

UNIVERZITA PALACKÉHO OLOMOUC

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra germanistiky

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Die Rolle des Übernatürlichen in den
Novellen des Realismus**

Vypracovala: Markéta Hynešová

Vedoucí práce: Doc. Jörg Krappmann, PhD.



OLOMOUC 2010

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a podle pokynů vedoucího práce Doc. Jörga Krappmanna, PhD. Všechny prameny, ze kterých jsem čerpala, jsou uvedeny v seznamu literatury.

V Olomouci dne.....

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung.....	1
1.1 Angewandte wissenschaftliche Methoden.....	2
2 Theorie.....	4
2.1 Begriffsklärung.....	4
2.2 Novelle.....	6
2.2.1 Zusammenfassende Darstellung der „Novellentheorien“ bis Heyse...7	
2.2.2 Paul Heyses „Falkentheorie“	9
2.2.3 Sieben Merkmale der Novelle.....	12
2.3 Die phantastische Literatur.....	14
2.3.1 Die „gotische“ Tradition im englischen Sprachraum.....	15
2.4 Das Übernatürliche und seine Stellung im Realismus.....	16
3 Theodor Storm, der Gefeierte.....	17
3.1 „Am Kamin“ – Rezeption des Übernatürlichen im Realismus?.....	17
3.2 Wiederbelebungsversuch der verschmähten Geschichten.....	18
3.2.1 <i>Die Regentrude</i>	19
3.2.2 <i>Bulemanns Haus</i>	21
3.3 <i>Der Spiegel des Cyprianus</i>	22
3.3.1 Sieben Merkmale der Novelle.....	22
3.3.2 Personen.....	24
3.3.3 Freundschaft.....	25
3.3.4 Die Zahl Zwei, Gegenbilder, Spiegelbilder.....	26
3.3.5 Der magische Spiegel des Cyprianus.....	28
3.3.6 Hager, die Verkörperung des Teufels?.....	31
3.3.7 Religion und Aberglaube.....	32
3.4 <i>Psyche</i>	34
3.4.1 Sieben Merkmale der Novelle.....	34
3.4.2 Griechische Mythologie und Inspiration.....	36
3.4.3 Eine schicksalhafte Begegnung.....	38
3.4.4 Lebendiges Marmorbild.....	39
3.4.5 Diana und Psyche – ähnlich und doch unterschiedlich.....	41
3.4.6 Weitere Texte mit ähnlicher Thematik.....	43

4 Paul Heyse, der Vergessene.....	46
4.1 <i>Kleopatra</i>	47
4.1.1 Sieben Merkmale der Novelle.....	47
4.1.2 Verschiedene Auffassungen von Liebe.....	50
4.1.3 Archibalds und Virginies Beziehung.....	52
4.1.4 Archibalds Schwäche und Schuldgefühle.....	53
4.1.5 Die Statue von Kleopatra.....	54
4.1.6 Die drei unheimlichen Nächte.....	55
4.1.6.1 Die erste Nacht – der Besuch des Affen.....	56
4.1.6.2 Die zweite Nacht – der Affe im Nacken.....	57
4.1.6.3 Die dritte Nacht – der Affe als Schleppenträger.....	58
4.1.7 Die schauerliche Erkenntnis in Frankreich und Archibalds „Genesung“.....	60
4.2 <i>Der letzte Centaur</i>	61
4.2.1 Sieben Merkmale der Novelle.....	61
4.2.2 Traum oder „Wirklichkeit“? „Leben“ im Hades oder Warten auf das Jüngste Gericht?.....	63
4.2.3 Der Zentaur – eine Verherrlichung der Antike.....	66
4.2.4 Humor, Ironie und Kritik der Gesellschaft.....	68
4.2.5 „Young Goddman Brown“.....	71
4.3 <i>Das Seeweib</i>	73
4.3.1 Sieben Merkmale der Novelle.....	73
4.3.2 Gegensätze.....	76
4.3.3 Schuldgefühle und Feigheit.....	77
4.3.4 Eine unheimliche Begegnung.....	80
4.3.5 Franks mysteriöser Tod.....	82
5 Exkurs: Österreichische Literatur.....	84
6 Zusammenfassung.....	86
7 Literaturverzeichnis.....	89
7.1 Primärliteratur.....	89
7.2 Sekundärliteratur.....	90

1 Einleitung

Die Forschung hat sich bisher fast ausschließlich damit befasst, welche Rolle das Übernatürliche in der Volksliteratur oder bei einzelnen Autoren spielt. In dieser Arbeit soll das Forschungsfeld erweitert werden, indem anhand der Texte aus der Epoche des Realismus gezeigt wird, dass auch im Realismus das Übernatürliche seinen Platz hat. Das Vorhaben ist zwar ziemlich gewagt, weil es das scheinbar Unvereinbare vereint, aber trotzdem berechtigt, wie aus der vorliegenden Analyse hervorgeht.

Der Realismus ist neben der Aufklärung und dem Naturalismus eine Epoche, in der am wenigsten Übernatürliches zu erwarten wäre. Das Realistische wird als „der Wirklichkeit entsprechend; lebensecht und wirklichkeitsnah“¹ definiert. Da das empirische Wahrnehmen und der damit eng verknüpfte Positivismus zu den führenden Phänomena der damaligen Zeit gehörten und von dem Bildungsbürgertum rezipiert wurden, wäre anzunehmen, dass für das Übernatürliche und durch den Verstand Unerklärliche kein Raum übrig geblieben ist. Wie ich aber in meiner Arbeit beweisen möchte, gibt es genug Texte, in denen das Übernatürliche eine – oft nicht unwesentliche – Rolle spielt.

Bemerkenswert ist die Tatsache, dass diese Texte nicht von unbekanntem Autoren stammen, sondern von zweien, die bereits bei ihren Zeitgenossen als literarische Größen galten und immer noch gelten, und zwar von Paul Heyse und Theodor Storm. Paul Heyse war zeit seines Lebens ein weit anerkannter Schriftsteller: „Zahlreichen Zeitgenossen galt H. als der wichtigste dt. Schriftsteller der zweiten Hälfte des 19. Jh. u. der legitime Nachfolger Goethes.“² Außerdem hat er im Jahre 1910 den Nobelpreis für Literatur bekommen. Während Paul Heyse heutzutage beinahe vergessen ist, wird Theodor Storm wiederholt als ein Paradebeispiel für einen Autor der Epoche des Realismus angeführt.

Da die Berücksichtigung aller Texte des Realismus den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, habe ich mich entschlossen nur die deutsche und österreichische Literatur einzubeziehen. Was die Repräsentanz angeht, ergänzen die beiden bereits erwähnten deutschen Autoren einander sehr gut und deshalb wollte ich ähnliche Vertreter der österreichischen Literatur finden. Dank des Stipendiums des ÖAD konnte ich eine umfangreiche Forschung an der Universität Wien durchführen, bei der ich aber leider feststellen musste, dass es in Österreich in der Epoche des Realismus keine

¹ *Duden, Das große Wörterbuch der deutschen Sprache*, Stichwort „realistisch“.

² Wilhelm Kühlmann (Hrsg.), *Killy Literaturlexikon*, Band 5 Har-Hug (Berlin: Walter de Gruyter Verlag, 2009) S. 409.

vergleichbaren Texte und Autoren gab.³ Die englischsprachige Literatur bietet dagegen viele Beispiele, die ich in meiner Analyse zur Veranschaulichung der einzelnen Aspekte benutzen werde. Als Beispiel seien Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, Lewis Carroll oder Oscar Wilde genannt.

Es war auch notwendig die Auswahl der Texte auf eine Gattung einzuschränken. Weil die Novelle im 19. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum eine Renaissance erlebte⁴, was unter Anderem der fünfzigbändige *Deutsche Novellenschatz* von Paul Heyse und Hermann Kurz bezeugt, schien es logisch zu sein, gerade die Novelle zu wählen. Außerdem kann man an Hand der Theorie, die sich im Laufe mehrerer Jahrhunderte entwickelt hat, ziemlich gut bestimmen, welche Texte als Novelle zu bezeichnen sind und welche nicht mehr.

1.1 Angewandte wissenschaftliche Methoden

Die Wahl der wissenschaftlichen Methoden und der Abfolge ihrer Anwendung ist sehr wichtig. Es ist gleichzeitig notwendig, eine gewisse „Vorarbeit“ zu leisten, bevor es möglich sein wird, zum eigentlichen Thema überzugehen. Deshalb besteht diese Arbeit aus zwei Hauptteilen – einem theoretischen und einem praktischen – wobei aber der praktische Teil ausführlicher behandelt wird, da nämlich das Neue zum Vorschein kommt.

Im theoretischen Teil werden zuerst manche Begriffe, die immer wieder benutzt werden, definiert, damit klar ist, wie sie in diesem Fall zu verstehen sind. Weiter werde ich versuchen, eine überschaubare Zusammenfassung der theoretischen Grundlagen des Phantastischen und der Novellentheorie zu erstellen. Da zu diesen zwei Themen bereits sehr viel geschrieben wurde, werde ich mich kurz fassen und eher auf die theoretischen Texte hinweisen, die diese Themen verbinden.

Im praktischen Teil werden alle ausgewählten Novellen einzeln behandelt und zuerst nach der „Novellentheorie“ (sieben Merkmale der Novelle) analysiert, um zu bestimmen, inwieweit der jeweilige Text den Kriterien entspricht. Dadurch werden die Texte kurz vorgestellt, der Inhalt zusammengefasst und die wichtigen Anhaltspunkte hervorgehoben.

Erst dann unterliegen die Texte einer genaueren Untersuchung über die Themen und die übernatürlichen Elemente. Dabei wird gezeigt, in welcher Form das

³ Mehr dazu im Kapitel 5.

⁴ Siehe Hugo Aust, *Realismus* (Stuttgart: J. B. Metzler, 2006) S. 207-262.

Übernatürliche erscheint, ob es im Text rational erklärt wird, inwieweit es die Figuren der jeweiligen Novelle beeinflusst, welchen Stellenwert es im Werk des jeweiligen Autors einnimmt usw. Zum Schluss der jeweiligen Analyse erfolgt ein Vergleich mit einem anderen, meistens englischsprachigen Text. Ein kurzes Kapitel über die untersuchten österreichischen Texte soll erklären, was die wahrscheinlichsten Gründe dafür sind, dass eigentlich keine mit Heyse und Storm vergleichbaren Novellen vorhanden sind. Am Ende der Arbeit werden noch einmal alle Texte miteinander verglichen, um die Ähnlichkeiten und Unterschiede zusammenzufassen und um klarzustellen, welche Rolle das Übernatürliche im Realismus spielt.

2 Theorie

2.1 Begriffsklärung

In dieser Arbeit werden durchgehend einige Begriffe benutzt, die einer Definition bedürfen, um Missverständnisse zu vermeiden. Sie wurden bis jetzt nämlich entweder nur sehr vage, oder gar nicht definiert bzw. bei verschiedenen Autoren in verschiedenen Zusammenhängen angewandt. Es handelt sich vor allem um folgende Begriffe: Übernatürliches, Realismus und Realität. Die Gattung der Novelle und die phantastische Literatur werden jeweils in einem Kapitel behandelt.

Das Übernatürliche wird parallel mit anderen Begriffen wie das Wunderbare oder das Phantastische benutzt. Vor allem das Wunderbare und das Übernatürliche überschneiden sich:

Sehr häufig wird das Wunderbare in literaturwissenschaftlichen Arbeiten als Verstoß gegen die Naturgesetze, als das Übernatürliche definiert, und damit die Existenz einer ‚natürlichen‘ Form von Literatur vorausgesetzt (d.h. eine Klasse literarischer Texte, deren erzählte Welt naturwissenschaftlichen Gesetzen unterworfen ist).⁵

Für Durst ist aber die Bezeichnung „das Übernatürliche“ keine literaturwissenschaftliche Größe und deshalb verwendet er statt dessen den Begriff „das Wunderbare“⁶. Das Vorhandensein oder Nichtvorhandensein des „Wunderbaren“ ist für ihn ein Parameter dafür, ob es sich um einen phantastischen Text handelt oder nicht. Für Marianne Wünsch stellen die Begriffe „das Übernatürliche“ und „das Wunderbare“ ungefähr dasselbe dar⁷ und sie benutzt diese ähnlich wie Durst – um zu bestimmen, welche Texte phantastisch sind. Tzvetan Todorov hält das Übernatürliche für einen viel zu vagen Ausdruck: „Das Übernatürliche charakterisiert die Werke nicht genau genug; seine Reichweite ist viel zu groß.“⁸ Keiner von den drei Autoren sagt aber, was genau sie unter dem Begriff „das Übernatürliche“ verstehen, weil sie sich zu stark darauf konzentrieren, die nächste Stufe, das Phantastische, zu definieren.

⁵ Uwe Durst, *Das begrenzte Wunderbare* (Berlin: LIT Verlag, 2008) S. 34.

⁶ Ebd. S. 41.

⁷ Vgl. Marianne Wünsch, *Die Fantastische Literatur der frühen Moderne (1890-1930)* (München: Wilhelm Fink Verlag, 1991) S. 18.

⁸ Tzvetan Todorov, *Einführung in die fantastische Literatur* (München: Carl Hanser Verlag, 1972) S. 34.

Für die Zwecke dieser Arbeit sei bemerkt, dass das Übernatürliche etwas ist, was über die Gesetze der Natur hinausgeht und mit dem Verstand nicht zu erklären ist.⁹ Es ist selbstverständlich die einfachste mögliche Definition, die aber genau beschreibt, was angestrebt wird. Es geht darum, gerade solche Elemente in den analysierten Texten zu finden, die die Grenzen des vernunftbasierten Verstehens und Wahrnehmens der Welt überschreiten. Präziser formuliert, es handelt sich um „Grenzsituationen“, die nach Todorov, Durst, Wunsch und vielen anderen zur Phantastik gehören. „Die Unschlüssigkeit des Lesers“, d. h. die Unmöglichkeit sich zu entscheiden, ob etwas übernatürlich, oder nur ein Zufall und falsche Deutung ist, „ist [...] die erste Bedingung des Fantastischen.“¹⁰

Auch wenn der Realismus auf den ersten Blick einfacher zu definieren ist, hat er mehrere Bedeutungen. Die in der Literaturwissenschaft am meisten verbreitete Bedeutung ist die literarische Epoche des Realismus, die ungefähr in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts datiert wird. Es ist aber bei weitem nicht die einzige – nach Uwe Durst sind weitere vier zu beachten: „Der Realismus als objektive Abbildung der Wirklichkeit, [...] der politische Realismusbegriff, [...] der Realismus als Stilbegriff, [...] der Realismus als Strategie eines literarischen Werks, die eigene Gemachtheit in Abrede zu stellen.“¹¹ Wenn in dieser Arbeit vom Realismus gesprochen wird, handelt es sich ausschließlich um die literarische Epoche.

In den Werkanalysen wird oft von zwei Arten der Realität gesprochen – der fiktionsexternen und der fiktionsinternen. Die fiktionsexterne Realität ist das, was der physische Leser tagtäglich erlebt. Die fiktionsinterne Realität ist die Welt der literarischen Figuren, also das, was die Figuren in dem jeweiligen literarischen Werk umgibt und dem Leser als ihre „Wirklichkeit“ präsentiert wird. Die fiktionsinterne Realität ersetzt Durst durch den Begriff „Realitätssystem“¹², der aber hier nicht benutzt wird, weil die Dichotomie fiktionsextern und fiktionsintern eindeutiger ist.

Man könnte die beiden Realitäten noch näher spezifizieren und die Dichotomie fiktionsextern und –intern erweitern. Der Autor des jeweiligen Werks ist ein Bestandteil oder, besser gesagt, ein Repräsentant der fiktionsexternen Realität. Der Erzähler gehört wiederum in den Bereich der fiktionsinternen Realität. Im Realismus wird angenommen, dass in beiden Realitäten dieselben Naturgesetze gelten. Sobald aber manche

⁹ Paraphrase aus *Duden, Das große Wörterbuch der deutschen Sprache*, Stichwort „übernatürlich“.

¹⁰ Todorov, S. 31.

¹¹ Durst, *Das begrenzte Wunderbare*, S. 30-31. Zu jeder Bezeichnung liefert der Autor eine knappe Erklärung. Leider ist es unmöglich, an dieser Stelle jede Erklärung zu erläutern.

¹² Uwe Durst, *Theorie der phantastischen Literatur* (Berlin: LIT Verlag, 2007) S. 92.

Naturgesetze in der fiktionsternen Realität nicht mehr funktionieren, entsteht das Übernatürliche.

In der Fachliteratur wird dementsprechend sehr oft mit der Verletzung des Realitätsbegriffs operiert, wobei aber nicht spezifiziert wird, ob es sich um die fiktionsexterne oder fiktionsternere Realität handelt. Wunsch definiert diesen Begriff mit Hilfe des „kulturellen Wissens“¹³, wobei das kulturelle Wissen „die Gesamtmenge aller von einer Epoche für wahr gehaltenen Aussagen“¹⁴ umfasst. Es ist klar, dass sich dieses Wissen verändert. Die im Mittelalter für unmöglich oder sogar übernatürlich gehaltene Phänomane (zum Beispiel Flugzeuge), sind heutzutage normal und „rational erklärbar“. In dieser Arbeit wird aber kein großer Wert auf solche Art des „Übernatürlichen“ gelegt. Entscheidend ist vielmehr die Unmöglichkeit zu unterscheiden, ob es sich bei einem Ereignis um einen Traum, eine Sinnestäuschung oder ein Produkt der Einbildungskraft handelt, wobei die Gesetze der Welt dieselben bleiben, oder ob das Ereignis wirklich stattgefunden hat und integrierender Bestandteil der Realität ist.¹⁵ „Dann aber wird diese Realität von Gesetzen beherrscht, die uns unbekannt sind.“¹⁶

2.2 Novelle

Wahrscheinlich über keine andere literarische Gattung führen die Wissenschaftler seit Jahren einen so intensiven Streit, wie über die Novelle: „Es ist nicht einfach zu sagen, was eigentlich die Novelle sei, und wie sie sich von den verwandten Gattungen, Roman und Erzählung, unterscheidet.“¹⁷ Bevor aber die eigentlichen wissenschaftlichen Ansätze und Theorien vorgestellt werden, werden der Überschaubarkeit wegen allgemein bekannte Tatsachen über die Novelle erwähnt.

Die Bedeutung des Wortes Novelle ist auf das lateinische „novus“ (neu) zurückzuführen, weshalb die Novelle manchmal als Bericht von etwas Neuem bezeichnet wird, was aber natürlich zu vage und ungenügend ist, um eine Gattung von den anderen abzugrenzen. Als „Begründer“ dieser Gattung gilt Giovanni Boccaccio mit seinem *Dekameron*, obwohl in diesem Werk auch viele andere epische Formen zu finden sind. Neben Boccaccio werden oft auch Miguel de Cervantes Saavedra und Geoffrey Chaucer als die ersten Novellenautoren angeführt. Im deutschsprachigen Raum lässt sich aber erst

¹³ Dieser Begriff stammt von Titzmann.

¹⁴ Wunsch, S. 18.

¹⁵ Vgl. Todorov, S. 26.

¹⁶ Todorov, S. 26.

¹⁷ Ludwig Tieck, „Gespräche“, *Theorie der Novelle*, Herbert Krämer (Hrsg.) (Stuttgart: Reclam, 2005) S. 27-28. Hier S. 27.

seit der Goethezeit über die Novelle sprechen. Seit ungefähr 1770 gehörte dann die Novelle zu den populärsten literarischen Gattungen, woraus sich die Notwendigkeit ergab, diese Gattung genauer zu definieren.

2.2.1 Zusammenfassende Darstellung der „Novellentheorien“ bis Heyse

Obwohl es zahlreiche Versuche gab, die Novelle zu charakterisieren, existiert keine einheitliche Theorie der Novelle. Es ist auch kein idealer Typus, kein Muster vorhanden, nach dem man eine Novelle von anderen literarischen Gattungen abgrenzen könnte. Das Einzige, was zur Verfügung steht, ist eine Summe von Parametern, anhand derer man mit zumindest einer gewissen Sicherheit entscheiden kann, ob es sich um eine Novelle handelt oder nicht.

Christoph Martin Wieland hebt die „Simplizität des Plans und den kleinen Umfang der Fabel“¹⁸ hervor und vergleicht die Novelle mit dem Roman. Vielleicht ist er der Erste, aber auf keinen Fall der Letzte, der eine so vage Definition liefert. Es liegt auf der Hand, dass die beiden Bedingungen sehr relativ und dadurch von verschiedenen Autoren auf diverse Art und Weise interpretierbar sind.

Friedrich Schleiermacher baut seine erste Definition auf dem Gegensatz Roman (Inneres) – Novelle (Äußeres) auf.¹⁹ Das Äußere sind die Verhältnisse, die in der Gesellschaft zum bestimmten Zeitpunkt herrschen und derer Auswirkungen auf den Menschen in der Novelle beschrieben werden sollen. In seinen Vorlesungen über Ästhetik im Jahre 1819 verwechselt er aber die Begriffe Erzählung und Novelle, so dass unklar wird, ob er mit Erzählung eine Erzählung im Sinne von Kurzgeschichte meint oder nicht.²⁰

Friedrich Schlegel behauptete, dass die Novelle „zum Objektiven neigt“ sich aber „dennoch gern im allgemeinen hält“²¹. Also wieder keine konkrete Aussage. Bei ihm sieht man aber schon die ersten Ansätze dessen, was Goethe später als „eine sich ereignete,

¹⁸ Christoph Martin Wieland, „Anmerkung zu ‚Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva‘“, *Theorie der Novelle*, Herbert Krämer (Hrsg.) (Stuttgart: Reclam, 2005) S. 9.

¹⁹ Siehe Friedrich Schleiermacher, „Der Roman und die poetische Form“, *Theorie der Novelle*, Herbert Krämer (Hrsg.) (Stuttgart: Reclam, 2005) S. 11.

²⁰ Siehe Friedrich Schleiermacher, „Ästhetische Vorlesungen“, *Theorie der Novelle*, Herbert Krämer (Hrsg.) (Stuttgart: Reclam, 2005) S. 12-13.

²¹ Beides Friedrich Schlegel, „Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio“, *Theorie der Novelle*, Herbert Krämer (Hrsg.) (Stuttgart: Reclam, 2005) S. 13-17. Hier S. 15.

unerhörte Begebenheit“²² bezeichnete. Sein Bruder, August Wilhelm Schlegel, bereicherte die vagen Definitionen der Vorgänger um den Wendepunkt und spann die Idee seines Bruders von dem „Einzigem“ und „Außerordentlichen“²³ weiter. Der Wendepunkt wird dann von Ludwig Tieck deutlicher formuliert – dazu jedoch später. Bei Tieck erscheint aber das erste Mal ein weiteres Merkmal – die Pointe.

Friedrich Hebbel kritisiert die Tatsache, „daß die Novelle keinen Fortschritt machte, als sie, sich scheinbar erweiternd, den geschlossenen Ring ihrer Form durchbrach und sich wieder in ihre Elemente auflöste“²⁴. Daraus geht hervor, dass manche Literaturwissenschaftler die Vorstellung nicht aufgeben konnten, dass die Novelle eine geschlossene Form sein muss. Sie war es aber nie und wird es auch wohl nie sein, weil man nämlich nicht genau genug formulieren kann, wie eine solche Form aussehen sollte. Dazu kommt noch die Tatsache, dass – auch wenn es ein Muster gäbe – einige Autoren sicher versuchen würden, diese Form zu überschreiten oder zu brechen. Als ein einfaches Beispiel des „sich gegen die Formen sträuben“ kann das italienische Sonett dienen. Es gibt klare „Anweisungen“, wie es metrisch und inhaltlich richtig gestaltet sein soll, trotzdem haben manche Autoren zumindest das Thema verändert. Abgesehen davon, dass strenge poetische Formen nun ohnehin als veraltet gelten und nicht mehr aktiv benutzt werden (höchstens ironisch oder von Autoren, die sich vergeblich bemühen, diese Formen zu beleben).

Die Thesen von Theodor Mundt beruhen auf dem Gegensatz Roman – Novelle. Der Hauptunterschied zwischen den beiden Gattungen sei darin zu suchen, dass während der Roman wie eine Linie aussieht, die Novelle eher einen Kreis darstellt.²⁵ Der Verlauf des Romans ist also linear, eine Reihe von sich nacheinander ereigneten Begebenheiten. Die Novelle dagegen hat „ein gewisses Zentrum“²⁶ und ist im Grunde genommen ein Einzelereignis.

Joseph Freiherr von Eichendorff kritisiert die Entwicklung zu den sog. „Zwecknovellen“²⁷. Es heißt also, dass die Novellen nicht als Produkte der reinen, von

²² Johann Wolfgang Goethe, „Gespräch mit Eckermann vom 25. Januar 1827“, *Theorie der Novelle*, Herbert Krämer (Hrsg.) (Stuttgart: Reclam, 2005) S. 29.

²³ Siehe August Wilhelm Schlegel, „Über die Novelle“, *Theorie der Novelle*, Herbert Krämer (Hrsg.) (Stuttgart: Reclam, 2005) S. 18-23. Hier S. 21.

²⁴ Friedrich Hebbel, „Vorwort zur Veröffentlichung seiner ‚Novellen und Erzählungen‘“, *Theorie der Novelle*, Herbert Krämer (Hrsg.) (Stuttgart: Reclam, 2005) S. 31.

²⁵ Siehe Theodor Mundt, „Roman und Novelle“, *Theorie der Novelle*, Herbert Krämer (Hrsg.) (Stuttgart: Reclam, 2005) S. 32-33.

²⁶ Ebd. S. 32.

²⁷ Joseph Freiherr von Eichendorff, „Der deutsche Roman des achtzehnten Jahrhunderts in seinem Verhältnis zum Christentum“, *Theorie der Novelle*, Herbert Krämer (Hrsg.) (Stuttgart: Reclam, 2005) S. 34-35. Hier S. 35.

den gesellschaftlichen Umständen unabhängigen Einbildungskraft, sondern als Mittel zu bestimmten, meistens politischen Zwecken entstehen. Darin lässt sich übrigens die romantische Ansicht erkennen, dass Kunst für sich existieren soll.

Friedrich Theodor Vischer, ein Theoretiker des Realismus, bedient sich, wie viele andere, des Vergleichs mit dem Roman:

Die Novelle verhält sich zum Romane wie ein Strahl zu einer Lichtmasse. Sie gibt nicht das umfassende Bild der Weltzustände, aber einen Ausschnitt daraus, der mit intensiver, momentaner Stärke auf das größere Ganze als Perspektive hinausweist, nicht die vollständige Entwicklung einer Persönlichkeit, aber ein Stück aus einem Menschenleben, das eine Spannung, eine Krise hat und uns durch eine Gemüts- und Schicksalswendung mit scharfem Akzente zeigt, was Menschenleben überhaupt ist.²⁸

Es dreht sich immer um das Eine und Dasselbe: Ein Ausschnitt aus dem „Weltgeschehen“, in dem gerade ein Konflikt stattfindet. Die Umstände sollen so knapp wie möglich geschildert werden, damit der Konflikt in den Mittelpunkt gelangen kann.

Theodor Storms geplante Vorrede aus dem Jahre 1881²⁹ wurde erst nach seinem Tod herausgegeben. Den berühmtberüchtigten Standpunkt, dass die Novelle „die Schwester des Dramas“³⁰ ist, findet man in Ansätzen bereits bei August Wilhelm Schlegel: Die Erzählung (damit wird wohl die Novelle gemeint) soll „eine dramatische Spitze“ haben, die „auf die Abneigung vom Epischen und Hinneigung zum Drama“³¹ deutet.

2.2.2 Paul Heyse, „Falkentheorie“

In der Einleitung zum *Deutschen Novellenschatz*, den Paul Heyse gemeinsam mit Hermann Kurz im Jahre 1871 herausgegeben hat, findet man die Ansichten Heyse zum Wesen der Novelle und Begründung seines Auswahlverfahrens für diese Anthologie. Diese Ansichten wurden von seinen Zeitgenossen zu einer Theorie erhoben und später

²⁸ Friedrich Theodor Vischer, „Über Roman und Novelle“, *Theorie der Novelle*, Herbert Krämer (Hrsg.) (Stuttgart: Reclam, 2005) S. 35-37. Hier S. 36.

²⁹ Theodor Storm, „Eine zurückgezogene Vorrede aus dem Jahre 1881“, *Theorie der Novelle*, Herbert Krämer (Hrsg.) (Stuttgart: Reclam, 2005) S. 49-50.

³⁰ Ebd. S. 50.

³¹ A. W. Schlegel, S. 12.

von vielen Literaturwissenschaftlern kritisiert, was aber nicht richtig ist, „for he never claimed nor insinuated that he had written *the* theory of the *Novelle* to end all theories“³².

Heyse versucht aus dem bisher üblichen Konzept, die *Novelle* durch die Länge zu definieren, auszurechnen: „So viel muß doch zu vorläufiger Verständigung gesagt werden, dass wir allerdings den Unterschied beider Gattungen nicht in das Längenmaß setzen, wonach ein Roman eine mehrbändige *Novelle*, eine *Novelle* ein kleiner Roman wäre.“³³ Trotzdem schafft er es nicht, den Vergleich zwischen dem Roman und der *Novelle* völlig aufzugeben. Zumindest fasst er aber ziemlich klar zusammen, was seine Vorläufer in ihren Ansätzen angedeutet haben. Die *Novelle* hat

in einem *einzig*en Kreise einen *einzelnen* Konflikt, eine sittliche oder Schicksals-Idee oder ein entschieden abgegrenztes Charakterbild darzustellen und die Beziehungen der darin handelnden Menschen zu dem Großen Ganzen des Weltlebens nur in andeutender Abbriviatur durchschimmern zu lassen.³⁴

Mit anderen Worten: Es handelt sich eigentlich um das aristotelische Prinzip der einheitlichen und geschlossenen Handlung.

Weiter fordert er eine „starke Silhouette“, derer Präsenz man dadurch beweisen kann, dass man „den Inhalt in wenigen Zeilen zusammenzufassen“³⁵ vermag. Als eine vorbildliche Realisierung dieser Forderung betrachtet er Boccaccios *Dekameron*, in dem am Anfang jeder Geschichte eine Inhaltsangabe vorhanden ist; im Text gibt er als Beispiel die Inhaltsangabe der 5. *Novelle* des 9. Tages an. Hillenbrand ist der Ansicht, dass gerade hier das die Ursache für die Bezeichnung von Heyses Bemerkungen als eine „Falkentheorie“ zu suchen ist, wobei es aber „nichts weiter als ein verstecktes Aristoteles-Zitat“³⁶ ist.

Das nächste Kriterium ist die Tatsache, dass er solchen *Novellen* den Vorzug gibt, „derer Grundmotiv sich am deutlichsten abrundet und – mehr oder weniger gehaltvoll –

³² Donald Locicero, „Paul Heyse’s Falkentheorie. ‚Bird Thou Never Wert‘“, *MLN*, Vol. 82, No. 4, German Issue (Oct. 1967) S. 434-439. Hier S. 439.

³³ Paul Heyse, „Einleitung zu ‚Deutscher Novellenschatz‘“, *Theorie der Novelle*, Herbert Krämer (Hrsg.) (Stuttgart: Reclam, 2005) S. 38-41. Hier S. 39.

³⁴ Ebd. S. 39-40.

³⁵ Ebd. S. 40.

³⁶ Vgl. Rainer Hillenbrand, „Heyse’s sogenannte Falkentheorie“, *Paul Heyse. Ein Schriftsteller zwischen Deutschland und Italien*, Roland Berbig und Walter Hettche (Hrsg.) (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001) S. 77-86. Hier S. 78.

etwas Eigenartiges, Spezifisches schon in der bloßen Anlage verrät“³⁷. Das korrespondiert deutlich mit Goethes „unerhörter Begebenheit“. Gleichzeitig stellt er aber fest, dass sich die Novelle „von dem einfachen Bericht eines merkwürdigen Ereignisses [...] nach und nach zu der Form entwickelt, in welcher gerade die tiefsten und wichtigsten sittlichen Fragen zur Sprache kommen [...]“³⁸. Seine Zeitgenossen können also nicht mehr über einfache Themen schreiben. Die Form (d.h. die formale Seite) beeinflusst diese Entwicklung erheblich und Heyse stellt fest, dass es nun, also einige Jahrhunderte nach Boccaccio, nicht mehr so einfach ist, auf die Art und Weise zu schreiben, wie es dieser getan hat:

Wir wiederholen es: eine so einfache Form wird sich nicht für jedes Thema unseres vielbrüchigen modernen Kulturlebens finden lassen. Gleichwohl aber könnte es nicht schaden, wenn der Erzähler auch bei dem innerlichsten oder reichsten Stoff sich zuerst fragen wollte, wo ‚der Falke‘ sei, das Spezifische, das diese Geschichte von tausend anderen unterscheidet.³⁹

Der berühmte Falke, der in der gegenwärtigen Forschung im Allgemeinen mit dem Dingsymbol gleichgesetzt wird, ist lediglich ein kleines Beispiel, eine Art Anknüpfung an das vorher angeführte Beispiel (die bereits erwähnte Inhaltsangabe der 5. Novelle des 9. Tages, die seitdem oft als „Falkennovelle“ bezeichnet wird). Durch das Herausreißen aus dem Kontext und das Verkürzen des Zitats, ohne das vorher Gesagte zumindest zu paraphrasieren, wird jedoch dieser Absatz zum Mittelpunkt des Irrtums.

Um es noch einmal auf den Punkt zu bringen, Heyse hat in der Einleitung mehr oder weniger versucht, die Kriterien zu beschreiben, an denen er sich bei der Auswahl der Novellen hält. „Das Novellenschatzvorwort ist hierfür [Heyses Meinung über die Novelle als Gattung] nur eine Quelle [...] weil es hier eigentlich nur um Rechtfertigung der Auswahlprinzipien für eine Anthologie geht [...] Trotzdem stehen hier auf einigen Seiten wichtige Aussagen über das Wesen der Novelle.“⁴⁰ Die Tatsache, dass seine Ansichten für eine Theorie gehalten werden, obwohl sie in keiner wissenschaftlichen Abhandlung vorkommen, sondern in einem Vorwort für ein breites Spektrum von Lesern, ist schlicht ein Missverständnis.

³⁷ Heyse „Einleitung“, S. 40.

³⁸ Ebd. S. 38.

³⁹ Ebd. S. 41.

⁴⁰ Hillenbrand, „Heyses sogenannte Falkentheorie“, S. 79.

2.2.3 Sieben Merkmale der Novelle

Die jahrhundertelange Auseinandersetzung mit der literarischen Gattung der Novelle hat dazu geführt, dass sich aus den verschiedenen Ansätzen, Ansichten und Definitionsversuchen einige Merkmale herauskristallisierten, die man in der gegenwärtigen Forschung als sieben Merkmale der Novelle bezeichnet.⁴¹ Um eine Novelle von anderen Gattungen abzugrenzen, bedient man sich dieser Kriterien, wobei nicht alle gleich wichtig sind und nicht alle in einer Novelle vorkommen müssen. Die sieben Merkmale der Novelle sind „unerhörte Begebenheit“, Wendepunkt, Dingsymbol, Leitmotiv, ein Handlungsstrang, Rahmen und Binnengeschichte und Pointe.

Der Begriff „unerhörte Begebenheit“ stammt von Goethe. Eine vage Vorstellung gab es jedoch schon früher, zum Beispiel bei Friedrich Schlegel („etwas objektiv Merkwürdiges und allgemein Interessantes“⁴²). Die „unerhörte Begebenheit“ ist etwas Besonderes, Außergewöhnliches, Unerwartetes; sie bildet den Mittelpunkt des Geschehens – man vergleiche dies mit der Herkunft des Wortes Novelle – etwas Neues.

Die Einführung des Wendepunktes als Kriterium wird Ludwig Tieck zugeschrieben. Der allererste, der diesen Ausdruck benutzte, war aber August Wilhelm Schlegel. Während er den Wendepunkt für eine, mit dem Drama ähnliche Charakteristik hält, ist es für Tieck ein Mittel auf den Leser einen tiefen Eindruck zu machen:

Diese Wendung der Geschichte, dieser Punkt, von welchem aus sie sich unerwartet völlig umkehrt, und doch natürlich, dem Charakter und den Umständen angemessen, die Folge entwickelt, wird sich der Phantasie des Lesers um so fester einprägen, als die Sache, selbst im Wunderbaren, unter andern [sic!] Umständen wieder alltäglich sein könnte.⁴³

Der Wendepunkt geht sehr oft Hand in Hand mit dem Dingsymbol. Das Dingsymbol ist meistens etwas Greifbares; es ist „a concrete object or, more rarely, a living being, organic part of the story“⁴⁴. Es ist also ein Gegenstand (oder seltener ein Tier), der in der Novelle durchgehend erwähnt wird und eine symbolische Bedeutung hat.

⁴¹ Diese „Theorie der Novelle“ wird in der Vorlesung „Einführung in die Literaturwissenschaft“ von Mgr. Petra Knápková, PhD. und Doc. Jörg Krappmann, PhD. auf dem Lehrstuhl für Germanistik, Olomouc unterrichtet.

⁴² Friedrich Schlegel, S. 16.

⁴³ Ludwig Tieck, „Vorbericht zur dritten Lieferung der ‚Schriften‘ (1829)“, *Theorie der Novelle*, Herbert Krämer (Hrsg.) (Stuttgart: Reclam, 2005) S. 24-27. Hier S. 25.

⁴⁴ Henry Remal, *Structural Elements of the German Novella from Goethe to Thomas Mann* (New York: Peter Lang, 2001) S. 188.

Heyses besagter Falke wird sehr häufig als Beispiel für ein Dingsymbol angeführt und mit diesem gleichgesetzt.

Der Begriff Leitmotiv stammt aus der Musik. Es handelt sich um ein wiederkehrendes Motiv, das sich im Laufe des Werks nicht verändert und für eine Person, eine Situation und Ähnliches charakteristisch ist. Es kann ein Satz oder ein Symbol sein.

Ein Handlungsstrang ist eigentlich das bereits mehrmals erwähnte aristotelische Prinzip:

Was die erzählende und nur in Versen nachahmende Dichtung angeht, so ist folgendes klar: man muß die Fabeln wie in den Tragödien so zusammenfügen, daß sie dramatisch sind und sich auf *eine einzige, ganze und in sich geschlossene Handlung* [Hervorhebung MH] mit Anfang, Mitte und Ende beziehen, damit diese, in ihrer Einheit und Ganzheit einem Lebewesen vergleichbar, das ihr eigentümliche Vergnügen bewirken kann.⁴⁵

Hier kann man, um das Merkmal besser zu veranschaulichen, zum Vergleich die literarische Gattung des Romans und als konkretes Beispiel *Gebürtig* von Robert Schindel nehmen. In diesem Roman verlaufen parallel mehrere Handlungsstränge – der von Danny Demant, Alexander Grafitto, Konrad Sachs und Hermann Gebirtig – und alle sind gleichwertig. In einer Novelle wäre so etwas nicht denkbar.

Der Rahmen und die Binnengeschichte sind eine ziemlich oft verwendete Technik der Novellenverfasser. Es geht darum, dass die Erzählung auf der ersten Ebene, d. h. der Rahmen, unterbrochen und eine Binnengeschichte eingefügt wird (manchmal sind es auch mehrere). In der Binnengeschichte spielt sich oft das Wesentlichste ab.

Die Pointe ist im Prinzip die Klimax einer Geschichte (es muss nicht unbedingt eine Novelle sein), zu der die Handlung die ganze Zeit hinführt. „Bei der Novelle wäre somit [Verlauf vom Anfang bis zu einem notwendigen Ende] der Schluß oder die Pointe, worauf die Begebenheiten hinstreben, als das entschiedenste [sic!] und ihrem Interesse wesentlichste Moment anzusehen [...]“⁴⁶. Gleichzeitig ist es aber auch etwas Überraschendes, Scharfsinniges, Unerwartetes.

⁴⁵ Aristoteles, *Poetik*, DigBib.org, 30. Juni 2010 <http://www.digbib.org/Aristoteles_384vChr/De_Poetik>.

⁴⁶ Mundt, S. 32.

2.3 Die phantastische Literatur

Mit der phantastischen Literatur verhält es sich sehr ähnlich wie mit der Novelle. „Es gibt zwar unzählige Definitions- und Abgrenzungsversuche, aber bis heute keine allgemein akzeptierte Definition, was eigentlich den Gegenstand der Beschäftigung mit phantastischer Literatur bildet.“⁴⁷ Da den Mittelpunkt dieser Arbeit die Frage bildet, wie es möglich ist, dass man übernatürliche Elemente in den Novellen des Realismus findet, und nicht ob die Texte zur phantastischen Literatur gehören, werden die Theorien und Ansichten rund um die phantastische Literatur nur am Rande behandelt.

Was wird unter dem Begriff phantastische Literatur verstanden? Es gibt grundsätzlich zwei Auffassungen – die maximalistische und die minimalistische. Nach der maximalistischen Auffassung gehören zu der phantastischen Literatur

alle erzählenden Texte, in deren fiktiver Welt die Naturgesetze verletzt werden. Der grundsätzliche Unterschied zu der minimalistischen Bestimmung besteht darin, daß ein Zweifel an der binnenfiktionalen Tatsächlichkeit des Übernatürlichen keine definatorische Rolle spielt.⁴⁸

Das würde also heißen, dass nach der maximalistischen Definition ein Märchen, in dem das Vorkommen verschiedener, nicht-realer Gestalten (zum Beispiel Drache, Einhorn), Zauberei und anderer Ereignisse niemanden überrascht, auch wenn man weiß, dass es so etwas in Wirklichkeit nicht gibt, als phantastischer Text bezeichnet würde. Dasselbe würde dann für Fantasy gelten, wo man, ähnlich wie im Märchen, nie das in der fiktionsexternen Realität nicht vorhandene Geschehen bezweifeln würde. Man denke auch an die Bibel und andere religiöse Texte. Es gibt wenige, die die Bibel oder den Koran der Gattung der phantastischen Literatur zuordnen würden.

Im Gegensatz zu der maximalistischen Theorie schränkt die minimalistische Theorie die Zahl der phantastischen Texte erheblich ein. Die Grundlage für die minimalistische Theorie sind Definitionen Tzvetan Todorovs. Er legt „die Betonung auf den Grenzcharakter des Fantastischen“, wobei die Grenze als „Trennungslinie zwischen dem Unheimlichen und dem Wunderbaren“⁴⁹ gesehen wird. Für die Bestimmung des Unheimlichen ist von großer Bedeutung die Annahmen, dass es eine rationale Erklärung

⁴⁷ Franz Rottensteiner, „Eine kurze Geschichte der Phantastischen Literatur“, *Andererseits: Die Phantastik*, Peter Assmann (Hrsg.) (Wien: VBK, 2003) S. 105-112. Hier S. 105.

⁴⁸ Durst, *Theorie der phantastischen Literatur*, S. 29.

⁴⁹ Todorov, S. 27.

für das Geschehene gibt (zum Beispiel es war nur ein Traum). Das Wunderbare ist dann ein Zulassen „neuer“ Naturgesetze (zum Beispiel dass die Rückkehr der Toten möglich ist). Nur das Schwanken zwischen beiden Standpunkten ist ein Merkmal der phantastischen Literatur – sobald man sich nämlich für eine der beiden Möglichkeiten entscheidet, handelt es sich um keine phantastische Literatur mehr.

Es gibt natürlich viele andere Theorien bzw. „Subtheorien“ in jedem der zwei großen Bereiche. Sie werden bei Durst aufgezählt und auch erläutert.⁵⁰

2.3.1 Die „gotische“ Tradition im englischen Sprachraum

Was die anglo-amerikanische Literatur angeht, ist es notwendig zu bemerken, dass die „Gothic novel“ (in deutscher Terminologie der Schauerroman) eine wichtige Rolle spielt. Das, was das „Gotische“ in seinen Anfängen charakterisiert, ist „an emphasis on portraying the terrifying, a common insistence on archaic settings, a prominent use of the supernatural, the presence of highly stereotyped characters and the attempt to deploy and perfect techniques of literary suspense“⁵¹. Diese Merkmale, die eben für Werke wie *The Mysteries of Udolpho* von Ann Radcliffe oder *The Castle of Otranto* von Horace Walpole, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts am Anfang dieser Tradition standen, haben sich im Laufe der Jahre verwandelt. Man hat dann keine „Gothic novels“ mehr geschrieben, aber die Tradition des Gotischen dauerte fort.

Das „Gotische“ hat sich insofern verändert, als dass man nicht mehr großen Wert auf die äußerlichen Schrecken in Form umherwandelnden Geister und Ähnliches, sondern auf die inneren, die psychischen, gelegt hat. Als Beispiel könnten *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* von Robert Louis Stevenson oder *The Picture of Dorian Gray* von Oscar Wilde dienen. Das ist auch gleichzeitig der Hauptunterschied zwischen der englischen und der amerikanischen „gotischen“ Literatur – während in England bis zur Hälfte des 19. Jahrhunderts überwiegend die ursprünglichen „Gothic novels“ (mit Schlössern, Geistern, lebendigen Portraits usw.) geschrieben wurden, konzentrierte man sich in den USA eher auf die Psyche, was man bei Edgar Allan Poe oder Nathaniel Hawthorne deutlich sehen kann.⁵² Später sind die beiden Tendenzen mehr oder weniger verschmolzen.

⁵⁰ Siehe Durst, *Theorie der phantastischen Literatur*, S. 17-69.

⁵¹ David Punter, *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day* (London and New York: Longman, 1996) S. 1.

⁵² In den USA hat sich später das sog. „Southern Gothic“ Genre entwickelt.

2.4 Das Übernatürliche und seine Stellung im Realismus

Die Autoren in der Epoche des Realismus nehmen eine ablehnende Haltung gegenüber allem Wunderbaren ein. Sie richten sich vor allem gegen die romantische Generation, die sie als krank bezeichnen, und wollen möglichst „wirklichkeitsgetreu“ schreiben: „Aus dem Reiche des Lichtes ist das Wunder und die dämonische Nachtseite der Natur hinausgedrängt.“⁵³ Solche und ähnliche Ansichten findet man bei vielen Theoretikern der Zeit – als wichtigstes Beispiel sei Theodor Vischer genannt.

Die im Realismus dominierende Überzeugung, dass die Vernunft alles beherrscht und für die Schattenseiten des Menschen und die unerklärbaren Ereignisse kein Platz mehr vorhanden ist, dauert im Großen und Ganzen bis heute: „Im Bewusstsein der Überlegenheit der Vernunft und ihrer Grundsätze beharrt die vernünftige Mehrheit auf dem Gedanken der Unvereinbarkeit von Realität und Phantastik.“⁵⁴ Wie aber anhand folgender Analyse gezeigt wird, kann es übernatürliche Elemente auch in Texten aus der Epoche des Realismus geben. Rottensteiner spricht über die Phantastik „als Korrektiv zum Realismus“, weil Autoren „die als Meister des Realismus bekannt sind, wie etwa Charles Dickens oder Ivan Turgenev, immer wieder auch Meisterwerke des Phantastischen hervorgebracht haben“⁵⁵.

Problematisch ist die Art der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit diesem Thema. „Die Realismus-Forschung orientiert sich, was die Rolle des Wunderbaren betrifft, nicht am künstlerischen Text, sondern an der normativen Poetik des Bürgerlichen Realismus, die das Wunderbare verhöhnt und aus der zeitgenössischen Kunst verbannt.“⁵⁶ Wenn man nämlich nur von den Texten ausgehen und sie werkimmanent interpretieren würde, ohne den „Vorgedanken“, dass es da ohnehin nichts Übernatürliches geben kann, käme man zu ganz anderen Ergebnissen. Als Beweis dafür sei angeführt, dass es bis auf zwei keine Arbeiten gibt, die sich mit dem Übernatürlichen in der Literatur des Realismus befassen würden.⁵⁷

⁵³ Hermann Hettner, „Die romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhange mit Göthe und Schiller“, zitiert nach Durst, *Das begrenzte Wunderbare*, S. 179.

⁵⁴ Hans Richard Brittnacher und Clemens Ruthner, „Andererseits. Oder. Drüber. Ein erster Leitfaden durch die Welten der Phantastik.“, *Andererseits: Die Phantastik*, Peter Assmann (Hrsg.) (Wien: VBK, 2003) S. 14-23. Hier S. 14.

⁵⁵ Rottensteiner, S. 106.

⁵⁶ Durst, *Das begrenzte Wunderbare*, S. 21.

⁵⁷ Die zwei Arbeiten sind das bereits erwähnte Buch von Uwe Durst *Das begrenzte Wunderbare* und dann noch die von Gregor Reichelt *Fantastik im Realismus: Literarische und gesellschaftliche Einbildungskraft bei Keller, Storm und Fontane* (Stuttgart; Weimar: Metzler Verlag, 2001).

3 Theodor Storm, der Gefeierte

Im Gegensatz zu Paul Heyse wird Theodor Storm neben Theodor Fontane als der wichtigste Vertreter des deutschen Realismus bezeichnet. Zu Storm gibt es unzählige Sekundärliteratur, die sein Leben und sein Werk (inklusive dessen Rezeption) aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet. Es wäre also sinnlos, sich an dieser Stelle bemühen zu wollen, von dieser Fülle die bekanntesten und wichtigsten hervorzuheben. Deshalb werden im Folgenden die weniger bekannten Primärtexte werkimmanent analysiert ohne großen Rückgriff auf die Sekundärliteratur.

3.1 „Am Kamin“ – Rezeption des Übernatürlichen im Realismus?

Dieser Text soll lediglich dazu dienen, die Rezeption der sog. Spukgeschichten und des Unerklärlichen allgemein in der Epoche des Realismus zu veranschaulichen, ohne auf die Analysen der einzelnen Geschichten aus „Am Kamin“ im Detail einzugehen und die zahlreichen religiösen und metaphysischen Fragen erörtern zu wollen.

In der Rahmenerzählung der Geschichte gibt es einen „alten Herrn“⁵⁸, der Gespenstergeschichten erzählen will, welche aber einem gewissen Klärchen missfallen. Die einzelnen kurzen „Binnengeschichten“ beschreiben mehr oder weniger glaubhafte Situationen und Vorfälle – die Verbindung der Träume, den unerklärten Tod eines jungen Mannes, ein Gespenst, das in einer Vollmondnacht erscheint, den Abschied der Sterbenden, die Verbindung durch die Träume, die Verkündung des Todes und Ermahnung des Toten, das ihm gegebene Wort zu halten – und werden jedes Mal kurz diskutiert.

Die Rezeption dieser Geschichten durch die anderen Zuhörer wird oft gar nicht richtig zum Ausdruck gebracht. Diejenige, die immer wieder angesprochen wird und die meisten Geschichten kommentiert, ist Klärchen. Sie ist neugierig, findet aber immer etwas, was man an den jeweiligen Geschichten aussetzen kann. Nach der ersten Geschichte wendet sie ein: „Ja – aber Träumen ist doch nicht Spuken – “⁵⁹. Nach der zweiten Geschichte merkt der Erzähler selbst, dass sie ihr wieder nicht gefiel: „Aber

⁵⁸ Theodor Storm, „Am Kamin“, *Sämtliche Werke in vier Bänden*, Band 1 (Berlin und Weimar: 1978) S. 369-396. Hier S. 370.

⁵⁹ Ebd. S. 372.

Klärchen scheint wieder mit meiner Geschichte nicht zufrieden zu sein; sie rührt mir gar zu ungeduldig in der Bowle.’⁶⁰

Die dritte Geschichte „[...] hat keine Pointe“⁶¹ und bei der vierten graut es Klärchen nicht, sondern es macht sie traurig. Der alte Herr schickt also alle ins Bett und die weiteren fünf Geschichten werden einige Wochen später erzählt. Klärchen definiert zum Schluss das Grauen ohnehin ganz anders: „Grauen ist, wenn einem nachts ein Eimer mit Gründlingen ins Bett geschüttet wird; das hab ich gewußt, als meine Schuhe noch drei Heller kosteten.“⁶² Worauf der alte Herr ironisch antwortet: „Hast recht, Klärchen! Oder wenn man abends vor Schlafengehen unter alle Betten und Kommoden leuchtet, und ich weiß eine, die das sehr eifrig ins Werk setzen wird.“⁶³

Klärchen verkörpert den gebildeten Leser und Rezipienten. Selbst ihr Name deutet auf Vernunft, Verstand und Klarheit bzw. „Aufklärung“ hin⁶⁴. Durch den letzten ironischen Satz des alten Herrn wird aber auch gleichzeitig darauf hingewiesen, dass auch sie, obwohl sie behauptet, an all die Dinge nicht zu glauben, lieber unter die Betten schaut und sich noch einmal vergewissert, ob sich wirklich nichts darunter versteckt. Auf den Leser bzw. den Menschen der damaligen Zeit übertragen: Man vertraut der Vernunft, versucht alles mit deren Hilfe zu erklären und den Aberglauben auszublenden. Es gibt aber trotzdem Momente, in denen man ein bisschen zweifelt (im Sinne „wenn es aber vielleicht doch stimmt“).

3.2 Wiederbelebungsversuch der verschmähten Geschichten

Theodor Storm hat einige Werke geschrieben, die der Thematik und der Gattung nach nicht zu den typischen in der Epoche des Realismus gehören. Drei davon wurden zweimal hintereinander herausgegeben, wobei Storm im Vorwort⁶⁵ die Gründe verteidigt, die ihn dazu bewegt haben, die schon einmal verschmähten Geschichten wieder zu veröffentlichen.

Der Titel der ersten Auflage „Drei Märchen“ hat bewirkt, dass „sie von manchem sonst guten Freunde ihres Verfassers lediglich um dieser Überschrift willen ungelesen

⁶⁰ Ebd. S. 374.

⁶¹ Ebd. S. 378.

⁶² Ebd. S. 396.

⁶³ Ebd. S. 396.

⁶⁴ Vgl. Klärchen aus *Egmont* von J. W. Goethe.

⁶⁵ Theodor Storm, *Geschichten aus der Tonne* (Köln: Hermann Schaffstein Verlag) S. 5-7. Es handelt sich um die Novellen *Die Regentrude*, *Der Spiegel des Cyprianus* und *Bulemanns Haus*.

beiseite geschoben wurden“⁶⁶. An diesem praktischen Beispiel kann man sehen, dass in der Epoche des Realismus die „besseren“ Autoren nichts vom Übernatürlichen hören wollten. Das führte auch dazu, dass bereits im Vorwort der ersten Fassung andere Bezeichnungen zu finden sind – *Der Spiegel des Cyprianus* wird als eine Sage und *Bulemanns Haus* als eine „seltsame Historie“ näher bestimmt. Weil diese nähere Bestimmung nicht den gewünschten Effekt gebracht hatte und die Geschichten von Storms Freunden nicht gelesen worden waren, griff er in der zweiten Auflage zu anderen Maßnahmen, nämlich zum Titel *Geschichten aus der Tonne* und einem neuen Vorwort.

Der Titel *Geschichten aus der Tonne* ist zweideutig. Wenn man das Vorwort nicht liest, impliziert der Titel etwas Ungewolltes, (in eine Mülltonne) Weggeschmissenes. Im Vorwort wird die Herkunft der Bezeichnung aber anders erklärt. Die Tonne war ein Treffpunkt des kleinen Storm und seines Freundes, wo sie einander heimlich Geschichten erzählten. Die Tonne wird als Tor in eine andere Welt beschrieben, die Spuren hinterlässt: „[...] und [wir] kletterten dann [...] in das Alltagsleben zurück; aber noch lange nachher mußte es uns jeder vom Gesichte ablesen können, daß wir in uns einen Glanz trugen, der nicht von dieser Welt war.“⁶⁷

Am Ende des Vorworts wird noch einmal deutlich zum Ausdruck gebracht, dass seine drei Geschichten nichts mit der „romantischen Krankheit“, wie die Neigung der Romantiker zum Phantastischen oft bezeichnet wurde, zu tun hat: „Zu lange soll die Fahrt nicht dauern, und so hoch soll sie auch nicht gehen, daß die praktischen Köpfe unserer neuen Zeit dabei von Schwindel könnten befallen werden.“⁶⁸ Da zwei von den drei Geschichten in der Tat eher als Märchen zu bezeichnen sind, werden sie hier nur kurz charakterisiert, während der dritten Novelle ein eigenes Kapitel gewidmet wird.⁶⁹

3.2.1 Die Regentrude

Von den drei Geschichten, die unter dem Titel *Geschichten aus der Tonne* erschienen, ist *Die Regentrude* (1864) „one of the most suggestive of the traditional fairy tale, as well as being the most highly imaginative and symbolic“⁷⁰. Es kommen Gestalten vor, die für ein Märchen typisch sind – ein Feuermann, eine Regenfrau. Niemand wundert

⁶⁶ Ebd. S. 5.

⁶⁷ Ebd. S. 7.

⁶⁸ Ebd. S. 7. Vgl. Kapitel 2.4.

⁶⁹ Siehe *Der Spiegel des Cyprianus* (Kapitel 3.3).

⁷⁰ Lee B. Jennings, „Shadows from the Void in Theodor Storm’s Novellen“, *Germanic Review*, 37:3 (May 1962) S. 174-189. Hier S. 182.

sich, dass sie überhaupt vorkommen und deshalb repräsentieren sie nicht das Übernatürliche im Sinne der in dieser Arbeit verwendeten Definition.

Die auftretenden Figuren sind, wie in den meisten Märchen, stark typisiert. Das Böse verkörpern der Bauer und der Feuermann, das Gute stellen Maren, Mutter Stine, Andres und die Regentrude dar. Der Kampf zwischen dem Guten und dem Bösen wird schemenhaft präsentiert – zuerst hat das Böse die Oberhand, aber durch die guten Absichten und die jungfräuliche Reinheit, dank der Maren die Regentrude wecken kann, wendet sich das Blatt und das Gute siegt.

In dieser Geschichte findet man eine Parallele zu einem englischen Werk, und zwar zu *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) von Lewis Carroll. Als Maren und Andres die Regentrude wecken wollen, müssen sie in einem Baum „Stufe um Stufe wie in einem gewundenen Schneckengänge“⁷¹ in das Innere der Erde gehen. Alice fällt „down the rabbit-hole“ und denkt: „I must be getting near the centre of the earth“⁷². In beiden Fällen gehen sie weiter und gelangen zu einem prachtvollen Garten. In *Die Regentrude* ist er durch die Hitze beschädigt, Alice entdeckt „the loveliest garden you ever saw.“⁷³ Die Ähnlichkeit der Welt oben und der Welt unten ist in beiden Geschichten unverkennbar. Nur in der unteren Welt passieren Dinge, die in der oberen Welt für unmöglich gehalten würden.

Während Maren absichtlich in die „untere Welt“ geht, gerät Alice da aus Versehen, besser gesagt aus Neugier. Maren muss nämlich eine Aufgabe erfüllen und auch wenn sie von der „unteren Welt“ fasziniert ist, verfolgt sie stets ihr Ziel. Alice hat kein Ziel und trotz der Aufgaben, vor die sie gestellt wird, gibt es keinen primäreren Zweck ihres Aufenthalts in der „unteren Welt“.

Der größte Unterschied zwischen den beiden Geschichten ist die Darlegung des Erlebten. In *Alice's Adventures in Wonderland* stellt sich das ganze Hauptgeschehen als ein Traum heraus. Denn am Anfang wird vorausgeschickt, dass „the hot day made her feel very sleepy and stupid“ und als sie ein vorbeilaufendes Kaninchen fluchen hört, überrascht es sie gar nicht, aber „when she thought it over afterwards, it occurred to her that that she ought to have wondered at this, but at the time it all seemed quite natural“⁷⁴. Am Ende wird sie von ihrer Schwester geweckt, der sie ihren Traum beschreibt. In *Die*

⁷¹ Theodor Storm, *Die Regentrude*, Theodor Storm, *Geschichten aus der Tonne* (Köln: Hermann Schaffstein Verlag) S. 8-40. Hier S. 21. Eine „untere Welt“ findet man z. B. auch im traditionellen Märchen „Frau Holle“, in dem das Mädchen durch einen Brunnen hinein kommt.

⁷² Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, Lewis Carroll, *Alice in Wonderland and Through the Looking Glass* (New York: Macmillan & Co., 1894) S. 1-192. Hier S. 4.

⁷³ Ebd. S. 8.

⁷⁴ Ebd. S. 1.

Regentrude ist das in der „unteren Welt“ Erlebte ein regulärer Teil der fiktion-internen Realität.

3.2.2 *Bulemanns Haus*

Ähnlich wie *Die Regentrude* ist *Bulemanns Haus* (1864) eher ein Märchen, obwohl *Bulemanns Haus* noch stärker religiös geprägt ist. Stofflich erinnert *Bulemanns Haus* an *A Christmas Carol* (1843) von Charles Dickens und Daniel Bulemann an Ebenzer Scrooge..

Beide sind misanthropisch und geizig. Daniel Bulemann will von armen Leuten gar nicht gestört werden, und schon überhaupt nicht von seiner Halbschwester Christine, „denn noch weniger als mit anderen Menschen liebte Herr Bulemann den Verkehr mit dürftigen Verwandten“⁷⁵. Er versucht, sich von der restlichen Welt abzugrenzen und lebt nur mit zwei Katzen, Graps und Schnores, und mit Frau Anken, die sich um seinen Haushalt kümmert. Scrooge, der auch wegen seines Rufs von allen vermieden wird, freut sich nur darüber: „It was the very thing he liked. To edge his way along the crowded paths of life, warning all human sympathy to keep its distance [...]“⁷⁶

Sie beide bekommen eine Chance, sich zu bessern, und zwar vor Weihnachten. Scrooge erscheinen in drei Nächten nacheinander drei Geister und das, was sie ihm zeigen, überzeugt ihn, sich zu bessern, wodurch er gerettet wird. In der mehrschichtigen Struktur von *Bulemanns Haus* geschieht das entscheidende Ereignis auch vor Weihnachten. Christine kommt mit ihrem kranken Sohn und bittet ihn um Hilfe. Sie hat „drei Nächte nacheinander“⁷⁷ geträumt, dass ihre Mutter aus einem alten silbernen Becher auf die Gesundheit ihres Sohnes trank, woraus sie schließt, dass es dem kranken Jungen helfen könnte. Sie appelliert auf die Nächstenliebe und ihre Verwandtschaft, aber Daniel Bulemann lässt sich nicht bewegen. Er schlägt sogar das Kind, nachdem es fragt: „Mutter, ‚ [...] ‚ist das der böse Ohm, der seine schwarzen Kinder verkauft hat?‘“⁷⁸

Christines Verfluchung „Mögest du verkommen mit deinen Bestien!“⁷⁹ nimmt er gar nicht ernst. Dieser Fluch erfüllt sich aber später, weil sich die beiden Katzen in „zwei furchtbare, namenlose Raubtiere“⁸⁰ verwandeln und ihn gar nicht mehr aus seinem

⁷⁵ Theodor Storm, *Bulemanns Haus*, Theodor Storm, *Geschichten aus der Tonne* (Köln: Hermann Schaffstein Verlag) S. 69-92. Hier S. 75.

⁷⁶ Charles Dickens, *A Christmas Carol* (New York: The Platt & Peck Company, 1905) S. 13.

⁷⁷ Storm, *Bulemanns Haus*, S. 79.

⁷⁸ Ebd. S. 79.

⁷⁹ Ebd. S. 80.

⁸⁰ Ebd. S. 85.

abgelegenen Zimmer lassen. Trotz dem Mangel an Lebensmitteln stirbt er nicht, sondern schrumpft, so dass er so groß wie ein einjähriges Kind wird, in den Vollmondnächten wach wird und immer noch auf „die Barmherzigkeit Gottes“⁸¹ wartet.

3.3 Der Spiegel des Cyprianus

Obwohl *Der Spiegel des Cyprianus* (1865) zusammen mit *Die Regentrude* und *Bulemanns Haus* herausgegeben wurde, wird er in diesem Kapitel separat behandelt. Und zwar aus dem Grund, dass es sich um kein Märchen, sondern um eine Novelle mit übernatürlichen Zügen handelt.

3.3.1 Sieben Merkmale der Novelle

Die Novelle konzentriert sich auf ein einziges Geschehen. In der Nacht halten die Gräfin und die Amme Nachtwache am Bett des kranken Stiefkindes der Gräfin. Die Amme erzählt der Gräfin eine Geschichte über ehemalige Bewohner des Schlosses und, ohne es zu wissen, auch über die Vorfahren der Gräfin. Am Ende der Novelle genest das Kind durch den wiederholten Blick in den magischen Spiegel in Gegenwart seiner Stiefmutter. Es gibt keine Abschweifungen von dieser einfachen Fabel.

Der Rahmen und die Binnengeschichte sind gleichfalls vorhanden. Die Binnengeschichte ist die Erzählung der Amme über die Ereignisse „vor über hundert Jahren [...] in der letzten Zeit des großen Krieges,“⁸² die den Zeitraum von etwa zwanzig Jahren einnimmt; den Rahmen bildet die „Nachtwache“ der Gräfin und der Amme am Bett des kranken Kuno. Die Binnengeschichte wird mehrmals mit Einschüben unterbrochen, wobei aber diese nie so lang sind, dass die Unterscheidung zwischen der Binnengeschichte und dem Rahmen undeutlich werden würde.

Im Laufe der Handlung kommen mehrere Wendepunkte vor. Im Rahmen selbst stößt man auf einen einzigen Wendepunkt, nämlich kurz vor dem Ende, als die alte Amme den Spiegel des Cyprianus in das Zimmer bringen lässt und nach der Vergewisserung, dass die Gräfin wirklich ein Nachkomme jener „bösen Frau“⁸³ ist, den Teppich vom Spiegel herunterreißt und der kleine Kuno genest. In der Binnengeschichte findet man dagegen ziemlich viele Wendepunkte.

⁸¹ Ebd. S. 92.

⁸² Theodor Storm, *Der Spiegel des Cyprianus*, Theodor Storm, *Geschichten aus der Tonne* (Köln: Hermann Schaffstein Verlag) S. 41-67. Hier S. 42 u. 43.

⁸³ Ebd. S. 66.

Der erste Wendepunkt in der Binnengeschichte ist die Situation, in der Cyprianus zufällig „eines Tages ein Weib von den schwarzen fahrenden Leuten [...] aus ihrer [der guten Gräfin] Kammer schlüpfen“⁸⁴ sieht, die gute Gräfin nach der Ursache fragt und herausfindet, dass sie ein Kind haben möchte, wonach er ihr verspricht, dass er ihr den Spiegel schenkt. Ab diesem Moment hat die Gräfin die Hoffnung, dass sie doch ein Kind bekommen wird. Den nächsten Wendepunkt stellt der Tod der guten Gräfin dar. Sie gebärt zwar ein Kind, stirbt aber bald danach an der Pest und das bis dato glückliche Familienleben verändert sich im Handumdrehen, was später dazu führt, dass der Graf eine neue Frau sucht, mit der er zwar ein zweites Kind hat, die aber sein erstes Kind nie lieb gewinnt. Der dritte Wendepunkt ist die Ankunft Hagers. Seit seiner Ankunft geht alles nur noch schief – der Graf stirbt unter verdächtigen Umständen, Hager tötet Kuno, den älteren Sohn des Grafen, und schließlich auch die schöne Gräfin.

Die „unerhörte Begebenheit“ in dieser Novelle ist nicht schwer zu bestimmen. Es ist das Geschehen um den magischen Spiegel, den die gute Gräfin von Cyprianus geschenkt bekommt. Er soll bewirken, dass die gute Gräfin das ersehnte Kind gebärt. Sie soll ihn in ihre „Kammer stellen und dort nach Frauenart gebrauchen“, weil es ihr „bald bessere Kunde“ bringt, als „die trügerischen Leute der Heide“⁸⁵. Sie wird aber gleichzeitig gewarnt: „Niemals darf das Bild einer argen Tat in diesen Spiegel fallen; die heilsamen Kräfte, welche bei seiner Anfertigung mitgewirkt haben, würden sich sonst in ihr Widerspiel verkehren.“⁸⁶ Im Laufe der Geschichte wird bestätigt, dass alle Aussagen von Cyprianus über diesen Spiegel wahr sind, auch wenn ein gewöhnlicher Spiegel über solche Eigenschaften natürlich nicht verfügen würde.

Das Dingsymbol ist der bereits mehrmals erwähnte Spiegel. Er symbolisiert das Leben und den Tod: „The magic mirror of *Der Spiegel des Cyprianus* has a similar double face, as child-bringer and child-killer.“⁸⁷ Er wurde unter möglichst guten Bedingungen hergestellt und besitzt also die positivste Kraft, die er nur besitzen konnte. Das kann sich aber in das absolute Gegenteil verwandeln, wenn er Zeuge einer bösen Tat wird. Diesen Fluch zu brechen vermag dann nur ein Verwandter der Person, die die böse Tat angestiftet hat. Der Spiegel spielt eine wichtige Rolle bei allen bedeutenden Ereignissen in der Novelle.⁸⁸

⁸⁴ Ebd. S. 44.

⁸⁵ Ebd. S. 44-45.

⁸⁶ Ebd. S. 46.

⁸⁷ Andrew Webber, „The Uncanny Rides Again: Theodor Storm’s Double Vision“, *Modern Language Review*, 84:4 (Oct. 1989) S. 860-873. Hier S. 870.

⁸⁸ Siehe Kapitel 3.3.5.

Augen alles, was damit zusammenhängt – Sehen, Licht und Dunkelheit – stellen das Leitmotiv dar. Die gute Gräfin (auch die Gräfin aus dem Rahmen) spürt nicht, dass sie schwanger ist, sondern sie sieht ein kleines Kind im Spiegel. Kuno aus der Binnengeschichte sieht seine tote Mutter, wenn er krank ist und hohes Fieber hat. Dadurch wird dem Grafen bewusst, dass er nur seine erste Frau liebt und „die Augen der Gräfin [Kunos Stiefmutter], welche bald schöner als je aus ihren Wochen erstanden war, übten fürder keinen Zauber mehr auf ihn [sic!]“⁸⁹. Die Augen von Hager sind „klein und grimmig“. Wenn Wolf stirbt, schaut die Gräfin in den Spiegel des Cyprianus und „während des Schauens trat das Entsetzen in ihr Angesicht, und ihr lichtblaues Auge wurde steinern wie ein Diamant“⁹⁰. Das Dingsymbol ist in diesem Fall sehr eng mit dem Leitmotiv verbunden. Ein Spiegel impliziert schließlich die Notwendigkeit des Schauens und aus den angeführten Beispielen geht hervor, welche Folgen es hat.

„Das letzte ruht in der Hand des unerforschten Gottes“⁹¹ – so ließe sich die Pointe dieser Novelle zusammenfassen. Man bemüht sich um etwas, bekommt es, verliert es bald, um sich dessen Wichtigkeit bewusst zu werden; das Schicksal, das einem geneigt zu sein scheint, wendet sich plötzlich von einem ab und das alles regelt Gott, der über allen und allem steht.

3.3.2 Personen

Interessanterweise haben nur einige männliche Figuren einen Namen – Cyprianus, Kuno, Wolf und Hager. Cyprianus verweist höchstwahrscheinlich auf den Bischof von Karthago, der im 3. Jahrhundert lebte und heute als Heiliger verehrt wird. Der Name Kuno wird auf das althochdeutsche „kunni“ zurückgeführt, was Geschlecht oder Familie heißt.⁹² Dieser Name symbolisiert also das ersehnte Weiterbestehen des Geschlechts. Die Bedeutung des Namens Wolf ist klar. Weniger klar ist aber, ob diese Bedeutung einen Einfluss auf den Verlauf der Novelle hat. Im Text deutet nichts darauf hin, dass der kleine Wolf irgendwelche Eigenschaften, die mit Wolf assoziiert werden, besitzen würde. In Hagers Fall handelt es sich außerdem noch um einen „sprechenden Namen“, weil sein Aussehen durch den Namen evoziert wird. Die übrigen Personen werden eigentlich nur vereinfacht als Typen dargestellt.

⁸⁹ Storm, *Der Spiegel des Cyprianus*, S. 53.

⁹⁰ Ebd. S. 61.

⁹¹ Ebd. S. 49.

⁹² Gerhard Köbler, *Althochdeutsches Wörterbuch*, www.koeblergerhard.de, 15. Juli 2010 <<http://www.koeblergerhard.de/germanistischewoerterbuecher/althochdeutscheswoerterbuch/ahdK.pdf>>.

In der Binnengeschichte findet man zwei Männer, die keinen Namen haben – den Grafen und den Hausmeister. Der Graf wird als „gerechter Mann“, der der Gräfin „in Treue zugetan“⁹³ ist, beschrieben. Der Hausmeister ist ein treuer und ergebener Diener des Grafen und der guten Gräfin und lässt sich nicht von der schönen Gräfin beeinflussen. Die gute Gräfin aus der Binnengeschichte „ist demütig in ihrem Herzen gewesen und hat die Armen und Niedrigen nicht gering geachtet“⁹⁴. Sie verkörpert das Gute in der Binnengeschichte. Die schöne Gräfin ist wiederum eine femme fatale. Sie ist „ein Füchsen mit goldrötlichem Haar, wie sie den Männern, insbesondere den älteren, so gefährlich sind“⁹⁵. Die beiden weiblichen Figuren aus dem Rahmen werden auch typisiert: Die Amme ist eine vorbildliche Dienerin, die Gräfin eine vorbildliche Ehefrau. Was den Grafen aus dem Rahmen betrifft, kann man sagen, dass er dem Grafen aus der Binnengeschichte sehr ähnlich ist.

3.3.3 Freundschaft

Die Freundschaft zeigt sich am deutlichsten bei der guten Gräfin und Cyprianus und bei Kuno und Wolf. Die gute Gräfin rettet Cyprianus das Leben „und so ist allmählich zwischen der schönen Frau und dem alten weisen Meister eine gegenseitige dankbare Freundschaft entstanden“⁹⁶. Cyprianus ist auch derjenige, der der Gräfin zur Erfüllung ihres Wunsches verhilft, indem er ihr den Spiegel schenkt.

Kuno und Wolf wachsen zusammen auf und trotz der ablehnenden Haltung des Vaters gegenüber Wolfs Mutter „zeigte sich eine große Liebe zwischen ihnen“⁹⁷. Sogar Hagers Versuche, die Jungen zu Feinden zu machen, scheitern an dieser reinen, brüderlichen Liebe. Ihr Zusammenhalten wird auch mehrmals thematisiert: „Sie ritten so dicht nebeneinander, daß die braunen Locken Kunos mit den blonden des kleinen Wolf zusammenwehten.“⁹⁸

Die Beziehung zwischen der schönen Gräfin und Hager bleibt nicht gleich, sondern sie entwickelt sich, und zwar von einer seltsamen Art der Freundschaft zur Feindschaft. Zuerst sind sie Verbündete (von einer Freundschaft im wahren Sinn des Wortes kann wohl keine Rede sein); Hager soll der schönen Gräfin helfen, den Grafen und seinen erstgeborenen Sohn Kuno loszuwerden. Als er dann aber seinen Anteil (ihre

⁹³ Storm, *Der Spiegel des Cyprianus*, S. 43.

⁹⁴ Ebd. S. 42.

⁹⁵ Ebd. S. 51.

⁹⁶ Ebd. S. 43.

⁹⁷ Ebd. S. 54.

⁹⁸ Ebd. S. 57.

Hand und die Herrschaft über das Schloss und die Güter) will, wehrt sie sich: „Als er [der Hausmeister] eintrat, sah er die stolze Frau todbleich und zitternd vor dem Obersten stehen, der, wie es schien, halb mit Gewalt ihre Hand erfaßt hielt.“⁹⁹ Sie werden Feinde und es geht sogar so weit, dass er sie nach dem Tod von Wolf umbringt.

Außerdem gibt es noch eine Art Zuneigung, die man aber auf Grund der verschiedenen Gesellschaftsstellung nicht als Freundschaft bezeichnen kann. Es ist die Beziehung zwischen der Gräfin und der Amme (im Rahmen) und auch die Loyalität des Hausmeisters gegenüber dem Grafen, der guten Gräfin und den beiden Jungen (in der Binnengeschichte). Die niedriger gestellten Figuren bewundern die höher gestellten; sie versuchen auch, sie zu beschützen. Die höher gestellten Personen wissen es zu schätzen und verlassen sich oft auf ihre Dienste.

3.3.4 Die Zahl zwei, Gegenbilder und Spiegelbilder

Die Zahl zwei ist in dieser Novelle vielfach vertreten. Sie symbolisiert nicht nur Paare, sondern auch Gegensätze, die aber gleichzeitig füreinander unentbehrlich sind.¹⁰⁰ Es geht also nicht um das wortwörtliche Vorkommen der Zahl zwei, sondern um eine Duplizität – um das doppelte Vorkommen von Personen, von bestimmten Situationen. Die Duplizität kommt auf zwei Ebenen vor – innerhalb der Binnengeschichte und innerhalb der ganzen Novelle.

Was die Personen in der Binnengeschichte betrifft, gibt es zwei Gräfinnen, die gute und die schöne; zwei Brüder, Kuno und Wolf; zwei Männer, die Macht über den Landbesitz üben resp. üben wollen, den Grafen und Hager. Die Erwachsenen bilden immer einen Gegensatz – die gute Gräfin ist lieb, einfühlsam und gutmütig; die schöne Gräfin ist stolz, kaltblütig und berechnend. Der Graf ist ein guter, gerechter Mann; Hager ist gemein und berechnend. Die Kinder sind dagegen untrennbar, sie mögen einander sehr und wollen ohne einander nicht sein.

In der Binnengeschichte passieren im Mai zwei wichtige Ereignisse. Der erste Vorfall ist das erste Erblicken des noch ungeborenen Kunos im Spiegel: „So war der Mai gekommen [...] da trat die gute Gräfin eines Morgens wieder vor den Spiegel. Kaum hatte sie hineingeblickt, da brach ein ‚Ach!‘ des Entzückens aus ihren Lippen [...] denn in der Frühlingssonne [...] erkannte sie deutlich ein schlummerndes Kinderantlitz [...]“¹⁰¹ Der

⁹⁹ Ebd. S. 60.

¹⁰⁰ Die abendländische Kultur orientiert sich an den Gegensätzen. Als Beispiel sei das Trivialste wie Gut und Böse genannt – ohne das Eine gäbe es das Andere gar nicht und zusammen bilden sie eine Einheit.

¹⁰¹ Ebd. S. 47-48.

zweite Vorfall ist die Reise des Grafen mit seinem Sohn nach Wien, um eine neue Mutter für den Sohn zu suchen: „Und so, als wieder einmal der Mai gekommen war, wurde das Reisezeug gerüstet, und der Graf zog mit seinem Knaben, von stattlicher Dienerschaft begleitet, nach der großen Stadt Wien.“¹⁰²

Auch das doppelte Erscheinen des Kauzes unmittelbar vor dem Tod der beiden Jungen ist alles andere als ein Zufall: „,Sie [die Vögel] beschreien den Kauz; dort sitzt er, neben dem Astloch in der Eiche.' [...] ,Ich seh' ihn schon, Mutter,' sagte er [Wolf]; ,das ist der Totenvogel; er schrie vor meinem Fenster, als der arme Kuno starb.'“¹⁰³ Das Nächste, was zweimal geschieht, ist der Tod der beiden Jungen in demselben Zimmer.

Der Rahmen ist mit der Binnengeschichte durch das „Spiegeln“ verknüpft. Viele Figuren, die in der Binnengeschichte vorkommen, haben ihr Gegenüber im Rahmen. Den Kuno aus dem Rahmen kann man als eine „Kopie“ des Kunos aus der Binnengeschichte sehen. Die Gräfin aus dem Rahmen, als sie feststellt, dass sie schwanger ist, verspricht, dass ihr Kind Wolf heißen wird: „,Wolf soll es heißen, wenn es ein Knabe ist; Wolf und Kuno!' flüsterte sie leise.“¹⁰⁴ Und so hat auch Wolf aus der Binnengeschichte im Rahmen sein Spiegelbild. Die beiden Grafen (aus dem Rahmen und aus der Binnengeschichte) könnten auch als Gegenüber klassifiziert werden. Sogar zwischen den Dienern gibt es eine Parallele. Die Amme aus dem Rahmen wird durch ihr Benehmen und ihre Loyalität zum Abbild des Hausmeisters aus der Binnengeschichte. Es ist interessant, dass die Gräfin aus dem Rahmen zwei Spiegelbilder in der Binnengeschichte hat – ein positives und ein negatives. Einerseits die gute Gräfin, die ihr in vielen Hinsichten sehr ähnlich ist, aber andererseits auch die schöne Gräfin, weil diese ihre Urahnin ist.

Nicht nur die Spiegelbilder fast aller Personen, sondern auch ein Ereignis verbindet den Rahmen mit der Binnengeschichte. Es ist die Entdeckung der Schwangerschaft durch das Erblicken des Kindes im Spiegel des Cyrianus. Die gute Gräfin sowie die Gräfin aus dem Rahmen erkennen durch den Blick in den Spiegel heraus, dass sie schwanger sind, und das Bild, das sie im Spiegel sehen, ist gleich: „Die Gräfin aber stand und blickte selig lächelnd in den Spiegel. Auf seiner Fläche schwamm wie Duft ein Rosenwölkchen, und deutlich schimmerte ein schlummerndes Kinderantlitz.“¹⁰⁵

¹⁰² Ebd. S. 50.

¹⁰³ Ebd. S. 60.

¹⁰⁴ Ebd. S. 67.

¹⁰⁵ Ebd. S. 67. Vgl. auch Zitat auf S. 25, Fußnote Nr. 96.

3.3.5 Der magische Spiegel des Cyprianus

Der Spiegel hat, wie Vieles in dieser Novelle, zwei Seiten – die gute und die böse. Als ihn die gute Gräfin bekommt, ist er mit positiver Energie aufgeladen. Er wurde „unter sonderer [sic!] Kreuzung der Gestirne und in der heilbringenden Zeit des Jahres gefertigt“¹⁰⁶. Dies verwandelt sich jedoch in das absolute Gegenteil, als Kuno von Hager vor dem Spiegel angegriffen wird. Ab diesem Punkt „tötet“ der Spiegel noch ein anderes Kind, den kleinen Wolf, und „verwundet“ Kuno aus dem Rahmen. Erst das Wirken der Gräfin aus dem Rahmen bricht diesen Fluch, die „Spiegelkinder“ werden erlöst und fliegen in den Himmel.

Der Spiegel, den die gute Gräfin bekommt, ist „ein hohes schmales Glas von einem wunderbar bläulichen Lichtglanz. [...] Der Rahmen war von geschliffenem Stahl, in dessen tausenden Facetten der gefangene und gebrochene Lichtstrahl wie in einem farbigen Feuer blitzte.“¹⁰⁷ Das Licht und Leuchten werden thematisiert, solange der Spiegel Heil bringt. Er steht immer in der sonnigen Ecke, „das Bild der schönen Frau [war] wie in einem Kranz von Sternefunken“; die gute Gräfin findet, dass die Augen ihres Gemahls im Spiegel „weniger finster blickten“¹⁰⁸. Die heilbringende und positive Wirkung des Spiegels wird durch den Sonnenschein und das Licht noch mehr hervorgehoben. Das Gute wird ja seit je mit dem Licht und Hellsein verbunden.¹⁰⁹ Und das Licht wird wiederum mit dem Leben in Zusammenhang gebracht.

Nach einiger Zeit sieht die gute Gräfin einen „Hauch auf dem Glase“; später stellt sie fest, dass es „innerhalb des Glases war“; dann wird der Hauch mit einem „rosigen Duft verglichen“¹¹⁰. Dieser Hauch, der an den Nebel erinnert, symbolisiert das Unerklärliche und Geheimnisvolle. Die gute Gräfin verwundert es gar nicht und sie ahnt sogar, was kommen wird. Die Sicherheit hat sie aber erst, wenn sie das schlafende Kind im Spiegel sieht. Interessant ist jedoch, dass während sie das Kind lächeln sieht, erschreckt den Grafen das Weinen des Kindes. Bis zur Geburt bleibt es gleich – sie ist fröhlich, er macht sich Sorgen.¹¹¹

Nach der Geburt des Kindes verliert der Spiegel für einige Zeit seine Wichtigkeit. Erst nach dem Tod der guten Gräfin wird er wieder erwähnt. Der Graf lässt ihn wegtragen

¹⁰⁶ Ebd. S. 47.

¹⁰⁷ Ebd. S. 46 u. 47.

¹⁰⁸ Ebd. S. 47.

¹⁰⁹ Man denke an das ideale Bild einer Frau im Mittelalter – hellhäutig, hellhaarig – und an die Vorstellung vom Guten und Bösen – alles, was schön und hell war, war gut. In der angloamerikanischen Literatur spricht man auch von „fair lady“ und „dark lady“.

¹¹⁰ Ebd. S. 47.

¹¹¹ Vgl. ebd. S. 48.

mit der Begründung „Das Blitzen tut meinen Augen weh!“¹¹² Der Hausmeister trägt ihn also weg, in eine alte Rüstkammer, und bedeckt ihn mit dem „Bahrtuch vom Begräbnis der guten Gräfin“, damit „kein Lichtstrahl fürder es berühren konnte“¹¹³. Bereits mit dieser Tat wird angedeutet, dass sich die Eigenschaften des Spiegels verändern. So wie das Licht mit dem Leben zusammenhängt, hängt die Dunkelheit mit dem Tod zusammen. Außerdem ist es kein beliebiges Stück eines Stoffes, sondern ein Bahrtuch.

Als der Spiegel das nächste Mal ins Spiel kommt, wird die Verwandlung seiner Wirkung vollendet. Hager fängt Kuno in der alten Rüstkammer, nachdem der Junge über das Bahrtuch stolpert und das Tuch vom Spiegel herunterreißt. Es stellt sich die Frage, ob das Kind wirklich durch Hagers Hand gestorben ist oder ob es der Spiegel war. Die Wunde, die Kuno hat, ist nämlich dieselbe, die später die schöne Gräfin auf dem Körper ihres eigenen Sohnes Wolf entdeckt: Sie erblickte „den dunkelroten Fleck auf seinem [Wolfs] Herzen, den sie kurz zuvor auf der Brust des kleinen Kunos gesehen hatte“¹¹⁴. Daraus ließe sich schließen, dass es wirklich der Spiegel war, der den Tod der beiden Jungen verursachte. In Kunos Fall ist es komplizierter, denn es werden keine konkreten Angaben gemacht. Eine Vermutung wäre: Als Hager Kuno schlagen und töten wollte, hat genau das der Spiegel widergespiegelt, was dazu führte, dass sich seine positive Kraft gerade in dem Augenblick in eine negative Kraft verwandelte, woran der Junge stirbt. Das würde die Ähnlichkeit der Wunde der beiden Jungen erklären. Ganz sicher kann man die These aber nicht belegen, weil im Text eindeutiger Signale fehlen. Der Hausmeister, der im Keller ist, glaubt Kuno um Hilfe rufen zu hören. Er ist aber der Einzige, der etwas hört – der Diener, der mit ihm im Keller ist, hört gar nichts. Auf jeden Fall kommt der Hausmeister zu spät, um zumindest die Ursache des Todes von Kuno zu erfahren.

Als ungefähr einen Monat später Wolf in die Rüstkammer geht, ist er von dem entblößten Spiegel fasziniert und sieht darin nicht nur sich selbst. „Er kniete nieder und legte die Stirn an das Glas, um so nahe wie möglich hineinzuschauen. Plötzlich griff er aber mit beiden Händen nach dem Herzen. Dann sprang er mit einem Wehschrei in die Höhe. ‚Hilfe!‘ schrie er.“¹¹⁵ Genauso wie der Hausmeister irrt seine Mutter durch die Gänge und sucht ihren kleinen Sohn. Sie hat aber die Möglichkeit ihn nach der Todesursache zu fragen:

¹¹² Ebd. S. 49.

¹¹³ Ebd. S. 50.

¹¹⁴ Ebd. S. 62.

¹¹⁵ Ebd. S. 61.

„Wolf, Wolf, was ist geschehen?“ rief sie. „Es hat mir einen Schlag aufs Herz getan,“ stammelte er. „Wer, wer tat es?“ flüsterte die Mutter. „Wolf, sprich nur ein einziges Wort noch; wer hat das getan?“ Der Knabe wies mit erhobenem Finger in den Spiegel.¹¹⁶

Sie schaut in den Spiegel hinein und sieht „die Gestalt eines Kindes; wie trauernd kauerte es am Boden und schien zu schlafen“¹¹⁷. Im Zimmer ist aber außer ihr und Wolf niemand. Durch wiederholtes Schauen in den Spiegel vergewissert sie sich, dass es keine Täuschung ist. Im Augenblick, als Wolf stirbt, „sah sie einen leichten Rauch gegen das Spiegelglas ziehen [...] hinter demselben zog es wie ein graues Wölkchen in die Tiefe; und jetzt plötzlich sah sie dort im Grunde des Spiegels zwei kleine Nebelgestalten, die sich umschlungen hielten“¹¹⁸. Sie stellt fest, dass Wolfs Wunde gleich ist wie die von Kuno.

Es wird klar beschrieben, dass die beiden Kinder im Spiegel „weiterleben“. Genauer gesagt, es scheint eher, dass sie durch den Fluch im Spiegel festgehalten werden und erst durch die Güte der Gräfin aus dem Rahmen, die die Sünden der bösen Vorfahrin ausgleicht, erlöst werden. Es ist aber die Amme, die darauf kommt, dass Kuno in den Spiegel geschaut hat: „Ich will mit den Kindern spielen!“ flüsterte er. Die Alte riß die Augen auf. „Mit was für Kindern?“ fragte sie leise. „Mit den Spiegelkindern, Amme!“ Sie schrie fast auf. „Unglückskind, so hast du in den Spiegel des Cyprianus gesehen!“¹¹⁹ Sie lässt den Spiegel bringen und in der Gegenwart der Gräfin zieht sie den Teppich herunter, mit dem sie den Spiegel bedecken ließ. Der Fluch ist gebrochen, von diesem Augenblick an ist der Spiegel wieder „heilbringend“: Kuno ist gerettet, die beiden anderen Kinder sind erlöst und die Gräfin stellt fest, dass sie schwanger ist.

Was die Amme als eine Geschichte zum Vertreiben der Langeweile und Sorgen erzählte, hat sich als „wahres Ereignis“ erwiesen und vereinte die ferne Vergangenheit und die Gegenwart. Sie hat auch Kunos Leben gerettet, denn aus rein wissenschaftlicher Hinsicht hätte Kuno sterben müssen: „Wenn Eure Herrschaft geschlafen hat, so mögt Ihr sie vorbereiten; denn der Knabe muss sterben,“ [...] „Ist das ganz gewiß?“ fragte sie. „Ganz gewiß, Amme; es müßte denn ein Wunder geschehen.“¹²⁰ Weil sich aber eben die

¹¹⁶ Ebd. S. 61.

¹¹⁷ Ebd. S. 61-62.

¹¹⁸ Ebd. S. 62.

¹¹⁹ Ebd. S. 65.

¹²⁰ Ebd. S. 65.

Geschichte der Amme als Wahrheit herausstellte und das Wunder geschah, konnte er gerettet werden. Es hat alles nach der „Anleitung“ von Cyprianus funktioniert.

3.3.6 Hager, die Verkörperung des Teufels?

Ungefähr in der Mitte der Binnengeschichte erscheint Hager zum ersten Mal „in der Uniform eines kaiserlichen Feldobristen“ und behauptet er sei ein „Vetter von dem ersten Gemahl der Gräfin“¹²¹. Sein Aussehen korrespondiert mit seinem Namen – „ein hagerer, knochiger Mann soll es gewesen sein, mit eckiger Stirn und kleinen grimmigen Augen; der struppige, strohgelbe Bart – so heißt es – habe ihm wie Strahlen vom Kinn und von den Nasenflügeln abgestanden.“¹²² Er kündigt an, nur zu Besuch gekommen zu sein, aber er bleibt dann einfach im Schloss.

Von Hagers Ankunft an sterben vier Menschen – der Graf, Kuno, Wolf und die schöne Gräfin – und Hager ist bei allen Todesfällen (bis auf den Tod von Wolf) anwesend. Der Graf stirbt bei einer Jagd in „einem entlegenen Talgrund“, wo er und Hager „ohne Gefolge [...] sich verloren“¹²³ haben. Hager ruft später das Gefolge. Sie sehen „das Wildschwein verendet zwischen den Tannen liegen; daneben aber lag auch der Graf in seinem Blute. Der Obrist stand auf seinen Jagdspieß gelehnt, das Hifthorn in der Hand.“¹²⁴ Es wird zwar nirgendwo gesagt, dass Hager ihn getötet hat; es wird jedoch durch die Beschreibung der Umstände signalisiert.

In Kunos Fall ist es klar. Hager merkt, dass die schöne Gräfin ärgert, wie gut sich die Kinder verstehen, bietet ihr an, Kuno zu töten und fragt sie, was sie ihm dann als Belohnung gäbe. Sie lässt diese Frage offen, deutet aber an, dass er sie zur Frau haben könnte: „Sie legte einen Augenblick ihre weiße Hand in die seine; dann warf sie ihre glänzenden Locken zurück und schritt, ohne sich umzublicken, aus dem Gärtlein.“¹²⁵ Hager wartet nicht lange und versucht, Kuno bei der nächsten Gelegenheit umzubringen.¹²⁶

An Wolfs Tod ist Hager nicht beteiligt – zumindest nicht direkt. Man könnte aber Hager als die Ursache sehen und zwar aus folgendem Grund: Hager ist derjenige, der die Verwandlung des Spiegels verursacht, indem er eine böse Tat direkt vor dem Spiegel ausübt. Von diesem Augenblick an ist der Spiegel für Kinder lebensgefährlich. Da die

¹²¹ Ebd. S. 54.

¹²² Ebd. S. 54.

¹²³ Ebd. S. 54.

¹²⁴ Ebd. S. 54.

¹²⁵ Ebd. S. 57.

¹²⁶ Es ist nicht so klar, ob er ihn tatsächlich umgebracht hat – vgl. Kapitel 3.3.5.

schöne Gräfin dieselbe Wunde auf dem Körper ihres Sohnes sieht, welche sie auch auf Kunos Körper gesehen hat, schließt sie daraus, dass Hager auch Wolf getötet hat. Am nächsten Tag wird sie nach einem heftigen Streit mit Hager von ihm erschlagen.

Hagers Äußeres erinnert an den Tod, der bekannterweise oft als ein hagerer, knochiger Mann beschrieben wird. Alles Andere, was während seiner Anwesenheit passiert, weist aber darauf hin, dass Hager eher den Teufel repräsentiert. Hager interessiert sich fürs Weidwerk wie der Graf und sie jagen oft miteinander. Aber auch nach dem Tod des Grafen nimmt er sehr oft an Hatzen teil. Das ist auch der Grund, warum ihn die schöne Gräfin nach Wolfs Tod nicht finden kann und die fatale Auseinandersetzung erst am nächsten Tag stattfindet. Man denke an verschiedene Märchen und Sagen, in denen der Teufel in der Gestalt eines Jägers erscheint.

Die Vereinbarung der schönen Gräfin mit Hager erinnert an einen Pakt mit dem Teufel. Er bringt ihre geheimen Gedanken zum Ausdruck, beteuert ihr, dass er ihr „treuergebener Knecht“¹²⁷ ist und versichert ihr, dass er ihr hilft, Kuno loszuwerden. Er will aber auch wissen, was sie ihm dafür gibt. Ihr unausgesprochenes Versprechen merkt er sich sehr wohl, wartet auf nichts und erfüllt den Auftrag. Dann geht er sich die Belohnung holen, aber die Gräfin ist nicht bereit und wehrt sich. Und wie bei jedem Pakt mit dem Teufel verliert sie die Kontrolle über das Geschehen und wird nach einem heftigen Streit erschlagen.

3.3.7 Religion und Aberglaube

Bereits am Anfang, als die Amme von armen Leuten erzählt, die viele Kinder haben, kommt die erste beinahe blasphemische Aussage: „Den Reichen fehlt’s; und die Armen wünschen oft vergebens, daß sie von ihrem Häuflein ein Englein oder zwei im Himmel hätten, die droben für die beten könnten.“¹²⁸ Für einen Gläubigen ist ein Kind ein Geschenk Gottes und deshalb darf man sich gar nicht so etwas wünschen, weil es Gotteslästerung wäre. Gott ist allwissend und auch wenn der Mensch nicht immer seine Entscheidungen verstehen und nachvollziehen kann, muss er sie respektieren.

Interessanterweise ist es gerade das Treffen mit einer „Heidin“, das der guten Gräfin zum Spiegel des Cyprrianus verhilft. Cyprrianus ahnt, dass etwas zwischen den Eheleuten nicht in Ordnung ist, er traut sich aber nicht zu fragen. Erst nachdem er „ein

¹²⁷ Ebd. S. 57.

¹²⁸ Ebd. S. 43.

Weib von den schwarzen fahrenden Leuten [...] aus ihrer Kammer schlüpfen“¹²⁹ sieht, stellt er ihr die Frage. Dem Text lässt sich entnehmen, dass die Zigeunerin der guten Gräfin wahrsagte: „Ich habe ein großes Leid, Meister Cyprianus, und möchte wissen, ob noch eine Zeit kommt, wo es von mir genommen wäre.“¹³⁰ Der Besuch der „Heidin“ ist für einen Arzt und Gläubigen wie Cyprianus der letzte Tropfen. Der einzige „mildernde Umstand“ ist die Verzweiflung der guten Gräfin, die sie dazu getrieben hat, sich mit den Heiden einzulassen. Er entscheidet sich also, ihr auf eine andere Art und Weise zu helfen.

Paradoxerweise steht aber auch Cyprianus selbst auf der Schwelle zwischen dem Aberglauben und dem Christentum. Schon in dem ärztlichen Beruf der damaligen Zeit vermischen sich der Aberglaube, oder genauer eine Art „Naturmagie“, und das Christentum.¹³¹ Es ist christlich, anderen Menschen uneigennützig zu helfen. Ein Arzt in der damaligen Zeit war aber auf viele Mittel angewiesen, die mindestens mit dem Aberglauben, wenn nicht mit der Hexerei, verbunden waren. Cyprianus selbst beteuert: „Man hält mich,‘ setzte der Greis geheimnisvoll lächelnd hinzu, ‚in meiner Heimat für nicht unkundig der Dinge der Natur. [...] Die Kräfte der Natur sind niemals böse in gerechter Hand.“¹³² Die Amme unterbricht ihre Erzählung und ergänzt noch, dass seine Schriften „in dem unterirdischen Gewölbe eines Schlosses an Ketten gelegt“ wurden, „weil man geglaubt hat, es seien böse, das Heil der Seele gefährdende Dinge darin enthalten“¹³³.

Cyprianus’ Geschenk ist auch eine Mischung aus der „Naturmagie“ und der Religion. Ein Spiegel, der durch positive Energie eine Schwangerschaft bewirken und prophezeien kann, ist kaum mit der Gedankenwelt des Christentums kaum zu vereinbaren. Wie aber Cyprianus in seinem Brief schreibt, ist Gott wichtiger als das Wirken des Spiegels selbst: „Wollet aber nicht vergessen, das Letzte in allen Dingen steht allezeit in der Hand des unergründlichen Gottes.“¹³⁴ Er versucht, allen klar zu machen, dass ohnehin Gott entscheidet, was natürlich auch gleichzeitig eine vorläufige „Entschuldigung“ für ein mögliches Scheitern ist.

Wenn man darauf besteht, dass Gott unergründlich ist und sein Vorgehen für den Menschen nicht unbedingt nachvollziehbar sein muss, ist man aller Sorgen los, weil man

¹²⁹ Ebd. S. 44.

¹³⁰ Ebd. S. 44.

¹³¹ Mehr dazu bei Kay Peter Jankrift, *Mit Gott und schwarzer Magie. Medizin im Mittelalter* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005). Oder bei Robert Jütte, *Ärzte, Heiler und Patienten. Medizinischer Alltag in der frühen Neuzeit* (München/Zürich: Artemis, 1991).

¹³² Ebd. S. 45.

¹³³ Ebd. S. 45.

¹³⁴ Ebd. S. 46.

immer behaupten kann, dass es Gottes Entscheidung war, die einen viel höheren Status hat als die Vernunft aller Menschen. Es wird also auch gar nicht hinterfragt, wieso die gute Gräfin so bald nach Kunos Geburt stirbt, wieso sich die Eigenschaften des Spiegels verwandeln und erst von den Nachkommen der schönen Gräfin alles in Ordnung gebracht werden kann. Man nimmt es einfach als Schicksal hin, ohne sich großartig Gedanken darüber zu machen, warum es so ist, denn die einzige Erklärung ist die Unergründlichkeit Gottes.

3.4 *Psyche*

3.4.1 Sieben Merkmale der Novelle

Die Handlung der Novelle ist einheitlich. Maria wird beim Baden im stürmischen Meer von Franz gerettet, will aber gar nichts von ihrem Retter wissen und verlangt, dass auch ihre Mutter von der Rettung nichts erfährt. Franz, durch dieses Erlebnis inspiriert, schafft eine Marmorstatue, die einen jungen Wassergott darstellt, der Psyche aus den Wellen rettet. Die Statue wirkt lebensecht, aus Maria scheint dagegen das Leben teilweise gewichen zu sein. Als sie sich die Statue anschaut, trifft sie Franz und sie werden ein Paar. Das Ganze geschieht ungefähr binnen einem Jahr.

In dieser Novelle gibt es keinen Rahmen und keine Binnengeschichte im wahrsten Sinne des Wortes, wie zum Beispiel in *Der Spiegel des Cyprianus*. Aber das, was das ganze Geschehen für eine kurze Zeit unterbricht und für eine kleine Binnengeschichte gehalten werden könnte, ist die Geschichte von Marias Mutter, die Kathi Maria erzählt, um sie abzulenken. Diese kurze Binnengeschichte übt jedoch auf das Hauptgeschehen keinen großen Einfluss aus. Sie ist in erster Linie als Vergleich des Charakters von Maria und ihrer Mutter gedacht.

Insgesamt lassen sich drei Wendepunkte bestimmen. Der erste Wendepunkt ist die Rettung von Maria durch Franz. Maria geht baden, auch wenn die See sehr stürmisch ist, und ertrinkt dabei fast. Franz rettet sie, aber aus einem unbekanntem Grund interessieren sie sich überhaupt nicht für den anderen. Jeder der beiden bittet seine Begleitung, über dieses Ereignis zu schweigen. Seit diesem Vorfall verhält sich Maria, die als sehr lebhaft und energisch beschrieben wird,¹³⁵ seltsam, was Franz aus dem Brief seines Freundes

¹³⁵ Theodor Storm, *Psyche*, Theodor Storm, *Wir wollen uns den grauen Tag vergolden* (Gütersloh: C. Bertelsmann Verlag, 1942) S. 9-40. Siehe S. 10-14.

Ernst erfährt: „[...] schon seit dem Nachsommer soll sie das Haus und den Garten ihrer Mutter fast nicht mehr verlassen haben.“¹³⁶

Der zweite Wendepunkt hängt mit dem Ausstellen der Marmorskulptur zusammen. Es findet wieder eine Veränderung von Maria statt, von der Franz wie beim ersten Wendepunkt in einem Brief von Ernst erfährt: „Seitdem dein Marmorbild die Stille deiner Werkstatt verlassen hat und aller Welt zur Schau steht, ist es nicht mehr sie [...]“¹³⁷

Der dritte und letzte Wendepunkt ist das tatsächliche Treffen von Franz und Maria in der Ausstellungshalle vor der Statue, die er sich zum letzten Mal, sie aber zum ersten Mal anschauen will. Sie fürchtet sich sehr vor ihm, wird fast ohnmächtig, er fängt sie und verspricht ihr, sie nie wieder zu verlassen. Maria gewinnt ihre Lebhaftigkeit zurück, sie bekennen einander ihre Liebe und werden ein Paar. Seitdem geht es beiden wieder gut.

Die Ähnlichkeit des Mädchens und der Statue, wobei für eine bestimmte Zeit die Statue lebendiger als das Mädchen erscheint, kann man sicher als die „unerhörte Begebenheit“ bezeichnen. Die Mädchengestalt aus Marmor sieht so echt aus, dass „die Menschen an das Bild herantreten, als ob sie in jedem Augenblick den ersten neuerwachten Atemzug in der jungen Brust erwarten müßten“¹³⁸.

Es stellt sich die Frage, ob es in dieser Novelle ein Dingsymbol gibt. Ein Dingsymbol könnten die schreienden Vögel sein, die in der ersten Hälfte sehr häufig erscheinen und Unheil verkünden. In der zweiten Hälfte kommt jedoch kein einziger zum Vorschein. Ein Brachvogel schreit, wenn sich Maria auf dem Floß umzieht. Den „Schrei eines vorüberschießenden Wasservogels“¹³⁹ hören die beiden Freunde, bevor sie die ertrinkende Maria erblicken. Eine Seeschwalbe taucht in die Wellen neben Maria, gleich „erhob [sie] sich wieder und schoß, wie höhrend ihren rauen Schrei ausstoßend, seitwärts [...]“¹⁴⁰. Ein Vogelschrei alarmiert auch Kathi, als sie in ihrer Stube sitzt, während Maria beinahe ertrinkt.

Ein Attribut, welches immer wieder im Zusammenhang mit Maria verwendet wird, ist die „Mädchenknospe“¹⁴¹. Diese Bezeichnung wird leitmotivisch wiederholt und ruft Assoziationen wie Zärtlichkeit, die Schwelle zwischen Mädchen und Frau, Verwundbarkeit und Fruchtbarkeit hervor. Die letzte Stelle, an der Maria als

¹³⁶ Ebd. S. 27.

¹³⁷ Ebd. S. 33.

¹³⁸ Ebd. S. 30.

¹³⁹ Ebd. S. 18.

¹⁴⁰ Ebd. S. 19.

¹⁴¹ Ebd. S. 10.

„Mädchenknospe“ bezeichnet wird, ist kurz vor dem Treffen mit Franz in der Ausstellungshalle. Dann aber nicht mehr, woraus man schließen kann, dass sie sich endgültig in eine Frau verwandelt.

Die Pointe dieser Novelle kann man folgendermaßen zusammenfassen: Alles, was man sich wünscht und wovon man träumt, kann man bekommen, wenn man sich Mühe gibt und einem das Glück ein bisschen hold ist. Franz rettet Maria, träumt von ihr, bastelt eine Skulptur, die ihr Zusammensein darstellt, und durch einen glücklichen Zufall trifft er sie gerade vor dieser Marmorstatue. Weil die Zuneigung auf Gegenseitigkeit beruht, werden sie ein Paar und alles endet glücklich.¹⁴²

3.4.2 Griechische Mythologie und Inspiration

Im Laufe der ganzen Geschichte werden die griechische Mythologie und die Antike überhaupt thematisiert. Franz, der manchmal einfach nur „der Künstler“ genannt wird, ist „erst vor einem Vierteljahr aus Italien und Griechenland in die norddeutsche Hauptstadt, seinen Geburtsort, zurückgekehrt“¹⁴³. Immer noch gilt die Antike als Vorbild für das künstlerische Schaffen und als der Ort, an dem man am besten Inspiration schöpfen kann. Sie wird auch mit Licht und Heiterkeit in Zusammenhang gebracht und mit der germanischen Mythologie kontrastiert: „[...] die furchtbare Walküre des Nordens verschwindet mir noch immer vor dem heiteren Gedränge der antiken Götterwelt [...]“¹⁴⁴

Auch Ernst, ein Freund von Franz, ist von der antiken Welt begeistert. Sie beide reden so, als ob in der gegenwärtigen Welt die antike Welt und Kultur samt ihren Göttern fortleben würden. Sogar wenn sie die fast ertrinkende Maria in den Wellen sehen, lassen sie von den Vergleichen mit der griechischen Mythologie nicht ab:

„Dort! Vom Frauenfloß her! Sieh doch!“ Und er [Franz] wies mit ausgestrecktem Arm auf die schäumende Wasserfläche hinaus. Der andere stieß einen Laut des Schreckens aus. „Ein Weib! – Ein Kind!“ „So scheint es; aber keine Okeanide!“ „Nein, nein; sie kämpft vergebens mit den Wellen. Und das meerbesänftigende Muschelhorn hat leider ja nur der alte Vater Triton!“¹⁴⁵

¹⁴² Im Gegensatz zur Novelle *Die zürnende Diana* von L. Anzengruber, in der der Protagonist am Ende im Duell stirbt. Mehr zu dieser Novelle im Kapitel 3.4.5.

¹⁴³ Ebd. S. 16.

¹⁴⁴ Ebd. S. 17.

¹⁴⁵ Ebd. S. 18. Dieser Dialog wirkt sehr absurd. Vielleicht ist es eine versteckte Kritik der Akademiker, die immer nur ihre Bildung geltend machen wollen oder von etwas schwärmen, wodurch sie die Realität vergessen.

Als Franz mit Maria in den Armen aus den Wellen ans Ufer kommt, sieht sie aus wie „ein Bild der Psyche, wenn es jemals eins gegeben hatte“¹⁴⁶. Das alles wird noch durch das Licht hervorgehoben: „Aus der Mittagshöhe des Himmels fiel der volle Sonnenschein auf die beiden schimmernden Gestalten. ‚Wie in den Tagen der Götter!‘ murmelte der junge Mann, der atemlos diesem Vorgange zugesehen hatte.“¹⁴⁷ Alle sind von diesem Vorfall benommen, am meisten aber Franz und Maria. So wie Franz seinen Freund bittet, ihm den Namen der Geretteten nicht zu sagen und von diesem Ereignis zu schweigen, bittet auch Maria die alte Kathi um dasselbe.

Ernsts Brief an Franz (ein Vierteljahr später), in dem er das Geschehen um Maria herum beschreibt, regt Franz an, ein neues Kunstwerk zu schaffen. Seit Sommer, eigentlich seit seiner Rückkehr aus dem Süden, scheint Franz gar nichts Angefangenes vollendet und nichts Neues mehr geschaffen zu haben. Die Anregung durch Franz Brief hilft ihm, seine verlorene Inspiration wieder zu gewinnen, und er beginnt, an einer Marmorskulptur zu arbeiten, die das Herausragen von Psyche aus den tobenden Wellen durch einen jungen Stromgott darstellt. Diese Eingebung schiebt die bereits vor langem angefangene Statue einer Walküre beiseite.

Gerade die unvollendete Statue der Walküre bildet einen Gegensatz zu anderen Schöpfungen des Künstlers, die in seiner Werkstatt herumstehen. Die Walküre wirkt bedrohlich (nicht wie die griechischen Modelle) und Franz mangelt es an der notwendigen Inspiration und Kraft, mit deren Hilfe er das Werk fertig stellen könnte. Die Arbeit an der Marmorskulptur „Die Rettung der Psyche“ geht aber wie von selbst voran.

Die Skulptur ist ein großer Erfolg und sie wird von allen bewundert. Man behauptet, dass es noch eine Nachwirkung seines „römischen Aufenthaltes“¹⁴⁸ ist, was natürlich nicht stimmt. Als Franz ein bisschen traurig wird und ein Mäzen ihn fragt, was ihn bedrückt, antwortet er: „Sie wissen wohl, man schaut nicht unbestraft in ein Götterantlitz.“¹⁴⁹ Für ihn ist Maria vollkommen und stellt eine Gottheit dar, wie wohl auch für ihre Mutter, „die eine Art Götzendienst mit diesem Kinde treibt“¹⁵⁰, wie Ernst in seinem ersten Brief schreibt.

Auch wenn Franz nach ihrem Treffen in der Ausstellungshalle erfährt, dass seine Liebste Maria heißt, bleibt sie für ihn trotzdem Psyche. Gewagter formuliert, verkörpert Maria die heitere, lebhaftere, griechische Inspiration, die ihm die Lebenskraft und seinen

¹⁴⁶ Ebd. S. 20.

¹⁴⁷ Ebd. S. 20.

¹⁴⁸ Ebd. S. 30.

¹⁴⁹ Ebd. S. 30.

¹⁵⁰ Ebd. S. 26.

Werken die „Lebensechtheit“ gibt: „Dies Kind behauptet zwar, daß sie Maria heiße; aber du [Franz' Mutter] siehst ja wohl, daß es die Psyche ist, die lebendige, meine Psyche, durch die ich und meine Werke leben werden!“¹⁵¹

3.4.3 Eine schicksalhafte Begegnung

Als Maria baden geht, wovon sie Kathi abzuhalten versucht, ertrinkt sie beinahe und überlegt nur dank Franz, der sie rettet. Im Wasser geschieht aber etwas, was die beiden dazu bewegt, von dem anderen nichts erfahren und den ganzen Vorfall geheim halten zu wollen. Kathi ist glücklich, dass Maria gerettet wurde, aber Maria ist erschüttert: „Wenn nur der liebe junge Herr nicht gewesen wäre! [...]’ Das Mädchen streckte mit einer jähen Bewegung ihr die Hand entgegen. ‚Um Gottes willen, Kathi, schweig! Ich will seinen Namen nicht wissen, nie!“¹⁵²

Marias Verzweiflung vergrößert sich noch: „Kathi – ich wollte, er wäre tot.“¹⁵³ Kathi versucht, sie zu beruhigen, aber es gelingt ihr nicht. Sie tröstet Maria und versichert ihr, dass sie ihm nicht danken muss, denn die „Mama wird das alles schon besorgen“¹⁵⁴. Das verursacht aber nur eine neue Welle des Entsetzens und der Verzweiflung: „Mama!’ rief sie abermals. [...] ‚Kathi, sie darf es nie erfahren; versprich es mir, schwöre es mir, Kathi!“¹⁵⁵

Es stellt sich die Frage, warum sie so reagiert. Nur an der Tatsache, dass sie von einem jungen Mann gerettet wurde, kann es nicht liegen. In der damaligen Zeit war zwar nicht üblich, dass ein fremder Mann ein Mädchen in die Arme nehmen würde, aber andererseits war dies eine Notsituation, in der sich ein junger wohlzogener Mann wie Franz keusch verhalten haben müsste. Ernsts Bemerkung im ersten Brief, dass Franz Marias „heilige Jungfräulichkeit [...] mit fast eigenntzigem Eifer zu behüten“¹⁵⁶ scheint, lässt dennoch gewisse Zweifel zu.

Es könnte sein, dass sie in Franz gleichfalls eine Verkörperung ihrer Träume oder ihres Ideals gesehen hat und sich sofort in ihn verliebte. Das hätte sie so erschrecken können, dass sie aus diesem Grund nicht wollte, dass es jemand erfährt. Es würde auch die panische Angst vor der Mutter erklären. Alles hängt wahrscheinlich auch mit ihrer

¹⁵¹ Ebd. S. 40.

¹⁵² Ebd. S. 21.

¹⁵³ Ebd. S. 21.

¹⁵⁴ Ebd. S. 21.

¹⁵⁵ Ebd. S. 22.

¹⁵⁶ Ebd. S. 27.

Jungfräulichkeit und der Bewunderung ihrer Mutter zusammen. Möglicherweise hat sie Angst, die Mutter enttäuscht zu haben.

Zu einer anderen Erklärung würde die Annahme führen, dass bei dem ersten Treffen etwas passiert ist, was mit Franz' Fassung der Sage über Psyche¹⁵⁷ zusammenhängt. In seiner Fassung muss nämlich der Stromgott Psyche verlassen, nachdem er sie aus der Flut gerettet hat. Bei ihrem zweiten Treffen in der Ausstellungshalle wird sie ohnmächtig, als sie ihn sieht. Er nimmt sie zum zweiten Mal in seine Arme und verspricht ihr: „Nun laß ich dich nicht mehr; ich gebe Dich an keinen Gott heraus!“¹⁵⁸ Dadurch scheint sie von dem Bann gelöst zu sein. Im Text gibt es jedoch keine eindeutigen Signale, die eine der Hypothesen bekräftigen würden.

3.4.4 Lebendiges Marmorbild

Wie bereits gesagt wurde, stellt Franz das erste Treffen mit Maria in der Form einer Skulptur dar. Die Skulptur ist aber so lebensecht, dass die Leute glauben, die marmorne Gestalt des Mädchens jeden Augenblick aufatmen hören zu müssen.¹⁵⁹ Nach der Welle der Begeisterung „kam auch der Tadel zu Worte. Man fand das Ganze zu wenig stilvoll, das Herabhängen des einen Armes der Psyche insbesondere zu naturalistisch“¹⁶⁰. Man spekuliert auch, dass Franz selbst der abgebildete Stromgott ist, was, wie der Leser weiß, wirklich der Fall ist.

Viel wichtiger ist aber, was Ernst in seinem zweiten Brief an Franz schreibt:

Seitdem dein Marmorbild die Stille deiner Werkstatt verlassen hat und aller Welt zur Schau steht, ist es nicht mehr sie; es ist, wie anderes, nur noch Schöpfung deiner Kunst. Nun streckst du nach der Lebendigen deine Arme aus; der Verlauf ist so natürlich, daß jeder Arzt ihn dir vorausgesagt hätte.¹⁶¹

¹⁵⁷ Vgl. ebd. S. 28. Nach der Originalfassung von Apuleius sucht Psyche nach Eros' Flucht ihren Geliebten und muss Aphrodite dienen. Eine ihrer Aufgaben ist es, eine Schönheitssalbe aus dem Totenreich zu bringen, aber weil Psyche die Salbe öffnet, fällt sie in einen todesähnlichen Schlaf. Aus diesem Schlaf weckt sie später Eros selbst, heiratet sie und sie gebärt ihm eine Tochter – Voluptas (Wollust). In Franz' Version stürzt sie sich nach der Flucht von Eros in die Flut und wird von einem Stromgott gerettet, der sie ans Ufer bringt und dem Gott übergibt.

¹⁵⁸ Ebd. S. 37. Eine detaillierte Analyse der Folgen von diesem Treffen sind im Kapitel 3.4.4 zu finden.

¹⁵⁹ Siehe Zitat auf S. 35, Fußnote 138.

¹⁶⁰ Storm, *Psyche* S. 30.

¹⁶¹ Ebd. S. 33.

Dem ersten sowie dem zweiten Brief von Ernst lässt sich entnehmen, dass Maria schon seit Sommer in Franz verliebt ist. Ihr Zustand verschlechtert sich seit dem Ausstellen des Werkes. Sie weiß nicht, woran es liegt, und während die Skulptur beinahe zu leben scheint, vermittelt Maria den Eindruck, also ob sie jeden Augenblick zusammenbrechen würde. Mit anderen Worten: Die Statue scheint durch ihre Lebensähnlichkeit mit Maria so verbunden zu sein, dass während sie immer „lebendiger“ erscheint, wird Maria matter und schwächer. Die nächste Parallele stellt die Hilf- und Wehrlosigkeit von Psyche dar, welche auch mit dem Zustand von Maria korrespondiert. Maria ist so machtlos wie die gerettete Psyche.

Für Franz scheinen sie ohnehin ein und dieselbe zu sein. Angesichts der im Brief erwähnten Tatsachen entscheidet sich Franz, die Skulptur von der Ausstellung zurückzuziehen. Am frühen Morgen geht er aber noch einmal in die Ausstellungshalle, „um in dem Marmorbild noch einen Abschied von der Lebendigen zu nehmen“¹⁶². Er nähert sich dem letzten Saal, in dem die Skulptur ausgestellt ist, und es ist ihm, „als müsse er durch die offene Flügeltür das Atmen des schönen Steins vernehmen“¹⁶³. Er hört plötzlich einen „Klagelaut“ aus dem Saal und geht schnell hin. „Dort an einer der großen Porphyssäulen [...] lehnte ein Mädchen, eine Mädchenknospe, wie in sich zusammenbrechend, und starrte mit aufgerissenen Augen seine Marmorgruppe an.“¹⁶⁴ Dieses zweite Treffen ist mindestens genau so intensiv wie das erste. Es ist vielleicht sogar noch ausschlaggebender, da sich nun alles endgültig entscheidet.

Die Wechselbeziehung zwischen der Statue und Maria wird noch dadurch unterstrichen, dass Marias Gesicht „von einem Ausdruck des Entsetzens wie versteinert“¹⁶⁵ ist. Maria will flüchten, sie kann es aber nicht, weil Franz in der Tür steht und sie ganz schockiert ist. „Und nur einen Augenblick noch schwankte das Zünglein der Waage zwischen Tod und Leben.“¹⁶⁶ Das ist der entscheidende Augenblick, in dem der Bann gelöst wird, und zwar durch Franz' versprechen, dass er sie nicht mehr alleine lässt und an keinen Gott herausgibt.¹⁶⁷

Aus dem Text geht nicht ganz eindeutig hervor, ob Maria weiß, dass die Skulptur, wegen der sie nach Berlin gekommen ist, von Franz geschaffen wurde. Wahrscheinlich nicht, weil sie erst an Ort und Stelle mit Erleichterung erkennt: „Oh, welch ein Glück,

¹⁶² Ebd. S. 36.

¹⁶³ Ebd. S. 36.

¹⁶⁴ Ebd. S. 36.

¹⁶⁵ Ebd. S. 36.

¹⁶⁶ Ebd. S. 36.

¹⁶⁷ Siehe Zitat auf S. 39, Fußnote Nr. 158.

daß du der Künstler bist!’“¹⁶⁸ Aus diesem Grund ist ihr zufälliges Treffen in der Ausstellungshalle umso wichtiger, aber auch rätselhafter.

Die Skulptur wird nach dem zweiten erlösenden Treffen nicht mehr erwähnt. Auch wenn Maria für Franz ohnehin Psyche bleibt, übt die Statue keinen Einfluss mehr auf sie. Franz nennt Maria weiterhin Psyche und betrachtet sie als seine Inspiration, die ihn und auch seine Werke am Leben erhalten wird.¹⁶⁹

3.4.5 Diana und Psyche – ähnlich und doch unterschiedlich

In der Novelle *Die zürnende Diana* (1868) von Ludwig Anzengruber findet man ein ähnliches Thema wie in *Psyche* (1875). Eugenie, ein junges, adeliges Mädchen, wird beim Baden von einem Maler beobachtet, der dann ein Bild mit dem Titel „Diana im Bade“ malt. Das Bild ist so realistisch und wirklichkeitstreu gemalt, dass alle sofort erkennen, um wen es sich handelt. Eugenie ist zutiefst beschämt und will, dass der Maler stirbt. Ihr Onkel, Verehrer und Cousin fordern ihn zum Duell auf. Die ersten zwei schießen absichtlich daneben, der Cousin tötet ihn. Der Maler stirbt in Eugenie's Armen, wobei sie ihm ihre Liebe erklärt. In Anzengrubers Novelle gibt es jedoch nichts, was man als etwas Übernatürliches oder eine „Grenzsituation“ bezeichnen könnte, denn im Text wird alles erklärt.

Zwischen der Fabel der Novelle *Die zürnende Diana* und der Fabel der griechischen Sage über Aktäon¹⁷⁰ gibt es eine deutliche Parallele. In der Sage sieht Aktäon Artemis baden, was die Göttin zutiefst beschämt, weswegen sie Aktäon in einen Hirsch verwandelt. Er wird bald danach von den eigenen Hunden gehetzt und von seinen Jagdgenossen erlegt. Eugenie, deren nacktes Bild ausgestellt wird, hetzt ihre zwei Verwandte und einen Verehrer gegen den Maler. Der einzige Unterschied besteht darin, dass Eugenie schließlich nach dem Tod des Malers um ihn trauert, weil sie sich dessen bewusst wird, dass sie ihn liebt. Die Göttin empfindet keine Reue.

Genau wie Maria für Franz eine Gestalt aus der antiken Mythologie darstellt, setzt Robert Hegeling Eugenie mit Diana, der Göttin der Jagd, gleich. Beide Mädchen sind blond, hübsch und haben eine helle Haut. Die Künstler sehen in ihnen ein antikes Ideal der Schönheit. Sie nennen sie nicht mit ihren tatsächlichen Namen (Maria und Eugenie), sondern nur mit den antiken Namen: „Die Duellanten sahen den Maler fallen; ehe sie

¹⁶⁸ Ebd. S. 38.

¹⁶⁹ Siehe Zitat auf S. 38, Fußnote Nr. 151.

¹⁷⁰ Gustav Schwab, „Aktäon“, *Sagen des klassischen Altertums*, gutenberg.spiegel.de, 4. August 2010 <http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=2554&kapitel=235&cHash=b1c81e959fsch3711#gb_found>. Die griechischen Sagen waren allgemein bekannt.

noch beispringen konnten, stürzte eine Gestalt aus den Büschen [...] und beugte sich [...] über den mit dem Tode Ringenden; dieser murmelte: ‚Diana!‘ ein Lächeln glitt über seine Züge, und dann war er still, starr, tot.“¹⁷¹ Franz interessiert sich auch nicht richtig für Marias tatsächlichen Namen (und findet ihn seltsam), weil für ihn ihr Name sowieso Psyche ist.¹⁷²

In dem Moment, in dem sich Eugenie ihrer Beschämung bewusst wird, will sie, dass der Künstler stirbt: „, [...] der Maler, Louis‘, sagte sie heftig, [...], ‚Sie töten ihn! Wenn diese Hand befleckt wäre von seinem Blute, ich würde sie küssen, diese Hand!‘“¹⁷³ Auch Maria wünscht sich nach der Begegnung mit Franz, dass er stirbt. In ihrem Fall ist aber höchst wahrscheinlich keine Beschämung zustande gekommen und deshalb ist eben auch fraglich, warum sie es will.¹⁷⁴ In Eugenes Fall erfüllt sich ihr Wunsch, worüber sie aber letztendlich traurig ist, weil sie sich in den Maler verliebt. In Marias und Franz‘ Fall geht es gut aus, denn sie verliebt sich auch in ihn und sie werden ein Paar.

Eine weitere Ähnlichkeit der beiden Texte besteht in der Verehrung der Vergangenheit. In *Psyche* ist es die Verehrung der Antike, in Anzengrubers Novelle ist es nicht nur die Antike, sondern auch die Renaissance: „,Warum fiel meine Spanne Zeit nicht in die Jahrhunderte der heiteren Griechenblüte oder in die Zeitalter der großen Maler Italiens und der Niederlande, und warum gerade in so magere Zeiten [...], warum gerade heute?“¹⁷⁵ Die beiden Epochen dienen als Vorbild zum Beispiel auch in der sog. zweiten Welle der Romantik in England (the second wave of romanticism) bei Dichtern wie Keats oder Shelley.¹⁷⁶ Die Antike ist natürlich unter Anderem ein Vorbild für die Renaissance und Klassik und die Renaissance für die Aufklärung.

Die Allgemeinbildung des 19. Jahrhunderts, vor allem im akademischen Bereich, setzt sich aus den Kenntnissen des Altgriechischen, Lateinischen und der Mythologie zusammen. Daher ist es üblich, dass in den gelehrten Kreisen oft darauf angespielt wird, was ein Grund dafür ist, warum die Antike von den Autoren des Realismus öfter thematisiert wird.¹⁷⁷

¹⁷¹Ludwig Anzengruber, *Die zürnende Diana*, Rudolf Latzke und Otto Rommel (Hrsg.), *Ludwig Anzengrubers gesammelte Werke*, 15. Band, 1. Teil (Wien: Kunstverlag Anton Schroll & Co., 1922) S. 221-277. Hier S. 274.

¹⁷² Die erste christliche Assoziation mit dem Namen Maria ist Maria Mutter Gottes. Franz‘ Nichtbeachten des Namens deutet also darauf hin, dass er sich auch für den christlichen Glauben nicht interessiert und das Antike bevorzugt.

¹⁷³ Ebd. S. 243.

¹⁷⁴ Siehe Zitat auf S. 38, Fußnote Nr. 153. Für eine genauere Analyse dessen, was hätte geschehen können siehe Kapitel 3.4.3.

¹⁷⁵ Ebd. S. 263.

¹⁷⁶ Keats hat sogar „Ode to Psyche“ geschrieben.

¹⁷⁷ Vgl. auch *Der letzte Zentaur* (Kapitel 4.2).

3.4.6 Weitere Texte mit ähnlicher Thematik

Anzengrubers Novelle ist nicht der einzige Text, der sich mit dem Verhältnis Mensch – Kunstwerk und dessen Wechselbeziehung befasst. In der angloamerikanischen Literatur findet man unter Anderem zwei Texte bedeutender Autoren, in denen gerade diese Problematik angesprochen wird.

E. A. Poes Erzählung „The Oval Portrait“ ähnelt der Auffassung von Storm und Anzengruber. In einem entlegenen Raum eines Schlosses hängt in einer Nische ein Bild einer wunderschönen jungen Frau, „a young girl just ripening into womanhood“¹⁷⁸. Ein Besucher erblickt das Portrait gegen Mitternacht und glaubt eine lebendige Person gesehen zu haben. Er sucht eine Beschreibung des Bildes und erfährt die Umstände, unter denen das Bild entstanden ist.

Ein von der Kunst besessener Maler malt ein Portrait seiner Frau, das ihm wichtiger als seine Frau wird. Je vollkommener und treuer das Bild ist, desto schlechter geht es seiner Frau, die am Ende sogar stirbt.

And he *would* not see that the tints which he spread upon the canvas were drawn from the cheeks of her who sat beside him. [...] and, for one moment, the painter stood entranced before the work which he had wrought; but in the next, while he yet gazed, he grew tremulous and very pallid, and aghast, and crying with a loud voice, ‘This is indeed *Life* itself!’ turned suddenly to regard his beloved: –*She was dead!*¹⁷⁹

Sie stirbt, weil ihr das Bild durch den Maler alle Lebenskraft gestohlen hat. Sie wird durch seine Liebe nicht erlöst wie Maria in Storms Novelle, denn dem Maler ist die Kunst viel wichtiger als sie.

Der zweite Text ist Oscar Wildes Roman *The Picture of Dorian Gray*. Basil Howard, ein Maler, macht ein Portrait von einem hübschen Jungen. Lord Henry, ein Freund des Malers überzeugt ihn, dass die Schönheit und Jugend die größten Schätze sind, die man zwar eine Zeit lang besitzt, aber bald verliert. Dorian Gray ist neidisch auf das Portrait, weil es für immer jung und schön bleiben wird und er nicht. Er äußert einen Wunsch, der sich später erfüllt: „’If it were only the other way! If it were I who was to be always young, and the picture that was to grow old! For that – for that – I would give

¹⁷⁸ E. A. Poe, „The Oval Portrait“, Richard Henry Stoddard (Hrsg.), *The Works of Edgar Allan Poe*, 2. Band (New York: A. C. Armstrong & Son, 1884) S. 545-549. Hier S. 546.

¹⁷⁹ Ebd. S. 549.

anything! Yes, there is nothing in the world I would not give! I would give my soul for that!”¹⁸⁰

Das Bild verändert sich immer, wenn er etwas Böses tut. Das erste Mal geschieht es, nachdem er seine Freundin verschmäht. Zuerst ist er schockiert, dann versucht er, die Schuld auf das Mädchen zu verschieben und danach an Lord Henry, der ihm „the subtle and poisonous“¹⁸¹ Denkweise beigebracht hat. Er nimmt sich vor, alles wieder gut zu machen. Am nächsten Morgen erfährt er jedoch, dass das Mädchen einen Selbstmord begangen hat. Er schaut sich wieder das Bild an: „The vicious cruelty that marred the fine lines of the mouth had, no doubt, appeared at the very moment that the girl had drunk the poison, whatever it was.”¹⁸² Er ist zu feige, sich dem Schicksal zu widersetzen und entscheidet sich, das Leben zu genießen. “The portrait was to bear the burden of his shame: that was all.”¹⁸³

So geht es immer weiter – er sündigt und alles spiegelt sich auf dem Portrait wider, während er dasselbe hübsche, unschuldige Gesicht besitzt. Es stellt sich die Frage, ob er selbst die weiteren Veränderungen des Bildes und hiermit auch die bösen Taten nach dem ersten Vorfall hätte verhindern können, oder ob es schon zu spät war und seine Freundin und ihre reine, naive Liebe seine einzige Rettung gewesen wären. Das schlechte Ende scheint vorbestimmt zu sein. Dorian ist zu schwach und findet immer wieder Ausreden, warum er sich nicht verändern kann, auch wenn Howard Basil versucht, ihn zu überzeugen, dass es noch möglich wäre. „The prayer of your pride has been answered. The prayer of your repentance will be answered also.”¹⁸⁴ Dorian's Zorn wendet sich gegen den Maler und er bringt ihn um.

Nachdem Dorian der Rache des Bruders seiner Freundin entgeht, wünscht er sich ein neues Leben. Er denkt, dass alles gut wird, wenn er das Bild vernichtet. Dadurch tötet er aber sich selbst, während das Portrait in seinen ursprünglichen Zustand zurückkehrt: „[...] they found hanging upon the wall a splendid portrait of their master as they had seen him, in all the wonder of his exquisite youth and beauty. Lying on the floor was a dead man, in evening dress, with a knife in his heart. He was withered, wrinkled, and loathsome of visage.”¹⁸⁵

¹⁸⁰ Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* (Stuttgart: Reclam, 2008) S. 43.

¹⁸¹ Ebd. S. 137.

¹⁸² Ebd. S. 155.

¹⁸³ Ebd. S. 156.

¹⁸⁴ Ebd. S. 234.

¹⁸⁵ Ebd. S. 323.

In beiden Texten sowie in den analysierten Novellen ist die Verbindung zwischen dem Kunstwerk und dem lebendigen Menschen grundlegend. Sie beeinflussen sich gegenseitig und ergänzen einander. *Psyche* ist die einzige Ausnahme, weil das Kunstwerk und der Mensch gleichzeitig existieren können. In den anderen Texten kann es entweder das Eine oder das Andere geben. Die Erklärung ist wahrscheinlich das Aufheben des Bannes durch die Liebe.

4 Paul Heyse, der Vergessene

Für die breite Öffentlichkeit ist heutzutage der Name Paul Heyse gar nicht mehr bekannt. Der Münchner Dichterstern, wie er zu seinen Lebzeiten genannt wurde, ist heute so gut wie vergessen. In den literaturwissenschaftlichen Kreisen und in den Lehrmaterialien erwähnt man ihn als den Autor der Theorie der Novelle, die aber keine Theorie ist,¹⁸⁶ oder als einen der zwei Herausgeber des *Deutschen Novellenschatzes*. Sein eigenes, umfangreiches Werk wird aber ignoriert. Und wenn man doch auf sein eigenes Schaffen eingeht, wird es „mit den immergleichen Klischees abgewertet: epigonal, trivial, rückständig, einer genaueren Sichtung oder gar Wiederbelebung unwürdig.“¹⁸⁷

Nicht viele wissen, dass gerade er im Jahre 1910 der erste deutsche Schriftsteller war, der den Nobelpreis für Literatur erhielt.¹⁸⁸ Und zwar mit folgender Begründung: „As a tribute to the consummate artistry, permeated with idealism, which he has demonstrated during his long productive career as a lyric poet, dramatist, novelist and writer of world-renowned short stories.“¹⁸⁹ Zu seinen Lebzeiten war er außerdem ein Vorbild für viele andere, heute mehr angesehene Schriftsteller wie Theodor Storm oder Gottfried Keller, was u. a. verschiedene Ausgaben ihrer Korrespondenz bezeugen. Dieser Korrespondenz lässt es sich auch entnehmen, dass Heyse sehr geschätzt und seine Meinung als die eines Meisters gefragt wurde. Etwas mehr als hundert Jahre später werden diejenigen, die ihn um Rat gefragt haben, als die Wichtigen bezeichnet, wobei Heyse selbst in Vergessenheit gerät.

Das Abwerten und Nichtbeachten eines in seiner Zeit so berühmten und fruchtbaren Autors hat seine Wurzeln in der Epoche des Naturalismus, also einer Epoche, die sich mit der Epoche des Realismus überlappt. Heyse war ein Modedichter – der Dichter des Bürgertums – seine Werke wurden oft gelesen und weit bekannt. Werner F. von Striedieck führt in seinem Artikel an, dass gerade Heyse so kritisiert wurde, weil er ein Symbol (diese Bezeichnung hat er von Alberti übernommen) dessen war, was die Naturalisten nicht anerkannten und verhöhnten: „Der Hauptgrund dafür lag in der harmonischen Persönlichkeit des Dichters [Heyses], die sich instinktmäßig von allen

¹⁸⁶ Vgl. Kapitel 2.2.2.

¹⁸⁷ Ronald Berbig und Walter Hettche (Hrsg.), S. 7.

¹⁸⁸ Vor Heyse habe den Nobelpreis noch Theodor Mommsen (1902) und Rudolf Eucken (1908) erhalten. Sie haben aber keine „schöne Literatur“, sondern wissenschaftliche Abhandlungen geschrieben.

¹⁸⁹ „Paul Heyse – Autobiography“, nobelprize.org, 12. Juli 2010

<http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1910/heyse.html>.

tiefen Erschütterungen abwandte und tragische Konflikte möglichst vermied.“¹⁹⁰ Er war ein Gegensatz der Naturalisten – er schuf harmonische Werke über eine idealisierte Gesellschaft – die Naturalisten wollten Kampf, Darstellung der Gesellschaft, wie sie ist, mit allen ihren Grausamkeiten. Da sich Heyse in München aufhielt, übte die Kritik vor allem die Münchner Gruppe in ihrer Zeitschrift *Gesellschaft*. Sie kritisierten alles, was Heyse je geschrieben hat, egal, ob es Lyrik, Drama oder Epik war. Dazu trug sicherlich auch bei, dass sich Heyse durch seine guten Verbindungen zum bayrischen Königshaus eine Machtposition erworben hatte, die es der jungen Literatengeneration schwer machte, ihre Arbeiten einer breiteren Öffentlichkeit vorzustellen. Zusammenfassend lässt es sich sagen, dass sein Werk als „vornehme Kunst“, seine Sprache als „charakterloses Heysesche Deutsch“ und seine Kunst als eine „bewusste und absichtliche Fälschung“ verspottet wurden.¹⁹¹

Diese Vorurteile und Klischees haben andere Literaturwissenschaftler und Kritiker ohne Weiteres übernommen und zitiert. Erst in den letzten zwanzig Jahren kam es zu einer neuen Auseinandersetzung mit Heyse. Eine bedeutende Leistung hat Rainer Hillenbrand hervorgebracht, der außer zahlreichen Artikeln einen wirklich ausführlichen literarischen Führer von Heyses Novellen veröffentlicht hat.¹⁹² Die Novellen sind chronologisch geordnet, bei jeder sind eine Inhaltsangabe und die wichtigsten Daten vorhanden. Was vielleicht noch wichtiger ist – dieses Buch verfügt über ein hervorragendes Register, in dem man mehrere Verzeichnisse findet, unter anderem das Themenverzeichnis, dank dem es einfacher war, Novellen mit übernatürlichen Elementen zu finden.

4.1 Kleopatra

4.1.1 Sieben Merkmale der Novelle

Der einheitliche Handlungsstrang ist in dieser Novelle vorhanden, auch wenn der Rahmen mit den drei Binnengeschichten sehr verflochten ist. Es bleibt nämlich trotzdem bei einem Hauptkonflikt, der in der Novelle den Mittelpunkt bildet. Die Binnengeschichten sind keine Abschweifungen, sondern ergänzen den Rahmen und vervollständigen die Handlung.

¹⁹⁰ Werner F. von Striedieck, „Paul Heyse in der Kritik der *Gesellschaft*“, *Germanic Review* 19:3 (1944) S. 197-221. Hier S. 197.

¹⁹¹ Siehe von Striedieck, S. 197-221. Dieser Artikel bietet eine ausführliche Analyse in allen Bereichen des literarischen Schaffens mit vielen Zitaten aus der *Gesellschaft*.

¹⁹² Rainer Hillenbrand, *Heyses Novellen. Ein literarischer Führer* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 1998).

Die Struktur dieser Novelle ist etwas komplizierter als bei den anderen Novellen, die in dieser Arbeit analysiert werden. Wie bereits gesagt wurde, gibt es einen Rahmen, der mehrmals unterbrochen wird, und drei Binnengeschichten. Der Rahmen fängt mit den Hochzeitsvorbereitungen und dem Besuch der neuen Villa an, in der Archibald und Cecil nach der Hochzeit leben sollen. Ins Haus wird eine Statue gebracht, die Archibald an Virginie, seine ehemalige Geliebte aus Paris, erinnert. Später erzählt er seinem Freund Tancred, was genau in Paris geschah – dies ist die erste Binnengeschichte. Der Rahmen wird nach dieser Erzählung fortgesetzt. Archibald kämpft gegen einen Affen, der in der Nacht ins Zimmer kommt. In der nächsten Nacht will er die Statue wegbringen, aber der Affe springt ihm in den Nacken und verwundet ihn. Tancred besucht ihn, während er schläft, und deshalb können sie nicht miteinander reden. Am nächsten Morgen steht aber der völlig verwirrte und blasse Archibald vor seiner Tür und erzählt ihm, was in der Nacht geschah, was die zweite Binnengeschichte bildet: Das Mädchen aus Paris kam ins Zimmer samt dem Affen und der Schlange, die auch auf der Statue abgebildet ist. Sie zwang ihn, ihre Wunde zu küssen, küsste ihn dann auch selbst, wonach er ohnmächtig zusammenbrach. Der Rahmen wird wieder aufgenommen, indem Tancred zum Arzt läuft und Archibald auf ihn warten soll. Dieser verschwindet aber nach Frankreich und bittet Tancred in einer kurzen Notiz, Cecil Bescheid zu geben. Tancred soll nach Cecils Wunsch Archibald nachreisen und ihn zurückbringen. Er sucht ihn vergeblich, kehrt zurück, geht Cecil besuchen und trifft ihn da wieder. In der dritten Binnengeschichte erzählt Archibald Tancred, was in Frankreich vorgefallen ist: Er reiste mit dem Künstler, der die Statue schuf, nach Dijon, sah das bereits tote Mädchen und fand heraus, dass sie in der Nacht gestorben war, in der sie ihm erschienen war. Cecil mit ihrer Pflegemutter kommen zu ihm und pflegen ihn gesund.

Der erste Wendepunkt ist der Augenblick, in dem die Statue ins Haus gebracht wird und Archibald und Cecil die Statue erblicken. Archibald ist „wie versteinert“, Cecil behauptet sie würde „dieses Bild nie ohne Entsetzen betrachten“¹⁹³ und Cecils Pflegemutter gefällt die Statue auch überhaupt nicht. Die Frauen ahnen natürlich nicht, welcher Zusammenhang zwischen Archibalds Vergangenheit und der Statue besteht. Sie fordern, dass er die Statue wegbringen lässt, bevor er es aber schafft, finden einige unheimliche Ereignisse statt.

Der zweite Wendepunkt ist der Selbstmordversuch von Virginie in Paris. Es ist also ein Wendepunkt in der ersten Binnengeschichte, der chronologisch gesehen vor dem

¹⁹³ Paul Heyse, *Kleopatra, Gesammelte Werke. Novellen III.*, 6. Band (Berlin: Wilhelm Hertz, 1873) S. 150-205. Hier S. 159 u. 160.

ersten Wendepunkt steht, in der Novelle aber erst als zweiter erwähnt wird. Bis zum Selbstmordversuch von Virginie verhält sich Archibald ihr gegenüber eher abweisend. Er will sie nicht in seiner Nähe haben, weil er Angst hat, dass er ihrem „Zauber“ erliegen könnte. Als sie sich aus unglücklicher Liebe zu ihm umzubringen versucht, glaubt er ihr zu helfen, indem er ihr schmeichelt und ihr wieder einen Sinn des Lebens gibt. Das hat aber schwerwiegende Folgen, denn ab diesem Moment kann er sie nicht mehr ablehnen und als einzige Lösung erscheint ihm die Flucht.

Der dritte Wendepunkt ist das nächtliche Ereignis, während dessen Archibald Virginie mit dem Affen und der Schlange erscheinen. Die Hochzeitspläne scheitern, er geht nach Frankreich, um Virginie zu sehen. Letztlich kann er nur dank Cecils Pflege und Liebe kann er dann wieder geheilt werden.

Eine der zwei „unerhörten Begebenheiten“ in *Kleopatra* (1865) ist Archibalds Leben in Paris. Er fühlt sich von einem fremden Mädchen angezogen, das er auf der Straße trifft. Nach ihrem Selbstmordversuch nimmt er sie sogar zu sich nach Hause und sie leben miteinander. Der Selbstmordversuch sowie das außereheliche Zusammenleben von einem Mann und einer Frau, waren in der damaligen Zeit undenkbar. Die andere „unerhörte Begebenheit“ ist die Ähnlichkeit der Statue, die Kleopatra darstellt, mit dem Mädchen aus Paris, das denselben Namen trägt.

Das Dingsymbol ist die Statue, die lebendig zu sein scheint: „Was aber vollends den Eindruck des Unheimlichen erhöhte, war die unsägliche Kunst mit der der Bildner seinem Werk die Farbe des Lebens angehaucht hatte [...] des herrlichen Leibes, der zu athmen und unter dem schmerzlichen Biß leise zu erschauern schien.“¹⁹⁴ Es ist die Statue, die das Leben von Archibald auf den Kopf stellt. Sie symbolisiert die ungelösten Dinge aus Archibalds Vergangenheit. Ein anderes Dingsymbol ist Cecils Bild, das zumindest teilweise ihre Abwesenheit mildert, Archibald Ruhe und Sicherheit gibt und ihn an ihre Liebe erinnert. Das Bild ist auch das Einzige, was er aus Paris mit nach Hause nimmt.

Der Mond und das Mondlicht werden wiederholt leitmotivisch erwähnt. Der Mond scheint in der ersten Nacht, in der der Affe ins Vorzimmer von Archibalds Schlafgemach kommt. „Erst als der Mond untergegangen war, konnte er Schlaf finden.“¹⁹⁵ Auch in der zweiten Nacht ist es der Mond, der Archibald nicht schlafen lässt. Es helfen nicht einmal die dicken Vorhänge: „[Er] erwachte aber schon vor Mitternacht, obwohl durch die

¹⁹⁴ Ebd. S. 158. Vgl. *Psyche* (Kapitel 3.4).

¹⁹⁵ Ebd. S. 182.

herabgelassenen Vorhänge nur ein schwacher Schein des Mondes drang.“¹⁹⁶ Die Willenlosigkeit und der Gehorsam von Virginia werden ebenfalls zum Leitmotiv. Sie tut immer, was ihr Archibald sagt: „Ich sah dann noch, wie sie sich, scheinbar willenlos gehorsam, mit gesenktem Kopf entfernte [...].“¹⁹⁷

Die Pointe dieser Novelle lässt sich in einem Satz zusammenfassen: Wenn man ein glückliches Leben führen will, muss man alle Angelegenheiten und Probleme aus der Vergangenheit gelöst und alte „Schulden“ beglichen haben. Erst in dem Augenblick, als Archibald kein Geheimnis mehr vor Cecil hat, steht ihrem glücklichen Leben nichts im Weg.

4.1.2 Verschiedene Auffassungen von Liebe

In *Kleopatra* sind einige Auffassungen von Liebe zu finden, die sich wesentlich voneinander unterscheiden und darum im Folgenden einzeln diskutiert werden.

Cecil liebt Archibald bereits von klein auf: „Sie hatte den Mann geliebt, seitdem sie denken konnte.“¹⁹⁸ Sie bewundert ihn und versteckt sich, um heimlich seinem Klavierspiel zuhören zu können. Er beachtet sie nicht und findet sie lästig. Nach zwölf Jahren fragt er sie aber, ob sie dasselbe zu ihm empfindet, was sie als Achtjährige empfand. Als er um ihre Hand anhält, antwortet sie ihm, „daß sie nie von einem anderen Glück geträumt habe, als die Seine zu werden“¹⁹⁹.

Ihre Liebe zu Archibald beruht auf einer starken Basis – sie ist bereit, ihm in jeder Situation zu helfen und zu ihm zu halten. Als sie von Tancred erfährt, dass Archibald verschwand, bewahrt sie Ruhe, bittet Tancred, ihm nachzureisen und ihn zurückzubringen. Als Cecil später erfährt, dass er krank in Frankreich liegt, eilt sie zu ihm und pflegt ihn gesund. Sie vergibt ihm auch alles, was er ihr verheimlichte und was sie durch sein Im-Fieber-Sprechen erfuhr. Ihre Stärke liegt in ihrem Willen und ihrer inneren Kraft, mit der sie um ihn kämpft: „O mein Gott, es ist ja unmöglich, daß ich ihn verlieren sollte!“²⁰⁰

Virginias Liebe zu Archibald ist völlig unterschiedlich. Sie glaubt durch ihre Liebe einen Anspruch auf sein ganzes Wesen zu haben, und darauf, von ihm geliebt zu werden. Sie verfolgt ihn von der ersten Minute ihrer Begegnung, auch wenn er ihr in klaren Worten mitteilt, dass er mit ihr nichts zu tun haben will. Sie übt psychischen Druck auf

¹⁹⁶ Ebd. S. 184.

¹⁹⁷ Ebd. S. 168.

¹⁹⁸ Ebd. S. 151.

¹⁹⁹ Ebd. S. 152.

²⁰⁰ Ebd. S. 200.

ihn und zwingt ihn, sich doch mit ihr einzulassen. Die Tatsache, dass sie gerade vor seiner Tür ohnmächtig aufgefunden wird, ist das erste Zeichen des psychischen Erpressens, das mit ihrem Selbstmordversuch den Höhepunkt erreicht. Dem kann Archibald nicht mehr widerstehen.

Von Archibald wird ausgesagt, dass er nur Cecil liebt, was dadurch bestätigt wird, dass er „in der ersten Stunde [ihres Wiedersehens] erkannt hatte, nur sie könne mich glücklich machen“²⁰¹. In Cecils Gegenwart, oder, wenn Cecil nicht physisch anwesend ist, in der Gegenwart ihres Bildes, fühlt er sich sicher. In der Nacht, bevor ihm Virginia erscheint, stellt er ihr Bild auf den Nachttisch und liest ihre Liebesbriefe: „Mir war so wohl, wie lange nicht [...]“²⁰² Sie scheint ihm das zu geben, was er braucht: Ruhe, Liebe und Sicherheit.

Seine Zuneigung zu Virginia beruht auf physischer Grundlage, der er zu widerstehen versucht. Die Mischung aus ihrer „morgenländischer“ Schönheit, vermeintlicher Hilflosigkeit, einer Art Unschuld und ihrem geheimnisvollen Dasein zieht ihn an. Gleichzeitig aber gibt es etwas, was ihn schon bei der ersten Begegnung „warnt“ und „ich darf mir nachsagen, daß ich mich redlich gewehrt habe, dem Zauber zu erliegen“²⁰³. Nach dem bereits erwähnten Selbstmordversuch kann er ihr nicht mehr widerstehen: „Der Rausch war kurz, die Reue ist lang [...]“²⁰⁴

Tancred liebt heimlich Cecil, aber „überlässt“ sie seinem Freund Archibald. Als Archibald herumreiste, hätte er um Cecil werben können, aber „er war entsagend, ohne jede selbstsüchtige Bitterkeit, zurückgetreten, weil er glaubte, Archibald werde sie glücklicher machen, als er es vermocht hätte“²⁰⁵. Er opfert sein eigenes Glück für das seines besten Freundes. Als er aber sieht, dass Archibald mit sich selbst so große Probleme hat, „konnte er sich eines fast feindseligen Gefühls gegen den begünstigteren Freund nicht erwehren“²⁰⁶. Er tut trotzdem alles, was in seinen Kräften ist, um Cecil ihren geliebten Mann zurück zu bringen.

²⁰¹ Ebd. S. 178.

²⁰² Ebd. S. 189.

²⁰³ Ebd. S. 166.

²⁰⁴ Ebd. S. 175.

²⁰⁵ Ebd. S. 197.

²⁰⁶ Ebd. S. 197.

4.1.3 Archibalds und Virginies Beziehung

Archibald trifft Cleopatr , die später auf Virginie umgetauft wird, in Paris und „das fremdartige Gesicht mit dem seltsamen morgenländischen Typus“²⁰⁷ fällt ihm sofort auf. Bereits bei dieser ersten Begegnung befindet er sich in einem Zwiespalt, denn als

[...] sie die großen Augen zu mir aufschlug, durchzuckte mich ein seltsames Gefühl der Teilnahme, das mich antrieb, mich ihrer anzunehmen, da es ihr am Gesicht am Gesicht geschrieben stand, daß sie unglücklich sei. Aber zugleich hielt mich eine noch stärkere Macht zurück, meine Stimmung deutlicher blicken zu lassen.²⁰⁸

Sie scheint seinen Zwiespalt zu spüren, obwohl er sich nichts anmerken lässt, und verfolgt ihn. Sie folgt ihm heimlich am ersten Tag ihrer Begegnung, zehn Tage später findet er sie vor seinem Haus. Durch die Portiersfrau erfährt er ihr Schicksal – dass sie ein Kind eines französischen Ingenieurs und einer ägyptischen Frau sei, in Alexandrien aufwuchs und mit zehn nach Paris kam. Ihr Vater sei gestorben und sie müsse sich durch den Blumenverkauf durchschlagen. Archibalds Gefühle sind zwiespältig: Einerseits will er ihr helfen, andererseits will er sie so fern wie möglich halten, da er Angst vor sich selbst hat: „Aber ich fürchtete mich vor mir selbst, wenn ich mit ihr unter einem Dach leben sollte, und so faßte ich den heroischen Entschluß, der mir schwer genug wurde, sie am anderen Ende von Paris bei einer würdigen alten Modistin unterzubringen [...]“²⁰⁹

Statt die Situation zu lösen, versucht er auszuweichen. Sie bittet ihn in einem Brief, sie zu ihm zu nehmen. Als er sie daraufhin abholt, erklärt ihm die Modistin: „Es ist irgend was nicht richtig in dem Kopf des guten Kindes. [...] Meine Mädchen behaupten sie sei verliebt.“²¹⁰ Er bietet Virginie an, sie zurück nach Alexandrien zu schicken, was sie aber vehement ablehnt. Er versucht, ihr zu erklären, dass er sie nicht liebt und dass sie sich am nächsten Tag das letzte Mal sehen. Ihr Selbstmordversuch bricht aber seinen Widerstand.

Archibald fühlt sich schuldig und schmeichelt ihr, um sie am Leben zu erhalten, denn er weiß, dass sie sonst sehr apathisch wäre, wie vorher bei der Modistin. Das ist jedoch der schwerwiegende Fehler, weil ab diesem Augenblick alles nur noch komplizierter wird. Er nimmt sie zu sich nach Hause, aber er weiß, dass ihre Beziehung

²⁰⁷ Ebd. S. 167.

²⁰⁸ Ebd. S. 167.

²⁰⁹ Ebd. S. 170.

²¹⁰ Ebd. S. 170-171.

keine vollwertige Liebe ist, sondern ein Sklave-Herr-Verhältnis: „[...] sie ist nicht viel anders dein, als eine schöne Sklavin dem Großherrn gehört“²¹¹.

Seine Entscheidung bedauert er bald, vor allem deshalb, weil er sich in Cecil verliebt hat und nicht weiß, wie er die „Beziehung“ mit Virginie beenden soll. Die Schuld dafür, dass es so weit kam, liegt nicht nur bei Virginie, sondern auch bei Archibald. Für ihn war es ein Abenteuer, eine kleiner Zwischenfall, dessen Reiz nach der ersten Begegnung verfliegen war. Auch wenn er versucht, ihr klar zu sagen, dass er von ihr nichts will, ist er nicht imstande, sich von ihr zu lösen. Vielleicht ist es auch Mitleid, das eine große Rolle spielt. Auf jeden Fall ist er unfähig, Virginie zu gestehen, dass das Bild, welches sie ihn anschauen sah, nicht ein Bildnis seiner Schwester, sondern eines Mädchens ist, in das er sich verliebte. Er zieht seine eigene Ruhe und sein eigenes Glück der Ehrlichkeit vor und flüchtet, ohne ihr die Wahrheit zu sagen.

Sein Zwiespalt dauert an – einerseits will er sich von ihr trennen, andererseits schmeichelt ihm, dass sie ihn so vergöttert und nur für ihn da sein will: „Und doch, wie sollte ich es übers Herz bringen, mich von ihr zu trennen, da sie nur für mich zu leben schien?“²¹² Aus diesem Grund entscheidet er sich, einfach wegzugehen, ohne dass sie es weiß und argumentiert damit, dass er es ihr leichter machen wollte. In Wirklichkeit wollte er aber nur seine eigene Lage vereinfachen, weil sie keine Mitsprachemöglichkeit hatte. Lebendig trifft er sie nicht wieder. Erst in der Nacht, in der sie stirbt, erscheint sie ihm und es gelingt ihr wieder, ihn zu beeinflussen.²¹³

4.1.4 Archibalds Schwäche und Schuldgefühle

Ohne Zweifel ist es auch Archibalds Schwäche, durch die er in die unerwünschte Situation gerät. Es wird mehrmals angedeutet, dass er „die Neigung zu dem wunderbaren Traumwesen, das mir jedes Mal verführerischer vorkam“²¹⁴, nicht aufgeben kann. Darin liegt die Ursache seines späteren Scheiterns – wenn er gleich am Anfang imstande gewesen wäre, das Mädchen einfach zu ignorieren oder ihren Einflussbereich zu verlassen, wäre es nie so weit gekommen, dass ihn die Schuldgefühle beinahe zu Grunde richten.

²¹¹ Ebd. S. 175.

²¹² Ebd. S. 176.

²¹³ Für Details siehe Kapitel 4.1.6.3.

²¹⁴ Ebd. S. 173.

Er spürt von Anfang an, dass er sie nicht liebt und dennoch versucht er, „[s]ich aller Zukunftsgedanken zu entschlagen“²¹⁵, was natürlich keine Lösung ist, weil er früher oder später keine andere Möglichkeit hat, als die „Beziehung“ zu beenden. Er schafft es aber nicht, sich als ehrenhafter Mann den Tatsachen zu stellen und es ihr mitzuteilen, reist heimlich nach Hause ab und hinterlässt eine ausweichende und unbestimmte Botschaft: „Ich müsse Tag und Nacht reisen und hätte sie nicht mitnehmen können und den Abschied ihr und mir ersparen wollen. Aber ich würde wiederkommen – so bald ich könnte. Und inzwischen möge sie sich pflegen und guter Dinge sein.“²¹⁶ Er weiß von Anfang an, dass er nie wieder kommen wird, aber er lässt sie trotzdem hoffen. Er will gar nicht wissen, wie sie sich fühlt, und hofft, dass er „ohne Harm“ davon kommt, was natürlich sehr feige ist. Andererseits ist vielleicht einigermaßen verständlich, dass er Angst hat verfolgt zu werden, wie es ihm schon einmal passierte. Die Verfolgung kommt trotzdem zustande, nur in einer anderen Form, nämlich in der Form der Statue, die ihn an alles erinnert und seine Schuldgefühle und Gewissensbisse noch steigert.

Den Höhepunkt erreichen die Schuldgefühle in der Nacht, als ihm Virginie erscheint und Vorwürfe macht: „Höre, sagte sie, wenn ich es recht überlege, ist es doch grausam, daß ich schon hinunter muß und ihr bleibt hier oben und genießt das schöne Leben, das ihr mir gestohlen habt.“²¹⁷ Sie beschuldigt Archibald und Cecil, dass sie ihr das Leben geklaut haben. Die Beschuldigung Cecil gegenüber ist ungerecht, weil Cecil von all dem nichts wusste. Der Einzige, der ihr durch seine Feigheit geschadet hat, Archibald war. Wobei aber bemerkt werden muss, dass sie beide im gleichen Maße an dem Ausgang beteiligt waren.

4.1.5 Die Statue von Kleopatra

Die Statue von Kleopatra ähnelt Virginie, was Archibald stark verwirrt und an seine Pariser Vergangenheit erinnert. Er hätte diese Zeit lieber vergessen, aber Virginie willigt ein, dass ein in sie verliebter französischer Künstler eine Statue schafft, die sie darstellt. „Ihr Name, ihre Abkunft, ihr Leiden am Herzen legten es ihm nah, eine Kleopatra daraus zu machen.“²¹⁸ Ihre Absicht ist es, dass der Künstler die Statue nach Deutschland bringt, um Archibald an sie zu erinnern.

²¹⁵ Ebd. S. 175.

²¹⁶ Ebd. S. 177.

²¹⁷ Ebd. S. 195. Vgl. Kapitel 4.3.3.

²¹⁸ Ebd. S. 203.

Der verliebte Künstler geht zwar nach Berlin, aber nur um sein Wort zu halten und ohne die Absicht, Archibald, der Virginie verliebt, zu suchen. Durch einen Zufall kommt die Statue aber trotzdem in Archibalds Haus. Der Künstler muss sie aus Geldmangel verkaufen und der Kunsthändler, dessen Kunde Archibald ist, erinnert sich daran, dass dieser noch etwas für die „im Halbgrund überwölbte Nische“²¹⁹ seiner Wohnung bräuchte.

Die Statue stellt „ein schönes Weib [...] in plötzlicher halber Ohnmacht“ mit entblößten Brüsten dar, das „eine kleine grüne Natter liebkosend auf ihrem Schoß“ hält, die „unter der Brust leise den Zahn ein[setzt]“²²⁰. Sie schaut „in dunklen, halb schon vom Todesschatten verschleierten Gedanken ins Leere vor sich hin, während sich der Mund zu einem wollüstig schmerzlichen Lächeln“²²¹ öffnet. Die Statue sieht so lebensecht aus, dass Cecil, ihre Pflegemutter und Archibald eine lebendige Person vor sich zu sehen glauben.

Cecil hat Angst, dass Archibald der Statue den Vorzug vor ihr geben könnte: „Es kann Dich keine so lieben, wie ich, und so würde ich es endlich mit Jeder aufnehmen, die dir eine Zeitlang einbildete, sie könne dich glücklicher machen. Nur die marmornen und gemalten Schönheiten waren mir schon früher bedenklich.“²²² Außerdem fühlt sie sich unwohl, wenn die Statue in ihrer Nähe ist. Sie will, dass Archibald die Statue dem Händler zurück gibt. Bevor es aber Archibald gelingt, erlebt er drei unheimliche Nächte.

4.1.6 Die drei unheimlichen Nächte

In allen drei unheimlichen Nächten spielt eine wichtige Rolle (neben der Statue von Kleopatra) ein „großer langhaariger Affe“, den Archibald für das Turmhäuschen im Garten besorgt und der am Tag Cecils „weiße Quaste“²²³ stiehlt und sie sowie Archibald zu hassen scheint: „Er schien auf einige Schadenfreude, nicht irgend böse Gedanken zu hegen [...]. Im nächsten Augenblick aber verzerrten sich seine scharfen Züge zum Ausdruck des menschenfeindlichen Hasses.“²²⁴ Cecil erkennt die Gefahr, die von ihm ausgeht: „Ich bin sonst nicht eben furchtsam; aber findest Du nicht auch, daß etwas

²¹⁹ Ebd. S. 157.

²²⁰ Ebd. S. 158.

²²¹ Ebd. S. 158.

²²² Ebd. S. 161.

²²³ Ebd. S. 154.

²²⁴ Ebd. S. 154.

Teuflisches aus seinen grünen Augen blitzt, etwas unaussprechlich Feindseliges und Ruchloses?²²⁵

4.1.6.1 Die erste Nacht – der Besuch des Affen

Nachdem Archibald seinem Freund Tancred von Virginie erzählte, will er schlafen gehen, als er ein Geräusch hört, „als ob der Balkon behutsam erstiegen und die nur angelehnte Glashür ins Kabinet hinein vorsichtig geöffnet würde“²²⁶. Er geht hin und sieht zuerst nichts Ungewöhnliches. Als er aber in sein Zimmer zurückkehren will, merkt er, wer das Geräusch verursachte: „Auf dem Marmortisch vor der Nische, um dessen vergoldeten Fuß der Mondstrahl spielte, saß, ganz still in sich zusammengekauert der Affe [...]“²²⁷ Der Affe beobachtet die Statue der Kleopatra mit Cecils Quaste in der Hand und als er Archibalds Anwesenheit bemerkt, fängt er an zu toben. Er lief „wie ein Kreisel sich drehend, auf dem Tische herum [...] plötzlich war er mit einem Satz auf dem Ruhebetten [...] und schwang sich [...] auf den Schoß der Figur, wo er sich rittlings zurechtsetzte [...] als wolle er die rätselhafte Erscheinung in nächster Nähe untersuchen“²²⁸.

Er erschrickt aber plötzlich, da er merkt, dass Archibald mit dem Stock hinter ihm steht. Er läuft wieder panisch herum, „bis der Instinkt der Verzweiflung ihm eingab, sich wieder in die Nische auf den Schoß des Bildes zu flüchten. [...] Es schien ihm eine Ahnung aufzugeben, als ob das Bild ihn beschützen müsse [...]“²²⁹ Archibald öffnet die Balkontür, geht zurück in sein Zimmer und wartet, bis der Affe verschwindet. Als er sicher weiß, dass das Zimmer leer ist, „schob er den Riegel vor, als wäre er nicht sicher, daß nicht irgendein Spuk ihn bis dahin verfolgen könnte“²³⁰.

Der Affe wird von der Statue angezogen, denn er spürt, dass sie auch für seinen Herrn wichtig ist, weil er es nicht wagt, ihn zu schlagen, wenn er auf ihrem Schoß sitzt. In dieser Nacht bietet ihm die Statue den Schutz, in der nächsten Nacht ist es umgekehrt. Archibald glaubt dagegen an das Riegelvorschieben, das ihn beschützen soll.

²²⁵ Ebd. S. 155.

²²⁶ Ebd. S. 180.

²²⁷ Ebd. S. 181.

²²⁸ Ebd. S. 181.

²²⁹ Ebd. S. 182.

²³⁰ Ebd. S. 182.

4.1.6.2 Die zweite Nacht – der Affe im Nacken

In der zweiten Nacht geht Archibald früh ins Bett, wacht aber schon vor Mitternacht auf und kann nicht mehr einschlafen. Es fällt ihm ein, dass „nur die Nachbarschaft des unseligen Bildes in der Nische Schuld [sic!] sein [konnte], daß er keine Ruhe fand“²³¹. Deshalb entscheidet er sich, die Statue in einen Gartenpavillon zu bringen. Da er dem Gärtner befahl, den Affen für die Nacht einzusperren, glaubt er, nichts befürchten zu müssen.

Er trägt die Statue durch den Garten, wobei er hört, wie der Affe versucht, aus dem Häuschen herauszubrechen, und hat Angst. Er will sich beeilen, aber „es war ihm, als würde das Bild in seinen Armen zu Blei und müßte ihn in die Erde hineindrücken; dann siegte wieder die Willenskraft, und er ging weiter“²³². Es fehlt ihm nicht mehr viel, „aber da hörte er hinter sich etwas über den Boden hinschleifen, ihm näher und näher“²³³. Archibald schenkt diesem Geräusch keine Aufmerksamkeit, da er denkt, dass es sich um eine Katze handelt. Umso größer sind das Entsetzen und die Überraschung:

Plötzlich erstarrte ihm das Blut in den Adern. Mit einem Schrei ließ er das Bild aus seinen Armen gleiten, daß es dumpf gegen den Kiesgrund fiel, und fuhr sich in tödlichem Entsetzen mit beiden Händen nach dem Kopf. Der Affe, der ihm nachgeschlichen, war ihm auf den Nacken gesprungen und hatte seinen Hals mit den kalten Hintertatzen umklammert, während die Vorderhände sich wüthend in seinem Haar festkrallten und ihre scharfen Nägel ihm in die Schläfen gruben.²³⁴

So, wie die Statue in der vergangenen Nacht den Affen schützte, versucht er diese Nacht Archibald davon abzuhalten, die Statue wegzutragen. Archibald kann sich mit letzter Kraft erwehren, er ist aber von diesem Vorfall so verstört, dass er den ganzen Tag lang verschläft und nicht einmal Tancreds Besuch empfangen kann. Am Abend bekommt Tancred eine Nachricht, dass es Archibald wieder besser geht und dass er „an das, was ihm die Nacht zugestoßen, überhaupt nicht mehr zu denken“²³⁵ scheint.

²³¹ Ebd. S. 184.

²³² Ebd. S. 185. Vgl. Revenants aus dem Volksglauben, die man zum Friedhof bringen musste, wobei der Mensch dabei entweder ganz erschöpft oder tot zusammenbrach.

²³³ Ebd. S. 185.

²³⁴ Ebd. S. 185-186.

²³⁵ Ebd. S. 187.

4.1.6.3 Die dritte Nacht – der Affe als Schleppenträger

Im Gegensatz zu den anderen Nächten, erfährt der Leser über die Ereignisse aus der letzten Nacht nicht vom Erzähler, sondern von Archibald, der alles Tancred erzählt. Wegen seiner psychisch instabilen Lage kann man sich auf seinen Bericht nicht völlig verlassen. Er behauptet jedoch hartnäckig, dass es kein Traum war: „Ich schicke das voraus, damit du mich mit den wohlfeilen Einreden verschonst, ich hätte alles nur geträumt, oder wäre nicht Herr meiner fünf Sinne gewesen.“²³⁶

Archibald war im Schlafzimmer, hatte Cecils Bild bei sich und fühlte sich wohl. Als es Mitternacht schlug, erlosch mit dem letzten Schlag „die Lampe neben dem Bett, daß ich mich doch einer leisen abergläubischen Regung nicht erwehren“²³⁷ konnte. Er hörte dann Schritte und sah durch das Schlüsselloch Virginia, die wie die Statue der Kleopatra aussah. „Die grüne Natter hatte sich um ihren Hals geringelt wie ein Geschmeide, der Affe trug ihr die Schleppe, als sie in das Kabinet hereinkam.“²³⁸ Sie fing an, ihre Haare aufzulösen und Archibald roch „jene[n] eigenthümliche[n] Duft [...] ein Gemisch aus Ambra und Jasmin“²³⁹. Er zweifelte gar nicht daran, dass sie es wirklich war.

„Der Affe wandte sich mit seinem tückischen Grinsen nach mir und machte mir höhnische Geberden [sic!], daß [...] ich viel darum gegeben hätte, ihn auf der Stelle niederschließen zu können.“²⁴⁰ Der Hass ist gegenseitig: Der Affe hasst Archibald wahrscheinlich deshalb, weil er Virginia vergas und statt ihr ein anderes Mädchen heiraten will. Archibald hasst ihn, weil er ihm keine Ruhe gibt und Virginia zu ihm begleitet.

Als Virginia in Archibalds Zimmer gehen wollte, hielt sie der Affe an der Schleppe fest. Sie kämpfte gegen ihn, ließ ihr Gewand fallen und rannte zu Archibald, sodass sie „nur von ihren Haaren umhüllt dicht an der Schwelle mir zu Füßen niederglitt. Den Riegel vor! hauchte sie mir zu. Geschwind, sonst sind wir beide verloren!“²⁴¹ Dass sie gerade an der Schwelle zusammenbrach und nicht weiter konnte, bis Archibald ihr die Arme entgegen streckte, weist darauf hin, dass sie das Böse repräsentiert, denn die bösen Geister können nie ohne Hilfe eines Menschen eine „gesegnete Schwelle“ überschreiten.

²³⁶ Ebd. S. 189. Vgl. *Das Seeweib* (Kapitel 4.3).

²³⁷ Ebd. S. 190.

²³⁸ Ebd. S. 191.

²³⁹ Ebd. S. 191.

²⁴⁰ Ebd. S. 191-192.

²⁴¹ Ebd. S. 192.

Es unterstützt gleichzeitig Archibalds Aussage, dass das Schlafgemach das am meisten vor Geistern geschützte Zimmer ist.

Sie eilte zum Bett, der Affe tobte im Zimmer nebenan, dann klirrte es, „als wenn eine der großen Scheiben durch einen Steinwurf mitten durchgeschmettert würde“²⁴². Durch das Schlüsselloch kam die grüne Natter ins Zimmer hinein und beleuchtete das Zimmer mit grünem Licht. Virginia sagte ihm, dass sie im Bett nur warm werden will. Sie liebte die Natter und erklärte Archibald: „Ich mußte was ans Herz zu drücken haben, seit ich dich nicht mehr herzen konnte.“²⁴³ Die Natter stellt das Schwanken zwischen der Hoffnung und Hoffnungslosigkeit dar, die Virginia die Lebenskraft stiehlt. Archibald musste dann auch die Wunde unter dem Herzen küssen, was sie zufrieden stellte.

Er hatte „Angst, daß sie mir unter den Händen sterben möchte“²⁴⁴ und bat sie um Vergebung. Dadurch veränderte sich aber ihr Benehmen vollkommen – sie hat ihm bis jetzt keinen einzigen Vorwurf gemacht, sie wollte ihm gefallen und wartete demütig, ob er sich doch für sie entscheidet. In dem Moment, in dem er sie um Vergebung bat, ist die Macht über den anderen zu bestimmen auf sie übergegangen, die bis jetzt ausschließlich er in seinen Händen hatte. Als sie es spürte, wurde sie wütend und warf ihm vor, dass er sich ihrer nie erbarmte, sie anlog und hinterging. Sie ergriff die Initiative und wehrte sich plötzlich gegen alles und wollte nicht mehr willenlos und demütig sein.²⁴⁵

Sie suchte den Affen: „Wo ist mein Diener, der mir die Schleppe getragen hat? Er mag nun Tod oder Teufel sein, dazu ist er gut genug, dies Gesicht [das Bild von Cecil] bei Seite zu schaffen.“²⁴⁶ Der Affe ist aber weder Tod, noch Teufel. Er verkörpert Archibalds alter Ego und teilweise auch seine Schuldgefühle, die ihn quälen und die er nicht verdrängen kann. In dem Affen spiegelt sich Archibald Inneres wider – genauso, wie der Affe den Schutz auf dem Schoß der Statue sucht, sucht Archibald Schutz bei Cecil. Der Schoß impliziert außerdem dem Sexuellen auch das Mütterliche. Archibald muss also lernen, Verantwortung für sein Benehmen zu übernehmen, was möglich ist, nur wenn er selbständig wird und sich den Tatsachen stellt. Das macht er auch später, als er nach Frankreich fährt, um alles, was Virginia betrifft, zu lösen.

Da der Affe nicht da war, warf sie die Natter gegen das Bild und brach das Glas. In demselben Augenblick küsste sie Archibald mit ihren „eiskalte[n] Lippen“, der „einen lauten Schrei“ tat, wonach „das erbarmungslose Gespenst von mir abließ [...] das Licht,

²⁴² Ebd. S. 193.

²⁴³ Ebd. S. 194.

²⁴⁴ Ebd. S. 195.

²⁴⁵ Siehe Zitat auf S. 54, Fußnote Nr. 217.

²⁴⁶ Ebd. S. 195.

das von der Schlange ausging, erlosch, und ich stürzte meiner selbst nicht mächtig besinnungslos zu Boden“²⁴⁷.

Es ist schwierig zu entscheiden, ob dieses Erlebnis, das an einen Alptraum erinnert, wirklich geschah. Archibald ist sicher, dass es kein Traum war und behauptet: „Das Glas auf Cäciliens [sic!] Bild war zersprungen, die Farben erblindet, als wäre ein böser Hauch darüber gegangen. Das Kopfkissen war aber noch warm und hatte den Ambrageruch ihres Haares.“²⁴⁸ Da unmittelbar nach dem Ereignis niemand in der Nähe war, der die Behauptungen bestätigen oder widerlegen konnte, kann weder Tancred, noch der Leser eindeutig entscheiden, ob es ein Traum oder „Wirklichkeit“ war.

4.1.7 Die schauerliche Erkenntnis in Frankreich und Archibalds „Genesung“

Archibald reist nach den drei nächtlichen Erlebnissen mit dem französischen Künstler nach Frankreich, um Virginie zu treffen. Von allem, was seit seiner Abreise passiert, erfährt der Leser wieder von Archibald und nicht von dem Erzähler.

Archibald fuhr mit dem Künstler und der Statue nach Dijon, weil dort der Künstler seinen Onkel hatte, dessen Familie sich um Virginie kümmerte, die ihre Verwandte war. Während der Zugfahrt erfuhr Archibald alles über die unglückliche Liebe des Künstlers zu Virginie und ihren Wunsch, dass er mit der Statue nach Deutschland reist, um Archibald an sie zu erinnern.

Bei ihrer Ankunft waren alle schwarz gekleidet und „das Erste, was ich sah, war ein Sarg mitten im Zimmer“²⁴⁹. Archibald erfährt bald, „daß sie [Virginie] vor drei Nächten gestorben sei, *gerade in der Nacht, wo sie mir erschienen war*“ und bricht „neben dem Sarge besinnungslos“²⁵⁰ zusammen. Die Tatsache, dass sie gerade in dieser Nacht starb, hebt die Verbindung von Virginie und Archibald hervor, egal, ob sein Erlebnis in der dritten Nacht ein Traum war oder nicht. Durch dieses Ereignis scheint aber der Bann gelöst zu sein, Archibald wird von Cecil gesund gepflegt und hofft, mit ihr ein glückliches Leben führen zu können.

²⁴⁷ Ebd. S. 195.

²⁴⁸ Ebd. S. 196. Die Schreibweise des Namens Cecil schwankt. Die Form „Cecil“ überwiegt und deshalb wird sie in dieser Analyse benutzt.

²⁴⁹ Ebd. S. 205.

²⁵⁰ Ebd. S. 205 (hervorgehoben von Heyse).

Der Prozess, den Archibald durchmachen musste, ist eine Art Abnabelung. Er hat gelernt, dass er sich vor seinen eigenen Fehlern und Problemen nicht verstecken kann, denn Flucht ist keine Lösung. Er hat auch gelernt Hilfe anzunehmen und zu schätzen.

4.2 Der letzte Centaur

4.2.1 Sieben Merkmale der Novelle

Der Handlungsstrang ist einheitlich und trotz der vielen Ereignisse relativ übersichtlich. Der Erzähler geht gegen Mitternacht an einem Wirtshaus vorbei, in dem er sich früher mit seinen Freunden getroffen hat. Er erinnert sich an ihre gemeinsamen Erlebnisse, betritt das Haus und setzt sich auf eines der Fässer. In diesem Moment wird unklar, ob er träumt oder nicht²⁵¹; auf jeden Fall glaubt er aber seine alten Freunde im Wirtshaus zu treffen. Genelli, der am meisten angesehene, erzählt eine Geschichte – wie er den letzten Zentauren in den Bergen getroffen hat. Kurz vor eins erheben sich alle und fordern den Erzähler auf mitzugehen. Sie gehen durch den langen Gang, der Erzähler hört aber keine Schritte. Plötzlich geht das Licht aus und der Erzähler wird von einem fremden Kellner aus dem Wirtshaus angesprochen und aufgefordert, nach Hause zu gehen. Das Ganze passiert innerhalb der Geisterstunde.

Was den Rahmen und die Binnengeschichte betrifft, ist nicht so einfach zu entscheiden, welches von den beiden in Frage kommenden Mustern gilt. Eine Möglichkeit wäre, das ganze Geschehen als Rahmen mit einer Binnengeschichte zu sehen. Der Rahmen würde aus dem Geschehen bis zur Genellis Zentaurgeschichte bestehen; die Binnengeschichte wäre dann nur die Zentaurgeschichte. Dies wäre der Fall, wenn man sich für die Interpretation entscheidet, dass der Erzähler nicht geträumt und, so wunderbar und übernatürlich es auch sein mag, seine Freunde tatsächlich getroffen hat. Wenn man aber dagegen annimmt, dass das Treffen nur ein Traum war, müsste Genellis Zentaurgeschichte eine Binnengeschichte innerhalb des doppelten Rahmens sein. Der äußere Rahmen wäre an der Stelle, an der sich der Erzähler auf das Fass setzt, unterbrochen und erst nach seinem „Aufwachen“ fortgesetzt.

In dieser Novelle lassen sich insgesamt zwei Wendepunkte bestimmen. Der erste Wendepunkt ist die Begegnung des Erzählers mit dem alten Kellner Karl, „der nun auch

²⁵¹ Siehe Kapitel 4.2.2.

längst einen besseren Schlaf genießt“²⁵². Der Erzähler wundert sich sehr: „Sie sind es? Sagte ich. Wie kommen Sie denn wieder hierher? Sind sie denn nicht längst – Er sah mich aus seinen müden, gerötheten Augen so wunderbar an, daß mir das Wort in der Kehle stecken blieb.“²⁵³ Ab diesem Augenblick geschehen Dinge, bei denen sich der Erzähler unschlüssig ist, ob es sich um einen Traum oder um „Wirklichkeit“ handelt, denn er trifft seine Freunde und Bekannten, die längst tot sind.

Den zweiten Wendepunkt stellt die „Rückkehr“ in die „rational erklärbare“ Welt dar. Der Erzähler lehnt sich an ein Fass und bittet den Wirt, den anderen zu sagen, dass sie auf ihn warten sollen.

Es kam keine Antwort. Statt dessen fuhr ein scharfer Luftzug durch die offene Thür, verlöschte die Lampe des kleinen Karl und wehte mir in das heiße Gesicht. In demselben Augenblick dröhnte es Eins vom Frauenthurm, und ich hörte eine Stimme neben mir: Das Haus wird geschlossen. Ich muß schon bitten, Herr, daß Sie sich eine andere Schlafstelle suchen.²⁵⁴

Der Erzähler ist verwirrt und weiß nicht, ob er alles nur träumte oder ob es wirklich geschah.

In *Der letzte Centaur* (1870) findet man sogar zwei „unerhörte Begebenheiten“. Die eine ist die Begegnung des Erzählers mit seinen bereits verstorbenen Freunden und Bekannten in einem Wirtshaus in Dresden, wo sie sich „vor mehr als einem Jahrzehnt“²⁵⁵ zu treffen pflegten. Die andere ist Genellis Erzählung über den Zentauren, den er angeblich getroffen hat. Es wäre überflüssig zu erklären, warum die beiden Vorfälle als „unerhörte Begebenheit“ bezeichnet wurden, wäre überflüssig.

Die Laternen, die bei beiden Wendepunkten eine wichtige Rolle spielen, stellen das Dingsymbol in dieser Novelle dar. Über dem Eingang in das Wirtshaus leuchtet ein „blaue[s] Laternchen“²⁵⁶, an das sich der Erzähler sehr gut erinnern kann. Als er ins Innere des Hauses eintritt, blinzelt ihm „eine schläfrig rothe Laterne“²⁵⁷ an. Beide Laternen, egal, ob sie blau oder rot leuchten, locken ihn ins Haus und geben ihm gleichzeitig das Gefühl der Geborgenheit. Auf dem Weg aus der Stube durch den langen Gang macht Karl

²⁵² Paul Heyse, *Der letzte Centaur, Gesammelte Werke von Paul Heyse, Novellen IV.*, 7. Band (Berlin: Verlag von Wilhelm Hertz, 1873) S. 251-281. Hier S. 257.

²⁵³ Ebd. S. 258.

²⁵⁴ Ebd. S. 280.

²⁵⁵ Ebd. S. 251.

²⁵⁶ Ebd. S. 251.

²⁵⁷ Ebd. S. 257.

Licht mit einem Kellerlämpchen, das Genellis grauen Kopf rötlich leuchten lässt, bis das Licht durch einen Luftzug gelöscht wird.²⁵⁸

„Noch einen Spitz!“²⁵⁹ wiederholt Genelli am Tisch. Der Schnaps soll ihm helfen, sein Dasein als Toter zu vergessen und sich den Gesetzen der Unterwelt zu widersetzen: „Abgedankte Leute, wie wir, sollten allerdings stille liegen und den Mund nur aufthun zu einem Kyrie oder Peccavi. Aber wie sagt Falstaff? Hol’ die Pest alle feigen Memmen! Karl, noch einen Spitz!“²⁶⁰ Das andere Leitmotiv ist das Licht – das Leuchten der Laternen, das Mondlicht, der Kontrast zwischen Hell und Dunkel – und seine Verbindung mit dem Übernatürlichen. Im dunklen Gang des Wirtshauses „fiel ein armsdicker gleißender Strahl des Mondlichtes herein, auf den ich unverwandt starren mußte, als sollte mir von daher [...]eine mysthische Offenbarung zu Theil werden“²⁶¹. Der Mond ist auch die einzige Lichtquelle in der Wirtsstube: „[...] der Mond schien mit blendender Klarheit durch ein Seitenfenster herein und erleuchtete gerade unseren Tisch, während die Winkel des Gemachs dunkel blieben.“²⁶²

Die Tatsache, dass auch Dinge geschehen, die man durch die Vernunft nicht erklären kann, ist die Pointe. Obwohl sich weder der Erzähler, noch der Leser entscheiden können, ob es sich nur um einen Traum handelte, hinterlassen solche Erlebnisse oft ein angenehmes Gefühl: „Meine Stirn war kühl geworden, das Herz desto wärmer [...]“²⁶³

4.2.2 Traum oder „Wirklichkeit“? „Leben“ im Hades oder Warten auf das Jüngste Gericht?

Die Frage, ob der Erzähler alles nur träumte oder ob es tatsächlich geschah, ist nicht einfach zu beantworten. Im Text sind nämlich verschiedene Signale vorhanden, die im gleichen Maß auf beide Möglichkeiten hinweisen. Genauso verhält es sich mit der Frage, ob die Toten eher aus dem Hades gekommen sind oder aus dem christlichen „Zwischenreich“.

Wie bereits gesagt wurde, spaziert der Erzähler leicht angetrunken gegen Mitternacht durch Dresden, kommt zufällig zum Wirtshaus, in dem er früher seine Freunde getroffen hat, fängt an, über jeden einzelnen nachzudenken, woraus klar wird,

²⁵⁸ Siehe ebd. S. 280 und Zitat auf S. 62, Fußnote Nr. 254.

²⁵⁹ Ebd. S. 259.

²⁶⁰ Ebd. S. 262.

²⁶¹ Ebd. S. 258.

²⁶² Ebd. S. 259.

²⁶³ Ebd. S. 281.

dass er alle sehr gerne mochte und dass sie jetzt schon alle tot sind.²⁶⁴ Durch diesen Anfang wird angedeutet, dass man sich auf die Erzählung und vor allem auf die Sinneswahrnehmung des Erzählers nicht völlig verlassen kann, denn der Alkohol betäubt die Sinne. Aus psychologischer Sicht ist es auch anzunehmen, dass er sich die kommenden Ereignisse suggeriert, weil er zu intensiv an seine Freunde denkt.

Im langen Hausgang setzt er sich auf ein Fass, auf dem er eine Weile lang sitzen bleibt „und über dem Harren und Sinnen wollten mir endlich eben die Augen zufallen – – Da kam ein schlurfender Schritt aus der Tiefe des Hauses auf mich zu, jener bekannte schlaftrunkene Kellnerschritt in ausgetretenen Hausschuhen“²⁶⁵. In diesem Moment kann überhaupt nicht entschieden werden, ob er einschlief und träumte oder ob er kurz vor dem Einschlafen durch das Hören der Schritte wieder wach wurde. Diese Unschlüssigkeit zieht sich durch den ganzen Text hindurch.

Der Erzähler folgt dem Kellner und denkt dabei darüber nach, ob er träumt oder nicht: „Ich könnte fast glauben, dies sei ein Traum, sagte ich so für mich hin; aber ich habe doch die Augen weit offen, und sehe die rothe Laterne und höre das Hüsteln des kleinen Karl.“²⁶⁶ Die rote Laterne wird für ihn zum Orientierungspunkt und auch wenn ihm alles etwas unheimlich erscheint, fürchtet er sich nicht.

Er trifft alle alten Freunde und Bekannten und weiß, oder glaubt zumindest zu wissen, dass alle bereits tot sind. Ihre „bleichen Wangen und matten Augen“ leuchten ein bisschen, nur wenn sie Wein getrunken haben, dessen Wirkung aber schnell nachlässt, wonach sie „wieder starr und stumm“ werden „und die Blicke ins Glas“²⁶⁷ senken.

Auch gegenüber dem Erzähler verhalten sie sich seltsam: „Keiner aber bot mir die Hand, und auch sonst war ein Zug von Fremdheit, Ernst und Kummer in ihren Mienen, der mich nachdenklich machte.“²⁶⁸ Bis auf Genelli, der der Einzige war, „dessen Augen kein Hauch von Trübsinn und Müdigkeit verschleierte“²⁶⁹. Dies könnte anhand des Mythos über die Unterwelt im Sinne der griechischen Mythologie erklärt werden. In der Unterwelt ist ein durchschnittlicher Mensch, der nicht zu gut und nicht zu böse war, nur noch ein Schatten, der keine Gefühle empfindet, alles ist eintönig und schläfrig. Die guten Menschen gelangen aber ins Elysium, wo sie ewig glücklich und fröhlich leben. Dieser Deutung nach wäre also Genelli der Einzige, der ins Elysium gelang.

²⁶⁴ Vgl. ebd. S. 251-257.

²⁶⁵ Ebd. S. 258.

²⁶⁶ Ebd. S. 258.

²⁶⁷ Ebd. S. 259.

²⁶⁸ Ebd. S. 259.

²⁶⁹ Ebd. S. 260.

Die Interpretation anhand der griechischen Mythologie wird aber durch eine andere Aussage in Frage gestellt, welche auf die christliche Auffassung des „Daseins“ nach dem Tod hinweist: „Abgedankte Leute, wie wir, sollten allerdings stille liegen und den Mund nur aufthun zu einem Kyrie oder Peccavi.“²⁷⁰ Nach dem christlichen Glauben bleibt der Tote im Grab untätig liegen bis zum Jüngsten Gericht. Dem Volksglauben nach ist es jedoch möglich, dass manche Geister (vor allem diejenigen, deren Seele keine Ruhe findet) zwischen Mitternacht und Eins auf die Erde zurückkehren. Dies ist genau die Zeitspanne, innerhalb der das ganze Geschehen stattfindet.

Abgesehen davon, ob die Toten auf das Jüngste Gericht warten oder im Hades verweilen, haben sie Angst, dass der Erzähler „etwas Ungeschicktes“²⁷¹ sagt, weil sie ihn immer davon abhalten (meistens nur durch Blicke oder Gestik), einen angefangenen Satz zum Thema Totsein und Rückkehr der Toten zu vollenden. Genelli fängt später an, seine Zentauresgeschichte zu erzählen, denn „es scheint ohnehin heute kein Discurs zu Stande kommen zu wollen“²⁷² und alle hören ihm aufmerksam zu bis zum Schluss. Genelli will „auf die Gesundheit aller revenants, die Centauren mit einbegriffen“²⁷³ trinken, die anderen wollen aufbrechen, Genelli will bleiben, aber der Wirt, Herr Schimon, erklärt ihm, warum es nicht geht:

Der Wirth näherte sich mit ehrerbietiger, geheimnisvoller Miene. Sie wissen, Herr Genelli, raunte er ihm zu, wenn es an mich ankäme – aber beim besten Willen – die Instructionen sind neulich verschärft worden, und ich habe einen Wischer bekommen, weil ich hier oben noch eine halbe Minute nach Eins – Ach so, murmelte der alte Meister und stand unwillig auf.²⁷⁴

Die Frage, ob es sich um die Rückkehr in Hades oder in das Grab handelt, bleibt offen. Auf jeden Fall gehorcht sogar Genelli und alle machen sich auf den Weg.

Der Erzähler folgt ihnen, Herr Schimon ist der letzte. Er schaut den Erzähler „nur mit einem wehmütigen Zwinkern seiner kleinen schwarzen Augen an, als wollte er sagen: wir haben Bessere Zeiten erlebt!“²⁷⁵ Dem Erzähler fällt auf, dass er keine Schritte hört und dass der Gang unendlich zu sein scheint. Als er Genelli zu erreichen versucht, um ihn

²⁷⁰ Ebd. S. 262.

²⁷¹ Ebd. S. 260.

²⁷² Ebd. S. 262.

²⁷³ Ebd. S. 279.

²⁷⁴ Ebd. S. 279.

²⁷⁵ Ebd. S. 280.

zu fragen, wann er ihn wieder treffen kann, entfernt er sich ihm immer mehr: „Aber je rascher ich ging, desto unerreichbarer blieb er mir.“²⁷⁶ Der Erzähler wird immer müder, setzt sich auf das Fass und bittet Herrn Schimon, den anderen zu sagen, dass sie auf ihn draußen warten sollen. Er bekommt keine Antwort, die Lampe erlischt und er wird von einem fremden Kellner aufgefordert, nach Hause zu gehen.²⁷⁷

Die Ambiguität des ganzen Vorfalles bleibt bis zum Schluss erhalten. Nicht einmal in diesem Augenblick kann sich der Erzähler entscheiden, ob er nur geträumt hat oder ob es tatsächlich passiert ist. Die Doppeldeutigkeit wird noch durch das Goethe-Zitat aus *Faust I*, Walpurgisnachtstraum unterstrichen: „Wolkenzug und Nebelflor/ Erhellen sich von oben;/ Luft im Laub und Wind im Rohr –/ Und alles ist zerstoben.“²⁷⁸

4.2.3 Der Zentaur – eine Verherrlichung der Antike

Die Antike spielt eine wichtige Rolle nicht nur im Rahmen, wie bereits dargelegt wurde, sondern auch in der Binnengeschichte. Während im Rahmen „nur“ Anspielungen auf die antike Welt und Kultur vorhanden sind, erscheint in der Binnengeschichte ein lebendiges Beispiel. Es ist nicht relevant, ob eine solche Begegnung überhaupt möglich ist, sondern was dadurch ausgesagt wird.

Während seines Aufenthalts in den Alpen (höchstwahrscheinlich in Tirol) begegnet Genelli einem Zentauren, auch wenn er es zuerst nicht glauben will: „Ich glaubte im ersten Augenblicke, der Wein, den ich etwas hastig getrunken, werfe so wunderlich Blasen in meine Phantasie, daß ich am hellen Tage einen fabelhaften Traum träumte.“²⁷⁹ Als das Fabelwesen aber näher tritt, erkennt er, dass es keine Täuschung ist. Genelli, der sich selbst „ein[en] eingeteufelte[n] Heide[n]“ nennt, ist der Einzige, der ruhig bleibt und „die ungemeine Schönheit des Fremdlings“ bewundert – „de[n] ganze[n] heroische[n] Gliederbau“, den Körper, auf dem „jede Muskel spiel[t]“ und im Sonnenschein wie „Sammet schimmer[t]“²⁸⁰.

Den Zentauren bezeichnet Genelli als einen „alte[n] Heide[n]“, die meisten Dorfbewohner halten ihn „für den leibhaften Gottseibeius [...], der gekommen sei, das sämtliche [sic!] halbrunkene Gesindel recht in seiner Sünden Kirchweihblüthe in die Hölle abzuführen“²⁸¹, wodurch der Unterschied christlich-heidnisch hervorgehoben wird.

²⁷⁶ Ebd. S. 280.

²⁷⁷ Vgl. ebd. S. 280 und Zitat auf S. 62, Fußnote Nr. 254.

²⁷⁸ Ebd. S. 281.

²⁷⁹ Ebd. S. 264.

²⁸⁰ Ebd. S. 265.

²⁸¹ Ebd. S. 266.

Der Zentaur schaut sich „mit einer höflichen Miene“ Genelli an und fragt ihn, „wo er sich hier befinde“²⁸².

Im Gespräch mit Genelli stellt sich heraus, dass er außer der äußeren Schönheit und guten Sitten, die der Zentaur besitzt, als Landarzt tätig war. Dadurch wird auf das griechische Ideal von „kalokagathía“ angespielt – auf die Schönheit des Körpers und des Geistes, inklusive der guten Sitten. Das hebt ihn natürlich von dem sämtlichen Gesindel ab, das ihn, der Geschichte unkundig, für einen Teufel hält. Seine Gutmütigkeit äußert sich auch darin, dass er Jesus, das Weltwissen des 19. Jahrhunderts nicht besitzend, vom Kreuz helfen und seine Wunden behandeln will:

[...] da hing ein Mann mit ausgebreiteten blutrünstigen Armen an ein Kreuz genagelt, aus einer Seitenwunde blutend [...] gleichwohl schien der Gemarterte noch am Leben [...]. Er [der Zentaur] redete den armen kleinen Mann mit seiner freundlichsten Stimme an, fragte, um welches Verbrechen man ihn so schwer büßen lasse, ob er ihm vielleicht von seinem Marterholz herunterhelfen und die Wunden verbinden sollte.²⁸³

Er kann ja nicht wissen, dass in der Zeit, in der er von seinem mehrere Tausend Jahre dauernden „Einfrieren“ in den Bergen aufwachte, eine ganz andere Religion herrscht.

Da Genellis Versuche, ihm seine Lage zu erklären, scheitern, und er sich auch einsam und missachtet fühlt, verspricht er dem Zentauren „bis uns etwas Gescheiteres einfällt, will ich selbst mein bischen [sic!] Armut mit Euch theilen“²⁸⁴. Der Zentaur und Nanni, ein Dorfmädchen, die dem Zentauren gefällt und der er eine Rose schenkt, tanzen zwischen den Tischen, die anderen Gäste schauen ihnen zu. Mittlerweile schmieden der Dorfschneider, Nannis Verlobter, und der Priester böse Pläne gegen den nichts Böses ahnenden Zentauren. Er ist neidisch auf den Zentauren und hilft dem Geistlichen, die Bauern und Soldaten zusammenzurufen.

Als Genelli sie kommen sieht, ruft er seinem „Freunde und Dutzbruder in [s]einem besten Griechisch zu, er möge auf der Hut sein; es sei auf ihn abgesehen“²⁸⁵. Er hört ihn aber nicht und erst später kann er die Flucht ergreifen, indem er sie mit Nanni auf seinem Rücken überspringt. Er galoppiert auf einen Berg, lässt Nanni gehen, winkt Genelli zum

²⁸² Ebd. S. 266 u. 267.

²⁸³ Ebd. S. 270.

²⁸⁴ Ebd. S. 273.

²⁸⁵ Ebd. S. 277.

Abschied und „verschwand unseren nachstarrenden Blicken in der pfadlosen Kluft, um nie wieder aufzutauchen“²⁸⁶.

Die heitere gastfreundliche griechische Kultur wird gnadenlos der sterilen bigotten Kultur des 19. Jahrhunderts gegenübergestellt. Der Zentaur beabsichtigt nichts Böses, ist freundlich zu allen anderen und versteht nicht, warum ihn die Soldaten mit dem Priester an der Spitze verhaften wollen. Sie sind intolerant, fürchten und verabscheuen alles Fremde und versuchen nicht einmal ohne Vorurteile herauszufinden, ob das Fremde gut oder böse ist.

4.2.4 Humor, Ironie und Kritik der Gesellschaft

Viel Kritik an der zeitgenössischen Gesellschaft wird durch verschiedene ironische Bemerkungen von Genelli und durch Aussagen aus den einzelnen Gesprächen zwischen Genelli und dem Zentauren ausgeübt. Die Zentauresgeschichte enthält aber auch sonst witzige Kommentare.

Die Schönheit des Zentauren wird humorvoll beschrieben: „Das Fabelwesen hielt etwas auf sein Aeußeres. Keine Spur von tausendjährigem Staub und Unrath, der Bart am Kinn zierlich gestutzt und gekräuselt [...].“²⁸⁷ Das Gesinde in der Dorfschenke kann sich mit ihm also gar nicht messen.

Herr Schimon unterbricht in einem Moment das Erzählen und fragt Genelli, in welcher Sprache er mit dem „antiken Herrn“ gesprochen hat, worauf Genelli antwortet: „Im reinsten Griechisch, Herr Schimon; Sie mögen es mir glauben oder nicht. Er sprach natürlich etwas fließender als ich, aber mit einem Anflug an den jonischen Dialekt, der mir hie und da das Verständniß erschwerte.“²⁸⁸ Die Vorstellung, wie diese Konversation wohl aussah, ist recht amüsan.

Was aber für den Leser noch amüsaner ist, ist die Begegnung des Zentauren mit dem Priester in der Kirche, von der er Genelli erzählt. Der Zentaur sieht ein Madonna-Bild, das ihn durch seine Schönheit in die Kirche hineinlockt. Alle sind erschrocken, der Priester

[...] erhob was er gerade Geweihtes in der Hand hatte und rief, es gegen den Versucher schwingend, mit lauter Stimme sein ‚Apage! Apage! Und

²⁸⁶ Ebd. S. 278. Für Details der Begegnung der Soldaten mit dem Zentauren und alle ironischen Implikationen siehe Kapitel 4.2.4.

²⁸⁷ Ebd. S. 266.

²⁸⁸ Ebd. S. 267.

nochmals Apage!’ – Beim Zeus sagte der Centaur, das freut mich, endlich einem redenden Menschen zu begegnen, der dazu noch griechisch spricht. Du wirst mir nun wohl auch sagen können, Alter, wer diese schöne Frau ist, ob sie noch lebt, was Ihr hier treibt, und wie sich überhaupt Alles seit gestern so fabelhaft verändert hat.²⁸⁹

Der Zentaur weiß natürlich überhaupt nichts von der christlichen Religion. Er kann also auch nicht wissen, was die Leute in der Kirche machen, dass die schöne Frau die Jungfrau Maria ist und „apage“ zum Wegjagen des Teufels dient. Abgesehen davon kann der Priester außer dem einzigen Wort wahrscheinlich kein Griechisch mehr oder ist nicht geistesgegenwärtig genug, um mit dem Zentauren zu kommunizieren. Der Zentaur, als er plötzlich „die vom Schreck verstörten Wackelköpfe der alten Männer und die verwelkten Gesichter der greisen Weiblein unter ihren hohen Pelzhauben“ sieht, beginnt sich zu fürchten, „er möchte in ein Coventikel von Hexen und Zauberern gerathen sein und Strafe leiden, wenn er ihr geheimes Wesen noch länger störe“²⁹⁰.

Genelli erklärt dem Zentauren, dass er „in einer verwünschten Lage“²⁹¹ ist, denn die zeitgenössische Gesellschaft kann ihn nicht gebrauchen. Er bedauert, dass der Zentaur nicht im 15. Jahrhundert aufgetaut ist, denn er hätte sich „nach Italien begeben“ können, „wo damals alles Antike wieder sehr in Aufnahme kam“, und sogar seine „heidnische Nacktheit“²⁹² hätte niemanden gestört. Mit einem leicht bitteren und ironischen Ton erläutert Genelli dem Zentauren, dass er in der heutigen Zeit von den „Gassenbuben“ mit „faulen Äpfeln“ beworfen, von den „Pfaffen [...] für den Gottseibeius“ gehalten, von den Zoologen untersucht und sezirt, „damit man sähe, wie sich Euer Menschenmagen mit dem Pferdemagen vertrage“ und von den „Kunstgelehrten“ als „ein schamloser Anachronismus, eine totgeborene und nur galvanisch belebte Reliquie aus der Zeit des Parthenonfrieses“²⁹³ bezeichnet werden würde. Kaum jemand aus der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts wäre bereit, den Zentauren so zu akzeptieren, wie er ist, und ihn einfach leben zu lassen, wie es zum Beispiel Genelli tut.

Dem Zentauren gefällt Nanni, die trotz ihrer Verlobung mit dem Dorfschneider seine Aufmerksamkeiten erwidert. Der Dorfschneider und der Zentaur sind absolute

²⁸⁹ Ebd. S. 271.

²⁹⁰ Ebd. S. 272.

²⁹¹ Ebd. S. 272.

²⁹² Ebd. S. 272. Auch der Maler in *Die zürnende Diana* würde sich wünschen in der Antiken Welt oder in der Epoche der Renaissance zu leben. Vgl. Kapitel 3.4.5. Für die Rolle der Antike in *Psyche* siehe Kapitel 3.4.2.

²⁹³ Ebd. S. 272-273.

Gegensätze – der Zentaur ist galant, gutmütig und aufmerksam, während der Dorfschneider ein ängstlicher, hinterhältiger und boshafter Mann ist. „Er hatte sich [...], als das Ungethüm herantrabte, Hals über Kopf von der Laube ins Haus geflüchtet und seinen Schatz, der sich nicht fürchtete, im Stich gelassen.“²⁹⁴ Genelli stellt außerdem ironisch fest, dass „was von dem Fremden über die Brustwehr hervorragte, war wohl dazu angethan, den etwas schief gedrechselten kleinen Schneider im Hinblick auf seine eigene dürftige Person eifersüchtig zu machen“²⁹⁵.

Außer dem Dorfschneider hat der Zentaur noch andere Feinde, zum Beispiel die „hochwürdige Geistigkeit, die es für das Seelenheil ihrer Pfarrkinder sehr nachtheilig fand, sich mit einem gewiß ungetauften, völlig nackten und wahrscheinlich sehr unsittlichen Thiermenschen näher einzulassen“²⁹⁶. Es zeigt sich immer wieder, dass der Zentaur sehr höflich ist und nichts Böses im Schilde führt, im Gegensatz zu dem Priester, von dem man nach all den christlichen Maximen die Nächstenliebe und Nachsicht am meisten erwarten sollte.

Der Dorfschneider läuft zum Priester, um sich zu beschweren und vorzuschlagen, dass man den Zentauren möglichst schnell loswird, denn: „Die neue Mode, die der Unbekannte eingeführt, müsse das ganze Schneiderhandwerk ruinieren und überdies alle Begriffe von Anstand und guter Sitte über den Haufen werfen.“²⁹⁷ Der Vorwand sowie der Schneider sind äußerst lächerlich. Für den Pfarrer ist er aber der beste Verbündete.

Als der Zentaur mit Nanni tanzt, kommen die Bauern und Soldaten, die ihn verhaften wollen. Genellis Schilderung der Umstände ist wieder sehr ironisch. Den Befehlshaber nennt er den dicken „Anführer der Schergenbande“, der von dem armen Zentauren „seinen Paß oder sein Wanderbuch“²⁹⁸ fordert. Die Absurdität wird noch durch eine weitere Bemerkung hervorgehoben: „Der gute Bursch [der Zentaur] verstand natürlich keine Silbe, konnte auch den feindseligen Sinn der Worte nicht ahnen, da er aus seiner heroischen Welt andere Begriffe von Gastfreundschaft mitgebracht hatte.“²⁹⁹ Auch in diesem Fall wird die griechische Gutmütigkeit und Gastfreundlichkeit mit der Engstirnigkeit und Feindseligkeit der gegenwärtigen Gesellschaft verglichen und die „heroische Welt“ über die spießbürgerliche Gesellschaft des 19. Jahrhunderts gestellt.

²⁹⁴ Ebd. S. 275.

²⁹⁵ Ebd. S. 275. Vgl. die Beschreibung des Zentauren auf S. 66, Fußnote Nr. 280.

²⁹⁶ Ebd. S. 274.

²⁹⁷ Ebd. S. 275.

²⁹⁸ Ebd. S. 277.

²⁹⁹ Ebd. S. 277.

Genelli erklärt ihm auf Griechisch, dass „diese breitmäuligen Herren Jäger“ sind und „er das Wild, und daß man im Sinne habe, ihn in einen Stall zu sperren, wo er bei schmalem Futter über die Wohlthat der Gesetze und die Fortschritte der Kultur nachdenken könne“, wonach „ein verächtliches Lächeln über sein [des Zentaurs] ehrliches Gesicht“ geht und er mit „einem Achselzucken“³⁰⁰ antwortet und bald danach über alle Verfolger mit Nanni auf seinem Rücken springt und auf einen Berg galoppiert. Die Unterschiedlichkeit der beiden Kulturen ist riesengroß. Dazu kommt noch die Enttäuschung des Zentauren von Nannis Entscheidung zum Dorfschneider zurückzukehren, was wieder von Genelli sehr ironisch kommentiert wird:

So sehr ihr die ritterlich Huldigung des Fremden geschmeichelt hatte, und eine so traurige Figur ihr Schatz neben ihm spielte, – eine solide Versorgung konnte sie von diesem reitenden Ausländer nicht erwarten. Als sie also merkte, daß aus dem Spaß Ernst werden sollte, behielt ihre praktische Natur die Oberhand, und sie wehrte sich entschieden gegen alle Entführungsversuche.³⁰¹

Das Materielle und die Pragmatik siegen über die Leidenschaft – dies ist eine Verspottung des Realismus, wie ihn zum Beispiel Gustav Freytag oder Julian Schmidt verstanden.

Der einsame Zentaur wartet oben, bis seine Verfolger „auf die Weite eines Steinwurfs nahe“ kommen, winkt noch einmal Genelli zu, „schwenkte dann gelassen, mit einer fast herausfordernden Wendung seines Hintertheils, nach rechts ab und verschwand unseren nachstarrenden Blicken in der pfadlosen Kluft, um nie wieder aufzutauchen“³⁰². Es bleibt fraglich, ob er Selbstmord beging oder einfach nur verschwand. Es lässt sich aber nicht bestreiten, dass samt dem edlen Zentauren auch alle edlen Eigenschaften und Grundsätze verschwanden und die Engstirnigkeit und Feindseligkeit des 19. Jahrhunderts siegen.

4.2.5 „Young Goodman Brown“

Die Kurzgeschichte „Young Goodman Brown“ (1835) von Nathaniel Hawthorne ähnelt in einem Aspekt stark der Novelle *Der letzte Centaur*, und zwar in der

³⁰⁰ Ebd. S. 277.

³⁰¹ Ebd. S. 278.

³⁰² Ebd. S. 278.

Unschlüssigkeit der Figur und auch des Lesers, ob es sich um einen Traum oder um „Wirklichkeit“ handelt.

Brown will vor der Abenddämmerung weggehen, wovor ihn seine Frau Faith abzuhalten versucht, weil sie eine böse Ahnung und Angst vor der Einsamkeit hat: „A lone woman is troubled with such dreams and such thoughts that she’s afeared of herself sometimes.“³⁰³ Er geht trotzdem und nimmt sich vor, nach dieser einzigen Nacht „[to] cling to her skirts and follow her to heaven“³⁰⁴. Im Wald trifft er einen Mann, von dem der Leser erst später feststellt, dass es der Teufel ist.

Brown will zurück nach Hause, weil er nicht der erste in seiner Familie sein will, der vom christlichen Glauben abfällt. Der Teufel versichert ihm aber „I have been as well acquainted with your family as with ever a one among the Puritans; and that’s no trifle to say“³⁰⁵ und listet einige Sünden auf, die seine Vorfahren begingen. Während ihrer Reise sieht Brown mehrere Leute, die er bis jetzt für ehrenhafte Bürger hielt, wie sie zu einer Teufelanbetungsorgie unterwegs sind.

Brown ist zwar sehr enttäuscht, aber glaubt an die Güte seiner Frau Faith und will zurück zu ihr. Plötzlich sieht er aber am Himmel „[a] black mass of cloud“, aus der er unter Anderem Faiths Stimme zu hören glaubt und aus der „pink ribbons“ seiner Frau zu Boden fallen, was für ihn die letzte Sicherheit darstellt, dass sie sich auch unter den Neueinzuweihenden befindet. Er bekommt einen Anfall von Wahnsinn und eilt zum Treffpunkt, tief im Wald, der wie „a rock, bearing some rude, natural resemblance either to an altar or a pulpit, and surrounded by four blazing pines, their tops aflame, their stems untouched, like candles at an evening meeting“³⁰⁶ aussieht.

Er erkennt viele Bekannten aus dem Dorf, die er für fromme Menschen hielt. Faith kann er aber zuerst nicht finden und „as hope came into his heart, he trembled“³⁰⁷. Er wird mit den anderen Einzuweihenden zum „Altar“ gebracht, wo er Faith begegnet. Der Teufel erklärt ihnen: „Depending upon one another’s hearts, ye had still hoped that virtue were not all a dream. Now are ye undeceived. Evil is the nature of mankind. Evil must be your only happiness. Welcome again, my children, to the communion of your race.“³⁰⁸ Brown und Faith haben Angst. Im letzten Augenblick, bevor der Teufel kann „lay the mark of

³⁰³ Nathaniel Hawthorne, „Young Goodman Brown“, etext.virginia.edu, 27. Juli 2010

<<http://etext.virginia.edu/etcbin/toccer-new2?id=HawYoun.sgm&images=images/modeng&data=/texts/english/modeng/parsed&tag=public&part=1&division=div1>>. S. 1033.

³⁰⁴ Ebd. S. 1033.

³⁰⁵ Ebd. S. 1035.

³⁰⁶ Ebd. S. 1039.

³⁰⁷ Ebd. S. 1040.

³⁰⁸ Ebd. S. 1041.

baptism upon their foreheads“, versucht er seine Frau zu retten, indem er ruft „Faith! Faith! [...] look up to heaven, and resist the wicked one.’ Whether she obeyed, he knew not. Hardly had he spoken when he found himself amid cold night and solitude [...].”³⁰⁹

Die Unmöglichkeit zu entscheiden, ob es ein Traum war oder nicht, ist es, die diesen Text mit *Der letzte Centaur* verbindet. Gerade das ist aber nach Todorov das Zeichen der phantastischen Literatur:

Deutlich ist die gegenseitige Negation der angebotenen Realitäten: entweder hat Brown den Teufel nur geträumt, dann ist die Welt was sie zu Beginn der Geschichte war und der Klerus verehrt weiterhin den Gekreuzigten; oder Brown war hellwach und der Teufel existiert, dann wird die Welt in der Wahrheit von Luzifer regiert und die Geistlichen beten zum Gehörnten. Dergleichen Unschlüssigkeiten über die Gesetze der erzählten Welt sind das Genremerkmal, die strukturelle Dominante phantastischer Literatur.³¹⁰

Bekannterweise ist Nathaniel Hawthorne ein angesehener amerikanischer Schriftsteller, dessen Werk zu der sogenannten psychologischen Phantastik zugeordnet wird. Solche Texte zeichnen sich dadurch aus, dass sie auf eine psychische Störung zurückgeführt werden können, die sich im Traum oder in einer Halluzination äußern kann. Alle drei Novellen von Heyse, die hier analysiert werden, im Besonderen aber *Kleopatra* und *Das Seeweib*, fungieren auf demselben Prinzip. Diese Tatsache beweist, dass Heyses Werk nicht so trivial ist, wie behauptet wird.³¹¹

4.3 *Das Seeweib*

4.3.1 Sieben Merkmale der Novelle

Die immensen Schuldgefühle des jungen Frank sind ohne Zweifel eine „unerhörte Begebenheit“. Er war dabei, als seine Schwester beim Schlittschuhlaufen auf dem See ertrank und gibt sich die Schuld dafür. Die Schuldgefühle und schlechtes Gewissen, dass er immer noch lebt, während sie tot ist, treiben ihn fast zum Wahnsinn und machen ihn lebensuntauglich. Die zweite „unerhörte Begebenheit“ ist Franks mysteriöses Verschwinden während des Schwimmens im See.

³⁰⁹ Ebd. S. 1041.

³¹⁰ Durst, *Theorie der phantastischen Literatur*, S. 45.

³¹¹ Vgl. Kapitel 4.

Es gibt einen Rahmen und mindestens eine Binnengeschichte. Den Rahmen bildet der ungefähr zwei oder drei Wochen lange Aufenthalt von Frau Hermine, ihren Kindern und ihren Freundin mit ihrer Tochter am See. Die Binnengeschichte ist Frau Hermine Erzählen vom letzten Sommer, den sie an der See verbrachte und Frank kennen lernte. Als sie fast am Ende ihres Erzählens ist, kommt Frank selbst mit ihrem Sohn Max. Franks Erzählen von seinem Erlebnis in der Nacht könnte man auch als eine Binnengeschichte bezeichnen.

Ein einheitlicher Handlungsstrang ist gleichfalls vorhanden. Am Anfang berichtet Frau Hermine ihrer Freundin Cornelia, die mit ihrer Tochter in ihrem Haus am See zu Besuch ist, von den Ereignissen des letzten Sommers und eigentlich des letzten Jahres. Im letzten Sommer war sie am Meer in Scheveningen und traf da einen jungen Mann, der sehr traurig wirkte. Sie war mit ihm mehrmals spazieren und als ihre Kinder sie besuchten, verbrachten alle vier schöne Stunden zusammen. Es schien sogar, dass ihm Lilli, die Tochter von Frau Hermine, gefällt und dass es vielleicht „zu einer raschen und glücklichen Entscheidung“³¹² kommen könnte. Als die Kinder aber erwähnten, dass sie ein Haus am See besitzen, verschwand er plötzlich. Im Nachhinein stellte Frau Hermine fest, dass seine Schwester im See ertrank. In dem Augenblick, in dem sie ihrer Freundin erzählt, dass er wieder in der Stadt ist und sie besuchen will, kommt er mit Max. Am Abend singt Lilli und Louison, die Tochter von Frau Cornelia, liest ein Gedicht vor über eine Ertrunkene, die unter der Eisfläche zu sehen ist. Das erschreckt aber Frank, er flieht zum See und wird von Frau Hermine getröstet. Gegen Mitternacht glaubt er ein Seeweib mit zwei Kindern und seine Schwester im Zimmer zu sehen. Frau Hermine tröstet und beruhigt ihn erneut. Er will am Morgen wieder verschwinden, trifft aber Lilli, die ihm ihre Liebe gesteht und er bleibt. Er verändert sich, ist heiterer und verlobt sich mit Lilli. Als sie Adressen für Verlobungskarten schreibt, geht er mit Max in den See baden, versinkt und wird nie wieder gefunden.

In *Das Seeweib* (1875) findet man drei Wendepunkte. Der erste ist die Erwähnung des Hauses am See. Als ihn Frau Hermine das erste Mal trifft, ist er sehr verschlossen und unglücklich. Durch ihr Wirken und das Wirken ihrer herzlichen Kinder verbessert sich teilweise seine Stimmung, auch wenn keiner von ihnen ahnt, wodurch seine Traurigkeit verursacht wird. Die Beziehung zwischen ihm und Lilli wird aber inniger und es scheint sogar, dass sie sich verloben könnten. In einem Gespräch erwähnen Max und Lilli, dass sie ein Haus am Ufer des Sees besitzen und dass er sie da unbedingt besuchen muss.

³¹² Paul Heyse, *Das Seeweib, Gesammelte Werke von Paul Heyse, Neue Serie, Novellen VII.*, 6. Band (Berlin: Verlag von Wilhelm Hertz, 1882) S. 201-237. Hier S. 209.

„Frank's [sic!] Gesicht [wird] plötzlich von einer Todtenblässe überzogen“³¹³, er verabschiedet sich plötzlich und am nächsten Morgen schickt er eine Notiz, in der er sich für alles bedankt und Abschied nimmt.

Nach einem Jahr taucht er doch wieder auf, besucht die Familie im Landhaus am See, wo er auch Frau Cornelia mit ihrer Tochter trifft. Es läuft alles einigermaßen gut, bis Louison am Abend das bereits erwähnte Gedicht von Gottfried Keller vorliest. Wegen der Erwähnung der Ertrunkenen verschwindet die gute Laune und Frank klagt, „daß es zu kühn war, zu glauben, in Ihrer [Frau Hermine] Nähe würden keine Gespenster sich an mich wagen“³¹⁴. Auch wenn ihn Frau Hermine tröstet, verhindert es nicht sein nächtliches Erlebnis.

Nach der schrecklichen Nacht, in der er seine tote Schwester trifft, ist er sehr benommen; er glaubt, dass er verloren ist und will wieder flüchten. Im Garten trifft er aber Lilli, die ihm ihre Liebe gesteht. Dadurch verändert er sich ganz: „Frank schein ein neuer Mensch geworden, ruhig, gleichmäßig, auch gegen die fremden Damen der aufmerksamster Cavalier [...]“³¹⁵

Ein Dingsymbol im wahrsten Sinne des Wortes gibt es im Text nicht. Was man aber als ein sehr untypisches und ungewöhnliches Dingsymbol bezeichnen könnte, ist der See. Franks Schwester Marie ertrank im See, das Landhaus von Hermine liegt am See, beim ersten Erwähnen des Sees flüchtet Frank; später kommt er aber freiwillig an den See, um Hermine's Familie zu treffen. Nach dem Schock vom Kellers Gedicht flieht Frank zum See. Aus dem See kommen auch die Gespenster, die ihn zum Schluss wahrscheinlich hinunterziehen. Der See steht für das Schicksal, dem man nicht entkommen kann.

Sowie die Freundlichkeit und mütterliche Fürsorge mit Frau Hermine leitmotivisch verbunden ist, wird immer wieder auf Franks Trübseligkeit hingewiesen. Frau Hermine wird vom Erzähler „seine mütterliche Freundin“ genannt und sie versichert Frank immer wieder, dass sie ihn „fast wie einen eigenen Sohn“³¹⁶ lieb gewann. Im Zusammenhang mit Frank wird häufig angemerkt, dass er „nicht eben gern lebe“ und dass er eine „melancholische Gemüthsart“³¹⁷ hat.

Die Pointe ist ziemlich klar. Wenn jemand in seinem Inneren Angst hat und nicht imstande ist, daran zu glauben oder sich selbst zu überzeugen, dass man ihm helfen kann, scheitert jeder Versuch um Rettung. Denn wer sonst hätte Frank helfen können, wenn

³¹³ Ebd. S. 210.

³¹⁴ Ebd. S.220.

³¹⁵ Ebd. S. 234-235.

³¹⁶ Ebd. S. 213 u. S. 219.

³¹⁷ Ebd. S. 206 u. S. 207.

nicht Frau Hermine, die ihn wie ihren eigenen Sohn liebte, und Lilli, die sehr beruhigend auf ihn wirkte, oder Max, der sich seiner mit Freude wie seines eigenen Bruders annahm, bzw. alle zusammen, weil sie ihm helfen wollten?

4.3.2 Gegensätze

Die jungen Leute weisen Ähnlichkeiten, aber auch Gegensätzlichkeit auf. Die beiden Jungen sowie die beiden Mädchen bilden einen Gegensatz in ihrem Wesen. Frank und Lilli sind aber einander ähnlich, weil sie beide sehr ernst sind, während Max und Louison eher leichtsinnig und sorglos sind.

Frank, ein nachdenklicher, melancholischer Mensch, ist ein absoluter Gegenpol zu Max, der vor Lebensfreude stotzt. Max' Mutter, Frau Hermine, bemerkt es bereits bei der ersten Begegnung mit Frank: „Er gefiel mir sehr, seine stille Art, sein bescheidenes und doch männlich festes Betragen, sein sicheres Urtheil [...]. Ich verglich ihn im Stillen mit Max, dem ich bei all seinen guten Eigenschaften etwas mehr Besonnenheit und Mäßigung wünschte [...].“³¹⁸ Max wird dagegen ein „Leichtfuß vom Bruder“ genannt und seine Art „cordiale Unverfrorenheit“³¹⁹.

Es wird wiederholt darauf hingewiesen, dass Frank leidet und jede Hilfe ablehnt, weil er sich selber schon verloren glaubt. Max und seine Unbefangenheit scheinen jedoch von Anfang an einen guten Einfluss auf ihn zu haben, denn „in der ersten Stunde schon kam zur Sprache, was ich [Frau Hermine] vierzehn Tage lang nicht berührt hatte [...].“³²⁰ Ohne irgendetwas von Franks Leiden zu wissen, ist Max derjenige, der Frank durch das Schwärmen vom Landhaus am See so erschreckt, dass er aus Scheveningen flüchtet. Gleichzeitig ist es aber auch Max, der Frank nach einem Jahr in der Stadt, aus der sie alle stammen, wieder trifft und zu Mutter und Schwester bringt.

Während Frank im Salon „ruhelos auf und ab wanderte“³²¹, schlief Max ganz tief und unbesorgt in seinem Zimmer nebenan. Neben Max' gesundem Schlaf, der Franks Schlaflosigkeit gegenübergestellt wird, gibt es aber auch eine Eigenschaft bzw. Angewohnheit, die beide teilen. Sie täuschen Heiterkeit vor, wenn sie verzweifelt oder unsicher sind. Beim Treffen im Haus am See sprach Frank so „lebendig und heiter“, dass Frau Cornelia auf den ersten Blick gar nicht erkennen konnte, dass Frank so melancholisch und traurig ist, wie ihr Frau Hermine erzählte, „[...] freilich nur so lange er

³¹⁸ Ebd. S. 206.

³¹⁹ Ebd. S. 205 u. S. 208.

³²⁰ Ebd. S. 208.

³²¹ Ebd. S. 223.

sprach. Sobald er schwieg, schienen die Züge seines geistreichen Gesichts gleichsam zu erstarren³²². Max wiederum verfällt wegen Louisons Koketterie „in einen Humor der Verzweiflung, der ihm die witzigsten Einfälle eingab“³²³, um sich nicht anmerken zu lassen, dass ihn das unpassende Verhalten seiner Freundin verletzt.

Mit Lilli und Louison verhält es sich ähnlich, nur mit dem Unterschied, dass Louisons Sorglosigkeit sehr mit Oberflächlichkeit und Hochmut verbunden und mit Max' Herzlichkeit nicht zu verwechseln ist. Lilli ist schon immer introvertiert gewesen, aber nach Franks Flucht war „ihr Wesen [...] so rührend ernst und still, dass selbst Max [...] seinen Ton gegen sie völlig änderte [...], als fühlte er die Pflicht, sie für ein verlorenes Glück zu entschädigen“³²⁴. Sie wird als ein hübsches, intelligentes Mädchen beschrieben, sogar Frau Cornelia, Louisons Mutter, behauptet, dass sie sich „reizend [...] entwickelt hat“³²⁵.

„Die blonde Louison“³²⁶ wirkt auf den ersten Blick schöner, weil sie im Gegensatz zu Lilli ihre Vorzüge hervorheben und auch kokettieren kann. Max, weil er selbst eher leichtsinnig und offen ist, stört dieses Benehmen nicht, wenn es sich in Grenzen hält. „Doch ein ernsthafterer Mensch, wie Frank, konnte nicht lange darüber in Zweifel sein, welche von den beiden Freundinnen den echteren Reiz besaß. Für ihn schien die Blonde gar nicht auf der Welt zu sein.“³²⁷

Louison gehört zwar wie Max zu denjenigen, die das Leben möglichst sorglos verbringen und genießen wollen. Max ist jedoch ein fröhlicher, herzlicher, offener Junge, der nicht böse und eifersüchtig ist. Louison ist eher ein verwöhntes, eingebildetes und oberflächliches Mädchen, das es gewohnt ist, dass sich alles um sie dreht. Sie versucht also Franks Aufmerksamkeit mit „billigen Tricks“ zu gewinnen. Und zwar nicht, weil er ihr gefällt oder weil sie sich in ihn verliebte, sondern nur aus Eifersucht, dass er sie nicht beachtet, wo sie aber doch erwartet, dass alle sich vor allem ihr widmen und sie reizend finden.

4.3.3 Schuldgefühle und Feigheit

Frank hat Schuldgefühle seit dem Tod seiner Schwester Marie, den er vielleicht hätte verhindern können: „Und ich *habe* es verschuldet! Ich hätte sie retten können,

³²² Ebd. S. 213.

³²³ Ebd. S. 215.

³²⁴ Ebd. S. 210.

³²⁵ Ebd. S. 205.

³²⁶ Ebd. S. 214.

³²⁷ Ebd. S. 215.

vielleicht, und ich war *feige* und habe *mich selbst* gerettet!“³²⁸ Beim Schlittschuhlaufen kam sie wegen eigener Übermütigkeit auf dünnes Eis, auch wenn Frank sie warnte, und sank in den See hinein. Sie rief noch um Hilfe, aber er blieb, wahrscheinlich wegen des Schocks, am Ufer stehen und sah nur mit an, wie sie ertrank.

Er betrachtet es als persönliches, eines Mannes unwürdiges Versagen und als eine Schande, dass er lebt und gesund ist. Er meidet die Menschen, vor allem die jungen Frauen. Nach dem Tod seines Vaters flüchtet er aus seiner Geburtsstadt zur Armee, die er aber auch verlässt, und reist in der Welt umher. Es nutzt aber nichts, weil ihn das Bild der ertrinkenden Schwester Tag und Nacht quält. Da er es niemandem erzählt, kann ihm auch niemand helfen.

Frau Hermine merkt gleich, dass etwas nicht in Ordnung ist, denn „irgendein Kummer schien ihm nachzugehen“³²⁹. Sie traut sich nicht zu fragen. Als sie wissen will, wieso er noch nicht gebadet hat und ob er krank ist, weicht er aus: „Er sei völlig gesund [...] und das sei gerade das Schlimme“³³⁰. Erst nach ihrer Rückkehr erfährt sie, was vorgefallen ist und warum er beim ersten Erwähnen des Sees flüchtete.

Nach einem Jahr, als sie ihn wieder sehen, kann man ihm immer noch anmerken, dass sich sein Zustand nicht wesentlich verbessert hat, obwohl er versucht, sich zu verstellen und heiter zu sein, denn „die Augen allein leuchteten vom unheimlich ängstlichen Leben, und ein nervöses Zucken der Augenbrauen verrieth ein geheimes Leiden“³³¹.

Es plagten ihn Alpträume und in der ersten Nacht am See glaubt er, einen dieser Alpträume, den bis jetzt schlimmsten, in Wirklichkeit erlebt zu haben.³³² Noch in der Nacht tröstet ihn Frau Hermine, wobei er ihr die ganze Wahrheit verrät und das erste Mal ausspricht, was ihn schon seit sechs Jahren quält. Frau Hermine versucht, ihm rational zu erklären, dass seine Schuldgefühle übertrieben sind:

O mein theurer Freund, hätten Sie doch schon früher Ihr Herz ausgeschüttet! Diese überreizte Vorstellung, die Sie sich von einer vermeintlichen Schuld gebildet und so hartnäckig tiefer und tiefer ins Herz gedrückt haben – gewiß, lieber Freund, Sie wären längst davon

³²⁸ Ebd. S. 230 (hervorgehoben von Heyse).

³²⁹ Ebd. S. 206.

³³⁰ Ebd. S. 207.

³³¹ Ebd. S. 213.

³³² Für Details siehe Kapitel 4.3.4.

zurückgekommen. Jedes unbefangene Ehrengericht würde Sie freigesprochen haben, gerade weil Sie selbst sich so hart anlegen.³³³

Er wiederholt ständig, dass es feige war, seiner Schwestern nicht geholfen zu haben. Das mag zwar stimmen, aber seine Flucht zum Militär und sein planloses Reisen zeugen auch nicht von Tapferkeit. Statt den Tatsachen ins Auge zu sehen und sich dem Problem zu stellen, flüchtet er. Im Seebad versucht er, jeglichen Kontakt zu anderen Menschen und besonders zu jungen Frauen zu vermeiden. Als er Frau Hermine in Begleitung ihrer Kinder trifft, ist er kurz davor wegzulaufen, „dann aber schämte er sich doch, vor unseren Augen die Flucht zu ergreifen“³³⁴.

Als aber die Kinder vom Landhaus zu erzählen beginnen, ohne ihn verletzen zu wollen, flüchtet er, statt zu erklären, was passierte und warum es ihn so stört. Nach einem Jahr erscheint er wieder in der Stadt, wo er Max begegnet, und „hat auch diesmal wieder, da er meinem Sohn auf der Straße begegnete, unwillkürlich ihm auszuweichen versucht“³³⁵. In diesem Fall überwindet er aber das zweite Mal sich selbst und besteht darauf, die Familie im Landhaus am See zu treffen, in dem seine Schwester ertrank.

An dieser Stelle gibt es die erste Spur von Mut und Willen, sich dem Schicksal zu stellen. Nachdem aber Louison das Gedicht von der Seenixe vorliest, überwältigen ihn wieder die Schuldgefühle und er zweifelt wieder, „sie [die Gespenster] haben die Herausforderung übelgenommen und mir nun gezeigt, wie viel Macht sie noch über mich haben und ewig behalten werden“³³⁶. Er gibt sich wieder geschlagen und versucht gar nicht, etwas dagegen zu tun.

In der Nacht glaubt er ein hässliches Seeweib mit zwei Kindern und seine Schwester getroffen zu haben. Er erzählt Frau Hermine von dem Vorfall und gesteht ihr seine Gewissensbisse und fasst wieder den Entschluss wegzugehen. Frau Hermine versucht ihm zu erklären, dass es vielleicht „die bare Unmöglichkeit war, zu helfen, wenn nicht eine physische Erstarrung, gegen die alle Seelenkraft ohnmächtig, seine ganze Natur gelähmt wurde“³³⁷. Nicht einmal das hilft und „darum wollen wir morgen freundschaftlich von einander Abschied nehmen, für immer“³³⁸.

³³³ Ebd. S. 232.

³³⁴ Ebd. S. 208.

³³⁵ Ebd. S. 212.

³³⁶ Ebd. S. 220. Siehe auch Zitat auf S. 75, Fußnote Nr. 314.

³³⁷ Ebd. S. 232.

³³⁸ Ebd. S. 232-233. Für die Details der Begegnung siehe Kapitel 4.3.4.

Am nächsten Morgen fällt ihm ein, dass es besser wäre, „wenn er sich ohne Abschied wegschliche“³³⁹, und das hätte er auch getan, wenn er nicht Lilli begegnet wäre. Als sie ihm ihre Liebe gesteht und ihm versichert, dass sie ihn nicht verachtet, glaubt er über alles Böse gesiegt zu haben. Zuerst sieht es auch so aus – er verlobt sich mit Lilli, teilt mit Max sein Zimmer, schläft ruhig und es geht ihm gut. Später wird er übermütig, geht mit Max baden und „sei verschwunden, wie von einem Strudel hinabgerissen“³⁴⁰.

Franks Feigheit und Unfähigkeit, sich den Tatsachen zu stellen und eine Lösung zu finden, erweisen sich als fatal. Nicht einmal Frau Hermine und Lillis Geduld, Nachsicht und mütterliche Fürsorge können seinen psychischen Zustand endgültig verbessern.

4.3.4 Eine unheimliche Begegnung

Der erste Auslöser von Franks Angst- und Schuldgefühlen ist das Vorlesen des Gedichtes über die im Eis eingefrorene Nixe. Frank hält es nicht aus und flüchtet ins Freie, wo ihn später Frau Hermine tröstet. Noch lange nach dem Schlafengehen hört sie ihn im Musiksalon, in dem er übernachten soll, hin und her gehen. Gegen Mitternacht „weckte sie ein seltsamer Ton [...], abgerissene Laute, bald schwächer, bald stärker, wie tiefes Stöhnen eines Schwerverwundeten, oder das todesbange Ächzen eines Menschen, dem die Kehle zugeschnürt wird [...]“³⁴¹. Kurz danach hört sie noch einen „dumpfe[n] Ton, wie der Fall eines schweren Körpers, dann tiefe Stille“³⁴². Sie fürchtet sich sehr, aber geht trotzdem hinunter, um zu sehen, ob Frank in Ordnung ist.

Sie findet ihn auf dem Boden liegen, „den Kopf mit geschlossenen Augen weit zurückgebogen, die geballten Fäuste vor die Augen gedrückt“³⁴³. Als sie ihn weckt, erzählt er ihr, was sich ereignet hat und besteht darauf, dass es kein Traum war: „O meine beste Freundin – ich habe so gute Augen, das ist ja eben das Unglück, ich sehe, was andere Menschen nicht sehen, und nur Blinde sind glücklich! Zumal in der Nacht bin ich klar wie ein Uhu.“³⁴⁴ Es stellt sich natürlich die Frage, ob er es tatsächlich gesehen hat oder ob es ein Traum war. Auch in diesem Fall (ähnlich wie in *Kleopatra*) mag sein Wahrnehmen wegen seiner psychischen Unausgeglichenheit nicht ganz verlässlich sein.

³³⁹ Ebd. S. 233.

³⁴⁰ Ebd. S. 237.

³⁴¹ Ebd. S. 224.

³⁴² Ebd. S. 224.

³⁴³ Ebd. S. 224.

³⁴⁴ Ebd. S. 225.

Es ist daher nicht möglich, eindeutig zu entscheiden, ob das, was er erzählt, tatsächlich vorgefallen ist.

„Im Mondschein sah ich ein Weib, das hereinkam, ein wildes, garstiges Weib, die Haut glänzend wie eine Fischhaut [...] ein Kind trug sie auf der Brust, ein anderes hielt sich mit beiden Händen [...] fest [...] und nun sah ich sie deutlich: es war das Seeweib!“³⁴⁵ Diese Beschreibung ist natürlich eine ganz andere, als die traditionelle, die man bei H. C. Andersen oder bei Foucoult findet, bei denen ein weibliches Wasserwesen immer wunderschön und reizend aussieht. Eine Ähnlichkeit zwischen dem Seeweib und der kleinen Meerjungfrau von Andersen besteht trotzdem – sie sowie ihre Kinder geben nur lautlose Laute von sich: „[...] auch ihr Lachen hörte man nicht.“³⁴⁶ Umso mehr Lärm macht aber das Seeweib, das „mit Fäusten und Ellbogen auf die Tasten [des Klaviers] stampfte [...] Sie schien den entsetzlichen Lärm nicht satt zu bekommen.“³⁴⁷

Nach einiger Zeit kommt sogar seine Schwester und Frank ist entsetzt, als er sieht, wie „sie [sich] mit dem Halbgeschöpf wie mit ihresgleichen“³⁴⁸ unterhält. Sie hat nur eine Art Binsenmatte an und zittert vor Kälte. Frank ist wie gelähmt, als sie plötzlich zu ihm kommt und sich aufs Bett setzt. Ihre Art und emotionale Kälte erschrecken ihn, als sie ihm droht:

Es hilft Dir doch nichts, du entgehst mir sowieso nicht, du kommst doch noch zu mir. Wenn du wüßtest, wie einsam es mir ist, wie es mich friert da unten [...] du bist es besser gewöhnt [...] Aber bilde dir nicht ein, daß du das Alles genießen wirst, während ich frieren muß in meinem nassen Abgrund.³⁴⁹

Sie scheint die Verkörperung seiner „inneren Stimme“ zu sein, die seine Gewissensbisse und Schuldgefühle laut äußert. Sie wirft ihm vor, was er sich selbst vorwirft. Er bittet sie ums Erbarmen und fragt sie: „Siehst du nicht, wie jammervoll ich lebe? Soll es nie gebüßt sein? Soll ich ganz zu Grunde gehen? – Zu Grunde, ja wohl! sagte sie [...] Erbarmen? Hast du dich denn meiner erbarmt?“³⁵⁰ Genau das sind Franks Bedenken, die ständig aus dem Unterbewusstsein auftauchen, wenn er auf irgendeine Art und Weise seinem „Leiden“ ein Ende setzen will. Und genau das verursacht die Rückfälle, die es unmöglich

³⁴⁵ Ebd. S. 226.

³⁴⁶ Ebd. S. 226.

³⁴⁷ Ebd. S. 227.

³⁴⁸ Ebd. S. 228.

³⁴⁹ Ebd. S. 229.

³⁵⁰ Ebd. S. 229.

machen, dass ihm jemand endgültig hilft, obwohl Frau Hermine, Lilli und schließlich auch Max sich darum sehr bemühen.

Das ältere Kind des Seeweibs kriecht zu Frank und versucht, ihn zu erwürgen, denn „immer fester krampfen sich die Hände der kleinen Kröte um meinen Hals, ich stöhne immer verzweifelter, [...] da ermanne ich mich mit letzter Kraft, stoße die mörderischen Krallen von mir weg [...]“³⁵¹. Er schafft es in der letzten Sekunde, sich zu erwehren. Seine Schwester, die sich das ganze gleichgültig anschaute, verschwindet und das Seeweib eilt mit den beiden Kindern weg. Das Kind, das versuchte, Frank zu töten, stellt die Gewissensbisse und Schuldgefühle dar; der Kampf mit dem Kind ist im übertragenen Sinne Franks Kampf dagegen.

4.3.5 Franks mysteriöser Tod

Nach der wunderbaren Umkehrung in Franks Benehmen scheint alles ein glückliches Ende zu nehmen. Er entscheidet sich jedoch, in den See schwimmen zu gehen: „[...] ich glaube, ich thäte gut, ein Bad zu nehmen.“³⁵² Lilli ist erschrocken und hat Angst: „Sie wagte Nichts einzuwenden; aber eine wunderliche Bangigkeit hatte sie überkommen, als er das erste Wort vom Bade gesagt.“³⁵³ Sie scheint die Einzige zu sein, die sich um Frank Sorgen macht und die ahnt, dass immer noch nicht alles in Ordnung ist.

Sie beauftragt Max mitzugehen, aber trotzdem hat sie ein komisches Gefühl: „Immer lag ihr im Sinn, daß sie ihn nicht hätte gehen lassen sollen.“³⁵⁴ Für diese Angst gibt es keine rationale Erklärung, es ist ihre Intuition, durch die sie spürt, dass etwas nicht in Ordnung ist. Als die Mutter sie zu beruhigen versucht, „stürzte der Sohn zur Thür herein“ und teilt ihnen mit, „Frank sei plötzlich untergesunken und nicht wieder auf die Oberfläche zurückgekommen“³⁵⁵. Alle versuchen, ihn zu finden, aber vergeblich. Erst im Nachhinein erfahren die beiden Frauen, was geschah.

Max und Frank schwammen um die Wette, plötzlich blieb aber Frank stehen und rief,

immer auf dieselbe Stelle starrend: Still! Siehst du die beiden kleinen Hände dort heraustauen? Sieh nur hin – sie rühren sich nicht – sie bitten

³⁵¹ Ebd. S. 229.

³⁵² Ebd. S. 235.

³⁵³ Ebd. S. 235.

³⁵⁴ Ebd. S. 236.

³⁵⁵ Ebd. S. 236.

ganz stumm – und jetzt – sie sinken ein – jetzt nur noch die Finger – die
Fingerspitzen – allmächtiger Gott – hinunter, hinunter, hinunter!³⁵⁶

Gleich danach verschwindet er unter Wasser und niemand kann ihn finden. Das Verschwinden und vor allem die Tatsache, dass ihn nicht einmal Max finden konnte, der sofort nach seinem Versinken zur Hilfe gekommen war, kann niemand rational erklären: „Die Fischer sagen: das Seeweib hat ihn behalten.“³⁵⁷ Dieser Fakt gibt dem nächtlichen Vorfall mehr Gewicht, weil es darauf hinweist, dass es vielleicht doch geschah. Eindeutig lässt es sich aber nicht entscheiden.

³⁵⁶ Ebd. S. 237 (hervorgehoben von Heyse).

³⁵⁷ Ebd. S. 237.

5 Exkurs: Österreichische Literatur

Wie bereits mehrmals erwähnt wurde, gibt es kein Verzeichnis der Texte, die übernatürliche Elemente beinhalten. Als Grundlage für die Suche, nach vergleichbaren Novellen – wie den von Storm und Heyse – in der österreichischen Literatur dienten verschiedene Literaturgeschichten der österreichischen Literatur, vor allem die von Nagl/Zeidler/Castle³⁵⁸, die am ausführlichsten ist.

In dieser Literaturgeschichte sind alle Werke der Autoren chronologisch angeführt, meistens mit einer kurzen Inhaltsangabe bzw. mit einem Kommentar dazu, welche Themen in den jeweiligen Werken erscheinen. Anhand dieser Informationen habe ich alle Texte gelesen, die der Beschreibung nach der in dieser Arbeit gewählten Kriterien entsprechen könnten, um zu überprüfen, ob und wie sie das Übernatürliche thematisieren. Bis auf die Geschichte „Das Weidenweiblein“ von Ludwig Anzengruber, in der eine Fee auftritt und die also als Kunstmärchen zu klassifizieren ist, habe ich keinen Text gefunden, der die Anforderungen dieser Arbeit erfüllen würde, auch wenn manche Texte durch ihren Titel das Übernatürliche evozieren.

Als ein Beispiel sei die Novelle von Ludwig Anzengruber *Ein Unheimlicher* angeführt. Dem Titel und der Beschreibung nach vermutet man übernatürliche Elemente. Nach der Lektüre zeigte sich jedoch, dass alles, was als „unheimlich“ präsentiert wurde, nur ein Zusammenspiel von Zufällen war und dementsprechend nicht als eine „Grenzsituation“ oder ein Moment der Ungewissheit (um Todorovs Worte zu paraphrasieren) zu verstehen ist. So erging es mir leider beim „Überprüfen“ mehrerer Texte (Karl E. Franzos' *Ohne Inschrift*, Ludwig Anzengrubers *Die düstere Grabschrift*, *Die zürnende Diana* usw.). Im Werk von Peter Rosegger, Ferdinand von Saar, Jakob Julius David und Marie von Ebner-Eschenbach sind gleichfalls keine solchen Novellen vorhanden.

Es war natürlich unmöglich im Einzelnen auf alle regionalen Autoren einzugehen und ihr Werk zu untersuchen. Außerdem wäre es ohnehin nicht das anvisierte Ergebnis gewesen, da ich beabsichtigte, Texte von in der Epoche des Realismus wichtigen österreichischen Autoren zu finden, um eine vollwertige Parallele ziehen zu können.

Während der Forschung habe ich zwei Werke entdeckt, die sich zwar mit dem Übernatürlichen befassen, aber der Trivilliteratur zuzuordnen sind. Es sind

³⁵⁸ Eduard Castle (Hrsg.). *Geschichte der deutschen Literatur in Österreich-Ungarn im Zeitalter Franz Josefs I.* Band 1. Zugleich Dritter Band der *Deutsch-österreichischen Literaturgeschichte*. Nagl, Zeidler, Castle (Hrsg.) (Wien: Carl Fromme Verlag).

Unbegreifliche Geschichten (1863) von Carl Stugau³⁵⁹ und *Geschichten vom Teufel* (1873) von Joseph Alois Moshamer. Da in keinem der beiden Werke eine „Grenzsituation“ vorkommt und die Existenz der Gespenster bzw. des Teufels als ein Bestandteil der fiktionsinternen Realität gesehen wird, erfüllt keiner von den Texten die Anforderungen dieser Arbeit.

Die Ursachen für die Absenz der Texte mit übernatürlicher Thematik in Österreich in der Epoche des Realismus sind meines Erachtens im Folgenden zu suchen: Durch die Habsburger, die streng katholisch waren und das Land beinahe sechs hundert Jahre lang regierten, war die Religion in Österreich schon immer überwiegend katholisch gewesen. Damit verknüpft ist auch die Zensur, die im 19. Jahrhundert besonders stark war – man denke an die Werke von Nikolaus Lenau oder Franz Grillparzer.

Noch wichtiger ist aber die Tatsache, dass die Autoren des österreichischen Realismus Vorläufer des Naturalismus waren. „Die Spitzin“ von Marie Ebner-Eschenbach, *Der Übergang* von Jakob Julius David oder *Das vierte Gebot* von Ludwig Anzengruber sind Texte, die naturalistische Züge aufweisen. Der Naturalismus und das Übernatürliche, das sich empirisch nicht beweisen lässt, bilden einen scharfen Gegensatz.

Es wäre jedoch erforderlich, dieses Phänomen noch viel genauer zu untersuchen, was jedoch ein Thema einer anderen Arbeit sein könnte.

³⁵⁹ Mit eigenem Namen Carl August Schmidt auf Altenstadt. Siehe *Österreichisches biografisches Lexikon 1815-1950*, www.biographien.ac.at, 16. April 2010 <http://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_S/Schmidt-Altenstadt_Karl-August_1816_1890.xml>.

6 Zusammenfassung

Das Ziel dieser Arbeit war es festzustellen, welche Rolle das Übernatürliche in den Novellen des Realismus spielt. Wie bereits am Anfang bemerkt wurde, „[gibt es] [z]um gegenwärtigen Zeitpunkt keine Verzeichnisse, in denen realistische Texte mit wunderbarem Subsystem aufgelistet werden“³⁶⁰, woraus die Schwierigkeit resultiert, entsprechende Autoren und Texte zu finden. Nur bei Paul Heyse war es dank des literarischen Führers von Hillenbrand das Finden dieser Texte nicht schwierig, da in diesem Werk das Themenregister das Suchen vereinfacht.

Die Problematik wurde bereits angedeutet: Die Forschung zum Realismus hat bis jetzt die übernatürlichen Elemente in den realistischen Texten nicht beachtet: „The reason is not difficult to guess. [...] The supernatural does not normally occur in ‚realistic‘ works [...].“³⁶¹ Diese Arbeit hat aber belegt, dass diese These in ihrer Verallgemeinerung falsch ist, denn das Übernatürliche kommt in einigen realistischen Texten vor.

Alle untersuchten Texte stammen aus den 1860er und 1870er Jahren und es sind selbstverständlich nicht die einzigen Texte des jeweiligen Autors, die Übernatürliches beinhalten, denn die beiden Autoren haben auch später vergleichbare Texte verfasst – von Heyse sei als Beispiel *Die Rächerin* (1893), von Storm *Ein Bekenntnis* (1887) genannt. Heyses Texte sind heutzutage bis auf wenige Ausnahmen fast vergessen, von Storm wurden solche ausgewählt, die nicht zu den bekanntesten gehören und deshalb wurde seine berühmteste Novelle *Der Schimmelreiter* (1888) absichtlich nicht behandelt, da zu diesem Werk bereits zahlreiche Interpretationen und umfangreiche Sekundärliteratur vorliegen.

Bei der Auswahl der Texte wurde weiterhin großer Wert darauf gelegt, dass sie eine „Grenzsituation“ beinhalten, in der sich die Figur sowie der Leser unschlüssig sind, ob es sich um einen „rational erklärbaren“ Vorfall oder um etwas Übernatürliches handelt. Deshalb wurden Texte wie Heyses *Das Haus „Zum ungläubigen Thomas“* oder *Des Spirits Rache* nicht beachtet, da in solchen Texten die Geister als ein Bestandteil der fiktion-internen Realität dargestellt werden

An Storms Kurzgeschichte „Am Kamin“ (1861) wurde gezeigt, auf welche Art und Weise die Gespenster- und Schauergeschichten im Realismus rezipiert worden sind.

³⁶⁰ Durst, *Das begrenzte Wunderbare*, S. 15.

³⁶¹ Alan D. Latta, „The Mystery of Life: A Theme in ‚Der Zauberberg‘“, zitiert nach Durst, *Das begrenzte Wunderbare*, S. 20.

In der Rezeption spiegelt sich die Meinung der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts wider, die von Klärchen repräsentiert wird: Das Übernatürliche oder „rational Unerklärbares“ hat in der gebildeten Gesellschaft der Epoche des Realismus nichts zu suchen. In der Sekundärliteratur wird diese Geschichte jedoch nur als eine „collection of ghost stories“³⁶² interpretiert, was unzureichend ist.

Storms drei in den Jahren 1864-5 entstandenen Texte kamen beim Publikum und vor allem bei seinen Freunden nicht gut an. Das Genre des Kunstmärchens (*Die Regentrude* und *Bulemanns Haus*) scheint überwunden und in den 1860er Jahren nicht populär zu sein. Aus diesem Grund werden diesen Werken nur kurze Unterkapitel gewidmet, in denen die Texte jeweils kurz analysiert und mit einem englischsprachigen Text mit ähnlicher Thematik verglichen werden.

Die Novelle *Der Spiegel des Cyprianus*, die in demselben Band erschienen ist, ist jedoch kein Kunstmärchen und obwohl sie in der Entstehungszeit nicht besonders beachtet wurde, eignet sie sich wunderbar für die Zwecke dieser Arbeit, da sich die Geschehnisse genau an der Grenze zwischen dem Natürlichen und Übernatürlichen abspielen.³⁶³

Psyche, die letzte Stormsche Novelle, die hier behandelt wurde, ist eine Künstlernovelle, in der ein zeittypisches Thema bearbeitet wird. Deshalb lag ein Vergleich mit einem Text der österreichischen Literatur, der Novelle *Die zürnende Diana* von Ludwig Anzengruber, und zwei Texten der angloamerikanischen Literatur auf der Hand. .

Heyses Novellen, die in dieser Arbeit analysiert wurden, ähneln einander sehr in einem Aspekt – alle basieren auf dem Gegensatz Traum-Wirklichkeit. In *Kleopatra* und *Das Seeweib* sind die Erlebnisse negativ, in *Der letzte Centaur* positiv. Alle drei Novellen können mit Hawthornes Kurzgeschichte „Young Goodman Brown“ verglichen werden, in der dasselbe Problem thematisiert wird. Die Unmöglichkeit zu entscheiden, ob es sich um einen Traum oder um „Wirklichkeit“ handelt, fungieren als Beweis dafür, dass es etwas „rational Unerklärbares“ gibt. Abgesehen davon widerlegt die Parallele zwischen Heyses und Hawthornes Texten, die auch in heutiger Zeit häufig vertretene, ursprünglich von den Naturalisten stammende Behauptung, Heyses Texte seien nicht viel Wert.

Der Rahmen, ein formales Merkmal der Novellen, ist dasjenige, worin sich die Texte von Heyse und Storm unterscheiden. Bei Storm wird durch den Rahmen das Geschehen relativiert, zum Beispiel in *Der Spiegel des Cyprianus*, wo es heißt: „Vor über

³⁶² Lee. B. Jennings, S. 177.

³⁶³ Siehe Kapitel 3.3.

hundert Jahren [...].³⁶⁴ Dadurch wird die Authentizität des Kommenden in Frage gestellt, weil der Vorfall weit in der Vergangenheit liegt und darüber nur mündlich berichtet wird. Interessanterweise verbindet sich aber die Binnengeschichte mit dem Rahmen, wodurch bestätigt wird, dass der Vorfall aus der Binnengeschichte wirklich stattgefunden hat. Bei Heyse ergänzt der Rahmen die Binnengeschichte und umgekehrt und so kommt kein Relativieren des Geschehens zustande.

Das Thematisieren der Antike in Storms *Psyche* und Heyses *Der letzte Centaur* sowie des „lebendigen Kunstwerks“ in Storms *Psyche* und Heyses *Kleopatra* bilden bemerkenswerte Parallelen. Von Bedeutung ist ebenfalls das Erscheinen der romantischen Motive wie des Mondscheins, der mehrmals in jeder der analysierten Novellen von Heyse sowie in Storms *Der Spiegel des Cyprianus* erwähnt wird und das Geheimnisvolle unterstreicht. Auch der äußerst zugespitzte Gegensatz Bürger-Künstler gehört eher zu den typischen Themen der Romantik.

Die Auseinandersetzung mit diesen Texten hat bewiesen, dass übernatürliche Züge in den Novellen des Realismus nicht so selten sind, wie bis dato behauptet wurde. Die Präsenz des Übernatürlichen lässt sich auf zwei Arten interpretieren. Entweder stellten Storm und Heyse in ihren Werken die ganze Realität dar – mit allem, was dazu gehört, also auch mit den „rational unerklärbaren“ Ereignissen. Oder sie wollten durch ihre Werke aus den strengen Poetikregeln des Realismus herausbrechen und ihre Fantasie zumindest in der fiktionalen Welt geltend machen.

³⁶⁴ Storm, *Der Spiegel des Cyprianus*, S. 42.

7 Literaturverzeichnis

7.1 Primärliteratur

Anzengruber, Ludwig. *Die zürnende Diana. Ludwig Anzengrubers gesammelte Werke.*

Rudolf Latzke und Otto Rommel (Hrsg.). 15. Band. 1. Teil. Wien: Kunstverlag Anton Schroll & Co., 1922. S. 221-277.

Carroll, Lewis. *Alice in Wonderland and Through the Looking Glass.* New York:

Macmillan & Co., 1894.

Dickens, Charles. *A Christmas Carol.* New York: The Platt & Peck Company, 1905.

Hawthorne, Nathaniel. „Young Goodman Brown“. *Etext.virginia.edu*. 27. Juli 2010

<<http://etext.virginia.edu/etcbin/toccer-new2?id=HawYoun.sgm&images=images/modeng&data=/texts/english/modeng/parsed&tag=public&part=1&division=div1>>.

Heyse, Paul. *Kleopatra. Gesammelte Werke von Paul Heyse. Novellen III.* 6. Band.

Berlin: Wilhelm Hertz, 1873. S. 150-205.

Heyse, Paul. *Der letzte Centaur. Gesammelte Werke von Paul Heyse. Novellen IV.* 7.

Band. Berlin: Verlag von Wilhelm Hertz, 1873. S. 251-281.

Heyse, Paul. *Das Seeweib. Gesammelte Werke von Paul Heyse. Neue Serie. Novellen VII.*

6. Band. Berlin: Verlag von Wilhelm Hertz, 1882. S. 201-237.

Poe, E.A. „The Oval Portrait“. *The Works of Edgar Allan Poe.* Richard Henry Stoddard

(Hrsg.). 2. Band. New York: A. C. Armstrong & Son, 1884. S. 545-549.

Schwab, Gustav. „Aktäon“. *Sagen des klassischen Altertums. Gutenberg.spiegel.de.* 4.

August 2010 <http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=2554&kapitel=235&cHash=b1c81e959fsch3711#gb_found>.

Storm, Theodor. *Geschichten aus der Tonne.* Köln: Hermann Schaffstein Verlag.

Storm, Theodor. *Psyche. Wir wollen uns den grauen Tag vergolden.* Gütersloh: C.

Bertelsmann Verlag, 1942. S. 9-40.

Storm, Theodor. „Am Kamin“. *Sämtliche Werke in vier Bänden.* Band 1. Berlin und

Weimar: 1978.

Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray.* Stuttgart: Reclam, 2008.

7.2 Sekundärliteratur

- Österreichisches biografisches Lexikon 1815-1950, www.biographien.ac.at, 16. April 2010.
- „Paul Heyse – Autobiography“. *Nobelprize.org*. 12. Juli 2010
<http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1910/heyse.html>.
- Aristoteles. *Poetik*. *DigBib.org*. 30. Juni 2010
<http://www.digbib.org/Aristoteles_384vChr/De_Poetik>.
- Aust, Hugo. *Realismus*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2006.
- Bloch, Robert N. *Bibliographie der Utopie und Phantastik 1650-1950 im deutschen Sprachraum*. Hamburg: Achilla Presse Verlagsbuchhandlung, 2002.
- Brittnacher, Hans Richard und Clemens Ruthner. „Andererseits. Oder. Drüber. Ein erster Leitfaden durch die Welten der Phantastik.“. *Andererseits: Die Phantastik*. Peter Assmann (Hrsg.). Wien: VBK, 2003. S. 14-23.
- Castle, Eduard (Hrsg.). *Geschichte der deutschen Literatur in Österreich-Ungarn im Zeitalter Franz Josefs I*. Band 1. Zugleich Dritter Band der *Deutsch österreichischen Literaturgeschichte*. Nagl, Zeidler, Castle (Hrsg.). Wien: Carl Fromme Verlag.
- Durst, Uwe. *Das begrenzte Wunderbare*. Berlin: LIT Verlag, 2008.
- Durst, Uwe. *Theorie der phantastischen Literatur*. Berlin: LIT Verlag, 2007.
- Gupte, Niteen. *Deutschsprachige Phantastik 1900-1930*. Dissertation. Wien 1988.
- Hillenbrand, Rainer. *Heyses Novellen. Ein literarischer Führer*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1998.
- Hillenbrand, Rainer. „Heyses sogenannte Falkentheorie“. *Paul Heyse. Ein Schriftsteller zwischen Deutschland und Italien*. Roland Berbig und Walter Hettche (Hrsg.). Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001. S. 77-86.
- Jankrift, Kay Peter. *Mit Gott und schwarzer Magie. Medizin im Mittelalter*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005.
- Jennings, Lee B. „Shadows from the Void in Theodor Storm’s Novellen“. *Germanic Review*. 37:3 (May 1962). S. 174-189.
- Jütte, Robert. *Ärzte, Heiler und Patienten. Medizinischer Alltag in der frühen Neuzeit*. München/Zürich: Artemis, 1991.
- Krämer, Herbert (Hrsg.). *Theorie der Novelle*. Stuttgart: Reclam, 2005.
- Kühlmann, Wilhelm (Hrsg.). *Killy Literaturlexikon*. Band 5 Har-Hug. Berlin: Walter de Gruyter Verlag, 2009.

- Locicero, Donald. „Paul Heyse's Falkentheorie. ‚Bird Thou Never Wert‘“. *MLN*. Vol. 82, No. 4, German Issue (Oct. 1967). S. 434-439.
- Punter, David. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. London and New York: Longman, 1996.
- Reichelt, Gregor. *Fantastik im Realismus: Literarische und gesellschaftliche Einbildungskraft bei Keller, Storm und Fontane*. Stuttgart; Weimar: Metzler Verlag, 2001.
- Remal, Henry. *Structural Elements of the German Novella from Goethe to Thomas Mann*. New York: Peter Lang, 2001.
- Roszbacher, Karlheinz. *Literatur und Liberalismus*. Wien: Dachs Verlag, 1992.
- Rottensteiner, Franz. „Eine kurze Geschichte der Phantastischen Literatur“. *Andererseits: Die Phantastik*. Peter Assmann (Hrsg.). Wien: VBK, 2003. S. 105-112.
- Striedieck, Werner F. von. „Paul Heyse in der Kritik der *Gesellschaft*“. *Germanic Review*. 19:3 (1944) S. 197-221.
- Todorov, Tzvetan. *Einführung in die fantastische Literatur*. München: Carl Hanser Verlag, 1972.
- Webber, Andrew. „The Uncanny Rides Again: Theodor Storm's Double Vision“. *Modern Language Review*. 84:4 (Oct. 1989). S. 860-873.
- Wünsch, Marianne. *Die Fantastische Literatur der frühen Moderne (1890-1930)*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1991.

Anotace

Autor: Markéta Hynešová

Fakulta: Filozofická fakulta, katedra germanistiky

Název: Die Rolle des Übernatürlichen in den Novellen des Realismus

Vedoucí práce: Doc. Jörg Krappmann, PhD.

Počet znaků: 193 496 znaků

Použitá literatura: 13 titulů primární literatury, 27 titulů sekundární literatury

Klíčová slova: Paul Heyse, Theodor Storm, übernatürlich, Realismus, Novelle, Phantastik

Charakteristika: Tato práce se zabývá rolí nadpřirozena ve vybraných novelách Theodora Storma (*Der Spiegel des Cyprianus*, *Psyche*) a Paula Heyseho (*Kleopatra*, *Der letzte Centaur*, *Das Seeweib*). Cílem práce je dokázat, že nadpřirozeno, popř. racionálně nevysvětlitelné události, jsou v uvedených dílech často tematizovány. Tento fakt byl dlouho opomíjen a proto je tato práce jednou z prvních, která se takovou problematikou zabývá. Zároveň jsou tato díla porovnávána s díly anglo-americké literatury, která se zabývají podobnou tématikou.