

K. Ludwig Pfeiffer

## **Die deutsche Novelle im 19. Jahrhundert**

Skizzen zum kulturellen Status einer literarischen Form

### **I**

Mit der Novelle, besonders der deutschen Novelle des 19. Jahrhunderts hat sich die literaturwissenschaftliche Forschung vom späten 19. bis ins weit fortgeschrittene 20. Jahrhundert intensiv beschäftigt. Auch wenn es den Anschein hat, als habe diese Intensität in der jüngeren Vergangenheit etwas nachgelassen, gehen jene (vor allem jene, die sich nicht zu den Fachgermanisten zählen dürfen) enorme Risiken ein, die zu diesem Thema noch etwas sagen zu müssen glauben. Schon 1960 hat sich Manfred Schunicht darüber beklagt, daß es auch umfassenden Untersuchungen kaum "vergönnt war, eine Bresche in das anscheinend unentwirrbare Dickicht falscher Ansatzpunkte und unausrottbarer Mißverständnisse zu schlagen, das den Zugang zu einer fruchtbaren Diskussion über den Begriff Novelle fast versperrt" (Schunicht 1960, S. 441). Die "andere Fragestellung", die nötig sei, um die "innere Form der Novelle" aufzuspüren, "die Gesetzlichkeit ihrer Struktur freizulegen" (S. 443), wollte freilich auch Schunicht nur in sehr bescheidenen, vorläufigen ersten und eher dekonstruktiv orientierten Ansätzen durch die Abtragung zähl fortgeschriebener Mißverständnisse andeuten. Diese Mißverständnisse hätten sich vornehmlich um Tiecks Begriff des "Wendepunkts" und Heyses Begriff des "Falken" (scherzhaft zum Titel "Der Falke am Wendepunkt" kombiniert, vgl. auch S. 459) gerankt.

Ich glaube, daß man Versuche, der inneren Form der Novelle und der vermeintlichen Gesetzlichkeit ihrer Struktur auf die Spur zu kommen, auch nicht in Ansätzen fortsetzen sollte. Angesichts des riesigen, über alle Kulturen und Zeitalter verstreuten Repertoires dessen, was man Novelle genannt hat, würde man sich da – und selbst wenn man sich nur auf Europa konzentrierte – nur noch lächerlich machen. Den Romanisten (hier Walter Pabst), der "auf Schritt und Tritt die altprovenzalische, mittellateinische, spätantike Novellistik zu Quellen- und Ausdrucksstudien heranziehen muß", verwundert vor allem die (nach Pabst besonders gern von Germanisten getroffene) Datierung der Novelle als Produkt

der Renaissance (Pabst 1949, S. 263; Pabsts Verwunderung hat Mackensen 1958, S. 402f., nicht daran gehindert, doch wieder von der Entstehung der Novelle im 13. Jahrhundert in Florenz zu reden; differenzierter hingegen etwa Prang 1968, S. 62ff.). Gegen solche Vorwürfe, "mit denen die Romanisten seit E. R. Curtius nicht eben sparsam gegenüber den Germanisten umgehen", hat sich selbst Fritz Martini nur schwach und unentschlossen gewehrt (Martini 1960, S. 353f.).

Gleichwohl gibt es unübersehbare, oft wohl unbeabsichtigt konstante Momente in den Bestimmungsversuchen, welche nicht so sehr oder nicht nur auf einen 'Regeltypus' oder gar eine 'Urform' der Novelle abzielen. Je skeptischer man sich im Blick auf eine *allgemeine* Formbestimmung "der" Novelle verhält, umso zäher kehren die nur unwesentlich variierten Charakterisierungen der *deutschen* (d.h. natürlich der deutschsprachigen) *Novelle des 19. Jahrhunderts* wieder. Pabst hält die Vorstellungen von Idealtypen und Formgesetzen sicher nicht ganz zu Unrecht für eine "germanistische Doktrin" (1949, S. 57). Allerdings muß das nicht viel im Blick auf die Richtigkeit oder die Irrtümer dieser Doktrinen besagen. Aber ein signifikantes Symptom scheint mir in dieser germanistischen Vorliebe doch zu bestehen. Erstens wäre zu fragen, warum sich die Germanistik zu allgemeinen Formbestimmungen der Novelle mehr als die anderen Philologien zu Definitionen der in ihrem Gegenstandsbereich auftretenden Formen kürzeren Erzählen hat hinreißen lassen. Zweitens fällt auf, daß 'Deutschland' die "Heimat aller Novellen-Doktrinen seit der Romantik" ist (Pabst 1949, S. 253). Drittens schließlich stellt man fest, daß sich hinter der Suche nach Formgesetzen offenbar andere, nicht bloß formale Bedürfnisse verbergen. Auf seiner Suche nach der inneren Form wird Schunicht zum Beispiel vor allem beim Begriff des Zufalls und seiner Rolle für jene Novellen fündig, die er als "deutschen Novellentyp des 19. Jahrhunderts" bezeichnet (1960, S. 464ff.). 'Zufall' aber ist kein bloß formaler Begriff. Mit wünschenswerter Klarheit hat Pabst den verborgenen 'Wendepunkt' vom Formalen zu etwas anderem, nur unscharf sich Abzeichnenden in den literaturwissenschaftlichen Analysen dingfest gemacht: Der Vielfalt der Erscheinungen und der Dynamik schöpferisch spielender Kräfte gegenüber erweise sich der Terminus "Form" "als ein rein empirisches und recht unscharfes scholastisches Hilfsmittel" (1949, S. 289); bei "philosophischer Überprüfung der Begriffe" enthülle sich die "Form" der Texte "meist nur als Erfüllung kulturhistorischer, nicht ästhetischer Erfordernisse" (S. 293). Und er zitiert Balzac, für den – wohlgernekt in Frankreich – der Roman die "unermeßlichste moderne Schöpfung" ist (S. 291). Hatte also Benno von Wiese Recht, als er davon sprach, daß die deutsche Novelle des

19. Jahrhunderts (für ihn auch die des 20.), daß also ausgerechnet die "strengste Form der Prosadichtung [...] aus einer über Jahrhunderte reichenden europäischen Tradition" ausbrach, während die Novelle in Italien und Frankreich weit stärker das blieb, was sie war (von Wiese 1963/1977, S. 3) und, wie auch in England, stärker in den Schatten des dort dominierenden Romans geriet? Was besagt es, daß – wenn man es denn so formulieren will – mit Kleist im deutschsprachigen Raum eine Entwicklung beginnt, "die dazu zwingt, Novelle von ihrem [sog.] metaphysischen Hintergrund, nicht vom gesellschaftlichen Aspekt her zu betrachten" (von Wiese 1963/1977, S. 4)? Solche, hier noch etwas dunkle Vermutungen und Aspekte möchte ich im weiteren Verlauf dieses Essays entfalten.

## II

Bleiben wir zunächst bei weiteren Positionen von Wieses. Wenn die 'spezifisch' deutsche Novelle mit Kleist, ihre Theorie mit der Frühromantik anhebt, so liegt ihr Höhepunkt im Zeitalter des bürgerlichen Realismus (1963/1977, S. 64). Das könnte paradox anmuten: Der Höhepunkt einer 'metaphysischen' Tendenz läge ausgerechnet in einer Periode intensiver Vergesellschaftung, einer Periode, in der, wie die Geschichte der Soziologie nachgewiesen (und Marx nachdrücklich exemplifiziert) hat, die Vorstellung sich unwiderstehlich geltend macht, daß nicht Metaphysisches, sondern Gesellschaftliches oder gar 'die Gesellschaft' das Leben und die Individualität der Menschen wie eine "zweite Natur" (Marx) durchdringt. Löst sich das Paradox auf, wenn man wie von Wiese behauptet, die Novelle spiegele die (ver)bürgerlich(t)e Welt des 19. Jahrhunderts, inszeniere aber gleichzeitig subjektive Auflehnung und Protest gegen diese Verbürgerlichung, indem sie zunehmend sittliche, weltanschauliche und eben metaphysische Probleme thematisiere (von Wiese 1963/1977, S. 65)? Ich glaube nicht, jedenfalls solange nicht, wie man die Formen dieses Protests nicht konkreter nachweist. Sie bestehen wohl kaum in dem bereits bei Büchner oder Grillparzer durchschlagenden Interesse an "Psychologischem" und "Psychopathischem", das von Wiese selbst konstatiert (S. 67) und das zu einem wenn nicht beherrschenden, so doch insistierenden Motiv in den Interpretationen von Novellen C. F. Meyers bis hin zu M. Walser in den von J. Lehmann herausgegebenen Sammelbänden (1980) geworden ist (vgl. z.B. Bd. 1, S. 292–297, Bd. 2, S. 283–287, 289–291).

In der Vielzahl der Abgrenzungsversuche der Novelle (d.h. nun immer der deutschsprachigen Novelle im 19. Jahrhundert) anderen erzählenden Gattungen gegenüber dominieren, wie mir scheint, zum einen Unterscheidungen der Novelle vom Märchen. Vielleicht lassen sich in dieser Hinsicht zwei Passagen bei C. M. Wieland als symptomatische Dokumente des Beginns lesen. In einer frühen Passage, einer Anmerkung in der zweiten Auflage des *Don Sylvio* (1772), schreibt Wieland Unterschiede der Novelle von der Fabel und vom Roman gleichsam positivistisch fest. Im Kontext dieser Äußerung ist von "Feenmärchen" die Rede, ein Problem sind sie (noch) nicht (1814, S. 27). In seinem "Alterswerk" "Das Hexameron von Rosenhain" (1805) wird die Novelle aber problematisierend im Gegensatz zum glücklich gefundenen oder sinnreich erfundenen und lebhaft erzählten Märchen auf "unsere wirkliche Welt" und auf "Begebenheiten" verpflichtet, die zwar nicht alltäglich sein müssen, aber sich doch "alle Tage allenthalben zutragen könnten" (1939, S. 28; vgl. auch von Wiese 1963/1977, S. 2). Es leuchtet ein, daß sich ein solches Problembewußtsein im Blick auf das Märchen für die Romantik und ihre Interpretation verschärfte. Auch wenn sich ein basaler, gegenstandsbezogener 'Realismus' für spätere Novellen von selbst zu verstehen scheint, so bleibt doch das Problem des Märchenhaften zumindest latent gegenwärtig (zu Keller etwa vgl. Giehl 1980, S. 275f.).

Wichtigere Aufschlüsse scheint mir freilich eine zweite Konstante in den Differenzierungs bemü hungen zu bieten, weil sie den Bereich des Epischen (vor allem dann, wenn man wie Goethe noch an den "Naturformen" des Epischen, Dramatischen und Lyrischen festhalten zu müssen glaubt) überhaupt sprengt. Auf den offenkundigen Problemzusammenhang Novelle/Roman gehe ich später ein. Die jetzt in Frage stehende, überraschendere zweite Konstante betrifft die oft behauptete Nähe der Novelle zum (ernsten) Drama. Eine kleine Blütenlese derartiger, schwerer als die Differenzierung zwischen Märchen und Novelle durchzuhaltender Bemühungen könnte wie folgt aussehen:

- Friedrich Schlegel hält 1798 ebenso wie später Benno von Wiese 1963/1977 dafür, daß man ohne den "Sinn für reine Novellen" die "Form der Shakespeareschen Dramen" nie begreifen wird (F. Schlegel 1906, S. 38, von Wiese 1963/1977, S. 13). Daß die Novellen-Quellen etwa, derer sich Shakespeare bediente, mit den deutschen Novellen nicht allzu viel zu tun haben, ist unerheblich; wichtig ist, daß im frühen 19. Jahrhundert eine solche Kopplung plausiblerweise konstruiert werden kann.

- Friedrichs Bruder August Wilhelm plagt sich mit der Bindung von Novelle, Epos und Drama an die 'Geschichte' bzw. ihre interessante Vergegenwärtigung herum. "Shakspeare

und Camoens" seien wie auch Dante Geschichtsschreiber ihrer Zeitalter gewesen, "nationale Historiker, und die besten, die es geben kann". Auch die moderne 'Poesie' brauche eine "eigenthümlich historische Gattung", deren Verdienst darin besteht, "etwas zu erzählen, was in der eigentlichen Historie keinen Platz hat, und dennoch allgemein interessant ist" (A. W. Schlegel 1884, S. 44).

– Th. Storm hält "die heutige Novelle", die strengste Form der Prosadichtung, für "die Schwester des Dramas". Wie dieses behandle sie "die tiefsten Probleme des Menschenlebens; gleich diesem verlangt sie zu ihrer Vollendung einen im Mittelpunkt stehenden Konflikt" (zit. bei von Wiese 1963/1977, S. 3).

– Nur scheinbar im Gegensatz dazu steht die Opposition von Novelle und Tragödie, welche Bernhard Bruch aufgemacht hat. Zunächst bescheinigt Bruch der Novelle einen fundamentalen Mangel an Tragik. Es gebe in der Novelle, im Gegensatz zur antiken Tragödie, "weder Bewußtsein noch Handeln, es gibt nur ein fatales Geschehen" (1928, S. 122). Die Tragödie sei, unbeschadet der Möglichkeit auch der sog. bürgerlichen Tragödie, im Wesen eine heroische Form, die Novelle aber eine bürgerlich-empfindsame. An dieser Stelle weicht aber die Opposition ungewollt einer Abfolge: Bei gleicher Strenge des Aufbaus sei die Novelle die "*bürgerliche Ersatzform eigentlicher Tragik* geworden, dort, wo man deren heute nicht mehr fähig war" (1928, S. 124). Storms obiges Wort im Ohr, gerät Bruch vollends ins Schwanken: Die Novelle, epische Schwester des Dramas und zugleich sein innerster Gegensatz, sei beides nicht immer gewesen, sondern erst im Laufe des 19. Jahrhunderts geworden. "Früher stand sie dem Drama fern im Positiven wie im Negativen. Es leidet keinen Zweifel, daß sie zu dieser Nähe der Tragödie erst am Drama, durch es und zuletzt im eigentlichen Wettbewerb mit ihm sich entwickelt hat, und ungefähr in dem Maße, in dem das 19. Jahrhundert durch seine deterministische und relativistische Weltanschauung weithin unfähig wurde zur Sicht und zur Gestaltung des echten Tragischen" (1928, S. 135).

### III

Wie gesagt: Man darf die obigen Positionen zu Novelle und Drama nicht allzu wörtlich nehmen. Aber sie sind Symptom und historische Codierung einer, zugespitzt formuliert, spezifisch deutschen Form eines allgemeineren Problemzusammenhangs von ästhetischer

Form und kulturhistorischem Bedürfnis (im Sinne Pabsts). Insofern besagen die der 'klassischen' Tragödie und der deutschen Novelle gemeinsame formale Strenge und beider Geschlossenheit des Aufbaus noch nicht sehr viel. Man wird vielmehr fragen müssen, welches kulturhistorische Problem sich in der Verbindung von Gemeinsamkeiten (geschlossener Aufbau) und Differenzen (Dramatik vs. Epik, d.h. szenische Vergegenwärtigung vs. unvermeidliche Distanzierungseffekte von Erzählsituationen, auch von solchen wie der personalen, die den Eindruck der Unmittelbarkeit zu erwecken suchen) abschattet.

Was eine 'echte' Tragödie ausmacht, das scheint davon abzuhängen, was man für 'tragisch' hält. Über das 'Wesen' des Tragischen besteht freilich alles andere als Einigkeit. Mal genügt, wie im Mittelalter, der 'beklagenswerte' Tod einer hochgestellten Persönlichkeit; mal scheitert ein großer Held, weil seine Größe durch irgendeinen moralischen Makel unterminiert wird. Manche erblicken im Tragischen die Spaltung des Ethischen und den daraus resultierenden Verlust wertvoller menschlicher Substanz; andere setzen auf die Priorität eines Konflikts zwischen Freiheit und Notwendigkeit, Sinnlichkeit und Sittlichkeit, Triebwesen und Geistnatur, Neigung und Pflicht, Individuum und Gesellschaft usw. (vgl. dazu Pfeiffer 1988 und 1990). Das Auffallende an solchen 'Besetzungen' einer möglichen tragischen Struktur ist ihr historischer Verschleiß. Was aber, zumindest bis zum eventuell gar nicht unwiderruflich eingetretenen "Tod der Tragödie" (ein Fernsehfilm im deutschen ZDF am 19.10.1998 hieß etwa "Vorübergehend verstorben") bleibt, das stiften in diesem Fall nicht die Götter, sondern eine diesen Besetzungen zugrundeliegende und sicherlich im menschlichen Bewußtseinshaushalt ziemlich tiefsitzende (insofern den Göttern in ihrer Wirkung fast vergleichbare) Intuition: daß es nämlich direkte Beziehungen zwischen dem Handeln einer Person und 'höheren', 'objektiven' oder allgemeinen Mächten oder Gegebenheiten (Götter, Schicksal, Gesellschaft) und daher entsprechend unausweichliche, 'fatale' Konflikte gebe oder geben müsse. Die Systemtheorie bemüht sich seit geraumer Zeit, den 'Alteuropäern' diese Intuition, Denk- oder Empfindungsfigur – die sich auch in den dominierenden Konnotationen begrifflicher Verklammerungen wie Subjekt/Objekt, Teil/Ganzes, Individuum/Gesellschaft niedergeschlagen hat – auszutreiben. Sie unterscheidet strikt zwischen personalen bzw. psychischen und sozialen Systemen. Zwischen beiden gibt es keine engen, gleichsam naturwüchsigen oder einklagbaren Kopplungen bzw. Konflikte, sondern eher multiple Resonanzen, Interferenzen oder Friktionen. Ich verstehe sehr gut, daß N. Luhmann tadelnd fragt, "weshalb die Placierung der Menschen in der Umwelt des Gesellschafts-

systems (und erst recht: aller anderen sozialen Systeme) so ungern gesehen und so scharf abgelehnt wird" und darauf verweist, daß dies "an humanistischen Erblasten" liegen könnte. Diese schlepten Denkvoraussetzungen mit sich herum, die "heute schlechterdings unakzeptabel sind". Daher könne "der Platz in der Umwelt des Gesellschaftssystems" kein so schlechter Platz sein; er, Luhmann, würde jedenfalls nicht tauschen wollen (Luhmann 1994, S. 55).

Wohl wahr; aber "the old ego dies hard" (so Beckett in seinem frühen Proust-Essay 1931). Ob systemtheoretische Einsichten ausreichen, um die humanistischen Erblasten gänzlich und dauerhaft zu beseitigen, darf man vorläufig und vorsichtig immer noch bezweifeln. Freilich zollen wir der Systemtheorie, ihrer Sicht der Systementwicklungen seit dem 18. Jahrhundert und selbst dem, was Bruch oben etwas altmodisch als den Determinismus und Relativismus des 19. Jahrhunderts bezeichnet hat, unweigerlich einen partiellen Tribut. Mag sich die Renaissance – oder eher: mögen wir sie seit und mit J. Burckhardt – nochmals zur Epoche des expansiv in die Welt hinein handelnden Individuums stilisiert haben, mögen ihre Figuren dabei oft, wie etwa bei Shakespeare gescheitert, aber doch immerhin großartig ('tragisch') gescheitert sein: Sicherlich haben Reichweite und Relevanz personal-individueller Weltentwürfe seitdem abgenommen. Zumindest, so möchte man nostalgisch vermuten, gibt es den Seeräuber als nationalen Helden, gibt es die Condottieri, die Machiavelli des sog. richtigen Lebens, die Borgia, die Medici oder auch die all diesen entsprechenden Päpste oder einen neuen Luther nicht mehr. Wer, wie Th. Carlyle 1840 in seinen Vorlesungen "On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History", versucht, die Linie geschichtsmächtiger Helden in die Gegenwart hineinzuverlängern, wird nach Cromwell nur noch einmal bei Napoleon (zu ihm später) fündig. Carlyle muß sich mit der im Einzelfall und in einzelnen Ländern gelegentlich zutreffenden, insgesamt aber sehr schnell trügerisch werdenden Hoffnung begnügen, daß der Schriftsteller die Rolle eines modernen geschichtlichen Heldentenors übernehmen kann – oder auf die Karte der diffusen, eher anonymen und unheldischen sozialen Bewegungen des "modern revolutionism" setzen ("Hero-worship", soviel sieht Carlyle leicht ein, "would have sounded very strange to those workers and fighters in the French Revolution"; 1840/1975, S. 428). Man hat versucht, dem aufkommenden Imperialismus der Systeme mit moralischen, mit ästhetischen, erzieherischen (Bildung!) oder vitalistischen Konzeptionen gegenzusteuern. Viel hat das nicht gebracht. Es erklärt allenfalls die zwiespältige Aufnahme, mit der etwa die bürgerliche Tragödie bzw. das bürgerliche Trauerspiel stets zu rechnen hatten.

Die Voraussetzungen für Formen tragischer Weltgestaltung sind also weitgehend entfallen. Das heißt aber nicht, daß wir ohne tragikanaloge affektive Wirkungen ohne weiteres auskommen.

#### IV

Auch wenn nicht so ganz klar ist, welchen Veranstaltungstyp Aristoteles bei seiner Beschreibung der furcht- und mitleiderregenden Wirkungen der Tragödie genau im Sinn hatte, lassen sich die Bedingungen für die Codierung solcher Wirkungen nach wie vor am ehesten in jenen Bereichen realisieren, die wir Kunst zu nennen uns angewöhnt haben. Auch wenn präzise Zuordnungen von ästhetischen Gattungen (oder auch Medien) und Kulturräumen allenfalls hochspekulativ zu erreichen sind, lassen sich begründete Vermutungen über solche Zuordnungen anstellen. So fällt nicht nur auf, daß die Literatur in Ungarn eine wichtigere 'national'-kulturelle Rolle als in vielen anderen europäischen Ländern spielt; es fällt auch auf, daß die dabei dominierende Gattung selbst oder gerade in den revolutionären Zeiten des 19. Jahrhunderts die Lyrik ist. Dazu könnte man einiges mehr sagen. Oder: Natürlich wäre es albern, für den deutschsprachigen Raum die Existenz bedeutsamer Romane zu leugnen. Aber so recht ist andererseits auch kaum jemand bereit, diesen Romanen denselben Stellenwert wie etwa den gleichzeitigen englischen und französischen (oder auch russischen? italienischen?) zuzubilligen. Beschränken wir uns auf England und Frankreich. Beide Länder haben es bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts weit intensiver als der deutschsprachige Raum mit den Folgen von politischen und industriellen Revolutionen zu tun. Die daraus entspringenden Situationen mag man mit der Expansivität der Renaissance vergleichen; im Blick auf den Status der Person in solchen Situationen führt der Vergleich eher in die Irre. Würden wir uns systemtheoretischer, inzwischen schon trivial gewordener Terminologie bedienen, könnten wir von einer erheblich gesteigerten Komplexität sozialer Dynamik sprechen. In solchen Situationen steigen Chancen wie Risiken individuellen Handelns. Vor allem aber ist dessen Reichweite und Relevanz von Fall zu Fall erheblich schwerer abzuschätzen – wenn sie denn überhaupt noch festgestellt werden kann. Der Roman – in England und Frankreich (und dies bestätigt der bzw. den Satz Balzacs; s.o.), im 19. Jahrhundert – ist die Gattung, in der das potentiell unendliche Ausmenden personaler Relevanz oder gar Identität in instabilen Situationen

vonstatten geht. Ein solches Ausmendeln endet nur ausnahmsweise tragisch-’dramatisch’. Mit der Komplexität steigt die Zahl der Alternativen; es sinken folglich Wert, Verbindlichkeit und Pathosnähe der jeweils gewählten. Man weiß, welche manipulativen Anstrengungen es Thomas Hardy etwa kostete, seinen Romanen am Ende des Jahrhunderts nochmals die Aura bzw. den Anstrich des Tragischen zu verleihen.

Was immer man von Thesen zum deutschen Sonderweg halten mag (vielleicht gibt es nur Sonderwege), die revolutionäre Lage war im deutschen Bereich anders, vor allem waren es die auch literarisch einschlägigen Folgen. Die politische Revolution wird erstickt. Eine kleinstaatliche, auch biedermeierliche Restauration hat mit der latenten Dynamik der französischen oder der offenen des sog. viktorianischen Kompromisses nicht allzuviel gemein. Als der großflächige Kapitalismus in den deutschen Gründerjahren endlich Gestalt annimmt, versinkt England bereits in der ersten groß(industriell)en Depression. Selbst die Wucht der personalisierten und gleichsam europäischen Revolution, die Wucht Napoleons am Anfang des Jahrhunderts, wirkt sich unterschiedlich aus. Goethe und nochmals Nietzsche mögen ihn für die letzte Verkörperung einer ungeheuren Produktivität der Tat gehalten haben: Im deutschen Bereich aber wird Napoleon, abgesehen von solcher Bewunderung und sicher mehr als in England (wo ihn die Literatur, wie Jane Austen, weitgehend ignorieren oder, wie Thackeray, ins Licht ironischer Distanz tauchen kann), eher erlitten als daß ein ”ungeheures Ringen gegen” diesen, ”den größten Europäer” (Klein 1936[!], S. 196) sich in den Vordergrund schöbe. Es tut sich ”bei uns” (ibid., Zitat von mir etwas unfair aus dem Kontext gezogen; KLP) nicht übermäßig viel, nichts übermäßig Großes; aber am Glanz der anderweitigen (auch der vergangenen) großen Ereignisse und Figuren möchte man schon teilhaben. Das ist die Stunde der Novelle. Kleins Position mag zutreffen, wonach die Zeit der Freiheitskriege das Pathos Schillers oder Kleists mobilisiert habe. Aber, und vor allem in der Folge wohl doch nicht deswegen, weil im deutschen Bereich ”das ungewöhnliche Ereignis und die Gewalt des Schicksals zu täglichem Erlebnis wurden” (Klein 1936, S. 196). Im Gegenteil: Der Mangel an großen, dynamischen Ereignissen stimuliert deren *Inszenierung in der novellistischen Fiktion*. Die Meinung, im deutschen Bereich überwiege die tragische Novelle, ist ebenso halbrichtig bzw. halbfalsch wie die gegenteilige Bruch, für den es keine tragische Novelle gibt. In den erzählerischen, häufig historischen Distanzen der Novellen werden die tragische Intuition, die Vorstellung direkter Kopplungen zwischen Ich und Schicksal nicht geradewegs über Bord gespült. Aber die meisten Novellisten geben sie auch nicht für bare Münze aus. Der Stellenwert der Novelle

besteht gerade im verbindlich-unverbindlichen Spiel mit quasi-tragischen Vorstellungen, deren personalen, 'allgemein-menschlichen' bzw. anthropozentrischen Stellenwert man weder aufgeben möchte noch ohne weiteres konservieren kann.

Mit solchen Formulierungen gerate ich in die Nähe der Position von Georg Lukács, ohne diese pauschal zu übernehmen. Lukács meinte, der Roman würde umso einheitlicher, die Novelle umso unausweichlicher zum Verschwinden gebracht, je mehr der Kapitalismus bzw. die "Kapitalisierung" z. B. die Schweiz durchdringe (vgl. 1951, S. 225ff.). Die großen realistischen Romanciers am Anfang des 19. Jahrhunderts hätten die "Einheit und Gesetzmäßigkeit der gesellschaftlichen Entwicklung noch nicht als eine bereits vollzogene Nivellierung, sondern in voller Widersprüchlichkeit, in bunter Ungleichmäßigkeit" verarbeitet (S. 225). Lukács möchte einen analogen 'Realismus' auch für die deutsche Novelle reklamieren. Daher nimmt er zu der zugleich vielleicht richtigen und doch etwas arg konstruierten Annahme Zuflucht, daß die Probleme der bürgerlichen Gesellschaft hier auf "gedanklich höchstem Niveau" aufgeworfen waren, "bevor die Ökonomie des Kapitalismus das Land wirklich durchdrungen hatte" (S. 226). Die Annahme ist nicht an sich erzwungen. Aber sie wird es, weil Lukács gleichzeitig sieht, daß etwa die französische 'Novelle' eine "Ergänzung" des Romans, "nicht ein Ersatz für seine gesellschaftliche Unmöglichkeit" (wie in Deutschland?), eine der Ausdrucksformen für die Ungleichmäßigkeiten, den plötzlichen, instabilen und in diesem Sinne potentiell 'dramatischen' Charakter der gesellschaftlichen Umgestaltung ist (S. 227). So paßt etwa die Charakterisierung der Novellen C. F. Meyers – "die großen Männer [...] völlig vereinsamt in ihrer Zeit, rätselhaft unverstanden inmitten der Begebenheiten wandelnd" (S. 231) – kaum mehr zur These von den nicht-anachronistischen, eben 'realistischen' Qualitäten auch der deutschen Novelle (S. 227). Ebenso wenig paßt dazu, daß Kellers erster Teil im Novellenzyklus *Die Leute von Seldwyla* mit bestimmten "Tendenzen der Kapitalisierung" noch etwas 'unrealistisch' in einer Weise umgeht, als handle es sich dabei um bloße "Kinderkrankheiten, die die gesunde urwüchsige [Schweizer] Demokratie spielend überwinden könne" (S. 228); daß sich in der Wahl der Novelle bei Keller letztlich so etwas wie "künstlerische Resignation" (S. 237) äußert; daß Keller – man vergleiche C. F. Meyer – immer wieder davon geträumt hat, "Dramatiker zu werden" (S. 237). Präziser noch: Kellers dramatische Ambitionen seien in zwei Richtungen, "in die der großen öffentlichen Volkskomödie mit Chören, Musik usw. und in die der modernen bürgerlichen Tragödie"

gegangen (S. 238). All das belegt eher den sich in der Novelle niederschlagenden 'unrealistischen' tragischen Imaginationsbedarf als den Realismus der Novelle.

Wenn wir unterstellen, daß das Musikdrama noch weniger als die Tragödie (deren bizarre Schrullen Keller ausgiebig an Hebbel kritisiert, S. 240) eine gesellschaftlich-realistische Form abgeben kann, dann kann die Novelle als ein in der deutschen Situation einigermaßen plausibler, gleichsam '*halbrealistischer*' *gattungsmäßig-medialer Kompromiß* gelten. (Es erscheint mir bezeichnend, daß etwa F. Spielhagen, der sich seine Gedanken über die Unterschiede zwischen Roman und Novelle macht – fertige Charaktere und besondere Verkettung der Umstände vs. Breite und Weite des sich in seinen gesellschaftlichen Umständen entwickelnden Menschenlebens [vgl. 1883, S. 69] – in der Praxis als einer der ganz wenigen eher für den 'Zeitroman' optiert. Fontane noch tut so, als sei ihm die Unterscheidung gleichgültig; in der Tat sind manche seiner 'romanähnlichen' Texte immer wieder als Novellen interpretiert worden. Vgl. auch die Ausführungen von Martini 1960, bes. S. 372ff. und S. 385f. zu Status- und Strukturvergleichen mit Tragödie und Roman).

## V

Die Strenge novellistischer Prosaform, das erzählerische Analogon zur Tragödie läßt sich auch als *kultureller Kompromiß* deuten: als die angedeutete, aber nicht mehr ausgeführte dramatische Kopplung von Ich und Welt. Der Bürger, schon gar der deutsche Bürger des 19. Jahrhunderts kann nicht im Wortsinne daran glauben, daß sein Leben mit dem Schicksal in einem höheren Sinn oder dem Absoluten direkt zu tun hat. Ebensowenig aber kann er das Überraschende, Unerklärliche, Quasi-Wunderbare und Schicksalsartige aus seinem Leben vollständig verbannen. Dafür liefert ihm die Novelle im Gegenzug elaboriert-eindringliche Bilder. Oft genug mischen diese Bilder Historisches (in diesem Sinne 'Realistisches') und Mythisch-Archetypisches. Die mögliche Welt der Novelle erscheint umso verlockender, je mehr die einzelne Person ihren gesellschaftlich-politischen Aktionsspielraum wie in Deutschland einschränken muß. Man kann in vielen Fällen die erzwungene Beschränkung bis in die psychisch-biographischen Folgen bei den Autoren verfolgen. C. F. Meyers Kontrast zwischen einem, vorsichtig ausgedrückt, sehr zurückgezogenen Leben und den Bildern vitaler Wucht in seinen Novellen bietet ein diesbezügliches eindrucksvolles Beispiel. Der handlungsgehemmte, von massiven

psychischen Störungen bedrohte Autor deklariert in einer fast rührenden Selbstmonumentalisierung "den Zusammenhang des kleinen Lebens mit dem Leben und Ringen der Menschheit", den "großen humanen Hintergrund" zur "Hauptforce" seiner Werke (zit. bei Eisenbeiß 1980, S. 291f.). Entscheidend erscheint mir jedenfalls die oszillierende Mittellage der Novelle, die Dramatisch-Schicksalhafter suggeriert, ohne sich auf ein klares Bild des Schicksals, der höheren oder 'dämonischen' Mächte zu verpflichten. Zumindest eine Sammlung klarerer, wenn auch insgesamt oft genug widersprüchlicher Bilder aber hatte die Tragödie meist geboten (die Götter, das Rad der Fortuna, Schicksalsformen zwischen Mächten aller Art und personalen Strebungen). Man kann deshalb ebenso plausibler- wie verunklarenderweise wie Th. Storm davon reden, daß es die Novelle "gleich dem Drama" mit den "tiefsten Problemen des Menschenlebens" zu tun habe (zit. bei von Wiese 1963/1977, S. 3). Wenn etwas, dann hat die frühe Novellentheorie die *pointierte Vagheit* solcher und ähnlicher Formulierungen (vielleicht eher als die Probleme des Kapitalismus nach Lukács) durchdacht. Schon Tieck spricht nicht mehr einfach von Schicksal, sondern davon, daß man "dasjenige, was sich vor dem Auge des Geistes und Gewissens, noch weniger vor der Satzung der Moral und des Staates nicht ausgleichen" kann, Schicksal *genannt* hat (Tieck 1829, S. 54; zu ähnlich aufschlußreichen literaturwissenschaftlichen Formulierungen vgl. Martini 1960, S. 371, 375: die "andere Wirklichkeit" ist nicht mehr bezogen auf "eine gedeutete, reale höhere Macht"). Es bringt wenig, wenn man wie Schunicht (1960, S. 464f.) um einer vermeintlichen Klarheit willen den Begriff des Schicksals durch den des Zufalls ersetzt. Das Interessante ist eher die Offenheit der Novelle innerhalb einer Semantik von Schicksal oder Zufall oder, wie Martini formuliert, das "Phänomen des so unberechenbaren wie schicksalbestimmenden Zufalls", das Schweben "zwischen Zufall und Fügung" (1960, S. 371).

Diese Offenheit ist auch durch die völlige Kapitalisierung der Welt im Sinne von Lukács nicht zu beseitigen. Die Novelle in der hier diskutierten Form ist zwar das Produkt einer kulturhistorischen, einer deutschen Situation. Aber ihre Möglichkeit hängt davon nicht vollständig ab. Als potentiellen Code und literarische Form personalisiert-'dramatischer' Welterfahrung gibt es sie ebenso früher wie auch später. Formen des Schicksal- und Zufallartigen, der Offenheit, des Oszillierens leitender Orientierungen hat man in vielen, oft auch Novellen genannten Geschichten nachgewiesen. Dies macht es verständlich, daß man immer wieder Gattungsgeschichten z.B. von Boccaccio an konstruiert hat. Es rechtfertigt solche Konstruktionen aber nicht, jedenfalls nicht zureichend (insofern ist Pabst

nach wie vor Recht zu geben). Mag der *Novellino* im Florenz des 13. Jahrhunderts noch ein regelgeleitetes *bel parlare* eingeübt und derart die Zulassung zur und die Interaktion in der tonangebenden Schicht erleichtert haben, so demonstrieren bei Boccaccio bereits die Menschen ihre Fähigkeit, Überraschendes ohne Nötigung zu tun. Das hat die "Falkentheorie" der Novelle – aber eben wiederum in dieser Allgemeinheit nicht zwingend und zureichend – motiviert: Federigo degli Alberighi liebt bei Boccaccio (*Decameròn*, neunte Geschichte des fünften Tages) eine ihn ständig abweisende Dame und verbraucht mit seiner Werbung sein ganzes Vermögen – bis auf einen Falken. Den schlachtet er, als die Dame ihn überraschenderweise besucht und er ihr nichts anderes vorsetzen kann. Sie erfährt das und heiratet ihn (ausführlicher zur Entwicklung solcher – gleichwohl irgendwie schicksalhaften – Offenheit Neuschäfer 1969). In den *Novellen* der Marguerite de Navarre aus dem 15. Jahrhundert hat H. Sckommodau Spiele des Scheins und der verdeckten Zusammenhänge und Reflexe "unentschiedener, 'offener' Verhältnisse" diagnostiziert (1977, S. 15, 55).

Vermutlich ließe sich einiges zum langsamen Abbau sowohl des schicksalhaften Zufalls wie auch der damit verknüpften Subjektivität und damit zum Wandel dieser Novellenart (fast) zu einem literarischen Auslaufmodell sagen. In Kellers "Kleider machen Leute", so mag es scheinen, ist der Schneider nur noch der Bezugspunkt des Geschehens, weil er leichter als andere noch Scham empfindet; eine märchenhafte Atmosphäre, wie immer sie gewertet wird, hat sich den meisten Lesern, den literaturwissenschaftlich in Erscheinung getretenen jedenfalls, aufgedrängt. Fontanes "Schach von Wuthenow" (1882/83) – gleich, ob man den Text für eine Novelle oder einen Roman hält – bietet mit dem Selbstmord Schachs auch eine Art Selbstexekution der Novelle. Der schicksalartige Knalleffekt, wenn der Ausdruck erlaubt ist, tritt nur noch ein, weil Schach sich nicht, wie die meisten *Romanfiguren* Fontanes, irgendwie mit den Verhältnissen abfindet. In der Künstlernovelle, vor allem der späteren wie Th. Manns *Tristan* (1903) oder auch *Tonio Kröger* (1903), fragt es sich, was das ästhetische Subjekt und seine "experimentierte Existenz" (R. Baumgart) wirklich noch gegen die Geschäftswelt aufbieten kann. Immer noch aber kann es auch anders, ironisch gesagt: wahrhaft novellistisch (zu)gehen – das Schicksal des Auslaufmodells dräut, tritt aber nicht vollständig ein. In M. Walsers Novelle *Einfliehendes Pferd* (1978) bleiben weder der gesellschaftlich Angepaßte noch der programmatisch-doktrinäre Vitalist von plötzlich und quasi-existentiell einbrechenden Überraschungen verschont.

## VI

Goethes nach langem, fast 30 Jahre währendem Zögern endlich schlicht *Novelle* (1826) getaufte Erzählung mag vielen nicht unbedingt typisch auch nur für die deutsche *Novelle* von der Romanik bis ins späte 19. Jahrhundert vorkommen. Sicher wäre es theoretisch wie historisch unangemessen, sie in den Rang eines 'Prototyps' oder dergleichen zu erheben. Aber sie versammelt, wie mir scheint, eine Reihe von Merkmalen, die man mit einem zumindest naheliegenden Bild der *Novelle* und ihres Schwankens zwischen Schicksal und Zufall verbinden kann. Das vorgestellte deutsche Fürstentum repräsentiert eine politisch-moralische (also im weiten Sinne gesellschaftliche), aber auch so etwas wie eine natürliche, schicksalhafte Ordnung. Immer wieder weist der Erzähler auf Konflikt und Harmonie zwischen Schloß und sog. Natur hin: "[...] niemand wüßte zu sagen, wo die Natur aufhört, Kunst und Handwerk aber anfangen" (Goethe 1826/1970, S. 555). Einerseits scheint die *Novelle* andeutungsweise eine Art gesellschaftlich-ökonomischer Aktualität zu spiegeln, in welcher die Bedeutung der Geldwirtschaft und der allgemeinen "Betriebsamkeit" zugenommen hat, ein Markt eher zur "Messe" geworden ist und der Fürst andauernd Gespräche mit dem Finanzminister führt. Erst muß man arbeiten, dann kann man genießen. Andererseits kann man sich bei der Betrachtung dieser Messe zumindest vorübergehend noch "einbilden", daß "Bedürfnisse und Beschäftigungen sämtlicher Familien des Landes" noch durch Tausch harmonisch aufeinander abgestimmt sind und nicht abstrakt vom Geld reguliert werden. Auch kann der "Landjägermeister" – und mit ihm feudale Rituale – weiterhin auf traditionelle Rechte pochen (S. 553, 557).

In diese fast idyllische Mischung behaglicher Tradition (auf die Gesichter des Volkes malt sich zum Beispiel das "entschiedene Behagen, zu sehen, daß die erste Frau im Lande auch die schönste und anmutigste sei", S. 558) und moderner Geschäftigkeit, von Stetigkeit und Dynamik platzen überraschendes Ereignis und Katastrophe hinein, beide "unerwartet", "außerordentlich", gar "fürchterlich", jedenfalls "überraschend und eindringlich" (S. 561), also ganz die "unerhörte Begebenheit", die Goethe in den Gesprächen mit Eckermann über *diese Novelle* von *der Novelle* forderte (vgl. Goethe 1827/1948, S. 34). Auf dem Markt bricht ein Feuer aus, das einem Tiger und einem Löwen zur Flucht aus ihren Käfigen verhilft. Der Tiger wird von Honorio, dem (freilich nicht nur) im feudalen Kriegsspielwesen trefflich geübten Jüngling, erschossen. Blickt man nicht zuletzt auf heutige Verhältnisse, ist man versucht zu vermuten, daß die sowohl archaisch wie feudal codierte Gewalt offenbar ein

nicht zu unterschätzendes Moment zivilisierter Komplexität bleibt. Darin, *auch* darin besteht ein fortdauerndes Potential eines als novellistisch beschreibbaren Erzählens. Der Löwe hingegen – "Löwen sollen Lämmer werden" (S. 572) – wird von der Musik und dem Gesang vor allem eines Kindes besänftigt und gezähmt. Diesen Vorgang hat Goethe über etwa sieben Seiten, ein gutes Drittel der Novelle, ausgewalzt. Der Sieg dieser Poesie im emphatischen Sinn, deren lyrische Harmonisierung und Erhebung zum Medium einer frommen Denkungsart selbst den goethefrommen Eckermann befremdete, mag Goethes 'ureigensten' Altersglauben entsprochen haben. Wie immer man über inhaltliche Interpretationen denkt: Klar ist schon auf der und durch die Gattungs- und Medienebene, daß, allen organisistischen Metaphern Goethes zum Trotz ("aus der Wurzel hervorschießend ein grünes Gewächs, das eine Weile aus einem starken Stengel kräftige grüne Blätter nach den Seiten austreibt und zuletzt mit einer Blume endet", 1970, Bd. 2, S. 692), diese als Musternovelle zwar irreführend, aber doch verständlicher Weise zunächst beschreibbare Erzählung das Potential des 'Novellistischen', das sie entfaltet, auch gleich wieder verspielt. Das Oszillieren der novellistischer Lektorientierung im 19. Jahrhundert, das Spiel mit und von Schicksal und Zufall und ihren Varianten in einer personales Handeln eher blockierenden kulturhistorischen Situation wird von Goethe in das Oszillieren der novellistischen Form selbst hineinverlängert. Goethe hat damit, wie mir scheint, Attraktivität wie Labilität eines deutschen Novellenmodells prägnant bezeichnet.

### Zitierte Literatur

- Bruch, B., 1928, *Novelle und Tragödie: Zwei Kunstformen und Weltanschauungen. Ein Problem aus der Geistesgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts.* In: Kunz, Hrsg., S. 118–138.
- Carlyle, Th., 1840/1975, *Sartor Resartus. On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History.* London.
- Eckermann, J. P., 1827/1948, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens.* In: Kunz, Hrsg., S. 34.
- Eisenbeiß, U., 1980, *Conrad Ferdinand Meyer: Das Amulett*, in: *Lehmann* (1980), Bd. 1, S. 289–305. Königstein/Ts.
- Giehl, H. E., 1980, *Gottfried Keller: Kleider machen Leute*, in: *Lehmann* (1980), Bd. 1, S. 275–287.
- Goethe, J. W. v., 1826/1970, *Novelle*, in: *Insel-Goethe*. Werkausgabe in sechs Bänden, Bd. 2. Frankfurt/Main. S. 553–572.

- Klein, J., 1936, *Wesen und Erscheinungsformen der deutschen Novelle*. In: Kunz, Hrsg., S. 195–221.
- Kunz, J., Hrsg., 1973, *Novelle*. Darmstadt.
- Lehmann, J., Hrsg., 1980, *Deutsche Novellen von Goethe bis Walser*. 2 Bde., Königstein/Ts.
- Luhmann, N., 1994, *Die Tücke des Subjekts und die Frage nach dem Menschen*. In: Fuchs, P. / Göbel, A. (Hrsg.), *Der Mensch – das Medium der Gesellschaft?* Frankfurt/M.
- Lukács, G., 1951, *Gottfried Keller*. In: Kunz, Hrsg., S. 222–244.
- Mackensen, L., 1958, *Die Novelle*. In: *Studium Generale* 11, S. 751–759.
- Martini, F., 1960, *Die deutsche Novelle im «bürgerlichen Realismus». Überlegungen zur geschichtlichen Bestimmung des Formtypus*. In: Kunz, Hrsg., S. 352–390.
- Neuschäfer, H.-J., 1969, *Boccaccio und der Beginn der Novelle. Strukturen der Kurzerzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit* (=Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Texte und Abhandlungen Bd. 8). München.
- Pabst, W., 1949, *Die Theorie der Novelle in Deutschland (1920–1940)*. In: *Romanistisches Jahrbuch* 2, S. 81–124.
- Pfeiffer, K. L., 1988, *Tragik und Tragisches: Zur Tragikomödie eines Begriffsschicksals*, in: Ch. Wagenknecht, Hrsg., *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft* (Akten des IX. Symposiums der Deutschen Forschungsgemeinschaft Würzburg 1986), Stuttgart, S. 363–372.
- Pfeiffer, K. L., 1990, *The tragic: On the relation between literary experience and philosophical concepts*, in: *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 20 (1990), S. 24–35.
- Prang, H., 1968, *Formgeschichte der Dichtkunst*, Stuttgart.
- Sckommodau, H., 1977, *Galanterie und vollkommene Liebe im «Heptaméron»*. München.
- Schlegel, A.W., 1884, *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. Dritter Teil (1803–1804)* In: Kunz, Hrsg., S. 44–50.
- Schlegel, F., 1798/1906, *Athenäumsfragmente*. In: Kunz, Hrsg., S. 38.
- Schunicht, M., 1960, *Der «Falke» am «Wendepunkt». Zu den Novellentheorien Tiecks und Heyses*. In: Kunz, Hrsg., S. 439–468.
- Spielhagen, F., 1876/1883, *Novelle oder Roman? (Gelegentlich der Novellen von Marie von Olfers)*. In: Kunz, Hrsg., S. 69–71.
- Tieck, W., 1829, *Schriften*. Bd. 11. Vorbericht zur dritten Lieferung. In: Kunz, Hrsg., S. 52–55.
- Wiese, B. von, 1963/1977, *Novelle* (=Sammlung Metzler. Realienbücher für Germanisten, Bd. 27). Stuttgart (5. Aufl. 1971).
- Walser, M., 1978, *Ein fliehendes Pferd. Novelle*. Frankfurt.