

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN
LITERATUR

Band 187

Herausgegeben von Wilfried Barner, Georg Braungart
und Martina Wagner-Egelhaaf

Lars Korten

Poietischer Realismus

Zur Novelle der Jahre 1848–1888
Stifter, Keller, Meyer, Storm



Max Niemeyer Verlag Tübingen 2009

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-484-18187-8 ISSN 0081-7236

© Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2009
Ein Imprint der Walter de Gruyter GmbH & Co. KG
<http://www.niemeyer.de>

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede
Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne
Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany. Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Satz: Dörlemann, Lemförde

Druck und Einband: AZ Druck und Datentechnik GmbH, Kempten

Inhalt

Einleitung	1
»Poesie der Poesie: Hoffmann, »Der goldene Topf« und Storm, »Der Schimmelreiter«; Probleme der Beglaubigung: Meyer, »Das Amulett«; »poietische Darstellungsstörungen«: <i>aemulatio</i> der Romantik, Nobilitierung der Prosa; Programm	
1. Novelle	7
»Prosa höheren Grades«	
1.1 Novellentheorie	8
Forschungsberichte; Sammlungen; historische Begrifflichkeit; Definitionsmerkmale; Storm, »Schwester des Dramas«; Heyse, »Falke«; Tieck, »Wendepunkt«; Goethe, »sich ereignete unerhörte Begebenheit«; Tradition: Boccaccio; Tradition: moralische Erzählungen; Novellenzyklen	
1.2 Novellistische Praxis (I)	16
Gotthelf, »Die schwarze Spinne«: Lehrsatz, Schachtelung; Mörike, »Mozart auf der Reise nach Prag«: Mehrstimmigkeit, Detailtreue, Paratextualität (Fußnote); Grillparzer, »Der arme Spielmann«: Widersprüche in der Binnenerzählung, Erzählmotivation; Fontane, »Grete Minde«: Paratextualität (Untertitel); Saar, »Marianne«: Herausgeberfiktion; Droste-Hülshoff, »Die Judenbuche«: gleich- und nachrangige Sprechinstanzen; Widersprüche in der Erzählung	
1.3 Novellistische Praxis (II)	31
Ludwig, »Zwischen Himmel und Erde«: Ästhetisierungsstrategien und »mittlere Länge«; Heyse, »L'Arrabiata«: Novellistik ohne »Gemachtheit«; Ästhetisierung« als ergänzendes novellistisches Merkmal	
1.4 Zusammenfassung	34
Raabe, »Die Chronik der Sperlingsgasse«: inhaltliche und formale Bestimmung von »Novelle«; historische Praxis; »Erzählung« statt »Novelle«; formale Charakterisierung von »Novelle« unter Berücksichtigung von »Ästhetisierungsstrategien«	
1.5 Narratologischer Exkurs	37
Selbstreflexives Erzählen; Paratextualität; Rahmung; Metanarration; Metafiktion	
2. Realismus	42
»Poietische Wirklichkeit«	
2.1 Programmatik des Realismus	44
Kopie der Natur; Kunsttauglichkeit des Profanen; gegen romantische Utopien und Paradoxien; Vorzug der aktuellen Lebenswirklichkeit; gegen den französischen Naturalismus; Wahrheit; Verklärung; Realidealismus: das Wahrscheinliche und das Wesentliche; Wahrheit durch Prosa; Abwertung der Prosa; poetischer Mehrwert der Prosa; Stil; Überbietung der Verskunst; »Literatengewimmel«; Etablierung der neuen Form	

2.2	Ästhetische Illusion, Darstellung und Mimesis	54
	Fiktional- und Wirklichkeitsaussagen; »Realismus« des Realismus; ästhetische Illusion: »Hineinversetzt-Werden« und »Distanz«; Celare-artem-Prinzip; Scheinrealität; Kritik am illusionistischen Konzept; Erläuterung von »Darstellung« und »Darstellungsstörung«; Mimesis nach Aristoteles; Wahrscheinlichkeit; Mimesis als literarisches Konzept zur verlässlichen Darstellung	
2.3	Poetisierung und Poiesis	60
	Detailrealismus; »poetisch«; subjektive gegenüber objektiver Erzählweise; Humor; Distanz zur Darstellung; »Poiesis« als novellistisches Prinzip	
2.4	»Aber dieß Alles hat sich wirklich zugetragen« – wie sich Kunst markiert	63
	Droste-Hülshoff; »Die Judenbuche«: Wahrheitsbeteuerung des Erzählers; Allwissenheit; Zurücktreten des Erzählers; Kriminalgeschichte; Erzählerkommentare; Beglaubigung als Paradoxon; »Ästhetisierung« durch Beglaubigung	
2.5	Zusammenfassung	69
	Realidealistisches Literaturprogramm; Nobilitierung der Prosa; mimetische Darstellung und poetische Störung	
3.	Adalbert Stifter. »Bunte Steine«	71
	Einleitung und Kapitelüberblick	
3.1	Groß und Klein, Sein und Schein	71
	Buch- und Journalfassungen; »Einleitung«: Sammlertätigkeit; Bearbeitung und Rezeptions- haltung; »Vorrede« und »Einleitung«: zur Identität der »Stimmen«; das »Sanfte Gesetz«; Widersprüche im Kleinen und Großen; »aut prodesse volunt aut delectare poetae aut simul«; poetologische Konzeption der »Vorrede« nicht vereinbar mit der »Einleitung« und den Novellen; Zusammenfassung	
3.2	»Bunte Steine« aus zweiter Hand	78
	»Turmalin«: übergeordnete Erzählinstanz; Erzähler kennt nur Teile der Geschichte; Erzählerin übernimmt den zweiten Teil, weiß aber auch nicht mehr; komplexe, verschleiende Rahmenhandlung; Distanz des Erzählers zu »seiner« Geschichte; »Granit«: »buchstabiertes Panorama«; Sehen, Sein und Wissen; metaleptische Annäherung; Distanz des Erzählers zu »seiner« Geschichte; Dissoziation der Welt und der Beginn des Märchens; »Kalkstein«: Erzählsituation von Buch- und Journalfassung; Gewitter; erzählter Rahmenerzähler	
3.3	»Bunte Steine« wahrscheinlich	93
	»Bergkristall«: Beschreibung und metaphorische Handlungsinitiation; unglaublich fehlgedeutetes Wetter; Bergbesteigung in Theorie für die Praxis; christlicher Schein; »Kazensilber«: Sagen und Empirie; das märchenhafte braune Mädchen; »Bergmilch«: Möglichkeit »unpoetischen« Erzählens; Konzentration auf Darstellung	
3.4	»Bunte Steine« in Serie	102
	Zyklichkeit: kein erkennbarer »Sinn« in der Titelgebung; interpretatorischer Mehrwert durch die Abfolge der Novellen/Steine; Magmatite, Mineralien und Sedimente; vom Urgestein zum Pulver; lustiges Spiel	

4. Gottfried Keller. »Züricher Novellen«	108
Einleitung und Kapitelüberblick	
4.1 Die Geschichten der Paten	109
Anfangsrahmen: Originalitätssucht; Verlassen der potentiellen Erzählgemeinschaft; gute Originalität; »Hadlaub: fingierte Mündlich- und Schriftlichkeit; Rahmen- und Binnenerzählung mit »fälschlich« ausgewiesenen Verbindungsgliedern; »Der Narr auf Manegg: unsicherer Status der Binnenerzählung; »Der Landvogt von Greifensee: Manuskriptfiktion; bearbeitete Binnenerzählung; potenzierte Manuskriptfiktion; Schlußrahmen: Jacques als Pate, erzählt seinerseits; Paradoxie: auf den Schlußrahmen folgen zwei weitere Novellen	
4.2 Entstehungsgeschichte der »Züricher Novellen«	122
Plan zu »Zürchernovellen« seit 1861; Beginn der Umsetzung 1875, Entwurf des Zyklus als Journal- und als Buchfassung; seit Herbst 1876 beginnt die Veröffentlichung in der »Deutschen Rundschau; Keller schließt den Zyklus Ende Februar 1877 ab, beginnt im Sommer mit der Buchausgabe; im Dezember 1877 erscheint der Zyklus in zwei Bänden, erweitert um zwei Novellen	
4.3 Exkurs: Die Textkonstitution der »Historisch-Kritischen Gottfried Keller-Ausgabe«	126
Diskussionen um die »Fassung letzter Hand; Entscheidung der HKKA, sich an den »Gesammelten Werken« auszurichten; Problematik dieser Entscheidung	
4.4 Text- und Zykluskonstitution der »Züricher Novellen«	130
Schemata zu Titelüberschriften und Zyklusanordnung entsprechend der Journal- und den Buchfassungen; Textvorlage bestimmt die Zyklusinterpretation; »kulturgeschichtliche« Interpretation; Widersprüche zwischen Erzählfiktion (Rahmenhandlung) und erzählter Fiktion (Binnenhandlung); »comodiert«	
5. Conrad Ferdinand Meyer. »Die Hochzeit des Mönchs«	137
Einleitung und Kapitelüberblick	
5.1 Die Hochzeiten des Mönchs	139
Binnenhandlung von »Die Hochzeit des Mönchs; Dante als Erzähler der Binnengeschichte: Strategien der »Beglaubigung; Kommentierung; Allwissenheit; Wahrscheinlichkeit; Vermutung; Sinnwidrigkeit; Umwertung des Faktischen; Zusammenfassung	
5.2 Die Erfindung der Binnenerzählung	148
Erzählspiel; Vorbereitung der Binnengeschichte: Novität, Schluß und Authentizität; Spiegelung der Rahmengesellschaft; zweierlei Darstellungsstörungen; Unterbrechungen der Binnenerzählung: Ausrichtung an der Rahmengesellschaft, Exkurs, Besinnung, Irrtum, Injurie, Korrekturen, Spiegelung, Reflexion, Abschbarkeit, Unwahrscheinlichkeit; Verschiebung vom »was« zum »wie«	
5.3 Tödlicher Platz- und Berufswechsel: »Erzähle, Meister, statt zu singen«	163
Namensentlehnungen; Dantes Identität in der Binnenerzählung: der Florentiner, Ezzelin, Astorre; Dantes Platzwahl; Dantes Platztausch; Strategien des Rahmenerzählers und Dantes; Berufswechsel: Dante als Erzähler; Boccaccio; Dante als Versdichter; »Comedia«-Kritik: Verantwortung des Autors für Faktizität der Fiktion; Dantes Berufswechsel als tödliche Anpassung an die Gesetze des Erzählens	

5.4 »Die Hochzeit des Mönchs« als beispielhafte Novelle des Realismus	177
Zeitenössische Kritik an der Rahmenerzählung; Ergebnisse der literaturwissenschaftlichen Forschung; »shaping reality« und romantische Ironie; gesteigerte Ästhetisierung; »modernste Palettenkünste«	
6. Theodor Storm. Novellen	183
Einleitung und Kapitelüberblick	
6.1 Sozialkritische, poetische und poetische Standpunkte: »Ein Doppelgänger«	187
Sozialkritische, begeisterte Rezeption; ein Brunnen als Schicksalsmacht; Tod durch das Dingsymbol vs. Scheitern an der Gesellschaft; Erzählstrategie zum Brunnen-Motiv; »gemachte« Figurenpsychologie; idyllischer Rahmen als »klassische Dämpfung; Rahmehandlung, Identität Hansens; halbvisionäres Erzählen; Stellenwert der Poesie in der Rahmenerzählung; Doppelgängertum, Visionen, Erzählen; letzte und erste »Wirklichkeit«; Erzählgegenwart	
6.2 »Ihnen erzähl' ich's gern« – erzählte Geschichten	200
Textcorpus der Novellen mit mündlich vorgetragener Binnengeschichte; »aemulatio« der Mündlichkeit; Erzählgesellschaft: »Im Saal«; »Eine Malerarbeit«; »Der Herr Etatsrat«; Novellenentwürfe; »Es waren zwei Königskinder«; »Im Brauer-Hause«; »Der Schimmelreiter«; dialogisches Erzählen: »Unter dem Tannenbaum«; »In St. Jürgen«; »Abseits«; »Ein stiller Musikant«; »John Riew«; »Späte Rosen«; »Von Jenseit des Meeres«; »Pole Poppenspäler«; »Ein Bekenntnis«; »Im Nachbarhause links«; kurze Zusammenfassung	
6.3 »Darf ich die Blätter lesen?« – aufgeschriebene Geschichten	213
Textcorpus der Novellen mit schriftlich fixierter Binnengeschichte; »aemulatio« der Schriftlichkeit; »Aquis submersus«; »Ein grünes Blatt«; »Im Schloß«; »Renate«; »Zur Chronik von Grieshuus«; kurze Zusammenfassung	
6.4 »Und ich entsinne mich noch« – erinnerte Geschichten	218
Textcorpus der Novellen mit erinnerter, aber medial unbestimmter Binnengeschichte; zur »Erinnerungssituation«; »Imensee«; »Marthe und ihre Uhr«; »Posthuma«; »Auf dem Staatshof«; »Drüben am Markt«; »Auf der Universität«; »Eine Halligfahrt«; »Beim Vetter Christian«; »Zur «Wald- und Wasserfreude«; »Ein Doppelgänger«; »Die Söhne des Senators«; »Hans und Heinz Kirch«; »Bötjer Basch«; kurze Zusammenfassung	
6.5 »Es war an einem Herbstabend« – Geschichten	223
Textcorpus der Novellen ohne dezidierte Rahmensituation; auf Darstellung ausgerichtetes Erzählen und sublimale Störungen; »Eekenhof«; »Ein Fest auf Haderslevhuus«; »Carsten Curator«; »Im Sonnenschein«; »Angelica«; »Wenn die Äpfel reif sind«; »Veronica«; »Draußen im Heidedorf«; »Viola tricolor«; »Waldwinkel«; »Psyche«; »Schweigen«; kurze Zusammenfassung	
Poesis	228
Fehler in der Berichterstattung; Zusammenfassungen; Beglaubigung und »Ästhetisierung«; Ironie	
Literaturverzeichnis	234
Register	256

Einleitung

Wenn es dem Studenten Anselmus möglich ist, die Tochter des Salamanders zu ehelichen, dann kann es auch einem alten Schimmel nicht schwer fallen, nach Jevershallig zu gelangen.¹ Realisiert wird beides in der Kunst, jedoch nicht bloß im Sinne der »schönen Literatur« und ihrer Fiktionalität, sondern als ein Charakteristikum des ästhetisch komplexen Textes. Sobald nämlich ein poetischer Text von seiner Darstellungsebene abstrahiert und sich selbst als »konstruiert« zu erkennen gibt, wird sein »poetischer« Charakter offenbar. In E. T. A. Hoffmanns »Der goldene Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit« (1814)² bereitet die Doppelexistenz des Archivarius Lindhorst als angesehener Gelehrter und verzauberter Salamander insofern keine Schwierigkeit, als »Der goldene Topf« die Erzählung eines Dichters ist, dem es nach allzu ausgiebigem Punschgenuß nicht gelingt, das Schlußkapitel zu schreiben. Die elf vorangehenden »Vigilien«, in denen sich die merkwürdigen Begebenheiten mit Schlangen, Äpfelweib, mysteriösen Aufzeichnungen und wiederum viel Punsch zutragen, sind demnach das Produkt eines Erzählers, der seiner Arbeit als Dichter solange nachkommt, bis er seine Möglichkeiten erschöpft sieht und das drohende Scheitern entsprechend expliziert. Die genaue Unterscheidung zwischen Darstellung (Vigilie 1–11) und Fokussierung des Darstellungsmodus (Vigilie 12) geht einher mit der Distanzierung vom Erzählten: »Der goldene Topf« gibt sich dezidiert als literarisches Kunstwerk aus. Ganz im Sinne der romantischen Programmatik³ bleibt es jedoch nicht bei dieser strikten Opposition. In der letzten Vigilie greift nämlich die Märchenwelt in die prosaische Nacht des Dichters über: die Einladung des Salamanders an den Erzähler ist der Eintritt der »Poesie in das Le-

¹ Vgl. Albert Meier, »Wie kommt ein Pferd nach Jevershallig?«. Die Subversion des Realismus in Theodor Storms *Der Schimmelreiter*. In: Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten – realistische Imaginationen. Festschrift für Marianne Wünsch, hg. von Hans Krah und Claus-Michel Ort, Kiel 2002, S. 167–179.

² E. T. A. Hoffmann, *Der goldene Topf*. In: ders., *Fantasiestücke in Callot's Manier*. Werke 1814, hg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Wulf Segebrecht, Frankfurt am Main 1993, S. 229–321.

³ Vgl. auch den Kommentar in Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 774f. sowie Albert Meier, *Ironie ist Pflicht. Wie romantische Dichtung zu lesen ist*. In: *Text und Kritik*, 143: *Aktualität der Romantik*, 1999, S. 12–21.

ben.⁴ Die Darstellung vereinnahmt auf diese Weise den Darstellungsmodus: »Der goldene Topf« ist ein »Märchen aus der neuen Zeit«, in der ein Dichter sich mit Hilfe seiner Figuren erfolgreich um das Ende seiner Geschichte bemüht. Der »poietische« Akt des Märchen-Schreibens, zunächst eine fiktionsimmanente »Störung«, wird somit zum Teil der Darstellung. E. T. A. Hoffmanns Erzählung schafft demnach keine Distanz von der Darstellung und ist *in diesem Sinne* keine »Poesie der Poesie«,⁵ sondern schlichtweg Darstellung empirisch unzugänglicher, nämlich rational paradoxer Ereignisse.

Hauke Haiens Erwerb eines abgemagerten Pferdes fällt in Theodor Storms »Der Schimmelreiter« (1888)⁶ zeitlich mit einer Geistererscheinung auf Jevershallig zusammen. Iven Johns und Carsten, Knecht und Dienstjunge des Deichgrafen, beobachten das Unglaubliche:

»Wonach guckst du denn so?« frug der Junge. Der Knecht hob den Arm und wies stumm nach der Hallig. »Oha!« flüsterte der Junge; »Da geht ein Pferd – ein Schimmel – das muß der Teufel reiten – wie kommt ein Pferd nach Jevershallig?« – »Weiß nicht, Carsten; wenn's nur ein richtiges Pferd ist!« »Ja, ja, Iven; sieh nur, es frißt ganz wie ein Pferd! Aber wer hat's dahin gebracht; wir haben im Dorf so große Böte gar nicht!« (S. 697)

Carstens Vermutung, das alte Pferdegerippe auf Jevershallig sei in manchen Nächten »lebzig«, wird von Johns als »Altweiberglaube« abgetan (beide Zitate S. 697). Zur Vergewisserung setzt Carsten am nächsten Abend mit einem Boot auf die Hallig über. Der zurückbleibende Johns sieht Carsten auf das, »was sie für einen Schimmel angesehen hatten«, zugehen, hört ihn mit der Peitsche schlagen und muß unbefriedigt feststellen, daß der Junge vor der endgültigen Konfrontation umkehrt, während das Pferd »unablässig fortzuweiden« scheint (beide Zitate S. 699). Carsten kommt zurück und ärgert sich, daß er den Schimmel nicht hat entdecken können: auf der Hallig liege nur das Pferdegerippe. Den Schimmel erkennt Carsten erst wieder vom Deich aus – die Jungen wenden sich entsetzt ab, und Carsten resümiert: »das ist mehr, als du und ich begreifen können« (S. 700).⁷

⁴ In Abwandlung der Frage Lindhorsts: »Ist denn überhaupt des Anselmus Seligkeit etwas anderes als das Leben in der Poesie?« Hoffmann, *Der goldene Topf*, S. 321.

⁵ Zu Friedrich Schlegels Diktum vgl. Anm. 3.

⁶ Theodor Storm, *Der Schimmelreiter*. In: ders., *Novellen 1881–1888*, hg. von Karl Ernst Laage, Frankfurt am Main 1988, S. 634–756. – Auf eine eingehende Analyse wird im folgenden verzichtet; Selbstreferenzialität beziehungsweise »metasemiotische« Grundstrukturen werden umfassend dargelegt von Claus-Michael Ort, *Zeichen und Zeit. Probleme des literarischen Realismus*, Tübingen 1998, S. 20–48.

⁷ Zur Vermittlung dieser Textpassage durch den Binnenerzähler (Schulmeister) vgl. Andreas Blödorn, Storms *Schimmelreiter*. Vom Erzählen erzählen. In: *Der Deutschunterricht*, 57, 2005, S. 8–17; hier S. 14f.

Die unbegreiflichen Phänomene⁸ potenzieren sich im weiteren Verlauf: Auf Jevershallig verschwindet das Pferdegerippe genau zu der Zeit, zu der Hauke Haien von einem diabolisch anmutenden Händler einen Schimmel erwirbt, »rauhhaarig und mager, daß man jede Rippe zählen konnte« (S. 700). Der Deichgraf pflegt das Pferd, das schon bald Angst und Schrecken verbreitet: »den Schimmel reit der Teufel!« »Und ich!« setzte Hauke lachend hinzu« (S. 704). Auch lange nach Haiens Tod bleibt der mysteriöse Schimmelreiter in der Gegend präsent: ein Fremder wird von ihm nächtens erfaßt, findet Unterkunft in einem Wirtshaus, in dem der Schulmeister seinerseits die Geschichte Hauke Haiens erzählt. Wie in E. T. A. Hoffmanns »Der goldene Topf« ist in Theodor Storms »Der Schimmelreiter« das fantastische Moment Bindeglied zwischen Rahmen- und Binnenerzählung, das auf Darstellungsebene die Kohärenz der Geschichte garantiert.

»Der Schimmelreiter« geht jedoch darüber hinaus, wie eine Inhaltsangabe belegt:

Ein alter Mann denkt an eine Journal-Erzählung zurück, die er als Kind bei der Großmutter gelesen hat und nun – ohne sich noch auf seine Quelle stützen zu können – *in extenso* erinnert.⁹

Dem Schulmeister als Binnenerzähler ist der reisende Ich-Erzähler und Journal-Schriftsteller als Erzähler einer zweiten Rahmenerzählung vorgeschaltet, die von einem Erzähler der ersten Rahmenhandlung¹⁰ erinnert und »nacherzählt« wird. Während zwischen zweiter Rahmenhandlung und Binnenhandlung eine deutliche Kohärenz auf Darstellungsebene besteht, verbannt die erste Rahmenerzählung die folgende Erinnerung in das Reich der Poesis: »alles Folgende wird seiner scheinbar mimetischen Qualität entkleidet, um sich als reine Fiktion, d. h. in seiner genuinen Textlichkeit, zu offenbaren.«¹¹ Demgemäß kann die »mimetische Qualität« des »Schimmelreiters« als Darstellung einer Erinnerung verstanden werden oder *vice versa* die erste Rahmen-

⁸ Zum Thema vgl. Gregor Reichelt, *Fantastik im Realismus. Literarische und gesellschaftliche Einbildungskraft bei Keller, Storm und Fontane*, Stuttgart, Weimar 2001.

⁹ Meier, Jevershallig, S. 170.

¹⁰ Es scheint mir nicht plausibel, diesen Rahmenerzähler als »Verschrifter« zu bezeichnen – Volker Hoffmann, Theodor Storm: *Der Schimmelreiter*. Eine Teufelspaktgeschichte als realistische Lebensgeschichte. In: *Erzählungen und Novellen des 19. Jahrhunderts*, Bd. 2, Stuttgart 1990, S. 333–370; hier S. 334f.; in der Folge auch Ort, Zeichen und Zeit, S. 21; Blödorn, *Vom Erzählen erzählen*, S. 11. Die mediale Vermittlung des Erinnerten wird in der ersten Rahmenerzählung nicht eigens thematisiert, und die Gleichsetzung von Erzähler und Verschrifter auf Basis des Mediums »Buch« könnte ihre Legitimation nur außerhalb der erzählten Welt begründen.

¹¹ Meier, Jevershallig, S. 175. – Die »Realpräsenz« des fantastischen »Schimmelreiters« steht damit außer Frage, denn sie offenbart sich als *Wirklichkeit* allein im Medium der Poesie; ebd., S. 173 und 175.

erzählung als ›Ästhetisierungsstrategie‹ einer Novelle, die sich dezidiert als ›gemacht‹ anzeigt und in diesem ›poietischen‹ Moment ein romantisches Programm¹² erfüllt: ›Der Schimmelreiter‹ realisiert *in diesem Sinne* eine ›Poesie der Poesie‹, indem ein offenkundig literarischer Text die Erinnerung an eine Geschichte darstellt.

Erläuterungen zur Rahmenerzählung des Realismus sind gewiß kein Desiderat der Literaturwissenschaft. Die geläufige Beantwortung der Frage nach dem Abhängigkeitsverhältnis von Rahmung und ›Realismus‹ kann jedoch nicht befriedigen:

Mag der *Autor* lediglich Fiktionen formulieren, so werden sie im Text doch nicht *als* Fiktionen deklariert, sondern vom Leser als geschlossene, hermetisch gegen die Realität abgedichtete fiktionale Ereignisse, als so und nicht anders geschehen rezipiert. [Das traditionelle Erzählen] baut oftmals sogar Beglaubigungstechniken und Formeln in Gestalt historischer Verweise oder chronikalischen Erzählens ein oder durchbricht wenigstens den Rahmen der Fiktionalität nicht, der – wie gezeigt – uns das Erzählte als wirklich geschehen rezipieren läßt. Nicht, ob der Autor Ausgedachtes erzählt, sondern ob der *Narrator* es als ausgedacht erklärt, entscheidet darüber, ob das Erzählte seine (fiktionale) Glaubwürdigkeit einbüßt oder nicht.¹³

Die Vorliebe der Erzählungen des Realismus für Rahmungen, historische Verweise oder chronikalisches Erzählen ist im Sinne der Glaubwürdigkeit ein janusköpfiges Unterfangen. Die Einleitungssätze von Conrad Ferdinand Meyers Novelle ›Das Amulett‹ (1873)¹⁴ verdeutlichen dies: »Alte vergilbte Blätter liegen vor mir mit Aufzeichnungen aus dem Anfang des siebzehnten Jahrhunderts. Ich übersetze sie in die Sprache unserer Zeit.« Die folgende Geschichte wird erstens durch eine Quellenangabe beglaubigt, zweitens wird ihr ein Übersetzer als Bindeglied zwischen dem 17. Jahrhundert und »unserer Zeit« beigegeben; drittens muß jedoch festgestellt werden, daß ›Das Amulett‹ folglich davon ›handelt‹, daß ein Herausgeber ›alte vergilbte Blätter‹ mit Aufzeichnungen aus dem 17. Jahrhundert überträgt. Die Authentizität des Erzählten ist insofern gefährdet, als die Blätter (alt, vergilbt) vermutlich nicht einfach zu entziffern sind, Lesefehler des Herausgebers also eingerechnet werden müssen. Überdies wird eingestanden, daß die vorliegende Geschichte eine Übersetzung ist, zumal »in

¹² Man vgl. beispielsweise Achim von Arnims ›Einführung der Leser‹ in seinen Novellenzyklus ›Der Wintergarten‹ (1809), wo es über die »zerstreute, übellaunige Wintergesellschaft« heißt, sie scheine »endlich aber mit allem, was *bloß erzählt und nicht geschehen*, ganz nachsichtig, aufmunternd, wohlwollend und zufrieden« zu sein. Achim von Arnim, *Der Wintergarten*. In: ders., *Sämtliche Romane und Erzählungen*, Bd. 2, hg. von Walther Migge, München 1963, S. 123–435; hier S. 127, Hervorhebung LK.

¹³ Jürgen H. Petersen, *Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte*, Stuttgart, Weimar 1993, S. 32.

¹⁴ Conrad Ferdinand Meyer, *Das Amulett*. In: ders., *Novellen I. Das Amulett, Der Schuss von der Kanzel, Plautus im Nonnenkloster, Gustav Adolfs Page*, hg. von Alfred Zäch, Bern 1959, S. 5–73; hier S. 6. Im folgenden mit bloßer Seitenangabe.

die Sprache unserer Zeit«, womit weitere Distanzierungen vom ›Original‹ impliziert werden. Die ›eigentliche‹ Geschichte um Schadaus Erlebnisse in der Bartholomäusnacht wird also nicht erzählt.

Eine Rahmung innerhalb der Geschichte distanziert die Binnenerzählung ein weiteres Mal, denn erst der Handel des Ich-Erzählers Schadau mit dem alten Boccard initialisiert die Lebensgeschichte:

Immerhin setzte mir die Erinnerung der alten Dinge so zu, daß ich mit mir einig wurde, den ganzen Verlauf dieser wundersamen Geschichte schriftlich niederzulegen und so mein Gemüt zu erleichtern. (S. 8)

Das Zweite bis Zehnte Kapitel (Schluß) von ›Das Amulett‹ müßte folgerichtig das Ergebnis dieser Niederschrift sein, wenngleich keine gesonderte Markierung oder Benennung eine solche Interpretation erzwingt. Der Erzähler berichtet weder vom Akt der Niederschrift noch stellt er die folgende Geschichte explizit als seine eigene Aufzeichnung heraus. Die »alten vergilbten Blätter« enthalten also die Lebensgeschichte Schadaus und seine Notiz, daß er sie erinnert habe. Derartige Authentifizierungen oder Beglaubigungen können für die eigentliche Darstellung problematisch sein: wie Gottfried Keller anlässlich einer anderen Meyer-Novelle zu Recht anmerkt, kann auch ›realistische‹ Literatur auf derartige Techniken ganz verzichten, »da eine einzelne Novelle ja gar keinen Rahmen braucht«.¹⁵ Tatsächlich wäre es ohne weiteres denkbar, daß ›Das Amulett‹ seinen Anfang mit dem zweiten Kapitel nähme: ›Ich bin im Jahre 1553 geboren und habe meinen Vater nicht gekannt, der wenige Jahre später auf den Wällen von St. Quentin fiel«.

Es ist nicht Aufgabe der vorliegenden Arbeit, die Absichten zu rekapitulieren, mit denen die Realisten derartige Rahmungssituationen immer wieder bemüht haben. Hingegen läßt sich literaturgeschichtlich festhalten, daß mit der Novelle des Realismus ein Programm erfüllt ist, das einer *aemulatio* der Romantik gleichkommt: Mit subtilen Mitteln gelingt es den Texten, ihre ästhetische Grundlage trotz ›realistischer‹, kaum artifiziell anmutender Stoffwahl dezidiert herauszustellen und die auch im 19. Jahrhundert noch nicht hochstilfähige Prosa *en passant* zu nobilitieren. Der ›Realismus‹ dieser Novellen wird also nicht (nur) vom ›Poetischen‹ als Idealisierung, Verklärung oder subjektivierendem ›Humor‹ flankiert, sondern von der expliziten Betonung einer ›poetischen‹ Machart. ›Realistische Darstellung‹ geht in der Novellistik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einher mit ›poetischer Darstellungsstörung‹.¹⁶ Revidiert

¹⁵ Gottfried Keller an Paul Heyse, Brief vom 12. Dezember 1884. Gottfried Keller, Gesammelte Briefe, Bd. 3,1, hg. von Carl Helbling, Bern 1952, S. 110–113; hier S. 112. – Die Briefstelle gilt Meyers ›Die Hochzeit des Mönchs‹; fraglich ist, ob Kellers Aussage impliziert, mehrere Novellen bräuchten zwangsläufig einen Rahmen.

¹⁶ Die Vorzüge der Begriffe ›Darstellung‹ und ›Darstellungsstörung‹ werden eingehend erläutert bei Remigius Bunia, Faltungen. Fiktion, Erzählen, Medien, Berlin 2007.

wird damit der Eindruck, daß die Novellistik des Realismus »den möglichst ungestörten Eindruck von Scheinwirklichkeit« anstrebt.¹⁷

Die vorliegende Arbeit versteht sich vorrangig als Beitrag zur Literaturgeschichte des Realismus. In knappen interpretatorischen Skizzen soll in Kapitel 1 das »poietische« Problembewußtsein für die Novellistik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausgebildet werden. Zu Beginn von Kapitel 1 sollen die »Ästhetisierungsverfahren« der Prosa des Realismus terminologisch spezifiziert werden. Ein kurzer Blick auf die aristotelische Mimesis-Konzeption soll zum einen den Begriff der »Poiesis« legitimieren, zum anderen dessen Profil in Abgrenzung zur Programmatik des Realismus schärfen. Novellenzyklen von Adalbert Stifter und Gottfried Keller sowie einzelne Novellen von Conrad Ferdinand Meyer und Theodor Storm werden in den Kapiteln 3–6 umfassend interpretiert. Damit soll auch das historische Spektrum von der frührealistischen Biedermeierzeit bis zum späten Realismus abgedeckt werden.¹⁸ Abschließend werden die Ergebnisse der Arbeit resümierend dargestellt und problematisiert.

In einer zurückgezogenen Vorrede zu seinen »Schriften« verteidigt Theodor Storm die Prosagattung »Novelle« gegen ihre Kritiker: die Novelle »duldet nicht nur, sie stellt die höchsten Forderungen der Kunst.«¹⁹ Die folgenden Ausführungen mögen nicht zuletzt die Trefflichkeit dieser Worte unter Beweis stellen.

¹⁷ So der ansonsten noch immer wegweisende Aufsatz von Dieter Lohmeier, Erzählprobleme des Poetischen Realismus. Am Beispiel von Storms Novelle »Auf dem Staatshof«. In: Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft, 28, 1979, S. 109–122; hier S. 114.

¹⁸ Die Abgrenzung der Epoche wird in der vorliegenden Arbeit großzügig gehandhabt; der Untertitel »Zur Novelle der Jahre 1848 bis 1888« orientiert sich an den Erscheinungsjahren von Annette von Droste-Hülshoffs »Die Judenbuche« und Theodor Storms »Der Schimmelreiter«. Zur »Phasengliederung und Periodisierung« der Epoche mit den Verweisen auf die spezifische Forschungsliteratur vgl. Hugo Aust, Realismus, Stuttgart 2006, S. 6–10.

¹⁹ Theodor Storm, [Eine zurückgezogene Vorrede. (1881).] In: ders., Märchen. Kleine Prosa, hg. von Dieter Lohmeier, Frankfurt am Main 1988, S. 408–410; hier S. 408 f.

1. Novelle

»So ist denn die Novelle prosaischer als der Roman. In einer Prosa höhern Grades tritt sie ihm entgegen.«¹ Was laut Walter Benjamin »Die Wunderlichen Nachbarskinder« aus Johann Wolfgang Goethes »Die Wahlverwandtschaften« hervorhebt, gilt hier als Grundrezept für die Novellistik des Realismus. Die Novelle wird durch eine »Prosa höheren Grades« geadelt beziehungsweise ästhetisiert. Das mag verwundern bei einer Prosagattung, die eigentlich den einfachen Erzählformen zugerechnet werden kann, wird sie doch bloß als eine Erzählung mittlerer Länge »mit betontem Geschehnismoment«² charakterisiert.

Bereits seit dem 19. Jahrhundert wird jedoch immer wieder der hohe künstlerische Rang der Novelle hervorgehoben. Die »kunstvolle Novelle« bestimmt nicht selten den Kriterienkatalog dieser Prosaform³ und nimmt auf prominente Theorieansätze aus dem 19. Jahrhundert Bezug (Kapitel 1.1): Der jeweiligen Novelle wird dabei eine Qualität zugesprochen, die sich zumeist auf den strengen Aufbau des Textes, seine Ausrichtung auf einen Höhe- oder Wendepunkt hin, seine Symbolik oder auf die literarisch konzentrierte Verarbeitung existentieller Sinnfragen bezieht (Schicksal, Tod, Liebe etc.).

Die vorliegende Arbeit möchte das hinlänglich bekannte Phänomen der kunstvollen Novelle des Realismus neu reflektieren. Dazu werden in Kapitel 1.2 prominente Novellen von Jeremias Gotthelf (»Die schwarze Spinne«), Eduard Mörike (»Mozart auf der Reise nach Prag«), Franz Grillparzer (»Der arme Spielmann«), Theodor Fontane (»Grete Minde«), Ferdinand von Saar (»Marianne«) und Annette von Droste-Hülshoff (»Die Judenbuche«) herangezogen. Mit Erzählungen von Otto Ludwig (»Zwischen Himmel und Erde«) und Paul Heyse

¹ Walter Benjamin, Goethes Wahlverwandtschaften. In: ders., Gesammelte Schriften, Bd. I,1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1974, S. 123–201; hier S. 169.

² Horst Thomé, Winfried Wehle, Novelle. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Bd. 2: H–O, hg. von Harald Fricke u.a., Berlin, New York 2000, S. 725–731; hier S. 725.

³ Vgl. etwa Gero von Wilpert, Artikel »Erzählung«. In: ders., Sachwörterbuch der Literatur. 8., verbesserte und erweiterte Auflage, Stuttgart 2001, S. 39; im Umkehrschluß wird »Erzählung« im engeren Sinne bezeichnet als »eine Gattung, die sich [...] durch weniger kunstvollen und tektonisch straffen Aufbau von der Novelle [...] unterscheidet.«

(L'Arrabbiata) werden in Kapitel 1.3 solche Texte betrachtet, die *ex negativo* eine erneute Beschäftigung mit der Novellentheorie erlauben. Nach einem ersten Resümee (Kapitel 1.4) sollen die entsprechenden Beobachtungen in einem Exkurs auf dem aktuellen Stand der Narratologie erläutert und terminologisch umrissen werden (Kapitel 1.5).

Die nachfolgenden Kapitel verzichten bewußt auf Novellen von Adalbert Stifter, Gottfried Keller, Conrad Ferdinand Meyer und Theodor Storm, deren (ausgewählten) Werken jeweils eigene Ausführungen gewidmet sind. Diese Konzentration auf wenige kanonisierte Novellen ist dem Ausgangspunkt dieser Arbeit geschuldet. Es geht an dieser Stelle nicht darum, ein historisches Phänomen in seiner Gesamtheit zu beschreiben. Vielmehr soll eine literarische Strategie exemplarisch untersucht werden, die mit Blick sowohl auf die behandelte Epoche wie auch auf die Gattung als irritierend gelten muß: die unscheinbare Nobilitierung des Einfachen durch hochgradig artifizielle Poetisierung.

1.1 Novellentheorie

Karl Konrad Polheims kritischer Forschungsbericht zur »Novellentheorie und Novellenforschung« aus dem Jahr 1965 kann in vielerlei Hinsicht noch heute Gültigkeit beanspruchen.⁴ Polheim erteilt allen normativen Bestrebungen eine Absage und erachtet einzig historische Untersuchungen zur Novelle als sinnvoll. Er charakterisiert die Textsorte als

eine künstlerisch gestaltete Erzählung, und man könnte zur Absicherung hinzufügen: die zu verschiedenen Zeiten verschiedene Formmöglichkeiten und Problemstellungen bevorzugt, ohne sich jedoch darauf festzulegen.⁵

Die spätere Novellenforschung hat nichtsdestotrotz weitere Definitionsversuche unternommen, ohne daß eine verbindliche Definition gelungen wäre. Einen Überblick zur jüngeren Novellenforschung bieten die Monographien von Hugo Aust⁶ und Winfried Freund,⁷ insbesondere aber der rund hundert-

⁴ Karl Konrad Polheim, *Novellentheorie und Novellenforschung*. Ein Forschungsbericht 1945–1964, Stuttgart 1965.

⁵ Ebd., S. 107. Konsequenter hat Polheim später den Begriff der »Erzählung« bevorzugt, »denn er kann nicht nur die Literaturwissenschaft von Inkonsistenzen und Verengungen befreien, sondern auch wesentliche Epochen und Autoren erfassen, die in den bisherigen Darstellungen der deutschen Novelle zu kurz gekommen sind.« Karl Konrad Polheim, Vorwort. In: *Handbuch der deutschen Erzählung*, hg. von Karl Konrad Polheim, Düsseldorf 1981, S. 7. – Vgl. auch Fritz Hackert, *Die Novelle*, die Presse, »Der Schimmelreiter«. In: *Weimarer Beiträge*, 41, 1995, S. 89–103.

⁶ Hugo Aust, *Novelle*. 3., überarbeitete und aktualisierte Auflage, Stuttgart, Weimar 1999. Aust bietet auch eine pointierte Zusammenfassung der Thesen Polheims (S. 40).

⁷ Winfried Freund, *Novelle*, Stuttgart 1998.

fünfzigseitige Forschungsbericht von Siegfried Weing,⁸ der über theoretische Äußerungen zur Novelle vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zu Beginn der 1990er Jahre informiert. Einschlägig ist in dieser Hinsicht auch Andreas Jäggs Bericht zur Rahmenerzählforschung.⁹

Einen Überblick über die Novellen-Diskussion im 19. Jahrhundert bietet noch immer konkurrenzlos umfassend die Monographie von Arnold Hirsch aus dem Jahr 1928.¹⁰ In ihrer quellenkritischen Sorgfalt bestechen auch die weitläufig angelegten Arbeiten von Rolf Schröder und Reinhart Meyer, die sich beide mit der literarischen Produktion insbesondere der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts beschäftigen.¹¹ Eine ausgesprochen umfangreiche »Geschichte der deutschen Novelle« mit zahlreichen Inhaltsangaben und Interpretationsansätzen liefern Johannes Klein und Hellmuth Himmel.¹²

Die Novellen-Produktion des 19. Jahrhunderts ist vielfältiger, als eine inhaltliche oder formale Charakterisierung erfassen könnte: Erzählprosa sowohl von weniger als fünf als auch von mehr als eintausend Druckseiten Umfang wird ehemals mit »Novelle« untertitelt.¹³ Angesichts der Aussichtslosigkeit, verbindliche formale beziehungsweise inhaltliche Kriterien zur Erläuterung des Phänomens zu finden, läßt sich auf das Medium rekurren: »Kürzere Erzählprosa ist in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts wesentlich Journalprosa.«¹⁴ Damit wäre auch der Anspruch der Novelle (von lat. *novus* und Diminutiv *novellus*, »neu«), eine (unterhaltsame) Neuigkeit mitzuteilen, gewährleistet, denn »Merk-

⁸ Siegfried Weing, *The German Novella: Two Centuries of Criticism*, Columbia 1994.

⁹ Andreas Jäggs, *Die Rahmenerzählung im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zur Technik und Funktion einer Sonderform der fingierten Wirklichkeitsaussage*, Bern u. a. 1994.

¹⁰ Arnold Hirsch, *Der Gattungsbegriff »Novelle«*, Berlin 1928. – Vgl. desweiteren Theorie und Kritik der deutschen Novelle von Wieland bis Musil, hg. von Karl Konrad Polheim, Tübingen 1970.

¹¹ Rolf Schröder, *Novelle und Novellentheorie in der frühen Biedermeierzeit*, Tübingen 1970; Reinhart Meyer, *Novelle und Journal*, Bd. 1: Titel und Normen. Untersuchungen zur Terminologie der Journalprosa, zu ihren Tendenzen, Verhältnissen und Bedingungen [mehr nicht erschienen], Stuttgart 1987.

¹² Johannes Klein, *Geschichte der deutschen Novelle. Von Goethe bis zur Gegenwart*. Vierte, verbesserte und erweiterte Auflage, Wiesbaden 1960; Hellmuth Himmel, *Geschichte der deutschen Novelle*, Bern und München 1963.

¹³ Meyer, *Novelle und Journal*, S. 22–24. Meyers Arbeit darf als grundlegend für das Verständnis der Novellistik (lt. Meyer »Journalprosa«) des 19. Jahrhunderts gelten; sie zeigt nicht zuletzt, wie weit sich der literaturgeschichtliche Kanon und entsprechende literaturwissenschaftliche Forschung von der tatsächlichen literarischen Produktion entfernt haben. Zum Verhältnis von periodischer und »Kunst«-Literatur im 19. Jahrhundert vgl. generell Ulrich Kinzel, *Die Zeitschrift und die Wiederbelebung der Ökonomie. Zur »Bildungspresse« im 19. Jahrhundert*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 67, 1993, S. 669–716.

¹⁴ Ebd., S. 40.

würdiges, Unglaubliches, Kurioses, Spannendes, Kriminelles zu berichten, ist von jeher die Domäne der Presse».¹⁵ Nicht zuletzt die kompositorische Ausrichtung der Novelle auf das Journal (Umfangsvorgabe, Fortsetzungsstruktur etc.) ist demnach naheliegend.

In dieser Arbeit soll es jedoch nicht um die sozial- beziehungsweise literaturgeschichtliche Entstehung der Novelle gehen, sondern vielmehr um die novellistische Form ausgewählter Texte des Realismus. Will man den Begriff »Novelle« überhaupt beibehalten¹⁶ (sein Fortwirken bis in die literarische Gegenwart legt das nahe), so ist für das 19. Jahrhundert neben der Publikationsform eine zweite Auffälligkeit bemerkenswert: die nachgerade artistische Bearbeitung einer Erzählgattung, deren Kunsttauglichkeit (1) sich durch die *per definitionem* nicht hochstilfähige Prosa in Frage gestellt sehen muß¹⁷ und (2) im Gegensatz zum Roman allein durch die Verknappung des Stoffs bis hin zum in der Regel einsträngigen Erzählen nur schwer unter Beweis zu stellen ist.¹⁸

Mit Blick auf die kanonisierten Texte sowohl des 19. wie auch des 20. Jahrhunderts ist es durchaus sinnvoll, das Kriterium der »mittleren Länge« als ein Definitionsmerkmal für die Novelle gelten zu lassen.¹⁹ Zumindest für die Novelle des Realismus ist die Einsträngigkeit der Handlung ebenso maßgeblich wie die geschlossene Form. Die Einsträngigkeit der Handlung führt mehr oder minder zwangsläufig zur Konzentration auf *ein* entscheidendes Ereignis, gegebenenfalls den Wendepunkt der Geschichte. Damit wären für die Novellentheorie altbekannte, aber nicht unumstrittene Gemeinplätze genannt, die jedoch keinesfalls schon die Rede von »Artifizialität« rechtfertigen können. Alle bislang genannten Kriterien deuten vielmehr auf eine zwar kompositorisch fixierte, aber nicht übermäßig komplexe Prosaform hin.

¹⁵ Ebd., S. 25.

¹⁶ Vgl. dagegen Polheim, Handbuch der deutschen Erzählung, S. 7.

¹⁷ Walther Vark schreibt noch 1930 in seiner Novellen-Monographie: »So allgemein bedeutsam der Stoff, so kunstvoll die Sprache, so geschlossen und streng gefügt nun der Aufbau einer Novelle auch sein mag, so bleibt sie doch ein Prosawerk und kann als solches die höchste Gestalt niemals erreichen.« Walther Vark, Die Form in der Novelle, Münster 1930, S. 39.

¹⁸ Cornelia Blasberg betont, »daß gerade der in den zahlreichen zeitgenössischen Definitionsversuchen gespiegelte Mangel an poetischer Standardisierung zum Garanten für Komplexität und Selbstreflexivität der Gattung avancierte. Anders formuliert: Weil die Novelle als im Prinzip kleine, aber durch kumulative und serielle Schreibverfahren beliebig vergrößerbare Form in den Printmedien des 19. Jahrhunderts vor allem »neu« sein sollte und erstaunlich problemlos als Ware taugte, mußte sie ihre Literarizität außerhalb dieser medialen Kontexte um so deutlicher unter Beweis stellen.« Cornelia Blasberg, Augenlider des Erzählens. Zu Adalbert Stifters gerahmten Erzählungen. In: Jahrbuch des Adalbert Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich, 11: History, Text, Value. Essays on Adalbert Stifter, 2004, S. 89–97; hier S. 89.

¹⁹ Vgl. Aust, Novelle, S. 8 f., dort auch Hinweise auf weitere Literatur. Kritik bei Meyer, Novelle und Journal, S. 19–24.

Raffinesse mag jedoch in besagter Komposition zu vermuten sein, denn Novellen sind »herkömmlich nach der traditionellen Form des Dramas gebaut oder doch zumindest in ihrer Bauweise dramatisch strukturiert«;²⁰ oder vorsichtiger: Interpretationen, die den Vergleich zur traditionellen Komposition des Dramas ziehen, sind aufschlußreich auch für den Aufbau von Novellen. Storms bekanntes Diktum, die Novelle sei »die Schwester des Dramas«, nobilitiert die Prosagattung. Eine solche nachträgliche Aufnahme in die antike Gattungsfamilie legitimiert die Novellistik; durch die Äußerung, sie behandle »die tiefsten Probleme des Menschenlebens«, ²¹ wird sie gar in die Nähe der Tragödie gerückt. Auf stilistischer Ebene wäre der Novelle demnach das *genus grande* angemessen – ein eklatanter Widerspruch zur tatsächlichen Stoffwahl und dem »prosaischen« Sprachstil der Erzählungen des Realismus. Es bleibt überdies zu fragen, ob nicht die Charakterisierung der Novelle auf Grundlage einer dramatischen Konzeption ähnlich unbefriedigend ist wie etwa die Suche nach einem »Falken«, dem berühmten Heyseschen Dingsymbol.²² In beiden Fällen nämlich steht vor der definitorischen Kennzeichnung die allzu häufig diskussionswürdig bleibende Interpretation. Dieses dem Zirkelschluß nahe kommende Dilemma ist bislang auch mit anderen Definitionsmerkmalen (unerhörte Begebenheit, »Wendepunkt« etc.) kaum besser gelöst worden. Paul Heyse immerhin erkannte selbst die Beschränkung in seiner Falken-Theorie:

Ich bin nur durch meine Schatzgräberei, wo ich jede Novelle zunächst auf ihren »Falken« ansah – Sie entsinnen sich vielleicht der Einleitung zu unserm Nov. Schatz – dahin gekommen, daß ich immer etwas vermisse, wenn kein eigentlich novellistisches Motiv mir entgegenspringt, [...]. Aber ich bin nicht so Pedant, daß ich auch jede reizende Geschichte [...] nach ihrem novellistischen Paß befragte.²³

Mit Theodor Storm und Paul Heyse sind bereits zwei Autoren genannt, die für das 19. Jahrhundert auch als Novellen-Theoretiker gelten. Zur oben skizzier-

²⁰ Wolfgang Rath, *Die Novelle. Konzept und Geschichte*, Göttingen 2000, S. 16. Zur Ähnlichkeit von »bürgerlichem Drama« und »Situationsnovelle« im 19. Jahrhundert vgl. Alois Wierlacher, *Reinbecks Novellentheorie. Zur Situationsnovelle des 19. Jahrhunderts*. In: *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts*, 1971, S. 430–447.

²¹ Beide Zitate aus Theodor Storm, [Eine zurückgezogene Vorrede. (1881).] In: ders., *Märchen. Kleine Prosa*, hg. von Dieter Lohmeier, Frankfurt am Main 1988, S. 408–410; hier S. 409.

²² Die Arbeiten Hermann Pongs' haben dazu geführt, daß Heyses theoretische Äußerungen zumeist auf die Dingsymbolik reduziert werden. Hermann Pongs, *Aufsätze zur Novelle*. In: ders., *Das Bild in der Dichtung*, Bd. 2: Voruntersuchungen zum Symbol, Marburg 1963, S. 95–296. Zu diesem Mißverständnis vgl. Manfred Schunicht, *Der »Falke« am »Wendepunkt«*. In: *Novelle*, hg. von Josef Kunz, 2., wesentlich veränderte und verbesserte Auflage, Darmstadt 1973, S. 439–468.

²³ Paul Heyse an Theodor Storm, 11. 12. 1875, auf dessen »Pole Poppenspäler« abzielend. Zitiert nach: Theodor Storm, *Novellen 1867–1880*, hg. von Karl Ernst Laage, Frankfurt am Main 1987, S. 850.

ten Annäherung an das Drama können auch Ludwig Tiecks Äußerungen zur Novelle zählen, implizit durch seine Hervorhebung des novellistischen Wendepunkts.²⁴ Das zweifelsfrei prominenteste und folgenreichste thematische Dichterwort ist allerdings durch Johann Peter Eckermann überliefert:

Es kam sodann zur Sprache, welchen Titel man der Novelle geben solle; wir taten manche Vorschläge, einige waren gut für den Anfang, andere gut für das Ende, doch fand sich keiner, der für das Ganze passend und also der rechte gewesen wäre. »Wissen Sie was, sagte Goethe, wir wollen es *Novelle* nennen; denn was ist eine Novelle anders als eine sich ereignete unerhörte Begebenheit. Dies ist der eigentliche Begriff, und so Vieles, was in Deutschland unter dem Titel Novelle geht, ist gar keine Novelle, sondern bloß Erzählung oder was Sie sonst wollen. In jenem ursprünglichen Sinne einer unerhörten Begebenheit kommt auch die Novelle in den Wahlverwandtschaften vor.«²⁵

Es ist fraglich, ob Goethes Diktum mehr als eine bloße Übertragung des italienischen *novella* liefert. Das »Unerhörte« deutet auf die noch »ungehörte« beziehungsweise »seltsame« Neuigkeit hin,²⁶ und die »sich ereignete Begebenheit« verbürgt deren – in dieser Arbeit noch zu diskutierenden – vermeintlichen Wahrheitsgehalt.²⁷ Damit ist eher die Brücke zu den Ursprüngen der Journal-

²⁴ Wie wenig fruchtbar die novellentheoretischen Äußerungen Tiecks und Heyses sind, zeigen insbesondere Schunicht, Der »Falke« am »Wendepunkt«, und Brian A. Rowley, To Define True Novellen ... A taxonomic enquiry. In: Publications of the English Goethe Society, N. F., 47: Papers Read Before the Society 1976–1977, 1977, S. 4–27; Wertschätzung für Heyses Konzept hingegen bei Hugo Aust, Realismus, Stuttgart 2006, S. 209. – Zeitgenössisch »realistische« Kritik an Ludwig Tiecks Konzept vom »wunderbaren Wendepunkt« findet sich bei Hermann Hettner, Die romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhange mit Göthe und Schiller, Braunschweig 1850. Zitiert nach: Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848–1880, mit einer Einführung in den Problemkreis und einer Quellenbibliographie hg. von Max Bucher u.a., Bd. 2: Manifeste und Dokumente, Stuttgart 1975, S. 364–366; hier S. 365: »Der Werth jeder einzelnen Novelle hängt zum großen Theil davon ab, ob dieses Wunderbare, dieser Vorfall, dieser Punkt, von welchem aus sich die ganze Geschichte unerwartet und völlig umkehrt, sich natürlich, dem Charakter der Personen und den Umständen und Situationen angemessen und folgerichtig entwickelt oder ob es unmotivirt bleibt und damit als Wunder im schlechten Sinne des Wortes auftritt. Wer wüßte es nicht, daß Tieck hier oft die schwersten und herbsten Rückfälle in seine alte romantische Krankheit erleidet?«

²⁵ Gespräch vom 20. Januar 1827. In: Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, hg. von Heinz Schlaffer, München, Wien 1986, S. 200–205; hier S. 203.

²⁶ Vgl. Aust, Novelle, S. 10.

²⁷ Entgegen der geläufigen Interpretationen betont Heinrich Henel nicht die *eine* unerhörte Begebenheit, sondern definiert mit Goethe (dessen »Novelle« schließlich mehr als *eine* »Begebenheit« aufweise): »Was ist eine Novelle anders als eine Verbindung von zwei oder mehr sich ereigneten unerhörten Begebenheiten.« Heinrich Henel, Anfänge der deutschen Novelle. In: Monatshefte, 77, 1985, S. 433–448; hier S. 434 f.

prosa geschlagen²⁸ als eine sonderlich brauchbare Novellen-Definition gegeben (die von Goethe vermutlich auch nicht angedacht war).

Vollends vergeblich ist der Versuch, für die deutsche Novelle Anleihen bei den romanischen Ursprüngen der Gattung zu nehmen.²⁹ Zwar ist Boccaccios *Decamerone* (entstanden 1349–1353) im 19. Jahrhundert durchaus bekannt und wird unter novellistischen Gesichtspunkten etwa von Friedrich Schlegel³⁰ diskutiert, aber inhaltlich wie formal sind sowohl das »Decamerone« als auch die »Novelas ejemplares« (entstanden 1597–1612) des Miguel de Cervantes Saavedra genauso weit entfernt³¹ von den Novellen eines Adalbert Stifter, Conrad Ferdinand Meyer, Gottfried Keller, Theodor Storm und vieler anderer wie etwa das mittelhochdeutsche (überdies versifizierte) Märe.³² Wesentlich über-

²⁸ Vgl. Meyer, *Novelle und Journal*, S. 71 f.

²⁹ Hannelore Schlaffer hat sich bemüht, die deutsche Novelle (des 19. Jahrhunderts) auf Boccaccios »Decamerone« zurückzuführen: »der Stammbaum der Gattung [ist] lückelos und geht eindeutig auf Boccaccio zurück«. Schlaffer gab ihrer Untersuchung den Titel »Poetik der Novelle« und versuchte so, die entsprechende Leerstelle auszufüllen. Hannelore Schlaffer, *Poetik der Novelle*, Stuttgart, Weimar 1993, Zitat S. 6. Zur notwendigen Kritik an Schlaffers Monographie vgl. etwa Winfried Freunds Rezension in: *Germanistik*, 35, 1994, S. 795.

³⁰ Vgl. beispielsweise Friedrich Schlegel, *Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio*. In: Friedrich Schlegel, *Charakteristiken und Kritiken*, Bd. 1: (1796–1801), hg. und eingeleitet von Hans Eichner, München, Paderborn, Wien 1967, S. 373–396.

³¹ Walter Pabst hat nicht nur hinlänglich deutlich gemacht, daß die deutsche Novelle sich markant von den etwaigen romanischen Vorbildern unterscheidet; er hat auch herausgearbeitet, daß die italienischen, französischen und spanischen Renaissance-Novellen in sich derart vielgestaltig sind, daß eine verbindliche theoretische Grundlage selbst für die Romania schwerlich zu leisten ist. Walter Pabst, *Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen*, Hamburg 1953. (Vgl. auch das Nachwort zur 2. Auflage 1967.) – Walter Pabst, *Die Theorie der Novelle in Deutschland (1920–1940)*. In: *Novelle*, hg. von Josef Kunz, 2., wesentlich veränderte und verbesserte Auflage, Darmstadt 1973, S. 249–293. Unter anderen Voraussetzungen, mit ähnlichem Ergebnis (vgl. auch Anm. 32 der vorliegenden Arbeit): Klaus Grubmüller, *Die Ordnung, der Witz und das Chaos. Eine Geschichte der europäischen Novellistik im Mittelalter: Fabliau – Märe – Novelle*, Tübingen 2006, S. 336. – Andererseits scheinen gewisse Merkmale der Renaissance-Novelle (*versimilitudo*, *brevitas* etc.) auch für die Novelle des Realismus zu gelten: Robert J. Clements/Joseph Gibaldi, *Anatomy of the Novella. The European Tale Collection from Boccaccio and Chaucer to Cervantes*, New York 1977. Vgl. ferner Ursula Kocher, *Boccaccio und die deutsche Novellistik. Formen der Transposition italienischer »novelle« im 15. und 16. Jahrhundert*, Amsterdam, New York 2005.

³² In diesem Sinne ist auch der Terminus »Versnovelle« äußerst fraglich; so auch Thomé/Wehle, *Novelle*, S. 726. – Grubmüller, *Novellistik im Mittelalter*, S. 336, bezeichnet die »Märe« als deutschen Sonderform innerhalb der europäischen Novellistik; er stellt selbst für die Zeit nach der Boccaccio-Rezeption fest: »Boccaccio-Novellen regen nicht zu Boccaccio-Novellen an, sondern werden in Mären (oder in deren Hans-Sachs-Variante: Schwänke) umgeformt oder in unspezifischen Sammlungen thesau-

zeugender ist die Herleitung der deutschen Novellenform durch die äußerst populäre ›moralische Erzählung‹ des 18. Jahrhunderts.³³ Die unzähligen Fallbeispiele in den aufklärerischen Zeitschriften finden ihren literarischen Widerpart am auffälligsten in Schillers unter Novellen-Verdacht stehendem ›Verbrecher aus verlorener Ehre‹ (ED: ›Verbrecher aus Infamie‹, 1787)³⁴ und nicht zuletzt in den Erzählungen Heinrich von Kleists.³⁵

Richtet man den Blick von der selbständig publizierten Novelle auf den Novellenzyklus (Novellenkranz) im 19. Jahrhundert, so ist Boccaccios Vorbildfunktion dennoch nicht zu leugnen, wenngleich die Tradition barock und aufklärerischer Gesprächsspiele³⁶ eine nicht minder große Rolle gespielt hat. ›Novellen‹ werden auch diejenigen Erzählungen genannt, die Teil eines solchen Novellenzyklus oder gar eines Romans sind.³⁷ Die kanonisierten Novellen-

riert. Noch weit über das Ende der lebendigen Märendichtung hinaus, im Grunde bis zu Goethes ›Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten‹, hat dieser Traditionswiderstand die Etablierung des Novellenzyklus und damit der Novelle überhaupt in der deutschen Literatur blockiert.«

³³ Vgl. Hartmut Dedert, Vor einer Theorie der Novelle. Die Erzählung im Spiegel der aufklärerischen Gattungsdiskussion. In: Zeitschrift für deutsche Philologie, 112, 1993, S. 481–508. – Zur Novelle im 18. Jahrhundert vgl. auch Hildburg Herbst, Frühe Formen der deutschen Novelle im 18. Jahrhundert, Berlin 1985. – Ingo Breuer erläutert, wie »mit der Multiperspektivierung und Fiktionalisierung der *historia* durch einen zunehmend imaginären Charakter räumlich strukturierter Bildbeschreibungen« bereits im 17. Jahrhundert »der Grundstein für eine Verortung dieser [novellistischen – LK] Texte *als* (literarische) Gattung gelegt [wird]«. Ingo Breuer, Tragische Topographien. Zur deutschen Novellistik des 17. Jahrhunderts im europäischen Kontext (Camus, Harsdörffer, Rosset, Zeiller). In: Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext, hg. von Hartmut Böhme, Stuttgart, Weimar 2005, S. 291–312; hier S. 291.

³⁴ Vgl. dazu etwa Albert Meier, Karl Philipp Moritz, Stuttgart 2000, S. 117 f., dort implizit novellistische Strukturen erläuternd: »Das heute noch prominenteste Echo auf Moritz' *Vorschlag zu einem Magazin einer Erfahrungs-Seelenkunde* bildet Friedrich Schillers berühmte Erzählung vom *Verbrecher aus verlorener Ehre* [...], die nicht nur in den einleitenden Überlegungen des Erzählers die Argumentation des *Vorschlags* beinahe wörtlich wiederholt, sondern die »wahrhafte Geschichte« ähnlich wie die Fallgeschichten des *Magazins* vorführt.«

³⁵ Kleists Wunsch an Georg Andreas Reimer im Brief vom Mai 1810 erfüllte sich jedoch nicht: »Der Titel ist: Moralische Erzählungen von Heinrich von Kleist.« Heinrich von Kleist, hg. von Helmut Sembdner, München 1969, S. 63.

³⁶ Vgl. Breuer, Tragische Topographien.

³⁷ Eine außerordentliche Wertschätzung der Goetheschen Novellen in den ›Wahlverwandtschaften‹ und ›Wilhelm Meisters Wanderjahren‹ findet sich beispielsweise bei Henry H. H. Remak, Structural Elements of the German Novella from Goethe to Thomas Mann, New York u. a. 2001. Gegen die Gleichsetzung von Erzählzyklus und Novellenzyklus spricht sich Christine Mielke, Zyklisch-serielle Narration. Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie, Berlin, New York 2006, S. 10 f., aus: »Diese Nichtbeachtung oder Einordnung der Texte in allgemeine Kategorien (Erzählsammlung o. ä.) könnte als Zufall eingestuft werden – als grober und lange tra-

zyklen³⁸ haben ihren Schwerpunkt deutlich vor der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Johann Wolfgang Goethes »Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten« (1795) und Christoph Martin Wielands »Hexameron von Rosenhain« (1805) folgen romantische Zyklen wie Achim von Arnims »Der Wintergarten« (1809), Ludwig Tiecks »Phantásus« (1812–1816) oder E. T. A. Hoffmanns »Die Serapions-Brüder« (1819–1821). In dieser Arbeit werden Adalbert Stifters »Bunte Steine« (1852)³⁹ und Gottfried Kellers »Züricher Novellen« (1878) exemplarisch untersucht. Wenngleich eine Kontrastierung mit den eben genannten Novellenzyklen hier nicht angestrebt ist, so soll sich zeigen, wie insbesondere bei Keller der Novellenzyklus als Form derart strapaziert wird, daß sein »Scheitern« im Realismus beinahe absehbare Konsequenz ist. Die in Novellenzyklen übliche gesellige Erzählgemeinschaft wird im Realismus unter anderem vom vertraulichen Gespräch abgelöst,⁴⁰ wie überhaupt die »Großform« Novellenzyklus hinter der selbständig publizierten Einzelnovelle zurücktritt.

Die Beibehaltung einer übergeordneten Kommunikationsstruktur in einer ja nur »mittellangen« und vornehmlich einsträngig konzentrierten, für narrative Entfaltung also äußerst ungünstigen Form, führt dabei zu einer »Prosa höhe-

dieter Fehler muss jedoch die Zuordnung zur Gattung der Novelle und vor allem die Bezeichnung »Novellenzyklus« kritisiert werden. Denn wie gezeigt werden kann, finden sich in zyklischen Rahmenerzählungen (oft von epischer Breite) nahezu alle Gattungen, nicht jedoch vornehmlich oder gar ausschließlich Novellen. [...] Die Forschung zur Novelle und die zur zyklischen Rahmenerzählung sind in äußerst wenigen Punkten kompatibel. Wenn namhafte Novellentheoretiker Rahmenzyklen der Gattung »Novelle« zuordnen, so deutet dies immer darauf hin, dass weder der Rahmen noch die große Zahl der nicht-novellistischen Texte eines zyklischen Werks beachtet wurden.« – Zur lexikalischen Novellendefinition verweise ich auf meinen Beitrag »Novelle« in: Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen, 3., vollständig neu bearbeitete und erweiterte Auflage, hg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff, Stuttgart, Weimar 2007, S. 547 f.

³⁸ Vgl. Claus-Michael Ort, *Zyklische Dichtung*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Zweite Auflage, Bd. 4: Sl–Z, hg. von Klaus Kanzog und Achim Masser, Berlin, New York 1984, S. 1105–1120; Claus-Michael Ort, *Zyklus*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3: P–Z, hg. von Jan-Dirk Müller u. a., Berlin, New York 2003, S. 899–901.

³⁹ Erschienen 1852, im Erstdruck jedoch auf auf 1853 datiert.

⁴⁰ Vgl. etwa die Ausführungen der vorliegenden Arbeit zu Gottfried Kellers »Züricher Novellen« und Theodor Storms Novellistik sowie Blasberg, *Augenlider des Erzählens*, S. 91: »Dieses Aufbrechen der egalitären Rahmengesellschaft wird im 19. Jahrhundert novellistisches Programm und indiziert ganz nebenbei den Statusverlust geselligen Erzählens als Antidot gegen kleine und große Krisen. Der kulturelle Trend zu Individualisierung und Vereinsamung der Menschen zeichnet sich den Novellen ein, die in ihren Rahmengeschichten entweder in Auflösung begriffene Familien oder Gruppen (Tieck) oder aber einzelne Erzähler – alte Männer, die sich gleichsam wie in Selbstgespräche vertieft an Bruchstücke ihrer Vergangenheit erinnern (Stifter, Raabe, Storm) – auftreten lassen.«

ren Grades«.⁴¹ Die Distanzierung vom Erzählten, etwa durch jegliche Form der Rahmung, wird zu einem der bedeutendsten Merkmale der Novelle des Realismus.⁴²

1.2 Novellistische Praxis (I)

Zu Beginn von Jeremias Gotthelfs »Die schwarze Spinne« (1842)⁴³ wird eine Kindstaufe feierlich begangen. Nach den Festlichkeiten kühlt man sich im Schatten der Bäume ab und betrachtet frohgemut das neu zu beziehende Haus, als eine der Frauen leisen Zweifel äußert:

»Mir gefällt das Haus ganz ausnehmend wohl,« sagte eine der Frauen. »Wir sollten auch schon lange ein neues haben, aber wir scheuen immer die Kosten. Sobald mein Mann aber kommt, muß er dieses recht besehen, es dünkt mich, wenn wir so eins haben könnten, ich wäre im Himmel. Aber fragen möchte ich doch, nehmt es nicht für ungut, warum da gleich neben dem ersten Fenster der wüste, schwarze Fensterposten (Bystel) ist, der steht dem ganzen Hause übel an.« Der Großvater machte ein bedenkliches Gesicht, zog noch härter an seiner Pfeife und sagte endlich: [...].⁴⁴

Nach einiger Diskussion beginnt der Großvater schließlich von dem Teufelspakt, der schwarzen Spinne und der Pest zu erzählen. Es stellt sich heraus, daß im schwarzen Fensterposten die unglücksbringende Spinne und damit Gewalt und Morden gebannt sind: »Was, dort im schwarzen Holz?« schrie die Gotte und fuhr eines Satzes vom Boden auf, als ob sie in einem Ameisenhaufen gegessen wäre« (S. 74). Man begibt sich, jetzt deutlich weniger ausgelassen, wieder zum Mahl, als der Großvater gefragt wird, ob die Spinne »immer darin geblieben seit so vielen hundert Jahren?« (S. 77) Daraufhin erzählt der Großvater die zweite Binnengeschichte.

Die moralische Ausrichtung von Gotthelfs Novelle ist nicht zu leugnen.⁴⁵ Sie schließt mit der Gewißheit, daß nunmehr gottesfürchtige Menschen in dem Haus leben, und

⁴¹ Walter Benjamin, Goethes Wahlverwandtschaften, S. 169.

⁴² Vgl. für die Novelle Conrad Ferdinand Meyers: Sjaak Onderdelinden, Die Rahmen-erzählungen Conrad Ferdinand Meyers, Leiden 1974.

⁴³ Erstdruck im ersten Band von Gotthelfs »Bilder und Sagen aus der Schweiz«.

⁴⁴ Jeremias Gotthelf, Die Schwarze Spinne. In: ders. (Albert Bitzjus), Kleinere Erzählungen, Bd. 2, zweite, überarbeitete Auflage, Erlenbach-Zürich 1936, S. 5–97; hier S. 23 f. Im folgenden zitiert mit bloßer Seitenangabe.

⁴⁵ Vgl. Jamie Rankin, Spider in a Frame: The Didactic Structure of »Die schwarze Spinne«. In: The German Quarterly, 61, 1988, S. 403–418. – Desweiteren Werner Hahl, Jeremias Gotthelf – der »Dichter des Hauses«, Stuttgart, Weimar 1993, sowie die Arbeiten von Klaus Lindemann zum Thema, etwa: Zwischen Revolutionen und Napoleon(en). Jeremias Gotthelf: *Die schwarze Spinne* (1842). In: Deutsche Novellen, hg. von Winfried Freund, München 1993, S. 95–108.

wo solcher Sinn wohnet, darf sich die Spinne nicht regen, weder bei Tage noch bei Nacht. Was ihr aber für eine Macht wird, wenn der Sinn ändert, das weiß der, der alles weiß und jedem seine Kräfte zuteilt, den Spinnen wie den Menschen. (S. 97)

Der christlich gestimmte Schluß ist damit nicht mehr weit entfernt von Johann Christoph Gottscheds Forderung nach einem Lehrsatz. Wozu aber bedarf es dieser moralischen Versicherung? Immerhin bieten sowohl die Erzählung der ersten Binnengeschichte (die von bösen Menschen handelt, die leben, »als ob kein Gott im Himmel wäre«, S. 26) als auch die der zweiten Binnengeschichte (die berichtet, wie »nachdem viele Geschlechter dahingegangen, Hochmut und Hoffart heimisch im Tale [geworden sind]«, S. 80) dem Leser ausreichend Möglichkeit, sich entsprechend belehren zu lassen. Was also »für eine Macht wird, wenn der Sinn ändert«, haben sowohl die Zuhörer des Großvaters wie auch der Leser hinlänglich erfahren. Läge mit Gotthelfs Text eine Novelle der Romantik vor, so wäre man womöglich geneigt, den Verweis auf das Herrschaftswissen desjenigen, »der alles weiß und jedem seine Kräfte zuteilt, den Spinnen wie den Menschen«, auf den Erzähler selbst zu münzen: Der pointierte, nachgerade gesondert gestellte Schlußkommentar⁴⁶ würde nachträglich eine Fiktion markieren, die eine moralische Lehre bildlich-exemplarisch zu veranschaulichen hat. Erzählstrategisch komplex ist Jeremias Gotthelfs verschachtelte Novelle mit zwei Binnenerzählungen in einer Rahmenerzählung ohnehin: »Die Schwarze Spinne« handelt von einer Kindstaufe und den anschließenden, zwei Mal durch Erzählungen des Großvaters unterbrochenen Feierlichkeiten. »Die Schwarze Spinne« ist also nicht vordringlich die Geschichte der teuflerspaltierenden Christine, ihrer Verwandlung in eine Pestspinne und deren zweimaliger Bannung in einen Fensterpfosten. Es wird bloß erzählt, wie von der Pestsage erzählt wird. Sowohl die Schachtelung als auch die moralisch-didaktische, *discours*-auffällige Schlußsentenz verhindern den Status eines »einfachen Erzählens«: die Novelle verkompliziert ihren Stoff und markiert ihn als artifiziell.

Gesellige Unterhaltung und mehrfache Binnenerzählungen finden sich auch in Eduard Mörikes »Mozart auf der Reise nach Prag« (1855).⁴⁷ Diese No-

⁴⁶ Allgemein gehaltene, gleichsam aphoristische Erzählerkommentare finden sich in den Novellen des Realismus vor allem zu Anfang oder am Schluß des Textes. Vgl. beispielsweise die Einleitungssätze zu Adalbert Stifters Briefnovelle »Feldblumen«: »Man legt oft etwas dem Menschen zur Last, woran eigentlich die Chemie alle Schuld hat. Es ist offenbar, daß wenn ein Mensch zu wenig Metalle, z. B. Eisen, in sein Blut bekommen hat, die andern Atome gleichsam darnach lechzen müssen, um, damit verbunden, das chemisch heilsame Gleichgewicht herstellen zu können.« Adalbert Stifter, *Feldblumen*. In: ders., *Studien. Buchfassungen*, Bd. 1, hg. von Helmut Bergner und Ulrich Dittmann, Stuttgart u. a. 1980, S. 43–171; hier S. 45.

⁴⁷ Erstdruck im »Morgenblatt für gebildete Stände. Birgit Mayer zufolge erschien dieser Vorabdruck nur wenig früher als die (vordatierte) Buchausgabe von 1856, dem Jahr von Mozarts hundertstem Geburtstag. – Mayer geht als eine der wenigen Interpreten auf den Erstdruck ein, der sich auf vier Journal-Ausgaben verteilte. Allen Erzähl-

velle wird in hohem Maße von ihrem Erzähler dominiert,⁴⁸ ganz anders als es sonst in Novellen des Realismus üblich ist. Die sachliche Chronistenpflicht wird einerseits erfüllt: »Am dritten Reisetag, den vierzehnten September [des Jahres 1787], gegen elf Uhr Morgens, fuhr das wohlgelaunte Ehepaar [...] in nordwestlicher Richtung, jenseits vom Mannhardsberg und der deutschen Thaya, bei Schrems« (S. 225);⁴⁹ andererseits wird der Erzählfluß immer wieder durch explizite Einschübe, Aussparungen und Raffungen unterbrochen, die auch kommentierend »unseren Meister«⁵⁰ begleiten. Ein Beispiel nimmt sich etwa wie folgt aus (es erzählen abwechselnd Constanze Mozart und der Erzähler):

»Ich fange an, und werde mit Ihrer Erlaubnis ein wenig weiter ausholen. Vorletzten Winter wollte mir Mozarts Gesundheitszustand, durch vermehrte Reizbarkeit und häufige Verstimmung, ein fieberhaftes Wesen, nachgerade bange machen. [...] Ich nahm mir vor, den ganzen Tag ernstlich mit ihm zu schmollen.« Hier überging Madame Mozart einige Umstände mit Stillschweigen. Es war, muß man wissen, nicht unwahrscheinlich, daß zu gedachter Abendunterhaltung auch eine junge Sängerin, Signora Malerbi, kommen würde, an welcher Frau Constanze mit allem Recht Ärgerniß nahm. [...] Haben wir Frau Constanze bis hierher in der Erzählung abgelöst, so können wir auch wohl noch eine kleine Strecke weiter fortfahren. [...] »Ich saß«, fuhr Madame Mozart hier in der Erzählung bei den Damen fort, »am Nähtisch, hörte meinen Mann die Stiege heraufkommen und den Bedienten nach mir fragen. [...]« So weit Madame Mozart. (S. 264–275)

abschnitten war ein Motto vorangestellt, zwei Mal aus Oulibicheffs Mozart-Biographie sowie aus Goethe, Shakespeare und Horaz. Ursprünglich hatte Mörike überdies geplant, der Novelle die Noten des von der Festgemeinschaft gesungenen Kanons als vermeintlich authentische Schöpfung Mozart beizulegen. – An dieser Stelle wird auf eine Interpretation des Erstdrucks und der in der Buchausgabe fehlenden Motti unter Verweis auf Mayers Arbeit verzichtet: Birgit Mayer, Antriebskraft Tod. Eduard Mörike: *Mozart auf der Reise nach Prag* (1855). In: Deutsche Novellen, hg. von Winfried Freund, München 1993, S. 145–154. Vgl. auch Ulrich Kittstein, Mozart auf der Reise nach Prag. In: Mörike-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Inge und Reiner Wild unter Mitarbeit von Ulrich Kittstein, Stuttgart 2004, S. 192–202. – Die Novelle wird hier zitiert nach der historisch-kritischen Ausgabe: Eduard Mörike, Mozart auf der Reise nach Prag. In: ders., Erzählungen. Erster Teil: Text, hg. von Mathias Mayer unter Verwendung der Vorarbeiten von Hubert Arbogast, Stuttgart 2005, S. 221–285. Im folgenden zitiert mit bloßer Seitenangabe.

⁴⁸ Volkmar Sander nennt die Novelle wegen ihrer »subjektiv bestimmten Erzählein-stellung« einen »Kurzroman«. Nicht zu Unrecht orientiert er sich dabei an dem für Erzählungen des Realismus geltenden Objektivitäts-Gebot. Freilich ist jedoch die Bezeichnung »Kurzroman« unangebracht. Volkmar Sander, Zur Rolle des Erzählers in Mörikes Mozart-Novelle. In: *The German Quarterly*, 36, 1963, S. 120–130.

⁴⁹ Vgl. Schröder, Novelle und Novellentheorie, S. 183: »Soviel Artistik bei dergleichen Datierungen auch im Spiel sein konnte, insgesamt bezeugen diese Details doch ein starkes Bemühen um ›Wahrheit‹ und eine positivistische Basis des Erzählten.«

⁵⁰ So die Antonomasie für »Mozart« durch den Erzähler.

Mozarts Griff nach der verbotenen Orange im herrschaftlichen Garten ist der Auslöser für eine Einladung, die in ein äußerst unterhaltsames Kennenlernen mündet. Mozart erzählt, wie der Orangenbaum ihn selbstvergessen in einer Jugenderinnerung schwelgen ließ. Der Erzähler teilt die Geschichte dieses Orangenbaums mit, den man der Frau von Sévigné verdanke. Ein langes Gedicht wird vom Erzähler prosaisch zusammengefaßt. Frau Mozart berichtet, wie ihr Mann dereinst ein liebendes Paar zusammengeführt hat. Mozart erzählt schließlich, wie er sein jüngstes Werk, den »Don Giovanni«, »zur Welt geboren« hat (S. 278). Die Verwebung dieser einzelnen Erzählungen liegt bei dem Erzähler.⁵¹ Es ist bereits angedeutet worden, daß dieser sich durch bemerkenswert detaillierte Kenntnis der Situation auszeichnet, und so verwundert es auch nicht, daß er selbst suggeriert, genauere Informationen als andere zu haben:

»Das mit drei Postpferden bespannte Fuhrwerk«, schreibt die Baronesse von T. an ihre Freundin, »eine stattliche, gelbrothe Kutsche, war Eigenthum einer gewissen alten Frau Generalin Volkstett, die sich auf ihren Umgang mit dem Mozartischen Hause und ihre ihm erwiesenen Gefälligkeiten von jeher scheint etwas zu gut gethan zu haben.« – Die ungenaue Beschreibung des fraglichen Gefährts wird sich ein Kenner des Geschmacks der achtziger Jahre noch etwa durch einige Züge ergänzen. (S. 225)

Die Kutsche der Mozarts wird darauf wie folgt geschildert:

Der gelbrothe Wagen ist hüben und drüben am Schläge mit Blumenbouquets, in ihren natürlichen Farben gemalt, die Ränder mit schmalen Goldleisten verziert, der Anstrich aber noch keineswegs von jenem spiegelglatten Lack der heutigen Wiener Werkstätten glänzend, der Kasten auch nicht völlig ausgebaucht, obwohl nach unten zu kokett mit einer kühnen Schweifung eingezogen; dazu kommt ein hohes Gedeck mit starrenden Ledervorhängen, die gegenwärtig zurückgestreift sind. (S. 225)

Die Ablösung in der Berichterstattung von der »Baronesse von T.« durch den Erzähler kommt dem Leser zugute, wähnt er sich doch bei einem echten Kenner der Verhältnisse gut aufgehoben. Merkwürdig genug ist jedoch, daß eben jene Baronesse von T. im weiteren Erzählverlauf nicht mehr erwähnt wird; auch ist unklar, wie der Erzähler überhaupt diesen Brief erlangt haben kann, der ja »an ihre Freundin« gerichtet ist. Schließlich macht die Formulierung, die »ungenaue Beschreibung« der Kutschen könne »sich der Kenner des Geschmacks der achtziger Jahre noch etwa durch einige Züge ergänzen«, stutzig. Wenn sich der Leser um Ergänzung bemühen soll, dann wären die (rhetorisch als Paralipse) im unmittelbaren Anschluß folgenden Ausführungen des Erzählers unnötig, wenn aber der Erzähler eben dieser Kenner sein soll, dann ergänzt er – wie angekündigt – aus Kennerschaft des »Geschmacks der achtziger Jahre«, beschreibt aber nicht die »tatsächliche« Kutsche der Mozarts. Die

⁵¹ Vgl. Karl Konrad Polheim, Der künstlerische Aufbau von Mörikes Mozartnovelle. In: Euphorion, 48, 1954, S. 41–70.