

Miguel Vedda

## **Verfall und Untergang der Novelle?**

### **Erscheinungsformen einer Gattung in der modernen deutschen Erzählkunst**

**Zusammenfassung:** Der Zweck des Artikels ist die Benjaminschen Thesen über den Verfall des Erzählens zu revidieren, um seine Gültigkeit zu verifizieren und sie anhand der Analyse einiger klassischen deutschen Novellen zu überprüfen.

**Schlagworte:** Walter Benjamin – Novelle – Roman – Erzählkunst - Marxismus

**Abstract:** The intention of the article is to check Walter Benjamin's Theses on the Death of the Narration to verify their validity and to test them on the base of the analysis of a number of classic novelettes of the German Literature

**Keywords:** Walter Benjamin – Novelette – Novel – storytelling - Marxism

In den vergangenen Jahrzehnten hat Walter Benjamins Studie *Der Erzähler* (1936) ihren essayistischen, polemischen Charakter verloren, wurde offen für die Diskussion und verwandelte sich schließlich in eine Art heilige Schrift, deren Aussagen umso häufiger wiedergegeben werden, je weniger ihre Gültigkeit untersucht wurde. Diese Haltung blinder Verehrung hilft, die außergewöhnliche Frequenz zu verstehen, mit der in den Hausarbeiten unserer Studenten sowie den Handouts ihrer Dozenten ein ums andere Mal dieselben Zitate aus dem Aufsatz über Leskov auftauchen; eine Häufigkeit, die sonst nur von der Wiederholung *ad infinitum et nauseam* einiger Stellen aus dem Artikel über *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) erreicht wird. In diesem Banalisierungsprozess eine Rolle gespielt hat der Benjamin eigene Schreibstil, dessen Prägnanz der Gewinnung und Anhäufung von Urteilen entgegenkommt. Bereits vor über vierzig Jahren bemerkte Scholem, die esoterische Geste sei bei Benjamin jene des „Erzeugers autoritärer Behauptungen, und damit gewiss auch von Sätzen, die im Voraus und ihrem Wesen nach darauf abzielen, zitiert und interpretiert zu werden. So sagte schon Benjamin selbst, mit Bezug auf Brecht: ‚der oberste Anspruch, der dort an Geschriebenes gestellt wird, [ist] seine Zitierbarkeit‘“ (Scholem 2003: 38). Dieser stilistischen Eigenart kommt in einem Essay wie *Der Erzähler* eine vorherrschende Rolle zu; dieser laut Schöttker (2006: 561), „[ist] ohne

argumentative Stringenz. Statt dessen dominieren aphoristische Formulierungen, wie die über den Tod als Voraussetzung des Erzählens". Es versteht sich, dass diese Eigenarten eine vereinfachte Rezeption des Essays vielleicht hätte *begünstigen*, niemals aber *vorbestimmen* können, und es wäre ungerecht, dem Autor die Oberflächlichkeit einiger Aneignungen seines Werkes vorzuwerfen. Dennoch scheint es auch notwendig zu sein, jenseits der Abgötterei Stellung zu beziehen und die in *Der Erzähler* formulierten Thesen kritisch zu untersuchen; dies setzt – um einen typisch benjaminschen Ausdruck zu verwenden und uns somit womöglich selbst des unzulässigen Zitierens schuldig zu machen – voraus, den Essay aus dem historischen Kontinuum herauszulösen und die feingeschliffene Oberfläche seiner Darlegung gegen den Strich zu bürsten, um so auf einige seiner Mängel und Widersprüche hinzuweisen. Zuerst muss die Aufmerksamkeit auf den Versuchs- und den provisorischen Charakter des Artikels zu lenken, der für den Autor keinen endgültigen Wortlaut darstellte, sondern lediglich das Gerüst der *Theorie der epischen Formen*, zu deren Niederschrift er schließlich nicht mehr kam. Es ist also hilfreich, den Essay als Exposé eines ambitionierten Werkes zu verstehen, wenn man über die Vielfalt der Probleme berichten möchte, die darin kurz zusammenfassend behandelt werden und die auf sicherlich ähnliche, aber keinesfalls identische Beschäftigungen des deutschen Denkers verweisen. So lassen sich in *Der Erzähler* erstens Züge einer Hinwendung zu den kurzen Erzählformen finden, die auf den Kontext der späten Zwanziger Jahre zurückgeht, zweitens Spuren eines Nachdenkens über die Krise des Romans, das seinen direktesten Ursprung in den Debatten um *Berlin Alexanderplatz* und Döblins Studie *Der Bau des epischen Werks* Anfang der Dreißiger Jahre hatte, und zuguterletzt Elemente jener Betrachtungen zur Produktivität einer bewussten, im schillerschen Sinne *sentimentalen* Zurückgewinnung der volkstümlichen Gattungen Märchen und Sage, die im Aufsatz über Kafka von 1934 auftauchen. Ebenso wichtig – auch hinsichtlich der Beschäftigung mit Kafkas Werken – ist das Interesse für die chassidische Tradition der exemplarischen Erzählungen, der Haggada als geeignetes Vehikel der Doktrin (Halacha). Die allgemeine These vom Schwund an Erzählfähigkeit als Effekt der Dekadenz der traditionellen Gemeinschaft und des Schrittes hin zur abstrakten Industriegesellschaft ist kein originär diesem Essay entstammender Einwand, sondern auf jeden Fall die Anwendung in der deutschen Kulturkritik des frühen 20. Jahrhunderts rekurrenter Vorschläge, für die sich in den Benjamin bekannten Werken direkte Beispiele finden ließen, etwa *Die Theorie des Romans* von Lukács oder auch die frühen Artikel Kracauers. In *Der Erzähler* wird der Nachdruck auf der Abnahme der Erfahrung, dem Verschwinden der Weisheit, der Ausbreitung von Presse und Radio und, im allgemeinen, dem Verfall des künstlichen

Produktionsverfahrens hervorgehoben. Doch können diese Prozesse letztendlich als – im weiteren Sinne, den Benjamin sich nicht zu rechtfertigen anschickt – Vorbereitungsinstanzen des zu Beginn des Artikels angegebenen Momentes verstanden werden, welcher der ungefähre Todeszeitpunkt der Erzählkunst sein soll: der Ausbruch des Ersten Weltkriegs nämlich.

Die Soldaten, die aus diesem zurückkamen, hatten bereits keine Geschichten mehr zu erzählen: Die Materialschlachten und der mechanische Krieg hatte sie zum Schweigen gebracht. Dies ist eines der Grundelemente in der Argumentation von *Der Erzähler*. Die alltägliche Fähigkeit, Geschichten zu erzählen, wird als die Quelle dargestellt, von der alle großen Erzähler getrunken haben; das Erzählen ist für Benjamin vor allem eine mündliche Tätigkeit, die sich als solche vom originär textlichen Charakter des Romans unterscheidet. Mit dieser These ist zugleich eines der größten Defizite des Essays verbunden: Keiner der Autoren, die als Beispiele traditionellen Erzählens genannt werden (Hebel, Gotthelf, Keller, Stevenson, Leskov), wird dem von Benjamin befürworteten idealen, mündlichen Kommunikationsmodell gerecht. Es ist verwunderlich, dass dieser nicht auf den Begriff der volkstümlichen Erzählung im engeren Sinne – z.B. des Märchens, der Sage oder Legende – zurückgreift, sondern im Gegenteil einer Literatur Naivität zuschreibt, welche (wie sich anhand der genannten Beispiele herleiten ließe) die bestimmenden Merkmale der "einreißenden" Moderne aufweisen. Die Fälle Hebel und Hauff sind besonders bebildend: In ihren Kunstmärchen lässt sich nur eine sentimentale und ironische Lesart des volkstümlichen Märchens entdecken, niemals jedoch der Ausdruck eines Willens zum kollektiven und anonymen Erzählen. Diese auffällige Verwirrung ist mit einer weiteren verknüpft: Der Essay macht keinen Unterschied zwischen den volkstümlichen Erzählformen und jener der Novelle, die uns im Endeffekt, wie später zu sehen sein wird, ins selbe individualistische Universum führt wie auch der Roman. %Benjamins Argumentation widerspricht diesen Standpunkten, wie sich beispielsweise an seiner Versicherung erkennen lässt: „Es hebt den Roman gegen alle übrigen Formen der Prosadichtung – Märchen, Sage, *ja selbst Novelle* – ab, daß er aus mündlicher Tradition weder kommt noch in sie eingeht“ (Benjamin 1991: 443; Hervorhebungen: M.V.) Das *ja selbst* in diesem Zitat ist so etwas wie ein Anzeichen schlechten Gewissens: ein leichter Hinweis auf die Anerkennung des Umstandes, dass die Novelle nicht zu jener Arglosigkeit passt, die den volkstümlichen Formen zugeschrieben werden. Die Besonderheit der benjaminschen Herangehensweise ans Erzählen im allgemeinen und an Leskovs Werk im Besonderen wird noch offener manifest, wenn man sie, wie Honold (2000: 391) und Schöttker (2006: 559) vorschlagen, mit den Analysen vergleicht, die Boris Eichenbaum dem Werk des

russischen Erzählers gewidmet hat; in diesen wird dargelegt, inwiefern das bei Leskov Anzutreffende keine direkte Ableitung der Volkskultur ist, sondern eine aufwendige und absichtliche Bemühung um *die Illusion einer mündlichen Erzählung* – eine Vorgehensweise, die von den Formalisten der Kategorie des Skas zugeordnet wird.

Es ist ein reizvolles Detail, dass Benjamin nahestehende Intellektuelle bei der Wiederaufnahme der Diskussion über die Krise der Erzählformen der Strategie ausgewichen sind, die kurzen Erzählformen des 19. Jahrhunderts mit der traditionellen mündlichen Erzählung zu identifizieren. In seinem berühmten Artikel *Standort des Erzählers im modernen Roman* (1954) beschränkt sich Adorno auf den Roman, den er, auf den Spuren von Hegel und Lukács, als für die bourgeoise Epoche spezifische Gattung ansieht. Mit *Don Quijote* aus der Erfahrung einer entzauberten Welt geboren, sei der Roman während seiner Konsolidierung ein Gerne gewesen, dem der Realismus derart immanent gewesen sei, dass sich sogar noch der phantastische Roman gezwungen gesehen habe, den Eindruck von etwas Wirklichem zu erwecken. Der Krise ausgesetzt, die seit Ende des 19. Jahrhunderts alle ästhetischen Ausdrucksweisen erfasste, habe sich der Roman, so Adorno, vom frühen Objektivismus entfernt, um jenseits der fetischisierten Erscheinungsformen, auf subjektiven Wegen eine Annäherung an den Inbegriff des Wirklichen zu suchen: *„Will der Roman seinem realistischen Erbe treu bleiben und sagen, wie es wirklich ist, so muß er auf einen Realismus verzichten, der, indem er die Fassade reproduziert, nur dieser bei ihrem Täuschungsgeschäfte hilft“* (Adorno 1998: 43). Auf dem Weg zur Steigerung der Gültigkeit des Romans vermeidet Adorno zwar Bezugnahmen auf andere Erzählformen, doch zeugen einige widerwillige Anspielungen auf den Aufsatz seines Freundes von gewissem Widerstand gegen den Sirenengesang des traditionellen Erzählens. Die entzauberte Welt verlangt in immer größerem Maße nach einem bewussten Leser, der jedem naiven und spontanen Erzählideal gegenüber skeptisch ist, welches ihn auf eine Ära vor der verwalteten Gesellschaft verweist. Eine implizite Kritik an Benjamin schließt die Erklärung ein, dass „Vorstellungen wie die, daß einer sich hinsetzt und »ein gutes Buch liest«, sind archaisch. Das liegt nicht bloß an der Dekonzentration der Leser sondern am Mitgeteilten selber und seiner Form“ (ebenda: 42). Adorno verweigert der Schönheit einer Form, die demnach auf dem Weg in den Untergang wäre, jegliche Referenz und hebt stattdessen ausdrücklich die Verdienste spezifisch moderner Erzählformen hervor. Sein Aufsatz lässt die Frage nach Bedeutung und Gültigkeit der kurzen Erzählkunst unbeantwortet, die jenseits des Tellerrands seiner Analyse verbleibt.

Mit diesem Problem hatte sich Kracauer in einem wenig bekannten, 1930 veröffentlichten Artikel namens *Moderne Novellen* beschäftigt, dessen unmittelbarste

Motivation das Erscheinen eines Erzählungsbandes von Leo Perutz war. Kracauers erstes Anliegen ist es, die Unangepasstheit zwischen der geschlossenen Form der Novelle und den vom Schriftsteller gewählten Inhalten hervorzuheben, die nicht dem Schema entsprechen, das Konzentration und Kohärenz erfordern würde: „Novelle: das ist eine Erzählung von Begebenheiten, und zwar eine Erzählung, der es vorherbestimmt ist, in eine überraschende Pointe einzumünden. Als eine geschlossene Komposition hat die Novelle eine geschlossene Gesellschaft zur Voraussetzung, bedarf sie des Horizontes fester Begriffe, Typen, Aktionen“ (Kracauer 1990: 216). Der Kritiker greift die (auch von Benjamin und Adorno nicht vergessene) These des jungen Lukács auf, die von der Entsprechung von Roman und bürgerlicher Gesellschaft handelt, und erweitert sie auf die Novelle. Zur Grundlage des Artikels, wie auch der anderen frühen, ästhetischen Schriften Kracauers – etwa des „philosophischen Traktats“ *Der Detektiv-Roman* (1925) – gehört die These vom Säkularisierungsprozess: ein Prozess, der die Individuen all ihrer absoluten materiellen wie ideologischen Gewissheiten entledigt. Die *transzendente Obdachlosigkeit*, die der junge Lukács als Grunderlebnis des modernen Menschen markiert, ist eines der Motive, die sich wie ein roter Faden durch Kracauers Frühwerk ziehen und in besagtem Artikel wieder auftauchen, beispielsweise wenn gesagt wird, dass Novellen wie jene von Perutz „könnten nicht brüchig sein, hätte das Bürgertum, dem sie entstammen, noch ein wetterfestes Dach über dem Kopf. Die Unmöglichkeit, das Formgesetz der Novelle zu erfüllen, ist ein deutliches Zeichen für die Erschütterung der gegenwärtigen Ordnung“ (ebenda: 219f.). Kracauer versteht, dass es kein Mangel an Talent oder künstlerischer Ehrlichkeit ist, der den österreichischen Autor daran hinderte, authentische Novellen zu schreiben. Es ist die zeitgenössische Ordnung oder, besser gesagt: Unordnung, in der seine Versuche gescheitert sind. Der strukturelle Fehler von Perutz' Novellen finde sich in der Umleitung der Erzählhandlung in eine psychologische Dimension, die Kracauer zufolge dem Objektivismus der Novelle fremd ist:

Wie sicher immer Perutz die Novellenform dadurch ausfüllt, dass er einen Zusammenhang äußeren Geschehens komponiert – er bleibt der geforderten Äußerlichkeit nicht bis zum Ende treu, sondern biegt am entscheidenden Punkt von ir ab und sinkt in die Psychologie, in die Innerlichkeit zurück. Gerade sie jedoch kann kein Abschluß im Sinn der Novellen sein (ebenda: 217).

Das Problem, das hier angesprochen wird, ist die Frage nach den positiven Instanzen für das von Kracauer postulierte Paradigma der Novelle. Wenn uns in *Der Erzähler* zurückzuweisend erschien, dass die erwähnten Beispiele nicht zum als paradigmatisch dargestellten mündlichen Erzählmodell passen, so ist in *Moderne Novellen* problematisch, dass keine Beispiele „gelungener“ Novellen genannt werden. Kracauer postuliert keinen naiven Erzähler, sondern appelliert hingegen an die diskutabile

Strategie, Perutz' Werke im Namen eines platonischen, spekulativen Modells in Frage zu stellen; dieses Modell hat jedoch den Nachteil, historisch inexistent zu sein. Im Widerspruch zu Kracauer, aber letztendlich auch zu Benjamin halten wir fest, dass Novelle und Roman der Umstand gemein ist, beide seit dem Moment ihrer Entstehung jene Züge in sich zu tragen, die als typisch für die Epoche ihres Niedergangs identifiziert wurden. Dies gilt insbesondere für die deutsche Novelle; seit ihrer Genese thematisierte diese die Bedingung der transzendentalen Obdachlosigkeit des modernen Menschen mit all ihren Ableitungen: der Zustand allgemeiner Anomie, die Entpersonalisierung und die Anonymität, die regungslose Unterwerfung unter eine soziale Funktionsweise, die von Willen und Handeln der Individuen unabhängig ist.

Die deutsche Novelle stellt eine typisch bürgerliche Gattung dar; mag man auch in Albrecht von Eybs oder Georg Philipp Harsdörffer Vorgänger suchen, liegt ihr Ausgangspunkt doch bekanntermaßen im deutschen Klassizismus, vor allem in Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795). Auffallend ist hierbei, dass es sich um ein Werk handelt, das die von der Französischen Revolution eingeläutete Ära als Epoche darzustellen sucht, die von der Zerstörung traditioneller Gewissheiten sowie der Auflösung gemeinschaftlicher Bande geprägt ist. Goethe trägt hier die – in vielerlei Kontexten geäußerte – Überzeugung in sich, dass die moderne Zeit bereits keine der harmonischen Persönlichkeiten mehr sei, sondern vielmehr eine der Kollektive; ebenso warnt er davor, dass die expansionistische Tendenz der Moderne und das Propagieren des individualistischen Geistes die Menschen der Fähigkeit berauben, sich angesichts eines gemeinsamen Handelns zu organisieren. Bekannt ist die in *Die natürliche Tochter* (1799-1803) geäußerte Diagnose, dass die „zum großen Leben / gefugten Elemente [...] sich / nicht wechselseitig mehr mit Liebeskraft / zu stets erneuter Einigkeit umfängen [wollen]. / Sie fliehen sich, und einzeln tritt nun jedes / kalt in sich selbst zurück.“ (HA, 5, 296 [V. Akt, achter Auftritt]). Der erzählerische Rahmen der *Unterhaltungen* zeigt – in reduziertem Maßstab – einen solch anarchischen Zustand, wobei als Gegenmittel ein Modell der geselligen Bildung vorgeschlagen wird. Die vom Alten ausgesprochene Maxime im die *Unterhaltungen* abschließenden "Märchen" könnte als Synthese des goetheschen Vorschlags dienen: „ein einzelner hilft nicht, sondern wer sich mit vielen zur rechten Stunde vereinigt“ (HA, 6, 394). Der Umstand, dass dieser Ausspruch in einem Kunstmärchen auftaucht, hängt damit zusammen, bis zu welchem Punkt er auf eine utopische Situation verweist, die der wirklichen entgegengesetzt ist; etwas ähnliches lässt sich vom Ende der späten *Novelle* (1827) sagen, das zwar harmonisch und versöhnlich, zugleich aber auch phantastisch ist. In Goethes Beschreibung seiner eigenen Epoche ragen vor allem Bilder heraus, die von einer Auflösung zeugen; nicht zu Unrecht betonte Borchmeyer

(1979: 5), dass „Die zerstörte Einheit, die zerrissene menschliche Solidarität ist [gewesen] für Goethe eine schmerzliche Grunderfahrung der Französischen Revolution“. Auch ist dem Schriftsteller die Wahrnehmung der modernen Welt als ein Prozess wichtig, dessen Dynamik vom Willen der zu Zuschauern degradierten Menschen unabhängig geworden ist. Das Geständnis des Zauberlehrlings am Ende der bekannten Ballade – „Die ich rief, die Geister, Werd ich nun nicht los“ (FA I, 686, vv. 91s.) – passt gut zum Kommentar, den Mephisto unmittelbar vor der „Klassischen Walpurgisnacht“ in Richtung Publikum macht: „Am Ende hängen wir doch ab / Von Kreaturen, die wir machten“ (FA VII/1, 284, vv. 7003s.); mehr dazu am Ende.

Goethes Kurzprosa ist durchzogen von diesen Dilemmata. Doch lässt sich dies auf die Novelle des 19. Jahrhunderts im Allgemeinen ausdehnen. Es ist keine Besonderheit der Klassik und Romantik, sondern ein Wesenszug, der auch in Biedermeier und Gründerzeit in den repräsentativsten Werken dieser Gattung auftaucht. Häufig ist der Gegensatz zwischen der Erzählgegenwart – als Zeit des Verfalls verstanden – und einer idealisierten Epoche vor dem Niedergang. Von dieser Beschreibung geht oft ein Zweifel hinsichtlich des Fortbestehens der Erzählkunst aus, abgeleitet vom Verschwinden der traditionellen Kultur. Ein extremes Beispiel davon finden wir in einer der bekanntesten Novellen der deutschen Literatur: Clemens von Brentanos *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl* (1817), deren Erzähler bereits nicht mehr nur seine eigene Fähigkeit als Schriftsteller in Zweifel zieht, sondern gleich das Existenzrecht einer gehobenen und professionalisierten Literatur. Beschämt ob seiner eigenen Situation als Dichter von Profession, dem französischen Modell des *homme de lettres* gegenüber kritisch eingestellt, appelliert der Erzähler an einen organischen Vergleich, um alle zum Selbstzweck gewordene Literatur als Symptom der Dekadenz in Frage zu stellen:

Man kann sehr leicht zu ihm sagen: »Mein Herr, ein jeder Mensch hat, wie Hirn, Herz, Magen, Milz, Leber und dergleichen, auch eine Poesie im Leibe; wer aber eines dieser Glieder überfüttert, verfüttert oder mästet und es über alle andre hinüber treibt, ja es gar zum Erwerbzweig macht, der muß sich schämen vor seinem ganzen übrigen Menschen. Einer, der von der Poesie lebt, hat das Gleichgewicht verloren, und eine übergroße Gänseleber, sie mag noch so gut schmecken, setzt doch immer eine kranke Gans voraus« (Brentano 1968: 782).

Vom sentimental Skeptizismus eines Erzählers, der allein darauf abzielt, sich selbst als Schreiber darzustellen, unterscheidet sich die Figur der Alten, welche die Kunst des Schreibens und Lesens nicht beherrscht, dafür aber ein Talent des spontanen und zweifelsfreien Erzählens besitzt. Wolfgang Frühwald (1983: 76) zeigte auf, dass die Alte als eine Verkörperung der Volkspoesie fungiert: „In den Vorstellungen der uralten Bäuerin sind alle Lebensbereiche noch integriert, ist auch die Poesie noch nicht artistische problematisiert, sondern eine der lebensbestimmenden Grundkräfte

menschlicher Existenz“; und Gerhard Kluge (1988: 327) schlug vor, ganz einfach die Beziehung zwischen der Alten und dem Icherzähler mit jener zu vergleichen, die Schiller zwischen naiver und sentimentaler Dichtung skizziert. Anders gesagt: Angesichts der unbetroffenen Sicherheit, die die Alte hinsichtlich Ästhetik und Moral ausstrahlt, gehört der „Dichter von Profession“ in die Ära der transzendentalen Obdachlosigkeit, zur *von Gottes Hand verlassenen Welt* (Lukács 1987).

Der Einbezug von Märchenelementen in die Novelle ist häufig von elegischem oder utopischem Charakter: Er setzt dem „Bösen“ der Gegenwart eine verlorene oder ersehnte Unschuld entgegen, vor allem weil der Märchenheld jener Unsicherheit entbehrt, die der in Säkularisierung begriffenen Welt eigen ist, in welcher sich die Novelle entwickelt. Wesentlich ist für diese der Mangel an *Gemeinschaft* und einem *aktiven Helden*, zwei Grundkomponenten des Märchens; Max Lüthi vermerkte, dass der Held des Volksmärchens „wandert und handelt, er steht nicht da und staunt, betrachtet oder grübelt“ (Lüthi, 1962: 34); mit diesem unproblematischen Charakter verbunden ist seine fehlende Psychologie: Das Volksmärchen beschreibt nicht „Gefühle und Stimmungen, nicht innere Konflikte und Denkabläufe, sondern strebt danach, alles in Handlung zu übersetzen“ (ebenda: 93). Während der Held dieser Gattung die weite Welt mit der Sicherheit bereist, das gewünschte Ziel auch zu erreichen, sind die Figuren der Novelle suchende Wesen; wie im Roman sind auch die *zufällige Realität* und der *problematische Held* entscheidende Elemente der Novelle. Eine Bestätigung dieser Vorschläge lässt sich in einer anderen kanonischen Novelle der deutschen Literatur finden, dem Kunstmärchen *Der blonde Eckbert* (1797). Der Erzählrahmen dieses Werkes stellt bekanntermaßen prosaische Figuren dar, deren Lebensweise von einem typisch bürgerlichen Individualismus geprägt ist, fern aller Gemeinschaftsideale. Zu Beginn der Erzählung wird gesagt, dass Eckbert in seinem kleinen Schloss eingesperrt lebte, ohne jeglichen Kontakt zu seinen Nachbarn, und dass „Sein Weib liebte die Einsamkeit ebenso sehr“ wie er (Tieck 1963: 9). Es gab in Eckbert einen Wunsch nach dem Aufbau einer Freundschaft, doch „wenn er allein war, bemerkte man an ihm eine gewisse Verschlossenheit, eine stille, zurückhaltende Melancholie“ (ebenda). Die Figuren Kafkas vorwegnehmend, erfährt Eckbert zugleich den Drang nach Einsamkeit sowie eine Sehnsucht nach einem befriedigenden sozialen Leben – daher die Ambivalenz zwischen dem Bemühen um ein Bewahren seiner Geheimnisse und dem Impuls danach, einen Freund zu suchen, dem er sie anvertrauen kann:

Es gibt Stunden, in denen es den Menschen ängstigt, wenn er vor seinem Freunde ein Geheimnis haben soll, was er bis dahin oft mit vieler Sorgfalt verborgen hat, die Seele fühlt dann einen unwiderstehlichen Trieb, sich ganz mitzuteilen, dem Freunde auch das Innerste aufzuschließen, damit er um so



mehr unser Freund werde. In diesen Augenblicken geben sich die zarten Seelen einander zu erkennen, und zuweilen geschieht es wohl auch, daß einer vor der Bekanntschaft des andern zurückschreckt (ebenda: 10).

Die Leser des Werkes wissen, wie sehr sich der Wunsch des Protagonisten nach tatsächlichem zwischenmenschlichem Umgang zerschlägt. Allerdings bietet die Erzählung mit diesem prosaischen Rahmen durch den Bericht von Bertha, der Frau der Hauptfigur, einen Kontrapunkt; Berthas Bericht – just das Geheimnis, das Eckbert zu teilen sich fürchtet – ist durchwoben von Märchenmotiven. Es ließe sich denken, dass die entzauberte Gegenwart hierdurch eine positive Entschädigung erhält; trotzdem sticht die Art und Weise ins Auge, wie diese Novelle schon zu Beginn der deutschen Entwicklung dieser Gattung – sie erschien nur zwei Jahre nach den *Unterhaltungen* – eine Märchenszenerie errichtet, der es an tröstender Naivität gebricht. Treffend beschreibt Brittnacher die wahrliche Umkehrung des Volksmärchens, die Berthas Geschichte beinhaltet:

Den Märchenhelden führt sein Geschick durch allerlei Wirrnisse und Gefährdungen auf geradem Weg zu seinem Ziel: Er kennt den Schrecken der Orientierungslosigkeit nicht, weil die ganze Märchenwelt auf ihn zugeschnitten ist. Durch Berthas Welt hingegen führt kein Pfad, nicht einmal aus ihr heraus. Anders als eine naive, unpsychologische Gestalt des Märchens, die ihre Vereinzelung nicht als solche empfindet, erfährt Bertha den sozialen Mangel als existentiellen Defect (Brittnacher 1990: 31).

Ähnliches kann auch von Eckbert gesagt werden, der in all seiner Mittelmäßigkeit „ist er eher der Repräsentant des neuen Zeitalters. Skepsis und Zweifel sind an die Stelle des Vertrauens in die Kraft und Weihe des Archaischen getreten“ (ebenda: 39). Andererseits „[d]em einsamen Eckbert der Moderne aber fehlt die Gemeinschaft des archaischen Helden“ (ebenda) der Saga; Isolation und Passivität machen ihn zur Verkörperung des problematischen Helden par excellence: ein Modell, das üblicherweise mit der Romanform in Verbindung gebracht wird.

Der letzte Ausruf der Figur vor der Tode, „in welcher entsetzlichen Einsamkeit hab ich dann mein Leben hingbracht!“ (Tieck 1963: 26), gilt als Synthese des Grundzustandes der deutschen Novellenpersonage seit Anbeginn; es ist die Lebenskrise, welche die Figuren von Kleist und Schiller, von Hoffmann und Arnim, von Keller und Fontane, von Storm und Raabe durchleben. Es ist zu Beginn des 20. Jahrhunderts die typische Erfahrung des Tonio Kröger und des Gustav Aschenbach. Die Zentralität dieser Atmosphäre von universellem Relativismus ist derart, dass sie gar jene zentralen Werke der Gattung beherrscht, in denen sich der Skeptizismus von einer utopischen Hoffnung gemildert sieht, welche vom Auftauchen märchen-, legenden- und romanzentypischer Motive veranlasst wird. Als typisches Beispiel mag *Die schwarze Spinne* (1842) dienen, deren optimistisches Ende die Bedrohung durch ein zurückgehaltenes, aber nicht beseitigtes Übel nicht verbirgt; ein Übel, das just im

Propagieren eines individualistischen Geistes besteht, der die Prinzipien der Gemeinschaft unterminiert. Hierbei fällt auf, dass die durch die Verbreitung der Spinnen und den Tod des Priesters – des Repräsentanten und Garanten des Herrenordens – entstandene Situation in der zweiten Geschichte aus einem Zustand allgemeiner Ratlosigkeit besteht, gleichzusetzen mit den *mimetischen Krisen*, die René Girard untersucht hat: In der Gemeinschaft der Erzählung misstrauen sich alle gegenseitig; die Spinne ist jeweils überall und nirgendwo, und verzichtet offenbar auf soziale Unterscheidungen: „Das Kind in der Wiege, den Greis auf dem Sterbebette schonte sie nicht; es war ein Sterbet, wie man noch von keinem wußte, und das Sterben daran war schrecklicher, als man es je erfahren“ (Gotthelf 1978: 71); noch schrecklicher ist jedoch, dass der Tod „die namenlose Angst vor der Spinne [war], die allenthalben war und nirgends“ (ebenda).<sup>1</sup> Aus Platzgründen kann hier nicht gezeigt werden, bis zu welchem Punkt der Schrecken der mimetischen Krisen als *Krise der Unterschiedslosigkeit* einer der gängigen Topoi der deutschen Novelle ist; als ähnlich gelagerter Fall diene *Die Judenbuche* (1842). In dieser Erzählung wird die alte Gemeinschaft von B. als ein Dorf vorgestellt, in dem sich Handel und Industrie noch nicht entwickelt haben, in dem jeder jeden kennt und wo eine so geschlossene Ordnung herrscht, dass jeder, der sich auch nur einige Meilen davon entfernt, Gefahr läuft, zu einem neuen Odysseus zu werden. Das Auftauchen einer Räuberbande, der *Blaukittel*, stürzt das Dorf in einen Zustand der Undifferenziertheit, der mit jener vergleichbar ist, die bei Gotthelf durch die Spinnen hervorgerufen wird:

Ganz gegen den gewöhnlichen Stand der Dinge, wo man die stärksten Böcke der Herde mit dem Finger bezeichnen konnte, war es hier trotz aller Wachsamkeit bisher nicht möglich gewesen, auch nur ein Individuum namhaft zu machen. Ihre Benennung erhielten sie von der ganz gleichförmigen Tracht, durch die sie das Erkennen erschwerten, wenn etwa ein Förster noch einzelne Nachzügler im Dickicht verschwinden sah (Droste-Hülshoff 1973: 499).

In dieser Textstelle finden sich mehrere bedeutende Details; das erste ist der undifferenzierende Faktor, der durch *die ganz gleichförmige Tracht* auferlegt wird; zweitens der Zustand allgemeinen Misstrauens, der aus dem *modus operandi* der Bande entsteht; drittens ist die Tatsache, dass diese Unfähigkeit, innerhalb der Herde (einer an sich schon suggestiven Metapher) ein Individuum zu unterscheiden, *ganz gegen den gewöhnlichen Stand der Dinge*. Wichtig ist, dass diese Probleme in einem Werk auftauchen, in dem es schwierig ist, positive Stellen zu finden, dessen Erzähler sich als extrem widerwillig erweist und in dem es zwischen den Figuren zu keinem authentischen Dialog kommt – ein Großteil der Gespräche besteht wie gesagt auf offenen oder verdeckten Vernehmungen.<sup>2</sup> Leicht ließen sich zahlreiche weitere Beispiele aufzählen; wichtig ist jedoch, noch einmal hervorzuheben, dass die deutsche Novelle, wo auch immer man nachforscht, der Ausdruck eines Unbehagens gegenüber

der Moderne ist, der es einerseits an einem verbindenden Ethos und andererseits an ewiger Instabilität leidet. Wir können nicht Winfried Freunds These unterschreiben, derzufolge die Novelle insoweit von größerer Aktualität als der Roman ist, als dass es ihre Aufgabe ist, das Scheitern angesichts dessen herauszuarbeiten, was auf konstante und unkontrollierbare Weise geschieht. Allerdings muss man seine Behauptung eine gewisse Richtigkeit zugestehen, dass die Novelle

wird zum Spiegel des modernen Bewußtseins, übermächtigen, weitgehend unkontrollierbaren Prozessen unterworfen und ihnen ausgeliefert zu sein. Sie drängt den Menschen aus der Rolle des Täters in die des Opfers, sie zeigt weder das nach außen noch das auf sich selbst gerichtete Wirken des dezentralisierten Menschen, sondern die *passio humana* und den vernichtenden Druck anonym erlebter Prozesse (Freund 1998: 62).

Ziehen wir von diesem Ausspruch den Ton apokalyptischer Verzweiflung ab, so können wir in ihm eine Sichtweise erkennen, die zutreffender ist als jene, die sich bei so hervorragenden Kritikern wie Benjamin oder Kracauer finden. Die Identifikation der Novelle mit einem – traditionellen, naiven – mündlichen Erzähler oder einem generischen Idealtypus, der vom Aufbau einer objektiven und geschlossenen Handlung geprägt ist, erlaubt es weder, auf die Besonderheit der wichtigsten Werke dieser Gattung hinzuweisen, noch auf ihr Überdauern in der Zeit. Andererseits verfügt die (kurioserweise von Kracauer unterstützte) neoklassische Phantasie der geschlossenen Form über die – häufig auf bestimmte Klassifizierungen Todorovs zurückgeführte – Schwierigkeit, dass sie sich nicht an die Grundformen der Gattung anpasst. Theodor Storm konnte die Novelle als die Schwester des Dramas und als riguroseste Form literarischer Prosa bezeichnen, doch hat diese Definition keinen höheren Allgemeinwert für die frühen Erzähltexte von Boccaccio, Marguerite de Navarre und Cervantes als für jene der deutschsprachigen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts, Storm eingeschlossen. Die These vom Tod der Novelle ist andererseits schwer zu akzeptieren in einem Teil der Welt, in dem während des 20. Jahrhunderts Erzähler gediehen sind, die wie Borges oder Bioy Casares, Cortázar oder Felisberto Hernández Werke geschaffen haben, welche der Novellenform näher stehen als angeblich moderneren wie jener der Kurzgeschichte. Allerdings ist dies ein weiteres Argument für die immer noch bestehende Gültigkeit der Gattung.

### **Literaturverzeichnis**

- Adorno, Theodor W. *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman*. In: ders. *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. 20 vols. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998; aquí, vol. 11: 41-48.
- Benjamin, Walter. *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*. In: ders. *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno y Gershom

- Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. 7 vols. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1991, vol. II: 448-465.
- Borchmeyer, Dieter. "Weimarer Klassik und Französische Revolution. Goethes und Schillers Freundschaft. Dichtung, Ästhetik, Kulturtheorie". In: Žmegač, Viktor (ed.), *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Vol. I/2. Königstein: Athenäum, 1979: 1-56.
- Brentano, Clemens, *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl*. In: *Werke*. Hrsg. von Friedhelm Kemp. 4 Bde. München: Hanser, 1968, Bd. 2: 774-806.
- Brittnacher, Hans Richard. *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*. Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1994.
- Droste-Hülshoff, Annette Freiin von. *Die Judenbuche*. In: ders. *Sämtliche Werke in zwei Bänden*. Nach dem Text der Originaldrucke und der Handschriften, hg. von Günther Weydt und Winfried Woessler, Band 1, München: Winkler, 1973: 483-528.
- Freund, Winfried. *Novelle*. Stuttgart: Reclam, 1988.
- Frühwald, Wolfgang. "Achim von Arnim und clemens Brentano". In: Polheim, Karl Konrad (ed.), *Handbuch der deutschen Erzählung*. Düsseldorf: Bagel, 1981: 145-158.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden* [= HA]. Hrsg. von E. Trunz u.a. München: dtv, 1998.
- , *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Frankfurter Ausgabe [= FA]. Hrsg. von Friedmar Apel u.a. 40 Bde. Frankfurt/M: Deutscher Klassiker, 1985ff.
- Gotthelf, Jeremias, *Die schwarze Spinne*. En: *Ausgewählte Werke in 12 Bänden*. Hg. von Walter Muschg. Zürich: Diogenes, 1978, Bd. 10: 3-102.
- Honold, Alexander, "Erzählen". In: Opitz, Michael / Wizisla, Erdmut (eds.), *Benjamins Begriffe*. 2 vols. Frankfurt/M: Suhrkamp, 2000, vol. I: 363-398.
- Kluge, Gerhard, "Brentano: *Geschichte vom braven Kasperl und von schönen Annerl*". In: VV.AA., *Erzählungen und Novellen des 19. Jahrhunderts*. 2 vols. Stuttgart: Reclam, 1988: 309-337.
- Kracauer, Siegfried, *Moderne Novellen*. In: ders. *Schriften 5*. Ed. de Karsten Witte. Ed. de Inka Mülder-Bach. 3 vols. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1990, vol. 2: 216-220.
- Lukács, György, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Darmstadt, etc.: Luchterhand, 1987.
- Lüthi, Max, *Es war einmal. Vom Wesen des Volksmärchens*. 4<sup>a</sup> ed. revisada. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1973.
- Schöttker, Detlev, "Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows". In: Lindner, Burkhardt (ed.), *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler, 2006: 557-566.
- Scholem, Gershom, *Walter Benjamin y su ángel. Catorce ensayos y artículos*. Ed. por Rolf Tiedemann. Trad. de Ricardo Ibarlucía y Laura Carugati. Buenos Aires: FCE, 2003.
- Tieck, Ludwig, *Der blonde Eckbert*. En: –, *Werke in vier Bänden*. Nach dem Text der »Schriften« von 1828-1854, unter Berücksichtigung der Erstdrucke, hg. von Marianne Thalmann, Bd. 1-4. München: Winkler, 1963: 9-26.
- Wiese, Benno von, "Annette von Droste-Hülshoff: *Die Judenbuche*". In: ders. *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen*. 2 Bde. Düsseldorf: August Bagel, 1956, Bd. 1: 154-175.

---

<sup>1</sup> Die *mimetische Krise* scheint soziale Unterschiede zu abstrahieren, so dass schließlich die Bedrohung durch Übel schrecklich erscheint, das die Unterscheidungen verschwimmen lässt; in der Folge werden die Angriffe der Spinne gegen besonders schuldige und gottlose Subjekte geschildert, wodurch der Eindruck entsteht, dass das Eingreifen des Ungeheuers womöglich mit einer Art Gerechtigkeit gegenüber der Hybris der Gottlosen in Verbindung steht.

<sup>2</sup> So erklärt Benno von Wieders hinsichtlich der Unterhaltung zwischen Friedrich und dem Förster: „Auch hier wieder wird die Situation im Dialog dramatisch, auch hier wieder ein versteckter, bewußt unaufrichtiger Dialog, ein Frage- und Antwortspiel, das verhörähnlichen Charakter hat und dessen Pointe eine das Leben des Försters bedrohende Lüge ist. Gespräche sind bei der Droste keine Brücken von Mensch zu Mensch, sondern fast immer —zum mindesten in der *Judenbuche*— in eine Atmosphäre des Unheils getaucht“ (von Wiese, 1956: 166).