

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Diplomová práce

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav germánských studií FF UK

Diplomová práce

Jana Kellnerová

Žánr novela na příkladu „Včelího jezera“ Theodora Storma

The genre nouvelle illustrated with „Immensee“ by Theodor Storm

Die Gattung der Novelle am Beispiel Theodor Storms „Immensee“

Poděkování

Děkuji panu docentu Tvrdíkovvi za odborné vedení mé diplomové práce a za možnost, věnovat se tématu, které jsem si sama vybrala dle svého zájmu.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci zpracovala samostatně a veškerá použitá literatura je řádně uvedena u všech příslušných pasáží i v seznamu literatury.

V Praze dne 31.1. 2011

Jana Kellnerová

Anotace

Tato diplomová práce zpracovává ve své první části pojem novely, problematiku jejího určení a dějiny tohoto literárního žánru. Ve druhé části se zaměřuje konkrétně na život a novelistické dílo severoněmeckého spisovatele Theodora Storma – charakteristické rysy Stormových novel, realistické a romantické prvky, témata. Poslední částí diplomové práce je rozbor novely Včelí jezero, zvláštní pozornost je věnována kapitole „Reinhards Bad im See“.

Diese Diplomarbeit behandelt in ihrem ersten Teil den Begriff der Novelle, die Problematik ihrer Bestimmung und die Geschichte dieses literarischen Genres. Im zweiten Teil orientiert sie sich konkret auf das Leben und das novellistische Werk des norddeutschen Dichters Theodor Storm – das Charakteristische Storms Novellen, realistische und romantische Züge, Themen. Der letzte Teil der Diplomarbeit wird die Analyse der Novelle Immensee, besondere Aufmerksamkeit wird dem Kapitel „Reinhards Bad im See“ gewidmet.

Inhaltsverzeichnis

Einleitungswort	8
1. Begriff <i>Novelle</i>	9
1.1 Probleme der Begriffsauffassung	9
1.2 Aufkommen der Novellenbezeichnung	10
1.3 Hindernisse für eine allgemeine Novellentheorie	10
2. Geschichte der deutschen Novelle	12
2.1 Novellistische Muster	12
2.2 Moralische Erzählung	13
2.3 Aufklärung	14
2.4 Weimarer Klassik	15
2.5 Heinrich von Kleist	19
2.6 Romantik	19
2.7 Biedermeierzeit	25
2.8 Realismus	25
2.9 Ausblick	29
3. Theodor Storm	37
3.1 Lebensgeschichte	37
3.2 Storms Novellistik	30
3.2.1 Form und Stil	41
3.2.2 Thema und Stoff	44
3.2.3 Novellentypen	47
3.2.3.1 Situationsnovelle	47
3.2.3.2 Psychologische Problemnovelle	48
3.2.3.3 Tragische Schicksalsnovelle	48
3.2.3.3.1 Chroniknovelle	49
3.2.4 Wendepunkt	50
3.2.5 Erinnerungsstruktur und Rahmennovelle	51
3.2.6 Natur	57
3.2.7 Gemeinschaft	57
3.2.8 Kunst und Künstlertum als Problem	58

4.	Immensee	60
4.1	Inhalt	60
4.2	Entstehung der Novelle	61
	4.2.1 Ausgebliebenes Kapitel	62
4.3	Form und Stil	63
4.4	Thema und Stoff	64
	4.4.1 Gesellschaftskritik	64
	4.4.1.1 <i>Meine Mutter hat's gewollt</i>	65
	4.4.2 Bürgertum gegen Künstlertum	66
4.5	Romantische Züge	66
4.6	Reinhard's Bad im See und die Wasserlilie	68
	4.6.1 Liebe, Sexualität und Erotik	70
	4.6.2 Blaue Blume	70
	4.6.2.1 Begriff	70
	4.6.2.2 Blaue Blume in <i>Immensee</i>	71
	4.6.2.2.1 Blumen- und Farbensprache	72
	4.6.2.2.2 Mögliche Parabel	73
	Schlusswort	76
	Literaturverzeichnis	78

Liste der Abkürzungen

Aufl.	Auflage
Bd.	Band
bzw.	beziehungsweise
d.h.	das heißt
f./ff.	folgend/e
GmbH	Gesellschaft mit beschränkter Haftung
Hrsg.	Herausgeber
hrsg.v.	herausgegeben von
ital.	italienisch
Jh.	Jahrhundert
Psychol.	Psychologisches
S.	Seite
sog.	sogenannt
Soziolog.	Soziologisches
span.	spanisch
u.a.	unter anderem
u.Ä.	und Ähnliches
usw.	und so weiter
v.a.	vor allem
vgl.	vergleiche
z.B.	zum Beispiel
Zit.	Zitation
zit. nach	zitiert nach

Einleitungswort

Diese Diplomarbeit behandelt die Novelle und den norddeutschen Dichter Theodor Storm und seine Novelle *Immensee*. Die Novelle als literarisches Genre ist interessant und kompliziert. Interessant, weil sie kürzer und daher leichter zum Lesen ist als Roman, und kompliziert, weil darunter mehrere Formen verstanden werden können. Im ersten Teil meiner Diplomarbeit werde ich also näher erklären, was der Begriff *Novelle* eigentlich bedeutet, wie sich die Formen unterscheiden und welche geschichtliche Entwicklung sich aufspüren lässt.

Im zweiten Teil der Arbeit werde ich mich der Novellistik Theodor Storms widmen. Storm ist einer der bekanntesten und bedeutendsten Dichter des norddeutschen Realismus, seine Werke bleiben bis heutzutage interessant, auch für die Leser, die sich für die Literatur keineswegs wissenschaftlich interessieren. In Storms novellistischem Schaffen ist eine gewisse Vermischung vom Realistischen und Romantischen zu finden, seine zahlreichen Novellen bedienen sich einer spezifischen Struktur.

Zuletzt werde ich Storms Erstlingsstück *Immensee* analysieren. Diese Novelle ist von mehreren Aspekten her interessant, doch ich werde mich, nach allgemeiner Analyse, einer einzigen Szene widmen. Diese Szene hat auch das Interesse mehrerer Literaturwissenschaftler erweckt, deren Interpretation ich in der Arbeit berücksichtigen werde. Doch meine eigene Auslegung ist anders und ich werde versuchen, sie zu erklären.

1. Begriff *Novelle*

1.1 Probleme der Begriffsauffassung

Die Gattung *Novelle*¹ ist schwierig zu definieren, sie ist starken Wandlungen während verschiedener Epochen unterlegen. Und gerade diese Schwierigkeit muss behandelt werden, noch bevor man zu eigener Geschichte der *Novelle* zutritt. Denn es wird herauskommen, dass eine Geschichte der *Novelle* eigentlich sehr schwierig aufzufassen ist.

Die literarische Forschung sei im Fall der *Novelle* gewissermaßen ratlos. Schon die Bezeichnung *Novelle* selbst sei problematisch. Dieses Wort habe ursprünglich dem juristisch-politischen Fachwortschatz angehört.² Es bedeutet im diesem Sinne ein Nachtragsgesetz, d.h. (das heißt) ein Gesetz, das in einem ergänzenden oder abändernden Nachtrag zu einem bereits geltenden Gesetz besteht.³ Im literarischen Sinne bedeute der Begriff *Novelle* eine „Erzählung kürzeren oder mittleren Umfangs, die von einem einzelnen Ereignis handelt und deren geradliniger Handlungsablauf auf ein Ziel hinführt“.⁴ Aber in Deutschland wäre die *Novelle* als Bezeichnung einer literarischen Gattung erst nach 1760 bekannt.⁵ In der Literaturgeschichte habe dieser Begriff (aus dem lateinischen Wort *novus*) eine wandlungsreiche Bedeutungsgeschichte. Es gäbe mannigfaltige Erweiterungen, Verengungen, Übertragungen, Auf- und Abwertungen dieses Wortes.⁶

¹ Z.B. (zum Beispiel): **Novelle**, die: (ital. (italienisch) Neuigkeit) schwer zu definierende Erzählform, meist straff gebaute, auf das Wesentliche konzentrierte, im Psychol. (Psychologisches). und Soziolog. (Soziologisches) verkürzte, pointierte und objektivierte Prosaerzählung (»mittlerer Länge«) mit Symbolcharakter (→Dingsymbol, →Falkentheorie) um eine sich ereignete »unerhörte Begebenheit« (Goethe) dem →Drama verwandt und wie dieses pyramidenförmig zu einer →Peripetie hin gebaut. = Goethe, Kleist, Tieck, Eichendorff, E.T.A. Hoffmann, A. v. Droste-Hülshoff, Mörike, G. Keller, C.F. Meyer, Stifter, Storm, Heyse, häufig im →Expressionismus (Benn, Döblin, Edschmid u.a.). Zit. nach (zitiert nach): Best, Otto F.: Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele. Überarbeitete und erweiterte Ausgabe. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1982. S. 346 (Seite).

² Aust, Hugo: *Novelle*. 2. überarbeitete und ergänzte Auflage. Verlag J.B. Metzler, Stuttgart 1995. S. 20 (weiter Aust); die Arbeit Austs ist ziemlich knapp, er führt die gebrauchten Termini und die Meinungen nicht weiter, hält vielleicht zu vieles für klar und selbstverständlich, leider macht dieser Zutritt den Text oft unklar und unverständlich.

³ Duden – Deutsches Universalwörterbuch. 5., überarbeitete Auflage. Dudenverlag, Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich 2003. S. 1148.

⁴ Duden – Deutsches Universalwörterbuch. 5., überarbeitete Auflage. Dudenverlag, Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich 2003. S. 1148.

⁵ Wiese, Benno von: *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen I*. August Bagel Verlag, Düsseldorf 1956. S. 14 (weiter Wiese I).

⁶ Aust, S. 20.

1.2 Aufkommen der Novellenbezeichnung

Die heimischen Novellen wären bereits vor 1804 auf dem deutschen Buchmarkt zu finden. Doch die ersten Novellen in Deutschland wären für ausländische Literatur gehalten. Aust erklärt, dass dieses entweder schon im Titel angekündigt war (wie z.B. bei den *Spanischen Novellen* von Grosse), oder dass die Welt und Gestalten der Novelle ausländische Herkunft suggeriert haben. Die Grenzen zwischen Übersetzung, Nachempfindung und Fiktion des Fremdländischen wären dabei nicht fest gezogen. Die Werke, die um 1800 Novelle genannt wurden, hält Aust keinesfalls für gültige Repräsentanten der epischen Kleinform.⁷ Diese Meinung Austs ist mir nicht ganz klar: wenn auch diese Werke nicht gerade deutsche Schöpfung waren, bedeutet es doch noch von weitem nicht, dass es sich um keine "epische Kleinform" handelt. Auf dieser Stelle vermischt Aust vielleicht zwei Themen - das der Herkunft und das der Form.

Die Art und Weise der Novellenbezeichnung, ihr Grund und ihr Anfang habe die Forscher des Biedermeiers beschäftigt. Diese Forscher haben sich nicht mit dem Begriff *Novelle* zufrieden gegeben - es kämen dazu auch Begriffe *Erzählung*, *Gemälde*, *Skizze*.⁸

1.3 Hindernisse für eine allgemeine Novellentheorie

Bis heute gibt es, behauptet Aust, eigentlich keine einheitliche Novellentheorie. Es sei schwierig, Gemeinsamkeiten einer Werkreihe, einer Autorengruppe oder sogar einer Epoche zu finden. Die Grundlage der Forschung bilden einzelne Novellenbetrachtungen; daraus wären dann abstrakte Begriffe und Züge geschöpft.⁹ Wiese fügt dazu hinzu, dass sich einzelne Werke voneinander grundsätzlich unterscheiden, und das auch innerhalb einer Epoche.¹⁰

Heutzutage gebe es verschiedene und sich gerade widersprechende Theorien; z.B. stehen die Romanisten den Germanisten gegenüber. Eine romanische Tradition der Novelle würde selbst von den Romanisten umstritten. Wiese betont, dass immer noch keine allgemeinen, zu allem passenden Kriterien gefunden wurden, kein wirklicher geschichtlicher

⁷ Aust, S. 65f. (folgend).

⁸ Aust, S. 66.

⁹ Aust, S. 55.

¹⁰ Wiese, Benno von: Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen II. August Bagel Verlag, Düsseldorf 1965. S. 9 (weiter Wiese II).

Zusammenhang.¹¹ Auch die germanistische Forschung ist nach Wiese bis heute zu keiner einstimmigen Definition der Gattung Novelle gekommen.¹²

In der modernen deutschen Literaturwissenschaft kann man, nach Wiese, die Frage nach der Novelle von der nach dem Roman nicht mehr trennen. Die Tradition des deutschen Entwicklungsromans mit seiner Darstellung der inneren Vorgänge sei erschöpft, es komme zum erneuten Einfluss des europäischen Romans auf die deutsche Literatur und die Grenzen einzelner Gattungen seien fließend geworden.¹³ Die Formtypen der neueren deutschen Dichtung unterscheiden sich in ihrer Art und ihrem Wesen von der romanischen Novellistik, und auch die Kategorien von L. Tieck, F. T. Vischer oder P. Heyse reichen nicht mehr aus.¹⁴ Heute fragen die Literaturforscher nach dem eigentlichen Wesen des novellistischen Erzählens, nach der Wirklichkeit (diese Frage wäre eine der Kernfragen schon im 19. Jh. (Jahrhundert)). Weiter frage man nach dem Wesen symbolischer Bildgestaltung, man suche die Einblicke in die gesellschaftliche Situation und man bemühe sich um eine bessere Auffassung des krisenhaften Übergangs von der Romantik zum Realismus.¹⁵

In der Auffassung der Novellentheorie und der Geschichte der Novelle gibt es so viele unerklärte Elemente und so viele Unterschiede, dass die Geschichte eigentlich vielmehr als eine Aufzählung einzelner Theorien und einzelner Schreibweisen erscheint.

¹¹ Wiese II, S. 9.

¹² Wiese I, S. 12.

¹³ Wiese I, S. 31.

¹⁴ Wiese II, S. 10.

¹⁵ Wiese I, S. 31.

2. Geschichte der deutschen Novelle

2.1 Novellistische Muster

Novellistisches Erzählen habe längst vor der eigentlichen Gattung Novelle existiert. Die Beweise und Beispiele findet Wiese auf dem Gebiet der juristischen und moralistischen Kasuistik der Spätantike oder in orientalischen Märchen von *Tausendundeiner Nacht*¹⁶. Sie enthalten die Züge, die man heutzutage für Grundzüge der Novelle halte: die Heraushebung eines Geschehnisses, den Vorrang des Geschehnisses vor den Personen, die pointierende Darstellung, die symbolische oder später auch symbolistische Konzentrierung des Epischen, die Verdichtung im Bildsymbol und das Aufgreifen der „niederen Lebensbereiche“, die in den hohen Gattungen des Epos und der Tragödie nicht vorkommen. Es gebe da auch klare Verwandtschaft des Novellistischen mit dem Dramatischen - das Tragische und das Komische.¹⁷ Das bekannteste Beispiel der Novelle ist für Aust zweifellos *Dekameron*¹⁸ von dem Italiener Boccaccio.¹⁹ Weniger bekannt seien dann *Heptameron*²⁰ von Königin Margarete oder Cervantes' *Novelas ejemplares*²¹.

¹⁶ Berühmteste arabische Geschichtensammlung, etwa 1000 in Bagdad, etwa 1200 in Ägypten nachweisbar, endgültige Fassung gegen Ende des 15. Jh.; indische und persische Quellen; Rahmenerzählung über Scheherezade; v.a. mündlich verbreitet; Zahl und Reihenfolge der Geschichten nicht festgegeben, einzelne Erzählungen während der Zeit hinzugefügt, weggelassen und ersetzt; im Mittelalter in keine europäische Sprache übersetzt; möglicherweise auf der Pyrenäenhalbinsel, auf der Christen, Moslems und Juden in enger Gemeinschaft lebten, früh bekannt geworden, einzelne Erzählungen nach Frankreich und Deutschland wohl gebracht, auch durch Kreuzritter oder Händler vermittelt. In: Dinzelsbacher, Peter (Hrsg.) (Herausgeber): Sachwörterbuch der Mediävistik. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1992. S. 801.

¹⁷ Wiese I, S. 15f.

¹⁸ Giovanni Boccaccio, 1313 – 1375, ital. Schriftsteller, Vertreter des Humanismus. Il Decamerone: Novellensammlung, entstanden zwischen 1349 und 1353; hundert Geschichten, Fabeln, Parabeln oder wirkliche Begebenheiten; zehn junge Leute erzählen je eine Geschichte jeden der zehn zusammenverbrachten Abenden; Rahmenhandlung als realistische Beschreibung der Pestepidemie von 1348 in Florenz; Liebe als Hauptthema. In: Kindlers neues Literaturlexikon. Kindler Verlag GmbH (Gesellschaft mit beschränkter Haftung), München 1989. Bd. (Band) 2, S. 821ff. (folgende).

¹⁹ Aust, S. 56.

²⁰ Marguerite de Navarre, auch Marguerite de Valois oder Marguerite d'Angoulême, Herzogin von Alençon und von Berry, Königin von Navarre, 1492 – 1549. L'Heptaméron des nouvelles de tresillustre et tresexcellente princesse Marguerite de Valois, Roïne de Navarre: Novellensammlung, entstanden zwischen 1542 und 1549, erschienen 1558; 72 Novellen an sieben Tagen erzählt; angeregt durch Decameron (1542 in Frankreich erschienen); Rahmenhandlung; Liebe als Hauptthema. In: Kindlers neues Literaturlexikon. Kindler Verlag GmbH, München 1990. Bd. 11. S. 155.

²¹ Miguel de Cervantes Saavedra, 1547 – 1616, span. (spanisch) Schriftsteller. Novelas ejemplares: 12 Novellen, erschienen 1613; von Autor selbst als erste Novellen in span. Sprache bezeichnet (andere seien nur Übersetzungen); nach Forderungen des römischen Horaz, belehrend, Tradition der mittelalterlichen Erbauungsliteratur; kein kompositorischer Gesamtplan; Novellen über Liebe und Glück, andere als satirische Sittenbilder. In: Kindlers neues Literaturlexikon. Kindler Verlag GmbH, München 1989. Bd. 3, S. 820ff.

2.2 Moralische Erzählung

Der deutschen Erzählliteratur schreibt Aust einen didaktisch-exemplarischen Zug²² zu, der sich vom Mittelalter bis weit ins 18. Jh. erhalten habe. Unter den vor- und mittelalterlichen Erzählungen befinden sich Sammlungen unterschiedlicher Zeiten und Kulturräume, wie z.B. schon erwähnte *Tausendundeine Nacht* oder *Gesta Romanorum*²³. Diese Sammlungen bilden nach Aust eine Grundlage der Literaturen aller Formen.²⁴ Während der vier Jahrhunderte zwischen Boccaccio und Goethe sei ein reicher und vielfältiger Geschichten-Schatz mit epochentypischen Höhepunkten und individuellen Eigenarten entstanden, den man im 18. Jh. für Volksbücher erklärt habe.²⁵

Die Form der Novelle sei im 15. und 16. Jh. aufzuspüren. In diesem Zeitalter der städtischen Kultur strebe alle erzählende Dichtung ausschließlich der Form der Novelle zu.²⁶

Die strengsten Forderungen an die Novelle stelle der Barock. Die Erzählfunktion der Barocknovelle würde zwischen Morallehre und Information eingespannt. Die Novelle dieser Zeit sei durch Einheitlichkeit, Geschlossenheit, Selbstständigkeit und überzeitliche Distanz gekennzeichnet.²⁷ Wie streng der moralische Zug im Barock war, beweist Meid am Beispiel von Oberdeutschem Georg Philipp Harsdörffer. Dieser habe die italienische Novelle als unmoralisch abgelehnt und demzufolge lieber die Bezeichnungen Lehrgeschichte, Gedichte und Mähren²⁸ benutzt. Seine Werke seien durch Fragen, Zwischenbemerkungen und Reflexionen situativ motivierte Erzählungen über merkwürdige, aber wahre Geschehnisse, die insbesondere gemeine Leute erleben.²⁹ Ihre Funktionen seien differenziert: moralische Bildung durch Vorbild und Warnung, Sachunterricht, Verstandesübung oder geselliges

²² Dazu sagt Aust nichts Näheres; im 16. Jh. wirkte in Deutschland nur der Humanismus, der gelehrt und geistig war (Höchstentfaltung der menschlichen Persönlichkeit, Vernunftsfreiheit u.Ä. (und Ähnliches)), gegenüber der alle Lebensbereiche umfassenden Renaissance in den romanischen Ländern (Heiterkeit, lustiges Leben u.Ä.). In: Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. 7., verarbeitete und erweiterte Aufl. (Auflage), Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1989. S. 391; vgl. auch Boccaccios *Decameron* aus der Zeit italienischer Renaissance (Heiterkeit, Liebe, Freude,...).

²³ Taten der Römer; mittellateinische Sammlung von belehrenden und unterhaltenden Erzählungen (Sagen, Anekdoten, Fabeln, Märchen) aus römischer Geschichte, mittelalterliche Legenden; etwa 13./14. Jh. zusammengestellt; der größere Teil hinzuerfunden; Funktion der Exempla; in vollständigster Ausgabe 283 Erzählungen; über 200 Herausgaben, zahlreiche volkssprachliche Bearbeitungen. In: Dinzelsbacher, Peter (Hrsg.): Sachwörterbuch der Mediävistik. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1992. S. 297.

²⁴ Aust, S. 58.

²⁵ Aust, S. 59f.

²⁶ Borchardt, Hans Heinrich: Geschichte des Romans und der Novelle in Deutschland. Teil 1: Vom frühen Mittelalter bis zu Wieland. Leipzig 1926. S. 107. In: Aust, S. 59.

²⁷ Krebs, Jean-Daniel: Deutsche Barocknovelle zwischen Morallehre und Information: Georg Philipp Harsdörffer und Théophraste Renaudot. In: MLN 103 (1988), S. 478 – 503, S. 493ff. In: Aust, S. 60.

²⁸ Meid, Volker: Barocknovellen? Zu Harsdörffers moralischen Geschichten. In: Euphorion 62 (1968), S. 76 (kein Tippfehler, wirklich mit *h* geschrieben).

²⁹ Meid, Volker: Barocknovellen? Zu Harsdörffers moralischen Geschichten. In: Euphorion 62 (1968), S. 72ff.

Vergnügen. Die Integration von Rahmen und Geschichte lasse eine kombinatorische Kunst erkennen, die dem Leser nicht bloß eine steife Lehre vorlege, sondern ihn lebendig mit der erzählten Geschichte beschäftige.³⁰

2.3 Aufklärung

Mit der Zeit der Aufklärung verbindet Aust die Ersetzung der höfisch-galanten Lebensformen durch bürgerlich-moralische. Damit sei auch gewisse Abkehr von der romanhaften Großform verbunden. Diese Abneigung gegen den Roman bedeute gewisse Bereitschaft für Nüchternheit, Wahrheit, Innerlichkeit, Bündigkeit und Nützlichkeit. Es bedeute auch einen Zugang zur Historie, dessen Höhepunkt Aust bei Schiller findet.³¹

Nach wie vor schreibe man die moralische Erzählung. Das englische Muster der „characters“³² würde fortgeschrieben, gekennzeichnet durch die gegenseitige Beziehung der Tugend und derer Laster, des Lohns und der Strafe und durch die karikierende Typisierung bestimmter Zeittypen. In Verbindung mit dem Episodischen entstehen Charakterskizzen, kurzgefasste Lebensbeschreibungen und Geschichten. Nach der Auflösung ihrer moralisch-didaktischen Funktion seien sie Voraussetzungen für eine selbstständige Erzählliteratur geworden.³³

Für einzigartige Schöpfungen der damaligen Erzählliteratur hält Wiese die Vermischungen von Novelle und Märchen. Denn mit einer Definition der Novelle als „Erzählung mittlerer Länge“ sei die Novelle gegenüber dem Märchen kaum mehr abgegrenzt.³⁴ Ein „Novellenmärchen ist volkstümliche Erzählung um einen klar definierten Konflikt mit romantisch-surrealen Zügen auf ansonsten realem Hintergrund“.³⁵ Damit tritt, wie Aust bemerkt, das Wunderbare in die Novelle hinein.³⁶ Den Stil der

³⁰ Krebs, Jean-Daniel: Deutsche Barocknovelle zwischen Morallehre und Information: Georg Philipp Harsdörffer und Théophraste Renaudot. In: MLN 103 (1988), S. 478 – 503, S. 489f. In: Aust, S. 61.

³¹ Aust, S. 62f.

³² Eine Art moralischer Wochenschriften, Vorbild: englische Essayisten Steele und Addison: *The Tatler 1709 – 1711, The Spectator 1711 - 1712, The Guardian 1713*, täglich erschienen; aus puritanischem Geiste gegen das französisch-galante Treiben des Hofes und Adels; Ziel: Sittenlosigkeit durch breite Moralerziehung steuern; nachgeahmt z.B. in Hamburg – Mattheson: *Vernünffler 1813f.* (englische Quellen auf Verhältnisse des Hamburger Bürgertums zugeschnitten; ein Exempel als Beispiel sittlichen Lebens hat seinen Ursprung in der Antike, während der Reformation wurden Exempla unterdrückt, da sie Gelächter verursachten, doch Einflüsse auf moralische Schullesestücke, Sagen, Märchen u.Ä. sind nicht zu vermeiden, diese wurde später durch den Einfluß der italienischen Novelle aufgelöst In: Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. 7., verarbeitete und erweiterte Aufl., Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1989. S. 588f.

³³ Aust, S. 62.

³⁴ Wiese I, S. 13.

³⁵ Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. 7., verarbeitete und erweiterte Aufl., Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1989. S. 631f., Zit. (Zitation).

³⁶ Aust, S. 68.

Gattungsvermischung bejaht auch Lessing in der *Hamburgischen Dramaturgie*, im *Achtundvierzigsten Stück*. Denn er sagt, manchmal habe man höhere Ziele und in diesem Falle solle die Kritik nicht mehr nach der Gattung fragen und den Autor für ihre Vermischung tadeln, sondern die Frage laute: Hat man das Höhere erreicht? Falls ja, sei alles in Ordnung.³⁷ Auf diese Weise haben die Dichter einen viel größeren Raum bekommen, um interessante Werke zu schreiben. Denn mit Lockerung der Gattungsgrenzen entstehen natürlich weitere Möglichkeiten für Thema und Form.

Stofflich gesehen, bevorzuge man nationale, heimische Erzählungen.³⁸ Aust verweist auf die damit zusammenhängende Abwendung von den französischen Erzählstoffen (allerdings ohne die französischen Erzählstoffe näher zu charakterisieren, vgl. (vergleiche) auch 2.6). Auch der universale moralische Rationalismus und einflussreiche britische "characters" könnten es nicht verhindern. Es komme zu einer funktionalen Besinnung auf die eigene Sache, es entstehe ein Bedürfnis nach maßgeblicher Literatur.³⁹

2.4 Weimarer Klassik

Christoph Martin Wielands Äußerung über die Novelle allgemein entnimmt Wiese der 2. Auflage Wielands *Don Sylvio von Rosalva* aus dem Jahre 1772. Die Novellen würden nach Wieland nur die Erzählungen genannt, die sich von den großen Romanen durch ihre Einfachheit und ihren kleinen Umfang unterscheiden oder sich zu dem Roman wie ein kleines Schauspiel zu der großen Tragödie und Komödie verhalten.⁴⁰

Beim Novellen-Schreiben gehe Wieland vom Märchen aus und ende bei der Gegenwartsgeschichte. Aust hält es für eine Art Steigerung: "die Novelle steht in der Mitte, einerseits vom Märchen flankiert, andererseits von der Anekdote".⁴¹

Johann Wolfgang Goethe und seine Beziehung zur Novelle stellt ein Problem für die deutsche literarische Historie dar, bemerkt Wiese. Sein Schaffen sei heute als ein Ausgangspunkt neuerer deutscher Novellendichtung angesehen, obwohl er selbst den Ausdruck Novelle selten gebraucht und übrigens sich wenig über diese Gattung als solche

³⁷ Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*. Hrsg.v. (herausgegeben von) Julius Petersen, Verlag Bong, Berlin/Leipzig/Wien/Stuttgart 1925. S. 251.

³⁸ Die Novellen unterscheiden sich auch von Land zu Land; die ital. Novelle hat den Geist der Renaissance, Heiterkeit, Liebe, Freude usw. (Boccaccios *Dekameron*); die span. Novelle erzählt auch über Glück und Liebe, aber soll erzieherisch wirken (Cervantes' *Novelas ejemplares*); die französische Novelle widmet sich der kleinen Dingen des Alltagslebens (Maupassants Novellen).

³⁹ Aust, S. 62.

⁴⁰ Wiese I, S. 14.

⁴¹ Aust, S. 67, Zit.

geäußert habe. Doch es haben sich wenige Bemerkungen Goethes über Novelle erhalten, z.B. im Brief an Wilhelm von Humboldt vom 22. Oktober 1826 schreibe Goethe: „...die Novelle sei eine Rubrik, unter welcher gar vieles wunderliche Zeug kursiert.“⁴²

Goethes grundlegende Novelle, auf die sich später Novellen-Theoretiker berufen, heiße *Unterhaltungen deutscher Ausgewandelter*⁴³ (1795). Der Wert dieses Erzählens liegt Wises Meinung nach in seiner didaktischen Funktion. Es wären Formen von Anekdoten des Wunderbaren bis zu moralischen Erzählungen angewandt, der Ausdruck Novelle werde nie gebraucht. Die *Unterhaltungen* haben später als eine Quelle des novellistischen Erzählens gedient;⁴⁴ die von Goethe nacherzählten anekdotenhaften Berichte des Marschalls Bassompierre⁴⁵ wurden später wiederholt zu Novellen von eigenem Reiz ausgebaut, z.B. bei Hofmannsthal⁴⁶.

Wiese weist auf die Anekdoten⁴⁷ in Goethes Werk hin, in denen das Wunderbare in den *Unterhaltungen* vorkommt; sie seien halb komische, halb grausame Berichte über wunderbare Geschehnisse. Das Novellistische liege im Dargestellten als solchem, noch unabhängig von jeder Erklärung. Denn das Interessante einer einzelnen Handlung oder Begebenheit beruhe nicht darauf, dass sie erklärbar oder wahrscheinlich sei, sondern dass sie wahr sei. Damit lege Goethe den Grundzug des novellistischen Erzählens fest: das unmittelbare Interesse an der Erfahrung und ihren Paradoxien. Das berichtete Geschehnis sei wahr, weil es für sich selbst stehe und auf jede Einordnung in den Weltzusammenhang bewusst verzichtet. Die Anziehungskraft des Berichteten liege dann in der Neuigkeit und in der Art, in der es erzählt wäre.⁴⁸

In der Novelle gehe es nach Goethe um ein Erzählen mit einer geistreichen Wendung, d.h. der Heraushebung des Pointierenden. Weiter weist Wiese auf Goethes Betonung des

⁴² Wiese I, S. 16f.

⁴³ Nach Boccaccios Muster; Rahmenhandlung; ein Erzählen von Geschichten von der Zeitkrise, die durch die Französische Revolution ausgelöst wurde - alle *Unterhaltungen* über das Interesse des Tages wurden verbannt, von dem Einzelnen wurde aus erzieherischen Gründen die Entsagung verlangt; im Erzählen von Geschichten geschieht eine Besinnung der Gesellschaft auf sich selbst und ihre eigene Ordnung. In: Wiese I, S. 17.

⁴⁴ Wiese I, S. 17.

⁴⁵ François de Bassompierre, 1579 – 1646, französischer Höfling, Diplomat und Marschall; eine der Gestalten in *Unterhaltungen*. In: van Rinsum, Annemarie und Wolfgang: Lexikon literarischer Gestalten. Deutschsprachige Literatur. 2. Aufl., Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1993, S. 41.

⁴⁶ Hugo von Hofmannsthal: Erlebnis des Marschalls von Bassompierre, 1990 in der Wiener Wochenschrift *Die Zeit* erschienen. In: van Rinsum, Annemarie und Wolfgang: Lexikon literarischer Gestalten. Deutschsprachige Literatur. 2. Aufl., Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1993, S. 41.

⁴⁷ Anekdote: etwas aus Gründen der Diskretion mündlich Überliefertes; kurze, schmucklose, oft in einem heiteren Ausspruch gipfelnde Erzählung zur scharfen Charakterisierung einer Persönlichkeit, Begebenheit u.Ä.; knapp, pointenhaft; mehr auf der Möglichkeit als auf der Wirklichkeit beruhend; als Kunstform seit der ital. Renaissance benutzt. In: Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. 7., verarbeitete und erweiterte Aufl., Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1989. S. 31; im 16./17. Jh. kommt die pädagogisch-lehrhafte Anekdote, im 18. Jh. die biographische, unter französischem Einfluß. In: Formen der Literatur in Einzeldarstellungen. Hrsg.v. Otto Knörrich, 2., überarbeitete Auflage, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1991. S. 18f.

⁴⁸ Wiese I, S. 17f.

Psychologischen in der Novelle hin. Die menschliche Natur und ihre inneren Verborgenen wären dem Leser eröffnet. Die Novelle stehe auch in der Nähe des schwankhaft Humoristischen, da sie die niederen Lebensbereiche einbeziehe und sonderbare Dummheiten enthalte. Mit diesem hänge die Erhebung über das gemeine Leben durch Geschichten zusammen. Wenn sich man wieder an das Erzählte erinnere, fühle man für einen Augenblick reine und ruhige Heiterkeit. Das ist, erklärt Wiese, die Wirkung der moralischen Erzählung, wo der gute Mensch in leichtem Widerspruch mit sich selbst steht, seinen Begierden und seinen Plänen. Dumme und auf ihren Wert eingebildete Toren seien beschämt, zurechtgewiesen oder betrogen geworden, jede Anmaßung auf eine natürliche, ja auf eine zufällige Weise wäre bestraft, Pläne, Wünsche und Hoffnungen wären bald gestört, aufgehalten und vernichtet, bald unerwartet angenähert, erfüllt und bestätigt. In so einer Novelle finde man den beispielhaften Charakter und Konflikte zwischen dem Einzelmenschen und der Gesellschaft. Alles spiele sich aber im Bereich des Interessanten ab, nicht des Außerordentlichen.⁴⁹

Als Modellgeschichten habe Goethe *Den Prokurator*⁵⁰ aus der Überlieferung des 15. Jh. übernommen und umgeformt und die Erzählung von *Ferdinands Diebstahl und seiner inneren Wandlung*⁵¹ frei erfunden. Wiese weist hier auf Goethes Betonung einer Begebenheit hin, die den ganzen Charakter erklärt und in dem Leben eine entscheidende Epoche ausmacht (vgl. 2.6, Tiecks Wendepunkt). Weder die Situation, noch der Charakter sei dabei ungewöhnlich oder unerhört. Goethe halte die Verwirrungen und Mißverständnisse für die Quelle des tätigen Lebens und der Unterhaltung.⁵²

Goethes Leitmotiv sieht Wiese in dem Konflikt den Einzelmenschen mit der Gesellschaft. Die in den Roman *Wilhelm Meisters Wanderjahre* eingelegten Novellen dienen der Erklärung des Themas vom Aufbau der großen Gemeinschaften und der daraus ausgehenden gültigen Ordnungen. Sie berichten über krisenhafte Geschehnisse und übertriebene Einzelfälle. Die Beunruhigungen, Entzweiungen und Verwirrungen sollen meist durch den Eros verursacht worden. Diese Verfahrensweise geht, nach Wiese, auf älteste

⁴⁹ Wiese I, S. 18f.

⁵⁰ 1795, Novelle innerhalb der *Unterhaltungen*; möglicherweise nur Übersetzung der 100. Novelle aus der anonymen französischen Novellensammlung *Cent nouvelles nouvelles* (1482), frei bearbeitet, psychologisch vertieft; Entsagungsmotiv, pädagogisch. In: Wilpert, Gero von: *Goethe-Lexikon*. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1998. S. 846.

⁵¹ Sog. Ferdinandnovelle, moralische Erzählung in *Unterhaltungen*; Diebstahl und folgendes Bereuen, Bemühen um Gutmachen, Belehrung. In: Rath, Wolfgang: *Die Novelle. Konzept und Geschichte*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2000, S. 97f.

⁵² Wiese I, S. 19f.

Novellentradition zurück, aber nähert sich dem Tragischen an, gegenüber dem Schwankhaften bei Boccaccio.⁵³

Die Novellen in den *Wahlwanderschaften* hält Wiese für einen Kompromiss zwischen dem Ich und der Gesellschaft. Die Novelle von *Wunderlichen Nachbarskindern*⁵⁴ versteht Wiese als ein humanes, versöhnliches Gegenbild zur dämonischen Welt des Romans. Die sonderbaren Geschehnisse, die durch natürliche und künstliche Verhältnisse, durch den Konflikt des Gesetzlichen und des Ungebändigten, des Verstandes und der Vernunft, der Leidenschaft und des Vorurteils hervorgebracht würden, seien keine beispielhafte moralische Erzählung mehr, sondern einfach ein sonderbares Geschehnis; auf diese Weise seien sie auch unerhörtes Geschehnis geworden.⁵⁵

Nach Wiese hält Goethe die poetische Wahrheit der Begebenheit, die Begrenzung der Personen, den gesellschaftlichen Anstand, das Gehalt des Erzählten und einen bestimmten Rhythmus der Bewegung im zeitlichen Ablauf für Forderungen an die Novelle als moralische Erzählung. Sie solle aber nicht mit dem Märchen vermischt werden.⁵⁶ (vgl. 2.3)

Bei Goethe empfindet Wiese noch den beispielhaften Charakter der moralischen Erzählung als entscheidend für die Novelle und erst in seinem Alterswerk könne man von Allegorie und Symbol sprechen. Der Konflikt des Gesetzlichen und des Ungebändigten stehe im Vordergrund und habe eine symbolische Bedeutung, die über das Moralische hinausgeht.⁵⁷

Friedrich Schillers vorbildliche Novelle ist für Aust *Verbrecher aus verlorener Ehe* (1786). Es gehe um eine wahre Geschichte und moralische Erzählung mit historischer Beziehung.⁵⁸ Schiller wolle Moral in Gefängnissen, Gerichtshöfen und Kriminalakten entdecken und heilen, nicht in den Schaustücken bewährter Tugend oder bestraften Lasters. Er interessiere sich v.a. (vor allem) für den Ausnahmezustand individueller Tat und utopischer Forderung an die Gesellschaft.⁵⁹

Aust ist der Meinung, dass Schiller die Geschichtsschreibung nur für eine Gebrauchsform hält, zu der man den poetischen Ausdruck sucht. Stofflich orientiere sich

⁵³ Wiese I, S. 19ff.

⁵⁴ 1809, in die *Wahlverwandtschaften* eingelegt; Novelle von Zuneigung, Entzweiung, Trennung, Wiederbegegnung, Erkenntnis der Liebe, Rettung, Wiedervereinigung; glückliche Parallele und Kontrasthandlung zum tragischen Ausgang der Haupthandlung des Romans. In: Wilpert, Gero von: Goethe-Lexikon. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1998. S. 1208.

⁵⁵ Wiese I, S. 21.

⁵⁶ Ein Märchen mache den Leser vom Gegenstand frei und verlange die Einbildungskraft. In: Wiese I, S. 21.

⁵⁷ Wiese I, S. 20ff.

⁵⁸ Aust, S. 63.

⁵⁹ Kaiser, Gerhard: Der Held in den Novellen „Eine großmütige Handlung. Aus der neuesten Geschichte“ und „Der Verbrecher aus verlorener Eh(r)e“. In: G.K., Von Arkadien nach Elysium. Schiller-Studien. Göttingen 1978, S. 45 – 58. In: Aust, S. 64.

Schiller auf das Bürgerliche und Volkstümliche. Die Novelle solle eine Studie mit sozialpolitischer und wirkungspsychologischer Wirkungskraft sein. Schiller strebe nach Umkehrung und Widerlegung verbreiteter Muster.⁶⁰

2.5 Heinrich von Kleist

Den typischen, maßgebenden und ersten Novellist Deutschlands sieht Aust in Heinrich von Kleist.⁶¹

Er orientiere sich an Cervantes, doch dabei verwandele er die klare Form romanischer Gesellschaftskultur in die tiefsten Lebensfragen und Rätsel des Individuellen. Kleist selbst nenne aber seine Werke nicht *Novellen*, sondern Szene, Legende, Chronik, Anekdote, Zeitungsnotiz, Roman oder (wieder) moralische Erzählung.⁶²

Hohoff schreibt, dass die Welt für Kleist fragwürdig ist, voll von Widersprüchen und chaotisch. In seinen Novellen beschreibe er die außerordentlichen Situationen, die das Wesen des Menschen in der Novelle ausmachen.⁶³ Die Welt drohe den Unschuldigen mit Vernichtung, so etwas sei bisher nur bei Shakespeare zu lesen. Kleists Personen schwanken und taumeln, stürzen und gehen unter, ohne sittliche Schuld zu erkennen.⁶⁴

Hohoff weist auch darauf hin, dass Kleist nur sehr selten seine Gestalten psychologisch analysiert. Der allwissende Erzähler würde Kleists Rätselcharakter widersprechen. Trotzdem gebe es in Kleists Novellen keine Dialoge, es würde einfach über geschehene Dinge berichtet.⁶⁵

2.6 Romantik

Zur Zeit der Romantik wäre der Novellenbegriff sparsam, gleichgültig, eigenwillig und sogar irreführend gebraucht.⁶⁶ Die deutsche Novelle des 19. Jh. vergleicht Wiese mit dem europäischen Roman: das Bewusstsein von dem wahren Geschehnis und der gesellschaftlichen Lage sei in beiden vorhanden. Der deutsche Roman stelle dagegen das

⁶⁰ Aust, S. 63f.

⁶¹ Aust, S. 79.

⁶² Aust, S. 77f.

⁶³ Heinrich von Kleist mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Curt Hohoff. 28. Auflage. Rowolth Taschenbuch Verlag GmbH, Hamburg 1958. S. 126f. (weiter Hohoff).

⁶⁴ Hohoff, S. 131.

⁶⁵ Hohoff, S. 126.

⁶⁶ Aust, S. 82.

innere Leben und innere Entwicklungsvorgänge dar.⁶⁷ Die Kategorie der *Charakternovelle* hält Wiese für die problematischste: auch hier sei das Entscheidende nicht der Charakter, sondern immer das Geschehnis.⁶⁸

Wiese weist auch auf die Veränderung des Hintergrundes des Schreibens während der Romantik hin. Das Alltägliche durchdringe das Wunderbare, man würde damit familiär. Jede strenge Gattungsgrenze und Vorschrift sei störend geworden; an ihre Stelle treten formsprengende, entgrenzende und synthetisierende Kräfte ein.⁶⁹ Es gebe keine bindenden Vorschriften mehr, nach denen man die Geschlossenheit und Prägnanz eines einmaligen Falles erreichen soll.⁷⁰ Aust erwähnt dazu die Auflösung des Gegenwartsbezugs, die Entstehung der Dichterkreise, des Freundschaftsethos und der Salongesellschaft; all das führe zu dem Situationstypus der Erzähl- und Diskussionsrunde. Dem entsprechend komme auch die Mündlichkeit, Erzählpraxis und Reflexion, der Rahmen zur Geltung. Damit hänge auch das System der anonymisierenden bzw. (beziehungsweise) kollektivierenden Schaffensbilder zusammen - der Autortausch, die Bearbeitung der Werke oder die Volksdichtung.⁷¹ Aber diese Praxis ist gewissermaßen schon bei älteren Novellen-Werken zu beweisen (vgl. z.B. *Tausendundeine Nacht*).

Aust erklärt die Nachricht über das fremde Geschick als dezente Andeutung der eigenen Not.⁷² Wiese führt es weiter: Die Novelle stelle die bürgerliche Welt dar und der Kompromiss zwischen den Ansprüchen des Individuums und den Forderungen der Gesellschaft trete als ein häufiges Thema auf; dieses sei noch dem Verstehen der Novelle als gesellschaftlicher Gattung zuzuschreiben, später kämen die übergesellschaftlichen Mächte. Das Gesellschaftlich-Didaktische wäre allmählich zurückgedrängt; damit gewinnt nach Wiese das Wunderbare, Metaphysische und Schicksalhafte eine erhöhte Bedeutung.⁷³

Die Nähe zum Drama kehre in der Novellen-Theorie immer wieder zurück. Die Annäherung der Notwendigkeit bedeutet, so Wiese, in der Romantik die Annäherung dem tragischen Drama und stärkere Rolle des Zufalls gibt dagegen einen größeren Spielraum dem Komödiantischen. Komisches und Tragisches seien so in gleicher Weise an der Gattung Novelle beteiligt.⁷⁴

⁶⁷ Wiese I, S. 25.

⁶⁸ Wiese I, S. 27.

⁶⁹ Wiese I, S. 25.

⁷⁰ Wiese I, S. 27.

⁷¹ Aust, S. 82f.

⁷² Aust, S. 82f.

⁷³ Wiese I, S. 25.

⁷⁴ Wiese I, S. 27.

Wiese behauptet weiter, dass die Ausdrücke wie *Leitmotiv*, *Falke*, *Silhouette* oder *Wendepunkt* nur Umschreibungen für eine durchgängige Stiltendenz sind. Sie sollen das einzelne, besonders zutreffende Geschehnis herausheben und zugleich dem subjektiv bedeutenden Geschehnis eine objektive Geltung verschaffen.⁷⁵ Darüber hinaus seien sie nur als Hilfsbegriffe zu verstehen und durch andere Stilformen zu ersetzen.⁷⁶

Ein bedeutender Begriff der romantischen Novellen-Schreibung sei das *Symbol*. Gerade die symbolische Bildgestaltung wird nach Wiese für eine unentbehrliche Form des Verdichtens in der Novelle gehalten. Das Wort *Symbol* selbst bedeute ursprünglich *Zusammenballen*. Und eine so auf Zusammenballung angewiesene Gattung sei damit auch zur symbolischen Darstellungsform hingedrängt. In der Novelle habe man eine echte Symbolkraft gefunden, indem sogar das Zufällige ins Gleichnishafte erhoben werde, ein einmalig Wahres würde einmalig und wahr zugleich. Damit werden keine bestimmten Vorschriften mehr möglich, die Vielfalt sei selbst in der Interpretation der Dichtungen möglich.⁷⁷

Man solle aber nicht immer mit pedantischer Ängstlichkeit überall den sog. (sogenannt) Wendepunkt betonen und suchen. Wiese hält für nützlich, nur das Profilierende, Pointierende und Herausgehobene des erzählten isolierten Falles, der keine Folgen hat, deutlicher zu machen. Die Novelle erfordere die Beschränkung, Konzentration und Überraschung.⁷⁸

In der Auffassung Georg Reinbecks sei die Novelle eine anspruchsvolle dichterische Form, voll von Phantasie und mit bestimmter Absicht und bestimmtem Zweck. Sie enthält, so Aust, eine mögliche, kleinere Tatsache aus dem Kulturleben, sie bietet eine einzelne Situation, die ungewöhnlich und für die Geschichte entscheidend ist. Die Novelle stelle für Reinbeck keine moralische Erzählung mehr dar, er erkenne ihre reine Erzählfunktion an. Reinbeck habe zum ersten Mal den Begriff *Situationsnovelle* benutzt. Als Modell dient ihm, Austs Meinung nach, das bürgerliche Drama, von dem er einige Merkmale entlehnt: Zeitgemäßheit, Tatsächlichkeit⁷⁹ und das interessante Geschehnis selbst, einen entscheidenden, emotional ansprechenden Augenblick. Der Situationsbegriff bleibe bis Storm wirksam.⁸⁰

⁷⁵ Wiese I, S. 24f.

⁷⁶ Wiese I, S. 27.

⁷⁷ Wiese I, S. 25.

⁷⁸ Wiese I, S. 26.

⁷⁹ Das Geschehnis als eine vollendete Tatsache.

⁸⁰ Aust, S. 32f.

August Wilhelm Schlegel behandle die Novellenform nicht nur literaturgeschichtlich. Das Charakteristische der Novelle sehe er in einem Welt- und Geschichtsbild, das nicht nur von dem literarischen, sondern auch von dem gesellschaftlichen Zustand abhängig ist. Eine Novelle erzähle von dem Alltäglichen und Normgemäßen, sie spiegele das Unverwechselbare eines bestimmten Kulturkreises zu einer bestimmten Zeit wider. Darin liege der dokumentarische Realismus der Novelle. Aber Aust weist darauf hin, dass auch die Mitteilungen über den Alltag einen Reiz brauchen, um wahrgenommen zu werden. Und es sei gerade die Notwendigkeit eines solchen Reizes, das dem Außerordentlichen in der Novelle des Alltags Raum verschaffe.⁸¹ Damit sei die Zugehörigkeit Schlegels Theorie zur Romantik bestätigt, die durch die Bemerkung von dokumentarischem Realismus in Frage gestellt werden könne. August Wilhelm Schlegel empfehle den Dichtern, das Normale so kurz als möglich zu machen und sich statt dessen dem Außerordentlichen und Einzigem zu widmen.⁸²

Aus dieser Theorie von Schlegel kann man interessante Schlüsse ziehen: die Novelle ist vielleicht so schwierig aufzufassen und zu bestimmen, weil sie überzeitlich ist. Sie hat sowohl romantische, als auch realistische Züge und in der Zeit wurde sie nur verschiedenartig gestaltet.

Friedrichs Schlegel Auffassung der Novelle bezeichnet Aust als eine spezifisch romantische in der nach- und gegenromantischen Zeit.⁸³ Die Novelle ermögliche dem Autor, subjektive Stimmungen und Ansichten indirekt darzustellen, die Spannung zwischen dem Subjektiven und Objektiven sichtbar machen. Nach Wiese schreibt Friedrich Schlegel der Novelle noch den gesellschaftlichen Charakter zu, ihrer Anlage zur Ironie wegen.⁸⁴

Auf Ludwig Tieck und seinem Werk *Der blonde Eckbert* (1797) will Aust zeigen, wie sich die Novelle mit anderen Gattungen vertauschen lässt. Tieck habe sein Werk nicht Novelle, sondern Volksmärchen benannt, und für ein Volksmärchen sei für ihn alltäglicher Rahmen charakteristisch, ungewöhnliche Binnenhandlung, temporale Distanzhaltung, Rationalität bzw. Psychologie und Verrätselung, epochale Relevanz des unerhörten Geschehnisses. Heute seien diese Merkmale eher der Novelle zugeschrieben.⁸⁵

⁸¹ Aust, S. 28.

⁸² Aust, S. 29.

⁸³ Aust, S. 27.

⁸⁴ Wiese I, S. 24.

⁸⁵ Aust, S. 101.

Wiese betont Tiecks wohl bekannteste Leistung - den Formbegriff des *Wendepunkts*: ein sonderbarer, auffallender Wendepunkt unterscheide die Novelle von allen anderen Gattungen der Erzählung. Dieser Wendepunkt kehre die Geschichte unerwartet völlig um.⁸⁶ In Tiecks Novellentheorie finde man weitere charakteristischen Merkmale der Novelle: den zeitgenössischen Sprachgebrauch, den historischen Aspekt.⁸⁷ Tieck verlangt nach Aust keine Einheitlichkeit, sondern Varianz, und deswegen erkennt er beide Boccaccio und Cervantes neben Goethe als Autoritäten an.⁸⁸

Als Orientierungsmarken in der Tiecks Novellen-Theorie dienen, so Aust, stoffliche, strukturelle, thematische, stilistische und wirkungspsychologische Kriterien: Er verlange Akzentuierung⁸⁹, Verknüpfung⁹⁰, zu seinem schon früher genannten Wendepunkt gehöre die Dramaturgie der Überraschung, Umkehr und Umwertung. Aus dem Bereich der Wirkungspsychologie betone Tieck, dass die Geschichte leicht einprägsam sein solle. Hinsichtlich der Handlungstheorie verlange er Entwicklung von Gesinnungen in Konflikten und Gesinnungsentwicklung selbst als Handlung. Mehrere Aufgaben habe dann die Wirkungsästhetik: die Novelle sei ein Sonderbeitrag zum allgemeinen Schicksalsproblem, biete eigenartige Lösung von Widersprüchen an, erkläre die Launen des Schicksals, verspötte den Leidenschaftswahnsinn, sie habe die Erkenntnisfunktion von Lachen und Wehmut.⁹¹

Clemens Brentanos größte Bedeutung für die Einführung der Novelle in Deutschland sieht Aust in seiner Übersetzungstätigkeit. 1804 erscheine der erste Band der *Spanischen und Italienischen Novellen*, 1806 folge der zweite Band. Die Idee der Novelle würde hier energisch aufgefasst: eine Erzählung, die auf eine romantische, gesellschaftlich interessierende und beziehungsreiche Weise die Aufmerksamkeit und die Neugier stimmen, spannen und befriedigen soll. Aber der spanische Stil entspreche nicht dem Ideal der Einfachheit und Klarheit und befriedige nicht auch das neue (deutsche) Bedürfnis nach Gedankenschwere. Das könne der Grund sein, warum diese Novellen kein Publikum gefunden haben, wie erwartet wurde. Die italienische Fortsetzung sei ausgeblieben.⁹²

⁸⁶ Wiese I, S. 26.

⁸⁷ Er verweise auf italienische Muster, die dem Bedeutungsmerkmal *neu*, *anstößig* und *lüstern* entsprechen, und dagegen auf die spanische Zensur, die eine gegenitalienische Moralisierungstendenz der Novelle durchgesetzt hat. In: Wiese I, S. 28.

⁸⁸ Aust, S. 29.

⁸⁹ Das Geschehnis in das hellste Licht stellen.

⁹⁰ Die Familiarität mit dem Wunderbaren.

⁹¹ Aust, S. 29.

⁹² Aust, S. 84.

Achim von Arnim lege die Grundlage einer Novellen-Geschichtsschreibung fest, die den Verlauf der Gattung von der Romantik über die Restaurationszeit bis zum Realismus verfolge. Diese Geschichte betrachte die Kontinuität, den Wandel und v.a. die Vielschichtigkeit der Novelle. Aust weist darauf hin, dass Arnim keinen strengen Novellenbegriff voraussetzt. Seine Novellen nähern sich dem improvisatorischen Erzählen. Was den Stil betrifft, folge Arnim dem Muster der *Unterhaltungen* von Goethe. Wegen der Napoleonischen Kriege kommen auch nationalpatriotische Elemente zur Sprache, er verlange die Rückwendung zu den alten Geschichten.⁹³

Karl Friedrich von Rumohr habe sich gegen die Novellen-Flut der Taschenbücher mit ihrer notorischen Jagd nach Geschehnissen gestellt. Nach Aust sind ihm Cervantes, Goethe und Tieck nachahmenswerte Muster einer Form, die Klarheit und Einfachheit, harmonischen Wohllaut und Dialog umgreifen soll. Weitere Kriterien der Gattung Novelle seien Kürze, wenig Handlung, Vollendung, Rundung und leichter, aber gründlicher Stil. Grundlegend sei aber das bedeutende Thema. Eine Novelle sei durch gedankliche Tiefe in dem Hintergrund gekennzeichnet, die Reflexion habe viel größere Rolle als die Ereigniserzählung, und damit finde die dialogische Form ihren Ausdruck, z.B. in dramenähnlichen Redeeinführungen.⁹⁴

Aus der geschichtlichen Sicht fasse Rumohr die italienische Novelle als ein leichtsinniges Geschwätz und Stadtklätschereien auf, die keinen poetischen Wert beanspruchen, als historisches Erzählen, das den strengen Bericht des Geschichtsschreibers ergänze. Erst Cervantes habe nach Rumohr der Novelle einen lehrhaften und somit anspruchsvollen Charakter verliehen. Und später werde das ursprüngliche „leichtsinnige Erzählen“ noch durch die erzählerische Entfaltung tiefsinniger Ideen verdrängt.⁹⁵

Aust schreibt auch die Spezialisierung auf Stoffliches dem Rumohr zu - städtische Neuigkeiten, Ideen und das Wunderbare. Die Darstellungsformen der Novelle liegen in Erzählen, Dramatisieren und Abhandeln, ihre Wirkungsabsichten seien dann Unterhalten, Belehren und Erheben.⁹⁶

⁹³ Aust, S. 85ff.

⁹⁴ Aust, S. 30f.

⁹⁵ Aust, S. 31f.

⁹⁶ Aust, S. 32.

2.7 Biedermeierzeit

Aust behauptet, dass die Stellung der Novelle in der Biedermeierzeit unter verschiedenen Aspekten betrachtet werden kann.

Stofflich gilt nach Aust die Novelle als eine spezifische Wirklichkeitsdomäne. Sie würde dem niederen Stil zugeordnet, der Gattung des Komischen unterstehend. Das didaktische Moment sei auffallend. Aus der ökonomisch-funktionalen Sicht stehe die aktuelle Einträglichkeit und der kommunikative Kurswert im Vordergrund.⁹⁷

Auf der normativen Ebene ist für Aust die Minderwertigkeit der Novelle auffallend, sowie anderer ähnlicher Gattungen. Doch diese Minderwertigkeit würde eigentlich die Bedingung für ihre aktuelle Freiheit. Die Novelle könne an der Emanzipation der Prosa unauffällig teilnehmen, sie sei allen Stoffen, Themen, Lebensbereichen und literarischen Verfahren geöffnet.⁹⁸

2.8 Realismus

Während des Realismus erreicht die Novelle ihren ästhetischen und marktwirtschaftlichen Höhepunkt, behauptet Aust. Es tragen dazu neue Forderungen an die Form des realistischen literarischen Stroms bei. Der Prosa wäre wieder Kunstwert zugeschrieben, es entstehe ein Bedürfnis nach Kompensierung dramatischer Fehlschläge. Man verlange das Einheitsprinzip mittlerer, auch vermittelnder, Darstellungsformen, die Repräsentativität der gesellschaftlichen und geschichtlichen Zustände in dem Beschriebenen, das einzeln und abseitig wirken solle.⁹⁹ Wiese betont, dass gerade im Zeitalter des poetischen Realismus die Novelle eine neue Blüte erlebt. Diese Gattung sei besonders geeignet, zwischen der subjektiven Wahrnehmung und Darstellung des Dichters und der Objektivität des realen Geschehnisses zu vermitteln, weil sie wahre Geschehnisse gestalte.¹⁰⁰ Aber ebenso brauche sie eine Kunst, die "auswählt, akzentuiert, isoliert und symbolisch verdichtet".¹⁰¹

Aust weist darauf hin, dass auch in dieser Epoche die Novelle keinesfalls einheitlich wird. Es gebe Unterschiede, Abweichungen und Brüche im novellistischen Erzählen. Raabe z.B. verzichte gänzlich auf die Novellenbezeichnung. Fontane wende den Novellenbegriff

⁹⁷ Aust, S. 97.

⁹⁸ Aust, S. 97f.

⁹⁹ Aust, S. 112.

¹⁰⁰ Wiese I, S. 29.

¹⁰¹ Wiese I, S. 29, Zit.

gerade dort an, wo die Theoretiker ohne Zögern von einem Roman sprechen. Scherr gebe seine Monumentalwerke als Novellenbücher aus.¹⁰²

Der Gegensatz der Novelle und des Romans wäre wieder betont. Doch zugleich seien die novellistischen Züge am Roman hervorgehoben worden.¹⁰³ Sehr oft behandle die Novelle Grenzsituationen und sei auf diese Art und Weise dem tragischen Drama und der Ballade nah.¹⁰⁴

Wiese erwähnt die unterschiedliche Behandlung der Novelle in zwei Epochen: während die Romantiker das Subjektive, Phantastische und Ironische betont haben, das Gesellschaftliche aufsprengen wollten und die Novelle mit dem Märchen vermischten, wende sich der Realismus stärker dem Geschehnis allein zu. Im Realismus versuche man, die Wirklichkeit von Natur und Gesellschaft wieder in die Mitte der Aufmerksamkeit zu stellen. Es gelte aber, dass man sich nach wie vor auf den Einzelfall konzentriere, dessen "stellvertretende Bedeutung sich meistens nur in symbolischer Verdichtung gestalten ließ".¹⁰⁵ Denn die Novelle sei eine konzentrierende und verdichtende literarische Kunstform.¹⁰⁶

Nach Wiese wird in der Novelle die gesamte bürgerliche Welt des 19. Jh. mit ihren sittlichen, weltanschaulichen und metaphysischen Problemen gespiegelt. Diese Verbreitung des Themas auf Lebensfragen überhaupt würde von Storm und Heyse deutlich ausgesprochen.¹⁰⁷

Friedrich Theodor Vischer versteht, nach Aust, die Novelle nur als Teil des Romans. Die eine beschriebene Situation in der Novelle sei als Bereicherung des Erfahrungsbildes der Welt zu verstehen. Alles Didaktisch-Diskursive sei in der Novelle ausgeschlossen worden. Aus der Sicht des bürgerlichen Dramas sei die Novelle eine spezifisch menschliche Literaturform; Vischer nehme hiermit Reinbecks Situationsbegriff auf. (vgl. 2.6)¹⁰⁸

Die Novelle gebe kein umfassendes Bild der Weltzustände, sondern nur einen Ausschnitt daraus, der mit intensiver, momentaner Stärke auf das größere Ganze hinweise. In der Novelle befinde sich keine vollständige Entwicklung einer Persönlichkeit, sondern nur ein Stück aus einem Menschenleben zur Zeit einer Spannung oder einer Krise, das dem Leser durch eine Gemüts- und Schicksalswendung mit scharfer Betonung zeigt, was das

¹⁰² Aust, S. 112.

¹⁰³ Martini, Fritz: Die deutsche Novelle im „bürgerlichen Realismus“. Überlegungen zur geschichtlichen Bestimmung des Formtypus. In: WW 10 (1960), S. 257 – 278. In: Aust, S. 113.

¹⁰⁴ Wiese I, S. 32.

¹⁰⁵ Wiese I, S. 24, Zit.

¹⁰⁶ Wiese I, S. 28.

¹⁰⁷ Wiese I, S. 29.

¹⁰⁸ Aust, S. 34.

Menschenleben überhaupt sei. Die Novelle sei einfach nur eine Situation, der Roman stelle dagegen die Entwicklung durch eine Reihe von Situationen dar. Die Novelle bereite auf diese Weise dem Roman den Boden vor, das Erfahrungsbild der Welt zu erobern.¹⁰⁹

Hermann Hettner schreibt nach Aust der modernen, realistischen Novelle die Behandlung der Wirklichkeit und Gegenwart im ganz nichtnaturalistischen Sinn zu. Er wende sich strikt gegen die idealistische, klassizistische und romantische Tradition, seine Novellentheorie sei an Tieck orientiert.¹¹⁰

Tiecks Wendepunkt interpretiere Hettner dramaturgisch als Peripetie. Doch Aust betont, dass Hettner gegenüber Tieck die Tiefe des Inhalts und der Form betont.¹¹¹

Gemäß der alten Gattungslehre befinde sich der Zufall im Kräftefeld der Komödie. Hettner mache aber die Macht des Zufalls in der neuen Prosaform zur Bedingung tragischer Vorfälle.¹¹²

Aust verbindet die Kanonisierung der Novelle mit Paul Heyse.¹¹³ Nach Wiese verlangt Heyse in der Einleitung zum *Deutschen Novellenschatz* (1871) und in *Jugenderinnerungen* (1900) für jede Novelle ihren Punkt, ihre Spitze, die über das nur Pointehafte der Anekdote noch hinausgeht. Eine Novelle brauche eine starke deutliche Silhouette, etwas Spezifisches, das die Geschichte von tausend anderen unterscheidet.¹¹⁴

„Von einer Novelle, der wir einen künstlerischen Wert zuerkennen, verlangen wir wie von jeder wirklichen dichterischen Schöpfung, daß sie uns ein bedeutsames Menschenschicksal, einen seelischen, geistigen oder sittlichen Konflikt vorführe, uns durch einen nicht alltäglichen Vorgang eine neue Seite der Menschennatur offenbare. Daß dieser Fall in kleinem Rahmen energisch abgegrenzt ist, wie der Chemiker die Wirkung gewisser Elemente, ihren Kampf und das endliche Ergebnis »isolieren« muß, um ein Naturgesetz zur Anschauung zu bringen, macht den eigenartigen Reiz dieser Kunstform aus im Gegensatz zu dem weiteren Horizont und den mannigfaltigen Charakterproblemen, die der Roman vor uns ausbreitet. Je gehaltvoller die Aufgabe ist, je tiefere Probleme in dieser äußeren Beschränkung gelöst werden, desto ergreifender und nachhaltiger wird die Wirkung sein, desto wichtiger

¹⁰⁹ Vischer, Theodor Friedrich: *Ästhetik*. 2. Auflage. Hrsg. v. Robert Vischer, München 1923, Bd. 6, S. 192ff. In: Wiese I, S. 28.

¹¹⁰ Aust, S. 33.

¹¹¹ Aust, S. 33f.

¹¹² Aust, S. 34.

¹¹³ Aust, S. 34.

¹¹⁴ Wiese I, S. 26.

aber auch die Sorge des Dichters, keinen störenden Zug in das kleine Bild hineinzubringen.“¹¹⁵

Wiese hält Heyses Hinweisung auf die Bedeutung des *Dingsymbols* für entscheidend. Dieses Symbol halte die ganze Geschichte kompositorisch zusammen, verleihe ihr darüber hinaus noch einen höheren Gehalt.¹¹⁶ Bekannt ist Heyses *Falkentheorie*. Diese beruht auf der neunten Geschichte des fünften Tages in Boccaccios *Dekameron*.¹¹⁷ Diese Geschichte erzählt, „wie ein Ritter all seinen Besitz aufbietet, um das Herz seiner Dame zu gewinnen, bis ihm nur noch sein Falke bleibt; als er schließlich auch den opfert und ihn auf seiner Burg ihr zum Mahle vorsetzt, ist sie so gerührt, daß sie ihn erhört.“¹¹⁸ Solch ein Falke sollte sich in jeder Novelle befinden, als „ein erzählerischer Mittelpunkt, klar abgegrenztes Motiv.“¹¹⁹ Träger vergleicht dieses Dingsymbol mit Tiecks Wendepunkt (vgl. 2.6) – es verursacht die Wendung einer menschlichen Situation, es konzentriert den Autor und den Leser auf den Konflikt.¹²⁰

Aust behauptet, dass der Falke bei Heyse eine austauschbare Rolle hat. Er schwanke zwischen figuraler, gedächtnis-psychologischer und kunstästhetischer (als Silhouette oder Grundmotiv) Bedeutung, habe wechselnde Besetzungen als Dingsymbol (nach Pongs) oder Leitmotiv (nach Klein).¹²¹ Diese Falkentheorie werde unter vorwiegend formal-ästhetischen Gesichtspunkten aufgefasst. Heute halte man sie für zu einseitig und fraglich.¹²²

Wiese weist darauf hin, dass Heyse mit Storm in der Meinung übereinstimmt, dass sich die Novelle von dem einfachen Bericht eines merkwürdigen Geschehnisses oder einer sinnvoll erfundenen abenteuerlichen Geschichte zu der Form entwickelt hat, in der gerade die tiefsten und wichtigsten sittlichen Fragen zur Sprache kommen.¹²³ Heyse radikalisiere weiter den individuellen Einzelfall, der zu sich selbst isoliert werde und sein ganzes Wesen nur in sich selbst finde.¹²⁴

Nach Aust ist Heyses Schreiben komprimierend und konzentrierend, beruht auf der experimentellen Isolation. Die Novelle zeuge klar von der Verdichtung des modernen Lebens. In ihr würde dessen typische Geistesbeschäftigung unmittelbar ausgedrückt: das durch

¹¹⁵ Best, S. 346f., Zit.

¹¹⁶ Wiese I, S. 27.

¹¹⁷ Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. Zweite, überarbeitete Auflage. Hrsg.v. Günther und Irmgard Schweikle. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1990. S. 149 (weiter Metzler).

¹¹⁸ Wörterbuch der Literaturwissenschaft. Hrsg.v. Claus Träger. VEB Bibliographisches Institut, Leipzig 1986, S. 156f., Zit. (weiter Träger).

¹¹⁹ Metzler, S. 149, Zit.

¹²⁰ Träger, S. 157.

¹²¹ Aust, S. 35.

¹²² Metzler, S. 149.

¹²³ Wiese I, S. 29.

¹²⁴ Martini in Handbuch der deutschen Erzählung. Hrsg. v. Karl Konrad Polheim, Düsseldorf 1981, S. 252. In: Aust, S. 34.

Gesetze eingeschränkte Denken und die Sehnsucht nach diesen Gesetzen; davon komme auch das Verlangen nach Gattungsgrenzen der literarischen Formen.¹²⁵

2.9 Ausblick

Nach der Jahrhundertwende bedenkt man mehr die formalen und konstruktiven Elemente, wie die Moderne von Gerhart Hauptmann über Thomas Mann, Hugo von Hofmannsthal bis zu Franz Kafka zeigt, behauptet Wiese. Im 20. Jh. öffnete sich ein erneuter reicher Spielraum der Novelle. Man könne völlig das Indirekte der Aussage und die Möglichkeit zur Ironie ausnutzen. Nach Wiese spielt der Erzähler geradezu mit dem Erzählten, hinter dem er sich verhüllt. Dazu stehe das fragmentarische Offenlassen, die Verdichtung in symbolischen Zeichen, die Beschränkung auf den kleinen Raum und das Experimentierende solcher Isolierung zur Verfügung.¹²⁶

Benno von Wiese meint, dass es unwichtig ist, ob eine Geschichte Erzählung oder Novelle heißt oder heißen sollte. Das Entscheidende ist für ihn, *wie* sie erzählt wird und *was* in diesem Erzählen zur Aussage kommt.¹²⁷ Er teilt daher einzelne Autoren und ihre Werke in verschiedene Themengruppen. Ein Autor kann mehreren Gruppen zugeordnet werden.¹²⁸

So haben sich Schiller, Kleist, Droste-Hülshoff und Hauptmann der extremen Situation des Verbrechens gewidmet. Droste-Hülshoff habe aber auch, sowie Gotthelf, die ans Mythische grenzende Welt des Bösen beschrieben. Eichendorf, Grillparzer, Mörike, Keller, Mann und Kafka habe ein von dem Künstler oder dem zwischen Leben und Kunst stehenden Menschen erlebtes Geschehnis interessiert und Brentano habe ein Geschehnis als Schicksal gestaltet. Problematische Widersprüche zwischen dem Einzelmenschen und der Gesellschaft finde man in den Werken Chamisso, Tieck und Grillparzers. Aber bei Tieck und Grillparzer finde man auch die Thematik der Liebe und der Schönheit mit den in ihr versteckten Gegensätzen zur Wirklichkeit – dieses Thema hat nach Wiese auch Stifter und Keller beschäftigt. Und wiederum Mörike, Meyer, Hauptmann, Hofmannsthal, Kafka und Thomas Mann haben die Grenzsituation des Todes thematisiert.¹²⁹

Diese Teilung der Novellen dem Thema nach ist meiner persönlichen Meinung nach eine sehr gelungene. Für einen ungelehrten Leser, der die Novelle und das Lesen allgemein

¹²⁵ Aust, S. 35.

¹²⁶ Wiese I, S. 30.

¹²⁷ Wiese I, S. 13.

¹²⁸ Wiese I, S. 32.

¹²⁹ Wiese I, S. 32.

nur als Unterhaltung betrachtet, ist das Thema wahrscheinlich das Bedeutendste, nach dem der Leser die einzelnen Novellen auswählt. Ein Literaturwissenschaftler kann dann die Entwicklung der Novelle danach verfolgen, wie einzelne Autoren das gegebene Thema bearbeitet haben.

Fritz Martinis Äußerung über die Novelle entnimmt Benno von Wiese dessen Aufsatz *Die deutsche Novelle im bürgerlichen Realismus*. Martini fasse die Form der Novelle auf geschichtliche Weise auf und vermeide verallgemeinernde Abstraktionen.¹³⁰ Er sucht, so Wiese, das ursprüngliche Novellenerzählen im Bereich des Volksmärchens, also im Bereich der einfachen Formen.¹³¹ Was die Entwicklung der Novelle betreffe, unterscheide er zwei geschichtliche Formtypen – einen älteren und einen neueren. Der ältere Formtypus sei durch gewissen Ereignisstil gekennzeichnet, wie in Kellers *Der Landvogt von Greifensee*. Der neuere Formtypus vereinige dann die objektive Wirklichkeit mit subjektiven Ansichten, spreche über das Problematische und Moderne, spiele sich im bürgerlichen Raum des Gesellschaftlichen, Geschichtlichen und Psychologischen ab. Weiter veranschauliche dieser Typus, dass das eigentliche Leben außer den beruhigten Normalformen liege und sich in der ungewöhnlichen Individualität und ihrem Schicksal zu Steigerungen und Spannungen konzentriert.¹³²

Nach Wiese fasst Martini die Novelle im Allgemeinen als eine mittellange oder auch kürzere Erzählung auf, die sich in der Regel der Prosaform bedient. Daraus ergebe sich, dass es keine Möglichkeit des epischen Erzählens im weiteren Sinne gebe und die Auswahl der Gestalten eng begrenzt wäre.¹³³ Die Novelle solle v.a. die Wandlungen des persönlichen Lebens des Dichters darstellen und sei zur Verhüllung ins Gegenständliche und Bildhafte genötigt. Ein hervorragendes Beispiel finde Martini bei Storm, der einen bewundernswert großen Raum dem Lyrischen und Subjektiven der Stimmung gäbe, doch bliebe an das objektiv Geschehene gebunden.¹³⁴ Die eigentliche Anziehungskraft der Novelle liege in der am Einzelfall gezeigten Beziehung zwischen Wahrheit und Fiktion.¹³⁵

Unter anderen Merkmalen der Novelle, die Martini für bedeutend hält, nennt Wiese die immer stärker hervortretende persönliche Erzählperspektive, mit deren Hilfe man subjektiv erzählen und erklären könne. Martini frage sich, ob diese Tendenz noch mit dem

¹³⁰ Wiese II, S. 11.

¹³¹ Wiese II, S. 15.

¹³² Wiese II, S. 11.

¹³³ Wiese II, S. 12.

¹³⁴ Wiese II, S. 13.

¹³⁵ Wiese II, S. 15.

geschichtlichen Formtypus zu vereinigen sei, der etwa für Keller typisch sei. Ob die Grenzen eigentlich schon im Übergang vom Stil des Geschehnisses zu dem des Problems nicht schon innerhalb des bürgerlichen Realismus fließend geworden seien.¹³⁶ Das novellistische Erzählen solle nämlich als eine Art Spielraum angesehen werden, innerhalb dessen sich bestimmte Formmöglichkeiten in einer gewissen Variationsbreite entfalten dürfen.¹³⁷ Dieser Spielraum des Novellistischen sei aber gegen die Freiheit der ganz lyrischen Selbstdarstellung abzugrenzen, sogar in der fast auf eine Person beschränkten Monolognovelle, die nur als Grenzfall außerhalb des bürgerlichen Realismus zu verstehen sei. Denn ein Geschehnis sei immer nötig, wenn auch nur mithilfe eines fiktiv eingeführten individuellen Bewusstseinsstroms.¹³⁸

Weiter erwähnt Wiese Martinis Interesse für das Problem des Erzählers, denn dieser dirigiert das Geschehen auf seine besondere Weise. Das Verhältnis des Erzählers zum Dargestellten wäre versteckt, doch reflektierend. Die Distanz schaffe der Erzähler damit, dass er das Erzählen einem Dritten überlasse, meist dem Ich-Erzähler. Die Verwendung eines Rahmens führe dann zur Verdoppelung der Erzählerperspektive. Der Erzähler habe den Überblick über alles oder sei selbst in den Strom des Geschehens mit hineingerissen. Die Allwissenheit würde wegen der Beschränkung auf den isolierten Fall ausgeschlossen (gegenüber dem Roman).¹³⁹ Bedeutend sei nicht nur das, *was* der Erzähler in der Novelle berichtet, sondern mehr noch das *Wie* seines Erzählens (vgl. Benno von Wiese). Eine sinnvolle Interpretation und Analyse solle sich nicht nur dem dichterischen Gegenstand selbst widmen, sondern auch dem Erzähler.¹⁴⁰

Wiese nennt auch einen weiteren bedeutenden Theoretiker - Friedrich Sengle. Zum Verhältnis zwischen Roman und Novelle äußere er sich in dem Aufsatz *Der Romanbegriff in der ersten Hälfte des 19. Jh.* Sein Interesse liege in der Zeit des Biedermeiers und danach. In der frühen Biedermeierzeit wären Roman und Novelle noch voneinander fast ungetrennt; die Vorstellung von der strengen, konstruktiven Form der Novelle sei erst in der zweiten Jahrhunderthälfte bei Keller, Storm, Meyer und Heyse entwickelt worden.¹⁴¹ Denn die Großform (also der Roman) würde von Zersplitterung bedroht und der kleinere Spielraum des Novellistischen würde allmählich als künstlerischer Vorteil angesehen. Die Novelle könne

¹³⁶ Wiese II, S. 11.

¹³⁷ Wiese II, S. 12.

¹³⁸ Wiese II, S. 13.

¹³⁹ Wiese II, S. 13f.

¹⁴⁰ Wiese II, S. 14.

¹⁴¹ Wiese II, S. 15.

möglichst subjektiv sein und trotzdem sich um die Wirklichkeit bemühen.¹⁴² Sengle sage dazu: „Als im modernen Bewusstsein diese Wirklichkeit als verrätselt und undurchdringlich erlebt wurde und eben darum nicht mehr als Ganzes darstellbar war, konnte das Isolierte des novellistischen Einzelfalls immer noch repräsentative Bedeutung für eine lediglich auf dem Umweg über die dichterische Fiktion zugängliche Wahrheit haben.“¹⁴³ Wiese weist weiter darauf hin, dass sich Sengle auch der schwierigen Abgrenzung der Novelle und der Erzählung bewusst ist. Von den Autoren wären beide Gattungen vertauscht oder ganz anders benannt. Doch den Unterschied zwischen beiden Gattungen sehe Sengle darin, dass die Erzählung auf den typischen oder gar artistischen Stil verzichten könne und der Welt als Ganzem offener sei.¹⁴⁴

Durch die Novelle wäre besonders das aufsteigende Bürgertum des 19. Jh. in Deutschland angezogen. Nach Sengle seien die Gründe für das Faszinierende der Novelle von der Romantik bis zur Moderne sehr verschiedener Art: u.a. (unter anderem) Spannungen und Zweifel des neuen Zeitalters, bürgerlicher Protest noch gegen die Bürgerlichkeit selbst oder der Schein der Objektivität.¹⁴⁵

Doch Sengle deutet, so Wiese, auch das mögliche Überschreiten des gesetzten künstlerischen Spielraums an und die Gefahr, dass die Novelle als eine Art problemreicher Universaldichtung verstanden werden könnte. Es gehe ihm dabei um die sich immer stärker ausbreitende Auffassung der Novelle als einer Darstellung der sittlichen Probleme des Einzelnen und der Gesellschaft. Seiner Meinung nach drohe eine metaphysische Überdehnung des Spielfeldes und der Charakter der Gattung sei verloren worden.¹⁴⁶

Wiese erwähnt auch andere problematische Aspekte des Begriffs *Novelle*, über die Sengle spricht. Die Novelle stelle auch die Gegensätze des Kosmos und des Chaos, des Unbedingten und des Bedingten, des Absoluten und des Empirischen dar. Aber Sengle frage sich, was uns eigentlich die Sicherheit gebe, der Dichter müsse so erzählen, dass sich sittliche Regeln und erzieherische Belehrungen, ja sogar noch religiöse Bestätigung daraus ergeben. Es sei doch nicht richtig, immer nur nach bedeutenden Gehalten zu suchen und wo diese nicht zu finden seien, über künstlerisches Versagen zu sprechen. Damit lehne er moralische und belehrende Funktion der Novelle ab.¹⁴⁷ Die totale Ablehnung dieser Funktion ist vielleicht

¹⁴² Wiese II, S. 16.

¹⁴³ Wiese II, S. 16, Zit.

¹⁴⁴ Wiese II, S. 22.

¹⁴⁵ Wiese II, S. 15f.

¹⁴⁶ Wiese II, S. 16.

¹⁴⁷ Wiese II, S. 17.

übertrieben, doch es stimmt, dass ein Dichter auch etwas erzählen will, nur des Erzählens wegen. Er muss nicht unbedingt ein höheres Ziel haben.

Den Stil der Novelle bezeichne Sengle als pointierend. Denn die Novelle, als Erzählung geringeren Umfangs, sei zur Verkürzung gezwungen und brauche die Sprünge und die Kontraste, nicht die allmählichen Übergänge. Der Dichter müsse auswählen und Bedeutendes aufheben, manches fortlassen und oft nur andeuten.¹⁴⁸

Sengle beschäftigt sich, betont Wiese weiter, mit den Begriffen Ironie, Zufall und Zeichen und deren Stellung in der Novelle. Er fange mit der Ironie an. Denn wenn die Novelle ein anziehendes Nichts so darzustellen könne, dass wir uns (nur aufgrund der künstlerischen Darstellung) lebhaft dafür interessieren, wäre bereits Ironie vorausgesetzt. Die Ironie sei die subjektive Stellung des Erzählers gegenüber aller Wirklichkeit des Erzählten. Und umgekehrt sei die Ironie gegen das Erzählen selbst gerichtet, um das nur Fiktive solchen Erzählens durchscheinen zu lassen. Dieses treffe doch nicht in jedem Fall zu.¹⁴⁹ Die individuellen Abweichungen der Ironie seien aus der geschichtlichen Situation des Erzählers zu erklären, aus seiner Stellung zur Geschichte.¹⁵⁰

Die Ironie könne schon in dem Einzelfall als solchem bestehen. Die isolierte Begebenheit ohne Folgen, die uns in der Novelle so oft begegne, könne schon durch ihre bloße Existenz als ironisch verstanden sein.¹⁵¹

Einen ironischen Charakter habe nach Sengle oft auch der Zufall. Ein Zufall in der Novelle stelle den Moment der Spannung dar. Da es in dieser Gattung nur wenig Erzählzeit gebe, braucht man die überraschenden Wendungen. In der Tragödie wirke Zufall als unerlaubter diskontinuierlicher Einbruch in ein notwendig und erst dadurch schicksalhaft verstandenes Geschehen, dagegen in der Komödie würde der Zufall geradezu gebraucht, um das Relative aller Situationen zu veranschaulichen. Und die Novelle befinde sich genau zwischen den beiden.¹⁵²

Der Zufall deute nach Sengle auf das Endliche und Wirkliche unserer Existenz hin. Es ist der objektive Kontakt zwischen dem zunächst scheinbar Unvereinbaren; in der Ironie könne dieser Kontakt nur auf subjektive Weise hergestellt werden. Wenn man sich mit der Tatsache des Zufalls abfinden könne, sei er zum Kompromiss in allen gesellschaftlichen Verhältnissen bereit. Der Zufall stelle den Menschen die Hindernisse in den Weg, die das

¹⁴⁸ Wiese II, S. 21f.

¹⁴⁹ Wiese II, S. 18.

¹⁵⁰ Wiese II, S. 19.

¹⁵¹ Wiese II, S. 19.

¹⁵² Wiese II, S. 20.

Leben sinnlos oder nur komisch erscheinen lassen, wenn sich der Erzähler oder seine Personen nicht mit Ironie, Witz, Vernunft und Humor dagegen wehren.¹⁵³

Es gebe sowohl komische wie tragische Zufälle. Die Novelle wäre durch Vermischung des Komischen mit dem Grausamen gekennzeichnet, sie sei zum absurden Fall und seiner grotesken Wirkung geworden. Der Zufall sei daher als dichterische Fiktion zu verstehen, mit deren zeichenhaften Verwendung der Erzähler sein Werk bereits bewusst stilisiere. Die doppelte Funktion sei für das novellistische Erzählen unentbehrlich. Die Einbeziehung eines oder mehrerer Zufälle verknüpfe die verschiedensten Motive und Handlungen auf unerwartete Weise, es wäre vom Komischen zum Tragischen gewechselt.¹⁵⁴

Mit dem Einzelfall und Zufall kehre Sengle zur Ironie zurück. Denn die Ironie wäre herausgefordert, wenn der erzählte Einzelfall als ganz zufälliger zu verstehen sei. Der tragische Zufall sei dann als Gegenspieler der Ironie zu fassen, wie es Sengle am Beispiel von Kleist und Meyer beweise.¹⁵⁵

Nach Wiese entnimmt Sengle dem Werk *Zufall und Ich. Zum Begriff der Situation in den Novellen Heinrich von Kleists* von Hans Peter Hermann die Rolle des Zufalls in Kleists Novellen. Die Macht des Zufalls scheine hier dominierend, sie zwingt die Menschen dazu, ihre eigene Welt gegen den Zufall zu verteidigen oder sie erst auszubilden. Die Macht des Zufalls fordere auch den Dichter heraus, inmitten einer bereits fragwürdig gewordenen geschichtlichen Situation die Rettung in der Sprache zu suchen.¹⁵⁶

Sengle widme sich auch dem Schaffen C.F. Meyers. Die dominierende dramatische Macht des Schicksals bei Meyer sei ins Novellistische übertragen worden und dort paradoxerweise im Spiel der Zufälle entfaltet. Der Zusammenhang zwischen Zufall und Erfahrung auf der einen Seite und der zwischen Schicksal und Notwendigkeit auf der anderen gewinne etwas interessant Bewegendes. Die Bedeutung des tragischen Zufalls sei zeichenhaft, die geheime, undurchschaubare Verknüpfung allen geschichtlichen Daseins selbst wäre am isolierten Einzelfall gezeigt.¹⁵⁷

Der letzte Begriff, das Zeichen, werde als Verhüllung oder Enthüllung benutzt. Die Realität wäre mit dessen Hilfe ins Fiktive verwandelt und umgekehrt. Das Zeichen verleihe einer Atmosphäre und einer Stimmung den Schein eines Geschehens; was mit Schwierigkeiten zu Mitteilen sei, wäre zur realen Erscheinung verdichtet, das Zufällige ins Gleichnishafte verwandelt, das einmalig Wirkliche erschiene als einmalig und zugleich wahr.

¹⁵³ Wiese II, S. 20.

¹⁵⁴ Wiese II, S. 20f.

¹⁵⁵ Wiese II, S. 21.

¹⁵⁶ Wiese II, S. 21.

¹⁵⁷ Wiese II, S. 21.

Im 19. und 20. Jh. brechen nach Sengle unversöhnliche Widersprüche von innen und außen auf, von psychischer und dinglicher Wirklichkeit, von Ich und Gesellschaft, von Zeit und Ewigkeit. Und nur im Zeichen können diese Widersprüche nicht nur reflektiert, sondern auch veranschaulicht und versöhnt werden.¹⁵⁸

Bei Benno von Wiese habe ich meine Meinung ausgedrückt, dass seine Teilung der Novelle dem Thema nach sehr gelungen ist. Ähnliche Themengruppierung hat auch Franz Stuckert für seine Behandlung Storms angewandt (vgl. 3.2.3).

Unter den oben genannten Charakteristiken der Novelle wiederholen sich einige. Es wird allgemein anerkannt, dass das Charakteristische der Novelle die Beschränkung auf eine Begebenheit, auf ein zentrales Ereignis ist. Damit hängt die Frage nach der Form zusammen, nämlich ob die Novelle eine geschlossene oder eine offene Form verlangt. Benno von Wiese fragt sich, ob schon das zentrale Ereignis die geschlossene Form nicht vorherbestimmt.¹⁵⁹ Das wäre auch logisch.

Wiese betont, dass das zentrale Ereignis, die eigentliche Begebenheit, in einem mehr oder weniger kleinen Raum die Novelle verdichtet. Auf der einen Seite stehe die Wahrheit der Begebenheit, auf der anderen Seite stehe die subjektive, bis ins Artistische gehende, indirekte Formgebung.¹⁶⁰

Nach dieser kurzen Darstellung verschiedener Probleme und Auffassungen ist es klar, dass eine Geschichte der Gattung *Novelle* sehr schwierig zu schreiben ist. Das Problem liegt in der Tatsache, dass die *Novelle* keinen klaren Begriff darstellt. Seine Bedeutung unterscheidet sich nicht nur von Epoche zu Epoche, sondern sogar auch von Autor zu Autor sowie sich die Bewertung dieser Gattung unterscheidet.

Doch mindestens hält Wiese für ganz sicher, dass die Blütezeit der deutschen Novelle vom 18. Jh. bis Gegenwart sei.¹⁶¹

Die Novelle ist durch so viele unterschiedliche Auffassungen und Entwicklungen durchgegangen, dass es wirklich schwierig ist, eine allgemeine Definition zu bestimmen. Es wäre vielleicht sinnvoller, die Definitionen einzelner Novellen-Typen herzustellen, z.B. Novelle der Aufklärung, Goethe-Novelle, Phantasie-Novelle usw. (und so weiter) Aber das ist nicht das Ziel dieser Arbeit.

¹⁵⁸ Wiese II, S. 23.

¹⁵⁹ Wiese I, S. 14.

¹⁶⁰ Wiese I, S. 15.

¹⁶¹ Wiese I, S. 16.

Für eine wirklich lose Erklärung des Begriffes Novelle, die verständlich wäre, könnte man vielleicht die Novelle als „*einen verkürzten und hinsichtlich der Personen und der Handlung beschränkten Typus Romans mit dramatischen Elementen*“ charakterisieren. Man kann weiterhin aufzählen, welche Charakteristiken sich in verschiedenen Theorien wiederholen: pointierend, interessant, einfach, klar, knapp, die Nähe zum Dramatischen, nur ein Thema, ein (moralischer) Konflikt und Zufall oder Wendepunkt (haben gewissermaßen dieselbe Funktion). Wiederholt muss betont werden, dass diese Charakteristiken nur sehr verallgemeinernd und keinesfalls für jede Novelle gültig sind.

3. Theodor Storm

3.1 Lebensgeschichte

Hans Theodor Woldsen-Storm wäre am 14. 9. 1817 in Husum, Kreisstadt des Kreises Nordfriesland in Schleswig-Holstein, als Sohn eines Anwaltes geboren. Sein literarisches Schaffen gehöre der Nachblüte des bürgerlich-humanistischen Bildungsstrebens an, das sich in die Kleinstädte fern den entstehenden großen Industriezentren zurückgezogen habe.¹⁶²

Sein Vater sei ein Justizrat gewesen, dessen Vater aber ein Bauer wäre, Erbpächter einer Wassermühle. Die Mutter stammte aus einer Patrizierfamilie – hier gewann Storm, nach Gysi, sein betontes Standesbewusstsein, Lebensgewohnheiten und Vorurteile, lernte Privilegien und Pflichten kennen. Auch später verlangte er allgemeine Achtung nicht aufgrund seines Dichterruhms, sondern aufgrund seiner gesellschaftlichen Herkunft und Stellung. Die bürgerliche Umwelt hätte die bedeutsame poetische Ausprägung in der Frühnovelle *Immensee*.¹⁶³

Storm besuchte Husumer Gelehrtenschule, seit 1835 das Gymnasium in Lübeck, in den Jahren 1837 – 1842 studierte er in Kiel, Berlin und wieder Kiel die Rechtswissenschaft. Hier begänne seine Freundschaft mit den Brüdern Theodor und Tycho Mommsen (Historiker und Philologe). Im Jahre 1840 träte Storm in die literarische Welt ein. Zu dieser Zeit hätte er erste Erfahrungen mit der Liebe und aufgrund dieser Gefühle gäbe er seine ersten Gedichte heraus. Dann im Jahre 1843 gäbe er mit den Brüdern Mommsen das *Liederbuch dreier Freunde* heraus.¹⁶⁴

1843 sei er Rechtsanwalt in Husum geworden. Drei Jahre später heiratete er Constanze Esmarch, seine achtzehnjährige Cousine. Sie hätten sieben Kinder, doch Constanze starb während der Geburt des letzten, im Jahre 1864, wie Gysi erwähnt. Nach ihrem Tode veröffentlichte Storm den strophischen Gedichtzyklus *Tiefe Schatten*. 1866 heiratete Storm zum zweitenmal. Seine zweite Gattin wäre Dorothea Jensen, die er schon früher kennen gelernt habe.¹⁶⁵

Sein Bildungserlebnis bildete nach Gysi die Lyrik Mörikes und die Romantik, er war nicht gerührt von dem Scheinradikalismus der jungdeutschen Literaten oder von politischer

¹⁶² Gysi, Klaus: Erläuterungen zur deutschen Literatur nach 1848. Von der bürgerlichen Revolution bis zum Beginn des Imperialismus. Volk und Wissen Volkseigener Verlag, Berlin 1954. S. 222 (weiter Gysi).

¹⁶³ Gysi, S. 222.

¹⁶⁴ Gysi, S. 222.

¹⁶⁵ Gysi, S. 222.

Lyrik Fallerslebens, Herweghs oder Freiligraths. Sein Ziel sei die Idylle des Bürgertums um Hälfte des 19. Jh. und Selbstbewahrung gewesen.¹⁶⁶

„Er fühlte sich noch den Bestrebungen der vergangenen, sich auf das volkstümliche nationale Erbe rückbesinnenden Goethezeit verbunden, wenn er Volkslieder, Sprüche, Sagen und Märchen seiner engeren Heimat zusammentrug (wie Herder, Goethe, Uhland, Brüder Grimm).“¹⁶⁷

Im Jahre 1848 brache die Volkserhebung Schleswig-Holsteins gegen Dänemark aus – zuerst wäre sie friedlich, dann würde sie unter dem Einfluss der französischen Februarrevolution zum nationalen Befreiungskampf, wo „der Rückhalt an Deutschland eine politische Notwendigkeit und der „Anschluß“ die sinnvolle Lösung dieser nationalen Frage war“.¹⁶⁸

Zu Ostern 1848 veröffentlichte Storm das patriotisch-politische Frühlingslied. In diesem sieht Gysi eine Parallele zum österlichen Erwachen der Natur und zum Erwachen des politischen und vaterländischen Bewusstseins.¹⁶⁹

Danach zöge sich Storm aus dem öffentlichen Leben zurück und verlöre den Einfluß auf die Formierung der Gesamtgesellschaft. Für seine Gedichte wählte er Stoffe aus dem Leben des Hauses und der Familie, er schöpfte Heimat- und Naturlieder.¹⁷⁰

Storms Unabhängigkeits- und Freiheitssinn nährt sich, Gysis Meinung nach, aus der Erinnerung an die Selbstständigkeit des reichsstädtischen Bürgertums der Renaissance und aus den Überresten bäuerlicher Demokratie aus der Zeit vor dem Großen Deutschen Bauernkrieg.¹⁷¹ Er wollte einen föderalistischen Staat, traute nicht dem zentralisierten Bürgerstaat, lehnte ihn ab. Er meinte, dass der Adel (sowie die Kirche) nicht mehr für die Entwicklung der Gesellschaft wichtig sei.¹⁷²

Nach der Niederlage schleswig-holsteinscher Revolution im Jahre 1852 verleugnete er nicht seine Behauptungen, demzufolge ihm die Ausübung seines Berufs untersagt wäre.¹⁷³

1853 zöge Storm nach Potsdam als Assessor ohne Gehalt um, arbeitete dort drei Jahre, angewiesen auf die Unterstützung seines Vaters und auf sein Schreiben. Zu dieser Zeit

¹⁶⁶ Gysi, S. 222.

¹⁶⁷ Gysi, S. 222, Zit.

¹⁶⁸ Gysi, S. 223, Zit.

¹⁶⁹ Gysi, S. 225.

¹⁷⁰ Gysi, S. 225.

¹⁷¹ Gysi, S. 225.

¹⁷² Gysi, S. 225.

¹⁷³ Gysi, S. 228.

erschiene seine Novelle *Immensee* und er begänne auch seine Freundschaft mit Paul Heyse und Theodor Fontane, er begegnete auch Mörike.¹⁷⁴

1856 sei Storm Kreisrichter in Heiligenstadt im Eichsfeld geworden. Obwohl diese Stadt stark katholisch gewesen sei, habe er seine Kritik der Kirche verschärft. In Wirklichkeit bekämpfte Storm nur die kirchliche Orthodoxie, die er, ähnlich wie die großen Aufklärer, als den stärksten Verbündeten der gehaßten Feudalpartei empfinde. Er sah in den kirchlichen Ideologien einen Bestandteil der Junkerherrschaft, die er sein ganzes Leben lang abgelehnt hat, wie Gysi erinnert.¹⁷⁵

Im deutsch-dänischen Krieg im Jahre 1864 sei Dänemark besiegt worden und Storm würde zum Landvogt in Husum berufen. Im Jahre 1867 sei er infolge einer Verwaltungsreform zum Amtsgerichtsrat ernannt worden.¹⁷⁶

Nach der Reichsgründung wäre er enttäuscht von der Politik, vom Leben und von der Familie, in seinen Werken tauchten scheiternde Helden auf (*Carsten Curator*). Er schriebe die sog. Chroniknovellen (*Zur Chronik von Grieshuus*).¹⁷⁷

1880 träte Storm in den Ruhestand. Er zöge nach Hademarschen um. Im April 1888 erschiene seine letzte Novelle *Der Schimmelreiter*. Er sterbe an Magenkrebs am 4. Juli 1888. Begraben sei er auf dem Friedhof St. Jürgen in Husum geworden.¹⁷⁸

Zu den bedeutendsten Werken Storms werden *Immensee* (1851), *Die Stadt* (1852), *Im Sonnenschein* (1854), *Gedichte* (1856), *Auf dem Staatshof* (1859), *Veronica* (1861), *Auf der Universität* (1863), *Die Regentrude* (1866), *Viola tricolor* (1874), *Pole Poppenspüler* (1875), *Aquis Submersus* (1877), *Carsten Curator, Renate* (1878), *Hans und Heinz Kirch* (1883), *Zur Chronik von Grieshuus* (1883/4), *Bötjer Basch* (1887), *Der Schimmelreiter* (1888) gezählt.

¹⁷⁴ Gysi, S. 228.

¹⁷⁵ Gysi, S. 228.

¹⁷⁶ Gysi, S. 228.

¹⁷⁷ Gysi, S. 228.

¹⁷⁸ Gysi, S. 228.

3.2 Storms Novellistik

Sprengel hält Theodor Storm für einen der bedeutendsten Erzähler des deutschen Realismus, vielleicht auch für den einzigen bedeutenden. Er schreibe vorwiegend Novellen.¹⁷⁹ Er selbst hat an Keller geschrieben: „Meine Novellistik hat meine Lyrik völlig verschluckt.“¹⁸⁰ Es gebe auch Märchen und Gedichte in seinem Werke, aber die Novelle bilde den Schwerpunkt. Er wollte nie einen Roman schreiben, obwohl diese Gattung zu seiner Zeit anderswo in Europa herrschte.¹⁸¹

Die Novelle begreife Storm nicht mehr als eine kurzgehaltene Darstellung einer Begebenheit, die den Leser durch ihre Ungewöhnlichkeit und einen überraschenden Wendepunkt fesselt.¹⁸² Die Novelle sei ihm die „epische Schwester des Dramas und die strengste Form der Prosadichtung“ zugleich.¹⁸³ Seine frühe und spätere Novellistik unterscheidet sich voneinander, wie Aust bemerkt (vgl. 3.2.3).¹⁸⁴

Gleich dem Drama behandle die Novelle die tiefsten Probleme des Menschenlebens;¹⁸⁵ sie spiegele die auf sich beschränkten kleinstädtischen, bürgerlichen Familienverhältnisse des 19. Jh. wider.¹⁸⁶ Zu ihrer Vollendung verlange sie einen im Mittelpunkt stehenden Konflikt, von welchem aus das Ganze sich organisiere. Demzufolge sei sie die geschlossenste Form der Prosa und die Ausscheidung alles Unwesentlichen wäre nötig. Die Novelle stelle an die Kunst die höchsten Forderungen.¹⁸⁷

Rath macht uns aufmerksam darauf, dass zur Zeit Storms im Deutschland der poetische Realismus typisch war. Es komme zu einer Krise des Dramas, das von Persönlichkeitsverlust berichte, sowie einer Krise des Bildungsromans. Es komme zur Etablierung eines negativen Helden. In der Novelle habe man pragmatisch den Wendepunkt

¹⁷⁹ Sprengel, Peter: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870 – 1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende. Verlag C. H. Beck, München 1998. S. 310 (weiter Sprengel).

¹⁸⁰ Der Briefwechsel zwischen Theodor Storm und Gottfried Keller. Berlin 1960. S. 147. Zit. nach: Vinçon, Hartmut: Theodor Storm in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg 1972. S. 124 (weiter Vinçon).

¹⁸¹ Sprengel, S. 310.

¹⁸² Sämtliche Werke. Hrsg.v. Köstner, Bd. VIII, S. 122. (weiter Köstner) In: Wiese I, S. 29.

¹⁸³ An Erich Schmidt, 13. September 1882. In: Sämtliche Werke. Hrsg.v. Peter Goldammer. 2. Aufl. Weimar 1967. Bd. IV, S. 618. (weiter Goldammer) Zit. nach: Vinçon, S. 128.

¹⁸⁴ Aust, S. 121f.

¹⁸⁵ Köstner, Bd. VIII, S. 122. In: Wiese I, S. 29.

¹⁸⁶ Vinçon, S. 126.

¹⁸⁷ Köstner, Bd. VIII, S. 122. In: Wiese I, S. 29.

zur Hand, mit dessen Hilfe die Verworfenheit der Zeitgenossen dargestellt wird; er würde in zunehmender Maße verwendet.¹⁸⁸

Nach Reimann sah der poetische Realismus die künstlerische Aufgabe in ernster Darstellung der zeitgenössischen alltäglichen gesellschaftlichen Wirklichkeit aufgrund der ständigen geschichtlichen Bewegung, mit Wiedergabe prosaisch aufgefasster Wirklichkeit in einer gefilterten Form verbunden. Man sollte allgemein menschliche Konflikte von möglichst überzeitlicher Bedeutung darstellen.¹⁸⁹

Weitere Entsprechungen dem poetischen Realismus in Storms Novellistik findet Preisedanz in der Betonung des Heimatlichen und Regionalen. Besonders spätere Novellen finden im Norden, an der Küste statt.¹⁹⁰

3.2.1 Form und Stil

Der historische Ausgangspunkt Storms Novellenstils ist nach Aust in Reinbecks Situationsbegriff *Zwitterform* zu suchen - Bilder der Krise. In Storms Novellistik setze sich der seit Eichendorff und Goethe vertraute Zusammenhang zwischen Novelle und Lyrik durch, das schon in den *Unterhaltungen* ausgeprägte Steigerungsspiel mit literarischen Formen, die Traditionen des mündlichen Erzählens und die bereits in der Frühromantik erwogene Nähe zum Drama. Storm nehme also sowohl eine lyrische als auch eine dramatische Richtung in seine Werke auf. Was die Form betreffe, beruhen Storms Novellen auf verschiedenen Traditionen. Aust findet Spuren von Idylle, Bild, Lied, Elegie, Chronik, Sage, Ballade oder Schicksalstragödie.¹⁹¹

Eines der wichtigsten Formprinzipien sei für Storm der szenische Aufbau der Novelle. Vinçon beschreibt Storms Arbeitsweise: er arbeitet zuerst die einzelnen Szenen für sich aus und erst dann schreibt er sie zu einem Ganzen zusammen. Sein Sujet sei ein bürgerliches auf der Ebene des niederen Stils, damit bekomme die Novelle einen leichten Lustspielton, sogar anekdotischen Stoff (z.B. *Die Söhne des Senators*). Und mit dem Stoff hänge ein weiteres

¹⁸⁸ Rath, Wolfgang: Die Novelle. Konzept und Geschichte. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2000. S. 217 (weiter Rath).

¹⁸⁹ Reimann, Birgit: Zwischen Harmoniebedürfnis und Trennungserfahrung: Das menschliche Naturverhältnis in Theodor Storms Werk. Zur dichterischen Gestaltung von Natur und Landschaft in Lyrik und Novellistik. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultäten der Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg i.Br. Stuttgart 1995. S. 78 (weiter Reimann).

¹⁹⁰ Preisedanz, Wolfgang: Theodor Storm: Novellistik im Zeitalter des Romans. In: Brian Coghlan und Karl Ernst Laage (Hrsg.): Theodor Storm und das 19. Jahrhundert. Vorträge und Berichte des Internationalen Storm-Symposiums aus Anlaß des 100. Todestages Theodor Storms. Erich Schmidt Verlag, Berlin 1989. S. 15 (weiter Preisedanz).

¹⁹¹ Aust, S. 121f.

entscheidendes Kriterium zusammen. Denn die aus den Punkten des Stoffes gebildeten Szenen sollten sich um den Hauptpunkt, den novellistischen Konflikt gruppieren; anders gesagt, von diesem Kernpunkt der Novelle sollten sich die einzelnen Szenen bestimmen und entwickeln. Aber für eine Novelle sei der schöne Konflikt nicht ausreichend, es seien auch Anschauungen nötig.¹⁹²

Als einen bedeutenden Begriff der Novellistik Storms bezeichnet Aust das *Schicksal* - als Determination, Zufall und Dämonologie. Weiter dann Isolation und Verlust; alle drei seien sog. Erfahrungsinhalte, d.h. Prinzipalkonflikte. Die Erfahrungsmodi seien dann Stimmung, (wehmütige) Erinnerung, Rahmenperspektive und chronikhafte Rückwendung. Den Erlebnisraum stelle privates und öffentliches, vergangenes und aktuelles, rationales und spukhaftes, heimisches Geschehen dar. Die Resignation, Rührung, Mitleid und Kritik charakterisieren den zwischen Lyrik, Drama und Realismus vermittelnden Stil Storms.¹⁹³

Stuckert spricht über Storms Überzeugung, dass das Schicksal den Menschen gegeben ist und man daran nichts ändern kann. Das Schicksal ergebe sich aus dem Walten der Natur und der Menschentat, aus den Gegebenheiten von Ort und Zeit. Es sei ein tiefwirkendes, unabänderliches Gesetz.¹⁹⁴ Die Bedingungen seines Daseins halte man nicht selber in der Hand, man müsse das Schicksal über sich fließen lassen. Doch seine Kraft müsse man dabei auch zeigen. Jeder Mensch kämpfe seinen Selbstbehauptungskampf, jeder wolle sein Leben bestimmen. Meistens aber scheitere man, es könne Heroismus der Stille oder bürgerlicher Heroismus genannt werden.¹⁹⁵ Es gebe eine irrationale Triebkraft, aus der heraus man sich entscheide, häufig in unerwarteter Richtung und manchmal logisch widerspruchsvoll,¹⁹⁶ die entscheidenden Handlungen des Menschen geschehen aus einer Art Gefühlsübermächtigung (*Hans und Heinz Kirch*).¹⁹⁷

Als ein weiteres Fundament seiner Novellen bezeichne Storm die epische Objektivität. Diese sei nicht eine „vom Verfasser a priori herzugebrachte Stimmung“,¹⁹⁸ sondern eine sich aus den „vorgetragenen Tatsachen von selbst beim Lesen entwickelnde“.¹⁹⁹ Storm rät den Dichtern: „Enthalten Sie sich selbst aller Reflexionen und erzählen Sie knapp und auf das

¹⁹² Vinçon, S. 127.

¹⁹³ Aust., S. 122.

¹⁹⁴ Stuckert, Franz: Theodor Storm. Der Dichter in seinem Werk. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1966. S. 118 (weiter Stuckert).

¹⁹⁵ Stuckert, S. 123.

¹⁹⁶ Stuckert, S. 131.

¹⁹⁷ Stuckert, S. 132.

¹⁹⁸ Vinçon, S. 126, Zit.

¹⁹⁹ Vinçon, S. 126, Zit.

Nothwendigste beschränkt, was die Leute thun und reden, schildern Sie nicht die Gefühle, sondern lassen Sie diese aus dem Leben und Thun derselben dem Leser deutlich werden.“²⁰⁰

Das Deutlichwerden hält Storm für grundlegend, denn es zieht die Leser an: „Das Ahnenlassen eines noch nicht ausgegebenen Reichthums gehört zu meiner alten Hauskunst, und wohl so recht zur epischen Kunst; denn wo das fehlt, muß der Epiker erscheinen als Einer, der nur aufsagt, was er gelernt hat, und damit ist nicht leicht ein Hörer in die Welt der Phantasie zu versetzen.“²⁰¹

Kunz ist der Meinung, dass das Typische der Novellen Storms (nämlich die Vergangenheit, das mythische Erbe der Landschaft und die durch die spezifische Atmosphäre Norddeutschlands geprägte seelische Verfassung) gleichzeitig ein Hindernis für eine sinnvolle Gestaltung geschichtlicher Problematik bildet. Es überwiegen schwermütiger Erzählstil, Stimmung der Resignation, Übermacht des Vergangenen und Neigung zur Erinnerung. Die Stimmung der drückenden Atmosphäre der Unfreiheit würde dadurch verstärkt, dass seelische Phänomene, wie das zweite Gesicht, Ahnungen und Träume, als Vorwegnahme des kommenden Unglücksgeschehens eine Rolle spielen. Oft sei dieses schon aus den Namen, Bildern, Inschriften oder Versgebilden herauszulesen. So im *Bötjer Basch* und in *Chronik von Grieshuus*.²⁰²

Eine Ausnahme sieht Vinçon in der Novelle *Draußen im Heidedorf*. Sie sei Beweis einer Novelle ohne den Dunstkreis einer bestimmten „Stimmung“. Es handele sich einfach um Bauerngeschichte, mit erzählerischer Sachlichkeit wiedergegeben.²⁰³

Spuren von romantischem Stil findet dann Rath in *Schimmelreiter*. Die Ernennung Hauke Haiens durch unauffällige Diplomatie seiner Verlobten Elke Volkers, der Tochter des gestorbenen Deichgrafen, sei als das Wunderbare an der Bestimmung des neuen Deichgrafen zu begreifen.²⁰⁴

Kunz erinnert, dass nicht einmal Storm nur gefeiert werden kann, auch er hatte seine Schwäche. Bei ihm sei es die unzureichende Verknüpfung von Kern- und Seitenmotiven. Die Novellen verlassen oft den geschichtlichen Ansatzpunkt und verbinden sich mit

²⁰⁰ Hermione von Preuschen: Erinnerungen an Theodor Storm. In: Deutsche Revue vom 24. März 1899, S. 189. Zit. nach: Vinçon, S. 126.

²⁰¹ An Johannes Wedde, 15. Mai 1888, zit. b. Ferdinand Tönnies: Gedenkblätter, Theodor Storm zum 14. September 1917. Berlin 1917. S. 72 + An Erich Schmidt, 17. Oktober 1885. Zit. nach: Vinçon, S. 128.

²⁰² Kunz, Josef: Die deutsche Novelle im 19. Jahrhundert. Erich Schmidt Verlag, Berlin 1970. S. 138 (weiter Kunz).

²⁰³ Vinçon, S. 124.

²⁰⁴ Rath, S. 218.

Seitenmotiven, die ins Zufällig-Partikuläre wegführen; damit entstehe gewisse Gefahr einer psychologischen Relativierung. Auch das Verhältnis des geschichtlichen Bereichs zu dem magisch-mythischen, der nicht zu vermeiden sei, bleibe ungeklärt.²⁰⁵

In Storms Entwicklung gebe es starke Wandlungen.²⁰⁶ Dieser Stilwandel in Storms Novellistik definiert Rath mit Verlust von Detailrecherche in der Erfahrung und Gewinn an Weitsicht. Weiter würde Storms Stil mit innovativer Großzügigkeit, zeitdeckendem und zeitdehnendem Erzählen charakterisiert. Ganz geläufig seien auch die Stellen romantischer Stimmungsmalerei, d.h. es gebe keine Vergrößerung innerer Konflikte und Kämpfe, nur das Geschehen wäre repräsentiert.²⁰⁷ Wolfgang Kayser, der bei seiner Forschung weniger von der Motivwahl als von der Erzählungshaltung ausgehe, halte den Erzählungsstil der Frühstufe für sentimental verlogen und werte ihn gegenüber den Novellen der Reifestufe ab.²⁰⁸

3.2.2 Thema und Stoff

Das Thema der Novellen Storms seien Probleme des kleinstädtischen Bürgertums, die er streng auf das Individuum beziehe;²⁰⁹ nach Vinçon geht es um ewig menschliche Inhalte,²¹⁰ wobei die Handlung auf die Sphäre des Privatlebens beschränkt wird.²¹¹ Storm beschäftige sich nicht mit der Politik seiner Zeit. Sein Thema seien Werte und Strukturen der bürgerlichen Gesellschaft, die Rolle der Sexualität, Leistung und Grenzen der wissenschaftlichen Rationalität; es handele sich bei ihm um eine Parallele zum Naturalismus.²¹² Immer wieder tauche auch das Verhältnis zwischen Vater und Sohn auf, das unglücklich endet (*Hans und Heinz Kirch*, *Carsten Curator*). Dieses bezieht Preisedanz auf Storms eigene unglückliche Beziehung mit seinem Sohn.²¹³

Storm erzähle von Scheiternden, seine Novellen hält Rath für wohl „bürgerliche Trauerspiele“.²¹⁴ Aust betont, dass es sich immer um eine Niederlage des tragischen Helden im Kampf gegen Verhältnisse handelt, die aber nicht er, sondern das Ganze verschuldet hat, dem er als Teil angehört.²¹⁵ Eine Entscheidung zugunsten eigener Seele sei den Helden meist

²⁰⁵ Kunz, S. 137.

²⁰⁶ Kunz, S. 134.

²⁰⁷ Rath, S. 221.

²⁰⁸ Kunz, S. 136f.

²⁰⁹ Preisedanz, S. 15.

²¹⁰ Vinçon, S. 130.

²¹¹ Vinçon, S. 128.

²¹² Sprengel, S. 310.

²¹³ Preisedanz, S. 15.

²¹⁴ Rath, S. 217.

²¹⁵ Aust, S. 122.

in unvorstellbare Ferne gerückt, sie werden durch das Versiegen ihres Unbewussten unter dem Diktat des Bewussten der Katastrophe ausgeliefert.²¹⁶

Die Kernmotive der einzelnen Novellen betreffend äußert sich Kunz, es sind fast immer „solche, die dann bedeutsam werden, wenn bisher gültige Ordnungen ihre selbstverständliche Macht einzubüßen beginnen.“²¹⁷ In den frühen Novellen wie *Immense*, *Im Sonnenschein* oder *Im Schloß* handele es sich v.a. um Spannungen und Krisen im Verhältnis der Geschlechter. Dieses Verhältnis sei doppelterweise zu verstehen und zu gestalten: entweder im Sinne der Konvention, als Mittel zur Versicherung der Kontinuität der Geschlechterfolge oder der Besitzverhältnisse, oder im Sinne einer freien Liebeswahl, als Sehnsucht nach individueller Lebenserfüllung, als persönliches Glücksverlangen.²¹⁸ Der Einzelne würde in den Zusammenhang des Geschlechtes in schicksalhaftem Zwang hineingebunden wie in *Chronik von Hrieshuus*.²¹⁹ Diese Konflikte finden geradezu widersprechende Lösungen: einmal sei die Ordnung als etwas fraglos Gültiges oder doch Mächtiges dargestellt. Oder würde die Gültigkeit dieser Ordnung relativiert und der Dichter gehe über die inneren Schwierigkeiten hinweg, ohne sie ausdrücklich zu machen.²²⁰

Wie schon oben angedeutet wurde, sei die Generationsfrage für die Thematik Storms wichtig. Diese komme in *Söhnen des Senators*, *Zur Chronik von Grieshuus* oder *Hans und Heinz Kirch* zur Sprache. Die Novelle *Pole Poppenspärer* wende sich noch einer anderen Zeitfrage zu: sie erzähle über Schwierigkeiten und Notwendigkeit der sozialen Einfügung und der Möglichkeit der eigenen Berufswahl. Den Gegensatz der handwerklichen und der kapitalistischen Wirtschaftsgestaltung zeigen die Novellen *Bötjer Basch*, *Im Trauerhaus* oder *Der Schimmelreiter*.²²¹

Die geschichtlichen und soziologischen Voraussetzungen in Storms Werk scheinen Kunz besonders deutlich greifbar. Zu Storms Zeit käme Krise jener Ordnungen, die bisher Jahrhunderte lang das Leben getragen haben. Der Bezug zu dieser geschichtlichen und gesellschaftlichen Situation sondere sein Werk von der Novellistik Heyses und Ludwigs ab, die sich in die Zufälligkeit des Partikulären verlieren. Und dadurch würde auch die echte novellistische Spannung ermöglicht.²²²

²¹⁶ Rath, S. 217.

²¹⁷ Kunz, S. 134, Zit.

²¹⁸ Kunz, S. 134f.

²¹⁹ Kunz, S. 137f.

²²⁰ Kunz, S. 134f.

²²¹ Kunz, S. 135f.

²²² Kunz, S. 133f.

Wie Vinçon betont, scheut sich Storm trotz alledem einer entschiedenen Konfrontation mit gesellschaftlichen Verhältnissen. Dafür sei sein ethisches Selbstbewusstsein verantwortlich; die gesellschaftlichen Veränderungen und Notwendigkeiten wolle er nur im Sinne ihrer Gerechtigkeit auffassen, als äußeren Zwang. Er übe bewusst keinen gesellschaftlich-politischen Einfluss.²²³

Gewisse Einheitlichkeit gesellschaftlicher und geschichtlicher Thematik wird auch unter verschiedener Erzählhaltung und künstlichem Niveau enthalten, findet Kunz. Der Bezug zur Geschichte sei aber nicht immer ausdrücklich und als eigentliche Intention des Dichters nachzuweisen.²²⁴

In Storms Novellen seien auch historische Stoffe zu finden. Doch es wäre die Hauptfrage des Autors selbst, wie sich überhaupt das historische Material anzueignen. Er überlege kritisch, „wie er das ungeheure Material zu ordnen habe und von welchem Punkte aus.“²²⁵

Der Grund für den Rückgriff auf historische Stoffe sieht Vinçon in dem gesellschaftlichen Zerfall des Bildungsbürgertums, der für seine eigenen Vertreter keine Zukunftsperspektive mehr zulässt. Auch Sprengen bürgerlicher Privatheit trage dazu bei. Ein glaubwürdiger Konflikt würde immer weniger auf dem Hintergrund einer objektiv gewordenen Innerlichkeit der Gegenwart möglich, denn gesellschaftliche Entscheidungen geschehen nicht mehr innerhalb der Zone bürgerlichen Selbstbewusstseins und der bürgerlich verklärten Selbstständigkeit.²²⁶

Zur Wahl der historischen Stoffe äußert sich Storm in einem Brief an Erich Schmidt: „Ich verlange für den Dichter das Recht, wenn er es kann, auch eine vergangene, ja auch eine fremde Welt uns heraufzubeschwören; es kommt alles immer und immer nur darauf an, daß er uns in dieser einen poetisch angeschauten ewig menschlichen Inhalt zu geben vermag; in welcher Form ihm dieser lebendig geworden und zum Ausdruck gekommen, darauf kommt für Werth und Dauer nichts an, solange Schauplatz und Umgebung bescheiden bleiben und sich nicht als Hauptsache vordrängen. Im Übrigen kann manches jetzt Vergangene zu echt menschlich schönen und politischen Situationen und Entwicklungen Veranlassung geben.“²²⁷

²²³ Vinçon, S. 129.

²²⁴ Kunz, S. 134.

²²⁵ Briefe an Eggers, S. 54f. Zit. nach: Vinçon, S. 129.

²²⁶ Vinçon, S. 129.

²²⁷ An Erich Schmidt, 22. Mai 1883. Zit. nach: Vinçon, S. 130.

3.2.3 Novellentypen

3.2.3.1 Situationsnovelle

Storms erste Novellen beschreibt Stuckert mit dem Wort *Zustand*. Es gehe wirklich um eine Zustandsschilderung, wo die Entwicklungslinie fast verloren gehe. Der Erzähler beschreibe eine Situation, wie sie ist. Dann gebe es einen Sprung – und wieder beschreibe der Erzähler eine neue Situation. Und was dazwischen geschehen sei, das müsse man von den Umständen ableiten, seine Fantasie und Erfahrungen zur Hilfe nehmen. Wendepunkte seien nie unmittelbar geschildert worden. Paul Heyse sagte dazu, dass diese Novellen Kopf und Schwanz haben, aber es fehle die Kernhandlung. Alles liege wie unter einem Dunstschleier, alles sei nur in blassen Farben, gebrochenen Linien und gedämpften Tönen geschildert.²²⁸

In diesen Novellen halte der Autor einen Abstand von dem alltäglichen Leben, sie klingen eher romantisch aus. Es falle auf, das die Geschichten nirgendwo und nirgendwann verankert seien, es gebe nur eine ruhige Zeit. Es handele sich um eine unbestimmbare romantische Landschaft, meistens den Garten, das biedermeierliche Bürgerhaus, den Wald oder die Heide. Aber nichts sei bestimmt beschrieben. Es gehe vielleicht um eine Flucht in ein idyllisch verklärtes, zeitfernes Traumreich der Seele. Es bedeute aber nicht, dass alles idyllisch sei. Man erinnere sich nur an die unerfüllte Liebe Elisabeths und Reinhards in *Immensee*.²²⁹

Die Helden oder besser gesagt Hauptfiguren seien die Bürger. Sie haben zwar ihr Ziel, das Glück zu erreichen. Und dieses heiße die Erfüllung der Liebe. Und dann? Schluss. Die meisten seien nicht stark genug, um für ihr Ideal zu kämpfen. Sie bleiben immer beim Träumen. Die Typen beschreibt Stuckert als einen schwermütig suchenden, gefühlvollen Jüngling, ein helles, klares, glückverlangendes Mädchen und einen wehmütigen, zurückschauenden alten Menschen.²³⁰

Mit diesen Novellen gewänne Storm Erfolg vor allem bei Frauen. Die Gedichte kamen meistens später dazu.²³¹

²²⁸ Stuckert, S. 97.

²²⁹ Stuckert, S. 98.

²³⁰ Stuckert, S. 98.

²³¹ Stuckert, S. 98.

3.2.3.2 Psychologische Problemnovelle

Mit dieser Bezeichnung meint Stuckert die Novellen, die von 1857 bis 1867 geschaffen worden sind. Die erste sei *Auf dem Staathof*.²³²

Auffalend sei der Unterschied im Beschreiben. Der Erzähler vermittele dem Leser eine genauere und wirklichkeitsnähere Beschreibung der Umgebung. Im Gegensatz zu den früheren Werken trete jetzt auch das Meer auf, man lese über den Himmel, über die Wiese; die Natur habe jetzt eine eigene Bedeutung.²³³ Auch die Personen haben ihre eigenen Namen, sie seien sozusagen ergreifbar. Auch die Zeit und der Ort des Geschehens seien klarer geworden.²³⁴

Das Geschehen hält Stuckert für dynamisch, trotzdem ist die ganze Tragik noch nicht dargestellt. Gewisse Verschleierung bleibe erhalten. Aber die Erzählung gewinne einen sachlicheren Rahmen.²³⁵

Das Hauptthema bleibe dasselbe: enttäuschte Liebe und verlorenes Glück. Aber die Darstellung ändere sich wesentlich. Früher beschreibe der Autor die Gefühle einer Person. Jetzt sei das Thema ausführlicher ausgearbeitet. Es gebe nicht nur einen Leidenden, sondern zwei Liebende. Storm entwickle die Beziehung zwischen den Liebenden, gegenseitige Gefühle und ihre Veränderungen, das Geschehen betreffe die beiden Seiten. Die Darstellung ist für Stuckert mehr psychologisch als früher. Storm frage nicht mehr *Was ist geschehen?*, sondern *Wie kam es, dass es so geschah?* Die Umwelt spiele jetzt auch ihre Rolle und würde sichtbar, man brauche sie nicht mehr von dem Zusammenhang ableiten.²³⁶

3.2.3.3 Tragische Schicksalsnovelle

Tragische Schicksalsnovellen hält Stuckert für Meisterstücke Storms. Es seien die Spätnovellen seit dem Jahre 1871. In diesen rolle ein Geschehen ab und in seinem Vollzuge erfülle sich ein Schicksal.²³⁷ Man könne die Novellen dieser Zeit in zwei Gruppen teilen: die bürgerlichen (*Carsten Curator*) und die geschichtlichen (auch Chroniknovellen genannt,

²³² Stuckert, S. 104.

²³³ auch Stifter war der Meinung, Natur und Schicksal sind uns gegeben, beide sind unabänderlich (vgl. A. Stifter: Bunte Steine).

²³⁴ Stuckert, S. 104.

²³⁵ Stuckert, S. 104.

²³⁶ Stuckert, S. 104.

²³⁷ Stuckert, S. 107.

Aquis Submersus); beide Gruppen seien dann in *Dem Schimmelreiter* (1888) zusammengefasst.²³⁸

Zu dieser Zeit ändere sich wesentlich die Form der Novelle Storms. Sie sei straffer und schlanker, die Darstellung sei sachlicher und wirklichkeitsnäher. Damit behauptet aber Stuckert nicht, das die Sprache ärmer ist. Storm sei es gelungen, auch mit den einfacheren und verschränkten Mitteln poetisch zu erzählen.²³⁹

Im Gegensatz zu den früheren Werken würde jetzt keine persönliche Stellung des Dichters repräsentiert, die Geschichte sei einfach erzählt worden. Auch der Schluß breche klar ab, es gebe keine Überlegung oder Verschleierung. Höchstens deute Storm einige mögliche Geschehnisse in der Zukunft an, doch ohne den Schluß der Handlung zu ändern oder zu mildern.²⁴⁰

Wie Storm früher die milden Bilder des Lebens beschrieben habe, finden in seinen späteren Novellen auch das Häßliche, Böse und Gemeine ihren Platz. Stuckert betont, dass dieses Verfahren für die Generation Storms nicht gewöhnlich war, die war noch nicht vom Naturalismus berührt. Aber nach Storm sei der Charakter das Schicksal selbst. Man könne nur aus der Tiefe seines eingeborenen Wesens handeln, man könne nichts ändern und ein böser Mensch könne nur böse handeln.²⁴¹

3.2.3.3.1 Chroniknovelle

Man könnte sagen, dass diese mit der Sachlichkeit der Novellen nicht übereinstimme. Aber in diesen geschichtlichen Novellen sei nicht die Historie wichtig, sondern das Leben. Gleich, ob es 17., 18. oder 19. Jahrhundert sei. Der Dichter sage damit, dass die Verhältnisse immer dieselben seien.²⁴²

Stuckert sagt dazu: „Was ihn [Storm] am vergangenen Dasein anzog, war nicht das geschichtliche Interesse an sich, wie es in der üppig aufschließenden Geschichtsdichtung der siebziger Jahre Ausdruck fand, sondern das ewige menschliche Schicksal. Gleichwohl enthalten diese Novellen bis in die kleinsten Einzelheiten hinein ein geschichtlich richtiges Bild der Vergangenheit, ein Zeichen nicht nur des starken historischen Sinnes Storms, sondern auch der echten handwerklichen Treue, mit der er arbeitete. Die Vergangenheit ist für Storm nicht totes Sein, sondern gelebtes Leben, dessen Spuren uns noch überall

²³⁸ Stuckert, S. 117.

²³⁹ Stuckert, S. 117.

²⁴⁰ Stuckert, S. 117.

²⁴¹ Stuckert, S. 117.

²⁴² Stuckert, S. 117.

entgegnetreten. Es braucht nur wiedererweckt zu werden, um zu neuem Leben zu erstehen. Demgemäß bahnt sich Storm in den geschichtlichen Novellen den Weg zurück in die Vergangenheit und baut das Gewesene aus baulichen Trümmern, Funden und Handschriften in schöpferischer Arbeit neu auf. So wächst die Erzählung aus Teilstücken zur Einheit zusammen, das starre Sein der Vergangenheit wird in ein lebendiges Werden zurückverwandelt. Nirgends erweist sich deutlicher als hier der eigentümlich deutsche Volkscharakter der Novellenkunst Th. Storms und ihr Abstand von der romanischen Novelle: was in dieser klares, durchgeformtes, unumstößlich festes Sein ist, das ist bei dem germanischen Dichter Ahnung, schöpferische Neuformung, Bewegung. Das Schicksal ist nicht, es wird: das ist die aus germanischem Zeitgefühl stammende Überzeugung Storms, die sich in den geschichtlichen Novellen besonders deutlich ausprägt.²⁴³

3.2.4 Wendepunkt

Die Novelle verlange, Storms Meinung nach, zu ihrer Vollendung geradezu einen im Mittelpunkt stehenden Konflikt, von welchem aus das Ganze sich organisiert. Das mache die Novelle die geschlossenste Form und die Ausscheidung alles Unwesentlichen wäre erforderlich. Damit stelle sie auch die höchsten Forderungen an die Kunst und eigne sich zur Aufnahme auch des bedeutendsten Inhalts.²⁴⁴

Der Wendepunkt im Sinne Tiecks, also die romantische Selbstentscheidung bleibe in Stormschen Novellen ausgespart. Er sei bloß zu einem Bestandteil der Katastrophe geworden.²⁴⁵

Eine an Romantik erinnernde Technik findet Rath in Storms Debüt *Immensee*. Der Wendepunkt sei hier still, in der Seelentiefe verankert. Er bestehe aus zwei Überraschungen, einer inneren und einer äußeren. Die erste geschehe, wenn der Erzähler in der Einsamkeit seiner Kammer durch die briefliche Mitteilung über Heirat seiner Jugendliebe überrascht wird. Die äußere liege dann in der Darstellung seines Besuchs des verheirateten Paares am Immensee. Das Nebeneinander von Innen und Außen schaffe einen Übergangscharakter des Wendepunkts. Diese Komposition, die eine Innenwelt mit einer Außenwelt am Wendepunkt in Bezug setzt, komme in Storms Novellen öfters vor und sie sei meistens von entsprechenden Motiven begleitet, wie Fenster oder Tür.²⁴⁶

²⁴³ Stuckert, S. 117, Zit.

²⁴⁴ Goldammer, Bd. IV, S. 618f. In: Vinçon, S. 128.

²⁴⁵ Rath, S. 217.

²⁴⁶ Rath, S. 219.

An den Wendepunkt sei oft noch am Ende erinnert, und zwar mittels einer Vision, die das Verfehlte eindrücklich mache; ein Beispiel dazu sieht Rath in dem *Schimmelreiter*. Die Novelle habe also einen Wendepunkt in der Erzählmitte und eine Anagnorisis (Erkennung) am Ende als eine Vision.²⁴⁷

3.2.5 Erinnerungsstruktur und Rahmennovelle

Mehr als andere Autoren benutze Storm die Erinnerungsstruktur, die sog. Rahmenerzählung.²⁴⁸ Laage stellt fest: 38 von 50 Novellen Storms sind Erinnerungsnovellen oder Novellen mit wesentlicher Rolle der Erinnerung; ganz ohne Erinnerungsmotiv sind die Novellen *Viola tricolor*, *Carsten Curator*, *Hans und Heinz Kirch*.²⁴⁹

Eine Erinnerungsnovelle sei eine Erinnerungserzählung, ganz oder zum großen Teil.²⁵⁰ Die Funktion dieser Struktur sieht Vinçon in der Neutralisierung des erwarteten Kontrastes zwischen Erzählgegenwart und erzählter Vergangenheit.²⁵¹ Der Vergangenheitsbezug würde immer deutlich gemacht.²⁵²

Die Erinnerungsstruktur fasst Laage als Resultat des Strebens nach Glaubwürdigkeit der Fiktion auf, sie verleiht der Novelle realistische Züge, indem sie sie in die Nähe des lebendigen mündlichen Erzählens bringt. Die Erinnerungsstruktur greife nämlich auf eine Urform des Erzählens zurück, denn die Erinnerungserzählung sei als Urform epischer Kunst zu verstehen und die Erinnerungssituation als Ursituation des Erzählens; man könne solche Struktur schon bei Homer finden – Odysseus erzählt über seine Abenteuer am Hofe des Alkinoos am letzten Tage vor seiner Heimkehr.²⁵³

Für eine Vorform der großen Erinnerungsnovellen halten die Literaturwissenschaftler die Skizze *Im Saal* (1848).²⁵⁴ Diese frühe Novelle hat, betont Laage, eine wohldurchdachte, kunstvolle Komposition: den Eingangsrahmen mit der konkreten Erinnerungssituation, die Innererzählung und den Schlußrahmen.²⁵⁵

²⁴⁷ Rath, S. 217f.

²⁴⁸ Sprengel, S. 311.

²⁴⁹ Laage, Karl Ernst: Theodor Storm: Studien zu seinem Leben und Werk mit einem Handschriftenkatalog. Erich Schmidt Verlag, Berlin 1985. S. 11f. (weiter Laage).

²⁵⁰ Laage, S. 9.

²⁵¹ Vinçon, S. 133.

²⁵² Laage, S. 3.

²⁵³ Laage, S. 11f.

²⁵⁴ Laage, S. 1.

²⁵⁵ Laage, S. 3.

Der Ausgangspunkt einer Erinnerungserzählung, also der Eingangsrahmen, sei eine Situation, die beschreibe, wie und wo ein bestimmtes vergangenes Geschehen Gesprächsthema wird: ein Familienfest (*Im Saal, Unter dem Tannenbaum*), eine kleine Gesellschaft um den Kamin, am Abendteetisch oder auf der Terrasse (*Eine Malerarbeit, Im Brauerhause, Es waren zwei Königskinder*), eine zufällige Begegnung auf einer Reise (*Ein Doppelgänger*) oder ein Besuch bei alten Bekannten (*Pole Poppenspärer*). Einmal würde die Erinnerung in einem gerichtlichen Verhör am Tatort hervorgerufen (*Draußen im Heidedorf*), am häufigsten rufe sie aber ein vertrautes Gespräch zwischen zwei Freuden, nahen Verwandten oder Bekannten am Kaffeetisch, beim Punsch, bei einer Zigarre, auf einem Spaziergang oder im Hotelzimmer hervor (*Im Sonnenschein, Späte Rosen, Abseits, Von Jenseits des Meeres, Ein stiller Musikant, Im Nachbarhause links, Ein Bekenntnis*). Die Erzählung selbst wird, wie Laage bemerkt, dann meistens durch neugierige Frage oder Aufforderung gefördert. Manchmal erzähle der Held unaufgefordert, bedrängt oder gequält von der Erinnerung (zweiter Teil *In St. Jürgen, Ein Bekenntnis*). Es komme auch Motiv der stillen Erinnerung ohne Gesprächssituation vor (*Immensee, Im Schloß*). Die Erinnerung würde häufig auch durch Gegenstände erweckt: durch das Bild in *Immensee*, den leeren Polsterstuhl in *Drüben am Markt*, den Weihnachtskuchen in *Unter dem Tannenbaum*; in *Einer Halligfahrt* erinnere sich der Erzähler dank einem Wege, den er einst mit der verlorenen Geliebten ging.²⁵⁶ Eine Erinnerung erscheine als Freude (*Pole Poppenspärer*), als Ängstigung (*Eine Halligfahrt*), als Inspiration zu einem großen Kunstwerk (*Psyche*) oder als Anregung, verübtes Unrecht wiedergutzumachen (*John Riew*).²⁵⁷ Sprengler fügt hinzu, dass der Adressat oft unbestimmt bleibt.²⁵⁸

Laage erklärt weiter, dass dieser Ausgangspunkt der Erinnerungserzählung die konkrete Erinnerungssituation beschreibt, aus der sich die Erzählung glaubwürdig, scheinbar improvisiert, entwickelt.²⁵⁹ In diesem Eingangsrahmen gebe der Dichter, den Forderungen des Realismus entsprechend, die Orts- und Zeitangabe, Hinweise auf die Zuhörer und den nachmaligen Erzähler, Erläuterung des Anlaßes des geselligen Beisammenseins und Grund der Erzählung, meistens das dazu führende Gespräch. Zur Beglaubigung der Erinnerung und des Zeitabstandes zwischen Rahmen- und Erinnerungserzählung würde der Alter des Erzählers hervorgehoben oder die Atmosphäre des Familienfestes spürbar gemacht als Anregung zu alten Geschichten.²⁶⁰

²⁵⁶ Laage, S. 4.

²⁵⁷ Laage, S. 14.

²⁵⁸ Sprengel, S. 311.

²⁵⁹ Laage, S. 2.

²⁶⁰ Laage, S. 1.

Laage bemerkt weiter, dass der Eingangsrahmen aber auch ausfallen kann. Wenn die ganze Novelle eine Erinnerung des Erzählers sei, verzichte Storm nicht selten auf die Erinnerungssituation. Der Eingangsrahmen beschränke sich dann meist auf wenige Sätze, wie in *Auf dem Staatshof*. Zuweilen würde der Rahmen mit der Erinnerungssituation ganz weggelassen und die Erinnerungserzählung sei durch andere Stilmittel angedeutet: Ich-Form, Plusquamperfektum oder Beginn der Erzählung in der Jugendzeit des Erzählers.²⁶¹

Die Innererzählung bleibe dann nicht immer ununterbrochen. Die durch das Erinnerungsmotiv im Eingangsrahmen geweckte Fiktion könne realistisch weitergeführt werden. Manchmal stelle die Innererzählung keine zusammenhängende Handlung dar, sondern nur Einzelepisoden, die mit Zeitangaben gegliedert würden und durch Kapitelüberschriften hervorgehoben (*Immensee*, *Auf der Universität*). Die Erzählung in *Es waren zwei Königskinder* beginnt: „Schon fast zwei Jahre war ich auf dem Konservatorium...“²⁶² und weitere Episode dann: „Eines Oktoberabends...“²⁶³

Als Hilfsmittel für Erhaltung der Rahmenfiktion (Erzählung aus der Erinnerung) in der Innererzählung dienen Zeitangaben und „Wendungen, die dem Leser im Laufe der Erzählung immer wieder zum Bewußtsein bringen, dass der Erzähler bestimmte Vorgänge nicht miterlebt oder vergessen hat, während er andere noch ganz deutlich vor sich sieht“²⁶⁴, z.B. in *Auf dem Staatshof*: „Was die Alte hierauf geantwortet, dessen entsinne ich mich nicht mehr...“²⁶⁵ oder in *Pole Poppenspärer*: „Dass ich ein Knabe war, ist nun schon lange her; aber gewisse Dinge aus jener Zeit stehen noch, wie mit farbigem Stift gezeichnet, vor meinen Augen...“²⁶⁶

Auch wird die Erzählung häufig durch „Wendungen, die dem Leser den Vorgang des Sich-Erinnerns selbst noch einmal vor Augen führen sollen“²⁶⁷ unterbrochen. *Im Sonnenschein*: „Die Erzählerin schwieg eine Weile und blickte mit weit geöffneten Augen vor sich hin, während sie mechanisch ihre Tasse schwenkte... Dann... sprach sie langsam weiter.“²⁶⁸ Zu demselben Zwecke diene auch Unterbrechung durch Szenen, wie in *John Riew*: „Kapitän!“ sagte ich, „es ist jemand vor der Stube.“ Er wandte sich: „Das ist Rick!“ sagte er. „Junge, warum schläfst du nicht?“... Da hörte ich, wie der Knabe behend die Treppe hinauf

²⁶¹ Laage, S. 5.

²⁶² Theodor Storms sämtliche Werke in acht Bänden. Hrsg.v. Albert Köster. Inselverlag, Leipzig 1919 ff. Bd. 6, S. 295. (weiter Köster) Zit. nach: S. 5.

²⁶³ Köster, Bd. 6, S. 295. Zit. nach: Laage, S. 5.

²⁶⁴ Laage, S. 6f., Zit.

²⁶⁵ Köster, Bd. 2, S. 4. Zit. nach: Laage, S. 7.

²⁶⁶ Köster, Bd. 4, S. 35. Zit. nach: Laage, S. 7.

²⁶⁷ Laage, S. 7, Zit.

²⁶⁸ Köster, Bd. 1, S. 367. Zit. nach: Laage, S. 7.

lief; der Alte aber setzte sich langsam wieder an seinen Platz. ... „Doch“, hub er wieder an, „ich will Ihnen von meinem alten Rick erzählen; der Junge ist ja noch gar nicht auf der Welt.“²⁶⁹

Der Schlußrahmen, erklärt Laage, führt den Leser in die Erinnerungssituation des Eingangsrahmens wieder zurück und der während der Erzählung eingetretene Zeitfortschritt wird sichtbar. Z.B. in *Immensee* sitze der Alte noch im Lehnstuhl, aus seinen Erinnerungen erwacht²⁷⁰, aber „der Mond schien nicht mehr in die Fensterscheiben. Es war dunkel geworden“²⁷¹.

Bei dem fehlendem Hinweis auf die Erinnerungssituation würde die Innererzählung im Schlußrahmen bis in die unmittelbare Gegenwart geführt. So in *Auf dem Staatshof*: „...der jetzige Besitzer des Staatshofes ist Claus Peters. Er hat die alte Hauberg niederreißen lassen und ein modernes Wohnhaus an die Stelle gesetzt. *Ich* aber bin niemals dort gewesen.“²⁷²

Manchmal würde die Vergangenheit in einer Novelle von mehreren Seiten her aufgehellert, z.B. durch zwei getrennte Erinnerungserzählungen, die von einem Rahmen eigener Jugenderinnerung umspannt würden (*In St. Jürgen*) oder wie in *Chronik von Grieshuus*, wo die heimatliche Landschaft von zwei verschiedenen Blickpunkten sichtbar würde - aus der Erinnerung des Erzählers und aus der des Chronikschreibers von 1702. In solchen Chroniknovellen (*Renate*, *Aquis Submersus*, *In St. Jürgen*, *Zur Chronik von Grieshuus*) würde das Erinnerungsmotiv mit der Technik der Manuskriptfiktion verbunden. So entsteht dem Dichter die Möglichkeit, auch weiter zurückliegende Ereignisse aus persönlicher Erinnerung lebendig werden zu lassen, erklärt Laage.²⁷³

Das Ziel der Erinnerungsstruktur sei wohl klar: den Leser „ins Geschehen mitreißen“²⁷⁴, ihn am Geschehen teilnehmen und das Zustandekommen der Erinnerungserzählung miterleben lassen, der Fiktion des Erlebten und Wahren Glaubwürdigkeit verleihen.²⁷⁵

²⁶⁹ Köster, Bd. 6, S. 347/8. Zit. nach: Laage, S. 7f.

²⁷⁰ Laage, S. 8.

²⁷¹ Storm, Theodor: *Immensee*. In: *Immensee und andere Novellen*. Philipp Reclam jun. GmbH, Stuttgart 1991. S. 37 (weiter *Immensee*).

²⁷² Köster, Bd. 2, S. 35. Zit. nach: Laage, S. 8.

²⁷³ Laage, S. 9f.

²⁷⁴ Lämmert, Eberhard: *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart 1955. S. 133. Zit. nach: Laage, S. 5.

²⁷⁵ Laage, S. 5.

Wenn die Atmosphäre der Erzählung den Ton von Erinnerung gewinnt, meint Laage, es können auch bittere Lebensschicksale in einem milden Licht erzählt werden. Auch harte Umrisse der Gestalten und Gegenstände seien ins Weichere verschwommen, seelische Erregungen erscheinen gedämpfter, wohl aber persönlich empfundener als im objektiven Erzählbericht.²⁷⁶

Die Erinnerung sei nicht nur für das Erzählen von Bedeutung, sondern auch für die Gestalten selbst. Sie würde Inhalt und Wert ihres Daseins, ihre einzige Existenzmöglichkeit. Dieses sei in *Marthe und ihre Uhr* oder gerade *Immensee* zu beweisen: die Helden seien allein geblieben, der Kontakt mit gegenwärtigem Leben gehe verloren und ihr Alleinsein würde nur aufgrund der Erinnerung, der inneren Verbindung mit etwas Erlebten erträglich. Die Erinnerung schaffe dem Menschen ein Heim, Flucht aus der leeren und trostlosen Gegenwart, Trost, stilles Glück und geradezu Existenzmöglichkeit.²⁷⁷

In den frühen Novellen sei die Erinnerung eine Rückkehr aus der Altersperspektive in die Jugend; in späteren Novellen dagegen seien die Gestalten in besten Jahren und würden von einer Erinnerung beunruhigt oder gequält, sie bemühen sich, ein neues Verhältnis zum Leben zu finden. So sei in *Einer Malerarbeit* die Jugend als eine Zeit schwerer seelischer Belastungen dargestellt und die Erinnerung helfe mit der Versöhnung; *Ein Bekenntnis* sei Geschichte Franz Jebes, der wegen der Erinnerung auf persönliches Glück verzichte.²⁷⁸

Obwohl das Erinnerungsmotiv das Motiv Storms Erzähltechnik bleibt, gibt es eine Entwicklung hinsichtlich des Stimmungsgehaltes, findet Laage. Und zwar sei es eine Entwicklung innerhalb der Novellen von selbstgenießerischer Erinnerungsschwermut zu größerer Härte. In den frühen Novellen ergebe sich die Innererzählung oft aus Erinnerungen alter Menschen aus völliger Einsamkeit und Resignation, sie blicken sehnsüchtig zurück; in späteren Novellen komme stärkere Objektivierung vor.²⁷⁹ Reimann bemerkt dazu, dass Storm als Illusion der Objektivität innerhalb der subjektiven Erinnerungserzählung schon früher die Er-Form der Erzählung benutzt hat (*Immensee, Ein grünes Blatt*).²⁸⁰

Laage ist sicher, dass sich Storm auch der Gefahr bewusst war, die die stete Wiederholung desselben Motivs verursachen könnte – nämlich die Abschwächung der Wirkung und literarische oder sentimentale Färbung. In seinem Spätwerk sei der zeitliche Abstand zwischen den reinen Erinnerungsnovellen immer größer geworden und auch die Zahl

²⁷⁶ Laage, S. 10.

²⁷⁷ Laage, S. 14.

²⁷⁸ Laage, S. 14.

²⁷⁹ Laage, S. 10f.

²⁸⁰ Reimann, S. 79.

und Intensität der Erinnerungsmotive in einzelnen Novellen würde verringert. Die Novellen *Ein Fest auf Haderslevhuus* und *Bötjer Basch* hätten ursprünglich auch einen Erinnerungsrahmen, dann würde dieser aber fortgelassen.²⁸¹

Auf die Frage, warum Storm so sehr die Erinnerungsstruktur benutzt, findet Laage Antwort teilweise in dessen Briefen und Selbstzeugnissen. Storm blicke gerne in die Vergangenheit zurück, er selbst wäre von den Gespenstern seiner eigenen Jugend bedrängt und von persönlichen Erinnerungen angeregt. Bei ihm sei Leben und Kunst verbunden und er wäre beunruhigt von dem Bewusstsein der Vergänglichkeit. Das Erinnerungsmotiv stehe in seinem Werke neben den direkten Hinweisen auf die Vergänglichkeit. Storm sage sich von dem christlichen Unsterblichkeitsglauben los; dies sei ihm unerträglich. Eine Erinnerung verstehe er als Stillstehen, man lebe in der Erinnerungen der Verbliebenen weiter, sie verleihe die Dauer.²⁸²

Storms Angst, vergessen zu werden, spiegele sich in *Viola tricolor* wider. Die Stiefmutter sage zu der Tochter: „O Nesi, vergiß deine Mutter nicht! ... vergiß auch mich nicht! O, ich will nicht gern vergessen werden!“²⁸³

Statistisch fasst Preisedanz Storms Novellistik hinsichtlich der Erinnerungsstruktur und Ausarbeitung der Erzählung folgenderweise: Nur in 7 von 49 Novellen befindet sich ein funktionales Erzählsujet (*Hans und Heinz Kirch*) und in 4 Novellen Ich-Erzählungen (*Pole Poppenspärer*); dreimal stellt sich der Erzähler als Augenzeuge oder Insider der Begebenheiten vor (*Draußen im Heidedorf*), sechsmal ist das Erzählen durch eine Erzählerrunde motiviert (*Im Saal*). Es gebe 15 Rahmenerzählungen und Nacherzählungen von Erinnerungen oder Aufzeichnungen aus zweiter Hand (*Aquis Submersus*). Dreimal sei geschildert, wie der Erzähler zur Kunde der Geschichte kam (*Der Schimmelreiter*), dreimal habe der Erzähler eine Beziehung zum Schauplatz oder zu den Personen (*Carsten Curator*). Schließlich gebe es zwei Rahmenovellen mit der Binnenerzählung als ein indirekter Erinnerungsprozeß (*Immensee*).²⁸⁴

²⁸¹ Laage, S. 12f.

²⁸² Laage, S. 15ff.

²⁸³ Köster, Bd. 3, S. 297/8. Zit. nach: Laage, S. 17.

²⁸⁴ Preisedanz, S. 15.

3.2.6 Natur

Von großer Bedeutung ist bei Storm Natur und menschliche Gemeinschaft, behauptet Stuckert. Die Natur spiegele menschliche Kräfte wider, der Mensch sei deren Teil und Ausdruck.²⁸⁵

Reimann bemerkt, die Veränderung der Naturdarstellung steht im Zusammenhang mit der sich wandelnden Auffassung Storms von der Gattung Novelle.²⁸⁶ Nach Stuckert ist in früheren Werken die Natur ein ruhendes Sein, Storm beschreibt die gehegte und gepflegte Natur im Garten oder Park, es gibt Heide, Wald und Moor (vgl. 3.2.3.1). In den späteren Werken sei die Natur lebendig, wirkungsvoll und voll spannender Kraft, ihre Darstellung gehe in die Weite der ursprünglichen Natur über und es würden die Marschlandschaft, die Küste und das Meer geschildert. Die Natur sei immer in Bewegung, der Wind sause, das Meer sei eine bewegte Kraft und stelle eine drohende Gewalttätigkeit vor. Dabei sei die Schilderung mehr malerisch als plastisch.²⁸⁷

Reimann schreibt den Naturpassagen oft die Vermittlung der Stimmungen zu. Die Natur diene als Stimmungsträger und die Handlung würde oft mit Naturdarstellungen unterbrochen. Die Szenen der Begegnung mit Natur seien als Hinweise auf ein seelisches Befinden zu verstehen. Die Natur habe erzählerische Funktion²⁸⁸, indem „die Motivierung der Handlungsweise eines Protagonisten, welche im Erzählgeschehen weitgehend unausgesprochen bleibt, häufig in Szenen verschlüsselt ist, in denen der Protagonist der Natur begegnet“.²⁸⁹

Reimann findet, dass Storm immer dieselben Naturattribute benutzt: schwül-warme Natur, Gewitter, Wetterleuchten. Eine große Rolle spiele oft das Wasser, und zwar bei Wiedergabe von erotischer Stimmung, besonders ein See.²⁹⁰

3.2.7 Gemeinschaft

Die Gemeinschaft gewinnt bei Storm immer stärkeren Lebenswert, schreibt Stuckert. Sie stelle Schutz und Forderung für die Leute dar. Die Familie sei erstens als Ort des Glückes

²⁸⁵ Stuckert, S. 130.

²⁸⁶ Reimann, S. 78.

²⁸⁷ Stuckert, S. 130.

²⁸⁸ Reimann, S. 81f.

²⁸⁹ Reimann, S. 82, Zit.

²⁹⁰ Reimann, S. 91.

und der Ordnung dargestellt (*Immensee* – die Mutter entscheidet), allmählich würde sie zum Stufenbau der Gesellschaft (*Hans und Heinz Kirch* – alles sei für die Familie getan, für ihre Ehre und Position). Durch die Gesellschaft komme häufig das Schicksal in Erfüllung. Sie sei nötig, aber manchmal vernichtend (*Aquis Submersus* – gesellschaftliche Stellung erlaubte nicht die Ehe eines Bürgers mit einer Adelligen). Der Mensch stehe im Zwange unabänderlichen Voraussetzungen und Handlungen, die seinen Weg eindeutig bestimmen.²⁹¹

Storm sehe die Welt voll von Widersprüchen, Begrenzungen und Unzulänglichkeiten; das Leben verstehe er als vergeblichen Kampf gegen glück- und lebenszerstörende Vorgänge.²⁹²

3.2.8 Kunst und Künstlertum als Problem

Ein Erbe der Romantik sei die Voraussetzung, dass Poesie und Alltag, Künstler und Bürger unversöhnliche Gegensätze darstellen. Diesen romantischen Konflikt findet Schuster z.B. bei Eichendorff (*Dichter und ihre Gesellen*), Wackenroder, Tieck oder E.T.A. Hoffmann. Diese Dichter wären ein literarisches Vorbild für Storm, wenn er in seinen Werken den Künstler dem Bürgertum gegenüberstelle.²⁹³

Schuster betont aber, dass Storm das Bürgertum nicht karikiert. Sein Existenz sei die Realität, die ins Lächerliche nicht zu ziehen sei. Die Aufgabe des Künstlers um 1848 sehe Storm als Einbeziehen der Realität in sein Werk, wodurch er es aktueller und wirkungsvoller mache. Storm fordere keine Isolierung vom Bürgertum und Alltagsleben mehr, gerade umgekehrt verlange er Integration des Künstlers in die Gesellschaft, obwohl er sich der Gefahr des Herabsinkens der Kunst zum Kunstgewerbe bewusst sei (*Eine Malerarbeit, Ein stiller Musikant*). Schuster behauptet, Kunst stellt für Storm die Welt der Phantasie, des Irrationalen und Idealen dar, sowie die künstlerische Form.²⁹⁴

Schuster erklärt den Konflikt zwischen poetischer Form und realistischem Inhalt für den Gegensatz von Kunst und Alltag. Je älter Storm würde, je deutlicher er erkenne, dass Ideale kaum zu Verwirklichung seien und dass die irrationalen Mächte dem Menschen feindlich gegenüberstehen, desto mehr Erzählton, Aufbau und Erzählperspektive verlange er für das „Poetische“ der Novelle.²⁹⁵

²⁹¹ Stuckert, S. 130.

²⁹² Stuckert, S. 130.

²⁹³ Schuster, Ingrid: Theodor Storm. Die zeitkritische Dimension seiner Novellen. Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn 1971. S. 8 (weiter Schuster).

²⁹⁴ Schuster, S. 9f.

²⁹⁵ Schuster, S. 11.

In der Novelle *Psyche* findet Schuster Storms Bekennung zum poetischen Realismus. Die Kunst würde hier Gestaltung des wirklichen Lebens in künstlerischen Form. Der Bildhauer Franz sei ein anerkanntes Mitglied der Gesellschaft, Kunst sei auf dem Leben selbst begründet. *Psyche* sei letzte Künstlernovelle Storms und stelle einen Gegensatz zu *Immensee*, wo Reinhard als Außenseiter auftrete, der sich nach Erlösung aus seiner Isolation sehne.²⁹⁶

Schuster findet eigentlich keine Antwort auf die Frage nach Aufgabe des Künstlers innerhalb der Gesellschaft in den Novellen selbst, eher in Briefen:²⁹⁷ „Wirksamkeit auf die Gemüter und in letzter Instanz auf die Taten der Menschen.“²⁹⁸ Der Künstler solle also erzieherisch wirken, er lebe nach seinem Tod durch seine Werke weiter.²⁹⁹

In späteren Werken sei Storm pessimistisch geworden. Er anerkenne zwar die Wirkung des Künstlers auf das Individuum, doch entziehe ihm Einfluss auf den Menschen in seinen sozialen Funktionen.³⁰⁰

Die Wirkung von Kunstwerken selbst sei in drei Novellen beschrieben worden. In *Späten Rosen* wirke die Lesung von *Tristan und Isolde* als unmittelbare Ursache für spätes Glück des Helden - er fange an, Schönheit seiner Frau zu sehen. *Eine Halligfahrt* stelle für Schuster einigende Kraft der Musik vor, deren aber nur hervorragende Künstler fähig sind. *Aquis submersus* schildere das Schicksal der Bilder des Malers Johannes – sie bleiben vergessen und ungeschätzt, der Maler selbst sei schon zu seinen Lebzeiten vergessen worden. Im *Schimmelreiter* würde der Erfinder Hauke Heien zum Nachtgespenst.³⁰¹

²⁹⁶ Schuster, S. 10.

²⁹⁷ Schuster, S. 11

²⁹⁸ undatierter Brief Storms (Mai 1868) an seinen Sohn Hans. Zit. nach: Schuster, S. 11.

²⁹⁹ Schuster, S. 11.

³⁰⁰ Schuster, S. 11.

³⁰¹ Schuster, S. 11f.

4. Immensee

4.1 Der Inhalt

Ein alter Mann kehrt nach Hause zurück und in seinem Zimmer ausruhend, schaut er ein Gemälde eines Mädchens an und denkt zurück.

Reinhard und Elisabeth wuchsen zusammen auf. Sie bauten sich ein Haus aus Rasenstücken, Reinhard erzählte der jüngeren Elisabeth Märchen, machte Pläne für die Zukunft...

Als Reinhard alt genug wurde, sollte er in die Stadt studieren gehen. Am Tage bevor seiner Abreise machte die ganze Gesellschaft ihrer Familien einen Ausflug in den Wald. Die Kinder sollten Erdbeeren für den Nachtschisch sammeln und Reinhard wollte Elisabeth die besten zeigen. Aber sie verloren den Weg, fanden nichts und Elisabeth wurde müde, und obwohl sie Reinhard immer traute und ärgerte sich nicht, wollte sie lieber zurück zu den anderen.

Elisabeth und Reinhard versprachen sich, dass sie auf sich warten werden. Reinhard schrieb für sie Märchen wie früher auf und schickte sie ihr, aber immer seltener. Elisabeth schickt ihm speziell geschmückten Pfefferkuchen zu Weihnachten. Als er aber zum ersten Mal nach Hause in den Ferien kam, waren sie sich ein bisschen fremd und Reinhard hatte das Gefühl, dass ihn Elisabeths Mutter nicht gerne sah. Auch tauchte Erich, Reinhard's Freund aus der Kindheit auf, und der warb offensichtlich um Elisabeth.

Nach zwei weiteren Jahren bekam Reinhard von seiner Mutter einen Brief, in dem sie schrieb, dass Elisabeth endlich Erich heiratete, nachdem sie ihn zweimal abgelehnt hat.

Nach einigen Jahren wanderte Reinhard zum Immensee, um dort Erich und Elisabeth zu besuchen. Erich hieß ihn ehrlich gut willkommen, Elisabeth war befangen, denn Erich hat ihr von dem Besuch nichts gesagt. Ihre Mutter sah ihn nicht gern, sie betonte immer, wie sie alle da gut leben. Reinhard blieb für ein Paar Tage.

Erich zeigte ihm den Hof und erklärte alles. Aber mit Elisabeth sprach Reinhard nur wenig, es schien ihm, sie sei traurig. Auch er fühlte sich nicht wohl. An einem Abend las er eines seiner gesammelten Lieder, das die Stimmung Elisabeths genau getroffen hat. Es erzählte über eine Ehe, die nur wegen der Mutter zustandekam und eine wirkliche Liebe zerstörte. Elisabeth schaute nur Reinhard traurig an und ging fort. Reinhard ging dann zum See spazieren und sah eine Wasserlilie. Er wollte sie näher beobachten, schwamm nach ihr, aber verstrickte sich in ihr Gestrück und gab es auf.

Am anderen Tag ging Reinhard mit Elisabeth spazieren. Sie wanderten am See entlang und fuhren mit Boot. Es wurde manches stumm ausgesagt, die gegenseitige Sehnsucht und der stille Vorwurf Reinhard's der Elisabeth gegenüber.

Am nächsten Tag konnte es Reinhard nicht mehr aushalten. Er nahm Abschied von Elisabeth und ging in aller Frühe fort. Sie würden sich nimmer wieder sehen.

Der alte Reinhard erwacht von der Erinnerung und studiert vor dem Gemälde seine Bücher.

4.2 Entstehung der Novelle

Immensee sei Storm's Debüt, eine seiner bekanntesten Novellen, eine der beliebtesten innerhalb der bürgerlichen Welt. Mit *Immensee* gewanne er erste Anerkennung als Novellist. Zu seinen Lebzeiten habe diese Novelle 30 Auflagen erreicht.³⁰²

Paul Schütze schreibe: „Nicht ohne daß das Leben ihm Anregung geboten, hat Storm ‚Immensee‘ geschaffen. Eines Tages – ich weiß das aus dem Munde des Dichters selbst – befand er sich in einer Gesellschaft, wo man eine junge Dame erwartete, die aber nicht erschien; es wurde dann erzählt, ein älterer reicher, als nüchtern geschäftsmäßig charakterisierter Mann habe um sie angehalten und sei diese Verlobung ein Werk der Mutter. Unter der Anregung dieses Vorfalls entstand am nächsten Tage das Lied: ‚Meine Mutter hat's gewollt‘. Ob er erst von diesem Liede aus das Motiv zur Novelle gefunden oder dieselbe schon vorher begonnen, weiß der Dichter nicht mehr genau. Auf einer Reminiszenz aus der Studentenzeit beruht das Schwimmen nach der Wasserlilie: bei einem Bade in einem Havelsee war Storm in das Gestrück der Wasserpflanzen geraten.“³⁰³

Die Novelle sei 1849 entstanden, gedruckt sei sie zuerst in Biernatzkis *Volksbuch auf das Jahr 1850*. Freund erwähnt, dass diese Novelle nach Meinungen mehrerer Freunde Storm's (z. B. Tycho Mommsen) nicht gut genug war, sie reichten ihm die Novelle mit scharfer Kritik zurück – und Storm hat das Ganze von Grund auf umgearbeitet; diese umgearbeitete Fassung erschien 1852.³⁰⁴

³⁰² Rath, S. 219.

³⁰³ Schütze, Paul: Theodor Storm. Sein Leben und seine Dichtung. Berlin 1887, S. 102 f. Zit. nach: Freund, Winfried: Theodor Storm. Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1987, S. 45 (weiter Freund).

³⁰⁴ Freund, S. 787.

4.2.1 Ausgebliebenes Kapitel

Im Erstdruck der Novelle befinde sich noch ein weiteres Kapitel vor dem letzteren:

„Nach einigen Jahren finden wir Reinhard an der nördlichsten Grenze des Landes in weiter Entfernung von den eben beschriebenen Szenen wieder. Nach dem bald erfolgten Tode seiner Mutter hatte er hier ein Amt gesucht und gefunden und sich so in den Gang des täglichen Lebens eingereiht. Seine amtliche Stellung noch mehr als das natürliche Bedürfnis des Umganges hatte ihn mit den verschiedensten Menschen beiderlei Geschlechts zusammengeführt, und was er erfahren und geliebt hatte, trat vor den Anregungen der Gegenwart, obwohl sie mit den früheren an Stärke nicht verglichen werden konnten, mehr und mehr in den Hintergrund. So gingen mehrere Jahre hin. Allmählich kam die Gewöhnlichkeit und nutzte die frische Herbigkeit seines Gefühls ab oder schläfernte sie wenigstens ein, und es wurde in den Dingen des äußerlichen Lebens mit ihm wie mit dem meisten Menschen. Endlich nahm er auch eine Frau. Sie war wirtschaftlich und freundlich, und so ging alles seinen wohlgeordneten Gang. Dennoch mitunter, wenn auch selten, machte sich der Zwiespalt zwischen Gegenwart und Erinnerung bei ihm geltend. Dann konnte er stundenlang am Fenster stehen und, scheinbar in die Schönheit der unten ausgedehnten Gegend verloren, unverwandten Blickes hinaussehen; aber sein äußeres Auge war dann geblendet, während das innere in die Perspektive der Vergangenheit blickte, wo eine Aussicht tiefer als die andere sich abwechselnd eröffnete. Dies war meistens der Fall, wenn Briefe von Erich eingelaufen waren; mit den Jahren aber kamen sie immer seltener, bis sie endlich ganz aufhörten, und Reinhard erfuhr nur noch zuweilen von durchreisenden Freunden, daß Erich und Elisabeth nach wie vor in ruhiger Tätigkeit, aber kinderlos, auf ihrem stillen Gehöfte lebten. Reinhard selber wurde im zweiten Jahre seiner Ehe ein Sohn geboren. Er geriet dadurch in die aufgeregteste Freude, er lief in die Nacht hinaus und schrie es in die Winde: „Mir ist ein Sohn geboren!“ Er hob ihn an seine Brust und flüsterte mit weinenden Augen die zärtlichsten Worte in das kleine Ohr des Kindes, wie er sie nie im Leben einer Geliebten gesagt hatte. Aber das Kind starb, ehe es jährlich geworden, und von nun an blieb die Ehe kinderlos. Nach dreißig Jahren starb auch die Frau, sanft und still, wie sie gelebt hatte, und Reinhard gab sein Amt auf und zog nördlich über die Grenze in das nördlichste deutsche Land. Hier kaufte er sich das älteste Haus in einer kleinen Stadt und lebte im sparsamen Umgange. Von Elisabeth hörte er seitdem nichts wieder; aber je weniger ihn jetzt das gegenwärtige Leben in Anspruch nahm, desto heller trat wieder die entfernteste Vergangenheit aus ihrem Dunkel hervor, und die Geliebte seiner Jugend war seinem Herzen

*vielleicht niemals näher gewesen als jetzt in seinem hohen Alter. Sein braunes Haar war weiß geworden, aber in seinen Augen war noch ein Strahl von unvergänglicher Jugend.*³⁰⁵

Dieses in weiteren Ausgaben nicht mehr veröffentlichte Kapitel schließt die Erzählung, die Geschichte Reinhardts, indem man erfährt, was Reinhard nach dem Abschied von Elisabeth getan hat, wo er ungefähr lebte. Weiter erfährt man, dass Reinhardts Mutter kurz nach den erzählten Geschehnissen gestorben ist, dass Reinhard selbst geheiratet hat, einen Sohn bekam, der aber in kurzer Zeit gestorben ist, sowie Jahre später seine Frau. Auch war Reinhard mit Erich im Kontakt, mindestens ein paar Jahre noch, mit Elisabeth jedoch nicht; später erfuhr Reinhard Neuigkeiten über das kinderlose Paar von Freunden.

Alle diese Informationen schließen wohl die Geschichte und befriedigen die Sehnsucht des Lesers nach einer wirklich abgeschlossenen Handlung. Doch für die Geschichte selbst sind sie unwesentlich, überflüssig, ja sogar störend. Denn die Novelle ist eine geschlossene Form der Kurzprosa und dieses Kapitel würde die Handlung gewissermaßen zerreiben, die Aufmerksamkeit des Lesers von der Innererzählung ablenken. Storms Freunde hatten wahrscheinlich Recht und dieses Kapitel war wirklich besser auszusparen.

4.3 Form und Stil

In dieser Novelle wird Verlust als Erfahrungsinhalt angewandt und wehmütige Erinnerung und Rahmenperspektive als Erfahrungsmodi. Die epische Objektivität wird mit der Er-Form der Erzählung erreicht. Auch lyrische Elemente sind zu finden: Lieder und Gedichte, Naturschilderung... (vgl. 3.2.1)

Die Novelle sei eine Rahmenerzählung. Freund betont, dass schon in dem Rahmen die Verengung des Raums vorkommt. Der alte Mann kehre der Welt den Rücken zu, er trete in sein enges Zimmer. Er vergesse die Gegenwart und versinke in die Vergangenheit, das Alter verwandele sich in die Jugend. Zugleich verwandele sich draußen der Tag in die Nacht. Alles Äußere kehre ins Innere um. Die Verengung des Raums führe in die rückwärtsgewandte Ausweitung der Zeit und damit zu den einstigen Schätzen jugendlichen Reichtums zurück.³⁰⁶

Der Eingangsrahmen beschreibt den alten Reinhard und die Situation, die zu seiner Erinnerung führt. Die Innererzählung wird dann mithilfe der Kapitelüberschriften in einzelne

³⁰⁵ Theodor Storm – Sämtliche Werke, Gedichte, Märchen und Spukgeschichten, Novellen. Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar 1972. S. 787. Zit. nach: Freund, S. 15f.

³⁰⁶ Freund, S. 45.

Bilder verteilt. Und der Schlußrahmen zeigt wieder den gegenwärtigen Reinhard und die Zeit, die während seines Erinnerns vergangen ist (vgl. 3.2.5).

Immensee ist für Schuster in vieler Hinsicht eine Fortsetzung des lyrischen Werkes Storms. Höhepunkte dieser Novelle bilden eingestreute Lieder und einzelne Kapitel seien als in Prosa transponierte lyrische Gedichte zu verstehen.³⁰⁷

In der Novelle herrsche ein Gefühl der Entbehrung, das an Resignation grenze. Die Erzählung würde dadurch elegisch, wehmütig und manchmal schon sentimental. Reimann bemerkt, dass früher *Immensee* als reine Stimmungskunst verstanden wurde, doch die jüngere Forschung weist auf die Spannungen in Themenbereichen hin: scheiternde Liebesbeziehung, Künstlerproblematik und Kritik an einem Bürgertum zugleich, das sich ausschließlich nach ökonomischem Leistungsprinzip orientiert.³⁰⁸

4.4 Thema und Stoff

4.4.1 Gesellschaftskritik

In *Immensee* wird das Thema der Werte und Strukturen der bürgerlichen Gesellschaft aktualisiert. Typisch dafür ist die Haltung Elisabeths Mutter dem Reinhard gegenüber. Sie mag ihn nicht, er wäre kein anständiger Mann für ihre Tochter. Denn er ist ein Künstler (vgl. 3.2.8) und das heißt für die Mutter ein unpraktischer Mensch ohne anständige Arbeit, der die Familie nicht versichern kann. Ihre Meinung zeigt sich auch in dem Moment, wo Reinhard nach seinem Bad im See zurückkommt: „Wo sind denn Sie so spät in der Nacht gewesen?“³⁰⁹ Denn ein ordentlicher Mensch geht nicht so spät hinaus.

Dagegen ist Erich aber ein einfacher Junker, er hat eine ordentliche und prosperierende Wirtschaft. Darum ist er ein anständiger Mann für ihre Tochter, denn mit ihm wird Elisabeth ein ruhiges und gesichertes Leben haben. Liebe ist unwichtig.

Starke bürgerliche Erziehung sieht Freund bei Elisabeth. Während Reinhard eine gemeinsame Reise nach Indien plane, erinnere ihn Elisabeth an die Realität. Sie wisse, dass sie die Mutter nicht verlassen könne, dass sie ohne Mutter niergendwohin fahren könne, dazu mit einem Mann; die Bemerkung Reinhardts, zu der Zeit würden beide schon erwachsen sein,

³⁰⁷ Schuster, S. 8.

³⁰⁸ Reimann, S. 93.

³⁰⁹ *Immensee*, S. 32, Zit.

ändere nichts. Schon in diesem Moment, in der Zeit der Kindheit, scheitere die zukünftige Liebe an der Unterordnung des Mädchens seiner Mutter. Die Gesellschaft siege.³¹⁰

Die Erziehung Elisabeths im Sinne der bürgerlichen Werte und gesellschaftlicher Ordnung glaubt Freund auch in der Szene mit Erdbeerensammeln bestätigt zu sehen. Elisabeth und Reinhard verirren sich, bleiben allein zu zweit, weit von der Gesellschaft, und Elisabeth sehne sich wieder nach ihr und ihrem Schutz. Unbewusst suche sie die gegebenen Ordnungen, sie solle nicht so weit von ihrer Mutter mit einem Jungen bleiben. Auch hier siege die Gesellschaft. Die Erdbeeren seien nicht gefunden – sowie die Liebe. Die finde nur der, der den Ratschlägen der Erwachsenen folge.³¹¹

Deutlich gezeigt sei die Fügung des wohlgezogenen Kindes der Entscheidung der Eltern und der damit zusammenhängende Verzicht auf die Durchsetzung des Liebeseids in der Ehe (vgl. 4.4.1.1). Die Freiheit der Gattenwahl und der Liebesehe als Menschenrecht habe sich erst nach der französischen Revolution langsam durchgesetzt.³¹²

Freund betont, dass sich Elisabeth gegen die gezwungene Ehe wehrte. Reinhard's Mutter schrieb: „Erich hat sich gestern endlich das Jawort von Elisabeth geholt, nachdem er in dem letzten Vierteljahr zweimal vergebens angefragt hatte.“³¹³ Die Mutter habe evidentermassen ihr Recht durchgesetzt, obwohl sie ihrer Tochter weh tat,³¹⁴ Schuster beschreibt Elisabeth selbst als folgsam, schwach und widerstandsunfähig.³¹⁵ Dieses Kernmotiv, also die Entscheidung der Mutter, ist aber nur in Reflexionen sichtbar, in dem Brief der Mutter an Reinhard und in dem Lied, erklärt Freund weiter.³¹⁶

4.4.1.1 *Meine Mutter hat's gewollt*

Die Gesellschaftskritik versteckte Storm unauffällig, indem er von dem Brief Reinhard's Mutter direkt zu seinem Besuch der schon verheirateten Elisabeth überspringe. Das Lied *Meine Mutter hat's gewollt, den andern ich nehmen sollt* wirkt dann als eine Erklärung des Vorgegangenen, bemerkt Freund. Reinhard lese es vor, an einem Abend auf Aufforderung der Gesellschaft, die seine Arbeit, nämlich die Lied- und Gedichtsammlung, anschauen wolle. Elisabeth fange während der Vorlesung an, leicht zu zittern. Und gerade dieses Zittern und ihr

³¹⁰ Freund, S. 45.

³¹¹ Freund, S. 45.

³¹² Freund, S. 45.

³¹³ Immensee, S. 30, Zit.

³¹⁴ Freund, S. 45.

³¹⁵ Schuster, S. 12.

³¹⁶ Freund, S. 45.

Fortgehen verrate Reinhard, was geschehen war. Eine solche Beschreibung sei für Storm typisch.³¹⁷

Es spiegele sich hier der Zusammenstoß der Unbegrenztheit der Liebe mit der Begrenztheit gesellschaftlicher Verhältnisse und Erwartungen wider.³¹⁸

4.4.2 Bürgertum gegen Künstlertum

Immensee sei eine der Novellen, in denen der zeitbezogene Konflikt zwischen Künstlertum und Bürgertum, Phantasie und Verstand angesprochen werde. Reinhard bleibe seiner Kunst treu, trotzdem fühle er eine ständige Sehnsucht nach Elisabeth als Symbol des bürgerlichen Lebens. Elisabeth, nach der Heirat mit Erich, lebe ein bürgerliches Leben. Das ist zwar anständig, doch schal, weil die Poesie fehlt, meint Schuster.³¹⁹ Dafür spreche die letzte Verabschiedung Reinhards mit Elisabeth, als „sie ihn mit toten Augen ansah“.³²⁰

Nach Schuster kommt hier Storms Überzeugung zum Ausdruck, dass „sich Kunst und bürgerliche Existenz ebenso sehr brauchen, wie sie sich unversöhnlich gegenüberstehen“.³²¹

4.5 Romantische Züge

Freund nennt einige romantische Züge bei sonst realistischem Dichter Storm. Die Zerrissenheit der Handlung in einzelne Bilder erinnere ans Erzähllied und an die Volksballade. Es würde eigentlich keine Geschichte erzählt. Es seien einzelne Bilder – der Alte in seinem Zimmer, Reinhard und Elisabeth als Kinder, Reinhard und Elisabeth in dem Wald, Reinhard in dem Wirtshaus, ...³²²

Die eingestreuten Volkslieder entsprechen auch der Romantik, bemerkt Freund weiter. Storm lasse sogar Reinhard selbst die Märchen sammeln und aufschreiben, er mache aus ihm einen Romantiker.³²³ Schuster fügt hinzu, dass Storm dem Reinhard geradezu Züge romantischen Dichters verleiht: Sehnen nach Indien, in erster Fassung der Novelle sogar ein

³¹⁷ Freund, S. 45.

³¹⁸ Freund, S. 45.

³¹⁹ Schuster, S. 13.

³²⁰ *Immensee*, S. 37, Zit.

³²¹ Schuster, S. 13, Zit.

³²² Freund, S. 45.

³²³ Freund, S. 45.

Besuch in Italien, Gedichtschreibung, Interesse für Botanik und Volkslieder. Der bürgerlichen Welt stehe Reinhard skeptisch gegenüber (Streit um den Glauben an Engel³²⁴).³²⁵

Einen Gegensatz zum Romantiker Reinhard stellt Elisabeth dar, wie Schuster erklärt. Sie sei ein Muster des vernünftigen Bürgermädchens; sie lebe stark unter dem Einfluß von Familie und sozialer Ordnung (wolle nicht gegen den Willen ihrer Mutter nach Indien, glaube an die Lehren der bürgerlichen Religion).³²⁶

Auch habe Reinhard einen weichen, verträumten Charakter. Er bitte zwar Elisabeth, ihn nicht zu vergessen, aber er mache nichts dafür, um sie anzuhalten. Er zeigt einfach kein Interesse, fasst Freund zusammen.³²⁷ Diese seine Unmännlichkeit ist ein wesentlicher romantischer Zug,³²⁸ sowie seine Unentschlossenheit und wirklichkeitsfremdes Leben, erklärt Schuster ausführlicher.³²⁹ Er bekomme einen Brief von seiner Mutter, in dem er von allem, was geschehen ist, erfahre. Davon könne der Leser ableiten, dass Reinhard nichts wusste, schon lange nicht zu Hause war.³³⁰

Schuster erwähnt auch Interpretation von Ricarda Huch: die erklärte Reinhard's Charakter für den romantischen der Faulheit und des Stolzes, denn er verachtet und verspottet die bürgerliche Strebsamkeit, die in Erich verkörpert wird.³³¹

Zu weiteren romantischen Entlehnungen zählt Freund den Student als den typischen Vertreter der Jugend, die Zigeunerin als Symbol des Auslands und der exotischen Länder. Die Wasserlilie stelle ein Symbol des Unerreichbaren, des Unbegreifbaren dar, so wie die Blaue Blume der Romantik (vgl. 4.6.2). Auch die Unbestimmtheit des Farbtons und das Auskosten der Stimmung entsprechen völlig der Romantik.³³² Nicht zu vergessen ist dann der auf romantische Weise komponierte Wendepunkt (vgl. 3.2.4).

Der Konflikt selbst wird jedoch letztendlich nicht romantischerweise gelöst, betont Schuster. Reinhard akzeptiere die Wirklichkeit, er sehne sich nicht mehr nach einer idealen poetischen Welt und bedauere die Isolierung von Elisabeth, dem Bürgertum und eigentlichem Leben allgemein.³³³ Das Unglück sei nicht in unüberwindlichen Schwierigkeiten begründet,

³²⁴ Immensee, S. 5f.

³²⁵ Schuster, S. 12f.

³²⁶ Schuster, S. 12f.

³²⁷ Freund, S. 45.

³²⁸ Schuster, S. 8.

³²⁹ Schuster, S. 12.

³³⁰ Freund, S. 45.

³³¹ Schuster, S. 8.

³³² Freund, S. 45.

³³³ Schuster, 8f.

sondern in verpassten Gelegenheiten.³³⁴ *Immensee* sei demzufolge eine romantische Künstlernovelle und eine Absage an die Romantik zugleich.³³⁵

In der ersten Fassung ist diese Absage an Romantik deutlicher zu sehen, denn Reinhard nimmt schließlich ein Amt auf und heiratet eine „wirtschaftliche“ Frau (vgl. 4.2.1). Dadurch reiht er sich ins bürgerliche Leben ein und „alles geht seinen wohlgeordneten Gang.“

Doch die romantische Stimmung kehrt immer wieder zurück. Wenn er einen Brief von Erich bekommt, steht er stundenlang verlorenen Blickes am Fenster. Daraus wird deutlich, dass er seine Sehnsucht und Liebe nicht losgeworden ist. Und dann im Alter, als er sein Amt aufgibt und das gegenwärtige Leben ihn weniger in Anspruch nimmt, lebt er in der Erinnerung (vgl. 3.2.5 und 4.2.1).

4.6 Reinhard's Bad im See und die Wasserlilie

Der Szene mit dem Bad Reinhard's schreibt Reimann eine zentrale Stellung in der Novelle zu³³⁶ und nach Freund spielt eine bedeutsame Rolle in der Novelle auch die Wasserlilie selbst. Es sei bekannt, dass sie ein Symbol der Reinheit und Unschuld sei. Sie wachse auf den Gräbern der ungerecht Getöteten.³³⁷ Man kann also die Verstrickung Reinhard's in den Ranken der Wasserlilie als ein Begräbnis verstehen. Die Liebe, Jugend und Hoffnung Reinhard's werden begraben, obwohl er nichts Schlechtes getan hat.

Schon Reinhard selbst verstehe sein nächtliches Bad und Schwimmen nach der Wasserlilie als einen symbolischen Akt. Er erkläre dessen tiefere Bedeutung dem unverständigen Erich und der Mutter Elisabeths.³³⁸ „Ich?“ erwiderte er; „ich wollte die Wasserlilie besuchen; es ist aber nichts daraus geworden.“ - „Das versteht wieder einmal kein Mensch!“ sagte Erich. „Was tausend hattest du denn mit der Wasserlilie zu tun?“ - „Ich habe sie früher einmal gekannt“, sagte Reinhard; „es ist aber schon lange her.“³³⁹

Das Bad versteht Reimann als Versuch, das Dingsymbol Reinhard's Ideale zu erreichen, körperlich zu berühren. Der Weg zu sinnlicher Annäherung durch das Wasser sei ein Sinnbild für die erotische Komponente der Liebe (vgl. 3.2.6 und 4.6.1). Doch Elisabeth sei

³³⁴ Schuster, S. 12.

³³⁵ Schuster, S. 8f.

³³⁶ Reimann, S. 93.

³³⁷ Freund, S. 54.

³³⁸ Reimann, S. 94.

³³⁹ *Immensee*, S. 32f., Zit.

für Reinhard die Reine und Tugendhafte, so wäre eine sinnliche Annäherung ausgeschlossen.³⁴⁰

Diese Szene könne auch als Reinhards Versuch verstanden sein, in einen neuen Bezirk der Realität einzudringen, in dem er zunächst nicht zurechtkomme. („Es war flach, schwarze Pflanzen und Steine schnitten ihn an den Füßen, und er kam immer nicht in die zum Schwimmen nötige Tiefe.“³⁴¹). Als er mühsam weiterkomme und schließlich diese Tiefe erreiche, werde er kurzzeitig verwirrt und orientierungslos. („Nun regte er Hand und Fuß und schwamm im Kreise umher, bis er sich bewußt geworden, von wo er hineingegangen war.“³⁴²). Er gebe nicht auf, bemühe sich weiter, trotzdem könne er sein Ziel nicht erreichen. („... aber es war als ob die Entfernung zwischen ihm und der Blume dieselbe bliebe“³⁴³). „Die Reine und Ideale [Elisabeth] entzieht sich weiterhin seinem Zugriff. Entschlossen schwimmt Reinhard weiter und zeigt damit Tatkräftigkeit und Zielsicherheit – Eigenschaften, die er der wirklichen Elisabeth gegenüber nie erkennen ließ.“³⁴⁴ Kurz vor seinem Ziel stößt er aber auf Hindernisse. („... zugleich aber fühlte er sich wie in einem Netze verstrickt; die glatten Stengel langten vom Grunde herauf und rankten sich an seine nackten Glieder“³⁴⁵) und gibt endlich auf. Die für Reinhard unsichtbare Unterseite der Wasserlilie symbolisiere die physisch reale, der sinnlichen Liebe fähige Elisabeth aus Fleisch und Blut,³⁴⁶ die er nie sehen wollte und wird.

Die Wasserlilie selbst sehe Reinhard als Symbol für Elisabeth (vgl. 4.6.3). Reimann erinnert, dass er in seinem ersten Gedicht Elisabeth als eine weiße Taube³⁴⁷ gestaltet, bei der Ankunft auf Immensee sieht er eine weiße mädchenhafte Frauengestalt auf der Terasse sitzen³⁴⁸ und später im Garten glaubt er wieder, eine weiße Frauengestalt zu erkennen³⁴⁹. Die weiße Farbe kehre immer wieder in Verbindung mit Elisabeth, die sein Ausdruck für alles Liebliche und Wunderbare sei, er idealisiere sie schon seit der Kindheit, sie würde Gegenstand seiner Poesie, Inkarnation seines ästhetischen Ideals; seine Liebe zu Elisabeth würde nicht eine konkrete Liebeserklärung, sondern sie würde in Gedichten sublimiert und

³⁴⁰ Reimann, S. 95.

³⁴¹ Immensee, S. 32, Zit.

³⁴² Immensee, S. 32, Zit.

³⁴³ Immensee, S. 32, Zit.

³⁴⁴ Reimann, S. 95, Zit.

³⁴⁵ Immensee, S. 32, Zit.

³⁴⁶ Reimann, S. 95.

³⁴⁷ Immensee, S. 7.

³⁴⁸ Immensee, S. 26.

³⁴⁹ Immensee, S. 28.

stilisiert. Darum sei sie aber notwendig unerreichbar und unantastbar, denn ein Ideal als Wunschbild sei nie greifbar.³⁵⁰

4.6.1 Liebe, Sexualität und Erotik

Den alten Reinhard versteht Freund als ein Symbol für den gescheiterten Menschen. Von Jugend an strebte er nach der Liebe, sehnte sich nach ihr, habe sie aber nie erreicht. Oder eher: seine Liebe ginge nicht in Erfüllung. Er liebte und wäre sogar geliebt. Nur die gesellschaftlichen Zustände und auch seine gewisse Gleichgültigkeit und Nichtstätigkeit (vgl. 4.5) verursachten, dass es nur bei seiner Phantasie bliebe.³⁵¹

Reinhards Bad im See stellt für Reimann eine symbolische Begegnung mit der anderen, realen Seite Elisabeths dar. Für ihn sei es ein doppeltes Schreckerlebnis. Erst jetzt entdecke er nämlich die Möglichkeit der körperlichen Vereinigung mit der geliebten Frau, doch zu spät; Elisabeth sei verheiratet und er schrecke aus moralischen Gründen vor der Vorstellung eines Ehebruchs zurück. Dazu würde dadurch die erotische Komponente in Elisabeths Wesen deutlich geworden und diese zerstöre sein poetisches Idealbild.³⁵²

Die erotische Bedeutung dieser Szene würde durch einen Fisch verstärkt, der aus dem Wasser springt.³⁵³ Fisch sei ein uraltes Sexualsymbol. Dem zaghaften Charakter Reinhards entspricht, dass er sich unheimlich fühlt und flüchtet, erklärt Reimann.³⁵⁴

4.6.2 Blaue Blume

4.6.2.1 Begriff

Der Begriff der Blauen Blume beruhe auf dem Fragment gebliebenen Roman des Novalis *Heinrich von Ofterdingen* (1799 – 1801). Ein Fremder erzähle dem Heinrich über *die* Blaue Blume; bei deren Erwähnung allein solle schon die ganze Welt bekannter werden und Heinrich sehne sich danach. Er schlafe ein und träumt, dass er ein mühseliges Leben geführt habe, sterbe und werde wieder geboren; auf seiner Wanderung finde er in einer Felshöhle an

³⁵⁰ Reimann, S. 94f.

³⁵¹ Freund, S. 45.

³⁵² Reimann, S. 96.

³⁵³ Immensee, S. 32.

³⁵⁴ Reimann, S. 95f.

einer Quelle eine hohe lichtblaue Blume, die anfangs, sich zu bewegen. Die Blätter würden glänzender, „und schmiegen sich an den wachsenden Stengel, der Kelch neigt sich nach ihm zu, und die Blütenblätter zeigen einen blauen ausgebreiteten Kragen, in dem ein zartes Gesicht schwebt.“³⁵⁵ In diesem Moment werde Heinrich von Mutter geweckt und später spreche er mit den Eltern über die Bedeutsamkeit der Träume. Und es komme heraus, dass sein Vater auch einmal im Traum eine schöne Blume in einer Höhle gefunden habe, vor der andere Blumen sich neigten; sein Begleiter sagte ihm damals: „Du hast das Wunder der Welt gesehn. Es steht bei Dir, das glücklichste Wesen auf der Welt... zu werden... Wenn Du am Tage Johannis... wieder hierher kommst und Gott herzlich um Verständnis dieses Traumes bittest..., dann gib nur acht auf ein blaues Blümchen, was Du hier oben finden wirst, brich es ab und überlaß Dich dann demütig der himmlischen Führung.“³⁵⁶ Später sahe der Vater Wunder auf Wunder.³⁵⁷

Die Wiederholung des Traums bei dem Jungen versteht Hecker als Vertiefung einer überirdischen Bedeutsamkeit, die Blaue Blume lebt seitdem in seinem Inneren, erscheint unter seltsamer Ahndung. Schließlich werde seine Liebe zu Mathilde als Finden der Blume verstanden (ihr Gesicht sahe er in der Blume).³⁵⁸

Die Blaue Blume ist also das Symbol des Erkennens; doch nur einer Erkenntnis, die nur eine Stufe bildet zu einer höheren, die schließlich die goldene Zeit herbeiführen wird, erklärt Hecker.³⁵⁹

Goethe habe später in seiner Farbenlehre (1810) der blauen Farbe eine unruhige, weiche und sehrende Empfindung zugeschrieben.³⁶⁰

4.6.2.2 Blaue Blume in *Immensee*

Willrath Dreesen weist in seinen *Romantischen Elementen bei Th. Storm* (Dortmund 1905) auf den Zusammenhang der Wasserlilie in *Immensee* mit der Novalis Blauen Blume hin, jedoch ohne nähere Erklärung.³⁶¹

Die Wasserlilie ist, nach Jutta Hecker, dem wahren Symbolwert der Blauen Blume weit entfernt, denn sie ist ein Symbol einer speziellen und begrenzten Liebe, die zu einem

³⁵⁵ Hecker, Jutta: Das Symbol der Blauen Blume im Zusammenhang mit der Blumensymbolik der Romantik. Verlag der Frommannschen Buchhandlung (Walter Biedermann), Jena 1931, S. 21, Zit. (weiter Hecker).

³⁵⁶ Hecker, S. 21, Zit.

³⁵⁷ Hecker, S. 21.

³⁵⁸ Hecker, S. 21.

³⁵⁹ Hecker, S. 22.

³⁶⁰ Hecker, S. 23f.

³⁶¹ Hecker, S. 74.

bürgerlichen Glück führt. Die Blaue Blume dagegen sei Symbol einer Liebe, ein poetisches Requisit, ein blutleerer Begriff.³⁶²

Jutta Hecker behauptet weiter, dass die „kosmologische Erkenntnis, die hinter der Blauen Blume stand, ist dem auf dem Boden der realen Wirklichkeit stehenden Storm fremd, vielleicht nie erkennbar gewesen“.³⁶³

Trotzdem tritt die Wasserlilie in *Immensee* doch an der Stelle der romantischen Blauen Blume auf. Sie ist Symbol für etwas Unerreichbares, immer in der Ferne Bleibendes, für ein Ideal, das nie in Erfüllung kommt, aber man sehnt sich immer danach. Reinhard versucht, die Wasserlilie anzutasten, und scheitert. Wie oben erklärt wurde (vgl. 4.6.2.1), ist die Blaue Blume Symbol des Erkennens. Und Reinhard kommt bei seinem Versuch zur Erkenntnis, dass Elisabeth für ihn nicht mehr da ist, dass seine Hoffnung vergeblich war.

Auch Goethes Verbindung der blauen Farbe mit unruhiger, weicher und sich sehrender Empfindung trifft für *Immensee* zu.

4.6.2.2.1 Blumen- und Farbensprache

Die Wasserlilie sage *Erinnerst du dich noch?*³⁶⁴ *Immensee* ist eine Erinnerungsnovelle, auf Erinnerung beruhend. Die Geschichte kann folgenderweise paraphrasiert werden: „Elisabeth, du hast mich verraten und verlassen. Ich weiß, es war nicht ganz dein Fehler. Aber erinnerst du dich noch daran, was du mir einst versprochen hast? Erinnerst du dich, wie froh wir damals waren?“

Die Wasserlilie sei ein Symbol für Wahrheit und sie soll beruhigend wirken.³⁶⁵ Auch das kommt in der Novelle vor. Denn kurz nach dem Schwimmen nach ihr verlässt Reinhard den Hof und Elisabeth; es wird ihm endgültig klar, dass Elisabeth die Frau Erichs ist und dass sie ihn nie wieder lieben kann. Er versöhnt sich damit.

Die Farben sind auch aussagend. Die Wasserlilie ist weiß – das heiße Unschuld und Reinheit des Herzens³⁶⁶ (Reinhard's Liebe war rein, Elisabeth war unschuldig),

³⁶² Hecker, S. 74f.

³⁶³ Hecker, S. 74f.

³⁶⁴ Klempera, Josef: *Květomluva aneb Řekni to květinou*. Nakladatelství Horizont, a. s., Praha 1996, S. 79 (weiter Klempera).

³⁶⁵ Klempera, S. 79.

³⁶⁶ Klempera, S. 163.

Aufrichtigkeit³⁶⁷ (wieder seine Liebe), Demut und Hochachtung³⁶⁸ (Elisabeth war ihrer Mutter gehörig), Tod³⁶⁹ (die Liebe zwischen den beiden war tot, die Ehe tötete Elisabeth, sie lebte ohne Lust). Die Ranken und die Blätter der Blume sind grün – das heiße Hoffnung und Begierde³⁷⁰ (beide sind gescheitert, Reinhard verstrickt sich in seinen Hoffnungen und muss sich losmachen). Weiß mit Grün zusammen bedeuten dann eine tugendhafte Liebe³⁷¹ – vielleicht meint Storm damit, dass die Liebe das Höchste in der Welt ist. Oder ganz einfach, dass Elisabeth und Reinhard keine bürgerliche und gesellschaftliche Regel gebrochen haben, obwohl sie sich liebten; ihre Liebe bleibt unerfüllt, platonisch.

4.6.2.2.2 Mögliche Parabel

Reimann erklärt die Szene mit Reinhards Bad im erotischen Sinne – Reinhard solle die körperliche, physische Seite Elisabeths entdecken (vgl. 4.6).

Damit bin ich nicht einverstanden. Ich halte es für zu weit interpretiert. Auch nachdem ich, und zwar belehrt, diese Szene wiederholt gelesen habe, kann ich dafür keine erotische, sexuelle Auslegung finden. Doch schon während der ersten Lektüre habe ich diese Szene anders empfunden. Für mich war diese Szene gewissermassen störend: nämlich die ganze Handlung läuft glatt ab, es gibt Interaktionen der Helden und jetzt so ein einsamer Spaziergang, scheinbar mit der Handlung nicht zusammenhängend. Aber es kam mir plötzlich so vor, als ob diese Szene verkürzt die ganze Handlung der Novelle beschreibe und zusammenfasse und eigentlich schon vorhersage, wie die Geschichte endet. In meiner Analyse versuche ich, diese These zu beweisen:

„Reinhard ging immer am Ufer entlang. Einen Steinwurf vom Lande konnte er eine weiße Wasserlilie erkennen. Auf einmal wandelte ihn die Lust an, sie in der Nähe zu sehen; er warf seine Kleider ab und stieg ins Wasser. Es war flach, scharfe Pflanzen und Steine schnitten ihn an den Füßen, und er kam immer nicht in die zum Schwimmen nötige Tiefe. Dann war es plötzlich unter ihm weg, die Wasser quirlten über ihm zusammen, und es dauerte eine Zeitlang, ehe er wieder auf die Oberfläche kam. Nun regte er Hand und Fuß und schwamm im Kreise umher, bis er sich bewußt geworden, von wo er hineingegangen war. Bald sah er auch die Lilie wieder; sie lag einsam zwischen den großen blanken Blättern. – Er

³⁶⁷ Klempera, S. 163.

³⁶⁸ Klempera, S. 163.

³⁶⁹ Klempera, S. 163.

³⁷⁰ Klempera, S. 163.

³⁷¹ Klempera, S. 163.

schwamm langsam hinaus und hob mitunter die Arme aus dem Wasser, daß die herabrieselnden Tropfen im Mondlicht blitzten; aber es war, als ob die Entfernung zwischen ihm und der Blume dieselbe bliebe; nur das Ufer lag, wenn er sich umblickte, in immer ungewisserem Dufte hinter ihm. Er gab indes sein Unternehmen nicht auf, sondern schwamm rüstig in derselben Richtung fort. Endlich war er der Blume so nahe gekommen, daß er die silbernen Blätter deutlich im Mondlicht unterscheiden konnte; zugleich aber fühlte er sich wie in einem Netze verstrickt; die glatten Stengel langten vom Grunde herauf und rankten sich an seine nackten Glieder. Das unbekannte Wasser lag so schwarz um ihn her, hinter sich hörte er das Springen eines Fisches. Es wurde ihm plötzlich so unheimlich in dem fremden Elemente, daß er mit Gewalt das Gestrück der Pflanzen zerriß und in atemloser Hast dem Lande zuschwamm. Als er von hier auf den See zurückblickte, lag die Lilie wie zuvor fern und einsam über der dunklen Tiefe.

...

„Wo sind denn Sie so spät in der Nacht gewesen?“ rief ihm die Mutter entgegen.

„Ich?“ erwiderte er; „ich wollte die Wasserlilie besuchen; es ist aber nichts daraus geworden.“

„Das versteht wieder einmal kein Mensch!“ sagte Erich. „Was Tausend hattest du denn mit der Wasserlilie zu tun?“

„Ich habe sie früher einmal gekannt,“ sagte Reinhard; „es ist aber schon lange her.“³⁷²

Diese Szene kann als eine Parabel der ganzen Novelle verstanden werden:

Reinhard lebte immer ruhig. In seiner Nähe lebte Elisabeth. Allmählich verliebte er sich in sie und wollte um sie anhalten. Er sagte ihr, dass sie auf ihn warten soll. Aber ihre Mutter war dagegen, sie gönnte dieser Liebe nicht und Reinhard war ein armer Student und konnte bis dahin nichts dagegen tun. Dann heiratete plötzlich Elisabeth einen anderen, Reinhard war enttäuscht und wusste sich keinen Rat und es dauerte eine Zeitlang, ehe er sich wieder erholte und seinen Schmerz überwand. Nun begann er wieder zu leben und dachte an Elisabeth nicht, bis er den Kopf klar hatte. Bald darauf erinnerte er sich an sie wieder; sie lebte traurig in einer aufgezwungenen Ehe. – Er kam zu ihr zu Besuch und belebte seine Gefühle wieder, da er sich an die glücklichen Tage der Jugend erinnerte; aber es war, als ob sie immer voneinander getrennt wären; nur die alte Liebe verschwand immer mehr in die Vergangenheit. Er

³⁷² Immensee, S. 31ff.

gab seine Sehnsucht nicht auf, sondern er versuchte immer wieder, mit ihr zu sprechen. Endlich kam er ihr so nahe, dass ihr Zittern nach dem Lied „Meine Mutter hat's gewollt“ ihm verriet, was geschehen war, zugleich sah er aber deutlich die bürgerlichen Gesetze; die Gewohnheiten seines Standes erschienen plötzlich und fesselten ihm die Hände, er konnte nichts dagegen tun. Diese Umgebung war ihm fremd; es wurde ihm plötzlich so unheimlich in dem fremden Elemente, dass er sich rasch entschied den Hof zu verlassen und abzureisen. Als er nach Jahren in die Erinnerungen zurückblickte, sah er Elisabeth in einer Ehe leben, die sie tot und einsam machte, und in einer Welt, die er nicht verstand.

....

„Kein ordentlicher Bürger geht doch nicht so spät in der Nacht hinaus,“ rief ihm die Mutter entgegen.

„Kein?“ erwiderte er; „ich wollte meine Geliebte besuchen; „es ist aber nichts daraus geworden.“

„Das versteht wieder einmal kein Mensch!“ sagte Erich. „Was Tausend hattest du denn mit der Liebe zu tun?“

„Ich habe sie früher einmal gekannt,“ sagte Reinhard, es ist aber schon lange her.“

So ungefähr könnte es lauten. Die Geschichte mit der Wasserlilie ist eigentlich die Geschichte Reinhardts und seiner Liebe selbst. Es gab Hindernisse zwischen ihm und Elisabeth und Reinhard hatte keine Möglichkeit, um Elisabeth anzuhalten, da er arm war. Plötzlich heiratete sie und Reinhard war ratlos. Dann besuchte er sie, aber der Besuch hat seine Hoffnung und Erwartung enttäuscht. Er verkräftete es nicht, die Gesellschaft zu überwinden.

Diese Erklärung, dass „Reinhard keine Möglichkeit hatte, um Elisabeth anzuhalten, da er arm war“, widerspricht hier gewissermaßen der romantisch orientierten Erklärung, dass Reinhard verträumt, untätig, unentschieden und unfähig war (vgl. 4.5). Es bringt die Novelle wieder dem Realismus näher, nämlich dem Einfluß der Umgebung und Umstände.

Das Gespräch mit Elisabeths Mutter betont nur die bürgerliche Haltung der Familie (vgl. 4.4.1). Die Mutter sagt, dass Reinhard nicht anständig ist, dass er nicht nach den Regeln handelt. Und Erich bestätigt die Meinung des Bürgertums von der Liebe: „Was hättest du denn mit der Liebe anzufangen?“ Denn die Liebe ist nichts, man braucht sie nicht, die Ehe ist vor allem eine wirtschaftliche Verbindung.

Schlusswort

Es hat sich herausgestellt, dass die Auffassung des literarischen Genres Novelle keine einfache ist. Schon der Begriff selbst ist nicht eindeutig, hat mehrere Bedeutungen und auch in literarischem Sinne lassen sich Abweichungen finden. Es war für mich überraschend und zugleich belehrend, dass eigentlich keiner der Wissenschaftler sagen kann, es sei so und so. Die Literatur, die die Novelle behandelt, fängt immer mit Erklärungen an, dass eigentlich nichts sicher ist und die Theorien sich keineswegs einig sind. Es gibt zu viele Meinungen, zu viele Theorien; aus dieser Sicht wäre es interessant, die französische, bzw. romanische Tradition und Theorie näher zu betrachten, denn es gibt eine Diskrepanz zwischen ihnen und der germanistischen. Das war aber nicht das Ziel dieser Arbeit.

Die Geschichte der Novelle wird eigentlich zu einzelnen Theorien. Es ist selbstverständlich, dass sich die Genres während der Zeit verwandeln, dass ein Dichter dem Genre sein Spezifisches verleiht. Aber im Fall der Novelle geht es eher darum, dass jeder Dichter seine eigene Theorie hatte, was eine Novelle ist. Es ist nicht nur so, dass ein Dichter etwas verändert, hinzufügt oder weglässt; die Dichter waren sich nicht einmal einig, ob ein Werk eine Novelle ist oder nicht. Einer hat sein Werk Novelle genannt, und seine Kollegen oder Nachfolger haben dieses Werk Erzählung oder Roman genannt, und umgekehrt.

Was Theodor Storm betrifft, war es wirklich interessant, sein ganzes novellistisches Schaffen zusammenzufassen und zu sehen, wie es sich entwickelt hat, wie sich die Strukturen wiederholt haben. Ich muss eingestehen, dass ich während des Lesens nie darauf geachtet habe, wie abwechslungsreich und unauffällig Storm die Zeitangaben und Erinnerungen zum Ausdruck bringt.

Die Novelle *Immensee* gehört zu meinen beliebten. Schon bei erster Lektüre kamen mir einige Momente auffallend vor, wie gewisse Züge der Romantik, wenn ich doch wusste, Storm sei ein Dichter des Realismus. Als ich bei der Analyse das ursprüngliche letzte Kapitel gelesen habe, musste ich anerkennen, dass dieses dem Realismus entspricht. Die Handlung wird abgeschlossen, man erfährt, wie alle weiter gelebt haben. Aber ich stimme den Freunden Storms zu, dieses Kapitel würde das ganze Werk zerstören. Alle Informationen sind für die Geschichte überflüssig. Und eigentlich hat mir dieses Kapitel etwas von dem Zauber der Novelle weggenommen.

Was die Szene mit Reinhards Bad betrifft, hat mich Reimanns Stellung überrascht. Ich habe in dieser Szene nichts Erotisches empfunden. Reimann erklärt ihre Meinung aufgrund

der Symbolik des Wassers und der Wasserlilie. Mit der Blumen- und Farbenlehre hab ich mich auch beschäftigt und sofern kann ich mit Reimann übereinstimmen. Doch meine eigene Auslegung dieser Szene im Sinne einer Parabel mit der ganzen Geschichte ist kein Resultat mühevoller Forschung. Ich habe die Parabel gesehen, als ich die Novelle zum ersten Mal gelesen habe. Und als Reinhard ans Ufer zurückkehrt, habe ich schon geahnt, er verlässt auch Elisabeth und Immensee. Meine Auslegung dieser Szene ist also das Ergebnis des Lesens selbst, so habe ich es verstanden. Und ich halte meine Erklärung wenigstens für möglich, soweit ich glaube, dass das beste Verständnis für ein Werk, literarisches oder anderes, während deren Wahrnehmung (beim Lesen) entsteht.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Storm, Theodor: Immensee. In: Immensee und andere Novellen. Philipp Reclam jun. GmbH, Stuttgart 1991

Sekundärliteratur

Aust, Hugo: Novelle. 2. überarbeitete und ergänzte Auflage. Verlag J.B. Metzler, Stuttgart 1995

Best, Otto F.: Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele. Überarbeitete und erweiterte Ausgabe. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1982

Dinzelbacher, Peter (Hrsg.): Sachwörterbuch der Mediävistik. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1992

Duden – Deutsches Universalwörterbuch. 5., überarbeitete Auflage. Dudenverlag, Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich 2003

Formen der Literatur in Einzeldarstellungen. Hrsg.v. Otto Knörrich, 2., überarbeitete Auflage, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1991

Freund, Winfried: Theodor Storm. Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1987

Gysi, Klaus: Erläuterungen zur deutschen Literatur nach 1848. Von der bürgerlichen Revolution bis zum Beginn des Imperialismus. Volk und Wissen Volkseigener Verlag, Berlin 1954

Hecker, Jutta: Das Symbol der Blauen Blume im Zusammenhang mit der Blumensymbolik der Romantik. Verlag der Frommannschen Buchhandlung (Walter Biedermann), Jena 1931

Heinrich von Kleist mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Curt Hohoff.
28. Auflage. Rowolth Taschenbuch Verlag GmbH, Hamburg 1958

Kindlers neues Literaturlexikon. Kindler Verlag GmbH, München 1989. Bd. 2

Kindlers neues Literaturlexikon. Kindler Verlag GmbH, München 1989. Bd. 3

Kindlers neues Literaturlexikon. Kindler Verlag GmbH, München 1990. Bd. 11

Kunz, Josef: Die deutsche Novelle im 19. Jahrhundert. Erich Schmidt Verlag, Berlin 1970

Laage, Karl Ernst: Theodor Storm: Studien zu seinem Leben und Werk mit einem
Handschriftenkatalog. Erich Schmidt Verlag, Berlin 1985

Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. Hrsg.v. Julius Petersen, Verlag
Bong, Berlin/Leipzig/Wien/Stuttgart 1925

Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. Zweite, überarbeitete Auflage. Hrsg.v.
Günther und Irmgard Schweikle. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1990

Preisedanz, Wolfgang: Theodor Storm: Novellistik im Zeitalter des Romans. In: Brian
Coghlan und Karl Ernst Laage (Hrsg.): Theodor Storm und das 19. Jahrhundert. Vorträge und
Berichte des Internationalen Storm-Symposiums aus Anlaß des 100. Todestages Theodor
Storms. Erich Schmidt Verlag, Berlin 1989

Rath, Wolfgang: Die Novelle. Konzept und Geschichte. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen
2000

Reimann, Birgit: Zwischen Harmoniebedürfnis und Trennungserfahrung: Das menschliche
Naturverhältnis in Theodor Storms Werk. Zur dichterischen Gestaltung von Natur und
Landschaft in Lyrik und Novellistik. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultäten der Albert-Ludwigs- Universität zu Freiburg i.Br. Stuttgart
1995

Schuster, Ingrid: Theodor Storm. Die zeitkritische Dimension seiner Novellen. Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn 1971

Sprengel, Peter: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870 – 1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende. Verlag C. H. Beck, München 1998

Stuckert, Franz: Theodor Storm. Der Dichter in seinem Werk. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1966

Theodor Storm – Sämtliche Werke, Gedichte, Märchen und Spukgeschichten, Novellen. Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar 1972

van Rinsum, Annemarie und Wolfgang: Lexikon literarischer Gestalten. Deutschsprachige Literatur. 2. Aufl., Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1993

Vinçon, Hartmut: Theodor Storm in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg 1972

Wichmann, Thomas: Heinrich von Kleist. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1988

Wiese, Benno von: Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen I. August Bagel Verlag, Düsseldorf 1956

Wiese, Benno von: Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen II. August Bagel Verlag, Düsseldorf 1965

Wilpert, Gero von: Goethe-Lexikon. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1998

Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. 7., verarbeitete und erweiterte Aufl., Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1989

Wörterbuch der Literaturwissenschaft. Hrsg.v. Claus Träger. VEB Bibliographisches Institut, Leipzig 1986