

Diessseits und jenseits der Oder: Judith Hermanns literarische Auseinandersetzung mit Theodor Fontane in Sommerhaus, spǟter

Claudia Gremler

©Springer Science+Business Media B.V. 2012

Abstract Judith Hermann's works have attracted considerable criticism for their supposedly slight portrayal of passively drifting characters and for their alleged failure to engage with the socio-political realities of contemporary life in the Berlin Republic. Only very recently have scholars paid attention to the hidden concern with memory expressed in her books, and have set out to examine their intertextual depth. This paper explores these previously neglected historical references in *Summerhouse*, later and analyses the book's intricate intertextual allusions with specific reference to Theodor Fontane's works. It examines how the tentative existence, which Hermann's characters experience, is the product of a hesitant and fruitless confrontation with questions of German history and nationhood. Using pervasive water imagery, Hermann shows present-day Germany as a continually contested territory with a fluid identity shaped by an abundance of conflicting narratives. In this context, the allusions to Fontane as a representative of the Wilhelminian period serve as references to a continuing German tradition of repression and marginalisation. At the same time, Hermann recognises Fontane's ambivalent political stance combining elements of social criticism with a general endorsement of social order. Ultimately, the seemingly indifferent attitude of Hermann's characters and the elegiac style used to portray them, emerge as a distancing mechanism that functions as a postmodern variant of Fontane's irony and is shaped by a similar sense of skepticism towards developments in German society and national history.

Keywords Judith Hermann . Sommerhaus, spǟter . Theodor Fontane . Effi Briest . Contemporary German literature . National identity . Memory studies . Gender studies . Intertextuality

C. Gremler (&) Aston University, Birmingham, UK e-mail: C.Gremler@aston.ac.uk

123

Published online: 26 September 2012

Die Autorin Judith Hermann, deren literarisches Debüt, die Erzählungssammlung *Sommerhaus*, später (1998) von Publikum und Rezensenten gleichermaßen begeistert aufgenommen worden war, musste nach Erscheinen ihres zweiten und dritten Buches zunehmend mit ablehnenden Reaktionen sowohl aus den Feuilletons als auch vonseiten der Literaturwissenschaft kämpfen. In präskriptiven Urteilen, die sich rückwirkend auch auf ihren Erstling beriefen, wurde ihr vorgeworfen, sie habe sich einer politischen und historische Aspekte vernachlässigenden Gegenwartsschilderung von popkultureller Simplizität verschrieben und berichte aus narzisstischer Perspektive desinteressiert über „die Ziellosigkeit als Lebensstil und die Leere als Lebensinhalt“ (Löffler 2009).

Hermanns vermeintlich geschichtslose und dekontextualisierte Darstellung galt Kritikern als besonders verwerflich, weil diese Autorin, aus deren Erzählungen Kritikern der „Sound einer neuen Generation“ (Literarisches Quartett 2006, Bd. III, 151) entgegönte, erfolgreich als Repräsentantin ihrer Altersgenossen vermarktet worden war und ihre Werke daher als stellvertretend für einen Gesamttrend angesehen wurden, der sich auffallend von der auf Erinnerungsvorgänge fokussierten Tradition der deutschen Nachkriegsliteratur abzuheben schien.

Unter Feuilletonisten und Literaturwissenschaftlern herrschte eine auffallend emotionsbeladene Unzufriedenheit darüber, dass Hermanns Werke sprachlich zwar einen faszinierenden „elegisch[en] Grundton“ (Schulze 1998) aufweisen, der durch seine „klare Sprache einen tiefen Sog [entfaltet]“ (Illies 1998), dass aber inhaltlich in ihren Büchern orientierungslose Figuren wahllos durch die Welt ziehen oder ein nahezu konturenloses Berlin bewohnen.¹ Diese Charaktere schienen passiv immer auf den nächsten folgenlosen Thrill zu warten, und Hermanns Zugehörigkeit zu einer unkritischen „Erlebnisgesellschaft“² wurde deshalb bald zum Konsens erklärt.

Diese Einschätzung von Hermanns Werken verstellte lange Zeit den Blick auf diejenigen Dimensionen in ihrem Schreiben, die sich durchaus mit Fragen nach der Geschichte und nach sozialen Kontexten befassen und sich zugleich auch mit der literarischen Tradition auseinandersetzen. Inzwischen setzt sich erfreulicherweise in der wachsenden Hermann-Forschung eine neue Herangehensweise an ihre Erzählungen durch, die den zweifellos vorhandenen „concern with memory“ (Taberner 2005, 20) und die eng damit verbundene „intertextual depth“ (Shafi 2009, 345) ihrer Werke stärker in den Vordergrund rückt.

Diese beiden Aspekte bedingen sich zu einem gewissen Grad gegenseitig, denn zur sozio-historischen Kontextualisierung ihrer Texte setzt Hermann ein dichtes Netz intertextueller Bezüge zum literarischen Kanon ein, die dazu dienen, eine als problematisch begriffene deutsche Traditionslinie vom Kaiserreich zur Berliner Republik nachzuzeichnen. Eine zentrale Rolle nimmt dabei die Auseinandersetzung mit Theodor Fontanes Werken ein.

¹ Vgl. etwa die am 31.01.2003 von Elmar Krekeler in der Welt gestellte ungeduldige Frage, „warum man diesen Figuren eigentlich sechzig Seiten über die Schulter sehen soll, statt sie zu schütteln und aufzuwecken“.

² So vor allem Biendarra (2004) unter Berufung auf Gerhard Schulze.

Besonders deutlich zeigt sich Hermanns Bezugnahme auf diesen einflussreichen Vertreter der deutschen Literatur im neunzehnten Jahrhundert in der Erzählung „Rote Korallen“. Dieser Text eröffnet den Band und scheint zunächst in mehrfacher Hinsicht eine Sonderstellung in Hermanns Werk einzunehmen. Anders als bei den mehrheitlich im Berlin der Gegenwart verorteten übrigen Erzählungen in Sommerhaus, später ist für „Rote Korallen“ das Sankt Petersburg der vorigen Jahrhundertwende als Schauplatz gewählt worden. Die Erzählung gehört zu den am meisten beachteten des Bandes und ist sogar für den Einsatz im Schulunterricht empfohlen worden (Burtscher 2002). Dem Hinweis der Autorin, diese Erzählung als wegweisendes „Motto“ für das gesamte Buch zu verstehen (Geiger 2004, 49), ist man jedoch kaum gefolgt. Deshalb ist ein primär von diesem Text ausgehender Zugang zum Buch, der diese Erzählung nicht als Ausnahme, sondern als paradigmatisch für Hermanns Werk betrachtet und unweigerlich den Schwerpunkt der Interpretation auf historische und intertextuelle Dimensionen legen muss, bedauerlicherweise bisher ausgeblieben. Diese Forschungslücke beabsichtigt der vorliegende Beitrag zu schließen.

In „Rote Korallen“ werden mehrere Zeitebenen entworfen, die durch die Figur der Ich-Erzählerin und Protagonistin verbunden sind. Im Zentrum der von ihr erzählten Binnenhandlung steht das Schicksal ihrer rebellischen Urgroßmutter im vorrevolutionären Russland. Von ihrem wenig einflussreichen Ehemann allein gelassen und von Heimweh geplagt, gibt die schöne junge Frau dem Werben verschiedener Liebhaber nach, von denen einer ihr ein auffälliges rotes Korallenarmband schenkt. Nach der Rückkehr des Gatten von seinen Reisen offenbart sich deutlich die innere Distanz zwischen den Eheleuten. Daraufhin zeigt die Urgroßmutter provokativ als demonstratives Zeichen ihrer Untreue das Korallenarmband vor, das „rot wie die Wut“ (SS, 15)³ leuchtet. Der gedemütigte Ehemann stirbt im Duell mit dem Liebhaber. Daraufhin verlässt die junge Witwe Sankt Petersburg und kehrt nach Berlin zurück.

Diese Geschichte der ehebrecherischen Urgroßmutter, die mit ihrer bewussten Auflehnung gegen die Regeln der bürgerlichen Ehe auffallend subversiv und modern erscheint, weist deutliche intertextuelle Bezüge auf zu dem kanonischen Ehebruchstext der deutschen Literatur im neunzehnten Jahrhundert. Die bürgerlichpatriarchalen männlichen Figuren verhalten sich bei Hermann nicht zufällig so, „wie wir es aus Fontanes Romanen gewohnt sind“ (Stephan 2002, 550), vielmehr präsentiert sich die Geschichte der Urgroßmutter als ein klarer Gegenentwurf zu Fontanes Romanwelt im Allgemeinen und zu Effi Briest im Besonderen.

Schon bei der Erstlektüre von „Rote Korallen“ fallen deutliche Parallelen auf, die auch ohne explizite intertextuelle Markierung⁴ eine bewusste Bezugnahme auf Effi Briest signalisieren. Wie in Fontanes Ehebruchsgeschichte verlässt auch in Hermanns Erzählung eine junge Ehefrau ihre Heimat im preußischen Kernland und geht mit ihrem Gatten in den ihr unbekanntem Osten—und Effi bereitet sich auf den

³ SS wird als Sigel für Sommerhaus, später verwendet. ⁴ Zur Frage der Markierung von Intertextualität vgl. Broich (1985).

Umzug nach Pommern sogar so vor, als ginge es wie in „Rote Korallen“ auch für sie „nach Petersburg“ (EB, 28).⁵

Die neuen Wohnorte weisen in beiden Fällen ein „verfremdete[s] Ambiente“ (Downes 2000, 636) auf. Die verunsicherte Effi befindet sich in einem „verwünschte[n] Haus“ (EB, 79) und in „Rote Korallen“ erlebt die Urgroßmutter Sankt Petersburg als „ein[en] tiefe[n], da[mmerige[n] Traum“ (SS, 12). Betont werden zudem in beiden Texten Heimweh und Einsamkeit der Protagonistinnen (EB, 76, 89; SS, 12), sowie ein Gefühl der Kälte, das weniger dem nordöstlichen Klima als der emotionalen Distanz zum kühlen Ehemann geschuldet ist: So beklagt sich Effi bekanntlich, dass Innstetten „frostig wie ein Schneemann“ (67) sei, und über die Urgroßmutter in „Rote Korallen“ heißt es: „Sie wärmte ihre frostelige Seele an den glühenden Herzen ihrer Liebhaber“ (SS, 14).

Auf diese Konstruktion einer parallelen Ausgangssituation zu Fontanes Roman folgt dann die deutliche Gestaltung zum Gegenentwurf, der besonders auf den Bereich der Geschlechterbeziehungen fokussiert ist. Anders als im Fall von Effi, für die der Ehebruch „eine unbewusste Auflehnung“ (Do 2003, 187) darstellt, wehrt sich die Urgroßmutter aktiv gegen die patriarchale Kontrolle ihres Ehemanns über sie, indem sie wiederholt die Ehe bricht und ihren Gatten schließlich selbstbewusst mit ihrer als Widerstand gegen die sozialen Erwartungen kodierten Untreue konfrontiert. Während Fontanes Protagonistin „alles andere als eine selbständigmoderne Frau“ (Wende 2000, 154) ist, stellt die rebellische Urgroßmutter „an emancipated Effi Briest figure“ (Littler 2007, 190) dar. Ihr Verhalten muss als ein Akt von frühfeministischem empowerment verstanden werden und lässt sich als intertextueller Einspruch gegen Effi Briest und ihren Autor werten, der mit seinem Porträt der an den preußischen Konventionen scheiternden „arme[n] Effi“ (EB, 292) zwar die negativen Implikationen der streng regulierten bürgerlichen Ehe hervorhebt, aber nicht die patriarchale Geschlechterordnung an sich in Frage stellt.

„Fontane inszeniert mit dem Paar Effi-Innstetten das Muster einer preußischdeutschen Standesehe und verteilt dabei paradigmatisch die Rollen“ (Andermatt 2000, 191), indem er in Effi Briest zeittypische Repräsentationen von Männlichkeit und Weiblichkeit entwirft, die dem Mann die Sphäre von Geist und Kultur, der Frau hingegen den Bereich der Natur und des Elementaren zuordnen, der als im Widerstreit mit der rationalen gesellschaftlichen Ordnung befindlich dargestellt wird. Effi wird vom Autor deutlich in dieses männlich bestimmte „Weiblichkeitsmuster“ (192) eingeordnet, die ihr zugeschriebene Eigenschaft als „Naturkind“ (EB, 37) wird wiederholt hervorgehoben. Fontane hinterfragt in Effi Briest die zeittypischen Geschlechterzuordnungen nicht, obwohl er ihren problematischen Bildcharakter erkennt (Stephan 1981, 140–142). Vielmehr beteiligt er sich „insgeheim selbst an der Konstruktion von Weiblichkeit“ (Erhart and Hermann 2003, 504) und somit an der Verfestigung konventioneller Geschlechterkonzepte. Dieser Perpetuierung des patriarchalen Gender-Diskurses in Fontanes Roman wird bei Hermann eine weiblich bestimmte Gegenversion an die Seite gestellt.

Mit dieser dialektischen Verwendung von Intertextualität steht Hermann deutlich in der verbreiteten Tradition von kritischen rewritings, welche die im

⁵EB wird als Sigel für Effi Briest verwendet (Fontane 1974, Abt. I, Bd. 4).

abendländischen Literaturkanon marginalisierten Gruppen ins Zentrum eines revisionistischen Textes stellen und ihnen so eine Stimme verleihen. Das geschieht insbesondere im Rahmen postkolonialer und feministischer Literatur (Allen 2000, 4–5), und verständlicherweise sind es besonders Texte des patriarchalen und kolonialen neunzehnten Jahrhunderts, die Autoren und Autorinnen des späten zwanzigsten Jahrhunderts zur intertextuellen Auseinandersetzung reizten (Sanders 2005, 124). Besonders klar zeigt sich Hermanns Ablehnung des von Fontane präsentierten Frauenbildes und die Einordnung von „Rote Korallen“ in die Tradition eines feministisch motivierten *writing back* in der „radikale[n] Umschreibung“ (Stephan 2002, 548) eines für Fontanes Werk zentralen narrativen Bezugsrahmens bei der Darstellung der Geschlechterthematik: dem Wasserfrauen-Motiv.

Die Figur der Meerjungfrau, Nixe oder Sirene ist als „eine zentrale literarische Imagination der abendländisch-patriarchalen Kultur“ (Stuby 1985, 69) und als „Metapher für das Naturhafte, der männlichen Akkulturation Widerstrebende“ (71) Teil des bürgerlichen Gender-Diskurses. In den Romanen Fontanes, der besonders von der Melusine-Sage „zeit seines Lebens fasziniert“ war (Steinkämper 2007, 343), stellt die Meerjungfrau ein wiederkehrendes Motiv dar. Auch Effi, die in den frühen Entwürfen des Romans noch „Betty von Ottersund“ heißen und so die Assoziation mit dem Wasser schon im Namen tragen sollte (Fontane 1974, Abt I, Bd. IV, 713), reihte er in die große Gruppe seiner Melusinenfiguren ein.

Für Effi geht von der See eine Anziehungskraft aus, die ambivalent besetzt ist und ihre Position „im Spannungsfeld zwischen gesellschaftlichen Maximen und privatem Glücksanspruch“ (Wende 2000) symbolisiert. Wiederholt wird „Effis prekäre Beziehung zum trügerischen Element des Wassers“ (Downes 2000, 637) betont und eine Verbindung zwischen dem Regellosigkeit und natürliche Wildheit symbolisierenden Wasser und Effis späterem Verstoß gegen die Bestimmungen der bürgerlichen Ehe hergestellt. Effis Affäre mit Crampas entfaltet sich folgerichtig unter dem starken Einfluss des Meeres, und bei der Verführungsszene im Schlitten meint Effi gar „die Meerjungfrauen singen [zu] hören“ (EB, 157).

Im Gegensatz dazu begegnet dem Publikum bei Hermann eine Figur, die sich offenbar der geläufigen Weiblichkeitsbilder deutlich bewusst ist, sie sich subversiv aneignet und sich in ihrer feministischen Rebellion als selbstbewusste Sirene präsentiert. Schon der Titel „Rote Korallen“ verweist eindeutig auf das Wasserfrauen-Motiv und seine literarischen Gestaltungen, insbesondere auf den Schmuck von Fouque's Undine (Stephan 2002, 549). Die Vorbereitung auf die Konfrontationsszene mit ihrem Ehemann zeigt die Urgroßmutter deutlich in ihrer Selbst-Inszenierung als Loreley-Figur und *femme fatale*: „Meine Urgroßmutter [saß] vor dem Spiegel in ihrem Schlafzimmer und kämmte sich ihr helles Haar“ (SS, 15). Die Wahl des Schauplatzes entspricht den durchgängigen maritimen Allusionen der Erzählung. Im auf ehemaligem Sumpfgebiet erbauten Sankt Petersburg zieht sich die junge Frau in eine vom Wasser beherrschte soziale Gegenwelt zurück, in der sie lebt „wie auf dem Grunde des Meeres“ (12). Auf diese Weise stilisiert sie sich zu einer enigmatischen, außerhalb der Gesellschaft stehenden Nixenfigur, die sich gegen die frauenfeindlichen restriktiven Normen des neunzehnten Jahrhundert wehrt, wie sie bei Fontane eindringlich literarisch gestaltet sind. Hermann nimmt

hier zugleich Fontanes Kritik an den Zwängen der bürgerlichen Ehe auf und wendet sich gegen seine distanzlose Übernahme von Geschlechterbildern und Gender-Normen.

Dementsprechend nimmt bei Hermann die Urgroßmutter, ganz anders als die an den Folgen ihres Ehebruchs zerbrechende Effi, nach dem Tod ihres Ehemanns ihr Leben selbst in die Hand. Mit ihrem neugeborenen Kind, das vermutlich aus dem Ehebruch, nicht aus der Ehe hervorgegangen ist (18), besteigt die Urgroßmutter entschlossen die Eisenbahn zurück nach Berlin, anstatt wie Effi den Zügen in die Brandenburgische Heimat mit „einer herzlichen Sehnsucht“ (EB, 89) nachzusehen.

Die politische Dimension der hier geschilderten emanzipatorischen Handlungsweise wird hervorgehoben durch die Einbettung der Erzählung in den historischen Kontext der russischen Revolution von 1905, die zu dem Zeitpunkt ausbricht, als die Urgroßmutter in ein neues, selbstbestimmtes Leben aufbricht. Die Gesetze und Normen, die die Unfreiheit der Ehefrau bedingen, werden so zur Metonymie für die bürgerliche Gesellschaft des 19. Jahrhunderts, genauer gesagt für den preußischdeutschen Staat mit seinen restriktiven Konventionen und Regeln.

Die Figur der Meerjungfrau ist zentral beteiligt an Hermanns intertextueller Verschränkung von Kritik am patriarchalen Weiblichkeitsdiskurs mit einer Verurteilung der repressiven politischen Verhältnisse, denn in Fontanes Romanen stellen die Melusinen, die sich in die „prosaische Enge der preußischen Gesellschaft“ nicht einfügen können (Ziegler 2000, 183), eine Bedrohung der bisher gültigen Ordnung im Allgemeinen und des sozio-politischen Systems des Kaiserreichs im Besonderen dar. „Die Herausforderung Preußens durch die Wasserfrau im Salon“ (Briegleb 2000, 110) besteht in dem zerstörerischverführerischen Chaospotenzial, das die dem Elementaren verhafteten Melusine-Gestalten der patriarchalen rationalen Sozialordnung entgegensetzen.

Diese rebellische Energie verkörpert die Urgroßmutter in Hermanns Erzählung, und sie gibt sie traditionsbildend an die nachfolgenden Generationen weiter, wodurch ein narrativer Bogen historischer Kontinuität vom neunzehnten bis zum späten zwanzigsten Jahrhundert gespannt wird. Sich in diesem Zusammenhang auf Fontane als repräsentativen Autor des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts zu beziehen, liegt nahe, und Hermann ordnet sich auch hier wieder in eine bestehende intertextuelle Tradition ein. Sie wird bestimmt von Werken wie F. C. Delius' *Die Birnen von Ribbeck* (1991), besonders aber von Günter Grass' kontroversen Roman *Ein weites Feld* (1995).

Beide Bücher kontrastieren über die Verbindung zu Fontane die politischen Verhältnisse der deutschen Einheit von 1990 mit der Reichsgründung von 1871. Während sich jedoch Delius in seinem monologartigen Buch einer fast ethnographischen Annaherungsweise bedient, welche die von kolonialistischen Tendenzen geprägten Vorgänge des deutschen Einigungsprozesses aus authentisch anmutender ostdeutscher Perspektive beleuchtet (von Oppen 2001) und Grass in seinem Roman ein weitschweifendes zeitgeschichtliches Panorama der Wendejahre entwirft, wählt Hermann bezeichnenderweise die knappe Form einer Kurzgeschichte, die so stark mit märchenhaften Zügen durchsetzt ist, dass sich ihr politischer Gehalt nur schwer erschließt. In den zahlreichen phantastischen Elementen der Erzählung äußert sich einerseits Hermanns Skepsis gegenüber der Geschichtsschreibung und wird

andererseits sowohl die von historischem Unverständnis geprägte Position der Protagonistin als auch die diffus bedrohliche Einwirkung der Vergangenheit auf ihr Leben betont. Die unwahrscheinlich langlebige Urgroßmutter, deren Anwesenheit für die Erzählerin zunehmend bedrückend wird, erscheint dementsprechend als hexenhafte Alte, die „mit knochiger Hand“ (SS, 18) aktiv in das Leben der Hauptfigur eingreift.

Diese außerordentlich dominante Urgroßmutter hat die Geschichte ihrer Rebellion zu einem zentralen Inhalt des Familiengedächtnisses gemacht. Sie vererbt das Korallenarmband, das Symbol ihrer erfolgreichen Emanzipation, als „affective memory icon“ den nachfolgenden Generationen und hat es zum Zeitpunkt der Haupterzählung an die Erzählerin weitergegeben. Die mit dem Schmuckstück verbundene Geschichte der Urgroßmutter bildet für die Familie einen fundamentalen Teil ihres kollektiven Gedächtnisses und erfüllt als solches eine identitätsbildende Funktion.

Diese Förderung „kollektiver Identitätsbildung“ durch Entwicklung einer Erinnerungskultur und durch die Tradierung bestimmter Gedächtnisinhalte stellt für Gruppen jeder Art einen zentralen Vorgang dar, wie die Gedächtnisforschung hervorgehoben hat (Assmann 2007, 25). Hermanns Erzählung hinterfragt die Gültigkeit solcher familiären Gedächtnistraditionen im Kontext der deutschen Geschichte. Sie verweist auf die stets vorhandene Selektivität dessen, was weitergegeben wird, deutet den Zusammenhang von „Kanon und Zensur“ an, den die Erinnerungsforschung als zentralen Prozess des „kulturellen Gedächtnisses“ identifiziert hat (Assmann und Assmann 1987) und betont die Probleme, die sich für die nachfolgenden Generationen aus dieser „strukturellen Amnesie“ ergeben.

Hermanns Protagonistin identifiziert sich zu Beginn der Erzählung so stark mit den von der Urgroßmutter tradierten Inhalten des Familiengedächtnisses, dass sie kaum unabhängig von ihnen existieren kann: „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?“ (SS, 22). Ganz ähnlich empfindet der Protagonist in Ein weites Feld, der als Fontanes Wiedergänger „die Wirklichkeit mit seiner persönlichen Imitation dieser Wirklichkeit zu verwechseln beginnt“ (Balzer 2001, 11). In beiden Texten verweist die schwache Identität der in der Gegenwart befindlichen Figuren auf eine übermächtige Vergangenheit, deren kontinuierliches Einwirken auf die Jetztzeit als problematisch begriffen wird.

Hermanns Erzählerin reagiert auf diesen Umstand mit dem zögerlichen Versuch, sich zunächst der vertrauten Version der Familiengeschichte, die zugleich Teil der deutschen Vergangenheit ist, zu vergewissern und dann die Existenz verschwiegener Erinnerungen zu erkunden. In der Absicht, den „Petersburger Geschichten“ (SS, 19) auf den Grund zu gehen, wendet sie sich einer Seitenlinie der Familiengeschichte zu, die signifikanterweise wiederum intertextuelle Verbindungen zu Effi Briest aufweist. Eng verbunden mit der Geschichte der Urgroßmutter und ihrer Nachfahren ist das Schicksal von Isaak Baruw, dem Sekundanten des

⁶ So Littler (2007, 190), die diese Bezeichnung von Anne Fuchs übernimmt.
⁷ Dieser Begriff stammt von John A. Barnes, vgl. Pethes (2008, 126).

getöteten Ehemannes, der mit Hilfe der jungen Witwe in den russischen Revolutionswirren nach Berlin floh, wo er ihr zeit seines Lebens treu ergeben blieb, wie sie stolz berichtet. Wie die Beschreibung dieses treuen Gefolgsmannes als „bucklig und krumm“ (SS, 17) erkennen lässt, ist Baruw als intertextuelle Bezugsfigur zu Alonzo Gieshübler, Fontanes „kleine[m], schiefschultrige[m]“ (EB, 62) Apotheker konzipiert, der Effi glühend verehrt und am liebsten für sie „kämpfen und sterben“ (EB, 65) würde.

Die miteinander verflochtenen Geschichten der beiden Familien setzen sich in die Gegenwart fort, als die Erzählerin den letzten Abkömmling der Baruws, Isaaks „einzige[n] Urenkel“ (SS, 19) zu ihrem Geliebten nimmt, in der vergeblichen Hoffnung, sich auf diese Weise der master narrative ihrer Vorfahren zu vergewissern. Aber dieser sichtlich depressive oder gar traumatisierte Mann, der als ein stummer Fisch beschrieben wird, weigert sich, mit ihr über die gemeinsame Familienvergangenheit zu sprechen,⁸ und zieht so die von der Urgroßmutter tradierte Fassung indirekt in Zweifel. Auch ein Besuch beim Psychiater ihres Geliebten bleibt ergebnislos für die Protagonistin, und so scheitert sie letztlich bei ihrem Versuch, die hinter Märchenelementen verborgene Realität der Familiengeschichte zu enttarnen und den Familienmythos durch Fakten zu ersetzen.

Was der Erzählerin selbst verborgen bleibt, offenbart sich allerdings dem aufmerksamen Leser. Das in der Tradition eliminierte Element der Familiengeschichte ist die europäische Judenverfolgung (Stephan 2002, 553). Der durch seinen Vornamen als Jude gekennzeichnete Isaak Baruw war 1905 höchstwahrscheinlich nicht primär auf der Flucht vor den Revolutionswirren, sondern fürchtete in den damaligen Pogromen um sein Leben (Nobile 2010, 291). Seine Reise mit „dem deutschen Zug“ (SS, 18), die ihn vor der Verfolgung in Russland rettet, lässt sich zugleich als Vorausdeutung auf die knapp vierzig Jahre später stattfindenden Bahntransporte in die Vernichtungslager lesen und erklärt, warum in der Familie Baruw auf märchenhaft fruchtbare „sieben Kinder und [...] sieben Enkelkinder“

(19) nur ein einziger Urenkel folgte.⁹ Der Holocaust und die Baruws, die ihm zum Opfer fielen, sind das verschwiegene Element in der märchenhaft verfremdeten und geschönten Geschichte der Urgroßmutter, die von persönlicher Revolte und Solidarität, aber nicht von menschlichem Versagen angesichts von Verfolgung oder gar von der Verstrickung in Schuld berichtet.

Dass Hermann diese Geschichte unter fortlaufender Bezugnahme auf Effi Briest erzählt, dient dazu, die enge Verbindung der beiden Zweige der Petersburger Geschichten zu verdeutlichen und zudem die Problematik der Judenverfolgung nicht nur in der Zeit des Nationalsozialismus und den Pogromen des zaristischen Russland zu verorten, sondern bewusst auf die Kontinuität antisemitischer Traditionen seit dem späten neunzehnten Jahrhundert zu verweisen—wie sie sich bei Fontane als typischem Repräsentanten seiner Zeit auch finden lassen (Fleischer 2009). Angesichts des Umstandes, dass „Judenfeindschaft [...] ein kultureller Code [war], über den sich die bürgerliche Gesellschaft des Kaiserreiches verständigte“, ist in der Fontane-Forschung sogar vom „selbstverständliche[n] Antisemitismus“

⁸ Wie Aleida Assmann betont, bedeutet Trauma „die Unmöglichkeit der Narration“ (2006, 264). ⁹ Auf weitere versteckte Holocaust-Referenzen im Text weist Nobile hin (2010, 294).

des Autors gesprochen worden (Balzer 2000, 199). Auch Grass geht in Ein weites Feld auf Fontanes ambivalente Haltung Juden gegenüber ein, die aus heutiger Perspektive in Verbindung mit der „Endlösung“ (Grass 1995, 61) gebracht werden kann.

In Fontanes Romanen zeigt sich die vom Autor weitgehend akzeptierte gesellschaftliche Randstellung der Juden bezeichnenderweise gerade auch in ihrer Assoziation mit den ebenfalls ausgegrenzten Melusine-Figuren. Besonders im Frühwerk gibt es mit Wasserfrau-Züngen ausgestattete Frauengestalten, bei denen „das spezifisch Melusinenhafte—also das ‚noch-nicht-ganz-Mensch-Sein‘ [...] unverkennbar Teil des Jüdischen“ (Balzer 2000, 198) ist. Diese Verbindung zwischen zwei marginalisierten Gruppen, den Frauen und den Juden, übernimmt Hermann und betont sie auf strukturelle Weise mit weiteren intertextuellen Verweisen, die Baruw's Urenkel zu Effi Briest in Beziehung setzen. Wie Fontanes Protagonistin bewohnt der Geliebte eine Wohnung, die „auf den Friedhof hinaus“ geht (SS, 20; EB, 259)—was in beiden Fällen auf den baldigen Tod der Figur vorausdeutet. Besonders aber lassen sich die Melusinenhaften Züge, die Effi aufweist, in dem Geliebten in modifizierter Form wiederfinden. Diese Figur fällt am stärksten aus der Realität der Gegenwart heraus und ist daher am deutlichsten von den phantastischen Elementen der Erzählung geprägt. Er erscheint „wie ein Fisch. Er hatte fischgraue Augen und eine fischgraue Haut, er war wie ein toter Fisch“ (18–19).

In dieser märchenhaft ungreifbaren Fisch-Gestalt scheinen die sozialen Ausgrenzungsmechanismen, auf die Hermann unter Bezugnahme auf Fontane verweist, eine extreme, spätere Verkörperung zu finden. Der junge Baruw kann sich von der transgenerationalen Traumatisierung, unter der er leidet, nicht befreien und auch die Erzählerin fühlt sich überfordert vom schwierigen Umgang mit der Familiengeschichte, die als Metonym für die deutsche Vergangenheit steht.

Am Ende zerreißt die Protagonistin das Korallenarmband und zerstört so symbolisch die mühsam von der Urgroßmutter errichtete Ordnung der selektiven Familiengeschichte. Sie empfindet aber das Aufgeben dieses Familienerbstücks genauso als Verlust wie den unmittelbar folgenden Tod des jungen Baruw. Ihre Handlungsweise stellt ein hilfloses Aufbegehren gegen eine Geschichte dar, die sich ihr bis zuletzt entzieht und von der sich deshalb auch nie wirklich befreien kann. Dies scheint zunächst im Gegensatz zu der eindrucksvollen Meeresmetaphorik zu stehen, die ihren Befreiungsversuch begleitet: „Das Wasser rauschte, brandete, sang und stieg und schwemmte die Geschichten mit sich fort, die Stille und die Korallen, schwemmte sie zurück [...] an den Meeresgrund“ (28). Letztlich verstärkt der erneute Rückgriff auf das fluide Element des Wassers aber wiederum die empfundene Konturenlosigkeit und Unsicherheit, mit der die Vergangenheit durchgängig assoziiert wird. Es ist der Protagonistin am Ende nicht gelungen, die alten Geschichten zu entlarven und durch eine Wahrheit zu ersetzen, die ein gemeinsames Leben mit dem jungen Baruw ermöglicht. Die Kommunikation scheitert sowohl im Austausch der Generationen als auch zwischen den Nachkommen der Opfer und der Täter (Stephan 2002, 554). Es gibt in Sommerhaus, später keine Aussicht auf ‚Heilung‘ im Sinne einer Versöhnung mit der deutschen Vergangenheit und ihren bis heute nachwirkenden Machtstrukturen.

Bezeichnenderweise betrifft diese Fortwirkung gesellschaftlicher Repressionen in die Gegenwart hinein sowohl das verschwiegene Thema des Antisemitismus als auch die patriarchalen Geschlechterbeziehungen. Obwohl die nixenhafte Geschichte der Urgroßmutter sich als matriarchaler Gründungsmythos präsentiert und als solcher nicht nur intertextuelle Verbindungen zu Fouqué und Fontane, sondern auch zu Ingeborg Bachmanns feministischem Prosatext „Undine geht“ aufweist (Bauer 2009, 69), ist argumentiert worden, dass nicht erst die Sinnsuche der Protagonistin in einer fruchtlosen Revolte gipfelt, schon die idealisierte Auflehnung der Urgroßmutter kann man als eigentlich gescheitert betrachten. Das Korallenarmband, das als Memento der Befreiung der Urgroßmutter aus patriarchalen Zwängen dient, ist zugleich „a well established symbol within the bourgeois, male-dominated order“, so dass sich behaupten lässt, dass die Rebellion der jungen Ehefrau letztlich innerhalb des Unterdrückungssystems verbleibt, gegen das aufbegehrt wird (56).

So ergibt sich der Befund einer erfolglosen Befreiung von der Geschichte. Das naive Verlangen der Erzählerin aus „[den] alten Geschichten [...] hinaus und fortgehen zu können“ (SS, 24), weil sie ihr „das Leben schwer [machen]“ (26), ist gescheitert. In dieser Betonung einer Geschichte, die sich nicht abschütteln, sich aber auch nicht aneignen oder bewältigen lässt, liegt ein zentraler Aspekt der intertextuellen Verweise auf Fontane. Die ständige Rückbindung an den Gründerzeitautor präsentiert ihn als Gewährsmann einer kritisch begriffenen historischen Kontinuität und instrumentalisiert ihn in einer Art und Weise, wie sie sich vergleichbar auch bei Grass in *Ein weites Feld* beobachten lässt.

Verbunden durch die Hauptfigur, den als Wiedergänger Fontanes gestalteten Theo Wuttke, werden bei Grass die politischen Hintergründe der Reichsgründung und der Wiedervereinigung parallel geführt und wird in kritischer Weise das Fortbestehen repressiver deutscher Zustände über die Jahrhunderte hinweg aufgezeigt. In *Ein weites Feld* dient primär das mechanische Bild des Paternoster „als Dingsymbol für das Auf und Nieder der Geschichte, für sich abwechselnde Regime und Zeitläufte“ (Balzer 2001, 212), die von der Gründerzeit bis zur Gegenwart keine positiven Veränderungen ermöglichen. Zudem erscheint das Wasser als Element der Geschichte, das von den Figuren im Ruderboot aufgewühlt und metaphorisch durchpflügt wird, am Ende aber wieder unverändert glatt daliegt (Preece 2004, 204). Auch in diesem Punkt gleicht Hermanns Erzählung also dem Roman von Grass, allerdings nimmt das Wasser bei ihr eine ungleich wichtigere, strukturgebende Position ein und entwickelt eine komplexere polyvalente Semantik, die auf den Band *Sommerhaus*, später als Ganzes ausgeweitet wird (Littler 2007, 189–190).

Sowohl bei Hermann als auch bei Grass ist die Existenz der Figuren, die geradezu in der Geschichte gefangen sind, von einer Identitätskrise begleitet, die auf den oben skizzierten, von Aleida und Jan Assmann beschriebenen Gedächtnisprozessen beruht. Hermanns Protagonistin ist an die unzuverlässige Geschichte der Urgroßmutter gefesselt, und der „Fonty“ genannte Wuttke fühlt sich „weitgehend in der Biographie Fontanes gefangen“ (Thesz 2003, 445). In beiden Werken steht am Ende ein Ausbruchsversuch aus zeitgeschichtlichen und zugleich biographischen Zusammenhängen, dessen Gelingen bei Grass zweifelhaft ist und auch bei Hermann in Frage gestellt wird. Wie bei Grass der Paternoster, so läuft auch Hermanns

Geschichte letztlich im Kreis und endet bezeichnenderweise mit einer Frage, die schon im ersten Absatz der Erzählung thematisiert wurde: „War das die Geschichte, die ich erzählen wollte“ (SS, 29).

Die ausgeprägte Metatextualität der Erzählung, die mehrfach betont wird, verweist, gepaart mit den oben beschriebenen Elementen der unzuverlässigen Narration, erneut auf die Fragwürdigkeit des Dargestellten. Einerseits befindet sich Hermann mit dieser Einschätzung der Geschichte als zirkulär und der Geschichtsschreibung als fiktional in der postmodernen Tradition des New Historicism (White 1978), der die Trennung von Dokumentation und Fiktion als undurchführbar ablehnt und daher die Existenz einer objektiven, historischen Wahrheit bestreitet. Andererseits bewegt sich Hermann, indem sie „Geschichte“ immer zugleich als Historie und als Narration begreift, aber auch in ansatzweise bereits von Fontane abgesteckten Bahnen. Gerade in Effi Briest nimmt das Wort „Geschichte“ vieldeutige Konnotationen an und belegt, wie sehr es sich bei diesem Roman um eine „self-reflective narrative“ handelt (Chambers 1995, XVIII).

Diese von Unsicherheit geprägte Situation, in der sich Hermanns Figuren befinden, wird in ihrem Gesamtwerk am deutlichsten in „Rote Korallen“ mit der historischen Dimension in Verbindung gebracht. Entsprechend der bereits erwähnten Funktion als programmatisches „Motto“, die diese Erzählung für den Band Sommerhaus, später einnimmt, artikuliert die Anfangserzählung besonders klar eine Problematik, die für das gesamte Buch zur impliziten Voraussetzung wird. Auf häufig unausgesprochene Weise sind alle Figuren bei Hermann von den Existenzbedingungen einer wurzellosen Gegenwart betroffen, die sich aus einer historischen Verunsicherung speist.

Vergleichsweise klar wird diese Auseinandersetzung mit historischen Fragestellungen noch in zwei weiteren Erzählungen des Bandes thematisiert. Es handelt sich um Texte, die im Band ähnlich strategisch platziert sind wie die Anfangserzählung: „Sommerhaus, später“ gibt der Textsammlung den Namen und „Diesseits der Oder“ bildet die abschließende Erzählung. Diese Anordnung betont erneut, dass historische Zusammenhänge bei Hermann durchaus eine intensive Beschäftigung erfahren und in denjenigen Erzählungen des Bandes, welche die geschichtliche Dimension nicht offen thematisieren, als Hintergrund zu ergänzen sind. Wie schon „Rote Korallen“ beschäftigen sich auch diese anderen beiden Erzählungen mit Fragen der deutschen nationalen Identität und mit dem historisch beeinflussten Lebensalltag der heutigen und früherer Generationen. „Diesseits der Oder“ schildert die desillusionierte Gegenwart ehemaliger 68er (Jäger 2007, 41–43), und „Sommerhaus, später“ verleiht der Desorientierung von Hermanns Altersgenossen, als deren Sprachrohr man sie so häufig bezeichnet hat, besonders deutlich Ausdruck.

In beiden Texten versuchen die Figuren in einem Nachwendedeutschland heimisch zu sein, dessen politische Entwurzelung und trostlose Unbestimmtheit sich nicht zuletzt in territorialen Kategorien äußern. Es handelt sich bei den Figuren jeweils um Westberliner, die in Brandenburg gestrandet sind—schon durch die Wahl der Region wird auch hier die Verbindung zu Fontane immer mitgedacht. Die in „Rote Korallen“ entfaltete Wassermetaphorik mit ihrer unterschwellig bedrohlichen Qualität wird hier fortgeführt und dient dazu, einerseits die unsicheren politischen Verhältnisse nach der Wiedervereinigung zu charakterisieren und

andererseits die persönlichen Krisen der Figuren widerzuspiegeln. Es ergibt sich so eine doppelte Deterritorialisierung in Hermanns Texten, die gleichermaßen die politische Dimension wie auch die wurzellose private Existenz der Figuren betrifft.¹⁰

In „Diesseits der Oder“, dessen Titel auf Fontanes Abschnitt „Jenseits der Oder“ in den Wanderungen durch die Mark Brandenburg anspielt, positioniert Hermann ihre Hauptfigur, den mit der Gegenwart unzufriedenen und unerwartet mit seiner Vergangenheit konfrontierten Autor Koberling, an einem geschichtsträchtigen Ort. Im Oderbruch, einer Gegend, die heute an der lange umstrittenen Grenze zu Polen liegt, unter Friedrich II. erstmals trockengelegt wurde und als solchermaßen unzuverlässiges Terrain die Verunsicherung der ihrer Vergangenheit entfremdeten und in der Nachwende-Gesellschaft nur halb heimischen Protagonisten widerspiegelt, bewegt er sich durch eine alptraumartige Sumpflandschaft, deren mangelnde Substanz sich in wässriger Form präsentiert.

In der Gegenwart, in der Hermanns Erzählung spielt, stellt das Oderbruch ein Territorium dar, das sich zu Zeiten der deutschen Teilung den Westberlinern entzog und nach der Wiedervereinigung vom Kontext einer westdeutschen ‚Kolonisierung‘ der ehemaligen DDR geprägt ist. Zu Fontanes Zeiten, als sich Preußen auch ‚jenseits der Oder‘ erstreckte, bildeten die dort gelegenen Gebiete einen ‚deutsch-slawischen Kulturgrenzraum‘ (Ossowski 2000), der von einer aggressiven deutschen Expansionspolitik in Richtung Osten geprägt war, die später im Nationalsozialismus eine verbrecherische Zuspitzung erfahren würde. In Effi Briest wird das Thema deutlich angesprochen, wenn Innstetten sich aus kolonialistischer Perspektive kritisch über die slawische Bevölkerung Hinterpommerns äußert und mit einem beunruhigten Fazit schließt, das genauso von Hermanns Figuren geäußert werden könnte: „Hier ist alles unsicher“ (EB, 44–45).

Diese Unsicherheit zeigt sich in „Sommerhaus, später“ besonders deutlich in der für Hermanns Figuren so typischen Ziel- und Orientierungslosigkeit und signalisiert eine bisher wenig beachtete Einbettung vom Lebensgefühl dieser Charaktere in eine Auseinandersetzung mit der deutsch-deutschen Vergangenheit und dem daraus erwachsenden Gegenwartsbefund. Darüber hinaus nimmt der Text auch deutlich die in „Rote Korallen“ entwickelte gender-Thematik wieder auf, die einen wichtigen Aspekt von Hermanns Auseinandersetzung mit Fontane darstellt.

Typischerweise pflegen Hermanns Figuren einen bohemienartigen Berliner Lebensstil, der einerseits von einer versuchten Überwindung der Geschlechtergrenzen und andererseits von Unverbindlichkeit und Bindungsscheu geprägt ist. Zugleich erwägen sie aber immer wieder andere, konventionellere und gebundenere Lebensformen und spielen „Sich-so-ein-Leben-vorstellen“ (SS, 31). Sie geben sich der meist unausgesprochenen Überlegung hin, ihren promiskuen Alltag zugunsten von klassisch-bürgerlichen Lebensentwürfen aufzugeben. Diese erscheinen jedoch nur sehr begrenzt als lebbare Optionen, denn sie sind bis heute mit den patriarchalen Strukturen weiblicher Unfreiheit und männlicher Kontrolle verbunden, gegen welche die Urgroßmutter in „Rote Korallen“ aufbegehrt hatte. Obwohl die Figuren

¹⁰Vgl. Littler (2007, 179, 189). Mit dem Begriff der Deterritorialisierung bezieht Littler sich auf Deleuze.

sich spürbar zu den Sicherheit versprechenden herkömmlichen Strukturen hingezogen fühlen, siegt letztlich doch immer das Misstrauen diesen traditionellen Lebensformen gegenüber, wie die Protagonistin in „Sommerhaus, später“ eindrucksvoll demonstriert. Sie lässt ihren Gelegenheitsgeliebten Stein, der für sie ein altes Gutshaus renoviert, so lange auf eine Entscheidung für oder gegen eine konventionelle Zweierbeziehung mit traditioneller Geschlechterrollenverteilung warten, bis er schließlich frustriert das Haus niederbrennt.

Dass dieser halbherzig erwogene Neuanfang scheitert, der auch von Stein lediglich mit den zögerlichen Worten „das hier ist eine Möglichkeit, eine von vielen“ (152) beworben wird, ist erneut in den tradierten Strukturen gesellschaftlicher Unfreiheit begründet, die auch hier wieder ihren Einfluss geltend machen— und die wiederum in Beziehung zu Fontane gesetzt werden. Das lässt sich klar schon an der Beschreibung des in einem trostlosen märkischen Provinzdorf gelegenen Hauses ablesen. Man hat die feindseligen Mieter aus DDR-Zeiten vor kurzem aus dem Gebäude vertrieben und die aus Berlin angereiste Protagonistin fühlt sich unwohl auf diesem feindlichen, ‚kolonisierten‘ Gelände. Das Haus selbst ist eine wenig einladende Ruine, der man die ursprüngliche Pracht eines eindrucksvollen preußischen Gutshauses mit Giebeldach und Veranda kaum noch anmerkt. Hier wird erneut die Verbindung zu Fontane hergestellt, denn so ähnlich muss man sich das „schon seit Kurfürst Georg Wilhelm von der Familie von Briest bewohnte Herrenhaus zu Hohen-Cremmen“ vorstellen (EB, 7). Das verfallene Haus bietet auf diese Weise eine ersehnte aber zweifelhafte Zuflucht, weil es neben domestischer Idylle auch die repressive preußische Vergangenheit repräsentiert. Hermann nimmt auch hier wieder die den Band durchdringende Wassermetaphorik auf und beschreibt das Haus als „ein in lange vergangener Zeit gestrandetes, stolzes Schiff“ (SS, 148). So wird erneut deutlich signalisiert, dass den Figuren ein fester, zuverlässiger Grund und Boden und eine räumlich verankerte Heimat verwehrt bleibt.

Indem Hermann das Berlin der Gegenwart und sein nun wieder zugängliches Umland mit den Bildern einer sich dem festen Zugriff entziehenden Wasserwelt beschreibt, präsentiert sie das vereinte Deutschland aus der Inselferspektive einer jungen Generation ehemaliger Westberliner, die in einer sich wandelnden Welt nach Heimat suchen und sich stattdessen konfrontiert sehen mit einem Herkunftsland, das so stark von seiner unverarbeiteten Vergangenheit geprägt ist, dass die Entwicklung einer stabilen nationalen und individuellen Identität auf kurze Sicht unmöglich und auf lange Sicht fraglich erscheint. Ebenso ungewiss sind die Geschlechterbeziehungen, die weder in der für Hermanns Protagonisten typischen promiskuen Unverbindlichkeit noch in den von den Figuren teilweise abgelehnten, letztlich aber nicht eindeutig zurückgewiesenen Strukturen der klassischen heterosexuellen Zweierbeziehung positive Perspektiven bieten. Zu einer Verhandlung neuer Formen des Zusammenlebens kommt es in den Texten bezeichnenderweise nicht. Stattdessen unterwerfen sich die vom historischen Erbe geläutert erscheinenden Figuren einem Prozess des fortwährenden Aufschubs, der in der semantischen Struktur des Buchtitels eloquent ausgedrückt ist.

Die Wassermetaphorik bleibt durchgehend eingebunden in dieses Lebensgefühl einer sinnentleerten Gegenwart ohne Zukunftsperspektive. Die „Beziehungslosigkeit,

Orientierungssuche und melancholische Sehnsucht“ (Vollmer 2006, 59), die für Hermanns Figuren typisch sind, werden am Ende von „Rote Korallen“ deutlich zusammengeführt mit der pervasiven maritimen Bildlichkeit, wenn die Erzählerin sich fragt: „Ist es das? daß da nämlich gar nichts ist? nur die Müdigkeit und die leeren, stillen Tage, ein Leben wie das der Fische unter Wasser?“ (SS, 26).

Man hat die Beschreibung dieser „müden, erschöpften, ihrer Identität niemals gewissen Figuren“ (Blamberger 2006, 194) auf ein allgemeines Lebensgefühl der Postmoderne, auf die „kulturelle Krise“ (186) der Jahrtausendwende zurückgeführt, die im fragmentierten Berlin der Nachwendezeit eine akute Ausprägung erfährt. Wie die bisherige Analyse gezeigt hat, sind das zweifellos Phänomene, von denen Hermanns Schreiben beeinflusst ist und auf die sich die vagen Aussagen und das konsequenzlose Verhalten ihrer Figuren zu einem gewissen Grad zurückführen lassen. Es ist zugleich behauptet worden, dass die „Ratlosigkeit“ und „Unentschiedenheit“ (186), von der Hermanns Werke geprägt sind, auf einen Mangel an Rebellion gegen die literarische Vorgängergeneration beruhen, was sich nicht zuletzt auch an Hermanns Umgang mit Intertextualität ablesen lässt. Anstatt antagonistisch gegen den Kanon anzuschreiben, gebe sie sich nur „der Kunst des Sammels“ hin (189) und verwende als literarische Techniken „Re-Make und Re-Mix“ (192). Wenn man jedoch paradigmatisch betrachtet, in welcher Art und Weise sich Hermann in „Rote Korallen“ mit Effi Briest auseinandersetzt, wird deutlich, dass sich in ihren Erzählungen durchaus Ansätze von Gegenentwürfen beobachten lassen, die allerdings letztlich als undurchführbar entlarvt werden beziehungsweise sich als geschockte Fantasien entpuppen.

Nicht zufällig folgt auf die märchenhaft-phantastische erste Erzählung in Sommerhaus, später nur noch im weitesten Sinne realistisches Erzählen. „Rote Korallen“ legt die Parameter fest, auf denen die übrigen Texte beruhen, ohne dass sie sich im Folgenden immer wieder klar manifestieren. In ihrer Eigenschaft als programmatisches Motto weist die Einleitungserzählung aus der Perspektive der Wendegeneration auf eine deutsche Tradition gesellschaftlicher Ausgrenzung und politischer Verfolgung hin, die bis ins neunzehnte Jahrhundert zurückverfolgt wird. Hermann schildert die Existenzbedingungen ihrer Zeitgenossen in der Berliner Republik als wesentlich von den Geschehnissen der Nazi-Zeit beeinflusst, die ihr wiederum in mehrfacher Hinsicht als Fortsetzung preußischer Geschichte gilt. Die Unzulänglichkeit der Gegenwart wird als Folge unüberwundener und unüberwindlicher historischer Strukturen begriffen. Der erfolglose Befreiungsversuch der Protagonistin in „Rote Korallen“ steht repräsentativ für ein desillusioniertes Unvermögen, sich mit Neuentwürfen gegen das unerledigte Erbe durchzusetzen.

Vor diesem Hintergrund muss man Hermanns Beziehung zu Fontane betrachten. Zunächst gilt er ihr als Repräsentant sozio-historischer Gegebenheiten, deren Kontinuität sie als problematisch begreift und von denen sie die Gegenwart stark beeinflusst sieht. Darüber hinaus sind Fontanes Schreiben und seine Haltung den gesellschaftlichen Zuständen gegenüber von einer Zwiespältigkeit geprägt, die Hermanns eigener Position nicht unähnlich ist. Es handelt sich bei Fontane ja keineswegs um einen Autor, der die sexistischen und antisemitischen Tendenzen, gegen die Hermann sich wehrt, überzeugt vertritt. Zugleich ist er aber auch trotz seiner Verurteilung des „tyrannisierende[n] Gesellschafts-Etwas“ (EB, 236) kein

ganz eindeutiger sozialer Kritiker, sondern stellt sich heutigen Lesern ambivalent dar. Das zeigt sich charakteristischerweise auch bei Grass, der mit dem Titel seines Romans *Ein weites Feld* den berühmten vagen Ausspruch des alten Briest aufgreift. Es gibt keine klaren Schuldzuschreibungen, und, wie betont worden ist, bleibt eine Enttäuschung beim Lesen von Fontanes Werken mitunter nicht aus, denn er „ruft nicht unmittelbar zu Veränderung auf und bietet keine Lösungen an“ (Müller-Seidel 1980, 480). Dieses Urteil erinnert an die ähnlich präskriptive Kritik, die an Hermanns Erzählungen geübt worden ist und weist auf eine Vergleichbarkeit beider Autoren hin, die es sich näher zu betrachten lohnt.

Martin Swales hat unter Bezugnahme auf Auerbach und Lukács von Fontanes „Halbheit“ gesprochen, die er besonders in Fontanes literarischer Konfliktvermeidung manifestiert sieht, die der Erzählerinstanz eine „taktvoll[e] und zurückhaltend[e]“ Rolle (Swales 1989, 77) zuteilt und insgesamt die gesellschaftliche Ordnung sowohl kritisiert als auch verteidigt. Obwohl Fontane in den repressiven Regeln der preußischen Gesellschaft „eine konstante Verletzung menschlicher Werte“ sah, „glaubt[e] er, daß die Menschen ohne diese Ordnung nicht auskommen können“ (78). Die Wirkung einer solchen unentschiedenen Haltung zwischen Auflehnung und Anpassung ist eine spürbare Inauthentizität des Geschilderten, die sich auch im Empfinden der Figuren niederschlägt. Besonders bei Effi läßt sich das beobachten, die sich leidenschaftslos einer „bloßen Liebelei“ (Müller-Seidel 1980, 372) hingibt und beängstigend reale Konsequenzen für etwas erfährt, das ihr „gleichsam vorgefabriziert“ (Swales 1989, 78) erscheint. In der Tat gleicht Effi mit ihrem Handeln, das vage zwischen unausgesprochenen eigenen Wünschen und gesellschaftlichen Erwartungen positioniert ist, den Figuren in Hermanns Erzählungen. Sie sagt selbst, dass sie angesichts der Affäre mit Crampas weder „rechte Reue“ noch „rechte Scham“ empfinde (EB, 219), und zieht kurz vor ihrem Tod das bedauernde Fazit, dass sie vieles in ihrem Leben nur „beinah“ (EB, 280) gemacht habe.

Fontanes Intention, die leere Formelhaftigkeit der gesellschaftlichen Normen, welche die Ehe der Instetten sinnlos zerstören, zu entlarven, bleibt so auf halbem Wege stecken, weil eine authentische Lebenserfahrung der Figuren gleichzeitig auf der Strecke bleibt. Effi und Innstetten sind in dieser Hinsicht Vorläufer von Stein und seiner Freundin, die ebenso wie Fontanes Protagonistin auf das wahre Erlebnis warten, das nicht kommt. Auch Hermanns Figuren ringen um Authentizität, können sich von den sozio-historischen Strukturen nicht frei machen und verharren deshalb in einem inaktiven Zustand sinnloser Erwägung von Optionen, die eigentlich schon verspielt sind. Fontane kann deshalb trotz seiner Zugehörigkeit zur Gründerzeit und seiner bestenfalls ambivalenten Haltung gegenüber sozialen Repressions- und Ausgrenzungsmechanismen, die sich als Vorboten des Faschismus begreifen lassen, für Hermann nicht nur ein antagonistischer Vorläufer sein, den es in intertextuellen Gegenentwürfen zu bekämpfen gilt. Er offenbart sich zugleich auch als ein Autor, dessen Befindlichkeit Hermanns eigener Haltung stark verwandt ist.

Zusammenfassend und auswertend läßt sich sagen, dass Hermann in Sommerhaus, später ein Bild vom Stand der deutschen Nation entwirft, das entscheidend von einer bedrückenden Vergangenheit beeinflusst ist, aus der es bis heute keinen Ausgang gibt, und die sich in die umstrittenen und von Teilung geprägten deutschen

Territorien eingeschrieben hat. Die Gegenwart erscheint dementsprechend als unsichere Wasserwelt, in der fluide Identitäten erfolglos navigiert werden und historische Dimensionen in erstaunlicher Weise unzugänglich bleiben. Der überraschend unwissende Umgang der Hauptfigur mit den niemals an die Oberfläche dringenden Holocaust-Hinweisen in „Rote Korallen“ scheint dabei anzudeuten, dass Hermanns Generation einerseits der Konfrontation mit der Vergangenheit nicht aus dem Weg gehen kann. Andererseits stoßen die Figuren aber auf ein der öffentlichen Debatte widerstrebendes privates Schweigen und tun sich letztlich mit ihrer wahrscheinlichen Abstammung von der Gruppe der Täter und Mitläufer schwer. Gewissheit über die Vergangenheit gibt es in diesen Erzählungen nie, auch in „Diesseits der Oder“ dominieren das Vergessen und der Selbstbetrug, mit dem der Protagonist ein angedeutetes homosexuelles Jugenderlebnis verdrängen will (Nobile 2010, 309–310).

Um diese Fortwirkung althergebrachter und zugleich unaufgelöster und unzuverlässiger Strukturen zu betonen, verwendet Hermann einerseits die Unsicherheit betonende Wassermetaphorik, die alles im Fluss auflöst, und stellt andererseits Verbindungen zu Theodor Fontane her. Der kanonische Autor wird gleichzeitig als Repräsentant der problematischen deutschen Tradition des letzten Jahrhunderts eingesetzt, von der es sich eigentlich abzugrenzen gilt, und als literarischer Vorläufer begriffen, dessen Figuren auf ähnliche Weise mit dem Phänomen einer aus sozialen Strukturen erwachsenen Inauthentizität kämpfen haben wie Hermanns ziellose Protagonisten.

Letztlich offenbaren sich die oft kritisierte Haltung von Hermanns ziellosen Figuren und die „Poetik der Unentschiedenheit“ (Blamberger 2006), der sie entspringen, durchaus als Ausdruck einer neuen Generation, aber einer Generation, die stark von der Vergangenheit geprägt ist. Die Ereignisse der Wiedervereinigung spielen dabei eine zentrale Rolle, denn sie markieren nicht nur das Scheitern der gesellschaftlichen Utopie des Sozialismus, sie bedeuten auch eine (westdeutsche) Rückkehr zu Orten und Strukturen, die zur Zeit der Teilung als aufgeschobene Konflikte und unerledigtes Erbe wenig Beachtung erfuhren und sich jetzt besonders ehemaligen Westberlinern wieder stärker ins Bewusstsein drängen. Die wässrige Vision von Brandenburg, die Hermann wiederholt gestaltet, ist ein eloquenter bildhafter Ausdruck dieser Problematik.

Hermanns Versuch, sich der Vergangenheit zu stellen, die sich ihrer Generation im Berliner Umfeld jetzt verstärkt präsentiert, führt sie zu einem geradezu untrennbar mit der Region verbundenen literarischen Vorläufer, der zugleich als Repräsentant seiner Epoche und ihres andauernden Einflusses fungiert. Ihre Auseinandersetzung mit Fontane, die unter rebellischen Vorzeichen beginnt, wie die Anti-Effi-Briest-Geschichte der Urgroßmutter in „Rote Korallen“ illustriert, weicht jedoch letztlich einem desillusionierten Einverständnis mit Fontanes Einsichten in die gesellschaftlichen Mechanismen seiner Zeit. Hermann sieht sich genauso wenig wie Fontane im Stande, zu den bestehenden Zuständen einen Gegenentwurf zu formulieren und diesen mit Überzeugung zu vertreten.

Hermanns melancholische Zwischenzustände und Fontanes halbherzige Gesellschaftskritik offenbaren sich letztlich gleichermaßen als ein aus Hilflosigkeit entsprungener Distanzmechanismus, der sich vielleicht am Treffendsten mit dem

Begriff der Ironie umschreiben lässt. Während sich bei Fontane diese Haltung auf klassische Weise auch in seinem ironischen Schreibstil äußert, lässt sich in Hermanns Werken allerdings bis auf ganz wenige Ausnahmen (SS, 143) keine sprachliche Ironie verzeichnen. Stattdessen setzt sie ihren berühmten „elegisch[en] Grundton“ (Schulze 1998), ein, der in angemessener Weise ihre Trauer über die nicht wahrnehmbaren Chancen ihrer Figuren zum Ausdruck bringt.

References

- Allen, G. (2000). *Intertextuality*. London: Routledge.
- Andermatt, M. (2000). „Es rauscht und rauscht immer, aber es ist kein richtiges Leben.“ Zur Topographie des Fremden in Fontanes *Effi Briest*. In H. Delf von Wolzogen (Hg.), *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts* (Bd. III, S. 190–199). Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Assmann, A. (2006). *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C.H. Beck.
- Assmann, J. (2007). *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C.H. Beck.
- Assmann, A., & Assmann, J. (Hg.). (1987). *Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation II*. München: Wilhelm Fink.
- Balzer, B. (2000). „Zugegeben, daß es besser wäre, sie fehlten, oder wären anders, wie sie sind“—Der selbstverständliche Antisemitismus Fontanes. In H. Delf von Wolzogen (Hg.), *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts* (Bd. I, S. 198–209). Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Balzer, B. (2001). *Geschichte als Wendemechanismus: Ein weites Feld von Günter Grass*. Monatshefte, 93(2), 209–220.
- Bauer, E. K. (2009). *Narratives of femininity in Judith Hermann's Summerhouse, later*. Women in German Yearbook, 25, 50–75.
- Biendarra, A. S. (2004). *Gen(d)eration next: Prose by Julia Franck and Judith Hermann*. Studies in Twentieth and Twenty-First Century Literature, 28, 211–239.
- Blamberger, G. (2006). *Poetik der Unentschiedenheit. Zum Beispiel Judith Hermanns Prosa*. Gegenwartsliteratur, 5, 186–206.
- Briegleb, K. (2000). *Fontanes Elementargeist: Die Preußin Melusine. Eine Vorstudie zum Stechlin*. In H. Delf von Wolzogen (Hg.), *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts* (Bd. II, S. 110–121). Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Broich, U. (1985). *Formen der Markierung von Intertextualität*. In U. Broich & M. Pfister (Hg.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien* (S. 31–47). Tübingen: Max Niemeyer.
- Burtscher, S. (2002). „Glück ist immer der Moment davor“—Judith Hermann: *Sommerhaus, später*. Gegenwartsliteratur der 90er-Jahre im Deutschunterricht. Der Deutschunterricht, 54(5), 80–85.
- Chambers, H. (1995). *Introduction*. In T. Fontane, *Effi Briest* (S. VII–XIX). London: Penguin.
- Delius, F. C. (1991). *Die Birnen von Ribbeck*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Do, K.-S. (2003). *Ehe und Ehebruch in der Literatur des 19. Jahrhunderts: Untersuchungen zu Gutzkow, Stifter, Büchner und Fontane*. Berlin: Mensch-und-Buch-Verlag.
- Downes, D. (2000). *Effi Briest*. In C. Grawe & H. Nürnberger (Eds.), *Fontane-Handbuch* (pp. 633–651). Stuttgart: Kröner.
- Erhart, W. & Hermann, B. (2003). *Feministische Zugänge—„Gender Studies“*. In H. L. Arnold, & H. Detering (Hg.), *Grundzüge der Literaturwissenschaft* (S. 498–515). München: dtv.
- Fleischer, M. (2009). *Fontane und die Judenfrage*. Berlin: Verlag für Berlin Brandenburg.
- Fontane, T. (1974). *Werke, Schriften und Briefe*. W. Keitel & H. Nürnberger (Hg.). München: Carl Hanser.
- Geiger, T. (2004). *Interview mit Judith Hermann*. Dimension, 7, 46–59.
- Grass, G. (1995). *Ein weites Feld*. Göttingen: Steidl.
- Hermann, J. (1998). *Sommerhaus, später*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Illies, F. (1998). *Die Traumwandlerin*. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 17.10.

- Jäger, B. (2007). Verwisch die Spuren! Judith Hermanns Sommerhaus, später als Lesebuch für Städtebewohner. *Text & Kontext*, 29, 29–47.
- Krekeler, E. (2003). Stille Wasser. Nicht tief. Rückkehr einer Ikone. Judith Hermann erzählt neue Geschichten einer auslaufenden Generation. *Die Welt*, 31.01.
- Littler, M. (2007). Cultural memory and identity formation in the Berlin Republic. In S. Taberner (Hg.), *Contemporary German fiction. Writing in the Berlin Republic* (S. 177–195). Cambridge: Cambridge University Press.
- Löffler, S. (2009). Alice hat auch schon mal ein Schlüfchen. *Der Falter*, 21.
- Müller-Seidel, W. (1980). Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland. Stuttgart: Metzler.
- Nobile, N. (2010). A ring of keys: thresholds to the past in Judith Hermann's Sommerhaus, später. *Gegenwartsliteratur*, 9, 288–315.
- Ossowski, M. (2000). Fragwürdige Identität? Zur national-territorialen Bestimmung der Figuren aus dem deutsch-slawischen Kulturgrenzraum in Fontanes Spätwerk. In H. Delf von Wolzogen (Hg.), *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts* (Bd. I, S. 255–268). Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Pethes, N. (2008). *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien*. Hamburg: Junius.
- Preece, J. (2004). *The life and work of Günter Grass. Literature, history, politics*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Quartett, Literarisches. (2006). *Gesamtausgabe aller 77 Sendungen von 1988 bis 2001*. Berlin: Directmedia Publishing.
- Sanders, J. (2005). *Adaptation and appropriation*. London: Routledge.
- Schulze, I. (1998). Wo schöne Menschen lange warten. *Die Welt*, 24.12.
- Shafi, M. (2009). Housebound: Selfhood and domestic space in narratives by Judith Hermann and Susanne Fischer. *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, 67, 341–358.
- Steinkämper, C. (2007). Melusine—vom Schlangenweib zur ‚Beaute´ mit dem Fischeschwanz‘. *Geschichte einer literarischen Aneignung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Stephan, I. (1981). „Das Natürliche hat es mir seit langem angetan.“ Zum Verhältnis von Frau und Natur in Fontanes *Cécile*. In R. Grimm & J. Hermand (Hg.), *Natur und Natürlichkeit. Stationen des Grünen in der deutschen Literatur* (S. 118–149). Königstein/Ts: Athena'um.
- Stephan, I. (2002). Undine an der Newa und am Suzhou River. Wasserfrauen-Phantasien im interkulturellen und medialen Vergleich. *Zeitschrift für Germanistik*, NF, 12, 547–563.
- Stuby, A. M. (1985). Sirenen und ihre Gesänge: Variationen über das Motiv des Textraubs. In A.M. Stuby (Hg.), *Frauen: Erfahrungen, Mythen, Projekte* (S. 69–87). Berlin: Argument-Verlag.
- Swales, M. (1989). Möglichkeiten und Grenzen des Fontaneschen Realismus. In H. L. Arnold (Hg.), *Fontane* (pp. 75–87). München: Edition Text & Kritik.
- Taberner, S. (2005). *German literature of the 1990s and beyond. Normalization and the Berlin Republic*. Rochester, NY: Camden House.
- Thesz, N. (2003). Identität und Erinnerung im Umbruch: Ein weites Feld von Günter Grass. *Neophilologus*, 87, 435–450.
- Vollmer, H. (2006). Die sprachlose Nähe und das ferne Glück. Sehnsuchtsbilder und erzählerische Leerstellen in der Prosa von Judith Hermann und Peter Stamm. *Literatur für Leser*, 29, 59–79.
- von Oppen, K. (2001). „Wer jetzt schwarzweiß malt, hat keine Ahnung“: Friedrich Christian Delius's Die Birnen von Ribbeck and the predicament of Wendeliteratur. *German Life and Letters*, 54, 352–365.
- Wende, W. (2000). „Es gibt ... viele Leben, die keine sind...“ Effi Briest und Baron von Innstetten im Spannungsfeld zwischen gesellschaftlichen Verhaltensmaximen und privatem Glücksanspruch. In H. Delf von Wolzogen (Hg.), *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts* (Bd. II, S. 148–160). Würzburg: Königshausen & Neumann.
- White, H. (1978). *The tropics of discourse*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Ziegler, E. (2000). Die Zukunft der Melusinen. Weiblichkeitskonstruktionen in Fontanes Spätwerk. In H. Delf von Wolzogen (Hg.), *Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts* (Bd. II, S. 174–185). Würzburg: Königshausen & Neumann.