Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Alexander Honold. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2007.

Blumenkamp, Katrin: Das „Literarische Fräuleinwunder“: die Funktionsweise eines Etiketts im literarischen Feld der Jahrtausendwende. Berlin, Münster: Lit Verlag 2011.

Bode, Christoph: Der Roman. Eine Einführung. 2. erweiterte Auflage. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag 2011.

Böttiger, Helmut: Nach den Utopien. Eine Geschichte der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Wien: Paul Zsolnay Verlag 2004.

Braun, Michael: Die deutsche Gegenwartsliteratur. Eine Einführung. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag 2010.

Caemmerer, Christiane, Walter Delabar und Helga Meise (Hg.): Fräuleinwunder literarisch: Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften 2005.

Czarnecka, Mirosława: Frauenliteratur der 70er und 80er Jahre in der Bundesrepublik Deutschland. Wrocław: Uniwersytet Wrocławski-Verlag 1998.

Durzak, Manfred: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. Autorenporträts. Werkstattgespräche. Dritte erweiterte Auflage. Interpretationen. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2002.

Durzak, Manfred: Die Kunst der Kurzgeschichte. Zur Theorie und Geschichte der deutschen Kurzgeschichte. München: Wilhelm Fink Verlag 1989.

Eden, Wiebke: „Keine Angst vor großen Gefühlen“. Schriftstellerinnen – ein Beruf. Elf Porträts. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2003.

Freese, Peter (Hg.): Die amerikanische Short Story der Gegenwart. Interpretationen. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1976.

Giloi, Dietlinde: Short Story und Kurzgeschichte. Ein Vergleich Hemingways mit deutschen Autoren nach 1945. Tübingen: Stauffenberg Verlag 1983.

Gösweiner, Friederike: Einsamkeit in der jungen deutschsprachigen Literatur der Gegenwart. Dissertation. Leopold-Franzens-Universität Innsbruck 2009.

Gösweiner, Friederike: Einsamkeit in der jungen deutschsprachigen Literatur der Gegenwart. Innsbruck: Studienverlag 2010.

Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Mit einem Vorwort zur Neuauflage 1990. 5. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1996.

Harder, Matthias: Bestandsaufnahmen. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH 2001.

Iftekharrudin, Farhat, Joseph Boyden, Mary Rohrberger und Jaie Claudet (Hg.): The Postmodern Short Story. Forms and Issues. Westport: Praeger Publishers 2003.

Jung, Thomas (Hg.): Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990. Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften 2002.

Kammler, Clemens und Torsten Pflugmacher (Hg.): Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Zwischenbilanzen – Analysen – Vermittlungsperspektiven. Heidelberg: Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren 2004.

Kasaty, Olga Olivia: Entgrenzungen. Vierzehn Autorengespräche über Liebe, Leben und Literatur. München: edition text + kritik in Richard Boorberg Verlag 2007.

Köhler, Andrea und Rainer Moritz (Hg.): Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Leipzig: Reclam 1998.

Kraft, Thomas (Hg.): aufgerissen. Zur Literatur der 90er. München: Piper Verlag 2000.

Kuipers, Jan: Zeitlose Zeit. Die Geschichte der deutschen Kurzgeschichtenforschung. Groningen: Wolters-Noordhoff Publishing 1970.

Lacan, Jaques: Schriften I. Ausgewählt und herausgegeben von Nobert Haas. 3., korr. Aufl. Weinheim u. Berlin: Quadriga 1991.

Lenz, Daniel und Eric Pütz: LebensBeschreibungen. Zwanzig Gespräche mit Schriftstellern. München: edition text + kritik 2000.

Lützeler, Paul Michael: Räume der literarischen Postmoderne. Gender, Performativität, Globalisierung. Tübingen: Stauffenburg 2000.

Lyotard, Jean-François: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht. 7. überarbeitete Auflage. Wien: Passagen Verlag 2012.

Mahrtdt, Helgard: Öffentlichkeit, *Gender* und Moral. Von der Aufklärung zu Ingeborg Bachmann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998.

Marx, Leonie: Die Deutsche Kurzgeschichte. 3., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler 2005.

Meyer, Martin: Ende der Geschichte. München, Wien: Carl Hanser Verlag 1993.

Müller, Heidelinde: Das „literarische Fräuleinwunder“. Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften 2004.

Nagelschmidt, Ilse, Lea Müller-Dannhausen und Sandy Feldbacher (Hg.): Zwischen Inszenierung und Botschaft. Zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts. Berlin: Frank & Timmer GmbH 2006.

Niemann, Norbert und Eberhard Rathgeb: Inventur. Deutsches Lesebuch 1945-2003. München, Wien: Carl Hanser Verlag 2003.

Scheitler, Irmgard: Deutschsprachige Gegenwartsprosa seit 1970. Tübingen, Basel: utb Verlag 2001.

Schnurre, Wolfdietrich: Erzählungen 1945-1965. München: List Verlag 1977.

Schubert, Susanne: Die Kürzestgeschichte: Struktur und Wirkung. Annäherung an die Short Short Story unter dissonanztheoretischen Gesichtspunkten. Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften 1997.

Welsch, Wolfgang: Unsere postmoderne Moderne. 4. Auflage. Berlin: Akademie Verlag 1993.

Welsch, Wolfgang (Hg.): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Berlin: Akademie Verlag 1994.

Wenzel, Peter (Hg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2004.

8.2.3 Unselbstständige Werke

Barthes, Roland: Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen. In: Ders.: Das semiologische Abenteuer. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1988. S. 102-143.

Bogdal, Klaus-Michael: Klimawechsel. Eine kleine Meteorologie der Gegenwartsliteratur. In: Erb, Andreas (Hg.): Baustelle Gegenwartsliteratur. Die neunziger Jahre. Opladen: Westdeutscher Verlag 1998. S. 9-31.

Eco, Umberto: Postmodernismus, Ironie und Vergnügen. In: Welsch, Wolfgang (Hg.): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Berlin: Akademie Verlag 1994. S. 75-78.

Feiereisen, Florence: Liebe als Utopie? Von der Unmöglichkeit menschlicher Naheräume in den Kurzgeschichten von Tanja Dückers, Julia Franck und Judith Hermann. In: Nagelschmidt, Ilse, Lea Müller Dannhausen und Sandy Feldbacher (Hg.): Zwischen Inszenierung und Botschaft. Zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts. Berlin: Frank & Timme GmbH 2006. S. 179-196.

Fetz, Bernhard: Was ist gegenwärtig an der gegenwärtig neuesten Literatur? In: Aspetsberger, Friedbert (Hg.): (Nichts) Neues. Trends und Motive in der (österreichischen) Gegenwartsliteratur. Innsbruck, Wien, München, Bozen: Studien Verlag 2003. S. 15-36.

Graves, Peter J.: Karen Duve, Kathrin Schmid, Judith Hermann: „Ein literarisches Fräuleinwunder?“. In: Gillespie, Gerald und Margaret Littler u.a. (Hg.): German Life & Letters. Volume LV 2002 No. 2. Norwich: Blackwell Publishing Ltd. 2003. S. 196 – 207.

Harder, Mathias: Vom verlorenen Grundkonsens zur neuen Vielfalt. Zu einigen Aspekten und Tendenzen der Literaturdiskussion in den neunziger Jahren. In: Harder, Matthias: Bestandsaufnahmen. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH 2001. S. 9-26.

Hassan, Ihab: Postmoderne heute. In: Welsch, Wolfgang (Hg.): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Berlin: Akademie Verlag 1994. S. 47-56.

Hermann, Judith: On Carver. Ein Versuch. In: Carver, Raymond: Kathedrale. Erzählungen. Berlin: Berlin Verlag 2001. S. 9-16.

Kocher, Ursula: Die Leere und die Angst – Erzählen ‚Fräuleinwunder‘ anders?. Narrative Techniken bei Judith Hermann, Zoë Jenny und Jenny Erpenbeck. In: Caemmerer, Christiane, Walter Delabar und Helga Meise (Hg.): Fräuleinwunder literarisch: Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften 2005. S. 53-72.

Köhler, Andrea: „Is that all there is?“. *Judith Hermann* oder Die Geschichte eines Erfolgs. In: Kraft, Thomas (Hg.): aufgerissen. Zur Literatur der 90er. München: Piper Verlag 2000. S. 81-89.

Koreck, Ines: Eine ‚Generation, die lustvoll erzählt?‘. Zuschreibungen von Seiten der Literaturkritik zum Schreiben der ‚Fräuleinwunder‘-Autorinnen. In: Nagelschmidt, Ilse, Lea Müller-Dannhausen und Sandy Feldbacher (Hg.): Zwischen Inszenierung und Botschaft. Zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts. Berlin: Frank & Timmer GmbH 2006. S. 59-72.

Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion. wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. Bericht für den 16. Internationalen Kongreß für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949. In: Ders.: Schriften I. Ausgewählt und herausgegeben von Nobert Haas. 3., korr. Aufl. Weinheim u. Berlin: Quadriga 1991. S. 61-70.

Magen, Antonie: Nichts als Gespenster. Zur Beschaffenheit von Judith Hermanns Erzählungen. In: Bartl, Andrea (Hg.): Verbalträume. Beiträge zur deutschen Gegenwartsliteratur. Augsburg: Wißner-Verlag 2005. S. 29-48.

Michalzik, Peter: Wie komme ich zur Nordsee? *Ingo Schulze* erzählt einfache Geschichten, die ziemlich vertrackt sind und die alle lieben. In: Kraft, Thomas (Hg.): aufgerissen. Zur Literatur der 90er. München: Piper Verlag 2000. S. 25-38.

Mingels, Annette: Das Fräuleinwunder ist tot - es lebe das Fräuleinwunder. Das Phänomen der ‚Fräuleinwunder-Literatur‘ im literaturgeschichtlichen Kontext. In: Nagelschmidt, Ilse, Lea Müller Dannhausen und Sandy Feldbacher (Hg.): Zwischen Inszenierung und Botschaft. Zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts. Berlin: Frank & Timme GmbH 2006. 13-38.

Schulze, Ingo: Vorwort. In: Carver, Raymond: Wovon wir reden, wenn wir von Liebe reden. Berlin: Berliner Taschenbuchverlag 2002.

Stopka, Katja: Aus nächster Nähe so fern. Zu den Erzählungen von Terézia Mora und Judith Hermann. In: Harder, Matthias(Hg.): Bestandsaufnahmen. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH 2001. S. 147-166.

Stuhr, Uta: Kult der Sinnlosigkeit oder die Paradoxien der modernen Sinnsuche. In: Caemmerer, Christiane, Walter Delabar und Helga Meise (Hg.): Fräuleinwunder literarisch: Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften 2005. S. 37-51.

Ujma, Christina: Vom „Fräuleinwunder“ zur neuen Schriftstellerinnengeneration. Entwicklungen und Tendenzen bei Alexa Henning von Lange, Judith Hermann, Sibylle Berg und Tanja Dückers. In: Nagelschmidt, Ilse, Lea Müller Dannhausen und Sandy Feldbacher (Hg.): Zwischen Inszenierung und Botschaft. Zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts. Berlin: Frank & Timme GmbH 2006. S. 73-88.

Von Petersdorff, Dirk: Möglichkeiten einer Poetik, die nicht mehr modern ist. In: Lützel, Paul Michael: Räume der literarischen Postmoderne. Gender, Performativität, Globalisierung. Tübingen: Stauffenburg 2000.

8.2.4 Internetquellen

Frank, Arno: Cool, erwachsen, ohne Augenzwinkern. In: Die Zeit, 27.08.2010.
http://blog.zeit.de/tontraeger/2010/08/27/wir-sind-helden_6223 (12.12.2012)

Henneberg, Nicole: Verbrannte Schmetterling. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23.04.2010.
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/hanna-lemke-gesichertes-verbrannte-schmetterlinge-1971799.html> (05.12.2012)

Homepage des Antje Kunstmann-Verlags:
<http://www.kunstmann.de/titel-0-0/geschwisterkinder-826/druckansicht/9783888977497.pdf> (21.01.2013)

Homepage des Fischer-Verlags:
http://www.fischerverlage.de/autor/judith_hermann/2268?letter=H (12.12.2012)

Homepage der Staatlichen Museen zu Berlin:
<http://www.smb.museum/smb/gesichter/bmu.php> (09.12.2012)

Naumann, Michael: Im Wiener Bestiarium. In: Die Zeit, 27.08.2009.
<http://www.zeit.de/2009/36/L-B-Menasse-4-Fassung> (21.1.2013)

Radisch, Iris: Ein Hilferuf. Wider die ewige Adoleszenz in der jungen deutschen Literatur. In: Die Zeit, 28.04.2005.
http://www.zeit.de/2005/18/Ein_Hilferuf (17.11.2012)

Sojtrawalla, Shirin: Das gierige Auge. Wie privat ist noch privat? Eine anregende Ausstellung über die Kunst der Intimität. In: Die Zeit, 8.12.2012.
<http://www.zeit.de/2012/46/Kunst-Ausstellung-Schirn-Kunsthalle> (17.11.2012)

Unbekannter Autor: Berliner Jugendstil. In: Die Zeit Nr. 6, 2003.
<http://www.zeit.de/2003/06/tristesse> (17.11.2012)

Weidermann, Volker: Fräulein-Plunder. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14.02.2005.
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/literatur-fraculein-plunder-1209874.html>
(17.11.2012)

Zeh, Juli: Wir trauen uns nicht. In: Die Zeit, 04.03.2004.
<http://www.zeit.de/2004/11/L-Preisverleihung> (24.11.2012)

Abstract

Judith Hermann veröffentlicht 1998 den Kurzgeschichtenband „Sommerhaus, später“, 2003 erscheint „Nichts als Gespenster“ und 2009 „Alice“. Hermann schreibt ausschließlich Kurzgeschichten. Dem 1998 erschienenen Debüt folgen zahlreiche Kurzgeschichtenbände junger AutorInnen nach, die thematisch und stilistisch an Hermanns Erzählungen erinnern. In ihren Texten klammert Hermann Politik, Geschichte und Gesellschaftliches weitgehend aus. Im Feuilleton und auch in der Literaturwissenschaft wird der Rückzug ins Private in Hermanns Kurzgeschichten breit diskutiert: Hermann schildere ausschließlich das von Indifferenz geprägte Innenleben einiger weniger ProtagonistInnen.

Diese Arbeit untersucht auf unterschiedlichen Ebenen, ob Hermann tatsächlich nur über Persönliches schreibt und ob sich der Vorwurf, Hermann erzähle nur Privates, bestätigen lässt. Dabei wird die These verfolgt, dass die große Bedeutung des Privaten in den Kurzgeschichten Hermanns nicht ausschließlich einer von Indifferenz geprägten Zeit geschuldet ist, sondern auch der Gattung selber. Dazu wird in einem theoretischen Teil die Geschichte der deutschsprachigen Kurzgeschichte beleuchtet und auf das Private in der Gattung der deutschsprachigen Kurzgeschichte und der angloamerikanischen Short Story eingegangen. In einem weiteren Kapitel wird das literarische Umfeld Judith Hermanns besprochen und ihr Schreiben in einen literarischen Kontext gesetzt.

In der Analyse der Primärtexte aus den Kurzgeschichtenbänden „Sommerhaus, später“, „Nichts als Gespenster“ und „Alice“ werden die vielen Auslassungen in Hermanns Texten untersucht. Politik, Geschichte und existenzielle Probleme finden keinen Einzug in Hermanns Kurzgeschichten. Hermann bedient sich subjektiver Erzählstrategien, dies bedingt den Rückzug ins Private in ihren Erzählungen. Daher geht die Textanalyse insbesondere auf personale Erzählperspektiven und den Ich-Bezug in den Kurzgeschichten ein. Die Ich-Bezogenheit, die sich häufig in der Verwendung einer Ich-Figur äußert, ist allgemein eine Tendenz einer in postmodernen Zeiten geschriebenen Literatur. In den untersuchten Texten Hermanns korrespondiert die Konzentration auf das Ich mit dem Ich in der Gattung der Kurzgeschichte. Abschließend wird in einem letzten Analyseteil die Annahme Hermann erzähle ausschließlich Privates revidiert, weil Sprache und Erzählen bei Hermann nicht nur als künstlerische sondern auch als soziale Ausdrucksmittel vorkommen. Hermann diskutiert in mehreren ihrer Kurzgeschichten die Frage, was und ob überhaupt noch erzählt werden kann.

Abstract

1998 Judith Hermann's „Sommerhaus, später“, a collection of short stories was published, 2003 „Nichts als Gespenster“ and 2009 „Alice“. Hermann exclusively writes short stories. Her debut in 1998 is followed by numerous other collections of short stories by young authors, which evoke Hermann's literature in regard to topics and style. In her work Hermann largely excludes history as well as political and social questions. In the media and in literary studies a withdrawal into the private sphere in Hermann's short stories is extensively discussed, claiming that Hermann exclusively depicts the indifferent inner life of her protagonists.

This thesis examines on several levels, if Hermann in fact only writes about personal aspects and asks if the reproach, that her tales are solely about the private, is legitimate. It is based on the thesis that the importance of the private in Hermann's stories is not only due to a general indifference of our times, but also due to the specific genre of the short story. For that purpose a theoretical part examines the history of the German „Kurzgeschichte“, the role of the private in the German „Kurzgeschichte“ and the Anglo-American short story. In another chapter Judith Hermann's literary environment is discussed and her work is thus put in a literary context.

In the analysis of primary texts from „Sommerhaus, später“, „Nichts als Gespenster“ and „Alice“ the numerous omissions in Hermann's literature are examined. Politics, history and existential problems do not find their way into Hermann's short stories. She works with subjective strategies of narration, on which the withdrawal into the private is based. Hence the analysis is particularly focused on personal points of view and the importance of the self as central characteristics in the texts. The self-orientation, which is manifest in the frequent use of a first-person narrator is a general tendency of literature written in postmodern times. This focus on the self in Hermann's stories goes along with its general importance in the genre of the short story. Concluding the analysis the assumption that Hermann solely deals with the private, is refuted in the last part of the thesis, because the role of language and narration in her texts is not only an artistic one, they are also social means of expression. In several stories Hermann brings up the question, if and what can still be narrated nowadays.

Lebenslauf

Sara Schausberger,
geboren am 22. Oktober 1983 in Wien.

1994-2002 Bundes- und Realgymnasium Stubenbastei Wien

Juni 2002 Matura am Bundes- und Realgymnasium Stubenbastei Wien

seit Oktober 2003 Studium der Deutschen Philologie an der Uni Wien