

Univerzita Karlova v Praze

Pedagogická fakulta

Katedra germanistiky

"Fräuleinwunder-Literatur"

Interpretation der ausgewählten Erzählprosa

Autor: Jiří Tláškal

Vedoucí práce: doc. PhDr. Viera Glosíková, CSc.

Praha 2013

Prohlašuji, že jsem svou bakalářskou práci napsal samostatně a výhradně
s použitím citovaných pramenů.

V Praze dne

.....
podpis

Děkuji paní doc. PhDr. Věře Glosíkové, CSc. za mimořádnou vstřícnost,
cenné a inspirující rady při vedení mé bakalářské práce.

Abstrakt

Název práce: "Dívčí zázrak" - interpretace vybraných próz

Katedra: Katedra germanistiky

Autor: Jiří Tláškal

Vedoucí práce: doc. PhDr. Viera Glosíková, CSc.

Počet stran: 74

Jazyk práce: němčina

Klíčová slova: dívčí zázrak, Judith Hermann, Julia Franck, rozbor, próza

Abstrakt:

Bakalářská práce obsahuje analýzu a interpretaci dvou vybraných děl, *Alice* Judith Hermannové a *Služebník lásky* Julie Franckové, německých současných spisovatelek, se zvláštním zřetelem na zařazení těchto autorek k fenoménu „dívčí zázrak v německé literatuře“.

Title: The "female wonder" in German literature - interpretation of selected narrative prose

Department: Department of German language and literature

Author: Jiří Tláškal

Supervisor: doc. PhDr. Viera Glosíková, CSc.

Pages: 74

Language: German

Keywords: female wonder, Judith Hermann, Julia Franck, analysis, narrative prose

Abstrakt:

The topic of this bachelor thesis is the analysis and interpretation of two selected works written by two contemporary German woman writers: Judith Hermann's *Alice* and Julia Franck's *Liebediener*, with special attention to the inclusion of these writers in the "female wonder in the German literature" phenomenon.

Inhalt

Einleitung	7
1 Das Phänomen „Fräuleinwunder“ in der deutschen Gegenwartsliteratur	8
1.1 Ursprung der Bezeichnung.....	8
1.2 Neuer Inhalt von „Fräuleinwunder“ seit den neunziger Jahren	8
1.3 Geschichtliche Voraussetzungen für die „Fräuleinwunder-Literatur“	11
1.4 Ansichten zur Bezeichnung „Literarisches Fräuleinwunder“	13
1.5 Wandel in der Auffassung von „FWL“ oder auch „LF“	14
2 Judith Hermann.....	18
2.1 Daten zum Leben und literarischen Werk.....	18
2.2 Analyse und Interpretation ausgewählter Erzählprosa des Erzählbandes <i>Alice</i>	19
2.2.1 Erzählung <i>Micha</i> – zur Handlung.....	19
2.2.2 Charakteristik der Figuren	20
2.2.3 Die Struktur und der Aufbau der Erzählung <i>Micha</i>	23
2.2.4 Erzählung <i>Raymond</i> – zur Handlung.....	26
2.2.5 Struktur und Aufbau der Erzählung <i>Raymond</i>	28
2.3 Darstellung von Emotionen	34
2.4 Künstlerische Sprachmittel im Erzählband <i>Alice</i>	38
2.4.1 Die Tropen.....	38
2.4.2 Stilistische Satzfiguren	40
2.5 Judith Hermanns Erzählkunst.....	41

3	Julia Franck.....	45
3.1	Daten zum Leben und literarischen Werk.....	45
3.2	Analyse und Interpretation des Romans <i>Liebediener</i>	46
3.2.1	Handlung des Romans	46
3.2.2	Der Titel des Romans	47
3.2.3	Charakteristik der männlichen Nebengestalt.....	47
3.2.4	Charakteristik der männlichen Hauptgestalt	48
3.2.5	Die weibliche Hauptgestalt.....	53
3.3	Struktur und Aufbau des Romans <i>Liebediener</i>	56
3.4	Die Zeitgestaltung	59
3.5	Künstlerische Sprachmittel	60
3.5.1	Tropen und stilistische Erscheinungen	60
3.6	Darstellung von Emotionen	61
4	Zwei Werke der „Fräuleinwunder-Literatur“ im Vergleich.....	63
4.1	Theoretische Ausgangspunkte	63
4.2	Gemeinsames und Unterschiedliches in <i>Alice</i> und <i>Liebediener</i>	63
	Zusammenfassung	67
	Resumé	70
	Quellenverzeichnis	72

Einleitung

Diese Bachelorarbeit beschäftigt sich mit der Interpretation ausgewählter Erzählprosa, die man zum Phänomen des sog. „literarischen Fräuleinwunders“ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur reiht.

In dem einleitenden Kapitel wird der Ursprung und der Inhalt des Begriffes „Fräuleinwunder“ näher erläutert. Da die Bezeichnung für einen jungen und lebendigen Abschnitt in der Literaturgeschichte der deutschsprachigen Länder steht, werden unterschiedliche Auslegungen aus der Sicht der Literaturwissenschaft vorgestellt, und zwar handelt es sich um den Zeitraum von der Mitte der 1990er Jahre bis zum Jahr 2011.

Den Hauptteil der Arbeit bilden die Interpretationen ausgewählter literarischer Texte der Schriftstellerinnen Judith Hermann und Julia Franck.

Die Analyse richtet sich auf die Wahl des Genres, die Erzählperspektive, die Zeit- und Ortgestaltung, die Komposition und die sprachlichen Ausdrucksmittel der gewählten Erzählprosa. Beleuchtet wird der Stil ausgewählter Autorinnen, wobei der Schwerpunkt auf der Suche nach verbindenden Themen liegt, die kennzeichnend für das „literarische Fräuleinwunder“ sind, anhand welcher die Berechtigung des „Fräuleinwunders“ in der Literatur bestätigt, oder widerlegt werden soll.

1 Das Phänomen „Fräuleinwunder“ in der deutschen Gegenwartsliteratur

1.1 Ursprung der Bezeichnung

Der Begriff „Fräuleinwunder“ ist nicht ganz neu. Zum ersten Mal erschien er als Teil der Wunderrepublik-Begriffe der Nachkriegszeit wie „Wirtschaftswunder“ oder das „Wunder von Bern“ (1954, 1. Platz für die BRD bei der Fußballweltmeisterschaft in Bern).

Mit der Bezeichnung „Fräuleinwunder“ bedachte man in den USA die attraktiven deutschen Modells, die in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts bei den Misswahlen in der damaligen BRD gewannen und eine Karriere in den USA starten konnten. Die erste Miss Germany aus dem Jahre 1950, das Mannequin Susanne Erichsen, wurde bei ihrem ersten USA-Besuch 1952 als „German Fräuleinwunder“ bekannt (Caemmerer et al. 2005, S. 9).

1.2 Neuer Inhalt von „Fräuleinwunder“ seit den neunziger Jahren

In der zweiten Hälfte der 90er Jahre erschienen auf dem Literaturmarkt der deutschsprachigen Länder lesenswerte Bücher junger Autorinnen, deren Werke in die Literaturgeschichte unter dem Begriff „Fräuleinwunder-Literatur“ oder auch „literarisches Fräuleinwunder“ eingehen werden.

Die Bezeichnung „Fräuleinwunder“ wählte im März 1999 der Literaturkritiker Volker Hage in einem SPIEGEL-Artikel unter dem Titel *Ganz schön abgedreht* (Hage 1999).

Mit diesem Begriff, dessen ursprüngliche Bedeutung um einen neuen Inhalt erweitert wurde, wurde inspirativ ein Novum in der deutschen Gegenwartsliteratur bezeichnet.

„Die Welle des Erfolgs, die Ende der 90er Jahre Autorinnen wie Judith Hermann, Karen Duve und Zoë Jenny überrollte, hatte durchaus Parallelen zu der plötzlichen Popularität der deutschen Nachkriegsschauspielerinnen und Fotomodelle, die ursprünglich mit dem Begriff der „Fräuleinwunder“ belegt wurden“ (Nagelschmidt et al. 2006, S. 13).

Die wohl zufällige Wahl des Begriffes wurde zumindest von der Buchindustrie als Glücksfall empfunden, denn die positiven Attribute, die man zu Beginn mit der Bezeichnung in Verbindung brachte, steigerten das Interesse der Leser und trugen somit zu höheren Verkaufquoten bei. In diesem Zusammenhang sei eine Tatsache erwähnt: betrachtet man die

Fotos der Fräuleinwunder – Autorinnen auf den hinteren Buchklappen, fällt auf, dass es sich um keine gewöhnlichen Fotos, sondern oftmals um inszenierte Darstellungen handelt. Gemeint sind hier vor allem zwei Fotos mit Judith Hermann. Der *S. Fischer Verlag* beauftragte die Fotografin Renate von Mangoldt und ließ ihr freie Hand. So entstand das Foto, auf dem Judith Hermann mit einem wuchtigen Pelzkragen abgebildet ist, ihre dunkelblonden Haare, mit einem Seitenscheitel, sind zu einem Dutt zusammengezogen.

Dieses Foto begleitete den 1998 veröffentlichten ersten Prosaband von Judith Hermann, *Sommerhaus, später*. Anhand dieses Fotos entdeckte Katrin Blumenkamp Ähnlichkeiten in den Gesichtszügen von Virginia Woolf und Judith Hermann. Sie schreibt über diese Annahme in ihrer wissenschaftlichen Studie *Das 'Literarische Fräuleinwunder'*. Eine gewisse Ähnlichkeit der beiden Fotos, auf denen die Schriftstellerinnen mit Pelzkragen abgebildet sind, ist offensichtlich. Auffallend sind vor allem die traurigen, melancholisch blickenden Augen beider Frauen. Das madonnenhaft wirkende Aussehen von Judith Hermann führt die Literaturwissenschaftlerin Katrin Blumenkamp zu einer weiteren Annahme, die Fotografin Mangoldt habe eine Inspiration in dem Madonnenbild von Lorenzo di Credi, einem Maler der italienischen Renaissance, gefunden. Tatsächlich bilden die Fensterrahmen auf beiden Abbildungen, auf dem Madonnenbild klarer, ein Kreuz. Der Vergleich der Fotografie und des Bildes aus der Renaissance erscheint jedoch sehr wagemutig. Die Fotografin situierte Judith Hermann am Fenster wegen der besseren Lichtverhältnisse. Zufällig bildeten zwei Fensterrahmen und eine Fensterbank ein Kreuz. Woher die Inspiration für das Foto mit dem Pelzkragen kam, bleibt weiterhin unklar. Eines ist jedoch sicher, es wird für immer einen bleibenden Eindruck hinterlassen.

Von der hinteren Klappe des Buchumschlags *Nichts als Gespenster* (2003) lächelt den Leser eine lockere Judith Hermann an, deren Haltung und eine angezündete Zigarette eine gewisse Entspanntheit untermalen soll. Es ist ein professionelles Werbe- beziehungsweise Pressefoto. Solche Fotos werden von den Presseabteilungen der Verlage auf Anfrage der Redaktionen den Zeitungen und Zeitschriften zur Verfügung gestellt. So gelangen sie an die breite Öffentlichkeit.

Wie nehmen die Literaturkritiker die Werbefotos der Fräuleinwunder-Autorinnen auf?

Der Beitrag von Heidelinde Müller im Band literaturwissenschaftlicher Studien *Zwischen Inszenierung und Botschaft* trägt die Überschrift *Das 'literarische Fräuleinwunder' - Inszenierungen eines Medienphänomens*. H. Müller glaubt eine künstliche medienwirksame Inszenierung des Phänomens „Fräuleinwunder-Literatur“ entlarvt zu haben. Was spricht für diese Vermutung? Müller führt an, dass Autorinnen „mit unterschiedlichen

Schreibweisen in den gleichen weiblichen Eintopf geworfen wurden“ (Nagelschmidt et al. 2006, S. 40).

Zufälligerweise sind die Fräuleinwunder-Autorinnen von ihrem Äußeren nett anzusehen, somit können sie auch unter diesem Aspekt wirksam in Szene gesetzt werden. Diese Tatsache führt jedoch dazu, dass „*die Aufmerksamkeit auf Außerliterarisches und hier speziell auf die erotische Wirkung der Frauen gelenkt wird*“ (Nagelschmidt et al. 2006, S. 41). Man schließt sogar vom Aussehen auf den Schreibstil, auch das gehört nach Müller zur sog. Inszenierung des Medienphänomens „Fräuleinwunder“.

Die inszenierten Fotos für die hinteren Klappen der Buchumschläge werden von den Literaturkritikern als ungeeignet aufgenommen. Sie sind der Meinung, dass diese dazu verleiten könnten, die Autorinnen nur auf ihr Äußeres zu reduzieren und nicht die Künstlerin hinter dem literarischen Text zu sehen. Die Literaturkritik findet, die Fotos würden der Beurteilung der literarischen Texte schaden, weil sie andere Konnotationen hervorrufen würden.

Bei der Autorin Judith Hermann kann man davon ausgehen, dass sie ihre Fotos nicht mit Absicht beeinflusste, denn „*Vermarktet habe sie sich nicht gefühlt, sie habe immer ein Mitspracherecht gehabt. Aufgefallen sei ihr aber, 'dass Erfolg viel mit Äußerlichkeiten zu tun hat'*“ (Eden 2003, S. 63). Im Gespräch mit der Journalistin Wiebke Eden erwähnt Judith Hermann, wie taktlos es sei, wenn sie in der Öffentlichkeit angesprochen wird, ob sie die bekannte Autorin sei. Die Kehrseiten eines bestimmten Bekanntheitsgrades führten bei Hermann zu dem Entschluss, in den Medien nicht mehr visuell aufzutreten. Im Internet gibt es ein Interview mit ihr nur in Tonfassung. Der Zuhörer kann sich somit auf das Gesprochene der Autorin konzentrieren und wird vom Aussehen, Mimik und Gestik nicht abgelenkt. Um dem Zuhörer mehr als nur das Gesprochene zu bieten, wechselt während des Interviews eine sich stetig wiederholende Reihenfolge von Bildern, die im Bezug zu den literarischen Texten der Autorin stehen, wie zum Beispiel Landschaftsbilder und Fotos von Berlin. Auf diese Art und Weise werden zwei Ebenen von Informationen - das Gesprochene und das Visuelle - miteinander verbunden.

In diesem Zusammenhang sei ein Beispiel angeführt. Im Internet kann man sich eine Leseprobe des Romans von Julia Franck *Rücken an Rücken* anhören, die von der Autorin selbst mit sympathischer Stimme vorgetragen wird. Das gesprochene Wort wird mit Stimmungsbildern untermalt, die der Zuhörer und eventuelle zukünftige Leser als lästig und überflüssig empfinden kann, denn die Bildprojektion verdrängt die eigenen Phantasievorstellungen des zukünftigen Lesers oder beeinflusst sie zumindest.

Andererseits muss man feststellen, dass es sich bei dieser Art der Buchpräsentation, bei der einige wenige Seiten eines literarischen Textes als „Kostprobe“ vorgestellt werden, erneut um eine Marketingstrategie handelt.

Der hohe Grad an Medialisierung ließ die Bezeichnung „Fräuleinwunder-Literatur“ oder auch „literarisches Fräuleinwunder“ durchaus zu einem Terminus der Literaturwissenschaft emporsteigen, dessen detaillierte Aufarbeitung noch bevorsteht.

Einen Schritt in diese Richtung unternahm auch die Literaturwissenschaftlerin Annette Mingels in ihrem Beitrag *‘Das Fräuleinwunder ist tot – es lebe das Fräuleinwunder’*

(Nagelschmidt et al. 2006, S. 13-38), in dem sie darauf hin weist, dass

„in dem Begriff (Fräuleinwunder) negative Konnotationen mitschwingen, die die scheinbare Leichtigkeit des Erzählens, das Lustvolle und Theorieferne ins Naive und Unbedarfte kehren [...]“ (Nagelschmidt et al. 2006, S. 14).

In diesem Zusammenhang sei erwähnt, dass eine der Aufgaben der Literaturkritik darin besteht, Werke der schöngestigen Literatur von den Werken der Trivialliteratur abzugrenzen. In der Rezeption der Fräuleinwunder-Literatur unterscheidet die Literaturkritik sehr wohl zwischen dem Naiven und Unbedarften einerseits, so wie man es in den Frauenromanen nach dem Muster von Gaby Hauptmann oder Hera Lind, den Vertreterinnen der Trivialliteratur, vorfindet, und andererseits einer *raffinierten Naivität* und künstlerisch beabsichtigten *Knappheit* bei der Fräuleinwunder - Literatur.

1.3 Geschichtliche Voraussetzungen für die „Fräuleinwunder-Literatur“

In diesem Kapitel wird näher erklärt, worin eigentlich das Wunder der sog. „Fräuleinwunder – Literatur“ besteht. Häufig wird die Frage gestellt, gäbe es die „Fräuleinwunderliteratur“ ohne den Fall der Berliner Mauer (1989) und die Vereinigung Deutschlands (1990)? Man stelle sich vor, es wäre 1990 nicht zur Deutschen Einheit gekommen. In beiden deutschen Staaten hätten sich unterschiedliche literarische Strömungen entwickelt, aber kaum eine von ihnen hätte man mit dem Attribut „Wunder“ bezeichnet, denn erstens war der Begriff „Wunder“ stark mit den Erfolgen des sg. Wirtschaftswunders in der BRD der fünfziger Jahren behaftet, somit kam dieser Ausdruck als Bezeichnung für jegliche Tatsachen des politischen, ökonomischen und kulturellen Lebens der DDR nicht in Frage. Eine Wortverbindung mit dem Ausdruck „Wunder“ wäre in der DDR fast staatsfeindlich aufgefasst worden.

Hypothetisch kann man annehmen, dass die Bezeichnung „Wunder“ auch in der BRD für ein wahrhaftiges Wunder vorbehalten wurde. Nachdem die gesellschaftlich-politischen Umwandlungen im geteilten Europa 1989/90 an ein wahres Wunder grenzten, füllten die Deutschen den Begriff mit einem hohen Grad an Emotionalität. Diese knüpfte an den emotionellen Inhalt des Wortes, so wie es in den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts geprägt wurde.

„Der Begriff des „-wunders“ wird ausgerechnet in der Zeit der „New Economy“ wiederbelebt, dem Boom des „Neuen Marktes“, oft auch bezeichnet als „neues Wirtschaftswunder.“ Das Florieren der Wirtschaft am Ende der 1990er Jahre bewirkte innerhalb der Gesellschaft eine Zuversicht und bewog viele dazu, unerhörte Summen in Werte des „Neuen Marktes“ zu investieren“ (Blumenkamp 2007, S. 3).

Katrin Blumenkamp beleuchtet in ihrer Projektvorstellung *Das „literarische Fräuleinwunder“* den Literaturbetrieb der neunziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts unter dem Aspekt der ökonomischen Entwicklung des vereinigten Deutschlands.

Der Untertitel zu Volker Hages Artikel *Ganz schön abgedreht im Spiegel* lautet:

„Die deutsche Literatur ist wieder im Gespräch und im Geschäft“ (Hage 1999).

Hage behauptet, man könne mit Literatur wieder Profit machen. Als Beleg dafür sei angeführt, dass Judith Hermanns erster Prosaband *Sommerhaus, später* (1998) über 500.000-mal verkauft wurde.

Ungeachtet dessen, ob nun dieses Phänomen Werke von beachtlichem Wert hervorgebracht habe oder sich in Zukunft zeigen wird, dass man sich in der positiven Beurteilung verschätzte, entstand im Zeitraum von etwa 1995 bis heute eine Reihe lezenswerter Bücher. In diesem Zusammenhang spricht Martin Hielscher vom *„unideologischen und unverkrampften Umgang mit der Literatur“* (Nagelschmidt et al. 2006, S. 60). Gemeint ist damit nicht nur die Befreiung von der Politisierung im geteilten Europa, sondern auch das Ausleben eines Freiheitsgefühls.

Die Literaturkritik bemerkt „eine Lust am Erzählen“. Volker Hage hat ein halbes Jahr nach der Entdeckung des „literarischen Fräuleinwunders“ eine *„Generation, die lustvoll erzählt“* (Hage 1999) ausgerufen.

Hielscher findet es durchaus berechtigt von einer Generation zu sprechen, die sich durch eine veränderte literarische Mentalität auszeichne (Nagelschmidt et al. 2006, S. 60).

Als Generation definiert er einen *„geschichtlich begründeten Erfahrungszusammenhang“* und Mentalität als *„geistig-lebensweltliche Haltung“* (Nagelschmidt et al. 2006, S. 60). Mit einer veränderten Mentalität der literarischen Praxis sei ein „episches Element“ in die deutschsprachige Gegenwartsliteratur zurückgekehrt (Nagelschmidt et al. 2006, S. 60).

Das bedeutet, Handlung und Personen werden aus einer bestimmten Erzählperspektive dargestellt, die Handlung verläuft chronologisch mit zeitversetzenden Rückblenden und eingebauten Episoden. Es treten Haupt- und Nebenfiguren auf.

Die bevorzugten Gattungen der „Fräuleinwunder-Literatur“ sind die Erzählung und der Roman. In vielen Geschichten der jungen Autorinnen überwiegt die Ich-Perspektive, so zum Beispiel in Judith Hermanns Erzählband *Nichts als Gespenster* oder im Roman von Julia Franck *Liebediener*. Der Erzählband *Alice* von Judith Hermann und der Roman *Die Mittagsfrau* von Julia Franck sind in der Er-Form geschrieben.

In den Texten gibt es mehr oder weniger dramatische Spannungen. Zum Beispiel im Roman *Liebediener* gelingt es Julia Franck den Leser buchstäblich bis zur letzten Seite in Spannung zu halten. Die Suche nach der Antwort auf die Frage, wer den Tod einer Nebenfigur verursachte, bildet den Spannungsbogen des Romans.

Was die Themenwahl betrifft, wenden sich die Autorinnen der Gegenwart und dem individuellen Erleben des Alltags ihrer Generationsangehörigen zu. Es gibt auch Romane, in denen die deutsche und deutsch-deutsche Geschichte aufgearbeitet werden. Gemeint sind zum Beispiel Romane *Die Mittagsfrau* und *Lagerfeuer* von Julia Franck.

1.4 Ansichten zur Bezeichnung „Literarisches Fräuleinwunder“

Die Schriftstellerin Julia Franck äußert sich zur Bezeichnung „Fräuleinwunder“ mit folgenden Worten:

„Das ist ein Etikett, das nur etwas über die Geschlechtszugehörigkeit aussagt und jungfräulich, unbefleckt, debütantisch klingt. Das „Fräuleinwunder“ ist keine ästhetische Gattung und wird der Literatur nicht gerecht“ (Eden 2003, S. 46).

Der Literaturkritiker Helmuth Karasek spricht im Zusammenhang mit dem Aufkommen einer neuen Generation von Schriftstellerinnen von einem „neuen Sound“, der durch die Literaturlandschaft erklingt. Die Schriftstellerin Judith Hermann, die zur *Stimme einer ganzen Generation* ernannt wurde, aber diese Bezeichnung immer abgelehnt hatte, antwortet in einem Interview auf die Frage, wie wichtig der Begriff der „Generation“ für sie sei, folgendes:

„Ich weiß gar nicht, was das sein soll - meine Generation. Gerade diesen Ausdruck, den Sound einer neuen Generation, das empfand ich immer als komisch. Vielleicht aber vor allem weil ich das Wort Sound nicht mag“ (Minkmar; Weidemann 2003).

Die Literaturwissenschaftler Christiane Caemmerer, Walter Delabar und Helga Meise sprechen im Zusammenhang mit den neuen Autorinnen von einer *Perfekten Welle* in Anlehnung an das Lied der Rockband *Juli*. Die „perfekte Welle“ könnte sinnbildlich für eine künstlerische Inspiration stehen. Nach ihrem Ankommen kann der künstlerische Schaffensprozess beginnen, der das Althergebrachte und Verstaubte mit sich reißt und neue Ideen bringt.

2006 reihte man nach Anette Mingels unter den Begriff der „Fräuleinwunder-Literatur“ so unterschiedliche Autorinnen wie Ricarda Junge und Mariana Leky, Julia Franck und Karen Duve, Judith Hermann und Alissa Walser, Jenny Erpenbeck und Ruth Schweikert, Zoë Jenny und Juli Zeh, Nina Jäckle, Katrin Axman, Sibylle Berg, Elke Naters, Franziska Gerstenberg, Malin Schwerdfeger, Silke Scheuermann, Susanne Heinrich, bisweilen auch Marlene Streeruwitz, Birgit Vanderbeke und Angela Krauß (Nagelschmidt et al. 2006, S. 15).

1.5 Wandel in der Auffassung von „FWL“ oder auch „LF“

Im gleichen Monat als der Begriff „Fräuleinwunder-Literatur“ von Volker Hage, einem Kulturrezendenten des Magazins Spiegel, geprägt wurde, erschien ein Artikel von Richard Herzinger in der Zeitung *Die Welt* mit der Überschrift *Jung, schick und heiter*.

Der Kulturrezendent Herzinger weist auf die Rolle der Medien bei der Etablierung junger AutorInnen auf dem Büchermarkt hin. Kritisch konstatiert er, dass „*Literatur gefragt ist mit Ad-hoc-Verbrauchswert.*“ Gleichzeitig bringt er Verständnis für die neue Schriftstellergeneration auf, die sich auf tastender „*Suche nach einem neuen Selbstverständnis*“ befände. Nach Herzinger umfasst die Suche „*den notwendigen Versuch einer Entlastung vom gesellschaftlichen Erwartungsdruck, die Literatur möge politischen, ethischen oder ästhetischen Sinn stiften.*“ Junge Autorinnen und Autoren haben einfach „*Lust am Erzählen*“, die Themenwahl richtet sich nicht mehr nach der Notwendigkeit, zu politischen Tatsachen Stellung zu nehmen.

Der Autor des Artikels blickt mit Zuversicht auf die junge Schriftstellergeneration. Es sei noch erwähnt, dass nach Herzinger die Beweggründe der Verlage zur Unterstützung des Etiketts FWL auch in den teuren Lizenzen für amerikanische Erfolgsautoren liegen. Der Bertelsmann Club fördert deshalb heimische Autoren.

Auf die Bezeichnung „Fräuleinwunder-Literatur“ reagierte in einem Zeitungsartikel auch die Schriftstellerin Tanja Dückers. Der Titel ihres Artikels aus dem Jahr 2000, abgedruckt in der Zeitung *Die Welt*, trägt die Überschrift „*Bin ich schön, schreib ich schön*“ (Dücker 2000). Im Mittelpunkt ihres Artikels steht ein Nachdenken über die Auswirkung des Etiketts „Fräuleinwunder“ auf die zukünftige schöpferische Kraft der Autorinnen, die mit diesem Etikett zu Beginn ihrer schriftstellerischen Karriere bezeichnet wurden. Tanja Dückers äußert die Befürchtung, dass sich bei den Autorinnen eine Schaffenskrise einstellen könnte, die aus den Selbstzweifeln erwachsen würde, den Erwartungen, die an sie die Verlage stellten, nicht gerecht zu werden. Diese Hypothese wird von den literarischen Werken z.B. von Judith Hermann und Julia Franck, die im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts auf dem Büchermarkt erschienen, widerlegt.

Ungefähr ab der Mitte des ersten Jahrzehnts des 21. Jahrhunderts kam der Zeitpunkt für eine wissenschaftliche Betrachtung der FWL. Dieser nahmen sich u.a. die Literaturwissenschaftler Christiane Caemmerer, Walter Delabar und Helga Meise als Herausgeber literaturwissenschaftlicher Beiträge unter dem Titel „Fräuleinwunder literarisch“ (Erscheinungsjahr 2005) an.

Im Wintersemester 2004/05 begann am Institut für Germanistik an der Universität Leipzig ein Projekt, dessen „*Idee in einem Hauptseminar zu ‘Autorinnen nach 1945‘ geboren wurde*“ (Nagelschmidt et al. 2006, S. 8). 2006 erschien die literaturwissenschaftliche Publikation *Zwischen Inszenierung und Botschaft*. Die Herausgeberinnen sind Ilse Nagelschmidt, Lea Müller - Dannhausen und Sandy Feldbacher. Ilse Nagelschmidt stellt in ihrem Einleitungswort fest: „*Längst sind die Debatten verstummt, geblieben ist eine Literatur, mit der es sich auseinander zu setzen lohnt [...]*“ (Nagelschmidt et al., 2006, S. 11). Die Literaturwissenschaftlerinnen weisen in ihren Studien auf die Vielfältigkeit der Themenwahl, auf den Gedankenreichtum und die individuelle Erzählweise ausgewählter Autorinnen der sog. „Fräuleinwunder-Literatur“.

Katrin Blumenkamp äußert 2011 die Meinung, dass es ohne die treffende und einprägende Bezeichnung von Volker Hage kein Phänomen einer FWL gäbe.

„Als Hage 1999 das LF ausrief, begründete er die Etikettierung einer Reihe von Schriftstellerinnen und ihrer Literatur allerdings mit gemeinsamen Merkmalen auf den Ebenen literarischer Text und Autorinszenierung. Er, so wird es von ihm dargestellt, hatte zwischen Autorinnen wie Barth, Duve und Hermann sowie zwischen ihren literarischen Texten Ähnlichkeiten wahrgenommen, die ihn dazu veranlassten, von ihnen als LF zu sprechen. Ohne Volker Hage gäbe es das LF nicht, auf seinen Artikel „Ganz schön abgedreht“ wird immer wieder Bezug genommen, wenn von LF die Rede ist“ (Blumenkamp 2011, S. 35).

Die Uneinheitlichkeit in der Kennzeichnung des Phänomens der „Fräuleinwunder – Literatur“ (FWL) oder auch „Literarisches Fräuleinwunder“ (LF) zeugt davon, dass der Prozess der Findung einer einheitlichen Sammelbezeichnung mit einem eindeutigen Inhalt noch nicht abgeschlossen ist. Vielleicht wird der Begriff in Zukunft von der Literaturgeschichte überhaupt nicht verwendet und man wird von „einer Literatur der ersten zwei Jahrzehnte nach der Wende“ in der deutschen Literatur sprechen, denn der Begriff FWL oder auch LF ist mit vielen negativen Konnotationen besetzt. Es trat der Augenblick ein, in dem „Das Schlagwort „Fräuleinwunder“ zu einer leeren Hülle“ wurde (Blumenkamp 2006, S. 395). Der Bezeichnung FWL oder auch LF wird vorgeworfen, sie sei diskriminierend (Blumenkamp 2006, S. 384). Annette Mingels meint, dass „der Begriff inzwischen seine positive Dimension weitestgehend verloren hat“ (Nagelschmidt et al. 2006, S. 15), unter anderem auch deshalb, weil man den Nachfolgerinnen der „Fräuleinwunder-Literatur“ Epigonalität unterstellt.

Die Literaturkritik enthüllte eine Entwertung des enthusiastisch aufgenommenen Etiketts der FWL. Davon zeugen die leicht ironischen Überschriften der Artikel in den Feuilletons und der wissenschaftlichen Beiträge, die sich mit diesem Phänomen befassen. Erwähnt wurden bereits die Atrikel von Richard Herzinger „Jung, schick und heiter“ oder von Tanja Dückers „Bin ich schön, schreib ich schön“.

Angeführt sei noch z. B. die Studie von Anette Mingels *Das Fräuleinwunder ist tot – es lebe das Fräuleinwunder* aus der Publikation *Zwischen Inszenierung und Botschaft* und Walter Delabars wissenschaftlicher Beitrag *Reload, remix, repeat – remember* mit dem Untertitel *Chronikalische Anmerkungen zum Wunder des Fräuleinwunders* aus der Publikation *Fräuleinwunder literarisch* (Caemmerer 2005, S. 231).

Die Kritikerin Sigrid Löffler äußert in ihren Auseinandersetzungen mit dem Thema die Vermutung, „literarischen Etiketten sei keine über den kurzfristigen ökonomischen Erfolg hinausgehende Wirkung zuzuschreiben, die zu einer Etablierung oder gar zur Kanonisierung des jeweiligen Autors und seines Textes führt“ (Blumenkamp 2006, S. 385).

Unbestritten bleibt nach Löffler die Tatsache, dass „*Etikettierungen eine publikumswirksame Kraft zuzuschreiben ist, die bewirkt, dass der jeweilige Roman, der Erzählungsband etc. und sein jeweiliger Autor von einem breiten Publikum wahrgenommen werden*“ (Blumenkamp 2006, S. 385).

Schlussfolgernd kann man behaupten, dass ab einem bestimmten Augenblick die Wahl des Etiketts „Fräuleinwunder-Literatur“ zu einem einkalkulierten Teil der Marketingstrategie des deutschen Buchmarktes wurde. „*LF ist beinahe ein literarisches Wirtschaftswunder*“ (Blumenkamp 2006, S. 394). Das Etikett überschritt die Grenzen Deutschlands, aber in keinem anderen Land erzielte es bei der Aufnahme der Prosawerke so eine Wirkung wie bei den deutschen Lesern (zur „Fräuleinwunder-Literatur“ werden u.a. auch die Schweizer Schriftstellerin Zoë Jenny (1974) und die belgische Schriftstellerin Amélie Nothomb (1966) gereiht).

Die deutschen Schriftstellerinnen und ihre Übersetzungen müssen sich im Ausland durch die Aussagekraft ihrer Werke bewähren.

Auf die Anfrage bei den tschechischen Verlagen nach der Höhe der Auflagen der sog. *Fräuleinwunder-Literatur* antworteten die Verlage folgendes: beim Verlag ODEON erschien von Tanja Dückers: *Zóna Berlín* (2004) in einer Auflagenhöhe von 1000 Stück, der Verlag KNIHA ZLÍN veröffentlichte *Nejdelší den v roce* (2008) ebenfalls von Dückers in einer Auflagenhöhe von 1000 Stück. Beim Verlag DOKOŘÁN erscheint am 16.4. 2013 Karen Duves Roman *Jíst slušně* in einer Auflagenhöhe von 1800 Stück. Beim Verlag JOTA erschienen zwei Romane von Julia Franck: *Polednice* (2008) und *Zády k sobě* (2012). Mit Bedauern teilte dieser Verlag die Auflagenhöhe nicht mit, da es sich um ein Geschäftsgeheimnis handle. Auf die Anfrage nach der Auflagenhöhe der veröffentlichten Bücher *Letní dům později* (2000) und *Nic než přízraky* (2005) von Judith Hermann antwortete der Verlag VĚTRNÉ MLÝNY nicht.

2 Judith Hermann

2.1 Daten zum Leben und literarischen Werk

Judith Hermann wurde 1970 in Berlin Neukölln geboren. Sie begann ein Studium der Germanistik und Philosophie an der freien Universität Berlin, jedoch ohne Abschluss. Sie arbeitete als Managerin und Messe-Hostess, bevor sie 1995 die Berliner Journalistenschule absolvierte und 1996 für ein Volontariat bei der deutschsprachigen Zeitung *Aufbau* nach New York ging. 1997 bekam sie das Alfred Döblin Aufenthaltsstipendium der Akademie der Künste und das Werkstatt-Stipendium des literarischen Colloquiums Berlin (Hermann 2011).

„Ich schreibe auf bestimmte Art autobiographisch, natürlich nicht 1:1, aber im Kern. Meine Geschichten sind eng mit dem, was ich sehe und erlebe, verbunden“ (Eden 2003, S. 56).

Judith Hermann kellnerte und dabei kamen ihr Geschichten entgegen, die in ihre Erzählungen einfließen. 1998 veröffentlichte sie ihren ersten Prosaband *Sommerhaus, später*, der von der Kritik enthusiastisch gefeiert und über 500.000-mal verkauft wurde. Sie erhielt dafür den Literaturförderpreis der Stadt Bremen, den Hugo-Ball-Förderpreis und den renommierten Kleist-Preis. Nach ihrem ersten Erfolg vergingen mehrere Jahre, in denen sie, nach eigener Aussage, lernen musste, mit dem Druck, der durch Verlage, Medien und Öffentlichkeit auf sie ausgeübt wurde, umzugehen. 2003 erschien ihr zweites Buch mit Kurzgeschichten *Nichts als Gespenster*, das in den Feuilletons eher enttäuschende Reaktionen erntete. Einige der Geschichten wurden 2007 mit August Diehl und Fritzi Haberland für das deutsche Kino verfilmt. Beide Bücher sind in 24 Sprachen übersetzt worden. Auf dem tschechischen Buchmarkt erschienen sie unter den Titeln *Letní byt, později* und *Nic než přízraky, 2005*, in der Übersetzung von Petr Štědroň.

Judith Hermann veröffentlichte 2009 ihren dritten Erzählungsband *Alice*, für den sie im selben Jahr den Friedrich- Hölderlin- Preis der Stadt Bad Homburg erhielt (Beuthien 2009).

2.2 Analyse und Interpretation ausgewählter Erzählungen des Erzählbandes *Alice*

Der Erzählband *Alice* (2. Auflage, 2010) umfasst fünf Geschichten. Die Überschriften der Erzählungen tragen die Vornamen der fünf Männergestalten (*Micha, Conrad, Richard, Malte, Raymond*), denen Alice auf ihrem Lebensweg begegnete, von denen sie jedoch Abschied für immer nehmen musste und die eine unterschiedliche Bedeutung in ihrem Leben einnahmen. Eine Ausnahme bildet die Geschichte *Malte*: Malte, der Onkel von Alice, starb in ihrem Geburtsjahr. Alice, die in jeder der fünf Geschichten auftritt, wird viermal unmittelbar mit dem Tod ihr nahe stehenden männlichen Personen konfrontiert. Die Geschehnisse vollziehen sich über mehrere Jahrzehnte, wobei jede Geschichte zugleich einen Lebensabschnitt der weiblichen Hauptperson beschreibt. Die einzelnen Handlungen der Geschichten verlaufen in unterschiedlichen Zeitspannen: von einigen Stunden (*Malte*) und Tagen (*Micha, Conrad, Richard*) bis zu den Jahren (*Raymond*).

Zu einer literaturtheoretischen Analyse wurden die erste und die abschließende Erzählung mit den Titeln *Micha* und *Raymond* gewählt.

2.2.1 Erzählung *Micha* – zur Handlung

Erzählt wird eine ungewöhnliche Geschichte zweier Frauen, die sich in einer Ausnahmesituation befinden. Beide begleiten ein und denselben Partner, den sie lieben, auf seinem Sterbeweg. Für einige Tage sind sich die beiden Frauen gegenseitig eine Stütze. Die Erinnerungen an den gemeinsamen Partner, die Befürchtungen über das nahende Ende vereinen sie für einen kurzen Augenblick.

Micha, ein junger Familienvater, liegt im Sterben. Maja, die Ehefrau und Mutter seines Kindes (ungefähr 7-8 Monate alt) bittet Alice, Michas frühere Bekanntschaft, um Hilfe und Beistand. Alice reist nach Zweibrücken, wo Micha behandelt wird, und hilft Maja mit dem Kleinkind, damit diese in den letzten Stunden bei ihrem Mann am Krankenbett sitzen kann. Beide Frauen teilen sich abwechselnd die Pflege um das Kind und bängen um Micha.

„*Alice war einen Tag später losgefahren. Sie kannte Maja kaum [...] Sicher wollte sie ihn noch einmal sehen, was war das für eine Frage, es hatte Zeiten gegeben, da hatte sie gemeint, sie könnte gar nicht leben, wenn sie Michas Gesicht nicht mehr sehen würde. Sie hatte ihm das oft gesagt. Er hatte jedes Mal freundlich darüber gelacht*“ (Hermann 2010, S. 12).

Alice und Micha hatten sich vor nicht all zu langer Zeit getrennt. Der Impuls ging mehr von Micha aus. Für Micha hielt das Leben nur für eine kurze Zeit die wichtigsten Glücksmomente bereit: er traf Maja, verliebte sich in sie, seine Liebe wurde erwidert und die beiden bekamen ein Kind.

Micha stirbt im Krankenhaus wenige Tage nach Alices Ankunft.

2.2.2 Charakteristik der Figuren

Über Micha, der im Krankbett liegt und die Welt um sich herum nicht mehr wahrnimmt, erfährt der Leser nur durch Erinnerungen, Ansichten oder Deutungen der anderen Akteure der Erzählung.

Zur Darstellung von Michas Charaktereigenschaften wird ein Vergleich mit der Welt der Zauberkünstler benutzt:

„...verstehen Sie, was ich meine, er konnte alle diese Tricks, Kaninchen aus dem Zylinder, Jonglieren. Gedanken lesen. Aber er hat sich immer in die Karten sehen lassen. Er wollte seine Karten immer zeigen“ (Hermann 2010, S. 19).

Aus dieser Aussage kann man darauf schließen, dass Micha ein aufrichtiger, einfühlsamer junger Mann gewesen ist, der nicht bereit war, anderen etwas vorzumachen, zu taktisieren oder sogar zu schwindeln.

Aus Alices innerem Monolog entnimmt man, dass sie Micha in den Erinnerungen als einen Menschen sieht, der mancher Lebenssituation mit Witz und Humor oder Ironie begegnete:

„Nebeneinander stehend, (Alice und Maja) auf einem blauen Frottee-Teppich am Waschbecken, vor einem Spiegel....Micha, dachte Alice, würde das gefallen, uns so zu sehen. Er würde sich darüber sehr freuen, er würde sagen, na seht ihr“ (Hermann 2010, S. 42).

Alice funktioniert hier wie ein „Vermittlungsmedium“, beide oben angeführten Aussagen stammen von Alice, deren Wahrnehmungen im Mittelpunkt stehen.

Im Zentrum der Handlung befinden sich zwei Frauen, die nur durch den Sterbenden in eine Beziehung gebracht werden.

Alice beweist moralische Stärke, als sie Majas Wunsch nachkommt und nach Zweibrücken, wo Micha im Sterben liegt, anreist. In mancherlei Hinsicht war es kein leichter Schritt für sie. Aus einem knappen Satz des inneren Monologs erfahren wir, wie es in ihrem gegenwärtigen Leben aussieht:

„Ich habe, dachte Alice, tatsächlich nichts von dem, was ich brauche. Nichts von alledem“ (Hermann 2010, S. 36).

Alice lebt zurzeit in keiner festen Beziehung, denn niemand ruft sie in der fremden Stadt an und auch sie gibt niemandem eine Nachricht, wann sie wieder nach Hause zurückkehrt. Obwohl Maja den Platz von Alice an Michas Seite einnahm, äußert sich Alice mit keinem Wort abwertend über sie. Im Gegenteil, es scheint, als würde das gemeinsame Leid die beiden Frauen verbinden. Alice und Maja sind vom Sterben des Mannes, den sie lieben, gleichermaßen betroffen. Einen Unterschied gibt es dennoch. In Majas und Michas Kind wird Micha weiterleben. Alice ist sich dessen bewusst und empfindet seelischen Schmerz, als sie die Gesichtszüge des Kindes an Micha erinnern:

„Das Kind roch nach Baby, nach Milch und Karottenbrei, seine blauen Augen waren riesig und blank. Alice hielt diesem Blick nicht stand, sie sah weg, die Straße hinauf und hinunter“ (Hermann 2010, S. 13).

Aus der Handlung wird ersichtlich, dass Alice mehr im Hintergrund agiert, ihr fällt die Rolle der verständnisvollen, einfühlsamen Begleiterin zu. Alice bildet einen Gegenpol zu Majas Gestalt. Maja tritt viel agiler auf als Alice.

Bei der Charakterisierung von Alice wird in dieser Geschichte auf die äußere Beschreibung fast völlig verzichtet, bis auf einige Merkmale: *„Alice zog sich mit beiden Händen die zum Zopf gebundenen Haare straff“* (Hermann 2010, S. 35). Im Vordergrund steht die Innenweltdarstellung von Alice. Im Unterschied zur Gestalt von Maja greift Judith Hermann bei der Charakterisierung ihrer Hauptfigur Alice zum inneren Monolog, welcher *„ein äußerst wirksames Mittel zur Sympathiesteuerung der Figur beim Leser darstellt“* (Stanzel 2008, S. 173). Dies führt dazu, dass Alice im Vergleich zur Gestalt von Maja plastischer erscheint:

„Aber sie hatte auch gedacht, er würde sterben, während der Zug, in dem sie saß, durch eine öde und hässliche Landschaft fuhr, sie hatte sich für so wichtig gehalten, dass sie angenommen hatte, Micha würde sterben, weil sie kam und bevor sie bei ihm war“ (Hermann 2010, S. 12).

„Alice hatte gedacht, er (Micha) würde sie überleben. Er würde alle überleben. Micha würde immer da sein, das hatte sie gedacht. Warum sie das gedacht hatte, hätte sie nicht sagen können, vielleicht war das ein Ausdruck für ihre Liebe gewesen, etwas Zeitloses“ (Hermann 2010, S. 20).

Am Anfang der Handlung erscheint es seltsam, dass an Michas Sterbebett seine ehemalige und seine jetzige Partnerin zugleich anwesend sind. Beim Lesen gelangt man zur Einsicht, dass beide Frauen durch ihre Liebesbeziehung zum gleichen Mann in dieser Ausnahmesituation eine Seelenverwandtschaft verbindet. Beide Frauen verstehen sich ohne viele Worte:

„Sie sprach (gemeint ist Maja), fand Alice, oft, indem sie eben nichts sagte, sie drückte sich deutlich durch Schweigen aus“ (Hermann 2010, S. 14).

An einer anderen Stelle der Erzählung liest man:

„Sie redeten nicht viel miteinander. Manchmal mehr, manchmal weniger, eher weniger, es war nicht unangenehm so. Gesternabend hatten sie beide schweigend nebeneinandergesessen und zugesehen, wie das Kind Pizza aß. Längere Zeit“ (Hermann 2010, S. 9).

In so einer Ausnahmesituation bedarf es nur weniger Worte. Der Leser spürt in der Stille die angespannte Atmosphäre. Majas Anspannung wird aus ihrer überhöhten Geschäftigkeit ersichtlich: sie versorgt das Kind, spielt mit ihm, bereitet gemeinsame Mahlzeiten für sich, Alice und das Kind vor, räumt die Wohnung auf. Danach eilt sie ans Krankenbett ihres Mannes. Was treibt Maja an, deren Tagesrhythmus die Pflege um das Kleinkind und die Anwesenheit am Krankenbett ihres Mannes bestimmen? Es ist die Pflicht das Kind zu versorgen und gleichzeitig am Krankenbett des Mannes zu verweilen. Sie hofft, sie könne Micha noch nach Hause, nach Berlin, holen. Maja richtet sich an den täglich wiederkehrenden Tätigkeiten auf. Sie lässt sich keine Verzweiflung anmerken, sie ist gefasst und beherrscht ihre Gefühle.

Maja wird durch eine explizite Charakteristik dargestellt. Diese beschreibt Majas Lebenskraft, mit der sie alle Pflichten richtig zu bewältigen vermochte:

„Maja sah nach dem Kind, kurz und pflichtbewußt, sie schien immer genau die Kraft zu haben für die Dinge, die gedacht oder getan werden mußten, nicht mehr und nicht weniger, präzise und richtig. Alice, am Tisch sitzend, wartete mit aufrechtem Rücken, die Hände im Schoß gefaltet“ (Hermann 2010, S. 39).

Nun stellt sich die Frage, warum Maja ausgerechnet Michas ehemalige Geliebte um Hilfe bat. Es steht die Vermutung nahe, dass Maja sich die Anwesenheit von Alice an Michas Sterbebett wünschte, weil auch Alice das gleiche tiefe Gefühl, Liebe, für Micha empfand.

Bei einem Vergleich beider weiblicher Personen gelangt man zu der Schlussfolgerung, dass Maja durch den Tod von Micha, dem Vater ihres Kindes, ein weitaus größeres Trauma als Alice durchleben muss. Micha bleibt für Maja und das gemeinsame Kind für immer unersetzbar. Eine kleine Familie wird auseinandergerissen. Die Zweisamkeit von Mutter und Kind und gleichzeitig das Verlassen werden hebt die Abschlusszene der Erzählung hervor. Alice und Maja mit dem Kind auf dem Arm verabschieden sich voneinander vor der Ferienwohnung in Zweibrücken. Beide Frauen fahren nach Hause, nach Berlin, aber jede fährt zu einer anderen Tageszeit und beide wählen ein unterschiedliches Verkehrsmittel. Ab diesem Augenblick trennen sich symbolhaft ihre Lebenswege. Maja trägt nun die Verantwortung für

das Leben ihres Kindes allein. In Michas und Majas Kind findet Michas Leben eine Fortsetzung. Alice, die auf Majas Bitte Michas Koffer mit seinen persönlichen Sachen nach dessen Tod nach Berlin nimmt, bleiben nur „tote“ Gegenstände und die Erinnerungen an den geliebten Partner.

„*Sie (Maja) stand, das Kind auf dem Arm, in der offenen Tür des Hauses. Die Hexe aus Stroh raschelte im Zugwind. Die Azaleen im Wintergarten. Nachmittagslicht. Gute Reise*“ (Hermann 2010, S. 48).

Die Hexe aus Stroh könnte man als Symbol für eine boshafte und hinterlistige Seite des Lebens auffassen. Die beiden Frauen sollen vor Gefahren des Lebens gewarnt sein.

2.2.3 Die Struktur und der Aufbau der Erzählung *Micha*

Die Erzählung *Micha* ist aus der Erzählperspektive der Er-Form geschrieben, obwohl es scheint, als ob der Erzähler und Alice ein und dieselbe Person wären.

Als Erzähltempus tritt das epische Präteritum auf. Die Handlung ist chronologisch aufgebaut. In die Komposition werden Rückblenden eingefügt, in denen sich beide Frauengestalten an die gemeinsame Zeit mit dem Partner erinnern, dessen Gesundheitszustand so ernst ist, dass er seine Umgebung nicht mehr wahrnimmt.

Die Exposition der Erzählung *Micha* ist schockierend. Die ersten zwei Sätze, die von einem unbeteiligten personalen Erzähler geäußert werden, lauten:

„*Aber Micha starb nicht. Nicht in der Nacht vom Montag zum Dienstag, auch nicht in der Nacht vom Dienstag zum Mittwoch, möglicherweise würde er am Mittwochabend sterben [...]*“ (Hermann 2010, S. 5).

Durch die eisige und kaltherzige Feststellung fühlt sich der Leser tief emotionell betroffen. Mit dieser grandiosen Eröffnung gelingt es, den Leser an den Text zu fesseln, indem seine Neugierde geweckt wird. Die ersten zwei Sätze wirken gleich doppelt: sie rufen starke Emotionen hervor und erwecken Neugierde und Phantasie. Außerdem weiß der Leser gleich von Anfang an, worauf er sich gefasst machen muss. Aus dieser Feststellung ergibt sich für ihn gewissermaßen eine Doppeldeutigkeit, denn die Dauer des menschlichen Lebens ist begrenzt.

Die geschilderte Atmosphäre ist seit dem ersten Satz der Erzählung bedrückend. Gleich zu Beginn wird klar, dass keine Hoffnung auf eine Genesung der männlichen Figur besteht. Allmählich gewöhnt sich der Leser an den Gedanken des Todes als unausweichlichen

Teil des Lebens. Die Befürchtungen um Michas Gesundheitszustand steigern sich trotzdem von Tag zu Tag. Die Gedanken an den Kranken lassen sich nicht ausblenden. Die beiden Frauen, Alice und Maja, verlieren einen geliebten Menschen.

Die Handlung der Erzählung vollzieht sich innerhalb von drei Tagen und Nächten und endet am Nachmittag des vierten Tages. Den neuen Tag könnte man als einen neuen Anfang empfinden. Der Tod ist eingetroffen, die Befürchtungen – wie wird das Sterben sein – sind abgeschlossen. Es beginnt ein neuer Lebensabschnitt für beide Frauen: das Leben ohne Micha. Das Tageslicht ist tröstend, düstere Gedanken können die Hinterbliebenen nicht so leicht überwältigen.

Die Handlung der Erzählung spielt im Oktober. Man spürt die Nässe und Kälte.

„Die Luft war frisch. Sie konnten plötzlich den Regen riechen, die nasse Erde, das feuchte Laub“ (Hermann 210, S. 16).

Als beide Frauen mit dem Kleinkind auf einem schmalen Gehsteig auf das Taxi warten, sind sie den ungünstigen Wetterbedingungen ausgesetzt:

„[...] auf der Fahrbahn rauschten die Autos vorüber, zogen Fontänen von Regenwasser hinter sich her“ (Hermann 2010, S. 13).

Die triste Natur bildet eine bedrückende Kulisse zu der schwermütigen Handlung. Die trübe Jahreszeit, der Herbst, unterstreicht die traurige Atmosphäre der Geschehnisse:

„Die Bäume waren schon fast kahl. Verwelkte Dahlien, Astern, Sonnenblumen, eine Pergola und roter Wein“ (Hermann 2010, S. 23).

Durch die Merkmale der Jahreszeit, den Herbst, wird die Zeit der Handlung gekennzeichnet. Die Schilderung des nasskalten Wetters ergänzt und hebt zusätzlich die innere Schwermut der Personen hervor. Wenige Sätze später heißt es: *„Es war kalt, Mitte Oktober, nicht golden“* (Hermann 2010, S. 14).

Die Sinnesempfindung „nasskalt“ vermitteln Sätze über ein längeres Warten im Regen auf ein Taxi. Zu dem physischen Unbehagen der Wartenden tritt noch die seelische Pein hinzu. Der Taxifahrer verhält sich Maja und Alice gegenüber unfreundlich. Er ist ungehalten, als er das Gepäck der Frauen sieht. Außerdem muss er im Regen beim Einladen des Koffers und des Kinderwagens helfen. An dieser Stelle wird das Mittel der Gradation verwendet. Beide Frauen durchleben einen tiefen seelischen Schmerz, sie bangen um das Leben von Micha. Darüber hinaus müssen sie mit unangenehmen Alltagssituationen fertig werden, aus denen es kein davonlaufen gibt.

Die Handlung spielt sich in wenigen Tagen im Herbst an einem Ort mit symbolischem Städtenamen Zweibrücken ab. Zweibrücken könnte symbolhaft für den Übergang in eine andere Welt stehen. Wohin führt die zweite Brücke? Zurück ins Leben? Oder vielleicht verbinden die zwei Brücken symbolisch die Beziehungen zu Alice und Maja, den beiden Frauen, die Micha liebte.

Engere Spielräume der Handlung - ein Krankenhauszimmer, Krankenhausflure und eine gemietete karg eingerichtete Ferienwohnung - deuten die Ausweglosigkeit der Situation an.

Das Krankenhauszimmer ist für Alice und Maja ein Ort der Ruhe, der Erinnerungen, des Nachdenkens. Für Micha, der dem Tod geweiht ist, steht die Zeit bereits still.

Parallel zu Michas Sterben geht der normale Alltag hier weiter:

„das Klingeln des Telefons in der Schwesternstation, das Rumpeln des Fahrstuhls, Flüstern und Gelächter, andauernde Geschäftigkeit, der Essenswagen rollte am Zimmer vorbei [...]“ (Hermann 2010, S. 18-19).

Der Tod wird unpathetisch als Teil des Lebens geschildert:

„Alle Geschichten, die zwischen ihm (Micha) und ihr (Alice) gewesen waren, waren auch weg. Nichts mehr da. Es war vorbei, sie durfte sich jetzt verabschieden. Reine, leuchtende Gegenwart. Alice küsste Micha [...]“ (Hermann 2010, S. 27).

Die Verbindung *„reine, leuchtende Gegenwart“* erscheint im Hinblick auf Michas Ableben unpassend. Für Alice aber ist die Gegenwart, die sie im Beisammensein mit Micha erleben darf, *rein* und *leuchtend*. Rein, weil Alice Micha, als sie noch ein Liebespaar waren, kein Leid zugefügt hat. Micha war derjenige, der die Liebesbeziehung beendete. Außerdem ist Alice nicht nachtragend. In den wenigen Stunden, in denen Alice an Michas Krankenbett verweilen darf, kann sie sich an gemeinsame Erlebnisse zurückerinnern. Für sie war es eine leuchtende, eine glückliche Zeit.

Der Tagesablauf von Alice, Maja und dem Kind spielt sich in einer Ferienwohnung ab, die *„eine gewisse Gemütlichkeit“* (Hermann 2010, S. 22) ausstrahlt. Die Wohnung erscheint, als ob sie von ihren Bewohnern vor nicht allzu langer Zeit verlassen wurde. Überall liegen noch persönliche Sachen herum. Es stellt sich heraus, dass es die Wohnung des Vermiiterehepaares war. Nachdem ihre Tochter mit Familie aus der oberen Wohnung des Hauses ausgezogen war, zog das Ehepaar in die Wohnung der Tochter. Den Grund für den Auszug aus dem elterlichen Haus erfährt der Leser nicht, man kann ihn erahnen. Vielleicht wurde eine übermäßige Fürsorge der Eltern der Tochter zu viel. Eine übermäßige Fürsorge müssen auch Maja und Alice bei der Einquartierung in die Ferienwohnung über sich ergehen

lassen. Besonders die Vermieterin verhält sich zu Maja und Alice sehr zuvorkommend, fast ein wenig aufdringlich. Empfindet die Tochter der Vermieterin die Fürsorge ihrer Mutter als belastend? Eine direkte Antwort soll der Leser nicht finden, denn die Erzählerin will ihn in einen Dialog mit einbeziehen. Die Episodengestalt der Vermieterin steht im Kontrast zur Episodengestalt des Taxifahrers. Im Gegensatz zur Gestalt der Vermieterin, die Güte und mütterliche Fürsorge verkörpert, findet man in der Gestalt des Taxifahrers eine bestimmte Gefühllosigkeit. Zur Gestalt der Vermieterin muss man noch hinzufügen, es scheint, als ob sie ihre Tochter stark vermisst, und Alice und Maja müssen wenigstens für einige Momente die Rolle der Tochter übernehmen. Alice und Maja sind froh, als das Vermieterehepaar die Ferienwohnung verlässt. Darauf weist das Wort „*endlich*“ hin, das zweimal hintereinander in einem Satz vorkommt.

„Der Mann und die Frau gingen endlich los, zogen sich endlich nach oben zurück. Schwere Tiere, scheu und neugierig, sie stiegen rückwärts die Treppe hinauf und riefen dabei immerzu noch etwas, Beruhigungen, Tröstungen [...]“ (Hermann 2010, S. 26).

Für Alice und Maja, die in der Ferienwohnung auf die Nachricht von Michas Ableben warten, gerät die Welt aus den Fugen. Nichts entspricht der Normalität. Die gemietete Ferienwohnung, eine Kellerwohnung, ist ein Provisorium, das keinen Schutz bietet. Diese Erfahrung macht Alice, als sie allein auf das Kind aufpasst und der Vermieter sie unverhofft besucht. Er merkt schließlich, dass durch die Anwesenheit von Alice und Maja Kummer und Traurigkeit in die Wohnung einzogen sind. Die Atmosphäre voller Schwermut gebietet seinen lüsternen Gedanken Einhalt.

Die Bezeichnung Ferienwohnung im Zusammenhang mit den momentanen Lebensumständen, in denen sich Alice und Maja befinden, ist ein starker Kontrast, der die Tragik weiter hervorhebt.

2.2.4 Erzählung *Raymond* – zur Handlung

Zu Beginn der Erzählung treffen wir Alice beim Wegräumen der Bekleidungsstücke von Raymond, der vor kurzem verstorben ist. Sie sortiert seine Sachen für das Rote Kreuz aus.

Die Handlung vollzieht sich im Sommer. Es ist der erste Sommer nach Raymonds Tod. Alice traut sich nicht allein an den See zu fahren, an dem sie so oft mit Raymond gemeinsam waren. Sie fährt lieber mit dem Fahrrad in ein Schwimmbad, wo sie sich nicht so allein fühlt. Sie ist in ihrem Auftreten zurückhaltend und beginnt von sich aus kein

Gespräch. mit anderen Gästen des Schwimmbads. Sie wird auch von niemandem angesprochen.

Hin und wieder besucht Alice ihre Freundin Margaret, deren Mann, Richard, vor einem Jahr starb. Margaret wohnt in einem Haus mit Garten am Rande der Stadt.

Alice verkauft ihr Auto, denn ohne Raymond „fuhr sie eigentlich nirgends hin“ (Hermann 2010, S. 175).

Sie wohnt in einer Mietwohnung über einem Restaurant, in dem auch zwei indische Köche beschäftigt sind. Die beiden und eine Kellnerin, die aber gekündigt hat und weggezogen ist, sind die einzigen, die sich mit Alice unterhalten. Sie sind aber keine ernsthaften Gesprächspartner, vielmehr wollen sie Alice aufheitern.

Alice besucht manchmal ihren Freund aus alten Zeiten, der in den Erzählungen als „*der Rumäne*“ bezeichnet wird. Mit ihm verbrachte sie vor etlichen Jahren einige Tage am Gardasee. Näheres zu ihrer Beziehung erfährt man in der zweiten Erzählung mit dem Titel *Conrad*. In dieser Erzählung tritt die Nebenfigur des Rumänen, der mit Alice in einer Nacht des besagten Sommers intim war, zum ersten Mal in der Handlung auf. Diese Episodenfigur, der man erst in der fünften und letzten Erzählung wieder begegnet, kannte Micha und Raymond.

Aus einem Gespräch mit *dem Rumänen*, das in der abschließenden Erzählung stattfindet, erfährt Alice, dass es Michas Kind gut geht. Die Angaben des Rumänen über das Befinden von Michas Kind stimmen zeitlich nicht überein. In der Erzählung heißt es:

„*Spielt da schön auf dem Friedhof, an Michas Grab. Die Mutter ist ja immer dabei*“ (Hermann 2010, S. 187).

Wie kommt das? Michas Kind müsste längst erwachsen sein. Das spielende Kind auf dem Friedhof könnte bereits Michas Enkelkind sein. Die junge Frau, die das Grab pflegt, wäre demnach Michas Tochter.

Über Raymond, Alices verstorbenen Partner, sprechen die beiden nicht, denn „*der Rumäne*“ weiß nicht, dass Raymond tot ist. „*Der Rumäne*“ blendet Raymonds Existenz aus. Vielleicht weiß er, dass Raymond nicht viel von ihm hielt.

Nach einem Besuch bei „*dem Rumänen*“ geht Alice abends nach Hause. Sie glaubt vor dem Haus, in dem sie wohnt, Raymond zu sehen. Als sie näher kommt, erkennt sie den indischen Koch, der im Restaurant arbeitet, das sich unterhalb ihrer Wohnung befindet.

2.2.5 Struktur und Aufbau der Erzählung *Raymond*

Die letzte Erzählung, *Raymond*, des Erzählbandes *Alice* macht den Leser gleichermaßen betroffen wie die erste unter dem Titel *Micha*, denn in diesen Erzählungen verliert Alice die beiden Männer, an deren Seite sie glücklich war.

Die Erzählung *Raymond* steht in Bezug zu den vorhergehenden Erzählungen. Der Leser erfährt, dass sich Maja, die inzwischen dem Rentenalter entgegen geht, Michas Koffer, den sie Alice vor mehreren Jahrzehnten mit der Bitte übergab, sie möge ihn von Zweibrücken nach Berlin mitnehmen, immer noch nicht abgeholt hat.

Alice, die inzwischen Witwe ist, erinnert sich an das Schild mit der tröstlichen Aufschrift „*komme gleich wieder*“ (Hermann 2010, S. 184), das Alices Bekannter, Conrad, noch zu Lebzeiten anfertigte, und dass seine Frau, Lotte, nach dessen Ableben an die Haustür befestigte. Alice ergeht es ähnlich. Beim Wegräumen der Kleidungssachen ihres verstorbenen Mannes, Raymond, findet sie in einer von seinen Jackentasche ein Stück Mandelhörnchen, das bei ihr Erinnerungen an den geliebten Mann hervorruft:

„Aber in einer der Jacken aus dem Keller fand sie etwas, auf das sie nicht vorbereitet gewesen war - sie hatte versucht, auf alles vorbereitet zu sein - , etwas Kleines, ein wenig so, als hätte Raymond ihr das dagelassen, es war eine zerknitterte Papiertüte aus einer Bäckerei mit dem Rest eines Mandelhörnchens darin“ (Hermann 2010, S. 162).

Alice ist nicht fähig, das „*schon fast versteinerte*“ (Hermann 2010, S. 163) Mandelhörnchen wegzuworfen.

In ihren Erinnerungen sieht sie Raymond vor sich, wie er vom Bäcker kommt und sie ein Mandelhörnchen kosten lässt. Alice erinnert sich aber nicht mehr genau daran, ob sie jenes Mandelhörnchen gemeinsam kauften oder ob Raymond eben dieses Mandelhörnchen allein vom Bäcker holte. Für Alice enthält das abgebrochene Mandelhörnchen tröstende und ebenso schmerzliche Erinnerungen. Einerseits fühlt sie sich in ihrer Gedankenwelt in glückliche Augenblicke zurückversetzt, die sie an Raymonds Seite verlebte, andererseits wird ihr beim Anschauen des Mandelhörnchens bewusst, dass es keine gemeinsame Zeit mit Raymond mehr geben wird. Die Form des Mandelhörnchens kann an die Form einer gewölbten Brücke erinnern, über die Alice sinnbildlich in ihr vergangenes Leben zurückkehren kann. Das Motiv einer starken Liebesbeziehung zwischen Alice und Raymond wird implizit dargestellt, und zwar durch Alices Erinnerungen an ein kleines Stückchen Gebäck, das für die Hauptfigur eine tiefe emotionale Bedeutung in sich trägt. Das Mandelhörnchen kann auch die Zerbrechlichkeit einer Liebesbeziehung symbolisieren. Im

Leben passiert es, dass aus einem Ganzen, der Zweisamkeit zweier Liebenden, nur eine Hälfte, ein Partner, übrig bleibt.

Um die Liebesbeziehung von Alice und Raymond zu beschreiben, muss man die dritte Erzählung mit dem Titel *Richard* mit einbeziehen, denn hier tritt zum ersten Mal Raymond, der Lebenspartner von Alice, auf. Im Hintergrund der Beziehung zwischen Alice und Raymond verläuft parallel die Schilderung des letzten gemeinsamen Lebensabschnittes eines anderen Ehepaars: Margaretes Mann, Richard, liegt im Sterben. Alice besucht das befreundete Ehepaar in regelmäßigen Zeitabständen.

Alice empfindet jeden Augenblick des Lebens als kostbar. Unter dem Eindruck der bedrückenden momentanen Lebensumstände, in denen sich ihre Freundin Margarete befindet, steigen in ihr Befürchtungen auf. Sie ängstigt sich um ihre Zweisamkeit, die sie mit Raymond erleben darf. Als sie vom Besuch bei Margarete und Richard nach Hause kommt, stellt sie Raymond die erschütternde Frage:

„Möchtest du vor mir sterben oder nach mir. Ich glaube, nach dir, hatte Raymond gesagt. Es dauerte etwas, bis er darauf gekommen war, er schien die Frage auch an sich unmöglich zu finden. Warum? Ganz sicher war er sich nicht gewesen. Und du? Sie hatte den Kopf geschüttelt und ihm mit der Hand den Mund zugehalten. Sie hatte nicht darauf antworten Können“ (Hermann 2010, S. 101).

Diese Stelle der Erzählung weist auf eine tiefe Liebesbeziehung hin. Raymonds Reaktion ist zwar überraschend, aber Judith Hermann enthüllt auf amüsante Art und Weise, dass Wortspiele um das Thema Liebe von den Männern nicht bevorzugt werden.

Um Alices Emotion einzufangen, benutzt die Autorin die Beschreibung von Gesten. Die zwei beschriebenen Gesten - das Kopfschütteln und Alices Fingerspitzen auf Raymonds Mund - charakterisieren Alice als eine einfühlsame, liebende Frau. Die dargestellte Szene ist eine der wirkungsvollsten Stellen des Buches, denn die Gestik verleiht den handelnden Personen an Lebendigkeit.

In der Erzählung *Richard* erfährt man also über die Gefühlswelt des Liebespaares Alice und Raymond. Beide verhalten sich gegenüber verständnisvoll, ihre Gewohnheiten sind ihnen vertraut, ihr Alltag verläuft in alten Bahnen, es geschieht nichts Aufregendes. Man kann daraus schließen, dass die beiden schon seit längerer Zeit ein Paar sind. Alice, in dieser Erzählung reifer, ahnt, es wird nichts Großes mehr in ihrem Leben geschehen:

„Sie (Alice) versuchte das alte Spiel – ihn (Raymond) so zu sehen, als kennte sie ihn nicht. Irgend jemand. Zum ersten Mal. Was würde sie über ihn denken? Wie sah er eigentlich aus? Es ging nicht mehr. Sie gab es auf“ (Hermann 2010, S. 113).

In die Beziehung von Alice und Raymond ist eine Zeit der ruhigen Töne eingeleitet. Alice kommt gerade von einem Besuch bei Margaret. Auf ihrem Heimweg ruft sie Raymond an und bittet ihn, er solle auf sie in dem Restaurant warten, über dem sie ihre Wohnung haben. Alice braucht eine Art seelischen Ausgleich zu dem anscheinend letzten Besuch bei Richard. Die Gedanken an das befreundete Ehepaar kann sie nicht verdrängen, aber sie hofft, im geschäftigen Treiben der Gaststätte ein wenig Zerstreuung zu finden, um das bevorstehende traurige Ereignis, Richards Tod, erträglicher erscheinen zu lassen. Alice will sich nicht der Trauer ergeben:

„Noch immer – die Straße voller Menschen. Ununterbrochen redend, kein Ende absehbar, kein letztes Wort. Aber jetzt, mit Einbruch der Dunkelheit, klang alles gedämpfter. Windlichter auf den Tischen. Männer und Frauen, einander gegenüber sitzend“ (Hermann 2010, S. 112).

Als Alice und Raymond in der Kneipe sitzen, wechseln sie nur einige wenige Worte miteinander. Beide wenden sich ihrer eigenen Gedankenwelt zu:

„Was hast du denn gelesen, sagte Alice. Science-fiction, sagte Raymond. Er sah glücklich aus. Schöne Stellen über den Regen. Er sagte nichts weiter. Alice sagte auch nichts. Es war völlig in Ordnung so“ (Hermann 2010, S. 115).

Während in Raymonds Gedanken Passagen aus dem von ihm gelesenen Buch nachklingen, geht Alice in ihren Gedanken noch einmal den Besuch bei Margaret durch. Alice muss sich innerlich sammeln. Bei ihrem Nachdenken hilft ihr die vertraute Zweisamkeit, die sie mit Raymond erleben darf. Die Gedanken an Margaret und Richard durchbricht das Geräusch eines Flugzeuges. Durch die Sinnesempfindung „Hören“ findet Alice einen momentanen Ausgang aus den Gedanken an Margaret und Richard, mit denen sie sich bis zu diesem Zeitpunkt beschäftigte. Gleichzeitig tritt die Sinnesempfindung „Sehen“: *„weit entfernt zog ein spätes Flugzeug hoch in den Himmel“* (Hermann 2010, S. 116) dazu. Dem Leser erscheint die Plastizität des beschriebenen Milieus ausdrucksstarker, weil die Sinnesempfindungen nicht einfach beschrieben werden, sondern von den handelnden Personen wahrgenommen werden.

Gleichzeitig dienen die dargestellten Sinnesempfindungen als künstlerisches Mittel für einen erklärbaren Übergang in Alices Gedankenwelt zu Momenten des Zusammenseins mit Raymond. Sie erinnert sich daran, wie sich Raymond in einer der ersten Nächte, als sie zusammen saßen, ihr anvertraute, dass ihn *„das Geräusch eines Flugzeugs in der Nacht“* (Hermann 2010, S. 116) traurig stimme. Auf Alices Frage, warum dem so sei, antwortet Raymond:

„Weil es so ist, als wäre es das letzte mögliche Flugzeug gewesen“ (Hermann 2010, S. 116).

Dieser Satz aus Alices innerem Monolog beinhaltet den Gedanken der davon rinnenden Zeit. Im übertragenen Sinne könnte es bedeuten, dass Raymond in seinem Leben auf eine Veränderung hoffte und diese jedoch über Jahre nicht eintraf. Alice fühlt sich durch Raymonds Äußerung ein wenig gekränkt. Wahrscheinlich wollte sie nicht reisen, vielleicht hatte sie Flugangst, hatte Angst um Raymond und wollte ihn nicht allein reisen lassen. Der einzig erklärbare Grund für ihre Scheu vor dem Reisen ergibt sich aus Alices Lebenserfahrung – sie hat Angst verlassen zu werden wie damals, als sich Micha am letzten Tag des gemeinsamen Sommerurlaubs am Meer von ihr trennte. Vielleicht findet Alice deshalb Gefallen nur an kleinen Sonntagsausflügen gemeinsam mit Raymond an einen See in der Nähe Berlins. Wenn der Ausflug vorbei ist, wird Alice *„immer sentimental und wehmütig, als wäre es der letzte Ausflug gewesen“* (Hermann 2010, S. 120). Alice wurde von Micha, dem Mann, den sie liebte, eigentlich zweimal verlassen. Das erste Mal, als Micha seine Liebesbeziehung zu ihr beendete, das zweite Mal war es ein endgültiger Abschied, Micha starb. Sein Tod hinterließ in Alices Seele Spuren. Ihre Befürchtungen - *„als wäre es der letzte Ausflug gewesen“* - sind also nicht unbegründet, sondern sie entstammen der leidvollen Lebenserfahrung. Alice hat Angst davor, wieder verlassen zu werden. Ihr Selbstvertrauen litt schwer darunter.

Die mehrstündigen Ausflüge in die nähere Umgebung Berlins sind für Alice die einzige Abwechslung zu ihrem ruhigen Leben. Sie genießt den Blick auf den See, traut sich aber nicht wenigstens einige Tempos im Wasser zu machen. Nach dem Ende des Ausflugs fragt sie sich, ob sie doch nicht hätte schwimmen gehen sollen. An dieser Stelle sei ein Bezug zu einer Zeit, als Alice jünger war, eingefügt. Vor vielen Jahren verbrachte sie einige Tage am italienischen Gardasee. Unverhofft starb hier der siebzigjährige väterliche Freund Conrad, bei dem Alice gemeinsam mit ihren Freunden einige unbeschwerte Tage verbringen wollte. Conrad war für Alice eine geistige Stütze, er übergab ihr einen Teil seiner Lebenserfahrungen.

„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. Das bereust du nie“ (Hermann 2010, S. 95).

Mit anderen Worten: jeder Neubeginn kostet Kraft und Überwindung. Jeder Neubeginn ist sinnbildlich „wie ein Sprung ins kalte Wasser“. Neue Schritte jedes Einzelnen sind unumgänglich, denn das Leben geht weiter. Man muss versuchen jedem Augenblick des Lebens etwas Gutes abzugewinnen. Conrads Lebenserfahrungen beinhalten das Vertrauen in die Zukunft.

„Alice gab den Grund unter ihren Füßen auf, tauchte ein und schwamm hinaus“ (Hermann 2010, S. 95).

Dieser Satz enthält den Gedanken eines Neuanfangs in Alices Leben. Der Leser kann das genaue Alter von Alice, als sie sich in dieser Lebensphase befand, errechnen: sie war fünfundvierzig „Lotte war siebzig Jahre alt. Conrad auch. Über ein Vierteljahrhundert älter als Alice“ (Hermann 2010, S. 53).

Zwischen dem „Hineinschwimmen“ in eine neue Lebensetappe damals am Gardasee, und dem „Ausweichen“ im See zu schwimmen in der Gegenwart besteht eine Parallele, die als Kontrast aufgefasst werden kann. Er besteht in der Darstellung einer bestimmten Entschlossenheit zu einem Neubeginn, die mit zunehmendem Alter schwindet.

Im Gegensatz zum väterlichen Freund Conrad, der über sein Leben sagen kann, er habe ein erfülltes Leben verlebt: „Er hatte gesagt, du wirst aber trotzdem ins Wasser gehen. Und du wirst es nicht bereuen. Das bereust du nie“ (Hermann 2010, S. 95), ist Alices Lebensabend mit Zweifel ausgefüllt, die sie im inneren Monolog äußert:

„Hätte sie nicht doch schwimmen gehen sollen? Alles hätte sie anders machen müssen, nicht nur heute, sondern immer schon. Alles anders“ (Hermann 2010, S. 120).

Wie kommt es, dass sie denkt, sie hätte im Leben alles anders machen müssen? Lag über ihrem Leben zu lange der Schatten von Michas Tod? Bereut sie kein Kind zu haben?

Über seine Existenz erfährt man jedenfalls nichts. Auch über Alices Beruf weiß man nichts.

Womit verdient sie ihr Geld? Diese Fragen bleiben unbeantwortet.

Die Autorin hat Alice eine andere Rolle als die einer Mutter oder einer berufstätigen Frau zugeordnet. Es ist mitunter die Rolle der einfühlsamen, aufmerksamen, gefühlvollen Zuhörerinnen. Was bei Alice auffällt, sind ihre freundschaftlichen Beziehungen zu wesentlich älteren Frauen. In der Handlung treten Lotte, die Ehefrau des verstorbenen Conrad, und Margarete, die Ehefrau des verstorbenen Richard, auf. Alice steht beiden Frauen in der schweren Zeit des Abschiedes von ihren sterbenden Ehepartnern als sensible Zuhörerinnen zur Seite. Sie findet die seelische Kraft und spendet ihnen behutsam Trost. Alices Anwesenheit wirkt auf beide Frauen beruhigend. Hier wird eine Parallele zu dem, was Alice in ihren jungen Jahren durchlebte, erkennbar. Auch damals stand sie als einfühlsame Begleiterin und Zuhörerin an Majas Seite, die für immer Abschied von Micha, ihrem Mann, nehmen musste. Ein Unterschied für Alice zwischen damals und heute besteht darin, dass sie in ihren jungen Jahren den Mann, den sie liebte, Micha, auf seinem Sterbeweg begleitete. Aber die traurigen Ereignisse holen Alice im Alter wieder ein. Nur ein Jahr nach dem Ableben von Margaretes

Mann, Richard, stirbt unerwartet auch Raymond, Alices Mann. Die Todesursache erfährt der Leser nicht.

Alice besucht Margaret, die auch noch nicht über den Tod ihres Ehemanns hinweggekommen ist. Margaret kann sich nicht vorstellen, es könnte ihr drei Jahre nach Richards Tod besser gehen, so wie er es in tröstenden Worten vor seinem Ableben vorausgesagt hatte. Seit seinem Tod ist ein Jahr vergangen und Margaret spürt die Leere des Alleinseins. Nach dem Gespräch zwischen Alice und Margaret über das Thema „die Zeit heilt alle Wunden“ und keiner eindeutigen Antwort darauf tritt im Text eine gedankliche Zäsur auf. Margaret lenkt Alices Aufmerksamkeit auf Blumen in ihrem Garten und will ihr einige mitgeben. Alice nimmt sie dankend an.

„Keine Ahnung, sagte Margaret. Jetzt ist ein Jahr um, erst ein Jahr, ich bin weit entfernt davon, zu verstehen, wie er das gemeint hat. Drei Jahre. Möchtest du eigentlich ein paar Blumen mitnehmen. Sehr gerne, sagte Alice“ (Hermann 2010, S. 174).

In künstlerischer Absicht lenkt die Zäsur die Gedanken der handelnden Personen zu etwas, was ihre Sinne anspricht. Die Autorin fügt die Sinnesempfindungen „Sehen“ und „Riechen“ ein, was aber nicht bedeutet, dass beide Frauen im gleichen Augenblick den Tod ihrer Männer vergessen würden. Im Gegenteil; die frischen Blumen können für Raymonds Grab bestimmt sein oder Alice trägt sie nach Hause und stellt sie neben Raymonds Foto. Die Blume steht hier als Symbol für Leben und Tod. Für die verwitwete Margaret kann die Pflege um die Blumenbeete ihres Gartens aus psychologischer Sicht hilfreich sein. Auf ihre Art findet sie einen Zugang zum Leben, das für sie Augenblicke kleiner Freuden bereit hält.

„Margaret ging mit der Schere an den Beeten entlang. Dahlien und Sonnenblumen und ein Distelzweig“ (Hermann 2010, S. 175).

Die Aufzählung der Blumen bildet einen Kontrast. So wie es im Leben fröhliche, bunte Tage gibt, muss man mit Tagen rechnen, die Dornen bringen.

In der Erzählung *Richard* bringt Alice sieben Pfingstrosen als Geschenk für Margaret und Richard. Die Blütezeit der Blumen, die zwischen April und Juni liegt, ist ein Indiz für die Zeitangabe, in der die Erzählung handelt. Gleichzeitig beinhaltet die Pfingstrose eine Konnotation, die sie in Verbindung zum christlichen Glauben bringt.

„Der Legende nach entstanden Pfingstrosen, als eine Frau nach Jesu Kreuzigung ihren Kummer in einem Rosengarten ausweinte. Als die Tränen versiegt, stellte sie fest, dass die Rosen nunmehr dornelos waren und sich der Kummer so in Freude verwandelt hatte. Im Christentum gilt die Pfingstrose als Symbol für Reichtum, Heilung und die Schönheit des Weiblichen. Als "Rose ohne Dornen" steht sie für die Gottesmutter Maria“ (Fendler 2011).

Für Richard besteht der Reichtum in der Anwesenheit seiner Frau, die ihn pflegt. Sie verkörpert „die geistige Schönheit“, in dem sie in guten wie in schlechten Zeiten zu ihrem Mann hält „bis das der Tod sie scheidet“:

„[...] Margaret hatte geredet, unter Tränen vom Lachen und vom Weinen, Richard hatte sie unentwegt angesehen. Als wäre es das, was er noch zu tun hatte – Margaret ansehen“ (Hermann 2010, S. 101).

2.3 Darstellung von Emotionen

In einer der Rückblenden, die sich im inneren Monolog vollzieht, erinnert sich Alice an den gemeinsamen Sommerurlaub mit Micha am Meer, an dessen Ende sich das Liebespaar trennte. Die Literaturwissenschaftlerin Ines Koreck verweist in ihrem Beitrag *Eine Generation, die lustvoll erzählt?* (Nagelschmidt et al. 2006, S. 67) auf ein einigendes Merkmal der „Fräuleinwunder-Literatur“. Es betrifft die Beschreibung von Gefühlsäußerungen der handelnden Personen:

„Eine gewisse Kühle im Erzählton, kann man durchaus in allen hier ausgewählten Texten feststellen. Damit hängt auch die Gefühlslosigkeit der Figuren zusammen. Emotionen werden ausgeblendet [...]“ (Nagelschmidt et al. 2006, S. 67).

Diese Ansicht findet man in den literarisch dargestellten Gefühlsregungen von Alice bestätigt. Als sie von ihrem Partner verlassen wird und nach Jahren ihre Erinnerungen an ihn wach werden, liest man:

„Aber sie erinnerte sich plötzlich daran, wie sie hatte weinen müssen, als sie ihn zum Zug gebracht hatte und dann allein zum Haus zurückgefahren war. Als wäre er gestorben – sie hatte gedacht, das also habe ich hinter mir“ (Hermann 2010, S. 41).

Die fast gleichgültige Feststellung „das also habe ich hinter mir“ ist eine äußerst verhaltene Gefühlsäußerung. Entspringt sie aus der Einsicht, dass allzu heftige Gefühlsregungen sinnlos seien, weil sie sowieso an der Situation nichts ändern können? Die literarischen Gestalten des Erzählbandes lassen sich durch negative Emotionen in keine Handlungsunfähigkeit drängen. Micha lernte sogar am Tag seiner Trennung von Alice seine neue Liebe, Maja, kennen. Man kann sogleich eine Vermutung aufstellen: Alices und Michas Liebe erlosch, lange bevor sie sich trennten. Es gab aber auch eine glückliche Zeit, an die sich Alice im inneren Monolog auf ihrer Reise zum sterbenden Micha erinnert:

„Sicher wollte sie ihn noch einmal sehen, was war das für eine Frage, es hatte Zeiten gegeben, da hatte sie gemeint, sie könnte gar nicht leben, wenn sie Michas Gesicht nicht mehr sehen würde. Sie hatte ihm das oft gesagt. Er hatte jedes Mal freundlich darüber gelacht“ (Hermann 2010, S. 12).

Aus dem letzten Satz entsteht beim Leser der Eindruck, als habe Micha die Absicht, sich aus der Beziehung allmählich zurückzuziehen, denn seine Reaktionen auf Alices Liebesbekundungen sind äußerst verhalten, schon fast verlegen. Man spürt, dass Micha mit seiner Entscheidung zu einer Trennung Alice nicht weh tun will, und deshalb zögert er diesen Schritt hinaus.

Für Alice ist eine Trennung von Micha unvorstellbar, denn „*sie könnte gar nicht leben, wenn sie Michas Gesicht nicht mehr sehen würde* [...]“ (Hermann 2010, S. 12). Alice hörte nie auf Micha zu lieben.

Eine Szene, die den Leser tief bewegt, findet man in der abschließenden Erzählung *Raymond*. Es ist Sommer und Alice geht gern ins Schwimmbad, aber nicht um zu schwimmen, sondern um an dem Ort zu sein, wo Raymond schon als Kind die warmen Sommertage verbrachte:

„Könnten Sie ein Stück beiseite rücken?

Alice, die allein war, allein mit ihrem kurzen Handtuch und der Zeitung und der gelben Flasche Sonnenmilch, hatte die wenigsten Rechte, und sie sah das auch ein und lächelte immer, dankbar dafür, überhaupt angesprochen zu werden, rollte ihr Handtuch zusammen, rückte beiseite und machte Platz für noch mehr Mütter mit Kinderwagen, [...]“ (Hermann 2010, S. 169).

Das Pronomen „allein“ beschreibt etwas Absolutes, dessen Intensität aus semantischer Sicht nicht gesteigert werden kann. Im gleichen Satz wird das Pronomen noch einmal wiederholt und durch die Wortgruppe „mit ihrem kurzen Handtuch“ ergänzt, wobei das Adjektiv „kurz“ das Alleinsein von Alice unterstreicht, denn das kleine kurze Handtuch reicht nur für eine Person, für sie. In diesem Satz erscheint eine künstlerische Graduierung.

Die geschilderte Situation im oben angeführten Abschnitt sagt viel über Alices Charakter aus. Obwohl ihr viel Trauriges im Leben widerfuhr, ist sie nicht verbittert. Dem Leser erscheint sie als einsichtige, rücksichtsvolle Person, die Müttern mit Kindern mit Empathie gegenübertritt. Vielleicht denkt sie dabei auch an Michas Kind.

Der oben angeführte Textabschnitt der Erzählung bestätigt die These des „*elegischen Minimalismus*“ (Radisch 2009) bei Judith Hermann. Die mit wenigen Worten geschilderte Situation erweckt Mitleid mit der Hauptgestalt, die sich allein inmitten eines fröhlichen Zusammenseins junger Mütter mit ihren Kleinkindern befindet. Erschüttert ist der Leser über die Aufforderung, die an Alice gerichtet wurde, sie möge beiseite rücken. Im Zusammenhang mit dieser Szene erweist sich auch die These „*einer Ausblendung von Emotionen bei den Gestalten der Fräuleinwunder – Literatur*“ als teilweise richtig. Auf die emotionale Szene, die die Einsamkeit der Hauptfigur, Alice, hervorhebt, folgt keine unmittelbare Gefühlsregung der Hauptgestalt. Eine Reaktion, die sich in irgendeiner Form äußerlich bemerkbar machen

würde, wäre für Alices Verhalten untypisch. Vielmehr kommt es bei ihr zu einer Verinnerlichung der Gefühle. Dieser gedankliche Prozess, die Schwüle des Sommertages und vor allem der seelische Schmerz nach Raymonds Ableben verursachen eine Müdigkeit, die es Alice erlaubt „eine ganze kostbare Stunde lang [...] das erschöpfende, sprachlose, schreckliche Denken an ihn (gemeint ist Raymond) loszulassen“ (Hermann 2010, S. 169). Alices Emotionen kommen äußerlich nicht zum Vorschein, ihre psychische Erschöpfung lässt sie in einen Halbschlaf sinken.

Alices Gedankenwelt ist im wachen Zustand so mit Raymond beschäftigt, dass sie oftmals glaubt, ihn leibhaftig vor sich zu sehen. Wenn sie an die Person, die sie für Raymond hält, näher herantritt, merkt sie, es war nur ein Trugbild.

Vor Personen, die Raymond nicht kannten, gibt Alice nicht zu, dass er gestorben ist. Sie sagt, er sei für lange Zeit verreist. Natürlich ahnen die Menschen in Alices unmittelbarem Umkreis, dass Raymond verstorben ist. Alice verdrängt die schmerzliche Tatsache. Für sie lebt Raymond in ihren Erinnerungen weiter. Es wird der Gedanke geäußert, je länger jemand tot sei, desto lebendiger erscheint er den Hinterbliebenen in ihren Erinnerungen.

Die Handlung der abschließenden Erzählung *Raymond* wird durch das Motiv der Einsamkeit der Hauptfigur getragen. Alice ahnt, dass sie nun auf sich selber gestellt ist. Mit ihrer Trauer will sie niemanden belästigen. Eine bestimmte Zurückhaltung in Gefühlsäußerungen bei emotional angespannten Situationen ist für Alice typisch. Diese Eigenschaft begleitet sie ein Leben lang. Die Kontinuität ihres Verhaltens verleiht ihrer Gestalt Glaubwürdigkeit und Lebendigkeit.

Das Motiv des Alleinseins findet seinen Ausdruck in Alices Selbstgesprächen, in denen sie sich an ihre Großmutter und an Raymond wendet. Beide leben nur noch in Alices Erinnerungen.

Um das Gefühl von Einsamkeit und Leere in Alices Leben nach Raymonds Tod darzustellen, werden Sinnesempfindungen „Hören“ und „Riechen“ in den Text eingebaut. Eine Reihe von Geräuschen, die in Alices Wohnung aus dem Hof, aus dem Treppenhaus, aus anderen Wohnungen dringen, unterstreicht ihr Alleinsein. Es ist Sommer und Alice hat ihr Küchenfenster geöffnet. Sie hört „Schritte im Treppenhaus, das Klingeln eines Telefons, das Plätschern von Wasser“ (Hermann 2010, S. 183). Die Geräuschkulisse, die sie früher, als Raymond noch lebte, nicht so intensiv wahrnahm, gelangt jetzt umso deutlicher in ihr Alleinsein. Sie empfindet die Geräusche und den Duft einer Zigarette, den sie verspürt, als „sie sich leise aufs Fensterbrett setzte“ (Hermann 2010, S. 183), nicht als störend. Im

Gegenteil. Die Geräusche, der Duft sind ein Zeichen von Leben, an dem Alice wieder teilhaben möchte. Dieser Schritt in ein neues Leben wird ihr gelingen. Dafür spricht die Abschlusszene der letzten Erzählung *Raymond*. Alice begibt sich in der Nacht allein von einem Besuch ihres guten Freundes, „des Rumänen“, aus seiner Berliner Wohnung auf ihren Heimweg. Die Nacht wird mit dem Modaladverb „sehr“ und dem Adjektiv „freundlich“ bezeichnet. Diese beiden Ausdrücke, die zur Hervorhebung der Eigenschaften der Nacht dienen, lösen beim Leser augenblicklich eine Hoffnung auf einen positiven Ausgang der Erzählung aus. Gewöhnlich verheißt die Nacht nichts Gutes, aber die Bezeichnung „sehr freundliche Nacht“ (Hermann 2010, S. 188) mildert diese Auffassung.

Alice hat vor ihrem Besuch bei dem Rumänen vorsichtshalber in ihrer Wohnung das Licht brennen lassen. Sie hätte Angst in eine dunkle Wohnung zurückzukehren. Die beleuchteten Fenster ihrer Wohnung sieht sie auf ihrem Heimweg schon von Weiten. Als sie sich dem Haus, in dem sie wohnt nähert, glaubt sie in der Silhouette eines Mannes, Raymond zu erkennen. Nachdem sie näher kommt, merkt sie, dass er es nicht sein kann. Seit diesem Augenblick besitzt Alice die Kraft den Gedanken an Raymonds Anwesenheit loszulassen:

„[...] und Alice war nicht enttäuscht, als sie erkannte, dass das gar nicht Raymond war, [...]“ (Hermann, 2010, S. 189).

Im letzten Abschnitt der Erzählung *Raymond* befindet sich Alice symbolisch auf dem Weg aus einer freundlichen Nacht in einen hoffnungsvollen, zuversichtlichen Morgen.

Die Gefühle der handelnden Personen werden selten explizit aufgezählt. Sie entspringen den Erinnerungen, die einen hohen emotionalen Inhalt besitzen. Emotionen werden durch einen Blick auf ein altes Foto, oder auf einen Sternenhimmel hervorgerufen. Der Fund eines abgebrochenen, fast versteinerten Mandelhörnchens ist mit einem tiefen Liebesgefühl zu dem verstorbenen Partner verbunden. Dem Angstgefühl vor der Dunkelheit wird vorgebeugt, indem man das Licht in der Wohnung brennen lässt.

Die literarischen Gestalten des Erzählbandes *Alice* erscheinen lebendig, weil ihre Persönlichkeit auf einer emotional motivierten Innenwelt beruht, von der aus sie handeln. Innere Monologe, das Auftreten und Handeln der Personen weisen auf eine Verinnerlichung positiver und negativer Gefühle, die äußerlich zum Vorschein kommen können, so wie zum Beispiel in der Beschreibung des Angstgefühls der jungen Krankenschwester aus der Erzählung *Micha*:

„Am Vormittag hatte eine junge blasse Schwester ängstlich und ungeschickt nach Michas Puls gesucht und seine Temperatur gemessen...sie (die Krankenschwester) war beim Tonsignal des Thermometers, zart wie das Zirpen einer Grille, zusammengezuckt, als hätte jemand ihr ins Ohr geschrien. Hatte ausgedachte, zittrige Zahlen in eine Tabelle eingetragen und war dann hastig aus dem Zimmer gelaufen“ (Hermann 2010, S. 29-30).

In diesem Textabschnitt der ersten Erzählung *Micha* werden zwei Eigenschaften der jungen Krankenschwester angeführt und im gleichen Satz werden sie bildhaft beschrieben. Das Wort „ängstlich“ wird durch eine sichtbare Reaktion des Körpers umschrieben: (die Krankenschwester ist) „[...] zusammengezuckt, als hätte jemand ihr ins Ohr geschrien“ (Hermann 2010, S. 29-30).

Die „zittrige“ Schrift und das „hastige“ Davonlaufen der Krankenschwester sind auch ein Ausdruck ihrer Ängstlichkeit.

2.4 Künstlerische Sprachmittel im Erzählband *Alice*

Die folgenden zwei Subkapitel untersuchen die künstlerischen Eigenarten des Wortschatzes und des Satzbaus, wobei man den Text als Ganzheit betrachten muss.

2.4.1 Die Tropen

Bei der Analyse des Wortschatzes fällt auf, dass im Text häufig zusammengesetzte Adjektive im attributiven und prädikativen Gebrauch vorkommen, die man in der Poetik als Epithetons bezeichnet. Die zusammengesetzten Adjektive beinhalten eine doppelte Wertung.

Als Beispiel werden einige der zusammengesetzten Adjektive, die man im attributiven und prädikativen Gebrauch verwendet, angeführt:

Epitheton constans im attributiven Gebrauch sind z.B.: „ein stillschweigendes Einverständnis“ (Hermann 2010, S. 79), „eine knallgelbe Flasche Sonnenmilch“ (S. 72) und Epitheton constans im prädikativen Gebrauch: „Der See war eiskalt“ (S. 71), „Das Wasser glasklar. Sie saß kerzengrade“ (S. 87), „Seine Stimme war hellwach“ (S. 130).

Die zusammengesetzten Adjektive erfüllen die Absicht der Autorin von einer möglichst komprimierten, und doch zugleich detaillierten Beschreibung. Die Anwesenheit der zusammengesetzten Adjektive unterstützt die Auffassung von der Knappheit der Ausdrucksweise der Texte des Erzählbandes *Alice*. Einer der künstlerischen Sätze des

Originaltextes lautet: „*Der See war eiskalt*“ (Hermann 2010, S. 95). In diesem Satz wird das Adjektiv „*eiskalt*“ im prädikativen Gebrauch verwendet. Es handelt sich um einen Kernsatz, der kurz und stichhaltig ist. Würde man das prädikativ angewendete Adjektiv „*eiskalt*“ als Attribut zum Bezugsubstantiv „*See*“ hinzufügen, also „*der eiskalte See*“, entsteht eine Wortgruppe, aber kein Kernsatz. Erwähnt sei, dass nicht nur in künstlerischen Texten Wortgruppen unter bestimmten Bedingungen in der Funktion eines Satzes auftreten können. Diesem Phänomen wird sich mehr das folgende Kapitel 2.4.2. widmen.

Angeführt werden an dieser Stelle weitere Epithetons, die zur bildhaften Gestaltung des Textes beitragen und dabei den Erwartungen der Alltagssprache nicht so sehr entsprechen, z.B.: „*umwölkte Gipfel*“ (Hermann 2010, S. 91), „*leichter Wind*“ (S. 53) nicht *schwacher Wind*, „*lichtloser Hinterhof*“ (S. 130) nicht *dunkler Hinterhof*, „*ein schattiger Gehweg*“, „*vertrocknete Lindenblüten*“ (S. 110), „*das abendliche Berlin*“ (S. 110).

Von den erwähnten Epithetons könnte man die Verbindung „*umwölkte Gipfel*“ als ein Epitheton ornans bezeichnen. Im Text finden wir auch mehrgliedrige Attributivgruppen: „*der verlassene, weiße Kiesstrand*“ (S. 72), „*winterliche, kalte, prächtige Halle des Bahnhofs*“ (S. 157)“, „*er trank seinen Kaffee mit kleinen zierlichen Schlucken*“ (S. 69).

Im Text erscheint eine Vielzahl an Tropen, mit deren Hilfe Gedanken, Gefühle, Beschreibungen ausgedrückt werden können. Die folgenden Beispiele sollen die tropenreiche Sprache der Autorin belegen: die Metonymie: „*draußen vor den Fenstern schwammen Regenschirme*“ (Hermann 2010, S. 144), das Oxymoron: „*ein unerträglich schöner Blick*“ (S. 94), der Vergleich: „*Sie (Alice und Lotte) begrüßten sich mit einer tastenden Umarmung, so vorsichtig, als könnte die andere sich bei einer Berührung in Luft auflösen*“ (S. 53), die Synästhesie: „*Komm, sagte Lotte weich*“ (S. 54), „*eiskalte Vogelstimmen*“ (S. 68), die Lautmalerei: „*aber er (Micha) starb eben nicht. Atmete ein und aus. Ein und aus. Ein und aus*“ (S. 8). Die Repetition imitiert den Atem. Fast onomatopöisch. Die Sinnesempfindung des Hörens: „*das Klickern der Kette, mit der die Boote aneinandergebunden waren*“ (S. 91), „*das Geraschel der Sonntagszeitung*“ (S. 118), „*die Müllmänner schepperten die Container in die Hausflure hinein*“ (S. 131), „*das Wechselgeld klimperte auf dem Schälchen*“ (S. 103), „*Rauschen in den Bäumen*“ (S. 53).

Die bildhafte Sprache des künstlerischen Textes ruft beim Leser bestimmte Vorstellungen und Sinnesempfindungen hervor. Wenn die Autorin schreibt „*die Berge leuchteten schwach rosafarben*“ (Hermann 2010, S. 83), kann sich der Leser die letzten Augenblicke eines

Sonnenuntergangs vorstellen. Nach den Sätzen „*Alice lief den Sandweg zurück und rauf zu Conrads und Lottes Haus. Steinchen in den Sandalen*“ (S. 53) spürt der Leser das unangenehme Gefühl, winzige Sandkörner in seinen Schuhen zu haben.

2.4.2 Stilistische Satzfiguren

Die syntaktischen Strukturen im Erzählband *Alice* tragen charakteristische Merkmale. In künstlerischer Absicht wird eine Vielzahl der Sätze „knapp“ aufgebaut. Das ermöglichen reduzierte Satzbildungen, und zwar vor allem Ellipsen, in denen Satzglieder ausgelassen werden, ohne dass die Aussage des Satzes beeinträchtigt wird, z.B.

„*Raymond trat aus dem Haus. Die Jacke über der Schulter*“ (Hermann 2010, S. 123). „*Der See war eiskalt. Das Wasser glasklar*“ (S. 71). „*Sie fuhren mit Lottes Auto in die Stadt. Weißer BMW, Klimaanlage, getönte Scheiben*“ (S. 69).

Im Text treten häufig nominale elliptische Aussagen auf, die dem Leser mehr Raum für seine aktive Rezeption bieten:

„*Die Azaleen im Wintergarten. Nachmittagslicht. Gute Reise*“ (Hermann 2010, S. 48). „*Palmen. Zitronenbäume. Die Berge düster*“ (S. 51). „*Neue Socken. Ein neuer Schlafanzug. Pantoffeln. In die Mülltüte*“ (S. 47).

Als eine Form der Satzverkürzung wird im Text des Erzählbandes häufig das Partizip Präsens verwendet:

„*er sah Alice unverwandt an, forschend*“ (Hermann 2010, S. 76), „*sie sah Alice eine Weile prüfend an*“ (S. 88), „*sie saßen schweigend nebeneinander*“ (S. 88), „*Raymond, der auf dem Bett lag, lesend, nickte nur abwesend*“ (S. 97), „*Männer und Frauen gegenübersitzend*“ (S. 112)

Ein weiteres Merkmal sind asyndetische Verbindungen der Sätze:

„*Sie stand am Küchenfenster mit der Flasche Blumenwasser in der Hand, sie sah Raymond an[...]*“ (Hermann 2010, S. 122).

Als Gedankenfigur tritt die Antithese auf:

„*Zu weit weg, um Michas Fenster erkennen zu können, aber nahe genug, um zu wissen, da ist Micha. Und hier sind wir*“ (Hermann 2010, S. 23).

Zur graphischen Seite des Textes soll angemerkt werden, dass die direkte Rede in keine Anführungszeichen gesetzt wird:

„*Wir beziehen die Betten selber, rief Maja aus dem Schlafzimmer, machen Sie sich bitte keine Mühe, wir schaffen das wirklich allein*“ (Hermann 2010, S. 25).

Im Text findet man keine breit angelegten Beschreibungen. In künstlerischer Absicht sind Beschreibungen der Personen und des Milieus äußerst kurz:

„*Du siehst schön aus, sagte sie. (Alices Worte an Maja gerichtet) Maja sah schön aus. Mit diesen deutlichen Ringen unter den Augen, schmal und blaß und müde, die Haare streng aus dem Gesicht gekämmt und hoch gesteckt*“ (Hermann 2010, S. 31-32).

In der Erzählung *Conrad* finden wir die Beschreibung des Hauses am Gardasee in Italien, in dem Alices Freund wohnt:

„*Italienischer Palazzo. Geschlossene Läden. Efeu. Zwei Balkone, einer zum Berg hin, der andere zum See. Eine Terrasse, Feigenbäume, Agaven, Bougainvillea*“ (Hermann 2010, S. 52).

Die Wahl dieser Bilder, die einer Beschreibung dienen sollen, können in dieser Knappheit gehalten werden, weil die Vorstellungskraft des Lesers unter anderem durch den Bildungseinfluss der Medien, durch Reiseeindrücke aus fernen Ländern, durch Filme und anderes beeinflusst wird. Der Leser wird durch die Knappheit zur Aktivität gefördert. Auf diese Art und Weise kann mit einer „knappen“ Sprache beim Leser mehr bewirkt werden als mit einer sehr „reichen“ Sprache.

2.5 Judith Hermanns Erzählkunst

Der Erzählstil von Judith Hermann wird von Irmgard Scheitler mit dem Terminus „*Erzählnaivität*“ bezeichnet. Sie bezieht diesen Ausdruck auf die „*scheinbar abbildenden Beschreibungen von Alltagswirklichkeit*“ (Nagelschmidt et al. 2006, S. 65). Der Begriff Erzählnaivität wurde in der literaturwissenschaftlichen Terminologie mit dem Attribut *raffiniert* bereichert. Unter einer „raffinierten Erzählnaivität“ versteht man u.a. eine Erzählweise, in der alle kompositorischen Mittel des Aufbaus der Erzählprosa eine Einheit bilden. Gehen wir von dem Aspekt des Aufbaus eines Prosawerkes aus, unterscheidet sich der Erzählband *Alice* nicht von anderen Werken dieser Gattung. Das gewählte Thema (im Erzählband *Alice* das Thema der Auseinandersetzung mit dem Tod, die Liebe, das Weiterleben der Hinterbliebenen) ist tiefgründig, die Handlung ist logisch strukturiert, die Personen sind lebendig, die Schauplätze werden detailgetreu beschrieben. An dieser Stelle sei erwähnt, dass man Hermann nach ihrem Erstlingswerk *Sommerhaus*, später als Urenkelin von Anton Pawlowitsch Tschechow, einem der bedeutendsten russischen Erzähler, bezeichnete.

Worin jedoch besteht die raffinierte Erzählnaivität bei Judith Hermann? Es scheint, als ob der Begriff Naivität mit der Leichtigkeit der Rezeption der literarischen Texte von Hermann verwechselt wurde. Man könnte zwischen den Begriff Erzählnaivität und einer bestimmten Leichtigkeit des Lesens gleichsetzen. Zu dieser Annahme könnte man gelangen, wenn man kurz durch den Erzählband blättert. Bei einer konzentrierten Lektüre des Textes erkennt man jedoch deutlich, wie jedes Wort mit Bedacht im Hinblick auf die ästhetische Wirkung des zusammenhängenden Textes gewählt wurde. Die Wörter wurden zu Sätzen mit einer Präzision zusammengefügt, die Hermanns literarisches Talent beweisen.

Iris Radisch spricht in Bezug auf den Schreibstil von Judith Hermann von einem „*elegischen Minimalismus*“ (Radisch 2009). Das bedeutet, Hermann geht mit den Worten sparsam um, gleichzeitig gelingt es ihr genau die Worte und Satzkonstruktionen zu wählen, mit denen sie ausdrucksstarke Sätze schafft.

Interessant in diesem Zusammenhang erscheint eine Äußerung der Autorin zum Schaffensprozess des Erzählbandes *Alice*:

„Es scheint absurd zu klingen, wenn ich antworte, dass ich geschrieben habe. Ganz viel Text, der nicht im Buch ist, Text, den ich auf und weg geschrieben habe, um zur eigentlichen Geschichte zu kommen. Das war oft so, als käme ich nicht auf den Punkt, als schriebe ich am Eigentlichen immer genau dran vorbei, erst in der Mitte der ersten Geschichte wusste ich, wie es mit allen fünf Geschichten weiter gehen würde“ (Radisch 2009).

Auf die Frage, worin „*der Vorzug einer Erzählung im Vergleich zum Roman*“ (Wittstock 2009) besteht, antwortet die Autorin:

„Im besten Fall ist eine Erzählung so etwas wie eine Fotografie, es ist die sehr präzise Beschreibung eines Augenblicks. Etwas, bei dem man das Davor und Danach nicht erzählen muss, sondern sich beim Jetzt aufhalten kann [...]“ (Wittstock 2009).

Mit der bildhaften Erklärung des literarischen Genres Erzählung bietet die Autorin einen Einblick in ihr schöpferisches Schreiben. Die Erzählung als literarische Form entspricht am ehesten ihrem Schreibstil, der sich durch eine hohe detailtreue des Milieus und eine tiefgründige Darstellung der Innenwelt der literarischen Figuren auszeichnet. Ihr Schreibstil ist leicht wiedererkennbar. Judith Hermann ist davon überzeugt, dass:

„der Nachteil (einer Erzählung) ist, dass auf dieser kurzen Strecke dann alles stimmen muss“ und *„auf 350 Seiten (eines Romans) kann man sich, glaube ich, sehr viel mehr Ungenauigkeiten erlauben“* (Wittstock 2009).

In Hermanns Aussage entdeckt man eine tiefe Demut vor der literarischen Arbeit.

Das Prosawerk *Alice* wird als Erzählband bezeichnet, es weist jedoch auch Merkmale eines Romans auf. Man könnte die fünf Erzählungen, aus denen der Erzählband besteht, als fünf Kapitel eines Romans auffassen. Alice als Hauptfigur der Erzählungen durchschreitet einen äußeren und inneren Reifeprozess.

Anette Mingels weist wiederum darauf hin, dass der Erzählstil von Judith Hermann „*eigentlich nicht neu ist, sondern vielmehr Vorbilder kennt, die Hermann notabene auch nicht verleugnet*“ (Nagelschmidt 2006, S. 21). Hermann bekennt sich auf ihre Weise zu einer Inspiration ihrer Erzählungen durch die anglo-amerikanische Literatur, in dem sie den Titel ihres vorerst letzten Erzählbandes nach dem Vornamen der kanadischen Schriftstellerin Alice Munros wählte. Die abschließende Erzählung des Erzählbandes *Alice* trägt den Vornamen des amerikanischen Schriftstellers Raymond Carver. Judith Hermann schrieb das Nachwort zu Alice Munros Kurzgeschichtenband *Der Traum meiner Mutter* (Frankfurt 2005) und das Vorwort zu Raymond Carvers Erzählungssammlung *Kathedrale* (Berlin 2003).

Zu Vorbildern der Autorinnen der Fräuleinwunder-Literatur gehören unter anderen auch die Schriftstellerinnen und Schriftsteller Richard Ford, Margaret Atwood, Sylvia Plath, Joyce Carol Oates und John Updike (Nagelschmidt 2006, S. 22).

Die vorletzte Erzählung *Malte* des Erzählbandes *Alice* trägt den Vornamen des Helden des Romans von Rainer Maria Rilke *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. So kann man vielleicht davon ausgehen, dass auch Rilke zur beliebten Lektüre von Judith Hermann gehört.

In einem Absatz der ersten Erzählung gewährt wohl Judith Hermann einen Einblick in ihre künstlerische Methode:

„*Sie (Alice) dachte darüber nach, wie anzüglich das klang - heiß, mitten in der Nacht, Jahrhundertsommerjuni. Zusammen, du und ich. Wie bildhaft, die Worte hinter den Worten*“ (Hermann 2010, S. 41).

Der Leser kann die „*Worte hinter den Worten*“ finden, etwas, was von keiner Figur explizit ausgesprochen oder im inneren Monolog gedacht wurde und trotzdem im literarischen Text vorhanden ist. Die Autorin selbst sagt in einem Interview dazu:

„*Natürlich suche ich eine Art Kommunikation, so etwas wie den Dialog mit einem Leser vielleicht*“ (Hugendick/Porobka 2009).

Judith Hermanns Erzählstil fordert diesen Dialog, denn ihre Sätze, die sie als Erzählerin schafft, beinhalten Gedanken, die mehrschichtig aufgebaut sind. Diese Überlegung wird an

den beiden letzten Sätzen des ausgewählten Abschnittes dargelegt. Um den Kontext zu verstehen, müssen auch die vorangehenden Sätze angeführt werden:

„Sie standen auf der Straße und warteten auf das Taxi. Der Kinderwagen war zusammengeklappt. Neben Alices Reisetasche und Majas Koffer die Tüten mit dem Essen aus dem Kühlschrank. Habseligkeiten. Alle Worte bekamen plötzlich eine zweite Bedeutung“ (Hermann 2010, S. 13).

Würde ein zufälliger Passant an den beiden Frauen vorbeigehen, könnte er annehmen, zwei Frauen mit einem Kleinkind befänden sich vor oder kämen von einer Reise. Das Wort *Habseligkeiten* verändert plötzlich und unerwartet den Sinn der vorangehenden Sätze.

Das Wort beinhaltet die Vorahnung eines traurigen Geschehens, nämlich des Todes von Micha. Die Bezeichnung „*Habseligkeiten*“ kann beim Leser die Vorstellung von Armseligkeit, und zwar gleich in doppelter Bedeutung, hervorrufen. Die Betroffenen werden sowohl seelischen als auch wenig später existenziellen Nöten ausgesetzt sein.

Judith Hermann schreibt in ihrem Erzählband *Alice* über das Ableben geliebter Menschen und die geistige Verarbeitung dieser Tatsache im Leben der Hinterbliebenen. Dieses Thema zu erfassen und es künstlerisch zu verarbeiten, stellt ein Wagnis dar, dem die Autorin durch das künstlerische Zusammenfügen der Erzählmittel des literarischen Textes gerecht wurde. Hervorzuheben ist die Innenweltdarstellung von Alice, der Hauptgestalt aller fünf Erzählungen des Erzählbandes *Alice*.

Dem Leser drängt sich der Gedanke an die Vergänglichkeit des menschlichen Daseins auf. An einer Stelle der Erzählung *Conrad* erklingt der Satz: „*Platonische Neigungen, Zärtlichkeiten – wie für Menschen aus Büchern, imaginierte Empfindungen*“ (Hermann 2010, S. 77). Es könnte sich hier um ein emotionales Bekenntnis der Autorin zu literarischen Gestalten anderer Werke der Dichtkunst handeln. Ein Bezug zu literarischen Gestalten, die von ihr geschaffen wurden, ist eine Voraussetzung für die eigene künstlerische Arbeit.

Judith Hermanns Sprache ist suggestiv und ausdrucksstark. „*Die Lust am Erzählen*“, über die Volker Hage im Zusammenhang mit dem Schreibstil der Fräuleinwunder-Autorinnen spricht, bringt für den Empfänger „Genuss am Lesen“. Diese Feststellung bezieht sich genauso auf den analysierten Erzählband *Alice* von Judith Hermann.

3 Julia Franck

3.1 Daten zum Leben und literarischen Werk

„In der Zeit, in der viele Menschen aus Solidarität mit dem ausgebürgerten Liedermacher Wolf Biermann das Land verlassen wollten, stellte auch Julia Francks Mutter, eine Schauspielerin, einen Ausreiseantrag. Erst nach vier Jahren, 1978, kam die Bewilligung zur Ausreise“ (Eden 2003, S. 34).

Julia Franck, 1970 in Berlin geboren, war zum Zeitpunkt der Ausreise acht Jahre alt. Mit ihrer Mutter, ihrer Zwillingsschwester und drei weiteren Schwestern verbrachte sie neun Monate im Notaufnahmelager in der Marienfelder Allee in Westberlin. Ihr Roman *Lagerfeuer* (2003) reflektiert diese Zeit. Man kann aber von keinen autobiographischen Aufzeichnungen sprechen, denn Julia Franck war viel zu jung, um diesen Abschnitt ihres Lebens bewusst aufzunehmen. Nach dem Aufenthalt im Aufnahmelager ließ sich die Familie in Schleswig-Holstein nieder (Franck 2011). Ab 1983 lebte Julia Franck bei Freunden ihrer Mutter in West-Berlin. Sie studierte an der Freien Universität Jura, verdiente ihr Taschengeld als Kellnerin. Sie arbeitete als freie Journalistin beim *Tagesspiegel*. „Das war nicht so lukrativ wie Kellnern, aber spornte die Schreiberin an“ (Eden S. 36). Das Jurastudium gestaltete sich aufwendig und das Schreiben kam deshalb zu kurz. Franck nahm sich eine Auszeit und verbrachte diese in den USA. Sie reiste nach Mexiko und Guatemala. Nach der Rückkehr nach Deutschland begann sie Alt-Amerikanistik, Philosophie und Literatur zu studieren (Eden 2003, S. 37).

1997 erschien ihr erster Roman *Der neue Koch*. Das Erstlingswerk war kein „Verkaufserfolg, aber ein Medienerfolg“ (Eden 2003, S. 42). Ab jetzt kannte man den Namen der Autorin in den Feuilleton-Redaktionen. Ihr zweiter Roman *Liebediener* (1999) brachte den erhofften Erfolg. Es folgte der Titel *Bauchlandung – Geschichten zum Anfassen* (2000). Der Erzählband fand Anerkennung, gelobt wurden die Erzählkunst und die Sprache der Autorin, sowie „die spannungsvoll angelegten Figurenkonstellationen“ (Eden 2003, S. 47). Der Roman *Die Mittagsfrau* (2007) erzählt eine bewegende Lebensgeschichte der Romanheldin Helene Würsich am Hintergrund der zwei Weltkriege des vorigen Jahrhunderts. Für diesen Roman erhielt Julia Franck den Deutschen Buchpreis 2007.

Ihr bislang letzter Roman *Rücken an Rücken*, dessen Handlung sich in Ost-Berlin zur Zeit des Mauerbaus abspielt, erschien 2011. Für die beiden letzt genannten Romane fand die Schriftstellerin Inspiration in der eigenen Familiengeschichte.

3.2 Analyse und Interpretation des Romans *Liebediener*

3.2.1 Handlung des Romans

Die Handlung des Romans spielt sich in Berlin und seiner Umgebung, vom Ostersonntag bis in den September hinein, ab.

An einem Ostersonntag wird Charlotte, eine etwa fünfundzwanzigjährige Frau, von einer Straßenbahn erfasst und stirbt noch am Unfallort. Beyla, eine etwa zwanzigjährige junge Frau, wird Augenzeugin des tödlichen Unfalls, als sie sieht, wie Charlotte einem aus der Parklücke herausfahrenden roten Ford ausweichen will und dabei wohl aus Unachtsamkeit unter die Straßenbahn geriet. Beyla, die Hauptgestalt des Romans schöpft Verdacht gegen den Fahrer des Autos, denn wäre dieser nicht wie wild aus der Parklücke gefahren, hätte sich Charlotte nicht erschreckt und wäre nicht von der Straßenbahn erfasst worden.

Die beiden Frauen, Charlotte und Beyla, wohnten im gleichen Haus, in der Kastanienallee in Berlin. Sie kannten sich nur vom Sehen, sprachen manchmal auf dem Flur ein paar Worte miteinander. Das ist nun vorbei. Beyla geht nur aus Pietät zu Charlottes Begräbnis. Auf der anschließenden Trauerfeier für Charlotte trifft sie den sympathischen jungen Mann, Albert, und verliebt sich sogleich in ihn. Auf Wunsch von Charlottes Tante zieht Beyla aus ihrer Kellerwohnung in die Wohnung der verstorbenen Charlotte in den dritten Stock des Wohnhauses. Die neue Bewohnerin Beyla soll das gesamte Mobiliar, die Kleidung und alle persönlichen Gegenstände ihrer Vorgängerin behalten.

„Als ich Charlottes Bettdecke abzog und mir wieder ihr Geruch entgegenschlug, entschloß ich mich, das gesamte Bettzeug wegzuschmeißen, raus damit. ich rollte es zusammen, stopfte es in eine Mülltüte und brachte den Sack hinunter zur Mülltonne. Wieder oben, legte ich meine Decke und meine Kissen auf das Bett“ (Franck 2009, S. 54).

Beyla plagen Alpträume, sie fühlt sich in der neuen Wohnung nicht wohl. Albert befreit sie aus ihrer Einsamkeit. Die beiden werden ein Paar. Alles scheint ideal zu sein, wären da nicht etliche Telefonate, die Albert in Beylas Anwesenheit nicht abnehmen will, woher stammt der Zigarettenrauch aus Alberts Wohnung, da er doch Nichtraucher ist. Frauenstimmen erklingen aus seiner Wohnung. Alle diese Tatsachen erscheinen Beyla merkwürdig. Schließlich findet

sie Ende September in Charlottes Fotoalbum ein Foto von Albert, auf dessen Rückseite seine Telefonnummer, sein Name und die Höhe des Honorars für erwiesene Liebesdienste notiert sind. Das ist das Ende der Liebesbeziehung zwischen Beyla und Albert.

3.2.2 Der Titel des Romans

Betrachtet man den Titel des Buches *Liebediener* unter dem Gesichtspunkt des Paratextes, zu dem neben dem Klappentext, der Umschlaggestaltung, der Typografie in erster Linie auch der Titel des Buches gehört, steht das Wort „Liebediener“ in Verbindung mit Assoziationen einer unverbindlichen Liebelei. Laut Duden - Rechtschreibung Band 1 ist die Bedeutung des Wortes *Liebediener* *veraltend* und *abwertend*. Es bezeichnet *einen Schmeichler und unterwürfigen Menschen*.

Das Duden - Bedeutungswörterbuch Band 10 führt den Ausdruck *Liebediener* nicht an. Man findet hier das Substantiv „*die Liebedienerei*“. Es ist eine „*Schmeichelei gegenüber jemandem, der höher steht als man selbst, mit der Absicht, seine Gunst zu erwerben*“ (Duden 1970, S. 415).

Geht man von der Bezeichnung „*Liebedienerin*“ aus, die laut Duden ein scherzhafter umgangssprachlicher Ausdruck für eine Prostituierte ist, lässt sich erahnen, welchen „Beruf“ die männliche Hauptgestalt des Romans ausübt. Der Titel des Romans *Liebediener* ist „raffiniert“ gewählt. Er kann im gleichen Maße beide Geschlechter ansprechen.

Als die Liebesgeschichte der deutschen Literatur der neunziger Jahre wurde der Roman *Liebediener* (1999) laut *Süddeutscher Zeitung* bezeichnet. Auch wenn es in dieser Geschichte um eine einseitige, und deshalb unerfüllte Liebe geht (wie sich erst später herausstellt), kann man die Sehnsucht der weiblichen Hauptfigur nach Liebe von den ersten Seiten des Romans an spüren.

3.2.3 Charakteristik der männlichen Nebengestalt

Die männlichen Akteure kommen in diesem Roman gar nicht gut weg. In der männlichen Nebengestalt, Ted, Charlottes Liebhaber aus Übersee, führt die Autorin ein Musterbild an Kältherzigkeit vor. Nicht nur dass er seine Ehefrau Sally mit Charlotte über Jahre betrogen hat, kurz nach Charlottes Ableben glaubt er einen Ersatz für sie in Beyla gefunden zu haben. In dieser Annahme hat er sich verrechnet.

Ted, ein fünfundvierzigjähriger Bankier aus New York, reist als Korrespondent zwischen der Dresdner Bank und zwei amerikanischen Banken, für die er tätig ist. Bei seinen Geschäftsreisen, die ihn nach Berlin führen, besucht er Charlotte seit etwa fünf Jahren. Sie ist für Ted nur eine Frau, die seine Bedürfnisse befriedigen soll. Charlotte ahnt, dass sie sich von der Beziehung mit Ted für die Zukunft nichts versprechen kann. Ted ist verheiratet, hat zwei Kinder. Beruflich kommt er viel in der Welt herum und man könnte sich vorstellen, dass er neben Charlotte auch Beziehungen zu anderen Frauen unterhält. Als er in Berlin ankommt und von Beyla über Charlottes Tod erfährt, ist er nicht sonderlich erschüttert. Diese Feststellung sagt viel über Teds Gefühle zu Charlotte aus. In der Gestalt von Ted könnte man auch einen Liebediener sehen. Er wird zwar von Charlotte für seine Liebesdienste nicht mit Geld bezahlt, aber er täuscht ihr seine Zuneigung vor. Er ist ein Schmeichler. Wie viel Hoffnungen sich Charlotte auf eine gemeinsame Zukunft mit Ted machen konnte, (man muss in der Vergangenheit sprechen, denn Charlotte ist tot) ergibt sich aus der Tatsache, dass sich das „Liebespaar“ in den vergangenen fünf Jahren nur zweimal im Jahr getroffen hatte. Man unternahm miteinander zwei Weltreisen, aber die zweite musste wegen Charlottes Übelkeit, mit der sie sich auf dem Kreuzschiff quälte, abgebrochen werden.

So unverhofft diese Episodenfigur, Ted, auftaucht, so abrupt verschwindet sie wieder. Seine literarische Gestalt wurde ins Leben gerufen, weil durch sie Beyla erfährt, dass Charlotte eine Liaison mit Albert hatte. Charlotte wollte Ted durch eine Liebelei mit Albert eifersüchtig machen. Charlotte spielte mit beiden Männern Katz und Maus. Dieses Spiel wurde ihr zum Verhängnis. Nach einem Streit mit Albert verließ sie hastig das Haus und wurde beim Überqueren der Straße von einem roten Ford in die Nähe der Straßenbahn gedrängt, die sie erfasste und tötete. Die Suche nach der Antwort auf die Frage, wer Charlottes Tod verursachte, bildet den Spannungsbogen des Romans.

3.2.4 Charakteristik der männlichen Hauptgestalt

Um die Eigenschaften der männlichen Hauptperson, Albert, beschreiben zu können, werden die Situationen dargestellt, in denen Alberts Eigenschaften zu Vorschein kommen.

Solange man nicht mit Bestimmtheit weiß, womit Albert seinen Lebensunterhalt verdient, empfindet man Sympathie für ihn. Seine äußerliche Beschreibung stellt Albert als

einen ansehnlichen jungen Mann dar. Er ist dunkelhaarig, braunäugig, seine Stimme klingt angenehm.

„*Sein Mund sah weich aus [...]*“ (Franck 2010, S. 36). „*Seine Augenbrauen waren dicht und dunkel*“ (Franck 2010, S.58). „*[...] er hatte gewelltes Haar*“ (Franck 2010, S. 59). „*Er neigte dazu, unter den Augen Schatten zu haben, die ein bisschen lila schimmerten, Augenringe, die nur dunkel waren, ohne gewölbt zu sein. Diese Augenringe verliehen ihm den etwas traurigen Blick*“ (Franck 2009, S. 111).

Auf der Totenfeier für die verstorbene Charlotte sucht Albert mehrmals Augenkontakt zu Beyla. Ihr ist es nicht unangenehm, denn der ansehnliche junge Mann gefällt ihr. Es stellt sich heraus, dass Albert und Beyla im gleichen Mietshaus in der Kastanienallee wohnen. Beyla kann aus ihrer Hinterhofwohnung im Seitenflügel in die Wohnungen anderer Mieter hineinblicken. Am neugierigsten verfolgt sie das Geschehen in Alberts Wohnung, aber leider ermöglicht der Blickwinkel ihrer Wohnung nur eine Sichtmöglichkeit in Alberts Küche.

Beyla fühlt sich zu dem jungen Mann hingezogen, sie hört seine Stimme gern und hofft, dass die Frauenstimme, die aus seiner Wohnung zu hören ist, seiner Schwester gehört. Als Beylas Fahrrad einen Platten hat, erscheint im Durchgang zum Hinterhof Albert, wie gerufen. Er borgt ihr bereitwillig sein Fahrrad, denn vielleicht kennt er sich mit dem Reparieren von Fahrrädern nicht aus und die hilfsbereite Geste soll seine Ungeschicklichkeit verbergen. Es ist ebenso möglich, dass er sehr auf sein Äußeres bedacht ist und will sich momentan beim Aufpumpen des Rades nicht schmutzig machen. Als er an Beyla herantritt, die in der Hocke vor ihrem Fahrrad sitzt, sieht sie als erstes seine Schuhe: „*feines dunkelbraunes Leder, mit einem hellen Faden verarbeitet*“ (Franck 2009, S.65).

Beyla ist von Alberts Äußerlichem wie berauscht, sie hat sich in seine Stimme verliebt, sein Klavierspiel, das durch den Innenhof erklingt, imponiert ihr. Sie muss immerzu an ihn denken. Bei ihrer Arbeit als Clown während der Zirkusvorstellungen ist sie nicht ganz bei der Sache. Sie verkürzt ihren Auftritt, um so schnell wie möglich bei Albert zu sein. Sie stellt sich vor, sie wären schon ein Paar. Zu diesem Zeitpunkt ist es nur eine Wunschvorstellung:

„*Ich (Beyla) war traurig.. Seine (Alberts) Art, mich einzuladen, ein erstes Treffen mit mir zu verabreden, die klang völlig beiläufig, so als habe er keine Angst, als zittere er nicht*“ (Franck 2009, S. 79).

Beyla spürt, dass Alberts Gefühle für sie noch nicht entflammt sind, wie sie es sich wünschen würde. Diese Tatsache nimmt sie in Kauf und beruhigt sich mit der Feststellung, dass ihre beiderseitige Beziehung erst am Anfang steht. Aber manchmal kommt es ihr vor, als ob

Albert ihr gar nicht zuhören würde. Er ist mit seinen Gedanken ganz woanders. Denkt er an eine Verabredung mit einer anderen Frau?

Albert lässt sich ein wenig in seine Seele blicken, als Beyla ihn das erste Mal in seiner Wohnung besucht. Aus dem Dialog der beiden erfährt man, dass Albert Klavierspiel studiert hat, aber für die Karriere eines Solopianisten sei er nach seinen eigenen Worten nicht „gut genug“ (Franck 2009, S. 89). Er gab sein Studium wegen des mangelnden Talents auf. Beyla, die sein Klavierspielen mit Interesse aus ihrer Wohnung zuhört, sagt im inneren Monolog, er sei ein mittelmäßiger Klavierspieler. Albert hat sich diese Wahrheit längst selbst eingestanden.

In Augenblicken der Einsamkeit spielt er immer die gleichen zwei, drei monotonen melancholischen Klavierstücke. Sein Klavierspiel bildet eine Parallele zu seinem monotonen Leben. Seine musikalische Interpretation ist flach, ohne Gefühl, genau wie seine unverbindlichen Liebeleien ohne Emotionen sind.

Albert, der einige Semester Klavier studierte und sicherlich auch Vorlesungen der Musikgeschichte besuchte, sagt nie etwas Interessantes aus dem Gebiet der Musik.

Vielleicht blendet er sein Wissen absichtlich aus, weil er bei seinem Studium scheiterte.

Albert lässt sich ziellos durch das Leben treiben. Er besitzt kein Selbstvertrauen. Er weiß nur eins, er kann sich auf seine Ausstrahlung und Wirkung auf Frauen verlassen. Für seine Liebesdienste wird er gut bezahlt, er kleidet sich vornehm, er fährt einen Ford. Man kann sich jedoch nicht vorstellen, dass ihm dieses Leben eine wahre Erfüllung bringen kann. Albert möchte sich mit intelligenten Frauen unterhalten, aber seiner Aussage nach sind unter seinen Kundinnen Frauen, die nicht zu den Hellsten gehören.

Als ihn Beyla fragt, wovon er lebt, „*machte er eine unbestimmte Geste mit der Hand*“ (Franck 2009, S. 90). Was die Beziehung zum Geldverdienen betrifft, bezeichnet Beyla Albert in ihren Gedanken als „*typischen Ostler*“. Die Begründung für diese Bezeichnung liegt in der verallgemeinerten Annahme, die auch Beyla vertritt, „*Ostler*“ reden nicht gern über Geld, es ist ihnen peinlich.

Beyla bezeichnet Albert nach einiger Zeit ihrer gemeinsamen Bekanntschaft als Schwätzer, Feigling und Schwächling. Alberts literarische Gestalt darf nur zu Worte kommen, wenn er von seinen Liebeskapaden erzählt, und das auch nur dann, wenn seine Erlebnisse zur Steigerung von Beylas Liebeslust dienen sollen.

In einigen knappen Sätzen erfahren wir zwar über Alberts zufriedene Kindheit in Rostock und über die glückliche Ehe seiner Eltern, aber sonst bekommt er nicht viel Raum

und wird auf sein Betätigungsfeld reduziert, ein Liebediener zu sein. Sogar die Männerdomäne – das Lenken eines Autos - wird ihm aus der Hand gerissen: den Wochenendausflug mit Beyla absolviert er auf dem Beifahrersitz.

Der letzte Absatz des Romans gibt dem Leser noch mal ein Rätsel auf, und stellt ihn vor die Frage: Bezahlte Charlottes Tante den Gigolo Albert mit der Absicht, er möge Beyla seine Zuneigung vortäuschen? Man erinnert sich gleich daran, dass es verwunderlich erschien, als die Liaison zwischen Albert und Beyla ziemlich unbeholfen, fast wie ein Anfang einer Liebesbeziehung in einem Roman der Trivilliteratur, begann. Albert kam gerade in dem Augenblick durch den Hinterhof, als Beyla Hilfe beim Aufpumpen des Vorderrads ihres Fahrrades benötigte. Dem Leser wird seine Wunschvorstellung vom Beginn einer Liebesgeschichte erfüllt. In diesem Augenblick hegt der Leser nur kleine Zweifel über die Aufrichtigkeit einer beginnenden Liebesbeziehung, denn er ist zu sehr von der Handlung erfasst. Am Ende des Romans stellt sich heraus, dass Alberts Liebesdienste an Beyla vielleicht doch von Charlottes Tante bezahlt wurden. Nun empfindet man Verachtung für Albert, der ein Schmeichler und Heuchler ist. Ohne Skrupel täuscht er Beyla seine Zuneigung vor. Sie lässt sich durch Alberts Schmeichelein blenden. Vielversprechend klingen seine Worte, er habe seit vielen Jahren eben nur auf sie gewartet. Albert benutzt eine Hyperbel, als er Beyla sagt, er habe nicht Stunden auf sie gewartet (bevor sie vom Zirkus nach Hause kommt), sondern er habe seit vielen Jahren auf sie gewartet. Nachdem er sie unter anderem auch durch diese Worte für sich gewann, hatte er ein leichtes Spiel mit ihr bis zu dem Augenblick, als Beyla die bittere Wahrheit über Alberts Beruf erfährt.

Albert hat Beyla in seinen Bann gezogen und sie merkt nicht, dass er sich nicht ernsthaft für sie interessiert. Alles deutet darauf hin - sein Desinteresse an Beylas Leben, keine Pläne für eine gemeinsame Zukunft, Alberts unbestimmte Antwort über einen gemeinsamen Kinderwunsch. Beyla muss sich eingestehen, dass sie nur wenig über Albert weiß, denn er ist nicht bereit über sein vergangenes und gegenwärtiges Leben zu sprechen. Auf die Frage, was ihm im Leben Angst mache, antwortet Albert, er habe Angst davor, von Beyla verlassen zu werden. Ist Alberts Antwort nur eine Schmeichelei oder hat er wirklich Angst, dass ihn Beyla verlassen könnte, wenn sie sein Geheimnis aufdeckt? Die Antwort ergibt sich aus dem Dialog zwischen Albert und Beyla, als sie in einem Café sitzen. Beyla muss rechtzeitig zu ihrem Clownauftritt im Zirkus erscheinen. Albert sagt, er möchte sie lieben. Beyla fragt Albert freudig und ganz aufrichtig: „*In Zukunft?*“ (Franck 2009, S. 135).

Albert schwebt jedoch in diesem Augenblick nur die körperliche Liebe mit Beyla vor. Sie bietet Albert scherzhaft an, er möge sie in den Umkleidewagen auf dem Zirkusgelände begleiten, um sich hier dem gemeinsamen Liebesspiel zu widmen. Es kommt nicht dazu.

Im gleichen Augenblick setzt er seine Verführungskünste fort und lädt Beyla zu einer Reise ans Meer in den Süden ein. Es soll eine romantische Reise mit Abenden unter dem Sternenhimmel werden. Albert will für einige Tage alles hinter sich lassen und der Verantwortung für sein Leben entfliehen. Beyla spürt, dass Albert dazu neigt, vor dem richtigen Leben davonzulaufen. Er kann sich vorstellen, dass sein „Davonlaufen“ einmal endgültig sein könnte und er seinem Leben ein Ende setzen könnte:

„Man ist plötzlich die Last des Großen los, man spürt da, (gemeint ist am Meer), dass es gar nicht an einem selbst ist, die zu tragen, dass man im Grunde alles los ist, wenn man will. Und dann hört man das Meeresrauschen. Und dann fühlt man sich geborgen, zu Hause, angekommen“ (Franck 2009 S. 137).

Diese Sätze enthalten eine Begründung für seinen eventuellen Schritt in den Freitod.

Zum Schluss des Romans ist es nicht eindeutig, ob sich Albert das Leben nahm.

Die Erklärung für einen solchen eventuellen Schritt könnte man in Alberts emotionalen Bindung zu Charlotte finden. Über ihren Tod wird Albert lange nicht hinwegkommen, denn sie war die Frau, für die er das Gefühl der Liebe empfand. Mit ihr wollte er ein anderes Leben beginnen. Seine Liebe wird jedoch nicht erwidert. Charlotte sieht in Albert nur ihren Liebediener. Nach dem schicksalhaften Gespräch der beiden fühlt sich Albert in seiner Würde als Mann verletzt, denn Charlotte verspottet ihn auf kokette Weise. Das Schicksal beider Personen nimmt seinen Lauf und endet in einer Tragödie. Charlotte stirbt eines unnatürlichen Todes. Ihr Ableben muss schmerzliche Spuren in Alberts Seele hinterlassen haben. Bestimmt plagt ihn Gewissensbisse, denn mit aller Wahrscheinlichkeit hatte er Anteil an Charlottes Unfall. Über Alberts psychische Verfassung erfährt man nur vermittelt durch Beylas Beobachtungen. Ihrem Urteil nach ist er manchmal gereizt und verstimmt. Man könnte es als Indizien einer Schuldverarbeitung auffassen. Der Leser findet sich in der Gefühlswelt der weiblichen Hauptgestalt, der Ich-Erzählerin, zurecht, aber die Innenwelt der männlichen Hauptgestalt bleibt ihm verschlossen. Man kann nur Vermutungen anstellen. Diese erhöhen das geheimnisvolle Potential des Romans. Die Antwort auf die Frage, ob den scheinbar verzweifelten Albert das gleiche Schicksal wie Charlotte ereilt, bleibt offen.

Das Motiv der unerfüllten Liebe stellt ein verbindendes Element zwischen der weiblichen und männlichen Hauptperson des Romans dar.

Alberts Verhalten in der Beziehung zu Beyla ist verachtenswert. Sie ist seinem Zauber von Anfang an verfallen und er führt sie schamlos an der Nase herum. Am Ende des Romans entsteht der Eindruck, als habe sich Albert seine Liebesdienste, die Beyla nichts wissend genoss, von Charlottes Tante bezahlen lassen. Nun erscheint Albert dem Leser nur noch bemitleidenswert.

3.2.5 Die weibliche Hauptgestalt

Im Gegensatz zu Albert begegnet die weibliche Hauptgestalt des Romans, Beyla, den Schwierigkeiten, den Hindernissen ihres Lebens tapfer. Über sich sagt sie selbst, sie sei es nicht gewohnt aufzugeben.

Ihre Kindheit war grauenvoll. Ihre Mutter, eine Prostituierte, (in Beylas Vokabular „*eine Hure*“) kümmerte sich um ihre Tochter nicht. Beyla wuchs gemeinsam mit drei Stiefbrüdern bei ihrem Vater, einem erfolglosen Opernsänger, auf, der ein Trinker war. Für einige Zeit musste Beyla ins Kinderheim, weil sie mit Absicht behauptete, ihr Vater hätte sie sexuell belästigt. Beyla wehrte sich mit einer Notlüge gegen seine Trunkenheit, vor deren Auswirkungen sie sich fürchtete. Der betrunkene Vater bekam schlimme Wutausbrüche, bei denen er unerträglich laut wurde. Auf Charlottes Beerdigung denkt sie daran, wie es auf Vaters Beerdigung war. Ein Gefühl der Furcht vor ihm bleibt in ihr erhalten.

Im inneren Monolog denkt sie: „*Ich konnte keinen Vater vermissen: Ich hatte kaum einen gehabt*“ (Franck 2009, S. 30).

Beylas Sehnsucht nach Liebe und Geborgenheit ist verständlich, wenn man bedenkt, was für sie das Leben in den Jahren ihrer Kindheit bereithielt. Beyla war seit ihrer frühesten Jugend auf sich selbst gestellt. Sie machte eine Ausbildung zur Artistin, aber dieser Beruf ist jetzt nicht gefragt. Sie tritt deshalb als Clown in einem Berliner Zirkus auf. Dieser Beruf bedeutet nicht gerade eine Erfüllung für sie, aber sie hat wenigstens ein geregeltes Einkommen und kann aus ihrer Kellerwohnung in die Wohnung im dritten Stock ziehen. Beyla lebt allein, für ihren Lebensunterhalt kommt sie selbst auf.

Allgemein herrscht die Vorstellung, dass Clowns im Privaten nicht lustig sind und dass sie nicht vor Witz sprühen. Wollte man diese Ansichten über Clowns auf das Leben von Beyla übertragen, wäre dieses nicht berechtigt, denn Beyla wünschte sich nicht Clown zu werden. Sie übt diesen Beruf notgedrungen aus. Sie bleibt im Zirkus beschäftigt, weil sie hofft, wieder einmal als Artistin arbeiten zu können.

Beyla übt ihre Arbeit pflichtbewusst aus. Es kommt ihr nicht in den Sinn, einen Clownauftritt ausfallen zu lassen, nur um die Zeit mit Albert zu verbringen. Die widrigen Lebensumstände brachten Beyla bei, die Verantwortung für sich selbst zu übernehmen.

Beyla sehnt sich nach einer Liebesbeziehung, die auf wahren Gefühlen beruht. Sie ist davon überzeugt, dass die Wahrheit die Grundlage für das Vertrauen in einer Partnerschaft bildet. Albert ist anderer Meinung. Er vertritt die Auffassung, es sei unter bestimmten Umständen besser, wenn Partner ihre Geheimnisse für sich behielten. In der Ansicht über die Wahrheit in einer Partnerschaft geraten Beyla und Albert aneinander. Es kommt zu einem heftigen Streit zwischen den beiden. Beyla will Albert nicht verlieren. Sie gesteht sich ein, dass sie ihn mit ihrer Liebe zu erdrücken droht. Mehrmals am Tag besucht sie ihn in seiner Wohnung und bringt ihm etwas Gutes zum Essen. Albert ist genervt.

„Deine ganze Liebe, diese Euphorie, das Wollen, merkst du nicht, dass du mir zuviel bist?“ (Franck 2009, S. 173).

Für eine gewisse Zeit trennen sie sich. Die verliebte Beyla will geduldig auf Alberts „Sinneswandel“ warten. Dieser stellt sich ein, als er sie zu einem Wochenende an den Luziner See einlädt. Beyla verhält sich während des Ausflugs Albert gegenüber kühl und im inneren Monolog hält sie ihn *„für einen Mörder, zumindest aber für einen Betrüger“* (Franck 2009, S. 182). Ab diesem Satz kommt es bei dem Wochenendausflug zu einer Graduierung des Geschehens. Beyla ahnt, dass Albert eine Liebschaft mit Charlotte verband. Sie verdächtigt ihn, Charlotte absichtlich vor die Straßenbahn gedrängt zu haben.

Die Befürchtung, Albert könnte auch Beyla etwas antun, steigert sich. Die Spannung der Handlung erhöht sich, als Beyla ohne Bedenken zu Albert in seinen Zweierkajak steigt und sich furchtlos auf den Platz des Vordermanns setzt. Das Liebespaar macht Rast in einer kleinen Bucht, wo sie sich ihrer Liebe hingeben. Beyla findet die Erfüllung ihrer Gefühle in Alberts Umarmung wieder. Hier erzählt Albert Beyla erneut ein erotisches Erlebnis und sie erkennt, dass die Frau aus Alberts erotischer Erzählung nur Charlotte sein kann. Ein kleiner Schönheitsfehler, den Ted bei Charlotte bemerkte und den er vor kurzem in einem Gespräch mit Beyla erwähnte, stimmt haargenau mit der kleinen Unvollkommenheit am Körper der Frau aus Alberts erotischer Geschichte überein. Charlotte hatte unterschiedliche Körbchengrößen, die sie mit Pölsterchen verdeckte, die ihr Ted aus Übersee mitbrachte.

Warum erzählt Albert Beyla immer wieder Geschichten mit erotischem Inhalt? Will er ihr andeuten, womit er sein Geld verdient. Ist es sein Hilferuf, der an Beyla gerichtet ist?

Beyla ist eine selbstständige junge Frau, die ihr Leben, im Unterschied zu Albert, im Griff hat. Sie lässt sich vom Leben nicht unterkriegen. Sie hat sich in den Kopf gesetzt, Albert und sie sollen ein Paar werden. Die Hauptgestalt, Beyla, tritt über die ganze Handlung des Romans als eine aufgeschlossene, unkomplizierte junge Frau auf, deren gegenwärtige Lebensetappe von der Suche nach Liebesglück bestimmt wird. Für einige Augenblicke verschließt sie die Augen vor der Wirklichkeit, obwohl sie ahnt, dass ihr auserwählter Partner ein Doppelleben führt. Mit der Zeit zweifelt sie an der Aufrichtigkeit von Alberts Gefühlen zu ihr. Im inneren Monolog denkt sie über eine Aussage ihrer Freundin nach:

„Warum versuchte sie (Beylas Freundin) mir mein Glück schlechtzumachen? Ich glaubte doch selbst viel zu schwer und zu wenig daran“ (Franck 2009, S. 143).

Beyla ist in ihrer Art direkt. Sie stellt Albert selbst zur Rede, kann ihn aber nicht zu einem Geständnis bewegen. Der kurze Dialog zwischen den beiden wandelt sich in Beylas Monolog, in dem sie Tatsachen ausspricht, die Albert nicht hören will. Bevor er im Zorn Beylas Wohnung verlässt, muss er sich ihre Vorwürfe anhören, und zwar, er spräche niemals mit ihr über eine gemeinsame Zukunft, er belöge sie und schlafe mit anderen Frauen.

„Mir kam der Gedanke, ich wäre etwas anderes für ihn als er für mich. Selbstverständlich, trotzdem schwer erträglich“ (Franck 2009, S. 203).

Beyla gesteht sich ein, dass Albert für sie keine Liebe empfindet. Sie selbst ist erschüttert von dem, was sie ihm alles vorgeworfen hat. Sie will sich nicht im Streit von ihm trennen und hofft auf eine Aussprache mit ihm. Der nachfolgende Dialog der beiden findet in Alberts Wohnung statt. Beyla beginnt ihn mit der Frage: *„Schulde ich dir viel?“* (Franck 2009, S. 217). Gemeint sind die Kosten für die geleisteten Liebesdienste. Beyla äußert den Verdacht, ob nicht jemand anderes für sie bei ihm seine Liebesdienste bezahlt habe. Albert antwortet auf diese Frage mit einem Nein. Auf einmal ist er bereit, Beyla Näheres über seinen „Beruf“ eines Liebedieners zu erzählen. Er gibt zu, dass es ihm *„meistens“* (Franck 2009, S. 220). Spaß mache und vor allem imponiere ihm das gute Honorar.

Albert weint, als Beyla seine Wohnung verlässt und es so aussieht, als ob sie für immer gehen würde. Er beweint vor allem sich, seine auswegslose Situation, sein verfahrenes Leben. Beyla denkt: *„Ich ekelte mich vor Alberts Tränen“* (Franck 2009, S. 220).

Sie erkennt, dass Alberts Gefühle abgestumpft sind, er ist zu einer wahren Liebe gar nicht mehr fähig. Die Wahrheit, so schmerzhaft sie für Beyla auch sein mag, ist für sie eine Befreiung und bedeutet einen Neubeginn in ihrem Leben. Es wird für sie nicht einfach sein, denn die Erinnerungen an Albert sind noch allgegenwärtig. An einer Stelle des Romans denkt

Beyla über die Möglichkeit nach, im Ausland zu arbeiten. Vielleicht verlässt sie für einige Zeit Berlin, um Abstand zu dem Geschehenen zu gewinnen. Schließlich übt sie eine „stumme Kunst“ aus und ist an keine Kenntnisse einer Fremdsprache gebunden.

3.3 Struktur und Aufbau des Romans *Liebediener*

So wie der Beginn einer Liebesbeziehung zwischen zwei Menschen unerklärlich ist, so geheimnisvoll entwickelt sich auch die Handlung des Romans *Liebediener*.

Der Anfang der Geschichte kommt dem Leser vor, als ob er die erste Nachricht eines Boulevardmagazins verfolgen würde. Einen tödlichen Unfall unter unerklärlichen Umständen in die Handlung auf Seite drei einzubauen, ist ein schockierender Moment, der den Leser an das Buch fesselt. In einem Bild treten gleichzeitig drei Akteure des Geschehens auf – Charlotte, Beyla und Albert.

Der Roman *Liebediener* ist in der Ich-Form geschrieben. Die Autorin wählte gerade diese Erzählperspektive, weil das Wissen des Ich-Erzählers über die Hintergründe verschiedener Ereignisse und Vorgänge begrenzt ist. Der Ich-Erzähler kennt seine eigenen Gedanken, aber er kann nicht in die Gedankenwelt anderer Personen hineinsehen. War Albert wirklich um Beylas Sicherheit besorgt? Der Leser kann es nicht wissen, er muss Beyla vertrauen, wenn sie im inneren Monolog sagt, Albert wäre nicht fähig, jemandem etwas anzutun.

Mit der Ich-Form schuf sich die Autorin auch die Voraussetzung für unterschiedliche Interpretationen einer Begebenheit, die zum Ausgangspunkt der Geschichte wurde. Der Unfalltod einer jungen Frau wird aus verschiedenen Blickwinkeln interpretiert. Ins Polizeiprotokoll wird notiert: tödlicher Unfall einer Fußgängerin beim Überqueren einer Straße, das öffentliche Gespött wird von einem Selbstmord sprechen, nur für die Zeugin, die weibliche Hauptgestalt des Romans, wird der Unfalltod ihrer Nachbarin einen tiefen Einschnitt in ihr persönliches Leben bedeuten. Die Autorin führt ihre Ich-Erzählerin durch die Handlung und gibt ihr ausreichend Zeit das schockierende Erlebnis zu verarbeiten. Zur Seite stellt sie ihr einen netten ansehnlichen jungen, aber mit einigen Geheimnissen umwobenen Mann.

„Ich sah mich um und traf ein Paar Augen, zwei braune Augen, die sich an mir festhielten, so dass ich hineingefallen wäre, hätte ich nicht gleich wieder wegesehen“ (Franck 2009, S. 33).

Der Ich-Erzähler weiß nur Bescheid über das, was er selbst sieht, erlebt, aus eigener Erfahrung kennt. Es kann deshalb passieren, dass er sich aus Unwissenheit auf einen Irrweg begibt, so wie die Hauptfigur des Romans *Liebediener*. Hätte sich Beyla in Albert verliebt, wenn sie von Anfang an gewusst hätte, womit er seinen Lebensunterhalt verdient?

Die Ich – Form bietet auch einen ausführlichen Einblick in subjektive Gefühlszustände:

„Und ich spürte eine Vorfreude auf den gemeinsamen Abend, obwohl ich doch gerade erst mehr als dreißig Stunden mit Albert hinter mir hatte, eine Vorfreude, die mich ganz ungeduldig werden ließ und mich zwang, irgendetwas zu tun, um nicht ständig auf die Uhr zu sehen.

Ganz kurz nur streifte mich der Gedanke, dass es Albert anders gehen könnte als mir“ (Franck 2009, S. 198).

In Beylas Gedanken kommen Zweifel auf, ob Albert sie liebt wie sie ihn.

An anderer Stelle des Buches liest man:

„Weil ich wissen wollte, was ich noch immer nicht wusste, ob er derjenige war, der Charlottes Sprung vor die Straßenbahn verursacht hatte. Ich wollte wissen, ob er es wusste, ob er Schuld empfand, ich wollte nicht klären, wer schuld hatte, nicht richten, auch nicht entscheiden, nur erfahren, ob er welche empfand, ob er vielleicht so verschlossen und schweigsam mir gegenüber war, weil es ihn quälte“ (Franck 2009, S. 195).

Geheimnisvolles, Unerklärliches, das die Person des jungen Mannes umgibt, wird eingefügt, um die Spannung der Handlung zu erhöhen. Nicht ein Rätsel, gleich zwei Rätsel umgeben das Leben der männlichen Hauptperson. Das erste besteht in Beylas Vermutung, Albert habe Charlotte absichtlich mit seinem Auto vor die heranfahrende Straßenbahn gestoßen. Diese Vermutung bestätigt sich nicht eindeutig. Albert bekennt sich zwar dazu, dass es vor dem Unfall zwischen ihm und Charlotte zu einem Streit kam und danach sei er mit dem Auto voller Zorn losgefahren, aber er gibt nicht zu, er habe sie durch das rasante Herausfahren aus einer Parklücke so erschreckt, dass sie unter die Straßenbahn geriet. Vielleicht war an Charlottes tödlichem Unfall nur eine zufällige Verstrickung ungünstiger Umstände schuld.

Die Menge an geheimnisvollen Vorfällen wird von der Autorin allmählich eingebaut. So kann sie die spannende Handlung über die Erzählzeit erhalten. In Situationen, in denen die Handlung graduiert, steigert sich die Spannung und kippt in eine Befürchtung um. Gemeint ist hier die Fahrt beider Protagonisten mit einem Zweierkajak auf dem Luziner See. Ein Moment der Angst um die weibliche Hauptgestalt kommt beim Leser auf, als er den Gedanken der Ich-Erzählerin folgt:

„Ich sagte ihm nicht, dass ich schon manchmal alleine Kajak gefahren war. Seine Sorge um meine Sicherheit schmeichelte mir“ (Franck 2009, S. 183).

Ab der Unfallszene zu Beginn des Romans, bei der Charlotte starb, wartet der Leser gespannt auf Alberts Geständnis, an ihrem Tod mitschuldig zu sein. Julia Franck gelingt es,

die Spannung im Roman *Liebediener* bis zur letzten Seite zu halten. Vergebens hofft man auf Alberts Bekenntnis. Eine Vermutung zum Hergang des Unfalls äußert nur Beyla:

„Er wollte in seinem ganzen Leben kein Sterbenswörtchen über den Unfall verlieren. Deshalb auch das ganze Gedruckse um die Wahrheit im allgemeinen. Die Frage war nur, ob er absichtlich überfahren hatte (ja, soweit war ich, diesen Gedanken zu denken und auszuhalten, ohne ihn, der neben mir in der Landkarte blätterte, etwas merken zu lassen)“ (Franck 2009, S. 177).

Es stellt sich die Frage, wie konnte Beyla mit so einem Menschen intim nah sein, von dem sie dachte, dass er ein Mörder sei. Es gibt nur eine Antwort. Beyla steht dem Gefühl der Liebe zu Albert machtlos gegenüber. So wie man das Gefühl der Liebe nicht erzwingen kann, kann man es nicht verdrängen. Es ist einfach da. So ergeht es auch Beyla, die ihre Liebe zu Albert mit der Hoffnung verknüpft, er könnte sich ändern, seinen Beruf als Liebediener aufgeben und ein redliches Leben in Zweisamkeit mit Beyla führen.

Außerdem gibt es keine eindeutigen Beweise für Alberts Schuld an Charlottes Tod.

Das zweite Geheimnis, das Albert, die männliche Hauptperson umgibt, ist die Antwort auf die Frage, womit er seinen Lebensunterhalt bestreitet. Sein Verweigern einer klaren Antwort führt zwischen Beyla und ihm zu einem Streit. In diesem dramatischen Augenblick graduiert die Handlung des Romans *Liebediener*. Die Auseinandersetzung und die anschließende Aussprache bedeuten das Ende des Spannungsverhältnisses zwischen Beyla und Albert. Der Bruch ihrer Liebesbeziehung ist definitiv.

Die Nebenhandlungen im Roman dienen einerseits zur Erhöhung der Spannung des Erzählten, sie erfüllen die Funktion der Verlangsamung der Haupthandlung, andererseits treten hier Nebenfiguren auf, aus dessen Sicht man über die Hauptpersonen etwas Neues erfahren kann. Das Zusammenwirken von Haupt- und Nebenpersonen erweitert die Möglichkeiten einer Charakterdarstellung der Hauptgestalten und bringt Einblick in ihr Leben aus dem Blickwinkel anderer Personen. Im Roman *Liebediener* tritt Beylas ehemalige Schulfreundin, eine weibliche Nebenfigur, auf.

„Wir haben uns häufig aus den Augen verloren und sind uns immer wieder begegnet“

(Franck 2009, S. 44). Die Beziehung beider Frauen ist weit von einer idealen Freundschaft entfernt. Die Freundin tritt in der Handlung namenlos auf. Wird von ihr gesprochen, dann nur unter der Bezeichnung „Freundin“, „meine Freundin“. Die Namenlosigkeit ist ein Zeichen für die geringfügige Wichtigkeit, die sie in Beylas Leben einnimmt. Beyla kann sich ihrer Freundin mit nichts anvertrauen, sie würde bei ihr kein Verständnis und auch keinen Rat finden.

Die männliche Nebenfigur, Ted, wurde in die Handlung eingebaut, damit Beyla erfährt, dass Charlotte und Albert sich sehr nahe standen.

Auf der vorletzten Seite des Romans wird es noch einmal spannend, der Leser könnte an ein Happy End zwischen Beyla und Albert glauben:

„Es klingelte. Ich wälzte mich aus dem Bett und ging zur Tür. „Wer ist da?“ Ich hörte Papier rascheln. Blumen? Ich öffnete. Vor meiner Tür stand Charlottes Tante“ (Franck 2009, S. 238).

Julia Franck lässt den Leser für einen kurzen Augenblick auf ein gutes Ende hoffen. Käme es dazu, würde es bedeuten, dass die weibliche Hauptgestalt keinen inneren Reifeprozess durchschritt. Am Ende des Romans ist Beyla um eine Lebenserfahrung reicher und steht sehr wahrscheinlich vor einem Neubeginn.

3.4 Die Zeitgestaltung

Als Erzähltempus tritt das epische Präteritum auf. Die Handlung ist chronologisch aufgebaut, unterbrochen wird sie durch kurze Rückblenden in den Erinnerungen der Ich – Erzählerin. Die Liebesbeziehung zwischen Beyla und Albert begann nach Ostern und dauerte nur einen Sommer. Mitte September war das „Liebespaar“ entzweit.

Die zeitdeckende Erzählphase vollzieht sich im Dialog und im inneren Monolog. Die zeitraffende Erzählphase vollzieht sich z.B. in dem Nachhauseweg, der in einem Satz beschrieben wird: *„Ich fuhr mit dem Fahrrad vom Zirkus nach Hause“* (Franck 2009, S. 42). Die Autofahrt vom Luziner See nach Berlin vollzieht sich in einigen wenigen Sätzen:

„Albert und ich machten uns auf den Rückweg nach Berlin. Wolken zogen uns schnell entgegen, nach Nordosten wurden sie geschoben, stauten sich schon über uns, im Rückspiegel war der Himmel fast schwarz, beim Fahren spürte ich den Wind, der aufkam und das Auto immer wieder von der Fahrbahn drücken wollte“ (Franck 2009, S. 194).

Die Erwähnung der aufkommenden *Wolken* und des *schwarzen Himmels* sind eine Vorwegnahme der bevorstehenden Ereignisse. Es kommt zu einer heftigen Auseinandersetzung zwischen Beyla und Albert, die zu einem endgültigen Bruch ihrer Liebesbeziehung führt.

Der schwarze Himmel könnte als Vorahnung von Alberts Tod aufgefasst werden.

3.5 Künstlerische Sprachmittel

3.5.1 Tropen und stilistische Erscheinungen

Der Text enthält nicht viele Tropen. Man findet vornehmlich Epithetons, z.B. „weiche, zärtliche Lippen“ (Franck 2009, S. 222), eine Synästhesie – „die Kälte war still“ (S. 222). Ein Dutt aus blondem, lockigem Haar wird metaphorisch als „ein goldenes Nest“ (S. 225) bezeichnet. Der Innenhof des Hauses „ist wie ein Bauch eines Instruments“ (S. 54), „das Wasser war spiegelglatt“ (S. 192) – ein Vergleich, „an den Fenstern klebten neugierige Gesichter“ (S. 8) - eine Synekdoche, „zwei braune Augen, die sich an mir (Beyla) festhielten, so dass ich hineingefallen wäre“ (S. 33) - eine Synekdoche.

Die sprachliche Darstellung des Geschehenen, „das als Spiegelung im Bewusstsein einer Romanfigur dargestellt wird“ (Stanzel 2008, S. 193), ist aus der Perspektive der Ich-Erzählerin gestaltet.

Bevorzugt werden zusammengesetzte Sätze, gleichermaßen treten Satzverbindungen sowie Satzgefüge auf. Im Text kommen asyndetische Satzverbindungen vor. Es treten Wortwiederholungen auf, die zu einer Steigerung der Aussage dienen:

„Ich wollte gern mehr über Albert wissen, ich wollte gern alles wissen. Ich wollte jede Sekunde seines Lebens wissen“ (Franck 2009, S. 133).

Zur Aneinanderreihung von unmittelbar Geschehenen werden parataktische Sätze verwendet:

„Wir paddelten hinüber und machten das Kajak an einem Ast des Stammes fest und stiegen Aus“ (Franck 2009, S. 184). „Ich nahm seinen Rucksack aus dem Boot heraus und setzte mich auf dem Baumstamm“ (Franck 2009, S. 184). Der Baumstamm war höher als der vorhin, und meine Füße reichten nicht ins Wasser. Ich schnürte Alberts Rucksack auf und holte die Weintrauben und eine Flasche Cola heraus“ (Franck 2009, S. 184).

Man findet Sätze in einer Satzverbindung, die gleich aufgebaut sind, wobei es sich um einen Parallelismus handelt:

„Er schämt sich, dachte ich, er hasst sich, dachte ich, er liebt mich, dachte ich“ (Franck 2009, S.221).

Als Beyla die Wahrheit über Albert erfährt, kreisen ihre Gedanken pausenlos um ihn. Die Sätze werden länger, manche nehmen fast eine halbe Seite ein. Die langen Satzkonstruktionen drücken Beylas Fassungslosigkeit aus. Ihre Seele ist aufgewühlt.

Nachdem sie von dem ständigen Nachdenken über Albert erschöpft ist, werden diese Sätze kürzer. Hintereinander treten zwei Sätze auf, die nur ein Wort enthalten: „*Das beruhigte mich. Einstweilen. Hierbleiben*“ (Franck 2009, S. 238).

Im Text wird der folgende Fragesatz verwendet, den man als rhetorische Frage auffassen könnte: „*Glück? Dazu gab es nichts zu sagen, und genau darin besteht das Wesen des Glücks, unter anderem*“ (Franck 2009, S. 161).

Im Text gibt es auch Nominalsätze: „*Kühle Luft. Regenträge*“ (Franck 2009, S. 221).

Zahlreiche Dialoge verleihen dem Text Lebendigkeit. Sätze zur Beschreibung der inneren Befindlichkeit der Hauptgestalt sind mit einer Wahrhaftigkeit geschildert, die beim Leser Sympathie und Mitgefühl für die Hauptgestalt erwecken.

3.6 Darstellung von Emotionen

Die psychologische Figurendarstellung im Roman *Liebediener* ist auf den intensiv durchlebten Emotionen der literarischen Gestalten aufgebaut. Am deutlichsten kann man die Gemütsregungen bei Beyla, der weiblichen Hauptgestalt, verfolgen, denn ihre Gefühle bewegen sich zwischen zwei gegensätzlichen Polen, zwischen Liebe und Hass zu Albert.

Beyla tappt in eine Liebesfalle, schließlich ist sie an einen professionellen Liebediener geraten. Sie durchlebt alle Höhen und Tiefen einer einseitigen Liebesbeziehung. Auf Grund ihrer blinden Liebe ignorierte sie Alberts abweisende Haltung zu ihr. Beyla findet immer „glaubhafte“ Erklärungen für Alberts Zögern, eine Liebesbeziehung mit ihr zu beginnen. Ihre ausflüchtigen Erklärungen sind naiv und lassen Beyla als eine sympatische Person erscheinen, die den Leser spielend für sich gewinnt, weil ihre Gefühlsäußerungen aufrichtig sind, im Gegensatz zu Albert.

Das Gefühl der Liebe zu Albert begleitet Beyla überall hin, sei es auf dem Weg zur Arbeit, in der Manege oder beim Einkaufen von Köstlichkeiten für ein gemeinsames Abendessen. Beyla bekocht Albert und erfüllt somit die Redewendung *von der Liebe, die durch den Magen geht*. Sie erlebt einen Höhenflug ihrer Liebesgefühle.

Beylas Glücksgefühl stellt das traurige Ereignis zu Beginn des Romans – Charlottes tödlichen Unfall – in den Schatten. Über Charlotte erfährt der Leser zu Beginn des Romans absichtlich wenig, damit er sich keine stärkere emotionale Bindung zu dieser literarischen Gestalt aufbauen kann. Nach Charlottes Ableben kommt beim Leser kein Gefühl der

Traurigkeit auf. Das Schicksal dieser Episodenfigur ist ein Teil der Nebenhandlung. Im Mittelpunkt steht die Liebesgeschichte, um die die Handlung aufgebaut ist.

Beylas Sehnsucht nach einer aufrichtigen und wahren Liebesbeziehung mit Albert geht nicht in Erfüllung. Nachdem sie diese Tatsache einsieht, lässt sie sich nicht einfach aus seinem Leben verdrängen. Entschlossen fordert sie ihn auf, er möge sich zu seinem Doppelleben von sich aus bekennen. Beyla kostet Alberts Geständnis ungemein viel psychische Kraft. Zuerst muss sie ihn zu einem Bekenntnis bewegen und als zweites muss sie sich mit seiner eingestandenen Wahrheit auseinandersetzen. Allmählich wandelt sich ihre Liebe zu Albert in Hass um. Die Autorin verwendet hier Sätze wie: *„Ich ekelte mich vor Alberts Tränen“* (Franck 2009, S. 220). Sein Klavierspiel, das sie früher gern hörte, empfindet sie jetzt als quälend. Ihre Erinnerungen an Sinneswahrnehmungen, die mit Albert verbunden waren, wirken auf Beyla abstoßend:

„Die elendigen Kaugeräusche, die er beim Apfelessen machte, und das Schlürfen, wenn er den zuckerschweren Espresso trank. Igittigitt“ (Franck 2009, S. 234).

Die Umkehrung des Liebesgefühls in seinen Gegenpol, den Hass, und später in ein neutrales Gefühl geschieht nicht von heute auf morgen. Beyla fühlt sich hin und her gerissen. Auch nachdem die Wahrheit über Albert herauskommt und Beyla erkennt, wie schäbig sie von ihm hintergangen wurde, ängstigt sie sich um ihn, denn sie vernimmt aus seiner Wohnung keine Geräusche mehr. *„Die Stille machte mir angst“* (Franck 2009, S. 234).

Beyla vermutet, Albert sei freiwillig aus dem Leben geschieden. Zu dieser Befürchtung führt sie das immer langsamer werdende und schwächer klingende Klavierspiel und ein dumpfer Aufschlag auf den Boden. In ihren Phantasievorstellungen sieht Beyla Albert neben seinem Hocker liegen. Diesen Gedanken verwirft sie. Er würde bedeuten, Albert niemals wiederzusehen. Beyla fühlt, dass sie ihn immer noch liebt. Es wird einige Zeit vergehen müssen, bevor die Erinnerungen an ihn verblassen, die Liebe, die sie für Albert empfand, wird sie jedoch über ihr ganzes Leben begleiten.

Julia Franck schuf mit Beyla eine starke Frauengestalt, die lebendig erscheint und alle Voraussetzungen besitzt mit dem Verrat, den Albert an ihr begangen hat, fertig zu werden. Auf der Suche nach Liebe erlebt sie eine herbe Enttäuschung, aber sie wird an Alberts schändlichem Verhalten nicht zerbrechen.

4 Zwei literarische Texte der „Fräuleinwunder-Literatur“ im Vergleich

4.1 Theoretischer Ausgangspunkt

Man kann Werke der schöngeistigen Literatur zu einer Epoche reihen, man kann die künstlerische Abbildung eines Themas in verschiedenen Werken beurteilen, die Verwendung künstlerischer Mittel vergleichen, jedoch muss man immer davon ausgehen, dass jedes literarische Werk von seinem Wesen einzigartig ist. Diese Tatsache muss man berücksichtigen, wenn man in künstlerischen Texten eines bestimmten Zeitraums gemeinsame Merkmale finden will.

Bei dem Phänomen der sog. Fräuleinwunder-Literatur soll man darüber hinaus die Medieninszenierung, die mit dieser Literatur verbunden war, berücksichtigen.

Die Bezeichnung „Wunder“ ist an und für sich aus der Welt des Übernatürlichen, des Unerklärlichen. Kann man diesen Sachverhalt genau erklären? Wenn es sich um ein „literarisches Wunder“ handelt, darf man wohl diese Frage mit „ja“ beantworten. Die Begründung für die Bezeichnung „Wunder“ in der Literatur ergibt sich nämlich aus der ästhetischen Wirkung des literarischen Textes. Damit verbunden sind die Wahl des Themas, die Komposition der Prosatexte, die Innenweltdarstellung der literarischen Gestalten und auch die künstlerischen Sprachmittel.

4.2 Gemeinsames und Unterschiedliches in *Alice* und *Liebediener*

Gemeinsame und unterschiedliche Merkmale der analysierten literarischen Texte, Judith Hermanns Erzählband *Alice* und Julia Francks Roman *Liebediener*, werden dargelegt, um die literarischen Texte vom Thematischen, von ihrem Aufbau, von der Zeitgestaltung, von den stilistischen Mitteln und Motiven aus zu vergleichen.

Auf das Thema ihres Erzählbandes *Alice* angesprochen, antwortet Judith Hermann in einem Interview auf die Frage, ob „*es in ihren eigenen Geschichten denn mehr ums Sterben oder ums Überleben*“ ginge, folgendes:

Es geht „ums Leben, es geht ums Leben, dass das Leben weiter geht. Um den Gegensatz zwischen stillstehenden und der weiterlaufenden Zeit“ (Beuthien 2009).

Aus der abschließenden Erzählung des Erzählbandes *Alice* gewinnt man den Eindruck, dass die Hauptgestalt einen Weg aus ihrer Traurigkeit nach dem Ableben ihres Mannes finden wird. Alice verlebte mit ihrem verstorbenen Partner ein glückliches Leben. Der Tod ihres Mannes betrifft sie tief, sie muss sich in ihrer veränderten Lebenssituation zu Recht finden. Die abschließende Szene spricht dafür, dass dem so sein wird. Sie hat zwei Freunde (Margaret und den *Rumänen*), die ihr mit höchster Wahrscheinlichkeit beiseite stehen werden. Natürlich wird es für sie nie mehr so sein, wie zu der Zeit, als sie ihr Leben mit ihrem Mann, Raymond, teilen konnte. Alice bleiben die schönen Erinnerungen an das gemeinsame Leben.

Die weibliche Hauptgestalt des Romans *Liebediener*, Beyla, steht am Ende der Handlung vor den Scherben ihrer Liebesbeziehung. Sie weiß über die Schattenseiten des Lebens Bescheid. Bis jetzt gelang es ihr immer wieder, sich im Leben weiter zu finden.

Beide weiblichen Hauptfiguren sahen bzw. sehen in einer liebevollen Partnerschaft die Erfüllung ihres Lebens. Beide sehnten bzw. sehnen sich nach Zweisamkeit mit einem liebenden Partner.

Die weiblichen Hauptgestalten beider literarischen Texte leben zu Beginn der Handlung in keiner festen Beziehung. Alice fand in einer bestimmten Lebensetappe einen Partner, den sie liebte, den sie jedoch durch sein Ableben verlor.

Die etwa zwanzigjährige weibliche Hauptgestalt des Romans *Liebediener* findet ihre große Liebe zu Beginn der Handlung. Nachdem sie sich Hals über Kopf nichts wissend in einen Liebediener verliebt, folgt die schmerzliche Ernüchterung. Beylas Traum von einer glücklichen Liebesbeziehung könnte in Erfüllung gehen, vorausgesetzt sie kann die unangenehme Lebenserfahrung überwinden. Beyla hat ihr Leben noch vor sich.

Die Handlung des Romans *Liebediener*, die sich als Suche nach dem Schuldigen an Charlottes Tod gestaltet, ist spannend aufgebaut. Es gibt dramatische Momente, geheimnisvolle Personen, unerklärliche Begebenheiten und keine eindeutige Entschlüsselung der rätselhaften Vorkommnisse. Am Ende des Buches ist es nicht klar, ob die männliche Hauptgestalt Schuld an Charlottes Tod trägt. Man kann auch nicht mit Bestimmtheit behaupten, ob die männliche Hauptgestalt den Freitod wählte.

In *Alice* tritt die Handlung in künstlerischer Absicht stark zurück. Die fünf Erzählungen konzentrieren sich auf die emotional stärksten Momente im Leben von Alice. Der Kulturrezensent Helmut Böttiger stellt fest, dass „*die Eigenart von Judith Hermanns Stil die kurze Augenblicksskizze bleibt*“ (Böttiger 2009). Diese „*Augenblicksskizzen*“ fangen die angespannten Tage und Nächte ein, in denen Micha verstirbt, in denen Conrad seine letzten Sätze mit Alice wechselt, in denen sie von Richard Abschied nimmt. Es gibt Augenblicke der Erinnerungen an Raymond. Alle diese Augenblicke machen den Leser tief betroffen, wahrscheinlich auch durch die ganz unpathetischen Formulierungen.

In *Alice* verlieh Judith Hermann ihren literarischen Gestalten Lebendigkeit durch die emotional motivierte Darstellung ihrer Innenwelt und die Beschreibung ihrer Gesten.

Der raffinierte Aufbau des Romans *Liebediener* lässt fast bis zum Ende der Handlung den männlichen Hauptakteur in einem negativen Licht erscheinen. Grund dafür sind die unerklärlichen Umstände von Charlottes Tod, an dem er vielleicht mitschuldig sein könnte. Am Ende des Romans eröffnet sich das Gefühlsleben der männlichen Hauptgestalt. Sein Bekenntnis Charlotte geliebt zu haben, erklingt verhüllt in einer von seinen zahlreichen erotischen Geschichten. Nun erscheint auch die Person von Albert, der männliche Hauptgestalt des Romans, lebendig, weil sie auf einer emotional motivierten Innenwelt beruht.

Das Zeitgefühl erreicht in *Alice* eine andere Dimension. Die Erzählzeit wird vom Leser Zeit dehnend empfunden, obwohl es eigentlich durch die Knappheit der Sätze zu einem Zeit kürzenden Empfinden kommen müsste. Der Grund für ein anderes Zeitempfinden ist das literarische Talent von Judith Hermann. Als Alice und Raymond im Restaurant sitzen, bestellen sich jeder „*ein kleines Bier*“ (Hermann 2010, S. 113), sie plaudern unverbindlich mit der Kellnerin, sprechen ein wenig miteinander und dann folgen kurze Sätze:

„*Er sagte nichts weiter. Alice sagte auch nichts. Es war völlig in Ordnung so*“ (Hermann, 2010 S. 115). Für einen längeren Zeitraum bleibt die Zeit für beide stehen. Für wie lange genau, ist für die Handlung der Erzählung nebensächlich.

Die erzählte Zeit in *Alice* umfasst einen Zeitraum von über drei Jahrzehnten. Die erzählte Zeit des Romans *Liebediener* dauert von Ostermontag bis in den September des gleichen Jahres.

Handlungsort des Romans *Liebediener* ist Berlin und seine Umgebung. Die Handlungen der Erzählungen des Erzählbandes *Alice* spielen sich in Zweibrücken, Italien und Berlin ab.

In keinem der beiden Bücher findet man einen Bezug zu gesellschaftlich-politischen Ereignissen der Gegenwart. Die Autorinnen blenden diese bewusst aus und konzentrieren sich auf die Innenweltdarstellung ihrer Haupt- und Nebenfiguren.

Über einen Beruf von *Alice* erfährt der Leser nichts. Judith Hermann sagt dazu: „[...] *ich habe bewusst darauf verzichtet. Der Leser darf sich das ausdenken*“ (Beuthien 2009).

Das Motiv des Todes ist in beiden Prosawerken gleich zu Beginn der Handlung eingebaut. In Judith Hermanns Erzählband *Alice* erscheint die schockierende Mitteilung über das Ableben einer männlichen literarischen Gestalt im ersten Satz der ersten Erzählung. In Julia Francks Roman *Liebediener* tritt der Tod einer weiblichen Nebengestalt auf der dritten Seite ein. Das Motiv des Todes bildet in beiden Büchern den gemeinsamen Ausgangspunkt für die Entwicklung der Handlung. Das Ableben der literarischen Gestalten hat jedoch in beiden Büchern für andere Figuren eine unterschiedliche Bedeutung. Im Erzählband *Alice* sind die Toten und Sterbenden von Personen umgeben, die ihnen am nächsten stehen, bzw. standen. Im Erzählband *Alice* sterben Männer, die liebende und fürsorgliche Ehefrauen hinterlassen, mit einer Ausnahme, in der Erzählung *Malte* trauert ein Mann, Friedrich, um seinen Partner, Malte, mit dem er in einer homosexueller Beziehung lebte. Die tiefe emotionale Verbundenheit der Hinterbliebenen mit den verstorbenen Partnern verleiht dem Buch Ernsthaftigkeit, verbreitet Bedrücktheit. Die Erzählungen führen den Leser zur Erkenntnis über die Vergänglichkeit des menschlichen Daseins.

Im Roman *Liebediener* tritt keine Person auf, die in einer tiefen emotionalen Bindung zur verstorbenen Charlotte stehen würde. Erst am Ende des Romans stellt sich heraus, dass Albert diese Person war. In der Handlung erscheint Charlottes alte Tante, die den Tod ihrer Nichte zu verdrängen versucht, in dem sie alle Sachen von Charlotte einer für sie fremden Person, Beyla, überlässt. Der Leser findet im Roman keine Figur, mit der er über Charlottes Ableben trauern könnte. Beylas Erschütterung über das Ableben ihrer Nachbarin, Charlotte, legt sich bald. Ihre Gedanken nimmt der ansehnliche, sympathische Albert ein. In dieser Hinsicht besteht ein großer Unterschied zu den Erzählungen des Erzählbandes *Alice*, in dem die Hauptgestalt, *Alice*, anderen Personen bei der Verarbeitung der Trauer beisteht.

Zusammenfassung

In den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts stand die deutsche Literatur durch den Wandel der gesellschaftlichen Veränderungen an einem Wendepunkt. Gleichzeitig vollzog sich ein natürlicher Generationswechsel. Die renommierten Schriftsteller der sich transformierenden DDR (Christa Wolf, Helga Königsdorf, Christoph Hein, Günter de Bruyn, Hermann Kant u.a.) waren mit der alten Zeit behaftet. Nach der Auflösung der DDR mussten sie sich in der veränderten Wirklichkeit neu orientieren.

„Nach Jahren der bitter ironisch-satirischen Abrechnung mit der DDR (Braun, Brussig, Sparschuh, Rosenlöcher, Wolf), des Vorführens von Defiziterfahrung der Gegenwart (Burmeister, Kant, Königsdorf) sowie der Konstruktion des Fremden (Braun, Hilbig, Wolf) war am Ende der 90er Jahre der Tiefpunkt erreicht, denn „wo einmal die Literatur der DDR gewesen war, herrschte Tabula rasa“ (Nagelschmidt 2006, S. 132).

Der Fall *des eisernen Vorhangs* 1989 ermöglichte der jungen Schriftstellergeneration, die in den sechziger und siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts geboren wurde, ein Aufatmen, das sich in ihren Werken widerspiegelt. In den neunziger Jahren beginnt für die deutsche Literatur eine Phase des Zusammenwachsens einer bis zu diesem Zeitpunkt geteilten Literatur. Die junge Autorengeneration erlebte in der DDR ihre Kindheit und Jugend, sie kann sich dieser Lebensetappe unvoreingenommen nähern, sie muss sich nicht für ihre Ansichten oder literarischen Texte rechtfertigen. Im Gespräch sind die Werke von Jana Hensel, Claudia Rusch, Thomas Brussig, Wolfgang Hilbig u.a.

Der Roman von Thomas Brussig (geb.1965) *Helden wie wir* (1995) wurde von der Literaturkritik als „Wenderoman“ bezeichnet.

Im Gegenzug zu dieser Literatur erscheinen in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts und im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts Werke, die sich einem individuellen Erleben des Alltags zuwenden, frei von jeder Politik. Man findet keinen Bezug zu gesellschaftlich-politischen Ereignissen der Gegenwart. Die Autorinnen blenden sie bewusst aus und konzentrieren sich auf die Innenweltdarstellung ihrer Haupt- und Nebenfiguren. Volker Hage wählte in seinem Spiegelartikel die einprägsame Bezeichnung „Fräuleinwunder“ für ein Novum in der deutschen Literatur. Den Werken wurde eine „*Lust am Erzählen*“ (Hage 1999) zugeschrieben, die den Lesern Genuss am Lesen bereitet.

Literaturwissenschaftliche Studien des ersten Jahrzehnts des 21. Jahrhunderts entlarvten jedoch die Bezeichnung „Fräuleinwunder-Literatur“ als einen Teil einer Inszenierung, die von den Verlegern in den Medien mit Erfolg bewirkt wurde. Geht man von

der Tatsache aus, dass Bücher eine besondere Art von Ware darstellen, die dem Leser „schmackhaft“ gemacht werden muss, erscheinen die Bemühungen der Verlage zur Steigerung der Verkaufquoten auf dem Büchermarkt verständlich. Für die Bücherverlage war die einprägende Bezeichnung „Fräuleinwunder-Literatur“ ein Glücksfall und eine Schatzgrube zugleich. Buchtitel erschienen in hohen Auflagen und wurden von den Lesern gekauft.

Die Autorin Julia Franck enthüllte die negativen Konnotationen, die in der Bezeichnung „Fräuleinwunder-Literatur“ enthalten sind. Sie stufte die Bezeichnung zu einem Etikett ab, das „*der Literatur nicht gerecht wird*“ (Eden 2003, S. 46). Für sie verbindet sich dieses Etikett mit den Attributen „*jungfräulich, unbefleckt und debütantisch*“ (Eden 2003, S. 46). Das man diese Attribute auf die sog. „Fräuleinwunder-Literatur“ zu keinen Zeitpunkt ihrer Existenz beziehen konnte, beweist die Qualität der literarischen Texte, die man zum Phänomen „Fräuleinwunder-Literatur“ oder auch „Literarisches Fräuleinwunder“ reiht.

Diese Bachelorarbeit befasst sich mit der Erzählprosa von Judith Hermann und Julia Franck. Für eine Analyse und Interpretation wurden der Roman *Liebediener* von Julia Franck und der Erzählband *Alice* von Judith Hermann gewählt. Mit dem Roman *Liebediener* (1999), der von den Lesern positiv aufgenommen wurde, etablierte sich Franck auf dem deutschen Büchermarkt. 2009 erschien das lang erwartete dritte Buch von Judith Hermann *Alice*. Es wurde von der Leserschaft und Literaturkritik mit lobenden Worten empfangen.

Kennzeichnend für beide literarischen Werke ist eine Leichtigkeit des Erzählstils, die nicht etwa von einem lakonischen Erzählen ausgeht, sondern sich aus dem schriftstellerischen Talent beider Autorinnen ergibt. Die Wahrhaftigkeit ihrer prosaischen Texte ist auf ein ausgewogenes Zusammenwirken einer dargestellten Außenwelt und deren Widerspiegelung in der Innenwelt der literarischen Gestalten zurückzuführen.

Der individuelle Erzählstil von Judith Hermann in *Alice* ist unverkennbar in seiner scheinbaren Knappheit, die inhaltlich mehr in sich verbirgt, als man annehmen würde. Dem Rezipienten wird es überlassen, inwieweit er manche Sätze deuten will und kann. So befindet er sich in einem Dialog mit dem Gelesenen, der von der Autorin bewusst gefördert wird. In künstlerischer Absicht wählte Judith Hermann einen Erzählstil, den man als lakonisch bezeichnen könnte, in dem jedoch die Wörter und Sätze mehr enthalten können.

Judith Hermanns Erzählband *Alice* regt zum Nachdenken über das Thema – Leben und seine Vergänglichkeit – an. Es ist eine ernste Lektüre.

Julia Francks Roman *Liebediener* ist ein spannendes Buch, in dem der Ausgangspunkt der Handlung das Rätsel um das Ableben einer Person durch einen unnatürlichen Tod ist. Die Handlung verlässt nach der Exposition das Thema des Todes, bewegt sich in Richtung Liebesbeziehung und kehrt am Schluss der Liebesgeschichte zum Thema Tod wieder zurück. Das Erzählschema gestaltet sich wie in einem Kriminalroman: Die Autorin schickt ihre weibliche Hauptgestalt auf die Suche nach dem Täter, aber der Akzent der Handlung liegt jedoch in der Suche nach einer erfüllten Liebe.

Der hohe Grad an Medialisierung lässt die Bezeichnung „Fräuleinwunder-Literatur“ oder auch „literarisches Fräuleinwunder“ durchaus zu einem Terminus der Literaturwissenschaft emporsteigen, dessen detaillierte Aufarbeitung noch bevorsteht. Der Prozess der Findung einer einheitlichen Sammelbezeichnung mit einem eindeutigen Inhalt ist noch nicht abgeschlossen. Vielleicht wird der Begriff in Zukunft von der Literaturgeschichte überhaupt nicht verwendet und man wird von „einer Literatur der ersten zwei Jahrzehnte nach der Wende“ in der deutschen Literatur sprechen.

Obwohl die Bezeichnung Fräuleinwunder-Literatur wohl zu keinem Terminus der Literaturtheorie aufsteigen wird, bewahrt sich die Bezeichnung ihren Platz als Beweis für eine vorteilhafte Verbindung zwischen den Verlagen, den Medien, der Literaturkritik und dem literarischen Werk in der deutschen Literaturgeschichte.

Resumé

Nová společensko-politická situace v Německu po roce 1989 otevřela tvůrčí prostor mnoha mladým talentovaným autorkám, jejichž prvořadou snahou nebylo umělecké vyrovnání se s německou minulostí (výjimkou jsou např. některé prózy Julie Franckové: *Táborový oheň* (2003), *Polednice* (2007), *Zády k sobě* (2011)), nýbrž umělecké ztvárnění pocitů mladé generace ve všedním každodenním životě.

Bakalářská práce se zaměřuje na analýzu a interpretaci vybraných próz dvou autorek: Judith Hermannové a Julie Franckové. Obě jsou řazeny k tzv. fenoménu „dívčí zázrak“ v německé literatuře.

První část se věnuje vzniku označení „dívčí zázrak“. Tento pojem není nový, objevil se již v padesátých letech 20. století, v období tzv. „hospodářského zázraku“ při poválečné obnově Německé spolkové republiky. Tehdy pojem „dívčí zázrak“ označoval německé modelky, které svým půvabem zaujaly americké publikum. Pojem „dívčí zázrak“ neměl v době svého vzniku s literaturou nic společného. V roce 1999 rozšířil Volker Hage pojem o nový obsah. Záhy na to odhaluje např. Richard Herzinger označení „dívčí zázrak“ zároveň jako zdařilý marketingový tah knižních nakladatelství.

Autorka Julia Francková pokládá označení „dívčí zázrak“ za *etiket*, který této literatuře spíše škodí, neboť vyvolává představu jakési nevyzrálé literatury.

Následující dvě části práce se zaměřují na analýzu a interpretaci próz *Alice* Judith Hermannové a *Služebník lásky* Julie Franckové. Literární texty jsou zkoumány z hlediska výstavby děje a postav, zmíněn je vztah mezi časem vyprávění a časem vyprávěným, pozornost je věnována tropům a stylistickým figurám.

Styl Judith Hermannové je osobitý. Její úvaha o „*slovech, skrývajících se za slovy*“, kterou zmiňuje ve svém povídkovém souboru *Alice*, by mohla být považována za umělecký princip této prózy. Styl autorky je označován v tomto literárním díle jako strohý, přesto otevírá čtenáři široké možnosti interpretace mnoha situací, pohledů a prožitků literárních postav.

Autorky, které vstoupily do německé literatury v devadesátých letech 20. století a zachycují současnost, oslovují čtenáře nepatetickým ztvárněním každodenního obyčejného

života. Jejich literární jazyk je působivý ve své jednoduchosti, vyhýbá se patosu, a tím reprezentuje životní postoj mladé generace ke světu.

Samostatné kapitoly jsou věnovány způsobu zobrazení emocí a motivů.

Zatímco v povídkovém souboru *Alice* se projevují emoce postav v nejpjatějších okamžicích zdrženlivě, ve *Služebník lásky* jsou emoce postav vykresleny intenzivně.

Motiv smrti se objevuje v obou prózách. V románu *Služebník lásky* je smrt výchozím momentem rozvinutí děje, avšak tento motiv záhy ustoupí a je vystřídán motivem lásky neopětované, a proto nešťastné.

V povídkovém souboru *Alice* je smrt neustále přítomna, neboť hrdinka se musí vyrovnat se smrtí čtyř mužů, kteří jí byli blízcí.

Z analýzy a interpretace vybraných próz autorek Judith Hermannové a Julie Franckové vyplývá, že není dost dobře možné označit je společnou nálepkou „dívčí zázrak“ pro jejich osobitý styl a svébytný přístup k uměleckému ztvárnění témat lásky, života a smrti.

Quellenverzeichnis

Primärliteratur

FRANCK, Julia. *Liebediener*. Frankfurt / M. : S. Fischer Verlag, 2009. 239 S. ISBN 978-3-596-17801-8.

HERMANN, Judith. *Alice*. Frankfurt / M. : S. Fischer Verlag, 2010. 189 S. ISBN 978-3-596-18545-0.

Sekundärliteratur

BLUMENKAMP, Katrin. *Das „Literarische Fräuleinwunder“ : Die Funktionsweise eines Etiketts im literarischen Feld der Jahrtausendwende*. Berlin : Lit Verlag Dr.W.Hopf, 2011. 425 S. ISBN 978-3-643-10920-0.

CAEMMERER, Christiane; DELABAR, Walter; MEISE, Helga (Hgg.). *Fräuleinwunder, literarisch : Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Frankfurt / M. : Peter Lang Verlag, 2005. 249 S. ISBN 3-631-51 120-5.

DUDEN: *Bedeutungswörterbuch*. Mannheim : Dudenverlag, 1970. 815 S. ISBN 3-411-00910-1.

DUDEN: *Die Grammatik*. Mannheim : Dudenverlag, 1973. 763 S. ISBN 3-411-00914-4.

DUDEN: *Die deutsche Rechtsschreibung*. Mannheim : Dudenverlag, 1996. 910 S. ISBN 3-411-04011-4.

DUDEN: *Das Synonymwörterbuch*. Mannheim : Dudenverlag, 2004. 1104 S. ISBN 3-411-04083-1.

EDEN, Wiebke. *Keine Angst vor großen Gefühlen : Schriftstellerin - Ein Beruf. Elf Porträts*. Frankfurt / M. : S. Fischer Verlag, 2003, 215 S. ISBN 3-596-15474-X.

MÜLLER, Udo. *Herder Lexikon Literatur*. Freiburg im Breisgau : Verlag Herder KG, 1974. 236 S. ISBN 3-451-16462-0.

HOUSKOVÁ, Lenka. „Dívčí zázrak“ vdechl německé literatuře nový život. *PLAV*. Praha, duben 2006, roč. II, č. 4, S. 15-16.

NAGELSCHMIDT, Ilse; MÜLLER-DANNHAUSEN, Lea; FELDBACHER, Sandy (Hgg.). *Zwischen Inszenierung und Botschaft : Zur Literatur der deutschsprachigen Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts*. Leipzig : Franck & Timme, 2006. 250 S. ISBN 978-3-86596-074-0.

STANZEL, Franz K. *Theorie des Erzählens*. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, 2008. 339 S. ISBN 978-3-8252-0904-9.

Zeitungs-und Zeitschriftenartikel in elektronischer Form

BEUTHIEN, Tanja. Fünf Geschichten vom Sterben. *ZEIT ONLINE*, 2009-05-05. Erreichbar unter WWW:

<<http://mobil.stern.de/kultur/buecher/judith-hermann-fuenf-geschichten-vom-sterben-662841.html>> [letzter Zugriff am 2012-07-25]

BÖTTINGER, Helmut. Wie Abschied das Leben verändert. *Deutschlandradio Kultur*, 2009-05-04. Erreichbar unter WWW: < <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/kritik/958355/>> [letzter Zugriff am 2012-12-07]

BRAND, Jobst-Ulrich. Das Sterben der Männer. *Focus online*, 2009-05-01. Erreichbar unter WWW: <www.focus.de > [Kultur](#) > [Bücher](#) > [Brands Bücher](#)> [letzter Zugriff am 2012-08-17]

DÜCKERS, Tanja. Bin ich schön, schreib ich schön. *Die Welt*, 2000-03-25. Erreichbar unter WWW:<<http://www.welt.de/print-welt/article508686/Bin-ich-schoen-schreib-ich-schoen.html>> [letzter Zugriff am 2013-03-14]

FRANCK, Julia. Julia Franck. *Literaturport*, 2011-02-04. Erreichbar unter WWW: <<http://www.literaturport.de/Julia.Franck/>> [letzter Zugriff am 2013-02-17]

HAGE, Volker. Ganz schön abgedreht. *Der Spiegel*, 1999-03-22. Erreichbar unter WWW: <<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-10246374.html>> [letzter Zugriff am 2012-09-22]

HERMANN, Judith. Judith Hermann. *Literaturport*, 2011-02-04. Erreichbar unter WWW: <<http://www.literaturport.de/Judith.Hermann/>> [letzter Zugriff am 2012-10-27]

HERZINGER, Richard. Jung, schick und heiter. *ZEIT ONLINE*, 1999-03-25. Erreichbar unter WWW: <http://www.zeit.de/1999/13/199913.leipzig_.xml/seite-1> [letzter Zugriff am 2013-03-28]

HUGENDICK, David; POROBKA, Wiebke. Für den Tod gibt's keine Sprache. *ZEIT ONLINE*, 2009-04-29. Erreichbar unter WWW: <<http://www.zeit.de/online/2009/18/interview-judith-hermann>> [letzter Zugriff am 2012-10-17]

JÄGER, Stefan. Judith Hermann. *Goethe-Institut*, 1998. Erreichbar unter WWW: <<http://www.goethe.de/z/jetzt/dejzus48/dejzus48.htm>> [letzter Zugriff am 2012-03-12]

MINKMAR, Nils; WEIDERMANN, Volker. Meine Generation - was ist das eigentlich? *Frankfurter Allgemeine Feuilleton*, 2003-01-20. Erreichbar unter WWW: <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/judith-hermann-meine-generation-was-ist-das-eigentlich-192958.html>> [letzter Zugriff am 2012-07-11]

FENDLER, Ursel. Die Pfingstrose. *Rabenseiten*, 2011-09-01. Erreichbar unter WWW: <<http://www.rabenseiten.de/jahr/spring/mai/pfingsten.htm#pentekost>> [letzter Zugriff am 2013-01-08]

RADISCH, Iris. Das große Männersterben. *ZEIT ONLINE*, 2009-05-04. Erreichbar unter WWW: <<http://www.zeit.de/2009/19/L-Hermann>> [letzter Zugriff am 2012-11-25]

WITTSTOCK, Uwe. „Ich bin ein sehr abergläubischer Mensch“ Die Berliner Schriftstellerin Judith Hermann über Bestseller-Ruhm, Hokusfokus und ihren neuen Band "Alice". *Die Welt*, 2009-04-30. Erreichbar unter WWW: <http://www.welt.de/welt_print/article3651482/Ich-bin-ein-sehr-aberglaebischer-Mensch.html> [letzter Zugriff am 2013-01-19]