



## Von unbestimmter Sehnsucht zu unerfüllter Liebe: Romantische Motive in der Literatur des Neuen Erzählens am Beispiel der Erzählung *Sommerhaus, später* von Judith Hermann

Nathalie Katharina Besse<sup>1</sup>

Recibido: 22 de febrero de 2022 / Aceptado: 16 de junio de 2022

**Resumen.** Die Romantik und die romantischen Motive sind seit geraumer Zeit Gegenstand von Untersuchungen. Der vorliegende Aufsatz will hierzu beitragen, indem aufgezeigt wird, wie typisch romantische Motive in der Literatur des Neuen Erzählens Ende der 90er Jahre des 20. Jahrhunderts wiederaufgegriffen, abgewandelt oder umgekehrt wurden. Bei dem exemplarisch analysierten Text handelt es sich um die Kurzgeschichte *Sommerhaus, später* von Judith Hermann, einer bekannten Autorin der deutschen Gegenwartsliteratur, die mit ihren Texten im Kontext des Neuen Erzählens berühmt wurde. Zur Durchführung der Untersuchung sind zunächst die romantischen Motive am Beispiel von Joseph von Eichendorffs Erzählung *Aus dem Leben eines Taugenichts*, eines der bedeutendsten Werke der Romantik, herausgearbeitet worden, um auf diese in der Textanalyse Bezug zu nehmen. Am Ende des Beitrags stehen eine Diskussion und Reflexion der Untersuchungsergebnisse sowie ein Ausblick auf weitere Forschungsmöglichkeiten.

**Palabras clave:** Romantische Motive; Sehnsucht; Liebe; Farbe Blau; Neues Erzählen; Judith Hermann; Joseph von Eichendorff.

### [en] From Indefinite Longing to Unfulfilled Love: Romantic Motifs in the Literature of the New Narrative Using the Example of the Short Story *Sommerhaus, später* by Judith Hermann

**Abstract.** Romanticism and Romantic motifs have been, for quite some time, the subject of investigation. This article aims to contribute to this area of research by showing how typically Romantic motifs were revisited, modified or reversed in the literature of the New Narrative at the end of the 1990s. The text analysed as an example is the short story *Sommerhaus, später* by Judith Hermann, a well-known author of contemporary German literature, who became famous for her texts in the context of the New Narrative. In order to carry out the investigation, the novelistic motifs have first been worked out using the example of Joseph von Eichendorff's story *Aus dem Leben eines Taugenichts*, one of the most important works of the Romantic period, so that reference could be made to them in the following text analysis. The paper finishes with a discussion and reflection of the results of the analysis as well as with an outlook on further research possibilities.

**Keywords:** Romantic Motifs; Longing; Love; Colour Blue; New Narrative; Judith Hermann; Joseph von Eichendorff.

---

<sup>1</sup> Universitat de València (España)  
E-mail: nbesse@outlook.es  
ORCID: 0000-0001-9213-8020

**Sumario.** 1. Einleitung. 1.1. Judith Hermann und das Neue Erzählen. 1.2. Forschungsinteresse. 2. Motive der Romantik. 2.1. Das Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur. 2.2. Die Motive der Romantik am Beispiel von Joseph von Eichendorff. 2.3. Anmerkungen zum Begriff des Romantischen. 3. Romantische Motive in Judith Hermanns *Sommerhaus, später*. 3.1. Die Sehnsucht nach dem Unbestimmten. 3.2. Die alternative Märchenliebe. 3.3. Die Natur als Spiegel der Gefühle. 3.4. Die Bedeutung der Musik. 3.5. Die Farbe Blau. 3.6. Stein als romantischer Held. 4. Diskussion und Reflexion der Untersuchungsergebnisse. 4.1. Relevanz der Analyse für das Neue Erzählen. 4.2. Ausblick: Anwendbarkeit auf weitere Texte der 90er Jahre. 5. Schlussfolgerungen.

**Cómo citar:** Besse, N., «Von unbestimmter Sehnsucht zu unerfüllter Liebe: Romantische Motive in der Literatur des Neuen Erzählens am Beispiel der Erzählung *Sommerhaus, später* von Judith Hermann», *Revista de Filología Alemana* 30 (2022), 117-136

## 1. Einleitung

### 1.1. Judith Hermann und das Neue Erzählen

Judith Hermann machte ihr literarisches Debüt im Jahr 1998 mit der Veröffentlichung des Erzählbands *Sommerhaus, später*, der neun Erzählungen enthält, darunter *Sommerhaus, später*, die Erzählung, die dem Titel des Bands den Namen gibt. Das Werk brachte der bis dahin unbekanntem Schriftstellerin quasi über Nacht den Erfolg und machte sie zu einer der bedeutendsten Autorinnen der deutschen Gegenwartsliteratur. Für ihre erste Veröffentlichung erhielt Hermann in der Literaturzeitschrift *Das literarische Quartett* im Jahr der Veröffentlichung viel Lob, unter anderem vom ‚Literaturpapst‘ Deutschlands Marcel Reich-Ranicki: „Aber ich weiß [...], dass wir eine neue Autorin bekommen haben, und eine hervorragende Autorin“ sowie Hellmuth Karasek: „Es sind Geschichten, die den Sound einer neuen Generation deutlich machen“ (*Das Literarische Quartett* 1998).

Diese neue Generation deutscher Autoren in den 90er Jahren wurde kurz vor der Jahrhundertwende in einem *Spiegel*-Artikel als eine „neue Generation, die lustvoll erzählt“ (Hage 1999) gelobt und als ‚Enkel‘ der Autorengeneration von Günter Grass vorgestellt; Grass, der literarische „Übervater“ (Dreier 2005: 28), erhielt im selben Jahr den Literatur-Nobelpreis. Die Literatur dieser Generation wird seither als *Neues Erzählen* bezeichnet; die Autoren greifen einerseits auf „traditionelle Erzähltechniken“ (id. 26) zurück – linear, handlungszentriert, final erzählt – andererseits sind postmoderne Ansätze zu erkennen. Die Erzähler ziehen sich zurück, die Figuren ähneln Schemen, die ethische Perspektive verliert an Bedeutung, zugleich werden Intertextualität und Metafiktion wichtig (vgl. id. 26f.).

Neben Judith Hermann brachten weitere junge, noch unbekannte Autoren, wie Karen Duve, Thomas Brussig, Christian Kracht oder Julia Franck, frischen Wind und „so etwas wie Erzählfreude“ (Hielscher 2001: 65) in die deutsche Literatur. Die meist in Ich-Form präsentierten Texte heben sich von den vorherigen Generationen ab, wollen dem Publikum die Lebenswirklichkeit der jungen Menschen näherbringen, die flexibler gewordenen zwischenmenschlichen Beziehungen, den von der Dynamik der Medien und Popkultur geprägten Alltag (vgl. Herrmann/Horstkotte 2016: 53), frei nach dem Motto: „Andere haben die Welt erklärt, jetzt geht es darum, von ihr zu erzählen“ (Radisch 1999). Viele Texte behandeln zudem Themen wie Einsamkeit, Verluste, Vergänglichkeit (vgl. Hielscher 2001: 68).

Judith Hermanns Geschichten im Band *Sommerhaus, später* passen in dieses Bild. Es geht darum, „Skizzen aus dem Alltag der ach so pragmatischen neunziger Jahre“ (Kaindlstorfer 1998) nachzuzeichnen, der jungen Menschen zwischen 20 und 30 Jahren, einer unpolitischen Generation, die kaum Erwartungen an das Leben stellte (vgl. ib.). Die anstehende Jahrhundertwende, eine zu Ende gehende Epoche, zeigt sich an Figuren, die sich kraftlos gegenüber der eigenen Existenz fühlen, die regelrecht erstarren (vgl. Radisch 2003). Im Gegensatz zu Hermanns zweitem Erzählband *Nichts als Gespenster* (2003), der eher internationaler angehaucht ist<sup>2</sup>, wählte Hermann im ersten Band ihre Heimatstadt Berlin als Schauplatz dieser „wiedererwachten Lost Generation“ (Kaindlstorfer 1998), die alte und neue Hauptstadt, das wiedervereinigte »Neue Berlin«, „diese schicke Mischung aus modrigen Hinterhöfen und verspiegelten Szenelokalen“ (Köhler 2000: 83).

Die titelgebende Erzählung *Sommerhaus später*, die in der Tradition der Kurzgeschichte bzw. der angloamerikanischen Short Story steht, aber auch Charakteristika der Novelle aufweist, präsentiert den Taxifahrer Stein, der sich und der Ich-Erzählerin, die vor zwei Jahren eine kurze, flüchtige Beziehung eingegangen waren, den Traum vom Sommerhaus im dörflichen Berliner Umfeld erfüllen möchte. Eine Entscheidung über Steins Angebot, zu ihm in das Haus zu ziehen, das zunächst marode ist, dann aber in monatelanger Arbeit von ihm restauriert wird, verschiebt die Erzählerin stets auf *später*, auch in dem Moment, als es bis auf die Grundmauern niederbrennt und die Möglichkeit auf einen positiven Ausgang der Geschichte zerschlagen wird – eine Geschichte, die sich „in der Spannung zwischen gelebtem und versäumtem Leben“ (Rehlein 1998) bewegt.

## 1.2. Forschungsinteresse

Die deutsche Literaturkritikerin Iris Radisch beschreibt Hermanns Erzählungen, sowohl des ersten Bands *Sommerhaus, später* als auch des zweiten Bands *Nichts als Gespenster*, als „Erzählungen für eine Nacht, für die leeren Stunden einer Zwischenzeit, auf die die deutsche Romantik einst ihre größten Hoffnungen gesetzt hatte“ (Radisch 2003). Thomas Borgstedt (2006: 229) spricht von einer „postmodernen Neuromantik“ und die Autorin selbst nennt den Begriff des „romantischen Schreibens“ (Prangel 2001) in einem Interview und weist damit auf einen romantischen Einschlag hin, besonders in ihrem ersten Erzählband, der zudem stark autobiografisch geprägt sei. Ihr erstes Werk, und damit auch ihre literarische Karriere, begann, als sie nach einem einjährigen Aufenthalt in New York nach Berlin zurückkehrte und sich dort verloren und einsam fühlte, in einer Art „Vakuumzustand“ (Gordinsky 2012: 301), ähnlich wie die Figuren in ihren Erzählungen.

Inwieweit kann in der Titelerzählung von Hermanns Band, *Sommerhaus, später*, nun von einem romantischen Einfluss gesprochen werden? Greift die Autorin hierin auf romantische Motive und Symbole zurück? Kann ein Nachleben dieser Motive und Symbole beobachtet werden? Werden sie in gleicher oder ähnlicher Weise aufgegriffen? Werden sie abgewandelt oder umgekehrt? Und was wird damit erreicht? Zur Herausarbeitung der romantischen Topoi ist Joseph von Eichen-

<sup>2</sup> Wie Rothmann (1978/2014: 476) anmerkt, finden die Handlungen in *Nichts als Gespenster* zwar an Orten wie Island, Prag, Nevada oder Paris statt, aber „[e]rheblich [sei] das nicht. Denn überall begegnen [die Figuren] der gleichen Belanglosigkeit, erfahren sie dieselben Stimmungen und Gestimmtheiten.“

dorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* ausgewählt worden, eine der bedeutendsten romantischen Erzählungen, die viele ‚typisch romantische‘ Motive aufweist.

## 2. Motive der Romantik

Der Begriff *Romantik* bezeichnet eine Strömung der europäischen Literatur, die nach der Französischen Revolution im Jahr 1789 aufkam und im deutschen Sprachraum bis in die 40er Jahre des 19. Jahrhunderts andauerte (vgl. Schulz 2008: 8; Stephan 2019: 205; Wilpert 2001 s. v. *Romantik*). Es handelt sich um einen sehr vielschichtigen Begriff<sup>3</sup>, der in Abgrenzung zur Klassik entstand und in Friedrich Schlegels *Progressiver Universalpoesie* als Wiedervereinigung aller Gattungen beschrieben wurde, bei der das „schöpfer[ische] Ich ins Universale, Unendliche, Elementare“ (Wilpert 2001 s. v. *Romantik*) gesteigert und das Leben durch „Vereinigung von Geist und Natur, Endlichkeit und Unendlichkeit, Vergangenheit und Gegenwart“ (ib.) poetisiert werde. Wühl (2014: 498) ‚übersetzt‘ den Begriff der *Romantik* als „Sehnsucht nach der Unendlichkeit“.

### 2.1. Das Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur

Bezüglich der Übertragung von romantischen Motiven auf spätere Literatur unterscheidet Theodore Ziolkowski in seinem Aufsatz »Das Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur« die *historische* und die *typologische Romantik* (vgl. Ziolkowski 1969: 17f.). Während sich erstere auf die literarische Bewegung beziehe, also an bestimmte Autoren und eine bestimmte Zeit gebunden sei, sodass sie nur *nachwirken* könne (Stoff, Stil, Struktur, z. B. Worte, Zitate, Parodien), handle es sich bei zweiterer um eine Geistesverfassung, die auch *nachleben* könne, da sie von Personen losgelöst sei und sich nicht nur in einer Übernahme einzelner Elemente, sondern „sämtliche[r] Hauptmerkmale der typologischen Romantik“ (id. 23) zeige. Hierzu zählt der Autor drei Hauptmerkmale: die Dichtung als Mittel der menschlichen Erkenntnis, die Natur als organische Einheit mit Verlust der Dualität von Ich und Welt und die Dichtung des Mythos und des Symbols (vgl. ib.). Diese Definition des „Gesamtkomplex[es] von Elementen“ relativiert der Autor allerdings durch den Zusatz: „[... von Elementen], die nach der jeweils akzeptierten Definition das Wesen der Romantik ausmachen“ (id. 29). Welche Elemente sollen betrachtet werden? Welche machen die romantische Literatur aus?

Anja Hagen (2003: 28-31) lehnt Ziolkowskis Dichotomie ab und prägt das Konzept des *Gedächtnisorts der Romantik*, der eine intertextuelle Analyse von Elementen auf *allen* Textebenen erfordert (referierender Text und Referenztext). Sie schlägt ein ausführliches Strukturmodell der Intertextualität zur Untersuchung des Nachlebens der Romantik in der deutschen Prosa der 1980er und 1990er Jahre vor. Da eine Analyse anhand dieses Modells für die vorliegende Untersuchung jedoch

<sup>3</sup> Es werden Früh-, Hoch- und Spätromantik unterschieden (vgl. Wilpert 2001 s. v. *Romantik*). Der etymologische Ursprung des Wortes *Roman* geht auf das altfranzösische »romanz« zurück, welches zunächst für die romanische Volkssprache und später für provenzalische Dichtungen (Vers/Prosa) verwendet wurde; das Adjektiv *romantisch* wurde 1650 vom Engländer Thomas Bailey in der Form »romantick« synonym zu ‚phantasievoll‘ (Schulz 2008: 10) gebraucht (vgl. Kluge/Seebold 2011 s. v. *Roman* und *romantisch*).

zu umfangreich wäre, wird auf Ziolkowskis Vorschlag aufgebaut, der, wie Hagen (2003: 26) anmerkt, für die Rezeption der Romantik prägend gewesen war. Eine von Ziolkowski beschriebene ‚Wiederauferstehung‘ der Romantik konnte bspw. bereits in den 1970er Jahren in der ehemaligen DDR mit Autoren wie Franz Fühmann oder Christa Wolf beobachtet werden, die Fantasie und Realität verbanden, um die „Bedingungen und Grenzen eines menschlichen Daseins“ (Werner 1980: 416) im Realsozialismus aufzuzeigen.

## 2.2. Die Motive der Romantik am Beispiel von Joseph von Eichendorff

In der vorliegenden Analyse wird nur die zweite, von Ziolkowski genannte Form einer Motivübertragung betrachtet, die typologische Romantik, die ein *Nachleben* der romantischen Geistesverfassung in der aktuellen Literatur ermöglicht. In Judith Hermanns Erzählung *Sommerhaus, später* findet sich nur diese Form.

Um die bedeutendsten romantischen Motive aufzuzeigen, also die ‚Hauptmerkmale der typologischen Romantik‘, ist ein Vorzeigewerk der Romantik ausgewählt worden, das viele Motive dieser literarischen Tendenz in sich vereint: *Aus dem Leben eines Taugenichts* von Joseph von Eichendorff. Der Spätromantiker Eichendorff, einer der „letzten Ritter der Romantik“ (Schultz 1999: 153), gilt als „volkstümlicher Romantiker, als derjenige, der bei vielen Lesern überhaupt die Vorstellung von ‚romantisch‘ geprägt hat“ (Hanß 1989: 9), weshalb es sinnvoll ist, anhand dieses Werkes die bedeutenden romantischen Motive zu verdeutlichen.<sup>4</sup> Der Autor hielt – im Vergleich zu anderen Autoren wie bspw. Ludwig Tieck – Zeit seines Lebens „an dem romantischen Weltentwurf“ (Schultz 1999: 160) fest.

Eichendorffs vielgelesene<sup>5</sup> Novelle<sup>6</sup>, die im Jahr 1826 veröffentlicht und bereits 1862 als „die gelungenste Arbeit der deutschen Romantik“ (Schütze 1862: 60) bezeichnet wurde, erzählt das Abenteuer des Taugenichts, eines jungen Müllersohns aus Wien, der, vom Vater als *Taugenichts*, als „nichtsnutziger Mensch“ (Duden s. v. *Taugenichts*) beschimpft, vagabundierend in die Welt hinauszieht, um dort sein Glück zu suchen. Die aufregende Reise führt den Helden nach Italien, doch bald kehrt er in die Heimat zurück, wo er seine Geliebte – im Stil des typisch märchenhaften Endes – heiratet, um mit ihr auf einem Schloss zu leben.

Die Erzählung des Taugenichts ist von Beginn an bestimmt durch die in der Romantik typische Sehnsucht nach der Ferne, verbunden mit einer Reiselust, einer regelrechten „romantische[n] Aufbruchsbewegung“ (Kämper 2015/2021: 140), die den träumerischen Taugenichts durch die Welt ziehen lässt, ohne konkretes Ziel, nur mit einer Geige und ein wenig Geld ausgestattet. Schon gleich bei seiner ersten Station, auf einem Wiener Schloss, verliebt er sich allerdings in Aurelie, die „junge schöne Dame“ (TN 9)<sup>7</sup>, die bis zum Ende der Geschichte die Gedanken des Taugenichts bestimmt und ihn letztendlich wieder nach Wien zurückkehren lässt. Es han-

<sup>4</sup> Selbstverständlich gibt es noch weitere romantische Motive, z. B. die „Nachtseiten der menschlichen Existenz“ (Stephan 2019: 226), also das Wunderbare oder Abgründige, z. B. bei E.T.A. Hoffmann.

<sup>5</sup> Vgl. Rothmann 1978/2014: 162.

<sup>6</sup> Eichendorffs Werk wird meist als Novelle bezeichnet, der Text weist jedoch neben novellistischen Merkmalen auch solche des Märchens, des Romans und der Situationskomödie auf (vgl. Hanß 1989: 99).

<sup>7</sup> In vorliegendem Beitrag wird die Abkürzung *TN* verwendet, um auf den Vergleichstext zu verweisen: Eichendorff, J. v., *Aus dem Leben eines Taugenichts*, in: Kämper, M. (Hg.): *Reclam XL – Text und Kontext*. Stuttgart: Reclam 2015/2021.

delt sich um eine romantische Liebe; der Taugenichts ist Hals über Kopf verliebt, wobei die mittelalterliche höfische Dichtung der Minnesänger durchklingt, da er Aurelie, die er als vermeintliche Gräfin einem anderen Stand als dem seinigen zuordnet, idealisiert (vgl. Kämper 2015/2021: 130). Bedingt durch seine Lage als Alleinreisender und der Sehnsucht nach seiner Angebeteten kommt es zudem zu Situationen der Einsamkeit, in denen der Taugenichts sich von der Welt im Stich gelassen fühlt: „Mir ist’s nirgends recht. Es ist, als wäre ich überall eben zu spät gekommen“ (TN 22). Darüber hinaus spielt die Natur eine besondere Rolle: Sie fungiert als „magische[r] Spiegel der Seele“ (Rothmann 1978/2014: 161), sie spiegelt also die Gefühle und Stimmungen des Protagonisten wider, seine Freude, seine Reiselust, seine Verliebtheit, aber auch seine Angst, als er sich z. B. auf dem verwahten Schloss in Italien unwohl fühlt. Mit der Natur ist auch ein starkes Gottvertrauen, eine tiefgründige Religiosität, verbunden, die den Taugenichts in seinem Handeln unterstützt und ihn nie seinen Mut verlieren lässt. Die Musik und Volkslieder (der Taugenichts spielt auf seiner Reise Geige und singt, um seine Gefühle auszudrücken) sind sowohl in Eichendorffs Werk als auch in der Romantik allgemein von großer Bedeutung (vgl. *ib.*). Ein weiteres bedeutendes Motiv ist die blaue Blume, die in der Romantik Melancholie und Tod symbolisiert, aber seit Novalis *Heinrich von Ofterdingen* (1802) auch als „Ausdruck der Suche und zugleich Ort einer (Sprach-)Heimat“ (Butzer/Jacob 2012 s. v. *blau*) verstanden wird.

Neben den bereits vorgestellten Motiven muss auch auf das Konzept des romantischen Helden eingegangen werden. Ein *Held* zeichnet sich zunächst durch besonderen Mut, Stärke, kühne Taten, Tapferkeit und Unerschrockenheit aus, besonders im Kontext kriegerischer Kämpfe (vgl. Duden s. v. *Held*; Wilpert 2001 s. v. *Held*). Der *romantische* Held ist eine Figur, die die Welt nach ihrem Bild schaffen will; es wird das Ich betont, die Subjektivität; romantische Helden sind oft Einzelgänger, die auch verzweifeln oder scheitern, oft sind sie außerdem religiös (vgl. Wilson 1982: 3-6). Wie Schulz (2008: 112) erklärt, gibt es nicht *den einen* romantischen Helden, sondern es können diverse Aspekte ausgemacht werden, z. B. Weltflucht, Welt-schmerz, Melancholie, Sehnsucht, Resignation, Gefühlsleere oder Selbstzerstörung.

### 2.3. Anmerkungen zum Begriff des Romantischen

Selbstverständlich kann argumentiert werden, dass es sich bei den beschriebenen romantischen Motiven um sehr populäre handelt, die allgemein in den Sinn kommen, wenn man an das Wort *romantisch* denkt, wie auch die folgende Definition des Duden verdeutlicht: „gefühlbetont, schwärmerisch; die Wirklichkeit idealisierend“ (Duden s. v. *romantisch*). Dies zeigt, wie die literarische Strömung der Romantik auch noch heute Auswirkungen auf unsere Kultur und Sprache hat. Gerhard Schulz, der sich in 140 Seiten ausführlich der Geschichte und des Begriffs der *Romantik* widmet, betont gleich zu Beginn seiner Ausführungen: „Romantik und kein Ende“ (Schulz 2008: 7) und kommt am Schluss seines Werkes zur selben Konklusion: „Romantik also und kein Ende“ (id. 140): der Romantik-Begriff sei kompliziert und lasse eine Vielzahl von unterschiedlichen Kombinationen von Motiven und Charakteristika zu. Der Autor gewährt den Lesern Einblick in ein „reiches Panorama des Romantischen“ (id. 139) und betont ebenfalls die genannte Fortwirkung des Begriffs *romantisch* in unserer heutigen Alltagssprache, „in seinem gan-

zen Bedeutungsfeld zwischen den Eckpunkten Phantasie, Sentimentalität, Altertümlichkeit und Irrationalität“ (ib.), welche die Definition des Begriffs erschweren. Schließt dies die Analyse eines Werkes anhand dieser, das Wesen der Romantik ausmachenden Motive aus? Nein, denn wie Schulz (id. 136) am Beispiel von musikalischen Werken aufzeigt, helfe eine Übernahme von konkreten romantischen Motiven dabei, einen bestimmten Ton zu treffen, der auch historisch verankert sei. Wie Schulz (id. 137) außerdem betont, gehören zum Begriff des Romantischen neben den populär bekannten, wie Sehnsucht, Liebe oder Naturverbundenheit, noch weitere Aspekte wie die Vernunft oder die Nüchternheit.

### 3. Romantische Motive in Judith Hermanns *Sommerhaus, später*

Judith Hermanns Erzählung *Sommerhaus, später* erschien fast 200 Jahre nach Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts*, in einer völlig anderen zeitgeschichtlichen Epoche. Aber es lassen sich – wie die folgende Analyse zeigen wird – romantische Motive erkennen, die von Hermann übernommen wurden.

Einleitend soll zunächst ein knapper Vergleich bezüglich der Gattungs- und Erzählmerkmale vorgenommen werden. Wie bereits angemerkt, handelt es sich bei der Erzählung des Taugenichts um eine Novelle, die Einflüsse weiterer Gattungen (u. a. Märchen, Roman, Situationskomödie) aufweist (vgl. Hanß 1989: 99). Mit knapp 100 Seiten<sup>8</sup> kann dort deutlich mehr erzählt und beschrieben werden als in 18 Seiten<sup>9</sup> von Hermanns Kurzgeschichte, die natürlich vor allem den *Moment* im Leben einer Figur darstellen will. Die Vergleichbarkeit beider Texte ist also eingeschränkt, aber da die Übernahme von romantischen Tendenzen untersucht werden soll, ist eine vergleichende Analyse trotzdem möglich. Die grundlegende Struktur ähnelt in beiden Werken einem fünftaktigen Drama (Exposition, Steigerung, Höhepunkt, Retardierung, Katastrophe), weshalb auch Hermanns Erzählung in die Nähe der Novelle gerückt werden kann (vgl. Gebauer 2020: 43).<sup>10</sup> Während der Taugenichts ein geschlossenes (eher untypisch für die Romantik) und glückliches Ende aufweist, bleibt die Geschichte von Stein und der Erzählerin offen (eher typisch für die Romantik), da letztere eine mögliche Beziehung auch nach dem Brand des Hauses erneut auf ein unbestimmtes Später verschiebt. Beide Werke weisen eine chronologische Erzählstruktur auf und werden in der Ich-Form präsentiert, der Taugenichts als denk- und redefreudiger Ich-Erzähler, die junge Frau (wobei dies nicht expliziert wird<sup>11</sup>) als eher wortkarge und distanzierte Ich-Erzählerin.

Die romantischen Motive, die in *Sommerhaus, später* zu erkennen sind, beziehen sich auf die Topoi der Sehnsucht und der Liebe, die Bedeutung der Natur und der Musik sowie die Symbolik der blauen Farbe. Auch wird aufgezeigt werden, wie der Taxi-Fahrer Stein als romantischer Held dargestellt wird.

<sup>8</sup> Zu der in der vorliegenden Untersuchung verwendeten Reclam-Ausgabe der Erzählung siehe Fußnote 7.

<sup>9</sup> Bei der im vorliegenden Beitrag zitierten Ausgabe des Primärwerkes handelt es sich um: Hermann, J., «Sommerhaus, später», in: Hermann, J.: *Sommerhaus, später*. Frankfurt am Main: Fischer 1998, 139-156, im Folgenden bei Textverweisen als *SH* abgekürzt.

<sup>10</sup> Wie Weingart (2005: 156) bemerkt, wird die Nähe zur Novelle auch durch die Aufnahme des Zeitungsartikels, in dem über den Brand von Steins Haus berichtet wird, hergestellt.

<sup>11</sup> Die Autorin selbst spricht in einem Interview aber von der „Icherzählerin“ (Prangel 2001) der Geschichte.

### 3.1. Die Sehnsucht nach dem Unbestimmten

In der Romantik spielt das Motiv der Sehnsucht eine fundamentale Rolle, wobei es sich meist um Sehnsucht nach der Ferne handelt. Der Taugenichts verspürt dieses Gefühl von Beginn an und verbindet damit die Hoffnung auf ein glücklicheres Leben: „»Nun«, sagte ich, »wenn ich ein Taugenichts bin, so ist's gut, so will ich in die Welt gehen und mein Glück machen.«“ (TN 5). Er möchte stets „fort, weit, weit in die Welt“ (TN 19) und verbindet mit dieser Reiselust „die alte Wehmut und Freude und große Erwartung“ (TN 25).

In Hermanns Kurzgeschichte kommt diese Sehnsucht ebenfalls zum Tragen, allerdings wird sie dem Leser deutlich unterschwelliger kommuniziert. Stein sucht monatelang nach einem Haus auf dem Land, da er „raus aus Berlin“ (SH 139) will, er wird als „suchend“ (SH 139) beschrieben, da er wochenlang herumfährt, um das perfekte Haus zu finden. Für ihn ist diese Suche bzw. das Haus als Endergebnis auch mit Freude (und Vorfreude auf eine gemeinsame Zukunft mit der Erzählerin) verbunden, wie seine Euphorie gleich beim Telefonat zu Beginn der Erzählung deutlich macht: „Du *musst* es dir ansehen, es ist unglaublich, es ist großartig, es ist toll!“ (SH 140, Hervorhebung im Original). Dieselben Gefühle der (Vor-)Freude kommen bei Stein auf, als er ihr schließlich das Haus mit all seinen Details zeigt, obwohl es so marode ist, dass es fast einstürzt (SH 149).

Darüber hinaus macht das Reisen, das Umherziehen, einen Großteil der Persönlichkeit Steins aus. Ähnlich wie der Taugenichts, zieht er vagabundierend durch die Welt (jedoch geografisch eingeschränkter mit dem Taxi durch Berlin), er ist zwar nicht obdachlos, besitzt aber keine eigene Wohnung, „vielleicht wollte er keine“ (SH 141), mutmaßt die Erzählerin. All sein Besitz ist in drei Plastiktüten gepackt, mit denen er umherzieht, er schläft mal hier, mal dort, bei Freundinnen der Clique der Erzählerin oder in seinem Taxi. Das Taxi ist ein zentraler Ort der kurzen, dreiwöchigen Beziehung der beiden. Diese bestand „vor allem aus gemeinsamen Fahrten mit seinem Taxi“ (SH 140). Auch hier wird also die Idee des Umherziehens betont, sie fahren umher, doch nach was suchen sie? Wie romantische Figuren bewegen sie sich ohne Ziel und Sinn, fahren dieselben Straßen auf und ab und wirken hierdurch wie verloren, dennoch fühlen sie sich im Taxi geborgen.

In der Romantik sind Sehnsucht und Reiselust oft zudem mit Einsamkeit verbunden. In Hermanns Kurzgeschichte spielt diese auch eine Rolle, jedoch nur indirekt und nicht in Zusammenhang mit dem Reisen, aber mit der Sehnsucht. Stein versucht Mitglied der Gruppe der Erzählerin zu werden, einer Künstler-Clique, die ein bohemhaftes Leben führt, mit sommerlichen Eskapaden in Landhäusern in der Berliner Umgebung. Stein „war dabei“, aber „er gehörte nicht dazu, aber aus irgendeinem Grund blieb er“ (SH 142). Er sehnt sich danach, zur Gruppe zu gehören, er arbeitet an den Häusern, während die anderen sich amüsieren, nimmt mit ihnen Drogen, sagt wenig, versucht ihren Blick nachzumachen, aber es gelingt ihm nicht, „obwohl er sich sehr darum bemühte“ (SH 143). Als er der Erzählerin das Haus zeigt, will er es nicht nur ihr anbieten, sondern er betont, dass im Haus Platz genug für jeden aus der Gruppe wäre, es könnte ihr neues Sommerhaus werden. Er kauft das Haus, weil er dazugehören möchte, er sehnt sich danach, Teil der Gruppe zu werden, damit auch die Beziehung zur Erzählerin eine Zukunft hat.



Während die Einsamkeit in der Romantik, wie das Beispiel des Taugenichts zeigt, oft sehr deutlich ausgedrückt wird („Alles ist so fröhlich, um dich kümmert sich kein Mensch. Und so geht es mir überall und immer“, TN 22) und starke emotionale Reaktionen in den Figuren auslösen kann („Da kam mir die Welt auf einmal so entsetzlich weit und groß vor, und ich so ganz allein darin, dass ich aus Herzensgrunde hätte weinen mögen“, TN 34), wird in *Sommerhaus, später* nicht explizit gesagt, dass sich Stein alleine fühlt, es lässt sich allerdings hineininterpretieren.

Mit der Einsamkeit geht oft auch die Wehmut einher, im Falle des Taugenichts zeigt sich diese in zweierlei Hinsicht: Einerseits äußert er eine Sehnsucht nach der fernen Heimat, als er im entfernten Italien an seine Angebetete oder seine Eltern denkt (TN 34), andererseits betont er die Fremdheit in Rom („in der großen, fremden Stadt“, TN 64). Auch die Erzählerin fühlt sich, in diesem Fall allerdings in ihrer eigenen Stadt Berlin, teilweise fremd, als sie an den Stalin-Bauten vorbeifahren, an den in den Zeiten des sowjetischen Diktators Stalin gebauten prunkvollen Wohnpalästen (vgl. Gebauer 2020: 59), die auf sie „riesig und fremd“, aber auch „schön“ wirken (SH 141). Die Erzählerin vergleicht die Stadt mit früher und betont die wahrgenommene Veränderung: „Die Stadt war nicht mehr die Stadt, die ich kannte, sie war autark und menschenleer“ (SH 141).

So tauchen in *Sommerhaus, später* auch Momente der Wehmut, der Sehnsucht nach vergangenen Gefühlen auf. Ohne es gegenüber Stein zu äußern, wünscht sich die Erzählerin, dass er sie „noch einmal so ansehen würde, wie er [sie] damals angesehen hatte“ (SH 152) und sie „wartete auf irgend etwas, auf eine Berührung, auf eine Geste“ (SH 153). Trotzdem „hasste“ (SH 152) sie sich im selben Moment dafür, da sie sich ihre Gefühle für ihn nicht eingestehen möchte. Sie scheint sich also nach seiner Liebe zu sehnen, trägt jedoch durch das Nicht-Kommunizieren ihrer Gefühle zum Aufschieben auf ein Später bei. Dies führt zu einer „unerfüllten Sehnsucht“ (Weingart 2005: 159), die Figuren warten, aber es passiert nichts. Sie sind orientierungslos und finden ihren gemeinsamen Weg nicht. Auch „die Sonne hinterm Kirchturm“ (SH 151), die ihnen den Weg weisen könnte, geht unter, wobei keine für die Romantik typische Abendröte entsteht, die die unbestimmte Sehnsucht der Figuren unterstützen könnte (vgl. Butzer/Jacob 2012 s. v. *Abendröte*), sondern es wird eher die Idee des Zu-Ende-Gehens der Beziehung vermittelt, da es „zu dunkel“ (SH 150) ist, um überhaupt noch etwas zu erkennen.

### 3.2. Die alternative Märchenliebe

Die Geschichte, die in *Sommerhaus, später* erzählt wird, ist eine Liebesgeschichte, auch wenn die Liebe in diesem Fall, im Gegensatz zur Taugenichts-Erzählung, scheitert. Weder Stein noch die Erzählerin sind zwar so verliebt wie der Taugenichts („betrunken vor Angst, Herzklopfen und großer Freude“, TN 18), aber zumindest Stein äußert seine Gefühle, wenn auch nicht ganz direkt, indem er sie mit zu seinem Haus nimmt, um es ihr als Einzige aus der Clique zu zeigen. Auf der Fahrt dorthin ist er so nervös und unkonzentriert, dass er rote Ampeln überfährt, dauernd die Spur wechselt und seine Zigarette bis zur Glut aufraucht (SH 144). Möglicherweise hat er Angst, dass sie ihren Vorschlag, mit ihm das Haus zu beziehen und die Zukunft gemeinsam zu verbringen, nicht annimmt.

Die Erzählerin selbst hegt ebenfalls weiterhin Gefühle für ihn, obwohl ihre kurze „Beziehung zu Stein, wie die anderen das nannten“ (SH 140), bereits zwei Jahre zurückliegt. Auffallend ist der Zusatz, der zeigt, dass die Erzählerin die dreiwöchige Zeit mit ihm nicht als wirkliche Beziehung ansieht oder versucht, sich dies einzureden. Doch ihre Erinnerungen an diesen kurzen Zeitabschnitt zeugen von den damals existierenden Gefühlen des Verliebtseins: „Mein Kopf war völlig leer, ich fühlte mich ausgehöhlt und in einem seltsamen Schwebезustand“ (SH 141). Sie denkt auch an Momente zurück, in denen sie zusammen Spaß hatten und verliebt schienen: „wir tranken, rauchten, schweigend, er lächelte jedesmal, wenn wir uns ansahen“ (SH 144). Auch erinnert sie sich noch an die Gefühle, „an die seltsame Euphorie, an die Gleichgültigkeit, an die Fremdheit“ (SH 145). Hier fällt eine Kombination recht unterschiedlicher Gefühlsregungen auf: Zunächst freute sie sich über die, wenn auch seltsame Beziehung, dann war sie ihr egal und schließlich fühlte sie sich fremd. Hierbei handelt es sich keinesfalls um typische Gefühle einer verliebten Person. Und dennoch: Stein nimmt gerade *sie* mit zum Haus und sie, obwohl sie aufgrund der Kälte das Haus nicht verlassen will, geht mit.

Auf der Fahrt zum Haus erleben die Leser erneut einen nostalgischen Rückblick auf ihre frühere Beziehung. Stein, der normalerweise im Taxi immer Musik laufen hat, lässt den Kassettenrekorder aus, weil er sich nicht sicher ist, ob ihr das Musikhören noch so gut gefällt wie damals. Sie antwortet: „„Natürlich mag ich’s noch.““ (SH 145). Sie schalten die Musik an, er beschleunigt das Auto zum Rhythmus der Musik, beide lachen und sie berührt kurz mit der Hand seine Wange (SH 145). Dieser flüchtige emotionale Moment zwischen beiden verstärkt Steins Freude, die, je näher sie dem Haus kommen, auch die Erzählerin ansteckt, sie singt, mit den Schlüsseln für das Haus in der Hand, halblaut vor sich hin und versteht, ohne dies zu wollen, „seine Begeisterung, seine Vorfreude, seine Fiebrigkeit“ (SH 147). Sie sagt ihm, dass es schön sei, mit ihm zum Haus zu fahren, doch er schaut sie nicht an. Vielleicht weil er ahnt, was kommen wird?

Denn die Enttäuschung lässt nicht auf sich warten und Steins Laune ändert sich schlagartig, als die Erzählerin ihn kurz darauf abweist. Als er ihr die Hausruine zeigt, „wollte [sie] seine Berührung nicht wieder verlieren“ (SH 149) und „klammerte [...] sich die ganze Zeit über an ihn“ (SH 151) – vermutlich allerdings aus Angst, das Haus würde einstürzen. Kurz danach legt er seine Hand auf ihr Gesicht, doch sie zuckt zurück. Sogleich versteht Stein, zumindest vorübergehend, dass seine Hoffnung auf eine Zukunft mit ihr vergebens war. Erst Monate später, als er ihr jeden Tag Postkarten schickt, kehrt diese Hoffnung zurück. Auch wenn er in diesem Moment des erzählerischen Höhepunkts und Umschwungs auf die oben bereits erwähnte „Sonne hinterm Kirchturm“ (SH 151) hinweist – die Sonne kann auch als Symbol der Liebe verstanden werden (vgl. Butzer/Jacob 2012 s. v. *Sonne*) – scheint eine gemeinsame Zukunft für beide nicht mehr möglich.

Der Umschwung zeigt sich deutlich in Steins Stimmungswandel. Seine zunächst joviale Art wird zu einer kühlen, gar kalten Art, er ist enttäuscht – so wie auch der Taugenichts, als er seine Angebetete bereits verheiratet glaubt und alle Hoffnung auf eine Beziehung aufgibt. Sowohl der Taugenichts als auch Stein ziehen davon, aber beide geben zunächst nicht auf, sondern versuchen auch weiterhin, die erhoffte Zukunft wahr zu machen. Während der Taugenichts aber durch glückliche Zufälle einen guten Ausgang seiner ‚Geschichte‘ erlebt, seine Geliebte heira-

ten kann und von ihrem Onkel sogar ein gräfliches Schloss erhält, beendet Stein, nach monatelanger Arbeit am Haus und dem Versuch, die Erzählerin doch noch umzustimmen, den Traum selbst, er steckt es in Brand und zieht endgültig davon.<sup>12</sup>

Das Problem der Liebesbeziehung der Protagonisten ist vielschichtig: mangelnde Kommunikation, da weder Stein noch die Erzählerin klar ausdrücken, was sie erwarten oder was sie fühlen; mangelnde Initiative von Seiten der Erzählerin, denn sie hofft, Stein würde agieren, aber sie selbst verhält sich fast durchgehend passiv, oft auch uninteressiert, verschiebt alles auf später; Bindungsangst der Erzählerin, die gleichzeitig womöglich auf der Suche nach ihrer eigenen Identität ist und sich daher nicht für die Zukunft festlegen will (vgl. Gebauer 2020: 45f.). Trotz allem zeigt auch sie nach der Fahrt zum Haus noch Gefühle, die mit Liebe einhergehen: Sie ist eifersüchtig, als Stein eine ihrer Freundinnen küsst (SH 153) und enttäuscht, wenn an einem Tag die ersehnte Karte von ihm ausbleibt (SH 155). Um welche Art von Liebe handelt es sich also? Um eine alternative Märchenliebe, in der vieles unausgesprochen bleibt, in der ein „wenn du kommst“ (SH 155) nicht ausreicht, sondern eine direkte Aufforderung („Ich beschloss, auf das »Komm« zu warten, und dann loszufahren“, SH 155) notwendig ist, obwohl Gefühle von beiden Seiten vorhanden sind? Die Protagonisten scheinen regelrecht paralysiert, sie sehnen sich nach Liebe, aber leben sie nicht aus. Es ist eine „Orientierungslosigkeit im Emotionalen“ (Görner 2003), nichts ist verbindlich, „nur das Unverbindliche“ (ib.).

Trotzdem kommen sich die Protagonisten nach der Fahrt zum Haus noch ein weiteres Mal auf einer Feier der Clique näher, sie lachen und können „nicht mehr aufhören“ (SH 154). Dennoch scheinen sie nicht in der Lage, eine feste Beziehung zu beginnen. Könnte der bekannte Satz aus Hermanns Erzählung *Camera obscura*, die auf *Sommerhaus*, später folgt, hier anzuwenden sein: „Glück ist immer der Moment davor“ (SH 158)? Möchte die Erzählerin keine Beziehung eingehen, weil sie im Moment davor glücklich ist? Jedenfalls wird klar, dass sie sich in „der großen ungeheizten Wartehalle des Lebens“ (Köhler 2000: 89) befindet, nur Stein „ist nicht dem Kult des Wartens verfallen“ (Stuhr 2005: 44), sondern versucht seinem Leben, und dem der Erzählerin, einen Sinn und eine Zukunft zu geben. Stein bietet ihr in einer, laut der Autorin (vgl. Prangel 2001) umständlichen Liebeserklärung, „eine Möglichkeit, eine von vielen“ (SH 152), doch sie nimmt diese nicht an bzw. verschiebt sie auf später, bis *er* die Entscheidung trifft, die sie nicht zu treffen in der Lage ist, die Zelte abbricht und an einem anderen Ort ein neues Leben beginnt.

### 3.3. Die Natur als Spiegel der Gefühle

Die Romantik ist bekannt für ihre Nähe zur Natur (vgl. Stephan 2019: 205). So finden sich in *Aus dem Leben eines Taugenichts* außerordentlich viele ausgedehnte Natur- und Landschaftsbeschreibungen. Besonders auffallend ist, dass die Natur immer sehr idyllisch beschrieben wird und dass sie die meist positiven Gefühle des Taugenichts in Flüssen, Wäldern, Tieren usw. widerspiegelt. Sie fungiert als „magische[r] Spiegel der Seele“ (Rothmann 1978/2014: 161), der die in der Taugenichts-Erzählung vorherrschende märchenhafte Stimmung erzeugt.

<sup>12</sup> Das Ende lässt offen, ob der Brand ein Unfall oder Brandstiftung war, doch die Autorin selbst erklärte in einem Interview im Jahr 2001: „Nachdem er [Stein] lange genug gewartet hat, dass sie kommt, zündet er am Ende das Haus an“ (Prangel 2001).

Auch in Hermanns Kurzgeschichte ist die Natur von Bedeutung, obwohl anzumerken ist, dass – da die Erzählung insgesamt recht wenige Beschreibungen enthält – auch die Natur kaum veranschaulichend dargestellt wird. Sie kann aber ebenfalls als Spiegel der Seele verstanden werden, jedoch nur mit wenig Magie.

Während die Handlung des Taugenichts in der „schönen Frühlingszeit“ (TN 5) beginnt, nach dem trüben Herbst und Winter, ruft Stein die Erzählerin „in den ersten Dezembertagen“ (SH 139) an. Dieser Unterschied ist bedeutend, denn idyllische, wärmende Frühjahrs- oder Sommerlandschaften passen nicht zu Szenen winterlicher Kälte. Obwohl die Jahreszeit des Winters auch malerisch, romantisch und verträumt dargestellt werden kann (man denke nur an weihnachtliche Postkarten), wird in *Sommerhaus*, später ein entgegengesetztes Bild gemalt. Die Erzählerin möchte erst gar nicht mit Stein zum Haus fahren, denn „es ist saukalt draußen“ (SH 140), sie hält ihr Gesicht „in die kalte Luft“ (SH 140), der „Tag war diesig und kalt“ (SH 144) und auch im Taxi „war es scheußlich kalt“ (SH 144). Sobald sie das trübe und kalte Berlin verlassen, beginnt es zu schneien, der Unterschied zwischen Stadt (Berlin, wenig Natur, höhere Temperaturen) und Land (Umgebung von Berlin, mehr Natur, niedrigere Temperaturen) wird deutlich. Wie Gebauer (2020: 67) anmerkt, schafft der Gegensatz zwischen diesen beiden Räumen zugleich einen symbolischen Raum: Berlin als reiche, moderne, urbane Metropole, die Umgebung (konkret: die Uckermark) als provinzielle, ärmliche Region.

Die Natur auf dem Land scheint zunächst idyllischer, doch mit Voranschreiten der Fahrt hin zu Steins ‚Traumhaus‘ wird auch der Schnee stärker: „der Schnee fiel jetzt dichter“ (SH 146) und entwickelt sich hin zu einem regelrechten „Schneege-stöber“ (SH 147); dieses irritiert sogar die Erzählerin („»Viel Schnee hier, Stein«,“ SH 147). An dieser Zunahme des Schneefalls wird die Steigerung der Handlung deutlich. Steins Vorfreude wächst an (er möchte ihr endlich das Haus zeigen), aber auch seine Nervosität nimmt zu (wird es ihr gefallen?), die Hinführung zur Klimax wird also auch in der Natur ersichtlich. Die Sonne begleitet dieses Schauspiel ebenfalls, es scheint bei Aufbruch bereits Nachmittag zu sein, denn bei der ‚Besichtigung‘ des Hauses (bzw. der Ruine) sehen sie „das letzte Tageslicht“ (SH 149), die Sonne steht, wie bereits erwähnt, „hinterm Kirchturm“ (SH 151) und kurz darauf ist sie untergegangen. Während die nächtlichen Naturbeschreibungen in der Taugenichts-Erzählung den Zauber der Natur zeigen, fängt die Erzählerin hier aber an zu zittern und beide schauen „auf die leere, schneeweiße, kalte Straße“ (SH 151f.).

Die Natur spiegelt also auch in Hermanns Erzählung die Gefühle der Hauptpersonen wider, allerdings die negativen Gefühle, die emotionale Kälte zwischen beiden, das „emotionale Vakuum“ (Gebauer 2020: 79). Die Veränderungen in der Natur lassen den Höhepunkt und den folgenden Umschwung erahnen, der zunächst freudige Stein „sagte [nur] noch kühl: »Danke, dass du mitgekommen bist«“ (SH 153) und die Beziehung friert langsam ein („[d]ie Seen froren zu“, SH 153).

### 3.4. Die Bedeutung der Musik

Die Musik, insbesondere die Volkslieder, waren in der Romantik von großer Bedeutung, wie auch die Veröffentlichung der Volksliedersammlung *Des Knaben Wunderhorn* von Achim von Arnim und Clemens Brentano (1806/1808) zeigt. In Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* sind diverse Volkslieder integriert,

die u. a. auch das Gottvertrauen und die tiefgründige Religiosität des Taugenichts unterstreichen, z. B. das Lied „Wem Gott will rechte Gunst erweisen“ (TN 6). Neben dem Singen zieht der Protagonist selbst nicht ohne seine Geige los, mit der er auf seiner Reise die Menschen unterhalten und seine Gefühle ausdrücken will.

Auch in Hermanns Kurzgeschichte *Sommerhaus*, später kommt die Musik zum Tragen. Während es beim Romantiker Eichendorff jedoch die in Auszügen oder komplett in das Werk integrierten Volkslieder waren, sind es bei Hermann diverse, in den 90er Jahren bekannte Musikgruppen oder Songtitel, die im Text zwar nicht direkt zitiert, aber genannt werden und somit als intertextuelle Referenzen dienen.

Schon seit Beginn der kurzen Beziehung zwischen Stein und der Erzählerin spielt die Musik eine Rolle. Die Erzählerin erinnert sich an die erste Fahrt, als er sie zu einer Party fuhr, welche Musik er auswählte, denn „Stein hatte für jede Strecke eine andere Musik“ (SH 142): für die Autobahn Trans-AM (amerikanische Synthie-Rock-Band), für die Landstraßen Ween (amerikanische Rockband), für die Innenstadt David Bowie (britischer Musiker) und für die Alleen den Komponisten Johann Sebastian Bach; auch genannt werden Massive Attack (politisch-kritische britische Band) (SH 141) (vgl. Gebauer 2020: 59). Man könnte meinen, Stein nutze die Musik, um seine Gefühle auszudrücken, doch eine solche Bandbreite von Künstlern und Musikrichtungen zeigt wohl eher nur die musikalischen Vorlieben des Taxifahrers und allgemein der damaligen jungen Generation.

Trotzdem scheint beide von Beginn an die Musik zu verbinden, sie dient ihnen als Zufluchtsort, denn als sie die Kassette der Opernsängerin Maria Callas einlegen, erleben sie, wie weiter oben beschrieben, einen kurzen Moment der nostalgischen Annäherung (SH 145). Als die Erzählerin dann schließlich Stein zurückweist, geht diese Verbindung verloren und sie kann sich nicht mehr an die Musik auf der Rückfahrt erinnern (SH 153).

### 3.5. Die Farbe Blau

Die blaue Blume ist, wie bereits angemerkt, ein typisches Symbol der Romantik, das meist Melancholie oder Tod symbolisiert. In der Erzählung des Taugenichts kommt diese symbolträchtige Farbe ebenfalls vor, jedoch verbindet Eichendorff sie mit dem blauen Himmel, der die Sehnsucht, sowohl nach der Ferne als auch nach der Heimat, verdeutlicht („so weit als der Himmel blau ist“, TN 26).

In Hermanns erstem Erzählband wird die Farbe Blau gleich zu Beginn als Motto aller Kurzgeschichten vorausgeschickt: „The doctor says, I’ll be alright but I’m feelin blue“. Das englischsprachige Zitat des amerikanischen Musikers Tom Waits drückt die melancholische, elegische Grundstimmung aus (vgl. Weingart 2005: 169), die das „Motto einer ganzen schreibenden Generation“ (Butzer/Jacob 2012 s. v. *blau*) um das Jahr 2000 darstellte. Diese Melancholie (*feelin blue*, frei aus dem Englischen übersetzt als ‚traurig, trübsinnig, melancholisch sein‘), die durch die gesamte Erzählung zu fühlen ist, entsteht durch die bereits weiter oben beschriebene emotionale Kälte der beiden Protagonisten.

Darüber hinaus kann das Wort „blau“ mit Trunkenheit in Verbindung gebracht werden; dieses verwendet vor allem Toddi, der Kumpel aus der Clique, dem die Leser immer nur im betrunkenen Zustand begegnen (vgl. Gebauer 2020: 82). Er scheint des Öfteren ein Spiel anzustoßen, bei dem er bei jeder Berührung „etwas

von »Blau« (SH 143) faselte. Als er eines Tages im zugefrorenen See einstürzt, rufen die beiden Protagonisten ihm „Sag *Blau*, Toddi! Sag es!“ (SH 154) hinterher, danach sagt Stein „»Blau« (ib.), die Erzählerin sagt „»Kalt« (ib.) und beide brechen in Gelächter aus. Hierdurch wandeln sie den negativen Moment der Situation in einen für sie positiven, aber nur kurzzeitig emotionalen, um. Durch die gleichzeitige Platzierung der Wörter *blau* und *kalt* im selben Satz wird außerdem die melancholische Grundstimmung betont, aber sogleich durch das Lachen der beiden – über eine eigentlich nicht-witzige, sondern gefährliche Situation – relativiert. Wie Gebauer (2020: 82) erklärt, gehöre zur generellen Atmosphäre der Erzählung ein „diffuse[r] emotionale[r] Schwebezustand“, der die Personen zwischen verschiedenen Polen (Euphorie/Depression, Anteilnahme/Gleichgültigkeit) lähme.

### 3.6. Stein als romantischer Held

Zum Abschluss der Untersuchung soll knapp auf die Frage eingegangen werden, ob der Taxifahrer Stein als romantischer Held dargestellt wird. Klar ist, dass Stein für die Autorin „eben wirklich ein Held [ist, da er] die einzige Figur dieser Geschichte [ist], die etwas entscheidet“ (Prangel 2001). Seine tapfere Tat besteht darin, das Haus zu kaufen und unerschrocken mit der Erzählerin die Zukunft zu planen. Aber ist er auch ein romantischer Held?

Hinsichtlich der zu Beginn des Beitrags dargelegten Definitionen des romantischen Helden trifft auf Stein zu, dass er eine Figur ist, die eher ein Einzelgänger ist, die das Ich betont, aber aufgrund seiner Gefühle für die Erzählerin zur Gruppe gehören möchte. Er versucht, die Welt nach seinem Bild zu schaffen, da er für sie beide eine Zukunft plant; aber dieses Vorhaben scheitert. Wie der Taugenichts, gibt auch Stein nach einem ersten Scheitern nicht auf, sondern versucht es weiter. Über seine Religiosität erfahren wir nichts, nur dass er den Kirchturm im Dorf bestaunt und diesen als Motiv für seine regelmäßige Karten an die Erzählerin auswählt. Sehnsüchtig wartet er auf sie, doch letztlich resigniert er, zerstört sich nicht selbst, aber ‚ihr Sommerhaus‘, noch bevor der Sommer beginnt.

Rückgreifend auf weitere einleitend vorgestellten Aspekte des Romantischen, die von Schulz (2008: 137) angeführt werden, wird außerdem klar, dass Vernunft und Nüchternheit im Handeln von Stein von großer Bedeutung sind. Er ist die einzige Figur, die überlegt handelt und die Gesamtsituation aus nüchterner Perspektive betrachtet. Während die Erzählerin den vergangenen Momenten und Emotionen nachtrauert, aber selbst nicht reagiert, schätzt Stein die Lage sachlich ein und versucht, eine Lösung herbeizuführen.

## 4. Diskussion und Reflexion der Untersuchungsergebnisse

Wie die vorige Analyse gezeigt hat, greift Judith Hermann in ihrer Kurzgeschichte *Sommerhaus*, später tatsächlich auf diverse typische Motive der Romantik zurück, die – wie zu Beginn des Beitrags dargestellt – im romantischen Vorzeigewerk, der Erzählung *Aus dem Leben eines Taugenichts* von Joseph von Eichendorff, zu finden sind. Doch was ergibt sich aus den Ergebnissen dieser Untersuchung? Was erreicht Judith Hermann, wenn sie romantische Motive und Symbole in ihrem Text

der 90er Jahre verwendet? Welche Relevanz hat der Fund für das Neue Erzählen? Und zeigen weitere Werke des Neuen Erzählens und der Literatur der 90er Jahre ähnliche Merkmale?

#### 4.1. Relevanz der Analyse für das Neue Erzählen

Die Untersuchung hat eindeutig gezeigt: Judith Hermann übernimmt in ihrer Erzählung *Sommerhaus, später* romantische Motive, die knapp 200 Jahre vor ihr von Joseph von Eichendorff in der *Taugenichts*-Erzählung dem Publikum vorgestellt und als typische Motive der Romantik bekannt gemacht wurden. Sie lässt diese Motive – Sehnsucht, Liebe, Natur als Spiegel der Gefühle, Bedeutung der Musik und der Farbe Blau – in der Gegenwartsliteratur nachleben. Doch sie passt sie an ihre Zeit, die 90er Jahre des 20. Jahrhunderts im wiedervereinigten Berlin, an. Es handelt sich nicht um eine reine Kopie dieser Motive, sondern um eine Modifikation der romantischen Ideen, um das Alltagsleben der jungen Menschen in der damaligen Zeit darzustellen, nicht um die Welt zu erklären, sondern um von ihr zu *erzählen* (vgl. Dreier 2005: 25). Ja, sie greift auf traditionelle Erzähltechniken und Motive zurück, sie schreibt linear, handlungszentriert und in einfacher Sprache. Doch handelt es sich bei der Sehnsucht der Erzählerin um dieselbe Sehnsucht, wie sie der *Taugenichts* fühlt? Glauben die beiden Protagonisten bei Hermann an einen märchenhaften Ausgang ihrer Liebesgeschichte? Beide Fragen können mit Nein beantwortet werden. Der *Taugenichts* weiß zwar nicht, wohin es ihn auf seiner Reise ziehen wird, doch die Gründe seiner Sehnsucht sind stets klar: zunächst die Ferne, dann die Heimat und seine Geliebte. Vor allem letztere bestimmt sein Handeln und letztlich den Ausgang der Geschichte. Die Protagonistin bei Hermann hingegen sehnt sich nach etwas, das sie selbst nicht genau greifen kann. Ebenso die Liebesgeschichte: Während in der Erzählung von Eichendorff sowohl der *Taugenichts* als auch die Geliebte aktiv ein Ende ‚wie im Märchen‘ ansteuern, ist es die Passivität der Erzählerin, die in *Sommerhaus, später* aus einer ersehnten und möglichen Liebe eine nicht ausgelebte und (fast) unmögliche Liebe macht. Wie bereits oben erwähnt, ist nichts verbindlich, die Erzählerin möchte sich – wie viele junge Menschen in jener Zeit – nicht festlegen. Es handelt sich um eine postmoderne, ins Nichts führende Sinnsuche. Stühr (2005: 37) spricht in diesem Zusammenhang passenderweise von einem „Kult der Sinnlosigkeit“ und den „Paradoxien der modernen Sinnsuche“, die auch in Hermanns zweitem Erzählband *Nichts als Gespenster* aus dem Jahr 2003 deutlich zu erkennen seien.

Auch in weiteren Texten aus Hermanns erstem Erzählband *Sommerhaus, später* kommt dieses romantische Motiv zum Tragen. In der Erzählung *Rote Korallen* ist das Handeln der Protagonistin bspw. ebenfalls von einer Sehnsucht und einem Wunsch nach Liebe geprägt, sie ist unzufrieden in ihrer Beziehung zu einem Mann, dessen passives Verhalten sie mit einem toten Fisch vergleicht. Doch auch hier weiß die Erzählerin nicht, was sie eigentlich sucht, was sie eigentlich möchte, was sie eigentlich braucht (vgl. Hermann 1998: 11-29).

Wie die Analyse von Thomas Borgstedt (2006) zeigt, findet sich dieses Sehnsuchtsmotiv auch in weiteren Texten dieser jungen Autorengeneration um das Jahr 2000, vor allem in Romanen der sogenannten Pöpliteratur: In Christian Krachts Roman *Faserland* (1995), der als „Initialtext“ (Borgstedt 2006: 217) dieser Strö-

mung angesehen wird, werden „idyllische Visionen“ (ib.) einer Liebesbeziehung projiziert, die sich nicht erfüllen; in Benjamin Leberts *Crazy* (1999) sind es imaginierte freundschaftliche Beziehungen, während in Alexa Henning von Langes Roman *Relax* (1997) die Protagonistin und ihr Freund unterschiedliche Vorstellungen einer glücklichen Beziehung haben. Borgstedt (2006: 218) spricht von einer charakteristischen „exotische[n] Idylle“ zwischen traditioneller Partnerschaft und konträrer Wirklichkeit. In Peter Stamms Roman *Agnes* (1998) könne die Suche nach Liebe als „imaginäre Kompensation von Individualismus und zwischenmenschlicher Beziehungslosigkeit“ (Borgstedt 2006: 223) verstanden werden.

Hinsichtlich des Aspekts der Natur als Spiegel der Gefühle soll zunächst darauf hingewiesen werden, dass Hermanns Figuren in einer Großstadt und gleichzeitig in einer Zeit leben, in der die Verbundenheit zur Natur deutlich nachgelassen hat. Trotzdem ist die Spiegelung der immer kühler werdenden Beziehung zwischen Stein und der Erzählerin klar zu erkennen. Hermanns Protagonist zeigt zwar eine ähnliche Vorfreude wie der Taugenichts, doch insgesamt überwiegen die negativen Gefühle. Die depressive Grundstimmung, die in Hermanns einleitendem Zitat von Tom Waits bereits vorgegeben wird, zieht sich durch den gesamten Text. Hinsichtlich des Motivs der Natur als Spiegel der Gefühle darf zudem die Anmerkung nicht fehlen, dass – auch wenn dieses Motiv typisch für die Romantik ist – es bereits in vorangegangenen Strömungen zum Ausdruck der Gefühlswelt der Figuren verwendet wurde (z. B. in Goethes *Die Leiden des jungen Werther*, 1774).

Die Musikreferenzen haben ebenfalls nicht exakt dieselbe Tragweite, wie sie sowohl die integrierten Volkslieder als auch die Beschreibung des Taugenichts als Musiker haben, sondern sind eher Zeugnis der Bedeutung der Musik- und Popkulturszene unter den Jugendlichen und jungen Erwachsenen der 90er Jahre, wie auch die oben erwähnte Gattung der Popliteratur zeigt, die in dieser Zeit entstand und diverse Aspekte der ‚Mainstream-Kultur‘ integrierte (vgl. Dreier 2005: 29).

Was erreicht Hermann nun durch diese Verwendung der abgewandelten Motive der Romantik? Wie die vorigen Ausführungen verdeutlichen, helfen ihr die typisch romantischen Motive, die die Sinnsuche der Menschen bestimmen, dabei, die Orientierungslosigkeit der verwirrten Generation der 90er Jahre zu verdeutlichen, eine Orientierungslosigkeit, welche die Autorin vielleicht selbst kannte, aus der Zeit nach ihrer Rückkehr aus New York. Die jungen Männer und Frauen glauben, traditionellen Mustern folgen zu müssen, doch sie fühlen sich – in dieser historisch von vielen Veränderungen geprägten Zeit – nicht in der Lage, wie ihre Eltern oder Vorfahren einen ‚traditionellen‘ Weg einzuschlagen, sondern sie vagabundieren wie der Taugenichts durch die Welt, füllen ihre Leere mit Drogen, Alkohol und Sex und verlieren sich in ihren Träumen, anstatt diese (wie der Taugenichts seine Tagträume) mit aller möglichen Kraft wahr zu machen und das von ihnen Gewünschte zu erreichen. Wie Stuhr (2005: 49) betont, seien die „bleichen, müden und gleichgültigen Gestalten Hermannscher Machart“ von allem überfordert: „Sie sehnen, ohne zu handeln, sie suchen, ohne anzukommen, sie reisen, ohne sich zu bewegen“.

Doch dürfen wir nicht vergessen, dass auch der Taugenichts zu Beginn seiner Reise orientierungslos ist und nicht weiß, wohin er ziehen will. Wieso aber findet er dann seinen Weg? Klar ist, dass in beiden Werken der politische Kontext keine Rolle spielt, aber in der Realität sehr bestimmend war. Wie Schulz (2008: 138) in seinen Ausführungen zum Romantik-Begriff erklärt, begann diese literarische Strö-



mung in einem besonderen Augenblick: „Es war der Vorabend der großen industriellen Revolution in Europa am Ausgang des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts“. Eine Jahrhundertwende, eine Zeit, die „das Denken und Empfinden jenes technischen Zeitalters vorbereitete“ (id.), das im 20. Jahrhundert weiterhin vorherrschte. Auch Hermanns erste Texte erschienen in Zeiten einer Jahrhundert-, ja sogar einer Jahrtausendwende, vom 20. zum 21. Jahrhundert, ebenfalls der Beginn eines neuen technischen, in diesem Fall digitalen Zeitalters, das zur Orientierungslosigkeit und Verwirrtheit der Personen geführt bzw. beigetragen haben könnte.

Ebenso ist ein Blick auf die historischen Ereignisse, die beiden Texten vorangingen, interessant und lässt relevante Parallelen erkennen: Eichendorffs Erzählung *Aus dem Leben eines Taugenichts* wurde im Jahr 1826 nach neun Jahren Arbeit am Entwurf veröffentlicht, in einer Zeit, die noch deutlich von den Nachwirkungen des Wiener Kongresses beeinflusst war, der 1815 stattfand und alle Hoffnungen auf eine nationale deutsche Einheit enttäuschte (vgl. Haar 1977: 2). Auch der Kontext von Hermanns Erzählung zeichnet sich durch wichtige politische Ereignisse aus, die möglicherweise die jungen Generationen überforderten: das Ende des Kalten Krieges, der Fall der Mauer, das Ende der DDR, die Wiedervereinigung Deutschlands (vgl. Dreier 2005: 23). Doch in beiden Texten spielt der politische und historische Kontext keine Rolle. Laut Stephan (2019: 229) habe Eichendorff zwar versucht, in „stimmungsvollen und melancholischen Bildern [...] die verloren gegangene Harmonie“ zu beschwören, aber er habe den Taugenichts dem bürgerlichen Leben entzogen, um ihn auf die Suche nach seinem Glück zu schicken. Von den Problemen, die der Wiener Kongress mit sich brachte – Zensur, Überwachung und Einschränkung diverser Freiheiten – komme, wie Hanß (1989: 72) betont, in Eichendorffs Erzählung vom Taugenichts nichts vor, „in ihm [sei] die Welt romantisiert“. Auch in *Sommerhaus, später* und in weiteren Texten des Neuen Erzählens liege, laut Dreier (2005: 31), im Gegensatz zu Werken der vorherigen Generationen „keine politische Absicht mehr [...] vor“.

In beiden Texten ziehen sich die Figuren also bewusst zurück, die Individuen scheinen keinen sicheren Halt mehr in dieser unsicheren Welt zu finden. Doch während der Taugenichts seinen Weg zurück in die Gesellschaft macht, verharrt die eigentlich privilegierte Generation der jungen Menschen in Hermanns Welt der 90er Jahre weiterhin in Starre, ohne zu wissen, wohin die Reise für sie gehen soll.

#### 4.2. Ausblick: Anwendbarkeit auf weitere Texte der 90er Jahre

Für die vorliegende Analyse ist Judith Hermanns Erzählung *Sommerhaus, später* als Untersuchungsgegenstand ausgewählt worden, da bei der Lektüre Gemeinsamkeiten mit Eichendorffs Text hinsichtlich der oben beschriebenen romantischen Motive auffielen. Doch kann Hermanns Text als paradigmatisch für das Neue Erzählen angesehen werden? Und können die Untersuchungsergebnisse auf weitere Texte dieser Strömung oder andere Gattungen der 90er Jahre übertragen werden?

Eine Antwort auf diese äußerst interessante Frage kann ohne eine angemessene Untersuchung an dieser Stelle selbstverständlich nicht gegeben werden. Klar ist, dass sich die Literatur der 90er Jahre – wie auch die aktuelle Literatur – durch eine ausgesprochene Heterogenität auszeichnet, wie Dreier (2005: 28) erklärt, gäbe es „keine vertikale Hierarchie mehr“, sondern diverse Formen und Spielarten würden

nebeneinander bestehen. Dennoch zeigt der kleine Einblick in weitere Werke dieser Zeit, den Thomas Borgstedt (2006) anbietet, dass diese Autoren „Wunschwelten“ (id. 218) kreierte und eine „Verbindung von populärer Medienkultur und Romantik“ (id. 219) propagierten. Besonders die Sehnsucht, vielleicht nach Liebe, vielleicht nach Stabilität oder Traditionen, zeigt sich in diversen Werken und führt oft zu Melancholie und Orientierungslosigkeit, wie auch das von Hermann gewählte, depressiv-angehauchte Motto *feelin blue* verdeutlicht, das gemeinhin als Gesamtmotto dieser Generation gilt (vgl. Butzer/Jacob 2012 s. v. *blau*). Aufbauend auf Borgstedt (2006) und der vorliegenden, exemplarischen Analyse *einer* Kurzgeschichte, wäre eine Ausdehnung der Untersuchung auf eine größere Anzahl an Texten des Neuen Erzählens spannend, um die gesammelten Ergebnisse zu stützen.

## 5. Schlussfolgerungen

Die vorliegende Untersuchung hat das Ziel verfolgt, darzulegen, inwieweit Motive der Romantik in der Literatur des Neuen Erzählens nachleben. Judith Hermanns Kurzgeschichte *Sommerhaus, später* (1998), aus ihrem ersten, hochgelobten Erzählband, stand im Zentrum der Analyse. Als romantisches Vergleichswerk diente Joseph von Eichendorffs Erzählung *Aus dem Leben eines Taugenichts* (1826).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass tatsächlich diverse Motive und Symbole der deutschen Romantik in Hermanns Erzählung wiederaufgenommen und mit einem bestimmten Fokus an die damals aktuelle Generation der jungen Menschen angepasst wurden. Die Sehnsucht ist in der Kurzgeschichte allgegenwärtig; es handelt sich aber nicht um eine Sehnsucht nach der Ferne, eine Reiselust, um fremde Orte zu entdecken, sondern um eine Sehnsucht nach etwas Unbestimmtem, nach Liebe, im Falle von Stein auch um die Sehnsucht, die Stadt Berlin zu verlassen, um auf dem Land zu leben. Das Umherziehen, das Vagabundieren gehört zu seiner Figur, aber auch die Einsamkeit und das Nicht-Dazugehören. Beide Hauptfiguren sehnen sich zudem nach der Vergangenheit, denken mit Wehmut an vergangene Momente, sind aber nicht in der Lage, ihre aktuellen Gefühle auszudrücken. Aus diesem Grund gibt es keine typische Märchenliebesgeschichte, die Gefühle sind da, aber die Kommunikation, die Entscheidungskraft und der Tatendrang, besonders der Erzählerin, fehlen. Die Natur spiegelt diese immer eisiger werdende Beziehung wider; auch der Zufluchtsort der Musik geht letztlich verloren. Die Farbe Blau drückt die kalte, melancholische Grundstimmung aus und ist nicht nur Motto des Erzählbands, sondern der ganzen Autorengeneration. Insgesamt kann Stein als romantischer Held angesehen werden, da er diverse Merkmale der vorgestellten Definitionen aufweist. Sein Plan scheitert zwar, seine Sehnsucht bleibt unerfüllt, aber er wählt die Freiheit, um der Warteschleife der Unverbindlichkeit zu entfliehen.

Die untersuchten romantischen Motive, besonders die Sehnsucht und die Märchenliebe, welche auch als solche im populären Sinne bekannt sind, zeugen von der Wirkung, die diese literarische Strömung hinterlassen hat. Die beschriebenen und untersuchten Motive leben quasi in der Gegenwartsliteratur nach. Die Übernahme dieser Motive – in abgewandelter Form, insbesondere die unbestimmte, fast sinnlose Sehnsucht nach etwas Unbekanntem und die alternative Märchenliebe, die zwar erwünscht und ersehnt ist, aber nicht ausgelebt wird – erzeugt einen bestimmten

Grundton, der als charakteristisch für die unsicheren Zeiten einer Jahrhundertwende angesehen werden kann: junge orientierungslose Menschen, die ihren Weg in einer gar nicht einmal so einfachen, sondern einer ganz schön komplizierten Welt – zumindest aus ihrer Sicht – finden müssen. Doch in Hermanns Text ist diese Orientierungslosigkeit und Verwirrtheit zu stark, die Personen scheinen überfordert zu sein, sie sind nicht bereit oder sogar unfähig, Entscheidungen zu treffen, vielleicht weil ihnen die Welt gewissermaßen offensteht, sie könnten alles haben, aber sie erstarren – wie die Protagonistin, die am Ende der Erzählung „stumpfsinnig vor dem Herd herum[steht]“ (SH 156), während Stein, der wie der Taugenichts aktiv geworden ist, wohl bereits an einem anderen Ort ein neues Leben begonnen hat.

## 6. Bibliografie

- Borgstedt, T., «Wunschwelten. Judith Hermann und die Neuromantik der Gegenwart», *Gegenwartsliteratur* 5 (2006), 207-232.
- Butzer, G./Jacob, J. (Hg.), *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2012.
- Das literarische Quartett, *Das Literarische Quartett 57 mit Andrea Köhler* [Video], 1998, <https://www.youtube.com/watch?v=B23-DXyBsdc> [22.02.2022].
- Dreier, R., *Literatur der 90er-Jahre in der Sekundarstufe II. Judith Hermann, Benjamin von Stuckrad-Barre und Peter Stamm*. Baltmannsweiler: Schneider 2005.
- Dudenredaktion (Hg.), *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*. Mannheim/Zürich 2021, <https://www.duden.de/> [22.02.2022]. (= Duden)
- Eichendorff, J. v., *Aus dem Leben eines Taugenichts*, in: Kämper, M. (Hg.): *Reclam XL – Text und Kontext*. Stuttgart: Reclam 2015/2021. (= TN)
- Gebauer, R., *Judith Hermann. Sommerhaus, später. Königs Erläuterungen. Spezial*. Hollfeld: Bange 2020.
- Gordinsky, N., «Das Draußen im Eigenen entdecken. Judith Hermanns *Sommerhaus, später*», *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch* 11 (2012), 301-323.
- Görner, R., «Rau und bitter und schön», *Die Presse* (2003), <https://www.diepresse.com/225246/rau-und-bitter-und-schon> [22.02.2022].
- Haar, C. t., *Joseph von Eichendorff. Aus dem Leben eines Taugenichts. Text, Materialien, Kommentar*, München: Carl Hanser 1977, [http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/werke/terhaar\\_eichendorff\\_taugenichts.pdf](http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/werke/terhaar_eichendorff_taugenichts.pdf) [22.02.2022].
- Hage, V., «Die Enkel kommen», *Der Spiegel* 41 (1999), <https://www.spiegel.de/politik/die-enkel-kommen-a-1b4c1ec9-0002-0001-0000-000014906942> [22.02.2022].
- Hagen, A., *Gedächtnisort Romantik. Intertextuelle Verfahren in der Prosa der 80er und 90er Jahre*. Bielefeld: Aisthesis 2003.
- Hanß, K., *Das Marmorbild. Aus dem Leben eines Taugenichts. Interpretationen von Karl Hanß*. München: Oldenbourg 1989.
- Hermann, J., «Rote Korallen», in: Hermann, J.: *Sommerhaus, später*. Frankfurt am Main: Fischer 1998, 11-29.
- Hermann, J., «Sommerhaus, später», in: Hermann, J.: *Sommerhaus, später*. Frankfurt am Main: Fischer 1998, 139-156. (= SH)
- Herrmann, L./Horstkotte, S., *Gegenwartsliteratur. Eine Einführung*. Heidelberg: Metzler/Springer 2016.

- Hielscher, M., «Geschichte und Kritik. Die neue Lesbarkeit und ihre Notwendigkeit», *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 124 (2001), 65-71.
- Kaindlstorfer, G., «Tom Waits am Prenzlauer Berg», *Format* (1998), <http://www.kaindlstorfer.at/index.php?nav=1212&id=240&lang=gk> [22.02.2022].
- Kämpfer, M., *Aus dem Leben eines Taugenichts. Reclam XL – Text und Kontext*. Stuttgart: Reclam 2015/2021.
- Kluge, F./Seebold, E., *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin/Boston: De Gruyter 2011.
- Köhler, A., «„Is that all there is?“ Judith Hermann oder die Geschichte des Erfolgs», in: Kraft, T. (Hg.): *Aufgerissen. Zur Literatur der 90er Jahre*. München: Piper 2000, 81-89.
- Prangel, M., «Eine andere Art von Rückblick. Gespräch mit Judith Hermann über *Sommerhaus, später*», *Deutsche Bücher – Forum für Literatur* 31/4 (2001), 279-297, <https://literaturkritik.de/id/5689> [22.02.2022].
- Radisch, I., «Mach den Kasten an und schau», *Die Zeit* 42 (1999), [https://www.zeit.de/1999/42/199942.1-aufmacher\\_.xml](https://www.zeit.de/1999/42/199942.1-aufmacher_.xml) [22.02.2022].
- Radisch, I., «Berliner Jugendstil», *Die Zeit* 6 (2003), [https://www.zeit.de/2003/06/Berliner\\_Jugend-\\_stil](https://www.zeit.de/2003/06/Berliner_Jugend-_stil) [22.02.2022].
- Rehlein, S., «Ein Gefühl der Irritation», *TAZ. Die Tageszeitung* (1998), <https://taz.de/!1316336/> [22.02.2022].
- Rothmann, K., *Kleine Geschichte der deutschen Literatur*. Stuttgart: Reclam 1978/2014.
- Schultz, H., «Die letzten Ritter der Romantik im Vormärz. Ludwig Tieck, Joseph von Eichendorff und Bettine von Arnim», in: Jaeschke, W. (Hg.): *Der Streit um die Romantik (1820-1854)*. Hamburg: Felix Meier 1999, 153-171.
- Schulz, G., *Romantik. Geschichte und Begriff*. München: Beck 2008.
- Schütze, K., *Deutschlands Dichter und Schriftsteller von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*. Berlin: Albert Bach 1862.
- Stephan, I., «Kunstepoche», in: Beutin, W. et al.: *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Berlin: Metzler/Springer 2019, 185-240.
- Stuhr, U., «Kult der Sinnlosigkeit oder die Paradoxien der modernen Sinnsuche. Judith Hermanns Erzählungen *Nichts als Gespenster*», in: Caemmere, C./Delabar, W./Meise, H. (Hg.): *Fräuleinwunder literarisch. Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2005.
- Weingart, B., «Judith Hermann. Sommerhaus, später», in: Benthien, C./Stephan, I. (Hg.): *Meisterwerke. Deutschsprachige Autorinnen im 20. Jahrhundert*. Köln: Böhlau 2005, 148-175.
- Werner, H.-G., «Romantische Traditionen in epischen Werken der neueren DDR-Literatur. Franz Fühmann und Christa Wolf», *Zeitschrift für Germanistik* 1/4 (1980), 398-416, <https://www.jstor.org/stable/23974534?seq=1> [22.02.2022].
- Wilpert, G. v., *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner 2001.
- Wilson, J. D., *The Romantic Heroic Ideal*. Baton Rouge: Louisiana State University Press 1982.
- Wührl, P., *Märchen der Romantik. Märchen der Welt*. Frankfurt am Main: Fischer 2014.
- Ziolkowski, T., «Das Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur. Methodische Überlegungen», in: Paulsen, W. (Hg.): *Das Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur. Die Vorträge des Zweiten Kolloquiums in Amherst/Massachusetts*. Heidelberg: Lothar Stiehm 1969, 15-31.