

Motiv der Kälte in Judith Hermanns Prosa

Naděžda ZEMANÍKOVÁ

Wohl in keinem der vergangenen Jahrzehnte hatten die Debütanten so eine günstige Position – und die Debütantinnen eine noch günstigere – wie Ende der neunziger Jahre. Das von Volker Hage im Spiegel 1999 ausgerufene „Fräuleinwunder“, womit unbekümmert, ohne Erzähltabus und ohne Skrupel fabulierende junge Schriftstellerinnen gemeint waren, die man zu einer Gruppe stilisierte, wurde zwar mehrfach kritisiert (vgl. Herzinger 2000: 144-164), aber die außergewöhnliche Resonanz der neun Erzählungen in Judith Hermanns Debüt ‚Sommerhaus, später‘ (1998) kann man nicht nur als Resultat der geschickten Vermarktung der neuen Erzählliteratur deuten.

Die 1970 geborene Westberlinerin, die seit 1992 im Ostteil der Stadt, im damals fast mythischen Prenzlauer Berg wohnt, wurde nach dem abgebrochenen Philosophie- und Musikstudium und nach einer journalistischen Ausbildung auf einem Workshop im Literarischen Colloquium entdeckt und von Katja Lange-Müller, Burkhard Spinnen und Monika Maron unterstützt. Ihr Erfolg kam sehr schnell, nach der lobreichen Besprechung ihres Buches in dem meinungsbildenden Literarischen Quartett stiegen die Auflagen rapide, erreichten mehr als 250 000 verkaufte Exemplare, das Buch wurde in 17 Sprachen übersetzt. Hermann hat mehrere literarische Preise erhalten, darunter auch den renommierten Kleist-Preis. Zu dem überwältigenden Erfolg hat auch das gezielt eingesetzte, eine seltsame Melancholie ausstrahlende, madonnenhafte Foto der Autorin von Renate von Mangoldt beigetragen. Hermanns überfüllte Lesungen hatten den Charakter eines Events, feierten die Autorin wie eine Ikone der Popkultur (vgl. Böttiger 1999: 164ff.). Der vereinnahmende Umgang mit ihrem Foto, mit ihrer Person selbst belastete die Autorin sehr, sie verstummte, der enorme Erwartungsdruck führte zu einer Schreibblockade. Erst fünf Jahre nach dem Erscheinen ihres Erstlings wurde Hermanns zweiter Erzählungsband ‚Nichts als Gespenster‘ (2003) veröffentlicht.

Judith Hermann beherrscht die Kunst des Auslassens, sie erzählt mit einem ähnlichen Minimalismus und ähnlicher sprachlicher Kargheit, Lakonie und Emotionslosigkeit wie Ingo Schulze in seinen erfolgreichen ‚Simple Storys‘, die in demselben Jahr wie Hermanns Debüt veröffentlicht wurden. Beide Bücher erinnern sehr stark an die Geschichten von Raymond Carver, wobei Ingo Schulze im Unterschied zu Hermann offen zugibt, von den amerikanischen minimalistischen Autoren bewusst gelernt zu haben.

Auch bei Hermann, die ihr erstes Buch ganz aus der Intuition geschrieben haben will (vgl. Prangel 2001: 294), wird viel ausgespart, die Leerstellen sind groß. Ihre Figuren verbindet ein ähnliches Lebensgefühl, sie haben etwas Elegisches, etwas Marionettenhaftes, strahlen seltsame Melancholie, manchmal sogar Müdigkeit aus. Desorientiert suchen sie nach etwas, was sie selbst nicht genau definieren können. Sie

treiben scheinbar richtungslos, ziellos dahin, warten ab und verfehlen dabei oft das wirkliche Leben, von dem sie keine Vorstellung haben, ihren verpassten Chancen schauen sie dann nur schweigend nach. Unverbindlichkeit herrscht in fast allen ihren Beziehungen. Die Figuren täuschen Hedonismus und Coolness vor und sind dabei sehr verletzlich. Sie sehnen sich nach Verständigung, nach Zugehörigkeit, nach Liebe, sind jedoch unfähig, sich zu binden.

Beziehungslosigkeit zeigt sich in den Geschichten vor allem als Sprachlosigkeit. Die Kommunikation wird oft verweigert, die Figuren sprechen wenig oder aneinander vorbei. Die kunstvoll einfache Sprache der Dialoge wird auf ein Minimum von Formulierungen reduziert, die meist schnell abgebrochen werden. Sprachliches wird häufig durch körpersprachliche Ausdrucksformen ersetzt: ein leichtes Frösteln, ein Zittern, ein Lächeln, ein starrender Blick, ein Ziehen im Magen, ein Zucken. Nicht nur das Bewusstsein der Unzulänglichkeit der Sprache, das Bewusstsein, dass die Wirklichkeit mit der Sprache nicht erfasst werden kann, leitet diese Schreibweise, sondern auch die Bemühung, die Sprachlosigkeit unter den Menschen darstellerisch zu fassen, die Sprachnot auf diese Weise zu reflektieren.

Die Geschichten sind arm an äußerer Handlung, das Geschehen ist oft belanglos, ohne aufregende Verwicklungen. Es wird sehr langsam, „*wie mit geschlossenen Lidern*“ (Köhler 2000: 84), aber konzentriert erzählt. In einem unverwechselbaren Tonfall, in dem kühle Distanz zu spüren ist, werden genaue Details registriert, oft wird an Vergangenes erinnert. Die Erzähler der Geschichten wissen jedoch selten mehr als ihre Figuren. Auf eine geheimnisvolle Art und Weise entsteht trotz Kargheit der Erzählweise eine in der Erzählung vibrierende innere Spannung, etwas Atmosphärisches.

Judith Hermann hat ein abgebrochenes Musikstudium hinter sich und ihre Affinität zur Musik ist auch ihren Erzählungen anzumerken. Sie selbst gibt zu, das Bedürfnis nach einer Art „*musikalisches Schreiben*“ zu verspüren, das „*das Gefühl einer bestimmten Musik vermittelt*“ (Prangel 2001: 293). Am deutlichsten ist es ausgeprägt in der Erzählung ‚Rote Korallen‘.

Im Gespräch mit Matthias Prangel versucht Hermann die Kälte ihrer Gestalten zu erklären: „*Die Figuren haben [...] gewissermaßen einen Panzer um sich, was oft dazu führt, dass man sie beim ersten Lesen als so emotionslos, verantwortungslos und ohne Widerstand, so kühl und fast schon zynisch empfinden kann*“ (Prangel 2001: 280f.). Der Leser erwartet von diesen stillen, blassen, bis zur Kälte kühlen Figuren auch keine leidenschaftliche Tat.

Eines der tragenden Motive im Buch ist das Motiv der Kälte, das in den einzelnen Erzählungen sehr ambivalent wirkt. Meistens korrespondiert es mit den seltsamen Zuständen der Emotionslosigkeit, der inneren Leere. Andererseits ist das Leiden an der Kälte ein Signal der menschlichen Substanz.

Nasskalter Herbst, eiskalter Winter, Nieselregen, Schneeregen, Frost, klirrende Kälte bilden die Kulissen der meisten Erzählungen, kurze Tage, frühe Dämmerung, aber auch Eisblumen gehören zu der eigenartigen Stimmung. Die Figuren frieren im verschneiten Berlin, frösteln, zittern in kühlen Zimmern, in Tompsons Hotel ist es „*hundekalt*“, in Steins Taxi „*scheußlich kalt*“, in Steins Sommerhaus ist es der Erzählerin „*unglaublich kalt*“. In *Bali-Frau* ist sogar das Licht der Straßenlaternen „*wie festgefroren*“ (Hermann 1998: 99) und der Mund von Christiane „*frostig und schmal*“ (Hermann 1998: 105). Die Figuren verknüpfen auch ihre Erinnerungen mit dem Winter, nicht mit dem Sommer. Kälte erscheint als das natürliche Lebenselement der Figuren, sie macht sie wahrnehmungsfähiger. Die Autorin selbst gibt zu, dass sie ein Wintermensch ist:

„[...] ich bin im Winter wacher, konzentrierter, näher bei mir, empfindsamer. Es ist, als würden die Dinge durch die Kälte schärfer gestellt. Ich kann mehr sehen und fühlen und bin sehr viel klarer im Kopf als im Sommer“ (Prangel 2001: 291).

Außerdem hat die Autorin an den Geschichten des Bandes ‚Sommerhaus, später‘ während der Wintermonate im Alfred-Döblin-Haus in Wewelsfleth an der Elbe gearbeitet.

Die Schlusspassage der Erzählung ‚Bali-Frau‘, in der der Anfang der Geschichte fast wörtlich wiederaufgenommen wird, verbindet das Winter- und Kältemotiv mit der Unfähigkeit zur Kommunikation:

„Es ist kalt. Es riecht nach Schnee. Nach Rauch. Lauschst du auf etwas, das du nicht hören kannst, liegt dir ein Wort auf der Zunge, du kannst es nicht sagen? Bist du unruhig? Sind wir uns einmal – ist das nicht genug – begegnet? Ich werde jetzt schlafen gehen. Erinnerst dich der Winter manchmal an etwas, du weißt nicht – an was“ (Hermann 1998: 113).

Die unscheinbare Sonja in der gleichnamigen Erzählung ist fast sprachlos. Sie lebt mit dem Ich-Erzähler in einer seltsamen, platonischen und doch geheimnisvoll erotischen Beziehung, hat eine merkwürdige Biogsamkeit und Unerreichbarkeit zugleich. Sonja kommt und geht wieder, sehr frei und leicht, bewegt sich zwischen Nähe und Distanz. Sie spricht nicht über sich, man erfährt nichts über ihren sozialen Hintergrund, über ihre Lebensweise. Als sie dann doch einen Wunsch nach Bindung mit dem Erzähler äußert, verliert sie für ihn das Geheimnisvolle, er findet sie plötzlich „lächerlich und blöd“. Am Ende zieht sie sich konsequent zurück und nach ihrem spurlosen Verschwinden bleibt nur ein „Gefühl der Irritation“.

Nach Judith Hermann ist Sonja ein Mensch, „der für so etwas steht wie ein Versäumnis, für eine falsch gefällte oder nicht gefällte Entscheidung, für einen Weg, den man auch ein Stück mit jenem anderen zusammen hätte gehen können“ (Prangel 2001: 281). Sonja hat etwas Katzenhaftes: „Wenn ich sie berühren will, läuft sie davon, wenn ich vom einen Zimmer ins andere wechsele, läuft sie mir hinterher, sie kann nicht ohne mich sein, sie kann auch nicht mit mir sein“ (Prangel 2001: 282). So steht sie nach Hermann auch für „die Unmöglichkeit, mit Menschen immer auf die so ersehnte heile Art und Weise zusammen zu sein“ (Prangel 2001: 282).

Rückblickend erscheinen dem Erzähler die gemeinsamen Nächte mit Sonja, in denen er redet und Sonja zuhört, als Glücksmomente: „Vielleicht waren diese Nächte auch einfach nur kalt und in zynischer Weise unterhaltsam. Heute aber kommen sie mir so wichtig vor und so verloren, dass es mich schmerzt“ (Hermann 1998: 70). Nach Sonjas Verschwinden wird es kalt, der erste Schnee fällt, der Erzähler legt „unentwegt Kohlen in den Ofen, aber es will nicht warm werden“ (Hermann 1998: 84).

Auch für Hunter Tompson aus der Erzählung ‚Hunter-Tompson-Musik‘ ist die Bindungslosigkeit wichtig. Er lebt im New Yorker Armenhotel, weil er so jeden Tag seinen Koffer packen und fortgehen kann. Die unbeantwortbare Frage nach dem Wohin seines Gehens weist er als unnötig ab.

Ähnlich ungebunden präsentiert sich der wohnungslose Stein in der Titelerzählung ‚Sommerhaus, später‘. Ständig unterwegs sieht er plötzlich in der Ruine eines Sommerhauses die Möglichkeit für ein Zusammenleben mit der Ich-Erzählerin. Sein Angebot kann man im Kontext des im Band thematisierten Unvermögens zur Kommunikation als eine Art Liebeserklärung verstehen:

„Das hier ist eine Möglichkeit, eine von vielen. Du kannst sie wahrnehmen, oder du kannst es bleiben lassen. Ich kann sie wahrnehmen, oder abbrechen und woanders hingehen. Wir können sie zusammen wahrnehmen oder so tun, als hätten wir uns nie gekannt. Spielt keine Rolle“ (Hermann 1998: 152).

Was er aber weder in diesem Moment noch später sagt, ist eine deutliche Aufforderung, ein deutliches Bleib, ein Komm, auf das die Ich-Erzählerin wartet. Da auch nach langem Warten die angebotene Möglichkeit von ihr nicht wahrgenommen wird, zündet Stein das Haus an. In der Radikalität und Konsequenz ist das eine ähnliche Entscheidung wie die, die Sonja mit ihrem Verschwinden trifft oder die von Hunter, der seine ganze Musik einem Mädchen gibt, obwohl sie ihn versetzt. In jeder Erzählung des Bandes ist eine Figur, die sich von den meisten entscheidungsunfähigen, widerstandslosen, wie gelähmt auf ein „Später“ wartenden oder gänzlich gleichgültigen, kalten Figuren unterscheidet.

Das Kältemotiv wird bei Judith Hermann auch mit dem Greisenalter verknüpft. Die Großmutter in ‚Ende von Etwas‘ lag in der Stille und *„fror immer. Trug auch unter den Federdecken Wolljacken, Schals, dicke Strümpfe. Sagte trotzdem ‚Ich will frische Luft‘, selbst im Winter mussten im Schlafzimmer alle Fenster offen stehen“* (Hermann 1998: 89f.). Auch hier wird die Ambivalenz des Motivs spürbar. Die Großmutter leidet an der Kälte des Lebens, sehnt sich nach Wärme und findet schließlich ihren Tod im Feuer, in ihren letzten Augenblicken sieht man sie brennend tanzen. Wo die endgültige Kälte des Todes erwartet werden könnte, erzittert der Leser im Anblick der zerstörerischen Wärme.

Die Enkelin Sophie erzählt einer für den Leser unbekannt bleibenden Person über das letzte Jahr ihrer Großmutter, Sophies Gegenüber sagt aber kein einziges Wort. Ähnlich wie in ‚Sonja‘ wird das Gespräch so zu einem langen Monolog eines Gesprächspartners, der andere wird zu einem passiven Zuhörer, echte Kommunikation kommt gar nicht zustande.

Die Erzählung ‚Rote Korallen‘, die eigentlich drei Geschichten in sich verbindet, liefert „eine radikale Umschreibung“ (Stephan 2002: 548) des traditionellen Wasserfrauenmythos mit all seiner Symbolik, verwoben mit anderen, oft märchenhaft-phantastischen Motiven. Motive der Kälte tauchen schon in der Geschichte der Urgroßmutter auf. Sie begleitet ihren Mann nach Russland, wo sie von ihm lange Monate allein in der Kälte der Fremde gelassen wird, in den Zimmern, die *„weich und kühl wie das Meer“* (Hermann 1998: 13) waren. Sie zog die schweren Vorhänge zu und schloss die Türen, um sich von der äußeren Welt zu isolieren. Die ersehnten Briefe ihres Mannes waren nur kalte und gefühllose Berichte. Sie *„wärmte ihre kalten Hände am Samowar und ihre fröstelnde Seele an den glühenden Herzen ihrer Liebhaber“* (Hermann 1998: 14). Ein Liebhaber schenkt ihr das Korallenarmband, das schließlich zu einem Duell führt, in dem ihr Mann getötet wird. Viele Jahre später erzählt ihre Urenkelin, die Ich-Erzählerin, von der Beziehung mit ihrem leblosen Geliebten. Er war *„wie ein toter Fisch, er lag den ganzen Tag auf seinem Bett, kalt und stumm“* (Hermann 1998: 19), sprach nicht und wollte nichts hören, sein Zimmer *„war kalt und staubig, es ging auf den Friedhof hinaus“* (Hermann 1998: 20). Wenn die beiden sich manchmal lieben, wird es als „feindselig“ geschildert. Unbewusst gerät auch diese junge Frau in das kalte und stumme Reich des fischigen Geliebten, in die Kälte des Todes. Kommunikationslosigkeit herrscht auch in der dritten Geschichte, die von der Ich-Erzählerin über ihren Besuch bei dem genauso stummen Therapeuten ihres Geliebten erzählt wird. Sie zerreißt dort das Korallenarmband, das sie mit dem Schicksal der Urgroßmutter zu verbinden scheint, und schleudert

voller Wut die roten Korallen auf den Therapeuten. Mit dieser Geste der Befreiung hat sie „*die alten Dichotomien zwischen Land und Wasser und die damit zusammenhängenden Geschlechterbilder außer Kraft gesetzt*“ (Stephan 2002: 552).

Auch in dem zweiten Erzählungsband von Judith Hermann ‚Nichts als Gespenster‘ treffen wir auf Winter- und Kältemotive. Am deutlichsten sind sie in der isländischen Variante der ‚Wahlverwandtschaften‘, in der Erzählung ‚Kaltblau‘, und in der Erzählung ‚Die Liebe zu Ari Oskarsson‘, die auch im Norden spielt. Ein Arbeitsstipendium führte Judith Hermann 2002 für 6 Winterwochen nach Reykjavik, so ist viel von dem Landschafts- und Menschenerlebnis in die Erzählung ‚Kaltblau‘ geflossen, die Kargheit der isländischen Landschaft, die Kälte, die Dunkelheit und die Klarheit der Luft.

Ähnlich wie in Hermanns Debüt besuchen wir auch in ‚Kaltblau‘ Sommerhäuser im Winter und bewundern menschenleere, weite Räume, endlose Horizonte und blaue Stunden: „*[...] irgendwann in dieser einen Stunde wird der Himmel blau, ein lichtiges, tiefes, ungeheures Blau, das alle Welt zu versöhnen scheint und zehn Minuten anhält und dann verblasst, erlischt. Der Himmel wird hell, und die Sonne geht auf*“ (Hermann 2003: 108). Wir können zusehen, wie „*ein Schnee fällt, der die Welt still macht*“ (Hermann 2003: 120).

Jonina, eine Isländerin, die in Wien studierte und jetzt mit ihrer Tochter und dem Lebensgefährten Magnus auf Island lebt, liebt den kleinen Urlaubsort Olufsbudir am meisten im Winter. Sie schaut dort stundenlang auf Islandpferde, die bis zum Bauch im Schnee stehen, während vor dem Haus das heiße Quellwasser im Pool dampft. In ihrem Alltag leben Jonina und Magnus aber in einer beinahe leeren Wohnung, die die Leere ihrer Beziehung symbolisiert. Jonina erinnert sich in ‚Kaltblau‘ an den Besuch eines deutschen Paares, Jonas und Irene, die Magnus während seines Studiums in Berlin kennen gelernt hatte. In der blauen Stunde verliebt sich Jonina in Jonas aus Berlin, doch dieses Gefühl bleibt verborgen. Eine Sehnsucht nach Aufbruch aus dem bisherigen Leben wird hier spürbar, Jonina ahnt diese Chance, doch zieht keine Konsequenzen, verpasst die Gelegenheit und akzeptiert resigniert ihr „altes“ Leben.

Dabei wird ihr die Kommunikationslosigkeit von Magnus sehr bewusst:

„*Sie kann nur manchmal sehen, dass sein Gesicht eigentlich kalt ist, ein aggressives, forderndes, entschlossenes und kaltes Gesicht, sie kann das sehen, wenn er aus dem Wasser kommt und wenn er schläft, sie weiß nicht, ob er diese Kälte eigentlich verbergen will. Die Kälte stößt sie nicht ab. Sie zieht sie auch nicht an. Es ist die Kälte eines Fremden, die Kälte von jemandem, mit dem sie auch hunderttausend Jahre verbringen könnte, sie würde ihn doch niemals kennen. Das ist eine eiskalte Tatsache, ein kaltblaues Fakt, Irene hat diese isländische Redewendung sehr gemocht*“ (Hermann 2003: 86, Hervorhebung im Orig.)

Das Ambivalente, Distanz und Nähe, wird auch in dieser Geschichte deutlich:

„*[...] sie empfinden Island als eine Art Wunder, das ihre gebrochenen Herzen heilt. Irene erzählt von einem Ausdruck, den sie im Reiseführer gelesen hat, eine Bezeichnung für Island aus dem Jahr 325 vor Christi, **Ultima Thule**, entferntester Norden; sie sagt ‚Und ganz genau fühle ich mich hier, entfernt von allem, am entferntesten‘. Und also **am nahesten**‘, schreit Jonas*“ (Hermann 2003: 102, Hervorhebung im Orig.).

Von vielen wurde Judith Hermann für eine ostdeutsche Autorin gehalten, da ihre Erzählungen oft in Ostberlin angesiedelt sind. Doch Hermann positioniert ihre Figuren jenseits von Ost und West. Die Formen der Stadtfiktion und bestimmte Großstadtmotive

ähneln bei Hermann den amerikanischen Großstadtfiktionen (Schilderung der Brutalität und der Gewalt in der Metropole, des Narzissmus und der resignierten Haltung ihrer Bewohner, des Drogenkonsums). Es ist jedoch nicht dieses „Berlin-Syndrom“ (Köhler 2000: 83), das den Erfolg von Hermanns Geschichten erklären kann. Die Art, wie die Autorin Stimmungen und Befindlichkeiten ihrer Zeit einfängt, macht sie einzigartig. Deshalb identifizieren sich wohl zahlreiche Leser mit dem kühlen „Hermann-Sound“, der ein bestimmtes, schwer definierbares Lebensgefühl trifft.

Literaturverzeichnis:

Primärliteratur:

HERMANN, Judith (1998): *Sommerhaus, später*. Frankfurt am Main.

HERMANN, Judith (2003): *Nichts als Gespenster*. Frankfurt am Main.

Sekundärliteratur:

BÖTTIGER, Helmut (1999): Die Literatur selbst als Event. In: *ndl*, 47. Jg., 4, S. 164-171.

BÖTTIGER, Helmut (2004): *Nach den Utopien*. Eine Geschichte der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Wien.

BUCHELI, Roman (1999): Die Melancholie des leeren Raums. Judith Hermanns Erzähldebüt. In: HAGE, Volker/MORITZ, Rainer /WINKELS, Hubert (Hg.): *Deutsche Literatur 1998*. Jahresüberblick. Stuttgart, S. 151-154.

HERZINGER, Richard (2000): Mythos, Stil und Simulation. In: *ndl*, 48. Jg., 4, S. 144-164.

KÖHLER, Andrea (2000): „Ist hat all there is?“ Judith Hermann oder Die Geschichte eines Erfolgs. In: KRAFT, Thomas (Hg.): *Aufgerissen*. Zur Literatur der 90er Jahre. München, S. 83-89.

MEYER-GOSAU, Frauke (2003): Ich fange wieder ganz von vorn an. Ein Literaturspaziergang mit Judith Hermann, aus Anlass ihres lang erwarteten Erzählungsbandes „Nichts als Gespenster“. In: *Literaturen*, 4. Jg., 3, S. 34-38.

PRANGER, Matthias (2001): Gespräch mit Judith Hermann. In: *Deutsche Bücher*. Forum für Literatur. Autorengespräch – Kritik – Interpretation, 31. Jg., 4, S. 279-297.

RADISCH, Iris (2003): Berliner Jugendstil. In: *Die Zeit* 6, S. 41.

STEPHAN, Inge (2002): Undine an der Newa und am Suzhou River. Wasserfrauen-Phantasien im interkulturellen und intermedialen Vergleich. In: *Zeitschrift für Germanistik*, XII. Jg., 3, S. 547-563.

STOPKA, Katja (2001): Aus nächster Nähe so fern. Zu den Erzählungen von Terézia Mora und Judith Hermann. In: HARDER, Matthias (Hg.): *Bestandsaufnahmen*. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht. Würzburg, S. 147-166.

TANZER, Ulrike (2002): Jung und melancholisch und erfolgreich. Zu den Debütarbeiten Bettina Galvanis, Zoë Jennys und Judith Hermanns und deren Rezeption im deutschsprachigen Feuilleton. In: WIESINGER, Peter (Hg.): *Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000*. Zeitenwende – die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert. Bd. 7. Gegenwartsliteratur. Bern u.a., S. 165-170.