

BENNO  
VON WIESE

DIE  
DEUTSCHE  
NOVELLE

*Goethe - Kafka*

Arendt  
PT  
741  
.W65  
v. 1

Heinrich Blücher  
und Hannah Arendt-Blücher  
in Freundschaft überreicht  
New York, Mai 1956  
Benno von Wiese

BENNO VON WIESE

# Die deutsche Novelle

von Goethe bis Kafka

---

*Interpretationen*

DÜSSELDORF  
AUGUST BAGEL VERLAG

## INHALT

### EINLEITUNG

Wesen und Geschichte der deutschen Novelle  
seit Goethe . . . . . 11

### ERSTES KAPITEL

Friedrich Schiller · Der Verbrecher aus verlorener Ehre 33

### ZWEITES KAPITEL

Heinrich von Kleist · Michael Kohlhaas . . . . . 47

### DRITTES KAPITEL

Clemens Brentano · Geschichte vom braven Kasperl  
und dem schönen Annerl . . . . . 64

### VIERTES KAPITEL

Joseph von Eichendorff · Aus dem Leben  
eines Taugenichts . . . . . 79

### FÜNFTES KAPITEL

Adelbert von Chamisso · Peter Schlemihls  
wundersame Geschichte . . . . . 97

### SECHSTES KAPITEL

Ludwig Tieck · Des Lebens Überfluß . . . . . 117

### SIEBENTES KAPITEL

Franz Grillparzer · Der arme Spielmann . . . . . 134

### ACHTES KAPITEL

Annette von Droste-Hülshoff · Die Judenbuche . . . 154

### NEUNTES KAPITEL

Jeremias Gotthelf · Die schwarze Spinne . . . . . 176

### ZEHNTES KAPITEL

Adalbert Stifter · Brigitta . . . . . 196



## INHALT

### ELFTES KAPITEL

Eduard Mörike · Mozart auf der Reise nach Prag . . . 213

### ZWÖLFTES KAPITEL

Gottfried Keller · Kleider machen Leute . . . . . 238

### DREIZEHNTE KAPITEL

Conrad Ferdinand Meyer · Die Versuchung des Pescara 250

### VIERZEHNTE KAPITEL

Gerhart Hauptmann · Bahnwärter Thiel . . . . . 268

### FÜNFZEHNTE KAPITEL

Hugo von Hofmannsthal · Reitergeschichte . . . . . 284

### SECHZEHNTE KAPITEL

Thomas Mann · Der Tod in Venedig . . . . . 304

### SIEBZEHNTE KAPITEL

Franz Kafka · Ein Hungerkünstler . . . . . 325

Schrifttum . . . . . 343

weiter entfaltet. Vielleicht werden der Literarhistoriker und der Ästhetiker uns niemals endgültig darüber unterrichten, was die Novelle ist oder was sie sein sollte. Aber man kann dennoch Grundzüge des novellistischen Erzählens aufzeigen, bestimmte Stilformen, die in der europäischen Literatur längst vor der verhältnismäßig spät auftretenden Gattung „Novelle“ da sind und sich von der Geschichte dieser Gattung nicht absondern lassen. Zunächst wurde ja das Wort noch gar nicht zur Bezeichnung einer Gattung gebraucht, sondern meinte das neue und überraschende Ereignis. Das klingt auch noch in der berühmten, wenn auch immer wieder umkämpften Definition des alten Goethe nach: „Denn was ist eine Novelle anders als eine sich ereignete unerhörte Begebenheit“ (Gespräche mit Eckermann, 29. Januar 1827). Es wird unter unseren Interpretationen auch Beispiele geben, auf die sich diese Definition nicht ohne weiteres anwenden läßt. Aber dennoch bleibt an dieser gelegentlichen Feststellung Goethes richtig, daß es die Novelle immer mit der *einen Begebenheit* zu tun hat, die sie in einem mehr oder weniger kleinen Raum zu verdichten sucht. Wahrheit der Begebenheit auf der einen Seite, subjektive, bis ins Artistische gehende, indirekte Formgebung auf der anderen Seite, mit diesen beiden Polen scheint mir die Spannweite der Gattung Novelle angedeutet. Die kluge Untersuchung von Arnold Hirsch „Der Gattungsbegriff ‚Novelle‘“ (Germanische Studien, Heft 64, Berlin 1928) hat das deutlich erkannt. „Der Novelle eigentümlich ist, daß sie das Subjektive in artistischer Formgebung verhüllt, daß diese Stilisierung der Ordnung und Fülle der Welt zu einer Beschränkung auf eine Situation und zur Wahl von ungewöhnlichen Geschehnissen führt“ (S. 147). Auch an diesem Versuch einer Definition der Gattung Novelle ließe sich Kritik üben. Jedoch sind damit wesentliche Züge des *novellistischen Erzählens* gesehen, und vielleicht sollte man lieber diesen Ausdruck verwenden, um sich von den allzu starren Gattungsansprüchen zu befreien. Novellistisches Erzählen aber gibt es längst vor der Gattung Novelle.

Eine Tradition dieser Art bildet sich schon seit der Spätantike heraus, sie läßt sich dann weiter in der juristischen und moralistischen Kasuistik und in den orientalischen Märchen von Tausendundeiner Nacht verfolgen. Bestimmte Grundzüge, die auch in unseren Interpretationen eine entscheidende Rolle spielen werden, sind mit der Tradition eines solchen Erzählens verknüpft: die Heraushebung *eines* Ereignisses, der Vorrang des Ereignisses vor den Personen, die pointierende Darstellung, die symbolische

Auch die Abrechnungen des Herrn Zolleinnehmers sind noch die eines Poeten, dem die Phantasie immer wieder einen Streich spielt. „Denn die Acht kam mir immer vor wie meine dicke, enggeschnürte Dame mit dem breiten Kopfsputz, die böse Sieben war gar wie ein ewig rückwärts zeigender Wegzeiger oder Galgen. — Am meisten Spaß machte mir noch die Neun, die sich mir so oft, eh' ich mich's versah, lustig als Sechs auf den Kopf stellte, während die Zwei wie ein Fragezeichen so pffiffig dreinsah, als wollte sie mich fragen: Wo soll das am Ende noch hinaus mit dir, du arme Null? Ohne *sie*, diese schlanke Eins und alles, bleibst du doch ewig nichts!“

Was nützen alle praktischen Vorsätze des Taugenichts, Geld zu verdienen und es „gewiß zu etwas Großem in der Welt zu bringen“, wenn er als erstes seinen Kartoffelgarten in einen auserlesenen Blumengarten verwandelt und jeden Abend der schönen Frau im Schlosse einen neuen Strauß auf den steinernen Tisch in der Laube legt. Die Darstellung Eichendorffs ist hier und an vielen anderen Stellen unserer Erzählung humoristisch. Es ist ein Humor, der aus dem Kontrast von Poesie und Wirklichkeit entsteht, aber diesen Kontrast liebevoll zugunsten der Poesie wieder auflöst. Denn das Poetische ist hier nicht mehr ein Bereich jenseits der alltäglichen Erscheinungen, nicht ein Bereich des Sonderbaren, Seltsamen, Exotischen, geheimnisvoll Entrückten. Die „blaue Blume“ der Romantik wächst für Eichendorff in den Wäldern der Heimat. Weder ist die Wirklichkeit bizarr, noch ist der Traum geisterhaft, sondern der Zauber liegt im Realen und Wiederkehrenden, in Morgen und Abend, in Wald und Brunnen, in Tälern und Höhen, in Wanderschaft und Frühling. Alles dies hat erst durch Eichendorffs Prosa und Lyrik den romantisch-poetischen Klang erhalten, das Hauchende, Schmelzende, Duftende und Verflimmernde, das aus der Sprache dieser Worte nicht mehr wegzudenken ist.

Diese weitgehende Identität von Poesie und Wirklichkeit war erst und nur an der Grenze von Romantik und Biedermeier möglich. Noch ist der Glaube an die Poesie stark genug, daß die dichtende und musizierende Künstlerseele dieses Taugenichts den Traum der Welt in Wald, Frühling, Mondschein und Gärten zum Klingen bringen kann:

Schläft ein Lied in allen Dingen,  
Die da träumen fort und fort,  
Und die Welt hebt an zu singen,  
Triffst du nur das Zauberwort.



scher Reiz des Erzählens. So gelingt der Austausch zwischen Roman und Märchen. Die anderen Figuren mögen Romanfiguren sein und sich als solche selbst interpretieren, der Taugenichts hingegen ist ein echter Märchenheld und nicht ein Romanheld, und zwar deshalb, weil er das Phantastische als wirklich, das Poetische als real nimmt und den in der Reflexion gespiegelten Gegensatz von wirklicher und romanhafter Welt gar nicht kennt.

Am deutlichsten wird das in der Art, wie er die Liebe erfährt. Seine eigne Liebesgeschichte ist zwar in den „Roman“ der anderen Mitspielenden verwoben, wird aber nicht erst durch das Geschehen „poetisch“ und merkwürdig, sondern ist es bereits durch die Liebe selbst. Die Geliebte wird in der Distanz des Vornehmen und Unerreichbaren erlebt. Sie ist umspielt vom Zauber der Ferne und der Kostbarkeit, gehört aber auch in den Bereich der heimatischen Landschaft. Nach ihrer sozialen Wirklichkeit wird im Grunde gar nicht gefragt. Real gesehen ist sie immer fern, poetisch gesehen immer nah. Am Ende stellt es sich heraus, daß sie gar keine vornehme, unerreichbare Dame ist, sondern die Nichte jenes Portiers, der sich mit seinem hausbackenen Verstand über den närrischen Taugenichts so oft ärgern mußte und für diesen selbst eine unerschöpfliche Quelle der Komik war. Nicht die Ereignisse sind im romanhaften Sinne poetisch, sondern die Liebe als solche ist es. Hier erfährt das Herz den Wechsel von Begnadung und Schwermut, den wir bereits charakterisiert haben. Zu Beginn ist die Geliebte so weit entfernt wie ein Stern am Himmel. Der Taugenichts weiß nicht einmal, wer sie ist. Er versucht auch nicht, etwas darüber zu erfahren. Er liebt sie als den Inbegriff des Wunderbaren und Schönen, nicht eigentlich als sie selbst. Er liebt sie, wie er den Wald, den Garten und die Blumen liebt, als die Gegenwart Gottes in der Welt. Diese Liebe ist Anbetung und Verehrung, und je mehr sie liebt, um so stärker wird ihr Gegenstand in die Ferne eines poetischen, von der Phantasie umspielten Traumes entrückt. Mit realen Fragen setzt sie sich nirgends auseinander. Es wechseln nur die Stimmungen: die höchste Seligkeit, wenn der Taugenichts die Geliebte von weitem im Garten gesehen und sie seinen Blumenstrauß auf der Laube entgegengenommen hat; die bitterste Schwermut, wenn er vergeblich und einsam im Baum auf sie gewartet hat und sie dann an der Hand eines Unbekannten glänzend und schön bei Nacht auf die Schloßterrasse heraustreten sieht.

Der Raum dieser Liebe ist der Garten, ein sinnbildlicher Bereich für das reine poetische Dasein. Josef Kunz hat in seinem Buch



persönliche Aufgabe der Naturwissenschaft und gehört daher viel eher in das Weltgefühl des Biedermeiers als in das der Romantik.

Sehen wir uns die Stilgebung etwas genauer an, ehe wir auf die Pointierung im nicht nur märchenhaften, sondern auch novellistischen Schattenmotiv näher eingehen. Die räumliche Wirklichkeit wird breit ausgemalt, auch die Zeitfolge ist sorgfältig eingehalten. In dem Konkreten der Beschreibung ist in vielen Zügen bereits der spätere poetische Realismus vorweggenommen. Der Mensch steht durchaus im Geflecht der sozialen Beziehungen und Bedingungen. Ja, es ist geradezu das Thema der Erzählung, wieweit die soziale Situation den Einzelmenschen prägt oder nicht prägt. Raum und Zeit lassen sich nicht mehr in einer poetischen Freiheit aufheben. Die Verwendung des Wunderbaren hat also offensichtlich nicht die Bedeutung, daß damit die Kausalität vernichtet werden soll, um eine Traumwelt noch jenseits des Irdischen sichtbar zu machen. Auch die Stilform der Ich-Erzählung darf nicht in einem romantischen Sinne mißverstanden werden. Damit ist nicht etwa beabsichtigt, dem Innenleben ein Übergewicht zu geben, die Welt als bloßen Stoff zu verwenden für die Bildungsgeschichte eines Einzelwesens, das auf diese Weise seine Einmaligkeit, seine Eigentümlichkeit unmittelbar zum Ausdruck bringt. Vielmehr steht das Ich des Schlemihl immer schon in einer Umwelt, von der es sich gerade nicht frei machen kann und die auf sein Schicksal einen bedeutenden Einfluß ausübt. Kleidung, Körperlichkeit und äußere Bedingungen spielen im Ablauf des Geschehens eine erhebliche Rolle. Aus dem Schweifenden des romantischen Wanderns wird schließlich das sorgfältige Sammeln, Pflegen und Hegen, das Botanisieren und Erforschen, der methodische Umgang mit den Dingen, Wanderschaft also als Pflicht und Entsagung. Das alles hat weit mehr mit Stifter und dem alten Goethe zu tun und nicht mit der Romantik. Die einzelnen Stationen dieser zum Teil durchaus nicht freiwilligen Pilgerschaft sind nicht unbestimmt und verschwimmend — von einer „Landschaft der Seele“ kann keine Rede sein —, sondern es sind genau umrissene Orte: das Nordertor, die Norderstraße, dazu zahlreiche, eindeutig fixierte Rastpunkte auf der Reise mit den Siebenmeilenstiefeln durch die Kontinente, ferner die vom Meer versperrten und daher für Schlemihl unerreichbaren Stellen, wie Neuholland, die Sundainseln. Die einzelnen Kapitel zeigen klare Konturen, sind sorgfältig eingeteilt und abgerundet. Chamisso zeigt hier eine typisch romanische Durchsichtigkeit, eine zarte Rationalität, eine formsichere Abgewogenheit und Aus-

Zuruf am Ende dieser Vorrede: «*Songez au solide*» als ironischen Zuruf des Romantikers an die Bürger und Philister verstehen. Chamissos Erzählung bewegt sich manchmal fast elegant zwischen dem Grotesken und dem Tragischen. Aber der Verlust des Schattens bleibt eine ernste Sache. Denn damit ist ja keineswegs das gemeint, was wir etwa sonst mit der Vorstellung des Schattenhaften verbinden: das nicht oder nur halb Wirkliche, das Scheinbare, das Wesenlose. Doch der Schatten ist wiederum auch nicht mit dem Menschen oder mit seiner Seele identisch. Mit dem „Soliden“, auf das wir achten müssen, ist nicht das schlechthin „Wesentliche“ gemeint. Der Schatten ist das märchenhafte Symbol für eine durchaus wirkliche Sache, nämlich für die bürgerliche Solidität und menschliche Zusammengehörigkeit. Im Schatten geht es um das Zwischenmenschliche, das Verbindende, um die Kontaktstellen, um das Umgreifende im sozialen Dasein. Josef Nadler bemerkt darüber in seinem Buch „Die Berliner Romantik“ (Berlin 1921): „Der Schatten, den der Mensch wirft, wird durch das erzeugt, was ihn von außen her beleuchtet: Volkstum, Bekenntnis, Familie, Rang, Stand, Beziehungen, Ruf und Name. Dieser Schatten ist nicht Gesellschaftsschliff, sondern alles, was das eigenste Selbst eines Menschen gewissermaßen von außen her bestimmt, von rückwärts beleuchtet.“ Damit ist der Schatten allerdings schon gefährlich nahe an die Allegorie herangerückt. Immerhin wird man vorsichtig etwa so ausdeuten dürfen: Der geworfene Schatten zeigt an, in welcher Weise der Einzelmensch jeweils in das soziale Leben eingeordnet ist. Projiziert sich der Schatten stärker und breiter, so ist auch der Grad der Einordnung ein festerer und verwurzelterer. Das darf jedoch nicht in einem moralischen Sinne mißverstanden werden. Denn Rascal, der ein durchaus übler, ja krimineller Bursche ist, hat es vor dem weitaus anständigeren Schlemihl voraus, über die erfreuliche Solidität eines solchen Schattens zu verfügen.

Der unmärchenhafte Gehalt des märchenhaften Schattenmotivs spiegelt sich aber auch darin, daß weite Partien der Erzählung, zum Beispiel vor allem die Darstellung von Schlemihls Liebe, sich vom Märchen völlig entfernen müssen und durchaus eine novellistische Wirklichkeit geben. Was aber innerhalb dieser real gezeichneten Welt sich abspielt, ist ja gerade die notwendige Ergänzung zum Motiv vom verlorenen Schatten: nämlich das Leben von Menschen und Menschengruppen, die ihren Schatten besitzen und niemals in die Gefahr geraten können, ihn zu verlieren. So hängt also die novellistisch dargestellte Liebesgeschichte mit

Wer aber dennoch unbelehrbar bleibt und dem Panther vor dem Hungerkünstler den Vorzug gibt, sich also gegen den hungernden Geist und seine Absurdität und für die Faszination des Lebens entscheidet, der hat sich damit auch in jene verfremdete, tierhafte Welt zurückbegeben, die Kafka gerade mit aller Anstrengung und dennoch zugleich mühelos aus den Angeln zu heben versuchte, von jenem archimedischen Punkt aus, den man nur findet, wenn man ihn gegen sich selbst anwendet. Nicht eine „sich ereignete unerhörte Begebenheit“ hat Kafka in dieser parabolischen Erzählung gestaltet, sondern gerade umgekehrt das Unerhörte mit kunstvoller Absicht verhüllt, ja, ins Grotteske verzerrt, damit es in unserer uneigentlichen und unwahren Welt als das Eigentliche und Wahre von neuem unter uns anwesend sein kann.



1. The Journal of the Royal Soc.
2. ... ..
3. The Myth of the P.D. ... ..
4. ... ..
5. ... ..
6. ... ..
7. ... ..
8. ... ..
9. ... ..
10. ... ..

15



Arendt, Hannah .W65  
 v.1  
 Wiese, Bennig von, 1903-  
 Die deutsche Novelle von  
 Goethe bis Kafka;  
 Interpretationen  
 www.digitalsystem.com