

4.2 JUDITH HERMANN: DER NEUHEITSCHARAKTER DER EINFACHHEIT

I. MANIER DER EINFACHHEIT

[S]ich so treiben lassen in New York, ist, wie wenn man auf einem Floß auf einem rauschenden Fluss hinunterfährt. Es gibt kein Innehalten. Alle Menschen, denen man begegnet, sind für fünf Minuten sehr intensiv da, erzählen etwas ganz Privates und holen etwas ganz Privates aus einem heraus und wenn man sich umdreht, sind sie schon wieder verschwunden.⁴⁴

Schnell, intensiv und zugleich kurzlebig, flüchtig. Judith Hermann spricht hier in einem Interview anlässlich der Veröffentlichung ihres zweiten Erzählbandes *Nichts als Gespenster* (2003) über ihre Volontariatszeit bei der Wochenzeitung *Aufbau* in New York. Mit denselben Worten, mit denen Hermann ihre Eindrücke der Stadt beschreibt, lassen sich auch die Erzählungen der Berliner Autorin trefflich charakterisieren. Immer wieder werden kurze, intensiv aufgeladene Momente zum Erzählanlass genommen, und wenn die wenigen Seiten umgeblättert sind, auf denen sich die Figuren in knappen Szenen verfolgen lassen, entziehen sie sich auch schon wieder, als wären sie nie dagewesen. Was bleibt, ist der Eindruck, für einen kurzen Moment zu elementaren Konfliktpunkten und Lebensfragen vorgedrungen zu sein und zugleich ganz flüchtig wieder in den Strom des Alltags entlassen zu werden, als sei nichts geschehen. Die Literatur Judith Hermanns eröffnet trotz oder gerade aufgrund ihrer Flüchtigkeit tiefgreifende Wahrnehmungsstrukturen, die sich durch eine anhaltende sinnliche Präsenz auszeichnen und deren Unmittelbarkeit und Intensität in der Rezeption immer wieder hervorgehoben werden.

Mit vier Erzählbänden und einem Roman hat die 1970 geborene Autorin ein bisher gut überschaubares Werk vorgelegt. Bereits in der Rezeption ihres ersten Erzählbandes *Sommerhaus, später* (1998), mit dem Judith Hermann eines der erfolgreichsten literarischen Debüts des ausgehenden 20. Jahrhunderts feierte, wurde eine eigentümliche Ästhetik ihrer Erzählungen hervorgehoben. Anknüpfend an den enormen Erfolg erschienen mit *Nichts als Gespenster* (2003) und *Alice* (2009) zwei weitere Erzählbände, in denen sehr ähnliche

44 Judith Hermann im Gespräch mit Meffert, 2003.

Erzählkompositionen für Aufsehen sorgten. Die Leser haben daraufhin lange erwartungsvoll einem ersten Roman entgegengeblickt, der mit *Aller Liebe Anfang* (2014) erscheinen sollte. Der gelobte Ton ihrer Einfachheit schlug in der Romanrezeption um, als die Frage aufgegriffen wurde, ob der bis dato als unverändert wahrgenommene Stil Hermanns auf Romanebene notwendig scheitern müsse. Ob von der Kritik oder maßgeblich von persönlichen Vorlieben geleitet, kehrt Hermann mit *Lettipark* (2016) jedenfalls direkt im Anschluss zu den kürzeren Erzählungen zurück und wird in diesem Genre noch kürzer als zuvor.

Die vergleichsweise recht junge literaturwissenschaftliche Rezeptionsgeschichte der Prosa Judith Hermanns nimmt einen für die Gegenwartsliteraturforschung geradezu charakteristischen Verlauf: Hermanns Texte wurden im Anschluss an ihr äußerst erfolgreiches Debüt bereits mehreren vermeintlichen literarischen Strömungen und Trends zugeordnet: Neben dem Begriff des ›Fräuleinwunders‹ versuchen Etikettierungen wie ›Generations-Literatur‹ und ›Hermann-Sound‹ die Literatur zu klassifizieren.⁴⁵ Die ersten Einordnungsbemühungen wurden jedoch bereits revidiert. Nehmen wir nur einmal den Begriff des ›Fräuleinwunders‹ aus den Schlagworten heraus, so wird schnell deutlich, dass diese Versuche wenig geeignet sind, um Hermanns Schreiben trefflich einzuordnen.

Der viel diskutierte Begriff des ›Fräuleinwunders‹ wurde von Volker Hage eher beiläufig formuliert, um den plötzlich aufkommenden Erfolg deutschsprachiger Autorinnen Ende der neunziger Jahre zu beschreiben.⁴⁶ Hages 1999 im *Spiegel* erschienener Beitrag suchte durch die Verwendung von Attributen wie ›wild‹, ›naiv‹ und ›raffiniert‹ einen gemeinsamen Schreibstil junger Schriftstellerinnen zu evozieren und führte Hermann als Galionsfigur dieser Literatur an. Da unter dem Begriff Autorinnen stereotyp und nach wenig literaturwissenschaftlichen Kriterien zusammengefasst wurden, konnte sich die Bezeichnung nicht etablieren. Seitens der Literaturwissenschaft wurde zwar der Versuch unternommen, die Klassifikationsmerkmale einer ›Fräuleinwunder-Literatur‹ mit inhaltlichen und stilistischen Kriterien wie – prinzipielle Offenheit, knappe Plots, Ereignislosigkeit, Alltäglichkeit, Konzentration auf die Gegenwart, urbane Verortung der Geschichten sowie sich scheinbar jeder Deutung enthaltende und lakonisch unerschrockene Schilderungen – nachzuliefern; jedoch wurde mit dieser Zuordnung und

45 Vgl. Magen, 2005, S. 31f.

46 Vgl. Mingels, 2006, S. 13f.

dem Versuch, eine neue Strömung innerhalb der deutschen Gegenwartsliteratur zu erfassen, eine Homogenität der Texte postuliert, die zu keiner Zeit bestand.⁴⁷

Den ersten Einordnungsbemühungen schlossen sich weitere Klassifikationsversuche an, die Hermann beispielsweise der ›deutschen Popliteratur‹ zuschrieben.⁴⁸ Auch hier wurde die Zuordnung jedoch zurückgenommen. Judith Hermann gilt als literarische Ausnahmeerscheinung, die zwar wie die Popliteraten ihrer Zeit ein besonders zeitgenössisches Lebensgefühl aufgreift, sich jedoch durch ihre Literarizität stark von dem Genre Ende der Neunziger abhebt. Nachdem weder das Etikett des ›literarischen Fräuleinwunders‹ noch das der Popliteratur zu funktionieren schien, blieb die neue Literatur namenlos. Die Bemühungen, Hermanns Schreiben innerhalb der gegenwärtigen Literatur zu verorten, zeigen, dass weniger die fehlende historische Distanz als vielmehr eine sprachlich schwer zu fassende Stimmung ihrer Texte für Komplexität sorgt.⁴⁹ Bei aller Streitigkeit um die entstandenen Stereotypen und weniger literaturwissenschaftlichen Einordnungen haben Volker Hage und andere Kritiker bereits zu Beginn von Hermanns Schreiben Entscheidendes festgehalten, als es um die innovative Bedeutung ihrer Erzählkunst ging: Mit ihren Erzählungen hat eine neue Stimmung Einzug in die deutsche Gegenwartsliteratur erhalten. Ihrer Prosa wurde eine erstaunliche »Stilsicherheit« und die Kunst, »Atmosphäre spürbar zu machen«, attestiert. Von dem »Sound einer neuen Generation«, der »Wiederkehr des Erzählens« und einem »magisch-neuen Realismus« war nun die Rede. Damit waren Schlagwörter und neue Typisierungsentwürfe etabliert, die zwar in der literaturwissenschaftlichen Diskussion nicht immer auf einhellige Zustimmung stießen, die aber rasch zum festen Repertoire der Kritiker gehörten und bis heute den Referenzrahmen bilden, in dem sich die Rezeption von Hermanns Werk vollzieht.⁵⁰ Ein charakteristischer Sprachklang der Melancholie, auffällig schlichte Erzählkompositionen, in denen wenig passiert, und Figuren, die

47 Vgl. Marsch, 2010, S. 84, sowie Mingels, 2006, S. 15 und S. 23f. So unterschiedliche Autorinnen wie Julia Franck, Karen Duve, Juli Zeh, Nina Jäckle, Zoë Jenny und Judith Hermann wurden unter dem Begriff subsumiert. Vergleichende Analysen haben die Unterschiedlichkeit der Texte dieser Autorinnen verstärkt betont, was dazu beigetragen hat, dass die Bezeichnung des literarischen Fräuleinwunders inzwischen mehrfach dekonstruiert wurde.

48 Vgl. Baßler, 2002, S. 78ff.

49 Vgl. Magen, 2005, S. 29.

50 Vgl. Langemeyer, 2010, S. 2.

dem Leser nah und zugleich völlig unnahbar erscheinen, wurden von Rezensenten wie Literaturwissenschaftlern in Hermanns Debüt *Sommerhaus*, später entdeckt und begleiten bis heute die Kontextualisierungsansätze ihrer Werke. Bei Helmut Böttiger heißt es zum Beispiel:

Hinter klaren Aussagesätzen wird etwas versteckt, was niemand genauer benennen kann, aber daß da etwas auf sehr bewußte Art und Weise versteckt wird, teilt sich deutlich mit. Diese kunstvoll einfache Sprache in der Schwebe 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.⁵¹

Während die Literaturkritik zunächst die auf einer Poetik der Auslassung, der Unbestimmtheit und der Einfachheit beruhenden Erzählungen im Kontext der unübersichtlichen deutschsprachigen Gegenwartsliteratur zu verorten suchte, stellt Peter Langemeyer 2010 Hermanns Texte gattungs- und stilgeschichtlich in die Tradition der angloamerikanischen Short Story, wie sie etwa von Ernest Hemingway, Raymond Carver und Alice Munro repräsentiert wird.⁵² Langemeyer hat damit einen Kontextualisierungsansatz geschaffen, der dem Ursprung von Hermanns Schreiben deutlich näher kommt als die vorangegangenen Versuche, sie als ›literarisches Fräuleinwunder‹ oder ›Popliteratin‹ einzuordnen. Komparative Betrachtungen zeigen starke Ähnlichkeiten zwischen Hermanns Texten und denen ausgewählter angloamerikanischer Schriftsteller. Michael Naumann hat Hermann bereits 2001 in seiner Rede zur Verleihung des Kleist-Preises in eine Tradition des literarischen Minimalismus, dessen Linie er, angefangen mit Carver über Cheever, Hemingway und Kafka, bis zu Babel und Tschechow zurückführt, gestellt.⁵³ Bevor Langemeyer diesen Vergleich anlässlich der Aufnahme Judith Hermanns in das *Kritische Lexikon der Gegenwartsliteratur* genauer ausführte, verwiesen Kritiker bereits vereinzelt auf Analogien zwischen Hermanns Werken und Raymond Carvers Kurzgeschichten, verblieben jedoch meist in der Benennung dieser Ähnlichkeit und gingen dem Vergleich selten konkreter nach. Dabei ist zu erwähnen, dass Hermann selbst sowohl Anthologien von Raymond Carver als auch Alice Munro mit Vor- bzw. Nachworten versehen hat. Nicht zuletzt aus dieser Editionsarbeit heraus lassen sich mit Sicherheit Parallelen zwischen

51 Böttiger, 2004, S. 290.

52 Vgl. Langemeyer, 2010, S. 2.

53 Naumann, 2002, S. 11.

den narrativen Verfahren und Stilmustern der Kurzgeschichten Carvers und den Geschichten Hermanns finden. In ihrem kurzen, 2001 veröffentlichten Vorwort zitiert Hermann aus Carvers Essay *On Writing*:

Ich denke, die Aufgabe eines Kurzgeschichtenautors ist es, alle Kraft daran zu setzen, diese eine Sekunde festzuhalten, in der es geschieht, den Moment, bevor eine Tür für immer zuschlägt, die Sekunde, in der ein Satz nicht ausgesprochen oder nicht zu Ende gesprochen wird. Er muss versuchen zu zeigen, wie die Dinge sein könnten, um daraus zu erklären, weshalb sie sind, wie sie sind.⁵⁴

Hermann fährt mit eigenen Worten fort, dass Carvers Geschichten »nicht auf das Sicht- und Nennbare, sondern auf das Undurchsichtige, Unausprechliche, auf das, was geradezu resistent gegen das Lösungsmittel der Worte ist«⁵⁵, abzielen. Es seien die Auslassungen und das Versagen der Sprache, die das Eigentliche erzählen. Wie Langemeyer hervorhebt, enthalten Hermanns Worte zu Carver *in nuce* ihr eigenes poetologisches Credo.⁵⁶ Sie teilt mit Carver die Kunstvorstellung »under the broken and unsettled surface of things«⁵⁷, die Momente von Trauer, Versagen und Sehnsucht sprachlos hervortreten zu lassen. Helmut Böttiger führt das zu der Beobachtung, dass die Suggestion, mit der die Autorin Stimmungen einfängt, besonders charakteristisch sei:

Diese Sprache riskiert nicht viel, sie schwingt sich nicht auf zu ungeahnten Wortverbindungen oder vom Rhythmus diktierte Bewegungen; das Eigenartige dieser Sprache liegt in ihrer Konzentration. Sie ist alltäglich und vermittelt doch etwas Irritierendes. Die Effekte kommen von innen. [...] [E]s teilt sich etwas mit, etwas Verdichtetes und Flirrendes, das nicht genau zu fassen ist. Hier gibt es kein schmückendes Beiwerk, hier sind keine Erklärungen und Kommentare nötig, hier sind die Bilder, die Szenen und die Figuren beredet genug. In der Kunst des Weglassens entsteht das Literarische. Das, worum es eigentlich zu gehen scheint, wird mit genauen Beschreibungen umkreist.⁵⁸

54 Hermann, 2001, S. 13f.

55 Ebd.

56 Vgl. Langemeyer, 2010, S. 2.

57 Hermann, 2001, S. 13f.

58 Böttiger, 2004, S. 294f.

Während es bereits den Protagonisten in *Sommerhaus, später, Nichts als Gespenster* und *Alice* die Sprache verschlägt, wenn es um die Liebe, eindruckliche Begegnungen, das Glück oder Sterben geht, tritt auch in ihrem jüngsten Erzählband *Lettipark* dieses Credo einmal mehr deutlich hervor. Komplexe Gefühlslagen der Protagonisten sind in eine ruhige Ferne gerückt und werden weder umschreibend noch konkret benennend in eine sprachmateriell fassbare Ordnung überführt. Das heißt nicht, dass die Simultanität unterschiedlicher Stimmungslagen damit nicht greifbar ist, ganz im Gegenteil: gerade die Offenheit ermöglicht komplexe Resonanzräume für unterschiedliche Nuancen. In dem Erzählband *Lettipark* finden sich sehr kurze bis zuweilen Kürzestgeschichten von wenigen Seiten, die um große Auslassungen herum geschrieben sind. Im Feuilleton haben sich Stimmen erhoben, die davon sprechen, dass Hermann mit ihrem neuen Werk noch kürzer und radikal reduzierter geworden sei. Damit gehe Hermann einer Minimalkunst nach, die sich durch einen quantitativen Reduktionismus auszeichne, und so schreibt auch einer der Rezensenten zu *Lettipark*:

So knapp, so konzentriert hat Hermann bisher nicht geschrieben. Es sind Geschichten, die man nicht Geschichten nennen möchte, denn es geschieht in ihnen fast nichts, was sich im herkömmlichen Sinne erzählen ließe. Sie hat sich in ihrem Erzählband noch kürzer gefasst: Manchmal sind es nur sechs Seiten, und schon ist alles vorbei, manchmal zehn, allerhöchstens zwölf.⁵⁹

Der wichtigste Grund für das Unbehagen, das Hermanns Geschichten in ihrer Kürze auslösen, ist offensichtlich die Schwierigkeit, ihre Techniken nach den etablierten Mustern der literarischen Paradigmen zu identifizieren: denn es liegt in der Natur dieser Geschichten, gerade in deren Einfachheit, dass sie die Möglichkeit einer klaren Bestimmung der erzählerischen Verbindungen ausschließen. Ähnlich wie Alice Munro als »Virtuosin der Knappheit« ausgezeichnet wurde, wird Hermann »die große Weglasserin« oder »die, die nichts aussprechen muss und gerade dadurch alles sagen kann«, oder »die große Kurzfasserin« mit der »Aura der weltentrückten Distanz« genannt.⁶⁰ Statt umweghafter, materialverschwenderischer Volute finden wir in ihren Erzählungen wenige »hingehauchte Figuren«⁶¹, die wortkarg in zumeist recht alltäglichen Situationen verharren:

59 Schröder, 2016.

60 Vgl. Oskamp, 2016 und Schröder, 2016.

61 Reichwein, 2016.

Manchmal ist wenig nicht mehr als wenig, aber Judith Hermann riskiert es. Die 17 Erzählungen ihres Bandes ›Lettipark‹ sind schmale Kost in ebenerdiger Sprache, nicht einmal radikal reduziert, einfach reduziert, dünn, nicht kantig, sie geben karge Auskunft, schweigen sich selbst dann aus, wenn es eine Art Pointe gibt. Die schweigsamen Antipointen sind dermaßen lakonisch, dass sie schon wieder bedeutungshubernd auftreten. »Es ging um all das, und darunter ging es sicher noch um etwas ganz anderes«, kann es am Ende einer Erzählung heißen.⁶²

In der Rezeption der reduzierten Erzählungen bleibt die Frage, ob Hermanns Minimalkunst als Manier oder stimmungsvolle Ästhetik hervortritt, ein Streitpunkt. Unabhängig davon, zu welcher normativen Wertung die Rezensionen schlussendlich gelangen, laufen sie alle in der zentralen Bemühung um eine Einordnung dieser auffälligen, aber schwer zu umschreibenden Erfahrung der ästhetischen Einfachheit zusammen. Die dekonstruktiven Betrachtungen, inwiefern sich in der Einfachheit eine programmatische Absicht der Texte ergründen lässt, eröffnen den Blick für verschiedene Teilfragen: Es stellt sich zunächst die Frage, ob die Einfachheit in dem Umfang der Erzählungen angelegt ist, zweitens geht es um die Wirkung minimaler Handlungen ohne Auflösungen, drittens um die wenig ausgestalteten Figuren und viertens um die reduzierte Sprache, die die Erzählungen charakterisiert. In der Unterscheidungsbemühung, ob wir uns in Hermanns Erzählungen mit einer nachträglich zugeschriebenen Einfachheit konfrontiert sehen oder ob wir uns einer bewussten, in der Poetik der Autorin angelegten Einfachheit gegenübersehen, wird einmal mehr die Vielseitigkeit des Einfachheitsbegriffs deutlich.

Denken wir zurück an die begrifflichen Typologien der Einfachheit, stellen sich die historisch aufgegriffenen Fragen auch im Kontext der literaturwissenschaftlichen Einordnung Hermanns: Rezensenten versuchen, die Atmosphäre und Stimmung ihrer Literatur zu beschreiben, und argumentieren, dass ihre Literatur leicht verständlich sei (Typologie *einfach versus schwierig*). Das Wirkprinzip der Einfachheit wird wiederum abgeglichen mit dem Gestaltungs- und Erkenntnisprinzip, wenn es um die Frage geht, ob Hermann ihre Werke in der Anlage und im Plan einfach konstruierte, indem sie ihre Texte gezielt aus Elementen der Einfachheit wie Kürze, Ordnung, Wortwahl und

62 Sternburg, 2016.

einer von allem Überflüssigen befreiten Komposition zusammensetzt (Typologie *einfach* vs. *zusammengesetzt*). Die Frage, ob die Einfachheit ihrer Texte auf literarischen Reduktionsmechanismen beruht, und damit von einem Kunstideal zu sprechen ist, das dem Prinzip einer »funktional-transparenten Einfachheit«⁶³ folgt, schließt nicht zuletzt in Rezensionenkontexten die Frage der Wertung ein. Kann mit der leichten Verständlichkeit eine Tiefgründigkeit einhergehen oder verbleibt ihre Literatur in einer trivialen Oberflächlichkeit (Typologie *einfach* vs. *mehrdeutig*)?

Der herausfordernde Moment für die literaturwissenschaftliche Einordnung besteht offenbar in der Überwindung, diesen vermeintlich einfach und offen gestalteten Erzählungen eine tiefe Komplexität zuzusprechen, die sich nicht auf materieller Ebene im Text vollzieht, sondern sich erst über die ästhetische Wahrnehmung entfaltet. Im Folgenden gilt es daher, die ruhige und distanzschaffende Tonalität nicht als Zeichen von Trivialität oder gar Banalität zu lesen, sondern sich auf die ästhetische Intensität der Einfachheit einzulassen. Dabei wird auch konkreter betrachtet, inwiefern sich die Ästhetik der Einfachheit in Hermanns Texten von ›bloßen‹ Minimalismen abgrenzen lässt.

II. NICHTS ALS GESPENSTER. KONTURLOSE FIGUREN

Er will sich einfach nur unterhalten.

Er kommt einfach immer wieder.

Er verschwindet einfach nicht.

Er hört einfach nicht auf.

So ließe sich vielleicht Judith Hermanns Roman *Aller Liebe Anfang*⁶⁴ (2014) in aller Kürze zusammenfassen. Mit sprachlicher wie szenischer Knappheit und einer überschaubaren Figurenzahl kommt Hermann ähnlich wie in ihren kürzeren Erzählungen auch in ihrem Roman mit dem Wenigen aus. Über sprachliche Knappheit, elliptische Dialoge und zahlreiche Leerstellen formiert sich auch in ihrem Roman ein konstanter Stil der Einfachheit. In einer Stalker-Geschichte nimmt Hermann mit unterschiedlichen Formen der Reduktion nicht nur das Verhältnis von Nähe und Distanz auf, sondern auch das zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Stella und Jason leben mit ihrer kleinen Toch-

63 Schöttker, 1999, S. 346.

64 Im Folgenden gekennzeichnet mit der Sigle ALA.

ter Ava in einem gepflegten Vorort in einem einfachen Haus mit kleinem Garten ein beschauliches Leben, bis ihr Nachbar, Mister Pfister, anfängt, Stella nachzustellen. Immer wieder steht Mister Pfister vor der Tür und schreibt Stella täglich Briefe oder hinterlässt Päckchen im Briefkasten. Mit seinem Auftauchen wird es unbehaglich, und Stellas Alltag in der ruhigen Siedlung wird gestört. Jason, der als Handwerker viel arbeitet und häufig auf Montage ist, bekommt von Mister Pfisters Besuchen wenig mit. In seiner Abwesenheit geht für Stella nach und nach eine sicher geglaubte Kleinfamilien-idylle verloren. Es ist bloß ein fremder Mann, der ständig am Gartentor steht und Stella einfach um ein Gespräch bittet, und doch wird sein Erscheinen zu einer größeren Bedrohung. Bei Stella werfen seine unaufhörlichen Besuche Sinnfragen auf, die vor allem die Liebe und den Verlauf ihres Lebens betreffen. Und so geht es in Aller Liebe Anfang weniger um ein psychologisches Stalker-Profil als vielmehr um Stellas Umgang mit dem Gestaltwerden. Mister Pfister wohnt in derselben Straße, nur einige Häuser weiter, und Stella unternimmt eine Gegen-Stalking-Aktion. Sie stellt ihn später auch zur Rede und macht deutlich, dass sie nicht die Richtige für seine Kontaktversuche ist: »Ich bin nicht die, für die du mich hältst. Ich bin eine ganz andere.« (ALA, S. 187) Aber wer ist Stella denn eigentlich, und welches Bild hat sich Mister Pfister von ihr gemacht?

Anders als viele andere Figuren Hermanns hat Stella einen Beruf, Umfeld und Familie – damit scheinbar klare Kanten. Stella ist 37 Jahre alt, lebt mit ihrer kleinen Familie in einer Suburbia-gleichen Einfamilienhaussiedlung am Waldrand. Sie arbeitet als Krankenpflegerin, macht Hausbesuche bei Patienten, die im Sterben liegen. Sie fährt mit dem Rad zur Arbeit und verbindet ihren Weg damit, ihre Tochter Ava zum Kindergarten zu bringen und sie wieder abzuholen. Ihren Mann Jason hat sie im Flugzeug kennengelernt: »Das Schicksal, wer auch immer, setzt Stella neben Jason, Reihe 28, Sitz A und C« (ALA, S. 7), und Stella negiert die üblicherweise gebotene Anonymität zwischen Flug-Passagieren und erzählt Jason in »erschreckender Distanzlosigkeit« (ALA, S. 8) direkt von ihrer Flugangst. Jason hält ihr während des Fluges die Hand, und aus einem Zufällig-nebeneinander-platziert-Sein ergibt sich eine Ehe, Haus, Garten und Kind. Zwischen ihren Patientenbesuchen ist Stella mittags zu Hause, beschäftigt sich in der stillen Siedlung mit Haushalt, Wäsche, Garten, Radiohören, Büchern, Zeitunglesen oder Nichtstun. Ab und an versetzt sie sich in Tagträumen in ihre Single- und Jugendjahre zurück, als sie mitten in der Stadt, umgeben von Cafés, Bars und Clubs, gewohnt und die Leute mit ihren Gesprächen direkt vor ihrer Haustür hatte. Sie er-

innert sich an die Jahre »vor den Entscheidungen für dieses oder jenes oder ein ganz anderes Leben« (ALA, S. 71), oder daran, dass während ihrer WG-Zeit mit ihrer Freundin Clara alles noch ganz wichtig wirkte. Stella denkt, dass sie bloß mit den Jahren in stärkere Verpflichtungen eingewickelt worden und ihr »im Leben ein Provisorium nach dem anderen abhandengekommen« (ALA, S. 119) sei. Die kurzen Rückblicke in ihr früheres Leben bleiben vage, lassen aber eine unausgesprochene Sehnsucht spüren. Ein Verlauf, der nicht besonders außergewöhnlich wirkt, würde die Sehnsucht nach einem anderen Leben nicht unmittelbar mit Mister Pfisters Auftreten zusammenfallen. Wer wollte Stella eigentlich mal sein, was hat sie sich am Anfang der Liebe erwartet und welche ihrer Vorstellungen haben sich erfüllt? In den Kurzgeschichten lässt Judith Hermann derartige Fragen zum Gewordensein konsequent offen, ihre Figuren werden in eine vage Vergangenheit und Zukunft gehüllt, und als Leser können wir nur selten an einer Entwicklung teilhaben – aber wie sieht es in dem Roman mit Stellas Konturen aus? Ändert sich mit dem Genrewechsel auch Hermanns Figurenzeichnung?

Stella erzählt Jason nach Mister Pfisters ersten Besuchen, dass sie nicht weiter als Krankenpflegerin arbeiten möchte, dass sie lieber Kaffee und Croissants verkaufen würde, eine Saison lang Erdbeeren pflücken will, eine Ausbildung zur Floristin machen oder in der Buchhandlung aushelfen möchte. Während Jason mit Leichtigkeit antwortet: »mach das doch einfach« (ALA, S. 62), wirkt für Stella nichts einfach: »Nichts kommt mir einfach vor auf dieser Welt, außer vielleicht, für Ava das Abendbrot zuzubereiten oder die Betten neu zu beziehen oder das Geschirr ordentlich abzuwaschen« (ALA, S. 62). Stella erinnert sich an das Gefühl von Einfachheit und Leichtigkeit, wenn Ava abends im Bett in ihrem Arm liegt und nach einer Geschichte fragt:

Sie liebt einfache Sätze, Stella weiß, dass Ava am zufriedensten ist mit einer Geschichte, in der eigentlich nichts passiert. Eine Geschichte ohne Pointe, vielleicht auch ohne Aufregung, eine Geschichte, die vom Gleichmaß aller Dinge erzählt, davon, dass alles bleibt, wie es ist. (ALA, S. 70)

Ihr Familienleben könnte so unaufgeregt einfach sein wie Avas Gutenachtgeschichten, aber das Gleichmaß der Dinge wird von Mister Pfister gestört. Nichts bleibt, wie es ist, und Stella beginnt nach und nach ihren Alltag umzustrukturieren. Sie will nicht mehr zu den gewohnten Zeiten zu Hause sein, wenn Mister Pfister klingelt. Mister Pfister wiederum passt seine Zeiten einfach an Stellas Veränderung an und kommt so vorbei, als wüsste er genau,

wann sie da ist und wann nicht. Er überschreitet offensichtlich die Grenze der Privatsphäre, und das zu beliebiger Tages- und Nachtzeit. Für ihn scheint es keine zeitlichen Begrenzungen zu geben. Während Stellas Rhythmus von Arbeit und Kind vorgegeben ist, wirkt seine Zeit völlig variabel. Ihrer Freundin Clara sagt Stella am Telefon: »Der wirkt so, als hätte er alle Zeit der Welt. Unendlich viel Zeit. [...] [D]er steckt in einer Zeitschleife fest und meint, er könnte mich da mit hineinziehen« (ALA, S. 85f.). Mister Pfisters Zeit ist »anders, tickt anders, es ist Stellas Zeit, die Mister Pfisters Zeit bestimmt« (ALA, S. 152). Wie geht es Stella in dem Bewusstsein, gestalkt zu werden, und mit der Erkenntnis, seinen Besuchen auch mit der Änderung ihres Tagesablaufs nicht entkommen zu können? Auch dies sind Fragen, die Judith Hermann in ihren Kurzgeschichten wohl konsequent offen halten würde. Sobald es um die Benennung oder Artikulation von Gefühlslagen geht, lassen die kürzeren Erzählungen die inneren Beweggründe im Ungewissen. Werden wir auch im Ungewissen gelassen, was Stellas Gefühle betrifft?

Nicht nur, dass Mister Pfister sie in ihrem gewohnten Rhythmus stört, mit seinen Besuchen beginnt Stella auch, ihr Leben in der Siedlung, in diesem Haus, das, wie sie sagt, nicht auf Dauer angelegt ist, zu hinterfragen. Eigentlich weiß Stella gar nicht, was sie in dieser Siedlung macht: »Ich weiß auch nicht mehr, was mich hierher verschlagen hat, wie ich hierhergekommen bin« (ALA, S. 173). Stella »wüsste nicht, was sie sagen sollte. Wie sie ihre Passivität erklären sollte, ihr Warten. Worauf wartet sie?« (ALA, S. 117). Die einfachen Straßen der Siedlung sehen plötzlich fremd aus, »etwas verändert sich, hat sich schon verändert« (ALA, S. 173).

Stella spürte eine unmäßige, lastende Trauer, eine Sehnsucht nach einem anderen Leben oder einem Leben, das sie einmal hatte, welches Leben genau, sie kann sich nicht erinnern. (ALA, S. 144)

Gefühle von Sehnsucht und Bedrohung werden in dem Roman überraschend konkret benannt. Doch trotz der Festlegung obliegt es weiterhin dem Leser, die größeren Zusammenhänge der subversiven Stimmungen selbst herzustellen. Außerhalb des familiären Glücks – zwischen den eingezäunten Einfamilienhäusern, gesäumt von Kiefern am Waldrand, inmitten umliegender Felder, im Geruch nach Flieder, Waldmeister, Buchs, Grillkohle und Spiritus, wo sich die Feldhasen in den Jasminhecken ducken, Spatzenschwärme aus den Bäumen fliegen, Amseln übers Gras hüpfen und sich Löwenzahn, Brennnesseln und wilder Hafer im Rosenbeet breit machen, dort, wo die Gartenstühle

unter Pflaumenbäumen stehen, das Kaffeegeschirr klappert und es Porridge, Banane und Tee mit Honig zum Frühstück, mittags Eierkuchen mit Apfelmus und Zimt und Zucker und nachmittags eiskalte Zitronenlimonade gibt – lauert etwas Ungewisses, was wir als Leser von Anfang an spüren, was aber nicht ausschließlich von Mister Pfister ausgeht. Es braucht offenkundig die vielen Details, die Hermann in ihren kurzen Sätzen aufzählt, die sie einfach immer mal wieder einstreut oder zuweilen auch seitenlang aneinanderreihet, um in einer »Poetologie des Alles-Zeigens«⁶⁵ ein genaues Bild von einer Idylle zu wecken, die dann destruiert werden kann. Gleich zu Beginn erhalten wir eine Führung durch das komplette Haus, die sich als eine von vielen einfachen Aneinanderreihungen liest:

Im Flur geht eine Treppe hoch in den ersten Stock. Die Post liegt auf der untersten Stufe, auf den Stufen darüber Avas Mütze, Fahrradschlüssel und Kreide, ein Pferdchen aus Plastik, ein Flummi, ein kaputtes Kaleidoskop, das Skelett eines Dinosauriers und auf der letzten Stufe ein mit bunten Perlen besticktes Kinderportemonnaie. Vierzehn Stufen, Stella weiß es, seit Ava zählen lernt. Oben gibt es drei Zimmer. Das Schlafzimmer ein Zimmer in der Mitte für Stella und Avas Zimmer; hier brennt noch das Licht im Globus, und an der Deckenlampe schwankt das Mobile aus Sternen und Monden im Zugwind. [...] Im Regal eine Reihe von Fotos in Rahmen, die Stella manchmal vorkommen wie eine Schmetterlingssammlung, aufgespießte, festgehaltene Zeit, die extreme, wie irre Schönheit einzelner Augenblicke. [...] Die Tür zum Schlafzimmer ist angelehnt. Das Bett dahinter ist nicht gemacht, die Bettdecken liegen ineinander, die Kissen sind nicht aufgeschüttelt, das Laken ist verrutscht. Der Vorhang vor dem Fenster ist noch zugezogen, das Sonnenlicht liegt in einem schmalen Streifen auf dem Fußboden neben Jasons Hemd, Stellas Buch. (ALA, S. 14ff.)

Dies ist nur der erste Stock. In gleicher Manier werden wir auch durch die untere Etage geführt, wir gehen durch Wintergarten, Küche, Wohnzimmer und Flur bis hin zu Jasons Zimmer und raus in den Garten. Nach dem virtuellen Rundgang lesen wir: »Das ist das Haus an einem Tag im Frühjahr. Es ist niemand da« (ALA, S. 17). Wie in der Betrachtung eines Stilllebens sehen wir in jeden Raum dieses Hauses hinein, wissen wo Glasvasen, Teetassen, angebissene Äpfel, Bücher, Zeitschriften, Schreibpapier, Post, Spielsachen und

65 Mangold, 2014.

Wäsche abgelegt werden und wie das Licht in welche Zimmer einfällt und wo welche Schatten entstehen. Wir erfahren auch, dass wir am Einkaufszentrum vorbei, über den Parkplatz mit den knatternden Center-Fahnen und klirrenden Fahnenketten, die Hauptstraße überqueren, durch den Tannen-, Pini-, Kiefernweg, vorüber an den großen individuellen Einfamilienhäusern der neuen Siedlung fahren müssen, um zu diesem Haus in der alten Siedlung zu gelangen. Wir lesen, dass Jasons Zimmer nach einer Mischung aus Terpentin, Holz und Metall, nach Getriebeöl, nach Gras riecht, fühlen, dass Avas Schlafanzug weich ist wie Maulwurfsfell, dass ihr Badezusatz nach Pfirsich und Melone duftet und wir hören, was im Radio läuft oder wie die Bettdecken knistern. Diese Auflistungen kleinster Details, mit denen Hermann Stellas Alltag ausstaffiert, fallen mit einer absoluten Ausstellung des Privaten zusammen, was sich für die Stalker-Thematik zu einem entscheidenden Konflikt zuspitzt. Wir begeben uns in Aller Liebe Anfang in eine merkwürdige Gegenüberstellung aus Nähe und Distanz. Einerseits sind sich die Nachbarn in dieser kleinkarierten Idylle vollkommen fremd, jeder bleibt für sich, »die Leute nehmen hier keinen Kontakt zueinander auf« (ALA, S. 47), Stella kennt niemanden, weiß nicht viel mehr, als dass unmittelbar neben ihnen eine Studentin mit wechselnden Untermietern, eine asiatische Familie mit halbwüchsigen Kindern, ein pensionierter Lehrer und ein Fahrradmechaniker leben. Sobald es ein paar Häuser weiter geht, weiß sie nicht mehr, wer dort wohnt. Zum einen schafft Judith Hermann also einen Ort von verschlossener Anonymität auf engstem Raum, auf der anderen Seite könnte das Private kaum offensichtlicher zur Schau gestellt werden als in dieser ruhigen Wohnsiedlung. Marc Reichwein schreibt in seiner Rezension: »Schon die großen Panoramafenster, die sämtliche Einfamilienhäuser der Siedlung zur regelrechten ›Ausstellung von Privatem‹ zwingen, lassen das behagliche Zuhause als verwundbaren Showroom erscheinen.«⁶⁶ Insgesamt entsteht in dem Roman der Eindruck, dass wir in sachlich dokumentierter Weise weit mehr über die Orte erfahren als über die Figuren, die sich in diesen Räumen bewegen. Stella betrachtet an einem Nachmittag ihr eigenes Haus von der Straße aus:

Rechts von der Haustür das Panoramafenster, deutlich sichtbar der Sessel, die zerknautschte Decke über der Armlehne, die Bücher in Stapeln und auf dem breiten Fensterbrett Kissen, ein Stoffzebra und ein Teeglas, eine Flasche Wasser und etwas Kleines, von dem Stella glaubt, dass es Jasons Brillenetui

66 Reichwein, 2014.

ist. All das ist zu sehen, einen Augenblick lang ist sie fassungslos über diese Ausstellung von Privatem, über ihre Gedankenlosigkeit. Der Fremde auf der Straße hat sich das ansehen können, und sie hat's zugelassen, sie hat es ja erst möglich gemacht. (ALA, S. 27f.)

Für gewöhnlich liest Stella abends in ihrem Sessel. Mit Anbruch der Dunkelheit sitzt sie dort wie auf einer Bühne, aber auch tagsüber findet ihr Familienleben durch das Panoramafenster wie auf einem Präsentierteller statt. Die perfekte Gelegenheit zum Stalken. Aber wer sollte daran interessiert sein, ein ganz normales Familienleben zu beobachten? Laut der Definition, die Stella nachschlägt, setzt das Stalken eine Grenzübertretung, eine verschobene Wahrnehmung von Grenzen voraus – aber verletzt Mister Pfister überhaupt eine Grenze, wenn Stella ihr Leben so unbegrenzt zur Schau stellt? Wer ist dieser Mister Pfister, der ein paar Häuser weiter wohnt und Stella täglich Botschaften hinterlässt?

Gleich vorweggenommen: Wir erfahren wenig über Mister Pfister. Zuweilen entsteht sogar der Eindruck, Stellas Stalker könnte nur eine Projektion sein – ein Ausdruck für den Wunsch, aus der Partnerschaft mit Jason auszubrechen, in der es an Nähe fehlt, weil er entweder abwesend oder unkommunikativ ist. Mit seiner ständigen Abwesenheit fühlt Stella sich, wie sie in einem ihrer Briefe an ihre Freundin Clara schreibt, »wie eine Kriegsbraut« (ALA, S. 133). Stella fragt ihre enge Freundin: »[W]ie weit ist dieses Leben von dem Leben entfernt, das wir uns vor zehn Jahren vorgestellt haben« (ALA, S. 134), und später: »Weißt du noch, wie zuversichtlich wir vor zehn Jahren gewesen sind? [...] Was wir wollten, ist das, was wir haben – Mann, Kind, Dach über dem Kopf, ein abgeschlossenes Leben.« (ALA, S. 174) Stella hat also eigentlich das, was sie sich früher ausgemalt hat, aber in ihr steckt eine tiefe Sehnsucht nach Nähe. Jason und Stella kommen sich als Ehepaar kommunikativ nur nahe, wenn er Auto fährt:

Ein Gespräch mit ihm an einem Tisch, einander gegenüberstehend, womöglich essend, trinkend, ist fast unmöglich. Beim Autofahren kann er auf die Straße sehen, hat zu tun, es ist dann einfacher für ihn, die Straße ist der rote Faden durch das unwägbare, anscheinend verminte Gebiet eines Gespräches. (ALA, S. 61)

Wie in einer Fortführung ihrer jüngeren Protagonisten aus Sommerhaus, später oder Nichts als Gespenster lässt Judith Hermann auch ihre Romanfiguren in ihrer Kommunikationslosigkeit zurück. Stella steckt also in einer

Partnerschaft, von der sie sich vielleicht zu Beginn einmal etwas anderes erwartet hatte. Vielleicht ist Jason ein ganz anderer Mann, als Stella mal angenommen hat, vielleicht ist Stella umgekehrt auch eine ganz andere Frau, als Jason es mal gedacht hat. In Stellas Überlegungen heißt es: »Jason sieht sie an, als würde er genau jetzt feststellen, nach fünf Jahren und sieben Monaten, dass Stella nicht die ist, für die er sie gehalten hat« (ALA, S. 54). Sie denkt, »für Jason bin ich tatsächlich ein Fabelwesen. Ein Fabelwesen. Es gibt gar nichts, was er wirklich über mich sagen, keine Beschreibung, die für mich gelten könnte« (ALA, S. 132). In genau diese Überlegungen, dass wir in der Liebe immer nur mit unseren eigenen Imaginationen von unserem Partner leben und Gefahr laufen, eines Tages desillusioniert zu werden, tritt Mister Pfister ein. Stella überkommt trotz der empfundenen Bedrohung ein »erstaunendes Gefühl verlockt zu werden« (ALA, S. 48). Sie zweifelt sogar: »Woher weiß ich, [...] dass ich nicht die Richtige bin, woher nehme ich das« (ALA, S. 188). Sie erinnert sich an ein Gedicht, das in der gemeinsamen Wohnung mit Clara über der Wohnungstür hing und mit der Zeile endete: »Jeden einlassen, wer auch kommt« (ALA, S. 87). Das Gedicht trug den Titel Hausordnung, und Stella überlegt, was so schlimm daran wäre, Mister Pfister einzulassen. Aber wie können wir einschätzen, ob es schlimm wäre, ihn hereinzubitten, wenn wir nicht wissen, wer dieser Mister Pfister ist. Also zurück zu unserer Frage: Wer ist Mister Pfister?

Während wir inzwischen ein genaues Bild von der Siedlung, Stellas und Jasons Haus sowie ihrer Lebenssituation haben, gibt es zu Mister Pfister kaum Konkreteres zu sagen als Folgendes:

Ein junger Mann, vielleicht dreißig, zweiunddreißig Jahre alt. Nicht der Postbote, kein Zeitungsausträger, kein Lieferant und auch nicht der Schornsteinfeger, ein Mann ohne Ausrüstung, ohne Tasche, ohne Rucksack, ohne einen Blumenstrauß, ein Mann in einer hellen Hose, dunklen Jacke, durch nichts zu identifizieren. Eine Erscheinung. (ALA, S. 23)

Das in der Erzählperspektive angelegte Bild von Mister Pfister wird durch Stellas Imaginationen gesteuert. Für sie ist Mister Pfister eine »unberechenbare Größe« (ALA, S. 52), ein »verdammtes Gespenst« (ALA, S. 81). Für uns ist Mister Pfister jemand, über den wir fast nichts wissen. Stella führt sein anhaltendes Auftauchen zu der Frage: »Was genau ist beunruhigend an einem freien Menschen« (ALA, S. 27)? Beunruhigend ist vielleicht gerade, dass wir nichts über ihn sagen können, nicht erfahren, wer er ist, woher er kommt,

was er macht, was er denkt, was für Absichten er hat. Er ist ein Niemand und trotzdem sehen wir, dass er als Jemand ein ganzes Leben verändert.

Als Stella Mister Pfister an der Kasse im Supermarkt entdeckt und er ihr in dieser Alltagssituation trotz des aufgenommenen Blickkontaktes fernbleibt, begreift Stella, dass Mister Pfister mit seinen Versuchen, Kontakt aufzunehmen, nicht Stella als Person meint, sondern irgendeine ungewisse Vorstellung von ihr:

Stella gibt es gar nicht. Die Stella, die Mister Pfister meint, gibt es nicht, sie hat jedenfalls mit Stella nichts zu tun. [...] Mister Pfister interessiert sich für Stella in ihrem verschlossenen Haus. Diese Stella meint Mister Pfister. Eine imaginierte Stella. Seine. (ALA, S. 142)

Stella beobachtet Mister Pfister, wie er nach der Begegnung im Supermarkt an ihrem Gartentor stehen bleibt und klingelt, obwohl er weiß, dass sie nur wenige Meter hinter ihm steht. Spätestens ab diesem Zeitpunkt ordnet sie seine Besuche als Tick ein – ein Zwangsverhalten, das es ihm unmöglich macht, einfach an ihrem Haus vorbeizugehen, ohne zu klingeln. Von da an lasse sich das Spiel darauf reduzieren, dass »sie weiß, dass er weiß, dass sie ihn sieht« (ALA, S. 143), wenn sie die Tür nicht öffnet. Aber Stella beginnt, sich umgekehrt »ihren« Mister Pfister zu entwerfen: Wie sieht es in seinem Haus aus, wie lebt er, was hat er für Dinge herumliegen? Stella entwickelt ihre eigenen Bilder vom Inneren seines Hauses:

Papierberge, Zeitungsstapel, Müllsäcke, Halbdunkel in der Küche, Tisch voller Gegenstände, die in Mister Pfisters Augen minütlich ihre Gestalt, ihren Zweck und ihre Wesen ändern können. Aus dem Haus heraus schwappt eine bizarre, leuchtende, toxische Woge von Chaos. (ALA, S. 97)

Stella fragt sich, »ob es nicht doch möglich wäre, Mister Pfister zu verstehen« (ALA, S. 131), sich »einfach auf Mister Pfisters Gedankenwelt ein[zu]lassen« (ALA, S. 131). Sie versucht nachzuvollziehen, wann er »beschlossen hat, dass sein Leben etwas mit ihrem Leben zu tun haben soll« (ALA, S. 98), denn »es muss einen Anfang gegeben haben. Wann ist der gewesen« (ALA, S. 98). Sie probiert »sich das einfach nur mal vorzustellen. Mister Pfister in [ihrer] Küche« (ALA, S. 109). Das Bild, ihn einfach herein zu bitten und kennenzulernen, wirft in ihr die Frage auf: »wie weit darf sie diese Frage dehnen« (ALA, S. 140).

Die Situation löst sich letztlich darüber, dass Stella die Polizei einschaltet. Sie wird an einem Ort, an den sie sich mit Ava nach der erstatteten Anzei-

ge zurückgezogen hat, von einem Polizisten am Telefon darüber informiert, dass Mister Pfister versucht habe, erneut in ihr Haus einzudringen und die Situation dann offenbar eskaliert sei. Auch in dieser Situation werden in einem »lethargischen Realismus«⁶⁷ Umgebungsdetails einfach aneinandergereiht, als würden sie mehr Bedeutung tragen als der Anruf. Stella ist mit Ava auf dem Weg zum See, als sie das Gespräch annimmt:

Der Weg ist sumpfig und morastig, der Biber hat den See gestaut und die Weiden gefällt, zwischen den Baumstümpfen wäscht das Riedgras hoch. Der Weg ist verwunschen, aus dem Schilf schrecken die Enten, Ava pflückt Schlüsselblumen und Aronstab, läuft weit voraus. (ALA, S. 211)

Stella befindet sich erneut an einem Ort, wo die Welt vollkommen gefahrenlos und in Ordnung zu sein scheint, als der Polizist ihr mitteilt, dass Mister Pfister mit eingeschlagenem Schädel im Krankenhaus liege. Der Polizist nimmt an, dass Mister Pfister sich selbst den Kopf eingeschlagen habe – aber passt das zu dem Profil, was wir bisher von Mister Pfister kennen?

Zum Ende des Romans wechselt die Erzählperspektive abrupt und wir betreten das erste Mal aus der Sicht von Mister Pfister das Grundstück. Nachdem er mehrmals versucht hat, sich gegen die verschlossene Tür zu werfen, öffnet Jason die Tür und schlägt mit einem Stock auf ihn ein, bis er blutig zusammensackt. Jason schleppt den geschundenen Mister Pfister aus dem Vorgarten bis auf den Gehweg und verschwindet im Wald. In dem Moment wechselt die Erzählperspektive wieder, und Stella wird von dem Polizisten angerufen. Hat die Begegnung zwischen Jason und Mister Pfister wirklich stattgefunden? Oder ist es nur Stellas Imagination, dass sich die gesamte Stalking-Situation über den erdachten Vorfall in ihrem Vorgarten aufgelöst hat? Ist es Stellas Wunschprojektion, dass sich Jason wie »ein Liebender« (ALA, S. 217) auf Mister Pfister gestürzt und sie verteidigt hat? Der Roman lässt diese Fragen offen und endet damit, dass Stella Kartons packt und aus dem alten Haus einen letzten Brief an Clara schreibt: »Ich empfinde es als ungerecht, dass sich die Verkettung der Dinge nur im Nachhinein erkennen und begreifen lässt« (ALA, S. 217).

Wann die Beharrlichkeit, sich für das Leben einer anderen Person zu interessieren und genaue Beobachtungen für eigene Projektionen zu gebrauchen, noch Fatum ist, und wann missbrauchende Projektionen pathologisch

67 Mangold, 2014.

werden, lässt der Roman *Aller Liebe Anfang* offen.⁶⁸ Vor allem lässt er das offen, weil wir entgegen der Annahme, dass sich mittels der überdetaillierten Ausstellung des Privaten eine realistische und eindeutige Sichtweise auf die Geschehnisse ergibt, die Authentizität der eingeschränkten Sichtweise in Frage stellen müssen. Wir könnten meinen, dass in einem Roman, in dem es nur so von überdeutlichen Details wimmelt, auch die Figuren mit ihren Handlungsmotiven klarer hervortreten, dass sie insgesamt mehr an Kontur gewinnen – und in gewisser Weise tun sie das in *Aller Liebe Anfang* verglichen mit Hermanns vorherigen Figuren auch, aber in anderer Hinsicht bleiben die Figuren auch hier weiterhin vage. Mister Pfister könnte genauso gut eines der Gespenster aus dem Erzählband *Nichts als Gespenster* sein. Einzig und allein Stella rückt uns etwas näher, gewinnt etwas an Profil. Aber die Veränderung in der Figurengestaltung verläuft fast so unmerklich wie der Gattungswechsel: »Die Erzählszenen [...] erscheinen genau so karg und knapp [...], als ginge es um punktuelle Ausschnitte in Manier einer short story.«⁶⁹

Ästhetisch führt Hermanns Knappheit dazu, dass wir eine besondere Form der Eleganz wahrnehmen, wenn es um die sinnliche Erfassung der Suburbia-Idylle geht. Die unmittelbare Zugänglichkeit führt in der Summe der sinnlichen Eindrücke dazu, dass wir uns ganz leicht ein eigenes Bild der Szenerie machen, bevor wir begreifen, warum diese Idylle auseinanderzubrechen droht. Die vielen Ellipsen und Leerstellen veranlassen uns darüber hinaus dazu, die detaillierten Standbilder zum Laufen zu bringen. Hermanns einfacher Stil hält uns dazu an, unsere Imagination zu aktivieren und die Verbindung zwischen den Szenen selbst herzustellen. Im Zusammenspiel aus Konkretisierung und Vagheit führt die Einfachheit zum poetischen Effekt einer ganz eigenen zu entwickelnden Lesart.

III. OHNE HOKUSPOKUS. SCHLICHTE SPRACHE

Maja hatte gekocht, sie kochte absolut salzarm,
ohne jeden Hokuspokus, eine Art biblisches Essen,
man konnte es fade oder pur finden [...]. (Al, S. 27)

Es ergeht einem mit Judith Hermanns Prosa wie mit den Gerichten von Maja. So wie Maja ohne jeden »Hokuspokus« kocht, so wird auch ohne jeden

68 Vgl. Reichwein, 2014

69 Vgl. ebd.

»Hokuspokus« erzählt. In den fünf Erzählungen aus *Alice*⁷⁰ dominieren deskriptive Beschreibungen in einer knappen, fast spröden Sprache.⁷¹ Der vornehmlich karge Ton ist frei von Pathos und erinnert bei den besonders häufigen Aufzählungen von Gegenständen an eine »Inventur-Sprache«⁷². Mit der »Kunst des Sammelns«⁷³ werden Umgebungsdetails und Momentaufnahmen »hypergenau« aufgezählt. Kurze, häufig elliptische Sätze werden nüchtern und ohne jede Spur der Wertung aneinandergereiht. Wie Felicitas von Lovenberg in einer Rezension schreibt, erinnern die Sätze hier und da an einen »Telegrammstil«⁷⁴. Dabei kongruiert der bestandsaufnehmende Gestus der Erzählung mit dem Bedürfnis der Protagonistin Alice, die sich an der Beständigkeit der Dinge festzuhalten sucht, während sie von erlebten Momenten der Vergänglichkeit umgeben ist. Anhand von fünf Geschichten wird die Grenzerfahrung von Tod und Abschied aus Alice' Sicht erinnert.⁷⁵ Jede Geschichte handelt von einem Mann, der gestorben ist. Lose miteinander verbunden sind die Geschichten von Micha, Conrad, Richard, Malte und Raymond über Alice' Erinnerungen an das Abschiednehmen. Manch ein Leser würde nach dem Tod der jeweiligen Männer vielleicht ein emotionales Gespräch zwischen den Hinterbliebenen erwarten, aber derartige Dialoge suchen wir in Hermanns Texten vergebens.

Die Sprache versagt in den Erzählbänden Hermanns vielfach in Situationen intensiven Erlebens, so auch in den fünf Geschichten in *Alice*. Was mit dem Tod des Anderen erfahren wird, ist schlichtweg inkommunikabel und das Erzählverfahren steht vor der Herausforderung, diese Unsagbarkeiten auszuhalten. Die Grenzerfahrungen führen zu einem nüchternen und distanzierten »Herumerzählen« um das Schweigen. Semantische und syntaktische Wiederholungen des Verstummens sorgen für eine diskrete Erzählhaltung, die nur einen eingeschränkten und unbewegten Blick auf die Gefühlswelten der Protagonistin zulässt:

Der Tod ist gemeinhin wenig alltagskompatibel, fällt deutlich aus dem heraus, was Menschen sich zwischen Tür und Angel mitteilen. Vielleicht ist es

70 Im Folgenden gekennzeichnet mit der Sigle Al.

71 Vgl. Wehdeking, 2009, S. 264.

72 Vgl. Pormeister, 2011, S. 282.

73 Blamberger, 2006, S. 189.

74 Vgl. Lovenberg, 2009.

75 Vgl. Wehdeking, 2009, S. 261.

zunächst diese Andersheit des Todes, die mangelnde Übung in diesen Dingen, die auch die Protagonistin Alice überfordert [...].⁷⁶

EINE SPRACHE, DIE PLÖTZLICH NICHT MEHR GELTEN SOLL

Gleich zu Beginn der ersten Erzählung (*Micha*) wird deutlich, dass die alltägliche Sprache den Anforderungen, über den Tod zu sprechen, nicht standhält: »Laß uns verschwinden, laß uns abhauen, den Fisch machen, die Biege und die Sonne putzen, eine Sprache, die hier plötzlich nicht mehr gelten sollte« (Al, S. 15). Alle Worte erhalten plötzlich eine zweite Bedeutung, oder einfache Worte wie Reisetasche, Koffer, Essen oder Kühlschrank werden für Alice seltsam doppelbödig, und die Sprache verliert ihren Halt. Dem Gefühl der Doppeldeutigkeit werden die ersten erlernten Wörter des Kindes von Micha gegenübergestellt. Während sich für Alice die Sicherheit auflöst, vertraut das Kind ungebrochen in die gerade erlernten Wörter. Mit der entschlossenen, deutlichen und wiederholten Verwendung des Wortes »Hase« beginnt das Kind die »tapfere Standhaftigkeit der Dinge, ihre eindeutigen Namen« (Al, S. 38) zu lernen. Dass auch die Erwachsenen in den Geschichten diese eindeutige Beständigkeit in den Wörtern suchen, zeigt einen bleibenden Wunsch, sich in Wörtern der Wirklichkeit versichern zu können. Die Sprache bietet für Alice jedoch kein uneingeschränkt handhabbares und wirksames Welterfassungs- und Kommunikationsmedium mehr:⁷⁷ »[S]ie hatte keine Worte für das, was sie eigentlich sagen wollte.« (Al, S. 46). Im Sinne von Wittgensteins *Maxime*: »Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen«⁷⁸, folgt in *Alice* auf den Tod ein ratloses Verstummen. Mit der unbegreiflichen Wirklichkeit werden die Worte fragil und unzulänglich, sodass einzig und allein das Schweigen als adäquate Ausdrucksform bleibt: »Wenn Worte angesichts einer unbegreiflichen Wirklichkeit fragil und fragwürdig, ihre Sinngehalte unzulänglich und anfechtbar werden, bleibt einzig das Schweigen als Lösung.«⁷⁹

Im Text lassen sich mehrfach Formulierungen ausmachen, die das Schweigen der zurückgebliebenen Protagonisten charakterisieren. So sitzen Maja und Alice »schweigend nebeneinander, redeten nicht viel miteinander« (Al, S. 9), sie drücken »sich deutlich durch Schweigen aus« (Al, S. 14). Ebenso

76 Flamm, 2010, S. 329.

77 Vgl. ebd., S. 332.

78 Bachmann, I., 1978, S. 23.

79 Hieber, 2009, S. 179.

stumm bleiben die Protagonisten am Gardasee. Weder Lotte, der Rumäne, noch Anna, »niemand sagte etwas über Conrad« (Al, S. 70), »sie schwiegen alle drei« (Al, S. 78). Zwischen ihnen hat sich ein »stillschweigendes Einverständnis« (Al, S. 79) eingestellt, sie kommunizieren »wortlos« (Al, S. 79). Alice sitzt nach Conrads Tod »eine Weile schweigend« (Al, S. 88) neben Lotte. Auch nach dem Besuch bei dem sterbenden Richard sitzen Alice und Raymond in der Kneipe vor ihrer Haustür und Raymond »sagte nichts weiter und Alice sagte auch nichts« (Al, S. 115). In der Schlusszene bleiben Alice und der Rumäne schweigend zurück. Sie reden nicht über Raymond und »redeten auch nicht über alles andere« (Al, S. 187). Der Tod stellt eine ungewöhnliche Ausnahmesituation dar: »Unter anderen Umständen hätte Alice vielleicht gegen das Schweigen protestiert« (Al, S. 14), aber vor dem Hintergrund des Todes akzeptiert sie das Schweigen und gibt erschöpft jegliche Form des Widerstandes auf. Auf die Frage, wo ihr Mann sei, antwortet sie dem indischen Koch, der im Restaurant unter ihrer Wohnung arbeitet, dass Raymond für lange Zeit verweist sei:

Oh ja, lange, sagte Alice. Es war unmöglich, etwas anderes zu sagen. Es war unmöglich, zu sagen, Raymond ist gestorben. [...] Mein Mann ist gestorben. [...] Raymond ist gestorben. Alice konnte das nicht noch einmal sagen. (Al, S. 180f.)

Der Text gibt keine unmittelbare Antwort auf die Frage, warum Alice dies nicht kann; dass der Schmerz über den Verlust von Raymond ihr die Aussprache verwehrt, bleibt nur zu erraten. Würden Schmerz, Angst vorm Hinterbleiben, Einsamkeit, Verzweiflung oder Trauer sprachlich konkret umgesetzt werden, würde das Erzählverfahren vielleicht gerade in die kitschige und klagende Struktur verfallen, die es aus Hermanns Sicht zu vermeiden gilt. Durch die formale Gestaltung entzieht sich der Text einer endgültigen Festlegung dahingehend, was Alice fühlt, und lässt Raum für eigene Deutungen. Erzähltechnisch bleibt die Sprache der Emotionen hinter der Banalität von »unwichtige[m] Plappern im Radio« (Al, S. 15) und den »ununterbrochen redenden Menschen auf der Straße« (Al, S. 115) zurück. Was übrig bleibt, sind vielfältige Klangfarben des Schweigens. Auf dem Boden des Seelenlebens kann es bei den Figuren noch so toben und sie können noch so sehr von Fragen und Entscheidungen hin- und hergerissen sein, alles, was der Leser zu sehen bekommt, ist ein ruhiger schweigender Habitus. Die Einfachheit wird zum Resultat einer ›Kunst der Affektregulierung‹. Die Sprache scheitert in

der Umschreibung der inneren Welt, und gleichzeitig ist es unmöglich, auf sie zu verzichten, sodass ein kühler Tonfall des Unspektakulären dominiert, um in der Unabänderlichkeit nicht der Sentimentalität zu verfallen.

FIGUR DES DETAILLIERENS

Obwohl der karge, gefühlsaussparende Ton in den Erzählungen überwiegt, erhalten wir einen sehr konkreten Einblick in die Stimmungen der Situationen. Die Last des Zurückbleibens, die Suche nach dem Sinn, allein weiterzuleben, oder die Mühen, unvorbereitet auf Erinnerungen an die Verstorbenen zu stoßen, werden mittels unscheinbarer Dinge evoziert. Mit einfachem Vokabular und kurzen Sätzen wird eine aufzählende Kulisse für den ästhetischen Zugriff dieser Grenzerfahrungen geschaffen. Davide Giuriato hat im Kontext seiner Suche nach besonderen Formen der Einfachheit einen derartigen Vollzug als stilistische »Figur des Detaillierens« umrissen: der Leser werde mit einer »Fülle des Beobachtens« konfrontiert, und der Autor führe das rhetorische Modell des »Vor-Augen-Stellens« mit seiner Detailgenauigkeit an die Grenzen der Leistungsfähigkeit.⁸⁰ Schauen wir uns in *Alice* noch einmal exemplarisch die Geschichte *Raymond* an, werden wir mit Eindrücken überladen, wenn es um eine blaue Jacke geht, die Alice nach seinem Tod aussortiert und zum Roten Kreuz geben will:

Raymond hatte diese Jacke angehabt an einem Nachmittag vor hundert Jahren, im Frühling, auf einer Bank neben einem Imbiß in einer Seitenstraße vor dem Arbeitsamt. Hölzerner Pavillon, blauweiß gestrichene Latten, Fenster in der Mitte, eine Luke, das Glas blickdicht voll gestellt mit Schnapsflaschen, Zigarettenspackungen, Limonadenbüchsen. Musik aus dem Radio. Schlager aus den Fünzigern, der Wetterbericht, Witze und Verkehrsnachrichten. Aus der Luke der durchdringende Geruch von Frittierfett. Die Hunde am Laternenpfahl festgebunden, [...] die Hunde kläfften wie verrückt und verstummten dann erschrocken. Zwischen den stacheligen Büschen stand die Bank. Alice und Raymond hatten nebeneinander auf der Bank gesessen, Alice hatte Kaffee aus dem Plastikbecher getrunken, Raymond ein Bier. Es war noch nicht wirklich warm gewesen, aber der Himmel war schon ganz blau, sich jagende, strahlend weiße Wolken. Raymond hatte eine Zigarette gedreht und

80 Giuriato führt dies anhand der Prosatexte Adalbert Stifters vor (vgl. Giuriato, 2015, S. 286).

Alice angesehen. Nichts weiter. Dieser Blick auf Alice war seine ganze Dauer lang vollkommen gewesen. Das war alles. (AI, S. 160f.)

Der Satzbau ist von einer praktischen Einfachheit geprägt. Es lassen sich weder verschachtelte Konstruktionen noch zahlreiche ausschmückende Adjektive ausmachen, stattdessen werden kurze Syntagmen aneinandergereiht. Und trotz der aufzählenden Klarheit liegt ein »opaker Schleier«⁸¹ über dem Gesagten. Wir finden in den Texten Hermanns' Kulissen, die mit sämtlichen Details ausgestattet werden, in denen trotz der (Hyper-)Genauigkeit aber immer wieder Leerstellen aufklaffen. Die Sprachlosigkeit der gesammelten Dinge führt zu keiner bestimmten tieferen Erkenntnis, und dennoch sind sie wesentlicher Bestandteil der ästhetischen Erfahrung. Die Dinge werden derart näher gerückt, dass sich die zahlreichen Aneinanderreihungen als Bedürfnis der Protagonisten lesen lassen, aus der Genauigkeit der einzelnen Dinge einen sinnstiftenden Gesamteindruck zusammenzuflicken. Wider besseres Wissen versuchen sie, über Aufzählungen einer unbegreiflichen Wirklichkeit doch näher zu kommen:

Flugzeuge. Spatzen im Ginster, aufgeregtes Gezwitscher. Das hohe, ekstatische Schreien der Kinder, die eiligen Schritte ihrer kleinen nassen Füße. Neben Alice schlugen Mütter Badelaken auseinander. [...] Mehr Mütter mit Kinderwagen, Melonen wie Kanonenkugeln, Limonadenflaschen, Thermoskannen, Bergen von Klappstullen und Plastikschüsseln voll Nudelsalat. [...] Schrille Stimmen, Gelächter und Kinderweinen, Geruch von Pfirsichen, tropischen Ölen und nassen Steinen, Chlor, und der feine, herbe Rauch der Zigaretten [...] in die Hitze des Mittags [...]. (AI, S. 168f.)

Genau in diesen Momenten des Trubels im Schwimmbad kann Alice einschlafen und vergessen, dass Raymond gestorben ist. Die (über)genaue Deskription setzt sich aus sinnlichen Eindrücken zusammen: aus auditiven (Vogelgezwitscher, Kindergeschrei, Gelächter), olfaktorischen (Pfirsichgeruch, tropische Öle, Chlor, Zigarettenrauch), visuellen (Picknickutensilien) und taktilen (Hitze) Wahrnehmungen. Alles im Drumherum wird beim Namen genannt und doch wird offen gelassen, inwiefern diese referentielle Geste Sinn erzeugt. Die Sammlung lässt sich entweder als bloßes Vor-Augen-Führen einer vorfindlichen Realität lesen oder aber vor dem Hintergrund der erinnerten Todesmomente als Versuch einer nachträglich gegliederten Ordnung, die aus

81 Ebd., S. 283.

dem Sog des schier grenzenlosen Differenzierungsfurors heraus um Durchsicht bemüht ist. Alice sucht nach einer Art von Ruhe, »einer Erklärung für alles, was unerklärlich ist, nach einer Struktur im Chaos, einer Antwort auf das Rätsel«. ⁸² Die Sammlung der sinnlichen Eindrücke hilft Distanz zu gewinnen und zu relativieren, was außerhalb der gesammelten Umgebungsdetails im Inneren vor sich geht: Wie lange hält die Trauer, wann ist sie stärker, wann schwächer, wo lauern Auslöser für Erinnerungsmomente, wo vermischen sich Vergangenheit und Gegenwart, wohin gehen als Hinterbliebene? – Fragen, die im Text nicht artikuliert werden, die sich aber über die halt-suchenden äußeren Beschreibungen der Realität quasi stumm mitvollziehen. Die Beschreibung der sinnlichen Eindrücke baut auch hier jene Spannung auf, die dem Unsagbaren den Raum und Klang gibt.

In der Rezeption herrschen zwei Auslegungen dieser Deutlichkeit vor. Zum einen wird den Aufzählungen eine ästhetische Undurchsichtigkeit, die alles erfasst und zugleich nichts bedeutet, zur Last gelegt. In diesem Zuge wird Hermann eine allzu durchdachte Inszenierung des Einfachen vorgeworfen, die mit Stempeln des Trivialen und Banalen versehen wird. Beklagt wird eine »holländische Kleinmalerei« ⁸³, ein lästiges »Zuviel« nebensächlicher Kleinigkeiten, die in der Breite der Beschreibung zwar instruktiv sind, aber nicht eigentlich poetisch. Mit der Affinität zum eher wissenschaftlichen als literarischen Schreiben wird Hermanns Erzählungen dann eine Kunstlosigkeit attestiert. Dem gegenüber steht eine Lesart, die in Hermanns kurz gehaltenen Sätzen und ihrem Arrangieren von sinnlichen Eindrücken eine besondere Kunst sieht, Atmosphäre zu schaffen, und die dem Arrangement gerade hierin einen tieferen Sinn zuspricht. An dieser Stelle wird eine Umwertung von einer bloßen hin zu einer ästhetisch-starken Einfachheit vollzogen. In dieser

82 Hermann im Gespräch mit Kasaty, 2007, S. 114f. Judith Hermann beschreibt im Interview mit Olga Olivia Kasaty mit diesen Worten ihre permanente Suche nach tröstlichen Aphorismen, die eine winzige, aber klare Logik in den Ablauf von alltäglichen Ereignissen bringen und die für eine Sekunde das Unsagbare zu einem klingenden Satz zusammenfassen. Zwei Jahre nach dem Interview lässt Hermann ihre Protagonistin Alice in kurzen Augenblicken nach etwas Größerem suchen, das sich nicht ausdrücken lässt.

83 Giuriato beobachtet in der Rezeptionsgeschichte der Werke Stifters, dass dessen vermeintliche »holländische Kleinmalerei« zum Anlass für vernichtende Urteile bzgl. der Kunstfertigkeit seiner literarischen Werke genommen wurde (vgl. Giuriato, 2015, S. 256). Die Wertung der Einfachheit als Manieriertheit ähnelt in mehrfacher Hinsicht den Urteilen, die sich in Kritiken zu Hermanns Werken finden lassen.

Lesart stehen die sublimen Gegenstände unscheinbar im Vordergrund, während es um elementarere Momente, die erkenntnissuchende und sinndeutende Momente des Lebens vorbereiten, geht. Die unscheinbar-aufzählende Sprache, die auf Umschreibungen, gezwungene Wendungen und Umschweife verzichtet, wird hier zum Ideal der Einfachheit stilisiert. Die Bedeutung der einfachen Sprache für das Werk Hermanns vorausgesetzt, gelangen wir zu der Frage, welche Erfahrungsräume die schlichte Einfachheit unabhängig von Wertungen eröffnet.

IV. GROß GENUG. KLEIN GENUG. KARGE MOMENTE

I've crossed some kind of invisible line.
 I feel as if I've come to a place
 I never thought
 I'd have to come to.
 And I don't know how I got here.
 It's a strange place.
 —Raymond Carver⁸⁴

In der Erzählung *Fetisch* aus dem Erzählband *Lettipark*⁸⁵ sitzt eine Frau in einer Zirkuswagensiedlung am Feuer. Ella heißt sie, und Ella wartet auf Carl. In der Nacht setzt sie sich vor den Wagen. Sie hält das Feuer klein: »Groß genug, dass es sie wärmt, und klein genug, dass es niemanden auf sie aufmerksam machen wird« (LP, S. 17). Als die Nacht vorüber ist, ist Carl nicht zurückgekehrt, und Ella weiß nicht, wann oder ob er überhaupt zurückkehren wird. Wir erfahren weder, wer Ella ist, noch wissen wir, wer Carl ist, ganz zu schweigen davon, in welcher Beziehung sie zueinander stehen; es gibt keinen Hinweis, warum Carl weggegangen, wo er hingegangen oder warum er in der Nacht nicht zurückgekehrt ist. Der Leser wird allein gelassen mit einer Reihe offener Fragen. Offensichtlich sind hingegen auch hier die Ausflüchte in dekontextualisierte Details: wir erfahren, dass der Zirkuswagen alt, rot und blau gestrichen ist, dass die Farbe abblättert. Um die Räder wuchern Disteln und verblühter Löwenzahn. Das Land unten am Fluss ist wild und unbewohnt, der Fluss ist voller Strudel, das Gras raschelt, die Äste knacken, wir hören das

84 Carver, 2016, S. 882.

85 Im Folgenden gekennzeichnet mit der Sigle LP.

Flügelschlagen der Graugänse. Aber es ist unmöglich, aus diesen Umgebungs-details ein kohärentes Ganzes der Geschichte herzustellen, weil Judith Hermann auch hier niemals die Emotionen ihrer Figuren beschreibt. Wie geht es Ella damit, dass Carl nicht zurückkehrt? Macht sie sich Hoffnungen? Was hängt davon ab, ob er zurückkommt? Die Erzählungen aus *Lettipark* enden ohne Gefühle, ohne wertende Gedanken oder Erklärungen. Die Figuren gewinnen keine deutlichen Konturen, sie bleiben fast »ohne Eigenschaften«. Es bleibt der eigenen Vorstellungskraft überlassen, diese zuzuweisen, aber eine feste Verankerung gibt es dafür im Text nicht. Die Figuren tauchen plötzlich auf, und bevor im Sinne einer Genealogie Anhaltspunkte für ein biographisches Gewordensein oder für ihre Handlungsmotivation aufschimmern, sind sie schon wieder verschwunden.⁸⁶

Unspektakulär sind auch die Handlungen. Die meisten der Erzählungen sind ganz undramatisch – in erster Linie, weil die Figuren fast nie als agierende Subjekte auftreten. Anstelle von aktiven Handlungen zu berichten, werden die reduzierten und ereignislosen Momente in Szene gesetzt. Hermanns Figuren tun ganz einfach nichts – sie sitzen, schauen ins Feuer, trinken langsam in kleinen Schlucken, schweigen oder stehen reglos im Schnee. Diese aktionslosen Momente sind der zentrale Inhalt der Geschichten: »Sie markieren verlängerte Momente in der Kargheit der bloßen Existenz – der Singularität des Moments.«⁸⁷

Jetzt ließe sich einwerfen, dass dies alles bekannte Merkmale von Kurzgeschichten im Allgemeinen seien, woraus sich für uns die Frage ableitet, was eine Ästhetik der Einfachheit von bloßen Gattungs- oder Genremerkmalen kürzerer Erzählungen unterscheidet. Um Präzision zu schaffen und dem Eindruck entgegenzuwirken, dass die unterschiedlichen Formen der Einfachheit bloßen Funktionen wie einer Genreerfüllung zuzuordnen sind, ist folgende Abgrenzung vorzunehmen: Hermanns Erzählungen verfolgen eine ganz eigene, nüchterne und schmucklose Prosa, die über Genremerkmale der Kürze hinausgeht. Die Kargheit der Momente und die Stummheit der Figuren laden ein Gefühl für die substantiellere Präsenz des Komplizierten und Rätselhaften auf. Die schlichte Zurückgenommenheit des Tons sorgt für eine Prosodie, die ein intensives und intimes Erleben von Alterität ermöglicht.

86 Vgl. Hermann I., 2016, S. 73 und S. 79. Iris Hermann hebt die Besonderheit der erzählerischen Leerstellen für die Texte Peter Stamms hervor. In deutlicher Analogie wird auch bei Judith Hermann diese Aussparung der Hintergründe zu den Figuren gesehen.

87 Ebd., S. 73.

Maude, Anfang 30, lebt bei Greta, Anfang 80. Maude hat ein Zimmer gesucht, Greta hatte ein großes, leerstehendes Haus, weil ihr Mann verstorben ist und ihre fünf Kinder ausgezogen sind. Maude will nun verreisen, an den Lago d'Iseo, und besucht Greta, um ihr die Abreise mitzuteilen. Ganz unaufgeregt beginnt die alte Dame, müde und ausgezehrt auf der Chaiselongue liegend, von ihren eigenen, weit zurückliegenden Erfahrungen am Lago d'Iseo zu erzählen:

Eines dieser Kinder hatte ein Boot, ein kleines Boot [...]. Das Boot trieb ab. Ich hab's abtreiben sehen. Vielleicht hätte ich das sagen sollen. [...] Darauf aufmerksam machen sollen. Es trieb ab und sie sahen es zu spät, es war schon zu weit draußen, als sie's sahen. [...] Sein Vater schwamm dem Boot hinterher, ein athletischer Mann [...] es sah eine Weile ganz gut aus. [...] Und dann, sagte Maude [...]. Er kam nicht zurück, sagte Greta. Ich hab nicht die ganze Zeit hingesehen. Was hab ich gemacht – ich habe gelesen, geschlafen, ich habe mich gesonnt. Als ich wieder hinsah, war er immer noch nicht zurückgekommen [...] über den Strand kamen zwei Carabinieri. Wie seltsam sie aussahen, ihre Uniformen, ihre schwarze, offizielle Strenge zwischen den Badenden. (LP, S. 106ff.)

Eigentlich haben wir es hier mit einer höchst psychologischen Achterbahnfahrt zu tun, einer kaum auszuhaltenden Unruhe und Ungewissheit – aber in der Erzählung bleibt es ruhig. Gerade an Stellen, an denen wir eine Form von Empathie erwarten würden oder mit einer Pointe rechnen, ist die Knappheit eine Herausforderung. Die Erzählstimme wie auch die Protagonisten sind ungestört in ihrer handlungsarmen Routine. Am Grund der Figuren rüttelt es, aber an der Oberfläche der Erzählung bleibt es gelassen. Wenn Gefühlslagen aufkommen, dann zeigen sie sich nur als kleine Wellen, als Anflüge, die die Stimmungen grob rahmen. Die äußere, situative Einfachheit trifft auf eine gleichzeitige innere Komplexität, die sich gerüstartig artikuliert und dann meist als Leerstelle verbleibt. Die Akkumulation solcher Leerstellen gibt Raum für Imagination, sodass sich Vorstellungen und Erkenntnisse ganz nach dem Vermehrungsprinzip *»aus wenig wird mehr«* frei anreichern können.

Maude sieht Greta an, ihr liegt eine Frage auf der Zunge. Haben Sie ihn gekannt? Den athletischen Mann, der dem Boot hinterhergeschwommen ist, den Vater des kleinen Jungen. Kannten Sie einander? Warum haben Sie nichts gesagt, als Sie das Boot haben wegtreiben sehen. Aber sie fragt nicht. Nein, sie fragt nicht. (LP, S. 107)

Maude sucht nach Zusammenhängen, aber anstatt die Fragen zu artikulieren und Gretas Geschichte verstehen zu wollen bleibt sie stumm. Wir spüren die Verlassenheit des großen Hauses, die Lebensmüdigkeit Gretas und die Mattheit, mit der die fern zurückliegenden Momente wieder ins Gedächtnis geraten. Die Erinnerungen kommen, ohne dass wir wissen, welche Bedeutung sie für Greta haben, warum Greta sie erzählt oder was Maude mit ihnen anfängt. Haften bleibt eine eigentümliche Stimmung, das Gefühl, in Momenten des inneren Vor-Augen-Führens und bildlichen Erinnerns seltsam allein zu bleiben – selbst in dem Versuch, sie zu beschreiben oder zu teilen. Vielleicht war die Situation ein entscheidender Moment in Gretas Leben, vielleicht sieht sie in der Rückschau, was die Geschehnisse am Lago d'Iseo verändert oder wofür sie Weichen gestellt haben. In den Erklärungsversuchen sind wir frei.

Ein einfaches, ereignisloses Kaffeetrinken (bei heißem bitteren Kaffee ohne Milch und Zucker und mit Kuchen wie aus dem Bilderbuch) lässt die Protagonistin der Erzählung *Gedichte* mit der Frage zurück, welche höhere Bedeutung hinter den kleinen erinnerten Details liegt. Wenn sie ihren Vater regelmäßig in der Psychiatrie besucht, bringt sie Pflaumenkuchen mit und versucht sich – in der Hoffnung auf eine nachträgliche Bedeutungszuschreibung – vermeintlich bedeutungslose Situationen des Beisammenseins möglichst genau zu merken:

Es war kein wirkliches Gespräch, es war eine Situation. Ich hätte zu meinem Vater sagen können, dass ich mir all das merken will – einprägen will, um es Jahre später wieder hervorholen zu können, noch einmal zu bedenken und möglicherweise anders zu verstehen. (LP, S. 10)

Das Bedürfnis, Ausschnitte zu sammeln und in Erinnerung zu behalten, wird auch hier an die Sehnsucht eines distanzierten, neu zusammensetzenden Rückblicks, der klarer sehen und verstehen lässt, gekoppelt. Die »naturalistische Mimesis«⁸⁸ von Sinneseindrücken gibt eine Oberfläche von wimmelnden Details wieder, und im Versuch einer entrückten Objektivierung werden größere Zusammenhänge gesucht:

Ich vermute, es ging darum, dass ich ein Stück Kuchen für ihn gekauft hatte und dass ich trotz allem und woher eigentlich wusste, dass er Pflaumenkuchen geliebt hatte, bevor er krank geworden war. Es ging um all das, und darunter ging es sicher noch um etwas ganz anderes. (LP, S. 41f.)

88 Giuriato, 2015, S. 272.

In zwischenmenschlichen Beziehungen sind es vielleicht die einfachen Details – wie welches ist die Lieblingskuchensorte –, die wir uns merken, die sich einprägen und die wie sinnliche Eindrücke im Zusammensein mit einer Person haften bleiben (die Tochter erinnert sich nicht nur genau an den Pflaumenkuchen, sondern auch daran, wie ihr Vater in dem Jahr gerochen hatte, als sie ihn regelmäßig besuchte). Vielleicht geben ebenjene Feinheiten uns in der Summe das Gefühl, eine Person wirklich zu kennen, ihr nah zu sein. Gerade der Effekt von sinnlicher Unmittelbarkeit und das Sammeln en détail wecken eine paradoxe Hoffnung auf zentrale Durchsichtigkeit und tiefsinnige Klarheit im zwischenmenschlichen Miteinander. Judith Hermanns Protagonistin wird ein programmähnlicher Anspruch eingeschrieben: »Erst wenn die sinnliche Wirklichkeit der Dinge auch im Kleinsten und genau wiedergegeben wird, kann ein höheres Gesetz hinter dem Reichtum der vorliegenden Dinge hervorscheinen.«⁸⁹ Was dabei entsteht, ist ein ruhiger Ton, der sich der konkreten Mannigfaltigkeit der äußeren Erscheinungswelt akribisch verpflichtet.

AUF DER SUCHE NACH GRÖßEREN ZUSAMMENHÄNGEN

Doktor Gupta ist ein zurückhaltender, fast passiver Mann. Er lässt alle Fragen unbeantwortet, er lässt beinahe alle Fragen offen, so als wäre er der Meinung, es gäbe auf keine einzige Frage eine gültige Antwort und für keine Entscheidung einen wirklich triftigen Grund. Er glaubt anscheinend nicht, dass man irgendetwas zu Ende denken könnte, er nimmt möglicherweise an, hinter jeder Erkenntnis tauche ohnehin eine neue Schwierigkeit auf. Er lässt Teresa in ihrem Dickicht aus Mutmaßungen und planlosen Feststellungen alleine [...]. (LP, S. 138)

Die Protagonistin Teresa wird in der Erzählung *Träume* von Doktor Gupta mit der Aufgabe, in dem Stückwerk eine übergeordnete Sinnhaftigkeit zu erkennen, alleingelassen. Wie so viele von Hermanns Figuren sucht sie die Zumutungen und Fülle der Realität zu bewältigen: »zunehmende Flüchtlingsströme, Erdbebenopfer, Dürreprognosen, Klimagipfel, Seuchen und Massaker versetzten sie in eine Angst, die etwas Irrationales hat und jeden Tag größer wird« (LP, S. 132f.). Teresa kann sich irgendwann nicht mehr bewegen, und mit dem Satz: »Aus irgendwelchen Gründen weiß ich nicht mehr weiter«

89 Ebd., S. 270.

(LP, S. 133), wendet sie sich dem Psychiater Doktor Gupta zu, der sie jahrelang begleiten wird. Er hört »ihrem umständlichen, immer gleichen, ratlosem Kreisen um ein Zentrum« (LP, S. 133) zu, und trotz jahrelanger Gespräche mit Doktor Gupta hält Teresa erneut fest: »die Brandherde der Kriege verlagern und Grenzen verschieben sich, die Flüchtlingsströme nehmen zu, Taifune zerstören ganze Landstriche sehr, sehr weit weg, und Seuchen brechen aus und ebbten ab« (LP, S. 139). Die Welt offenbart sich Teresa als Schauplatz von unheimlicher Komplexität und in ihrem Verlangen nach Klarheit räumt sie sich ernüchtert ein: »Die Anzahl der Erkenntnisse ist schmal [...] die Erkenntnisse über das eine und das andere, und Teresa denkt, dass sie bei der Geschwindigkeit auf keinen klaren Gedanken und etwas Wesentlichem wohl nicht mehr auf den Grund kommen wird« (LP, S. 140). Teresa scheitert an der Komplexitätsbewältigung und sehnt sich nach Einfachheit im Sinne der Reduktion.

Bei den Protagonisten der Erzählung *Zeugen* wird die Frage, wie wir zu tieferen Erkenntnissen gelangen, in die Frage überführt, von wo aus sich größere Zusammenhänge erkennen lassen. Hier kommt der Wunsch auf, vom Mond auf die Erde sehen zu wollen: »Diesen Wassertropfen im Universum schweben zu sehen, so alleine und so zerbrechlich in der Finsternis« (LP, S. 60). In der Erzählung sind zwei Paare (die Ich-Erzählerin ist mit Ivo verheiratet und Henry und Samanta sind ein Paar) zum Abendessen in einem Fischlokal verabredet, weil Samanta Ivos Job am Institut übernehmen wird. Eine merkwürdig-unangenehme und verhaltene Stimmung zwischen den Vieren führt dazu, dass Henry von seiner zurückliegenden nächtlichen Begegnung mit Neil Armstrong, dem ersten Mann auf dem Mond, erzählt. Vielleicht eine ausgedachte Begegnung, vielleicht auch nicht – in jedem Fall unterbricht die erzählte Geschichte das vorherige einschläfernde Gespräch über die Arbeit am Institut und die unvermeidlichen Strukturen dort (LP, S. 56). Am Ende des Abends stehen Ivo und die Ich-Erzählerin auf ihrem Heimweg in der Mitte einer schwankenden Brücke und sprechen darüber, ob die Geschichte von Henry wahr sein kann:

Ich dachte, so oder so ist es eine gute Geschichte, und ich dachte, ich kannte sie nicht, und sie ist ziemlich sicher wahr, und wenn sie nicht wahr sein sollte, ändert das gar nichts. Armstrong hatte zu Henry gesagt, er habe was von sich dort oben zurücklassen müssen; er sei ein Gespenst, das bis in alle Ewigkeit in seinen eigenen Fußstapfen hin und her geistern würde, er sei der Mann im Mond. Und ich dachte, dass auch wir das von jetzt ab waren – Henry, weil er

davon erzählt hatte und Samanta, Ivo und ich, weil wir ihm zugehört hatten [...]. (LP, S. 62)

Was passiert, wenn man vom Mond aus auf die Erde blickt? Was passiert, wenn wir eine entrückte Distanz zu unserem Leben einnehmen? Wir werden zu Zeugen von Geschehnissen, und egal wie wir sie im Einzelnen deuten, die Ereignisse lassen kleine Teilchen in uns zurück, Teilchen aus der Vergangenheit, die »wie Mondgeröll« (LP, S. 62) in uns bleiben. Alles, was wir im Leben tun können, ist ein »[A]bsuchen und [A]btasten nach einem unwahrscheinlichen Funken einer Möglichkeit« (LP, S. 62), in unseren Begegnungen einen kurzen Moment der Sinnhaftigkeit zu erleben, bevor wir wieder eintauchen in das niemals vollständig zu ordnende Chaos des Universums.

Judith Hermann widmet eine ihrer darauffolgenden Erzählungen einem weiteren Ort, den wir mit der Vorstellung verknüpfen, dass sich dort Ordnung und Zusammenhänge ergeben – dem *Gehirn*. Philipp ist Künstler und fotografiert erst Operationssäle der Kardiologie und dann Säle für Gehirnochirurgie. Zunächst fotografiert er für seine Serie die »empfindlichen, hochtechnologischen Operationsinstrumente« (LP, S. 118), die ihm in ihrer schimmernden Robotik wie »poetische Gebilde« und in dem bläulichen Saallicht wie »Geschöpfe aus der Tiefsee« (LP, S. 119) erscheinen, und schließlich fotografiert er eine Operation am offenen Gehirn:

Er spricht mit Deborah über dieses Foto, am Abend, am Tisch in der Küche. Er erzählt vom Aufbau der Maschinen, den Gesprächen der Chirurgen während der Operation, die sich selbstverständlich nicht um das Wesentliche, sondern um das genau Unwesentliche drehen, das der Operation genau Entgegengesetzte, Karten für die Oper, der Wetterbericht, die Golfexkursion. (LP, S. 119)

Die Reihenfolge, in der Judith Hermann ihren Protagonisten erst das Herz und dann das Gehirn fotografieren lässt, ist mit Sicherheit kein Zufall. An den Orten, wo wir potentiell verstehen könnten, wie unsere Gedanken funktionieren und wo unsere Erinnerungen sich sammeln, wird der unmittelbaren Nähe unseres lokalisierten Zentrums ein abstruser Bruch entgegengesetzt. Das Verhalten der Chirurgen erinnert an ein in der Ethologie als »Ausweichbewegung« oder »Übersprungshandlung« bezeichnetes Phänomen: In dem Moment absoluter Spannung, während das Gehirn wortwörtlich offen liegt, werden Belanglosigkeiten zum Gespräch gemacht. Dort, wo das Wesentliche sich offenbaren könnte, wird auf das Unwesentliche ausgewichen. Bevor das Be-

trachten von allen Seiten zu einem klaren und erkennenden Blick führt, springen die Chirurgen zu einfacheren, risikoloserem Gesprächsthemen über – vielleicht als Beruhigungsgeste.

Anders als in der entrückten Mond-Phantasie oder in der unmittelbar vor Augen stehenden Physiognomik des Gehirns sind es in den übrigen Erzählungen die unscheinbareren und schlichten Orte, die Erinnerungen wecken und die in einem kurzen Moment das Gefühl aufschimmern lassen, vielleicht etwas Tieferes greifen zu können. Es sind gewöhnliche Orte wie der titelgebende Lettipark:

Ein gewöhnlicher, trostloser Park am Stadtrand, eine Brache, und es gab gar nichts zu sehen, verschneite Wege, ein verlassenes Rondell, Bänke und eine leere Wiese. Kahle Bäume, grauer Himmel, das war auch schon alles gewesen. (LP, S. 49).

Ein Park, »schwarz und weiß und menschenleer [...]. Ein Zwischenreich. Eine schwebende, sphärische Welt« (LP, S. 50). Der Lettipark ist der Ort, an dem Elena ihre Kindheit verbracht hat. Aber erzählt wird nicht aus Elenas Sicht, sondern aus der Sicht von Rose, die Jahre nach ihrem Studium die einst wunderschöne und inzwischen etwas verlebte Elena im Supermarkt wieder sieht. Im Moment des Innehaltens an der Kasse sieht Rose sie weiter vorn in derselben Schlange. Elena hingegen bemerkt Rose nicht, und die Langsamkeit der Kassiererin lässt Rose in eine kurze Erinnerung an vergangene Tage abschweifen. »Elena und Rose hatten nichts gemeinsam außer dem Blick, den Page Shakusky auf sie geworfen hatte« (LP, S. 46), heißt es, und Rose erinnert sich an Pages Werben, daran, wie er ihr wiederholt auf dem Weg vom Campus nach Hause nachgestellt, vor ihrer Tür übernachtet hat und wie sie ihn abgewimmelt und er daraufhin Elena entdeckt und sein Werben bei ihr fortgesetzt hat. Im Gegensatz zu Rose hat Elena sich auf das Werben eingelassen, bevor sie Page nach nur wenigen Wochen das Herz gebrochen hat. Als Rose aus ihren Erinnerungen wieder auftaucht, fällt, wie in Hermanns Erzählungen so häufig, ein aphorismenartiger Satz: »Es kann genügen, ein Gesicht im Traum eines anderen gewesen zu sein, es kann tatsächlich ein Segen sein« (LP, S. 49), und Rose hofft, dass es Page, wo auch immer er gelandet ist, gut geht und dass der Lettipark, der Elena einmal so viel bedeutet hat, »noch zählt« (LP, S. 51).

Dieser verlassene, unbenutzte, unbebaute und unbestimmte, gewissermaßen ›Un-Ort‹, der nicht spektakulär, nicht bemerkenswert, nicht schön,

andererseits nicht einmal dezidiert hässlich ist, wird zum Sehnsuchtsort, dass im Leben noch alles möglich ist, dass die »vielversprechenden Schatten« weiter ihre »Wege ins Ungefähr« werfen (LP, S. 51). Ob es die kindliche Vorstellung der Inbesitznahme des unbenutzten Raumes war, die Elena früher in eine Phantasiewelt hat eintauchen lassen, erfahren wir im Text zwar nicht, aber aus Roses Sicht wirkt der Lettipark wie ein Ort, der Denk- und Imaginationsräume öffnen kann, weil er konkret genug und vage genug zugleich ist. Gerade die Leere verspricht die Möglichkeit, diesen Ort des Nichts gedanklich zu füllen. Vielleicht sehnt sich Rose danach, dass dieser Park noch existiert, weil sie mit ihm die Vorstellung verbindet, nach eigenen, kreativen Regeln aus dem Vagen heraus in einen Raum der eigenen Gesetze eintreten zu können. Dieser Zwischenort wirkt in seiner Grenzenlosigkeit ähnlich reizvoll wie ein faszinierendes Bild, das wir uns von einem fremden Menschen machen, ohne ihn zu kennen. In den Momenten, in denen das Gesicht des Gegenübers in uns ungehindert erste Vorstellungen auslöst, in denen wir unsere Gedankenwelt noch nicht mit der Realität abgleichen müssen – in diesen Momenten ist imaginativ alles möglich. Gerade in ästhetischer Hinsicht wollen wir den Lettipark *pars pro toto* als Symbol für unsere Sehnsucht nach freien Imaginationsflächen betrachten.

Die Anziehungskraft des Unbestimmten können wir auch in den weiteren Erzählungen des Bandes spüren. In Momenten besonderer Kargheit leuchten kurze Augenblicke der gedanklichen Ordnung auf, die dann ähnlich aphorismenartig wie Roses Ausspruch, dass es genügen könne, ein Gesicht im Traum eines anderen gewesen zu sein, von Hermanns Protagonisten geäußert werden. In der Erzählung *Pappelpollen* heißt es beispielsweise: »Sie denkt, Liebe könnte eine Selbstentflammung sein, aber auch dieser Gedanke hat keine Beständigkeit, und sie verwirft ihn wieder« (LP, S. 93). Momente, in denen ein Vergleich in Form eines inneren Bilds aufblitzt und sich das Gefühl einstellt, dass hier ein größerer Zusammenhang erkannt wurde, sind in den Erzählungen kurzweilig, und meist entgleiten die Bilder, bevor sie sich verfestigen können. Ehe wir weiter erfahren, was es mit diesen selbstentflammenden Pappelpollen auf sich hat, diffamiert die Protagonistin Selma ihren Gedanken auch schon wieder. In einer fast mystischen Offenheit sehen wir uns der Frage gegenüber, was Liebe und Pappelpollen gemeinsam haben. Wie kommt Selma zu diesem Vergleich?

Am Ende ist es nur Pappelpollen gewesen. Der weiße, flauschige, leichte Schnee der Pappelsamen, vom Wind in die Ecke des Hofes gedrückt, hinter

den Zentaur mit den zwei Schwänzen gedrückt, eine Selbstentflammung. (LP, S. 91)

Die fachwissenschaftliche Spekulation, ob die pflanzlichen Öle in den Pappelsamen wirklich durch eine Oxidation mit Luftsauerstoff genügend Wärme erzeugen können, um einen Schwelbrand und schließlich ein offenes Feuer auszulösen, wird für Selma vermutlich weniger von Bedeutung gewesen sein. Ihre Gedanken kreisen nach der Scheidung von Markovic um die Frage, mit wem sie ihr halbes Leben verbracht hat, und vielleicht muss in so einem Moment der Vergleich von Pappelpollen und einer aufflammenden Liebe nicht ausgereift oder vollends stimmig sein, vielleicht darf er auch einfach für den kurzen Moment nur ein schönes Bild ergeben, bevor wir den Gedanken wieder loslassen. Vielleicht dürfen wir mit diesen kurzen aphorismenartigen Sätzen der Protagonistin in einem kurzen Zwischenzustand verharren: zwischen der Ordnung und dem Entgleiten in die ungeordnete Vielfalt; zwischen großen Fragen, großen Konflikten und großen Gefühlen.

Ganz gleich, ob in der Erzählung *Fetisch*, *Manche Erinnerungen*, *Gehirn*, *Gedichte*, *Briefe*, *Träume*, *Zeugen* oder in einer der anderen zehn Erzählungen, bei Hermann dreht es sich um die schwer zu ergründenden zwischenmenschlichen Feinheiten, die das Dasein formen und die uns als Leser mal rätselhaft, mal nüchtern wie ein Bericht erscheinen. Mal ist es eine Geste, mal ein Anblick, manchmal ein einziges Wort, das alles verändert oder enthüllt. Hermanns Erzählungen werden von ganz kleinen Augenblicken, in denen sich die Komplexität in einem kurzen, präzisen und poetischen Bild sammelt, aufleuchtet und wieder erlischt, ausgelöst. Wie beim Werfen eines Papierfliegers kommt es auch in den kurzen Erzählungen auf den Moment der Präzision an, in dem alles zusammenfließt: »Du musst loslassen, und du musst dafür genau den richtigen, den einzig möglichen Moment finden, dann kann der Papierflieger die Schwerkraft überwinden.«⁹⁰ Vielleicht sind es nicht immer philosophisch bestechende Wahrheiten, die Hermanns Erzählungen eine besondere Ästhetik verleihen, sondern die der aufblitzenden Möglichkeiten – die Momente, in denen wir kurz in einen Zwischenzustand abtauchen, in dem sich eine individuell-räsonierende Wahrheit ergeben kann. In den kurzen Momenten geschieht vielleicht nichts oder nicht viel, aber die Erzählungen hallen nach, wir können »alles noch mal zerlegen, neu zusammensetzen«, müssen jedoch »nicht noch mal von vorne anfangen« (LP, S. 72), denn in uns

90 Hermann im Gespräch mit Encke, 2016.

können wir immer an Vorhandenes anknüpfen. In einer ästhetischen Technik der Montage werden fragmentarische Bilder beliebig und meist plötzlich in eine neue Ordnung gesetzt. Hermann lässt ihre Protagonisten darauf hoffen, dass das Wesentliche uns immer schon umgibt und dass es nur darauf ankommt, den Blick dafür zu öffnen, zu warten auf jenen unwahrscheinlichen Funken, der alles entzündet, der die Schwerkraft überwindet und für einen kurzen Moment Ordnung herstellt.

Im Haus fehlten noch alle Wände, es gab nur Rahmen, die zeigten, wo die Wände später einmal stehen sollten, und Walter führte uns durch die Räume und richtete sie mit Betten und Stühlen, Regalen und Sofas, Schreibtischen und Teppichen aus dem Nichts ein, er machte das eindrücklich und glaubwürdig. (LP, S. 127)

Ähnlich wie aus dem Nichts die Vorstellungen entstehen, wie es später in Walters Haus auf Nantucket aussehen könnte, eröffnen auch die schlichten Ausgangspunkte der Erzählungen Imaginationsräume. So wie in dem leeren Haus nur die Rahmen für die späteren Wände stehen, so geben die kurzen Sätze den Erzählungen Hermanns eine prägnante Form mit Zwischenräumen. Die Sprache bewegt sich dabei stets auf eine Offenheit zu, die nicht mehr eine Offenheit der Semantik ist. Zwar suchen die Protagonisten häufig nach Worten, zweifeln an ihrer semantischen Kraft und schweigen viel, in der Summe spitzen sich die Erzählungen aber in Situationen zu, die nicht näher zu artikulieren sind, da sie auf Epiphanien des Alltags hin angelegt sind. In kurzen Momenten der Diskontinuität offenbaren sich bildliche Erkennungsmomente, die sich nicht diskursiv in Form ausschmückender, langer Tiraden einlösen, sondern sprachvergessen vor Augen treten. Die unspektakulären Alltagsmomente reichen aus, um entscheidende Wendungen im Leben der Protagonisten aufzuzeigen, und sie hinterlassen eine Ahnung der substantiellen Vergänglichkeit, dass nichts bleibt, wie es ist – dass es in der Liebe, in der Freundschaft, in jeglichen Bindungen, Zugehörigkeiten und im Glück keine Beständigkeit gibt. Anders als bei Hermanns Protagonist Walter, der »dicke, breit und gemächlich erzählte Romane auf Deutsch« schreibt und »umfangreiche Schriftwechsel auf dem Computer« führt (LP, S. 123), reichen hier die Erzählungen von geringem Umfang. Darüber, ob Hermann Walter bewusst als kontrastierende Figur zu ihrem eigenen Schreiben entworfen hat, um auf die zahlreichen Kritiken zu reagieren, in denen sie als die »große Kurzfasserin« oder »Meisterin im Weglassen« bezeichnet wurde, kann hier nur ge-

mutmaßt werden. In jedem Fall wollen wir mit einem letzten Blick auf Walter die Betrachtungen zu den Erfahrungsräumen der Erzählungen Hermanns abschließen.

Walter ist 1939/40 noch rechtzeitig aus Deutschland herausgekommen und ist von da an in Amerika aufgewachsen, er spricht fließend Englisch, hat an der Harvard University studiert und hat von da an in Belmont bei Boston gelebt. Obwohl er seit Jahren in Amerika angekommen zu sein scheint, liest er nichts Amerikanisches und rezitiert ausschließlich deutsche Gedichte:

Er zitiert Hölderlin, Goethe, Kleist und Rilke auswendig, sorgfältig und richtig, in einem Deutsch mit einem flachen amerikanischen Akzent – dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt, und viel zu grauenvoll, als dass man klage: dass alles dauert und vorüberrennt. (LP, S. 123)

Ohne dass es in der Erzählung weiter ausgeschmückt wird, lässt uns dieses Bild von dem deutschen Exil-Amerikaner spüren, wie der Rhythmus die Zeilen aus Hofmannsthal's Gedicht im Körper des alten Mannes eingeschrieben hat. Sie sind über Jahre in der Erinnerung haften geblieben und aus der Oszillation von Semantik und Prosodie tritt uns eine Ahnung der Vergänglichkeit entgegen, die auch in allen anderen Erzählungen umkreist wird. Der Klang von Hermanns Worten ist gewiss ein anderer als der Hölderlins, Kleists oder Rilkes, da er schlicht kein lyrischer ist, aber auch bei Hermann ergibt sich eine Prosodie, die auf kurze spürbare Epiphanien des Seins hin angelegt sind. Dass sich das erkenntnistheoretisch Bedeutsame im stilistisch Einfachen versteckt, wollen wir hier abschließend nicht für ein manieristisches Markenzeichen halten, sondern als Ästhetik der Einfachheit bezeichnen.