

JUDITH HERMANN, ›ALICE‹,  
UND DANIEL KEHLMANN, ›RUHM‹

Erzählverfahren des postmodernen Minimalismus  
und Neorealismus

Von Volker Wehdeking (Stuttgart)

Die jüngsten Erzählbände von Hermann und Kehlmann wurden in der Erstrezeption sogleich als vergleichbar erkannt: thematisch durch die Grenzerfahrungen von Tod und Abschied verbunden, sind sie als Erzählsammlungen mit wechselnden Protagonisten auch durch Erzählinstanz und Struktur dem Roman angenähert. Hermann arbeitet noch stärker als früher mit Figuren des *minimal self* und einer suggestiven Außensicht der Alltagsbanalität. Kehlmanns souveränes Spiel mit Metafiktion und Intertextualität kann in größerer Themenvielfalt durch narrative Spiegelung von digitaler Simulation und Dekonstruktion von Identität den *situations extrêmes* neue narrative Konturen abgewinnen.

The latest collections of short stories by Hermann and Kehlmann were instantly received as comparable: treating the boundary situations of death and leavetaking, centring on variable protagonists, they approach the form of the novel structurally and through the narrative situation employed. Increasingly Judith Hermann deals with figures of a minimal self and opts for a suggestive external view of the banality of every day life. Drawing on metafiction and intertextuality and a greater thematic variety, reflecting digital simulation and the deconstruction of identity Kehlmann achieves innovative narrative structures in coping with boundary situations in the human condition.

*1. Minimalismus auch in Grenzerfahrungen: Judith Hermanns neue Erzählungen*

In einem Spiegel-Interview zu ihrem neuen Erzählband ›Alice‹ (Frühjahr 2009), in dem die stille Antiheldin in fünf Episoden dem Thema Tod und Sterben von Freunden in Berlin begegnet, wobei es vor allem um die den Verlust verkräftenden Übriggebliebenen geht, betont die Autorin, ihr sei mit ihren 38 Jahren eine neue Gelassenheit und Distanz zugewachsen, die ihr dies Thema einer wiederholten, traurigen Grenzerfahrung erst ermögliche. Und sie müsse nicht mehr, wie in den ersten beiden Erzählbänden die Stimme ihrer Generation der bindungsscheuen Dreißigjährigen sein. Für sie sei das Leben im Stadtteil Prenzlauer Berg mit ihrem achtjährigen Sohn „ernsthafter“ geworden: „Ich bin oft zu müde zum Ausgehen. Wenn ich es mir aussuchen darf, entscheide ich mich doch häufig dafür, einfach zu Hause zu bleiben.“<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> JUDITH HERMANN, Die große Party ist vorbei. *Spiegel*-Gespräch mit CLAUDIA VOIGT und WOLFGANG HÖBEL, in: *Der Spiegel* 18, 26. April 2009, S. 152–155.

Gefragt, ob sie in Alice ein *Alter Ego* erzähle, verneint sie, gesteht aber eine typische Nähe der erzählten Hauptfiguren zum Leben der Autorin in der Weltliteratur zu und lässt eine autothematische Spiegelung zu. Vor allem betont sie, dass das Abschiedsthema ihre Texte von Anfang an durchzieht, sie aber noch nie den Mut hatte, sich den Verlusterfahrungen als etwas so „Drastisches“ und „Absolutes“ zu stellen; mit zunehmender Reife hat sie auch das Rauchen aufgegeben, eine einschneidende Erfahrung, als sie die ersten Krankheiten und fatalen Folgen im Freundeskreis erlebte:

Ich habe mich für das Thema Abschiednehmen erst während des Schreibens entschieden. Es gab eine Menge Text vorher, in dem relativ viele Abschiedssymbole vorkamen, alte Menschen, leere Häuser, merkwürdige Zweierbeziehungen, etwas Morbides. Und irgendwann dachte ich mir, dass ich mir da eine Kulisse eingerichtet hatte, in der ich nicht auf den Punkt kam. Weil ich mich nicht getraut habe. [...] Ich weiß, [...] dass es all diese Sehnsüchte gab und die Utopien und Erwartungen. Dass man viele schöne und schmerzhaft Erfahrungen gemacht hat. Und gleichzeitig ist die Person, die diese Bücher geschrieben hat, mir gänzlich unbekannt, eine Fremde, jemand, der wie in einer Zeitblase immer noch die Frankfurter Allee rauf- und runterfährt. Ich bin das nicht mehr. Damals waren wir jung. So sagt man das dann.

Diese Hinweise auf Kontinuität seit dem ersten Erzählband nehme ich zum Anlass eine solche Erzählung zum Todes- und Abschiedsthema in ›Sommerhaus, später‹ zum Vergleich mit ihrer neuen Prosa heranzuziehen. Und der anhand wiederkehrender Figuren in einem Episodengeflecht nahe liegende Vergleich zum neuen Roman ›Ruhm‹ von Daniel Kehlmann fällt auch bereits den *Spiegel*-Redakteuren auf, als sie fragen:

„Fünf Geschichten, die alle um ein Thema kreisen – Daniel Kehlmann hätte das einen Roman genannt. Und anders als sein Buch ›Ruhm‹ haben Ihre Stories auch noch dieselbe Hauptperson. Warum also kein Roman?“ [Hermann:] „Weil es fünf Erzählungen sind. Und ich wünsche mir, dass sie hintereinanderweg gelesen werden, in der Reihenfolge, in der ich sie auch geschrieben habe.“<sup>2)</sup>

Das lässt auf eine Dramaturgie in fünf Erzählabschnitten schließen, die in der Tat am Ende durch ein Wiedererwähnen aller Figuren zu einer Synthese und Reprise kommen sollen. In der Erstkritik wird dieser letzte Teil als weniger überzeugender Antiklimax bewertet und übereinstimmend die zweite Episode, ›Conrad als gelungen herausgestellt; unter den fünf Verstorbenen, Micha, Conrad, Richard, Malte und Raymond gilt der Kritik überdies die Rekonstruktion eines Selbstmords, der vor Alices Geburt geschah (als sich ein homosexueller Onkel, Anfang zwanzig, wegen der Trennung vom zehn Jahre älteren Liebhaber, den sie nun trifft, mit Tabletten das Leben nahm) als artifiziell.<sup>3)</sup>

<sup>2)</sup> Ebenda, S. 153.

<sup>3)</sup> ANDRÉ SCHWARZ, Planetenläufe. Judith Hermanns neues Buch ›Alice‹ erzählt vom Abschied nehmen, in: [www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=13134](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=13134) (18. Mai 2009); – KRISTINA MAIDT-ZINKE, Das Verfließen des Lebens, in: *Süddeutsche Zeitung*, 5. März 2009.

Judith Hermanns Bewunderung für Raymond Carvers minimalistische Erzählungen hat sie in Interviews bezeugt.<sup>4)</sup> Die Erzählstrategie in den zwei ersten Erzählbänden der 1970 in Westberlin geborenen Autorin bezieht sich auf eine, in der deutschen Rezeption sofort wahrgenommene eigene Qualität im Fahrwasser des auch bei Robert Altman's Verfilmung von Carver in ›Short Cuts‹ (1993) manifestem Verfahren handlungsarmer Alltagskonstellationen mit einer deutungsoffenen exotischen Sicht auf die Figuren. Ähnlich ist auch in ihrem dritten Band ›Alice‹, den sie eigentlich fast einen Roman nennen könnte, bei gleicher Erzählfigur im Zentrum und wiederkehrenden Nebenfiguren und dramatisch strukturierter Szenenfolge in fünf Akten, die an den Schluss gestellte Beziehung eine Hommage an Carver, weil Alices Freund „Raymond“ heißt, fast als verneige sich die Autorin vor ihrem Initiator.

Raymond Carver hat einmal gesagt, in einer guten Erzählung geht es immer um den Moment, bevor jemand geht, bevor eine Tür zuschlägt, bevor ein Satz gesagt wird, und dann ist sie auch schon zu Ende. In allen Erzählungen, die ich sehr gern gelesen habe, [...] ging es immer genau darum. Es gab immer einen magischen Moment, in dem man für kurze Zeit aus seiner eigenen Realität erlöst ist und irgend etwas empfindet, was man schwer benennen kann, aber was einen noch lange begleitet.<sup>5)</sup>

Die Autorin schrieb in den ersten beiden Erzählbänden über das Leben einer Berliner Künstler-Boheme (meist am Prenzlauer Berg) mit gelegentlichen, sommerlichen Fahrten zu den bis an die polnische Grenze verstreuten Ferienhäusern (Dat-schen), im zweiten Band führen diese Reisen in sieben weiteren Geschichten bis nach Italien, Norwegen, Island, die Karibik, Tschechien und den amerikanischen Mittelwesten. Sie handeln von unglücklich Verliebten und ziellos Reisenden, die den Aufbruch in ein neues Leben proben. Sie folgen einer Utopie der Unbestimmtheit, lassen sich treiben, müssen sich nichts mehr erklären. In ›Alice‹ sind sie zwar sesshafter geworden, aber ein Zug ins Vage ist geblieben. Der Moment, bevor etwas geschieht, gilt nun dem Tod.

Das zentrale Thema ist im Zusammenhang der *Single Generation* die Liebes- und Bindungsscheu vor einem Ausgeliefertsein aneinander, die prekäre Nähe, der man aus der Ferne nicht entkommen kann. Die Liebe der Erzählfiguren kann eher verletzen als aufbauen, alles wird daher mit einer Melancholie registriert, in deren gemeinsamem Schweigen es keine Vertrautheit mehr zwischen den Paaren gibt. Die Freundesclique im ersten Band ist nicht besonders gut situiert, schlägt sich gerade so durch. An die Stelle des Markenfetischismus der Pop-Literatur, in der Nähe jener ‚Kohorte zwischen 1965 und 1975 Geborener‘ der Generation Golf, ist ein Kult der Sehnsucht getreten. Coolness und Trauer mischen sich mit dem Wunsch irgendwo anzukommen, obwohl einen das Gefühl quält, noch nicht losgekommen zu sein.

<sup>4)</sup> JULI KOSBACH, Ich bin anders als meine Figuren. Ein Gespräch mit der Autorin Judith Hermann über ihr zweites Buch ›Nichts als Gespenster‹, in: Berliner Zeitung, 31. Januar 2003, S. 11.

<sup>5)</sup> Ebenda.

Das *Minimal Self* bringt es nicht zu Selbstkritik oder Reflexion. Die Gestalten können sich (und dem Leser) ihr Handeln nicht erklären, auch wenn wir ihren Alltag genau erleben. Umso wichtiger sind die Hinweise auf die Folkrock-, Pop- und Blues-Motive und CDs, die von irgendwoher im Haus herüberklingen oder in endlosen Taxifahrten aus dem Kassetten-Rekorder zu hören sind, die Melancholie mit einem *Sound* markierend. Der markante Unterschied zu Judith Hermanns neuem Erzählton liegt in der neuen Zurückgenommenheit der Mittel, einer betont knappen, fast spröden Sprache und kaum mehr Verweisen auf Lektüre-Vorbilder und Musik-Vorlieben. Vielleicht liegt es am erkältenden Sog des gewählten Themas. So gab es für die in diesen ersten Erzählungen spürbare Disposition zu Zynismus, Ekel und latenter Gewalt der Generation X unter den Künstlern ihrer Bohème-Clique ein weiteres amerikanisches Vorbild: „Wir hörten Paolo Conte aus Heinzes Ghetto-Blaster, schluckten Ecstasy und lasen uns die besten Stellen aus Bret Easton Elliss ›American Psycho‹ vor“.<sup>6)</sup> Auch dies Vorbild ist nun einer elegischeren Disposition gewichen.

### 1.1. Die Erzählung ›Hunter-Tompson-Musik‹<sup>7)</sup>, unterlegt von Tom Waits

Nur in wenigen interpretativen Literaturanalysen wird Judith Hermann dem Pop-Roman zugeordnet<sup>8)</sup>; wohl aber sieht man ihren Minimalismus als einen „Paratext“ zum Kult der Leere und Sinnlosigkeit und einer Bindungsscheu ihrer Berliner Bohème, die ganz dem Augenblick lebt und ein wenig am Mythos Berlin mitwirkt, auch wenn sie dort eher einen Nicht-Ort thematisiert als eine genauere Stadtdarstellung.<sup>9)</sup> Was die Autorin deutlich vom Pop-Roman in ihren Kurzprosa-Bänden unterscheidet, ist die Abwesenheit eines seiner leitenden Kriterien: die Hit-Listen der selbstreferentiellen Lifestyle-Archive der Protagonisten, wie sie eindrucksvoll Nick Hornby in ›High Fidelity‹ vorführte, die hedonistische Einstellung zu Produkten, Waren, Markennamen. Hornby ist es auch, der dann mit ›Julia, Naked‹ (2009) auch das Ende des Pop-Romans signalisiert. So wird die Erzählkunst

<sup>6)</sup> JUDITH HERMANN, Sommerhaus, später, Frankfurt/M. 1998, S. 153, zitiert mit Sigle S.

<sup>7)</sup> Der Titel ›Hunter-Tompson-Musik‹ enthält eine Allusion auf den New Journalist Hunter S. Thompson (1937–2005), der das Magazin *Rolling Stone* herausgab, und sich, schon lange lebensmüde, 2005 das Leben nahm. Sein wichtigster Roman neben ›Hell's Angels‹, 1967, war ›Fear and Loathing in Las Vegas‹, 1973. Er wurde 1998 mit Johnny Depp verfilmt. Thompson stand für den Gonzo-Journalismus, einen Ableger des *New Journalism*. Sein durchgängiges Thema war progressive Politik und der *American Dream*, mit Drogen die Selbstverwirklichung der Woodstock-Generation fördernd.

<sup>8)</sup> VERA KLOPPROGGE, Wie lebendig ist die Pöpliteratur um die Jahrtausendwende? Judith Hermanns *Nichts als Gespenster* in Gegenüberstellung zu Christian Krachts *Faserland*, Waterloo, Univ. of Waterloo, Canada 2005.

<sup>9)</sup> JÖRG DÖRING, Hinterhaus, jetzt – Jugend, augenblicklich – Hurrikan, später. Zum Paratext der Bücher von Judith Hermann; UTA STUHR, Kult der Sinnlosigkeit oder die Paradoxien der modernen Sinnsuche. Judith Hermanns Erzählungen *Nichts als Gespenster*, in: CHR. CAEMMERER, W. DELABAR, H. MEISE (Hrsgg.), *Fräuleinwunder literarisch. Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. 2005, S. 20–42.

Judith Hermanns im Gefolge von Raymond Carver, Frederick Barthelme, Richard Ford und im Film Robert Altman als ein weit mehr an Emotionen aus der Außen-sicht als an Produktwelten des Alltags interessiertes Verfahren deutlich.

Die Leere und bedrückende Einsamkeit eines alten Mannes und seines New Yorker Lebens in einem heruntergekommenen Hotel, hart am Rande der Obdachlosigkeit, ist Thema eines der zwei Erzählungen (in den zwei Erzähl-Bänden) der Autorin, die sich einem zentralen Mediensymbol der klassischen, aber auch in Rock-Konzerten gebräuchlichen Musik-Kultur widmen, dem Tape- und Kassetten-recorder (und im 2. Band Erzählungen dem Musik-Festival aus der Sicht einer Popmusik-Band mit einer frisch aufgenommenen CD).<sup>10)</sup>

Gut zu vergleichen ist ihr Minimalismus der exoterischen Sicht und des suggestiven Fortlassens im Erzählverfahren mit der Tradition von Ernest Hemingways Eisberg-Theorie.<sup>11)</sup> Judith Hermann lässt bei ihren Paar- und Dreiecksbeziehungen alles in der Schwebe der Bindungslosigkeit und des gelegentlichen Liebesverrats. Die Musik, meist von Tom Waits, auf den auch das melancholische Eingangsmotto des ersten Erzählbandes zurückgeht: „The doctor says, I’ll be alright, but I’m feelin blue“, bildet dabei den melancholischen Soundtrack und gibt atmosphärisches Kolorit.

Tom Waits und Charles Bukowski stehen Pate bei der Erzählung einiger Tage am ›Freitag vor Ostern‹, also Karfreitag, im Down-and-Out-Hotel in der 85. Straße von Manhattan, einem „Armenhaus“ und „Asyl“ mit dem stolzen Namen der Gründerväter der US-Verfassung „Washington-Jefferson“. <sup>12)</sup> Die Hotel-Atmosphäre erinnert an den Film ›Barton Fink‹ (1991) der Brüder Coen in ihrer deprimierenden Heruntergekommenheit der vierziger Jahre. Die Autorin lernte diese Szenerie der einfacheren Gegenden um die 85. Straße Ecke Broadway, den Central Park und die Bowery der sozialen Randexistenzen während eines halbjährigen Volontariats nach der Journalistenschule 1996 bei den deutschsprachigen New Yorker Zeitungen ›Der

<sup>10)</sup> Die andere Erzählung in ›Nichts als Gespenster‹, Frankfurt/M. 2003, S. 273–318, ist ›Die Liebe zu Ari Oskarsson‹, die in Tromsø, Norwegen spielt. Die Erzählerin will mit dem Freund Owen aufgrund einer „albernen kleinen“ CD „voller Liebeslieder“ ein Pop-Musik Festival dort, das „Nordlicht-Festival“, besuchen und bleibt eine Zeitlang dort, bis es eines Nachts fast zu einem Liebesüberkreuz zu viert mit dem prospektiven Verleger ihrer Musik-CD und seiner Frau kommt. Eine beglückende Pointe am Ende dieser Erzählung ist das unvermutete Nordlicht-Erlebnis, das mit der Erzählung den Band beschließt, ein etwas hoffnungsvollerer Ausblick.

<sup>11)</sup> KENNETH S. LYNN, Hemingway. Eine Biographie, Reinbek 1989, S. 729; – GEORGE A. PLIMPTON, Gespräch mit ERNEST HEMINGWAY [1956], in: Merkur XIII/1959, S. 526–544. Hemingway entwickelte darin seine Theorie des suggestiven Fortlassens von sieben Achtel der im Konnotat mitschwingenden Bedeutung; während nur ein Achtel im Denotat des Textes steht, einem Eisberg vergleichbar, dessen kleinster Teil an der Oberfläche zu sehen ist.

<sup>12)</sup> JUDITH HERMANN, Sommerhaus, später, S. 115. Zum Karfreitag vgl. Hemingways Kalvarienberg-Erzählung in den robusten, skeptischen Dialogen der römischen Soldaten in ›To-Day Is Friday‹, in: The First 49 Stories, N. Y. 1939. Die Autorin zeigt ihre Vertrautheit mit den Hemingway-Stories auch in einem anderen Kurzgeschichten-Titel der Sammlung, ›Ende von Etwas‹, S. 85ff., der auf Hemingways ›The End of Something‹ anspielt.

Aufbau« und »New Yorker Staatszeitung« kennen, bevor sie ihre ersten Geschichten schrieb.<sup>13)</sup>

Es geht um Hunter, den alten Mann, der auf Zimmer 93 im vierten Stock des Armen-Hotels alleine lebt, seit im Zimmer gegenüber der letzte Mitbewohner auf dem Stockwerk verstarb. Für die Gäste dieser Absteige für Alte und Sterbende interessiert sich niemand mehr. Das bedrückende Ambiente wird in der Exposition genau geschildert:

Der Fahrstuhl rumpelt bedenklich, die letzte Wartungsfrist ist lange überschritten, oben schieben sich wackelnd und knarrend die Türen auf. Das Flurlicht funktioniert nicht. Hunter tastet sich unsicher an der Wand entlang, seitdem im Zimmer 95 gegenüber der alte Mr. Right vor drei Wochen gestorben ist, ist er in dieser Ecke des vierten Stocks allein, und er fürchtet sich. Das grüne Schild EXIT über der Tür zum Treppenhaus leuchtet schwach. Aus dem Bad am Ende des Flurs dringt Wassergeräusch, heftiges Rotzen und Husten, Hunter schüttelt sich; [...] bedauerlicherweise findet er alte Leute ekelhaft. (S, 117)

Die Kurzgeschichte ist auf eine Pointe zugeschrieben, die knapp über zwanzig Seiten gehorchen einer kalkulierten Dramaturgie der Dreiteilung, Exposition, Konfrontation und Auflösung. Zwei Erzählfiguren werden in ihrem Charakter greifbar und interagieren: Hunter und ein Mädchen, das überraschend das Hotelzimmer gegenüber gemietet hat. Hunters Leben liegt am Ende, wie eine Reststrecke im Blick auf den Tod, offen dar, aber auch seine Gutmütigkeit, sein Stolz und seine existentielle Verlorenheit hinter einer abweisenden Scheu und Einsilbigkeit. Die Mitbewohner und Nachbarn finden ihn sympathisch und mögen seine Gesellschaft. Als das Mädchen durch seine Zimmertür am Freitag Musik aus Hunters Tape-Rekorder hört, „Bach, *Wohltemperiertes Klavier*“, gespielt von Glenn Gould, wird sie Zeugin seines täglichen Rituals, ein Glas Whisky und gute Musik gegen die Ödnis seiner Einsamkeit, gegen die bleiern verstreichende Zeit. In der rhetorischen Figur von Dreifach-Formeln wird die existentielle Bedeutung der Zeit mehrfach wiederholt: „Die Zeit“, denkt er, „die Zeit und die Zeit“ (S 134). Auch im Central Park, am nächsten Tag, denkt er „ratlos: ‚Zeit. Und Zeit.‘ Er denkt nichts“ (S 129). Auch wenn die Zeiten, „in denen er an Frauen dachte, [...] schon lange vorbei“ sind, entschließt sich Hunter, nachdem ihn ihre Einladung zum Ausgehen und gemeinsamen Abendessen am Samstagabend noch überrumpelte und sie ihm „naiv“ erscheint, ihr den am Grand Central Bahnhof samt Rucksack gestohlenen Kassetten-Rekorder zu ersetzen. Als junge Touristin kann sie sich nach diesem Missgeschick wohl kein besseres Hotel leisten.

Die zentralen Themen sind Alter und Müdigkeit mit dem Ausblick auf den Tod, Mitmenschlichkeit der Schenkenden, Kunst (vor allem Musik), die die Zeit

<sup>13)</sup> Vgl. MATTHIAS PRANGEL, Gespräch mit Judith Hermann, in: Deutsche Bücher. Forum für Literatur 34 (2001), H. 4, S. 279–297, hier: S. 279. – PETER HENNING, Leben hinter Glas. Reflex auf das Vakuum – das Debüt der Berliner Autorin Judith Hermann, in: Focus, 9. November 1998, Nr. 46, S. 192. In längeren Briefen nach Hause näherte sie sich der ihr fremden Megametropole.

vergessen lässt, und Transzendenz bei aller Leere, behutsam angedeutet durch den Zeitrahmen der drei Ostertage und die Schiffsmetapher für das „schlingernde“ Hotel („es hat Leinen gelassen, ist schon lange vom Ufer fort“, S 134), als Hunter wider alle Hoffnung im alten schwarzen Anzug auf das Mädchen wartet und sich auf den Akt des Schenkens freut. Diese Elemente machen die Short Story zu einer dichten Studie über die als absurd akzentuierte Ausweglosigkeit des Daseins, aber auch die im schlimmsten Milieu nicht versiegende Freigebigkeit und Mitmenschlichkeit.

### 1.2. ›Alice‹ und ihre Abschiede<sup>14)</sup>

Der Gewinn an minimalistischer Knappheit, ja Sprödigkeit in den kurzen Sätzen der Autorin im Umgang mit einem großen Thema, das sie in äußerster Distanziertheit und dennoch spürbarer Resignation angeht, wird im Kontrast zur reichen Fülle von Konnotaten in ihrem Erzähl-Debüt zum selben Abschiedsthema doch als eine Verarmung und Ernüchterung der Erzählintensität spürbar. Statt bestimmten atmosphärischen Verweiszeichen auf Bluesrock-Musiker oder die Autoren prägender Bücher (von denen etwa Richard die Regale voll hat) nur noch lakonisch „die Melodien der Mobiltelefone“ aus „Sinfonien“ (J 112).<sup>15)</sup> Raymond liest Science Fiction: „Er sah glücklich aus. Schöne Stellen über den Regen“ (J 115). Das Wenige an Hinweis mag hier eine Allusion auf Philip K. Dick in der Verfilmung des letzten sterbenden Replikanten in ›Blade Runner‹ sein, die Abschiedsworte (dargestellt von Rudger Hauer) im strömenden Regen über die kosmische Schönheit des erlebten „Thannhäuser Tors“. Das Schlusszitat dieser Episode „Richard“ aus Raymonds Buch ist eine Vertiefung des Motivs vom Verschwinden: „Die Straßenlaternen sanken kraftlos um, Kioske und Anschlagssäulen lösten sich in Luft auf, [...] Eine Zeitlang hing noch, losgelöst von allem, die alte Turmuhr am Himmel, bis auch sie verschwand“, klingt eher nach Vonnegut oder Carver, der Märchenton nach ›Alice in Wonderland‹. Der Kontrast zu Judith Hermanns Alltagsbanalität in Berlin-Notaten in dieser Prosa ist schneidend, wenn sie einen Sekundentraum Alices am See notiert:

Lichtflecken im Gras. Geschäftige Ameisen, Wespen über den Resten vom Apfel, der Tee im Blechbecher kalt. Alice schlief ein, in einem Sekundentraum räumte der Pfleger in Richards Zimmer alle Sachen vom Tisch, zog das blaue Tischtuch weg, machte dabei sein klares, abweisendes Das-ist-der-Stand-der-Dinge-Gesicht. [...] Vor der Sonne standen Wolken. Plötzlich war es kühl geworden. Während der Pfleger im Traum Richards Brille genommen hatte. (J 119)

<sup>14)</sup> JUDITH HERMANN, *Alice*, Frankfurt/M. 2009. Zitiert im Folgenden mit Sigle J und Seitenzahlen.

<sup>15)</sup> Eine Ausnahme ist der Verweis auf einen Pop-Song im Berliner Alltagsverkehr: „Lofts, Fabriken, hinter deren Panoramafenstern Leute auf Laufbändern liefen, in schnellem Tempo wechselnden Bildern, Reklametafeln. Smoke Fish. Play your heroes. Ubu Koenig. Bang bang night is over. Schwarzer Ahorn. Graugrüne Stämme der Platanen. Krähen oder Elstern oder Dohlen. Rote Ampeln. Im Auto neben Alice feilte sich eine Frau die Nägel, hatte das Mobiltelefon mit der linken Schulter unters Ohr geklemmt, scheinbar müdes, langsames Abschiedsgespräch, genervtes Kuppeln, Gasgeben; die Frau bog ab und Alice fuhr weiter [...]“ (J 137).

›Alice‹ enthält fünf Geschichten als Variationen über den Tod. Eine abschließende Pointe im Teil V., ›Raymond‹ ist nicht nur das ohne Zögern verschenkte, gemeinsame Auto, ein „Daihatsu Cuore“ in einem Akt der Verzweiflung, sondern ein flüchtiger Eindruck des Toten als vor ihrem Haus sitzendem Wiedergänger, als wollte sie den Titel ihres zweiten Erzählbandes, ›Nichts als Gespenster‹, nochmals zitieren. Der vermeintliche Raymond als Totenerscheinung erweist sich aber als ein kleiner Trost in Gestalt des zweiten indischen Kochs der seinem Kumpel als „Vierauge“ und „Zauberer“ gilt, und, nach Raymonds Verbleib gefragt, auch dessen baldiges Verschwinden surreal beschreibt: „Vierauge. Sieht mehr als alle anderen. Verreist auch bald. Und wohin, sagte Alice. Oh, mal sehen, sagte der indische Koch. Nach Hause? Zurück nach Hause vielleicht. Mumbai. Oder Mond.“ (J 182)

Um den Park herum der Geruch von Gras. Vor dem Haus saß Raymond. Auf der Stufe vor der Haustür, mit dem Rücken an die Wand gelehnt, ruhig und wartend. Erstaunlicherweise rauchend, Alice konnte den Glimmpunkt seiner Zigarette sehen. [...] Alice war nicht enttäuscht, als sie erkannte, daß das gar nicht Raymond war, sondern der zweite indische Koch. Vierauge. Schließlich auch ein Zauberer. Auf seine Art. (J 189)

Bei diesem Ende der ›Alice‹-Erzählungen, das nach dem Kommentar der Autorin im *Spiegel*-Interview Zuversicht vermitteln soll,<sup>16)</sup> ist die eigentliche Synthese im Hinweis des Rumänen (der Fahrer ihres Wagens aus der Erzählung II, ›Conrad‹) auf des an Krebs Verstorbenen Kind (aus I, ›Micha‹), dass das Kind schön am Grab spiele, wo es doch im Sommer „angenehm“ sei, „schön. Schattig“. „Ja, sagte Alice. Schattig und kühl“ (J 187). So bleibt neben dem Trauern und Verlustempfinden, das nach Alices Freundin „drei Jahre“ dauern wird, neben dem Nicht-Ort der Leere doch, hier neben dem indischen Trost fast unauffällig, der Besuch am Grab als Möglichkeit, mit dem Verlust weiterzuleben. In ›Conrad‹, in dessen Tod am Gardasee Literaturkenner eine Allusion auf das Ende des namhaften Berliner Germanisten und Kritikers Reinhard Baumgart herauslesen, wird der Verlust nicht nur freudianisch durch die Hinwendung beider jungen Frauen zu einem Liebesabenteuer mit dem attraktiven Rumänen kompensiert. Ein symbolisches Wiedereintauchen ins Leben wird im Sprung in den See gezeichnet, im harten Kontrast zum mit üppiger Italienromantik charakterisierten Gardasee-Ambiente. Aber auch die wiederholt notierte Kälte der Grenzerfahrung wird meisterhaft greifbar. „Wie war das zu verstehen. Und was bedeutete das für alles andere?“, fragt sich Alice:

Noch einmal schwimmen gehen. Noch ein letztes Mal. Mit den Sandalen in der Hand zum kleinen Steg hin vor der Mauer, dem Tor zum verwilderten Garten. Als Alice sich auszog, alleine am Strand ganz auszog und ins Wasser ging, vorsichtig und stolpernd auf den glitschigen Steinen, fiel ihr ein, was Conrad über den See gesagt hatte, damals, als er sie einlud zu kommen. Er hatte gesagt, der See sei immer eiskalt, sie werde sich überwinden müssen, ins Wasser zu gehen. Er hatte gesagt, du wirst aber trotzdem ins Wasser gehen. Und du wirst es nicht bereuen. [...] Alice gab den Grund unter ihren Füßen auf, tauchte ein und schwamm hinaus. (J 95)

<sup>16)</sup> HERMANN, *Spiegel-Gespräch* (zit. Anm. 1), S. 155.



In der Episode um den Tod von Conrad wird, anders als im übrigen Text, wo die Männer in ihrem Sterben am Ende abwesend sind und vorher bereits stark durch ihre Krankheiten gezeichnet, daher kaum mehr kommunizierend, Alice Zeugin des Vorgangs bis zuletzt, führt das letzte Gespräch mit dem Freund und Gelehrten. Beide ahnen nicht, oder wollen sich nicht eingestehen, dass es zu Ende geht. Die Autorin bringt jedoch in dichten Bildern und Gesten, die einer Vorblende gleichkommen, das fatale Geschehen dem Leser vor Auge: „Conrad hob die Hand und berührte Alices Gesicht. Er hatte das noch nie getan. Er legte den Rücken seiner Hand kurz an Alices Wange, kniff sie leicht, als wäre sie ein Kind. Er sagte nachdenklich, weißt du, ich habe gedacht, ich wäre unverwundbar. Das habe ich gedacht.“ (J 78)

Ist die Dramaturgie dieser Erzählung sorgfältig durchkomponiert, die Todesnachricht durch den alten italienischen Gärtner dramatisch ins Bild gesetzt, das Schlussbild symbolisch verdichtet, so lässt doch der Erzählband insgesamt, wiewohl am Ende wie ein Versuch zur Synthese angelegt, über weite Strecken das Banale des City-Alltags überwiegen, die Gegenständlichkeit iterativ und ermüdend wirken und die emotionalen Passagen ins Unbestimmte und Unverbindliche ausgleiten. Oft wirkt die Prosa flach, was zwar im Erzählverfahren des Minimalismus angelegt ist, so wie auch die meisten Personen in ihren psychologischen Konturen im Vagen verbleiben, ein ›minimal self‹ vorweisen, das sie selbst kaum kennen. Mit wenigen Mitteln in der Außensicht ein Maximum bewirken – diese Maxime der amerikanischen Erzählvorgänger in den 80er-Jahren gelingt in ›Alice‹ nicht durchgängig. Judith Hermann verlegt die unterschwellige Sinnfrage dieser Grenzerfahrungen nicht in die Metapher, sondern, wie einen semantischen Verschiebepark, in die Metonymie. So werden die aufbewahrten Gegenstände der Toten eines Tages weitergegeben, entsorgt und delegiert, so ein nicht abgeholter Koffer mit des toten Michas Sachen, „den Maja noch immer nicht abgeholt hatte, und der, wann immer Alice ihn anhub, schwerer und schwerer geworden zu sein schien, als sei etwas darin, das stetig wachsen würde“ (J 183f.). So auch Friedrichs von Malte im blauen Ordner aufbewahrte Briefe, von denen Alice ahnt, dass er sie bei ihr lassen wird wie eine spät losgewordene Beichte – die Protagonisten lassen sich nicht im Inneren erkennen. Die Leser(innen) sollen deuten, aber nicht immer wirkt dies zwingend. So ist von unfreiwilliger Komik, dass Alice wegen einer Recherche über den vierzig Jahre zurückliegenden Freitod ihres Onkels so zerstreut und abgelenkt ist, dass sie vor dem Hotel seines früheren Freundes falsch parkt und der kleine Daihatsu vor ihren Augen abgeschleppt wird. Wo die Minimalisten Carver, Frederick Barthelme und Ford, gelegentlich Don DeLillo (in ›White Noise‹, 1985, wo der Tod vielfach thematisiert wird) den Supermarkt in den unpolitischen Reagan-Jahren nach 1980 als Treffpunkt des banalen Alltags ins Zentrum stellten, ist es bei Judith Hermann die immer neu aufgerufene Stadtszene am Kollwitz Platz und der Platz vor der Eckkneipe, wo sie früher mit Raymond rauchte und Bier trank. Wo aber der fast wörtlich wiederholte Versuch gemacht wird, an dem *Brique-à-Braque* in Alices Japan-Pkw Einsichten für ihre Empfindungen abzulesen, wirkt die Aufzählung der

Gegenstände beliebig, im Kontext der Todes-Thematik fast obszön; so als wären, nahe dem *Nouveau roman*, die Gegenstände konkreter als die Menschen, die aber hier keine rechte Kontur für die Leser gewinnen, obwohl dies formuliert wird:

Das Auto war aus Japan. Winzig, aus japanischer Pappe. Traumfänger am Rückspiegel, ein Netz aus Bindfäden mit braunen und weißen Federn daran. Kaugummipapiere in der Schale neben der Gangschaltung, Tickets von Parkuhren, Kleingeld, Geruch nach feuchtem Plastik, was für ein absolut persönlicher Raum. Irgendetwas trieb Alice die Tränen in die Augen, möglicherweise nur Müdigkeit. (J 133)

Besser gelingt es, die Emotionen nach Raymonds Tod (beim Ordnen seiner Habe fürs Rote Kreuz) beim Fund einer zerknitterten Papiertüte aus der Bäckerei mit dem Rest eines alten Mandelhörnchens darin in seiner Winterjacke zu einem Schwall hochdrängender Erinnerungen zu bündeln. Da vermag Judith Hermann, wie bei Prousts berühmtem Gebäck Madeleine, einen zärtlichen Moment der Zweisamkeit zu beleben, den frischen Schmerz des Verlusts spürbar zu machen und die Fassade der sonst lakonisch erzählten Alice für einen kurzen Moment aufzubrechen. Sie rekonstruiert den zärtlichen Augenblick beim Teilen des Hörnchens, als sich beide an der Hand nehmen. Auch den einen Handschuh findet sie noch. Am Ende fragt sie: „Und wohin damit jetzt? Auf der Papiertüte die gedruckte Zeichnung einer aufgehenden Sonne. Guten Morgen. Wohin mit dem Rest, wohin damit – das mußte man noch lernen“ (J, 164). Auch der Gedanke an Raymonds Tod findet nun als Korrelate Gegenstände, die Ekel und Abwehr auch beim Leser auslösen, das „Summen einer dicken Fliege“ etwa und eine Spur von abgründigen Hades-Empfindungen: „Der Geruch der Mülltonnen aus dem Hof zog in den Keller runter, mischte sich mit dem Kellergeruch, der scharfen Spur von Rattengift, Moder und feuchten Backsteinen. Raymond“ (J 163).

## 2. Kehlmanns ›Ruhm‹ und noch einmal Abschied in ›Rosalie geht sterben‹

„Take realism and run it through the shredder of postmodernism. Here is what comes out on the other side“, hatte Frederick Barthelme, einer der Hauptvertreter des US-Minimalismus, über das handlungsarme, episodische Darstellen von skurrilen Trivialitäten, Konsum und Markennamen im Alltag und in der Außensicht auf Figuren ohne sorgfältig exponierte Vergangenheit formuliert.<sup>17)</sup> Kehlmann, der in seinen sensibel differenzierenden Essays über Schriftsteller-Kollegen auch über Raymond Carver schreibt,<sup>18)</sup> den er wie Updike, Vonnegut und Salinger hoch schätzt, hat in seiner herausragenden Erzählung von der Sterbehilfe im „Roman in neun Geschich-

<sup>17)</sup> Zitiert nach JUTTA PERSON, Frederick Barthelme, in: Metzler Lexikon amerikanischer Autoren, Stuttgart 2000, S. 58. – Vgl. JUTTA PERSON, ‚Less is more‘. Minimalismus in der Kurzprosa Raymond Carvers, Frederick Barthelmes und Mary Robinsons, Trier 1999.

<sup>18)</sup> DANIEL KEHLMANN, Wovon wir reden, wenn wir von Autorschaft reden, Raymond Carver, in: DERS., Wo ist Carlos Montúfar? Über Bücher, 2. überarb. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2006, S. 103–108.

ten“, ›Ruhm‹ (2009), alle Register der Postmoderne gezogen. Im deutlichen Kontrast zu Judith Hermann setzt er die Metafiktion, Text-/Untertext-Spannungen, spielerische Perspektivwechsel, Intertextualität und die Dekonstruktion der Erzählfigur in einer Kurzgeschichte mit Schlusspointe und allwissendem Autor im Leserdialog ein. Bereits der Titel ›Rosalie geht sterben‹ ist eine Allusion auf Paulo Coelhos ›Veronika beschließt zu sterben‹ (›Veronica Decide Morrer‹, dt. 1998, im Originaltitel ähnlich knapp formuliert), wo die Protagonistin ebenfalls ein Happy End erlebt, weil ihr der Arzt durch eine fingierte, fatale Deutung ihrer Röntgenaufnahme (unterstützt durch eine frisch gefundene Liebe) neuen Lebenswillen als Trotzreaktion abringt. Kehlmann dagegen erbartet sich auf deren verzweifelte Bitte der erzählten Figur.

Dies ist nicht ohne subtile Ironie, hat sich Kehlmann doch in einer anderen Geschichte des Erzählbandes ›Ruhm‹, ›Antwort an die Äbtissin‹ (S. 121ff.) geradezu dekvierend zu Coelhos Ruhm und dessen Lebenshilfe-Romanen geäußert, als er eine unverkennbar diesem ähnliche Schriftstellerfigur, Miguel Auristos Blancos, als Doppelexistenz von präntendierter Glaubensgewissheit und ratlosem Unglauben in einer Fassade von „wohligen Lügen“ und der in Person der Äbtissin verkörperten, heiligen „Würde“ hin- und hergerissen zeigt, in einem beständigen Spiel mit dem Selbstmord (durch die bereitgelegte, geladene Waffe im Russisch-Roulette-Spiel), auch wenn Kehlmann das Ende hier offen lässt. Die Fragen, die der Autor in seinem Essay über Voltaire<sup>19)</sup> über dessen aufgeklärte Skepsis in Fragen der letzten Dinge summiert, gehören zum Verständnis- und Deutungshintergrund beider oben angesprochener Erzählungen und ihrer Handlungsführung. Beide Texte ergänzen sich komplementär und werden von Kehlmann gerne in Lesungen zusammen vorgetragen:<sup>20)</sup>

Das Dasein, so entschied er früh und hielt sich daran, sollte nicht düster sein – nicht das seine, nicht das der anderen. Daher auch seine berüchtigten drei Formeln: Wenn Gott gut sei und es gebe das Übel, dann sei Er nicht allmächtig. Gebe es das Übel und Er sei allmächtig, dann sei Er nicht gut. Wenn Er aber allmächtig und gut sei, wieso gebe es das Übel? (W 34)

Der „Äbtissin des Karmeliterinnen-Klosters zur Heiligen Vorsehung“ lässt Kehlmann von seinem gefährlich zwischen Seinsgewissheit und dem Abgrund verlorener Illusion schwankenden, in seinen esoterischen Büchern als Heuchler charakterisierten Blancos auf ihre an Voltaire, Leibniz und Hegel orientierte Frage, warum die Welt trotz „Leiden“ und „Gottesferne“ „dennoch aufs beste eingerichtet“ sei, antworten (R 127):

Liebe Äbtissin, verehrte und gesegnete Mutter, Gott ist nicht zu rechtfertigen, das Leben ist entsetzlich, seine Schönheit skrupellos, selbst der Frieden voll Mord, und gleichgültig, ob es ihn nun gibt oder nicht, was ich nie zu entscheiden vermochte, habe ich keinen Zweifel daran, daß mein elendes Krepieren Ihm so wenig Mitleid abfordern wird wie das meiner Kinder oder eines hoffentlich noch fernen Tages, ehrwürdige Mutter, das Ihre. (R 129)

<sup>19)</sup> DANIEL KEHLMANN, Gott begrüßt seine Opfer. Über Voltaire, in: DERS., Montúfar, ebenda, S. 29–38, hier: S. 34. Im Weiteren zitiert mit Sigle W.

<sup>20)</sup> So in der Lesung in Schloss Elmau, Obb. am 11. August 2009, an der der Verf. teilnahm.

Dieser negativen Theodizee stellt Kehlmann in ›Rosalie geht sterben‹ die existentialistische, ins Positive gewendete Selbstwahl der Protagonistin und einen Gnadenakt des auf zwei Ebenen agierenden Autors entgegen. Sorgfältig komponiert und als Tour de Force der Metafiktion strukturiert, beschreibt die Binnen-Erzählung den letzten Weg einer Tante der früheren Romanfigur Lara des in ›Ruhm‹ als Hauptfigur fungierenden Autors Leo Richter. Die Nichte, konzipiert als Pariser Ärztin Lara Gaspard, die nun in San Francisco lebt und ihre sterbende Tante in einem letzten Telefonat zu trösten versucht, erfährt, dass die beinahe Siebzigjährige unheilbar an Bauchspeicheldrüsenkrebs erkrankt ist und nur noch einen Monat zu leben hat. Wegen der zu erwartenden Schmerzen am Ende beschließt Rosalie, anfangs vom Erzähler Leo Richter als seine „klügste Figur“ vorgestellt, nach dem Studium vier Jahrzehnte Lehrerin in einer Großstadt gewesen und nun nach zwei Ehen Witwe und Mutter dreier längst erwachsener Töchter, ein Schweizer Sterbehilfe-Institut aufzusuchen.

Die Erzählung folgt einer dramatisch aufgebauten Dreiteilung. Der Exposition folgt die Konfrontation der sterbenden Protagonistin mit ihrem Dilemma und den meist ahnungslosen Menschen auf dem Leidensweg sowie dem Autor im wiederholten Gnadengesuch der weiterleben wollenden Rosalie, schließlich die Auflösung als Rettung der Figur. Zwei ominöse Helfer, der betont professionelle Schweizer Instituts-Mitarbeiter „Freytag“ und ein mephistophelischer Citroën-Fahrer, der sich für die Autofahrt von Basel nach Zürich anbietet, säumen die Leidensstationen vor und nach dem Zürichflug, der wegen Nebel in Basel endet. Rosalie wird von einem sich zunehmend einfühlenden Autor begleitet, der zunächst in milder Komik die Präliminarien vom Institut und dessen Psychologen vorführt, dann die Abschiedsstationen von Familie und Freundinnen zeichnet, um dann in grotesk schwarzem Humor die Abgründe zwischen dem olympischem Autor, der sich öfter an die Leser(innen) wendet und das Thema „letzter Weg“ an der Bedauernswerten durchexerzieren will und einem teuflischen Chauffeur auszuloten. Am Ende zeigt der erzählte Autor Leo Richter Mitleid, durchbricht dramatisch, in dem er den „Vorhang“ fiktionaler Illusion wegreißt, den Sterbevorgang in letzter Minute, wird „sichtbar“ (R 75) und geradezu zur Glücksmaschine: er rettet sich und Rosalie aus diesem ins Absurde führenden Stationendrama, macht sie wieder jung (zwanzig) und sogar schön, was sie nie war (R 75), und besinnt sich auf die Jedermann-Situation, die auch für ihn gilt.<sup>21)</sup> Sein fiktiver Autor „Richter“ summiert:

<sup>21)</sup> Die medizinischen und theologischen Instanzen sprechen bei Kehlmanns Situation von „Palliativmedizin“ und dem erlaubten Grenzfall für Sterbehilfe. Vgl. Gegen Sterbehilfe, in: Stuttgarter Zeitung, 2. November 2009, 253, S. 4: „Die neue Ratsvorsitzende der Evangelischen Kirche (EKD), Margot Käßmann, ist weiter gegen aktive Sterbehilfe, sie sieht aber Grenzbereiche. Sie lehne die Suizidbeihilfe durch Schweizer Vereine wie Dignitas ab, sagte sie der ›Welt am Sonntag‹. Sie verwies aber auf Grenzbereiche. Als Beispiele nannte sie palliativmedizinische Maßnahmen, die bei Schwerstkranken lebensverkürzend sein können. Wichtig sei die Schmerzlinderung, hinter der zweitrangig werde, ob man in zwei oder vier Wochen sterbe. Im Zentrum stehe für sie die Aufmerksamkeit für Sterbende.“

Und Rosalie? Sie geht die Straße entlang, mit großen Schritten, halb bewußtlos vor Freude, und mir scheint es für einen Moment, als hätte ich richtig gehandelt, als wäre Gnade das Höchste und als käme es auf eine Erzählung weniger nicht an. Und zugleich, ich kann es nicht leugnen, kommt mir die absurde Hoffnung, daß dereinst jemand dasselbe für mich tun wird. [...] ja daß meine bloß halbwahre Existenz endet, sobald dieser andere den Blick von mir nimmt – so wie eben jetzt, da ich diese Geschichte endgültig verlasse, Rosalies Dasein erlischt. [...] eine verblissene Erinnerung in meinem Gedächtnis und in Ihrem, während Sie diesen Absatz lesen.

Das postmoderne, virtuose Spiel mit den fiktionalen Ebenen wie den Erzählerrollen und selbst dem Genre (Abenteuergeschichte, letzter Weg, faustische Groteske) führt zu einem existentiellen *Mise-en-Abime* der mehrstufigen Erzählerrolle. Das in Science-Fiction-Filmen wie Fassbinders ›Welt am Draht‹, Gabriele Salvatores' ›Nirvana‹ (1997) und ›Matrix‹ gezeigte Übereinander der Erzählinstanzen wird in seiner, an Baudrillard gemahnenden, Neigung zu Simulation und Derealisation noch ergänzt durch die Wirkung der Neuen Medien und belegt durch die empirische Uneindeutigkeit einer „Weltordnung“ seit „Gauß, Darwin, Einstein, Gödel und Heisenberg.“<sup>22)</sup> Das komplexe Erzählgeflecht und der Rahmen in ›Ruhm‹ spiegeln diese Ambiguität.

Kehlmanns Neorealismus im Durchgang durch die Erzählereigenschaften der Postmoderne verabschiedet sich also von einer Wirklichkeitsabbildung jenes einstigen „Alls, dessen Raum sich nicht krümmt, dessen Zeit sich nicht dehnt, indem niemandes Stammbaum durch Affen kompromittiert ist und dessen Realität sich noch nicht in die Vagheit des Statistischen verschiebt.“<sup>23)</sup> In ›Ruhm‹ demonstriert der Autor daher fast outriert die Souveränität seiner Erzählendisposition, lässt die Struktur-Scharniere im Umgang mit *Point of View* und fiktionaler Illusion so deutlich sehen, wie dies zuerst im deutschen postmodernen Erzählen bei Patrick Süskind in ›Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders‹ (1985) geschah. Nur dass nun noch die Konventionen der Neuen Medien hinzutreten. So beginnt der Erzählrahmen (in der zweiten Geschichte ›In Gefahr‹), in dem der fiktive Autor Leo Richter seiner neuer Freundin, der Ärztin von *Médecins sans frontières* auf einem Südamerikaflug auf Lesereise bereits zum Auftakt mit Erzählendispositionen, also Handwerklichem, kommt: „Ein Roman ohne Hauptfiguren! Verstehst du? Die Komposition, die Verbindungen, der Bogen, aber kein Protagonist, kein durchgehender Held.“ „Interessant, sagte Elisabeth müde“ (R 25). Solche spielerischen Ironie-Signale in Struktur und Dialog steigern sich in der Coda, wiederum mit dem Titel ›In Gefahr‹ (der neunten Episode), als Elisabeth, diesmal in einem kleinen Ärzte-Flugzeug nach einer knapp vermiedenen Bruchlandung im afrikanischen Kriegsgebiet in einer Hütte neben der Landebahn in der Savanne steht. Während sie „Injektionsphiole“ für die Verwundeten sortieren, merkt sie, zusammen mit den Lesern, erst am Ende, dass sie dies in einem Traum erlebt, der sich sehr wie eine Geschichte von Leo anfühlt, in dem auch dessen andere Erzählfiguren wie nebenbei einen letzten Auftritt haben:

<sup>22)</sup> KEHLMANN, Montúfar (zit. Anm. 18), S. 23.

<sup>23)</sup> Ebenda.

In was für Träumen würde sie sich finden, sobald sie eingeschlafen war? „Wo ist eigentlich Leo?“ Müllner sah auf. „Wer?“ Elisabeth nickte. So machten sie es wohl, so stahlen sie sich aus der Verantwortung. Schon war er überall und hinter den Dingen und über dem Himmel und unter der Erde wie ein zweitklassiger Gott, und es gab keine Möglichkeit mehr, ihn zur Rechenschaft zu ziehen. [...] Wohin der Schlaf sie schicken mochte? Plötzlich war es ihr egal. Ihr Telefon läutete. Sie achtete nicht darauf. (R 203)

Dieser Romanschluss, getaucht in die Requisiten einer Afrikaszene Hemingways, der mehrfach erwähnt wird, samt der Hyäne und dem moribunden Schriftsteller aus ›Schnee auf dem Kilimandscharo‹ und vor dem Krieg geflohenen Elefanten – „Da sterbe ich vielleicht in Afrika. Und sehe keine Elefanten“ – wird nun in einem abenteuerlichen Tonwechsel, aus der Perspektive eines Internet-Freaks und Bloggers (und in dessen alles herunterziehendem Jargon) gespiegelt in der siebten Episode, ›Ein Beitrag zur Debatte‹:

Ich meine, ich weiß, daß sie [Lara Gaspard, d. V.] erfunden ist. Weiß auch, denn natürlich hab ich damals gleich gegoogelt, daß Leo Richter das geschrieben hat, als er selbst in Paris war, [...] Also: Was ihm zustößt, das passiert dann ihr, was er macht, macht später sie, und wer ihn trifft, kann in einer Story auftauchen. Im literaturhaus-Forum [sic] nannte das einer autobiographischen Narzißmus, aber dem hab ich so was von Feuerstrahl gegeben, der chattet nie wieder über Zeug, das er nicht überzieht, der Müllhund. Nur die Story von der alten Lady, die in die Schweiz fährt, um sich niedergiften zu lassen, hab ich gar nicht gemocht, da war nichts von ihm selbst drin, und der Schluß hat gar keinen Sinn gehabt, keine Ahnung, wer den überziehen soll, ich jedenfalls nicht. (R 143f.)

Als wäre diese, für den Computer-Freak dekuvierende, Ironie-Spiegelung von hoher Komik durch Kehlmann nicht genug, läßt er, nicht ohne Koketterie, Elisabeth von ihrer ersten Party-Begegnung mit Leo Richter erzählen, wobei das Thema „Ruhm“ doch nicht nur auf Coelho (›Blancos‹) oder den Schauspieler Ralf Tanner gemünzt ist:

Leo Richter [...], der Autor vertrackter Kurzgeschichten voller Spiegelungen und unerwartbarer Volten von einer leicht sterilen Brillanz. Sie hatte erst vor kurzem seine Erzählungen über die Ärztin Lara Gaspard gelesen, und natürlich kannte sie seine berühmteste Geschichte, die von einer alten Frau und ihrer Reise ins Schweizer Sterbehilfzentrum handelte. (R 29)

Der substantielle Wandel des Medienverständnisses liegt im Fortschritt von der mechanischen zur elektronischen Technik, die wiederum eine neue, zunehmend simulierte und derealisierende Wahrnehmung bedingt. Hatten die 68er noch eine aus den Fernsehbildern gemeinsam abgeleitete und konstruierte, kollektive Identität mit politisch emanzipatorischen Vorzeichen, so wechseln nun die 89er ihre Identitäten „so schnell wie die Programmschemata und die Chipgenerationen“.<sup>24)</sup> „Ihre Ordnung der Medien ist die Synchronie, alle Bilder folgen in sich wiederholenden Schleifen. [...] Die Kategorie des Schicksals wird ersetzt durch den ‚Zufall‘, die Ver-

<sup>24)</sup> JOCHEN HÖRISCH, Was generiert Generationen: Literatur oder Medien? Zur Querelle allmählich zwischen Achtundsechzigern und Neunundachtzigern, in: DERS. (Hrsg.): Mediengenerationen, Frankfurt/M. 1997, S. 13f.

netzung zwischen den Menschen“.<sup>25)</sup> Auch hier liefert der neue Roman von Daniel Kehlmann, ›Ruhm‹, Belege für solchen Identitätsverlust anhand der Erfahrungen des Filmstars Ralf Tanner, der die Unwirklichkeit der eigenen Identität drastisch erfährt. Der ihn imitierende und persiflierende Kabarettist wirkt auf die Bürger seines Lebensorts bald überzeugender als der Star selbst. Eines Tages steht Tanner vor den verschlossenen Gittertoren seiner eigenen Villa, in der nun der Usurpator lebt, und hat seinen Schlüssel vergessen. Der Diener Ludwig findet den falschen Tanner viel echter, mit ganz anderer „Würde“ und „Charisma“ (R 93). Tanner wird von ihm bedroht, man werde die Polizei wegen Hausfriedensbruchs holen, statt dass man seinen verzweifelten Beteuerungen glaubt. Ein anderer Protagonist, Ebling in ›Stimmen‹, wird solange hartnäckig auf dem Handy als jemand anderer angewählt, bis es ihm leichter erscheint, diese neue Identität probeweise anzunehmen.

Mit besonderem Erzählgeschick ist die metaphysische Unterkellerung der ›Rosalie‹-Geschichte in den sorgfältig gesteigerten Dialogen zwischen Protagonistin und fingiertem Autor gestaltet. Es wimmelt von Intertextualität. Bereits im Bahnhofslokal wird die anschließende Seelenprüfung im weltlichen Purgatorium von Basel unauffällig vorbereitet: „Von der Wand lächelt eine Madonna, daneben ein General in Schwarzweiß, daneben ein Bergführer mit Spitzhacke“ (R 68). Unschwer sind die Allusionen auf die himmlische Prüfung, mit dem Gnadenaspekt der Madonna, dem General als dem Autor und olympischem Gestalter in Hell-Dunkel-Anwandlungen (*Deus ex Machina*), und der schwere letzte Weg zum Himmel, im Bergführer verkörpert, zu erkennen. Die Begegnung mit dem unheimlichen Citroën-Fahrer,<sup>26)</sup> der sich anscheinend jedes Auto vom Bahnhofplatz in Basel ungestraft stehlen kann und der mit altmodischer, zugleich serviler Grandezza („großer Geste“, Handkuss, R 68) und knallroter Schirmmütze (eine Thomas-Mann-Allusion auf den ›Tod in Venedig‹ und Dionysos' rote Verkleidungen) auftritt, gipfelt in einer „absurd tief[en]“ Verbeugung, mit überlangen „schlaff“ herabhängenden Armen, die bis zum Boden reichen; der Teufel ist ein offensichtlicher Darwin'scher Nachfahre des Affen. Von hoher Komik ist schließlich die Mahnung des Versuchers, der dabei „meckernd“ lacht, so dass der bürgerlich-anständigen Rosalie auf ihrem vermeintlich letzten Weg „ein Schauer“ über den Rücken läuft, und die er ihr als ein „Suchender, ein Helfer, ein Reisender. Ein Schatten und Bruder“ (R 70), auf den Weg gibt, Plato und Blaise Pascal (ungenannt) zitierend: „Ein denkendes Schilfrohr, Gnädigste, *un roseau pensant*, was ist der Mensch denn anderes! Ich bringe Sie zum Ziel, und was ich dafür erbitte, ist, seien Sie sorglos, überhaupt garnichts.“ (R 70) Nicht nur erkennen wir den Auslöser für die Namenswahl von „Rosalie“ in Annäherung ans *roseau* aus Pascals ›Pensées‹ (1669), sondern der faustische Gegenpart hofft, ihr Schwanken im Sterbenwollen, die allzu säkulare Sterbehilfe des Instituts,

<sup>25)</sup> MICHAEL BRAUN, Von Bildern des Terrors und dem Terror der Bilder, in: LOTHAR BLUHM und CHRISTINE SCHMITT (Hrsgg.), *Kopf-Kino – Gegenwartsliteratur und Medien*. Festschrift für Volker Wehdeking, Trier 2006, S. 209–219, hier: S. 216.

<sup>26)</sup> Über den Citroën DS 19, lesbar als „Déesse“ (Göttin) hat sich ROLAND BARTHES in ›Mythologies‹ (1957) parallel zur Semiotik von ›Film: Das Gesicht der Greta Garbo‹ geäußert.

werde ihm ihre Seele, das schwankende Rohr, schon zuführen. Sein Ziel also kostet alles. Und hier geschieht auch der Umschlag der Erzählung ins Gnadengeschehen, als Rosalie ihren Autor anfleht: „Tu doch endlich etwas, sagt sie zu mir. Verdirb deine Geschichte. [...] Du könntest mich heilen“ (R 70).

Hier, in den Erzählungen 3 und 9 sind Elemente der Metafiktion zu finden, wie sie Kehlmann bereits in seinen früheren Texten, vor allem in ›Beerholms Vorstellung. Roman‹ (1997) und in ›Ich und Kaminski. Roman‹ (2003) zur Darstellung brachte: literarisch selbstreferentiell werden dort die Entstehung des Romans als wichtiges Element der Fiktion mitthematisiert und die ‚Gemachtheit‘ der Narration in Stufen des parallel zur Handlung generierten Textes, einer Autobiografie des Zauberkünstlers Beerholm, und einer Biografie aus der Feder eines Kunstjournalisten herausgestellt. Jedoch in den neun Erzählungen von ›Ruhm‹, die locker über wieder auftauchende Nebenfiguren verknüpft, jeweils von wechselnden Protagonisten aus personaler Sicht erzählt sind, lassen sich nur punktuell solche metafictionalen Komponenten auf der Ebene des *telling* konstatieren. Der normalerweise latent belassene Fiktionscharakter in Daniel Kehlmanns neun Erzählungen wird in ›Rosalie geht sterben‹ und in ›In Gefahr‹ durch Schaffen poetologischer Reflexionsräume und mittels Illusionsbrechung der Figurenperspektive zugunsten der um zwei darübergeordnete Narratorebenen spielerisch thematisierten Erzähler-Instanzen betont. Komik und Distanz dienen dem selbstreferentiellen Ich-Erzähler „Leo Richter [...] Autor vertrackter Kurzgeschichten“ (29) und dem in der souveränen Figurenregie unbestimmt darüber spürbaren, allwissenden Erzähler Daniel Kehlmann zur parodierenden Selbstreflexion seines schriftstellerischen Handwerks und der Rolle der Kunst gegenüber letzten Fragen der Menschheit: dem Leben nach dem Tod, der Freiheit zum Suizid, der Identität beim Träumen von Liebenden, der auktorialen Macht von Phantasie und Kunst zur Darstellung dieser Fragen.<sup>27)</sup>

Man könnte so weit gehen, die bisweilen surreale, dann wieder milde Komik des Autors, der sich am Ende von ›Rosalie‹ in doppelter Spiegelung und im Gnadenakt an der beinahe geopfert, dramatisch geretteten Erzählfigur durch sein fingiertes *Alter Ego* nicht lösen kann und sich von den olympischen Höhen in die Jedermann-Perspektive „von unten“ zurücknimmt, als ein Spiel mit den Heterotopien Michel Foucaults zu analysieren. Unter „Heterotopien“ verstand dieser Gegenplatzierungen

<sup>27)</sup> Dass bei so viel postmoderner Selbstreferentialität auch ein Stück Eitelkeit und Oberflächlichkeit im Spiel sein könnte, hat das Feuilleton selbst bei Kehlmanns erfolgreichstem, historischen Roman über Gauss und Humboldt vermerkt, wo ihm der metaphysische Tiefgang abgesprochen wurde. So teilten sich die Stimmen (FAZ, NZZ vs. Die Welt, wo TILMAN KRAUSE, 4. März 2006, eher flapsig bis hämisch Kehlmann im Vergleich zu Harald Schmidt unterschätzt) auch hier deutlich. In einem genauen Blick auf das 9. Kap. „Der Garten“ zur ›Vermessung der Welt‹ kommt JOACHIM RICKES (in ›Wer ist Graf von der Ohe zur Ohe‹, Sprachkunst 38. 2007, 1. Halbband, S. 89–96, zum Schluss, dass dies Gespräch von Gott mit Gauss subtil verdeckt und philosophisch profund in den einzelnen Konjekturen gestaltet ist. Der kontrastive Vergleich des Verf. obiger Analyse zwischen Hermanns blassem Minimalismus und Kehlmanns spielerischer Postmoderne in Fragen Abschied und Fortleben nach dem Tod soll die kritische Kontur, diesmal zuungunsten Hermanns erhellen.



und Widerlager, in denen die wirklichen Plätze der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind. Er betrachtet sie als Orte außerhalb der Orte, wie das Kino oder Theater, die ebenfalls unvereinbare Orte zusammenbringen, Orte der akkumulierten Zeit, wie Bibliotheken und Museen.<sup>28)</sup> Und wie die postmoderne Erzähwelt sie hier bietet: In Kehlmanns Erzählrahmen und der psychologischen Gegensätzlichkeit der einander träumenden Hauptfiguren, Leo und Elisabeth, akkumulieren sich am Ende die unvereinbaren Psychen und die mal banalen, dann wieder exotischen Handlungsorte. Beide Charaktere müssen sich ertragen und werden mit einem Erzähltrick vom Autor zum Happy End überredet:

„Ich wußte, du machst das mit mir. Ich wußte, ich komme in eine deiner Geschichten! Genau das wollte ich nicht!“ „Wir sind immer in Geschichten.“ Er zog an der Zigarette, der Glutpunkt leuchtete rot auf, dann senkte er sie und blies Rauch in die warme Luft. „Geschichten in Geschichten in Geschichten. Man weiß nie, wo eine endet und eine andere beginnt! In Wahrheit fließen alle ineinander. Nur in Büchern sind sie säuberlich getrennt. [...] „Schon mal von Recherche gehört?“ „Ich bin nicht diese Art von Autor.“ „Mag sein“, sagte sie. „Und ich werde dich verlassen.“ Er sah sie an. Sie spürte wie eine Welle aus Traurigkeit sich in ihr hob. Wieder flackerte der Horizont. Dort draußen war der Tod, dort war die Wirklichkeit so grell und schmerzhaft, daß man dafür keine Sätze mehr finden konnte. [...] es gab Orte des reinen Schreckens, [...]. „Aber nicht jetzt“, sagte er. „Nicht in dieser Geschichte.“ (R 201)

Anscheinend hat Daniel Kehlmann im wirklichen Leben eine ebenso mit Humor geeignete Gesprächspartnerin, wie er sie bei seinem Freund Helmut Krausser bewundert. Denn in einer ähnlichen Volte und fiktionalen Kippfigur beschreibt er dessen Beatrice und ihren „Gegenpart“ samt „Humor und Widerspruchsgeist.“ „Er verlasse sie jetzt, sagt Krausser einmal im Scherz, worauf Beatrice antwortet: „Ich komm mit. Verlassen wir mich gemeinsam.“ „Von solchen Sätzen kann man schwer genug bekommen“, meint Kehlmann, der an diese Anekdote in ›Ruhm‹ anschloss.<sup>29)</sup>

Für die literaturwissenschaftlichen Leser(innen) hält er mit seiner Intertextualität und Intermedialität (in Bezug auf Medienreflexion über Filme und Neue Medien<sup>30)</sup> ebenfalls jede Menge Entdeckervergnügen parat. Und Kehlmann zeigt hier Heterotopien, die sich der *Condition humaine* selbst in den Grenzsituationen eher behutsam annehmen. ›Ruhm‹ verdient sein Erzählgeschick dafür, anders als in der ›Vermessung der Welt‹ vielleicht doch nicht, aber wegen seiner leichten Hand mit großen Themen auch hier einen großen Leserkreis.

<sup>28)</sup> Vgl. RUTH KERSTING, Fremdes Schreiben. YOKO TAWADA, Trier 2006, „Einleitung“, S. 1–29. – RAINER WARNING, Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung, München 2009, Einleitung, S. 11–41.

<sup>29)</sup> DANIEL KEHLMANN, Der Mai begann fürchterlich. Helmut Kraussers Tagebücher, in: DERS., Montúfar (zit. Anm. 18), S. 125–132, hier: S. 130.

<sup>30)</sup> Vgl. hierzu auch DANIEL KEHLMANN, Diese sehr ernststen Scherze. Poetikvorlesungen, Göttingen 2007.

