

# Wartesaal oder Faszinationsort? Zum Verhältnis realer und imaginärer Raumfigurationen am Beispiel Berlins nach 1989

Günter Blumberger  
(Köln)

**Abstract:** Der folgende Vortrag stellt drei Thesen vor. These 1 lautet: Der literaturwissenschaftliche Raumdiskurs kann sich weder genealogisch noch systematisch auf die Geographie als Impuls- oder Leitwissenschaft beziehen, von Interesse erscheint mir einzig Edward Sojas Begriff des ‚thirdspace‘. These 2 lautet: Das kulturwissenschaftliche Interesse für die Kategorie des Räumlichen hat seinen Ursprung in der Problematik futurischen Denkens nach der Desavouierung der ‚grands recits‘ in der realhistorischen Zäsur 1989. These 3 lautet: Wien, die Stadt von Freud, Mach, Hofmannsthal oder Musil, repräsentierte in Politik, Kunst und Wissenschaft den Zeit-Geist um 1900, den Untergang des Alten wie den Aufbruch des Neuen, Decadence wie Avantgarde. Berlin gilt als Faszinationsort der jüngsten Jahrhundertwende, jedoch nicht als die Kapitale einer Wende-Zeit, wie anfangs noch beschworen oder gehofft. Berlins Faszination rührt von einem Raum-Geist her, insofern die Stadt ein Wartesaal ist und als ein Wartesaal dargestellt wird, indem nichts mehr erwartet wird. Berlin ist „arm“ an Zukunftsvisionen, aber „sexy“ als ein Ort der Heterotopien im Realen wie im Imaginären, vom Club Berghain bis zur Literatur der Generation Berlin.

Die Leitwissenschaft für den ‚spatial turn‘ in den Kulturwissenschaften ist die Geographie. So steht es in der Ankündigung unseres Symposions und in den einschlägigen Theoriekompendien der letzten Jahre.<sup>1</sup> Man möge mir verzeihen, daß ich als Ex-Geograph dieser Behauptung widerspreche.<sup>2</sup> Vorsichtiger gesagt: Die fachspezifische Raumbegrifflichkeit der Geographie erscheint mir auf Literaturanalysen nur begrenzt anwendbar. Wissenschaftsgeschichtlich betrachtet verkehrt sich die aktuelle Relationierung von wissenschaftlicher und literarischer Erdbeschreibung sowieso ins Gegenteil. Jeder Bachelor-Student lernt zu Studienbeginn, daß sich die Entwicklung des Faches Geographie im 19. Jahrhundert genealogisch auf die große Reiseliteratur der Spätaufklärung oder des Frührealismus zurückbeziehen läßt, auf

---

<sup>1</sup> Vgl. Doris Bachmann-Medick: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Hamburg, 5. Aufl. 2014, S. 293.

<sup>2</sup> Wie theoretische Geographen auch, z.B. Gerhard Hard: Der *Spatial Turn*, von der Geographie her beobachtet. In: Jörg Döring, Tristan Thielmann (Hg.): *Spatial Turn*. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Bielefeld 2008, S. 263-316.

die Reiseberichte eines Georg Forster, Alexander von Humboldt oder Adelbert von Chamisso. Bleiben wir, zum Beweis, kurz bei Chamisso und seiner *Reise um die Welt mit der Romanzoffischen Entdeckungs-Expedition in den Jahren 1815-1818*. Chamissos Werk ist zweigeteilt in ein spannend erzähltes Reisetagebuch sowie in wissenschaftliche *Bemerkungen und Ansichten*. Die Trennung von Unterhaltung und Information wird freilich nicht streng eingehalten. Das Tagebuch ist fragmentarischer, impressionistischer, es enthält Landschaftsskizzen, Porträts, Anekdoten, Theaterkritiken, aber auch die Daten und Fakten von Chamissos Reise mit dem russischen Expeditionsschiff über den Atlantik nach Südamerika und um die Südspitze Chiles durch den Pazifik hinauf Richtung Nordpol, wo man vergeblich die berühmte Nordostpassage im sibirischen Eismeer zu erkunden versuchte. Die wissenschaftlichen *Bemerkungen und Ansichten* dagegen verfolgen ein mehr enzyklopädisches Interesse, die Darstellung von Räumen ist hier weitgehend standardisiert. Auf die Untersuchung der Topographie folgt die der physischen Geographie und der Kulturgeographie. Diese Methode der Addition und Inventarisierung macht das Lesen manchmal etwas öde und gelegentliche Auflockerungen wie der Vergleich einer verlassenen Pazifikinsel mit Goethes Arbeitszimmer lassen Zweifel an Chamissos vorgeblich gänzlich der Empirie verpflichteter wissenschaftlicher Beobachtung aufkommen. Wichtig ist mir nur, daß dieses Werk eines der letzten in der deutschen Reiseliteratur ist, das wissenschaftliche und literarische Ansprüche vereint. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts kommt es zu einer funktionalen Differenzierung: einerseits zur Gründung von Wissenschaften der Erdbeschreibung an den Universitäten, also der Geographie oder der Völkerkunde, andererseits zur Etablierung fiktionaler Reiseliteratur, die nur noch der Unterhaltungsfunktion dient, d.h. die bürgerliche Lust am imaginären Reisen im 19. Jahrhundert, am Aufbruch ins Exotische, ebenso stillt wie die kolonialisatorischen Wünsche wilhelminischer Politik. Man denke etwa an die Reiseromane Karl Mays.

Entscheidend für die Entwicklung der Geographie als Raumwissenschaft in Deutschland ist, daß die Länderkunde der zentrale Gegenstand geographischer Forschung und Lehre bleibt, von der Einführung der Erdkunde als selbständiges Schulfach 1872 in Preußen bis zum Kieler Geographentag 1969. Die von Chamissos *Bemerkungen und Ansichten* schon bekannte Inventarisierung von Geofaktoren wird in ein länderkundliches Schema gepresst. Topographie, Geologie, Morphologie, Klima, Hydrologie, Vegetation, Besiedlungsgeschichte, Wirtschaft und Handel eines Raumes werden hintereinander beschrieben. So der Vorschlag Alfred Hettners von 1927, den Hans Spethmann 1928 im Konzept einer „dynamischen Länderkunde“ korrigiert.<sup>3</sup> Hettners Vorschlag entspricht dem, was Edward Soja, von dem ja auch der Konzeptbegriff ‚spatial turn‘ stammt, Firstspace oder Erstrraum

---

<sup>3</sup> Cf. Alfred Hettner, *Die Geographie. Ihre Geschichte, ihr Wesen und ihre Methoden*. Breslau 1927; sowie Hans Spethmann: *Dynamische Länderkunde*. Breslau 1928.

nennt. Gemeint ist der reale Raum messbarer und kartierbarer Daten. Hans Spethmanns „dynamische Länderkunde“ zielt dagegen auf die Entwicklung eines mentalen Modells realer Räume, also in Sojas Terminologie, auf einen Secondspace, Zweitraum. Spethmanns Ansatz ist dabei ein hermeneutisch-idiographischer: In subjektiver Verstehensleistung habe der Geograph die je besondere Ganzheit, das unverwechselbare Wesen einer Landschaft als organologischen Zusammenhang ihrer raumwirksamen Kräfte zu erfassen. Hettners und Spethmanns Konzepte dominieren für Jahrzehnte, bis das Ansehen der Geographie durch die vielen kompulatorischen Länderkunden zu einem für Stadt-Land-Fluß-Spiele nur tauglichen Fach verkümmert, das auch in der Schule verzichtbar ist. Die Reaktion darauf ist ein radikaler Umbau des Faches auf dem Kieler Geographentag 1969: die Abschaffung der Länderkunde und die Teilung der Geographie in eine naturwissenschaftliche Landschaftsforschung und eine sozialwissenschaftliche Regionalforschung als zwei Grundlagenwissenschaften räumlicher Planung. Der Paradigmenwechsel von der deskriptiven Länderkunde zur empirisch-statistischen Analyse choristisch-chorologischer Verbreitungs- und Verknüpfungsmuster, d.h. raumzeitlicher Modelle glazialer Serien oder der funktionalen Abwandlung landwirtschaftlicher Nutzflächen in Abhängigkeit von städtischen Verwertungszentren, um nur zwei Beispiele zu nennen, rettete das Fach an Universität und Schule und eröffnete viele neue Beschäftigungsmöglichkeiten in Landesplanungsämtern, im Tourismusmanagement, in der Stadtverwaltung und Entwicklungshilfe. Es waren vor allem der Wissenschaftstheoretiker Dietrich Bartels und die Münchner Sozialgeographen Karl Ruppert und Franz Schaffer, die die Formalisierung, Quantifizierung und Mathematisierung des Faches mit Vehemenz vorantrieben und den Raum als ein Prozessfeld natürlicher bzw. sozialer Kräfte definierten, der nur mit natur- oder sozialwissenschaftlichen Methoden als Erst- oder Zweitraum untersuchbar war.<sup>4</sup> Einen Übertrag für die Literaturwissenschaft sehe ich hier nicht, allenfalls in der Kartierung literarischer Orte, die naturwissenschaftliche bzw. sozialwissenschaftliche Grundlegung der Geographie gilt in all ihren Filiationen bis heute - von ‚spatial turn‘ war und ist zumindest in der deutschen Geographie selten die Rede und dann mit Abwehr.<sup>5</sup>

Die Rede vom ‚spatial turn‘ taucht erstmals in Edward Sojas *Postmodern Geographies* 1989 auf. 1996 wird daraus erst ein Konzept in Sojas Buch *Third*

---

<sup>4</sup> Cf. Dietrich Bartels, *Zur wissenschaftstheoretischen Grundlegung einer Geographie des Menschen*. Wiesbaden 1968; sowie ders., *Die Zukunft der Geographie als Problem ihrer Standortbestimmung*. In: *Geographische Zeitschrift* 56, S. 124-142. - Jörg Maier, Karl Ruppert, Reinhard Paesler, Franz Schaffer, *Sozialgeographie*. Braunschweig 1977.

<sup>5</sup> State of the art in der dt. Humangeographie ist Benno Werlen, *Sozialgeographie*. Bern 2008, der Soja entschieden widerspricht - cf. Benno Werlen, *Society, Action and Space. An alternative Human Geography*. London 1993.

*Space* und zwar mit Hilfe des Titelbegriffs,<sup>6</sup> mit dem sich Soja von der binären Logik bisheriger Geographie verabschiedet, dezidiert in Bezug auf Henri Lefebvres *La production de l'espace* von 1974 und Michel Foucaults *Des espaces autres* von 1967,<sup>7</sup> also auf philosophische und nicht auf empirische Raumkonzepte. Der Drittraum wird von Soja als gelebter und von Menschen geschaffener Raum definiert, er bezeichnet eine Raumfiguration, die zwischen real identifizierbaren Orten und in der Imagination erschaffenen oszilliert. Damit ist die Opposition zwischen Firstspace als realem Raum und Secondspace als Raumdiskurs aufgehoben. Sojas Konzept wird dergestalt anschlussfähig für die Literaturwissenschaften, insofern es Orte im Leben bezeichnet, die zugleich Orte in der Literatur sind. Real-and-imagined also, topografisch identifizierbar und topisch zugleich. Wer heutzutage am Hotel Adlon in Berlin vorbeigeht, wird vielleicht an eine Programmschrift des Popkulturellen Quintetts denken, an Christian Krachts (et al.) *Tristesse royal* von 1999, oder weiter zurück an Kästners *Emil und die Detektive* von 1929. Wer in den Berghain geht, hat vermutlich Helene Hegemanns *Axolotl Roadkill* von 2010 im Kopf. Wie diese Oszillationsfigur wissenschaftlich zu fassen sein soll, ist eine andere Frage, die ich später zu lösen versuche.

Jetzt zu These 2, die alles andere als spektakulär ist. Die Ablösung von einer bevorzugten Orientierung an diachronen Strukturen seit der jüngsten Jahrhundertwende hat wenig mit der Geographie zu tun, sie resultiert aus der Philosophie und Poetik der Postmoderne, die in den 80er Jahren schon das Nacheinander der Zeiten in ein Nebeneinander verwandelte, und deren These vom Ende der ‚grand recits‘ durch die realgeschichtliche Zäsur 1989 bestätigt wurde. Die Entzeitlichung ging einher mit einer Entdifferenzierung des literarischen Feldes in den 90er Jahren. Kennzeichnend für die literarische Evolution in der Moderne ist bekanntlich die permanente ‚querelle des anciens et des modernes‘, der Streit zwischen den Generationen. Das galt lange Zeit auch für die deutsche Literatur nach 1945, die sich aus Oppositionen von Dichtergenerationen entwickelte mit je unterschiedlichen poetologischen Modellen: in den 50er Jahren der Konflikt zwischen Exilautoren im Osten, ‚inneren Emigranten‘ und der sog. ‚jungen Generation‘, der Gründergeneration westdeutscher Literatur eines Hans Werner Richter oder Heinrich Böll; in den 60er Jahren der Konflikt zwischen der ‚Gruppe 47‘ und den ‚68er-Literaten‘, in den 70er Jahren der Konflikt zwischen den Repräsentanten der ‚Neuen Subjektivität‘ und später der Punk-Generation der ‚Neuen deutschen Welle‘. Die Streitfragen hießen in der Nachkriegszeit ‚littérature engagée‘ vs. kalligraphische Artistik, sozialistischer Realismus vs. westlicher Formalismus. 1968 wurde im *Kursbuch 15* der Tod der fiktionalen

---

<sup>6</sup> Cf. Edward W. Soja, *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London, New York 1989, p. 39; sowie ders., *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-imagined Places*. Cambridge, Oxford 1996, p. 196.

<sup>7</sup> Cf. Henri Lefebvre, *La production de l'espace*. Paris 1974, sowie Michel Foucault, *Des espaces autres*. In: *Dits et Ecrits*. Bd. 4, Paris 1994, p. 752-762.

Literatur zugunsten der operativ-dokumentarischen gefordert. In den 80er Jahren verspotteten die Anhänger der neuen ‚Frankfurter Schule‘ die Betroffenheitsliteratur der Gründergeneration der ‚Gruppe 47‘. Der letzte große öffentliche Literaturstreit wurde 1990 geführt, nach dem Mauerfall, anlässlich von Christa Wolfs Erzählung *Was bleibt*. Die Erzählung wurde bekanntlich als Dokument verspäteten Widerstands gegen den DDR-Totalitarismus gelesen und dabei die Parallele gezogen zum verspäteten Widerstand der engagierten Autoren im Westen gegen den Nationalsozialismus, mit der Zielrichtung, dass die deutsche Literatur sich doch von der Vergangenheitsbewältigung abwenden sollte, zu bestehen sei wieder auf der Autonomie der ästhetischen Einbildungskraft, die Literaten hätten im Zuge einer elitär-antibürgerlichen und zugleich konservativen Revolution ein neues Bewußtsein von der Kulturnation Deutschland zu schaffen. Der Wortführer dieses Streits war der Merkur-Herausgeber Karl Heinz Bohrer, seine Mitstreiter waren die Literaturchefs von FAZ und ZEIT, Frank Schirrmacher und Ulrich Greiner. Der Streit wurde unter Literaturkritikern geführt, nicht unter Autoren. Auf die Literaturproduktion der Folgezeit hatte er im Grunde keine Wirkung, und das ist bezeichnend. Die jüngste Autorengeneration, die Generation der Christian Kracht, Helmut Krausser, Karen Duve oder Judith Hermann, rebelliert nicht gegen ihre Vorgänger, sie grenzt sich nicht von den Generationen vorher in poetologischen Manifesten ab, sie engagiert sich selten offen politisch, sie bildet keine Gruppen zur Selbstverständigung oder zur Durchsetzung des Neuen mehr aus, sie scheint theoriemüde zu sein oder an einer Theorie der Müdigkeit zu schreiben. Sie scheinen erschöpft zu sein von der Akkordarbeit am Projekt der Moderne und desinteressiert an der ‚querelle des anciens et des modernes‘ als Antriebsgesetz der eigenen Dichtung. Desinteressiert also an dem Innovationsprinzip, das die künstlerische Moderne sich aus der wissenschaftlich-technischen Moderne entlieh, dem Credo, dass das Alte aus der Perspektive des Neuen immer schon als das Überholte zu gelten hat. Mit dem Fortschrittsprinzip der Moderne als Fortschreiten vom Vergangenen ist es vorbei, die Variation des Traditionsbestandes ist nicht nur erlaubt, sie ist das Kreativitätsprinzip schlechthin. Der Autorschaftsbegriff seit den 90er Jahren beruht nicht mehr auf der Verbindung von Agonalität und Kreativität, sondern auf der Kunst des Sammels und Zitierens. Es dominiert die Strategie des Sampling, des Re-Make und Re-Mix. Es geht um Techniken des Wieder-Holens von Vergangenen, in der Musik, in der Literatur wie in der Architektur der Zeit. Die Gegenwart wird zum Museumsraum, in dem alle Vergangenheiten aufhebbar sind. Sie wird ausgedehnt, oder, um mit Hans Ulrich Gumbrecht zu sprechen, immer „breiter“.<sup>8</sup> Eine solche Etikettierung ist selbst ein Dokument der Ratlosigkeit, die seit der letzten Jahrhundertwende die Kulturwissenschaftler befällt, wenn es um die Analyse des Gegenwärtigen geht. Ab-

---

<sup>8</sup> Hans Ulrich Gumbrecht, *Unsere breite Gegenwart*. Frankfurt/M. 2010.

lesbar ist das an den instabilen Präfixen der Schlüsselbegriffe der Zeitdiagnose. Von Postmoderne, Postkolonialismus, Postfeminismus, Postpostmoderne ist vage die Rede im Deutschen, im Angelsächsischen fangen die Aufsätze meist mit dem Wort ‚beyond‘ an. Dieses ‚beyond‘, also darüber hinaus, scheint weder einen neuen Horizont zu bezeichnen noch ein Zurücklassen der Vergangenheit, es bezeichnet Zwischenorte, Zwischenzeiten, Wartesäle. Dass die Kategorie des Räumlichen seit der letzten Jahrhundertwende ins Spiel kommt, ist also Ausdruck einer grandiosen De-Temporalisierung oder anders gesagt: Der Gegenwart fehlt der Eigenausdruck. Sammler sind Figuren des Parasitären. Das Mitgenommene kann dem Sammler ja nie ganz zum Eigenausdruck werden, es haftet ihm immer die gespenstische Identität des Vorbesitzers an.

Und damit bin ich bei These 3, beim Raum-Geist Berlins, bei der Faszination Berlins als Wartesaal, als ‚Thirdspace‘ für melancholische Sammler aus aller Welt. Wie sich das Reale und das Imaginäre, Topografie und Topoi verbinden, ließe sich an vielen Berlin-Romanen und -erzählungen zeigen, ich demonstriere es knapp an Judith Hermanns Prosa, die schon in den indefiniten Titeln ihrer Erzählungen emblematisch ist: „Nichts als Gespenster“, „Wohin des Wegs“, „Sommerhaus, später“, „Ende von etwas“ oder „Camera obscura“. Sammler sind die Hauptfiguren Judith Hermanns, so z.B. Stein, der melancholische Held der Erzählung ‚Sommerhaus, später‘, der keine Wohnung besitzt, in seinem Taxi lebt, dessen Stimmung schwankt mit den wechselnden tapes in seinem Recorder, seine Hoffnung ist ein Sommerhaus im Märkischen, doch kaum ist die Ruine halbwegs ausgebaut, brennt sie mit ihm ab. Hermanns Figuren halten sich selten im Selbstgeschaffenen auf, sie haben kein eigenes Zuhause, sie bevorzugen es, wie z.B. der Maler Johannes in der Erzählung „Zuhälter“, zeitweise in fremden Wohnungen zu leben und zu arbeiten. Johannes hat zunächst in „Südfrankreich das Haus eines entfernten Bekannten“ beaufsichtigt, dann „ein Apartment in einer amerikanischen Kleinstadt“ gemietet, dann „drei Monate lang auf einem Leuchtturm in Schottland“ gelebt, die Erzählerin besucht ihn nun in Karlsbad, in der Wohnung einer jüngst verstorbenen Chinesin. Das *Intérieur* seiner Durchgangsstation in Karlsbad wird folgendermaßen beschrieben: „Alle Wände waren eierschalifarben lackiert, glänzten matt, warfen das Licht zurück. Die Zimmer standen voller Antiquitäten. Empireschreibtische und Rokokostühlchen und chinesische Vasen, Wandteppiche, Federzeichnungen in dunklem Rahmen, Brokatdecken über schweren Esstischen“ usw., und wenn man aus dem Fenster schaut, sieht man die gründerzeitlichen Villen von Karlsbad.<sup>9</sup>

Wenn man sich das *Intérieur* betrachtet, das zum Inspirationsort des Malers wird, so mag man die Bilder von ihm eigentlich gar nicht mehr sehen. Hier wird, so vermute ich zu Judith Hermanns Gunsten, die Problemlage

---

<sup>9</sup> Cf. Judith Hermann, *Nichts als Gespenster*. Frankfurt/M. 2003, S. 153 und 159f.

einer Jahrhundertwende mit der anderen kontaminiert, die Zur-Schaustellung historistischer Sammelkunst um 1900 zur kritischen Diagnose der eigenen Sammler-Zeit um 2000. Ich darf zu einem erhellenden Vergleich den führenden Theoretiker und Designer des Jugendstils zitieren, insofern der Jugendstil seine Entstehung ja einer dezidiert antihistoristischen Wendung verdankt. Henry van de Velde karikiert das typisch historistische Intérieurum 1900 in folgendem Gedankenexperiment. Er stellt sich vor, daß allen in einem Zimmer der Zeit befindlichen Gegenständen die Gabe der Sprache verliehen wäre. Van de Velde:

Man höre nur einen Augenblick die Unterhaltung, welche in einem Wohnzimmer anheben würde, wenn die Meißner Porzellanfigur dem weißen Eisbärfell ihre kleinen Herzensgeschichten erzählte und dieses wieder sich über das Entsetzen freuen würde, die seine Polarsabenteuer dem Porzellanpüppchen verursachten. Wo der auf dem Rücken einiger Möbel angebrachte Löwenkopf den Sphinxen aus Stuck, welche mit der Kraft ihrer ausgebreiteten Flügel das Gewicht der Decke tragen, über die wenig ruhmreiche Abenteuerfolge berichtete, die ihn dahin gebracht hat [...].Man höre auch die zärtlichen Idyllen, der auf den Spiegelumrahmungen und auf den Spitzen der großen Öfen angebrachten Figürchen; man achte, was der in allen unseren Gemächern befindliche Vogel den im Überfluß daselbst auf Boden, Wänden und Decke vorhandenen Blumen erzählt [...].Man höre es nur: alles redet in unsern Zimmern, die Gläser und die Vasen geben ihren Ton, man höre die Stimme der eigenen Seele in dieser Kakophonie und sage, ob der Wahnwitz und Missklang einer solchen Musik nicht wie geschaffen ist, uns am Ende der Vernunft zu berauben.<sup>10</sup>

Van de Veldes Kritik des historistischen Intérieurs von 1907 blieb nicht folgenlos, sie war die Folie für Gegenentwürfe, für futurisches Denken, für den Aufbruch aus historistischer Sammelkunst. Die Jahrhundertwende um 1900, mit der Hauptstadt Wien, war, ich wiederhole es, *Décadence* und Aufbruch, Fortschritt aus Stillstand, sie zeitigte einen raschen Wechsel der Innovationen, man denke nur an die Unzahl divergierender Tendenzen in kürzester Zeit: Impressionismus, Jugendstil, Expressionismus, Dadaismus, Surrealismus, Futurismus, Neue Sachlichkeit usw.

*Nichts als Gespenster* heißt es dagegen bei Judith Hermann. Das Intérieur ihrer Prosa wird, bis zum jüngst erschienenen Roman *Aller Liebe Anfang*, beherrscht von neohistoristischem Sammelspek, in dem die vergangenen Stimmen wie Geister in der Gegenwart der eigenen Stimme wiederkehren, so dass das Eigene von daher tatsächlich das Fremde ist, das Vertraute im Grunde doch das Unheimliche, die Gegenwart als Still-Leben, als ‚*culture-mort*‘, erscheint, bevölkert von müden, erschöpften, ihrer Identität nie-

---

<sup>10</sup> Cf. Henry van de Velde, *Vom neuen Stil*. Ausgewählt und eingeleitet v. Hans Curjel. (Erstausgabe 1907). München 1955, S. 101f.

mals gewissen Figuren, die mit Vorliebe ein Spiel spielen: „Das Spiel heißt, >Sich-so-ein-Leben-vorstellen<“, das ist der Eingangssatz der Karibik-Erzählung „Hurrikan“ und bezeichnet den Modus, mit dem die Fremden sich in Einheimische zu verwandeln suchen.<sup>11</sup> Mimikry ist eine brisante kulturelle Strategie, man spielt mit vorgegebenen Identitätsmustern, versucht ihnen zu folgen, kann sie nie gänzlich erfüllen und bringt somit die Fiktionalität der Vorgabe zur Erscheinung und die Instabilität der eigenen Identität.

Judith Hermann hat im übrigen eine Vorliebe für Orte, die man mit Michel Foucault zunächst für Heterotopien halten könnte, für Orte, die in die Gesellschaft als Gegenplatzierungen oder Widerlager hineingezeichnet sind, in denen kulturelle Verortungen sozusagen zugleich repräsentiert, bestritten und gewendet werden. Es sind Rückzugsorte von der Normalität, wie zum Beispiel die Landhäuser in „Sommerhaus, später“ oder „Diesseits der Oder“, das Hotelzimmer in „Hunter-Tompson-Musik“, die Wohnung des Geliebten in „Rote Korallen“ oder in „Ruth“, die fremden Behausungen, die der Maler Johannes in der Erzählung „Zuhälter“ aufsucht, die Wüstenstadt in „Nichts als Gespenster“, die Karibik-Insel in „Hurrikan“ usw. Solche Heterotopien sind laut Foucault keine literarischen Wolkenkuckucksheime, Trauminseln, Nicht-Orte, sondern „lokalisierte Utopien“, „die einen genau bestimmbaren, realen, auf der Karte zu findenden Ort besitzen“, „reale Orte jenseits aller Orte“,<sup>12</sup> also Orte, in denen wenigstens transitorisch nach der Reflexion beschädigten Lebens der Entwurf eines glücklicheren Lebens gelingen kann. Diese abgeschiedenen Orte werden aber in Judith Hermanns Erzählungen nicht als Reflexionsräume genutzt und sie schaffen auch keine Gegenwelten. Obwohl die Figuren Judith Hermanns ständig unterwegs sind, in Zügen wie in „Sonja“ und „Acqua alta“ und Taxis wie in „Sommerhaus, später“ hin und her fahren, gilt: Alles Aufbrechen und Reisen nützt nichts. Es ist nicht mit Selbstzeugungsphantasien verbunden, wie man es vom Reisen in die Fremde aus der Literatur kennt. Nichts mehr ist es, mit der seit Johann Wolfgang von Goethes *Italienischer Reise* bekannten Hoffnung, die noch heute den Tourismus antreibt, da man sich selbst als eine unbeschriebene Tafel definieren und dann wieder neu beschreiben könne. In Judith Hermanns Erzählungen herrscht ein planetarisches Einerlei, die Orte, die aufgesucht werden, sind Nicht-Orte, nicht im Sinne von Heterotopien oder Utopien, sondern von Zwischen-, von Übergangs-, von Warteräumen. „Du mußt lernen zu warten“, sagt Cat in der Karibik-Erzählung „Hurrikan“ zu Christine, und diese bleibt auch noch ein wenig länger als geplant auf der Karibik-Insel, aber die dann gewartete Zeit erweist sich als verlorene Zeit.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Hermann: Sommerhaus, S. 31.

<sup>12</sup> Michel Foucault: Die Heterotopien. Les hétérotopies. Der utopische Körper. Le corps utopique. (zweisprachige Ausgabe zweier Radiovorträge in Frankreich 1966). Frankfurt/M. 2005, S. 9 und 11.

<sup>13</sup> Hermann: Sommerhaus, S. 41.

Warten und Erwarten sind grundsätzlich verschiedene Haltungen.<sup>14</sup> Wer nur wartet und nichts mehr erwartet, berührt die Zukunft nur von der Seite der Gegenwart her, ist unfähig zu futurischem Denken. Sinnfällig wird diese Unfähigkeit, über die Grenze der Gegenwart hinauszudenken, schon im Titel der letzten Erzählung von *Sommerhaus, später*, die „Diesseits der Oder“ heißt statt „Jenseits der Oder“. Das Wechseln der Orte, das Passieren von Landesgrenzen bleibt folgenlos, und vage nur hoffen Judith Hermanns Figuren auf den Hurrikan, die große Veränderung des Lebens. Der Maler in „Sonja“ formuliert es programmatisch: „Es gab Augenblicke, in denen ich mich nach etwas sehnte, von dem ich nicht genau wusste, was es war, ein Ereignis vielleicht, irgendeine Art der Sensation, der Veränderung, aber diese Sehnsucht verschwand ebenso schnell, wie sie gekommen war.“<sup>15</sup>

Aber diese Veränderung tritt eben nicht ein. Es gibt bei Judith Hermann weder utopische Orte noch epiphanische Zeiten der Veränderung, Erleuchtung, des die Einsamkeit der Personen aufhebenden Glücks, wie sie im Roman der Moderne noch gestattet sind. Die Figuren verharren in traumloser Erstarrung, sie langweilen sich, sie führen, wie es in „Rote Korallen“ heißt, ein Leben im Bewußtsein, „daß da nämlich gar nichts ist? Nur die Müdigkeit und die leeren, stillen Tage, ein Leben wie das der Fische unter Wasser und ein Lachen ohne Grund?“<sup>16</sup> Judith Hermanns Poetik des Wartens konstituiert sich also über die Verfehlung des Wartens. Die Figuren verhalten sich passivisch, Handlungen werden aufgeschoben, weil ihre Wirkungslosigkeit vorausgewusst wird. So folgt man den Einladungen ins Sommerhaus nicht, oder doch vielleicht, vielleicht später; und die Ausgänge von Judith Hermanns Geschichten sind – um wiederum einen emblematischen Titel zu zitieren – stets „Ein Ende von etwas“, aber nie ein Anfang. Wer nur wartet, statt zu erwarten, also ein Ziel jenseits des örtlichen und zeitlichen Provisoriums, der Zwischenorte und Zwischenzeiten zu haben, verliert den Richtungssinn, irrt umher. Die Markierungen, die Unterscheidungen fehlen, das Krisenbewußtsein ist da und ‚kritein‘ heißt eigentlich: sich entscheiden, aber dazu müßte man das Vorher und Nachher, das Hier und Dort auseinanderhalten können. Der Gestus bei Judith Hermann heißt nicht ‚Entweder-oder‘, sondern ‚Noch nicht‘.

Diese Haltung der Unentschiedenheit in Übergangszeiten und Übergangsräumen affiziert die Poetik, affiziert z.B. die Syntax der Sätze in Judith Hermanns Erzählungen, die vorwiegend parataktisch organisiert sind statt hypotaktisch, also statt eines hierarchisch-geordneten Aufbaus nur das ‚und‘ als indefinit-beliebiges Verbindungswort benutzen. Die Unentschiedenheit affiziert den Modus des Erzählens selbst, das häufig konjunktivisch-schwebend erfolgt. Der Verlauf von Judith Hermanns Geschichten ist

---

<sup>14</sup> Cf. Lothar Pikulik: *Warten, Erwarten: eine Lebensform in End- und Übergangszeiten an Beispielen aus der Geistesgeschichte, Literatur und Kunst*. Göttingen 1997.

<sup>15</sup> Hermann: *Sommerhaus*, S. 74.

<sup>16</sup> Hermann: *Sommerhaus*, S. 26.

selten linear, sie zerspringen wie das Korallenarmband in der Eingangserzählung des ersten Bandes „Rote Korallen“ in Einzelteile, deren kleinster gemeinsamer Nenner stets ein genuin novellistischer ist: die Identitätsprobe, das Krisenmoment. Aber diese Identitätsprobe misslingt eben stets. Der zerstückelten Narration entspricht die zerstückelte Raumdarstellung. Stellvertretend für andere Geschichten ein Zitat aus „Bali-Frau“. Die Ich-Erzählerin läßt hier ihren Blick durch ein Berliner Theater schweifen, in dem ein Fest stattfindet:

Auf dem Stern in der Mitte der Tanzfläche hockte ein Mädchen und schlug immerzu den Kopf auf den Boden, ihre Stirn war blutig und sie weinte und redete wirres Zeug. Das Buffet war leer. Auf dem roten großen Sofa vögelte eine Schauspielerin mit einem Bühnenarbeiter, der Bühnenarbeiter schwitzte und auf dem Rücken seines T-Shirts, an dem die Schauspielerin wie verzweifelt riß, war Mike Tyson abgebildet, der Holyfield ins Ohr biß. Die kleine Frau war weg, der Regisseur war weg, Christiane war weg. Es schneite noch immer und irgend jemand warf Gläser an die Wand, zwei unwirkliche Krüppel fuhren über die Tanzfläche und verschwanden hinter den Säulen.<sup>17</sup>

Eine solche Wahrnehmungsweise des Raumes läßt sich mit Michel de Certeau als asyndetisch beschreiben. Das Asyndeton meint „das Weglassen von Bindewörtern, Konjunktionen und Adverbien in einem Satz oder zwischen den Sätzen. In gleicher Weise wird beim Gehen der durchquerte Raum ausgewählt und in Teile zerlegt; das Asyndeton überspringt die Verbindungen und ganzen Teile, es läßt sie weg. Aus dieser Sicht springt oder hüpfert also jedes Gehen wie ein Kind ‚auf einem Bein‘. Es spart alle konjunktiven Orte aus, es vollzieht die Ellipse.“<sup>18</sup> Genauso verfährt Judith Hermann, wenn sie die Bewegungen ihrer Figuren durch den Raum beschreibt. Der Raum wird zur planen Ebene ohne Unterscheidungsmerkmale, zu einer syntagmatischen Juxtaposition der Gegenstände. Die Figuren irren umher in den Straßen und den Häusern Berlins, das erinnert von sehr weit her an die Berliner Flaneure der Moderne, an Benjamin, an Hessel, aber hier diente das Sich-Verirren in den Stadträumen gerade zur Stärkung der Imaginationskraft, zum Aufbrechen konventioneller Wirklichkeitswahrnehmungen, zu einer Kunst der Entautomatisierung des Vertrauten, zum Finden neuer phantastischer Wege im alten Gelände. Nichts mehr davon bei Judith Hermann: Ihre Figuren entdecken die Bezugslosigkeit des Banalen, sie sind postmoderne Flaneure, deren Personifikation der Surfer im Internet wäre, der sich von link zu link treiben läßt, auf der vergeblichen Suche nach Orientierung.

„The doctor says, I’ll be alright but I’m feeling blue“: Das *Sommerhaus*, später vorangestellte Motto ist zugleich der geheime Kern der Erzählungen,

---

<sup>17</sup> Hermann: *Sommerhaus*, S.105.

<sup>18</sup> Michel de Certeau, *Die Kunst des Handelns*. (frz. 1980) Berlin 1988, S. 195.

der generative Kern der Poetik. Judith Hermanns Berliner Erzählungen scheinen apolitische Liebesgeschichten zu sein, sie lassen sich jedoch auch als ‚meta-history‘ verstehen, als Speicher-, Reflexions- und Transformationsmedium gegenwärtiger Geschichte, die sich im Third Space, im Raumgeist, in den Wartesälen Berlins diagnostisch manifestiert. Die Melancholie der jüngsten Generation erscheint in der Poetik der Unentschiedenheit als In-Differenz, ihr korrespondieren der neohistoristische Gestus des Sammelns, die Identitätsstrategie des Mimikry, die Aufhebung des Richtungsinns in den Zeit- und Raumkonzeptionen, die Zerstückelung der Narrationstechniken. Das ist der zeitgemäße Ausdruck der Melancholie. An Marsiglio Ficinos fünf Jahrhunderte alten Alexandriner fühlt man sich beim orientierungslosen drifting von Hermanns entscheidungsunfähigen, einsamen, passivischen Figuren gleichwohl erinnert, einen Alexandriner, der die Unsicherheiten der Wende von den festen Gewissheiten des Mittelalters zur Renaissance beschreibt und auf das Krisenbewußtsein von Judith Hermann und ihren Generationsgenossen um 2000 wieder passt, die Deutschland nicht nur politisch und ökonomisch, sondern auch kulturell als ‚Wartesaal‘ erleben: „Ich weiß in diesen Zeiten sozusagen gar nicht, was ich will, vielleicht auch will ich gar nicht, was ich weiß, und will, was ich nicht weiß.“<sup>19</sup> *Tristesse royale* heißt die aktuelle Version dieser Melancholie als intellektueller Haltung, so jedenfalls der Titel des zentralen Selbstverständigungstextes der jüngsten Autorengeneration, 1999 veröffentlicht, die Dokumentation eines facettenreichen Gespräches von Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander von Schönburg und Benjamin von Stuckrad-Barre, die im Berliner Hotel Adlon tagelang darüber räsonieren, wie Langeweile und Lähmung im kulturellen Leben Deutschlands zu beenden und wieder Differenzen jenseits der Labelkultur in den Alltag eingezogen werden könnten. Es sind müde Helden, die an ihrer Blasiertheit zu leiden scheinen, wie die Figuren in Judith Hermanns Erzählungen oder Christian Krachts angeekelt durch Deutschland reisender *Décadent* in seinem Debütroman *Faserland* von 1995. An Georg Simmels Diagnose großstädtischer Jugend um 1900 ist zu erinnern, an seine Erkenntnis, daß Blasiertheit eine Folge mangelnder Eigenkomplexität sei, so daß auf die Komplexität der Welt nicht mehr angemessen reagiert werden könne. Der Mensch, das Unterschiedswesen, passe sich der modernen Welt gerade durch „die Abstumpfung gegen die Unterschiede“ an, Differenzen würden noch wahrgenommen, aber nicht mehr durch Affekte markiert.<sup>20</sup> Liebe und Haß, Engagement im Emotionalen wie im Politischen, sind auch für Hermanns Figuren einfach zu anstrengend, deren Unentschiedenheit und Melancholie mit ei-

---

<sup>19</sup> Cf. Marsiglio Ficino, *Opera Omnia*. Bd. 1. Basel 1576, zitiert nach Erwin Panofsky, Fritz Saxl, Dürers ‚Melencolia I‘. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung. Leipzig, Berlin 1923, S. 33.

<sup>20</sup> Georg Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben*. In: *Das Individuum und die Freiheit*. Essays. Erstveröffentlichung 1903. Frankfurt/M. 1993, S. 192-204.

nem zeitgemäßen Terminus zu bezeichnen wäre: Sie sind ‚cool‘, aber diese Form der Melancholie, der Trägheit des Herzens und des Kopfes erscheint in der Hauptstadt der ‚Coolness‘, in Berlin, nicht als Todsünde, als zu geiselnende ‚Acedia‘. Berlins Wartesäle sind „sexy“, hier lässt sich die politische wie emotionale Indifferenz und futurische Perspektivlosigkeit bestens aushalten, dergestalt ist die Coolness nichts anderes als die aktuelle Form einer ‚sweet melancholy‘, an der die Berlin-Literatur, nimmt man Sojas Konzept des ‚Third Space‘ ernst, nicht weniger schuldlos ist als die Szenekneipen und -clubs Friedrichhains.