EINFÜHRUNG GERMANISTIK

Rolf Füllmann

Einführung in die Novelle

WBG
Wissen *verbindet*

EINFÜHRUNG
GERMANISTIK

Rolf Füllmann

Einführung in die Novelle

WBG
Wissen *verbindet*

Rolf Füllmann

Einführung in die Novelle

WBG
Wissen *verbindet*

Impressum

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung in und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

ISBN der gedruckten Ausgabe: 978-3-534-21599-7
© 2010 by WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt
Die Herausgabe dieses Werkes wurde durch die Vereinsmitglieder der WBG ermöglicht.
Einbandgestaltung: schreiberVIS, Seeheim
eBook ISBN 978-3-534- 71099-7 (epub)
Als epub veröffentlicht 2011.

www.wbg-wissenverbindet.de

Menü

Buch lesen
Innentitel
Inhaltsverzeichnis
Informationen zum Buch
Informationen zum Autor
Impressum

Inhaltsverzeichnis

I. Gattungsbegriff

1. Begriffsbestimmung der Novelle im deutschsprachigen Raum

2. Abgrenzung der Novelle von der Anekdote, dem Kunstmärchen und der Kurzgeschichte

II. Überblick über die Forschungsliteratur

III. Methoden der Novelleninterpretation

1. Sozialgeschichtliche Einordnung der deutschen Novelle

2. Typische Bauformen, Motive und Symbolstrukturen

IV. Abriss zur Geschichte der deutschen Novellistik

1. Novellistisches Erzählen vor der Goethezeit

2. Die Novelle zwischen Klassik, Romantik und Vormärz (1770–1848)

3. Die Novelle des Realismus (1848–1890)

4. Die Novelle der Moderne und Gegenmoderne (1890–1945)

5. ‚Kahlschlag' und Fortführung der Tradition: Kurzgeschichte und Novelle in der Nachkriegszeit

6. Gegenentwürfe, postmoderne Parodien und Variationen: die Novelle seit den 1960er Jahren

V. Einzelanalysen repräsentativer Werke

1. Heinrich von Kleists Die Verlobung in St. Domingo

2. Goethes Novelle

3. Gottfried Kellers Romeo und Julia auf dem Dorfe

4. Gerhart Hauptmanns Bahnwärter Thiel
5. Thomas Manns Mario und der Zauberer
6. Günter Grass’ Im Krebsgang

Kommentierte Bibliographie

Synopse zur Kultur- und Gattungsgeschichte

Personenregister

I. Gattungsbegriff

1. Begriffsbestimmung der Novelle im deutschsprachigen Raum

Der Ursprung des Novellenbegriffs

Der Novellenbegriff ist ein Lehnwort, das erst am Ende des 17. Jahrhunderts den deutschen Sprachraum erreichte. Wolfgang Rath hält hierzu fest: „1692 bis 1697 erschienen in Frankfurt und Gotha *Novellen aus der gelehrten und curiosen Welt*“ (Rath 2008, 81). Das Wort Novelle, das zunächst ‚Neue Begebenheit‘ oder ‚Nachricht‘ bedeutet, tritt in der romanischen Welt recht früh als Bezeichnung von Kurzerzählungen auf, nicht nur im Italienischen des Mittelalters, sondern auch im Französischen und Provenzalischen, z. B. bei Raimon Vidal (um 1213). Die später sowohl von Paul Heyse (1830 – 1914) als auch von Paul Ernst (1866 – 1933) zu Novellen verarbeiteten Lebensgeschichten der provenzalischen Troubadoure, von denen viele um 1230 von Uc de Saint Circ in Italien verfasst wurden, gelten als frühe Vorläufer der Novellistik. Das Italienische gebraucht den Begriff der ‚novella‘ denn auch als frühe Übernahme aus dem Provenzalischen. Erste Nachweise bei italienischen Poeten finden sich unter anderem bei Francesco da Barberino (1264 – 1348) und bei Giovanno Boccaccio (1313 – 1375) selbst (vgl. Krömer 1973,

16), wobei man annehmen kann, dass der Begriff schon Jahrzehnte vorher im Gebrauch war.

Boccaccio

Boccaccio spielte hierzulande wie südlich der Alpen früh eine zentrale Rolle in der Geschichte der Gattung Novelle. Die letzte Novelle seiner Novellensammlung *Dekameron* (X, 10), „die Geschichte von Griselidis“, wurde „schon 1432 von dem Nürnberger Kartäusermönch Erhart Grosz […] in deutsche Prosa gebracht“ (Heinzle 1981, 27). Die deutsche Publikationsgeschichte des *Dekamerons* schließt sich mithin chronologisch eng an die italienische an. „Nur kurze Zeit nach dem Venezianer Druck […] des italienischen Originals (1471) erscheint im Jahre 1472 oder 1473 in Ulm die erste Gesamtübersetzung“ (ebd.) durch einen Gelehrten mit dem Pseudonym Arigo.

Der populäre Novellenbegriff

Was hat es nun mit dieser Gattung auf sich? In der komischen Oper bzw. Operette *Boccaccio* von Franz von Suppé (1879), die im Florenz des 14. Jahrhunderts angesiedelt ist, bietet ein öffentlicher Buchverkäufer „neueste Novellen“, angeblich „aus den besten Quellen“, feil. Der Chor, das heißt das städtische Publikum der Renaissance, antwortet sogleich: „Novellen? Schnell hierher!“ (Suppé 1941, 10). Die Novelle scheint demnach den Librettisten Camillo Walzel und Richard Genée in der

Gründerzeit, die mit Theodor Storm und Gottfried Keller auch eine Hochzeit der Novelle war, eine sehr publikumswirksame Gattung zu sein. Der Kolporteur preist anschließend Werke von verschiedenen Novellisten der Renaissance (Sacchetti, Fiorentino) an, um dann zum Meister der Novelle (und zum Titelhelden des Musikdramas) selbst zu kommen: „Doch mit niemand zu vergleichen/Und von keinem zu erreichen/Unterhält und stimmt uns froh/Giovanni Boccaccio!“ (ebd.). Die Novelle ist demnach eine vor allem unterhaltende Gattung. Dies ist eine Einschränkung, die bis in die Goethezeit, in die Zeit der *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795), gilt und erst durch die Schicksalsnovelle in der Nachfolge Kleists relativiert wurde. Interessant erscheint dann aber bei Suppé auch eine geschlechtsspezifische Reaktion auf der Bühne: Während die Frauen mit dem Ausruf: „Ganz verlockend, interessant!“ auf die Ankündigung der neuesten Novellen Boccaccios reagieren, urteilen die Männer: „Nichts als Lüge, Schmach und Schand!“ (ebd.).

Novellenbegriff und Neuigkeit

Die Novelle erscheint also als Gattung des ‚Unerhörten‘, des Skandals und als vornehmlich weibliche Gattung (vgl. Schlaffer). Das Publikum der vornehmen Gesellschaft in der Rahmenhandlung von Boccaccios *Dekameron* (1349 – 1353) wurde folglich auch von ‚Hohen Frauen‘ dominiert. In jedem Fall jedoch präsentiert sich die Novelle dem Theater- wie

dem Lesepublikum des 19. Jahrhunderts als romanische, italienische Gattung. Für den Kunstgelehrten Karl Friedrich Rumohr (1785 – 1843) stand folglich fest, dass die „Novelle, in ihrem ursprünglichen Verstande genommen, eine Form der Erzählung ist, welche ausschließlich der italienischen Literatur angehört. Der Name ist so alt, wie die Gattung selbst, und so bezeichnend als möglich. Novella nämlich, gleichwie das Abgeleitete: novellare und novellatore, kommt von nuova, Neuigkeit, Nachricht […] Ursprünglich bezeichnete es also: Erzählung von den Ereignissen des Tages“ (Polheim 1970, 46). Die Verbindung zwischen neuester Nachricht und Novelle wird allein darin deutlich, dass diejenigen altitalienischen Novellen, die zeitgenössische Begebenheiten widerspiegeln, oft mit präzisen Orts- und Datumsangaben eingeleitet werden. Auch noch im deutschen Barock gilt ‚Zeitung‘ als Synonym für Novelle (vgl. Breuer 2001a, 203). Den Begriff selbst gab es damals in der deutschen Poetik noch gar nicht, die Gattung – spätestens seit den *Dekameron*-Übertragungen und den Druckausgaben des 15. Jahrhunderts – durchaus.

Novellenbegriff und Novellenideal

Was ist dann aber eine Novelle mehr als eine bloße Erzählung mittlerer Länge, wie der Schweizer Germanist Emil Staiger (vgl. Polheim 1965, 9) sie definiert haben soll? Die Antwort könnte sein: Sie *soll* etwas anderes als eine bloße Erzählung sein. Die Novelle setzt sich von anderen

Prosaformen ab, indem sie als Erzähltext bestimmte feste Strukturen haben soll. Sie soll z. B. einen festen Rahmen haben. Ihr Erzählen soll nicht nur ein Fluss, sondern durchkomponiert sein. Die Novelle soll sich nicht in Schilderungen ergehen, sondern eine straffe Handlung mit einem oder mehreren Wendepunkten haben. Sie soll des Weiteren durch bestimmte, sich wiederholende Themen oder Motive strukturiert sein. Ob das, was zumeist von einem Autor, bisweilen aber auch erst im Nachhinein von einem klugen Verleger als Novelle tituliert wird, diesen Kriterien gerecht wird, ist eine ganz andere Frage. Der Wille des Verfassers oder der Verfasserin zur Novelle und damit zu einer alten, romanisch geprägten Tradition definiert die Gattung wesentlich.

Der Novellenbegriff als ‚metaphysisches' Ideal

Auch die Novellentheorie bezieht sich immer mehr auf das Sollen statt auf das empirische Sein, das eben ist ihr metaphysisches Spezifikum. Die Kriterien für die Novellendefinition sind historisch gewachsen, werden aber – vor allem in der deutschsprachigen Novellendiskussion – wie platonische Ideen behandelt. Das bis auf einige wichtige Ausnahmen genuin deutsche Phänomen der Novellentheorie erklärte sich im 19. Jahrhundert der Wiener Populärphilosoph Ernst von Feuchtersleben (1806 – 1849) wie folgt: „Nun ist es aber uns Deutschen eigen, nichts genießen zu können, was wir nicht, wenigstens nebenher,

bedenken; ja, das Bedenken der Genüsse ist uns eigentlich der Genuss der Genüsse. So haben wir mit einer Metaphysik der Sitten begonnen […] und was wäre an einer Metaphysik der Novelle Gewagtes?“ (Polheim 1970, 106). Wenn aber die Novelle seit der Goethezeit mit solchen Ansprüchen belegt ist, dann hat dies auch Auswirkungen auf die sogenannten Novellisten. Sie sind einem anderen Anforderungsprofil ausgesetzt als die Verfasser anderer Prosagattungen. Da die Novelle als anspruchsvollere Gattung gilt, liegt auch ein Ringen um die richtige Novellenform nahe. So kann es nicht verwundern, dass es z. B. in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter den Novellisten Theodor Storm, Paul Heyse und Gottfried Keller einen umfangreichen Briefwechsel gibt, in dem das Für und Wider der rechten Novellenform und einzelne Werke intensiv diskutiert werden. Obwohl die Novelle in der traditionellen Gattungstheorie von Aristoteles (384 – 322 v. Chr.) bis Julius Caesar Scaliger (1484 – 1558) nicht vorkommt, ist ihr zumindest im deutschsprachigen Raum eine gewisse Klassizität zu eigen.

Die Novelle als konservative Gattung

Dies führte dann in der Moderne, im 20. Jahrhundert, zur Einordnung der Novelle als konservativer Gattung (Kiefer 2004, 89ff.). Wer in der Moderne Novellen schrieb, wollte einerseits Klassisches bewahren wie die formal, aber z. T. auch politisch konservativen Autoren Paul Ernst, Emil Strauß, Rudolf G. Binding auf der einen sowie Thomas Mann

und Stefan Zweig auf der anderen Seite. Letztere gehörten gleichsam dem ‚linken Flügel' des novellenschreibenden Bildungsbürgertums an. Eine andere Gruppe von Novellisten wollte einen ironischen, d. h. sich verstellenden Gegenentwurf zur Tradition anhand tradierter Formvorgaben entwerfen, wie z. B. die Expressionisten Georg Heym und Alfred Döblin sowie später der Döblin-Verehrer Günter Grass. Erst in der Postmoderne (vgl. Scherpe 1991) löst sich dieses Paradigma mit neuen Tendenzen der Novellistik seit den 1970er Jahren auf.

Die Vielgestaltigkeit der Novelle

Wie ist mithin die Novelle auf den Begriff zu bringen? Was sind die typischen Inhalte, was ist die typische Form einer Novelle? Zunächst einmal kann als typisch herausgestellt werden, dass Novellisten das Typische nicht scheuen. Die Novelle muss nicht originell sein. Die Auswahl des Novellenbegriffs für eine Prosaerzählung bedeutet vielmehr: ‚Seht her, ich ordne mich in eine seit dem Spätmittelalter überlieferte Gattungstradition ein. Ich will alte Formen nicht umstürzen, ich will mich ihrer entweder ernsthaft oder auch ironisch bedienen, auch um mein handwerkliches Können als Schrifthersteller unter Beweis zu stellen.' Dies ist ein für Prosatexte eher ungewöhnlicher regelpoetischer Ansatz, den man sonst eher bei den Verfassern traditioneller lyrischer Gattungen, etwa von Sonetten, antrifft. Die Nachbarschaft von Novelle und Sonett zeigt sich überdies auch darin, dass

beide Gattungen im Italien des Hochmittelalters entstanden sind und Sonett-Parodien, wörtlich also persiflierende Gegengesänge, ebenso häufig anzutreffen sind wie Novellenparodien, z. B. die unerhörte Novelle *Die Erfindung der Currywurst* von Uwe Timm (1993, vgl. Steinecke 1995). Inhaltlich gehört zur Tradition der Gattung oft die stoffliche Konzentration auf die Liebeskonstellation des novellistischen Dreiecks, bei dem seit der altitalienischen Novellistik meist der Konflikt eines Mannes zwischen zwei Frauen oder der Kampf zweier Liebender um eine Geliebte vorherrschen. Diese Liebesnovellen können sich im Fall einer tragischen Verwicklung zu Schicksalsnovellen ausweiten. Schauplatz dieses Geschehens ist meist das Haus, das als intimes Versteck – etwa für Ehebruch – dienen kann (vgl. Kosofsky Sedgwick 2003). Neben diese Konstellation tritt die historische Dimension des Novelleninhalts, die jene nur ergänzen kann. Schon das Haus ist oft mit Erinnerungen, die auch die erzählten oder schriftlich fixierten Erfahrungen mehrerer Generationen beinhalten können, behaftet. Das Gedächtnis formt, wenn es allein als innerseelischer Vorgang dargestellt wird, statt der Gesprächs- oder Dialognovelle die Erinnerungsnovelle, die im Fall von Kindheitserinnerungen zur Kindernovelle bzw. Familiennovelle werden kann. Das Neue, das wortgeschichtlich (etymologisch) in der Novelle steckt, kann also durchaus auch das Neue von gestern sein. Dann erscheint die Novelle als Historiennovelle. Das Gestern, die

in der Novellengeschichte verborgene Geschichte, ist tiefer geschichtet, wenn das Haus alt ist, noch tiefer, wenn es sich um ein adliges Haus bzw. ein Schloss handelt. So entwickelt sich der Begriff der Schlossnovelle. In Schlössern als Erinnerungsräumen wohnt häufig der alte Geist ihrer verschwundenen Bewohner mitsamt den vergangenen Schicksalen und Lieben; bisweilen ist dieser Geist personifiziert. Dann haben wir es mit dem Unterbegriff der Gespensternovelle (in gesteigerter Form Schauer- oder Gruselnovelle) zu tun.

Das Novellenschicksal kann auch mit Verbrechen zusammenhängen, deren Geheimnis gelüftet werden muss. In diesem Fall spricht man von einer Kriminalnovelle. Nicht nur in Schlössern, auch in der Kleinwelt des Dorfes können sich Schicksalsnovellen ereignen: Diese Handlungen werden dann als Dorfnovelle bezeichnet. Weil in der dörflichen Umgebung die Nähe zur Natur naheliegt, ist diese oft auch Schauplatz von Tiernovellen, in denen die Tiercharakteristika oft als symbolisch bzw. metaphorisch für menschliche Eigenschaften aufgefasst werden. Alle diese Stofffelder oder Diskurse können miteinander verwoben werden. Die Novelle hat immer eine interdiskursive Struktur (vgl. Wehle 1984; Kocher 2005). Die diversen Diskurse bringen die Novelle stofflich auf einen oder mehrere Begriffe.

Zwischen Tradition und Originalität

Formal ergeben sich die Novellenkriterien, die ebenso wie die stofflichen Kriterien nicht zwingend sind, sondern Angebote aus dem Repertoire der Novellentradition darstellen, aus dem mündlichen, aber auch schriftlichen Erzählen, das für den Novellenbegriff konstitutiv ist. Das Novellistische, also das Neueste oder das Neue von gestern, wird im täglichen Leben in einer bestimmten Situation, in einem lebensweltlichen Rahmen, erzählt (vgl. Beck 2008). Von dieser Alltagssituation ist der Weg zum Novellenrahmen als Textmerkmal nicht weit.

Das Erzählen braucht, wenn es fesselnd sein soll, Spannungskurven und Wendepunkte. Man hört gerne Unerhörtes, Dramatisches – insofern ist also im Begriff des novellistischen Erzählens die Nähe zum Drama bereits angelegt (vgl. Storm 1881). Die Dramenstrukturen werden folgerichtig auch gerne auf die Novelle übertragen. Das Unerhörte muss konzentriert dargebracht werden, um novellistisch zu sein. Die beste Konzentration von Sinnzusammenhängen bietet das novellentypische Symbol, das, wenn es die Handlung strukturiert, die Funktion eines Zentral- oder Leitmotivs hat. Die Novelle ist als Gattung nicht in sich abgeschlossen wie das Sonett oder die klassische fünfaktige Tragödie. Unter Zuhilfenahme von Bauelementen, die schon in der Renaissance entwickelt und benannt wurden, wird mit jeder neuen Novelle an der Gattung weitergearbeitet. Da jede neue Novelle auch das novellenspezifische Neue enthält, stellt sie den

hergebrachten Novellenbegriff wieder infrage, wie der Strukturalist Tzvetan Todorov anhand der Einzelhandlungen und wandlungsfähigen Strukturen des *Dekamerons* herausstellt (Todorov 1977, 109). Die Arbeit am Novellenbegriff ist mithin nach vorn gerichtet. Die traditionellen Gemeinplätze über die Novelle formen jedoch ebenfalls am Novellenbegriff mit. Die Novelle ist folgerichtig eine der wenigen Prosagattungen, deren Qualität sich nicht nur an der Originalität, sondern auch an der Traditionsverhaftung misst. Zwar kommen auch Romane nie ohne die Romantradition aus, bei der Novelle ist der Traditionsbezug aber im Gegensatz zum Roman unverhohlen und konstitutiv.

2. Abgrenzung der Novelle von der Anekdote, dem Kunstmärchen und der Kurzgeschichte

Anekdote und Historiennovelle

Schwieriger als die Abgrenzung zum Roman erweist sich die gattungsmäßige Abgrenzung zur Novelle bei der Anekdote. Manchmal wird die Beziehung zwischen beiden Gattungen sogar von Novellisten hergestellt. So stellt die in der italienischen Kultur sehr bewanderte Isolde Kurz in ihrer Aphorismen-Sammlung *Im Zeichen des Steinbocks* heraus: „Der Ursprung der Novelle ist die Anekdote, wie man bei Boccaccio noch deutlich sieht. Die Novelle darf ihre einfache anekdotische Grundform nicht verleugnen, sonst wird sie leicht kleinlich. Man muss den mündlichen Charakter noch durchfühlen, das erhält ihr die Frische und den ursprünglichen Reiz.“ (Kurz 1927, 189) Gegen diesen Standpunkt lässt sich der Gattungsunterschied am besten aus der Gattungsgeschichte herleiten. Der Begriff Anekdote ist nämlich bedeutend älter als der Novellenbegriff. Während der Begriff ‚novella‘ im Italien des 13. Jahrhunderts geprägt wurde – das nach 1281 entstandene und später sogenannte ‚Novellino‘ ist hier der erste Novellenkranz –, entstand die Anekdote in einem völlig anderen historischen Zusammenhang im Byzantinischen Reich des 6.

Jahrhunderts (vgl. Weber 1993). Der Historiker Prokopios von Caesarea (ca. 500 – 562) nannte eine durchaus kritische Historiensammlung über den Kaiser Justinian I. *Anekdota*, wörtlich das ‚Unveröffentlichte', also geheime Geschichten. Wie vor ihm Sueton (ca. 70 n. Chr. bis ca. 130 – 140 n. Chr.) in seiner Geschichte über die römischen Kaiser veröffentlichte Prokopios somit Charakteristisches über eine bekannte, real existierende Person, das teilweise vorher mündliche Verbreitung gefunden hatte. Das Kriterium der historischen Wahrheit ist in diesem Kontext entscheidend für die Gattungsdefinition der Anekdote. So ist denn auch „die Anekdote eine wahre, noch unbekannte, merkwürdige Begebenheit" (Hilzinger 1997, 232). Sonja Hilzinger unterstreicht darüber hinaus die selbst in der Historiennovelle manchmal nicht gegebene historische Wahrheit als wesentliches Kriterium der Gattung: „In der historischen Wahrheit lag die Voraussetzung für die Wirkung der Anekdoten: Sie sollten historische Belehrung und moralische Bildung vermitteln." (Hilzinger 1997, 178) Die Anekdote ist im Gegensatz zur Kunstform der Novelle ohnehin eine halbliterarische Gattung, die ebenso wie die (Auto-)Biografie eine Nähe zum Zeitgeschehen hat. Nino Erné hält hierzu fest: „[Die] Ankdote hat eigentlich keinen Verfasser, kein Copyright. Jeder konnte und kann sie noch heute erzählen und ausschmücken, wie er will. Aber nur begrenzt." (Erné 1995, 88) Sie kann – weil sie meist noch kürzer ausfällt als eine altitalienische Novelle – als

‚Biographie in nuce' aufgefasst werden. Aus einzelnen Erlebnissen soll der Geist einer Epoche und ihrer Persönlichkeiten sprechen. Die Gattung der Anekdote vermittelt jedoch keine geschichtsphilosophischen Modelle, sondern Sonderbares über berühmte Persönlichkeiten einer Epoche, wie Wilhelm Heinrich Riehl (1823 – 1897) hervorhebt:

> „Bei den großen Herrschercharakteren des achtzehnten Jahrhunderts, die neue, strengere, geregeltere Formen des Staatsregiments schufen, zeigt sich der gleiche Gegensatz von persönlicher Willkür und der Hingabe an eben dieses allgemeine von ihnen begründete Gesetz. Friedrich der Große, Joseph II., Katharina von Russland, […] konnten sämtlich das Sonderlingswesen, welches die Zeit als das notwendige Attribut einer genialen Natur ansah, nicht ganz loswerden. Daher gaben sie den Stoff zu unzähligen Anekdoten […]. In den beiden vorletzten Jahrhunderten musste ein König witzig sein, wenn seine Größe den Zopfmenschen nicht langweilig erscheinen sollte." (Riehl 1896, 153)

Die grotesken Figuren der Anekdote sind nicht erfunden; sie saßen wirklich auf dem Thron. Im Gegensatz zur Historiennovelle ist das Kriterium der Wahrheit also zentral für die Anekdote. Zwar sieht Sonja Hilzinger die Anekdote „als Vorform der historischen Novelle" (Hilzinger 1997, 178).

Dem psychologischen Erzählen sind in dieser Gattung im Gegensatz zur Novelle aber enge Grenzen gesetzt. Das Charakteristische im Sinne Riehls muss auf eine bestimmte Eigenschaft der dargestellten historischen Persönlichkeit konzentriert sein, sonst wird die Pointe verfehlt, auf die das anekdotische Erzählen fast notwendig hinausläuft. Die Historiennovelle kann dagegen im größeren Erzählrahmen ein psychologisches Porträt einer politisch-historisch oder kulturgeschichtlich bedeutsamen Person zeichnen. Die Anekdote liefert den Realitätssplitter, die Historiennovelle kann ein Gesamtbild ausmalen und muss sich dabei nicht an das Wahrheitskriterium halten. Ein prägnantes Beispiel dafür sind die realistischen, aber nicht genau der Realität bzw. der historisch dokumentierten Faktenlage entsprechenden Novellen Conrad Ferdinand Meyers *Das Amulett* (1873) und *Gustav Adolfs Page* (1882). Der Kulturkampf Bismarcks gegen den Einfluss des Vatikans auf die deutsche Politik der Gründerzeit liefert für das Lesepublikum dieser Geschichtsnovellen den aktuellen Bezug für die Beschäftigung mit Stoffen wie der Pariser Bartholomäusnacht (1572), einem antiprotestantischen Massaker, oder dem Dreißigjährigen Krieg (1618 – 1648). Historisch-politisch ähnlich gelagert ist die Erzählung *Die schwarze Galeere* (1861) von Wilhelm Raabe (1831 – 1910), die den Seekrieg niederländischer Protestanten gegen das katholische Spanien im 16. und 17. Jahrhundert behandelt. Meyer stellt in *Gustav Adolfs Page* die gerade vom

Bildungsbürgertum im Preußendeutschland seiner Zeit verehrte Gestalt des Schwedenkönigs, der für die Evangelischen – und für die Machtausdehnung Schwedens – im Deutschland des 17. Jahrhunderts kämpfte, in den Mittelpunkt der Novellenhandlung. Dies geschieht innerhalb eines faktisch verbürgten Rahmens. Die Geschichte der Nürnberger Patriziertochter Auguste, die den König liebt, verehrt und als Page, also als junger Mann verkleidet, seine Nähe sucht, wird als Produkt der dichterischen Fantasie in jenen realen Rahmen hineingestellt. Der König wird nicht anhand überlieferter situativer Vorkommnisse oder eines anekdotischen Einzelereignisses charakterisiert, sondern anhand seiner fiktiven Begegnung mit einer fiktiven Mädchengestalt. Dieses Charakterbild wird durch eine erweiterte Handlung und eingefügte Novellensymbole, z. B. einen scheinbar verräterischen Handschuh, ausgemalt.

Romantische Novelle und romantisches Kunstmärchen

Schwieriger ist – gerade in der Epoche der Romantik, aber auch in der Klassik – die Differenzierung zwischen Novelle und Kunstmärchen. Man kann sich anhand der Geschichten zweier befreundeter Berliner Romantiker, E. T. A. Hoffmanns (1776 – 1822) *Fantasiestück in Callot's Manier Die Abenteuer der Silvester-Nacht* und Adelbert von Chamissos (1781 – 1838) *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, fragen, was den einen Erzähltext zur fantastischen Novelle

und den anderen zum Kunstmärchen werden lässt. Diese Frage steht aufgrund der Tatsache im Raum, dass Hoffmann die kurze Zeit vorher entstandene Schlemihl-Figur Chamissos in seiner Novelle auftreten lässt, die durch den Obertitel ‚Fantasiestück‘ sowohl als fantastisch wie als bildmächtig gekennzeichnet ist. Auch hier ist die Schlemihl-Figur ihres Schattens als Symbol der Identität verlustig gegangen; auch hier will sie diese peinliche Tatsache vor der Umwelt verbergen. Was die Texte jedoch unterscheidet, ist ihr Realitätsgehalt. Während in Chamissos Kunstmärchen die gesamte naturwissenschaftliche Weltkonstruktion ungültig zu sein scheint (man kann in Windeseile mit Siebenmeilenstiefeln ganze Kontinente durchschreiten), ist die Berliner Lebenswelt in der Hoffmann’schen Novelle fast realistisch gezeichnet. Vor diesem Hintergrund erscheinen fantastische oder unheimliche Einzelgestalten wie Schlemihl umso beunruhigender. Mit der Novelle hat das Kunstmärchen im Gegensatz zum Volksmärchen aber auch einiges gemein (vgl. Mayer, Tismar 1997). Seine Gattungsfunktion als Kunstprodukt sieht vor, dass es nicht beliebig verändert werden kann. Es ist ein genuin literarisches Werk, in Stil und Haltung das künstlerische Werk eines Dichters in seiner endgültigen Gestalt, das nicht mehr durch mündliches Weitertragen überformt werden kann. Das romantische Märchen Chamissos zeigt überdies auch auf, dass das Kunstmärchen im Gegensatz zum Volksmärchen den literarisch-ästhetischen Strömungen

seiner Entstehungszeit unterworfen ist. Die gleichnishafte Kapitalismuskritik, die hinter der Schilderung des Verkaufs des eigenen Schattens verborgen liegt, ist sicher ein Spezifikum der bürgerlichen Epoche. Ähnliches gilt für den Kohlenmunk-Peter in Wilhelm Hauffs (1802 – 1827) Kunstmärchen *Das kalte Herz*, der für den Erfolg in der Welt der Marktwirtschaft, deren Mechanismen klar skizziert werden, dem Holländer-Michel sein Herz verkauft. Der Name des Seelenkäufers ist kein Zufall, sondern durch die Faktenlage der Wirtschaftsgeschichte vorgeprägt: Die Niederlande sind ein Hort des Frühkapitalismus. Das Element des Gleichnisses ist, was diesen Aspekt betrifft, offensichtlich. Märchenhaft ist jedoch, dass sich in der dargestellten Wirklichkeit niemand über geisterhafte Glasmännlein verwundert, wie es demgegenüber in einer fantastischen Novelle der Fall wäre, in der die Vision solcher Gestalten zu irritiertem Realitätsverlust des Helden führen würde. So liefert das Volksmärchen häufig die inhaltlichen Stoffe wie den Erzählduktus für das Kunstmärchen, das die Gestalten des Volksmärchens, aber auch des Aberglaubens produktiv umdeuten kann. Dann mutieren z. B. graue und gräuliche Teufelsgestalten der Volksmythologie in Chamissos Kunstmärchen zu einem dezent grauen, aber unheimlicheren Vertreter der Geldwirtschaft.

Romantik: Novelle und Kunstmärchen

Novelle und Kunstmärchen haben gerade in der deutschen Literaturgeschichte, aber auch in der Weltliteratur vieles gemein. So beginnt die kontinuierliche Geschichte des deutschen Kunstmärchens im 18. Jahrhundert in Anknüpfung an französische Vorbilder aus dem 17. Jahrhundert wie Charles Perrault (1628 – 1703) mit Christoph Martin Wielands parodistischem Feenmärchen vom *Prinzen Biribinker* in seinem Roman *Don Sylvio von Rosalva* (1764) sowie den teilweise ironischen *Volksmährchen der Deutschen* (1782 – 86) von Johann Karl August Musäus. Wieland ist aber auch mit seinem *Hexameron von Rosenhain* einer der ersten Novellisten in Deutschland, der sich als solcher bezeichnet. Deswegen ist es durchaus aufschlussreich, wenn er den Unterschied zwischen beiden Gattungen herausstellt. Schon zu Beginn der gängigen Geschichte der deutschen Novelle (also unter Ausschließung ihrer zahlreichen Vorbilder in Renaissance und Barock) betont Wieland nämlich deren Realitätsgehalt. So erläutert ein Herr M. in der Rahmenhandlung des *Hexameron von Rosenheim* besagte Prosagattung, bevor er daran anknüpfend seine *Novelle ohne Titel* erzählt, die eben durch jenen Titel wie später auch Goethes *Novelle* einen paradigmatischen Charakter erhält:

> „Bei einer Novelle, sagte er, werde vorausgesetzt, dass sie sich weder im Dschinnistan der Perser […] noch in einem anderen *idealischen* oder *utopischen* Lande,

> sondern in unserer wirklichen Welt begeben habe, wo alles natürlicher und begreiflicher zugeht und die Begebenheiten zwar nicht *alltäglich* sind, aber sich doch, unter denselben Umständen, alle Tage allenthalben zutragen *könnten*.“ (Wieland 1999, 94)

Der Realitätsbezug einer novellistischen literarischen Welt besteht in der Nachahmung des Möglichen. Diese Nachahmung (Mimesis) ist schon seit Aristoteles ein wesentliches Kennzeichen der Literatur. Je nachdem, wie weit sie diesem Nachahmungsprinzip folgen wollen, schaffen romantische Novellisten wie Ludwig Tieck, Friedrich de la Motte Fouqué, E. T. A. Hoffmann oder Clemens Brentano auch Kunstmärchen. Gerade beim frühen Tieck vermischen sich beide Gattungen zwecks Steigerung des Fantastischen. Dies geschieht unter anderem in *Der Runenberg* (1804). Genuine Kunstmärchendichter sind im Gegensatz zu genuinen Novellisten dagegen eher selten anzutreffen. Das prominenteste Beispiel mag der Däne Hans Christian Andersen (1805 – 1875) sein, der unter anderem über die Vermittlung seines deutschen Freundes, des besagten Berliner Romantikers Adelbert von Chamisso, weltbekannt wurde.

Die Kurzgeschichte der Nachkriegszeit

Noch schwieriger als die Abgrenzung zwischen der romantischen Novelle und dem Kunstmärchen ist –

angesichts einiger Gemeinsamkeiten bei der Handlungskomposition – die Abgrenzung zwischen der Novelle und der deutschen Kurzgeschichte. Sie ist vor allem historisch-politisch bedingt. Die deutsche Kurzgeschichte ist trotz erster Veröffentlichungen zeitgenössischer amerikanischer Kurzgeschichten in der Zwischenkriegszeit vor allem ein Produkt der Nachkriegskultur, und zwar zunächst, etwa mit den frühverstorbenen Autoren der sogenannten Trümmerliteratur Wolfgang Borchert (1921 – 1947) und Elisabeth Langgässer (1899 – 1950), in West- und dann erst in Ostdeutschland. Für die DDR-Literatur wären als Autoren der Kurzgeschichte etwa Franz Fühmann (1922 – 1984) und Günter Kunert (* 1929) zu nennen. Schon in der Kurzgeschichte *Die Küchenuhr* von Wolfgang Borchert, in der ein noch junger Mann auf den Trümmern seiner Existenz sitzt und sich anhand jenes Uhrensymbols der verlorenen Zeit mit seiner unter Kriegstrümmern begrabenen Mutter erinnert, wird die Nähe zur Novelle deutlich. Schließlich ist auch sie durch zentrale Dingsymbole wie die titelgebende Uhr als Zeichen der vergänglichen Zeit und des verloschenen Lebens geprägt. Man könnte überdies – etwa im Hinblick auf die Kalendergeschichten Johann Peter Hebels (1760 – 1826) (vgl. Hebels Geschichten in: *Anekdoten* 1998, 318 – 334) – an viele Kurzgeschichtenautoren vor 1945 denken. Das Wort Kurzgeschichte ist jedoch eine Lehnübersetzung des amerikanischen Gattungsbegriffs ‚short story'. Es ist aber

mit diesem nicht deckungsgleich, da die deutschsprachige Kurzgeschichte gegen andere etablierte Formen der erzählenden Kurzprosa (z. B. Novelle, Anekdote, Kalendergeschichte) abzugrenzen ist. Nicht alle kurzen Geschichten stehen mithin im kulturgeschichtlichen Kontext der deutschen Kurzgeschichte.

Die Novelle als politisch belastete Gattung

Insbesondere die Dominanz der klassischen (Goethe) und neuklassischen Novelle (z. B. Paul Ernst) verhinderte eine frühe Entwicklung der Kurzgeschichte im deutschsprachigen Raum. Erst nach 1945 setzte eine breitere produktive Rezeption der amerikanischen short story ein, wobei die jungen deutschen Schriftsteller sich vor allem von Ernest Hemingway beeinflussen ließen. Diese Rezeption sollte freilich nicht überwertet werden (vgl. Kilchenmann 1978, 161). Die spezifische Gattungsgeschichte der deutschen Kurzgeschichte hat unter anderem mit der literarischen Situation in Deutschland nach dem Dritten Reich zu tun. In diesem Kontext bot sich mit der Kurzgeschichte eine Gattung an, die unbelastet, ideologisch noch nicht missbraucht war. Wo allerdings unbelastete Gattungen benötigt werden, scheint es in der vielbeschworenen ‚Stunde Null' auch belastete Gattungen gegeben zu haben. Neben der traditionellen Lyrik – etwa Josef Weinhebers (1892 – 1945) – gehörte auch die Novelle dazu. Viele formal konservative Novellisten tendierten politisch nach rechts,