

**T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Alman Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı**

**DAS VERTRAUTE UNVERTRAUTE: REISEN, BEGEGNUNGEN ORTE
UND ERINNERUNGEN IN JUDITH HERMANN'S AUSGEWÄHLTEN
ERZÄHLUNGEN**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sinem Saniye BATTAL

DANIŞMANI : Prof. Dr. Nergis PAMUKOĞLU DAŞ

İZMİR-2018

**T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Alman Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı**

**DAS VERTRAUTE UNVERTRAUTE: REISEN, BEGEGNUNGEN,
ORTE UND ERINNERUNGEN IN JUDITH HERMANN'S
AUSGEWÄHLTEN ERZÄHLUNGEN**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sinem Saniye BATTAL

JÜRİ ÜYELERİ

Prof. Dr. Nergis PAMUKOĞLU DAŞ (Danışman)

Doç. Dr. Yücel AKSAN

Yard. Doç. Dr. Gönül DURUKAFA

İZMİR-2018

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum “DAS VERTRAUTE UNVERTRAUTE: REISEN, BEGEGNUNGEN, ORTE UND ERINNERUNGEN IN JUDITH HERMANN'S AUSGEWÄHLTEN ERZÄHLUNGEN” adlı yüksek lisans tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

Sinem Saniye BATTAL





T.C.EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS

TEZ SAVUNMA TUTANAĞI

ÖĞRENCİNİN

Adı Soyadı : Sinem Saniye Battal
Numarası : 092130003284
Anabilim Dalı : Alman Dili ve Edebiyatı
Tez Başlığı (Türkçe) : Bilindik Olanın Yabancılığı: Judith Hermann'ın seçilmiş öykülerinde Yolculuklar, Karşılaşmalar, Mekânlar ve Hatıralar
Tez Başlığı (İngilizce) : The Foreignness of the Known: Journeys, Meetings, Locations and Memories in Judith Hermann's Selected Short Stories
Tez Savunma Tarihi : 19.01.2018
Tez Başlığı Değişikliği Varsa Yeni Başlık:

JÜRİ ÜYELERİ

Jüri Başkanı

Unvan, Adı, Soyadı : Prof. Dr. Nergis Pamukoğlu-Daş
Karar : Başarılı Başarısız Düzeltme
İmza :

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : Doç. Dr. Yücel Aksan
Karar : Başarılı Başarısız Düzeltme
İmza :

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : Yard. Doç. Dr. Gönül Durukafa
Karar : Başarılı Başarısız Düzeltme
İmza :

TEZ HAKKINDA JÜRİNİN GENEL GÖRÜŞÜ

(Jüri Başkanı Tarafından Doldurulacaktır)

Tez savunması sonucunda öğrenci tarafından hazırlanan çalışma;

Oybirliğiyle
Oy çokluğuyla

Başarılıdır

Düzeltilmelidir

Başarısızdır

- Bu tutanak üç (3) işgünü içerisinde jüri üyelerinin raporlarıyla beraber Anabilim Dalı Başkanlığı üst yazısıyla Enstitü Müdürlüğüne gönderilmelidir.

VORWORT

Die Inspiration zum Thema und Titel der Master-Thesis entstand im Rahmen des Magisterseminars *Vergleichende Literaturwissenschaft* unter der Leitung meiner Betreuerin Prof. Dr. Nergis Pamukoğlu-Daş.

Mein aufrichtiger Dank gilt daher meiner Betreuerin Prof. Dr. Nergis Pamukoğlu-Daş, die mich während meines gesamten Masterstudiums sowie meiner gesamten Schreibphase der Thesis nicht nur wissenschaftlich bzw. fachlich, sondern auch äußerst persönlich unterstützt sowie motiviert hat. Für die sehr regen, sowohl fachlich als auch persönlich strukturierten Gespräche und Austauschmomente in den letzten Jahren bin ich sehr dankbar. Ohne diese wäre die vorliegende Arbeit nicht entstanden.

Zu besonderem Dank fühle ich mich außerdem Dr. Yücel Aksan verpflichtet, die mich mit Rat und Tat in den letzten Jahren stets unterstützt hat. Ohne ihre Bereitschaft, Motivation und die zahlreich geführten konstruktiven Dialoge wäre diese Arbeit nicht möglich gewesen.

Außerdem bin ich der Freundlichkeit und dem moralischen Beistand Dr. Martina Özkans dankbar.

Mein besonderer Dank gilt zudem Dr. Gönül Durukafa, die mir auf meinem Weg von Istanbul nach Izmir immer mit großer Unterstützung beiseite stand. Ohne ihre Hilfe und ihrem motivierenden Beistand wäre diese Arbeit nicht zustande gekommen. Auch ein Magisterstudium im Bereich der Germanistik wäre nur schwer vorstellbar gewesen.

Ich bedanke mich außerdem bei Gökçen Saricoban und Deniz Arda für den moralischen Beistand und die großen Hilfen. Ohne ihre Unterstützung, wäre die Schreibphase sehr schwierig gewesen.

Zudem bin ich für den aufbauenden Beistand meiner Mutter Esme Battal sowie meinem Vater Kasim Battal dankbar. Ohne ihre liebevolle und konstruktive Unterstützung, wäre die Motivation für ein anschließendes Magisterstudium nach dem Bachelor ausgeblieben. Ein ganz besonderer Dank gilt außerdem Bahar Aliye Sertdemir, meiner Freundin und

Kollegin, für ihre Geduld und ihr Verständnis sowie die zahlreichen Anregungen, die für die Analyse der türkischen Übersetzung von Bedeutung waren.

Schließlich möchte ich mich für inhaltliche und andere Anregungen danken, die im Rahmen des GIP-Besuchs in Paderborn entstanden sind. Sowohl der rege Austausch, als auch die zahlreichen Präsentationen und Workshops ließen eine Vielzahl von Ideen entstehen, die, wenn auch indirekt, in die Master-Thesis miteingeflossen sind.



INHALTSVERZEICHNIS

0. EINLEITUNG	1
1. JUDITH HERMANN UND IHRE STELLUNG IN DER DEUTSCHEN GEGENWARTSLITERATUR	
1.1. Judith Hermann: Biographie und Werke	9
1.2. Judith Hermann als Autorin	13
2. JUDITH HERMANN'S ERZÄHLUNGSBÄNDE „SOMMERHAUS SPÄTER“ UND „NICHTS ALS GESPENSTER“	
2.1. Überblick auf die Erzählungen	25
2.1.1. Reisen und Orte	39
2.1.2. Begegnungen und Erinnerungen	48
2.2. Einblicke anhand ausgewählter Erzählungen	
Fremdes und das vertraute Unvertraute: Reisen und Erinnern	
2.2.1. Rote Korallen	62
2.2.2. Hurrikan (something farewell).....	67
2.2.3. Sonja	76
2.2.4. Sommerhaus, später	81
2.2.5. Kaltblau	85
2.2.6. Aqua Alta	93
2.2.7. Nichts als Gespenster	98
3. DAS VERTRAUTE UNVERTRAUTE: TÜRKISCHE ÜBERSETZUNG	
3.1. Sprache und Stil der Texte	106
3.2. Analyse der türkischen Übersetzung	113
SCHLUSSBEMERKUNG	136
LITERATURVERZEICHNIS	139

„Das Schreiben von Frauen wird anders angezweifelt, ihre Bücher werden anders gelesen, ihre Zurechnungsfähigkeit anders befragt. Eine schreibende Frau hat immer einen Riss in der Kapsel, ihr werden die Fragen nach der psychischen Verfassung, nach der Balance zwischen der Arbeit und den Kindern, nach der Betreuung der Kinder während der Arbeit gestellt. So ist das.“¹

0. EINLEITUNG

Kurze Worte, die sich lauschend zu einfachen Sätzen fügen und leise ersticken; keine komplizierten Satzkonstruktionen, die sich über fünf Seiten ziehen, keine Prädikate, die überflüssige Objekte in Mengen mit sich reißen, keine Wellen, die sich in Sekundenschnelle zu Riesen formen, keine Ströme, Nichts. Eine stille Oberfläche, die vor einem steht, beim ersten Blick auf die zeitgenössische Autorin Judith Hermann und die zugleich täuscht. Ganz plötzlich, ganz unerwartet. Ohne jegliche Einleitung, ohne Hauptteil, ohne Höhepunkt, ohne Schluss. So, wie Begegnungen mit Enttäuschungen sind, so wie eine Tür ganz langsam und ganz leise aufgeht und so, wie sie ganz plötzlich und laut wieder zuknallt. Tief. Im Inneren.

„Leise und spektakulär unspektakulär“ schreibt Ulrike Schuff in ihrer Rezension vom 9. September 2014, die sie für die Literaturkritik verfasst, wenn sie vom Ton und Rhythmus von Hermanns Sprache spricht:

„Denn was ihre Erzählungen auszeichnet, diese ungeheure Verdichtung des Alltäglichen, die lakonische Sprache und die Beiläufigkeit, mit der sie Lebenswelten und

¹ West, K.: *Autorin Judith Hermann über Bücher und Frauen*. In: Der Westen 2009.
URL: <http://www.derwesten.de/kultur/autorin-judith-hermann-ueber-buecher-und-frauen-id30565.html>.
Im Weiteren abgekürzt als: West.

Personen in ihrem Wesen erfasst, zeichnet auch diesen Roman aus. Unverkennbar, dieser Rhythmus und dieser Ton: leise und spektakulär unspektakulär.“²

Hermanns Ton, der Ton einer ganzen Generation, die ihre Stimme zwar nicht aufrichtet, aber merklich spürbar macht; wieder durch Judith Hermann, die Autorin der Neuzeit, unserer Zeit, der Zeit. Eine junge Berliner Frau, die sich dem Schreiben widmet und der Kurzgeschichte in Deutschland somit einen Wiedereinstieg verschafft; von heute auf morgen.³ Mit Erfolg.

Judith Hermann, die 1970 gebürtige Berlinerin, studierte Germanistik und Philosophie, jedoch ohne Abschluss. Nach ihrem Besuch an einer Journalistenschule entschied sich die junge Autorin und Mutter eines Sohnes zugleich, für ein Praktikum in New York. Von der Akademie der Künste erhielt Hermann 1997 ein Arbeitsstipendium⁴, welches sie dazu inspirierte, ihre ersten Erzählungen zu verfassen, die sie anschließend in einem Band 1998 unter dem Namen *Sommerhaus, später*⁵ veröffentlichte. Sowohl mit Faszination als auch mit vehementer Bemängelung musste die Autorin später lernen, sich vertraut zu machen.

Die Inspiration zum Thema und Titel der Master-Thesis verlieh das Magisterseminar Vergleichende Literaturwissenschaft unter der Leitung meiner Betreuerin Prof. Dr. Nergis Pamukoglu-Daş. Mit *Nichts als Gespenster*⁶ öffnete sich ein Fenster zu Judith Hermann und ihren Erzählungen. Eine junge Autorin, die aus weiblicher Perspektive schreibt;⁷ Beziehungen, Sehnsüchte, das Zuhause ihrer Figuren, ihre Innenwelt zur

² Schuff, Ulrike: *Leise und spektakulär unspektakulär*. In: literaturkritik.de 2014.
URL: http://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=19627.

³ Vgl. Voigt, Claudia: „*Wo ist Berlin? Auch die Literatur der Hauptstadt ist eine Baustelle. Ein Besuch bei Berliner Schriftstellern*“. In: Der Spiegel 1999.

URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/kulturspiegel/d-13507009.html>.

⁴ Vgl. Radisch, Iris: *Das große Männersterben*. In: Die Zeit 2009.

URL: <http://www.zeit.de/2009/19/L-Hermann>.

⁵ Hermann, Judith: *Sommerhaus, später*. Frankfurt/M. 2000. Im Weiteren werden Zitate aus diesem Band direkt in der Reihenfolge, Titel der Erzählung, Erzählungsband unter dem Siegel (S.S.) und mit Seitenzahl angegeben.

⁶ Hermann, Judith: *Nichts als Gespenster*. Frankfurt/M. 2003. Im Weiteren werden Zitate aus diesem Band direkt in der Reihenfolge, Titel der Erzählung, Erzählungsband unter dem Siegel (N.G.) und mit Seitenzahl angegeben.

⁷ Vgl. Hartwig, Ina: *Besprechung Nichts als Gespenster. Erst mal eine rauchen*. In: Frankfurter Rundschau 2003. URL: <http://www.lyrikwelt.de/rezensionen/nichtsalsgespenster-r.htm>.

Sprache bringt und ausspricht, was bislang in dieser Durchsichtigkeit unausgesprochen blieb.

Aus literaturwissenschaftlicher Sicht sind bislang nur wenige literaturwissenschaftliche Ausarbeitungen zu Hermann bekannt.⁸ Daneben wurden eine Reihe von Rezensionen in Tages- und Wochenzeitungen veröffentlicht, die die Leser mehr über den Inhalt und die Schreibweise der Autorin informierten und zeitweise auch interpretatorische Ansätze zu übermitteln versuchten.⁹

Lange wurde Hermann als „*das neue Talent*“ gefeiert und als „*Sound einer neuen Generation*“ gelobt.¹⁰ Grund dafür war das *Scene*, das sie erschuf mit den Worten, die sie aneinanderreichte und in die Magie ihrer Erzählungen zog.¹¹ In vielen Schriften wurde Hermann als frisches Blut für die deutsche Gegenwartsliteratur etabliert.¹² Alltagsthemen, gepackt in Erzählungen. Drei Erzählbänder: *Sommerhaus, später, Nichts als Gespenster* und *Alice*¹³. Ein Roman: *Aller Liebe Anfang*¹⁴. Was all diese Prosatexte gemeinsam haben, sind folgende Themen: Orte, Reisen, Begegnungen und Erinnerungen.

Inwiefern Judith Hermann als „*das literarische Fräuleinwunder*“ betrachtet werden kann, diskutierte Peter J. Graves in seinem Artikel „*Karen Duve, Kathrin Schmidt, Judith Hermann: Ein literarisches Fräuleinwunder?*“.¹⁵

⁸ Vgl. Klopprogge, Vera: *Wie lebendig ist die Popliteratur um die Jahrtausendwende? Judith Hermanns Nichts als Gespenster in Gegenüberstellung zu Christian Krachts Faserland*. Veröffentlichte Masterarbeit, Canada 2005. S. 8. Im Weiteren abgekürzt als: Klopprogge.

⁹ Vgl. Rezensionen und Bewertungen im Überblick: *Judith Hermann, Sommerhaus, später*. URL: http://www.buecher.de/shop/berlin/sommerhaus-spaeter/hermann-judith/products_products/detail/prod_id/22813652/.

¹⁰ Siehe Sendung *Literarisches Quartett* vom 30. Oktober 1998. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=VliFXQmZono>.

¹¹ Vgl. Spiegel, Hubert: *Ich will mich nehmen, wie ich bin*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 01.02.2003. URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/ich-will-mich-nehmen-wie-ich-bin-193686-p2.html>. Im Weiteren abgekürzt als: Spiegel.

¹² Vgl. Schausberger, Sara: *Der Rückzug ins Private in den Kurzgeschichten Judith Hermanns*. Unveröffentlichte Diplomarbeit, Wien 2013, S. 2. Im Weiteren abgekürzt als: Schausberger.

¹³ Hermann, Judith: *Alice*. Frankfurt/M. 2009.

¹⁴ Hermann, Judith: *Aller Liebe Anfang*. Frankfurt/M. 2014.

¹⁵ Graves, Peter J.: *Karen Duve, Kathrin Schmidt, Judith Hermann: „Ein literarisches Fräuleinwunder“?* In: *German Life and Letters*, 55, Nr. 2, Apr. 2002.

In seiner Februar-Ausgabe 2003 beschäftigte sich auch das Online-Magazin Literaturkritik mehrfach mit Judith Hermann und den Themen, die ihre Kurzgeschichten umsäumen.¹⁶

In vielen verschiedenen Zeitungen, Zeitschriften und Internetportals kann auf Interviews mit und von Judith Hermann gestoßen werden.¹⁷

Obwohl Hermann in ihren Kurzgeschichten nicht seitenlang über Gefühle schreibt, spricht sie in ihren Interviews über diese sehr offen.¹⁸

„Ich saß plötzlich in diesem Dorf auf dem Land und hatte in der ersten Woche täglich den Impuls, wieder abzureisen. Ich fand es plötzlich ganz schwachsinnig und fragwürdig. Und dann habe ich mit dem Schreiben angefangen. Das meine ich mit Hineingeraten. Es entstand eher aus einer gewissen Orientierungslosigkeit.“¹⁹

Zu den am meisten angesprochenen Themen zählen die Kritik an ihren Werken und der hohe Erwartungsdruck, über den Hermann mit ihrer ganzen Offenheit spricht. Auf die Frage „Fürchten Sie Rezensionen?“ im Interview „Meine Generation - was ist das eigentlich?“ von Weidemann Minkmar, erschienen in der Frankfurter Allgemeine, gibt Hermann offen zu:

„Ich habe so wenig schlechte Kritiken bekommen zu „Sommerhaus, später“, daß ich gar nicht weiß, wie ich mit schlechter Kritik eigentlich umgehen kann. Die schlechten Kritiken, die es gab, kamen zu einem Zeitpunkt, zu dem ich mit den guten Kritiken so übersättigt war, daß ich fast dankbar darüber war. Es gab eine sehr gereizte Kritik aus Österreich, der Journalist fand das Buch scheußlich und schrieb am Schluß den schönen Satz: Man hat Judith Hermann zu Tode gelobt, man sollte sie zum Leben kritisieren, es steckt Talent in ihr. Bei diesem Journalisten hätte ich mich gerne

¹⁶ Vgl. Pontzen, Alexandra: *Spät erst erfahren Sie sich. Judith Hermann findet "Nichts als Gespenster"*. In: literaturkritik.de 2003. URL: <http://literaturkritik.de/id/5716>. Im Weiteren abgekürzt als: Pontzen.

¹⁷ Vgl. Klopprogge, S. 1.

¹⁸ Vgl. Minkmar, Weidemann (Interview): *Meine Generation - was ist das eigentlich?* In: Frankfurter Allgemeine 20.01.2003. URL: http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/judith-hermann-meine-generation-was-ist-das-eigentlich-192958-p3.html?printPagedArticle=true#pageIndex_3. Im Weiteren abgekürzt als Minkmar.

¹⁹ Ebd.

*bedankt, denn ganz genauso habe ich mich gefühlt - talentiert. Nicht mehr und nicht weniger.*²⁰

Sie äußert sich nur kaum oder gar nicht zu tagespolitischen Angelegenheiten, setzt sich nicht mit geschichtlichen Elementen auseinander und trifft trotz Auslassung dieser genau das Lebensgefühl einer ganzen Generation²¹.

Der große Durchbruch Hermanns machte sich in sehr kurzer Zeit bemerkbar, sodass sie mit zahlreichen Preisen gekrönt wurde, u.a. auch dem Hugo- Ball- Preis (1999), dem Bremer Literatur- Förderpreis (1999), sowie dem Kleist-Preis der Heinrich-von Kleist Gesellschaft.²²

Auf *Sommerhaus*, später folgte 2003 Hermanns zweiter Erzählband *Nichts als Gespenster* mit sieben neuen Erzählungen, der sie gleich nach dem Erscheinen auf Platz zwei und in der zweiten Woche schon auf Platz eins der Best-Seller-Liste trug.²³

Obwohl der allgemeine Rahmen der Einsamkeit, Melancholie und Orientierungslosigkeit von *Sommerhaus*, später auch im zweiten Band *Nichts als Gespenster* bewahrt blieb, konnte beobachtet werden, dass die Autorin im zweiten Band eher dazu geneigt war, über ferne und fremde Orte und über das Reisen zu berichten, bei denen sie völlig fremde Welten miteinander konfrontieren ließ. So z. B. die Erzählungen *Nichts als Gespenster*, *Kaltblau* und *Aqua Alta*.

Unter dem Namen *Alice*²⁴ erschien 2005 ein dritter Band der Autorin, mit weiteren fünf Erzählungen.

²⁰ Ebd.

²¹ Vgl. Hage, Volker: *Ganz schön abgedreht*. In: Der Spiegel 22.03.1999.
URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-10246374.html>.

²² Vgl. Blickle, Tanja: *Mentalitätswandel in den frauenspezifischen Anliegen jüngerer Erzählerinnen in Europa Dargestellt an Judith Hermann, Alexa Hennig von Lange, Anna Gavalda und A.L. Kennedy mit dem Entwurf eines Ausstellungsprojekts*. Unveröffentlichte Diplomarbeit Stuttgart 2005. S. 18. Im Weiteren zitiert als Blickle.

²³ Vgl. Böttiger, Helmut: *Bücher des Jahres (4)*. In: Deutschlandfunk 27.12.2003.
URL: http://www.deutschlandfunk.de/buecher-des-jahres-4.700.de.html?dram:article_id=81551. Im Weiteren abgekürzt als: Bücher des Jahres.

²⁴ Hermann, Judith: *Alice*. Frankfurt / M.: S. Fischer Verlag, 2009.

In einem Gespräch mit Bernadetta Conrad, die die Autorin nach dem Erscheinen ihres ersten Romans *Aller Liebe Anfang*, im Namen der „Wiener Zeitung“ in Berlin besuchte und sie mit der Frage konfrontierte: „Ist *Aller Liebe Anfang* wirklich Ihr erster Roman?“ erklärte Judith Hermann: „Ich glaube *Alice* gehört in eine Zwischenwelt, auf dem Umschlag stand ja weder „Erzählung“ noch „Roman“.“²⁵

Die Master-Thesis macht sich zur Aufgabe, die unbemerkt ineinanderfließenden Erzählungen des ersten sowie zweiten Bandes auf verschiedenen Ebenen zu untersuchen. Der Grund für die angesprochene Auswahl liegt primär in den vielen gemeinsamen Punkten zwischen *Sommerhaus, später* und *Nichts als Gespenster*, da sie sich auf mehreren Ebenen überdecken und gegenseitig ergänzen und sekundär an der vorhandenen Übersetzung des ersten Erzählbandes *Sommerhaus, später* ins Türkische, die den Anlass zur übersetzungswissenschaftlichen Analyse im dritten Teil gibt.

Vorangestellt, in diesem Rahmen, werden eine Biographie Judith Hermanns und eine Analyse, die ihre Stellung unter den anderen Autorinnen auch bezüglich ihres weiblichen Schreibens herausarbeitet. Dem folgt der zweite und bedeutendste Teil mit den Abschnitten: Reisen, Orte, Begegnungen und Erinnerung in Hermanns Erzählungen, die einen sehr großen Bereich abdecken und nahezu den Kern der vorliegenden Arbeit darstellen. Der dritte Erzählband, sowie der Roman *Aller Liebe Anfang* werden in diesem Kontext aus der Analyse ausgeschlossen, da sonst der allgemeine Rahmen der Arbeit gesprengt würde.

Reisen, Orte, Begegnungen und Erinnerungen sind Aspekte, die, wie Sandra Vlasta, betont, schon seit langem die Literaturwissenschaft beschäftigen.²⁶ Sie existieren schon so lange, wie die Menschheit selbst existiert. Denn Menschen reisen an Orte, Menschen begegnen sich an Orten und Menschen erinnern sich an Orte. Was ihnen gemein ist, ist der Abstand zueinander und zu den Orten, die Ferne und die Fremdheit. Die

²⁵ Vgl. Conrad, Bernadetta: *Schreiben ist extrem fragil*. In: Wiener Zeitung 11.10.2014. URL: http://www.wienerzeitung.at/themen_channel/literatur/autoren/668122_Schreiben-ist-extrem-fragil.html.

²⁶ Vgl. Vlasta, Sandra: *Reisen und davon erzählen Reiseberichte und Reiseliteratur in der Literaturwissenschaft*. In: literaturkritik.de 03.09.2015. URL: http://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=21077.

Auseinandersetzung mit dem Fremden, dem vertrauten Unvertrauten, und die Suche, ausgehend von dieser Konfrontation, so wie sie der Fall in Hermanns Erzählungen ist, wird sich diese Arbeit zur Aufgabe machen.

Wesentlich bei all diesen Aspekten scheint zu sein, wie diese Begegnungen erfolgen und wie das Fremde, sei es nun als Ort, als Erinnerung oder nur als ein Stück Land, wahrgenommen wird, zumal von den Figuren und natürlich auch vom Leser selbst, dem Aufnehmenden der Geschichten. In *Interkulturelle Literaturwissenschaft: Eine Einführung* erklärt Michael Hofmann, „dass „fremd“ nicht die objektive Eigenschaft eines Menschen oder eines Gegenstandes ist, [sondern] dass es sich vielmehr um einen relationalen Begriff handelt.“,²⁷ worauf im zweiten Teil der Arbeit näher eingegangen werden soll.

Nicht ohne Grund, so Rüdiger Görner, packt Hermann große Geschichten in kurze Momente, lässt Fragen offen, beantwortet Fragen und legt all das in die Hand des Lesers und appelliert gleichzeitig an ihre individuelle Freiheit und Kreativität, indem sie ihre Geschichten mit einem offenen Ende sowie einer fast leeren Seite abschließt und den Leser mit diesem Freiraum alleine lässt.²⁸

Beziehungen, die kenntlich gemacht sind mit einem gegenseitigen Anziehen und Abstoßen, mit unausgesprochenen Gefühlen und Gedanken wie in der Erzählung Sonja Band I, und durch flüchtige, kurze Berührungen, wie sie der Fall ist, in der Erzählung Ruth Band II, Hurrikan Band I und Kaltblau Band II; das sind Momente, die den Leser erfassen und ihn durch die Erzählungen Hermanns begleiten.

Auffällig dabei ist, dass die junge Autorin Gegenstände wie Geschichte, Gesetze, Politik und ihre Auswirkungen ausschließt. Der Leser wird weder mit einer Machtposition, noch mit einem gewissen Zwang zur Disziplin konfrontiert.²⁹

²⁷ Hofmann, Michael: *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. 1. Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2006, S. 14. Im Weiteren abgekürzt als: Hofmann.

²⁸ Vgl. Görner, Rüdiger: *Rau und bitter und schön*. In: Die Presse 08.03.2003.
URL: <http://diepresse.com/home/kultur/literatur/225246/print.do>.

²⁹ Vgl. Schausberger, S. 31.

„Hermann ignoriert in „Nichts als Gespenster“ tatsächlich jegliche politische Entwicklung, aber sie hat diese auch bereits in „Sommerhaus, später“ ausgespart. Obwohl das Berlin der neunziger Jahre, wo alle historischen, politischen und kulturellen Fäden zusammenlaufen, der Schauplatz der Geschichten in „Sommerhaus, später“ ist, geht es nicht wirklich um Berlin an sich, sondern vielmehr um die Großstadt als Schauplatz, der für einen globalisierten Ort steht.“³⁰

Im Kern steht die Empfindung, welche geprägt ist von Ziellosigkeit und der Suche nach dem Unbestimmten, getrieben von mangelhafter zwischenmenschlicher Kommunikation und der daraus resultierenden Einsamkeit, die wiederum eine Art von Passivität und Melancholie auslöst. In einem Gespräch mit Weidemann Minkmar spricht Hermann offen aus, dass es nämlich hauptsächlich um die Suche geht, anstatt um das Ankommen und fügt hinzu:

„Vom Ankommen fühle ich mich sehr weit entfernt. Von der Sehnsucht nicht. Die Figuren der Geschichten sind mir da vielleicht ähnlich.“³¹

Der dritte Teil wird sich mit der Sprache der jungen Autorin beschäftigen. Zudem wird die türkische Übersetzung des Erzählbandes *Sommerhaus, später* unter die Lupe gezogen werden und in Verbindung mit Walter Benjamins Aufsatz *„Die Aufgabe des Übersetzers“*³² bezüglich ihrer Aspekte aufgegriffen und untersucht werden. Parallelen zwischen Ausgangstext und Zieltext werden herausgearbeitet. Eine türkische Übersetzung des zweiten Erzählbandes *Nichts als Gespenster* ist leider nicht vorhanden und kann somit nicht in die Analyse miteinbezogen werden.

³⁰ Schausberger, S. 31.

³¹ Minkmar.

³² Benjamin, Walter: *Die Aufgabe des Übersetzers*. In: ders. *Gesammelte Schriften* Bd. IV/1, S. 9-21. Frankfurt/Main 1972. Im Weiteren abgekürzt als: *Benjamin*.

„Glück ist immer der Moment davor.
Die Sekunde vor dem Moment, in dem
ich eigentlich glücklich sein sollte. In
dieser Sekunde bin ich glücklich und
weiß es nicht.“ J.H.³³

1. JUDITH HERMANN UND IHRE STELLUNG IN DER DEUTSCHEN GEGENWARTSLITERATUR

1.1. Judith Hermann: Biographie und Werke

Die Autorin Judith Hermann wurde am 15.05.1970 in Berlin geboren. Nach ihrem Abitur nahm sie ihr Studium in den Bereichen Germanistik und Philosophie, später in Musik, auf, brach jedoch ab und machte sich auf die Reise mit der Band *Poems for Laila*, mit der sie zwei Jahre durch ganz Deutschland zog, von Zeit zu Zeit als Regieassistentin und von Zeit zu Zeit als Kellnerin jobbte. Die Ausbildung an der Berliner Journalistenschule und ein Praktikum in der Zeitung in New York ermöglichten Hermann als freie Journalisten tätig zu sein und sich für ein Schreibstipendium der Berliner Akademie der Künste zu bewerben, welches ihr den Weg zum fünfmonatigen Aufenthalt in Wewelsfleth, einem kleinen Dorf an der Elbe, öffnete³⁴. In dieser Zeitspanne entstanden die ersten Erzählungen der jungen Autorin, die sie ein Jahr später in einem Band unter dem Namen *Sommerhaus*, später an die Öffentlichkeit brachte [1998]. Es dauerte nicht lange und schon wenige Monate später wurde die damals 28-jährige zu der Autorin der Gegenwart gefeiert. Ausschlaggebend

³³ Unbekannt: *Aber in Berlin war er lebendig, in der Kulisse der Trümmer*. In: SZ.de 13.09.2014. URL: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/schriftstellerin-judith-hermann-aus-dem-pulsierenden-berlin-ins-reihenhaus-am-stadtrand-1.2124831-2>.

³⁴ In meinen Ausführungen stütze ich mich auf folgende Quelle:
Munzinger Online. Suchergebnis. Judith Hermann.
URL: http://www.munzinger.de/lpBIN/lpExt.dll/mol_00/he/00000023803:html.

dabei war auch die Hochstimmung im Rahmen der Besprechung ihrer Texte im Literarischen Quartett am 30. 10. 1998.³⁵

Darauffolgende Rezensionen, sei es im Rundfunk oder auch Feuilleton, unterstützen größtenteils diese Ansicht, sodass innerhalb von einem halben Jahr *Sommerhaus*, später seine neunte Auflage feierte und 1999, nur ein Jahr nach seinem Erscheinen mit dem Literaturförderpreis der Stadt Bremen und dem Hugo-Ball-Förderpreis und 2001 mit dem Kleist-Preis ausgezeichnet wurde.³⁶ Mittlerweile ist der Band in 24 Sprachen vorzufinden unter denen auch Türkisch (*Yaz Evi, Daha Sonra*).³⁷

Hermann erweckte nicht nur mit ihren Texten, sondern auch mit ihrem Auftreten und ihrer besonderen Art, die Renate von Mangoldt auf einem schlichten aber dennoch äußerst aussagekräftigen Schwarzweißfoto zu verewigen wusste, Erregung.

Sabine Pfäfflin, in ihrer Ausarbeitung *Auswahlkriterien für Gegenwartsliteratur im Deutschunterricht*, führt in diesem Zusammenhang bewusst eine aussagekräftige Stelle ein, in der Mangoldts eigene Aussage bezüglich des Hermann-Fotos besonders heraussticht:

„Es ist schon speziell, es wirkt, wie aus der Zeit gefallen.“³⁸

Umrundet vom Licht, welches von den Seiten strahlt, sitzt die Autorin, markiert von einer Art Stimmung, trägt eine Kleidung mit Pelzkragen. Sie wirkt melancholisch, so Mangoldt, verträumt, schön. Zu diesem Moment noch ahnungslos, dass genau diese Aufnahme sie zur „weiblichen Ikone des sogenannten „neuen Erzählens““ machen

³⁵ Vgl. Küchemann, Fridtjof: „*Ich bin doch eine handfeste Person*“. In: Frankfurter Allgemein 29.01.2003.

URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/judith-hermann-ich-bin-doch-eine-handfeste-person-193048.html>

³⁶ Vgl. Blamberg, Günter (Hg.): *Kleist-Jahrbuch*. Stuttgart: Metzler, 2002. S. 9.

³⁷ Hermann, Judith: *Yaz Evi, Daha Sonra*. Übersetzt von: İlnur Özdemir. Metis Verlag Istanbul, 2005. Im Weiteren abgekürzt als Yaz Evi.

³⁸ Zitiert nach Pfäfflin, Sabine: *Auswahlkriterien für Gegenwartsliteratur im Deutschunterricht – Baltmannsweiler*: Schneider Verlag. Hohengehren 2007. Im Weiteren abgekürzt als: Pfäfflin.

soll.³⁹ Denn auch Friederike Gösweiner schreibt in *Einsamkeit in der jungen deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*:

„Was um 1950 Böll mit seinen ganz frühen Geschichten, was um 1960 Ingeborg Bachmann mit ihrer Lyrik und was um 1970 Handke mit seinen literarischen Meutereien geleistet haben, das verdanken wir jetzt Judith Hermann“.⁴⁰

Das „neue Erzählen“, das unterstützt wurde von der Photographie, deckte sich meines Erachtens nun optimal mit den Erzählungen der Autorin oder übermittelte zumindest dieses Gefühl. Wahrhaftig. Vertraut.

Im Jahre 2003, nach dem Erscheinen ihres zweiten Erzählbandes *Nichts als Gespenster*, wird Hermann zugeben:

„Gerade dieses Renate von Mangoldt – Photo – ich mochte es und ich habe es mir selbst ausgesucht, hat natürlich so etwas Ikonenhaftes. Es ist ein Bild von mir entstanden, dem ich anfangs versucht habe zu entsprechen und dem ich mich dann später fast trotzig- aber da war es dann schon zu spät, weil ich eigentlich schon wieder raus war aus allem – entgegengestellt habe. [...] Ich musste immer so tun, als sei ich nicht von dieser Welt. So nämlich sieht das Photo aus [...] Es endete damit, daß ich mir die Haare abgeschnitten habe und ausschließlich mit Turnschuhen und Baseballjacke durch den Prenzlauer Berg gelaufen bin. Ich hatte zum einen keine Lust mehr, erkannt zu werden, und zum anderen reagierte ich auch auf diverse Divenhaftigkeit und Ikonenhaftigkeit ganz allergisch. Ich hatte keine Lust mehr, diesem Bild zu entsprechen. [...]“⁴¹ Und ich möchte trotzdem für das neue Buch nochmal ein Renate von Mangoldt-Photo haben – ich bin mir sicher, daß wir einen Weg finden werden, ein anderes Photo zu machen, das einen anderen Ausdruck hat und mich davor schützt, noch einmal wahrgenommen zu werden, wie ich wahrgenommen worden bin.⁴²

³⁹ Vgl. Ebd.

⁴⁰ Gösweiner, Friederike: *Einsamkeit in der jungen deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*. Innsbruck: Studien Verlag 2009. Im Weiteren abgekürzt als: Gösweiner.

⁴¹ Mensing, Messmer (Interview): *Ich hoffe auf Erlösung*. In: taz.de 31.01.2003.
URL: <http://www.taz.de/1/archiv/?dig=2003/01/31/a0125>.

⁴² Pfäfflin, S. 130.

Auch die Verkaufszahlen von *Nichts als Gespenster* unterstrichen den Erfolg der Autorin, die es, trotz Kritikpunkte in Kürze schaffte, Platz eins der Spiegel- Bestseller-Liste für sich zu erobern.⁴³

Während die Autorin in dieser Phase auf der einen Seite für ihre entschlossene Haltung ihres Stils gelobt wurde, wurden auf der anderen Seite jedoch die Art der weiblichen Selbstwahrnehmung und die von ihr angewandte Sprache vehement kritisiert. Oft hieß es, Hermann hat den Annahmen entgegen kein Fortkommen oder keine Entfaltung, was Thematik und Sprache betrifft, aufzeigen können. Beide Bänder sollen im Grundton zu sehr übereinstimmen und nichts Neues anzubieten haben.⁴⁴

Im Gesamten kann festgehalten werden, dass die Sprache Hermanns neben viel Präzision und Detail es auch schafft Lücken zu bewahren, sodass ein breitflächiger Interpretationshorizont eröffnet wird und auch Platz für den Leser der Erzählungen einräumt. Es handelt sich zumeist um knappe, lakonische Beschreibungen. Aufnahmen (Photographien), die eigentlich weit über den Moment hinausgehen und eine ganze Generation berühren.⁴⁵

⁴³ Vgl. Blickle, S. 18.

⁴⁴ Vgl. Pontzen,

⁴⁵ Vgl. Blamberg, Günter (Hg.): *Kleist-Jahrbuch*. Stuttgart: Metzler 2002. S. 9. Im Weiteren abgekürzt als: *Kleist-Jahrbuch*.

*„Ich verfolge keine Absichten, kein System,
keine Richtungen; ich habe kein Programm,
keinen Stil, kein Anliegen.“
Gerhard Richter, 1993⁴⁶*

1.2. Judith Hermann als Autorin

Neue Lebensweisen und Kunst, die wiederum durch eine bestimmte Lebensweise entstehen und herbeigetragen werden durch die Gesamtheit aller Gegensätze, beschäftigt schon seit einiger Zeit die Literaturwissenschaft. So auch die Texte der jungen Autorin Judith Hermann, die es nicht nur mit ihrem Erscheinen, sondern meines Erachtens auch mit ihren zahlreichen Lesungen schaffte, an ihre Leser zu gelangen. Denn Hermanns Sprache und Texte bewegten das Interesse in eine andere Richtung als bislang geschah. Während in der Entwicklungsphase der deutschsprachigen Kurzgeschichte nach 1945 nämlich die Erfahrungen des Zweiten Weltkrieges und ihre Verarbeitung dominierten, wurde nun eine völlig andere und von den bislang erzählten Umständen befreite Stelle angeknüpft, der zuvor von Manfred Durzak folgendermaßen ausformuliert wurde und den Sara Schausberger in diesem Zusammenhang wie folgt in ihre Diplomarbeit aufgenommen hat⁴⁷:

„Von Borchert über Böll bis hin zu Bender und Schnurre lassen sich im Werk zahlreicher deutscher Kurzgeschichtenautoren Beispiele für diese illusionslose Sicht und Darstellung des Krieges finden. Unter rein quantitativen Gesichtspunkten läßt sich in diesen den Krieg verarbeitenden Geschichten sogar ein thematischer Hauptstrang der deutschen Kurzgeschichte nach 1945 erkennen“⁴⁸.

Des Weiteren berichtet Schausberger davon, dass die Kurzgeschichte in den sechziger Jahren neue Themenfelder erhalten hat, unter diesen auch die Darstellung

⁴⁶ Gerhard Richter, Deutscher Maler, geboren in Dresden am 9. Februar 1932.

URL: <http://www.gerhard--richter.de/>.

⁴⁷ Vgl. Durzak, Manfred: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. Autorenporträts.

Werkstattgespräche. Dritte erweiterte Auflage. Interpretationen. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2002; zit. n.: Schausberger, S. 31.

⁴⁸ Vgl. Schausberger, S. 31.

zwischenmenschlicher Konflikte und die Verarbeitung individueller Krisen, die meines Erachtens, ausgegangen von dem Muster der individuellen Krisen, die Grundlage für die heutige Kurzgeschichte geschaffen hat. Das heißt zusammengefasst, die Suche nach der Identität und ihre Positionierung; entfernt von der jüngsten deutschen Vergangenheit und ihrer Beschwernis, die schon seit langem auch aus literaturwissenschaftlicher Sicht einen jeden von uns beschäftigte.⁴⁹ Mit der neuen Literatur und ihrer Art wurde ein neues Kapitel eröffnet, welches Hinterfragung und literarische Qualität in einem zu vereinen schien, unangetastet von der Schwere der Vergangenheit.⁵⁰

Äußerst wichtig in diesem Zusammenhang ist ganz klar die Stellung Judith Hermanns in der Literaturwelt und ihre Rolle.

Eine Welt, die bislang trotz allem unter der Führerschaft der Männer stand und in der die Frauen sich alles mit Mühseligkeit erkämpfen müssen und, die von ihren männlichen Kollegen immer noch nicht als Autorinnen, sondern als „*schreibende Frauen*“⁵¹ verstanden werden. Zahlreiche Wahrnehmungsmuster, die nicht aufgelöst werden können und in Mitten dessen Frauen, so Christina Ujma, die Stellungnahmen ausgesetzt werden, die viel mehr die nicht literarischen Bereiche abdecken, als die literarischen.⁵²

„Bei der Vermarktung der Romane der „Fräuleinwunder“ überbieten sich die Verlage mit den Adjektiven „frech“, „frisch“, „frei“.“⁵³

Zu oft stieß man auf Aussagen, wie grenzenlos die Texte doch wirken und es somit doch selbstverständlich zu sein schien, dass bestimmte Fantasiegebilde ausgebaut werden. Diese Wahrnehmung kann auch im gesamtgesellschaftlichen Rahmen beurteilt

⁴⁹ Vgl. Schausberger, S. 15.

⁵⁰ Vgl. Gösweiner, S. 12.

⁵¹ Ujma, Christina: Vom „Fräuleinwunder“ zur neuen Schriftstellerinnengeneration. Entwicklungen und Tendenzen bei Alexa Henning von Lange, Judith Hermann, Sibylle Berg und Tanja Dücker. In: Nagelschmidt, Ilse, Lea Müller Dannhausen und Sandy Feldbacher (Hg.): Zwischen Inszenierung und Botschaft. Zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts. Berlin: Frank & Timme GmbH 2006. S. 73-88. Im Weiteren abgekürzt als: Christina Ujma.

⁵² Vgl. Ebd.

⁵³ Ebd.

werden, wo Frauen für einen gleichberechtigten Status immer noch viel arbeiten müssen.⁵⁴

„Diese Diskurse um die Literatur einer jungen Autorinnengeneration waren für uns der Anlass, genauer hinzusehen, nach den ästhetischen Programmen, nach Aufbrüchen, aber auch nach Schwierigkeiten zu fragen. Sehr bald waren wir vom Selbstbewusstsein dieser Generation fasziniert, die [...] sich nicht mehr an patriarchalen Mustern und Vorgaben „abarbeiten“ muss.“⁵⁵

Genau diese Welt betritt die junge Autorin und alleinerziehende Mutter Hermann und gab Richtung an, ohne vielleicht bewusst eingreifen zu wollen. Sowohl in der Literatur als auch in ihrem Privatleben sollte Vieles nicht mehr so sein, wie es zuvor einmal war.⁵⁶

Ihr Instrument dabei schien die Sprache zu sein, die Grundlage menschlichen Daseins.

Wenn Hubert Spiegel von Hermanns Sprache spricht, dann betont er, dass im Rahmen der *hermannschen* Literatur zwar keine meisterhaften Fähigkeiten aufgezeigt werden können, doch sie ein sehr bedeutendes Talent aufweist, nämlich *„Stimmungen zu beschreiben und banale Situationen aufzuladen, bis*

ihre Akteure deutlich vor uns stehen.“⁵⁷ Wie auf einem Lichtbild, lebendig, aussagekräftig, präzise.

Bis zu ihrem ersten Roman *Aller Liebe Anfang* schrieb Hermann ausschließlich Erzählungen.⁵⁸ Während dieser Gattung im deutschsprachigen Raum seit Mitte der

⁵⁴ Vgl. Blickle, S. 18.

⁵⁵ Nagelschmidt, Ilse: *Was kommt nach dem Feminismus? Junge Autorinnen leben mit anderen Botschaften. Eine Einführung.* In: Ilse Nagelschmidt, Lea Müller Dannhausen, Sandy Feldbacher (Hg.): *Zwischen Inszenierung und Botschaft. Zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts.* Berlin: Frank & Timme GmbH 2006. S. 8. Im Weiteren abgekürzt als: Nagelschmidt.

⁵⁶ Vgl. Voigt, Claudia/ Wolfgang Höbel: *Die große Party ist vorbei.* In: *Der Spiegel* 27.04.2009. URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-65169794.html>.

⁵⁷ Spiegel.

⁵⁸ Vgl. Kissler, Alexander: *Kollaps der Kritik.* In: *cicero.de* 2014.

URL: <http://www.cicero.de/salon/bernhard-schlink-und-judith-hermann-kollaps-der-kritik/58183>.

sechziger Jahre nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde, erlebte sie ihre große Blüte in den neunziger Jahren, die Leonie Marx zufolge als „erneute Freude am Erzählen“⁵⁹ festgehalten wird, bei der meines Erachtens auch Hermann mit ihrer literarischen Arbeit selbstverständlich beteiligt ist, was auch die Verkaufszahlen der Erzählbänder unterstreichen.⁶⁰

Ihr erster Erzählband *Sommerhaus, später* verschaffte vielen anderen den Antrieb, sich der Gattung Erzählung zu widmen. Feuilleton und auch die Literaturwissenschaft selbst schlugen in diesem Bezugsrahmen Brücken zur angloamerikanischen Short Story und nicht nur Judith Hermann auch Ingo Schulze wurde in diesem Rahmen stets mit Raymond Carver verglichen.⁶¹

*„Zwar hat sich noch nicht - analog zu Kafka oder Dylan - das Adjektiv "carveresk" durchgesetzt, doch dessen ungeachtet ist sein Einfluss auch auf die deutschsprachige Literatur nicht zu unterschätzen. Die Vorworte von Judith Hermann und Ingo Schulze in zwei weiteren Carver-Bänden der jetzt vollständigen Gesamtausgabe zeugen davon.“*⁶²

Hermanns Prosabändern folgten auch Erzählbänder anderer Autorinnen, die sowohl thematisch als auch stilistisch mit den Erzählbändern Hermanns in Einklang zu sein schienen. Zu diesen Autorinnen zählt z. B. Julia Franck, Maike Wetzler, Hanna Lemke.⁶³ Eine Massenwirkung, wie von Hermann ausgelöst, konnten diese Autorinnen jedoch nicht bewirken. Nichtsdestotrotz riefen Rezensionen der oben erwähnten Autorinnen, Erinnerungen zu Hermanns publizierten Werken hervor, wie auch von Sara

⁵⁹ Marx, Leonie: *Die Deutsche Kurzgeschichte*. 3., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler 2005. S. 164.

⁶⁰ Vgl. Mingels, Annette: *Das Fräuleinwunder ist tot - es lebe das Fräuleinwunder. Das Phänomen der „Fräuleinwunder-Literatur“ im literaturgeschichtlichen Kontext*. In: Ilse Nagelschmidt, Lea Müller Dannhausen und Sandy Feldbacher (Hg.): *Zwischen Inszenierung und Botschaft. Zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Frank & Timme GmbH 2006. S. 13. Im Weiteren abgekürzt als: Mingels.

⁶¹ Schausberger, S. 11.

⁶² Weber, Mario Alexander: *Machen wir uns nichts vor*. In: literaturkritik.de 2005. URL: http://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=8168.

⁶³ Vgl. Henneberg, Nicole: *Verbrannte Schmetterlinge*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23.04.2010. URL: http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/hanna-lemke-gesichertes-verbrannte-schmetterlinge-1971799.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2.

Schausberger in ihrer Diplomarbeit *Der Rückzug ins Private in den Kurzgeschichten* Judith Hermanns betont.⁶⁴

Eine wichtige Gemeinsamkeit der berührten Autorinnen ist das Erlösen der Texte von politischen sowie geschichtlichen Komponenten und das sich Zurückziehen ins Private oder auch die Hinwendung zum Privaten. Viele Rezensionen betonen stark diese Kritik bei Hermann. „*Nur Privates*“ solle sie erzählen: Für manche zu wenig, für andere zu genau auf den Punkt gebracht.⁶⁵

„Was fehlt: Geschichte und Politik, Berufsleben und Arbeitswelt, Agenten der Sozialisation, Autoritäten, Vorgesetzte, überhaupt "Erwachsene", die als Repräsentanten irgendeines Systems, Gesetzes oder einer anderen abstrakten Ordnung fungieren [...] Solche Zeiten sind vorbei und unerreichbar fern. Denn im Universum der Hermann-Figuren fehlen Geld als Konkretum, Detailrealismus, wenn er nicht schick ist; Kunst, Musik, Literatur, Theater, Kino, wenn sie nicht biographisch kommensurabel gemacht sind; Katastrophen, Krankheiten, Krisen, Anstrengungen, Exzesse und Leidenschaften. Stattdessen nur Privates: [...] Was sich so ehrlich unpolitisch gibt, ist bewußt nicht political correct, aber letztlich nur anders unaufrichtig und immer ästhetisch-korrekt.“⁶⁶

Nach Friederike Gösweiner und ihrer Arbeit *„Einsamkeit in der jungen deutschsprachigen Literatur“* finden postmoderne gesellschaftliche Umstände Eingang in die Werke der Autorinnen, die ebenfalls unter diesen Bedingungen aufgewachsen sind.⁶⁷ Die Kurzgeschichte ist in diesem Rahmen ein gutes Instrument, denn seit den Anfängen des Zweiten Weltkrieges übernimmt die Kurzgeschichte die Funktion eines Spiegels ihrer Zeit.⁶⁸ Beide ihrer Erzählbänder sowohl *Sommerhaus*, *später* als auch *Nichts als Gespenster* werden mit dem Begriff „*Erzählungen*“ versehen, wobei diese mit dem Begriff der Kurzgeschichte gleich zu verstehen sind. Bei ihrem 2009

⁶⁴ Vgl. Schausberger, S. 2.

⁶⁵ Vgl. Ebd. S. 5.

⁶⁶ Pontzen.

⁶⁷ Die Postmoderne ist als Gegenbewegung zu der zunehmend als steril und totalitär empfundenen Moderne anzusehen: Sie ist eine geistig-kulturelle Bewegung, deren Anfänge in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts liegen. Entnommen aus dem Hatje Cantz-Kunstlexikon.
URL: <http://www.hatjecantz.de/postmoderne-5051-0.html>.

⁶⁸ Vgl. Gösweiner, S. 12-14.

erschienen Prosaband *Alice* hat man jedoch auf jegliche Gattungszuordnung verzichtet. Obwohl *Alice* mehrere Geschichten in sich vereint, bleibt im Unterschied zu den vorigen Bänden die Hauptfigur Alice hier dieselbe. Die Zuschreibung *Roman* schließt der Band jedoch aus.⁶⁹

„Judith Hermann versammelt in ihrem neuen, dritten Prosaband fünf Geschichten vom Sterben. Obgleich sie in der Titelheldin alle dieselbe Protagonistin haben, fügen sie sich nicht zu einem Roman, wie überhaupt jegliche Gattungsbezeichnung konsequent verweigert wird. „Alice“ ist ein stilles Buch, in dem sich die Worte, Sätze und Bedeutungen in sich selbst zurückziehen scheinen.“⁷⁰

Aus der Sicht der Protagonisten erfährt der Leser das Geschehen. Das Abgleiten von genderkonzentrierten Diskussionen ist daher in diesem Rahmen auf der einen Seite möglich auf der anderen wiederum nicht. Das Sich-Abkapseln von der Außenwelt und der Hinwendung in das Innere erfolgt sowohl bei den männlichen als auch bei den weiblichen Figuren.

Der Begriff „*Das literarische Fräuleinwunder*“ wurde von Volker Hage in seinem Artikel „*Ganz schön abgedreht*“⁷¹ im Spiegel-Magazin zum ersten Mal verwendet. Danach griffen auch die Medien, das Feuilleton und die Literaturwissenschaft den Begriff auf. Judith Hermann wurde unter diesem Begriff ganz oben positioniert. Neben ihr machten sich auch die Namen Tanja Dückers, Karen Duve, Julia Franck, Alexa Hennig von Lange, Zoë Jenny und Juli Zeh bemerkbar. Die Gemeinsamkeit dieser Autorinnen, die unter dem Ausdruck „*Das literarische Fräuleinwunder*“ vereint wurden, bestand darin, dass sie etwa im gleichen Alter waren, aus ähnlichen Umständen kamen und einer Generation angehörten.⁷²

⁶⁹ Vgl. Lovenberg, Felicitas: *Eine Frau und fünf tote Männer*. In: FrankfurterAllgemeine 02.05.2009. URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/judith-hermann-alice-eine-frau-und-fuenf-tote-maenner-1785898.html>. Im Weiteren abgekürzt als: Lovenberg.

⁷⁰ Zitiert nach Lovenberg.

⁷¹ Hage, Volker: *Ganz schön abgedreht*. In: Der Spiegel 22.03.1999. URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-10246374.html>.

⁷² Vgl. Christina Ujma, S. 73.

Schreibende Frauen öffnen die Türen zum *Alltagsrealismus* und ermöglichen dem Leser den Einblick in verschiedene Gesellschaftsbereiche, die bislang, so Christina Ujma „von *Literatur und Medien weitgehend ausgespart*“ blieben.

Dass die deutschsprachige Literatur mit dem Jahrtausendwechsel eine neue Perspektive übernahm, kann nicht geleugnet werden. Dass bei dieser Übernahme Judith Hermann mit ihrer Literatur einen besonderen Beitrag leistete ebenso nicht.⁷³ Was die Autorin als Ikone auffassen ließ, waren nicht nur ihre Aufnahmen mit Pelzkragen, es war vielmehr ihre Sprache und die Fähigkeit diese zu formen.

Nach Christina Ujma sind die Leser der Belletristik schon seit langem Frauen. Romane werden eher von Frauen gelesen als von Männern, sagt sie und fügt hinzu, diese Erkenntnis habe dazu geführt, dass neue Marketingstrategien von Verlagen ausgearbeitet wurden, die jungen Autorinnen den Einstieg in die Branche, unterstützt mit anderen medialen Effekten, erleichtert. Sie betont, dass vor dem Etikett des „*Fräuleinwunders*“ schon eine Art weibliche Jugendkultur vorhanden war, die von der Bewegung selbstbewusster Mädchen geformt wurde. Auf feministische Sprüche griffen diese nicht zurück, auch das Verhältnis zum anderen Geschlecht war nicht mehr die verkrampte Art von früher.⁷⁴

„Als zum ersten Mal vom „Fräuleinwunder“ die Rede war, gab es das Phänomen schon, d. h. es gab die Literatur einer neuen weiblichen Jugendkultur, der so genannten Girlie-Kultur – eine Bewegung selbstbewusster Mädchen, die, nach eigenem Selbstverständnis, keine feministischen Kampfsprüche mehr nötig haben, sondern sich einfach so durchsetzen und deshalb zu Sexualität und Männern ein unverkramptes Verhältnis haben [...].“⁷⁵

Neben dem Alltagsrealismus beschreibt Ujma, dass „*eine gewisse Verlegenheit bei den Themen zu konstatieren*“⁷⁶ ist. Dieses führt sie darauf zurück, dass genau die Generation des „*Fräuleinwunders*“ nur wenig erlebt hat. Sie betont, dass somit eigentlich nur die

⁷³ Vgl. Gösweiner, S. 134.

⁷⁴ Vgl. Christina Ujma, S. 73.

⁷⁵ Ebd. S. 78.

⁷⁶ Ebd.

Beschäftigung mit dem Ich zurückbleibt⁷⁷, welche sich in den Werken Hermanns ebenfalls stark widerspiegelt.

„So bleibt als Lieblingsthema immer wieder das eigene Ich. Es ist mehrfach festgestellt worden, dass Narzissmus und die Selbstbezogenheit das Moment sind, das die „Fräuleinwunder-Literatinnen“ mit ihren männlichen Kollegen von der „Generation Golf“ verbindet.“⁷⁸

Die Haltung der Charaktere beschreibt Ujma mit folgenden Worten:

„Fast autistisch in ihrem gelangweilt-melancholischen Desinteresse an Mitmenschen und Umwelt.“⁷⁹

Diese Feststellung untermauert Ujma mit einem Zitat aus dem ersten Erzählband *Sommerhaus*, später der ersten Erzählung mit dem Titel *Rote Korallen*, in der die Protagonisten das Verhältnis zu ihrer eigenen Person wie folgt beschreibt:

„Ich fand es erstaunlich, sich nicht für sich selbst zu interessieren. Ich interessierte mich ausschließlich für mich selbst.“ (Rote Korallen, S.S., S.20)

Laut Ujma fasst dieses eine Zitat das gesamte Band zusammen.⁸⁰ Zudem fügt sie hinzu, dass in den Erzählungen Reisen von und nach Berlin stattfinden, aber die Figuren stets von ihrer „subkulturellen Sozialform“⁸¹ begleitet werden. Im Bezug zur Passivität der Figuren bringt sie den Vergleich von einer Erzählung an, die davon handelt, dass sogar ein Hurrikan auf den Karibikinseln die Figuren nicht davon abhalten kann, Abstand von ihrer Selbstbezogenheit zu nehmen.⁸² Auch auf den zweiten Erzählband *Nichts als Gespenster* geht Ujma ein. Sie betont, dass auch im zweiten Band Hermanns Charaktere durch die ganze Welt reisen und blind sind, dem gegenüber, was ihnen fremd ist. Die Blindheit gegenüber der Fremde ist eigentlich laut Ujma nicht nur charakteristisch für Hermann, sondern für die gesamte Generation „Fräuleinwunder“. Das ist auch der Grund, so Ujma, dass Hermanns Geschichten, auch wenn sie in Island, Italien oder

⁷⁷ Vgl. Ebd.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Christina Ujma, S. 79.

⁸⁰ Ebd. S. 78.

⁸¹ Ebd. S. 78.

⁸² Vgl. Hermann, Judith: *Sommerhaus*, später. Frankfurt/M. 2000, S. 22-40.

Amerika spielen, weiterhin als Berliner Geschichten gelten und auch in diesem Sinne verstanden werden. Als Beispiel greift Ujma auf die Erzählung „*Aqua Alta*“ zurück, in der sich eine junge deutsche Frau anlässlich ihres 30. Geburtstages mit ihren Eltern in Italien, genauer gesagt Venedig, trifft.⁸³ Venedig, ein Tourismuszentrum und eines der meistbeschriebenen Orte sowohl in der Geschichte als auch in der Literatur „*erscheint durch die Augen der jungen Frau*“⁸⁴ und gelangt somit an die Leser. Im Vergleich zu den bislang vorhandenen Beschreibungen bezüglich Venedigs sowohl in der Weltgeschichte als auch in der Literatur findet bei Hermann eine andere Herangehensweise an die Stadt statt. Venedig wird mehr als eine Art Touristenhölle, so Ujma, beschrieben, die überfüllt ist mit Einheimischen, denen es hauptsächlich darum geht die Touristen zu belästigen und ihnen das Geld abzunehmen. Auch die Anwesenheit der jungen Frau in Begleitung von ihren Eltern wird von Ujma kritisiert. Sie scheint im „Schlepptau“ zu sein und Venedig wie ein Teenager aufzunehmen. Jeglicher Versuch, sich der Stadt zu öffnen, bleibt unangetastet. Ujma spricht hier von einer „Erfahrungsarmut“ sowie einer „Erfahrungsverweigerung“⁸⁵, die nicht nur typisch für Hermann, sondern für ihre ganze Generation ist.

Erst seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erscheinen weibliche Texte, die man auch als Frauenliteratur bezeichnen kann.⁸⁶ Der deutsche Herausgeber weist darauf hin, dass nur eine „*geringe Zahl von Frauen Aufnahme in den Kanon männlich ausgerichtete Literatur fanden*“.⁸⁷ Zu der neuen Form der deutschsprachigen Frauenliteratur kam es in den 70-er Jahren des 20. Jahrhunderts, in der die Frauen begannen alltägliche Geschehnisse aus der Perspektive einer Frauenfigur wiederzugeben. Die gegenwärtige Frauenliteratur deckt einen wichtigen Bereich ab.⁸⁸ Einfache Momente des Alltags werden aus weiblicher Sicht geschildert.

⁸³ Vgl. Hermann, Judith: *Nichts als Gespenster*. Frankfurt/M. 2003, S. 81-101.

⁸⁴ Ebd. S. 79.

⁸⁵ Vgl. Christina Ujma, S. 79.

⁸⁶ Vgl. Weigel, Sigrid: *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*. 1995. Im Weiteren abgekürzt als: Weigel.

⁸⁷ Löchel, Rolf: *Viel, doch nicht genug*. In: literaturkritik.de 2001.

URL: http://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=3982&ausgabe=200108.

⁸⁸ Vgl. Christina Ujma, S. 77.

Judith Hermann gehört mit ihren Werken nicht ohne Grund zu den bedeutendsten Autorinnen, die dem sogenannten neuen „*Fräuleinwunder*“ zugeordnet werden können, der die jungen deutschen Autorinnen seit dem Jahre 1990, die in den letzten Jahren des 20. Jahrhunderts an die Öffentlichkeit gingen und über die Fähigkeit verfügten, zu schreiben und sich gleichzeitig mit ihrer Zeit auseinanderzusetzen, bezeichnet. Es ist nicht nur die Geschlechtszugehörigkeit und das Alter, die sie in dieses Muster einordnen lässt, sondern auch die Art des Schreibens. Mit so viel Erfolg, behauptet Hermann, habe sie gar nicht gerechnet. Es gab so wenig schlechte Kritik, dass die Autorin in einem Gespräch für die Frankfurter Allgemeine Zeitung ausdrückt, dass sie gar nicht wusste, wie sie mit schlechter Kritik umgehen soll.⁸⁹

Sommerhaus, später, der erste Erzählband der Autorin, bestehend aus neun inhaltlich verschiedenen Erzählungen, spielen an gänzlich unterschiedlichen Orten und schildern ausführliche Begebenheiten, vereint mit Stimmungen der Figuren. Während einige Geschichten entscheidende Kapitel im Leben der Figuren thematisieren, handeln andere Geschichten von kurzen Momenten. Gemeinsam haben alle Erzählungen die Eigenschaft, Gefühle des Alleinseins und der Verlassenheit zu vermitteln. Die Figuren, die aus der Generation der heute 30-jährigen stammen, fallen vor allem mit ihrem Defizit zur Kommunikation auf. Zudem besitzen alle die Eigenschaft, die Möglichkeit im eigenen Innern zu sehen und jederzeit gehen zu können.

Der erste Band der Autorin *Sommerhaus, später* wurde im Jahre 2005 von Ilknur Özdemir ins Türkische übersetzt und mit dem Titel „*Yaz evi, daha sonra*“ vom Verlag Metis herausgegeben.

In ihren Erzählungen stellt Hermann Schilderungen dar, gefärbt von Melancholie, alltäglichen Begebenheiten, die sich an verschiedenen Stellen mit Erinnerungen, Rückblenden, besonderen Orten und Räumen überkreuzen. Die Autorin konzentriert sich dabei stark auf das Moment und geht auf Stimmungen der Figuren ein, die aktiv nicht am Leben beteiligt sind, sondern sich passiv in den Fluss des Lebens mithineinziehen lassen.

⁸⁹ Vgl. Minkmar.

Aus ihrer Aussage „*sie schreibe an dem entlang, was sie erlebe*“⁹⁰, kann herausgefolgert werden, dass sie den Schwerpunkt ihrer Geschichten aus ihrem privaten Kreis entnimmt. Unerfüllte Gefühle und die Angst vor dem möglichen Nicht-Erlebten, das heißt, das Verpassen von dem Etwas, weil man sich aus einem unbekanntem Grund, der Entscheidung weigert, sind zentrale Themen ihrer Erzählungen. Das bedeutet also, ihre Motive entnimmt die Autorin aus ihrer Umgebung und entwickelt diese weiter zu Erzählungen.

Viele Erzählungen Hermanns spielen entweder in Berlin oder die Figuren weisen auf einer Art und Weise eine Beziehung zu Berlin auf. Das Zentrale, was die Berlin-Erzählungen betrifft, ist ihre Gemeinsamkeit, nämlich zeitgenössische Bilder der Generation und der Stadtkultur zu vermitteln und somit die Bohème-Szene Berlins an den Leser zu tragen. Die Suche nach Abenteuer und dem Fremden findet weniger in Berlin statt, sondern auf Ausflügen um Berlin und in andere Länder. Alkohol, Zigaretten und Drogen sind andere Mittel, die die Suche der Figuren begleiten. Ein anderes wichtiges Motiv ist außerdem die Entdeckung neuer Orte und Räume.

*„Alles stand leer, alles war offen, Ruinen, Dächer, Keller, man zog einfach rum und feierte und hatte eine Zeitlang das Gefühl, man könne sich sein Leben tatsächlich gestalten.“*⁹¹

Die Entdeckung der neuen Stadträume nimmt sie als Zufallsgeschenk ihres Ursprungs.

*„Berlin ist großartig, aber ich habe es mir nicht ausgesucht. Ich bin hier, weil ich immer hier zufällig war.“*⁹²

Nach einer fünfjährigen Pause setzt Hermann ihre Autorinnen Laufbahn mit einem zweiten Erzählband *Nichts als Gespenster* fort. Obwohl eine gewisse Einförmigkeit auch aus thematischer Sicht sich spürbar macht, so einige Kritiker, bleibt der Erfolg auch um den zweiten Band bewahrt, sodass auch daraus ein Bestseller hervorgeht, wie

⁹⁰ Mensing, Messmer (Interview): Ich hoffe auf Erlösung. In: taz.de 31.01.2003.
URL: <http://www.taz.de/1/archiv/?dig=2003/01/31/a0125>.

⁹¹ Voigt, Claudia: „*Wo ist Berlin? Auch die Literatur der Hauptstadt ist eine Baustelle. Ein Besuch bei Berliner Schriftstellern*“. In: SPIEGEL 1999. URL:
<http://www.spiegel.de/spiegel/kulturspiegel/d-13507009.html>.

⁹² Ebd.

die Verkaufszahlen unterstreichen, und für viele die Erwartungen erfüllt und sie sogar in einigen Punkten übertrifft.⁹³ Auch in ihrem zweiten Erzählband bleibt Hermann in ihrer Rolle als Vertreterin ihrer Generation, die den Lebensstil in all ihren Facetten schildert und auf eine besondere Art auch professionell die Denk- und Verhaltensmuster sowie Empfindungen ihrer Generation niederschreibt, bestehen. Diskret im Hauptsatzstil hält Hermann die Kommunikationsunfähigkeit der Moderne fest. Worte, die nicht ausgesprochen werden können, werden in Form von Gesten vermittelt. Diese sind äußerst gut nachvollziehbar.

In vielen Hermann-Interviews taucht das Thema Beziehung und Liebe auf, ein Thema, welches auch in nahezu all ihren Erzählungen vorzufinden ist. In einem Interview spricht sie:

„Und ich weiß auch nicht, ob die Liebe zwischen zwei Menschen wirklich möglich ist [...]. Man kann heute gar nicht mehr sagen: Ich liebe dich. Für meine Generation jedenfalls ist das so gut wie unmöglich.“⁹⁴

Ein Miteinander und Füreinander erweist sich in den Kurzgeschichten als problematisch. An einer gemeinsamen Zukunft wird nicht gearbeitet. Es ist vielmehr ein Bestehen nebeneinander, solange es möglich ist. Stillschweigend. Gelassen, weil sie nicht bereit sind, sich zu ihren Gefühlen zu bekennen und für diese zu sorgen. Die Lösung scheint sich im Ich zu verbergen. Auf der Suche nach diesem Ich begeben sich die Figuren auf Reisen.

„Der Beginn einer Reise ist ein ambivalentes Versprechen, er stellt zugleich einen Bruch wie einen Neuanfang dar. Sich von der gewohnten Lebenswelt abzuwenden kann beängstigend wie befreiend sein. Der erste Schritt, der Akt des Fortgehens, ist wie ein kleiner Tod – und zugleich eine Wiedergeburt.“⁹⁵

„schreibt Theresa Frank in ihrer Einleitung von ihrer „kritischen Hommage an das Reisen“, so jedenfalls ihr Ausdruck. Ob und wie die Befreiung auf Reisen der von

⁹³ Scholtze, Laslo: *Ruhiger, weiter, traumtief*. In: literaturkritik.de 01.02.2003.

URL: http://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=5718&ausgabe=200302.

⁹⁴ Nagelschmidt, S.193.

⁹⁵ Frank, Theresa: *Begegnungen-Eine kritische Hommage an das Reisen*. Band 43. Wien: Lit Verlag GmbH & Co. 2011. Im Weiteren abgekürzt als: Frank.

Hermann geschaffenen Figuren stattfindet und wo und wie die Figuren diese erleben sowie mit welchen Erinnerungen sie aus den Begegnungen herausgehen und wie diese sie im Nachhinein in ihrem Verhalten beeinflussen, wird den Rahmen des zweiten Teils der vorliegenden Arbeit bilden.



„Ich bin nicht sicher, ob die Liebe überhaupt funktioniert, und ich habe das Gefühl, dass die Worte immer weniger und immer weniger ausreichen, um zu benennen, was zwischen zwei Menschen geschehen kann. Ich habe das Gefühl, dass die Worte immer weniger tragfähig sind, immer zweideutiger werden, rissig sind und nicht ausreichen, etwas zu formulieren“ J. H.⁹⁶

2. JUDITH HERMANN UND IHRE ERZÄHLUNGEN

2.1. Überblick auf die Erzählungen

„Es ist so, als würde ich eine Kiste voll von altem, sinnlosen wundervollem Zeug, und im letzten Moment fiele mir etwas ein, ein einziger, winziger Gegenstand auf dem Boden der Kiste, zuunterst, und ich würde die Kiste noch einmal öffnen und alles wieder herausholen...“⁹⁷,

dachte Judith Hermann im Hinblick auf ihren ersten Erzählband und entschloss sich dazu, die Kiste erneut auseinander zu nehmen und einen weiteren Erzählband niederzuschreiben, weil noch etwas Unausgesprochenes im Raum stand, dass darauf gewartet hat, berührt zu werden.

Mit *Sommerhaus*, später erreichten aus inhaltlicher Sicht neun sehr unterschiedliche Erzählungen den Leser, die Hermann in und um Berlin platzierte, die Erzählungen Hurrikan und Hunter-Tompson-Musik ausgenommen. Nicht nur von interessanten Handlungsorten, sondern auch von inneren Momenten ließ Hermann ihre Erzählungen

⁹⁶ Prangel, Matthias: *Eine andere Art von Rückblick: Gespräch mit Judith Hermann über „Sommerhaus, später“*. In: literaturkritik.de 2003. URL: <http://literaturkritik.de/id/5689>. Im Weiteren abgekürzt als: Prangel.

⁹⁷ Wegmann, Barbara: Judith Hermann: *Nichts als Gespenster*. In: Titel Magazin. URL: <http://www.titelmagazin.de/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=282>: [online], [cit. 2009-03-05].

umklammern, die sich ebenfalls eigenständige Räume erbauten, die den Figuren deutlich abzulesen ist. Mit dem Auseinandernehmen der Kiste blieben diese Innenräume auch im zweiten Band *Nichts als Gespenster* Hermanns bewahrt, mit dem Unterschied, dass sie meines Erachtens diesmal noch tiefer als bislang hineindringen. Geformt zu sieben Erzählungen, die diesmal verstreut auf der ganzen Welt, d.h. auf verschiedenen Kontinenten, in verschiedenen Ländern spielen, weit weg und dennoch im Innern den Leser berühren.

Der gemeinsame Nenner der insgesamt 16 Erzählungen besteht in den für die Außenstehenden nicht sichtbaren und doch fühlbaren Wände der Figuren, die in ihrem Grundton von der Melancholie beherrscht werden. Auf der anderen Seite sind keinerlei Gründe angebracht, die auf den ersten Blick zumindest von einer negativen Seelenlage zeugen könnten. Beim genaueren Hinsehen lässt sich jedoch konstatieren, dass keiner der Erzählungen letztendlich von einer intakten Liebesbeziehung, einem Happy End oder gelungener zwischenmenschlicher Kommunikation berichtet.⁹⁸ Die daraus resultierende Lage, verleitet die Figuren Hermanns zum Reisen, lässt sie bewusst oder auch unbewusst schweben in Erinnerungen und scheint keine innere Ruhe geben zu wollen. Die innere Suche nach dem Ich, die Sehnsucht nach dem vertrauten Unvertrauten und die Verlorenheit, lassen innere, von der Kälte unterzogene Räume erstehen, durch deren Glaswände Hermann ihre Leser teilhaben lässt, an einem gewissen Schwebезustand, und parallel dazu einem beobachtbaren Willen, diesem Schwebезustand zu entkommen, wobei die Figuren stets von ihrer Passivität eingeholt werden. Friederike Gösweiner spricht in diesem Zusammenhang von „*postmodernen Umständen, die den Protagonisten der Texte, wie es scheint, zum Verhängnis wird.*“⁹⁹

Ausgehend von Claude D. Conters *Rebellion gegen Rebellion* schreibt Gösweiner, dass ein emotionales Ungleichgewicht in der zeitgenössischen westlichen Gesellschaft sich bemerkbar macht, welches auf einen Mangel hinweisen soll, mit der nicht einzelne

⁹⁸ Vgl. Ujma.

⁹⁹ Gösweiner, S. 11.

Mitglieder der Gesellschaft, sondern eine ganze Generation zu kämpfen hat.¹⁰⁰ Eine Lösung diesbezüglich scheint jedoch nicht in Sicht zu sein. Aus eigener Kraft, so Conter, kann das Problem nicht behoben werden, drückt Gösweiner aus.

Diesen von Conter erläuterten Mangel widerspiegelt Hermann nur zu gut in ihren Erzählungen. All ihre Geschichten basieren auf einer Sehnsucht, die verbunden ist mit dem Reisen, dem Begegnen und dem sich an etwas „Nicht Fassbarem“ und „Benennbarem“ und doch „Erlebten“ erinnern. Das emotionale Ungleichgewicht in der zeitgenössischen Literatur, nach Gösweiner, lässt sich festhalten am Verschwinden von Happy Ends und die Unmöglichkeit der Figuren positive Entwicklungen in diesem Sinne zu durchlaufen, welches dazu führt, dass

„alle Versuche der Figuren, sich anderen zu öffnen und mit anderen in Beziehung zu treten, immer häufiger scheitern.“¹⁰¹

Das vertraute Unvertraute ergibt sich somit aus der Einsamkeit und Isoliertheit der Figuren, die sich parallel auch an auserwählten Orten zeigen kann, und stützt sich auf eine bestimmte Weise auf die Entfremdung.

In diesem Zusammenhang berichtet Gösweiner von einer Wüstenmetapher, von der sich sowohl Lipovetsky als auch Zygmunt Baumann als „Sinnbild für eine postmoderne Welt“ bedienen.¹⁰² Die Außenwelt nach Baumann hat sich in der Moderne zur Wüste geformt. Das einzelne Individuum ist in dieser Hinsicht als Pilger zu verstehen. Der Pilger ist auf der Suche nach etwas, welches seinem Leben den gewünschten Sinn verleihen soll. Genau das ist auch bei den von Hermann geschaffenen Figuren zu beobachten¹⁰³, die sich vor diesem Hintergrund auf Reisen begeben, versuchen eine Identität aufzusuchen und diese zu bewahren. Das scheint, so Baumann, sich zu einer „Lebensaufgabe“ für die Figuren entwickelt zu haben.¹⁰⁴

¹⁰⁰ Conter, Claude D.: Rebellion gegen die Rebellion. Gesellschaftsdiagnosen der Popliteratur der 1990er Jahre zwischen Selbstmord und Ehe. In: Johannes G. Pankau (Hs.): Pop, pop, populär. Popliteratur und Jugendkultur. Bremen, Oldenburg: 2004, S. 49-67; zit. n. Gösweiner, S. 12.

¹⁰¹ Gösweiner, S. 12.

¹⁰² Lipovetsky, Gilles: Narziß oder die Leere. Sechs Kapitel über die unaufhörliche Gegenwart. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1995; zit. n. Gösweiner, S. 57.

¹⁰³ Vgl. Ebd. S. 12.

¹⁰⁴ Vgl. Ebd. S. 12.

An diesem Vergleich setzt auch Gösweiner an: Ist die Postmoderne eine endlose Wüste, so zielt die Suche nach einer Oase ab, um zu überleben. Diese Suche kann niemand besser nachvollziehen als ein Wüstenvolk, so Gösweiner. Wüstenvölker führen keine sesshafte Lebensweise, sondern ziehen den Nomaden gleich von Oase zu Oase, wie auch Hermann ihre Figuren von Stadt zu Stadt und Kontinent zu Kontinent treibt.

Dass die Metapher des „Pilgers“ an dieser Stelle äußerst angebracht ist und sich optimal zum Vergleich mit den Protagonisten Hermanns eignet, lässt sich an folgender Aussage treffend zeigen:

„[...] wo immer der Pilger gerade sein mag, er ist nicht da, wo er sein sollte und nicht dort, wo er zu sein träumt.“¹⁰⁵

Diese Aussage erklärt wiederum Ujmas These, die behauptet, dass Hermanns Geschichten, obwohl sie doch in fremde Welten verlegt wurden, trotzdem Berliner-Geschichten sind und bleiben.¹⁰⁶

Die äußere Wüste, wie oben beschrieben, ist bei den Figuren Hermanns, so Gösweiner, schon längst in das Innere der Figuren eingeflossen, welches sich ebenfalls in der Leere der Seelenlandschaft der Protagonisten bemerkbar macht.¹⁰⁷ Es herrscht der Wunsch für niemanden und nichts verantwortlich zu sein, an einem Ort und mit einem Thema nur kurz zu verweilen und dabei jegliche Bindung an Ort und Mensch im Grunde zu vermeiden, obwohl starke Widerspiegelungen bezüglich der ausgewählten Orte vorhanden sind.

Aus diesem Grund führt Judith Hermann ihre Figuren sowohl in ihrem ersten Band *Sommerhaus*, später als auch in ihrem zweiten Band *Nichts als Gespenster* an verschiedene Orte der Welt. Der Tourist, so Gösweiner, begibt sich auf Reise aus reinem Willen und keineswegs aus dem Grund, weil er nicht im Besitz einer Heimat ist. So vermitteln die Erzählungen Hermanns oft die klare Trennung von Urlaubsort und Heimat, wobei an einigen Stellen in Verbindung mit Tagträumen auch die im

¹⁰⁵ Gösweiner, S. 57.

¹⁰⁶ Vgl. Christina Ujma, S. 73.

¹⁰⁷ Vgl. Gösweiner, S. 57.

Normalfall stark betonte Grenze zwischen diesen Orten in diesem Sinne von Tag zu Tag verwischt.

Bevor es nun zu einer tiefer greifenden Analyse bezüglich der von Hermann auserwählten Orte und Reisen übergeht, soll eine kurze Übersicht dargeboten werden, die alle 16 Erzählungen aus beiden Erzählbänden *Sommerhaus, später* und *Nichts als Gespenster* umfasst. Anschließend soll eine detailliertere Untersuchung folgen, die anhand ausgewählter Erzählungen, die Bedeutung der Orte und Reisen bei Judith Hermann vor Augen legt.

Der erste Erzählband Judith Hermanns und zugleich ihre erste literarische Publikation *Sommerhaus, später* beinhaltet neun Erzählungen, verteilt auf 139 Seiten, die an unterschiedlichen Orten in Deutschland und der Welt spielen -Meistens dann doch in Berlin und Berlin-Umgebung, was sich, wie später gezeigt werden soll, im zweiten Erzählband verändert.

Rote Korallen ist die erste Erzählung des ersten Bandes *Sommerhaus, später* und handelt von dem Verlust eines Korallenarmbandes und dem damit verbundenen Tod des Geliebten der Protagonisten. Handlungsorte der Erzählung sind zum einen das Zimmer des Geliebten und das Zimmer des Therapeuten. In den erzählten Erinnerungen erfährt der Leser außerdem von der Geschichte, der in Russland lebenden und anschließend nach Deutschland gezogenen Urgroßmutter. Genauer Handlungsort der eigentlichen Handlung bleibt unklar. Es kann vermutet werden, dass die Geschichte sich im Inland in einer unbekanntem Stadt ereignet. (*Rote Korallen*, S.S., S. 8-22)

Hurrikan (something farewell), die zweite Erzählung des ersten Bandes *Sommerhaus, später* handelt im Kern von dem Gedankenspiel „Sich-so-ein-Leben-vorstellen“ und vom Ausbleiben der vorgestellten Ereignisse, wie auch dem angekündigten Hurrikan, der ohne jegliche Konsequenz an der Insel vorbeistreift. Den Rahmen der Erzählung bildet die Reise zweier Frauen aus Berlin auf die Südseeinsel Jamaica, wo sie Kaspar, einen alten Freund besuchen wollen. (Hurrikan (something farewell), S.S., S. 23-40)

Sonja, die dritte Erzählung des ersten Erzählbandes *Sommerhaus, später*, handelt von einem Künstler, der sich versucht zwischen zwei sehr unterschiedlichen Frauen zu

entscheiden. Seine Entscheidung kann auch als Wahl zwischen Sicherheit und/oder Veränderung gesehen werden. Die Erzählung ist in Berlin platziert, wird jedoch eingeleitet durch eine Zugfahrt von Hamburg nach Berlin. Auch Zustände wie Schuldbewusstsein, die aus der Auseinandersetzung mit dem eigenen Gewissen zustande kommen, bleiben nicht unangetastet. (Sonja, S.S., S. 41-62)

Ende von Etwas, die vierte Erzählung des ersten Bandes *Sommerhaus, später*, erzählt die Geschichte einer Enkelin, die sich im Grunde mit dem Tod der eigenen Großmutter konfrontiert sieht. Die gesamte Erzählung ist umrahmt von einem Café-Besuch. Während draußen der Tag zu Ende geht, erfährt der Leser durch einen unbekanntem Ich-Erzähler, der eigentlich in der Rolle des Zuhörers auftaucht, von den letzten Monaten der verstorbenen Großmutter. Exakte Angaben zum Ort fehlen. Trotzdem kann festgehalten werden, dass auch diese Erzählung durch Informationen bezüglich des Platzes wie z. B. „Helmholtzplatz“ ins Inland zugeordnet werden kann. (Ende von Etwas, S.S., S. 63-71)

Bali-Frau, die fünfte Erzählung des ersten Bandes *Sommerhaus, später*, berichtet von drei Freunden, die während eines Drogenkonsums sich unterhalten. Parallel dazu wird vom Entscheidungsprozess der Ich-Erzählerin berichtet, die zwischen zwei Alternativprogrammen schwankt und sich anschließend doch wieder für ein weiteres Fest entscheidet. Die Begegnung, mit der Bali-Frau, die für den Titel aufschlaggebend ist, erfolgt auf dieser Feier. Bei einem anschließenden Wohnungsbesuch, sieht der Leser die Bali-Frau diesmal in der Rolle der Gastgeberin in der Wohnung. Auch bei dieser Erzählung verzichtet Hermann auf eine exakte Ortsangabe. Es kann die Vermutung aufgestellt werden, dass diese Erzählung ebenfalls ins Inland zuzuordnen ist. (Bali-Frau, S.S., S. 72-84)

Hunter-Tompson-Musik, die sechste Erzählung des ersten Erzählbandes *Sommerhaus, später*, handelt von Hunter Tompson, einem Mann, dessen alltägliches Leben kurzzeitig durcheinander geraten zu droht. An dieser Stelle muss jedoch darauf hingewiesen werden, dass Hermann mit dem Namen Hunter Tompson keinesfalls Bezug zum 2005 gestorbenen amerikanischen Schriftsteller und Journalisten Hunter S. Thompson

herstellen möchte.¹⁰⁸ Bei der von Hermann geschaffenen Figur handelt es sich um einen alten und sehr einsamen Mann, dessen dauerhafte Unterkunft ein Hotelzimmer ist. Sein grauer Tagesablauf wird mit Einziehen eines jungen Mädchens in das gegenüberliegende Hotelzimmer unterbrochen. Ort der Erzählung ist Amerika. (Hunter-Tompson-Musik, S.S., S. 85-102)

Sommerhaus, später die Titelgeschichte des ersten Bandes ist an siebter Stelle platziert. Die Erzählung handelt von Stein, dem Taxifahrer, der eine frühere Freundin in sein neu gekauftes Sommerhaus einlädt, mit dem Hintergedanken, an diesem Ort gemeinsam mit ihr den Rest seines Lebens zu verbringen. Parallel dazu gibt Hermann Einblick in das Leben der Clique, in das der Stein sich über die Ich-Erzählerin anschließt. Die Titelgeschichte, den ersten Band in sich treffend widerspiegelnd, berichtet von nicht wahrgenommenen Entscheidungen und von der Zeit des Wartens sowie Verschiebens, gerahmt von Passivität, die von den Figuren nicht eingeholt werden kann. Ort der Erzählung ist Berlin und Umgebung-Berlin. Standort des Sommerhauses ist Canitz. (Sommerhaus, später, S.S., S. 103-116)

Camera Obscura, die achte Erzählung des ersten Erzählbandes *Sommerhaus, später*, handelt von einer jungen Frau namens Marie, die wie die anderen Figuren Hermanns schlussendlich doch nicht weiß, was sie genau will. Das Besondere dieser Erzählung ist, dass zum ersten Mal von einem Selbstkonflikt bezüglich des eigenen Körpers die Rede ist. Marie fühlt sich äußerst unwohl in ihrem Körper. Den Rahmen der Erzählung bildet die Beziehung Maries zu einem Künstler, der keine Anzeichen von Attraktivität besitzt und ihre Gefühlslosigkeit, die sie im Zusammenhang dieser Beziehung empfindet. Ort des Geschehens ist Berlin. (Camera Obscura, S.S., S. 117-123)

Diesseits der Oder ist die neunte und somit letzte Erzählung des ersten Erzählbandes *Sommerhaus, später*. Sie handelt von Koberling, der mit seiner Frau Constanze und seinem Sohn Max in einem landschaftlich gelegenen Haus in der Nähe der Oder wohnt. Sein traditionell und sehr monoton geordnetes Leben wird mit dem Besuch von Anna, die Tochter eines ehemaligen Freundes, und ihrem Drogen konsumierenden Freund

¹⁰⁸ Vgl. Dammers, Janina; Ostrop, Julia; Vortmann, Elisa: *Judith Hermann: Charakteristika des Werks*. URL: https://www.uni-due.de/autorenlexikon/hermann_werkcharakteristika.

durchbrochen. Äußerst gestört über den Eingriff auf seine Privatsphäre äußert er an einem Abend seiner Frau Constanze, dass sich Max später nicht so wie Anna verhalten soll. Die Erzählung schwankt zwischen Abweichungen und dem Gefühl des Unwohlseins, welches mit dem Austreten aus dem Alltag zu erfolgen scheint. (Diesseits der Oder, S.S., S. 124-138)

Nichts als Gespenster, Hermanns zweiter Erzählband, ist in sieben Erzählungen gegliedert und verstreut über 180 Seiten. Im Vergleich zu *Sommerhaus*, später kann in diesem Band beobachtet werden, dass die Erzählungen nun umfangreicher geworden sind. Bei den Protagonisten des zweiten Erzählbandes handelt es sich im Durchschnitt um junge Frauen und Männer, die versuchen ihrer Einsamkeit durch Reisen in fremde Länder zu entkommen. Selbstsuche und Selbsterfahrung sind andere Punkte in diesem Zusammenhang, die sich mit Bezug auf Orte und Reisen bestimmen lassen.

Ruth (Freundinnen), die erste Erzählung des zweiten Erzählbandes *Nichts als Gespenster* berichtet von der Freundschaft zweier Frauen, die sich schon ihr Leben lang kennen. Den Rahmen der Erzählung bildet jedoch der Auszug Ruths aus der gemeinsamen Wohnung in Berlin, die ein Engagement an einem Schauspielhaus bekommen hat und für zwei Jahre in eine kleine Provinzstadt zieht. Neben der Beziehung der beiden Frauen untereinander wird auch die Beziehung beider Frauen zu Raoul thematisiert. Die Erzählung endet mit einem Besuch der Ich-Erzählerin bei Raoul. Die Auseinandersetzung mit dem eigenen Gewissen und der Rückblick auf die gemeinsame Freundschaft sind dominierende Themen, die sich durch die gesamte Handlung ziehen.

(Ruth, N.G., S. 7-40)

Kaltblau, die zweite Erzählung des ersten Erzählbandes *Nichts als Gespenster*, berichtet von einem Besuch und gleichzeitig dem Treffen ehemaliger Bekanntschaften in Island und den gemeinsamen Ausflügen in die Natur. Den inneren Kern der Erzählung bildet jedoch die plötzlich empfundene Nähe für einen Unbekannten, die Euphorie für das Unvertraute und die prägende Kraft des Ungesagten. Ort der Erzählung ist Island. (Kaltblau, N.G., S. 41-81)

Aqua Alta, die dritte Erzählung des zweiten Erzählbandes *Nichts als Gespenster*, handelt von einer Italienreise, die unter anderem auch zum Familientreff wird. Den Kern der Reise bildet der innere Konflikt der Ich-Erzählerin, die zwischen den Gefühlen Drohung und Schutz schwankt. Der genaue Ort der Erzählung ist Venedig und wie sich im Folgenden auch zeigen wird, von enormer Bedeutung. (Aqua Alta, N.G., S. 82-101)

Zuhälter, die vierte Erzählung des zweiten Erzählbandes *Nichts als Gespenster*, handelt von einer Beziehung und der damit verbundenen, unerfüllten Liebe. Ort der Erzählung ist Karlsbad in Tschechien, genannt auch „Karlovy Vary“. Den Rahmen der Erzählung bildet der Besuch der Protagonistin bei Freund Johannes, der als Künstler arbeitet und je nach Job und Gelegenheit an verschiedene Orte der Welt zieht. Trotz der starken Gefühlslage entwickelt sich aus der Freundschaft der beiden keine weitere, tiefe Beziehung. Die Erzählung endet damit, dass die Protagonistin eine Kiste schließt und somit auch hofft mit dem Vergangenen abzuschließen. (Zuhälter, N.G., S. 101-129)

Nichts als Gespenster, die Titelgeschichte des zweiten Erzählbandes, ist die fünfte Erzählung und berichtet von Ellen und Felix und ihrer gemeinsamen Amerika-Reise. Bei der Überquerung der Wüste, machen die beiden Halt in Nevada und in Nevada wird der Knopf für die Veränderung bezüglich ihres gesamten Lebens gedrückt. Den Auslöser dafür gibt der Einheimische Buddy, den die beiden in der Bar des Hotels treffen. Am Ende der Geschichte erfährt der Leser, in welche Richtung die Veränderung ging. (Nichts als Gespenster, N.G., S. 130-154)

In Wohin des Weges, der sechsten Erzählung des zweiten Erzählbandes *Nichts als Gespenster*, wird ein Silvesterabend in Prag beschrieben. Die Figuren befinden sich auch in dieser Erzählung in einer seelisch äußerst bewusstlosen Lage. Den Kern der Erzählung bildet die Melancholie, die auch durch die Erzählweise, ausgelöst werden kann.

(Wohin des Weges, N.G., S. 155-180)

Die Liebe zu Ari Oskarsson ist die siebte und somit letzte Erzählung des zweiten Erzählbandes *Nichts als Gespenster*. Die Erzählung berichtet von einer Reise zweier Musiker nach Norwegen. Inkludiert sind der Erzählung weitere Themen wie die Begegnung mit anderen Deutschen im Gästehaus und die Begegnung mit den dort beheimateten Menschen Ari Oskarsson und seine Frau Sikka. Die Themen kreisen um Liebe und Freundschaft und daraus resultierende mögliche Probleme, die die Figuren dieser Erzählung, wie auch in den zuvor beschriebenen Erzählungen, in eine passive Gefangenschaft sperren. (Die Liebe zu Ari Oskarsson, N.G., S. 181-210)

Während neun der 16 Erzählungen Judith Hermanns in und um Berlin platziert sind, sind sieben Erzählungen verstreut über zwei Kontinente, nämlich Europa und Amerika, die von Zeit zu Zeit als Reise-ort und von Zeit zu Zeit als Heimatsort fungieren.

Sommerhaus, später, der erste Erzählband besteht hauptsächlich aus Berliner Geschichten, die sich entweder in Mitte-Berlin oder in der Umgebung von Berlin abspielen. Bei Handlungen, die mitten in Berlin platziert sind, entscheidet sich Hermann entweder für Orte wie die eigenen Wohnungen der Figuren, Cafés, Kunsthäuser oder einfach Bahnhöfe, Gleise oder auch nur Straßen. Erzählungen, die mehr in der Umgebung Berlins platziert sind, stehen häufig in Verbindung mit anderen Konflikten wie z. B. der Drang nach Isoliertheit, das Festhalten an konservativen Lebensformen und der Wunsch nach eigenem Schutz (*Sommerhaus, später, Diesseits der Oder*).

Die Erzählungen *Hurrikan* und *Hunter-Tompson-Musik* spielen beide in Amerika. Exakte Angaben bezüglich des Ortes fehlen jedoch. Durch den Namen des Hotels bei *Hunter-Tompson-Musik* „Washington-Jefferson“ könnte eine vage Vermutung gestellt werden, dass das Hotel letztendlich doch in Washington lokalisiert ist. Ähnlich ist die Lage in der Erzählung *Hurrikan*. Es ist von Beginn an klar, dass die Reise der beiden Frauen aus Berlin auf eine Südseeinsel führt, doch für den genauen Namen dieser Südseeinsel kann sich ebenfalls kein Indiz finden. Nur eine kleine Stelle, die im Text in Form einer Strophe auftaucht, kann dabei behilflich sein, eine wenn auch vage Bestimmung in diesem Sinne zu treffen. „*Belafonte, Jamaica fare well, kennst du das? Sad to say, I'm on my way, won't be back for many a da-ay*“, ist die Stelle, die Christine

gemeinsam mit ihrer Freundin am Hafen singt, während sie den Bananenfrachtern zuschaut:

„Ach Christine“, sagt Nora. „Das hier nennt man Urlaub. Eine Reise, verstehst du? Nichts mehr. Du packst deinen Koffer, und drei, vier Wochen später packst du ihn wieder aus. Du kommst und bleibst und fährst wieder, und was dich traurig macht, ist ganz was anderes. Du wirst nach Hause fliegen, bald, und wir werden nicht mit dem Bananenfrachter nach Kuba und nach Costa Rica fahren.“ (Hurrikan, S.S., S. 32)

Zwei weitere Erzählungen, die als Schauplatz über eine Insel bzw. eine Halbinsel verfügen, Kaltblau und Aqua Alta, übernehmen in diesem Zusammenhang ebenfalls eine wichtige Rolle, die im Weiteren anhand ausgewählter Textstellen erklärt werden soll.

Ein anderer und besonders in diesem Rahmen auffallender Ort ist die Wüste, die in der Titelgeschichte Nichts als Gespenster von Ellen und Felix gemeinsam überquert wird. Was alles mit dem Bild der Wüste verbunden werden kann und welche Funktion sie in der Erzählung Judith Hermanns übernimmt, soll anhand einer näheren Untersuchung, die unten folgt, zu bestimmen versucht werden. Für den Anfang der Analyse kann zusammenfassend, also ganz unabhängig ob zu Hause oder auf Reise, festgehalten werden, dass die Protagonisten großes Desinteresse an Ort, Person und Zukunft aufweisen, keine festen Ziele verfolgen, sich aber dennoch (stets) in Bewegung befinden, den Augenblick leben oder denken zu leben und soweit möglich jede Art von Pflicht und Verantwortung für oder über eine zweite Person ignorieren.

Zum Umfang der tieferreichenden Analyse, muss gesagt werden, dass eine bestimmte Auswahl an Erzählungen zu diesem Zweck getroffen wurde. Die getroffene Auswahl wird zudem Grundlage für den dritten Teil der Arbeit darstellen. Ein ausgiebiger Vergleich der untersuchten Erzählungen in diesem Zusammenhang untereinander wird nicht stattfinden, da er zum einen den Umfang der Arbeit sprengen würde und zum anderen die Arbeit sich verstärkt auf das vertraute Unvertraute in den Geschichten Hermanns konzentrieren möchte. Der beschriebene Rahmen für die Analyse von Orte, Reisen, Begegnungen und Erinnerungen umfasst folgende Erzählungen:

Rote Korallen, Hurrikan, Sonja und Sommerhaus, später aus dem ersten Band Hermanns sowie Kaltblau, Aqua Alta und Nichts als Gespenster aus dem zweiten Erzählband. Gründe für die Auswahl sind wie folgt zu erklären:

Die Erzählung Rote Korallen nimmt meines Erachtens in der Rolle der ersten Erzählung des ersten Erzählbandes und Hermanns erster literarischer Publikation einen besonderen Stellenwert ein. Nicht nur, dass sie als Einstieg in die Erzählweise der jungen Autorin Judith Hermann verstanden werden kann, sondern auch auf sprachlich-inhaltlicher Ebene fungiert sie als Eingangstor in die Erzählwelt der Autorin und bietet daneben die Besonderheiten des Hermann-Stils als Ganzes an. In einem Interview selbst sagt Hermann bezüglich ihrer ersten Erzählung Rote Korallen:

„Die Erzählung vom Korallenarmband ist ja eigentlich drei Geschichten ... Diese drei Geschichten sind verbunden durch die immer gleichen Sätze: ”Ist das die Geschichte, die ich erzählen will? Ich bin mir nicht sicher Nicht wirklich sicher” Es war die erste Geschichte, die ich schrieb, und ich war mir wirklich nicht sicher, ob das die Geschichte war, die ich erzählen wollte. Ich hatte ein bestimmtes Bedürfnis nach einer Geschichte und wusste auch so ungefähr, worum es da gehen sollte. Da habe ich diese Sätze immer so wiederholt, als müsse ich mich selbst vergewissern, dass das tatsächlich die Geschichte ist, die ich erzählen will.“¹⁰⁹

Diese Sätze, die Hermann als eine Art ursächliche Abfolge beschreibt, sollen schließlich als einen roten Faden gedient haben, an dem sie sich entlang schrieb und sich somit auch langsam an komplizierte Geschichten herangetastet hat. Ihre Schreibweise vergleicht sie zudem mit einem musikalischen Prinzip: Dem Umschlag *von Strophe – Refrain, Strophe – Refrain, Strophe – Refrain*. Diesen erklärt sie mit ihrer Neigung zur Musik, die, wie sie sagt, manchmal auch über die Anziehungskraft von Literatur hinausgeht. Sie fühlt das Bedürfnis, betont sie, eine Geschichte zu schreiben, die wie ein Stück Musik ist:

„Das andere hat mit einem musikalischen Prinzip zu tun. Ich habe mir das als Wechsel von Strophe - Refrain, Strophe - Refrain, Strophe - Refrain gedacht. Ich habe eine Zeit

¹⁰⁹ Prangel.

lang Musik studiert, und ich habe eine Affinität zur Musik, die manchmal sogar über die Affinität zur Literatur hinausgeht. Häufig habe ich das Bedürfnis eine Geschichte zu schreiben, die wie ein Stück Musik ist, das Gefühl einer bestimmten Musik vermittelt, eine Geschichte z. B. wie dieser oder jener Song. Ich versuche also etwas wie ein musikalisches Schreiben.“¹¹⁰

Die zweite Erzählung, der bei der Analyse besondere Acht geschenkt werden soll, ist die Erzählung Hurrikan, ebenfalls aus dem ersten Erzählband. Die Erzählung beschäftigt sich im Kern mit Möglichkeiten, die sich zu Ereignissen etablieren können, jedoch aus nicht beschriebenen Gründen ausfallen, so wie der angekündigte Hurrikan auch. Mit Hurrikan können die Themen Orte, Reisen und Begegnungen berührt werden.

In die Auswahl wurde auch die dritte Erzählung Sonja des *Sommerhaus, später* aufgenommen. Diese eignet sich aus mehreren Gründen für die ausgewählte Analyse. Das Besondere an der Geschichte ist, dass ihre Schilderung durch einen männlichen Erzähler erfolgt, der das Geschehen aus der Ich-Perspektive wiedergibt. Das Erzählte liegt wie auch in vielen anderen Erzählungen Hermanns in der Vergangenheit. Auf Zeitsprünge wird zum größten Teil verzichtet. Zurückgeblickt wird durch das Fenster des Ich-Erzählers auf seine vergangene Beziehung mit und zu Sonja. Berichtet wird davon im Präteritum.

Außerdem wurde in die Auswahl die Titelgeschichte *Sommerhaus, später* des ersten Erzählbandes aufgenommen, da sie meines Erachtens den gesamten Band in sich vereint und auch die Funktion eines Spiegels übernimmt.

Aus dem zweiten Erzählband wurden die Erzählung Kaltblau, Aqua Alta und Nichts als Gespenster ausgewählt. Die Gründe für die Auswahl in diesem Rahmen lauten wie folgt:

Die Erzählung Kaltblau eignet sich aus mehreren Gründen für die geplante Untersuchung, da sie sich sowohl aufgrund der interessanten Orte als auch der Begegnungen einen besonderen Platz im zweiten Erzählband verschafft. Verteilt über mehrere Seiten wird in chronologischer Folge der Tagesablauf einer kurzen Zeitspanne

¹¹⁰ Ebd.

an den Leser überliefert, die umrahmt ist von einem Besuch aus Deutschland. Nicht nur der besondere Handlungsort, sondern auch die Begegnung mit ehemaligen Bekannten eignet sich hervorragend für die Absicht der vorgesehenen Analyse.

Die nächste Erzählung, die in die Auswahl aufgenommen wurde, ist *Aqua Alta*. Ort der Handlung ist die Halbinsel Venedig. Durch das Fenster einer namenlosen weiblichen Erzählerin erfahren wir von einem Kurzaufenthalt in Italien. Diese steht wieder wie oft zuvor am Ende eine Beziehung. Geprägt von starker Einsamkeit und in Begleitung ihrer Eltern soll sie nun in Italien ihren 30. Geburtstag feiern. Ausschlaggebend für die Auswahl ist zum einen Venedig als Ort und zum anderen die in die Erzählung integrierten Ansichten bezüglich des Reisens aus dem Blickwinkel der Erzählerin, die nicht nur mit ihren eigenen Ängsten zu kämpfen hat, sondern auch mit der Angst, die ausgelöst wird durch die Begegnung mit einem Venezianer.

Die letzte, in die Auswahl inkludierte Erzählung, ist die Titelgeschichte des zweiten Erzählbandes *Nichts als Gespenster*. Nicht nur aufgrund ihrer titelgebenden Stellung, sondern auch aus vielerlei anderen Gründen eignet sich die Erzählung optimal für die Analyse. Das Thema Reisen, verknüpft mit der Sehnsucht Wegzulaufen, der Sehnsucht nach Geborgenheit und der wahren Liebe, wird als Symbol der Suche und Kern des zweiten Erzählbandes aufgegriffen, und findet in der Titelgeschichte *Nichts als Gespenster* auch in dieser Form seinen Niederschlag.

„Das Leben entscheidet die Dinge und sie nimmt diese Entscheidungen sofort an, wendet sich ab und tut etwas anderes, zieht sich zurück. Und dieses so hundertprozentige und in gewisser Hinsicht auch gnadenlose Zurückziehen - und ihr Verschwinden am Ende der Geschichte ist ja ein hundertprozentiges - das wäre eine Art von Resolutheit, die ich mir selber oftmals gewünscht habe.“

J. H.¹¹¹

2.1.1. Reisen und Orte

In den Erzählungen Judith Hermanns spielen Orte eine besondere Rolle. Viele der berichteten Handlungen spielen sich vor dem Hintergrund interessanter Kulissen ab. Gänzlich davon betroffen, der zweite Band *Nichts als Gespenster*.

Ereignisse sind dabei sowohl den Außenräumen als auch den Innenräumen zuzuordnen, wobei in beiden Fällen die Figuren in ihre eigenen Vorstellungen, entfernt von der Realität, verfallen. Sie glauben, dem erträumten Glück in den nicht betretbaren Räumen begegnen zu können.

Orte widerspiegeln bei Hermann, wie im Weiteren präsentiert werden soll, nur die inneren Spannungslagen der Charaktere. Das heißt, es muss festgehalten werden, dass die eigentliche Handlung weder dem Geschehen noch dem Ort zuzuschreiben ist; die Handlung ist inkludiert in die Gefühls- und Gedankenwelt der Figuren, die den Innenraum und somit den Fokus der Erzählungen überzieht. Als Außenräume bedient sich Hermann schlichten Wohnungen, Cafés, Bars und der Natur, die sie von ihren Figuren aufsuchen lässt. *Beispiele:*

1. „Das Zimmer war groß, von verschiedenen Lampen indirekt beleuchtet, es ging in ein anderes Zimmer über und dann in noch eines und in ein viertes, ein fünftes, ich war

¹¹¹ Prangel.

selten in Wohnungen wie dieser gewesen. Alle Wände waren eierschalenfarben lackiert, glänzten matt, warfen das Licht zurück.“ (Zuhälter, N.G., S. 105)

2. *„Die Wohnung war überraschend groß, fünf Zimmer, alle fast leer und ungenutzt bis auf das Wohnzimmer, in dem sich eine riesige Couch und fünf Sessel vor einem Fernseher drängten. Die Luft war abgestanden und stickig, es brannten Kerzen, der Fernseher lief ohne Ton.“ (Wohin des Weges, N.G., S. 164)*

3. *„eine winzige Wohnung in der Innenstadt gemietet, eine Art amerikanisches Apartment, ein Zimmer, eine Kochnische, ein Bad. Vor den großen Fenstern hingen keine Vorhänge, einzig im Badezimmer konnte man sich vor den Blicken der Autofahrer, die ihr Auto im gegenüberliegenden Parkhaus abstellten und dann minutenlang, wie geistesabwesend, herüberstarten, verbergen.“ (Ruth, N.G., S. 9)*

4. *„Wir setzten uns in ein italienisches Eiscafé, bestellten Erdbeereis mit Schlagsahne und Kaffee und Wasser, ich zündete mir eine Zigarette an und hielt mein Gesicht in die Spätsommersonne.“ (Ruth, N.G., S. 10)*

5. *„Die Dunkelheit kommt früh, weil es Herbst wird. Unter den Pflaumenbäumen im hinteren Teil des Gartens ist das Licht schon grau; die Oder wird jetzt rosa und hellblau sein. Koberling denkt, daß er 47 Jahre gebraucht hat, um festzustellen, daß Kornfelder und Seen und Flüsse noch einmal hell werden, bevor es Nacht wird.“ (Diesseits der Oder, S.S., S. 126)*

Doch trotz Anwesenheit der Figuren an diesen Orten, wird dem Leser dennoch eine starke Isolation zur Außenwelt und zu den Außenstehenden übertragen. Diese Isolation, die im Endeffekt zum Rückzug der Personen in das Innere verleitet, kann viele Gründe haben. Hier finden weder geschichtliche noch politische Ereignisse Eingang. Somit bleibt Raum für Selbstbeschäftigung bzw. die Eigen-Auseinandersetzung oder die Auseinandersetzung mit dem Partner, wie im Weiteren auch, angelehnt an Ujma, erklärt werden soll.

Während bei *Sommerhaus*, später der Außenraum als Berlin und Umgebung von Berlin als Außenraum fungiert, schickt Hermann in ihrem zweiten Band die Protagonisten ihrer Erzählungen durch die ganze Welt. Eine interessante Feststellung in diesem Rahmen ist jedoch, dass trotz vorhandenem Ortswechsel und trotz der Konfrontation

mit dem Fremden, die innere Lage in ihrer Instabilität konstant bleibt. Böttiger formuliert diese Lage wie folgt:

*„überall findet man jenes fremde, schöne und hässliche Berlin, die Figuren laufen ständig vor sich selbst davon und finden doch immer wieder dasselbe“.*¹¹²

Dass der Ortswechsel keineswegs in der Lage ist, die innere Gedankenwelt zu ändern, zeigt die Erzählung Hurrikan aus dem zweiten Band. Auch wenn er einen gewissen Anstoß gibt und die Figuren zu neuen Entscheidungen anzuregen versucht, was mit dem sehnsüchtigen Warten auf den Hurrikan gezeigt werden kann, findet am Ende kein Umdenken statt, so wie der angekündigte Hurrikan am Ende auch die Südseeinsel nicht erreicht, sondern ohne bleibende Folgen an ihr vorbeistreift, was als Zeichen dafür aufgefasst werden könnte, dass sowohl Orte als auch andere Außenorte so gut wie keinen Eingang in die Innenräume der Figuren finden. Auch in *Nichts als Gespenster* kann ein ähnlicher Vergleich gezogen werden, bei dem Ellen und Felix durch die Wüste reisen, die im Grunde genommen zwar die Erzählkulisse beschreibt, doch beim genaueren Hinblick als Bild die Beziehung der beiden verkörpert.

Hubert Spiegel schreibt 2003 in diesem Zusammenhang Folgendes:

*„Hermanns Figuren [kultivieren] ihren Weltschmerz. Sie bewohnen die Leeren in ihrem Innern wie eine Altbauwohnung. Sie fühlen sich nicht wirklich wohl in ihrem Ambiente, aber irgendwie ist es auch wieder schick.“*¹¹³

Sowohl in *Sommerhaus*, später als auch in *Nichts als Gespenster* schickt Hermann ihre Figuren auf inländische sowie ausländische Reisen. Information zu den Reisezielen und den Reiserouten erhält der Leser oft schon zu Beginn der Erzählungen, welches darauf zurückführen lässt, dass der Ort nicht zum Zweck der Spannungsschaffung eigentlich herangezogen wird:

„Ich fuhr nach Korsika - ich kann mich nicht mehr erinnern, warum gerade nach Korsika, es scheint auch nicht wichtig gewesen zu sein - und mietete ein winziges Zimmer am Hafen eines Fischerdorfes.“ (Aqua Alta, N.G., S. 82)

¹¹² *Bücher des Jahres.*

¹¹³ Spiegel.

Dass die Figuren sich an bedeutenden Orten der Welt befinden, beeindruckt diese kaum. Vom Wunsch eine neue Kultur, eine neue Sprache und neue Menschen kennenzulernen, sind sie weit entfernt. So fühlen sie vielmehr den Drang sich in Hotelzimmer und Wohnungen einzusperren und sich von der restlichen Welt zu isolieren. Ihre Beschäftigung widmen sie ganz den alltäglichen Dingen:

„In der Wohnung eintausendfünfhundert Stufen hoch über der Moldau stand Miroslav in der Küche und wusch das Geschirr ab. Der Fernseher lief, die Schicht der Erdnußschalen um das Sofa herum schien noch dichter geworden zu sein.“ (Wohin des Weges, N.G., S. 172)

Die Quelle für die beschriebenen Verhaltensweisen könnte in der Abneigung der Figuren liegen, überhaupt zu reisen, oder in der Angst, wie sich an folgender Textstelle, entnommen aus der Erzählung Aqua Alta, zeigen lassen kann:

„Das Reisen fällt mir eigentlich schwer. Zwei oder drei Tage vor dem Beginn einer Reise werde ich ängstlich, ohne Grund, alles scheint mir sinnlos, die Ferne, die Fremde, die Kontinente nicht anders als jeder Blick aus meinem Fenster, vier Wochen in einem unbekanntem Land, wozu, denke ich, was soll da anders sein und was soll es mir nützen, unsinnigerweise ist mir, als hätte ich alles schon gesehen. Es ist mir unmöglich, mich in fremden Städten sicher und unbeschwert zu fühlen, ich würde am liebsten im Hotelzimmer sitzen bleiben, die Tür verriegeln, überhaupt nicht hinausgehen. Selbstverständlich bleibe ich nicht im Hotelzimmer, sondern gehe hinaus, das Gefühl der Angst verläßt mich jedoch nur selten.“ (Aqua Alta, N.G., S. 89)

Den Erzählungen Hermanns ist zu entnehmen, dass die Figuren die notwendige Zeit und die finanzielle Lage, die zum Reisen erforderlich ist, aufbringen. Zum beruflichen Hintergrund der Figuren erfährt der Leser kaum was. Oft entsteht der Eindruck, dass die Figuren als Künstler in Ateliers tätig sind. Auch wird angedeutet, dass sie, was die Reisedauer und die Entfernung der Reiseziele betrifft, äußerst flexibel sind. Rückflugtickets werden somit kurz vor der Abreise gekauft (Vgl. Hurrikan). Obwohl eine gewisse Flexibilität vorhanden zu sein scheint, ist eine andere interessante

Feststellung in diesem Zusammenhang jedoch, dass im Verlauf der Erzählungen keine Änderung im Punkte des Reisezieles vollzogen wird.

Hermann lässt ihre Figuren keine Luxus-Reisen antreten. Sowohl die Verkehrsmittel und die Übernachtungen als auch die restliche Freizeitgestaltung kann als bescheiden formuliert werden. Das Thema Geld findet in keinem der Erzählungen Hermanns Eingang. Die Figuren übernachteten entweder bei Freunden oder in schlichten Hotels, die kurzfristig vor oder während der Reise festgelegt werden.

„Ellen sah auf den Parkplatz hinaus, der zu einem Hotel zu gehören schien, einem alten Westernhotel mit einer breiten Veranda aus Holz und einem durchbrochenen Geländer. Im ersten Stock waren die Fenster mit Brettern zugenagelt, aber im Erdgeschoß blinkte eine Budweiser-Leuchtreklame in einem verstaubten Fenster, ihr Neon sah im Tageslicht seltsam aus. Über der geschlossenen Saloontür stand in schiefen, verwitterten Holzlettern Hotel International.“ (Nichts als Gespenster, N.G., S. 130)

Obwohl Hermann sich in ihren Erzählungen für schlichte Orte entscheidet, ist nicht zu übersehen, dass an diesen Orten auch eine Art von Magie in der Luft verbreitet ist, die stets auf Erinnerungen von früher zurückweisen.

An- und Abreise ist in diesem Kontext ein anderes wichtiges Thema. Während jede Anreise mit Krise verbunden ist, ist jede Abreise mit noch mehr Krise verbunden (Vgl. Aqua Alta). Doch in beiden Fällen, wird die Krise von verschiedenen Faktoren erzeugt. Während bei der Anreise manchmal die Angst vor dem Reisen oder die Unlust in Bezug auf das Reisen den Grund für die Spannung darstellen, sind bei der Abreise andere Faktoren für die Spannung verantwortlich. Ein sehr oft spürbarer Gegenstand ist die Angst vor dem Alltag und der Monotonie, die außer dem Ich der Figuren eigentlich so gut wie Nichts umfasst. Eine eindeutige Feststellung ist daher, dass Politik und Geschichte kein Eindringen in den äußeren sowie inneren Raum finden und, dass somit Raum für die Hinwendung zum Individuellen und Persönlichen eröffnet werden kann, welches von Zeit zu Zeit auch als Kritikpunkt in Rezensionen ausformuliert wurde. Helmut Böttiger betont in diesem Zusammenhang:

„(Doch) eines läßt sich im Leben dieser Um-die-Dreißigjährigen im Berlin am Ende des Jahrtausends nicht verkennen: So opulent die Rahmenbedingungen zu sein scheinen, so leer ist es im Inneren.“¹¹⁴

Zu dem außergewöhnlichen Zustand bezüglich des Inneren der Figuren, die eigentlich als Spiegelbilder einer ganzen Generation dienen können, schreibt Friederike Gösweiner mit Blick auf die Literatur der Jahrtausendwende Folgendes:

„Eben dies vermag die Literatur [...]. Die zeigt, was es tatsächlich heißt, in einer postmodernen Gesellschaft zu leben (wenn auch nur „fiktional“), Teil jener Gesellschaft zu sein, die alles zu haben scheint und in der ein selbstverständlich gewordener Satz wie Es geht uns gut dennoch täglich neu geprüft werden muss.“¹¹⁵

Dass der Ort an sich keine bedeutende Rolle in einer Erzählung einnimmt, erklärt Manfred Durzak damit, dass

„die eigentliche Dramatik in den Innenraum des Protagonisten verlegt wird. Während äußerlich nur ein stationärer alltäglicher Augenblick dargestellt wird, stehen [...] die durch äußere Signale stimulierten Bewußtseinsvorgänge im eigentlichen Handlungszentrum der Darstellung.“¹¹⁶

Ursula Kocher unterstreicht in ihrer Ausarbeitung *Die Leere und die Angst – Erzählen ‚Fräuleinwunder‘ anders? Narrative Techniken bei Judith Hermann, Zoë Jenny und Jenny Erpenbeck* in diesem Rahmen, dass die junge deutschsprachige Literatur mit dem Verzicht auf den theoretischen Überbau und der moralischen Belehrung gekennzeichnet ist, und stellt zudem fest, dass sich die Literatur durch kluge Aussparungen, knappe Sätze und einen gestrafften Handlungsverlauf auszeichnet, die den Leser die Ergänzung überlasse.¹¹⁷

¹¹⁴ Böttiger, Helmut: *Nach den Utopien. Eine Geschichte der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Wien: Zsolnay Verlag 2004. S. 286.

¹¹⁵ Gösweiner, S. 266.

¹¹⁶ Durzak, Manfred: *Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. Autorenporträts. Werkstattgespräche. Interpretationen*. Würzburg 2002. S.305.

¹¹⁷ Vgl. Kocher, Ursula: *Die Leere und die Angst – Erzählen ‚Fräuleinwunder‘ anders? Narrative Techniken bei Judith Hermann, Zoë Jenny und Jenny Erpenbeck*. In: Caemmerer, Christiane, Walter Delabar und Helga Meise (Hg.): *Fräuleinwunder literarisch: Literatur von Frauen zu Beginn des 21.*

Obwohl Judith Hermann ihre Erzählungen bevorzugt durch eine weibliche Erzählerin wiederzugeben mag, finden auch klassische Probleme der Frauen keinen Raum für sich. Der Wunsch nach Geborgenheit, einer intakten und gesunden Beziehung sowie einem geschützten Familienleben sind sowohl bei den männlichen als auch bei den weiblichen Charakteren vorhanden und erkennbar.

Hermann bevorzugt es also wenig über als existenziell formulierte Tatsachen zu schreiben, und verlegt die Perspektive in den Innenraum der Figuren. Doch trotz der starken Konzentration auf den Innen-Raum schreibt Gösweiner im Rahmen der von ihr untersuchten Hermann-Erzählungen, dass kaum zwischenmenschliche Nähe festgestellt werden kann. Die Distanz und die zwischenmenschliche Entfernung verstärkt Judith Hermann zum einen mit ihrer Sprache und nüchternen Sätzen sowie der besonderen Wortauswahl, auf die im dritten Teil näher eingegangen werden soll. Des Weiteren bedient sich die Autorin in ihren Erzählungen den Bildern wie Winter, Kälte und Schnee, die ebenfalls im Zusammenhang mit den Orten zur Verdeutlichung der zwischenmenschlichen Distanz dienen sollen, wie sie selbst in einem Gespräch mit Matthias Prangel zugibt:¹¹⁸

„Und damit hat zu tun, dass meine Geschichten zumeist im Winter spielen. Ich hatte das Gefühl, ich könnte die Befindlichkeit der Personen leichter beschreiben, wenn ich sie in den Winter stelle. Frauen in Pelzmänteln mit hochgeschlagenen Kragen, die frieren, reizen mich mehr als Menschen in Badeanzügen. Es sind Bilder, die mir viel besser gefallen. Und sicher hat damit auch zu tun, dass ich, als ich dieses Buch zu schreiben begann, mit einem Aufenthaltsstipendium in einem Dorf saß, im Alfred-Döblin-Haus in Wewelsfleth an der Elbe, wo von Januar bis März eine dicht geschlossene Schneedecke lag. Die Elbe war zugefroren, und es war eine ungeheure weite Winterlandschaft, in der ich saß und anfang, diese Geschichten zu schreiben. Ich konnte einfach nicht anders, als auch meine Figuren in den Winter zu versetzen. Es ist eben die Gefühlswelt, in der ich mehr bei mir selber bin.“¹¹⁹

Vor allem in der Erzählung Kaltblau ist dieses Bild deutlich abzulesen.

Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften 2005. S. 55. Im Weiteren abgekürzt als: Kocher.

¹¹⁸ Schausberger, S. 46.

¹¹⁹ Prangel.

Die zwischenmenschliche Kälte führt in allen der von Hermann erzählten Geschichten zur Vereinsamung der Figuren und dient als Quelle für die Sehnsucht und die Hoffnung. Es ist daher nicht irritierend, dass aus dieser Lage hinaus, eine plötzliche und unbeschreibliche Nähe zum Fremden und Unvertrautem entsteht. In der letzten Erzählung Die Liebe zu Ari Oskarsson des zweiten Erzählbandes *Nichts als Gespenster* befinden sich Owen und die Ich-Erzählerin, beide Musiker, in Norwegen. In der Herberge, in der sie übernachteten, lernen die beiden Martin und Caroline kennen, die ebenfalls für eine Zeit in der Herberge wohnen. Es entsteht in kurzer Zeit eine Freundschaft. Im weiteren Verlauf der Geschichte nimmt Gunnar, Leiter der Herberge, die vier mit auf eine Party, wo die Ich-Erzählerin Ari Oskarsson begegnet. Stark begeistert von ihm folgt sie ihm in seine Wohnung. In Anwesenheit von Aris Frau küssen sich die beiden, Aris Frau ist zu dem Augenblick mit Owen beschäftigt. Bevor jedoch die Intimitätsgrenze überschritten wird, werden sowohl die Ich-Erzählerin als auch Owen vor die Tür gesetzt. Die Erfahrung mit dem sogenannten Unvertrauten wird mit folgender Schilderung besonders betont:

„Weil wir uns fremd waren, weil wir nur zufällig und für eine kurze Zeit so beieinandersaßen, sprachen wir ziemlich schnell sehr vertraut über die privatesten Dinge, über unsere Herkunft, unsere Eltern, unsere Biographien und über die Liebe.“
(Die Liebe zu Ari Oskarsson, N.G., S. 284)

Das Desinteresse an der Außenwelt, die Angst vor dem Fremden und die plötzliche Nähe ist sowohl in *Sommerhaus*, *später* als auch in *Nichts als Gespenster* vorhanden. Das sich Zurückziehen in die eigenen vier Wände, oder in das fremde Hotelzimmer, welches im Gegensatz zur gefährlichen Straße Schutz anbieten kann, kann als gemeinsamer Nenner der Erzählungen festgeschrieben werden. Parallel dazu könnte auch das nicht vorhandene Liebesleben der Charaktere erwähnt werden, die den Wunsch danach, wie von Sigrid Weigel in *Die Stimme der Medusa: Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen* treffend formuliert, verstärkt entstehen lassen.

„Diese Bedeutung erklärt sich daraus, dass die Liebe als „Hunger ohne Sättigung“ betrachtet werden muss. Der Mangel, der als Abwesenheit oder Distanz den zentralen Figurationen des Liebesdiskurses eingeschrieben ist, setzt sich noch in der Nähe fort, als eine Art Abwesenheit in der Anwesenheit. Sehnsucht, Erwartung, Begehren,

Wunsch, Verlangen – diese Ausdrucksformen der Liebe sind sämtlich Artikulationen, die auf etwas aus sind, was nicht ist – und vielleicht niemals sein wird. Roland Barthes bezeichnet das Sehnen als „subtile Form des liebenden Begehrens, die, jenseits allen Habenwollens, als Mangel erlebt wird.“¹²⁰

Obwohl in *Sommerhaus*, später Handlungsort der Erzählungen zumeist Berlin ist, und auch eine gewisse Berlin- bzw. Großstadt- Stimmung spürbar auf den Leser einwirkt, wird auch dieser nicht explizit beschrieben.

„Judith Hermann schreibt über Liebe und deren Zwillingschwester, die Nicht-mehr-Liebe, auch über Beziehungen, Sex, Drogen, Musik, Kunst, Frauen, Männer und entlegene Orte, die in der Karibik oder auch nur in Berlin zu finden sind. Der allerentlegenste Ort ist, wer wüßte das nicht, stets der, an dem sich das Glück versteckt.“¹²¹

Was die Erzählungen Hermanns dann doch unter einem gemeinsamen Nenner vereint, ist die plötzliche und völlig unerwartete Begegnung mit dem Fremden, der in dem Moment sich zu einem mehr als vertrauten Gegenstand oder Person etabliert, und aus einem unbekanntem Grund auf diesem Weg emotionale Wahrnehmungen und Reaktionen hervorhebt. Ein deutliches Beispiel für die beschriebene Situation ist die Begegnung von Ellen und Felix mit dem Einheimischen Arbeiter und Familienvater Buddy aus der Titelgeschichte *Nichts als Gespenster*. Auch die Gefühlswelt des männlichen Erzählers aus Sonja, der dritten Erzählung aus *Sommerhaus*, später erfährt diese Transformation mit der Begegnung von Sonja.

¹²⁰ Weigel, S. 251.

¹²¹ Westphal, Anke: *Geheime Geschichten von der gelegentlichen Verknotung zweier Menschen in den Erzählungen von Judith Hermann Jugend, augenblicklich in Berliner Zeitung*. In: Berliner Zeitung. URL: <http://www.berliner-zeitung.de/16336816>.

„Das Gehen in etwas ist immer nur das Gehen in einen Zustand, den man nicht kennt, von dem man natürlich Vorstellungen hat, den man ersehnt und von dem man sich etwas wünscht, den man aber letztendlich nicht kennt. Man kann nur sagen, dass man gehen will, dass man diese Freiheit braucht, um gehen zu können. Aber wohin man geht, das kann man nicht sagen. Es ist nicht die falsche Frage, aber es ist natürlich eine schmerzhaft treffende Frage.“

J.H.¹²²

2.1.2. Begegnungen und Erinnerungen

Erinnerungen sind nicht nur fester Bestandteil der *hermannschen* Erzählung. Sie sind auch Bestandteil eines jeden Alltags. Sie können völlig individuell, kollektiv und kulturell erscheinen. Erinnerungen sind vorhanden und prägen mit ihrer herrschenden Anwesenheit das Heute und den Morgen. Seit 1980¹²³, so Friederike Mönninghoff, beschäftigt sich die Wissenschaft mit dem Begriff der Erinnerung. Erinnerungen, hält Mönninghoff in ihrer Ausarbeitung *Literatur als Erinnerungsspeicher: Die Erzählung In der Nachbarschaft von Joachim Wittstock* fest,¹²⁴

„sind manchmal tückisch, kommen nicht, wenn man sie braucht und tauchen dann auf, wenn sie gerade nicht erwünscht sind; manchmal narren sie uns und manchmal fallen sie dem Vergessen anheim, doch eines sind sie in jedem Fall: lebensnotwendig. Erinnerungen sind identitätsbildend und –stabilisierend, sie bieten dem Menschen den Referenzrahmen, anhand dessen er die Gegenwart beurteilt und die Zukunft erwartet,

¹²² Prangel.

¹²³ Vgl. Mönninghoff, Friederike: *Literatur als Erinnerungsspeicher: Die Erzählung In der Nachbarschaft von Joachim Wittstock*. In: Germanistische Beiträge 25. Sonderband 2009, S.112. Im Weiteren abgekürzt als: Mönninghoff.

¹²⁴ Vgl. Ebd.

*alle Eindrücke und Erfahrungen werden immer auf die Vergangenheit zurückbezogen“;*¹²⁵

und betont:

*„Erinnerung macht uns zu dem, was und wer wir sind“.*¹²⁶

So ist nicht nur der ganz normale Alltag von Erinnerungen geprägt, sondern auch die Erzählungen Judith Hermanns, die nicht nur von Geschehnissen berichten, sondern auch den Einblick in die inneren Konflikte, die Sorgen und die Suche nach Erlösung der Figuren verschaffen, die wiederum mit Erinnerungen, Tagträumen und Begegnungen an besonderen und doch gewöhnlichen Orten sich versuchen ihren Weg zu bahnen. Anzeichen dafür, welche wichtige Funktion dabei Begegnungen übernehmen und mit welchen Konsequenzen diese in diesem Zusammenhang verbündelt sind, soll mit einem Zitat Theresa Franks, das sie in ihrer Ausarbeitung *Begegnungen: Eine kritische Hommage an das Reisen*¹²⁷ anführt, gegeben werden. Frank schreibt nämlich, begegnen heißt:

„ein Gegenüber zu haben. Ein Gegenüber, das zu uns in Beziehung tritt, uns wahrnimmt, auf uns reagiert, Fragen stellt, Antworten anbietet, einen Dialog entfacht. Begegnungen zu suchen heißt, lebendig und neugierig zu bleiben. Aktiv die Konfrontation mit der Welt zu suchen.

*Manchmal bedeutet es auch, der Starrheit des Bekannten zu entfliehen und so der Stagnation im Eigenen bewusst entgegenzutreten. In Begegnungen Neues zu entdecken – und damit sich selbst neu zu (er)finden – ist eine fruchtbare und erfüllende Unternehmung.“*¹²⁸

Das heißt Begegnungen ereignen sich hier und da, zu Hause und auf Straße, auf dem Weg zur Arbeit und nach Hause, überall da, wo Mensch auf Mensch trifft. In Zügen, Fähren und Hotels, im Supermarkt, am Bahnhof und überall. Während die Auslassung

¹²⁵ Ebd. S.114.

¹²⁶ Mönninghoff, S.112.

¹²⁷ Frank.

¹²⁸ Ebd. S.11.

von Geschichtlichem und Politischem bei Hermann viel zu oft als Kritikpunkt erwähnt wird, darf ihre eigentliche Stärke, nämlich die für Beschreibungen von Begegnungen sich eigentlich fremder Menschen, nicht verleugnet werden. In diesem Rahmen übernimmt das Thema Fremdwahrnehmung natürlich die dominierende Rolle. Denn in der Begegnung mit dem Fremden ist nach Frank die „*verändernde, hinterfragende und relativierende*“ Kraft eingebettet, welche „*Grenzen zu überschreiten [...], sich bewusst der Konfrontation mit dem Unvertrauten zu stellen und darauf gefasst zu sein, dass das eigene Selbstverständnis erschüttert wird*“ bedeutet. In vielen ihrer Erzählungen sowohl im ersten als im zweiten Band greift Hermann das Thema Begegnung auf, die sie des Öfteren als Erinnerung von ausgewählten Figuren zu erzählen lassen weiß. Während manche Begegnungen mit erwarteten und/oder unerwarteten Folgen verbleiben, ziehen andere Begegnungen ohne Spuren an den Figuren Hermanns vorbei.

Was als Grundlage für Erinnerung bei Hermann fungiert sind die Begegnungen mit dem Unvertrauten. Tagtäglich steht der Mensch in Konfrontation mit dem Unvertrauten, dem Fremden. Schon seit dem Mittelalter soll nach Harms/Jaeger die Auseinandersetzung mit dem Fremden stattfinden. Inwiefern nun etwas oder jemand als fremd verstanden werden kann, ist ganz unterschiedlich. Michael Hofmann erklärt diesen Zustand in *Interkulturelle Literaturwissenschaft: Eine Einführung* wie folgt:

„Als erste wesentliche Einsicht der Fremdeheitsforschung ist die im Kontext der Interkulturalitätsdiskussion fundamentale Feststellung anzusehen, dass „fremd“ nicht die objektive Eigenschaft eines Menschen oder eines Gegenstandes ist, dass es sich vielmehr um einen relationalen Begriff handelt: A ist B fremd im Hinblick auf C; so lässt sich dieser relationale Aspekt formalisieren, was besagt, dass Fremdheit einem Objekt der Erfahrung zukommt, weil dieses nicht dem Erfahrungszusammenhang und dem Erwartungshorizont eines Subjekts entspricht.“¹²⁹

Während Hofmann unter dem Kapitel *Fremdheit* zusammenfasst, von welchen Arten im Rahmen des Fremden die Rede sein kann, betont er im letzten Punkt das Unvertraute, welches auch für die vorliegende Arbeit von enormer Bedeutung ist:

¹²⁹ Hofmann, S. 14.

„Die dritte und ganz wichtige Bedeutung von „fremd“ lässt sich wie folgt erläutern: Fremd ist, was von fremder Art ist und als fremdartig gilt. Hier erscheint das Fremde als das Unvertraute, als das, was in seiner Erscheinung und möglicherweise auch in seinem „Wesen“ als grundsätzlich verschieden von dem Subjekt betrachtet wird, von dem die Bestimmung ausgeht. Im Französischen und Englischen wird diese Facette der Fremdheit in sehr glücklicher Weise jeweils mit einem Wort ausgedrückt, das dem die erste Bedeutungsvariante ausrückenden ähnelt, aber eben nicht mit ihm identisch ist: „étrange“, „strange“.“¹³⁰

Unabhängig davon, wie die Konfrontation mit dem Fremden bzw. die Begegnung mit dem Unvertrauten stattfindet, kann für die Erzählungen Hermanns eins festgehalten werden, nämlich, dass außer in der Titelgeschichte Nichts als Gespenster keine der erzählten Begegnungen eine permanente Konsequenz mit sich zieht. Stets sind Begegnungen begleitet von niemals verwirklichten und sogar nie ausgesprochenen Gefühlen, von Schutzlosigkeit und Gedanken, die aus Begegnungen mit Außenstehenden an fremden Orten herausgehen und zur Beschäftigung führen mit Bildern, Erwartungen und unvertrauten Verhaltensweisen. Auffallend dabei ist, dass Hermann eine bunte Palette an Möglichkeiten diesbezüglich an den Leser überträgt. Während z. B. in der Erzählung Kaltblau die Fremde mit Faszination in Einklang gebracht wird, wird in Aqua Alta die Kehrseite der Fremde gezeigt. Durch den Kontrast schafft Judith Hermann eine Welt aus Wellen, die auf und abgeht. Der angesprochene Kontrast gilt im Übrigen nicht nur für die inhaltlichen Ereignisse oder die inkludierten Begegnungen, er gilt auch für Hermann selbst, die wie Claudia Gremler in *Orte und Nicht-Orte im Norden: Raumwahrnehmungen in Prosatexten von Klaus Bödl, Judith Hermann und Peter Stamm: Eine an Marc Augé orientierte Analyse* unter dem Kapitel *Illusions- und Kompensationsräume in Provisorische und Transiträume: Raumerfahrungen, Nicht-Orte* unterstreicht¹³¹

¹³⁰ Hofmann, S. 14.

¹³¹ Vgl. Gremler, Claudia: *Orte und Nicht-Orte im Norden. Raumwahrnehmung in Prosatexten von Klaus Bödl, Judith Hermann und Peter Stamm; eine an Marc Augé orientierte Analyse*. In: Kanne, Miriam (Hrsg.): *Provisorische und Transiträume: Raumerfahrung 'Nicht-Ort'*. Berlin 2013. Im Weiteren abgekürzt als: Gremler.

„Ihrem Ruf als ‘Berlin-Autorin‘ (vgl. Brand 2003: 54) zum Trotz schon in Sommerhaus, später keineswegs alle Erzählungen in der Hauptstadt ansiedelt. [...] Nichts als Gespenster (2003) schließlich ist eine reine Sammlung von Reisegeschichten, deren Charaktere sich an den unterschiedlichsten Stellen der Welt aufhalten – darunter auch zwei Orte im Norden. Diese Reisefreudigkeit der Figuren kann man als Reaktion auf den als unsicher begriffenen Aufenthalt im Berliner terrain vague verstehen und im weitesten Sinne als Fluchtbewegung deuten, wenngleich die Rückkehr nach Deutschland letztendlich nie in Frage gestellt wird.“¹³²

So wichtig Begegnungen sind, so wichtig sind auch Erinnerungen, die aus den Begegnungen hervorgehen. Erinnerungen decken einen viel größeren Bereich im menschlichen Wesen, als zuvor vermutet. Denn der Mensch schafft Erinnerung, ruft Erinnerung, schwebt in Erinnerung, ruft Erinnerung zurück, löst sich von Erinnerung, weckt Erinnerung, wird geleitet von Erinnerung, bringt in Erinnerung, löscht Erinnerung und versinkt in Erinnerung.

Mönninghoff unterstreicht zudem, dass im Wesentlichen ein viel umfangreicher Vorrat an Erinnerungen existiert, als im Alltag darauf zurückgegriffen wird.¹³³ Ein großer Teil davon, so Mönninghoff, bleibt im Unterbewusstsein und wird durch Auslöser von außen ins Bewusstsein bewegt, wie zum Beispiel durch Personen, Gegenstände und Abbildungen.¹³⁴

„Erinnerungen sind kein Spiegel und keine Abbildung der Realität, sondern werden ständig selektiert und modifiziert.“¹³⁵

Ausgedrückt wird, dass besonders Emotionen, die mit der erlebten Situation zusammenhängen für die Erinnerung von Bedeutung sind, so wie in den Erzählungen Hermanns auch. Harald Welzer schreibt, dass je stärker die Emotion ist - unabhängig

¹³² Gremler, S. 192.

¹³³ Vgl. Mönninghoff, S.115.

¹³⁴ Vgl. Ebd. S.115.

¹³⁵ Assmann, Aleida: *Vier Formen des Gedächtnisses*. In: Erwägen, Wissen, Ethik. 2002, S. 156. Im Weiteren abgekürzt als: Assmann.

davon ob positiv oder negativ - desto stärker die Erinnerung.¹³⁶ Auch die Erzählungen Hermanns unterstreichen diese Aussage nur zu gut.

Mönninghoff bezieht sich in ihrer Ausarbeitung auf Aleida und Jan Assman und führt an, dass das Gedächtnis, welches direkt mit der Erinnerung zusammenhängt, da es die Erinnerung erst ermöglicht, nur in der Kommunikation entsteht und dynamisch ist.¹³⁷ Sie betont, dass *Aleida* und Jan Assmann anstatt dem individuellen vom kommunikativen Gedächtnis sprechen und auf diese Weise die Interaktion unterstreichen.¹³⁸ Konstituiert wird, dass daher das individuelle Gedächtnis an seinen Träger gebunden ist und nur so lange vorhanden ist, wie auch der Träger selbst.¹³⁹ Es besteht jedoch stets die Möglichkeit diese durch Austausch unter Individuen sowie materiellen Gegenständen wie zum Beispiel Fotos, Bilder und andere Objekte auszubauen.¹⁴⁰ Das heißt es geht in diesem Rahmen mehr um die Vernetzung und einer besonderen Anschlussfähigkeit, wie sie Judith Hermann in ihren Erzählungen zu widerspiegeln weiß.

Spricht man von Erinnerungen, dann kommen Gedanken auf bezüglich vertraute oder auch unvertraute Menschen und deren Eigenschaften, Gedanken an Räume und Orte und Gedanken an Begegnungen. Es geht hauptsächlich um Erlebtes, um vergangenes Erlebtes. Und wenn die Protagonisten von Judith Hermann Sätze wie „*Und ich erinnere mich daran*“ beginnen, dann meinen sie eine Szene oder mehrere, die sie vergegenwärtigen können, erzählen können und auf diesem Weg wieder erleben können.

1. „Wir liefen Hand in Hand an der Moldau entlang, und ich erinnere mich, wie Peter sagte „Diese Tschechen können in ihrer Sprache wirklich die meisten Konsonanten am schönsten unterbringen“, er sagte „Ich liebe Prag“, was mich überraschte.“ (Wohin des Weges, N.G., S. 175)

¹³⁶ Vgl. Harald Welzer, *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*, München: Verlag C. H. Beck 2002; zit. n. Mönninghoff, S.115.

¹³⁷ Vgl. Ebd. S.112.

¹³⁸ Vgl. Mönninghoff, S.115.

¹³⁹ Vgl. Ebd.

¹⁴⁰ Vgl. Ebd.

2. „Ich erinnere mich daran, so wie ich mich an den Brief in Essaouira erinnere oder an Miriams Gesicht, und auch diese Erinnerungen sind nutzlos. Die Erinnerung an Karlovy Vary ist überdeckt von der Erinnerung an Miriams Briefe, an ihre zügellosen sexuellen Attacken, an Rudis Spucke in meinem Gesicht, es ist schade, aber vermutlich ist es immer so.“ (Zuhälter, N.G., S. 127)

3. „Ich erinnere mich, wie sie aussah dabei. Sie saß auf dem Stuhl am Fenster, die nackten Beine hochgezogen, sie hatte geduscht und sich die Haare gewaschen, sie trug nur ihre Unterwäsche, ein Handtuch um den Kopf geschlungen, ihr Gesicht sehr offen, groß, sie sah mich interessiert an, eher belustigt, nicht ängstlich.“ (Ruth, N.G., S. 7)

4. „Ich erinnere mich an einen Streit mit ihrer Mutter, nach dem sie zusammengekauert vor dem Telefon saß und nicht ansprechbar war, an eine Szene mit einem Freund auf der Straße, nachts, sie stritten fürchterlich, und er schlug sie, und ich erinnere mich an ihr betroffenes, erstauntes Gesicht, ihre Hand an ihrer Wange, nicht theatralisch, sehr echt.“ (Ruth, N.G., S.19)

Harald Welzer gibt in seinem Buch *Das kommunikative Gedächtnis - eine Theorie der Erinnerung* zu wissen, dass bezüglich der Erinnerungen mehrere Schubladen im menschlichen Gedächtnis gegeben sind.¹⁴¹

Welzer unterscheidet hierbei das episodische Gedächtnis, das semantische Gedächtnis oder auch das „Weltwissen“ genannte, prozedurale Gedächtnis, das perzeptuelle Gedächtnis und das Priming-Gedächtnis.¹⁴² Bei den von Hermann erschaffenen Figuren kreisen sich die Erinnerungen meines Erachtens hauptsächlich um das episodische Gedächtnis.

Episodisches Gedächtnis, hält Barbara Pacht-Eberhart ausgehend von Welzer in ihrer Ausarbeitung *Wie wir erinnern, was wir erinnern: Ein Spaziergang durch die Welt unseres Gedächtnisses* fest, hängt mit den Erinnerungen zusammen, die eng mit den alltäglichen Begebenheiten verknüpft sind; d.h. diejenigen Erinnerungen, die Individuen auf einer Weise hervorholen und bewusst davon berichten. Diese sind stets mit

¹⁴¹ Welzer, Harald: *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*. München: Verlag C. H. Beck 2002. Im Weiteren abgekürzt als: Welzer.

¹⁴² Vgl. Welzer.

Gefühlen verbunden, denn umgekehrt, Erlebtes, welches keine Emotionen hervorruft, wird gar nicht erst erinnert.¹⁴³

Wichtig ist in diesem Rahmen Pachtl-Eberharts Feststellung: „*Es ist die episodische Erinnerung, die uns fühlen lässt: „Das bin ich.“*“.¹⁴⁴ Das heißt, die Erinnerung, die auf der Vergangenheit basiert, ist hier fast schon identitätsbegründend.¹⁴⁵ Diese Aussage lässt sich auch gut mit den Erzählungen Hermanns und ihren Charakteren in Einklang bringen. Viele der Figuren flüchten in eine Welt der Erinnerungen und sind dabei auch nur auf der Suche nach sich selbst. Erinnerungen dienen in diesem Rahmen der Herstellung von Zusammenhängen und lassen somit ein kohärentes Wesen aus dem Menschen entstehen. Carsten Gansel erklärt die beschriebene Situation und den drauffolgenden Prozess in *Formen der Erinnerung in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989*¹⁴⁶ wie folgt:

„*Dabei blickt ein Ich aus einer gegenwärtigen Perspektive zurück, wobei die Gegenwartsebene nur von untergeordneter Bedeutung ist.*“¹⁴⁷

Und fährt fort:

„*Mit anderen Worten: Es erfolgt eine Konzentration auf die Vergangenheitserfahrungen des erinnernden Ichs. In zumeist chronologisch strukturierten Rückblenden werden die vergangenen Erfahrungen rekonstruiert und im Erzählakt präsentiert. Dabei erfolgt eine Bindung an einen in der Gegenwart liegenden konkreten Zeitpunkt des Erinnerns.*“¹⁴⁸

Erinnerungen können mit Assoziationen von außen oder durch eigene Erinnerungen geweckt werden. Barbara Pachtl-Eberhart betont in der oben angesprochenen Ausarbeitung folgende Tatsache: „*Erinnern löst Erinnern aus*“¹⁴⁹. Der Mensch erinnert

¹⁴³ Vgl. Pachtl-Eberhart, Barbara: *Wie wir erinnern, was wir erinnern: Ein Spaziergang durch die Welt unseres Gedächtnisses*. Im Weiteren abgekürzt als: Pachtl-Eberhart.

¹⁴⁴ Ebd. S. 1.

¹⁴⁵ Vgl. S. 2

¹⁴⁶ Vgl. Gansel, Carsten: *Formen der Erinnerung in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989*. In: Zum „Prinzip Erinnerung“ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989, (Hg.) von Carsten Gansel und Pawel Zimniak. Göttingen 2010. Im Weiteren abgekürzt als: Gansel.

¹⁴⁷ Ebd. S. 25.

¹⁴⁸ Gansel, S. 25.

¹⁴⁹ Pachtl-Eberhart, S. 5.

sich an kurz zurückliegende oder auch schon seit langem vergangene Ereignisse, an Schockerlebnisse und an Ereignisse, die er mit einer großen Bedeutung in Zusammenhang bringt. Das heißt der Mensch erinnert sich daran, dass das Ereignis für ihn emotional von Bedeutung war.¹⁵⁰ Wichtig ist in diesem Zusammenhang jedoch, dass im Rahmen der Erinnerungen mit der Zeit nur das festgehalten wird, was für den Augenblick wichtig ist. Das ist auch der Fall bei Judith Hermann und den von ihr erschaffenen Figuren. In den meisten Erzählungen öffnet Hermann dem Leser die Türen zur Erinnerungswelt der Figuren. Dabei ist von Bedeutung, dass diese den Einblick bezüglich der Erinnerung aus einer bestimmten Perspektive erhalten, nämlich der, der dem aktuellen Selbstbild der Figur entspricht.

Eine Erinnerungsstelle aus Kaltblau:

„Ich bin mit Johannes in Paris gewesen und in Bern und Bremerhaven und Zürich. In Paris und in Bern war ich zu Gast bei einer seiner Ausstellungseröffnungen, ich hatte die Katalogtexte geschrieben und stand eine Stunde lang mit einem Glas Sekt an der Heizung, bevor ich zurück ins Hotel ging, am nächsten Tag wieder abreiste, nach Hause oder irgendwohin. Nach Bremerhaven, wo er in den ersten Jahren lebte, fuhr ich, um ihn zu sehen, um ihn wiederzusehen und endlich zu sagen, was ich sagen wollte, und natürlich sagte ich nichts und gestand nichts, und es passierte gar nichts. In Zürich war ich die, die er liebte oder zu lieben glaubte, und wir lagen in der Nacht in einem Hotelzimmer im Rotlichtviertel auf einer ausgezogenen Couch nebeneinander, und ich drehte mein Gesicht zur Wand und legte den Arm über meinen Kopf, und er fing an zu weinen und sagte »Du bist grausam«, was ich nicht war. In Karlovy Vary war ich ihm nichts, und er war mir auch nichts, also waren wir endlich Freunde, und nur heute will ich vielleicht wissen, ob wir das wirklich sein wollten. Das oder doch etwas anderes.“
(Kaltblau, N.G., S. 104)

Woran die Figuren sich bei Hermann erinnern, findet völlig unabhängig von der Situation und der Stimmung statt. Zu welchem Zweck jedoch Erinnerungen herangeholt werden, ist offensichtlich und lässt sich an der Erzählung Rote Korallen äußerst gut veranschaulichen. Folgende Stelle

¹⁵⁰ Vgl. Ebd. S. 1.

„Die Vergangenheit war so dicht mit mir verwoben, dass sie mir manchmal wie mein eigenes Leben erschien. Die Geschichte meiner Urgroßmutter war meine Geschichte. Aber wo war meine Geschichte ohne meine Urgroßmutter? Ich wusste es nicht.“, (Rote Korallen, S.S., S. 22)

unterstreicht die Selbstsuche der Ich-Erzählerin, die ihr Ich in den Erinnerungen ihrer Urgroßmutter zu suchen versucht. Stefan Neuhaus erklärt diesen Prozess wie folgt und lehnt sich dabei an Welzer:

„Erinnerung als unverzichtbarer Teil der Identitätsarbeit schafft Gemeinsamkeiten und stiftet dadurch Gruppenidentitäten, liefert einerseits spezifisch individuelle, andererseits kollektive Identitätsbausteine. Die solchermaßen gespeicherte Erinnerung, also das Gedächtnis, ist es, „das unser Selbst ausmacht“, so Harald Welzer.“¹⁵¹

So ist es auch mit den Erinnerungen. Nimmt man Abstand zum Geschehen, kann es im Nachhinein besser unter die Lupe genommen werden.

Ein Zitat von Möde sagt:

„Solange jemand, „Zeitgenosse“ ist, bleibt es für ihn gewagt, die „Zeit“, die er selbst miterlebt, interpretativ zu fassen. Benennen, kategorisieren und beurteilen verlangen eine Distanzaufnahme und einen inneren Abstand, der die Retroperspektive geradezu aufnötigt. Kurzum: Es ist leichter über Vergangenes definitive Aussagen zu machen als über gegenwärtige Prozesse“.¹⁵²

Während auf der einen Seite der innere Konflikt, die Suche nach dem Unbestimmten und die Selbstbeschäftigung stark im Vordergrund positioniert ist, fehlt auf der anderen Seite jede Art von exakter Angabe zum Alter, zur Vergangenheit oder zum Berufsleben der Figuren. Der Aussteiger in Hurrikan, der Ich-Erzähler und zugleich Maler von Sonja sowie der obdachlose Taxifahrer von *Sommerhaus*, *später* und viele andere. So ist laut Susan Rehlein der Grundton der Geschichten unabhängig von den erwähnten

¹⁵¹ Harald Welzer, *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*, München: Verlag C. H. Beck 2002; zit. n. Neuhaus, Stefan: *Identität durch Erinnerung: Zur Vermessung der Vergangenheit in Uwe Timms Werk Identität durch Erinnerung*. In: *Zum „Prinzip Erinnerung“ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989* von Carsten Gansel und Pawel Zimniak. Göttingen: V&R unipress 2010, S. 60.

¹⁵² Gösweiner, S. 73.

Faktoren gekennzeichnet von „Verlusterfahrungen, unbestimmter Sehnsucht und Verlorenheit“.¹⁵³

In welchem Grad und Kontext sich die junge Autorin Begegnungen und Erinnerungen als Quelle der oben beschriebenen Zustände in ihren Erzählungen bedient, soll an einer kleinen Übersicht, die im Weiteren angeführt werden soll, gezeigt werden.

Rote Korallen, die erste Erzählung des ersten Erzählbandes *Sommerhaus, später*, wird in Form einer Erinnerung an den Leser übertragen, in der die weibliche Ich-Erzählerin ihre Vergangenheit und Geschichte zu finden versucht und auf der Suche das rote Korallenarmband und ihren Geliebten verliert. Der Verlust findet in der Begegnung mit einem Therapeuten statt. (Vgl. Rote Korallen, S.S., S. 8-22)

„Mein erster und einziger Besuch bei einem Therapeuten kostete mich das rote Korallenarmband und meinen Geliebten.“ (Rote Korallen, S.S., S. 8)

In Hurrikan (something farewell), die zweite Erzählung des ersten Bandes *Sommerhaus, später* greift Hermann ebenfalls das Thema Begegnung auf und lässt zwei sehr unterschiedliche Welten aufeinandertreffen. Das sich gegenseitige Anziehen und Abstoßen zwischen Christine und dem Einheimischen Cat verschafft gleichzeitig auch Einblick in die inneren Gefühlswelten der Figuren, ihre Vorstellungen und Hoffnungen. (Hurrikan (something farewell), S.S., S. 22-40)

Sonja, die dritte Erzählung des ersten Erzählbandes *Sommerhaus, später*, ist ebenfalls aufgebaut auf einer Begegnung, die sich zufällig auf der Bahnstrecke zwischen Hamburg und Berlin ereignet. Aus dem Auge eines männlichen Ich-Erzählers erfährt der Leser von der Beziehung zu Sonja und der Angst eine endgültige Entscheidung zu treffen. Hermann überträgt die Geschichte in Form einer Erinnerung an den Leser. (Sonja, S.S., S. 41-62)

Während Hermann in Ende von Etwas, die vierte Erzählung des ersten Bandes *Sommerhaus, später*, auf Themen wie Reisen und Begegnung verzichtet, konzentriert

¹⁵³ Ebd. S. 136.

sie sich auf eine Erinnerung, die von der Geschichte der verstorbenen Großmutter handelt. (Ende von Etwas, S.S., S. 63-71)

Bali-Frau, die fünfte Erzählung des ersten Bandes *Sommerhaus, später*, berichtet von einer Begegnung mit der Bali-Frau und erfolgt im Rahmen einer Feier und wird zur Erinnerung geformt an den Leser übertragen. Schon die einleitenden Sätze unterstreichen die Bedeutung der Erinnerung in Bali-Frau. (Bali-Frau, S.S., S. 72-84)

„Der Winter erinnert mich manchmal an etwas. An eine Stimmung, die ich einmal hatte, an eine Lust, die ich empfand? Ich weiß es nicht genau. Es ist kalt. Es riecht nach Rauch. Nach Schnee. Ich drehe mich um und lausche auf etwas, das ich nicht hören kann, ein Wort liegt mir auf der Zunge, ich kann es nicht sagen. Eine Unruhe, weißt du? Du weißt. Aber du würdest sagen, alles, was namenlos ist, soll man nicht benennen.“
(Bali-Frau, S.S., S. 72)

Hunter-Tompson-Musik, die sechste Erzählung des ersten Erzählbandes *Sommerhaus, später*, inkludiert ebenfalls eine interessante Begegnung zweier sich fremder Menschen. Demnach soll Hunters monotoner Alltag mit dem Einziehen eines jungen Mädchens in sein gegenüberliegendes Hotelzimmer unterbrochen werden. (Hunter-Tompson-Musik, S.S., S. 85-102)

Sommerhaus, später die Titelgeschichte ist die siebte Erzählung des ersten Bandes. Im Zentrum der Erzählung steht die Begegnung Steins mit der Ich-Erzählerin. Von der Begegnung beider Figuren erfährt der Leser in Form einer Erinnerung. (Sommerhaus, später, S.S., S. 103-116)

„Ich erinnerte mich. Stein und sein Gerede von dem Haus, raus aus Berlin, Landhaus, Herrenhaus, Gutshaus, Linden davor, Kastanien dahinter, Himmel darüber, See märkisch, drei Morgen Land mindestens, Karten ausgebreitet, markiert, Wochen in der Gegend rumgefahren, suchend.“ (Sommerhaus, später, S.S., S. 103)

In Camera Obscura, die achte Erzählung des ersten Erzählbandes *Sommerhaus, später*, verzichtet Hermann auf die sonst so dominierenden Themen wie Reise, Begegnung und Erinnerung und stellt eine Art Selbstkonflikt in den Vordergrund. (Camera Obscura, S.S., S. 117-123)

Diesseits der Oder, die neunte und letzte Erzählung des ersten Erzählbandes *Sommerhaus, später* macht sich ebenfalls eine Begegnung zum Thema. Das äußerst traditionell und monoton strukturierte Leben Koberlings wird mit Annas Besuch, in Begleitung ihres drogenkonsumierenden Freundes, auf den Kopf gestellt. Während Hermann hier auf jegliche Erinnerung verzichtet, verlegt sie die das Augenmerk auf die Beschreibung der Natur und der inneren Gedankenwelt Koberlings. (Diesseits der Oder, S.S., S. 124-138)

Begegnungen und Erinnerungen sind nicht nur charakteristisch für den ersten Erzählband *Sommerhaus, später*, sondern erobern auch im zweiten Band *Nichts als Gespenster* eine starke Position.

Die Anzeichen dafür, welche eine entscheidende Aufgabe den beiden Themen zukommt, weiß Hermann schon in ihrer einführenden ersten Erzählung *Ruth* zu geben. Die Erzählung, in der parallel zu der Freundschaft mit *Ruth* auch konzentriert auf die Begegnung mit Raoul und der daraus entstehenden Beziehung eingegangen wird, zeigt einen Prozess der Selbst-Auseinandersetzung zugleich. Auf die Begegnung und das Geschehen wird durch das Auge der weiblichen Ich-Erzählerin in Form einer Erinnerung zurückgeblickt.

Auch in Kaltblau, die zweite Erzählung des Erzählbandes *Nichts als Gespenster*, bettet Hermann eine besondere Erinnerungsgeschichte ins Zentrum ein. Berichtet wird dabei von einer Begegnung alter Bekanntschaften und den gemeinsamen Ausflügen in die Natur Islands. Die Tür zur Erinnerung wird mit einem Paket aus Deutschland eröffnet, aus der eine Abbildung herausgeht, die die gemeinsame Zeit in Island widerspiegelt. (Kaltblau, N.G., S. 41-81)

Aqua Alta, die dritte Erzählung des zweiten Erzählbandes *Nichts als Gespenster*, handelt von einer Italienreise, in der Hermann neben den stark betonten Gedanken um das Reisen auch eine negativ konnotierte Begegnung mit einem Venezianer in die Handlung inkludiert. Der Italienaufenthalt der weiblichen Erzählerin in Begleitung ihrer Eltern wird in Form einer Erinnerung an den Leser übertragen. (Aqua Alta, N.G., S. 82-101)

Auch die vierte Erzählung des zweiten Erzählbandes *Zuhälter* vermittelt Hermann in Form einer Erinnerung an den Leser. Aus dem Auge einer weiblichen Ich-Erzählerin wird auf eine schon etwas längere Bekanntschaft und einen Besuch zurückgeblickt. Obwohl die Geschichte als Erinnerung übertragen wird, liegt der Schwerpunkt doch auf dem Ort und den Naturbeschreibungen. Dass die Erzählung mit dem Schließen einer Kiste endet, ist bedeutungsvoll. Geahnt wird damit, dass mit dem Schließen der Kiste auch mit der Vergangenheit abgeschlossen werden soll, und die Erinnerungen nun endgültig in der Kiste weggesperrt sind. (*Zuhälter*, N.G., S. 101-129)

Nichts als Gespenster, die Titelgeschichte des zweiten Erzählbandes, wird ebenfalls als eine Erinnerung registriert, die von der Überquerung der Wüste und parallel dazu den Beziehungsproblemen eines Paares aus Deutschland berichtet. Mit der Begegnung Buddys, die sozusagen im Zentrum des Geschehens platziert ist, soll sich mehr verändern als der Vorstellung entspricht. (*Nichts als Gespenster*, N.G., S. 130-154)

In *Wohin des Weges*, der sechsten Erzählung des zweiten Erzählbandes *Nichts als Gespenster*, integriert Hermann ebenfalls eine Reihe von Begegnungen, die an verschiedensten Orten stattfinden. Verstärkt geht sie dabei jedoch auf einen Silvesterabend in Prag ein, von der der Leser in Form einer Erinnerung erfährt, die durch eine weibliche Ich-Erzählerin wiedergegeben wird. (*Wohin des Weges*, N.G., S. 155-180)

Die *Liebe zu Ari Oskarsson* ist die siebte und letzte Erzählung des zweiten Erzählbandes *Nichts als Gespenster*. Auch in ihrer abschließenden Erzählung integriert Hermann besondere Begegnungen in das Geschehen. Während auf der einen Seite von der Begegnung mit Deutschen im Gästehaus berichtet wird, wird auf der anderen Seite konzentriert auf die Begegnung mit den beheimateten Norwegern Ari Oskarsson und seiner Frau Sikka eingegangen. (*Die Liebe zu Ari Oskarsson*, N.G., S. 181-210)

Die im vorherigen Teil herausgearbeitete und erklärte Auswahl für die tiefgründige Untersuchung soll auch für den drauffolgenden Teil aufschlaggebend sein und in diesem Sinne berücksichtigt werden. Es ist zu betonen, dass die getroffene Auswahl von

Erzählungen sowohl für die Motive Reisen und Orte als auch für die Motive Erinnerungen und Reisen geeignet ist.



*„Nur wenn das Ich in Bewegung ist, wenn die
Bilder der äußeren Welt an ihr unaufhörlich
vorbeifließen, fallen das innerlich empfundene
und das äußere Leben an dem Ort der
Bewegung zusammen, wo sie sich in
entgegengesetzte Richtungen gehend
voneinander entfernen.“
Nergis Pamukoglu Das¹⁵⁴*

2.2. EINBLICKE ANHAND AUSGEWÄHLTER ERZÄHLUNGEN FREMDES UND DAS VERTRAUTE UNVERTRAUTE: REISEN UND ERINNERN

2.2.1. Rote Korallen

Das rote Korallenarmband, welches der Überschrift ihren Namen gibt, repräsentiert sowohl für die Erzählung als auch für den gesamten Erzählband eine wichtige Bedeutung. Es ist nicht nur ein Schmuckstück, sondern es ist das sich Aneinanderknüpfen von drei Geschichten in diesem Fall und meines Erachtens mehr, nämlich die Art des Herantastens Judith Hermanns für den Band *Sommerhaus, später*, die von einer Erzählung, drei Geschichten und anschließend weitere acht Erzählungen entstehen lässt, gleich den roten Korallen des beschriebenen Schmuckstückes.

Eine der in die Erzählung integrierten Geschichten handelt vom Leben der Urgroßmutter der Ich-Erzählerin, die ursprünglich aus Deutschland kam und mit ihrem Mann in Sankt-Petersburg lebte. Da ihr Mann, ein Ofenbauer, stets auf Dienstreisen war, versuchte die Urgroßmutter, gegen ihre Einsamkeit anzukämpfen, indem sie diverse Künstler und Gelehrte in ihrer Wohnung empfing, die sie mit teuren Geschenken überraschten.

¹⁵⁴ Pamukoglu-Das, Nergis: „...aus den Tiefen der Schrift kann ich schreien.“ *Zum Verhältnis von Schreiben und Schreien in Tezer Özlüs Erzählungen: Auf der Spur eines Selbstmordes*. S. 119.
URL: <http://www.budrich-journals.de/index.php/fgs/article/viewFile/7687/6661>. Im Weiteren abgekürzt als: Pamukoglu-Das.

Auch das rote Korallenarmband, welches sich zum Auslöser der nacheinander folgenden Ereignisse entwickelte, kann zu den Geschenken gezählt werden.

Die Geschichte der Urgroßmutter ist eine Geschichte der Sehnsucht, der Trauer, der Erinnerung und der Rückreise, die die Autorin mit starken Bildern unmittelbar zu spüren gibt:

„Er begleitete meine Urgroßmutter auf der langen Reise nach Berlin, er trug ihre Koffer und Hutschachteln und Handtaschen, und er versäumte nicht, ihr seine lebenslange Dankbarkeit immer und immer wieder zu versichern. Meine Urgroßmutter lächelte ihn beruhigend an und schwieg; sie trug das rote Korallenarmband an ihrem linken Handgelenk, und meine winzige Großmutter im Weidenkorb ähnelte schon damals dem Nikolaj Sergejewitsch mehr als meinem Urgroßvater.“ (Rote Korallen, S.S., S. 11)

Eine interessante Stelle ist die, in der die Ich-Erzählerin über sich selbst und über ihren „Geliebten“ spricht. Der Name des Geliebten bleibt unbekannt. Wie in anderen Erzählungen Hermanns ähnlich angetroffen, führt die Autorin auch hier eine ungewöhnliche Beschreibung des Geliebten auf, die die ersten Anzeichen für ein mögliches, trauriges Ende setzen:

„... er war wie ein Fisch. Er hatte fischgraue Augen und eine fischgraue Haut, er war wie ein toter Fisch, er lag den ganzen Tag auf seinem Bett, kalt und stumm, es ging ihm sehr schlecht, er lag auf dem Bett herum und sagte, wenn überhaupt, nur diesen einen Satz: „Ich interessiere mich nicht für mich selbst.“ (Rote Korallen, S.S., S. 18-19)

Der Tod ist in diesem Sinne ein anderes wichtiges Thema für die Erzählung und steht zudem in engem Verhältnis mit der Kommunikationslosigkeit der Figuren. An der Textstelle, die im Weiteren angeführt ist, wird verdeutlicht, wie die zwischenmenschliche Kommunikation, die zum Stillstand kommt, sich von der Erzählerin in Worte fassen lässt:

„Es ist still, weil man miteinander nicht redet, es gibt keine Geräusche, keine Bewegung, das Licht ist grün und es ist kalt, im direkten und im übertragenen Sinne, denn hier wird nicht nur die Kälte des Zimmers gemeint, sondern auch die Kälte der

Beziehungen. Es gibt nichts, was die Menschen miteinander verbindet, „nichts zwischen uns und nichts um uns herum“. (Rote Korallen, S.S., S. 16)

Die einzige Gemeinsamkeit, die die Personen sowohl in der Erzählung Rote Korallen als auch im gesamten *Sommerhaus*, später verbindet, sind die Orte, an denen sie sich zufällig gemeinsam befinden.

*„Sein Zimmer war kalt und staubig, es ging auf den Friedhof hinaus, auf dem Friedhof läuteten immerzu die Totenglöckchen. Wenn ich mich auf die Zehenspitzen stellte und aus dem Fenster schaute, konnte ich die frisch ausgehobenen Gräber sehen, die Nelkensträuße und die Trauernden. Ich saß oft in einer Ecke des Zimmers auf dem Boden, ich hatte die Knie an den Körper gezogen und pustete sachte die Staubflocken durch den Raum; ich fand es erstaunlich, sich nicht für sich selbst zu interessieren.“
(Rote Korallen, S.S., S. 14)*

Ursachen für die zwischenmenschliche Kommunikationslosigkeit scheinen ganz unterschiedlich zu sein und lassen sich doch unter zwei Überbegriffen zusammenfassen: Zum einen fehlt es an der Sprache, zum anderen haben sie eine innere Blockade und geben dem Gegenüber kein Ohr.

„Und er wollte nichts hören, und er wußte auch gar nichts von dem Wintermorgen im Jahr 1905, an dem meine Urgroßmutter den Zug angehalten hatte, damit sein Urgroßvater fliehen konnte, in letzter Sekunde. Mein Geliebter lag also auf seinem Bett herum und sagte, wenn überhaupt, nur diesen einen Satz: „Ich interessiere mich nicht für mich selbst.““ (Rote Korallen, S.S., S. 16)

Beweggründe für diesen Zustand gehen aus den Erzählungen nicht hervor. Der Leser geht davon aus, dass das Großstadtleben und vermutlich andere gescheiterte Ereignisse zum Verlernen und zur Unlust der Kommunikation geführt haben.

Die dritte Geschichte, die ebenfalls in der Erzählung einen bedeutenden Platz einnimmt, schildert einen Besuch beim Therapeuten. Der Besuch beim Therapeuten soll der Erzählerin als Ausgang aus ihrer Suche dienen und einen Neubeginn ermöglichen. Doch auch dieser Versuch scheitert an der Kommunikationslosigkeit. Eine enorme Bedeutung kommt hier dem Zimmer des Therapeuten zu, das im Text wie folgt durch die Erzählerin beschrieben wird:

„Der Therapeut, wegen dem ich das rote Korallenarmband und meinen Geliebten verlor, saß in einem großen Zimmer hinter seinem Schreibtisch. Das Zimmer war wirklich sehr groß, es war fast leer, bis auf diesen Schreibtisch, den Therapeuten dahinter und einen kleinen Stuhl davor. Auf dem Boden des Zimmers lag ein weicher, meerblauer, tiefblauer Teppich.“ (Rote Korallen, S.S., S. 18)

Silvia Machein schreibt in ihrer Dissertationsarbeit *Topologien der Geschlechter; Die Revision traditioneller Raumordnungen im Postfranquismus am Beispiel von Esther Tusquets, Carme Riera und Clara Janés*, dass das Meer *„durch Offenheit, Weite und ständige Bewegung charakterisiert“* ist.

„Es ist Schauplatz, Ort der Sehnsucht und des Träumens, Metapher für die Orte kindlicher Imaginationskraft und Kreativität, verräumlichende Metapher der Zeit und der Erinnerung.“¹⁵⁵

Nicht nur der weiche, meerblaue Teppich, sondern auch der ständige Vergleich des Geliebten mit einem toten Fisch auf dem Bett durch die Erzählerin, lässt oft das Bild eines Meeres in den Gedanken der Leser entstehen. Dass das durch Judith Hermann geschaffene Meeresbild keine zufällige Wahl ist, kann an folgender, von Machein deutlich erläuterte, Stelle überprüft werden:

„Der Text produziert durch den häufigen Wechsel der Raum-und Zeitebenen eine fließende Bewegung; die Bewegung zwischen den Orten, zwischen Gegenwart und Vergangenheit bildet das Strukturprinzip der Narration. Die einzelnen Szenen folgen keiner Einheit von Ort und Zeit.“¹⁵⁶

Die gesamte Erzählung wird begleitet durch eine innere Selbstsuche, die ergänzt wird durch Rückblenden in das Leben und Erinnerungen der Urgroßmutter, die

„immer wieder auftauchen wie auf dem Kamm einer Welle, um dann vorübergehend wieder in den Tiefen des Meeres, im Unbewussten des Textes zu verschwinden.“¹⁵⁷

¹⁵⁵ Machein, Silvia: *Topologien der Geschlechter. Die Revision traditioneller Raumordnungen im Postfranquismus am Beispiel von Esther Tusquets, Carme Riera und Clara Janés*. Veröffentlichte Dissertation, Berlin 2009, S. 115. Im Weiteren abgekürzt als: Machein.

¹⁵⁶ Ebd. S. 115.

¹⁵⁷ Ebd. S. 116.

Auf die Frage des Arztes „*Worum geht es Ihnen denn*“, die im Text durch Judith Hermann ohne Fragezeichen gestellt wird, kommt ein starkes Schweigen. Obwohl der Erzählerin all das, was sie eigentlich hätte sagen können durch den Kopf geht, enthält sie sich. Ohne Worte gibt sie eine, in dem Moment unerwartete Reaktion von sich und zieht am Faden des Korallenarmbandes. Der Leser beobachtet an dieser Stelle, wie die roten Korallen auf den Boden fallen und sich in das ganze Zimmer verteilen. Es ist dunkel. Nur die Korallen leuchten wie die Erinnerungen der Vergangenheit, die die Erzählerin auf ihrer Selbstsuche nicht in Ruhe ließen auf dem blauen Teppich, gleich dem Meeresboden.

„Ich rutschte vom Stuhl hinunter auf den meerblauen, tiefblauen Teppich, die sechshundertfünfundsiebzig Korallen lagen über das ganze Zimmer versprengt. Sie leuchteten so wutrot wie nie, ich kroch auf dem Boden umher und sammelte sie auf.“
(*Rote Korallen, S.S., S. 27*)

Etwas später steht die Erzählerin vom tiefblauen Fußbodenteppich auf, mit den gesammelten Korallen in der Hand. Während dessen spricht der Therapeut kühl einen einzigen Satz aus:

„Die Sitzung ist für heute beendet.“ (*Rote Korallen, S.S., S. 28*)

Auf diesen Satz nimmt die Erzählerin alle Korallen in die rechte Hand und wirft sie ganz plötzlich mit Kraft auf den Therapeuten.

„Die roten Korallen prasselten auf seinen Schreibtisch, und mit ihnen prasselte ganz Petersburg, die große und die kleine Newa, die Urgroßmutter, Issak Baruw und Nikolaji Sergeewitsch, die Großmutter im Weidenkorb und der Geliebte der Fisch, die Wolga, die Luga, die Narowa, das Schwarze Meer und das Kaspische Meer und die Aegais, der Golf, der Atlantische Ozean.“ (*Rote Korallen, S.S., S. 28*)

Das Besondere dieser Geschichte ist, dass die Personen größtenteils anonym bleiben. Namen sind nicht bekannt. Die Bedeutung ist eher auf das rote Korallenarmband und auf die Orte verlegt. Auch das soziale Umfeld der Figuren wird nicht beschrieben sowie der soziale Status und das Berufsbild, außer dem des Urgroßvaters, der aufgrund seines Berufs so gut wie nie anwesend war und somit den Auslöser der Geschichte darstellt. In

nahezu all ihren Erzählungen beschränkt sich die Autorin nur auf die Gefühlslage und das Erlebte, konzentriert sich auf die Menschen und die Erfolgslosigkeit ihrer Beziehungen. Bewegungslosigkeit, Müdigkeit und Stagnation sind Oberbegriffe, die Hermann mit ausgewählten Orts- und Raumbeschreibungen treffend zusammenführt und die ihre Erzählungen charakterisieren sowie auch in der Erzählung Rote Korallen in dieser Form ihren Niederschlag finden. An diesem „Stillpunkt“ schreibt Hermann sich auch in ihrer zweiten Erzählung Hurrikan weiter. Ihre Leser führt sie dabei auf eine Südseeinsel und verschafft Einblick in Christines und Noras monotone Welt, die durch einen Hurrikan unterbrochen werden soll.

2.2.1. Hurrikan (something farewell)

„Sich-so-ein-Leben-vorstellen“: Mit diesem Satz beginnt die Erzählung Hurrikan, die im Gegensatz zu den anderen Erzählungen Hermanns, weit entfernt von Berlin auf einer Südseeinsel abspielt und von einem Besuch zweier Frauen aus Deutschland handelt. Christine und Nora besuchen Kaspar, Noras Ex-Freund, der sich plötzlich für ein gänzlich anderes Leben entschieden hat. „Sich-so-ein-Leben-vorstellen“ ist der Name eines Spiels, das keine Regeln hat und abends beim gemeinsamen Zusammensitzen gespielt wird. Dass die Autorin Judith Hermann sich an dieser Stelle eines Spieles bedient, ist nicht ohne Grund. Oft wird das Bild einer Insel mit gewisser Abgeschlossenheit und Langeweile verbunden, die mit dem Spiel im Fall dieser Erzählung zu durchbrochen versucht wird. Anja Hall schreibt in ihrer Untersuchung *Paradies auf Erden? Mythenbildung als Form von Fremdwahrnehmung- Der Südsee-Mythos in Schlüsselphasen der deutschen Literatur* in diesem Zusammenhang Folgendes:

„Die Abgeschlossenheit der Insel kann willkommene Zuflucht, aber auch Gefangenschaft, ihre Begrenztheit Langeweile und Einengung bedeuten.“¹⁵⁸

¹⁵⁸ Hall, Anja: *Paradies auf Erden? Mythenbildung als Form von Fremdwahrnehmung- Der Südsee-Mythos in Schlüsselphasen der deutschen Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. S. 65. Im Weiteren abgekürzt als: Hall.

So sitzen auf der Insel auch Christine und Nora und Nora sagt: „Stell dir vor“ und gibt das Startzeichen für das Spiel. Sie sprechen über den Hurrikan Berta, vor dem schon seit langem auf der Insel gewarnt wird und vor dem sich auch die Touristen auf der Insel in der Nähe von Kuba in Sicherheit bringen sollen. Die beiden Freundinnen fühlen sich vom Hurrikan kaum bedroht und malen sich sogar im Rahmen des „Sich-so-ein-Leben-vorstellen“-Spiels gegenseitig ein Leben auf der Insel aus, wie es wohl sein könnte, wenn sie ihr Leben in Berlin für immer aufgäben und auf der Insel blieben. Während die Inseleinwohner sich aufgrund der angekündigten Naturdrohung große Sorgen machen, freuen sich die beiden Touristinnen aus Deutschland auf die nahende Gefahr mit dem Hintergedanken, dass der Alltag durch ein besonderes Ereignis unterbrochen werden soll. Der Ex-Freund Kaspar dahingegen, der sein vorheriges Leben in Deutschland aus im Text nicht beschriebenen Gründen aufgegeben hat und als Aussteiger auf die Südseeinsel gezogen ist, hat schon seit langem die Bewunderung für die Insel, auf der er sein Leben nun fortsetzt, verloren.

Die Bewegungslosigkeit deckt sich mit der weitgehend ereignisarmen Handlung und widerspiegelt sich auch in der Person des Einheimischen Cat, ein Freund von Kaspar, der seit der Ankunft der beiden Frauen aus Deutschland im Schatten der Veranda sitzt und stundenlang ohne jegliche Bewegung vor sich hinweg schweigt. Es wird betont, dass seit der Ankunft von Nora und Christine Cat länger als zuvor bei Kaspar bleibt und sogar bei ihm übernachtet. Er scheint sich für Christine zu interessieren und dieses Interesse bleibt auch von Kaspar nicht unbemerkt. Die Erzählung kreist daher um das Warten auf den angekündigten Hurrikan, auf den sich Christine ganz besonders freut, und vor allem aber, um die im Text fühlbare Spannung zwischen Cat und Christine. Doch sowohl der Hurrikan als auch die Spannung zwischen den beiden erreicht keinen Höhepunkt und kann sich in Folge auch nicht entladen. Wie auch in den vorherigen Erzählungen Hermanns treten die beschriebenen Ereignisse, die nach Plan eigentlich die Monotonie des Alltags hätten unterbrechen sollen, nicht ein. Ähnlich wie die Spannung zwischen Cat und Christine, die sich auf mehreren Ebenen zeigen lässt.

Das gegenseitige Anziehen der beiden wird zunächst durch winzige Gesten und Blicke und später mit folgender Stelle deutlich.

„Am achtzehnten Tag schnellt Cat aus dem blauen Verandastuhl empor und packt Christine, die, Schreibpapier und Stift in der Hand, Zigarette im Mund, gerade ins Haus gehen will, am Handgelenk. Er sagt: „Ich mag dich“, seine Stimme klingt rauh und wie unbenutzt. Christine bleibt stehen, nimmt mit der freien Hand die Zigarette aus dem Mund und starrt ihn an [...], sein Gesicht ist sehr nah an ihrem, Christine schüttelt sich, er riecht gut. Cat wiederholt: „Ich mag dich“, und Christine lacht sehr plötzlich, sagt: „Ja, ich weiß“, windet ihr Handgelenk aus seiner Hand und läuft ins Haus.“ (Hurrikan (something farewell), S.S., S. 30)

Christine weiß, dass Cat mit einer Frau namens Lovy verheiratet ist. Lovy jedoch hat ihren Mann vorübergehend verlassen, heißt es in der Erzählung, und wohnt seit einigen Tagen bei ihrer Familie. Diese Situation scheint Christine jedoch nur wenig zu interessieren, denn im Nachhinein verliert sie in diesem Zusammenhang folgende Worte:

„Vermutlich ist es mir egal.“ (Hurrikan (something farewell), S.S., S. 30)

Sie scheint von Anfang an zu wissen, dass sie mit Cat keine Liebesbeziehung eingehen kann und/oder wird. Denn aus ihrem Gespräch mit Nora, die fragt „Was ist mit Cat?“, entfernt sie sich mit folgender Aussage:

„Ich weiß nicht [...], Ich komme und bleibe und fahre dann wieder. Was soll da sein.“ (Hurrikan (something farewell), S.S., S. 32)

Kaspar dahingegen glaubt, dass Cat sich nur aus dem Grund für Christine interessiert, weil sie eine „white lady“ ist und keine Einheimische. Sein Interesse für das Unvertraute und Ungewöhnliche zugleich, das seinen Niederschlag in der Person Christines findet, ist dem Verhalten Cats deutlich abzulesen.

„Christine spürt Cats Hand an ihrem Kopf, er zieht an ihrem Haargummi, es zieht ein wenig, ihr Zopf löst sich auf und die Haare fallen ihr über die Schultern. [...] Christine wird schwindelig. „Eine Nacht“ sagt Cat. „Nein“ sagt Christine.“ (Hurrikan (something farewell), S.S., S. 32)

Diese Vermutung scheint gar nicht so falsch zu liegen, da mehr als nur eine Möglichkeit gegeben ist, mit dem Fremden umzugehen, ihn wahrzunehmen. Gökçen Saricoban erklärt in ihrer Masterarbeit *Zwischen Tradition und Moderne: Lebensvorstellungen und*

Wahrnehmungsweisen in Selim Özdogans Roman „Die Tochter des Schmieds“ eine ähnliche Situation mit folgender Aussage:

„Die zweite Fremdheitserfahrung ist ‚das Fremde als das noch Unbekannte‘. Dieses ‚Fremde‘ ist nicht nur so extrem ‚fremd‘ wie das erste. Hier wird eine Brücke zwischen dem ‚Fremden‘ und dem ‚Eigenen‘ gebaut, was auf der Versuchung beruht, das ‚Unbekannte‘ kennenzulernen.“¹⁵⁹

Saricoban stützt sich bei ihrer Aussage auf Michael Hofmann, der das Unbekannte, in unserem Fall Christine für Cat, mit dem Nicht-Gewussten in Beziehung stellt:

„Das Fremde als das noch Unbekannte bezieht sich auf Nicht-Gewusstes, aber auch auf die Möglichkeit des Wissens und Kennenlernens. Bei dieser Inszenierung von Eigenem und Fremden werden Struktur und Topos der Reise für die Ästhetisierung der Selbst- und Fremdbegegnung maßgeblich.“¹⁶⁰

Im weiteren Verlauf der Geschichte erfährt der Leser, dass Cats Frau Lovy zurück zu ihrem Mann Cat gekehrt ist. Dieser jedoch empfängt Lovy nur mit einem „*verbissenen Gesichtsausdruck*“ und unterlässt nicht, Christine für ihre Art der Verweigerung am vorherigen Abend mit unbeschreiblicher Ignoranz zu bestrafen.

Parallel zu diesen Geschehen, trifft auch Nora eine Entscheidung und beschließt, während Christine zurück nach Deutschland fliegen soll, obwohl sie selbst den Grund dafür nicht kennt, noch eine Zeit bei Kaspar zu bleiben. Am letzten Abend vor Christines Abfahrt kommen sich Cat und Christine unerwartet näher und Cat küsst Christine. Die Fragen „*Kommst du wieder?*“ und „*Wenn du wiederkommst, ist das dann unsere Zeit?*“ (vgl. S. 53), von Cat zum Ausdruck gebracht, lassen ahnen, dass ein erneutes Wiedersehen nicht stattfinden wird. Noch näher kommen sich Cat und Christine an jenem Abend nicht mehr. In der Nacht wird Christine schließlich von einem Taxi abgeholt und reist von der Südseeinsel ab. Aus dem Brief, den Nora nach Christines Abreise für sie verfasst, erfährt der Leser, dass der Hurrikan an der Südseeinsel vorbeigezogen ist, ohne jeglichen Schaden angerichtet zu haben und, dass nun die Sonne den ganzen Tag scheint. Ihrem Brief fügt sie außerdem hinzu:

¹⁵⁹ Saricoban, Gökcen: *Zwischen Tradition und Moderne; Lebensvorstellungen und Wahrnehmungsweisen in Selim Özdogans Roman „Die Tochter des Schmieds“*. Frank & Timme GmbH Berlin 2012. S. 39.

¹⁶⁰ Ebd. S. 39.

*„Cat vermisst dich und sagt, du kämst bald wieder, ich sage – ja.“
(Hurrikan (something farewell), S.S., S. 39)*

Die Aussage „Sich-so-ein-Leben-vorstellen“ könnte als Zentrum der Erzählung verstanden werden. Denn von Anfang bis Schluss gewinnt der Leser Einblick in die Beschreibung der Möglichkeiten, was wäre, wenn ... Nora und vor allem Christine träumen von einem anderen Leben und die damit verbundene Flucht aus dem Alltag. Besonders Christine fühlt sich in ihrem Alltag besonders eingegengt, was an folgender Textstelle betont wird:

*„[Christine] fühlt sich den Tränen nahe,“
(Hurrikan (something farewell), S.S., S. 32)*

als sie am Hafen sitzen und die Matrosen auf einem Bananenfrachter beobachten. Häfen werden in der Literatur als Transit-Orte verstanden und sind Quelle der Bewegung und der Begegnung. An solch einem Hafen sitzt auch Christine und würde nur zu gerne mit auf den Frachter und die Matrosen auf ihrer unbekanntem Reise begleiten.

An dieser Stelle greift Nora ein und versucht zu unterstreichen, was eigentlich mit dem Begriff der Reise und des Urlaubes verbunden wird:

„Ach Christine. [...] Das hier nennt man Urlaub. Eine Reise, verstehst du? Nicht mehr“ und fährt fort „Du packst deinen Koffer, und drei, vier Wochen später packst du ihn wieder aus. Du kommst und bleibst und fährst wieder, und was dich traurig macht, ist ganz was anderes.“ (Hurrikan (something farewell), S.S., S. 32)

Auch in anderen Erzählungen Judith Hermanns trifft der Leser auf Figuren wie Christine, die von einer unausgesprochenen Traurigkeit belastet werden. Diese wird jedoch in keiner der zuvor untersuchten Erzählungen sowie in dieser Erzählung explizit ausgesprochen. Einige Hinweise gibt in diesem Zusammenhang jedoch folgende Stelle, in der die beiden Frauen aus Deutschland das „Sich-so-ein-Leben-vorstellen“-Spiel spielen und Nora sagt:

„Stell dir vor, das ist dein Kind, in deinem Arm, es ist müde von einem langen, heißen Tag. Cat ist dein Mann.“ (Hurrikan (something farewell), S.S., S. 34)

Sie fährt fort:

*„Natürlich redet ihr nicht miteinander, was sollst du auch reden mit Cat. Er ist der beste Ziegenschlachter, der stärkste Arbeiter, er hat eine Hütte in den Bergen [...].“
(Hurrikan (something farewell), S.S., S. 34)*

Nach diesem Satz folgt ein anderer, sehr bedeutender Satz, der zum Ausdruck bringt, wie wertvoll das Ganze eigentlich ist.

„Das ist viel.“ (Hurrikan (something farewell), S.S., S. 34)

Und Nora spricht weiter:

*„Du bist ganz glücklich mit ihm, auch, weil die Frauen im Dorf dich um ihn beneiden.“
(Hurrikan (something farewell), S.S., S. 34)*

Mit der Wirklichkeit hat dieses Bild, welches Nora für ihre Freundin Christine entwirft, jedoch nur wenig zu tun. Ein schlichtes Leben, an einem schlichten Ort, in einer unkomplizierten Beziehung, mit typischer Rollenverteilung, geprägt von Arbeit und Liebe bzw. zwischenmenschliche Nähe, die, so wie es scheint, im Leben Christines nicht vorhanden ist und, dass sie jedes Mal an die Grenzen von Tränen treibt.

Im Brennpunkt dieses Tagtraumes bzw. Spiels steht Cat, der Einheimische, wie auch in der Erzählung Nichts als Gespenster, der Titelgeschichte des zweiten Bandes, der meines Erachtens in der Person Buddys in ähnlicher Weise erneut aufersteht. Dass diese Vorstellung nicht einmal entfernt von der Wirklichkeit eintreten kann, ist den beiden Frauen durchaus bewusst, welches auch am Verhalten Christines gegenüber Cat abgelesen werden kann. Das Sich-Sehnen-Nach einer intakten, gesunden und einfachen Beziehung unterstreicht den Wunsch der beiden Frauen nach einem anderen Leben. Ihr Leben in Deutschland scheint das Gegenteil davon zu sein. Anja Hall beschreibt diese Lage in ihrer Ausarbeitung wie folgt:

„Im Setting der Insel können die Reaktionen einer Person auf Isolation oder auf ideale gesellschaftliche Kleinformen und deren Versuche, alternative Lebensformen zu etablieren, dargestellt werden.“¹⁶¹

In diesem Zusammenhang berichtet Anja Hall auch von Folgen eines möglichen Insel-Daseins.

¹⁶¹ Hall, S. 65.

„[...] Folge ihrer isolierten Lage ist, dass das Individuum, das sich allein auf der Insel wiederfindet, über Introspektion zu Selbsteinsicht bzw. Selbstfindung gelangt.“¹⁶²

Der Wunsch nach Selbstfindung kann auch infolge anderer Probleme auftreten. Ein Grund nach Anja Hall könnte in diesem Rahmen das „Unbehagen an der Zivilisation“ sein, welches die Insel zu einer Art Zufluchtsort formt.

In Verbindung mit der Idee eines Zufluchtsortes betont Hall:

„[...] Gefühle wie Langeweile oder Geborgenheit verbinden sich häufig mit dem Motiv der Insel. Das Inseldasein ist somit immer als eine Sonderexistenz zu betrachten, herausragend ist die Vorstellung eines Gegensatzes von Innen- und Außenwelt.“¹⁶³

Hall geht diesbezüglich auch auf die Entwicklung dieses Motivs ein. Vor allem betont sie jedoch die drastische Änderung von der Zeit des christlichen Mittelalters bis zur Entdeckung Tahitis und der anderen Südsee-Inseln, die in das 18. Jahrhundert eingeordnet werden.¹⁶⁴ Sie erklärt, dass im christlichen Mittelalter der Insel als solches kaum eine Rolle zukam. Garten und Schloss sollen die Funktion der Isoliertheit von der Außenwelt übernommen haben und im Innern doch Raum für Begegnungen mit dem nach Hall Wunderbaren ermöglichen.¹⁶⁵ Die Entdeckung Tahitis und der anderen Südsee-Inseln beschreibt Hall als eine Art Wendepunkt. Ab diesem Zeitpunkt an wurde die Insel nun zum „Zielort einer Paradiessehnsucht“. Mit dem 19. Jahrhundert dagegen setzt eine erneute Wahrnehmung in diesem Sinne ein. Die Insel entwickelt sich laut Hall zum Ort „des Idylls, der Sehnsucht, der Utopie und auch der Abenteuer.“¹⁶⁶ Ihre metaphorische Anwendung, so Hall, rückt im 20. Jahrhundert weit in den Vordergrund.¹⁶⁷

„Die Inseln werden - [...] – als Orte einer unerfüllbaren Sehnsucht, einer desillusionierten Idylle geschildert.“¹⁶⁸

¹⁶² Ebd. S. 64.

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Vgl. Ebd.

¹⁶⁵ Vgl. Ebd.

¹⁶⁶ Hall, S. 65.

¹⁶⁷ Vgl. Ebd. S. 61.

¹⁶⁸ Ebd.

Hall unterstreicht in ihrer Untersuchung auch die Funktion des Insel-Motivs. Sie hebt hervor, dass je nach Lage und Form Gegensätzlichkeiten auf der funktionalen Ebene beobachtet werden können. Eine Gemeinsamkeit bleibt jedoch bestehen:

„[...] die Herstellung einer räumlichen Trennung von der „realen Welt“. Die Trennung kann gewollt oder ungewollt sein – die Insel also als Asyl oder Exil empfunden werden.“¹⁶⁹

In *Die poetische Insel* schreibt Horst Brunner:

„Für den Raum der Insel ist [...] von entscheidender Bedeutung die Bewertung des dialektischen Verhältnisses von „Welt“ und „Insel“. Die Insel kann [...] kann als ein besserer oder ein schlechterer Bereich als die „Welt“ erscheinen, zu der sie im Gegensatz steht. Andere Möglichkeiten gibt es nicht.“¹⁷⁰

Auch Judith Hermann schafft mit dem Ort der Insel einen Rückzugsort, die ihren Figuren Raum überlässt, eine Art Distanz aufbauen zu können, um den eigenen Standpunkt besser als im gewohnten Raum zu reflektieren.

Anja Halls These, dass im Raum einer Insel die Dimension der Zeit ihre dominierende Kraft verliert¹⁷¹, kann auch auf die Erzählung *Hurrikan* von Hermann umgesetzt werden. Während jegliche Bindung und Plan zu Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft wegfallen, steht nur das Spiel „Sich-so-ein-Leben-vorstellen“ im Vordergrund.

Obwohl Möglichkeiten für Änderungen entstehen, werden diese entweder von den Figuren nicht wahrgenommen oder erst gar nicht erkannt. Auf diesem Weg könnte zumindest die Passivität, die bei den meisten Figuren Judith Hermanns erkennbar ist, erklärt werden. Jedoch könnte diese Passivität auch als die Angst bzw. die Befürchtung gesehen werden, mit der sich die Figuren vor dem Verletzen und durch andere Verletzt werden, beschützen wollen. Oft ist diese Notbremse in den Erzählungen mit einer Abreise oder einem Ortswechsel bei Hermann verbunden, was im Nachhinein auch oft bereut wird, wie zum Beispiel in der Erzählung *Sonja*. In welchem Grad der Ich-

¹⁶⁹ Ebd. S. 63.

¹⁷⁰ Brunner, Horst: *Die poetische Insel. Inseln und Inselvorstellungen in der deutschen Literatur*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1967, S. 23.

¹⁷¹ Hall, S. 65.

Erzähler seine Entscheidung bei *Sonja* bereut, lässt sich mit den letzten Sätzen der Erzählung deutlich zeigen.

„Ich habe Sonja nicht mehr wiedergesehen, und ich habe nichts mehr von ihr gehört. Die Linden auf dem Hof ticken mit ihren kahlen Zweigen gegen mein Fenster, es ist an der Zeit, für die Türkenjungs einen neuen Fußball zu kaufen. Ich warte darauf, daß ich irgendwann dieser kleinen, rothaarigen Frau begegne, um sie zu fragen, wo Sonja jetzt lebt und wie es ihr geht. Manchmal habe ich auf der Straße das Gefühl, jemand liefe dicht hinter mir her, ich drehe mich dann um, und da ist niemand, aber das Gefühl der Irritation bleibt.“ (*Sonja*, S.S., S. 61)

Denn der Gedanke „wie es wohl wäre“ begleitet einen auch nach der Abreise und nach getroffener Entscheidungen. Diese Lage erklärt Judith Hermann in einem Gespräch mit *Matthias Prangel* wie folgt:

*„Ich glaube, es ging mir um die Unmöglichkeit[...], um die Menschen, die man verpaßt, für die man sich nicht entscheidet, von denen man sich abwendet, an die man aber doch noch Jahre später, sein ganzes Leben hindurch denkt und bei denen man das Gefühl hat: vielleicht wäre diese Person jene gewesen, mit der man hätte versuchen sollen zusammen zu leben.“*¹⁷²

Wie in anderen Erzählungen Judith Hermanns häufig angetroffen, wird auch in der Erzählung *Hurrikan* sehr wenig gesprochen. Cat braucht z. B. siebzehn Tage bis er Christine sagen kann, dass er sie mag. Oft wird die Hitze auf der Insel betont, dass nicht nur das Sprechen, sondern alles andere, was mit Bewegung zu tun hat, als sehr mühsam auswirken lässt. Kommunikation scheint nur zwischen den beiden Frauen vorhanden zu sein. Doch beim näheren Anblick ist zu erkennen, dass die Kommunikation hauptsächlich im Rahmen des „Sich-so-ein-Leben-vorstellen“-Spiels stattfindet. Über echte Gedanken und Gefühle wird kaum gesprochen. Ein Dialog darüber hinaus, sowohl untereinander als auch mit den anderen in die Erzählung mitintegrierten Figuren erfolgt

¹⁷² Prangel.

nicht oder nur selten. Ähnlich wie die Situation in *Sonja* ist, wie im Folgenden gezeigt werden soll.

2.2.3. Sonja

Sonja beginnt mit einer Beschreibung der Figur Sonja.

„Sonja war biegsam. Ich meine nicht dieses, biegsam wie eine Gerte, nicht körperlich. Sonja war biegsam – im Kopf. Es ist schwierig zu erklären [...] eine kleine Muse, jene Frau, der man einmal auf der Straße begegnet und an die man sich [...] mit dem Gefühl eines ungeheuren Versäumnisses erinnert. [...], weil sie eigentlich nichts war.“ (Sonja, S.S., S. 40)

Diese kurze Einleitung gibt dem Leser die ersten Anzeichen, dass es sich hier um einen besonderen Charakter handeln muss. Es wird eine Art Gefühl der Neugierde vermittelt, die ahnen lässt, dass Sonja beim Ich-Erzähler tiefe Spuren hinterlassen wird. Dieses wird mit einem Einschub des Ich-Erzählers deutlich unterstrichen. Mit der Äußerung, dass er sich *„noch Jahre später mit dem Gefühl eines ungeheuren Versäumnisses (an sie) erinnert“*, beginnt der Erzähler nun von der Beziehung zu Sonja zu berichten. Auffallend ist, dass die Erzählung der zeitlichen Chronik gerecht von Anfang bis Ende erfolgt.

Die Geschichte des Ich-Erzählers mit Sonja beginnt mit einer Begegnung auf einer Zugfahrt auf der Strecke von Hamburg nach Berlin. Der männliche Erzähler, von dem sowohl Name als auch Altersangabe fehlt, vermerkt, dass er in Hamburg Verena besuchte, für die er, so seine Äußerung, eine große Liebe damals empfand (vgl. S. 55). Sonja bemerkt er bei seiner Rückfahrt auf dem Gang eines Zugabteils, den er betritt, um eine Zigarette zu rauchen.

„Die Situation war gewöhnlich – der schmale Gang eines ICE irgendwo zwischen Hamburg und Berlin, zwei Menschen, die zufällig nebeneinanderstehen, weil sie beide Zigaretten rauchen wollen. [...] Sie war in diesem Moment alles andere als schön.“ (Sonja, S.S., S. 41)

Vom Zug ausgestiegen, am Bahnhof, fällt Sonja dem Ich-Erzähler erneut auf. *Lars Wilhelmer* erklärt in seiner Ausarbeitung *Transit-Orte in der Literatur* welche Rolle dem Bahnhof als Ort in diesem Fall zukommen könnte:

„Diese Transit-Orte – Orte, an denen sich Menschen aufhalten, ohne zu bleiben – sind nicht nur Teil dessen, was die Moderne genannt wird und was als Spätmoderne bis heute andauert. [...] Sie ist das Zeitalter der Bewegung, des Dazwischen, des Entgrenzten, des Flüchtigen.“¹⁷³

Sonja läuft etwa ein paar Meter vor ihm bis er stehen bleibt, um eine Zeitung zu kaufen. An dieser Stelle erfolgt der erste sprachliche Kontakt mit der Frage gerichtet von Sonja: „Soll ich warten?“ (*Sonja, S.S., S. 42*). Der Schilderung des Ich-Erzählers zufolge, kommt als Reaktion auf die plötzliche Frage eine bejahende Antwort, und das, ohne zu wissen, warum. Zusammen laufen sie danach zur U-Bahn. Sonja fragt ihn, woher er kommt. Der Ich-Erzähler bemerkt im Gespräch, dass er Sonja Verena verheimlicht.

Ihre bestimmte Haltung, die sie sowohl beim ersten Blickkontakt im Zug als auch beim ersten sprachlichen Kontakt am Bahnhof bewahrt, nimmt Sonja auch bei ihrer Verabschiedung ein. Sie drückt dem Ich-Erzähler einen Zettel mit ihrer Telefonnummer in die Hand. Der Erzähler ist verwundert darüber und mit der gleichen Verwunderung erblickt er, dass er den Zettel doch nicht wegschmeißt, sondern in die Tasche seiner Jacke steckt.

Den Zettel findet der männliche Erzähler erst nach zwei Wochen. Er ruft sie an und organisiert ein Treffen. Der Schilderung des Erzählers zufolge erfährt der Leser, dass er ganze vier Stunden gesprochen hat und Sonja ihm aufmerksam zugehört hat. Auch nach dem Treffen verschwindet jegliche Erinnerung an Sonja, so jedenfalls die Schilderung des Erzählers. Das Treffen findet in einem der Cafés in der Stadt statt, wie so oft auch in anderen Erzählungen Hermanns angetroffen. Darauf soll im Weiteren noch eingegangen werden.

Der Ich-Erzähler selbst ist von Beruf Künstler. Es wird betont, dass er in dem berichteten Zeitraum mit der Organisation seiner nächsten Ausstellung beschäftigt ist.

¹⁷³ Wilhelmer, Lars: *Transit-Orte in der Literatur. Eisenbahn – Hotel – Hafen – Flughafen*. Bielefeld: Transcript Verlag 2015, S. 7.

Eine klare örtliche Trennung von Wohnung und Atelier ist nicht beschrieben. Zudem findet gleichzeitig ein Besuch von Verena, seiner Freundin, statt. Doch die nächste Begegnung mit Sonja lässt nicht lange auf sich warten und findet äußerst überraschend statt. Als er für einen kurzen Moment die Galerie verlässt, steht Sonja plötzlich vor ihm und sagt „unglaublich wütend“:

„Du wolltest dich melden. Du hast dich nicht gemeldet. Ich wüsste gerne, warum [...]“.
(*Sonja, S.S., S. 45*)

In diesem Moment berichtet der Ich-Erzähler Sonja zum ersten Mal von Verena. Vielleicht auch, um ihr in diesem Moment einfach zu entkommen. Doch diese Information hält Sonja nicht davon ab, ihn in die Galerie zurückzubegleiten. Später, erfährt der Leser, versucht er sie anzurufen und zu erreichen, doch vergeblich. Erst im November bekommt er eine Einladung von ihr zu einer Party und nimmt diese sofort an. Diesem Treffen folgen mehrere weitere Treffen.

„Danach sah ich Sonja fast jede Nacht“. (*Sonja, S.S., S. 48*)

Trotz dem regelmäßigen Kontakt bleibt der körperliche Kontakt zwischen den beiden aus. Durch eine Postkarte, die der Erzähler absichtlich auf den Tisch legt, erfährt Sonja, dass der nächste Besuch von Verena vor der Tür steht. An diesem Abend übernachtet Sonja zum ersten Mal bei dem Ich-Erzähler. Die Äußerung bezüglich der Nacht, geschildert vom Erzähler, ist überraschend:

„Ich weiß noch, dass es wie inzestuös gewesen wäre, mit ihr zu schlafen, ihre Brüste zu berühren.“ (*Sonja, S.S., S. 52*)

Als er am nächsten Tag, nachdem Sonja die Wohnung verlässt, das Hemd anzieht, welches Sonja über die Nacht getragen hat, wird klar, dass keine Zweifel mehr daran bestehen, dass sie mehr für ihn bedeutet, als er sich einzugestehen traut. Sonja jedoch bleibt nach dieser Nacht verschwunden und auch der Ich-Erzähler beschließt, nicht mehr an sie zu denken und sich voll und ganz Verena zu widmen. Doch auch dieser Vorsatz scheitert bei der nächsten Begegnung, die im Freibad stattfindet und den der Ich-Erzähler eigentlich mit Verena geplant hatte. Nachdem Verena, so wie es der Zufall möchte, sich direkt neben Sonja einrichtet, packt Sonja sofort ihre Sachen und geht. Der

Erzähler, ohne einen anderen Gedanken zu verlieren, läuft ihr hinterher. Er holt sie ein, sie fragt wieder in ihrer für sie besonderen Art „*Wollen wir uns sehen oder nicht?*“ und ohne eine Sekunde zu verlieren bejaht der männliche Erzähler die Frage. Doch anschließend kehrt er um zu Verena, die scheinbar nichts vom Geschehenen bemerkt haben soll.

Nach diesem Ereignis und mit der Abfahrt Verenas nach Hamburg beginnt die zweite Hälfte der Beziehung zwischen den beiden. Obwohl nach wie vor der körperliche Kontakt ausbleibt, berichtet der Ich-Erzähler in diesem Bezugsrahmen von „*Sonjas Sommer*“ (vgl. *Sonja, S.S., S.55*).

Interessant erscheint in diesem Rahmen ein weiteres Ereignis, welches sich am Bahnhof von Ribbeck abspielt. Während die beiden auf dem Gleis auf den späten Zug warten, spricht Sonja ganz unerwartet Felder wie Heiraten und Kinder-Bekommen an. Folgende Schilderung,

„*wir werden dann Kinder kriegen und alles wird gut*“, (*Sonja, S.S., S.56*)

ist daher äußerst überraschend, denn als der Ich-Erzähler nicht umgehend einwilligt, springt Sonja auf die Gleise hinunter und stellt die Frage erneut. Da ein Zug in dem Moment langsam in die Gleise hineingleitet, gibt sich der Erzähler diesmal einverstanden und Sonja rettet sich noch rechtzeitig vor dem anrollenden Zug. Auf dem Gleis spricht sie diesmal völlig ruhig:

„*Ich will ja noch nicht jetzt, weißt du. [...] Später will ich schon.*“ (*Sonja, S.S., S.57*)

Im Herbst verweist Sonja und der Ich-Erzähler wird von einer plötzlichen Angst überfallen, wirklich ein Leben mit ihr verbringen zu müssen. Um diese Angst zu überwinden, entschließt sich der Ich-Erzähler Verena, die nach wie vor unwissend von der Beziehung zu Sonja ist, einen Heiratsantrag zu machen. Jedoch gibt er eine Zeit später zu, dass er Sonja „*wohl doch liebte, letztendlich doch*“ (vgl. *Sonja, S.S., S. 58*).

Von seiner Entscheidung informiert er Sonja in ihrer Wohnung und wird drauffolgend schweigend rausgeschmissen. Seine Anrufe und Briefe bleiben im Weiteren

unbeantwortet oder kommen einige Zeit später wieder zurück; gekennzeichnet sind die Briefe mit dem Stempel „*Empfänger unbekannt*“ (vgl. *Sonja, S.S., S. 60*).

Sonja bleibt von diesem Tag an verschollen. Durch Schilderungen der Erinnerungen des Erzählers an Sonja bekommt der Leser zu spüren, wie tief die Abwesenheit Sonjas den Ich-Erzähler getroffen hat und er letztendlich ganz allein für sein Verhalten verantwortlich ist. An dieser Stelle wechselt auch das Tempus. Die Geschichte wird abgerundet und der Leser wird ins Präsens geleitet.

Aus den letzten Worten des Ich-Erzählers lässt sich herausfolgern, dass ihm nichts weiter übrigbleibt als sich mit der nun vorhandenen Situation abzufinden:

„Ich habe Sonja nicht mehr wiedergesehen, und ich habe nichts mehr von ihr gehört, [...] aber das Gefühl der Irritation bleibt.“ (Sonja, S.S., S. 61)

Sonja kann als ein Bündel der Sehnsucht und der Erinnerung des männlichen Ich-Erzählers gesehen werden. Beide Figuren leben in Berlin und im Prinzip spricht nichts gegen eine Beziehung. Und obwohl von vorne rein Gefühle in diesem Zusammenhang bei beiden Figuren vorhanden sind, wehrt sich der Ich-Erzähler vehement dagegen, diese einzugestehen. Schon sein Verhalten, das er bei der ersten Begegnung aufweist, kann als Zeichen des sich Gegen-Eine-Neue-Bekanntschaft-Wehrens verstanden werden. Die ersten Begegnungen verlaufen, so die Schilderungen des Erzählers, äußerst desinteressiert und passiv. Dennoch gibt es Indizien dafür, dass keine Gleichgültigkeit gegenüber Sonja weiterhin bewahrt werden. Verstreut über die gesamte Erzählung werden kleine Details gegeben, die ahnen lassen, dass es sich hier um keine normale Bekanntschaft handelt. Und auch die starke Abneigung, die vom Erzähler selbst in den Vordergrund gestellt wird, kann als Angst vor jeglicher Bindung und als Eigenschutz erfasst werden.

Oft formuliert der Erzähler in seinen Schilderungen eine bewusste Abwehr gegen Sonja, die laut dem Erzähler schon optisch nicht in seine Welt hineinpassen mag aber doch auch auf eine bestimmte Weise ihn berührt, was ihn im Endeffekt auch zum Teil stört, da nämlich in dieser Folge die Sinnlichkeit Verenas verloren zu gehen droht.

Anfänglich scheint der Ich-Erzähler mit Verena, seiner Freundin, nämlich gefunden zu haben, was er sich wünscht.

Während er in Verenas Anwesenheit sagt,

„Ich wurde ihrer nicht müde, ich war mir sicher, ein ganzes Leben mit ihr verbringen zu können“; (Sonja, S.S., S. 46)

setzt er nach ihrer Abfahrt an mit

„Als sie fort war, vertrockneten die Fliedersträuße in der Küche [...] und ich vermisste sie nicht“ (Sonja, S.S., S. 46),

welches darauf zurückführen lässt, dass eigentlich keine intensiven Gefühle für Verena vorhanden sind. Nicht wahrgenommene Möglichkeiten, die im Entscheidungsprozess nicht ihren Platz finden, oder auch von den Figuren selbst ignoriert werden, formen sich später zu Erinnerungen, von denen Hermann ihren Lesern berichtet. Eine weitere Geschichte, die um Entscheidung und Erinnerung kreist und ausgelöst wird von Begegnung ist die Titelgeschichte Sommerhaus, später. Hermann verschafft auch in der nächsten Erzählung einen Einblick in die Welt des einsamen Menschen, der hoffnungslos auf ein Imperativ wartet, um einen Schritt zu wagen, zu lieben und geliebt zu werden.

2.2.4. Sommerhaus, später

Die Erzählung *Sommerhaus, später* ist gleichzeitig die Titelerzählung und erfüllt somit eine besondere Aufgabe. Die Erzählung beginnt mit einem kurzen Telefongespräch, welches die Ich-Erzählerin mit einem ehemaligen Freund, Stein, führt. Es werden knappe Worte ausgetauscht, bei denen jedoch die Euphorie Steins zu spüren ist.

„Er rief mich irgendwann in den ersten Dezembertagen an und sagte: „Hallo“, und schwieg. Ich schwieg auch. Er sagte: „Hier ist Stein“, ich sagte: „Ich weiß“, er sagte: „Wie geht's denn“, ich sagte: „Warum rufst du an“.“ (Sommerhaus, später, S.S., S. 102)

Er erzählt der Ich-Erzählerin, dass er nun nach langer Suche endlich „das Haus“ (vgl. S. 139) gefunden und gekauft hat. Der Beschreibung geht hervor, dass es sich um ein altes Haus in der Umgebung Berlins, Canitz, handelt und, dass er mit dem Kauf des Hauses einen lang ersehnten Traum eigentlich erfüllt habe. Er möchte ihr das Haus zeigen. Diesen Wunsch kann die Ich-Erzählerin zunächst nicht ganz verstehen, da sie normalerweise nicht so eng zueinanderstehen, doch im weiteren Gesprächsverlauf lässt sie sich schließlich überreden.

„Fünf Minuten später war er da, nahm den Daumen auch dann noch nicht von der Klingel, als ich ihm schon lange geöffnet hatte. Ich sagte: „Stein, das nervt. Hör auf zu klingeln“, ich wollte sagen: Stein, es ist saukalt draußen, ich habe keine Lust, mit dir rauszufahren, verschwinde. Stein hörte auf zu klingeln, legte den Kopf schief, wollte was sagen, sagte nichts. Ich zog mich an. Wir fuhren los, sein Taxi roch nach Zigaretten, ich kurbelte das Fenster herunter und hielt mein Gesicht in die kalte Luft.“
(Sommerhaus, später, S.S., S. 103)

Die Erzählung spielt auf zwei verschiedenen Zeitebenen: Sie umfasst zum einen die Gegenwart zum anderen die Erinnerungen zu den vergangenen Ereignissen. Die erste deckt einen Zeitraum von fünf Monaten ab und beschreibt die Zeitspanne ab dem Kauf des Hauses bis zu seiner Zerstörung im Mai. Wie sich die Bekanntschaft zwischen den beiden Figuren entwickelt, wird in Form von Flashbacks während der Autofahrt nach Canitz beschrieben. Der Leser erfährt an dieser Stelle, dass die Figuren sich vor zwei Jahren durch Zufall begegnet sind und Stein sich ab diesem Zeitpunkt zum festen Bestandteil ihres sozialen Umfelds etabliert hat. Anders als in der vorherigen Erzählung erfährt der Leser in *Sommerhaus, später*, welchen Beruf die Figur Stein nachgeht. Diese Information ist nicht aus darstellerischer Sicht des sozialen Status Steins von Bedeutung, sondern wird nur angegeben, da sie als Quelle der Begegnung und Bekanntschaft dient.

Eines Abends soll Stein die Ich-Erzählerin zu einem Fest fahren. Zu diesem Zeitpunkt kennen sich die Figuren noch nicht. Am Zielort angekommen, steigt die Ich-Erzählerin jedoch nicht aus und fährt weiter mit Stein durch die Straßen Berlins. Die nächtliche Fahrt durch Berlin stellt den Beginn einer plötzlichen Nähe und einer neuen

dreiwöchigen Beziehung zwischen Stein und der Ich-Erzählerin dar. Stein zieht in dieser Zeit zu ihr, da er keinen festen Wohnsitz hat. Der Umzug wird begleitet von ein paar wenigen Plastiktüten. Geschildert wird in diesem Zusammenhang, dass die Beziehung in erster Linie aus gemeinsamen Taxifahrten bestand bis zu dem Zeitpunkt an dem die Erzählerin keinen Sinn mehr in dem Erlebten findet und Stein darum bittet bei nächster Gelegenheit auszuziehen. Nachdem Auszug führt Stein sein Leben weiter, indem er von Zeit zu Zeit Unterkunft bei ihren Freunden und Bekannten sucht, häufig vergängliche Beziehungen und sexuelle Bindungen eingeht und sich im Laufe der Zeit dennoch zum festen Bestandteil ihrer Freundesumgebung entwickelt. Bezüglich des Freundeskreises, erfährt der Leser, dass die Freunde im Durchschnitt 25-30 Jahre alt sind und einen unkonventionellen, anti-bürgerlichen Lebensstil führen.¹⁷⁴

„Er war dabei und auch nicht. Er gehörte nicht dazu, aber aus irgendeinem Grund blieb er.“ (Sommerhaus, später, S.S., S. 104)

Wie aus dem zu Beginn angeführten Telefongespräch hervorgeht, bleibt die besondere Bindung zur Ich-Erzählerin jedoch bewahrt.

Die zweite Ebene der Geschichte beginnt mit dem Anruf Steins. Da Stein die Ich-Erzählerin zur Besichtigung des Sommerhauses einlädt und die Ich-Erzählerin aus einem unbekanntem Grund die Einladung annimmt, fahren die beiden Figuren mit dem Taxi Steins aus der Stadt heraus auf das Land. Die Autofahrt verschafft der Ich-Erzählerin Raum, sich an vergangene Autofahrten und an die frühere kurze Beziehung mit Stein zu erinnern. Parallel dazu wird auch der Lebensstil der Clique beschrieben. In Canitz angekommen, während sie das Haus besichtigen, schlägt Stein der Ich-Erzählerin vor, mit ihm dort zu leben und betont, dass auch der Rest ihres Freundeskreises jederzeit willkommen wäre. Sein Angebot stellt er als eine Art Möglichkeit dar.

„Was soll ich dir denn sagen. Das hier ist eine Möglichkeit, eine von vielen. Du kannst sie wahrnehmen, oder du kannst es bleiben lassen. Ich kann sie wahrnehmen, oder abrechnen und woanders hingehen. Wir können sie zusammen wahrnehmen oder so tun, als hätten wir uns nie gekannt. Spielt keine Rolle. Ich wollt's dir nur zeigen, das ist alles.“ (Sommerhaus, später, S.S., S. 111)

¹⁷⁴ Pfäfflin, S. 140.

Auf seinen Vorschlag bekommt Stein jedoch keine eindeutige Antwort und zieht sich in dessen Folge zurück. Der Kontakt zwischen den beiden wird später nur auf Postkarten reduziert. Häufig taucht auf den Postkarten die Formulierung „wenn du kommst“ (vgl. Sommerhaus, später, S.S., S. 114) auf. Aus einem dem Leser zwar unbekanntem Grund wartet die Ich-Erzählerin jedoch vergeblich auf einen Imperativ in Form von „Komm“. Etwas später erreicht die Ich-Erzählerin einen Zeitungsausschnitt, in dem berichtet wird, dass das Haus abgebrannt ist und der Besitzer des Hauses verschwunden sei. Die Frage, ob dieser von Stein geschickt worden ist oder nicht, bleibt offen, wie viele andere Stellen in den Erzählungen Judith Hermanns.

Die Geschichte verschafft neben dem Einblick in die Beziehung Steins mit der Ich-Erzählerin auch den Einblick in das Künstler- und Party-Leben der Kleingruppen einer typischen Großstadt, die mit einer unerwartet großen Trivialität verbunden zu sein scheint. In diese Trivialität integriert Hermann eine Außergewöhnlichkeit, verbunden mit der Figur Stein, der anfänglich als fast schon Obdachloser beschrieben wird und zeitweise Unterschlupf bei anderen sucht und im weiteren Verlauf der Geschichte plötzlich ein auffälliges Sommerhaus kauft, welches am Ende der Geschichte jedoch abbrennt. Der Brand geschieht parallel mit der Auflösung der Figur Stein. Somit wird die stark betonte Monotonie, die auch in den anderen Erzählungen Hermanns stark hervorgehoben wird, gänzlich durchbrochen.

„REGIONALES In der Nacht zu Freitag brannte in Canitz das ehemalige Gutshaus bis auf die Grundmauern ab. Der Besitzer, ein Berliner, der das im 18. Jahrhundert erbaute Haus vor einem halben Jahr gekauft und wiederinstandgesetzt hatte, ist seitdem als vermisst gemeldet. Die Unglücksursache steht noch nicht fest, die Polizei schließt Brandstiftung bisher nicht aus. Ich las das drei Mal.“ (Sommerhaus, später, S.S., S. 114)

Erinnerungen stehen in den Erzählungen Hermanns im Vordergrund. So auch in *Sommerhaus, später*. Die Ich-Erzählerin erinnert sich vor allem an bestimmten Orten, bevorzugt auf Autofahrten, an die frühere Beziehung zu Stein. Der Leser erfährt erst im weiteren Lesen, dass die Beziehung schon einige Jahre zurückliegt und, dass sie hauptsächlich aus gemeinsamen Fahrten mit dem Taxi Steins bestand. Obwohl die Ich-

Erzählerin auf eine Weise mit Stein verbunden zu sein scheint, lassen einige ihrer Aussagen widersprüchliche Fragen offen.

„Ich vergaß das, wenn ich Stein nicht sah. Wie ich auch ihn vergaß.“ (Sommerhaus, später, S.S., S. 102)

Und dann wieder:

„Ich dachte an den Sommer, an die Stunde in Heinzes Garten in Lunow, ich wünschte mir, dass mich Stein noch einmal so ansehen würde, wie er mich damals angesehen hatte, und ich hasste mich dafür.“ (Sommerhaus, später, S.S., S. 111)

Über die Erwartungen der Ich-Erzählerin an Stein oder auch die Beziehungen erfährt der Leser daher wenig und kann in diesem Sinne eigentlich nur vage Vermutungen aussprechen. Diese Vagheit widerspiegelt sich in einer weiteren Aussage der Ich-Erzählerin.

„Ich verstand nichts. Sehr fern verstand ich doch etwas, aber es war noch viel zu weit weg.“ (Sommerhaus, später, S.S., S. 111)

Die Erzählung verfügt nur über wenige Schauplätze, die kaum beschrieben werden. Der Leser erfährt von Orten an denen gefeiert wird und vom Innenraum des Taxis. Zudem wird auch hier angedeutet, dass die Handlungen in und um Berlin abspielen, wobei die innere Gedankenwelt der Figuren stets dominiert. Das Verhältnis der Innenwelt der Figuren zu ihrer Außenwelt und die Parallelen, die nicht nur an Orten, sondern auch in den Innenräumen der Figuren gezeigt werden können, etablieren sich auch im zweiten Band Hermanns zu einem wichtigen Bestandteil.

2.2.5. Kaltblau

Die Erzählung *Kaltblau* beginnt damit, dass eine junge Frau namens Jonina an einem kalten Morgen vor der Tür ihrer Wohnung in Reykjavik ein Paket entgegennimmt. Aus dem Paket holt sie ein Foto heraus, welches vier etwa gleichaltrige Menschen zeigt, die sich in die gleiche Richtung in Bewegung befinden. Im Hintergrund sind Berge zu erkennen. Der Ort ist eine mit Schnee überzogene Straße, die sich mit der Vorstellung

Reykjaviks, der Hauptstadt Islands, völlig deckt. Auf dem Foto sind Jonina, Joninas Partner Magnus, eine Freundin von Magnus aus seiner Studentenzeitszeit in Berlin, Irene und ein Bekannter von Irene, Jonas zu sehen. Dem Text ist zu entnehmen, dass Jonas Fotograf und Absender des Fotos zugleich ist.

Das Bild, welches mit der Notiz

„Das Foto kommt ein wenig spät, aber wir haben immer und immer an euch gedacht. Viel zu kurze, schöne blaue Stunde am 3. Dezember um elf Uhr am Morgen. Gruß und bis bald, Jonas.“ (Kaltblau, N.G., S. 40)

versehen ist, erinnert Jonina an den Besuch von Irene und Jonas in Olufsbudir, ein kleiner Ort an der westlichen Küste von Island, vor einem Jahr. Das Zusammentreffen der beiden Paare geschieht anlässlich eines Vortrages über die deutsche Baukunst von Irene, der in Reykjavik gehalten werden soll. Die Paare verbringen die Woche mit diversen Ausflügen und, ohne dass im Nachhinein etwas Weiteres daraus entsteht, spürt Jonina eine unbeschreibliche Nähe zu Jonas, dem Absender des Fotos.

Die Erzählung verteilt sich über mehrere Seiten und doch ist nur ein Handlungsgeschehen vorhanden. Die Erzählung beginnt wie oben schon angedeutet mit einer Paketentgegennahme in Reykjavik und neigt sich dem Ende in einem der Sommerhäuser in Olufsbudir. Der Tagesablauf wird dem Leser in chronologischer Folge übermittelt. Mitintegriert sind wie so oft auch in anderen Erzählungen Judith Hermanns Rückblenden, die in Form von Einschüben erfolgen und in *Kaltblau* den Leser über den Besuch und die Quelle der Bekanntschaft zwischen den Paaren informieren. Rückblenden beschäftigen sich mit dem Studentenleben von Magnus sowie der Beziehung von Magnus und Jonina.

Eine wahre Handlung geht aus dem Geschehen nicht hervor. Vielmehr stehen Stimmungslage und Befindlichkeiten der Figur Jonina stark im Vordergrund, auch aus dem Grund, weil der Leser die Handlung aus ihrer Perspektive erfährt. Landschaften und andere Räumlichkeiten werden detailliert beschrieben.

„Sie könnte einen Nagel in die Unverletztheit dieser frisch gestrichenen Wand schlagen und das Foto daran aufhängen, es ist ein schönes Foto. Es müssen ohnehin Bilder aufgehängt werden in dieser Wohnung. Es müssen Dinge angeschafft werden, es muß eine Unordnung geben und Dreck in dieser unbehausten Reinheit, sonst wird sie es nicht

schaffen. Aber dieses Foto nicht. Alles, nur nicht dieses Foto, nicht Jonas' schöner Blick auf die eine viel zu kurze blaue Stunde.“(Kaltblau, N.G., S. 41)

Obwohl die Erzählung mehr um die Erinnerung von Jonina an den Besuch vor einem Jahr kreist, wird sie doch in Präsens gehalten, was dazu führt, das Vergangene sich noch mit dem Gegenwärtigen deckt und auch nach einem Jahr von Bedeutung ist.

Etwas anders als in den anderen Erzählungen spricht Judith Hermann mit *Kaltblau* ein weiteres interessantes Thema an: Der Kontakt zu und mit alten Bekanntschaften, dem man stets mit gemischten Gefühlen entgegensteht, weil gegen die Unsicherheit, ob und wenn ja, inwiefern das Gegenüber sich verändert hat, nur wenig gegenzusteuern ist. Auf die Frage „*Freust du dich?*“ folgt nämlich die Antwort:

„In gewisser Weise schon, sagt Magnus, Natürlich freue ich mich. Es kann schön werden. Es kann auch völlig danebengehen, ich kann es nicht einschätzen“. Man kann gar nichts einschätzen, denkt Jonina, lieber Magnus, man kann doch überhaupt gar nichts einschätzen und man muß immer auf das Schlimmste gefaßt sein und auf das Schönste auch“. (Kaltblau, N.G., S. 45)

Eine andere Besonderheit, die in den anderen Erzählungen auf diese Weise nicht zu beobachten ist, scheint das Thema der Verwurzelung in der eigenen Heimat zu sein. Während die Charaktere in den restlichen Erzählungen Hermanns eine gezwungene Bindung zu ihrer Heimatstadt aufweisen, die direkt mit ihrer Arbeit und ihren Verantwortungen in Zusammenhang stehen, ist hier die Rede von einer automatischen Verbundenheit.

„Magnus geht, als er zwanzig Jahre alt ist, nach Berlin, Jonina geht nach Wien. Magnus studiert Psychologie, Jonina Literaturwissenschaften, sie kehren ungefähr zur gleichen Zeit zwölf Jahre später nach Island zurück. Letztendlich kommen alle Isländer nach Island zurück, fast alle, sie studieren oder arbeiten im Ausland und leben da zehn Jahre lang, zwölf, fünfzehn, und dann ist es genug, und sie kommen zurück. Fast alle.“ (Kaltblau, N.G., S. 42)

Diese automatische Verbundenheit erklärt *Eric Piltz* in seiner Schrift *Verortung der Erinnerung. Heimat und Raumerfahrung in Selbstzeugnissen der frühen Neuzeit*

erschienen in *Heimat: Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts* mit folgenden Worten¹⁷⁵:

*„Als prägnant für die Differenzierung der räumlichen Selbstverortung schienen dabei die relationalen Bestimmungen Innen und Außen wie auch Nähe und Distanz, die einen Raum jeweils anders konstituieren. [...] Es ist zunächst einmal auffällig, dass die Reflexion über das, was Heimat bedeuten soll, immer wieder angestoßen wird durch die diejenigen, die sich nicht in ihrer Heimat befinden.“*¹⁷⁶

Denn Heimat bedeutet nach Piltz auch:

*„[...] einerseits das lebensweltlich Unhinterfragte, das Vertraute, der reale Ort, bleibt andererseits eine Projektion, mit dem Herkunftsort als fixer Variable.“*¹⁷⁷

Aus diesem Grund fühlen sich die Figuren im Land, in dem sie geboren sind beheimatet und im Ausland fremd. Dies lässt auch die Rückkehr der beiden Figuren Jonina und Magnus nach abschließendem Studium in Österreich bzw. Deutschland erklären. Die Verbundenheit zur Heimat wird in der Erzählung auch mit Joninas französischem Arbeitsgeber Philippe unterstrichen, der sich allein aus beruflichen Gründen in Island befindet und stets die Absicht verfolgt für die Zukunft in seine Heimat zurückzukehren. Es wird beschrieben, dass er als Veranstalter von Touristentouren auf Island viel Geld verdient, aber selbst nicht das geringste Interesse an der Insel zeigen kann und sogar all das, was die Touristen für exotisch und fantastisch halten, verabscheut:

„Philippe selber ist noch nicht einmal am Geysir gewesen, er haßt Island, er haßt die Kälte, den langen Winter und das Gefühl, am Ende der Welt zu sein.“ (Kaltblau, N.G., S. 57)

Ein wesentlicher Unterschied liegt auch im Rahmen einer Wieder-Rückkehr. Während in der Erzählung *Hurrikan* zum Beispiel die Rückkehr in die Heimat mit starker Trauer verbunden ist, ist in *Kaltblau* die Rede von „Glück“, die in direktem Verhältnis steht, mit der Vorfreude auf die Heimat. Piltz bedient sich bei der Erklärung dieser Vorfreude einem Zitat Krünitz, der sagt:

¹⁷⁵ Vgl. Piltz, Eric: *Verortung der Erinnerung. Heimat und Raumerfahrung in Selbstzeugnissen der Frühen Neuzeit*. In: Gunther Gebhard/ Oliver Geisler / Steffen Schröter (Hg.): *Heimat. Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts*. Bielefeld 2007 S. 61. Im Weiteren abgekürzt als: Piltz.

¹⁷⁶ Ebd. S. 66.

¹⁷⁷ Ebd.

„Liebe zum Vaterlande, welche allen Menschen eigen ist, [...] eine Art der Leidenschaft, welche man die Heimsucht oder das Heimweh zu nennen pflegt; [...] Diese reizende Sehnsucht zieht Leuten, welche sich eine Zeit lang in der Fremde aufhalten, eine Art der Krankheit sowohl des Gemütes, als auch des Leibes zu, welche am füglichsten durch eine baldige Rückkehr geheilt werden kann.“¹⁷⁸

Die 35-jährige Jonina ist an der Ostküste Islands groß geworden. Island hat sie nur im Rahmen ihres literaturwissenschaftlichen Studiums für 12 Jahre verlassen und ist nach ihrem Abschluss wieder zurückgekehrt. Obwohl sie selbst nur bedingt von den Schönheiten Islands bezaubert ist, ist sie in der Tourismusbranche als Fremdenführerin tätig. Dem Text ist deutlich zu entnehmen, dass Jonina zu sehr mit sich selbst beschäftigt ist und ihrer Umgebung mit einer starken Gleichgültigkeit entgegensteht.

„Erstaunlicherweise ist es so, daß Jonina Island anders sieht durch diesen Besuch von Irene und Jonas. Sie kann es für eine kurze Zeit mit den Augen einer Fremden sehen, obwohl sie geglaubt hat, daß das eigentlich nicht möglich sei. Sie arbeitet, seitdem sie aus Wien wieder nach Island zurückgekommen ist, als Touristguide. Sie führt Touristen im Sommer wochenlang durch das Hochland, und im Winter übernimmt sie die Tagestouren mit dem Bus zum Geysir und zum Gullfoss und zum Vulkan Hekla und zu den heißen Quellen von Landmannalaugar. Sie arbeitet für einen Franzosen, Philippe, dessen Organisation alle möglichen Touristentouren zu Pferd oder zu Fuß oder mit dem Bus und in Sonderfällen mit Propellermaschinen, die bis nach Grönland fliegen, anbietet.“ (Kaltblau, N.G., S. 57)

Ihre Sehnsucht nach Ruhe und auch ihr Wunsch der Selbstfindung versucht sie an einem besonderen Ort zu stillen, nämlich im Sommerhaus ihrer Familie in Olufsbudir. Nicht ohne Grund, warum sich Judith Hermann in Hurrikan, Aqua Alta und Kaltblau des Insel-Motivs bedient. Wie sich anhand Anja Halls Veröffentlichung *Paradies auf Erden? Mythenbildung als Form von Fremdwahrnehmung- Der Südsee-Mythos in Schlüsselphasen der deutschen Literatur* zeigen lässt, scheint die Auswahl und die Entscheidung für eine auf der Insel abspielende Geschichte nicht zufällig getroffen. Hall erklärt nämlich, dass die Insel, als solches einen absolut abgetrennten Raum bezeichnet, der jegliche Bindung zur vertrauten Welt fehlt und aus diesem Grund in einer

¹⁷⁸ Krünitz, Johann Georg: Ökonomisch-technologische Encyklopädie; Brünn Verlag 1819; zit. n. Piltz, S. 58.

besonderen Form auch als isoliert verstanden werden kann. Eine Insel kann in sehr unterschiedlichen Rollen und Funktionen je nach Situation und Lage auftreten und auch in diesem Zusammenhang unregelmäßig geformt sein. Unabhängig davon wie diese Form aussieht, ist die Folge eines isolierten Daseins, wie schon unter der Überschrift Hurrikan erklärt, Selbsteinsicht und Selbstfindung.¹⁷⁹

Aus dem Text ist außerdem zu entnehmen, dass Jonina und Magnus sich nur selten austauschen. Anstatt sich mit seiner Partnerin zu unterhalten zieht es Magnus vor, sich lieber in ein Buch zu vertiefen. Er scheint gleichgültig gegenüber seinen Mitmenschen und sogar seiner Freundin zu sein und umgeben von einem „*Panzer, der kaum zu durchbrechen ist*“. (Kaltblau, N.G., S. 64)

Der direkte Gegensatz zu Magnus scheint in der Erzählung mit Jonas gegeben zu sein. Im Vergleich zu den anderen Figuren, fällt er auf, mit seiner Art sich für etwas zu begeistern, die in seinem Verhalten besonders auffällt, da er alles mit seiner Kamera festzuhalten versucht. Ständig betont er, dass Island faszinierend ist. Seine Freude über die Vorstellung am „Ende der Welt“ zu sein, an einem Ort, wo man sich gleichzeitig „am entferntesten“ und „am nahesten“ von allem fühle scheint grenzenlos zu sein.

Jonas scheint alles zu besitzen nach dem sich Jonina sehnt. Denn das Leiden, sich sowohl ihrem Land als auch ihrem Lebensgefährten und ihrer Tochter zugehörig zu fühlen, lässt in ihr den Wunsch entstehen, das Leben aus dem Fenster eines Touristen wahrzunehmen. Sie ist stets begeistert von der Begeisterung der Touristen in Island, weil sie diese Art von Erfahrung schon seit langem nicht mehr erlebt hat (vgl. Kaltblau, N.G., S.59).

„Die begeisterte Fassungslosigkeit und das Nach-Worten-Ringen, den therapeutischen Effekt, den die Landschaft auf die Touristen zu haben scheint.“ (Kaltblau, N.G., S. 59)

Ähnlich wie auch in den zuvor untersuchten Erzählungen ist auch hier eine innere Konfliktsituation vorzufinden. Denn die Unzufriedenheit Joninas unterstreicht offensichtlich die Sehnsucht Joninas fort weg, die sich mit Jonas zu decken schien, entfernt von Magnus, dem Alltag und seiner Gleichgültigkeit. Wie eine Art Projektionsfläche sah Jonina in Jonas die Möglichkeit aus dem Alltag zu fliehen. Die Schlucht zwischen dem Leben, das Jonina lebt und dem, den sie sich eigentlich wünscht

¹⁷⁹ Hermann, Judith: Sommerhaus, später. Frankfurt/M. 2000.

wird mit der Begeisterung Jonas hinsichtlich Islands und mit der Begeisterung Joninas für Jonas und seinem begeisterten Verhalten gezeigt. So wie die anderen Figuren Hermanns auch, entscheidet sich Jonina dennoch passiv zu bleiben, denn am Ende nimmt sie die Möglichkeit, etwas zu ändern nicht wahr und bleibt wenn auch ungewollt und doch gewollt ihren Umständen und ihrem Leben treu.

„Sie will sich gerne ergeben, diesen fünf Tagen ergeben, die sie zusammen sind in Olufsbudir, und sie ergibt sich auch, und dennoch fühlt sie sich zurückgehalten von einer leise mahnenden Stimme.“ (Kaltblau, N.G., S. 62)

Wie die Möglichkeit einem inneren Gefängnis zu entfliehen aus den Händen rutscht, wird durch folgende Stelle deutlich:

„Sie weiß, wie sie mit Magnus im Auto die Barugata hinuntergefahren ist und Irene und Jonas winkend am Straßenrand zurückblieben, „Das war das“, sagte Magnus, und Jonina wollte sagen, „Halt an. Laß mich aussteigen. Laß mich aussteigen“, und sagte gar nichts, und sie bogen um die Ecke, und Irene und Jonas waren weg, verschwunden, ein für alle Mal, das war das.“ (Kaltblau, N.G., S. 41)

Der Rückflug von Irene und Jonas bedeutet für Jonina parallel auch Rückfall in den Alltag, in das Gewohnte und auch in die Gleichgültigkeit. Mit dem Empfang des Pakets ein Jahr später, soll sich Jonina an die Gefühlslage von vor einem Jahr erinnern. Es wird jedoch auch klar, dass sie sich im Endeffekt mit der von ihr ausgewählten Lage versöhnen musste. Denn an ihrem Leben hat sich auch nach der Begegnung von Irene und Jonas nichts verändert.

„Im März fangen sie an, die Wohnung zu renovieren, und im April hört Jonina auf, an Jonas zu denken. Sie hört einfach damit auf, sie will gar nicht. Aber sie hört trotzdem damit auf, irgendetwas geht zu Ende, ohne daß stattdessen etwas anderes anfangen würde, ein für Jonina erstaunlicher, nie zuvor erlebter Zustand. Es fällt ihr schwer, einzuschlafen und nicht an Jonas zu denken. Aber sie kann nicht mehr an ihn denken - da sind seine Mütze und seine grünen Augen, seine Unbeherrschtheit, schlechte Laune und Glückseligkeit, da ist was? -, und ehe ihr irgendetwas anderes einfällt, an das sie denken könnte, kommt schon der Schlaf.“ (Kaltblau, N.G., S. 78)

So wie sich bei Judith Hermann die Wortwahl, die Satzkonstruktion und alles andere mit der Haltung und der Wirkung der Figuren deckt, so deckt sich auch die ihrerseits

auf eine besondere Art beschriebenen Örtlichkeitseindrücke. In *Kaltblau* steht die Natur und das von der grenzenlosen Kälte geprägte Landschaftsbild im Vordergrund, die auch mit der Heimatsidee der Figuren in Einklang in dieser Sicht steht. Naturschönheiten werden in diesem Rahmen der kleinen Ortschaft Olufsbudir zugeordnet, während Reykjavik mit der kühlen Wohnung der beiden thematisiert wird und in der Gegenwart ihren Platz findet. Durch die Erzählung erfährt der Leser, dass fast alle Isländer sich auf eine Weise doch schon mal begegnet sind, und alle die zuvor im Ausland lebenden Isländer früher oder später nach Island zurückkehren. Eine Geschichte der Hinreise und Abreise schildert auch die nächste Erzählung *Aqua Alta*. Durch das Fenster einer weiblichen Ich-Erzählerin blickt der Leser auf Venedig und welche Gefühle eigentlich mit dem Reisen im Menschen aufkommen.

2.2.6. Aqua Alta

In der Erzählung *Aqua Alta* steht eine Reise nach Venedig im Zentrum. Durch das Fenster einer namenlosen Figur erfährt der Leser von dem Kurzaufenthalt mit den Eltern in Italien. Die Figur steht wie oft zuvor auch am Ende einer ihrer Beziehungen. Geprägt von starker Einsamkeit soll sie nun in Italien ihren 30. Geburtstag feiern. Das Angebot kommt zunächst von ihren Eltern und wird abgelehnt. Trotzdem entscheidet sich die Figur im Nachhinein nach Venedig zu fahren und so kommt sie am Tag nach ihrem Geburtstag in der berühmten Stadt an. Der Leser erfährt im weiteren Verlauf des Textes, dass die Eltern der Hauptfigur oft auf Reisen durch ganz Europa sind.

„Als wir wirklich groß waren, erwachsen, endlich aus dem Haus, und als sie also alt wurden, begannen sie wieder zu reisen, zu zweit, ohne uns. Sie kauften sich diese kleinen Koffer, die man auf Rollen hinter sich herziehen kann, packten sie aufs unsinnigste und schwerste und zerrten sie dann hinter sich her, auf der ersten Reise noch ungeschickt und nervös, später sehr geübt und gelassen, die Koffer wurden auch leichter, sie nahmen nur noch das Nötigste mit. Sie reisten durch Italien und Griechenland und Spanien. Sie fuhren Anfang Juni los und kehrten Ende August zurück, braungebrannt, zufrieden, die Koffer voller verdorbener Lebensmittel, die meine

Mutter, ohne ein einziges Wort der jeweiligen Landessprache zu verstehen, auf den Marktplätzen der spanischen, italienischen, griechischen Dörfer zusammengekauft hatte.“ (Aqua Alta, N.G., S. 81)

Die weibliche Hauptfigur verbringt einen Tag in Venedig, läuft durch die Gassen, besucht Sehenswürdigkeiten und sitzt in Cafés. Ihr mit dem wiederholten Trennungszustand entstandene Einsamkeitsgefühl versucht sie mit ihren Eltern zu überwinden, die ihr eine Art Gefühl von Geborgenheit und Wärme übermitteln. Obwohl von außen alles im Einklang zu sein scheint, wird das Gefühl der Geborgenheit von zwei wiederholten Fällen unterbrochen. Die weibliche Figur wird von einem Venezianer belästigt. Aus dem Text geht hervor, dass wie in den zuvor untersuchten Erzählungen mehr als eine Zeitebene vorhanden ist. Aus der Gegenwart heraus berichtet die weibliche Figur von den Ereignissen, die schon einige Zeit zurückliegen.

Gemeinsam haben *Aqua Alta* und *Kaltblau* das Auftreffen der Außenstehenden mit einer für sie fremden Örtlichkeit und die daraus entstehenden Arten der Auffassungen von Eindrücken, die von Figur zu Figur variieren. In der Erzählung *Aqua Alta* werden in diesem Rahmen zwei entgegengesetzte Verhaltensweisen aufgeführt. Während auf der einen Seite die Euphorie der Eltern in Bezug auf Italien stark zu spüren ist, wird auf der anderen Seite ein skeptisches Verhaltensbild der weiblichen Figur dargestellt, die eigentlich weniger ortsbezogen, sondern eher personenbezogen zu sein scheint. Aus dem Text geht hervor, dass die kritische Herangehensweise der weiblichen Figur zunächst im direkten Bezug mit den Verhaltensmustern anderer Touristin steht, und der Erwartung, die sich mit der Realität nur bedingt deckt und somit den Aufenthalt im Negativen beeinflusst. Hermann gibt durch ihre Figur zu erkennen, dass Venedig, als begehrtes Reiseziel, und populär seit Ewigkeiten ganz plötzlich ihr Wunder im Augen der weiblichen Figur aufgrund äußerer Einwirkungen verlieren kann.

Ihr Vater, der die Ankunft in Venedig mit einem „*Auftritt auf einer Opernbühne*“ vergleicht, ist stark beeindruckt, von dem Bild, was er zu sehen bekommt. Diese Verhaltensweise führt dazu, dass sich die weibliche Figur in einer Hinsicht irritiert fühlt.

„Als ich vor den Bahnhof von Venedig trat, mußte ich an diesen Vergleich denken, obwohl ich ihn mochte, ärgerte ich mich darüber.“ (Aqua Alta, N.G., S. 84)

Ihre Gefühle decken sich nicht mit den Empfindungen und Eindrücken anderer Personen in Hinsicht auf Venedig. Sie scheint diese übertrieben zu finden.

„Ich hätte fassungslos sein können über das Licht und die Farben, die Selbstverständlichkeit, mit der die Menschen auf der Brücke über dem Canal Grande entlangliefen wie über eine beliebige, gewöhnliche Straße, ich war nicht fassungslos.“ (Aqua Alta, N.G., S. 84)

Im Gegensatz zu den anderen Touristen würde sie sich nur ungern als typisch Tourist verhalten, welches dazu führt, dass sie von außen als äußerst kontrolliert aufgefasst wird. Im Gegensatz zu ihren Eltern, die offen und entspannt ihre Italienreise genießen, jederzeit Neugierde für Neues zeigen und nichts von der Stadt und Sehenswürdigkeiten verpassen wollen, weist die weibliche Figur einen großen Kontrast auf, in dem sie einen klaren Abstand zwischen sich und ihrer Umgebung definiert. Die Begeisterung der Eltern steht nicht nur im direkten Verhältnis mit Italien und Venedig, sondern eher mit der Tatsache des Reisens im Ganzen. Ihre Eltern beschreibt sie in diesem Zusammenhang mit folgenden zwei Adjektiven „geübt und gelassen“ (vgl. *Aqua Alta, N.G., S. 81*). Die entspannte Art ihrer Eltern kann sie jedoch nicht nachvollziehen, denn als Reisende fühlt sich die weibliche Figur weniger gelassen und betont sogar, dass sie das Reisen mit dem Gefühl einer Unannehmlichkeit verbindet. Die Angst auf fremden Straßen in einer fremden Stadt zu sein, führt dazu, dass die Sehnsucht einem geborgenen Hotelzimmer entsteht. Diese Gefühlslage beschreibt sie die Figur mit folgenden Worten:

„Das Reisen fällt mir eigentlich schwer. Zwei oder drei Tage vor dem Beginn einer Reise werde ich ängstlich, ohne Grund, alles scheint mir sinnlos, die Ferne, die Fremde, die Kontinente nicht anders als jeder Blick aus meinem Fenster, vier Wochen in einem unbekanntem Land, wozu, denke ich, was soll da anders sein und was soll es mir nützen, unsinnigerweise ist mir, als hätte ich alles schon gesehen. Es ist mir unmöglich, mich in fremden Städten sicher und unbeschwert zu fühlen [...]“ (Aqua Alta, N.G., S. 89)

Das Gefühl, das sie mit dem Reisen verbindet, findet seinen Niederschlag somit auch auf ihrer Venedig-Reise. Doch ihre Abneigung gegenüber der Stadt und den Touristen, die verbunden mit einer enormen Gleichgültigkeit an den Leser getragen wird, hält dieses Mal nicht lange an. „*Die Anwesenheit meiner Eltern*“, sagt sie, scheint sie in einer Hinsicht zu beruhigen.

„Ich fühlte mich geschützt, ich war ja nicht alleine, irgendwo hier, in der nächsten Gasse, hinter der nächsten Brücke, waren meine Eltern, eine merkwürdige, schöne Vorstellung. [...]“ (Aqua Alta, N.G., S. 90)

Mit Hinblick der zuvor untersuchten Erzählungen kann festgestellt werden, dass die von Hermann beschriebenen Örtlichkeiten mehr in sich ausdrücken als in Worte gefasst. Denn ohne dass ein Ortswechsel eintritt, verändert sich die Haltung in der Erzählung *Aqua Alta*, die die anfängliche Überheblichkeit der weiblichen Figur mit der Anwesenheit ihrer Eltern auflösen lässt. Die Überheblichkeit, die die Figur gegenüber dem Reisen und der Orte empfindet, kann aber in diesem Rahmen als eine Art Selbstschutz aufgefasst werden, die mit der Anwesenheit der Eltern nicht mehr notwendig ist.

Das Gefühl der Geborgenheit hält wie auch in anderen Erzählungen Hermanns nicht lange an. Genau dann, als die weibliche Hauptfigur frei von ihren Ängsten auf der für Venedig bekannten Rialto-Brücke steht, fühlt sie plötzlich das Eindringen einer Hand in ihren Hosenbund (vgl. S. 90). Die Hand gehört, wie im weiteren Verlauf der Erzählung berichtet wird, einem venezianischen Mann, den die weibliche Figur zuvor in Venedig gesehen hat. Diese unangenehme Erfahrung lassen in der Figur erneut das Gefühl der Ungeborgenheit aufkommen, sodass die Begeisterung für den Ort erneut verblasst. Ihre ungeschützte Situation beschreibt sie am nächsten Morgen, als sie zum Frühstück in einem Café sitzen, mit folgenden Worten:

„Er verstand, daß ich verloren und wehrlos war und daß ich mich ihm um meiner Eltern willen ausliefern würde.“ (Aqua Alta, N.G., S. 96)

Diesem Ereignis folgt eine zweite Belästigung durch den selben Venezianer in Anwesenheit der Eltern, die jedoch nichts merken.

„Er verstand, daß ich verloren und wehrlos war und daß ich mich ihm um meiner Eltern willen ausliefern würde. Er [...] und versenkte die freie, rechte Hand in der Hosentasche; [...] arbeitete sich voran, ich verschränkte die Arme vor der Brust, drehte den Kopf weg, preßte die Beine zusammen, ein Vaporetto dröhnte an der Anlegestelle, der Kellner, weit weg, klapperte mit dem Geschirr, der Kaffee schmeckte bitter, Möwen stießen über das Wasser, die Kirchturmuhre San Geronimo schlug einmal, zweimal. [...] mein Herz schlug heftig, der Venezianer legte den Kopf in den Nacken. Lautlos, endlich. Er nahm die Hand aus der Hosentasche.“ (Aqua Alta, N.G., S. 96)

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass sich die Erzählung hauptsächlich um die konträren Paare Gefahr und Sicherheit kreist und somit auch das Gewohnte und das Ungewohnte bzw. Fremde in dieser Hinsicht miteinbezieht. Der gegebene äußere Rahmen muss an dieser Stelle besonders betont werden. Wie schon in den vorherigen Erzählungen festgestellt, steht auch in *Aqua Alta* eine junge Person um die 30 im Mittelpunkt, die gleich schon zu Beginn mit ihrem Beziehungsproblem in Verbindung gesetzt wird. Der Leser weiß von Beginn auf, dass sich die weibliche Figur in einer Krisenzeit befindet, was ihr Liebesleben angeht und ein starkes Gefühl der Isolation aufweist. Der Wunsch und vielmehr sogar das Bedürfnis nach Geborgenheit ist daher auch in diesem Rahmen nachvollziehbar.

Im Aufsatz von Christina Ujma, die zuvor an einigen Stellen schon erwähnt wurde, ist auch eine Stelle im Rahmen der Erzählung *Acqua Alta* vorzufinden, in der Ujma schreibt:

„Es mutet auch ein wenig seltsam an, dass eine Frau von 30 Jahren im Schlepptau ihrer Eltern Venedig wie ein Teenager wahrnimmt und jeglichen Versuch verweigert, einen eigenen Zugang zu der Stadt zu finden.“¹⁸⁰

Die Erzählung beschreibt nicht nur einen inneren Konflikt, sondern auch einen ortsbezogenen Gegensatz. So werden zum Beispiel zwei verkehrte Seiten Venedigs aufgezeigt. Auf der einen Seite liest der Leser vom klassischen Venedig, der mit seinen Brücken, Sehenswürdigkeiten und Gassen stark von Kunst und Literatur geprägt ist und somit eine besondere Anziehungskraft auf die Touristen ausübt, während auf der

¹⁸⁰ Christina Ujma, S. 79.

anderen Seite am frühen Morgen, in der Zeitspanne, in der sich die Touristen noch in ihren Hotels befinden, die Cafés leer stehen und nur Einheimische Arbeiter, Schüler und andere Personen, die ihren täglichen Aufgaben nachzugehen haben, auf den Beinen sind:

„Es war kurz vor acht, das Licht war hell und der Himmel weiß, die Straße war so leer und still, über den Platz vor der Kirche rannten Kinder in Schuluniformen, verschwanden in einer Gasse; ich hatte nicht gedacht, daß es in Venedig eine Schule, Kinder, überhaupt irgendeine Art von normalem Leben geben könnten.“ (Aqua Alta, N.G., S. 96)

Wie in den zuvor untersuchten Erzählungen auch geht es in *Aqua Alta* um die Suche einer inneren Geborgenheit, die in der Figur der Eltern zum Leben erweckt wird und doch in der Realität nicht ausreicht, da genau zu dem Zeitpunkt, zu dem sie sich am sichersten fühlt, die weibliche Hauptfigur belästigt wird. Während die Fremde und somit eigentlich das Unbekannte bei Jonas, der in Island zu Besuch ist, für Euphorie sorgt, sorgt die Fremde bei der weiblichen Hauptfigur von *Aqua Alta* für das Gefühl der Unsicherheit. Welch eine Euphorie ein Fremder bei anderen für ihn fremden Figuren auslösen kann, und welche Folgen sich daraus ergeben, zeigt die nächste Erzählung und Titelgeschichte des zweiten Bandes zugleich.

2.2.7. Nichts als Gespenster

In der Titelgeschichte *Nichts als Gespenster* begibt sich ein Paar aus Berlin, welches in einer äußerst problematischen Beziehungskrise zu stecken scheint, auf eine dreimonatige Reise durch die USA. An dieser Stelle muss jedoch erwähnt werden, dass eine Zeitspanne von drei Monaten im Rahmen eines Urlaubs für deutsche Verhältnisse äußerst außergewöhnlich ist und die von Hermann betonte Reiseflexibilität in dieser Hinsicht nur zu gut unterstreicht.

„Viele Leute leben so. Sie reisen und sehen sich die Welt an, und dann kommen sie zurück und arbeiten, und wenn sie genug Geld verdient haben, fahren sie wieder los,

woanders hin. Die meisten. Die meisten Leute leben so.“ (Nichts als Gespenster, N.G., S. 146)

Bei ihrer Überquerung der Wüste machen Ellen und Felix plötzlich Halt in Nevada Austin und genau Nevada Austin entwickelt sich später zum Zeichen des Wendepunktes dieser Beziehung.

Die unerwartete Nähe zu fremden Menschen, in diesem Fall zu dem Einheimischen Buddy, der sich in seiner Männerrolle voll und ganz entfaltet, stellt den gesamten Verlauf der Titelgeschichte völlig auf den Kopf.

Nichts als Gespenster wird in der dritten Person an den Leser übertragen. Geschehnisse werden wie vom Blickpunkt eines unsichtbaren Beobachters, einer dritten Person, geschildert, sodass der Eindruck entsteht, als würde die Handlung von einer Kamera aufgenommen werden. Das bedeutet, der Text enthält soweit nichts, was nicht von einem Anwesenden aufgenommen werden kann. Innere Vorgänge sind der Mimik und der Gestik der Figuren deutlich abzulesen. Direkte Reden bzw. Dialoge sind spannungssteigernde Faktoren, die schon die ohnehin vorhandene Unmittelbarkeit spüren lassen.

Die Titelerzählung handelt von einem jungen, deutschen Paar, das sich auf einem „Road-Trip“ durch die amerikanische Wüste befindet.

Die Ortswahl scheint wie in vielen anderen Erzählungen Hermanns auch hier von vehementer Bedeutung zu sein. Sascha Seiler erklärt in *Zwischen Anwesenheit und Abwesenheit: Die Figur des Verschwundenen in der Literatur der Moderne und Postmoderne* welche Funktion das Bild der Wüste einnimmt. Diese Erklärung lässt sich gut auf die vorliegende Erzählung übertragen. Bei der allgemeinen Beschreibung des Wüstenbildes bedient sich Seiler einer Feststellung Uwe Lindermanns, der nach *Seiler* behaupten soll, dass die Wüste als Ort der Einsamkeit gesehen werden kann.

„[...] gleichzeitig sei sie aber auch ein Ort interkultureller Begegnung und der Konfrontation des Eigenen mit dem Fremden.“¹⁸¹

Zudem führt Lindermann an, dass die Wüste nach Silvio Vietta vor allem ein zentrales Bildfeld der Moderne gesehen werden kann,

„denn an ihr vollziehe sich „am deutlichsten der Übergang von der Erfahrung und Befindlichkeit des Einzelsubjekts zum Kollektivsubjekt der Gesellschaft“, zumal, wenn man die Wüste als „Metapher für die Bedrohung der Selbstzerstörung des Subjekts in der Moderne“ ansehe“.¹⁸²

Die Reise verläuft monoton, bewegungsarm und dennoch erschöpfend. Die Unendlichkeit, weite Horizonte und gleiche Ausblicke widerspiegeln die Ausweglosigkeit dieser Beziehung.

„Ellen zweifelte zwischendurch daran, dass sie tatsächlich fuhren, in Bewegung waren, überhaupt vorwärtskamen.“ (Nichts als Gespenster, N.G., S. 130)

Eine weitere These Seilers, die diesbezüglich hier angeführt werden kann, lautet:

„Dass die Wüste außerhalb eines Ortes liegt kann durchaus auch implizieren, dass sie sich als lebensfeindlicher Raum zwischen zwei Orten befindet und als Prüfung oder Herausforderung durchquert werden muss.“¹⁸³

Die Handlung umfasst den Aufenthalt der beiden in der kleinen, von der restlichen Welt abgekapselten Wüstenstadt Austin, in der sie zum ersten Mal in aktiven Kontakt mit den Einheimischen treten, wobei Nevada Austin sich im Verlauf der Erzählung zum Ort der Kehrtwende entfaltet. Von der verbrachten Zeit an diesem kleinen Örtchen wird in diesem Rahmen als eine Art Rückblende berichtet.

„Ellen sagt später gerne, sie sei einmal in Amerika gewesen, aber sie könne sich nicht mehr richtig daran erinnern. Sie sei von der Ostküste an die Westküste und zurückgereist, sie sei in Kalifornien [...] sie habe Iowa, Illinois und Idaho gesehen. Sie habe im Atlantik, im Pazifik, im Colorado River, im Blue River, im Lake Tahoe gebadet

¹⁸¹ Seiler, Sascha: *Zwischen Anwesenheit und Abwesenheit – Die Figur des Verschwundenen in der Literatur der Moderne und Postmoderne: Schriften zur Weltliteratur, Band 2*. J.B. Stuttgart: Metzler Verlag GmbH 2017, S. 159. Im Weiteren abgekürzt als: Seiler.

¹⁸² Ebd. S. 159.

¹⁸³ Ebd.

und in den Himmel über Alabama, Mississippi und Missouri geschaut und von all dem wisse sie nichts mehr. Sie sagt „Ich weiß es, weil ich es an den Quittungen der Motelzimmer und Diner sehen kann, an den nicht abgesandten Postkarten, die aus meinem Kalender fallen. Ich weiß es, aber es gibt darüber nichts zu sagen. Ich war in San Francisco, ja. In Big Sur und im Redwood National Park. Aber das einzige, worüber es wirklich etwas zu sagen gäbe, wäre Austin, Nevada. Austin in Nevada, das Hotel International und Buddy. Buddy ist der einzige, über den es etwas zu sagen gibt“. Als wäre diese Reise eigentlich nicht gewesen, als wären sie und Felix nicht gewesen. Zuvor nicht und später auch nicht, gar nicht.“ (Nichts als Gespenster, N.G., S. 129)

Durch die gesamte Handlung ziehen sich die verschiedenen Verhaltenseigenschaften der Charaktere durch. Sie sind verschieden untereinander und verschieden in Bezug zu ihrer Umwelt, und das macht sich nicht nur bemerkbar während der gesamten Amerikareise, sondern auch zu Hause in Berlin. Mit einem Unterschied, dass sich die Probleme zu Hause noch einigermaßen lösen ließen.

Während sich die weibliche Hauptfigur der Geschichte ziemlich aktiv verhält, sich um die Beziehung bemüht, zeigt ihr Partner Felix keinen geringsten Ansatz. Im Rahmen ihrer Beziehung nimmt Ellen die organisatorischen Angelegenheiten auf sich, trifft Entscheidungen und erledigt jegliche Formalitäten, während Felix lieber die passive und gleichgültige Rolle in der Beziehung übernimmt. Auf Ellens Aussagen reagiert er mit bloßem Desinteresse und schweigt, wenn nicht sogar. Ständig ist er am Klagen, auf Bitten oder Aufforderungen kommt nur ein „*schweres Seufzen*“. Mitten bei der Fahrt überrascht Felix mit einem Stopp in Austin. Er hält plötzlich an und behauptet, er hätte keine Lust mehr weiterzufahren. Genau an dieser Stelle wird der Leser zum ersten Mal mit dem bislang unausgesprochenen Konflikt zwischen den beiden konfrontiert. Beide sind am Ende ihrer Kräfte, beide ärgern sich über Kleinigkeiten und sehen sich kaum mehr an. Dieser Konflikt wird auch teilweise durch Ellens veränderte Haltung verursacht. Ihre Monologe, die sie zur Aufmunterung von einsamen Situationen geführt hat, nehmen an diesem Punkt ein Ende. Sie hat Felix nichts mehr zu erzählen. Felix desinteressiertes und ablehnendes Verhalten gegenüber der USA-Reise wird an dieser Stelle besonders stark betont. Sein mit einer unheimlichen Gleichgültigkeit besessenes Verhalten gilt nämlich nicht nur der USA gegenüber sondern auch seiner Beziehung zu

Ellen. Ellen wird somit, bewusst oder unbewusst, auf diesem Wege bestraft, denn im Gegensatz zu Felix findet Ellen diese Reise faszinierend.

„Einmal durch ganz Amerika, von der Ostküste an die Westküste und zurück.“ (Nichts als Gespenster, N.G., S. 129)

Nachdem Felix den Wagen anhält, steigt Ellen nach einem kurzen Gespräch aus dem Wagen und läuft zum Motel, der sich am Road Rand befindet. Dabei lässt sie die Wagentür bewusst aufstehen, denn sie weiß, wie Felix sich darüber ärgern würde, und wünscht sich wenn auch im schlechten Sinne eine Reaktion von ihm. Denn eine Reaktion anstatt keiner Reaktion würde bedeuten, dass Felix immer noch Gefühle für sie hat. Sie wünscht sich eine winzige Spur von Liebe; etwas, an was sie sich festhalten kann.

Während Ellen an der Rezeption die Formulare ausfüllt, die ihr von der emotionslosen Dame *„deren Gesicht weder Langweile noch Irritation noch sonst irgendetwas verriet“* übergeben werden, begegnet sie einer alten, etwa um die fünfzig Jahre alten Frau, die sich als Geisterjägerin ausgibt, womit der monotone Ablauf ihrer Reise an dieser Stelle zum ersten Mal unterbrochen wird. Gezeigt wird das mit dem Zögern Ellens, während sie das Autokennzeichen einträgt, als die Geisterjägerin sich mit ihrem eigenartig aber doch leicht süßlichen Duft an die Rezeption zu ihr stellt.

Die Geisterjägerin ist im Besitz einer Plastikkamera und einem altmodischen Aufnahmegerät. Sie stellt die einzige Figur in der Geschichte dar, die wie verrückt einer heißgeliebten Leidenschaft, der Geisterjagd, nachgeht. Sie behauptet überzeugt von sich, dass sie auf ihren Fotos, die sie im weiteren Verlauf der Handlung auch mit den anderen Charakteren der Geschichte teilen wird, Geister festhält. Zu erkennen sind jedoch *„nur Entwicklungsfehler, Doppelbelichtungen, Spiegelungen, Staub auf der Linse und mehr nicht.“*

Auch Annie, die emotionslose Rezeptionistin, die im Weiteren als Barkeeperin Eingang ins Geschehen findet, gehört zu den Faktoren, die den monotonen Ablauf der Handlung unterbrechen. Doch was die große Wende bewegt bzw. auslöst, ist das Eindringen der Figur Buddy in die Geschichte. Dies lässt sich auch daran zeigen, dass nach seinem

Eintritt in den Ablauf jede Passage mit Buddy beginnt und jede Passage mit Buddy endet.

*„Er reagierte auf **Buddy**, und **Buddy** reagierte bald auf Felix und dann auch auf Ellen. [...], **Buddy** hätte sofort begriffen, wobei sie nicht genau hätte sagen können, was. [...]. Die dicke Geisterjägerin stöpselte ihre Kabel ineinander. **Buddy** erwiderte Felix' Blick, ohne zu lächeln. [...] Ellen hatte das deutliche Gefühl, daß er wegen **Buddy** fragte, daß er fragte, um **Buddy**, der ihn hören mußte, den Eindruck zu vermitteln, daß er sich bewegen, verhalten, kommunizieren könne.“ (Nichts als Gespenster, N.G., S. 139)*

Denn Buddy ist die Figur, die all das besitzt, was an Felix fehlt. Buddy ist um die 30 Jahre alt, trägt eine Baseballcap und ist schon seit Jahren als Bauarbeiter in der kleinen Stadt tätig. Im weiteren Verlauf der Handlung wird davon berichtet, dass er seine damals sechszehnjährige Freundin geheiratet hat und sie mittlerweile einen gemeinsamen Sohn haben. Ein wichtiger Punkt ist außerdem, dass der einheimische Buddy Austin Nevada, sein Geburtsort nie zuvor verlassen hat. Das plötzliche Erscheinen Buddys in der Geschichte kann als eine Art Höhepunkt betrachtet werden, denn mit seinem Eintritt in die Bar des Hotels International wird plötzlich alles still. Die Musik erlischt. Ein Mann, der aufsteht, um die Jukebox zu betätigen, kehrt ohne ein Anzeichen von Zögern und unerwartet auf seinen Platz zurück.

Ellen ist von Buddy stark beeindruckt und reagiert mit großem Interesse auf ihn. Später wird sie von ihm wie folgt berichten:

„Buddy ist der einzige über den es etwas zu sagen gibt.“ (Nichts als Gespenster, N.G., S. 129)

Aber auch Felix reagiert auf den großen, selbstbewussten Amerikaner auf seine eigene Art. Mit seinem Eintritt in die Bar löst er sich von seiner Gleichgültigkeit. Er bestellt sich noch etwas zum Trinken und tauscht ein paar Worte mit der ansonsten so gefühlkalten Barkeeperin aus. Dabei zieht er auch Buddy ins Visier. Als Buddy das Interesse auf ihn bemerkt, stellt er sich bei den zwei Fremden vor und lädt sie zu einem Billard-Spiel ein. Der sonst so passive Felix nimmt das Spiel gerne an, während sich Ellen dabei bewusst hinter Felix stellt.

Während des Spiels genießt Ellen die augenblickliche Situation. Sie fühlt sich, wenn auch nur für diesen Augenblick von Felix und seiner Gleichgültigkeit sowie ihren eigenen Schuldgefühlen befreit.

„Buddy kümmerte sich um Felix, sie mußte nichts mehr tun, nichts mehr anbieten, anbieten, nicht entschädigen für ihre Anwesenheit, den Terror dieser Reise, das Gefangensein in Amerika in den drei Monaten zwischen einem nicht umzubuchenden Hin- und Rückflugticket, für das Ausgeliefertsein aneinander. Sie dachte vage „Vielleicht wird alles gut«, sie war sich auf einmal sicher, daß alles gut werden würde.“ (Nichts als Gespenster, N.G., S. 142)

Während sich das Spiel ereignet, stöbert die Geisterjägerin im oberen Geschoss herum, mit dem Ziel Geister zu fotografieren. Nachdem Spiel sitzen die Drei zusammen und unterhalten sich über das Spiel, über Reisen und vergleichen ihr jeweiliges Leben, wo sie erfahren, dass Buddys Leben genau das Gegenteil das ihrigen ist. Buddys Alltag ist geprägt von der Arbeit als Bauarbeiter, von seiner Frau und seinem Sohn: Ein geborgenes Leben und vor allem das Leben, wonach sich Ellen so sehr sehnt. Denn im Gegensatz zu Buddys Leben scheint ihr Leben durcheinander, ziellos und sinnlos zu sein.

„Ich liebe sie, weil sie die Mutter meines Sohnes ist“, (Nichts als Gespenster, N.G., S. 149)

ist der Satz, der mit seiner ganzen Offenheit, Unkompliziertheit und Selbstverständlichkeit, mit seiner Sittenverbundenheit und dem Begriff der Geborgenheit alles besitzt, wonach sich sowohl Ellen als auch Felix sehnen.

„Wenn ihr kein Kind habt, dann wisst ihr auch nicht, wie es ist, seinem Kind ein paar kleine Turnschuhe zu kaufen, ein Paar Turnschuhe von Nike zum Beispiel.“ (Nichts als Gespenster, N.G., S. 149)

Am Schluss der Geschichte erfährt der Leser, dass Ellen und Felix ein gemeinsames Kind zur Welt gebracht haben und immer noch zusammen sind. Buddy, als er von seinem Leben berichtet hat, hat den beiden Fremden vielleicht keinen Idealzustand gepriesen. Jedoch hat er dem als ziellos empfundenen Dasein der beiden einen Sinn verliehen.

Das folgende Kapitel löst sich nun von den einzelnen Erzählungen und verschafft eine breite Fläche, die als Spiegelbild des Einklangs zwischen Hermanns Sprache und Stil fungiert. Zudem konzentriert es sich auf die türkische Übersetzung von *Sommerhaus, später* und geht auf die übersetzerischen Entscheidungen, getroffen von Ilknur Özdemir, ein.



„In dem stillen, „unhörbarem“ Schrei des Ichs kommt aber der aus der symbolischen Ordnung verdrängte weibliche Körper zur Sprache und hinterläßt möglicherweise Spuren in der Schrift, die sich als Momente der weiblichen Schreibweise bezeichnen ließen.“
Nergis Pamukoglu Das¹⁸⁴

3. DAS VERTRAUTE UNVERTRAUTE: TÜRKISCHE ÜBERSETZUNG

„Ich habe oft das grundsätzliche Bedürfnis, passiv zu bleiben. Beim Schreiben. Beim Fotografiertwerden auch. Vielleicht ist das eine Schwäche, vielleicht Hilfslosigkeit, vielleicht ein Mangel an Entscheidungsfähigkeit“,¹⁸⁵

gibt Hermann in einem Interview über Bücher und Frauen zu und betont:

„Schreiben ist nichts, was man ein für alle Mal kann. Ich weiß nie, ob ich in einen neuen Text hineinfinde, und wenn ich drin bin, weiß ich nicht, ob ich wieder herausfinden werde. Ich weiß nicht, ob ich meine Sprache werde halten können.“¹⁸⁶

Hermanns Sprache und ihre Struktur gehören zu den am häufigsten diskutierten Themen der Gegenwartsliteratur, wenn es um die junge Autorinnengeneration geht. Aneinander gereihte Wörter: Nüchtern, schlicht, wahr und gleichzeitig wie eine Art Rebellion gegen die herrschende Welt der Regeln der Deutschen Grammatik. Florian Illies schreibt in seiner Rezension *Die Traumwandlerin* diesbezüglich Folgendes:

„Obwohl sie so viele Regeln der Sprachpfleger verletzt, obwohl sie ihre Figuren immer nur etwas "sagen" läßt, als gäbe es kein anderes Verbum des Sprechens, obwohl sie

¹⁸⁴ Pamukoglu-Das.

¹⁸⁵ West.

¹⁸⁶ Ebd.

*zwischen den Zeiten springt wie im Fiebertraum. Obwohl - oder vielleicht doch eher: weil sie all dies tut, entfaltet ihre klare Sprache einen tiefen Sog.*¹⁸⁷

Wie dieser von Hermann geschaffene „Sog“ funktioniert und in welchem Verhältnis ihre Sprache und ihr Stil daran beteiligt sind, soll im ersten Kapitel des letzten Teils unter die Lupe gezogen werden.

Im nachfolgenden zweiten Kapitel des letzten Abschnittes dahingegen soll eine Analyse aus übersetzungswissenschaftlicher Sicht basierend auf der türkischen Übersetzung des ersten Erzählbandes *Yaz evi, Daha sonra* ausgehend vom sprachphilosophischen Aufsatz Walter Benjamins *Die Aufgabe des Übersetzers*¹⁸⁸ in Teilen ausgearbeitet werden. Ein weiterer Übersetzungsvergleich außerdem wird nicht erfolgen, da eine türkische Übersetzung zum zweiten Erzählband *Nichts als Gespenster* fehlt und zudem die literaturwissenschaftliche Dominanz der Arbeit bewahrt werden soll.

3.1. Sprache und Stil der Texte

*“So schreiend wortarm erzählt Judith Hermann die Geschichte einer großen, lebenszerstörenden Liebe. Nix passiert. [...] Wie Judith Hermann diese verschwiegene Liebe erzählt, die jenseits der rasch schal gewordenen Körperberührung fast sprachlos aufeinander fixiert sind -früher hätte man gesagt: füreinander bestimmt sind- ist von ungewöhnlicher Sprach- und Verschweigungs-Kraft.”*¹⁸⁹

Wie kann es passieren, dass während so viel geschwiegen wird, auch so Vieles eindringen kann in die Figuren, in das Geschehen, in den Leser selbst. Was Rolf Michael als eine Art *ungewöhnliche Sprach- und Verschweigungs-Kraft* ausdrückt wird

¹⁸⁷ Vgl. Illies, Florian: *Die Traumwandlerin. Judith Hermanns erster Erzählungsband*. In: Frankfurter Allgemeine 1998. URL: http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-die-traumwandlerin-193890.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2.

¹⁸⁸ Benjamin.

¹⁸⁹ Michaelis, Rolf: *Das Traurige, das Schöne. Judith Hermanns Debüt "Sommerhaus, später"*. 1999. In: Zeit Online Literatur. URL: http://www.zeit.de/1999/32/Das_Traurige_das_Schoene/komplettansicht.

in der Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung in einer Rezension von Ador wie folgt erklärt:

„Es ist das Wissen um die Kraft der Auslassung, die Macht des Unbewußten, das Judith Hermann zu einer großen Erzählerin macht.“¹⁹⁰

Neben Thematik und Inhalt beschäftigen sich viele Rezensionen und Interviews von Judith Hermann mit ihrer Sprache und ihrer so besonderen Stilfärbung. Während Hermann für die *Kunst des Auslassens*¹⁹¹ von Zeit zu Zeit mit harter Kritik überfallen wurde, wurde sie auf der anderen Seite auch genau für diese besondere Art mit Lob überstürmt.

„Von Anfang an galt als Markenzeichen der „Fräuleinwunderliteratur“ eine Erzählweise, die sich von den etablierten deutschsprachigen Autorinnen und Autoren abhebe. Gelobt wurde der Verzicht auf theoretischen Überbau und moralische Belehrung. Diese Literatur, so hieß es, sei ohne literaturwissenschaftliche Grundkenntnisse lesbar: „Das Erzählen in knappen Sätzen, die klugen Aussparungen, die den Handlungsverlauf straffen, dem Leser die Ergänzung überlassen und so sein Interesse wachhalten.“¹⁹²,

so erklärte Ursula Kocher in *Die Leere und die Angst – Erzählen „Fräuleinwunder“ anders?: Narrative Techniken bei Judith Hermann, Zoë Jenny und Jenny Erpenbeck*¹⁹³ die von Hermann umgesetzte Technik, die ihr und ihren Erzählungen den verdienten Erfolg brachten. So kam es äußerst plötzlich, dass sie als Vertreterin ihrer Generation verstanden wurde und auch als „Sound ihrer Generation“ fungierte. Und nicht nur das; Judith Hermann wurde von Michael Naumann sogar zur „neuen literarischen Kategorie“ erklärt.

„Vor einigen Jahren tauchte eine neue literaturkritische Kategorie in den deutschen Feuilletons auf: Eine melancholische Autorin aus Berlin, Judith Hermann, treffe, so hieß es, den »Sound« ihrer Generation.“¹⁹⁴

¹⁹⁰ Ador: *Judith Hermann - Sommerhaus, später*. Rezension/Belletristik. URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-judith-hermann-sommerhaus-spaeter-152080.html>.

¹⁹¹ Kanz, Christine: *Kein bißchen aufgeregter? Das erotische Knistern in Judith Hermanns Erzählung "Sonja"*. In: literaturkritik.de. URL: <http://literaturkritik.de/id/422>.

¹⁹² Kocher, S. 54.

¹⁹³ Vgl. Ebd. S. 54.

¹⁹⁴ Naumann, Michael: *Im Wiener Bestiarium*. Die Zeit Nr. 36, 2009. URL: <http://www.zeit.de/2009/36/L-B-Menasse-4-Fassung>.

Auch Volker Weidermann betonte in *Warum man sich wie in einer Filiale von „Blume 2000“ fühlt*, die Besonderheit von Hermanns Sprache:

„Der Erfolg war einfach zu groß, damals, 1998, als „Sommerhaus, später“ erschien und dieser neue Ton in die Welt kam. Dieses wunderbare, reduzierte und stimmungsvolle Deutsch der Judith Hermann.“¹⁹⁵

Einsparung und Auslassung machen also die Syntax der hermannschen Literatur aus. Ursula Kocher erklärt in diesem Zusammenhang, dass das Verzichten auf jegliche Art von Überbau sich auf mehreren Ebenen ereignet.¹⁹⁶ Sara Schausberger stellt ausgehend von Durzak ausformulierten Eigenschaften der Kurzgeschichte in ihrer Diplomarbeit *Der Rückzug ins Private in den Kurzgeschichten Judith Hermanns*¹⁹⁷ fest:

„Es wird mit Verknappungen gearbeitet und sprachliche Strukturen werden komprimiert.“¹⁹⁸

Angelehnt an Katja Stopkas Ausarbeitung *Aus nächster Nähe so fern: Zu den Erzählungen von Terézia Mora und Judith Hermann* erklärt Schausberger:

„Hermann erzählt zwar mit größtmöglicher Genauigkeit, sie drängt dem Leser dabei aber nicht den psychologischen Zusammenhang des Geschehens auf. In knappen und einfachen Sätzen wird das Erlebte nüchtern und unsentimental, ohne Erklärungen oder Rechtfertigungen, geschildert.“¹⁹⁹

Auch Magdalena Rubey geht auf die Auslassungskunst Hermanns in ihrer Diplomarbeit *Weniger ist mehr: Eine vergleichende Analyse ausgewählter Kurzgeschichten von Raymond Carver und Judith Hermann*²⁰⁰ ein, wo sie ausgehend vom literarischen Minimalismus die Erzählweisen von Carver und Hermann vergleicht und in Folge feststellt, dass auf mehreren Ebenen in Bezug auf die Darstellung eine Überlappung mit dem literarischen Minimalismus vorzufinden ist.

¹⁹⁵ Weidermann, Volker: *Warum man sich wie in einer Filiale von „Blume 2000“ fühlt*. Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 2009. URL: <http://www.faz.net/sonntagszeitung/feuilleton/warum-man-sich-wie-in-einer-filiale-von-blume-2000-fuehlt11378598.html>. Im Weiteren abgekürzt als: Weidermann.

¹⁹⁶ Vgl. Kocher, S. 54.

¹⁹⁷ Vgl. Durzak, Manfred: *Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart*. S.305; zit. n. Schausberger.

¹⁹⁸ Schausberger, S. 25.

¹⁹⁹ Ebd. S. 26.

²⁰⁰ Rubey, Magdalena: *Weniger ist mehr. Eine vergleichende Analyse ausgewählter Kurzgeschichten von Raymond Carver und Judith Hermann*. Unveröffentlichte Diplomarbeit, Wien 2012.

„Es werden nur kurze, nicht zusammengesetzte Wörter verwendet, es gibt keine komplexen Nebensatzkonstruktionen und periodischer Satzbau wird vermieden. Die Oberfläche der Textstruktur ist ruhig und einförmig. Eine herkömmliche Erzählstruktur mit Einführung, Höhepunkt und Schluss fehlt. Die Geschichte beginnt sehr plötzlich [...] Es gibt keinerlei Steigerung der Handlung oder sonstige Spannungsmomente und das Ende lässt eine Leerstelle im Raum.“²⁰¹

Genau diese Leerstelle übergibt Judith Hermann in die Hände ihrer Leser. Georg Mein schreibt in *Erzählungen der Gegenwart: von Judith Hermann bis Bernhard Schlink*²⁰²:

„In der Erzählung Sonja hat die Autorin ein Erzählprinzip - die Kunst des Auslassens – zu einer Figur verdichtet. Sonja ist eine Leerstelle, die es nicht nur dem Erzähler, sondern auch dem Leser erlaubt, sie mit seinen eigenen Wunschvorstellungen zu füllen. Obwohl die Beziehung des Erzählers zu Sonja jedes gängige Prinzip von Partnerschaft ad absurdum führt, stellt sie dennoch etwas wie ein Ideal dar.“²⁰³

Des Weiteren geht Mein in seiner Interpretation auf die Bedeutung des Ausdruckes „später“ ein, der sowohl für den Titel des ersten Erzählbandes als für die nachfolgenden Erzählungen stets von Bedeutung ist. Im Rahmen dieser zeitlichen Aufschiebung betont Mein:

„Stets geht es darum, dass etwas zeitlich aufgeschoben, dass eine Entscheidung hinausgezögert wird, bis es in der Regel zu spät ist. Typisch ist auch jene schwebende Grundstimmung der Erzählung, die nicht nur zu wesentlichen Teilen von Zigaretten, Alkohol und diversen Drogen handelt, sondern dem Leser auf subtile Weise das Gefühl vermittelt, selbst irgendwie high zu sein: Lesen als Droge.“²⁰⁴

Die von Mein betonte zeitliche Verschiebung, welche unter der Analyse der Erzählung *Sommerhaus*, *später* aus inhaltlicher Sicht aufgegriffen wurde, widerspiegelt sich meines Erachtens auch in den von Hermann ausgewählten Satzkonstruktionen. Während Hermann nämlich auf jede Art von Kompliziertheit verzichtet, weder mit Fremdwörtern noch mit ineinander geschachtelten Sätzen arbeitet und den Leser beunruhigt, überrascht sie auf der anderen Seite mit noch nicht beendeten Sätzen, die versehen sind

²⁰¹ Ebd. 69.

²⁰² Mein, Georg: *Erzählungen der Gegenwart: von Judith Hermann bis zu Bernhard Schlink. Interpretation von Georg Mein. München (u.a.): Oldenbourg Schulbuchverlag 2005.*

²⁰³ Ebd. S. 9.

²⁰⁴ Ebd. S. 70.

mit einem nachgestellten Komma, die wiederum die oben erwähnte zeitliche Verschiebung nun auch in Verbindung mit der Syntax widerspiegeln und das zu Betonende in der Hinsicht vielfach unterstreichen. Denn auf diesem Weg erlangt Hermann eine Art von Präzision, die an der Stelle angeheftet wird, an der schon längst der Gedanke wahr, der Satz ist eigentlich zu Ende.

„Ich fuhr mit dem Fahrrad nach Hause, sehr langsam; ich war - erstaunt. Ich dachte, es würde wohl weitergehen, weitergehen, irgendwie.“ (Sonja, S.S., S. 59)

Betonung und Präzision schafft Judith Hermann außerdem mit Aufzählungen, die sie wie im obigen Beispiel am Satzende platziert oder auch über den ganzen Satz, wie im nachfolgenden Beispiel anzutreffen ist, ausgewogen verteilt:

„Ich starrte auf die Scheibenwischer, in den wirbelnden Schnee, der uns in konzentrischen Kreisen entgegenkam, ich dachte an das Autofahren mit Stein vor zwei Jahren, an die seltsame Euphorie, an die Gleichgültigkeit, an die Fremdheit.“ (Sommerhaus, später, S.S., S. 106)

Die Ausgewogenheit der angetroffenen Verteilung bildet eine Gesamtheit, wenn auch der Inhalt genau betrachtet wird. Während nämlich Hermann hier von einer Fahrt berichtet, kann aufgrund der von ihr gewählten Syntax auf die Geschwindigkeit der Fahrt zurückgeschlossen werden, welches eine Art gegenseitige Vervollkommnung repräsentiert. Bei weiterer Betrachtung, ausgehend erneut vom obigen Beispiel, kann außerdem ein weiterer Punkt festgestellt werden: Die sprachliche Einsparung. In vielen Rezensionen Hermanns wird dieser Aspekt angesprochen. Oft wird die junge Autorin in dieser Hinsicht auch mit Raymond Carver verglichen. Und nicht nur hinsichtlich der sprachlichen Reduktion auch bezüglich der oben angesprochenen zeitlichen Aufschiebung vor dem eigentlichen Moment zeigen sich Ähnlichkeiten, wie Hermann selbst in einem Interview mit Julia Kospach²⁰⁵ erklärt:

„Es gibt aber natürlich Autoren, die prägen. Für mich war das auf eine gewisse Art Raymond Carver, und ich bin sehr froh, ihn erst nach „Sommerhaus, später“ gelesen zu

²⁰⁵ Kospach, Julia: *Ein Gespräch mit der Autorin Judith Hermann über ihr zweites Buch "Nichts als Gespenster"- Ich bin anders als meine Figuren*. In: Berliner Zeitung 2003. URL: <http://www.berliner-zeitung.de/ein-gespraech-mit-der-autorin-judith-hermann-ueber-ihre-zweite-buch--nichts-als-gespenster--ich-bin-anders-als-meine-figuren-16430996>. Im Weiteren abgekürzt als: Kospach.

*haben. Was fasziniert Sie an ihm? Raymond Carver hat einmal gesagt, in einer guten Erzählung gehe es immer um den Moment, bevor jemand geht, bevor eine Tür zuschlägt, bevor ein Satz gesagt wird, und dann ist sie auch schon zu Ende.*²⁰⁶

Kurze Dialoge, die nur zum Ausdruck des Nötigsten verhelfen sind für Hermann ausschlaggebend. Die Rückführung auf das Wesentliche ist auch auf der Ebene der begrifflichen Basis zu beobachten. Bevor Hermann nämlich ihre Figuren zur Sprache kommen lässt, leitet sie ein kurzes „sie sagte“, „er antwortete“ und ein simples „sie fragte“ ein.

„Sie drehte sich nicht um, sie sagte „Wieso nicht“, Felix sagte „Weil du nicht weißt, ob die anderen die Musik hören wollen, die du hören willst“. Ellen sagte „Weil du befürchtest, ich könnte mich mit meiner Wahl vor irgendjemandem hier lächerlich machen“, Felix sagte gereizt „Genau“, und Ellen sagte „Ich befürchte das auch.“ (Nichts als Gespenster, N.G., S. 144)

Neben der direkten Rede integriert Hermann auch viel indirekte Reden in die Erzählungen. Auch diese sind schlicht und überschaubar strukturiert:

„Ellen sagt später gerne, sie sei einmal in Amerika gewesen, aber sie könne sich nicht mehr richtig daran erinnern. Sie sei von der Ostküste an die Westküste und zurückgereist, sie sei in Kalifornien, in Utah, in Colorado gewesen, sie habe Iowa, Illinois und Idaho gesehen. Sie habe im Atlantik, im Pazifik, im Colorado River, im Blue River, im Lake Tahoe gebadet und in den Himmel über Alabama, Mississippi und Missouri geschaut und von all dem wisse sie nichts mehr.“ (Nichts als Gespenster, N.G., S. 129)

Zusammenfassend kann also gesagt werden, dass minimalistische Merkmale nicht nur auf inhaltlicher Ebene, sondern auch auf sprachlicher Ebene dominieren. Hermann, die sich bezüglich ihrer Literatur dem Standarddeutsch bedient, greift nur selten auf Satzgefüge zurück, bedient sich eher einfacher Strukturen und Satzverbindungen, die häufig asyndetisch aneinandergereiht vorzufinden sind. Zudem dominieren im lakonischen Schreibstil Hermanns kurze Sätze, die in Form von Ellipsen auftauchen. Neben Ellipsen bedient sich Hermann auch Epiphora sowie Vergleichen. Wie diese in der von Ilknur Özdemir angefertigten türkischen Übersetzung ihren Niederschlag gefunden haben und in welchem Grad die Umsetzung eigentlich zu erfolgen hat und

²⁰⁶ Kospach.

welche Rolle hier nach Benjamin dem Übersetzer zukommt, soll im letzten Kapitel des letzten Teils ausgearbeitet werden.



„Die Übersetzung der Sprache der Dinge in die des Menschen ist nicht nur Übersetzung des Stummen in das Lauthafte, sie ist die Übersetzung des Namenlosen in den Namen. Das ist also die Übersetzung einer unvollkommenen Sprache in eine vollkommeneren, sie kann nicht anders als etwas dazu tun, nämlich die Erkenntnis.“²⁰⁷

Walter Benjamin

3.2. Analyse der türkischen Übersetzung

Übersetzung ermöglicht Interaktion, hebt Barrieren auf, führt Kulturen zusammen. Auf diesem Weg entsteht ein immenser Reichtum, welches seine Vielfalt nicht nur der modernen Gesellschaft zu verdanken hat, die die kulturelle Geschlossenheit in sich strikt ablehnt, sondern auch der Literatur, die meines Erachtens als unvermeidliche Quelle in diesem Sinne fungiert, die Ideenwelt des Menschen zu entfalten. So darf und kann in diesem Rahmen also nicht auf Literatur und auf literarische Übersetzungen verzichtet werden, da erst durch sie hinterfragende und kritisch handelnde Individuen in modernen Gesellschaften ihren Platz einnehmen. Das Verlangen nach mehr Übersetzung geht dahingegen primär auf die Qualität der Übersetzung zurück, wobei Kriterien, die die Qualität eines Übersetzungsproduktes ausmachen heute noch diskutiert werden, und sekundär auf die Übersetzungskritik, die dafür sorgt, dass mehr übersetzte Produkte entstehen. Eine intensive Auseinandersetzung mit der Übersetzungskritik, die sich die Aufgaben und Ziele einer guten Übersetzung zum Arbeitsgebiet macht, gibt es nach Kaindl²⁰⁸ seit den 1970er Jahren. Katharina Reiß²⁰⁹ hält in diesem Zusammenhang drei sehr wichtige Funktionen der Übersetzungskritik fest: Qualitätsverbesserung von angefertigten Übersetzungen, das Steigern von

²⁰⁷ Benjamin, Walter: „Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“. In: Ders.: Gesammelte Schriften. 7 Bde. u. Suppl., unter Mitwirkung v. Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1972-1999, Bd. II/1, S. 140-157; hier: S. 151.

²⁰⁸ Kaindl, Klaus: „Evaluierung von Translationsleistungen. Tübingen: Stauffenburg 1999.

²⁰⁹ Reiß, Katharina: *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*. München: Max Hueber Verlag 1971.

Verlangen nach besseren Übersetzungen und Schärfe und Erweiterung des sprachlichen Bewusstseins und Horizontes. Der Übersetzungskritik, die sich mit literarischen Werken befasst, kommt daher eine viel wichtigere Aufgabe zu, weil sie zahlreiche Ebenen parallel berücksichtigt: Geht Form vor Inhalt oder doch umgekehrt? Darf der Übersetzer hier eingreifen und/oder kommentieren bzw. interpretieren? Ist das Verhältnis, die Struktur und oder die Treue zum Originaltext bestimmend? Diese Fragen stehen noch im Raum und beschäftigen die Übersetzungswissenschaft. Wie Walter Benjamin ausgehend von seinem sprachphilosophischen Aufsatz um 1923 die angesprochenen Punkte betrachtete und wie und ob die von Benjamin angesprochenen Aspekte in der türkischen Übersetzung von *Sommerhaus*, später umgesetzt wurden, soll den nächsten Abschnitt des Kapitels darstellen. Dem ist vorangestellt eine kurze Biographie Walter Benjamins.

Walter Benjamin (* 15. Juli 1892 in Charlottenburg; † 26. September 1940 in Port Bou) ist deutscher Philosoph, Literaturkritiker und Übersetzer Balzacs, Baudelaires und Marcel Prousts zugleich.²¹⁰ Benjamins Werke beschäftigen sich mit sprachphilosophischen Überlegungen und anderen literaturkritisch sowie ästhetisch orientierten Arbeiten. Seine autobiographischen Schriften „Berliner Kindheit um 1900“ und „Berliner Chronik“ sowie das als Hauptwerk geplante Buch „Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts“ kann Benjamin nicht mehr vollenden, sie erscheinen daher postum. Am 27. September 1940 nahm sich Walter Benjamin im spanischen Grenzort Port Bou das Leben.²¹¹

Der Aufsatz *Die Aufgabe des Übersetzers*²¹², veröffentlicht im Jahre 1923, verfasste Walter Benjamin als Einleitung zu seiner Übersetzung von *Charles Baudelaires* Gedichtband, der *Tableaux Parisiens*. Dieser beschäftigt sich im Kern mit der Schlüsselfrage der Übersetzungswissenschaft „Treue oder Freiheit?“. Caroline Sauter erklärt was bezüglich des viel diskutierten Aufsatzes oft missverstanden wird:

„Allzu häufig wird „Die Aufgabe des Übersetzers“ (1923) als „Übersetzungsanleitung“ missverstanden, jedoch muss sie vielmehr als Sprach- und Übersetzungsphilosophie

²¹⁰ In meinen Ausführungen stütze ich mich auf folgende Quelle:
Lebendiges Museum Online. Suchergebnis: Walter Benjamin. URL:
<https://www.dhm.de/lemo/biografie/walter-benjamin>.

²¹¹ Ebd.

²¹² *Die Aufgabe des Übersetzers*.

gelesen, verstanden und ernstgenommen werden. Benjamin gibt in seiner Vorrede keine normativen Vorgaben für „gutes“ Übersetzen, sondern stellt vielmehr dar, wie die Macht und die Ohnmacht der Sprache gedacht werden können. Seine Schlüsse sind radikal und nicht selten zutiefst verstörend.“²¹³

Benjamin hebt sich also genau an diesem Punkt von anderen Sprachwissenschaftlern und sprachwissenschaftlich orientierten Ansätzen ab. Holger Siever schreibt in *Übersetzen und Interpretation: Die Herausbildung der Übersetzungswissenschaft als eigenständige wissenschaftliche Disziplin im deutschen Sprachraum von 1960 bis 2000*²¹⁴ in diesem Zusammenhang Folgendes:

„Benjamins übersetzungstheoretische Einlassungen sind nur vor dem Hintergrund seines sprachphilosophischen Denkens verständlich, das von der Existenz einer reinen Sprache vor dem babylonischen Sündenfall ausgeht.“²¹⁵

Siever unterstreicht, dass

„Benjamin sich gegen eine instrumentalistische Sprachauffassung wendet, wie sie zum Beispiel in Bühlers Organonmodell oder - später – in Searls Sprechakttheorie zum Ausdruck kommt.“²¹⁶

Ausgehend von Hirsch erklärt Siever, dass Benjamin „durch die *rigorose Trennung von Wort und Ding, Subjekt und sprachlichem Objekt*“ auf „*intime Verflechtung von sprachlicher Struktur und Verstehen*“ steuert.²¹⁷ Während die Skopostheorie den Zweck als bestimmenden Faktor bei der Wahl der Übersetzungsmethode versteht, ist nach Benjamin im Rahmen eines Übersetzungsproduktes nur von Bedeutung „*was an einer Übersetzung mehr ist als Mitteilung*“.²¹⁸ Dem allgemeinen Gedanken entgegen, dass eine Übersetzung wie ein Originalprodukt der Zielsprache zu wirken hat, verteidigt Benjamin die Auffassung, dass die „mythische“ oder die „wahre Übersetzung“ durchscheinend ist. Siever erklärt dies ausgehend von Benjamin wie folgt:

²¹³ Sauter, Caroline: *Über Walter Benjamins Übersetzung von Saint-John Perse's Anabase - Viele Samen auf Reisen*. Rezensionsschrift zur Literaturübersetzung. URL: <http://www.revue-online.de/2011/08/viele-samen-auf-reisen/>.

²¹⁴ Siever, Holger: *Übersetzen und Interpretation: die Herausbildung der Übersetzungswissenschaft als eigenständige wissenschaftliche Disziplin im deutschen Sprachraum von 1960 bis 2000*. New York: P. Lang, 2010.

²¹⁵ Ebd. S. 131.

²¹⁶ Ebd.

²¹⁷ Vgl. Ebd.

²¹⁸ Vgl. Siever, S. 135.

„Der Übersetzung soll anzumerken sein, dass ihre Existenz einem anderen Text geschuldet ist.“²¹⁹

Auf welchem Weg dieser Zustand erreicht werden kann, erklärt Benjamin in seinem Aufsatz mit folgenden Worten:

„Das vermag vor allem Wörtlichkeit in der Übertragung der Syntax und gerade sie erweist das Wort, nicht den Satz als das Urelement des Übersetzers. Denn der Satz ist die Mauer vor der Sprache des Originals, Wörtlichkeit die Arkade.“²²⁰

Auch Radegundis Stolze greift in ihrem Buch *Übersetzungstheorien: Eine Einführung*²²¹ Formbetontes Übersetzen als Thema in Verbindung mit Benjamin auf. Nach Stolze hebt Benjamin

„die Besonderheit und Nichtvertauschbarkeit des einzelnen Wortes hervor und denkt dabei vor allem an die Form; der Inhalt ist ihm weniger wichtig.“²²²

Stolze erklärt, dass *„die Auffassung des Verfremdens im Übersetzen“* auch bei Walter Benjamin zu beobachten ist. Dabei unterstreicht sie auch die Stellung Benjamins als Dichter und erklärt aus dieser Rolle folgend, dass Benjamin *„die Selbstgeltung des Kunstwerkes, völlig unabhängig von dessen Rezeption“* in den Vordergrund stellt.²²³ Dabei unterstreicht *Stolze* nicht nur seine Position als Dichter, sondern lehnt sich auch auf seine Feststellung an, die ganz klar betont, dass im Vergleich zu Form und Gestalt, die Mitteilung des Textes Nebensache bleibt.

„Was ›sagt‹ denn eine Dichtung? Was teilt sie mit? Sehr wenig dem, der sie versteht. Ihr Wesentliches ist nicht Mitteilung, nicht Aussage. Dennoch könnte diejenige Übersetzung, welche vermitteln will, nichts vermitteln als die Mitteilung – also Unwesentliches. Das ist denn auch ein Erkennungszeichen der schlechten Übersetzungen. Was aber außer der Mitteilung in einer Dichtung steht – und auch der schlechte Übersetzer gibt zu, daß es das Wesentliche ist – gilt es nicht allgemein als das Unfaßbare, Geheimnisvolle, ›Dichterische‹?“²²⁴

²¹⁹ Ebd. S. 136.

²²⁰ *Die Aufgabe des Übersetzers*

²²¹ Stolze, Radegundis: *Übersetzungstheorien: Eine Einführung*. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1994. Im Weiteren abgekürzt als: Stolze.

²²² Ebd. S. 31.

²²³ Vgl. Ebd.

²²⁴ *Die Aufgabe des Übersetzers*.

Sowohl Siever als auch Stolze vertreten die Meinung, dass *Benjamin* bei seiner Auffassung des Übersetzens, die Dominanz auf das einzelne Wort verlegt und sich vom Inhalt löst. Donatella Di Cesare knüpft in ihrer Ausarbeitung *Übersetzen als Erlösen: Über Walter Benjamins Theologie der Sprache* erschienen im Buch *Theologie und Politik: Walter Benjamin und ein Paradigma der Moderne*²²⁵ an diesem Punkt an. Unter dem Kapitel *Die messianische Aufgabe des Übersetzers* liest Di Cesare Benjamin wie folgt:

*„Die Wörtlichkeit, im Sinne von Wort für Wort, also das in seinen höchsten Wert des „Namens“ erhobene Wort, in dem Vokativ und Performativ eins sind, ist hingegen die „Arkade“. [...] Die Arkade lässt, selbst wenn sie stützt, das Licht durchscheinen und auf das Original fallen. Somit entspricht die Arkade der Notwendigkeit, dass die Übersetzung dem Original nicht das Licht nimmt.“*²²⁶

Das obige Zitat unterstreicht somit auch das Treue-Verständnis Benjamins und eröffnet auch Raum für die Diskussion von Freiheit bezüglich des Übersetzungsaktes. Di Cesare erklärt:

*„Die Freiheit folgt nicht dem Gesetz der Aneignung, aber auch nicht dem der Entfremdung. Sie ist weder Freiheit von der fremden Sprache, noch Freiheit von der eigenen.“*²²⁷

Dabei stützt sie sich erneut auf *Die Aufgabe des Übersetzers*, worin Benjamin bezüglich der Freiheit offen zum Ausdruck bringt:

*„Wie die Tangente den Kreis flüchtig und nur in einem Punkte berührt und wie ihr wohl diese Berührung, nicht aber der Punkt, das Gesetz vorschreibt, nach dem sie weiter ins Unendliche ihre gerade Bahn zieht, so berührt die Übersetzung flüchtig und nur in dem unendlich kleinen Punkte des Sinnes das Original, um nach dem Gesetze der Treue in der Freiheit der Sprachbewegung ihre eigenste Bahn zu verfolgen. [...]“*²²⁸

Dieser Überlegung liegt dahingegen die ständige Veränderung der Sprache zugrunde. Di Cesare nennt ausgehend von Benjamin die Verbindung zwischen dem Original und

²²⁵ Witte, Bernd/Mario Ponzi (Hg.) u.a.: *Theologie und Politik. Walter Benjamin und ein Paradigma der Moderne*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2005. Im Weiteren abgekürzt als: Witte/Ponzi.

²²⁶ Ebd. S. 231.

²²⁷ Ebd.

²²⁸ *Die Aufgabe des Übersetzers*.

der Übersetzung eine lebendige.²²⁹ Di Cesare erklärt, dass sowohl die Ausgangssprache als auch die Zielsprache Entfaltungen unterzogen sind. Die Entfaltung drückt Di Cesare als Erhebung neuer „immanenter Tendenzen aus dem Geformten“ aus, die durch „Nachreife der Wörter“ geschaffen werden. Simone Engel bringt in ihrem Dossier Walter Benjamins *Die Aufgabe des Übersetzers: Ein philosophischer Essay über das Wesen der Sprache*²³⁰, den sie unter der Betreuung von Carsten Sinner ausgearbeitet hat, Folgendes zum Ausdruck:

„Da die Sprachen selbst defizitär sind, in ihnen also die Genauigkeit (die Übereinstimmung von der Art des Meinens und dem Gemeinten) immer fehlen wird, kann das Ziel des Übersetzers (nur) sein, die unterschiedlichen Arten des Meinens von Original und Zielsprache deutlich zu machen.“²³¹

Zusammenfassend kann also festgehalten werden, dass aus dem Aufsatz *Die Aufgabe des Übersetzers* von Walter Benjamin kaum praxisorientierte oder in der Hinsicht konkrete Anweisungen abgeleitet werden können. Stattdessen befasst sich Benjamin mit der Auffassung der Sprache sowie ihrem Verständnis und hebt sich auf diesem Weg auch von der praxisbezogenen Übersetzungswissenschaft ab und steuert auf eine eher als intellektuell zu bezeichnende Auseinandersetzung zu, die im Kern wiederum das notwendige Verständnis von Sprache erfordert. Die Idee, dass Kunst ihren Rezipienten dient und stets etwas mitteilen will, schließt Benjamin ganz aus. Laut Benjamin bedeutet das Übersetzen nämlich, die ungenaue Übertragung eines genauer genommen unwesentlichen Inhalts, wobei ihre Form im Vordergrund steht. Das Erfassen dieser Form gelingt dahingegen mit dem Zurückfinden in das Original.

Wie Ilknur Özdemir in ihrer Übersetzung von *Yaz Evi, Daha sonra* vorgegangen ist, ob sie sich auf Mitteilung oder Form konzentriert hat und, wie sich der Zieltext auf den Empfänger in der Zielkultur auswirkt, soll im nächsten Abschnitt untersucht werden. Dem ist vorangestellt eine kurze Biographie der Übersetzerin.

²²⁹ Vgl. Witte/ Ponzi, S. 232.

²³⁰ Engel, Simone: *Dossier: Walter Benjamins Die Aufgabe des Übersetzers: Ein philosophischer Essay über das Wesen der Sprache*, 2014. URL: http://www.carstensinner.de/Lehre/uebersetzungswissenschaft/Dossiers2014/12a_Dekonstruktivis_mus-WalterBenjamin_Engel.pdf.

²³¹ Ebd.

Ilknur Özdemir wurde in Istanbul geboren. Nach dem Besuch der Deutschen Schule in Istanbul, nahm Özdemir ihr Studium an der renommierten Bosphorus-Universität auf, wo sie Betriebswirtschaft studierte. Nach ihrem Studium war Özdemir lange Zeit in der Industrie tätig. Seit 1991 hingegen setzt sich Özdemir aktiv mit Literatur auseinander. Während sie sich zunächst als Übersetzerin aus dem Deutschen und Englischen betätigte, arbeitete sie später als Verlagsleiterin unter dem Dach verschiedener Verlage.²³² Seit 2002 verfasst Özdemir auch Erzählungen und präsentiert sich in der Rolle der Autorin. *Senin Öykün Hangisi* ist ihr erster Erzählband.²³³ Unter den wichtigsten von Özdemir übersetzten Werken können aufgezählt werden: *Die Erfindung der Einsamkeit* von Paul Auster, *Zimtläden* von Bruno Schulz, *Stiller* von Max Frisch, *Der Amokläufer* von Stefan Zweig, *Irishes Tagebuch* von Heinrich Böll und *Die Brücke vom goldenen Horn* von Emine Sevgi Özdamar.

Obwohl Özdemir eine Vielzahl von Werken sowohl aus dem Englischen als auch aus dem Deutschen übersetzt hat, sind kaum wissenschaftliche Untersuchungen zu ihrer Sprache sowie Stil bezüglich den von ihr umgesetzten Übersetzungen vorhanden. Auf verschiedene Kommentare zu ihrer Person und den von ihr übersetzten Werken hingegen kann auf Foren gestoßen werden, in den zumeist Studenten über Wissenschaft, Literatur und Alltag sprechen. Denn Kommentaren und Besprechungen zufolge kann geäußert werden, dass ein Großteil dieser Studenten über Paul Auster auf Özdemir gestoßen sind und Özdemir mit nahezu nur negativer Kritik überschütten. Auch im Rahmen der von Özdemir angefertigten Hermann-Übersetzung ließ sich ein Kommentar finden.

Eine andere wichtige Anmerkung zur übersetzerischen Arbeit Ilknur Özdemirs kam von Asuman Bayrak, Autorin des Buches *Kayıp Taşlar*, die eine Schrift über *Christa Wolf* und der von Özdemir angefertigten Übersetzung *Stadt der Engel, oder, The overcoat of Dr. Freud* für das Forum *Bianet*²³⁴ verfasste.

²³² In meinen Ausführungen stütze ich mich auf folgende Quelle:
Imge Kitapevi. Suchergebnis: Ilknur Özdemir. URL:
https://www.imge.com.tr/person.php?person_id=4759

²³³ Ebd.

²³⁴ Bayrak, Asuman: „*Teyzenin Anıları...*“. In: *bianet.org*. URL:
<http://m.bianet.org/bianet/siyaset/154886-christa-teyzenin-anilari>.

Darin erklärt Bayrak, dass sie durch Turgay Kurultay auf Christa Wolf gestoßen ist und, dass Wolf sie in ihrem Schreiben inspiriert hat. Bezüglich der von Özdemir umgesetzten Übersetzung gibt Bayrak zu, dass sie aufgrund fehlender Deutschkenntnisse, sich nicht in der Lage gesehen hat, die übersetzerische Performanz Özdemirs zu bewerten, doch trotzdem den Drang fühlte, zu betonen, dass sie beim Lesen der Übersetzung, die vertraute Stimme Wolfs nicht rausgehört hat. Bayrak fügt in diesem Zusammenhang auch hinzu, dass Bedingungen, Bedürfnisse und Nachfragen des Übersetzungskreises bestimmen, wie ein Übersetzungsprodukt auszusehen hat.²³⁵ Vecdi Erbay, Autor von *İnatçı Bir Bahar*, dahingegen geht in seiner 2006 für die türkische Ausgabe von *Sommerhaus*, später verfasste Rezension „*Sıkıcı hayatlar, başarılı öyküler*“ auf Inhalt sowie Form der von Hermann geschriebenen Erzählungen ein, erwähnt aber kein einziges Mal den Namen der Übersetzerin. Erbay formuliert außerdem, dass Hermann sich stets langen Sätzen bedient, die sie mit Kommas vereint. Jedoch fügt er auch hinzu, dass diese Sätze aus der Sicht der Leser keinen Anlass zur Sorge darstellen sollen, weil sie trotz ihrer Länge, äußerst schlicht formuliert sind. Erbay geht sogar einen Schritt weiter und behauptet, dass die Erzählungen eine Art Gedicht innehaben, das in sich sehr stabil zu sein scheint. Seine Äußerung zu Hermanns Sprache rundet er mit einer sehr besonderen Anmerkung ab. Laut Erbay verleiht Hermann mittels ihrer besonderen Sprache den passiven Lebensweisen der Figuren eine Art Lebendigkeit und das ist keine Gabe, die außer Acht gelassen werden darf.²³⁶

Information darüber, ob Erbay über Deutschkenntnisse verfügt und auch bei der Ausformulierung seiner Rezension den Ausgangstext betrachtet hat, konnte mittels keiner Quelle bestätigt werden. Festzuhalten wäre primär jedoch, dass er mit seinen Feststellungen nicht entfernt von den Auffassungen seiner deutschen Kollegen liegt, die in ihren Rezensionen ebenfalls Hermanns Gabe einen „Sog“ mit ihrer Sprache zu schaffen, loben. Wäre die Überdeckung dieser und ähnlicher Eindrücke Özdemir zu verdanken oder würden hier andere Aspekte in den Vordergrund treten? Da sich leider kaum Rezensionen und ähnliche kritische Äußerungen zu Özdemirs übersetzerischer Tätigkeit finden lassen, kann eine umfangreiche Ausarbeitung in dem Sinne nicht

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Vgl. Erbay, Vecdi: „*Sıkıcı hayatlar, başarılı öyküler*“. In: Metis Edebiyat. URL: <http://www.metiskitap.com/catalog/text/62908>.

erfolgen. Die begrenzte Auswahl an Kommentaren zu Özdemirs Übersetzungen stützen sich zudem auf keine wissenschaftliche Grundlage und sind in sich sehr widersprüchlich, sodass sie ein solides und vertrauenswürdiges Angehen bezüglich des Standes der Dinge verhindern.

Ob Özdemir ihrer Rolle als Übersetzerin bislang gerecht geworden ist, könnte natürlich anhand von traditionellen Methoden, die die angewandte Übersetzungswissenschaft²³⁷ anzubieten hat, überprüft werden. Dazu könnte eine vergleichende Analyse geformt werden.

Ausgehend von einer Makro- und Mikroebene²³⁸ könnten Punkte wie Morphologie, Syntax, rhetorische Figuren, lexikalische Einheiten sowie Komposition, Darstellung und Stilfärbung bearbeitet werden. Auch rezeptionsästhetische oder kommunikative Ansätze wären denkbar.²³⁹

Die besondere Schwierigkeit würde sich in diesem Rahmen jedoch daraus ergeben, dass Benjamin sich schon in seinem zu Beginn gestellten Statement von *Die Aufgabe des Übersetzers* mit seiner Formulierung „Denn kein Gedicht gilt dem Leser, kein Bild dem Beschauer, keine Symphonie der Hörerschaft“ klar gegen die Rezeptionsästhetik stellt. Laut Benjamin ist also ein von der Rezeptionsästhetik auszugehen Ansatz für den Übersetzer nicht von Relevanz.

Wie oben festgestellt wurde, ist auch ein kommunikativer Ansatz²⁴⁰ ausgeschlossen, da Benjamin deutlich ausdrückt, dass eine Übersetzung, die sich das Vermitteln zur Aufgabe macht, eigentlich nur Unwesentliches übermittelt.

Dagegen behauptet die moderne Übersetzungswissenschaft, dass eine angefertigte Übersetzung erst als erfolgreich zu betrachten ist, wenn ihre Vermittlungsarbeit erfolgreich ist.²⁴¹ Außerdem darf hier nicht aus den Augen gelassen werden, dass die Analyse im Rahmen eines literarischen Werkes geplant ist und demnach auch ein

²³⁷ Reiß, Katharina: *Grundfragen der Übersetzungswissenschaft: Wiener Vorlesungen*.

(Hg.) Mary Snell-Hornby und Mira Kadric. Wien: WUV-Univ.-Verlag 1999.

²³⁸ Vgl. Sowinski, Bernhard: *Stilistik: Stiltheorien und Stilanalysen*. Stuttgart: J.B. Metzlersche 1991, S. 72.

²³⁹ Prunć, Eric: *Einführung in die Translationswissenschaft*. Graz: Graz Translation Studies 2002.

²⁴⁰ Stolze, S. 31.

²⁴¹ Almut Todorow, Ulrike Landfester, Christian Sinn (Hg.): *Unbegrifflichkeit. Ein Paradigma der Moderne*. (Literatur und Anthropologie 21) Tübingen: Gunter Narr 2004, S.191. Im Weiteren abgekürzt als *Unbegrifflichkeit. Ein Paradigma der Moderne*.

verhältnismäßig proportional verteiltes Beziehungsgebilde zwischen den verschiedenen Parteien herzustellen wäre, wie Friedrich Daniel Schleiermacher in *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*²⁴² wie folgt erklärt:

*„Entweder der Übersetzer läßt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er läßt den Leser möglichst in Ruhe, und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen.“*²⁴³

Dieser zentralen Fragstellung liegt eigentlich die Frage nach Treue zu Grunde, die Benjamin wie folgt erklärt:

*„Es ist daher, vor allem im Zeitalter ihrer Entstehung, das höchste Lob einer Übersetzung nicht, sich wie ein Original ihrer Sprache zu lesen. Vielmehr ist eben das die Bedeutung der Treue, welche durch Wörtlichkeit verbürgt wird, daß die große Sehnsucht nach Sprachergänzung aus dem Werke spreche.“*²⁴⁴

So bewegt sich der Übersetzer also in einem schwierigen Feld, in dem er die Entscheidung wagen muss, ob letztendlich die Übersetzung nun durch den Kanal der Sinnwiedergabe oder der Wörtlichkeit zu erfolgen hat. Benjamin befürwortet wie aus dem obigen Zitat auch herausgeht, die Wörtlichkeit, die als Mittel dient, die Vielfalt der Sprachen in einer zu vereinen. Benjamin, der neben seiner Rolle als Übersetzer auch auf vielen anderen literaturwissenschaftlichen Bereichen tätig war, war gleichzeitig Befürworter der universellen Sprache.²⁴⁵ So fertigte Benjamin seine Übersetzungen an, mit Hinblick auf die reine Sprache, die seines Erachtens einen Idealzustand der Sprache präsentiert und in sich alle anderen Sprachen vereint. Einer Erlösung gleich, vertritt Benjamin meines Erachtens die Absicht, mit der Übersetzung die reine Sprache aus der fremden zu befreien.

Daher soll an dieser Stelle versucht werden eine die Wörtlichkeit, den Bausteinen gleiche, überprüfende Zieltextanalyse auszuarbeiten, die auch eine Untersuchung auf die Parallelen im Rahmen der Syntax abzielt.

Dabei soll eine „kleinlich nach Fehlern“ suchende Analyse, wie sie Caroline Sauter ausdrückt, vermieden werden. Ihre Empfehlung lautet in diesem Rahmen:

²⁴² Vgl. Schleiermacher, Friedrich Daniel: *Über die verschiedenen Methoden des Uebersetzens*. In: Ders.: *Kritische Gesamtausgabe*. Bd. 11. Berlin, New York: de Gruyter 2002.

²⁴³ Ebd. S. 73.

²⁴⁴ *Die Aufgabe des Übersetzers*.

²⁴⁵ *Unbegrifflichkeit. Ein Paradigma der Moderne*, S.191.

„Vielmehr muss man sich der viel spannenderen Frage stellen: Was tut diese Übersetzung? Wie affiziert sie die Sprache, in, mit und zwischen der sie agiert? Es ist völlig unerheblich, ob eine Übersetzung ‚gut‘ oder ‚schlecht‘ ist – in jedem Fall ist sie merkwürdig, denn es klingt und schwingt in ihr notwendigerweise – da sie sich in, zwischen und durch die Sprachen bewegt – eine Aussage über die Sprache überhaupt, ihre Möglichkeiten und Grenzen, ihre Schönheiten und Gefahren mit.“²⁴⁶

In diesem Abschnitt soll nun die Analyse im Rahmen der Übertragung sprachlicher Elemente erfolgen, die gleichzeitig die d-t Lexik im Vordergrund bewahrend die Äquivalenz von Wörtern und Wortgruppen untersucht. Vor allem sind natürlich zu beachten die Schlichtheit der Wörter, an denen sich Hermann in ihrem Schreiben bedient und die Betonung der Zustände, die über die Form den Leser erreicht.

Eine andere Schwierigkeit besteht im Rahmen muttersprachlicher Ausdrücke, die mit Bildern verbunden sind. Häufig besitzen diese Begriffe Nebenbedeutungen, die weder mit syntaktischer noch mit sprachlicher Äquivalenz ihre Entsprechung finden und daher Apell-Faktoren im Auge behaltend gelöst werden.

Im Gesamten konnte festgestellt werden, dass bei der Übertragung die passenden Entsprechungen viel zu oft verfehlt wurden. Auch die von Hermann getroffene Betonung, kam in sehr vielen Sätzen nicht zum Vorschein.

Dabei muss zudem erwähnt werden, dass wie auch von Sauter ausgedrückt, keine Untersuchung erfolgte, die sich an syntaktischen sowie grammatischen Fehlern entlang gearbeitet hat.

²⁴⁶ Die Aufgabe des Übersetzers.

Übersetzungsanalyse:

1. Tabelle

Ausgangstext: Rote Korallen, S.S. S. 10	Zieltext: Kırmızı Mercanlar, Y.E. S. 16	Das erste, oben ange gebe
Mein Urgroßvater versprach, bald zurückzukommen, bald mit ihr zurückzukehren nach Deutschland. Aber er kam nicht.	Büyük-büyükbabam hemen geleceğine, karısıyla birlikte Almanya'ya döneceğine söz vermiş. Ama gelmemiş.	

ne Beispiel, entnommen aus der Erzählung *Rote Korallen*, soll der Analyse als Einstieg dienen. Mit dem Ausdruck „*bald*“ gibt Hermann schon zu Beginn die Anzeichen, dass das „Später“ von enormer Bedeutung für die Handlungen sein wird. Hermann bevorzugt, als sie über die ersehnte Ankunft des Urgroßvaters spricht, von einem baldigen Ankommen zu berichten, welches lange Zeit nicht eintritt. Dass die Betonung hauptsächlich in dem Ausdruck *bald* liegt, kann auch damit erklärt werden, dass Hermann die aneinandergereihten Satzteile, die durch Kommas getrennt sind, mit „*bald*“ einleitet. Im Zieltext jedoch wurde das „Später“, was eigentlich den Kern des ersten Erzählbandes darstellt, von Özdemir nahezu überhaupt nicht beachtet. Obwohl die direkte Entsprechung für „*bald*“ im Türkischen der Ausdruck „*yakında*“ ist, entschied sich Özdemir für den Ausdruck „*hemen*“, was so viel wie sofort bedeutet. Das zweite „*bald*“ wurde gänzlich aus der Übersetzung ausgeschlossen. Die daraus resultierende Folge ist die Reduzierung der ursprünglich wahrgenommenen Betonung und ihre Verrückung.

2. Tabelle

AT: Rote Korallen, S.S. S. 16	ZT: Kırmızı Mercanlar, Y.E. S. 21
Meine Urgroßmutter rief und lockte mich mit den Kosenamen meiner Kindheit - Liebherzelein, Nußbäumelein, Herzäugelein -, sie tickte mit ihrer	Büyük-büyükannem sesleniyor, çocukluğumun takma adlarıyla – canikom, findık kurdum, canımın içi – beni ayartıyordu ; kemikli eliyle ısrarla

<p>knochigen Hand beharrlich und zäh an die Tür, und erst als ich triumphierend rief: »Du hast mich zu ihm geschickt, jetzt mußt du warten, bis es zu Ende ist!«, da ging sie wieder.</p>	<p>ve sertçe kapıya vuruyordu; ben zafer kazanmışçasına, ,Beni ona sen gönderdin, şimdi bitinceye kadar beklemek zorundasın! ‘Diye bağırınca çekip gidiyordu.</p>
---	---

Das nächste Beispiel ist ebenfalls aus der ersten Erzählung *Rote Korallen* entnommen. Zur Auswahl dieser Stelle führten das Verb „locken“ und die Aufzählung der Kosenamen. Die Übersetzungsarbeit ist ohnehin eine große Herausforderung und ein komplizierter Vorgang. An dieser Stelle kommt hinzu, dass vor allem bei der Übertragung der Kosenamen dem Übersetzer eine kulturell schwer überwindbare Aufgabe zukommt. Kosenamen sind nicht nur sehr individuell geprägt, sondern erfordern auch weites kulturelles Wissen und hochgradige Kreativität im Rahmen ihrer Übertragung. Bevor jedoch die Übertragung der Kosenamen unter die Lupe gezogen werden soll, muss zuerst das Verb „locken“ besprochen werden.

Für das Verb „locken“ gibt Duden folgende Bedeutungsübersicht.²⁴⁷

1. a. mit bestimmten Rufen, Lauten, durch ein Lockmittel veranlassen, sich zu nähern

b. durch Rufe, Zeichen, Versprechungen o. Ä. bewegen, von seinem Platz, Standort irgendwohin zu kommen, zu gehen oder durch Versprechungen zu etwas zu veranlassen suchen

2. jemandem sehr gut, angenehm erscheinen und äußerst anziehend auf ihn wirken.

Aus dem Kontext geht hervor, dass die Ich-Erzählerin der Erzählung *Rote Korallen* von ihrer Urgroßmutter mit liebevollen Kosenamen aus ihrem Zimmer gerufen wird. So kann an dieser Stelle bezüglich der von Duden angegebenen Bedeutungsübersicht festgehalten werden, dass in diesem Zusammenhang die Erklärung 1b. zutrifft. Für die Überlieferung von „locken“ bediente sich die Übersetzerin Özdemir dem Verb „ayartmak“. „Ayartmak“ dagegen könnte mit den Verben „verleiten, verführen“ wiedergegeben werden, welches an dieser Stelle jedoch als unangebracht festgehalten werden könnte, da mit der Nutzung dieses Ausdrucks ein anderes Bild in den Köpfen

²⁴⁷ Duden: Suchergebnis „locken“. URL: http://www.duden.de/rechtschreibung/locken_anziehen_koedern_rufen.

der Leser verursacht werden könnte. Ein denkbarer Lösungsvorschlag könnte mit dem Ausdruck „ikna etmeye çalışmak“ erfolgen, welches übersetzt „versuchen zu überreden“ bedeuten würde. Als nächstes soll die Übertragung der Kosenamen betrachtet werden. Während Hermann sich den Kosenamen „Liebherzelein, Nußbäumelein, Herzäugelein“ bedient, hat sich Özdemir für die Überlieferung „canikom, findık kurdum, canımın içi“ entschieden. „Canikom“, welches als Produkt der Derivation verstanden werden kann, hat sich offensichtlich vom Begriff „can“ abgeleitet, welches im Türkischen mit der Bedeutung „Leben“ wiedergegeben werden kann. Einigen Quellen zufolge entstand der Ausdruck mit der Verkleinerungsform -iko. Was in der deutschen Sprache durch das Anhängen von -chen und -lein erreicht wird, wurde mit der Aufnahme der Verkleinerungsform -iko aus dem Griechischen zunächst auch im Türkischen erreicht. Doch es muss hinzugefügt werden, dass mit der Zeit und der Sprachwandlung der Ausdruck „canikom“ einen anderen Status angenommen hat. Obwohl es ziemlich schwer ist dieses Statement mit einer wissenschaftlichen Grundlage zu befestigen, da auch in Wörterbüchern jegliche Erklärung dazu fehlt, kann ausgegangen von anderen Quellen festgehalten werden, dass der Begriff „canikom“ mittlerweile ironische und fast schon oberflächliche Assoziationen entstehen lässt, welche im Falle der Übersetzung der ausgewählten Textstelle als undenkbar aufgefasst werden muss, da hier eine liebevolle Bindung mit den Kosenamen zu verdeutlichen versucht wird. Eine ähnliche Oberflächlichkeit ist auch bei der Übertragung des zweiten Kosenamens zu beobachten. Als treffend sowie die tiefe Bindung zwischen den beiden Frauen repräsentierend könnte die Übersetzung des letzten Kosenamens aufgefasst werden. Der Begriff „canımın içi“ bedeutet „mein Inneres, mein Leben“ und ist auch vom Institut für die Türkische Sprache anerkannt worden. Im Rahmen der Übersetzung könnte diese Übertragung als sinngemäß eingestuft werden.

3. Tabelle

AT: Rote Korallen, S.S. S. 19	ZT: Kırmızı Mercanlar, Y.E. S. 24
Ich wollte sagen, ich habe zu viele Geschichten in mir, die machen mir das	Ona, içimde pek çok hikâye var demek istedim, bunlar benim hayatımı

<p>Leben schwer, ich dachte, da hätte ich ja auch bei meinem Geliebten bleiben können, ich atmete ein, und der Therapeut riß Mund und Augen auf, und ich zog am Seidenfaden des roten Korallenarmbandes und der Seidenfaden riß und die sechshundertfünfsiebzig wutroten kleinen Korallen platzten in einer funkelnden Pracht von meinem dünnen und mageren Handgelenk.</p>	<p>güçleştiriyor, o zaman sevgilimin yanında da kalabilirdim diye düşündüm, soluk aldım, terapist ağzını ve gözlerini açtı, ben kırmızı mercan bileziğin ipeğini çekiştirdim, ip koptu, kıpkırmızı altı yüz yetmiş beş küçük mercan, benim ince ve çelimsiz bileğimden kıvılcımlar saçarak fışkırıp dağıldı.</p>
---	--

Auch die nächste Stelle ist eine aus der ersten Erzählung *Rote Korallen* entnommene Stelle. Die Besonderheit dieser Stelle besteht darin, dass der Leser Einblick in die Innenwelt der weiblichen Ich-Erzählerin bekommt. Özdemir, wie auch anhand der vorherigen Beispiele gezeigt, bedient sich hauptsächlich der Wort-für-Wort-Übersetzung und bewegt sich generell auf neutralem Boden. Dabei werden mögliche Assoziationen in den Hintergrund gedrängt. Soweit die türkische Satzstruktur es zulässt, versucht sich Özdemir an die Interpunktion und andere Bestandteile aus dem Ausgangstext zu halten.

4. Tabelle

AT: Hurrikan, S.S. 22	S.	ZT: Kasırga, Y.E. S. 27
Das Spiel heißt » Sich-so-ein-Leben-vorstellen «. Man kann es spielen, wenn man auf der Insel abends bei Brenton sitzt, man sollte zwei, drei Zigaretten rauchen und Rum-Cola trinken. Gut ist es, ein kleines, schlafendes Inselkind auf dem Schoß zu haben, dessen Haar nach Sand riecht. Auch der Himmel müßte hoch sein, am besten sternenklar, es sollte sehr heiß sein, vielleicht		Oyunun adı, ' Kendine Öyle Bir Hayat Hayal Etmek '. Akşamları adada, Breton'un yerinde otururken oynanabilir bu oyun, o sırada iki, üç sigara ve rom-kola içmek iyi olur. Saçları kum kokan küçük, uyuklayan bir adalı çocuğu kucağa almak iyi olur. Hava açık olmalı, daha da iyisi yıldızla ışıltılı parlamalı, çok sıcak olmalı, belki de boğucu sıcak. Oyunun adı ' Kendine Öyle Bir Hayat Hayal Etmek ', hiçbir

auch schwül. Das Spiel heißt »Sich-so-ein-Leben-vorstellen«, es hat keine Regeln. »Stell dir vor«, sagt Nora. »Stell dir vor.«	kuralı yok. ‚Bir düşünsene‘ diyor Nora ‚Bir düşünsene.‘
--	---

Das nächste Beispiel ist aus der zweiten Erzählung *Hurrikan* entnommen und eignet sich aus mehreren Gründen gut für die Analyse. Betrachtet man die Özdemirs übersetzerische Tätigkeit bezüglich *Sommerhaus, später* im Ganzen, kann eindeutig festgestellt werden, dass die Übersetzerin in ihrem Vorgehen keine Regelmäßigkeit zeigt. Während sie an einigen Stellen wie auch oben gezeigt die Wort-für-Wort-Übersetzung bevorzugt und sich sogar bemüht zeigt, soweit die grammatischen Strukturen es zulassen auch eine Parallelität in der Syntax zu erreichen, fällt in dem gegebenen Textausschnitt auf, dass Özdemir während sie sich stark auf die Wort-für-Wort-Übersetzung konzentriert die Vollkommenheit des Produktes aus den Augen verliert, sodass Sätze zwar aufeinanderfolgen jedoch nicht ineinander überfließen, wie bei Judith Hermann. Ein gutes Beispiel an diesem Punkt könnte daher der Name des Spiels repräsentieren. Das Spiel heißt „Sich-so-ein-Leben-vorstellen“. Übersetzt wurde es von Özdemir ins Türkische mit „Kendine Öyle Bir Hayat Hayal Etmek“, was ebenfalls in die Kategorie der Wort-für-Wort-Übersetzung eingeordnet werden kann. Darauf folgen in der Erzählung weitere Sätze, die Hermann mit dem Imperativ „Stell dir vor“ beginnen lässt. Özdemir, die sich zuvor bei der Übertragung des Spielnamens dem Verb „hayal etmek“, auf Deutsch „sich vorstellen“ bedient hat, entscheidet sich bezüglich dieser Stellen dem Verb „bir düşünsene“, welches in der Grundbedeutung sich mit dem Verb „denken“ überdeckt. Ein fließender Übergang sowie eine in sich vollkommener Übertragung könnte mit dem Verb „hayal etmek“ – Imperativ „hayal et“ – erreicht werden. Aus welchem Grund sich die Übersetzerin für das Verb „denken“ entschieden hat, ist nicht einleuchtend.

5. Tabelle

AT: Sonja, S.S.	S. 40	ZT: Sonja, Y.E. S. 46
Sonja war biegsam. Ich meine nicht dieses		Sonja esnekti. Yani bir ağaç dalı gibi esnekti

<p>»biegsam wie eine Gerte«, nicht körperlich. Sonja war biegsam - im Kopf. Es ist schwierig zu erklären. Vielleicht - daß sie mir jede Projektion erlaubte. Sie erlaubte mir jede mögliche Wunschvorstellung von ihrer Person, sie konnte eine Unbekannte sein, eine kleine Muse, jene Frau, der man einmal auf der Straße begegnet und an die man sich noch Jahre später mit dem Gefühl eines ungeheuren Versäumnisses erinnert.</p>	<p>demek istemiyorumu, bedeni değildi esnek olan. Sonja'nın kafasının içi esnekti. Bunu açıklamak biraz zor. Belki kafamda pek çok şey kurmama izin verdiği içindi esnekliği. Kendisini nasıl istersem öyle hayal etmeme olanak tanıyordu, tanımadığım biri olabilirdi, küçük bir tanrıça ya da sokakta karşılaşılan ve yıllar sonra bile korkunç bir pişmanlık duygusuyla hatırlanan herhangi bir kadın.</p>
---	---

Im nächsten Beispiel sind die einleitenden Sätze zu der Erzählung *Sonja* aufgeführt. Sie sind nicht nur aus übersetzerischer Sicht interessant, sondern übernehmen auch aus inhaltlicher Sicht eine besondere Stellung, da die gesamte Erzählung schon zu Beginn mit dem vorliegenden Abschnitt zusammengefasst wird und einen sehr tiefen Eindruck beim Leser entstehen lässt. So beweist Hermann nach den beiden Erzählungen *Rote Korallen* und *Hurrikan* auch mit ihrer dritten Erzählung *Sonja*, dass sie nicht ohne Grund zur Meisterin der ersten Sätze gekrönt wurde. Mit ihrem ersten Satz „Sonja war biegsam“ eröffnet Hermann ihren Lesern die Türen zu einer neuen Geschichte, die viel mehr besitzt als eine Handlung und ein paar Figuren. Ob dieses Wirken auch von Özdemir im Rahmen der Übertragung umgesetzt werden konnte, ist nicht fraglich. Denn auch hier fehlt, wie oben zuvor angesprochen, eine Geschlossenheit. Während der Satz „Sonja war biegsam“ von Özdemir erneut mit der Wort-für-Wort-Übersetzungstechnik übertragen wurde, fällt im drauffolgenden Satz auf, dass Özdemir plötzlich auf eine andere Technik übergeht. Während Hermann „Vielleicht - daß sie mir jede Projektion erlaubte“ schreibt, überträgt Özdemir den Satz in die Zielsprache mit „Belki kafamda pek çok şey kurmama izin verdiği içindi esnekliği“, welches übertragen „Ihre Biegsamkeit kam vielleicht daher, weil sie mir erlaubte, Vieles vorzustellen“. Dabei ist natürlich aus übersetzerischer Sicht von Bedeutung, dass der Ausdruck „Projektion“ fehlt und eine Umschreibung stattgefunden hat, welches jedoch die Wirkung des Begriffs „Projektion“ nicht erreichen kann.

6. Tabelle

AT: Sonja, S.S. S. 44	ZT: Sonja, Y.E. S. 50
Ich glaube tatsächlich, sie sagte während dieser ganzen Zeit nicht ein Wort. Als ich fertig war, bezahlte ich für uns beide, wünschte ihr eine gute Nacht, nahm ein Taxi nach Hause und schlief acht Stunden lang traumlos und tief.	Bütün bu zaman boyunca onun tek bir sözcük bile etmediğine gerçekten inaniyorum . Konuşmam bittiğinde içkilerimizin parasını ödedim, Sonja'ya iyi geceler dileyip bir taksiye bindim, eve dönüp tam sekiz saat deliksiz, derin bir uyku çektim.

Auch die nächste Stelle ist aus der Erzählung *Sonja* entnommen und eignet sich gut, die Art und Weise Özdemirs zu unterstreichen. Özdemir, die bemüht ist, sich entlang den Wörtern voran zuarbeiten, betont ihre Art auch mit Hilfe folgender Stelle. In dem von Hermann verfassten Text lautet der Satz „Ich glaube tatsächlich, sie sagte während dieser ganzen Zeit nicht ein Wort“. Übertragen wurde der Satz von Özdemir ins Türkische mit „Bütün bu zaman boyunca onun tek bir sözcük bile etmediğine gerçekten inaniyorum“. Das Institut für die Türkische Sprache gibt für das Verb „inanmak“ vor:²⁴⁸

1. etwas als richtig auffassen
2. jemanden vertrauen
3. die Existenz von etwas akzeptieren
4. glauben an Gott
5. sich verlassen

Duden auf der anderen Seite gibt für das Verb „glauben“ vor:

1. a. für möglich und wahrscheinlich halten, annehmen; meinen
b. fälschlich glauben, für jemanden oder etwas halten; wähnen
2. a. für wahr, richtig, glaubwürdig halten; gefühlsmäßig von der Richtigkeit einer Sache oder einer Aussage überzeugt sein

²⁴⁸ Türk Dil Kurumu (TDK): Suchergebniss „inanmak“. URL: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.58f1d282af3156.40555047.

- b. jemandem, einer Sache vertrauen, sich auf jemanden, etwas verlassen
3. a. vom Glauben erfüllt sein, gläubig sein
- b. in seinem Glauben von der Existenz einer Person oder Sache überzeugt sein, etwas für wahr, wirklich halten

Zutreffend für den von Hermann formulierten Satz scheint 1.a. (Duden) zu sein. Wobei betont werden muss, dass „etwas als richtig auffassen“ und „für möglich und/oder wahrscheinlich halten“ zwei unterschiedliche Bedeutungen ergeben.

7. Tabelle

AT: Sonja, S.S. 54	S.	ZT: Sonja, Y.E. S. 61
Ich sagte: »Verena. Ich will hier nicht sitzen«, und schaute in Sonjas Gesicht, das auf eine seltsame Weise wie aufgerissen aussah. Sie hatte sich die Haare wachsen lassen, sie war braun in einem blauen Badeanzug und sehr dünn. Mir tat all das <u>entsetzlich</u> leid.		‘Verena, burada oturmak istemiyorum, ‘dedim ve Sonja’nın tuhaf bir biçimde yırtılarak açılmış gibi görünen yüzüne baktım. Saçlarını uzatmıştı, yanmıştı, mavi bir mayo giymişti, çok zayıflamıştı. Bütün bunlar içimi sızlattı.

Der nächste Textausschnitt, der ebenfalls aus der dritten Erzählung *Sonja* entnommen ist, eignet sich gut, um einen beliebten Fehler aufzuzeigen. „Wie weit darf der Übersetzer hinsichtlich seiner übersetzerischen Tätigkeit gehen“ und „Darf er kommentieren oder seine Interpretation mit hinein integrieren“ sind populäre Fragestellungen, die die Übersetzungswissenschaft bis heute beschäftigen.²⁴⁹ Unabhängig von diesen Faktoren ist jedoch von größerer Bedeutung, dass eine in sich geformte Geschlossenheit vorhanden ist, die der Ausgangstext ohnehin zu bieten hat. So schreibt Hermann, als sie den Ich-Erzähler der Erzählung *Sonja* von *Sonja* berichten lässt: „Sie hatte sich die Haare wachsen lassen, sie war braun in einem blauen Badeanzug und sehr dünn. Mir tat all das entsetzlich leid.“ Die Beschreibung zu *Sonja* erfolgt in Form von einer Aneinanderreihung. Özdemir überträgt diese Aneinanderreihung ähnlich in die Zielsprache aber fügt in der Hinsicht auch ihre eigene

²⁴⁹ Stolze, S. 99.

Interpretation hinzu. Während Hermann, als sie den Ich-Erzähler von Sonja berichten lässt, schreibt, dass Sonja dünn ist, spricht sie von einem Zustand, der in der Vergangenheit sowie in der Gegenwart ähnlich sein kann. Özdemir dagegen führt in ihrer Übertragung keinen Zustand in diesem Rahmen auf, sondern bedient sich dem Verb „zayıflamak“, welches übersetzt „abnehmen“ bedeutet. Leider wird auch an dieser Stelle somit die Einheit des Stils verletzt. Auch das letzte Beispiel kann als Bestandteil gesehen werden, welcher die Einheit des Zieltextes ebenfalls stört. Denn, während Hermann den Ich-Erzähler sprechen lässt „Mir tat all das entsetzlich leid“, kommt eine sehr tiefe Wirkung zustande, der den Leser vor allem durch und mit dem Adjektiv „entsetzlich“ stark berührt. Dahingegen ist zu beobachten, dass in Özdemirs Übersetzung jegliche Spur vom Adjektiv „entsetzlich“ fehlt und, dass somit eine Minderung der Wirkung stattgefunden hat. Fraglich ist an dieser Stelle, warum Özdemir, die sonst eher zu der Wort-für-Wort- Übersetzung geneigt ist, dieses Adjektiv verdrängt hat. Denn ohne den Ausdruck „entsetzlich“ wäre auch der deutsche Satz weniger wirkungsvoll gewesen.

8. Tabelle

AT: Sonja, S.S.	S. 55	ZT: Sonja, Y.E. S. 62
Ich brachte sie zum Bahnhof, fühlte mich zerschlagen und selten sentimental; ich sagte: » Verena, irgendwann «, und sie lachte und sagte: »Ja.«		Onu istasyona götürdüm, kendimi bitkin ve son derece duygusal hissediyordum; Verena, görüşürüz , ‘dedim, güldü ve ,Evet ‘dedi.

Im nächsten Beispiel, ebenfalls aus der Erzählung *Sonja* entnommen, ist eine ähnliche übersetzerische Entscheidung Özdemirs festzustellen. Während Hermann den Ich-Erzähler der Erzählung sprechen lässt „Verena, irgendwann“, überträgt Özdemir diese direkte Rede mit „Verena, görüşürüz“, welches übersetzt eigentlich „Verena, bis bald“, oder auch „wir sehen uns“ bedeutet. Das heißt, auch hier hat sich Özdemir von ihrem eigentlichen Stil, der Wort-für-Wort- Übersetzung entfernt und hat eine Eigeninterpretation mit hinzugefügt. Während der Ausdruck „irgendwann“ Fragen offen lässt und Raum bietet für eine tiefere Wirkung, schließt Özdemir mit ihrer Übersetzung

die Tür zu diesem Raum und vermindert die eigentlich vorgesehene Wirkung. Eine in der Hinsicht mehr effiziente Lösung, die auch den Raum des Lesers bewahren würde, könnte „Verena, bir gün“ sein.

9. Tabelle

AT: Sonja, S.S. S. 57	ZT: Sonja, Y.E. S. 63
Ich sagte ihren Namen, ganz leise und erschrocken , dann sprang sie vom Gleis zurück auf den Bahnsteig, der Zug dröhnte vorüber, und sie sagte: »Ich will ja noch nicht jetzt, weißt du. Aber später. Später will ich schon.«	Usulcacık ve şaşkın şaşkın Sonja'nın adını söyledim , sonra Sonja raylardan perona atladı, tren gümbürtüyle geçip gitti, Sonja, ,Henüz evlenmek istemiyorum, biliyor musun, ‘ dedi. ,Ama daha sonra. Daha sonra istiyorum. ‘

Auch das oben angeführte, nächste Beispiel eignet sich gut für die vergleichende Übersetzungsanalyse. Auch hier greift Özdemir zu einer eigenen Interpretation. Während der Ich-Erzähler der Erzählung Sonja „erschrocken“ Sonjas Namen ruft, entscheidet sich Özdemir bei der Übertragung ins Türkische für den Ausdruck „şaşkın şaşkın“, was so viel wie „überrascht“ bedeutet. Somit wird das Gefühl der Ängstlichkeit, welches im Adjektiv „erschrocken“ beinhaltet, ist nicht in die Zielsprache übertragen, was eigentlich fester Bestandteil der Beziehung zwischen dem Ich-Erzähler und Sonja ist, da sich die gesamte Erzählung eigentlich um das Verlieren und das Gewinnen der Liebe kreist.

10. Tabelle

AT: Sommerhaus, später, S.S. S. 111	ZT: Yaz Evi, Daha Sonra, Y.E. S. 118
Stein schnickte seine Zigarette in den Schnee, sah mich nicht an, sagte: »Was soll ich dir denn sagen. Das hier ist eine Möglichkeit, eine von vielen. Du kannst sie wahrnehmen, oder du kannst es bleiben lassen. Ich kann	Stein sigarasını kara fırlattı, bana bakmadı, ,Sana ne söyleyeyim ki, ‘ dedi. ,Bu gördüğün bir olasılık, pek çok olasılıktan biri. Bundan yararlanabilirsin ya da vazgeçersin. Ben ondan yararlanabilirim ya da vazgeçerim

<p>sie wahrnehmen, oder abrechen und woanders hingehen. Wir können sie zusammen wahrnehmen oder so tun, als hätten wir uns nie gekannt. Spielt keine Rolle. Ich wollt's dir nur zeigen, das ist alles.«</p>	<p>ve başka bir yere gidebilirim. Birlikte yararlanabiliriz bu olasılıktan ya da birbirimizi hiç tanımamış gibi davranırız. Fark etmez. Ben sadece göstermek istedim sana, hepsi bu. ‘</p>
--	---

Das vorletzte Beispiel ist aus der Titelgeschichte *Sommerhaus, später* entnommen und kann als Schnittstelle der Erzählung betrachtet werden. Die Figur Stein, die sein Wunschhaus gefunden und gekauft hat, steht nun der Ich-Erzählerin der Erzählung gegenüber und erklärt, was alles das neu gekaufte Sommerhaus bedeuten kann. Dabei spricht er: „Du kannst sie wahrnehmen, oder du kannst es bleiben lassen. Ich kann sie wahrnehmen, oder abrechen und woanders hingehen.“ Eindeutig ist, dass es sich bei diesen zwei aufeinanderfolgenden Sätzen um eine sehr besondere, aussagestarke und wirkungsvolle Komposition handelt. Fraglich ist jedoch auch hier die Art der Übertragung ins Türkische, weil Wortbedeutungen, wie im Folgenden gezeigt werden soll, einer scheinbar starken Verfehlung unterliegen. Bei der Übersetzung des Verbes „wahrnehmen“ hat sich Özdemir für den türkischen Ausdruck „yararlanmak“ entschieden. Nach Duden verfügt das Verb „wahrnehmen“ über folgende Bedeutungsübersicht²⁵⁰

1. (als Sinneseindruck) aufnehmen; bemerken, gewahren
2. a. etwas, was sich (als Möglichkeit o. Ä.) anbietet, nutzen, ausnutzen
 - b. (besonders Amtssprache) sich [stellvertretend] um etwas kümmern [was einen anderen betrifft]

Das heißt, es geht hier mehr um das Bemerken und das Auffassen einer Möglichkeit. Das Nutzen der Gelegenheit wird somit eindeutig in den Hintergrund gerückt. Das Verb „yararlanmak“ dagegen bedeutet nach dem Institut für die Türkische Sprache „etwas (aus-)nutzen“ und ist im vorgegebenen Kontext meines Erachtens undenkbar. Eine ähnliche Feststellung kann auch bezüglich der Verbkonstruktion „bleiben lassen“ erreicht werden. Duden gibt hinsichtlich der Bedeutungsübersicht von „bleiben lassen“

²⁵⁰ Duden: Suchergebnis „wahrnehmen“. URL: <http://www.duden.de/rechtschreibung/wahrnehmen>.

das Verb „unterlassen“ und führt als Synonym auf die Verben „verzichten“, „unterlassen“ und „sein lassen“. Özdemir wiedergibt diese Konstruktion mit dem Verb „vazgeçmek“ wieder, was so viel wie „aufgeben“, „absehen“ und „abwenden“ bedeutet. Das Institut für die Türkische Sprache gibt für das Verb „vazgeçmek“ dahingegen Folgendes vor²⁵¹: das Absehen vom eigenen Recht, das Unterlassen einer begonnenen Tätigkeit, das Abwenden von einer Entscheidung. Eindeutig in diesem Rahmen für die Übersetzung ist somit, dass das Verb „vazgeçmek“ keineswegs auf diese Weise übertragen werden kann, da eine zuvor getroffene Entscheidung nicht existiert, von der abgesehen werden kann. Stein geht es an dieser Stelle nur darum, der Ich-Erzählerin zwei mögliche Gelegenheiten zu zeigen. Diese können entweder von der Ich-Erzählerin registriert oder ignoriert werden. Auch hier ist daher zu beobachten, dass Özdemir dem Hermann-Text eine fälschliche Interpretation verpasst hat.

11. Tabelle

AT: Sommerhaus, später, S.S. S. 115	ZT: Yaz Evi, Daha Sonra, Y.E. S. 122
Ich lief ins hintere Zimmer, zog die Schreibtischschublade auf und legte den Briefumschlag zu den anderen Karten und dem Schlüsselbund. Ich dachte:	Arka odaya gittim, çalışma masasının çekmecesini açtım, zarfı öteki kartların ve anahtar destesinin yanına bıraktım. ‘Daha sonra,’ diye düşündüm.

Das nächste Beispiel, entnommen ebenfalls aus der Erzählung *Sommerhaus, später*, ist das letzte Beispiel der vorgesehenen Analyse sowie der abschließende Satz der Erzählung und wurde aus einem besonderen Grund mit in die Analyse einbezogen. Nach dem Erreichen einer letzten Post von Stein, liest an dieser Stelle der Leser, wie sich die Ich-Erzählerin der Titelgeschichte ins hintere Zimmer bewegt und den Umschlag, den sie in der Hand hält, zu den restlichen Karten und dem Schlüsselbund des Sommerhauses legt. Hermann rundet die Erzählung mit einem „Ich dachte“ ab und

²⁵¹ Türk Dil Kurumu (TDK): Suchergebnis „vazgeçmek“. URL: www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&kelime=vazgeçmek&uid=54458&guid=TDK.GT.S.58e17b8e2e27d2.62999986.

setzt entgegen der allgemeinen Erwartung und der Regel einen Doppelpunkt an den Schluss. Vermutlich könnte das als ein die Handreichen an den Leser interpretiert werden, mit der Hermann die Übergabe des Weiteren an den Leser bezweckt und diese miteinbezieht in ihr Abenteuer und vielmehr das Recht vermittelt, mitbestimmen zu dürfen, wie und/oder ob die Geschichte von Stein und der Ich-Erzählerin zu Ende geht. Weit entfernt von dieser Auffassung lässt Özdemiş dahingegen die Erzählung enden mit einem Punkt am Satzende und einer Hinzufügung „daha sonra“, was übersetzt „später“ bedeutet. Wie auch oben an einigen Stellen festgestellt, entraubt Özdemiş auch hier dem Leser das von Hermann gewährleistete Recht und distanziert sich vom Eigentlichen.

SCHLUSSBEMERKUNG

Die vorliegende Arbeit widmete sich der Untersuchung von ausgewählten Erzählungen Judith Hermanns sowohl aus dem ersten als auch aus dem zweiten Erzählband. Im Kern standen vor allem die zentralen Aspekte Orte, Reisen, Begegnungen und Erinnerungen, die sowohl im ersten als auch im zweiten Band im Einklang mit dem Alltag der Figuren vorzufinden waren. Wie diese Alltagsgeschichten geformt wurden und mit welchen Folgen sie konfrontiert waren, darauf konzentrierte sich Annette Mingels in *Das Fräuleinwunder ist tot – es lebe das Fräuleinwunder: Das Phänomen der „Fräuleinwunder- Literatur“ im literaturgeschichtlichen Kontext.*²⁵²

*„In einem gänzlich unpathetischen, zur Lakonie neigenden, die Alltagssprache bevorzugenden Ton, in der Entdeckung des bürgerlichen Mittelstandes als literarisches Sujet, in der Theorieferne und in der Wahl der kurzen Form – der Kurzgeschichtenband, lange Verlegerschreck und Ladenhüter, hat in jüngster Zeit ein Revival ungekannten Ausmaßes erlebt – scheint die amerikanische Short Story im deutschen Gewand wiedergeboren zu sein.“*²⁵³

Zudem fügte Mingels hinzu:

*„Spektakuläres gibt es in der Tat nicht zu berichten. Und doch behandelt die [...] Geschichte die elementare Ambivalenz-Erfahrung der Loslösung von und der Sehnsucht nach der Heimat.“*²⁵⁴

Ein weiterer Fokuspunkt der neben den oben genannten Aspekten lag in der Analyse der postmodernen Umstände, die in den Erzählungen Hermanns laut Gösweiner stark präsentiert sind. Diese Meinung vertritt auch Florence Feiereisen, der in *Liebe als Utopie? Von der Unmöglichkeit menschlicher Naheräume in den Kurzgeschichten von Tanja Dückers, Julia Franck und Judith Hermann* Folgendes zur Sprache bringt:²⁵⁵

²⁵² Mingels.

²⁵³ Ebd. S. 21.

²⁵⁴ Ebd. S. 24.

²⁵⁵ Feiereisen, Florence: *Liebe als Utopie? Von der Unmöglichkeit menschlicher Naheräume in den Kurzgeschichten von Tanja Dückers, Julia Franck und Judith Hermann*. (Hg.): Zwischen Inszenierung und Botschaft. Zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts. Berlin: Frank & Timme GmbH 2006, S. 180. Im Weiteren abgekürzt als: Feiereisen.

„Emotionale Vereinsamung, fehlende Bereitschaft, den eigenen Näheraum preiszugeben, um ihn so erweitern zu können, ungehörte Sehnsucht, lieblose Elternbeziehungen und eine daraus resultierende Illusionslosigkeit ziehen sich wie rote Fäden durch alle untersuchten Kurzgeschichten“,²⁵⁶

was dazu führt, dass Figuren sich auf Reisen begeben nach Venedig, Reykjavik, Karlsbad, Nevada, Prag und Tromsø oder plötzliche Zwischenstopps einlegen, an Orten, die erschrecken, beeindrucken oder gleichgültig fühlen lassen, die Quelle bilden für neue Bekanntschaften, zum Nachdenken bewegen oder den Anstoß dafür geben, einer schon längst zerrütteten Beziehung eine letzte Chance zu geben. Wenn am Ende manches nicht mehr zu funktionieren droht, dann flüchten die Figuren in ihre inneren vier Wände. Die Frage, ob es die Außenwelt ist, die nicht funktioniert oder, ob das Nicht-Funktionieren an völlig anderen Aspekten liegt, bleibt dabei zumeist offen. Die Konzentration dagegen wird, ganz egal wie die Geschichten ausgehen, auf die Sehnsucht zu lieben und geliebt zu werden, verlegt, sodass der Wunsch und der Wille nach einer klar strukturierten Welt, stets bewahrt bleibt. Im Gespräch mit Matthias Prangel im *Eine andere Art von Rückblick* gibt Hermann in diesem Rahmen selbst zu:

*„Die Sehnsucht aller Figuren ist die Sehnsucht nach so etwas wie einem normalen Leben. Ich glaube, dass die Sehnsucht, wie man vielleicht zunächst vermuten könnte, gar nicht danach geht, ein außergewöhnliches, ungefügtes, sehr besonderes Leben führen zu wollen, sondern dass alle Sehnsucht eigentlich darauf gerichtet ist, so etwas wie ein ganz alltägliches, geordnetes Leben zu führen, in dem die emotionalen Bindungen klar verteilt sind, die Zugehörigkeiten eindeutig sind, die Sprache funktioniert und der Tag in einen Morgen, Mittag und Abend gegliedert ist und man weiß, wie die kommende Zeit aussehen wird.“*²⁵⁷

So erzählt also Judith Hermann in ihren Erzählungen vom Sich-Sehnen nach dem einfachen Leben und der Bindung, nach dem sich ein jeder der Figuren sehnt, unabhängig davon, wie alt sie ist, aus welchen Umständen sie kommt und welcher Tätigkeit sie nachgeht. Volker Weidermann schreibt bezüglich der Erzählart und der

²⁵⁶ Feiereisen, S. 196.

²⁵⁷ Prangel.

von Hermann ausgewählten, die er auch in Verbindung mit ihrer Lebenssicht bringt, Folgendes:

„Das Erscheinen Judith Hermanns auf der Bühne der deutschen Literatur war ein Ereignis. Alle Hoffnung auf das neue Berlin und das gegenwärtige Schreiben waren darin. Idioten schrieben ihren Erfolg ihrem Autorenfoto mit Pelzkragen zu. Aber es war ihre Sprache. Und ihre Sicht auf das Leben.“²⁵⁸

Was Hermanns Sprache noch alles bewirkt, wie sie strukturiert ist und wie die erwähnte Strukturierung in der türkischen Übersetzung *Yaz Evi, Daha Sonra* ihren Niederschlag gefunden hat, geht aus dem dritten Teil der vorliegenden Arbeit hervor. Ausgehend von Walter Benjamin und seinem (sprach-)philosophischen Aufsatz *Die Aufgabe des Übersetzers* erfolgte in diesem Rahmen mittels der von Ilknur Özdemir angefertigten türkischen Übersetzung des ersten Erzählbandes *Sommerhaus*, später eine Analyse, die auf der Grundlage der Schlüsselfrage der Übersetzungstheorie basiert: Treue oder Freiheit? Beide Begriffe sind weitaus mit mehr Inhalt beladen als vorstellbar und stehen in einer äußerst widersprüchlichen Beziehung zueinander, die von Zeit zu Zeit auch als eine Art sprachliche Abhandlung verstanden werden kann, welche schon seit langem die Übersetzungswissenschaften beschäftigt. Im Gegensatz zu den sehr einseitig ausformulierten und traditionell geprägten Übersetzungstheorien, mit der sich die Übersetzungswissenschaften noch heute herumquälen, bietet der Aufsatz Walter Benjamins, eine in der Hinsicht besonders intellektuelle Infragestellung an, die anregt und dazu bewegt, die Sprache und das Gemeinste wirklich zu verstehen und auch den Übersetzer an richtiger Stelle zu positionieren.

²⁵⁸ Weidemann.

Literaturverzeichnis

I. Primärliteratur:

Hermann, Judith: *Alice*. Frankfurt / M.: S. Fischer Verlag, 2009.

Hermann, Judith: *Nichts als Gespenster*. Frankfurt/M. 2003.

Hermann, Judith: *Sommerhaus, später*. Frankfurt/M. 2000.

Hermann, Judith: *Yaz Evi, Daha Sonra*. Übersetzt von: İlknur Özdemir. Metis Verlag Istanbul, 2005.

II. Sekundärliteratur:

Assmann, Aleida: *Vier Formen des Gedächtnisses*. In: *Erwägen, Wissen, Ethik*, 2002, S. 27-45.

Benjamin, Walter: *Die Aufgabe des Übersetzers*. In: ders. *Gesammelte Schriften* Bd. IV/1, S. 9-21. Frankfurt/Main 1972.

Benjamin, Walter: „Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. 7 Bde. u. Suppl., unter Mitwirkung v. Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1972-1999, Bd. II/1, S. 140-157.

Blamberg, Günter (Hg.): *Kleist-Jahrbuch*. Stuttgart: Metzler, 2002.

Böttiger, Helmut: *Nach den Utopien. Eine Geschichte der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Wien: Zsolnay Verlag 2004.

Blickle, Tanja: *Mentalitätswandel in den frauenspezifischen Anliegen jüngerer Erzählerinnen in Europa Dargestellt an Judith Hermann, Alexa Hennig von Lange, Anna Gavaldà und A.L. Kennedy mit dem Entwurf eines Ausstellungsprojekts*. Unveröffentlichte Diplomarbeit, Stuttgart 2005. **Brunner, Horst:** *Die poetische Insel. Inseln und Inselvorstellungen in der deutschen Literatur*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1967.

Durzak, Manfred: *Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. Autorenporträts. Werkstattgespräche. Interpretationen.* Würzburg: Königshausen und Neumann 2002.

Feiereisen, Florence: *Liebe als Utopie? Von der Unmöglichkeit menschlicher NÄheräume in den Kurzgeschichten von Tanja Dückers, Julia Franck und Judith Hermann.* (Hg.): *Zwischen Inszenierung und Botschaft. Zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts.* Berlin: Frank & Timme GmbH 2006. S. 179-197.

Frank, Theresa: *Begegnungen-Eine kritische Hommage an das Reisen.* Band 43. Wien: Lit Verlag GmbH & Co. KG. 2011.

Gansel, Carsten: *Formen der Erinnerung in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989.* In: Zum „Prinzip Erinnerung“ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989, (Hg.) von Carsten Gansel und Pawel Zimniak. Göttingen 2010.

Geiger, Thomas/Hermann, Judith: *Irgendetwas wird anders sein. Ein Gespräch.* In: *Sprache im technischen Zeitalter 2002*, S. 424-440.

Gösweiner, Friederike: *Einsamkeit in der jungen deutschsprachigen Literatur der Gegenwart.* Innsbruck: Studien Verlag 2009.

Graves, Peter J.: *Karen Duve, Kathrin Schmidt, Judith Hermann: „Ein literarisches Fräuleinwunder“?* In: *German Life and Letters*, 55, Nr. 2, Apr. 2002, S. 196-207.

Gremler, Claudia: *Orte und Nicht-Orte im Norden. Raumwahrnehmung in Prosatexten von Klaus Bödl, Judith Hermann und Peter Stamm; eine an Marc Augé orientierte Analyse.* In: *Kanne, Miriam (Hg.): Provisorische und Transiträume: Raumerfahrung 'Nicht-Ort'.* Berlin: Lit 2013.

Hall, Anja: *Paradies auf Erden? Mythenbildung als Form von Fremdwahrnehmung- Der Südsee-Mythos in Schlüsselphasen der deutschen Literatur.* Würzburg: Königshausen & Neumann 2008.

Hofmann, Michael: *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung.* 1. Auflage. Paderborn: Willhelm Fink Verlag 2006.

Kaindl, Klaus: „*Evaluierung von Translationsleistungen.* Tübingen: Stauffenburg 1999.

Klopprogge, Vera: *Wie lebendig ist die Popliteratur um die Jahrtausendwende? Judith Hermanns Nichts als Gespenster in Gegenüberstellung zu Christian Krachts Faserland.* Veröffentlichte Masterarbeit, Canada 2005.

Kocher, Ursula: *Die Leere und die Angst – Erzählen ‚Fräuleinwunder‘ anders? Narrative Techniken bei Judith Hermann, Zoë Jenny und Jenny Erpenbeck. In: Caemmerer, Christiane, Walter Delabar und Helga Meise (Hg.): Fräuleinwunder literarisch: Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts.* Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften 2005.

Ledanff, Susanne: *Hauptstadtphantasien Berliner Stadtlektüren in der Gegenwartsliteratur 1989-2008.* Bielefeld: Aisthesis 2008.

Machein, Silvia: *Topologien der Geschlechter. Die Revision traditioneller Raumordnungen im Postfranquismus am Beispiel von Esther Tusquets, Carme Riera und Clara Janés.* Veröffentlichte Dissertation, Berlin 2009.

Marx, Leonie: *Die Deutsche Kurzgeschichte.* 3., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler 2005.

Mein, Georg: *Erzählungen der Gegenwart: von Judith Hermann bis zu Bernhard Schlink.* Interpretation von Georg Mein. München (u.a.): Oldenbourg Schulbuchverlag 2005.

Mingels, Annette: *Das Fräuleinwunder ist tot - es lebe das Fräuleinwunder. Das Phänomen der „Fräuleinwunder-Literatur“ im literaturgeschichtlichen Kontext.* In: Ilse Nagelschmidt, Lea Müller Dannhausen und Sandy Feldbacher (Hg.): *Zwischen Inszenierung und Botschaft. Zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts.* Berlin: Frank & Timme GmbH 2006, S. 13-39.

Mönninghoff, Friederike: *Literatur als Erinnerungsspeicher: Die Erzählung In der Nachbarschaft von Joachim Wittstock.* In: Germanistische Beiträge 25. Sonderband. Sibiu: 2009, S. 113-129.

Nagelschmidt, Ilse: *Was kommt nach dem Feminismus? Junge Autorinnen leben mit anderen Botschaften. Eine Einführung.* In: Ilse Nagelschmidt, Lea Müller Dannhausen und Sandy Feldbacher (Hg.): *Zwischen Inszenierung und Botschaft. Zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts.* Berlin: Frank & Timme GmbH 2006.

Neuhaus, Stefan: *Identität durch Erinnerung: Zur Vermessung der Vergangenheit in Uwe Timms Werk Identität durch Erinnerung.* In: *Zum „Prinzip Erinnerung“ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989* von Carsten Gansel und Pawel Zimniak. Göttingen: V&R unipress 2010.

Pfäfflin, Sabine: *Auswahlkriterien für Gegenwartsliteratur im Deutschunterricht – Baltmannsweiler.* Hohengehren: Schneider Verlag 2007.

Piltz, Eric: *Verortung der Erinnerung. Heimat und Raumerfahrung in Selbstzeugnissen der Frühen Neuzeit.* In: Gunther Gebhard/ Oliver Geisler / Steffen Schröter (Hg.): *Heimat. Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts.* Bielefeld 2007, S. 57-79.

Reiß, Katharina: *Grundfragen der Übersetzungswissenschaft: Wiener Vorlesungen.* (Hg.) Mary Snell-Hornby und Mira Kadric. Wien: WUV-Univ.-Verlag 1999.

Reiß, Katharina: *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik.* München: Max Hueber Verlag 1971.

Rubey, Magdalena: *Weniger ist mehr. Eine vergleichende Analyse ausgewählter Kurzgeschichten von Raymond Carver und Judith Hermann.* Unveröffentlichte Diplomarbeit, Wien 2012.

Saricoban, Gökçen: *Zwischen Tradition und Moderne; Lebensvorstellungen und Wahrnehmungsweisen in Selim Özdogans Roman „Die Tochter des Schmieds“.* Berlin: Frank & Timme GmbH 2012.

Schausberger, Sara: *Der Rückzug ins Private in den Kurzgeschichten Judith Hermanns.* Unveröffentlichte Diplomarbeit, Wien 2013.

Schleiermacher, Friedrich Daniel (2002): *Über die verschiedenen Methoden des Uebersetzens.* In: Ders.: Kritische Gesamtausgabe. (Bd. 11) Berlin, New York : de Gruyter.

Seiler, Sascha: *Zwischen Anwesenheit und Abwesenheit – Die Figur des Verschwundenen in der Literatur der Moderne und Postmoderne: Schriften zur Weltliteratur,* Band 2. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag GmbH 2017.

Siever, Holger: *Übersetzen und Interpretation: die Herausbildung der Übersetzungswissenschaft als eigenständige wissenschaftliche Disziplin im deutschen Sprachraum von 1960 bis 2000.* New York: P. Lang 2010.

Sowinski, Bernhard: *Stilistik: Stiltheorien und Stilanalysen.* Stuttgart: J.B. Metzlersche 1991.

Stolze, Radegundis: *Übersetzungstheorien: Eine Einführung.* Tübingen: Gunter Narr Verlag 1994.

Ujma, Christina: *Vom „Fräuleinwunder“ zur neuen Schriftstellerinnengeneration. Entwicklungen und Tendenzen bei Alexa Henning von Lange, Judith Hermann, Sibylle Berg und Tanja Dückers.* In: Ilse Nagelschmidt, Lea Müller Dannhausen und Sandy Feldbacher (Hg.): *Zwischen Inszenierung und Botschaft. Zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts.* Berlin: Frank & Timme GmbH 2006, S. 73-88.

Weigel, Sigrid: *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen.* Dülmen-Hiddingsel: Tende 1987.

Welzer, Harald: *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung.* München: Beck 2002.

Wilhelmer, Lars: *Transit-Orte in der Literatur. Eisenbahn – Hotel – Hafen – Flughafen.* Transcript Verlag, Bielefeld 2015.

Witte, Bernd/ Mario Ponzi (Hg.) u.a.: *Theologie und Politik. Walter Benjamin und ein Paradigma der Moderne.* Berlin: Erich Schmidt Verlag 2005.

III. URL-Quellen:

Ador: *Judith Hermann: Sommerhaus, später.* Rezension/Belletristik. URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-judith-hermann-sommerhaus-spaeter-152080.html>.

Bayrak, Asuman: „Teyzenin Anıları...“. In: bianet.org. URL: <http://m.bianet.org/bianet/siyaset/154886-christa-teyzenin-anilari>.

Böttiger, Helmut: *Bücher des Jahres (4).* In: Deutschlandfunk 27.12.2003. URL: http://www.deutschlandfunk.de/buecher-des-jahres-4.700.de.html?dram:article_id=81551.

Cantz, Hatje: Kunstlexikon. URL: <http://www.hatjecantz.de/postmoderne-5051-0.html>.

Conrad, Bernadetta: *Schreiben ist extrem fragil.* In: Wiener Zeitung 11.10.2014. URL: http://www.wienerzeitung.at/themen_channel/literatur/autoren/668122_Schreiben-ist-extrem-fragil.html.

Dammers, Janina; Ostrop, Julia; Vortmann, Elisa: *Judith Hermann: Charakteristika des Werks.* URL: https://www.uni-due.de/autorenlexikon/hermann_werkcharakteristika.

Engel, Simone: Dossier: *Walter Benjamins Die Aufgabe des Übersetzers: Ein philosophischer Essay über das Wesen der Sprache,* 2014. URL: http://www.carstensinner.de/Lehre/uebersetzungswissenschaft/Dossiers2014/12a_Dekonstruktivismus-WalterBenjamin_Engel.pdf

Erbay, Vecdi: „Sıkıcı hayatlar, başarılı öyküler“. In: Metis Edebiyat. URL: <http://www.metiskitap.com/catalog/text/62908>.

Görner, Rüdiger: *Rau und bitter und schön.* In: Die Presse 08.03.2003. URL: <http://diepresse.com/home/kultur/literatur/225246/print.do>.

Hage, Volker: *Ganz schön abgedreht.* In: Der Spiegel 22.03.1999.

URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-10246374.html>.

Hartwig, Ina: *Besprechung Nichts als Gespenster. Erst mal eine rauchen.* In: Frankfurter Rundschau 2003. URL: <http://www.lyrikwelt.de/rezensionen/nichtsalsgespenster-r.htm>.

Henneberg, Nicole: *Verbrannte Schmetterlinge.* In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23.04.2010.
URL: http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/hanna-lemke-gesichertes-verbrannte-schmetterlinge-1971799.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2.

Illies, Florian: *Die Traumwandlerin. Judith Hermanns erster Erzählungsband.* In: Frankfurter Allgemeine 1998.
URL: http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-die-traumwandlerin193890.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2.

Isenschmid, Andreas: *Rückblenden, Verwandlungskunst.* In: NZZ 2003.
URL: <http://www.nzz.ch/article8NGF6-1.207966>.

Kanz, Christine: Kein bißchen aufgeregt? Das erotische Knistern in Judith Hermanns Erzählung "Sonja". In: literaturkritik.de. URL: <http://literaturkritik.de/id/422>.

Kissler, Alexander: *Kollaps der Kritik.* In: cicero.de 2014.
URL: <http://www.cicero.de/salon/bernhard-schlink-und-judith-hermann-kollaps-der-kritik/58183>.

Kospach, Julia: *Ein Gespräch mit der Autorin Judith Hermann über ihr zweites Buch "Nichts als Gespenster" Ich bin anders als meine Figuren.* In: Berliner Zeitung, 2003.
URL: <http://www.berliner-zeitung.de/ein-gespraech-mit-der-autorin-judith-hermann-ueber-ihr-zweites-buch--nichts-als-gespenster--ich-bin-anders-als-meine-figuren-16430996>.

Küchemann, Fridtjof: „Ich bin doch eine handfeste Person“. In: Frankfurter Allgemein 29.01.2003. URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/judith-hermann-ich-bin-doch-eine-handfeste-person-193048.html>.

Löchel, Rolf: *Viel, doch nicht genug*. In: literaturkritik.de 2001.
URL: http://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=3982&ausgabe=200108.

Lovenberg, Felicitas: *Eine Frau und fünf tote Männer* 02.05.2009.
URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/judith-hermann-alice-eine-frau-und-fuenf-tote-maenner-1785898.html>.

Mensing, Messmer (Interview): *Ich hoffe auf Erlösung*. In: taz.de 31.01.2003.
URL: <http://www.taz.de/1/archiv/?dig=2003/01/31/a0125>.

Michaelis, Rolf: *Das Traurige, das Schöne. Judith Hermanns Debüt "Sommerhaus, später"*. 1999. In: Zeit Online Literatur.
URL: http://www.zeit.de/1999/32/Das_Traurige_das_Schoene/komplettansicht.

Minkmar, Weidemann (Interview): *Meine Generation - was ist das eigentlich?* In: Frankfurter Allgemeine 20.01.2003. URL: http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/judith-hermann-meine-generation-was-ist-das-eigentlich-192958-p3.html?printPagedArticle=true#pageIndex_3.

Munzinger Online: Suchergebnis. Judith Hermann.
URL: http://www.munzinger.de/lpBIN/lpExt.dll/mol_00/he/00000023803:html.

Naumann, Michael: *Im Wiener Bestiarium*. Die Zeit Nr. 36,2009.
URL: <http://www.zeit.de/2009/36/L-B-Menasse-4-Fassung>.

Pamukoglu-Das, Nergis: „...aus den Tiefen der Schrift kann ich schreien.“ *Zum Verhältnis von Schreiben und Schreien in Tezer Özlüs Erzählungen: Auf der Spur eines Selbstmordes*. 1997. URL: <http://www.budrich-journals.de/index.php/fgs/article/viewFile/7687/6661>.

Pontzen, Alexandra: *Spät erst erfahren Sie sich. Judith Hermann findet "Nichts als Gespenster"*. In: literaturkritik.de 2003.
URL: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=5716.

Prangel, Matthias: *Eine andere Art von Rückblick: Gespräch mit Judith Hermann über „Sommerhaus, später“*. In: literaturkritik.de 2003.
URL: <http://literaturkritik.de/id/5689>.

Radisch, Iris: *Das große Männersterben*. In: Die Zeit 2009.
Reiseberichte und Reiseliteratur in der Literaturwissenschaft. In: literaturkritik.de
03.09.2015. URL: [http://literaturkritik.de/public/rezension.php? rez_id=21077](http://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=21077).

Sauter, Caroline: Über Walter Benjamins Übersetzung von Saint-John Perse's Anabase
- Viele Samen auf Reisen. Rezensionsschrift zur Literaturübersetzung. URL:
<http://www.relue-online.de/2011/08/viele-samen-auf-reisen/>.

Scholtze, Laslo: *Ruhiger, weiter, traumtief*. In: literaturkritik.de 01.02.2003.
URL: http://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=5718&ausgabe=200302.

Schuff, Ulrike: *Leise und spektakulär unspektakulär*. In: literaturkritik.de 2014.
URL: http://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=19627.

Sendung Literarisches Quartett vom 30. Oktober 1998. URL:
<http://www.youtube.com/watch?v=VliFXQmZono>.

Spiegel, Hubert: *Ich will mich nehmen, wie ich bin*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung
01.02.2003. URL:
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/ich-will-mich-nehmen-wie-ich-bin-193686-p2.html>.

Pachl-Eberhart, Barbara: *Wie wir erinnern, was wir erinnern: Ein Spaziergang durch die Welt unseres Gedächtnisses*. URL:
https://www.google.com.tr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwjNv8aD2KPTAhWE_iwKHUwrDbwQFggmMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.barbara-pachl-eberhart.at%2Fdownloads%2FWie%2520unsere%2520Erinnerung%2520funktioniert.pdf%3Ff%3D08fde667e888b6cc7dece23a96965f49_V2lIHVuc2VyZSBFcmIubmVydW5nIGZ1bmt0aW9uaWVydC5wZGY%253D.pdf&usg=AFQjCNFonwFvtJJ3b3WyyvR1GHSIT8ntEA.

Vlasta, Sandra: *Reisen und davon erzählen*
Reiseberichte und Reiseliteratur in der Literaturwissenschaft. In: literaturkritik.de
03.09.2015. URL: [http://literaturkritik.de/public/rezension.php? rez_id=21077](http://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=21077).

Voigt, Claudia und Höbel, Wolfgang: Die große Party ist vorbei. In: Der Spiegel
27.04.2009. URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-65169794.html>.

Voigt, Claudia: „*Wo ist Berlin? Auch die Literatur der Hauptstadt ist eine Baustelle. Ein Besuch bei Berliner Schriftstellern*“. In: Der Spiegel 1999.
URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/kulturspiegel/d-13507009.html>.

Weber, Mario Alexander: *Machen wir uns nichts vor*. In: literaturkritik.de 2005. URL: http://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=8168.

Wegmann, Barbara: *Besprechung des Erzählbandes Nichts als Gespenster. Wunderbare Erzählungen aus tiefstem Herzen*. In: titel-magazin 2003. URL: <http://www.lyrikwelt.de/rezensionen/nichtsalsgespenster-r.htm>.

Wegmann, Barbara: *Judith Hermann: Nichts als Gespenster*.
In: Titel Magazin.
URL: <http://www.titelmagazin.de/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=282>: [online], [cit. 2009-03-05].

Weidermann, Volker: *Warum man sich wie in einer Filiale von „Blume 2000“ fühlt*.
Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 2009.
URL: <http://www.faz.net/sonntagszeitung/feuilleton/warum-man-sich-wie-in-einer-filiale-von-blume-2000-fuehlt11378598.html>.

West, K.: *Autorin Judith Hermann über Bücher und Frauen*, 2009.
URL: <https://www.derwesten.de/kultur/autorin-judith-hermann-ueber-buecher-und-frauen-id30565.html>.

Westphal, Anke: *Geheime Geschichten von der gelegentlichen Verknotung zweier Menschen in den Erzählungen von Judith Hermann Jugend, augenblicklich in Berliner Zeitung*. In: Berliner Zeitung. URL: <http://www.berliner-zeitung.de/16336816>.

Unbekannt: *Aber in Berlin war er lebendig, in der Kulisse der Trümmer*. In: SZ.de 13.09.2014. URL: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/schriftstellerin-judith-hermann-aus-dem-pulsierenden-berlin-ins-reihenhaus-am-stadtrand-1.2124831-2>.

DUDEN

TÜRK DİL KURUMU

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Sinem Saniye BATTAL
Doğum Tarihi ve Yeri : 17.12.1989/Ludwigshafen am Rhein-Almanya
Baba Adı : Kasim
Ana Adı : Esme

ÖĞRENİM DURUMU

09/1996 – 07/2000 Eduard-Orth-İlkokulu, ALMANYA
08/2000 – 03/2009 Goethe Gymnasium Germersheim, ALMANYA
09/2009 – 06/2013 Marmara Üniversitesi Almanca Mütercim
Tercümanlık
09/2013 – 01/2018 Ege Üniversitesi Alman Dili ve Edebiyatı

Bilindik Olanın Yabancılığı: Judith Hermann'ın seçilmiş öykülerinde Yolculuklar, Karşılaşmalar, Mekanlar ve Hatıralar

ÖZET

Almanya'nın yetiştirdiği genç yazarlardan biri olan *Judith Hermann* gerek yazdığı kitaplarla gerekse basına verdiği demeçlerle son yılların kendinden en çok bahsettiren isimleri arasına girmeyi başardı. 1970 Berlin doğumlu kadın yazar aldığı gazetecilik eğitimi sonrası gittiği Amerika'da yazma tutkusuna yenik düşüp, Almanya'ya dönüşünün ardından 1998 yılında ilk kitabı *Yaz Evi, Daha Sonra'yı* (orj. Sommerhaus später) yayımladı. Kitap, aralarında Türkçe'nin de olduğu 17 farklı dile çevrildi ve sadece Almanya sınırları içerisinde değil çevrildiği bütün ülkelerde büyük yankı uyandırdı. Yankılara tepkisiz kalmayan *Hermann* ise yazarlık kariyerine devamında da sayısız öykü ve bir de roman sığdırarak Çağdaş Alman Edebiyatındaki yerini sağlamlaştırdı.

Genç kadın yazar kaleminden dökülenler ile günümüz bireylerin karmaşık iç ve dış dünyalarına ışık tutmayı başarmış, gerçek aşka ve gerçek sevgiye duydukları açlığı ve özlemi en yalın hali ile ortaya koymuş, uzak ülkelere, uzak şehirlere çıkılan seyahatleri ve seyahatlerde biriktirilen anıları kaydetmiş ve bütün bu unsurları renkli mozaik taşları misali birleştirerek devasa bir resim oluşturmayı başarmıştır.

Bu yankılara bilim dünyası da duyarsız kalmamış, dünyanın birçok üniversitesinde *Hermann* eserleri içeriksel, dilsel ve biçimsel açıdan incelenmiş, anlatıların dönemimiz bağlamında birçok farklı perspektiften önemi vurgulanmıştır.

Bu tez çalışması tutunmayı başaramamış bütün bir kuşağın aynadaki yansımalarını incelemeyi kendine amaç edinmiştir. Üç bölümden oluşan yüksek lisans tezinin birinci bölümü dönemi ve dönem özelliklerini ele almış, dönemi şekillendirmekte büyük rol sahibi kadın yazarı ve onun modern edebiyattaki yerini tartışmıştır.

Tezin ikinci bölümünde seçilmiş yedi öyküye yer verilmiştir. Bunlar seyahatler, karşılaşmalar, mekanlar ve anılar başlıkları altında incelenmiş olup Çağdaş Alman

Edebiyatı açısından birçok önemli faktörü çeřitli alıntı ve kaynaklar aracılıėı ile gözler önüne sermiřtir.

Yüksek lisans tez çalıřmasının üçüncü kısımda ise çaėımızın en önemli yapı tařlarından birini temsil eden dil olgusu iřlenmiřtir. Kendi içinde ikiye ayrılan bu bölüm birincil olarak genç kadın yazar *Judith Hermann*'ın kendine has dilini incelemeyi amaçlamıř, ardından yirminci yüzyılın en önemli edebiyat eleřtirmenlerinden, kültür yorumcularından ve yazınbilimcilerinden biri olan *Walter Benjamin*'in 'evirmenin Grevi' metni ıřıėında İlknur zdemir tarafından gerekleřtirilen evirinin karřılařtırılmalı olarak incelenmesini hedeflemiřtir.

**The Foreignness of the known: Journeys, Meetings, Locations and Memories in
Judith Hermann's selected short stories**

ABSTRACT

Judith Hermann is one of the youngest female writers of Germany. She made name for herself not only with her books but also with her interviews. She was born in Berlin in 1970. Hermann went to USA after her education of journalism. There she discovered her passion for writing. After then she returned to Germany and in 1998 she published her first book "Sommerhaus, später". This book was translated into seventeen different languages including the Turkish language. Not only in German borders but also in countries in which those languages are spoken she captured the headlines. Hermann could not stay quit on this sympathy on her. She wrote numerous (short) stories and a novel. Thus, Hermann consolidate her special position in German Contemporary Literature. She enlightened the following topics, the complicated inside and outside of the individual's world, the longing for love, journeys to far countries, memories collected on journays.

The academic world showed also sympathy to her. In many universities all over the world Hermanns works were examined from content, linguistic and structural point of view. In academic studies the importance of the stories for today was stressed by Judith Hermann. The aim of this thesis is examining the reflection in the mirror of today's generation who could not hold on to life.

This thesis consists of three parts. On the first part todays time period and the characteristics of this period were explained. Also, the female writers who figured large in forming this period and their place in modern literature were discussed.

On the second part of the thesis there are seven selected stories. These stories were analysed in terms of journeys, encounterings, places and memories. By means of this analysis in terms of German Contemporary Literature many important points were brought out through quotations and sources.

On the last part of the thesis the language fact which is very important these days was illustrated.