

23629/340
(2. Ex.)

MEISTERWERKE

Deutschsprachige Autorinnen
im 20. Jahrhundert

Herausgegeben
von

Claudia Benthien
und Inge Stephan



2005

BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN



L
23629/340

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek:
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2005 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln
Ursulaplatz 1, D-50668 Köln
Tel. (0221) 913 90-0, Fax (0221) 913 90-11
info@boehlau.de

Satz: Uta Kabelitz, Berlin
Druck und Bindung: Strauss GmbH, Mörlenbach
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier.
Printed in Germany

ISBN 3-412-21305-5

Inhalt

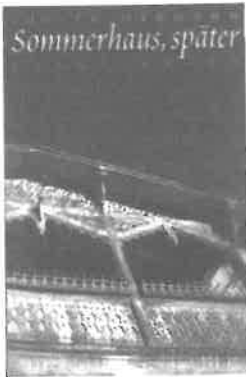
Einleitung <i>von Claudia Benthien und Inge Stephan</i>	9
Ilse Aichinger Die größere Hoffnung (1948) <i>von Annegret Pelz</i>	20
Ingeborg Bachmann Malina (1971) <i>von Sigrid Weigel</i>	33
Veza Canetti Die Gelbe Straße (1932–1933/1990) <i>von Alexander Košenina</i>	52
Anne Duden Das Judasschaf (1985) <i>von Anne-Kathrin Reulecke</i>	72
Gisela Elsner Die Riesenzwerge (1964) <i>von Christine Künzel</i>	93
Marieluise Fleißer Fegefeuer in Ingolstadt (1926) <i>von Anne Fleig</i>	110
Marlen Haushofer Wir töten Stella (1958) <i>von Ulrike Vedder</i>	133
Judith Hermann Sommerhaus, später (1998) <i>von Brigitte Weingart</i>	148

Elfriede Jelinek Die Klavierspielerin (1983) <i>von Tilo Renz</i>	176
Marie Luise Kaschnitz Beschreibung eines Dorfes (1966) <i>von Uwe Schweikert</i>	201
Ruth Klüger weiter leben. Eine Jugend (1992) <i>von Caroline Schaumann</i>	217
Else Lasker-Schüler Meine Wunder (1911) <i>von Claudia Benthien</i>	232
Monika Maron Stille Zeile Sechs (1991) <i>von Eva Lezzi</i>	258
Irmtraud Morgner Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura. Roman in dreizehn Büchern und sieben Intermezzos (1974) <i>von Birgit Dahlke</i>	278
Emine Sevgi Özdamar Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus (1992) <i>von Annette Mingels</i>	297
Nelly Sachs Fahrt ins Staublose (1961) <i>von Annette Jael Lehmann</i>	317
Rahel Sanzara Das verlorene Kind (1926) <i>von Hania Siebenpfeiffer</i>	337

Anna Seghers Aufstand der Fischer von St. Barbara (1928) <i>von Andreas Solbach</i>	357
Christa Wolf Kein Ort. Nirgends (1979) <i>von Inge Stephan</i>	375
Unica Zürn Dunkler Frühling (1969) <i>von Dagmar von Hoff</i>	397
Abbildungsnachweise	414

Judith Hermann Sommerhaus, später (1998)

von Brigitte Weingart



Meisterwerke, Fräuleinwunder

Es ist kaum zu übersehen, dass Judith Hermann (*1970) aus der Reihe von Autorinnen, die mit dem Titel dieses Bandes zu Meisterinnen ihres Fachs geadelt werden, ein bisschen herausfällt. Zunächst einmal gehört sie, neben Elfriede Jelinek, Christa Wolf, Emine Sevgi Özdamar, Monika Maron; Anne Duden und Ruth Klüger zu den noch lebenden Autorinnen, deren „Meisterwerke“ hier interpretiert werden. Nun weiß man (und hat es jüngst im Fall von W. G. Sebald wieder beobachten können), wie zuträglich der ‚Tod des Autors‘ seiner Kanonisierung ist. Und zumindest das gilt auch für Autorinnen, um deren Beitrag zum Kanon der Literatur des 20. Jahrhunderts es hier geht. Darüber hinaus ist nicht nur Hermann selbst, sondern auch ihr 1998 erschienenes Buch *Sommerhaus, später* für die Kanonisierung vergleichsweise ‚jung‘, zumal es sich um das Debüt der damals 28-jährigen handelt.¹ Schon diese äußeren Gründe (aber gibt es für einen Kanon andere als äußere Gründe?) machen die Aufnahme von Hermanns Werk in den hier projizierten ‚Subpantheon‘ legitimationsbedürftiger, als dies bei den Texten anderer Autorinnen der Fall ist. Aus genau denselben Gründen eröffnet Hermanns Text aber auch die Gelegenheit, die Perspektive auf den Begriff des „Meisterwerks“ zu erweitern – zeigt sich gerade an diesem Fall doch auch, wie ein Werk zu einem Meisterwerk gemacht wird und dass darüber nicht nur die so genannte Ewigkeit entscheidet.

Gerade aus feministischer Perspektive wurde das Konzept des Kanons in den letzten Jahrzehnten in den Literatur- und Kulturwissenschaften einer fundamentalen Kritik unterzogen. Denn etwas zum ‚Maßstab‘ zu erklären beinhaltet immer auch, etwas anderes als un-

maßgeblich oder abweichend auszuschließen, und dieser Marginalisierung fielen nicht zuletzt Texte weiblicher Autorinnen zum Opfer. Der Ruf nach Orientierungswissen und nach zuverlässigen Autoritäten, der auf solche kanonkritischen Tendenzen beinahe zwangsläufig folgt, wurde zuletzt vornehmlich seitens der literaturkritischen Publizistik sowohl geäußert wie bedient – man denke an den von Marcel Reich-Ranicki herausgegebenen „Kanon“ oder die „Bibliothek“ der *Süddeutschen Zeitung* mit den „50 großen Romanen des 20. Jahrhunderts“.

Ein Band mit Interpretationen von „Meisterwerken“ kommt diesem Wunsch nach Kanonwissen entgegen – kontert ihn aber auch mit dem Setzen auf einen Gegenkanon oder zumindest dem Versuch einer Revision. Ein Versuch, der auf der Annahme beruht, dass die Korrektur dessen, was traditionelle Ausschlussprozesse angerichtet haben, den Gegenausschluss vorübergehend rechtfertigt (man kennt diese Situation von der Frauenquote). Das Konzept des vorliegenden Bands windet sich aus den Paradoxien der Kanondiskussionen – die keine spezifisch feministischen sind – auf elegante Weise heraus, indem es sich eine Kategorie aus dem Zentrum des ‚phallogozentrischen‘ Kulturverständnisses ironisch aneignet, sie „appropriiert“, um einen Begriff aus der jüngeren Kunstgeschichte zu verwenden.²

Allerdings bringt es die ironische Aneignung, wie das Zitieren überhaupt, mit sich, dass man den ursprünglichen Kontext nicht so leicht wieder los wird. Das trifft auch für die Rede vom ‚Meisterwerk‘ mit ihren patriarchalischen Konnotationen zu: Gerade im Fall von Judith Hermann lassen sich die entsprechenden Geister, wie immer ironisch man sie gerufen haben mag, nicht so leicht abschütteln. Denn Hermanns Erfolgsgeschichte ist in mehrerer Hinsicht symptomatisch dafür, dass auch (oder: gerade?) in Zeiten des so genannten Postfeminismus althergebrachte Klischees über weibliche Autorschaft die Diskurse über Literatur anhaltend durchkreuzen. Und das ist einer der Gründe, warum es aufschlussreich ist, ihr Buch hier zu diskutieren – nicht nur im Hinblick auf eine ‚meisterhafte‘ Erzählweise, sondern auch auf die Bedingungen, unter denen Texte weiblicher Autorschaft erfolgreich rezipiert werden.

Wenn heutzutage mit Bezug auf Literatur von einem Meisterwerk gesprochen wird, dann zumeist weniger innerhalb der Literaturwissenschaft, die sich solche Emphasen seit den 1950er Jahren weitgehend verkniffen hat. ‚Meisterwerk‘ ist ein Etikett, das eher von der Literaturkritik vergeben wird, und hat fast immer den Beigeschmack des Beifalls von der falschen Seite, die sich schon durch ihre Wort-

wahl diskreditiert. Das gilt erst recht für jene Kategorie, mit der man die Meisterschaft Judith Hermanns gewürdigt hat, als sie 1998 mit *Sommerhaus später* debütierte. Seit Volker Hage 1999 im *Spiegel* die Lösung vom „literarischen Fräuleinwunder“ ausgegeben hat,³ wird sie in beinahe jedem Artikel über die Autorin aufgegriffen; gehässige Variationen wie „Wunder aller Fräuleinwunder“⁴ inklusive. Gemeint waren außer Judith Hermann unter anderem auch Nadine Barth, Karin Duve, Zoë Jenny und Kathrin Schmidt. „Fräuleinwunder“ – das hat den Vorzug der Deutlichkeit, macht solch sexistisch-jovialer Gestus der Verniedlichung doch klar, dass die literarische Meisterschaft junger Frauen nicht ins Schema passt und ihnen zunächst auch nur der Platz einer vorübergehenden, miraculösen, unwahrscheinlichen Ausnahme eingeräumt wird, die dieses – zumeist implizite – Schema als solches nicht weiter zu irritieren vermag.⁵

Will man nun aber – als ‚Interpretin‘ – dazu anheben, die Autorin Judith Hermann gegen dergleichen Machismen zu verteidigen, so prallen solche gut gemeinten Solidarierungen an ihrem eigenen diesbezüglichen Langmut ab, an der Tatsache, dass sie selbst damit gar kein größeres Problem zu haben scheint.⁶ Der typische Reflex, die Meisterschaft von Autorinnen an ihrem feministischen Engagement zu messen oder zumindest damit in Beziehung zu setzen, läuft bei Hermann ins Leere – eine Leere, die sich als doppelte Projektionsfläche erweist: Die Fräuleinwunder-Fraktion mag die mädchenhafte Unbefangenheit schätzen, ein für Geschlechterrepräsentationen aufmerksames Publikum hingegen kann in Hermanns höchstens sanfter Abwehr dieses Etiketts ihre Unabhängigkeit von (ihrerseits autoritären) feministischen Musterreaktionen hineinlesen.

Dass es – zumindest seitens der Literaturkritik – eine spezifisch ‚feminisierte‘ Form der Meisterschaft ist, die man Judith Hermann zugesteht, wird sowohl durch die (Selbst-) Inszenierung der Autorin als auch durch die Repräsentation der Geschlechterthematik in ihren Texten begünstigt. Entsprechend geht es im Folgenden zunächst um die Autorinnenfotos. Dieser Fokus auf das Verhältnis von Text und Kontext (bzw. Paratext) führt insofern mitten in die Erzählungen ‚selbst‘ hinein, als in der hier vorgeschlagenen Lesart der Frage nach der Repräsentation von Frauen eine zentrale Stellung eingeräumt wird. Schließlich wird es um die Frage gehen, woher die Erzählungen Hermanns ihr Faszinationspotenzial beziehen. Oder wie Rainald Goetz am 4.1.1999 in sein Internet-Tagebuch *Abfall für alle* notiert: „Sommerhaus, später. Ja, irgendwie kickt es, mich auch.“⁷ Goetz belässt seinen Kommentar bei diesem knappen Statement. Aber Lite-

raturwissenschaftler/innen haben nun mal die spielverderberische Aufgabe, sich auch dann ‚zwischen‘ Text und Leser zu stellen, wenn diese sich der Interpretation durch Enthaltbarkeit mit Bezug auf Erklärungen zu entziehen versuchen. Deshalb wird am Ende zu fragen sein: Woher kommt der Kick?

Geschichten, Gesichter: Frau als Bild

Man kann die Frage nach dem spektakulären Erfolg von *Sommerhaus, später* wohl nicht beantworten, ohne auf jenen Paratext zu sprechen zu kommen, der daran maßgeblich beteiligt war, nämlich das Autorinnenfoto. Um diese Erfolgsgeschichte vorweg kurz auf ein paar Fakten zu bringen: *Sommerhaus, später* erschien im September 1998 als Fischer Taschenbuch und wurde nicht nur vom „Literarischen Quartett“ bejubelt, sondern auch in den meisten Feuilletons mit Lobeshymnen bedacht. Das Buch hat sich seitdem über 250.000 Mal verkauft und wurde in 19 Sprachen übersetzt. Und es hat der Autorin nicht nur diverse Stipendien, sondern auch eine Reihe von Literaturpreisen eingebracht, unter anderem 2001 den renommierten Kleist-Preis. Wie in jeder Rezension ihres zweiten Buchs, dem 2003 erschienenen Band mit Erzählungen *Nichts als Gespenster*, zu lesen ist, sind bis zu dessen Veröffentlichung auch deshalb fast fünf Jahre verstrichen, weil der unerwartete Erfolg des Erstlings eine Schreibhemmung oder zumindest große Ängste, dem Erwartungsdruck standzuhalten, ausgelöst hatte.

Das Foto, das diese gewaltige Resonanz mitbewirkt hat und außer den Anzeigen des Verlags auch den Großteil der Rezensionen illustriert, wurde von Renate von Mangoldt aufgenommen: ein ‚Bild‘ von einer Autorin. Ihre ungewöhnliche, etwas altmodische Schönheit und der Eindruck leichter Entrücktheit trugen dazu bei, dass sich die Rezeption der Erzählungen mit den Projektionen auf die Autorin überlagerte. Die ikonografischen Parallelen zum Madonnenbild, das hochgesteckte Haar und der Pelzkragen (der im übrigen, bei aller Madonnenhaftigkeit, auch das Klischee der entsprechenden „Venus“ sowie anderer „Pelzdamen“ mit aufruft), ein Hintergrund, der zwischen Zeitlosigkeit und Zwanziger-Jahre-Anmutung changiert – so inszeniert man eine Schriftstellerinnen-Ikone, und zwar eine, die für die guten alten Zeiten steht, als Literatur noch das Versprechen süßer Bitterkeit bereithielt. Der gedämpfte Glamour der Nostalgie, oder

auch Ostalgie: In Kombination mit der ersten Geschichte, *Rote Korallen*, über die Urgroßmutter in Russland hat das facettenreiche Autorenfoto, das – apropos Pelzkragen – auch die Konnotation dessen ermöglicht, was Roland Barthes vielleicht ‚Russizität‘ nennen würde,⁸ sicher auch dazu beigetragen, dass die Erzählungen mit denen Anton Tschechows in Verbindung gebracht wurden. Ist womöglich diese Fotografie das eigentliche Meisterwerk, ohne das *Sommerhaus, später* kein solches geworden wäre?

Autorenbilder sind „Paratexte“, in dem Sinne, den Gérard Genette ihnen in seinem „Buch vom Beiwerk des Buches“ gegeben hat.⁹ Wie Klappentexte, Titel oder Informationen zum Autor stellen sie nicht nur implizite Leseanweisungen und Abkürzungen, Verdichtungen, bereit, sondern auch ihre eigenen Verbindungen und Traditionsbezüge her. In diesem Fall zunächst zu anderen Autorenbildern: Der Vergleich des Fotos mit bekannten Porträts von Virginia Woolf ist frappierend; im Kontext der deutschsprachigen Literatur fühlt man sich die blonde Schönheit einer Ingeborg Bachmann erinnert, auch wenn die Pose der Entzogenheit in Diskrepanz steht zur etwas handfesteren Erscheinung Bachmanns. Über Autorenbilder wird so, ob unbewusst oder gezielt, der Anschluss an eine bestimmte literarische Vorgänger- oder Zeitgenossenschaft markiert. Darüber hinaus teilen Autorenfotos mit autobiografischen Informationen wie den auf ein paar Schlagworte gebrachten Lebenslauf, dass sie nahezu reflexhaft mit den Figuren überblendet werden, von denen ein Text erzählt, wenn sich denn dieser Konnex irgendwie motivieren lässt.

Diese Möglichkeit der Projektion vom Bild in den Text wurde in der kritischen Rezeption von *Sommerhaus, später* ausgiebig genutzt. Stellvertretend sei eine Stelle aus einer Laudatio von Andrea Köhler zitiert, die hier im selbstproduzierten Leben-Werk-Kontinuum einmal kurz auszugleiten scheint. Es geht zunächst um die Figuren:

Was diese Figuren bestimmt, ist eine Art entschlossene Gleichgültigkeit, was die Frauen auszeichnet, eine kostbare Physiognomie mit verhangenem Blick, „so ungewohnt und altmodisch wie eines dieser Madonnenbilder aus dem 15. Jahrhundert“. Eingelassen in die Geschichten wie in ein Mosaik ist auch das Bildnis [!] der jungen Autorin als blonde Madonna, ein Gesicht aus verflüsselter Zeit, das uns schon vom Buchumschlag anblickt: von der Schwermut gesenkte Lider, „ein schmales, fast spitzes Gesicht“, wie es an anderer Stelle heißt.¹⁰

Das erste Zitat im Zitat, das Köhler anführt, stammt aus der Erzählung *Sonja*, die erwähnte andere Stelle steht ebenfalls in *Sonja*, wäh-

rend die „von der Schwermut gesenkten Lider“ auf eine Formulierung in *Rote Korallen* anspielen, wo es über die Großmutter heißt: „sie schaute unter schweren Lidern langsam und verträumt“ (13). „Eingelassen in die Geschichten wie in ein Mosaik“ – das „Bildnis“ der Autorin bebildert die Geschichten, die wiederum herangezogen werden, um besagtes Gesicht zu beschreiben.

Solche Überblendungen, die die Erzählungen zu Paratexten des Bildes werden lassen, sind in der Rezeption von Hermanns Erzählungen keine Ausnahme, sondern die Regel. Sie werden begünstigt durch das leicht Altmodische und gelegentlich Betuliche der verwendeten Sprache, das auch Kritiker/innen infiziert und statt von Fotografien von „Bildnissen“ reden lässt. Tatsächlich passen die Erzählungen und ihr Figurenrepertoire ausgesprochen gut zur Selbststilisierung der Autorin, die im Übrigen bei aller vermeintlichen Naivität im Medienumgang die Zirkulation ihrer Fotos durchaus im Auge behält.¹¹ Und es ist Hermanns ‚Schicksal‘, dass ihr in Interviews mehrfach geäußertes Wunsch, aus dieser „melancholischen Virginia Woolf-Kiste“ wieder herauszukommen,¹² der Auratisierung der Bilder zusätzlich zugute kommt.¹³

Dass im Fall Judith Hermanns die Erzählungen zu Paratexten des Autorbilds wurden, ist keinesfalls eine Abweichung vom üblichen Literaturbetrieb, sondern eine Zuspitzung, die wiederum in der kritischen Publizistik selbst eine ausgiebige Reflexion über ‚Literatur in der Mediengesellschaft‘ ausgelöst hat.¹⁴ Das Prinzip vom Autor als Star hatten zudem ungefähr zeitgleich auch die Protagonisten der so genannten Pop-Literatur zum Gebot der Stunde erklärt – allen voran Benjamin von Stuckrad-Barre, dann der Rest des *Popliterarischen Quartetts* wie Christian Kracht, Joachim Bessing etc. Andreas Bernard hat damals in einem überzeugenden Statement in der *Süddeutsche[n] Zeitung* dafür plädiert, beim Definitionsnotstand in Sachen Pop-Literatur bei dem Zusammenhang zwischen Leben und Werk anzusetzen, der den Texten der besagten Autor/innen so wenig akzidentiell sei, wie sich die Selbstinszenierung den Büchern nur hinzufüge.¹⁵ In genau diesem Sinne hat auch Hermanns Erfolg mehr mit dem der Pop-Autoren gemeinsam, als dies die einschlägigen Kontrastierungen im Feuilleton wahrhaben wollen.¹⁶

Die Gegenüberstellung von Pop-Literatur und einem ‚neuen Erzählen‘ wurde 1998 von dem *Spiegel*-Autor Wolfgang Höbel in die Welt gesetzt, der Judith Hermann als Vorhut einer wiederbelebten deutschen Erzählkunst gegen die „popmoderne Prahlerlei“ und die „wortreiche Sprachlosigkeit“ der entsprechenden Autoren ausspielt:

„Es reicht nicht, mit dem eigenen Lebensgefühl hausieren zu gehen, man muss auch noch unfähig sein, es auszudrücken.“¹⁷ Statt dem Ausfransen ins Journalistische, das die Herren der Pop-Literatur so programmatisch betrieben, lieferten Hermanns Erzählungen demnach echte ‚Literatur-Literatur‘ – auch dies ein Hintergrund, vor dem die feuilletonistische Begeisterung für Judith Hermann gesehen werden muss, neben der bereits erwähnten aggressiven Abwehr von Selbstreflexivität, Experiment und anderer Verkomplizierungen zugunsten ‚richtiger Geschichten‘ seitens der Literaturkritik.

Dass die Autorin auch noch wie eine solche aussah (und nicht die Posen anderer Kunstformen anzitierte, wie etwa die filmisch-mafiöse Selbstinszenierung auf dem Klappenfoto von *Tristesse Royale*), kam diesen Zuschreibungen zusätzlich zugute. Zwischen den Bildpolitiken etwa Stuckrad-Barres und Hermanns besteht dementsprechend ein wesentlicher Unterschied: Während im ersten Fall die Bilder darüber sprechen, dass Literatur Teil der visuellen Kultur ist und ein Buch ein Medienprodukt unter anderen, dienen sie im zweiten Fall der Authentifizierung der Literatur als Gegenbegriff zu ‚den Medien‘.¹⁸ Die Inszenierung – bei einer Pop-Literatur, welche aus ihrer kommerziellen Ausgebufftheit keinen Hehl, sondern eine Methode macht, als solche ausgestellt – wird von Hermann dadurch konterkariert, dass sie zwar die autobiografischen Unterstellungen in ihre Grenzen weist, ihre Geschichten aber dennoch als Teil von sich ausweist, den ‚loszulassen‘ sie Schwierigkeiten hat. Dieser persönliche Bezug macht ihre Literatur so ‚glaubwürdig‘ und weist auch den Bildern eine Art Zeugenschaft zu.

Einen Anlass, ihren unverhofften Ruhm zu kommentieren, bot die Rede zur Verleihung des Kleist-Preises. Etwas kokett hat Hermann darin – mit Rekurs auf das Kleistsche *Marionettentheater* – ihre Selbstwahrnehmung mit der verlorenen Grazie des Jünglings verglichen, der sich der Beobachtung des Anderen bewusst wird und nun von Reflexivität heimgesucht bzw. verdorben erscheint.¹⁹ In dieser Rede reagiert Hermann auch auf die teilweise vehemente Kritik, die im Vorfeld an ihrer Auswahl geäußert worden war. Die Einwände richteten sich gegen die literarische Qualität oder die Vorschusslorbeeren für die Debütantin mit dem einen schmalen Buch, zumal sie in den drei Jahren seit dessen Veröffentlichung nichts weiter publiziert hatte. Darüber hinaus bezog sich die Kritik aber auch auf die ökonomischen Verflechtungen der an dieser Auswahl beteiligten Personen und Institutionen.²⁰ Die Preisträgerin kontert zumindest den ersten Einwand mit einer entwaffnenden Mischung aus Einlassung

und Eigensinn – nicht nur, indem sie die Kritik offensiv thematisiert und die Rede ihres Laudators Michael Naumann als „eine Art Verteidigungsrede“ bezeichnet, sondern vor allem durch eine Wendung hin zum „Zufällenden“: So steht es, bedenkt man die Bedeutung des Zufalls bei Kleist, gerade einer Kleist-Preisträgerin gut an, zu konzedieren, „daß man in den Künsten seine Freude auch am Unverdienten, am Unerklärlichen und Zufällenden haben kann.“²¹

Die Verleihung des Kleist-Preises hat sicher dazu beigetragen, dass die Auseinandersetzung mit der ‚Starautorin‘ stärker ihrer literarischen Arbeit gilt. Das Bewusstsein über die Rolle der Bilder für den Literaturbetrieb ist inzwischen in den Medien selbst angekommen und wird dort metareflektiert; jetzt ist es an der Zeit, sich den Texten von Judith Hermann ‚selbst‘ zuzuwenden.

Lose Verbindungen

Die neun Erzählungen, die der Band *Sommerhaus, später* versammelt, sind zwar jeweils in sich abgeschlossen. Sie bilden aber eine Art Kontinuum, da sie durch mehrere Faktoren zusammengehalten werden: durch eine Erzählweise, die Stimmungen und atmosphärische Dichte gegenüber Handlungen privilegiert; durch die untergründigen Verwandtschaften der Figuren, bei denen es sich vorwiegend um melancholische Bohemiens um die Dreißig handelt, deren Verhältnisse untereinander die gemeinsame Suche nach Intensität bei gleichzeitiger Unverbindlichkeit kennzeichnet; vor allem aber durch das durchgängige Thema der Unerfülltheit und des Scheiterns, nicht nur, aber vor allem in Liebesdingen. Darin unterscheidet sich die Erzählung *Rote Korallen*, in der die Liebesgeschichte der Ich-Erzählerin mit derjenigen ihrer Großmutter verknüpft wird und die den Band eröffnet, nicht von den folgenden. Sie ist aber die einzige der Erzählungen, die explizit auf das Erzählen reflektiert und deren Kunstfertigkeit – etwa in der märchenhaften Verschränkung der Gegenwart mit dem historisch entrückten Russland der Großmutter – als solche ins Auge springt, während die anderen Erzählungen gerade ihre Lakonie und ein zwar ins Verträumte diffundierender, aber realistischer Grundton kennzeichnet. Einige davon – unter anderem die titelgebende Erzählung *Sommerhaus, später* – spielen in Berlin und Umgebung, noch dazu im Winter,²² und obwohl auch andere Schauplätze vorkommen, zum Beispiel eine karibische Insel oder New York, lie-

fert der Band jenen literarischen Stimmungsbericht aus dem Jahrzehnt nach der Wiedervereinigung und aus der alten wie neuen Hauptstadt, der in den 1990er Jahren so sehnlich erwartet worden war.

Die Jugend der Protagonisten, die Lakonie der Erzählweise und die Enthaltensamkeit gegenüber jeglicher spektakulärer Dramaturgie stehen in einem auffälligen Kontrast zu der Tatsache, dass im Hintergrund fast aller erzählten Begebenheiten in *Sommerhaus, später* eine Todeserfahrung oder eine drohende Katastrophe angedeutet wird. Es ist dieses Moment von Latenz, ein auf der Textoberfläche beinahe unsichtbares Wirken, das den Texten eine schwer zu greifende, keineswegs allegorische Tiefe verleiht und etwa die Erzählung *Sommerhaus, später* in die Nähe der Novelle rückt. Denn das Haus, von dem die Erzählung handelt, wird zum Zentrum einer „unerhörten Begebenheit“²³: Stein, Berliner Taxi-Fahrer ohne festen Wohnsitz, mit dem die Ich-Erzählerin kurzzeitig eine Affäre verband, erfüllt sich den Traum eines Hauses auf dem Land, offenbar in der Hoffnung, sie werde es mit ihm bewohnen. In der Logik von Hermanns Erzählungen muss diese Hoffnung nicht nur unerfüllt bleiben, sondern auch unausgesprochen – ein Scheitern von Kommunikation, das häufig die Form einer nicht einmal mutwilligen, aber doch in ihrer Passivität dezidierten und durchaus gewaltsamen Unterlassung annimmt. *Sommerhaus, später* endet mit der Nachricht über den Brand des Hauses und dem Verschwinden seines Besitzers – doch obwohl das symbolische Potenzial des abgebrannten Hauses auf der Hand liegt, bleibt dieses eigentümlich ungenutzt und unterschwellig; es gibt keine Dramaturgie der Läuterung. Auch wenn der Imperativ des zu verändernden Lebens im Raum steht, bleibt die Ich-Erzählerin im Aufschub befangen: „Ich dachte: ‚Später.‘“ (154) Dabei kongruiert die Schreibweise insofern mit dem Inhalt, als sie die sanfte Gewaltlosigkeit der Unverbindlichkeit in sich aufnimmt. Nicht zufällig wird die ‚unerhörte Begebenheit‘, der Brand, innerhalb der Erzählung selbst als Zitat aus einem Zeitungsartikel – Rubrik „Regionales“ – wiedergegeben, steht doch die Novelle, als ‚Neuigkeit‘, traditionell in einem Zusammenhang zur journalistischen Berichterstattung.²⁴ Die Erzählung *Sommerhaus, später* schreibt sich insofern in die Tradition der Novelle ein, als sie an einem prägnanten und merkwürdigen Vorfall umfassendere Zusammenhänge zeigt, ohne diese eigens auszubuchstabieren.

Für die anderen Geschichten ließe sich dieser Gattungsbezug kaum veranschlagen, doch die Spannung zwischen der lakonischen

Beschreibung unspektakulärer Szenen und deren weitgehend ausgespartem existenziellen Hintergrund lebt gerade in den Momentaufnahmen der Kurzgeschichte bzw. der angloamerikanischen Short Story weiter. In diesen Genres wird die kunstliterarische, symbolisch schwergewichtige Konstruktion, wie sie der Novelle zugrunde liegt, aufgegeben – zugunsten einer ihrerseits vielsagenden Alltäglichkeit, deren Transzendieren in die großen Themen unkommentiert bleibt. Das Verfahren der Aussparung ist Teil einer „Poetik der Unentschiedenheit“²⁵, die sich auch auf die in den Erzählungen dargestellten Geschlechterverhältnisse – ihrerseits durchweg lose Verbindungen – erstreckt.

„eigentlich nichts“: *Sonja*

Die titelgebende Figur der Erzählung *Sonja* wird schon im ersten Passus als Projektionsfläche beschrieben:

Sonja war biegsam. Ich meine nicht dieses „biegsam wie eine Gerte“, nicht körperlich. Sonja war biegsam – im Kopf. Vielleicht – daß sie mir jede Projektion erlaubte. Sie erlaubte mir jede mögliche Wunschvorstellung von ihrer Person, sie konnte eine Unbekannte sein, eine kleine Muse, jene Frau, der man einmal auf der Straße begegnet und an die man sich noch Jahre später mit dem Gefühl eines ungeheuren Versäumnisses erinnert. Sie konnte dumm sein und bieder, zynisch und klug. Sie konnte herrlich sein und schön, und es gab Augenblicke, da war sie ein Mädchen, blaß im braunen Mantel und wirklich unwichtig; ich glaube, sie war so biegsam, weil sie eigentlich nichts war. (55)

Ein ziemlich eigentümlicher Erzählanfang: Schließlich wird hier nicht nur der einschlägige Mechanismus männlicher Projektion auf das weibliche Gegenüber aufgerufen, sondern auch noch ein Panoptikum jener topischen Figuren, die eine solche „imaginierte Weiblichkeit“ (Sylvia Bovenschen) traditionell bebildern: Muse, Unbekannte, Schönheit, Mädchen – ein Spektrum, das die Erzählung im weiteren Verlauf noch ergänzen wird um die Kindfrau, die bereits erwähnte Madonna und die *Femme fatale*. Sonja hat wirklich viele Facetten – und mutiert gerade in dieser Eigenschaft wiederum zur Metafigur der rätselhaften Sphinx.

Die Beschreibung dieser Projektion, die der Text am Anfang abgibt, passt so hervorragend zu der psychoanalytischen Diagnose, wonach der Topos der ‚Frau als Bild‘ fundamentaler Bestandteil der

symbolischen Organisation von Geschlechterverhältnissen ist, dass es fast ein bisschen plump wirken muss, sie hier heranzuziehen. Aber die Kombination von Biegsamkeit (was hier impliziert: Flexibilität des Rollenrepertoires) und „eigentlich nichts“ ruft zwangsläufig die Lacansche These auf, wonach die Frau dem Mann zur Trägerin bzw. Projektionsfläche jenes konstitutiven Mangels wird, welcher die symbolischen Ordnung durchkreuzt.²⁶ Wobei zu betonen ist: Den Mangel haben dieser Logik zufolge beide, aber der Mann kann sich dieses Mangels gerade dadurch entledigen, dass er ihn auf die Frau projiziert; indem sie den Mangel verkörpert, spiegelt sie dem männlichen Gegenüber seine fiktive Vollkommenheit vor.²⁷

Wenn sich Hermanns Erzählanfang regelrecht zur Illustration psychoanalytischer Theoreme benutzen lässt, so provoziert dies die Frage nach dem Stellenwert dieser Analogisierung: Ist es ein unbewusstes Problem des Textes, sein blinder Fleck, oder seine Strategie, dass er die stereotypen Frauenbilder auf diese Weise Revue passieren lässt – und wenn letzteres, dann zu welchem Ende? Und welche Rolle spielt dabei, dass die Geschichte aus der Perspektive eines Mannes erzählt wird (von einer weiblichen Autorin)?

Obwohl Hermanns Erzählweise nicht zur gewollten Allegorisierung neigt, sperrt sich der Zusammenhang zwischen der Wahl eines männlichen Blicks und dem Thema der Frau als Bild dem Eindruck des Zufälligen. So wird der Ich-Erzähler als Maler ausgewiesen, auch wenn wir als Leser/innen von seiner Produktion nicht besonders viel erfahren. Und Sonja wird um eine so prototypische Gegenspielerin ergänzt, dass man darin Methode vermuten muss: Ihrer Entzogenheit, Rätselhaftigkeit und nicht zuletzt ihrer Asexualität wird die in jedem Sinne lebensnahe Verena gegenübergestellt: „Verena kam nach Berlin. Sie brachte meine Pfandflaschen zurück, kaufte Unmengen von Lebensmitteln ein, stellte die Küche mit Fliedersträußen voll und war ständig bereit, mit mir ins Bett zu gehen.“ (61) Madonna, also jungfräuliche Mutter, und Nymphe: die beiden Ikonen männlichen Begehrens schlechthin, dazwischen der Maler, der mit Verena ans Heiraten denkt und Sonja davonläuft, als sie ihn mit diesem Thema behelligt.

Auffälligerweise sind diese beiden Bilder auch in Freuds Fallgeschichte der so genannten „Dora“ am Werk. Der vermeintliche ‚Intuismus‘ und das anti-konzeptuelle Selbstverständnis der Autorin Judith Hermann müssen einen nicht davon abhalten, in dieser Fallgeschichte einen Intertext zu *Sonja* zu sehen. Ein Beispiel: Während von Dora berichtet wird, wie sie in Dresden zwei Stunden vor dem Bild

der Sixtinischen Madonna verharrt,²⁸ heißt es in *Sonja*: „Ich sah Sonja hinterher, wie sie vor meinen Bildern auf und ab lief; das einzige, wodurch sie sich verriet, war die Tatsache, daß sie vor jedem Bild eine halbe Stunde lang stehenblieb.“ (63) Nun wird Sonja zwar nicht eindeutig als Hysterikerin markiert, aber sie wird deutlich mit jener Eigenschaft ausgestattet, die wiederum Lacan veranlasste, im hysterischen Genießen eine wesentlich weibliche Form der Sexualität zu erkennen (um nicht auch hier wieder zu sagen: zu projizieren): Die Hysterikerin begehrt nämlich – sehr vereinfacht gesagt – das Begehren des Anderen.²⁹

Sonja wird stilisiert zu jener klassischen weiblichen Entzugsfigur, die mit dem männlichen Begehren bzw. ihrer Rolle als Projektionsfläche seines Mangels spielt, zum einen, indem sie ihr Angesehenwerden genießt und unter dem Blick des Mannes wächst, wenn er sie schön findet, zum anderen, indem sie sich rar macht. Und das Gegenüber reagiert auf ihre Reaktionen auf seine Projektion seinerseits topisch, nämlich mit Omnipotenzphantasien bzw. sadistischen Impulsen, die allerdings ins Leere laufen: „ich hatte eine fast größenwahnsinnige Lust, sie zu quälen, sie leidend zu machen. Sonja entzog sich.“ (65) Natürlich werden die beschriebenen Machtspielchen, die als solche vom Ich-Erzähler durchschaut werden, durch diese psychoanalytischen Kategorien etwas aufgebauscht – und doch ist es letztlich genau diese Struktur, die in *Sonja* so explizit vorgeführt wird, die nicht nur den in *Sommerhaus, später* repräsentierten Geschlechterverhältnissen zugrunde liegt, sondern auch in jenen variantenreich durchgespielten Szenarien des Aufschubs, der unerfüllten Sehnsucht, des Wartens wieder begegnet, die Hermanns Texte so nachdrücklich prägen.³⁰

Das Motiv der ‚Frau als Bild‘ durchzieht beinahe sämtliche Erzählungen. In *Rote Korallen* heißt es:

Und sie [die Künstler und Gelehrten] betrachteten meine Urgroßmutter, und meine Urgroßmutter verschmolz mit dem Dämmerlicht zu etwas Traurigem, Schönem, Fremden. Und da Traurigkeit und Schönheit die Grundzüge der russischen Seele sind, verliebten sich die Künstler und die Gelehrten in meine Urgroßmutter, und meine Urgroßmutter ließ sich von ihnen lieben. (14)

Die geheimnisvollen Frauen tragen vorzugsweise rot, seien es Kleider oder Korallenarmbänder aus der unergründlichen Tiefe des Ozeans. So auch die Titelfigur von *Bali-Frau*, der Geschichte einer exzessiven Nacht auf einem Theaterball, die eine weibliche Erzählerin an ihren

Ex-Geliebten adressiert. Die Nacht und die Geschichte enden in der Küche eines Regisseurs und seiner balinesischen Ehefrau, die buchstäblich am laufenden Band Blondinenwitze herunterrasselt. Von ihr heißt es:

Sie hätte dir gefallen, diese kleine Frau. Sie war so unantastbar, wie du es immer geliebt hast, sie war ganz fern, und man konnte sie betrachten und sich Geschichten über sie ausdenken. Sie sah verletzlich aus und schön, sie hatte winzige Füße, und sie war so unwirklich in diesem Foyer, auf diesen Marmorplatten, unter dem Licht des Kronleuchters. (103)

Wiederum wird die auratische Frau – übrigens hier nicht nur exotisiert, sondern auch animalisiert, wird sie doch eingeführt als „frühreif Kind“, das beim Tanzen seine Scham sehen lässt (102) – von einer Figur konterkariert, die neben ihr als Inbegriff des Unmysteriösen erscheint. Sie hat ein „Cheerleadergesicht“ und gerät aus dem Rhythmus, wenn ihre Gegenspielerin auf der Tanzfläche auftaucht: „Sie sah zuviel“ (103) – womit wieder jene Kleistsche Bewusstseinsfalle zuschnappt, die mit dem Verlust der Grazie endet.

Explizit thematisch wird die Frau als Bild wiederum in *Camera obscura*, auch hier gekoppelt mit der Problematik der Reflexion: So lässt Marie, die groß gewachsene schöne Frauenfigur, die auch erzähltechnisch als ‚Reflektor‘ (Stanzel) fungiert, mehrfach durchblicken, dass sie von einem verinnerlichtem Blick auf sich selbst heimgesucht wird, sich von außen wahrnimmt, was zum Problem wird, als sie in ein Verhältnis tritt zu einem zwar berühmten, aber kleinwüchsigen Medienkünstler: „Sehen sie nicht doch eher lächerlich aus zusammen?“ (158). Die Verführung gelingt mit einem medialen Experiment – der Künstler lässt Marie sich selbst auf dem Computermonitor sehen, nicht ohne diese Madonna von ihrem hohen Sockel herunterzuholen: sie bekommt ein „unheimliches Mariegesicht“ zu sehen; „fischig, gruselig, schrecklich“ (163):

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. [...] Es ist schade, denkt Marie, daß man die Dinge immer nur einmal zum ersten Mal sieht. (165)

Dem mittels Live-Übertragung verdoppelten Moment ist demnach nicht nur seine Vergänglichkeit eingeschrieben, sondern einmal mehr jene Erbsünde der Reflexivität, welche die paradisische Unschuld, den Zauber des ersten Mals, zerstört.³¹ Hier wie an den anderen er-

wähnten Stellen nimmt dieser Topos die Funktion ein, noch dem abgeklärten Blick, der die Situation als herkömmlich und möglicherweise sogar abgeschmackt erkennt, einen immer schon im Entschwinden begriffenen Moment von unmittelbarem Gefühl, Geheimnis und damit Poesie (im Sinne von ‚dichtem Stimmungsgehalt‘) gegenüberzustellen. Hermanns Erzählweise kennzeichnet, dass solche poetischen Möglichkeiten der Verrätselung und des Entzugs auch zur Darstellung banaler Situationen genutzt werden – eine Herangehensweise, die durch das Figurenrepertoire mysteriöser Frauen ergänzt wird.

Die angehimmelte Frau hoch oben ist eine Variante jener Figurationen rätselhafter Weiblichkeit, die Hermanns Texte durchziehen, wobei ihr Mysteriosum sich nicht auf die männliche Perspektive beschränkt: Die Maries, Christines und Noras, die namenlosen „Mädchen“ und weiblichen Ich-Erzähler sind sich vor allem selbst ein Rätsel.³² *Sonja* nimmt hier insofern eine Sonderstellung an, als sich in dieser Figur jene Topik verdichtet, die die Frau ebenso als Bedrohung wie als Garant der männlich codierten Repräsentationsordnung darstellt. Sonja, die Projektionsfläche, die nicht spricht, die dem Maler mal schön, mal hässlich erscheint, mal als Anspruch im Raum steht und sich bei Enttäuschung entzieht – sie ist schließlich diejenige der beiden Frauenfiguren, vor denen der Ich-Erzähler die Flucht in die Ehe ergreift. Dass Sonja ihm in dem Moment fehlt, wo sie ihm abhanden gekommen ist, entspricht der aus Liebesgeschichten wohlvertrauten Ökonomie von Nähe und Distanz, der zufolge die Geheimnislosigkeit den Zauber und die Verheißung von Andersheit zunichte macht. Dabei wird mit der Figur Sonjas die klassische Tradition der *Femme fatale* gleichzeitig fortgeschrieben und modifiziert, die weibliche Sexualität als epistemologisches Problem darstellt: Denn Sonja ist eher das Gegenteil einer männermordenden Mänade und bedrohlich höchstens aufgrund einer irritierenden Asexualität. Doch in dem Vexierbild, als das sie dem Erzähler erscheint, setzt sich das alte Klischee der rätselhaften Weiblichkeit fort, auch wenn die traditionelle Hermeneutik von Oberfläche und Tiefe zugunsten jener halbherzigen Versonnenheit aufgegeben wird, mit der er seine Erinnerung Revue passieren lässt. Wie viele andere Figuren in Hermanns Erzählungen kennzeichnet auch den Maler, dass die Melancholie der Erinnerung über ein engagiertes Wissenwollen und ‚Enträtseln‘, das eine Wendung der Ereignisse bewirken könnte, triumphiert. Am Ende wird der Unterschied, den Sonja gemacht hat, in einem Bild beschrieben, das sowohl ihre Substanzlosigkeit als auch das Fehlen

von Trauerarbeit erfasst, nämlich dem eines Gespensts: „Manchmal habe ich auf der Straße das Gefühl, jemand liefe dicht hinter mir her, ich drehe mich dann um, und da ist niemand, aber das Gefühl der Irritation bleibt.“ (84)

Gerade in der paradoxen Verbindung von Überdeterminierung und Unterbelichtung ihres Bildes (Sonja wird im Unterschied zu Verena nicht „von allen Seiten“ fotografiert) erinnert Sonja an Frank Wedekinds *Lulu*, in der sich die um die Jahrhundertwende so prominente Vorstellung der *Femme fatale* zum Prototyp verdichtet. Dabei handelt es sich um eine Figur, deren ‚synkretistische‘ Zusammensetzung³³ dazu geführt hat, dass „[d]as Bild [der Lulu] als ein aufregender Grenzfall entdeckt [wurde]: extrem stereotyp auf der einen, das Stereotype aufbrechend auf der anderen Seite“.³⁴ Verschiedene Literaturwissenschaftlerinnen haben sich in ihren Interpretationen auf die Seite geschlagen, dass Wedekind nicht bloß selbst stereotypisiert bzw. mythisiert, sondern die Mythen der Weiblichkeit bzw. Weiblichkeit als Mythos thematisch macht. Lulu verkörpere demnach „nichts anderes als das, was die Männer projektieren: sie ist nichts anderes als die Formulierung männlicher Phantasmen“.³⁵

Es ist fraglich, ob die Weiblichkeits-Klischees in den Erzählungen Judith Hermanns einem vergleichbaren Interpretationsversuch standhalten. Ein Ansatz bestünde darin, die Erzählung *Sonja* als eine Form von Wiederaneignung aufzufassen, als der Versuch, das ‚Bild von einer Frau‘ zu etablieren, ohne sich der Illusion hinzugeben, dies sei ohne Umweg über die etablierten Bilder bzw. ‚jenseits‘ dieser Bildlichkeit zu leisten. So lässt sich am Beispiel der Kunstproduktion des 20. Jahrhunderts zeigen, dass eine weibliche Bildpolitik nicht darauf verzichten kann, den Status der Frau als Bild in einem ersten Schritt zu thematisieren bzw. als solchen sichtbar zu machen, um ihn dann zu reflektieren.³⁶ Allerdings gilt für die bildende Kunst, dass sowohl die männliche Inszenierung des Frauenkörpers als „Krisenfigur“ wie die weibliche Aneignung dieses Blicks letztlich für eine grundsätzlichere Problematik einstehen, nämlich die der Subjektivität: „Auf dem Spiel steht die fiktive Identität des männlichen und [!] weiblichen Subjekts, das des ideellen Garanten seiner Identität, seines spiegelbildlichen Abbilds, verlustig geht.“³⁷

Diese Diagnose, will man sie für die Erzählungen Hermanns geltend machen, ist insofern zutreffend, als auch die männlichen Figuren klar als Krisensubjekte markiert sind, denen, ebenso wie den Frauen, eine Vorstellung von sich selbst und ihrem Leben zu fehlen scheint.³⁸ Diese Beobachtung führt zurück zur Frage nach der Wahl

einer männlichen Erzählperspektive. Denn diese durchkreuzt die genießerische Konsumierbarkeit zwar durch ein Moment der Störung, das schon durch die überdeutliche Visualisierung der weiblichen Autorschaft hergestellt wird, die sich in *Sonja* mit der Männerstimme reibt. Und doch scheint die Aneignung des männlichen Blicks als Störungsquelle nicht auszureichen; die Frauenfiguren bleiben als oszillierende Fluchtpunkte des männlichen Begehrens konsumierbar, auch, wie Hermann in einem Interview festgestellt hat, für den „Zahnarzt aus Gummersbach“, der sich in *Sonja* verliebt.³⁹ Auch wenn die Verwendung stereotyper Attribute übertrieben erscheint, wirkt sie nicht identifikationsverhindernd, zumal sie nie dezidiert ins Parodistische oder Ironische kippt. Vielmehr erweist sich Hermanns Schreibtechnik als ausgesprochen ‚projektionserleichternd‘, da sie ihrerseits auf Leerstellen setzt.

„Ist das die Geschichte, die ich erzählen will?“

Erst nach dem Erscheinen von *Sommerhaus, später* hat Judith Hermann ein kurzes Vorwort zu Raymond Carvers Geschichtenband *Kathedrale* geschrieben. Ihren eigenen Auskünften in einem Interview zufolge ist sie „froh“, Carvers Stories erst nach der Niederschrift von *Sommerhaus, später* gelesen zu haben, denn sie hätten sie sonst womöglich zu sehr beeindruckt.⁴⁰ Tatsächlich trifft, was sie über Carver schreibt, auch auf ihre eigenen Geschichten zu:

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.⁴¹

Auch Hermanns Erzählungen setzen auf solche Auslassungen, sie verzichten auf psychologische Motivierungen der Handlung, lassen die beschriebenen Situationen für sich sprechen.⁴² Außer auf Carver und Ernest Hemingway verweist Hermann auf Autorinnen wie Alice Munro, Katherine Mansfield oder Marie Luise Kaschnitz, deren schriftstellerischen Karrieren die Konzentration auf die kurze Erzählform keinen Abbruch getan habe.⁴³ Mit diesen Referenzen schreibt sie sich implizit in eine bestimmte Tradition kurzer Geschichten ein, die in der angloamerikanischen Forschung zum Zusammenhang von

Gender und Genre als *Short Fiction* von der *Short Story* unterschieden wird: Während in der traditionellen *Short Story*, deren inbegriffshafte Meister- bzw. Vaterschaft in der Regel Edgar Allan Poe zugeschrieben wird, noch ein *Plot* erzählt wurde, eine Handlung mit Anfang und Ende, über die vom Standpunkt eines auktorialen Erzählers berichtet wird, kennzeichnet die *Short Fiction*, für die wiederum Tschechows Geschichten die Heldenfolie abgeben, eine Auflösung solcher konsequenter Szenarien zugunsten von Stimmungsbildern und Impressionen. Diese Schreibweise, die auch an den malerischen Ausdrucksformen des Impressionismus und Symbolismus geschult ist, ersetzt, in den Worten Virginia Woolfs, das Kennzeichen „brief and conclusive“ der traditionellen *Short Story* durch die Eigenschaft, „vague and inconclusive“ zu sein.⁴⁴ Wenn damit gewisse gender-stereotype Zuschreibungen von männlicher Zielorientierung und weiblicher Unordnung bzw. mangelndem Überblick und Durchhaltevermögen aufgerufen werden, so ist das kein Zufall, sondern eine Tendenz, die von der feministischen Erzähltheorie unter Rekurs auf die Praxis ins Programmatische gewendet wurde.

Hermanns Erzählverfahren kommen einem solchen Programm in vielen Punkten entgegen. Auffällig ist das häufige Aufbrechen des Erzählflusses in halb- bis einseitige Absätze. Diese unterteilen den Text in verschiedene Ebenen – Schauplätze, Zeiträume, Handlungsstränge oder -partikel und Assoziationen, die sich gegenseitig ablösen oder unterbrechen. Das ruft zum einen tatsächlich symbolistische und damit antinaturalistische Verfahrensweisen auf, die die ‚gefühlten‘ Inhalte über ihre Realitätsnähe triumphieren lassen und atmosphärische Dichte gegenüber dem Handlungsverlauf privilegieren. Gleichzeitig kippen diese Nebeneinanderstellungen aber ihrerseits um in den Naturalismus einer diffusen Erinnerung, zumal sie sich nie der Alogik und dem Surrealismus des Traums überantworten, deren Nähe etwa die *Écriture féminine* durch den dezidiert maßlosen Einsatz von Metaphern und Metonymien gesucht hat.

In *Rote Korallen* ist es die Liebes- und Leidensgeschichte der Urgroßmutter der Erzählerin, die mit ihrer eigenen Liebes- und Leidensgeschichte und der ihres Geliebten ebenso lose wie – auf einer emotionalen oder beinahe schon psychohistorischen Ebene – innig verknüpft wird. Das auch historische Band zwischen den beiden Erzählsträngen bildet das an die Urenkelin weitervererbte Korallenarmband, seinerseits aus vielen Einzelteilen bestehend: „Seine sechshundertfünfundundsiebzig kleinen Korallen waren auf einem Seidenfaden aufgereiht, und sie leuchteten rot wie die Wut.“ (15) Das Schmuck-

stück ist hochsymbolisch, hat es doch nicht nur die Ehe der Urgroßmutter zerstört, sondern wird am Ende auch die Beziehung der Ich-Erzählerin zu ihrem gestörten Geliebten sprengen. Dessen Lebensweg ist seinerseits mit dem Schicksal der Urgroßmutter verknüpft, denn sie hat seinen Großvater als ihren Bediensteten mit nach Deutschland gebracht. Das Ende kommt allerdings in beiden Fällen einem Befreiungsschlag gleich, sind doch beide Beziehungen durch die profunden Kommunikationsstörungen zwischen den Partnern schon ruiniert. Das Korallenarmband ist das zentrale Element, um das herum der symbolistische Sub- oder eher Zwischentext organisiert wird, der die Erzählebenen auch formal, wie Perlen auf einer Schnur, verbindet. Dieser Zwischentext besteht aus wiederkehrenden Metaphern des Maritimen und des Unterwasserdaseins, die wiederum einen weiblichen Archetypen aufrufen, nämlich den der Meerjungfrau,⁴⁵ den die unerfüllte Liebe, oder stärker noch: die Unmöglichkeit ihrer Erfüllung, kennzeichnet. Im romantischen Märchen *Undine* von Friedrich de la Motte Fouqué (1811) opfert sich die verliebte Meerjungfrau für ihren gefährdeten Traumprinzen, ohne ihn jedoch am Ende retten zu können. Und auch der Ich-Erzählerin von *Rote Korallen* gelingt es nicht, ihren Geliebten zu erlösen, der den ganzen Tag „wie ein toter Fisch“ im Bett liegt und nichts spricht bis auf den einen Satz: „Ich interessiere mich nicht für mich selbst“ (19).

Die Übertragung des Undine-Stoffs auf die Problematik der zwischengeschlechtlichen Kommunikation hat bereits Ingeborg Bachmann in ihrer kurzen Erzählung *Undine geht* aus dem Band *Das dreißigste Jahr* von 1961 ‚meisterhaft‘ durchgeführt und dabei die auktoriale Perspektive Fouqués durch Undines weibliche Sicht auf den Verrat an der Liebe ersetzt.⁴⁶ Bachmann lässt darin eine wütende Undine zu Wort kommen, aber auch eine von jenem „Ungeheuer“ und „Monster“ mit dem sprechenden, weil Harmlosigkeit konnotierenden Namen Hans maßlos enttäuschte und wehmütige Liebende. Diese Undine gibt die Hoffnung nicht auf, dem Geliebten an jener „nasse[n] Grenze“ zu begegnen, die bei Bachmann für Trennung und momentane Durchlässigkeit einsteht, auch wenn Undine der Eingang in die Menschenwelt letztendlich verwehrt bleibt.

Judith Hermann schreibt Bachmanns Geschichte indirekt weiter, doch ihre Verarbeitung macht nicht nur stilistisch einen Unterschied, da sie im Ton stärker an die Märchenhaftigkeit der Fouqué'schen Vorlage anschließt. Denn in *Rote Korallen* wird der Geliebte seinerseits zur Undine, schlimmer noch: zum „toten Fisch“ – die männliche Figur ist hier, anders als Bachmanns Hans, kein zweckorientierter Ver-

treter der Nützlichkeit und Brauchbarkeit, der von keinerlei Sprachlosigkeit angekränkt ist, solange es ums Pragmatische geht. Das trafe eher auf den geschäftstüchtigen und in Liebesdingen scheiternden Urgroßvater zu. Sondern der Geliebte ist ein depressives Wesen, das selbst viel machtloser ist als die Ich-Erzählerin – und so ist er es schließlich, der dem nassen Element verhaftet bleibt und am Ende beschrieben wird wie eine Wasserleiche: „mit dem bleichen Bauch nach oben auf dem wassernassen Bett“ (29).

Die Frage „Ist das die Geschichte, die ich erzählen will?“ bezieht sich insofern auch auf den eingeführten Archetypus selbst: Das „Ur-“ der Urgroßmutter reflektiert die Frage nach der Haltbarkeit der Geschlechtertopik, die dem Undine-Stoff eingeschrieben ist – ist das die Geschichte, die man über die Sprachprobleme zwischen Männern und Frauen noch erzählen kann oder will? Lebt die Ich-Erzählerin als Liebende das Liebesleben ihrer Großmutter? Wie Inge Stephan, die Hermanns Erzählung als „die Geschichte einer radikalen Emanzipation“ liest, gezeigt hat, markiert das Zerreißen des Korallenarmbands in Gegenwart jenes Therapeuten, der wie der Geliebte und der Großvater zu den eigentlichen Bewohnern einer Unterwasserwelt gehört, einen Bruch mit der Geschlechtertopik, die an den Undine-Stoff gekoppelt ist, weil sich die Wasserfrau „ein neues Element erobert“ hat. Dieser Emanzipationsgeschichte steht gleichzeitig eine Fragilität der Erzählinstanz entgegen, deren Ursachen Stephan in den sachten, aber konsistenten Hinweisen lokalisiert, die andeuten, dass die Familie des Geliebten, jenes Urenkels von Isaak Baruw, dem Holocaust zum Opfer gefallen sind.⁴⁷ So schreibt sich ‚die‘ Geschichte in die erzählten Geschichten ein, sowohl in die „Petersburger Geschichten“ (19) über die Großmutter, die der Geliebte nicht hören will, wie in die Geschichte des Paares selbst, dessen Kommunikationsprobleme eine untergründige und komplexe historische Dimension bekommen.

Die Instabilität der Erzählinstanz hat aber noch eine weitere, programmatische Dimension. Sie wird durch die Einrahmung der erzählten Geschichte durch den Besuch beim Therapeuten des Geliebten hergestellt: „Mein erster und einziger Besuch bei einem Therapeuten kostete mich das rote Korallenarmband und meinen Geliebten.“ (11) – so lautet der erste Satz der Erzählung, der diese selbst in die Nähe eines therapeutischen Geständnisses rückt. Gleichzeitig formuliert er mit der doppelten Verlusterklärung auch einen Widerstand gegen eine psychoanalytische Deutung, die mit der Abwehr von Psychologisierung im Erzählstil korreliert. Wenn die Er-

zählerin sich und uns immer wieder fragt: „Ist das die Geschichte, die ich erzählen will“, so wird damit auch auf das psychoanalytische Gebot der stringenten Narrativierung der eigenen Lebensgeschichte verwiesen, die ‚Sinn‘ machen muss, damit die Therapie funktioniert.

Die Reflexion aufs Geschichtenerzählen in *Rote Korallen* steht im Dienste jener programmatischen Offenheit und der Abwehr von Bevormundung, die alle Erzählungen in *Sommerhaus, später* kennzeichnet: „Ich bin nicht sicher. Nicht wirklich sicher.“ (11) Anders als die selbstreflexiven Rhetoriken so genannter experimenteller oder auch im weitesten Sinne postmoderner Literatur fungieren die reflexiven Einschübe aber nicht als Erinnerung an den illusionsstiftenden Vertrag mit dem Leser, die diesen für einen Moment unterbricht und die Gemachtheit der Situation in den Blick rückt. Sondern sie vernähen Leserinnen und Leser nur noch enger mit der Erzählperspektive⁴⁸ – trotz ihres antiauktorialen Duktus. Paradoxerweise ist es eine Vernäherung mit der Unsicherheit, der die eigene Krisensubjektivität der Leserinnen und Leser unterzogen wird. Dass die lose (und folgenlose) Einbindung durch eine Art atmosphärischer Vereinnahmung auch die krisenhafte Befindlichkeit in Wohlglück ummünzt, hat, trotz aller Bekenntnisse der Autorin zum Apolitischen, durchaus eine soziale Funktion.

Normalisierungspoese

Ich kann all diese Fragen, die auf unsere Zeit, unsere Generation oder unser Leben am Ende des Jahrhunderts bezogen sind, nicht beantworten. Ich denke, daß ich im Grunde nicht über meinen Horizont hinaus sehen kann. Ich schreibe über mich und den Mikrokosmos von Menschen und um mich herum, das ist alles.⁴⁹

Diese entwaffnende Auskunft Hermanns fügt sich sehr gut ein in den Kontext der 1990er Jahre, der durch eine Tendenz zum ‚Ich‘ in der Gegenwartsliteratur geprägt ist. Dazu haben sicherlich auch die verbreiteten gesellschaftlichen Diskurse der Flexibilisierung beigetragen, durch die Subjekte aufgerufen wurden, sich an die Geschwindigkeit ökonomischer und gesellschaftlicher Prozesse anzupassen (man denke an Stichworte wie ‚postheroisches Ich‘, ‚flexibler Mensch‘ oder ‚Ich-AG‘). Ein solcher Anpassungsdruck führt beinahe notwendig zu Entpolitisierung und Privatisierung, zu Ich-Monaden, Privatmythologien und ‚Mikrokosmen‘ – zu Formen der Identitätskonstitution also,

die sich durch den Abschluss nach außen definieren: „Ein Übermaß an Privatleben“, wie ein Kritiker mit Blick auf Hermanns Figuren monierte.⁵⁰ Soweit sind auch die Parallelen zutreffend, die man zwischen den Erzählungen Judith Hermanns, aber auch etwa den Texten Zoë Jennys, und dem literarischen *Fin de siècle* des vorletzten Jahrhunderts hergestellt hat.⁵¹

Doch während diese Situation bei den Autoren der *Décadence* teilweise zu einer spezifischen Radikalisierung führte – etwa zum extravaganten Ich-Kult im Dandytum, zur bohemistischen Abweichung von bürgerlichen Lebensstilen oder zur quasi-religiös überhöhten Selbstreferentialität des *L'art pour l'art* –, tasten die entsprechenden Szenarien der Gegenwartsliteratur eher vorsichtig die Grenzen innerhalb des Spektrums des Normalen ab. Einer Normalität nämlich, die ihrerseits durch das gekennzeichnet ist, was der Diskursanalytiker Jürgen Link als „flexiblen Normalismus“ bezeichnet hat: Während der „Protonormalismus“ von festen Normalitätsgrenzen ausgeht, deren Überschreitung als pathologisch oder anormal disqualifiziert wird, liegt dem flexiblen Normalismus die Annahme (und Erfahrung) zugrunde, dass diese Grenzen beweglich sind.⁵² Entsprechend kann es den Subjekten, auf die sie sich auswirken, auch weniger darum gehen, diese Grenzen abzuschaffen, als vielmehr darum, sich selbst zu vergewissern, was noch normal ist. Nicht zufällig wurde Hermanns Erzählungen zugute gehalten, sie seien als Abrechnung mit der Bevormundung durch die 1968er-Generation zu lesen, ein Feindbild, für das insbesondere die desillusionierte Figur des Koberling in der Erzählung *Diesseits der Oder* verschiedentlich erhalten musste.⁵³ Hermanns implizite Kritik bezöge sich entsprechend darauf, dass die Utopien dieser Generation selbst in protonormalistische Forderungen, in Dogmen, umgeschlagen sind – provoziert aber auch die Frage, was an die Stelle der Weltverbesserungsansprüche getreten ist.

In einigen der Texte wird diese Frage explizit thematisiert: „Sich so ein Leben vorstellen“, heißt das Spiel in der Erzählung *Hurrikan*, deren Schauplatz nicht zufällig eine Insel ist, die viele Ähnlichkeiten mit einer Glasglocke hat – zumal der angekündigte Hurrikan, die mögliche Katastrophe, nicht stattfindet. Die schlichten Regeln auf dieser Insel, die das einfache Leben strukturieren, der imaginierte Alltag an der Seite eines edlen Wilden wie Cat oder Brenton – für die Protagonistinnen eine wirkliche Verheißung (wie für eine Reihe anderer zivilisationsflüchtiger Exotisten vor ihnen). Aber, wie Nora ihre Freundin Christine auf den Boden der Tatsachen zurückbringt: „Das hier nennt man Urlaub. Eine Reise, verstehst Du? Nichts mehr.“ (44)

Nichts mehr – denn die Alternative wird imaginär angetestet, steht aber eigentlich nicht zur Debatte; die Vorstellung der Überschreitung oder des Ausstiegs erleichtert nur das Weitermachen, wie es ist.

Hermanns Erzählungen liefern die Bestandsaufnahme einer Situation, in der die fiktive Verfügbarkeit verschiedener Lebensmodelle ins Konventionelle zurückschlägt – insofern unterscheidet den resignierten Koberling kaum etwas von den jüngeren Figuren, außer vielleicht, es zumindest probiert zu haben. Darüber hinaus schreiben sich die Erzählungen jedoch auf besondere Weise in diese Lage ein: Wenn Flexibilität bedeutet, „biegsam“ zu sein, dann kommt die Leere im Zentrum von Hermanns Figuren diesem Zustand sehr entgegen. Diese Leere wird aber auch zum Spielraum einer „Selbstverzauberung“⁵⁴, einer Affizierung durch die poetische Ausstrahlung des eigenen Verlorenheitsgefühls. Hermanns Erzählungen erklären dieses Fehlen von Anhaltspunkten nicht nur, sie machen es sogar wünschenswert. Ihre jugendlichen Protagonisten haben zwar auch keinen Plan, aber sie machen dabei eine gute Figur. Durch den gefilterten Blick „mit halbgeschlossenen Lidern“ werden der Mangel an Orientierung und die innere Leere wunderbar erträglich, Lähmungserscheinungen (wie die durchgängige Müdigkeit der Figuren) inklusive. Das Setzen auf Sinnlichkeit und die Kultivierung der eigenen Wahrnehmung haben auch die Autoren des *Fin de siècle* wenn nicht als Ausweg, so als Gegenwelt zur politischen Hilflosigkeit beschworen. Die ‚weiche‘ Variante dieses gefilterten Wirklichkeitszugangs zugunsten von Atmosphäre, wie sie *Sommerhaus, später* zugrunde liegt, beinhaltet auch, dass Verluste – von Utopien wie von Liebesobjekten – nicht betrauert, sondern in die ambivalenten Gefühle der Melancholie überführt werden. So wird jene elegische Grundstimmung erzeugt, die in der deutschen literarischen Tradition gut etabliert ist und die das Motto des Buchs mit einem Zitat von Tom Waits anschlägt: „The doctor says, I'll be alright / but I'm feeling blue“.

Mit der Darstellung dieser Situation gelingt Hermann zwar eine meisterhafte Bestandsaufnahme.⁵⁵ Das Verfahren, jede Bitterkeit durch Süße zu konterkarieren, führt aber auch dazu, dass selbst „mit halbgeschlossenen Lidern“ kaum übersehbares soziales Elend transzendiert wird, wie in der Erzählung *Hunter-Tompson-Musik* festzustellen ist,⁵⁶ welche jenen Effekt der Einverständenheit mit dem schönen Elend zeitigt, die Bertolt Brecht mit guten Gründen noch am naturalistischen Sozialdrama moniert hat. Dem entspricht, auch im Nachfolgeband *Nichts als Gespenster*, dass selbst das Reisen im Hermann'schen Erzählkosmos für eine mögliche politische Sensibili-

sierung absolut folgenlos bleibt; Störungen bleiben immer der psychischen Welt der Protagonisten immanent.⁵⁷

Der Schriftsteller Hubert Fichte hat in einem anderen Zusammenhang, mit Bezug nämlich auf die ethnologische Schreibweise, den wissenschaftlichen Anspruch auf Objektivität ebenso zurückgewiesen wie sein Gegenteil, ein „Zupoetisieren“ des Wahrgenommenen anstelle seiner ‚Freilegung‘.⁵⁸ Gerade vor dem Hintergrund der Politisierungsstrategien in der Literatur der 1970er und 1980er Jahre, die explizit auf eine bestimmte Form der Öffentlichkeit abzielten, ließe sich daraus die Frage ableiten, ob nicht auch Hermanns Beschreibungen ihres ‚Mikrokosmos‘ eine Mikropolitik des Alltäglichen ‚freilegen‘. Das ist tatsächlich dann der Fall, wenn es ihr gelingt – etwa in der Erzählung *Hurrikan* – die untergründigen Machtverhältnisse darzustellen, im Fall der Insel-Konstellation die Überlagerung einer postkolonialen Situation mit der Geschlechterfrage, subtile Verwicklungen der Konstruktionen von *gender* und *race*, wie sie im Verhältnis zwischen der Touristin Christine und dem Inselbewohner Cat am Werk sind. Da reicht es auch, wenn das Motiv der begehrten *white lady* nur einmal erwähnt wird – es durchzieht die Erzählung mit jenem sanften Nachdruck, der in Christines Verwunderung darüber zum Ausdruck kommt, dass „die Dinge immer ihre Wirkung haben“ (32).

Nicht immer haben die Dinge ihre Wirkung, oft wird sie in sie hineinprojiziert. Der Übergang zum ‚Zupoetisieren‘ ist in Hermanns Erzählungen fließend. Dies ist in Goetz' Kommentar „Es klickt, irgendwie“ genau erfasst, wenn man das Wort „irgendwie“ nicht als Begründungersatz nimmt, sondern als den Effekt einer Schreibweise, die gegenüber dem reflexiven Abstand das Nachempfinden und die Atmosphäre privilegiert und paradoxerweise eine Vergewisserung im Diffusen begünstigt. Dieser Schreibweise gelingt es auch, die Orientierungslosigkeit der Figuren, ihre „Unruhe“, zur poetischen Normalität zu verklären – womit sie offenbar einem Bedürfnis zeitgenössischer Leserinnen und Leser sehr entgegenkommen.

Anmerkungen

- 1 Judith Hermann: Sommerhaus, später. Frankfurt a. M. 1998. Im Folgenden werden die Seitenzahlen nach dieser Ausgabe im fortlaufenden Text nachgewiesen.
- 2 Zu den Strategien vor allem weiblicher Vertreterinnen der so genannten „Appropriation Art“ vgl. Isabelle Graw: Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts. Köln 2003, S. 64–78.
- 3 Volker Hage: Ganz schön abgedreht. In: Der Spiegel, 22.3.1999, S. 244–246, hier S. 245.
- 4 So „Krauses Klartext“: Tilman Krause: Judith Live. In: Die Welt, 1.2.2003.
- 5 Zur Kategorie der ‚Ausnahmefrau‘ vgl. Graw: Die bessere Hälfte (wie Anm. 2), S. 170 ff., sowie bereits Sylvia Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt a. M. 1979, S. 40. – Zur Unterschiedlichkeit der Texte, deren Autorinnen von Hage unter dem Etikett ‚Fräuleinwunder‘ subsumiert wurde, vgl. Peter J. Graves: Karen Duve, Kathrin Schmidt, Judith Hermann: ‚Ein literarisches Fräuleinwunder?‘ In: German Life and Letters 55 (April 2002) 2, S. 196–207.
- 6 Vgl. ihre Reaktion auf den Ratschlag Reich-Ranickis, das Kinderkriegen besser sein zu lassen, da es sich nicht mit dem Schriftstellerinnen-Dasein vertrage: „Ich bin nicht soweit gegangen, das sexistisch zu finden.“ Judith Hermann, Kolja Mensing und Susanne Messmer: „Ich hoffe auf Erlösung“. Ein Gespräch mit Judith Hermann. In: taz, 31.1.2003, S. 15.
- 7 Rainald Goetz: Abfall für alle. Roman eines Jahres. Frankfurt a. M. 1999, S. 844.
- 8 Vgl. den Kommentar zur Notwendigkeit von Neologismen wie „Sinität“ für „diese spezifische Mischung aus Rikschas, Glöckchengeklingel und Opiumrauchen“ von Roland Barthes: Mythen des Alltags. Frankfurt a. M. 1964, S. 101.
- 9 Vgl. Gérard Genette: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt a. M. 2001.
- 10 Andrea Köhler: „Is that all there is?“ Judith Hermann oder Die Geschichte eines Erfolgs. In: Aufgerissen. Zur Literatur der 90er. Hrsg. v. Thomas Kraft. München, Zürich 2000, S. 83–89, hier S. 87.
- 11 Vgl. Hermann, Mensing, Messmer: „Ich hoffe auf Erlösung“ (wie Anm. 6), S. 15.
- 12 Zit. nach Christine Claussen: Glück ist der Moment davor. In: Stern 16 (1999), S. 193–195, hier S. 195.
- 13 Vgl. auch Hermanns Auskünfte zu ihrem Versuch, für die Promotion von *Nichts als Gespenster* ihr Image zu verändern; zitiert in: Christine Claussen: Die Ton-Meisterin. In: Stern 6 (2003), S. 152 f., hier S. 153.
- 14 Vgl. z. B. Helmut Böttiger: Die Verpackungsindustrie. In: Der Tagesspiegel, 14.9.2003, S. 7; Ulrich Baron: Nichts als Gespenster? Judith Hermann und die Literaturkritik. In: Die Neue Gesellschaft. Frankfurter Hefte 7+8 (2003),

- S. 83 f.; Claudia Voigt: Im Schatten des Erfolgs. In: Der Spiegel 5 (2003), S. 140–143; Claussen: Die Ton-Meisterin (wie Anm. 13).
- 15 „Pop ist die Identität von Autor und Werk; der Glamour des Lebensstils be- glaubigt die Qualität des Textes.“ Andreas Bernard: Alles Pop? In: Süddeut- sche Zeitung, 6.4.2000.
- 16 Darüber hinaus wäre ein Vergleich zwischen der stilisierten Maskulinisierung eines Christian Kracht und der feminisierten Selbstdarstellung Hermanns vielversprechend, denn in beiden ist eine Aneignung von Geschlechterste- reotypen zu beobachten, die aber auf unterschiedliche Weise strategisch ein- gesetzt wird. Zur ironischen Männerpose Krachts vgl. Thomas Borgstedt: Pop-Männer. Provokation und Pose bei Christian Kracht und Michel Houellebecq. In: Männlichkeit als Maskerade. Hrsg. v. Claudia Benthien und Inge Stephan. Köln u. a. 2003, S. 221–247.
- 17 Wolfgang Höbel: Das gute, beschissene Leben. In: Der Spiegel 50 (1998), S. 246–249, hier S. 246.
- 18 Zu dieser kulturkritisch einschlägigen Dichotomisierung vgl. Georg Stan- nitzek: Kriterien des literaturwissenschaftlichen Diskurses über Medien. In: Schnittstelle. Medien und Kulturwissenschaften. Hrsg. v. dems. und Wilhelm Vosskamp. Köln 2001, S. 51–76.
- 19 Vgl. Judith Hermann: Das Paradox des Genießers. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises. In: Kleist-Jahrbuch 2002, S. 14–17; hier sind auch alle anderen Preisreden dokumentiert. Vgl. auch Hermanns Vorwort zu *Stories* von Ray- mond Carver: On Carver. Ein Versuch. In: Raymond Carver: Kathedrale. Berlin 2003, S. 9–16, hier S. 9.
- 20 Vgl. zu dieser Kritik Jörg Magenau: Ich weiß nicht, was soll es bedeuten. In: FAZ, 26.11.2001. Magenau, der sich selbst emphatisch für Judith Hermann als Preisträgerin ausspricht, erinnert auch daran, dass der Kleist-Preis ur- sprünglich als Nachwuchspreis ausgelobt wurde. Das hatte in seiner Preis- rede auch Günter Blumberger, Vorsitzender der Kleist-Gesellschaft, betont und Hermann mit Anna Seghers verglichen, der 1928 und im Alter von 28 Jahren auf Vorschlag von Hanns Henny Jahn der Kleist-Preis für zwei un- veröffentlichte Novellen verliehen wurde Vgl. Günter Blumberger: Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Judith Hermann. In: Kleist-Jahrbuch 2002. S. 6–9.
- 21 Hermann: Das Paradox des Genießers (wie Anm. 19), S. 15.
- 22 Dass in beinahe allen Erzählungen von Schnee oder Kälte die Rede ist, unterstreicht ihre ‚coole‘ Ausstrahlung. Vgl. auch Graves: ‚Ein literarisches Fräuleinwunder?‘ (wie Anm. 5), S. 204.
- 23 Vgl. Goethes kanonische Beschreibung der Novelle als „eine sich ereignete unerhörte Begebenheit“ (Goethe zu Eckermann, 29.1.1827).
- 24 Vgl. Wolfgang Rath: Die Novelle. Konzept und Geschichte. Göttingen 2000, S. 81, mit weiteren Verweisen.
- 25 Blumberger: Rede zur Verleihung des Kleist-Preises (wie Anm. 20), S. 9.
- 26 Vgl. dazu vor allem Jacques Lacan: Das Seminar, Buch 20: Encore. Wein- heim, Berlin 21991.

- 27 Vgl. Sylvia Eiblmayer: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin 1993, S. 197: „Die Frau fungiert als jene symbo- lische Leerstelle, auf die der Mangel einerseits projiziert wird und durch die er zugleich auch gezeugnet wird; so ist die Frau für den Mann ‚Symptom‘ (Lacan).“
- 28 Sigmund Freud: Bruchstück einer Hysterie-Analyse. In: Ders.: Studienaus- gabe. Hrsg. v. Alexander Mitscherlich. Bd. VI. Frankfurt a. M. 1971, S. 164.
- 29 Zwar veranschlagt Lacan diese Struktur für jedes Begehren, aber zum einen führt die Hysterikerin dieses sexuelle ‚Ausweichmanöver‘ gleichsam vor; zum anderen vermeidet sie, selbst direkt zum Objekt des Begehrens zu werden, das sie aufnimmt, wie Lacan am Fallbeispiel der Dora erläutert. Dazu passt auch – im Fall Doras wie Sonjas – die Bildlichkeit der Madonna, stellt doch das christliche Rollenrepertoire der Frau damit den Ausweg einer Transzen- dierung des Begehrens bereit. Vgl. Lacan: Intervention sur le transfert. In: Ders.: Écrits. Paris 1966, S. 215–225, hier S. 222.
- 30 Es wäre den Versuch wert zu zeigen, dass auch Hermann die schon als Mar- kenzeichen zugeschriebene Tatsache des Rauchens, die vielen Zigaretten in ihren Erzählungen (und auf den Fotos von ihr), von dieser Logik des Man- gels, ihrer Ästhetisierung und ‚Ätherisierung‘ herrühren.
- 31 Vgl. dazu Lacan: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Weinheim, Ber- lin 1996, 4. Aufl., S. 86: „*Ich sah mich mich sehen*, sagt die Junge Parze [so der Titel eines Gedichts von Paul Valéry] irgendwo. Mit Sicherheit hat diese Aussage ihren vollen und zugleich komplexen Sinn, wenn es sich um das Thema handelt, das die *Junge Parze* entwickelt: das der Weiblichkeit – wir sind aber noch nicht so weit.“
- 32 Vgl. einen entsprechenden Kommentar zu *Nichts als Gespenster*: „In fast jeder Geschichte kokettiert die Autorin mit dem weiblichen Sich-selbst-ein-Rätsel sein.“ Ina Hartwig: Erst mal eine rauchen. In: Frankfurter Rundschau, 31.1.2003, S. 9.
- 33 Zum „Synkretismus“ Lulus vgl. Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit (wie Anm. 5), Kap. I.3: „Inszenierung der inszenierten Weiblichkeit: Wede- kinds ‚Lulu‘ – paradigmatisch“, S. 52.
- 34 Johanna Bossinade: Prolegomena zu einer geschlechtsdifferenzierten Literaturbetrachtung. Am Beispiel von Wedekinds „Lulu“-Dramen. In: Jahr- buch für Internationale Germanistik 25 (1993) 1, S. 97–120, hier S. 106.
- 35 Marianne Schuller: Die Nachtseite der Humanwissenschaften. Einige As- pekte zum Verhältnis von Frauen und Literaturwissenschaft. In: Die Über- windung der Sprachlosigkeit. Texte aus der neuen Frauenbewegung. Hrsg. v. Gabriele Dietze. Darmstadt Neuwied 1979, S. 31–50, hier S. 48.
- 36 Vgl. Eiblmayer: Die Frau als Bild (wie Anm. 27), S. 198, S. 201.
- 37 Ebenda, S. 198.
- 38 Vgl. Köhler: „Is that all there is?“ (wie Anm. 10), S. 84.
- 39 Judith Hermann: Ich werde versuchen, eine Schriftstellerin zu sein. In: Daniel Lenz, Eric Pütz: Lebensbeschreibungen. Zwanzig Gespräche mit Schriftstellern. München 2000, S. 228–238, hier S. 235.

- 40 Judith Hermann im Gespräch mit Julia Kospach: Ich bin anders als meine Figuren. In: Berliner Zeitung, 31.1.2003, S. 11.
- 41 Hermann: On Carver (wie Anm. 19), S. 9 f. Vgl. dazu eine quasi-poetologische Formulierung aus der ersten Passage von *Bali-Frau*: „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? Aber du würdest sagen, alles, was namenlos ist, soll man nicht benennen.“ (97).
- 42 In ihrer Sparsamkeit folgen Hermanns Geschichten einer Empfehlung, die Walter Benjamin in seinem berühmten Aufsatz *Der Erzähler* formuliert hat; vgl. dazu Katja Stopka: Aus nächster Nähe so fern. Zu den Erzählungen von Terézia Mora und Judith Hermann. In: Bestandsaufnahmen. Deutschsprachige Literatur aus interkultureller Sicht. Hrsg. v. Matthias Harder. Würzburg 2001, S. 147–166.
- 43 Hermann im Gespräch mit Kospach (wie Anm. 40).
- 44 Virginia Woolf: Collected Essays. Bd. 2. London 1966, S. 109, hier zitiert nach Ingeborg Weber: Short Story-Theorie und Weiblichkeit. In: Weiblichkeit und weibliches Schreiben. Poststrukturalismus – Weibliche Ästhetik – Kulturelles Selbstverständnis. Hrsg. v. ders. Darmstadt 1994, S. 53–56; Webers Text folgen auch meine vorhergehenden Ausführungen. Die Unterscheidung *short story* vs. *short fiction* geht zurück auf Claire Hanson: Short Stories and Short Fictions, 1880–1980. London 1985.
- 45 Vgl. dazu Inge Stephan: Undine an der Newa und am Suzhou River. Wasserfrauen-Phantasien im interkulturellen und intermedialen Vergleich. In: Zeitschrift für Germanistik 12 (2002) 3, S. 547–563.
- 46 Ingeborg Bachmann: Undine geht. In: Dies.: Sämtliche Erzählungen. München 1986, S. 253–263.
- 47 Stephan: Undine an der Newa und am Suzhou River (wie Anm. 45), S. 552 bis 554.
- 48 ‚Vernähen‘ spielt hier an auf die psychoanalytische Kategorie der ‚suture‘ (Saum, Naht). Sie wurde (v. a. seitens der Filmtheorie) ausgearbeitet, um bedeutungserzeugende Praktiken zu analysieren, die mit der Produktion eines Mangels operieren, der dann narrativ angefüllt wird und dadurch zur Identifizierung einlädt. Vgl. Jacques-Alain Miller: Suture: Elements of the Logic of the Signifier. In: Screen 18 (1977/78) 4, S. 24–34.
- 49 Hermann: Ich werde versuchen, eine Schriftstellerin zu sein (wie Anm. 39), S. 235.
- 50 Thomas Steinfeld: Liebst Du mich? In: Süddeutsche Zeitung, 31.1.2003, S. 16.
- 51 Vgl. Iris Radisch: Berliner Jugendstil. In: Die Zeit 6, 30.1.2003, S. 41.
- 52 Vgl. Jürgen Link: Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird. Opladen 1996, S. 29 ff.
- 53 Vgl. etwa Martin Lüdke: Das Leben ist nicht theatralisch. In: Die Zeit 42, 8.10.1998; Magnus Schlette: Ästhetische Differenzierung und flüchtiges Glück. Berliner Großstadtleben bei J. Hermann und T. Dückers. In: Text der Stadt – Reden von Berlin. Hrsg. v. Erhard Schütz und Jörg Döring. Berlin 1999, S. 71–94.

- 54 Steinfeld: Liebst Du mich? (wie Anm. 50).
- 55 Vgl. diesbezüglich die kritische, aber prägnante Rezension von *Nichts als Gespenster* von Ingo Ahrend: Nouvelle Vague. Netzwerk der toten Seelen. In: Freitag, 14.2.2003, S. 14: „Doch die Abwesenheit von Gesellschaft in diesen unendlich ineinander versponnenen Netzwerken verstümmelter Beziehungen ist ein eminent aussagekräftiges Bild über die Gesellschaft.“
- 56 Vgl. dazu Harald Weilnböck: „Dann bricht sie in Tränen aus“. Übertragungen von Trauer/-Abwehr im Text und im *Gruppenanalytischen Literaturseminar* über Judith Hermanns *Hunter-Tompson-Musik*. In: Trauer. Freiburger literaturpsychologische Gespräche Bd. 22. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse 2003. Hrsg. v. Wolfram Mauser und Joachim Pfeiffer. S. 241–261, hier S. 242.
- 57 Zu diesem Schluss kommt auch Mila Ganeva, die Hermanns Erzählungen auf die modernistischen Erbschaften der Flaneur-Literatur hin untersucht hat. Als „global tourists“ wiederholen Hermanns „postmodern flâneurs“ überall auf der Welt die Erfahrung existenzieller Langeweile. Ganeva: Female Flâneurs: Judith Hermann's *Sommerhaus, später* and *Nichts als Gespenster*. In: GegenwartsLiteratur. Ein germanistisches Jahrbuch 3 (2004), S. 250–277, hier S. 271 f.
- 58 „Poetisch freilegen, meine ich – nicht zupoetisieren.“ Hubert Fichte: Ketzerische Bemerkungen für eine neue Wissenschaft vom Menschen. In: Petersilie. Die afroamerikanischen Religionen 4. Hrsg. v. dems. Frankfurt a. M. 1980, S. 359–365, hier S. 363.