

# Handbuch Erzählliteratur

---

Theorie, Analyse, Geschichte

Herausgegeben von  
Matías Martínez

Verlag J. B. Metzler  
Stuttgart · Weimar

Bibliografische Information der Deutschen  
Nationalbibliothek

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

Gedruckt auf säure- und chlorfreiem, alterungs-  
beständigem Papier

ISBN 978-3-476-02347-6

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheber-  
rechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen  
Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung  
des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere  
für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmun-  
gen und die Einspeicherung und Verarbeitung in  
elektronischen Systemen.

© 2011 J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung  
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart

[www.metzlerverlag.de](http://www.metzlerverlag.de)  
[info@metzlerverlag.de](mailto:info@metzlerverlag.de)

Einbandgestaltung: Willy Löffelhardt/Melanie Frasch  
Satz: typopoint GbR, Ostfildern  
Druck und Bindung: Kösel, Krugzell  
[www.koeselbuch.de](http://www.koeselbuch.de)  
Printed in Germany

November 2011

Verlag J. B. Metzler Stuttgart · Weimar

# Inhalt

## A. Theorie der erzählenden Literatur

### I. Grundbestimmungen

1. Erzählen  
(*Matías Martínez*) ..... 1
2. Erzähltexte im Verhältnis  
zu anderen Textsorten  
(*Peter Hühn*) ..... 12

### II. Medialität des Erzählens

1. Pragmatik des Erzählens: der Paratext  
(*Christian Klein/Lukas Werner*) ..... 17
2. Mündliches und schriftliches Erzählen  
(*Monika Fludernik*) ..... 29
3. Erzählen mit Bildern  
(Malerei, Comic, *roman-photo*)  
(*Felix Giesa*) ..... 36
4. Erzählen mit bewegten Bildern  
(*Markus Kuhn*) ..... 41
5. Computergestütztes Erzählen  
(*Hans-Joachim Backe*) ..... 49
6. Erzählen mit Musik  
(*Christian Schröder*) ..... 53
7. Erzählen mit dem Körper  
(*Christina Thurner*) ..... 56

### III. Psychologie des Erzählens

1. Erzählkompetenz  
(*Tabea Becker*) ..... 58
2. Fiktionskompetenz  
(*Norbert Groeben/Carsten Dutt*) ..... 63
3. Emotionale Wirkungen des Erzählens  
(*Katja Mellmann*) ..... 68

### IV. Anthropologie des Erzählens

1. Erzählen als Produkt der kulturellen  
Evolution  
(*Michael Scheffel*) ..... 74

2. Erzählen im Kulturvergleich  
(*Ursula Kocher*) ..... 79

### V. Funktionen des Erzählens

1. Erzählen und personale Identität  
(*Christian Klein*) ..... 83
2. Erzählen und kollektive Identität  
(*Barbara Schaff*) ..... 89
3. Erzählen als Erkenntnisform  
(*Susanne Kaul*) ..... 97
4. Erzählen und Moral  
(*Michael Richter*) ..... 102

### VI. Hauptströmungen der modernen Erzähltheorie

1. Formalistische und strukturalistische  
Theorien  
(*Michael Scheffel*) ..... 106
2. Kontextorientierte Theorien  
(*Andreas Mahler*) ..... 115
3. Empirische und kognitivistische  
Theorien  
(*Matthias Aumüller*) ..... 125

## B. Grundbegriffe der Erzählanalyse

1. Erzählstimme  
(*Wolf Schmid*) ..... 131
2. Perspektive  
(*Wolf Schmid*) ..... 138
3. Figur  
(*Matías Martínez*) ..... 145
4. Zeit  
(*Lukas Werner*) ..... 150
5. Raum  
(*Katrin Dennerlein*) ..... 158

<b>C. Geschichte der erzählenden Literatur</b> .....	167	6. Realismus und Naturalismus (1840–1890) (Norbert Bachleitner/Daniel Syrový).....	245
1. Antike (Stefan Tilg).....	167	6.1 Theorie.....	245
1.1 Das Spektrum der antiken Erzähl- literatur und der hier behandelte Ausschnitt.....	167	6.2 Erzähltechniken.....	251
1.2 Ansätze zu einem Verständnis von Fiktionalität.....	167	7. Klassische Moderne (1890–1930) (Helmuth Kiesel/Jan Wiele).....	258
1.3 Das antike Epos.....	168	7.1 Formations- und Diversifizierungsphase der dezidierten Moderne.....	258
1.4 Der antike Roman.....	176	7.2 Naturalistische Akzentuierung des realistischen Erzählens um 1890.....	259
2. Mittelalter (Armin Schulz/Gert Hübner).....	184	7.3 Verinnerlichung des Erzählens um 1900.....	260
2.1 Gattungen, Erzähltypen, Erzählschemata: Histoire-Aspekte mittelalterlichen Erzählens.....	184	7.4 Gattungsreflexives und ironisches Erzählen um 1900.....	262
2.2 Wahrheitsanspruch und <i>discours</i> -Aspekte mittelalterlichen Erzählens: Rhetorische <i>narratio</i> -Lehre, lateinische Poetik und volkssprachlicher höfischer Roman.....	198	7.5 Krise und Möglichkeitsform des Erzählens um 1910.....	263
3. 17. Jahrhundert (Matei Chihaia).....	205	7.6 Erzählen zwischen 1910 und 1929: avantgardistische Impulse, Romankrise und Hybridisierung der Romanform.....	266
3.1 Der heroische Roman und das moderne Epos.....	206	8. Erzählliteratur der Gegenwart (ab 1930) (Roy Sommer).....	272
3.2 Am Rande der großen Erzählungen: Novellen und Satiren.....	210	8.1 Erzählen nach 1945: Die Neuformierung des literarischen Diskurses in Europa.....	273
4. 18. Jahrhundert (Katharina Rennhak).....	217	8.2 Erzählen zwischen Postmoderne und anti-mimetischem Experiment.....	276
4.1 Das moderne Subjekt: Identität und Erzählung.....	217	8.3 Postkoloniales Erzählen: Revisionistische Intertextualität und transnationale Narrative.....	280
4.2 Philosophisches Erzählen: Moralisches Handeln und individuelle Erkenntnisleistung.....	218	8.4 Ausblick: Gattungshybridisierung und Medialisierung des Romans.....	283
4.3 Der Roman des 18. Jahrhunderts.....	221	Verzeichnis der Beiträgerinnen und Beiträger.....	285
4.4 Anstelle eines Schlusses.....	230	Auswahlbibliografie.....	287
5. Klassik und Romantik (1780–1830) (Franz-Josef Deiters).....	231	Sachregister.....	289
5.1 Bildungsroman.....	232	Namen- und Titelregister.....	295
5.2 Volkspoesie – Kunstmärchen – Novellistisches Erzählen.....	237		
5.3 Schauerroman.....	241		

über typische Erzählformen des 18. Jahrhunderts fällt auf, dass hier ein autobiografisches Projekt in eine auktoriale Erzählform umgegossen wurde. Dies bewirkt, dass die (wie auch immer geartete) Identität des Autors mit dem Protagonisten verschleiert wird; die Trennung der Seinsbereiche von Erzählinstanz und handelndem Subjekt im auktorial erzählten *Agathon* hat aber auch zur Folge, dass im Laufe der Erzählung eine aktiv-handelnde und dennoch glückliche und erfolgreiche Figur mit einer sehr viel stabileren Identität, ja gar ein dem Leser zur Nachahmung empfohlener Beispielcharakter, entworfen werden kann. Das auktoriale Erzählen liefert somit eine »vernünftige« Alternative zu den sehr viel prekäreren Subjektkonzeptionen, die die homodiegetischen Romane entwerfen, d. h. zu den Briefromanen mit ihren allenfalls eingeschränkt handlungsfähigen und in der Regel an der Welt leidenden Figuren und zum quasi-autobiografischen Roman, der trotz aller gegenläufiger Bemühungen der Erzählfiguren die instabile Identität von erzählendem und erlebendem Ich, die sich nur im Erzählprozess darstellen und daher nie endgültig festhalten lässt, immer mitdenkt. Wielands Hinweis auf die autobiografische Relevanz des *Agathon* macht also auch deutlich, dass es sich bei der für den auktorialen Roman typischen Aufspaltung in zwei Seinsbereiche letztlich auch um einen Erzähltrick handelt, der ein stabiles aufgeklärtes Subjekt Gestalt werden lässt.

#### Primärliteratur

- Behn, Aphra: *Oroonoko and other Writings*. Hg. v. Paul Salzman. Oxford 1994.
- Blanckenburg, Friedrich von: *Versuch über den Roman*. Stuttgart 1965.
- Defoe, Daniel: *Moll Flanders*. Hg. v. Thomas Keymer/James Kelly/Linda Bree. Oxford 2011.
- Defoe, Daniel: *Robinson Crusoe*. Hg. v. Michael Shinagel. New York/London 1994.
- Fielding, Henry: *The History of Joseph Andrews and of his Friend Mr. Abraham Adams and Mrs. Shamela Andrews*. Hg. v. Douglas Brooks-Davies. Oxford 1980.
- Fielding, Henry: *The History of Tom Jones, a Foundling*. 2 Bde. Hg. v. Martin C. Battestin. Oxford 1975.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Gesammelte Werke*. 10 Bde. Hg. v. Paul Rilla. Berlin 1954–1958.
- Richardson, Samuel: *Pamela*. Hg. v. Peter Sabor. Harmondsworth 1980.
- Voltaire: *Candide ou l'optimisme. Œuvres complete*, Bd. 48. Oxford 1980. (dt. *Sämtliche Romane und Erzählungen*. Leipzig 1964).
- Wieland, Christoph Martin: *Geschichte des Agathon*. Hg. v. Klaus Manger. Frankfurt a. M. 1986.

#### Forschungsliteratur

- Armstrong, Nancy: *Desire and Domestic Fiction. A Political History of the Novel*. Oxford 1989.
- Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 2006.
- Battestin, Martin C.: *The Moral Basis of Fielding's Art. A Study of Joseph Andrews*. Middletown 1959.
- Bode, Christoph: *Der Roman*. Tübingen 2005.
- Case, Alison: *Plotting Women: Gender and Narration in the Eighteenth and Nineteenth-Century British Novel*. Charlottesville 1999.
- Dirscherl, Klaus: *Der Roman der Philosophen*. Tübingen 1985.
- Elm, Theo/Hasubek, Peter (Hg.): *Fabel und Parabel. Kulturgeschichtliche Prozesse im 18. Jahrhundert*. München 1994.
- Fludernik, Monika: »Vorformen und Vorläufer des englischen Romans. Die Entstehung des Romans aus begriffsgeschichtlicher, ideologiekritischer und erzähltheoretischer Sicht«. In: Nünning, Ansgar (Hg.): *Eine andere Geschichte der englischen Literatur*. Trier 1996, 61–76.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik III. Werke*. 20 Bde. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausg., Bd. 15. Hg. v. Eva Moldenhauer/Karl Markus. Frankfurt a. M. 1970.
- Nünning, Ansgar: »Der englische Roman des 18. Jahrhunderts«. In: Ders. (Hg.): *Eine andere Geschichte der englischen Literatur*. Trier 1996, 77–106.
- McKeon, Michael: *The Origins of the English Novel 1600–1740*. Baltimore 1987.
- Richetti, John: *The English Novel in History 1700–1780*. London 1999.
- Schabert, Ina: *Englische Literaturgeschichte. Eine Darstellung aus der Sicht der Geschlechterforschung*. Stuttgart 1997.
- Schmidt, Johann N.: »Von der Restauration zur Vorromantik«. In: Seeber, Hans Ulrich (Hg.): *Englische Literaturgeschichte*. Stuttgart 1993, 149–216.
- Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens* [1979]. Göttingen 2001.
- Watt, Ian: *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding* [1957]. London 2000.

Katharina Rennhak

#### 5. Klassik und Romantik (1780–1830)

Die Entwicklung der Erzählliteratur in den Jahren zwischen 1780 und 1830, für die Heinrich Heine schon früh die treffende Epochenbezeichnung »Kunstperiode« (Heine 1978, Bd. 1, 445) geprägt hat, ist von einer grundsätzlichen Neuorientierung bestimmt. So kommt es im Umfeld der beiden prominentesten Strömungen, der »Weimarer Klassik«, repräsentiert vor allem durch Johann Wolfgang Goethe und Friedrich Schiller, und der »Romantik«, als deren prominenteste Vertreter Friedrich Schlegel, Novalis (Friedrich von Hardenberg), Ludwig Tieck,

E.T.A. Hoffmann und Joseph von Eichendorff zu nennen sind, zu einer weitreichenden Entpragmatisierung literarischen Erzählens. An die Stelle von lehrhaften Formen wie Fabel und Parabel, deren sich die Aufklärung bedient hatte, um das Projekt einer *Erziehung des Menschengeschlechts* (Gotthold Ephraim Lessing, 1777/1780) mit den Mitteln der Literatur zu befördern, und des Versepos, das im Zusammenhang des Zeremoniells höfischer Repräsentation der Glorifizierung eines Fürsten gedient hatte, oder auch der Erzählung eines religiösen Erweckungserlebnisses im Kontext vor allem pietistischer Evangelisierungskonzepte, tritt ein literarisches Erzählen, das sich diesen Funktionszuweisungen weitgehend entzieht. Dabei wird auf der Grundlage veränderter anthropologischer Prämissen der Sphäre von Kunst und Literatur eine konstitutive Rolle für die Ausbildung von Individuum und Gattung zugesprochen. Programmatischen Ausdruck hat dies etwa in Schillers Konzept einer ästhetischen Erziehung (*Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 1795) sowie in der romantischen Forderung nach einer Poetisierung des Lebens gefunden. Systemtheoretisch lässt sich diese Entpragmatisierung als Freisetzung der Literatur von allen »Stützfunktionen« für andere gesellschaftliche Bereiche (Luhmann 1997, 226) und als operative Schließung des literarischen Funktionssystems im Zuge des allgemeinen gesellschaftlichen Modernisierungsprozesses beschreiben, die Niklas Luhmann mit der Ablösung des aufklärerischen Kunstrichtertums durch das Konzept der literarischen Kritik in der deutschen Frühromantik erreicht sieht (ebd., 393–507) und die für die Generierung neuer Formen des literarischen Erzählens Horizonte öffnet. In literatursemiotischer Perspektive kann mit Roland Barthes konstatiert werden, dass gegen Ende des 18. Jahrhunderts das literarische Erzählen erstmals »lediglich zur Ausübung des Symbols« dient, »anstatt um direkt auf die Wirklichkeit einzuwirken« (Barthes 2000, 185), und in diesem Zusammenhang narrative Strategien entwickelt werden, die der Selbstreflexion der Erzählverfahren dienen. Verabschiedet wird in diesem Zusammenhang die das 17. und 18. Jahrhundert dominierende französische *doctrine classique*; im Gegenzug kommt es zur Ausbildung eines vielfältigen Ensembles narrativer Formen, die für das literarische Erzählen bis in die Gegenwart bestimmend geblieben sind. In den letzten Dezennien des 18. und den ersten des 19. Jahrhunderts formiert sich, kann man sagen, auch für die Erzählliteratur die moderne Konstellation. Dabei lässt sich eine Ausprägung neuer Formen und

eine Neubewertung von im Horizont des Klassizismus außerhalb des Blicks bleibenden Traditionen des Erzählens beobachten. Im raschen Aufstieg des Bildungsromans zu einer die Moderne überspannenden Gattung der Erzählliteratur, im erwachenden Interesse an mündlichen Erzähltraditionen wie Märchen, Sage und Legende und ihrer modellbildenden Funktion für die Generierung neuer literarischer Formen wie jener des Kunstmärchens, sowie in der Konjunktur des Schauerromans, welche die Tragfähigkeit rationalistischer Weiterklärungsmodelle strapaziert, werden die Umbrüche in der kulturellen Reproduktion einer sich modernisierenden Gesellschaft sichtbar.

### 5.1 Bildungsroman

Der rasche Aufstieg des Bildungsromans zum dominanten Paradigma der Erzählliteratur erfolgte in den 1790er Jahren. In sozialgeschichtlicher Perspektive reflektiert sich in der Ausprägung und Kanonisierung der Gattung die soziale Mobilisierung des bürgerlichen Individuums, dem im Bildungsroman ein Medium offeriert wird, das seine von traditionellen Bindungen zunehmend freigesetzte gesellschaftliche Mobilität verhandelt. In mediologischer Perspektive muss die Ablösung des Versepos als bis dato dominanter Gattung der Erzählliteratur durch den Roman im Horizont eines grundlegenden Wandels im Prozess der symbolischen Reproduktion einer sich modernisierenden Gesellschaft betrachtet werden, der weit über die Literaturgeschichte hinausreicht (Koschorke 1999). Denn ist das Epos mit seiner gebundenen Rede auf den öffentlichen Vortrag und damit auf den Rezeptionsakt des Hörens im Zusammenhang einer auf Mündlichkeit basierenden höfischen Repräsentationskultur angelegt, so handelt es sich im Falle des Romans konstitutiv um eine Form der Dichtung, die auf die einsame Rezeption des Einzelnen im Leseakt ausgerichtet ist. Anders als das Versepos zählt der Roman mithin zur über das Medium der Schrift gesteuerten »Grafosphäre« (Debray 2003), die im Laufe ihrer Genese neue, den »ästhetischen Möglichkeiten des Mediums angemessene Gestalt[en]« ausbildet (Vellusig 2005, 55).

Formgeschichtliche Anknüpfungspunkte für den häufig als spezifisch deutschen Beitrag zur Entwicklung der europäischen Erzählliteratur bezeichneten »Bildungsroman« (der dt. Terminus ist beispielsweise als Lehnwort ins Englische eingegangen) finden sich in der britischen und französischen Romanliteratur des 18. Jahrhunderts. Insbesondere Samuel Richard-

sons und Laurence Sternes sowie Denis Diderots, Voltaires und Jean-Jacques Rousseaus Romane sind hier zu nennen. Als erstes Exempel der entstehenden Gattung wird indes zumeist Christoph Martin Wielands mehrfach umgearbeitete *Geschichte des Agathon* (erste Fassung 1766/67) genannt, der die Geschichte des im Titel genannten jungen Griechen erzählt. Insbesondere an der letzten Fassung (1794) sind entscheidende Züge des Gattungsmusters aufgewiesen worden. Mayers Urteil, demzufolge »die Struktur der Endfassung [...] die Merkmale der invarianten Grundstruktur des Bildungsromans aufweist« (Mayer 1992, 42), ist allerdings nicht Konsens in der Forschung. So hat Selbmann unter Berufung auf Wielands Vorbericht zur ersten Fassung (1766/67) angemerkt, dass »der Bildungsprozeß des Helden nicht in einer Veränderung seiner Anlagen und Grundsätze durch von außen kommende Einflüsse [bestehe], wie dies der Bildungsbegriff des 18. Jahrhunderts eigentlich vorschreibt, sondern in einer Entschälung des wahren Wesens des Helden«. Was Wielands Roman einer »Läuterung« mithin vom Gattungsmuster des Bildungsromans trenne, sei der Mangel »jede[r] individuelle[n] Charakterentwicklung des Helden« (Selbmann 1994, 46). Hier wird von den anthropologischen Prämissen der literarischen Gattung her argumentiert. Zu nennen sind als Vorläufer des Gattungsmusters außerdem Johann Gottlieb Schummels *Wilhelm von Blumenthal* (1780/81), den indes die »metaphysische[...] Absicherung der Entwicklungsgeschichte« (der soziale Aufstieg des Helden wird von der Vorsehung bestimmt) von den modernen Bildungsromanen trennt, deren Helden »um ein gesichertes Weltverhältnis erst noch ringen müssen« (Jacobs/Krause 1989, 48), sowie Johann Carl Wezels *Herrmann und Ulrike* (1780), der eine Aufstiegsgeschichte aus Kleinbürgerverhältnissen erzählt. Der Umstand, dass der Weg des Helden »am sozialen Aufstieg, nicht an einer im Ergebnis offenen Identitätsfindung orientiert« ist (Selbmann 1994, 41), trennt Wezels Roman hinsichtlich seiner anthropologischen Implikationen indes ebenfalls von jenem Roman, der in der Folge zum Paradigma der Gattung werden sollte und bis heute den Referenzpunkt für die literaturwissenschaftliche Kategorisierung von Erzähltexten darstellt: Johann Wolfgang Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96). Zu dem an diesem Roman orientierten Gattungsmuster gehört es, dass die Bildungsgeschichte eines Individuums von der Kindheit bis zur reifen Persönlichkeit erzählt wird, eines Individuums, das nach Irrungen und Wirrungen schließlich seinen Platz in

der Gesellschaft findet. Goethes nach den *Leiden des jungen Werthers* (1774) zweiter Roman erzählt die Geschichte des jungen Kaufmannssohnes Wilhelm Meister, der den Beschränkungen des bürgerlichen Standes durch seine Hinwendung zum Theater zu entkommen trachtet, wobei diese scheinbare Alternative zu den limitierten, rein an ökonomischen Imperativen orientierten Möglichkeiten des Kaufmannslebens aber schließlich ebenfalls zugunsten einer familiär wie gesellschaftlich Verantwortung übernehmenden Lebensform verabschiedet wird. Kittler hat mit Blick auf die Entwicklung der Titelfigur von einem »Sozialisationspiel« gesprochen (Kittler 1978), und Neumann beschreibt Wilhelms Werdegang als einen Vorgang der rituellen Initiation (Neumann 1992). Mit den *Lehrjahren* nahm der Autor ein Romanprojekt wieder auf, an dem er von 1777–1785 gearbeitet, das er bei seinem Aufbruch nach Italien indes unvollendet zurückgelassen hatte. Wird in diesem, *Wilhelm Meisters Theatralische Sendung* betitelt und erst 1910 in einer Abschrift wiederentdeckten Fragment die Theatromanie der Titelfigur von einem auktorialen Erzähler in chronologischer Reihenfolge erzählt, so wird die Erzählung von Wilhelms Theaterlaufbahn in den schließlich ausgearbeiteten *Lehrjahren* zu einem Gesellschaftsroman ausgeweitet, in dessen Horizont die Theatromanie der Titelfigur lediglich – wenngleich entscheidende und raumgreifende – Episode bleibt. Die ersten fünf Bücher schildern Wilhelms Hinwendung zum Theater als einer Welt, in der er eine Gegenwart zur Enge des Bürgerstandes sucht. Gestattet die bürgerliche, vom Prinzip der Nützlichkeit bestimmte Welt dem Individuum nur die Ausbildung »einzelne[r] Fähigkeiten [...], um brauchbar zu werden«, so erhofft Wilhelm sich von der Welt des Theaters die in der ständischen Gesellschaft dem Adel vorbehaltene Möglichkeit »zu jener harmonischen Ausbildung meiner Natur, die mir meine Geburt versagt« (Goethe 1985 ff., Abt. I, Bd. 9, 659). Sichtbar wird hier, wie sehr die Sphäre des Theaters der Welt der aristokratischen Repräsentation analogisiert wird. Im Laufe der Romanhandlung muss Wilhelm indes erkennen, dass seine Hoffnung, sich mittels des Theaters zur öffentlichen Person auszubilden, trügt, und so führen ihn innere und äußere Handlung schließlich aus dem Kreis des Theaters fort. Am Ende des fünften Buches nimmt Wilhelm daher Abschied von der Schauspielkunst und wendet sich, unter Leitung der Turmgesellschaft, der Welt eines tätigen, familiäre wie staatsbürgerliche Verantwortung übernehmenden Lebens zu. Die in

den beiden letzten Büchern von Goethes Roman erzählte Annäherung der von Reformadeligen gebildeten Turmgemeinschaft auf der einen und der von Wilhelms Schwager Werner repräsentierten bürgerlich-ökonomischen Welt auf der anderen Seite kann dabei als Goethes Antwort auf die Französische Revolution gelesen werden, wenngleich die Romanhandlung vor 1789 endet. Steiner sieht in der Französischen Revolution durchaus überzeugend den »Terminus ad quem der Gespräche und sozialreformerischen Überlegungen insbesondere in den letzten Büchern des Romans« (Steiner 1997, 129), wobei das gesellschaftspolitische Konzept, das der Roman anbietet, als eine »Allianz der Stände« bezeichnet worden ist (Borchmeyer 1994, 337). Gegenüber der *Theatralischen Sendung* verändert sich in der Neufassung auch die Erzählhaltung entscheidend. Der auktoriale Erzähler, der im »Urmeister« *raisonnierend* und *kommentierend* in Erscheinung tritt, ist in den *Lehrjahren* fassbar lediglich noch in der ironischen Grundhaltung, aus der heraus die Figuren illuminiert werden; auch wird die Linearität des Erzählens zugunsten einer komplexen, mit Vor- und Rückblenden arbeitenden Erzähltechnik aufgegeben. Durch diese Änderung der Erzählhaltung erzielt Goethe Unmittelbarkeitseffekte, die dem Leser Identifikationsangebote machen. Zum Erfolg dieses Identifikationsangebots trägt auch der Umstand bei, dass die im Roman erzählte Welt weitgehend der bürgerlichen Erfahrungswelt des 18. Jahrhunderts entspricht, während z. B. die erzählte Welt von Wielands *Geschichte des Agathon* (bedingt durch die Verpflichtung des Autors auf ein klassizistisches Literaturkonzept) historisch weit entrückt ist. Das sechste Buch stellt mit den »Bekenntnissen einer schönen Seele« eine Art Zwischenerzählung dar, der für den Fortgang des Romans Brückenfunktion zukommt. Durch den Einschub dieser Bekenntnisse einer Existenz, der es gerade nicht gelingt, die eigene Subjektivität mit den Bedingtheiten der sozialen Welt zu vermitteln und sich so selbst in der gesellschaftlichen Welt zu verorten, wird die im siebten und achten Buch erzählte Hinwendung Wilhelms zu einer *vita activa* auf markante Weise exponiert; durch die Integration von »philosophischen, ästhetischen, ökonomischen, politischen und religiösen Reflexionen« (Schulz 1983, 303) wird in den *Lehrjahren* zudem ein Komplexitätsgrad erreicht, welcher der Erzählökonomie der *Theatralischen Sendung* noch weitgehend fehlt und der in der 1821 publizierte Fortsetzung *Wilhelm Meisters Wanderjahre* noch eine Steigerung findet.

Paradigmatischen Status erlangte Goethes Roman im Zuge seiner zeitgenössischen Rezeption. Hier waren es vor allem die Frühromantiker Friedrich Schlegel und Novalis, die theoretisch wie praktisch die Richtung bestimmt haben. Stellte der Roman als ein Gattungsmuster ohne Position in der klassizistischen Poetik eine unter den Gebildeten lange wenig geschätzte Gattung dar, die den Unterhaltungsbedürfnissen der ungebildeten Klassen zugeordnet wurde, so wurde er im deutschsprachigen Raum 1774 mit Friedrich von Blankenburgs *Versuch über den Roman* erstmals theoriefähig. Die klassizistische Geringschätzung klingt noch in den Äußerungen Schillers und auch Goethes nach, wenn etwa Schiller den Romanschreiber in *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795) lediglich als einen »Halbbruder« des Dichters gelten lässt (Schiller 1993, Bd. 5, 741) und in seinem Brief an Goethe vom 20. Oktober 1797 urteilt: »Die Form des Meisters, wie überhaupt jede Romanform, ist schlechterdings nicht poetisch« (Schiller 1977, 149). Friedrich Schlegel hingegen feiert 1798 in seinem berühmten 216. *Athenäums*-Fragment Goethes Roman und rückt ihn in einer zunächst seltsam anmutenden Reihung neben die Französische Revolution und Johann Gottlieb Fichtes Wissenschaftslehre, die er in ihrer Dreieit als die »größten Tendenzen des Zeitalters« bezeichnet (Schlegel 1988, Bd. 2, 124). Wenn Schlegel dabei den (Bildungs-) Roman als höchste literarische Gattung preist, weil er alle Gattungen in sich trage (*Gespräch über die Poesie*, 1800), dann wird daran ersichtlich, wie weit innerhalb nur weniger Jahre die tradierte Gattungspoetik an Geltung verliert. Denn was Schlegel am Roman in Gestalt von *Wilhelm Meisters Lehrjahre* feiert, ist die Überwindung tradierter Gattungsmuster schlechthin. So wird Goethes Roman für viele junge Schriftsteller um 1800 zum Orientierungspunkt jenseits aller normativen Poetik; dies allerdings nicht ungebrochen. Insbesondere in Novalis' harscher Kritik, Goethe habe mit den *Lehrjahren* einen »Candide gegen die Poësie« verfasst (Brief an Ludwig Tieck vom 23. Februar 1800; Novalis 1999, Bd. 1, 733), deutet sich an, in welche Richtung die jungen Autoren den Bildungsroman entwickeln. Führt Wilhelm Meisters Bildungsprozess vom Theater als dem Paradigma der höfischen Kunst weg, so sind es im Falle von Ludwig Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) und Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* (1799/1802) Bildungsprozesse, die gerade auf die Ausbildung der Künstlerschaft ihrer Titelfiguren gerichtet sind. Dass es sich dabei um ein grundsätzlich anderes Verständnis von Kunst und



Künstlerschaft handelt als das von Goethe mit Wilhelms Abkehr vom Theater verabschiedete, ist den jungen Romantikern indes entgangen. Die thematische Akzentuierung des Bildungs- zum Künstlerroman muss dabei als Hinweis auf die zunehmende Selbstreferentialität der Literatur gelesen werden, wie sie sich in den Jahren um 1800 abzeichnet. Statt dem bürgerlichen Publikum im Horizont eines sich beschleunigenden Modernisierungsprozesses Rollenmodelle für die Ausbildung der eigenen Persönlichkeit anzubieten, wird zunehmend für einen kleinen Kreis einer ästhetisch ambitionierten Künstlerelite geschrieben. Goethes Meister-Roman hat im frühen 19. Jahrhundert paradigmatischen Status vor allem dadurch erlangt, dass er sich im Sinne der aufklärerisch-humanistischen Bildungskonzepte als ein Text lesen lässt, der nicht nur den Bildungsprozess eines Individuums darstellt, sondern als Medium des Bildungsprozesses seiner Leser dient. So definiert Karl Morgenstern, auf den der Terminus »Bildungsroman« zurückgeht, 1820: »Bildungsroman wird er heißen dürfen, erstens und vorzüglich wegen seines Stoffs, weil er des Helden Bildung in ihrem Anfang und Fortgang bis zu einer gewissen Stufe der Vollen- dung darstellt; zweytens aber auch, weil er gerade durch diese Darstellung des Lesers Bildung, in weiterm Umfange als jede andere Art des Romans, fördert« (Morgenstern 1988, 64).

Von den Frühromantikern wird diese »Stützfunktion« (Luhmann 1997, 226) des literarischen Erzählens für andere gesellschaftliche Bereiche indes radikal verabschiedet. Diese Kappung der Fremdreferenz schlägt sich in deutlich veränderten Erzählstrategien nieder. In Ludwig Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen*, der den Entwicklungsgang eines jungen Malers aus der Schule Albrecht Dürers erzählt, bleibt die Erzählstrategie noch weitgehend konventionell. Im Episodenstil reiht sich Kunstgespräch und Kunstgespräch mit den für unterschiedliche Kunstauffassungen stehenden Figuren, denen Franz Sternbald auf seiner Wanderung durch Europa begegnet und an denen er sein Selbstverständnis als Maler ausbildet. Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* indes sprengt alle etablierten Konventionen literarischen Erzählens. Auch die in diesem Roman erzählte Geschichte handelt vom Werden zum Künstler, nur ist es hier kein Maler sondern ein Dichter, dessen Bildungsprozess erzählt wird. Anders als in Goethes Roman geht es bei Novalis, wie auch schon bei Tieck, nicht darum, die Reifung einer Persönlichkeit zu erzählen, die sich nach einer Phase des künstlerischen Subjektivismus auf die Bedingungen der sozialen

Welt einlässt. Der dem *Heinrich von Ofterdingen* zugrundeliegende Imperativ ist vielmehr derjenige einer Romantisierung der Welt. »Die Welt muß romantisiert werden«, heißt es in einem der Fragmente (Novalis 1999, Bd. 2, 334). Dabei ist der Bildungsgang Heinrichs als eine Folge von Initiationen angelegt: »Heinrich war von Natur zum Dichter geboren. Mannichfaltige Zufälle schienen sich zu seiner Bildung zu vereinigen, und noch hatte nichts seine innere Regsamkeit gestört. Alles was er sah und hörte schien nur neue Riegel in ihm wegzuschieben, und neue Fenster ihm zu öffnen« (ebd., Bd. 1, 315).

Erzählstrategisch realisiert wird der ästhetische Imperativ einer Romantisierung der Welt, die sich Heinrich mehr offenbart als dass er sie ins Werk setzte, dabei über ein Textverfahren, das sich als eine Reihe metaleptischer Operationen bestimmen lässt, durch welche Oppositionen wie diejenigen von Traum und Wachen, Innen und Außen, Subjekt und Welt, Poesie und profaner Empirie nicht vermittelt, sondern eingegeben werden. Bezeichnenderweise sind dies aber genau jene Oppositionen, über welche die literarische Semiose seit der dem Mimesis-Postulat verpflichteten Aufklärung allgemein gesteuert worden war und die auch dem Erzählkonzept von Goethes *Lehrjahren* konstitutiv zugrunde liegen. Der Effekt, der durch diese Produktion von Metalepsen erzielt wird, besteht nicht nur in einer weitgehenden Enthierarchisierung des Erzählens (die narratologische Unterscheidung der Ebenen von Autor – Erzähler – erzählter Figur wird konsequent unterlaufen); zugleich und vor allem wird das Erzählen dadurch von allen Fremdreferenzen freigesetzt, die auf den genannten Oppositionen basieren. So spielt etwa die Annahme einer dem Roman vorgängigen Realität, auf die er wirken könnte, keine Rolle mehr. Durch die Einebnung jedweder Fremdreferenzen wird das Erzählen im *Heinrich von Ofterdingen* selbstreferentiell, womit die radikale Entpragmatisierung der Literatur, die sich um 1800 allgemein abzeichnet, auch an der Entwicklung der Gattung Bildungsroman fassbar wird. Zu neuer Prominenz ist diese Strategie metaleptischen Erzählens im Laufe des 20. Jahrhunderts bei Autoren wie Jorge Luis Borges, Paul Auster, J.M. Coetzee oder Cees Nooteboom gelangt.

Von der literaturwissenschaftlichen Forschung der Gattungskonvention »Bildungsroman« zugeschlagen worden ist auch Friedrich Hölderlins *Hyperion oder Der Eremit in Griechenland* (1797/1799). Angelegt ist er als Briefroman; anders als im Fall des *Werther* werden die Briefe indes nicht durch eine Herausgeberfiktion gerahmt, wodurch Unmittelbar-

keitseffekte erzielt werden. In seinen an den Freund Bellarmin gerichteten Briefen erzählt die Titelfigur in retrospektiver Chronologie ihren eigenen Weg der Sinnsuche, der indes nicht kontinuierlich-aszendent verläuft, sondern eine Folge von Auf- und Abschwüngen beschreibt. Immer wieder tritt der Ich-Erzähler mit allgemeinen Reflexionen vor das erzählte Ich und versucht, aus der Position eines dem Geschehen gegenüber distanzierten Beobachters, seinem historisch im Horizont der griechischen Befreiungskriege gegen die Türken situierten Werdegang in der Rückschau einen Sinn zuzuschreiben. Anders als im *Wilhelm Meister* wird das Bildungsgeschehen nicht als Überwindung einer subjektivistischen Haltung des Helden zugunsten einer Einlassung auf die soziale Welt entworfen. Mayer sieht die Zugehörigkeit von Hölderlins Roman zur Gattung des Bildungsromans dabei durch die »Grundthematik der Sinnsuche eines Individuums« gegeben, aus der »sich die gattungstypische Figurenkonstellation« ergebe, »in der die Zentralgestalt als episches Integrationszentrum fungiert« (Mayer 1992, 96). Anders als im Falle des *Heinrich von Ofterdingen* wird das Erzählen bei Hölderlin indes nicht selbstreferentiell. Die Fremdreferenz auf das politische Zeitgeschehen bleibt sichtbar; indes wird der Dichtung nicht lediglich – wie in Schillers Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* – der Status eines im geschichtsphilosophischen Bezugsrahmen gedachten Bildungsmediums zugeschrieben. Der Dichterexistenz wird vielmehr ein paradigmatischer Status für die Ausbildung des menschlichen Gattungswesens attestiert, und Hyperion ist in diesem Sinne das exemplarische Individuum. In anthropologischer Hinsicht lässt sich hier ein Berührungspunkt mit der Konzeption der Romantiker ausmachen.

Unter den Romanen Jean Pauls ist es vor allem der *Titan* (1800/1803), der sich auf das Konzept des Bildungsromans beziehen lässt. Zeichnen sich die »hohen Menschen« in Jean Pauls Romanen im Allgemeinen dadurch aus, dass sie »das Gefühl der Geringfügigkeit alles irdischen Thuns« (Jean Paul 1962, Abt. I, Bd. 1, 221) in Richtung auf eine Sphäre des Ideals zu transzendieren trachten, so wird im *Titan* der Weg des jungen fürstlichen Tugendswärmers Albano als eine fortschreitende Situierung in der Welt erzählt, die ihn zum reifen Herrscher heranwachsen lässt. Der mit Urteilen und Reflexionen immer wieder hervortretende auktoriale Erzähler betont wiederholt, dass Albano der Bildung durch Welterfahrung bedürfe. In der Konfiguration des Romans wird der Zentralfigur zudem der Pragmati-

ker Gaspard gegenübergestellt, der das den Bildungsweg Albanos erdende Realitätsprinzip verkörpert. Gegen Ende lässt der Erzähler Albano als einen den Gefahren des Subjektivismus Entronnenen über »die vom Schicksal geopfert Menschen« *raisonnieren*, »welche die *Milchstraße* der *Unendlichkeit* und den *Regenbogen* der *Phantasie* zum Bogen ihrer Hand gebrauchen wollten, ohne je eine Sehne darüberziehen zu können« (ebd., Abt. I, Bd. 3, 820 f.). Seine im Titel berufene titanische Größe besteht mithin darin, dem Titanismus eines schwärmerischen Idealismus abgeschworen zu haben. In einem Brief an Jacobi vom 14. Mai 1803 kommentiert Jean Paul entsprechend: »Titan sollte heißen Anti-Titan; jeder Himmelsstürmer findet seine Hölle« (Jean Paul 1960, Bd. III.4, 237). Die zerstörerischen Tendenzen einer weltüberhobenen genialischen Existenz gewinnen hingegen in der als Gegenfigur zu Albano angelegten Künstlerfigur des Roquairol Gestalt. Indem der Roman den negativen, in den Selbstmord mündenden Bildungsweg Roquairols erzählt, weist er sich deutlich als Antithese zum Weimarer Konzept einer ästhetischen Erziehung aus. Harich hat Jean Pauls Roman darum gar als »Widerlegung des *Wilhelm Meister* mit erzählerischen Mitteln« gedeutet (Harich 1974, 436); noch klarer ist die Antithese zur Entwicklung des Bildungsromans in Richtung Künstlerroman bei Tieck und Novalis.

Problematisch wird sich das Gattungsparadigma Bildungsroman schließlich auch in E.T.A. Hoffmanns *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*. Herausgegeben von E.T.A. Hoffmann (1819/1821). Man hat sogar geurteilt, der Roman stelle eine »literarisch-parodistische[ ] Antwort auf eine Gattungstradition« dar, die 25 Jahre nach dem Erscheinen des Goetheschen Meister-Romans nicht mehr ungebrochen habe weitergeführt werden können (Selbmann 1994, 94 f.). Dieses Urteil stützt sich auf einen im Roman akzentuiert negativen, nurmehr paradierten Bildungsbegriff. Ihre Eigenart erhält die Erzählstrategie von Hoffmanns Roman dabei dadurch, dass zwei Biografien ineinander verwoben werden: Zum einen wird der als Bildungsgeschehen entworfene Lebensbericht des Katers Murr in einer der Gattungskonvention überkonformen und damit deutliche Parodiesignale setzenden Weise erzählt; irritiert wird die Konvention des Bildungsromans zum anderen durch das Arrangement, mittels dessen die bereits im Titel als fragmentarisch bezeichnete Biografie der zweiten Figur, nämlich die Geschichte des Kapellmeisters Jo-

hannes Kreisler, in die autobiografische Fiktion des Katers eingebunden wird. Murr hat, so die Fiktion, die Kreislersche Biografie zerrissen und sie beim Schreiben seiner eigenen Bildungsgeschichte als »Unterlage« und »zum löschen« (Hoffmann 1992, 12) benutzt, so dass Kontinuität und Finalität der Kreislerschen Biografie im Fortgang des Schreibens von Murrs Lebensbericht zerstört werden. Die Erzählung der einen beruht auf der Auslöschung der anderen Bildungsgeschichte. Wird diese Erzählstrategie im Vorwort des fiktiven Herausgebers als das Ergebnis seiner eigenen und des Druckers Unachtsamkeit entschuldigt, so wird dem Bildungsroman des Katers dadurch ein die Gattungskonvention konterkarierender Metatext eingeschrieben. Die Gattungskonvention des Bildungsromans gerät in Hoffmanns Roman buchstäblich zu einer Reihe von Makulaturblättern. Dass es die Biografie einer Künstlerfigur ist, deren Zerstörung die Erzählstrategie trägt, darf zudem als eine Dekonstruktion der frühromantischen Wende des Bildungs- zum Künstlerroman gelesen werden, wobei die Tendenz zur Selbstreferentialität des Erzählens nicht durchbrochen, aber als Erzählstrategie sichtbar gemacht wird.

Als auf das Gattungsmuster beziehbare Romane der Romantik zu nennen sind immerhin noch Joseph von Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart* (1815/41) sowie Eduard Mörikes *Maler Nolten* (1832). Klingt in letzterem die frühromantische Ausrichtung des Bildungs- in Richtung Künstlerroman bereits im Titel an, so ist eine Einordnung dieses Romans in das Gattungsschema nur bedingt möglich, da die Erzählung der Geschichte des Malers Nolten eher über den Schicksals- als über den Bildungsbegriff gesteuert wird. Eichendorffs Erzählung vom Werdegang des Prinzen Friedrich hingegen folgt zwar dem Modell der Erzählung eines Bildungsgeschehens, das die Zentralfigur indes, in direkter Entgegensetzung zur Figur des Goetheschen Meisterromans, statt in die Welt hinein aus ihr herausführt. Friedrich, der zudem dem Adel und nicht dem Bürgertum angehört, tritt ins Kloster ein, Friedrichs Bildungsgeschichte löst sich in der »Konsolidierung seiner Glaubenssicherheit« auf (Selbmann 1994, 89).

## 5.2 Volkspoesie – Kunstmärchen – Novellistisches Erzählen

### 5.2.1 Volkspoesie

Die sozialen und kulturellen Modernisierungsschübe des ausgehenden 18. Jahrhunderts bringen neben dem Aufstieg des Bildungsromans zum domi-

nanten Paradigma der Erzählliteratur ein bis dato ungekanntes Interesse an den Erzähltraditionen des Volkes hervor. Wie der Roman bis weit ins 18. Jahrhundert als eine in der tradierten Gattungspoetik unberücksichtigte Form der Literatur geringes Ansehen genossen hatte, so waren auch die zumeist mündlich überlieferten Formen des Erzählens wie Märchen, Sage und Legende weitgehend außerhalb des an der klassizistischen Gattungspoetik orientierten Blicks geblieben. Bis weit ins 18. Jahrhundert hinein, konstatiert der Begriffsgeschichtler Koselleck, war der Begriff des Volkes »als Sozialbegriff für die gemeinen Leute, den großen Haufen, die untersten Klassen der Besitzlosen und Nichtgebildeten, sowie – besonders pejorativ – für den Pöbel verwandt worden« (Koselleck 1992, 336). Noch 1774 wird der Begriff des »Volkes« in Friedrich Gottlieb Klopstocks Schrift *Die deutsche Gelehrtenrepublik* in dieser pejorativen Weise verwendet: »Zum Volke [...] gehören diejenigen [...], welche so wenig von dem wissen, was würdig ist gewusst zu werden« (Klopstock 1975 ff., Bd. VII/1, 5). Für die Gebildeten des 18. Jahrhunderts stellte die Menge des Volkes allenfalls Objekt der Belehrung dar, für deren Überlieferungen man sich nicht interessierte; die aufklärerischen Konzepte der Volkserziehung speisen sich aus dieser Auffassung. Dem gegenüber zeichnet sich im letzten Drittel des Aufklärungssäkulums eine semantische Aufwertung des Volksbegriffs ab, die bereits im Adelungen Wörterbuch festgehalten wird: »Einige neuere Schriftsteller haben dieses Wort in der Bedeutung des größten, aber untersten Theiles einer Nation oder bürgerlichen Gesellschaft wieder zu adeln gesucht«, heißt es dort (Adelung 1774–1786, 1613). Die Aufwertung des Volksbegriffs reicht so weit, dass der Begriff »um 1800 zu einem Grundbegriff« (Koselleck 1992, 149) wird; er besitzt fortan den Status einer universalen Entität. Mit dieser Paradigmatisierung erwacht zugleich das Interesse an den zumeist mündlichen Erzähltraditionen des Volkes.

Einen zentralen Schauplatz des Paradigmenwechsels stellt dabei das Werk Johann Gottfried Herders dar. Herders Konzept bestimmt »Volk« als ein durch Sprache, Seele und Charakter begabtes Makroindividuum und deutet die kulturellen Zeugnisse der Vergangenheit als Denkmäler einer nationalen Traditionsgemeinschaft, deren Aktualisierung der moderne Geschichtsschreiber zu dienen habe. Der Geschichtsschreiber solle, formuliert Herder, »die Sitten und Denkungsart« des »Volkes« als einer diachronen Gemeinschaft, »so möglich, durch sich selbst« »schil-

der» lassen (Herder 1985 ff., Bd. 3, 61). Zu diesem Zweck sind von Herder und in seiner Nachfolge von den deutschen Romantikern Anthologien von »Volksliedern«, »Volksmärchen« oder »Volksagen« zusammengetragen worden. Als bis heute berühmteste Sammlungen zu nennen sind *Des Knaben Wunderhorn* (1806–1808) von Clemens Brentano und Achim von Arnim, Joseph Görres' Sammlung *Die deutschen Volksbücher* (1807) sowie die *Deutschen Sagen* (1816) und die *Kinder- und Hausmärchen* (1812–1815) der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm. Wird damit den Angehörigen einer zunehmend über funktionale Steuerungsmedien organisierten Gesellschaft das Angebot einer historisch tief gestaffelten Kollektividentität gemacht, so hat seither die Selbstzuschreibung, als »Stimme des Volks« (Herder 1985 ff., Bd. 3, 61) zu sprechen, zugleich den modernen Intellektuellen als rhetorische Strategie gedient, um die eigene gesellschaftliche Position zu bestimmen und dem eigenen Anspruch, gesellschaftlich gehört zu werden, Legitimität zu verleihen (Deiters 2006). James Macpherson hatte im Jahre 1760 die *Fragments of Ancient Poetry* veröffentlicht, die von dem blinden gälischen Sänger Ossian stammen sollten, sich später als Fälschung erwiesen, doch zunächst europaweit auf großes Interesse stießen. Insbesondere unter den deutschen »Stürmern und Drängern« löste diese Publikation eine wahre Volkspoesie-Euphorie aus, und viele begannen, Volkspoesie zu sammeln. Insbesondere Herders *Volkslieder*-Anthologien (1778/79) versammeln poetische Gebilde sehr unterschiedlicher, nicht einmal auf den europäischen Raum eingegrenzter Herkunft; in der Forschung ist deshalb mit Recht darauf hingewiesen worden, dass Herders Verständnis des von ihm in *Über die neuere deutsche Literatur* (1766) in die deutsche Sprache eingeführten Begriffs »National-Litteratur« (Herder 1877–1913, Bd. 2, 118) keineswegs chauvinistisch gewesen sei (Adler 1996; Herrmann 1998), denn in ihnen stehen deutsche Überlieferungen neben englischen, englische neben spanischen; und auch das Litauische, das Lettische, Estnische, Lapp-, Grön- und Isländische, das Italienische und Französische und schließlich das Gälische finden zusammen mit indianischen Gesängen Eingang (Herder 1985 ff., Bd. 3). Bei den Romantikern hingegen erfuhr das Interesse an den Volksüberlieferungen – vor dem Hintergrund der anti-napoleonischen Befreiungskriege – eine Verengung auf die deutschsprachige Tradition. Wie sehr dieses neue Interesse an der mündlichen Überlieferung auch in der Selbstwahrnehmung ihrer Sammler in den Pro-

zess der Modernisierung verwoben war, belegt eine Äußerung Jacob Grimms aus dem Jahre 1815. In einem Zirkular, die *Sammlung der Volkspoesie betreffend* formuliert er: »Es hat sich eine Gesellschaft gestiftet, welche durch ganz Deutschland ausgebreitet werden soll, und zum Ziele nimmt, alles, was unter dem gemeinen deutschen Landvolke von Lied und Sage vorhanden ist, zu retten und zu sammeln. [...] In fester Zuversicht, daß Sie, geehrtester Herr, von der Nützlichkeit und Dringlichkeit unsers Zweckes, der sich bei dem heut zu Tage immer mehr einreißenden Untergange und Abschleifen der Volkssitten nicht länger ohne großen Schaden aufschieben läßt, bewegt werden, unserem Unternehmen helfende Hand zu bieten [...]« (Grimm 1993, 181–183).

Diese Stiftung eines kollektiven Gedächtnisses hat indes Konstruktionscharakter, und das in gleich mehrfacher Hinsicht: Herder und seine Nachfolger sammeln Volkslieder, Märchen, Sagen, um sie in Anthologien einem breiten Publikum zugänglich zu machen. Strukturell ist damit zunächst eine Überführung aus der Diskontinuität der Mündlichkeit in die Kontinuität der Schrift bezeichnet. Es ist dies der Versuch, mittels der überkommenen, durch ihn selbst in das Medium der Schrift überführten Sprachdenkmäler die Welt, der sie entstammen, ihren geschichtlichen Kontext also, in der Imagination der Leser erstehen zu lassen. Dem dienen unter anderem die rezeptionslenkenden Rahmenbildungen der Anthologien Herders und der Romantiker begleitenden Vorreden. Zudem ist auffällig, dass die von Herder herausgegebenen Anthologien beispielsweise nicht nur Gebilde der anonymen mündlichen Tradition enthalten, sondern ebenso Gedichte William Shakespeares, Goethes, Matthias Claudius' und anderer, denen im Horizont von Herders anthropologisch-geschichtsphilosophischer Idee des Volkes nach stilistischen Kriterien der Status von Volkspoesie zugeschrieben wird. Programmatisch hat Herder sich hierzu unter anderem in seinem *Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker* (1773) geäußert. Auch seine eigene Stilhaltung ist hierdurch geprägt. Gaier beschreibt den Stil von Herders Schriften in diesem Sinne als einen Stil der gesprochenen Sprache: »Herders »gesprochener« Schreibstil, die Anreden, Fragen, Ausrufe, Pausen, Unterbrechungen, der sorgsam gerundete Periodenstil neben heißatmigem Ausruf, Hymnik und beißender Ironie sind auf die Sinnlichkeit, die Leidenschaften, das Gefühl des Lesers gerichtet« (Kommentar in Herder 1985 ff., Bd. 1, 828). Es kommt mithin zu einer Simulation des Mündlichen im Medium der Schrift, der Volks-

kultur im Medium der Schriftkultur und des Volks durch den philosophisch gelehrten Schriftsteller. Gleiches gilt für die von den Romantikern betriebene Funktionalisierung des Paradigmas Volkspoesie für das durch die anti-napoleonischen Kriege an Fahrt gewinnende Nationalstaatsprojekt. So wurde aus Sprachgebilden, die völlig unterschiedlichen Kontexten entstammen, mittels ihrer anthologischen Zusammenführung eine Nationalerzählung konstruiert, die eine historisch weit zurückreichende Kontinuität nationaler Gemeinschaft behauptet, einer Idee, die sich indes erst im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert konstituierte und der Bewältigung der Folgen funktionaler Differenzierung der Gesellschaft diente. Die aus den tradierten gesellschaftlichen Bezügen freigesetzten Individuen sollten über eine im Medium der Poesie gestiftete Nationalidentität zu einem Kollektiv zusammengeführt werden. Im Untertitel der Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* (1805/1808) werden die ausgewählten Texte, unter denen sich auch Lieder aus der Feder der Herausgeber finden, in diesem Sinne als »alte deutsche Lieder« bestimmt. Jacob und Wilhelm Grimm, die philologisch reflektierter als Arnim und Brentano auf einer Beschränkung auf alte Überlieferungen bestanden, nennen in ihrer Vorrede zum ersten Band der Sammlung *Deutsche Sagen* 1816 ganz dezidiert den nationalen Zweck ihres Unternehmens: »Wir empfehlen unser Buch den Liebhabern deutscher Poesie, Geschichte und Sprache, und hoffen, es werde ihnen allen, schon als lautere deutsche Kost, willkommen sein, im festen Glauben, daß nichts mehr außerbaue und größere Freude bei sich habe, als das Vaterländische« (Grimm 1993, 221).

Aber auch die Unterscheidung zwischen den erzählenden Gattungen »Lied«, »Märchen«, »Sage«, wie vor allem die Brüder Grimm sie systematisch zu begründen bemüht sind, darf nicht naiv realistisch genommen, sondern muss als eine Konstruktion betrachtet werden, die dem Stiftungsprogramm der Anthologisten geschuldet ist. Dabei wird insbesondere die Gattung der Sage in eine politische Mission geschickt: »Das Märchen ist poetischer, die Sage historischer; jenes stehet beinahe nur in sich selber fest, in seiner angeborenen Blüte und Vollendung; die Sage, von einer geringern Mannigfaltigkeit der Farbe, hat noch das Besondere, daß sie an etwas Bekanntem und Bewußtem hafte, an einem Ort oder einem durch die Geschichte gesicherten Namen« (ebd., 211).

So werden die zusammengetragenen und seitens der Herausgeber teils stark redigierten Sprachgebilde

mittels ihrer Zusammenführung zum Medium einer modernen Narration, der im Zeitalter der Nationalstaatsbildung die Funktion zuwächst, die politische Landkarte unter Rekurs auf eine imaginierte kollektive Vergangenheit abzustecken.

### 5.2.2 Kunstmärchen

War bereits bei Herder und im Sturm und Drang die Stilhaltung zum entscheidenden Kriterium der Bestimmung von Volkspoesie geworden, so übten sich die Romantiker in Gattungen, mittels deren sie sich in die von ihnen konstruierten Traditionen einzuschreiben vermochten. Zu besonderer Prominenz ist in diesem Zusammenhang das Märchen gelangt. Wie schon im Falle des Bildungsromans ist auch hinsichtlich dieser Gattung Goethe an erster Stelle zu nennen, dessen 1795 publizierter Novellenzyklus *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* mit einem Text endet, der den Titel »Märchen« trägt. Historisch grundiert ist der Zyklus durch die Ereignisse der Französischen Revolution; aufgrund der Erwähnung der Belagerung von Mainz lässt sich die Rahmenerzählung sogar genau auf das Jahr 1793 fixieren. Sie spielt auf dem rechtsrheinischen Gut der Baronesse von C., auf das sich eine Gruppe von Adligen von links des Rheins vor den Revolutionswirren geflüchtet hat. Dabei beziehen die Anwesenden durchaus unterschiedliche Positionen zu den politischen Ereignissen; um den Zwist zu schlichten, der daraus erwächst, fordert die Baronesse schließlich, »das Interesse des Tages« (Goethe 1985 ff., Abt. I, Bd. 9, 1009) aus den Gesprächen zu verbannen und die »gesellige Bildung« (ebd., 1008) an seine Stelle treten zu lassen. Überzeugend ist darin ein ästhetisches Programm Goethes gesehen worden. So kann das novellistische Erzählen, das in Goethes Zyklus an die Stelle der politischen Auseinandersetzung tritt, als ein Ordnungsvorgang gelesen werden, welcher der Abwehr der Bedrohung der gesellschaftlichen Ordnung durch die revolutionären Ereignisse dient (Brown 1975). Interessant ist dabei vor allem, dass der Zyklus nach der Erzählung des »Märchens« nicht mehr durch die Wiederaufnahme der Rahmenerzählung geschlossen wird. Bernd Witte hat diese Erzählstrategie als poetologisches Programm Goethes identifiziert: »Das freie Spiel der Einbildungskraft im Märchen dient nicht [wie bei Schiller, FJD] der ästhetischen Erziehung des Menschen, sondern der Selbstverständigung des Dichters über sein eigenes Tun« (Witte 1984, 482). Folgt man dieser Lesart, so ist damit ein Grad von Selbstreferentialität bezeichnet, wie er das frühromantische Erzählen im Allge-

meinen und die Erzählzyklen der Romantiker (Beck 2008) im besonderen kennzeichnet. Im Goetheschen Erzählwerk ist mit dem »Märchen« mithin der romantische Standpunkt zumindest vorbereitet. Das Erzählen zur Abwehr der politischen Bedrohung der gesellschaftlichen Ordnung invertiert in ein Erzählen um des Erzählens willen. Als Kommentar in diesem Sinne lassen sich die Worte lesen, die Goethe am 26. September 1795 an Schiller richtet: »Selig sind die das Märchen schreiben, denn Märchen sind a l'ordre du jour« (Goethe 1985 ff., II, 4, 114).

Für die Frühromantiker stellt das Märchen eine ideale Gattung dar, um das Erzählen von jenem seit der Aufklärung etablierten Postulat der Wahrscheinlichkeit zu lösen, das die Literatur auf den Primat der modernen Naturwissenschaften verpflichtet hatte. Mit ihrer Poetik des Wunderbaren stellt die Generation der Frühromantiker diesen Primat eines objektivierenden Zugangs zur Welt vielmehr radikal in Frage. Tieck etwa proklamiert in seinem »Shakespeare«-Aufsatz von 1796 eine am »Wunderbaren« orientierte Literatur als einen Weg, um »unser[em] aufgeklärte[n] Jahrhundert« zu entkommen. Eben »weil nichts Wirkliches unsere Aufmerksamkeit auf sich heftet, verlieren wir, in der ununterbrochenen Beschäftigung unserer Phantasie, die Erinnerung an die Wirklichkeit; der Faden ist hinter uns abgerissen, der uns durch das rätselhafte Labyrinth leitete; und wir geben uns am Ende völlig den Unbegreiflichkeiten preis« (Tieck 1974, Bd. 1, 37).

Manifestiert sich in der Propagierung des Wunderbaren und Unbegreiflichen zum einen der Anspruch der Literatur als gegenüber den Naturwissenschaften eigenständige Form der Generierung von Wirklichkeit, so sind Tiecks Bemerkungen zum anderen zweifellos als eine frühe Ausprägung der sich mit den Rationalisierungsprozessen in der Moderne gleichzeitig ausbildenden Tradition einer allgemeinen Kulturkritik zu lesen. Dem Programm entsprechend zieht generell ein Märchentön in das romantische Erzählen ein. »Das Märchen«, dekretiert Novalis im *Allgemeinen Brouillon*, »ist gleichsam der Canon der Pöësie – alles poëtische muß märchenhaft seyn« (Novalis 1999, Bd. 2, 691). Ausgehend von diesem allgemeinen Imperativ etabliert sich jenseits der überkommenen Gattungspoetik eine neue Formkonvention des Erzählens: das Kunstmärchen (Mayer/Tisma 1996), das nicht lediglich die als naiv und naturnah imaginierte Vorstellungswelt des Volkes, deren man im Volksmärchen glaubte habhaft zu werden, zu simulieren trachtet, sondern wiederum eine komplexe Textur entwirft. Die bekanntesten

Texte dieser Gattung sind Hoffmanns *Der goldne Topf* (1814), *Nußknacker und Mausekönig* (1816) und *Prinzessin Brambilla* (1820), Tiecks *Der blonde Eckbert* (1797) und *Der Runenberg* (1802), Friedrich de la Motte Fouqués *Undine* (1811), Wilhelm Hauffs *Das kalte Herz* (1827) sowie, aber schon weniger bekannt, Brentanos *Gockel, Hinkel und Gackeleia* (1837). Als modellbildender Text darf dabei wohl Tiecks *Der Runenberg* (1802) gelten. In diesem Märchen, das realistisch einsetzend den Aufbruch seines Helden Christian aus der im konventionellen Verstande wohlgeordneten und überschaubaren vormodernen Alltagswelt erzählt, wird die Unterscheidung von Realität und Phantasie, Innen und Außen zunehmend unterminiert. Die Erzählstrategie Tiecks besteht darin, den erzählten Ausbruch Christians aus einer überschaubaren Welt auch formal nachzuvollziehen. Wie in der Titelmetapher der »Rune« bereits angedeutet, wird in Tiecks Text ein »Zeichenprozess« (Thalmann 1967, 24) in Gang gesetzt, der sich im Vorgang der Lektüre nicht mehr ordnen lässt. Orten und Gegenständen wächst Zeichencharakter zu, ohne dass diese eine Bedeutung eindeutig preisgäben. An dieser für Tiecks Erzählstrategie konstitutiven Ambi- und Polyvalenz der Zeichen finden Versuche einer allegorischen Lesart – die im Falle des Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* eingelegten *Klingsohrs Märchen* immerhin noch möglich erscheint – ihre Grenze. Mit der für das Volksmärchen typischen Kreisbewegung des Erzählens wird lediglich gespielt. Wie Christian am Ende in die vertraute Welt seiner Herkunft nur zurückkehrt, um erneut ins Ungewisse aufzubrechen, so schließt sich auch die Erzählbewegung des Tieckschen Märchens nicht.

In gattungs- und motivgeschichtlicher Hinsicht ist das romantische Kunstmärchen durchaus nicht ohne Vorbilder. Wie die Romantiker generell auf vormoderne, von den Rationalisten des 18. Jahrhunderts zumeist als unaufgeklärt zurückgewiesene Traditionen und Autoren zurückgreifen (Shakespeare, Calderon und Cervantes sind entscheidende Bezugsgrößen), so nimmt Tieck Texte aus Charles Perraults *Contes de ma Mère l'Oye* (1695) und Giovanni Francesco Straparolas *Le piacevoli notti* (1550/53) auf und schreibt sie um. Adelbert von Chamisso's Teufelsmärchen *Peter Schlemihl's wundersame Geschichte* (1814) knüpft an das Teufelspakt-Motiv der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen *Volksbücher* an und transponiert es in die Lebenswelt der Gegenwart des frühen 19. Jahrhunderts. Im Falle E.T.A. Hoffmanns wird dieses Prinzip des Umschreibens

bereits im Titel *Fantasiestücke in Callots Manier* markiert. Im dritten Band dieser Sammlung wird 1814 *Der goldne Topf* publiziert. Der Erzähleingang deutet zunächst auf ein realistisches Erzählkonzept hin. Zeit und Ort werden eindeutig bestimmt (»Am Himmelfahrtstage, nachmittags um drei Uhr, rannte ein junger Mensch in Dresden durchs Schwarze Tor [...]«; Hoffmann 1993, 231). Das Orientierungsangebot, das dem Leser damit gemacht wird, erweist sich im Fortgang des Erzählens indes als abgründig, ohne dass das Realistische je ganz aufgegeben würde. Erzähler Ort und erzählte Zeit bleiben immer die lebensweltliche Gegenwart des frühen 19. Jahrhunderts, die allerdings ins unbestimmte Unheimliche geöffnet werden. In dieser unaufhebbaren Ambivalenz und Doppelmotivation erweist sich der romantische Grundzug des Hoffmannschen Erzählens, das Preisendanz durch einen »Indifferenzpunkt von Wunderbarem und Gewöhnlichem« gekennzeichnet sieht (Preisendanz 1994, 89); Liebrand betont den selbstreferentiellen Grundzug des Hoffmannschen Textes, wenn sie vom »Goldenen Topf« als einem »Textspiel« spricht, »das keinen anderen Ort hat als den auf den Buchseiten und in der Phantasie der Leser« (Liebrand 1996, 110 f.).

### 5.2.3 Novellistisches Erzählen

Eng verbunden mit der Genese des romantischen Kunstmärchens ist diejenige novellistischen Erzählens. So hat Tieck vielen seiner späteren Erzählungen (*Die Vogelscheuche*, 1834; *Das alte Buch oder die Reise ins Blaue hinein*, 1835; *Der junge Tischlermeister*, 1836) gar die Gattungsbezeichnung »Märchen-Novelle« beigegeben. In einem Vorwort zur Ausgabe seiner *Schriften* hat Tieck diese Form des Erzählens dadurch bestimmt gesehen, »daß sie einen großen oder kleinen Vorfall in's hellste Licht stelle, der, so leicht er sich ereignen kann, doch wunderbar, vielleicht einzig ist« (Tieck 1974, Bd. 6, 1298). Goethe, der 1828 selbst mit seiner *Novelle* titulierten Erzählung zu dieser narrativen Form beigetragen hat, definiert die Novelle in seinen Gesprächen mit Eckermann (29.1.1827, Eckermann 1999, 211) als die Erzählung einer »sich ereignete[n], unerhörte[n] Begebenheit«. Lässt sich für die ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts von einer wahren Konjunktur novellistischen Erzählens sprechen, das literarhistorisch seine Vorbilder bei Giovanni Boccaccio, Lope de Vega, Miguel de Cervantes u. a. findet; und erscheint 1834 ein vierbändiges Novellenbuch, das Texte verschiedener europäischer Traditionen versammelt (*Das Novellenbuch; oder Hundert Novellen*,

nach alten italienischen, spanischen, französischen, lateinischen, englischen und deutschen bearbeitet von Eduard von Bülow), so ist als hervorragender Vertreter dieser Erzählform zweifellos der sich einer Einordnung in Klassik und Romantik widersetzen Autor Heinrich von Kleist zu nennen. Kremer hat angemerkt, dass dort, wo in den Erzählungen der Romantiker »phantastische Brüche die Handlung unterbrechen, [...] in Kleists Erzählungen die Unwahrscheinlichkeit und Kontingenz von außerordentlichen Alltagssituationen die Ereignishaftigkeit der Handlung« vorantreibt (Kremer 2001, 160). Die außerordentliche Situation besteht im Falle von Kleists *Die Marquise von O...* (1808) etwa darin, dass die Titelfigur erfährt, schwanger zu sein, ohne sich dies erklären zu können. Im Verlauf der Erzählung erweist sich, dass ein russischer Offizier, der sie bei der Besetzung der von ihrem Vater kommandierten Zitadelle vor der Vergewaltigung durch die Soldaten gerettet hat und ihr deshalb wie ein »Engel« erschien, sie anschließend während ihrer Ohnmacht vergewaltigt hat, also »Engel« und »Teufel« zugleich ist (»auf einen Lasterhaften war ich gefaßt, aber auf keinen – – – Teufel!«; Kleist 1990, 183). Um das Problem des Verlesens von (historischen) Identitäten geht es in *Die Verlobung in St. Domingo* (1811; Neumann 2000); und in *Der Findling* (1811) scheinen, wie Schröder geurteilt hat, alle »Begriffe, Werte und Rollen [...] unzulänglich und vertauschbar«, die Konfiguration der Kleistschen Erzählung erweist sich als ein »Ersatz- und Stellvertreterwesen« (Schröder 2003, 43), das alle Identitätszuschreibungen als Verlesungen erweist. Gewinnen Kleists Texte ihre Dringlichkeit nicht zuletzt dadurch, dass die Erzähler sich, wie in *Das Erdbeben in Chili* (1806), »an eine erregende Situation verlier[en] oder sich durch emotionale Identifikation mit den Figuren in deren subjektive Erlebnisperspektive hineinreißen [lassen], also selbst keinen sicheren Standpunkt gewinn[en]« (Schmidt 2003, 183), so wird dem Leser eine Überblick gewährende Orientierung strikt verweigert. Wie die Erzähler von Kleists Texten verliert sich der Leser in verlesenden Lektüren. Kleists Novellen invertieren damit zu Allegorien des Lesens: Hermeneutik der Katastrophe und Katastrophe der Hermeneutik sind eng ineinander verwoben.

### 5.3 Schauerroman

Kippt das Wunderbare des romantischen Kunstmärchens aufgrund der Unentzifferbarkeit immer wieder ins Bedrohliche, und führen Kleists Novellen den Le-

ser unweigerlich in die Erfahrung der Kontingenz aller Entzifferungsversuche hinein, so gilt dies insbesondere für die mit der Produktion von Effekten des Schauerlichen, Geheimnisvollen und Undurchsichtigen arbeitende Gattung des »Schauerromans« oder der *gothic novel*, die sich im engen literarischen Austausch deutscher und englischer Autoren (Hall 2000) formiert und ihre Hochzeit in den Jahren von 1790 bis 1820 hat. Als der erste Vertreter dieses Romantypus gilt gemeinhin Horace Walpoles *The Castle of Otranto* (1764), der mit einer Herausgeberfiktion arbeitet und vorgibt, die Übersetzung eines 1529 gedruckten, aus den Zeiten der Kreuzzüge stammenden und nur unlängst in der Bibliothek einer alten katholischen Familie im Norden Englands wiederentdeckten Manuskripts zu bieten. Wenn Walpole das Vorkommen von Elementen des Übernatürlichen (geheimnisvolle Geräusche, sich selbsttätig öffnende Türen etc.) sowie die Unaufgeklärtheit der Figuren seines Romans mit dem historischen Charakter seines Werkes zugleich rechtfertigt und anpreist (Walpole 1982, 4), so lässt seine Erzählstrategie die andauernde Vorherrschaft literarischer Normen der Aufklärung wenn nicht beim Autor so doch hinsichtlich der von ihm unterstellten Lesererkennung erkennen. Eine 1768 unter dem Titel *Begebenheiten in dem Schlosse Otranto* erscheinende deutsche Ausgabe fand nur geringe Beachtung; erst die zweite, von F.L. Meyer angefertigte Übersetzung, die 1794 unter dem Titel *Die Burg von Otranto: Eine Gothische Geschichte* erschien, machte vor dem Hintergrund einer in den 1790er Jahren grassierenden Ritterromanmode in Deutschland Furore. Überhaupt muss die Genese des Genres im Horizont des deutsch-britischen Kulturtransfers der Zeit gesehen werden. Dies ist bereits daran erkennbar, dass viele englische *gothic novels*, deren Handlungsorte zumeist Klöster und Burgen sind, im Untertitel als »from the German« ausgewiesen werden, ohne dass deutsche Vorlagen ausmachbar wären. Vielmehr ist diese Etikettierung als Hinweis auf eine englische Rezeption von Gottfried August Bürgers Balladen, Schillers *Die Räuber* und Goethes *Götz von Berlichingen* zu lesen, welche in England in Übersetzungen Walter Scotts zugänglich waren und das dortige Bild von der deutschen Literatur weithin prägten. Steinecke hat ausgeführt, dass die »gothic novel« seit den neunziger Jahren von einer Reihe wichtiger britischer Schriftsteller und Kritiker als *novel* »in the German taste« betrachtet wurde (Steinecke 2000, 105).

Für die Ausprägung des Gattungsmusters und für seine Aufnahme und Verbreitung im deutschspra-

chigen Raum paradigmatischen Status erlangt hat indes nicht Walpoles Roman. Es sind vielmehr Matthew Gregory Lewis' *The Monk* (1796) und Ann Radcliffes *The Italian or The Confessional of the Black Penitents* (1797), deren intensive Rezeption die Fortbildung dieses Romantypus in England wie in Deutschland bestimmt hat. Insbesondere Lewis' Roman, zunächst anonym erschienen, stellt einen Schauplatz besagten deutsch-britischen Literaturtransfers dar. Dient er in E.T.A. Hoffmanns *Elixieren des Teufels* (1815/16) als Lektüre der weiblichen Hauptfigur, und hat Lewis' Roman in Kleists Erzählungen *Das Erdbeben von Chili* und *Der Findling* deutliche Spuren hinterlassen (Jansen 1978), so nennt Walter Scott Lewis »the person who first attempted to introduce something like the German taste into English fictitious dramatic and poetical composition« (Scott 1902, 29 f.; Steinecke 2000, 105). Bereits 1798 in einer deutschen Übersetzung von Friedrich von Oertel erschienen, erzählt der Roman die Geschichte Ambrosios, des angesehenen Abtes eines Kapuzinerklosters in Madrid, der im Auftrag des Teufels von der als Novize verkleideten Matilda de Villanegas verführt wird, hierauf dem sexuellen Begehren verfällt und fortan eine Spur von Vergewaltigung und Mord hinterlässt. Das alte Teufelspaktmotiv aufnehmend lässt Lewis Ambrosio vom Teufel vor dem seitens der Inquisition über ihn verhängten Todesurteil retten, nachdem jener diesem seine Seele verkauft hat. In der Folge erfährt Ambrosio, dass zu den Opfern, zu deren Vergewaltigung und Tötung Matilda ihn verführt hat, auch seine Schwester Antonia gehört. Zur Steigerung des Schauerlichen werden Nebenerzählungen wie diejenige von der »blutenden Nonne« in die Haupterzählung eingeflochten. Die Handlung ist psychologisch nicht wirklich motiviert; der Roman zieht seine Wirkung primär aus grellen Horroreffekten, die den Leser unvermittelt mit dem erzählten Geschehen konfrontieren.

Demgegenüber fallen die Schilderungen in Ann Radcliffes *The Italian or The Confessional of the Black Penitents* (1797) weit weniger drastisch aus. Ein Mönch berichtet einer Reisegesellschaft in Neapel von den Verbrechen an einem jungen Liebespaar, die auf Veranlassung der Mutter des jungen Mannes von dem dämonisch besessenen Dominikanermönch Schedoni, dem Beichtvater des Mädchens, einige Jahre zuvor verübt worden waren, um die aus der Sicht der Mutter unstandesgemäße Verbindung zu verhindern. Nach Verwicklungen und Identitätsverwirrungen steht am Ende des Romans die Rettung des verfolgten Mädchens, während die Täter den



Tod finden: die böse Mutter stirbt, der als ihr Werkzeug agierende Mönch nimmt sich das Leben. Gegenüber Lewis besteht ein grundlegender Unterschied auch in der erzählstrategischen Anlage des Romans. Nicht nur das Erzählen der glücklichen Rettung des Mädchens, der mithin positive Ausgang der Geschichte, auch Radcliffes Strategie, eine Rahmenerzählung zu implementieren, gewähren dem Leser Möglichkeiten zur entlastenden Distanzierung. Die Erzählstrategie besteht darin, die bedrohte Ordnung im Sinne eines rationalen Weltbildes wiederherzustellen. Dazu zählt auch die gegenüber der Lewis'schen Mönchsfigur bessere psychologische Motivierung der Taten Schedonis, die am Ende keinen unerklärlichen Rest offen lassen.

Diese Erzählstrategie einer Wiederherstellung von Ordnung wird in E.T.A. Hoffmanns Roman *Die Elixiere des Teufels*, der mit Recht als »das bedeutendste deutsche Beispiel des »Schauerromans« (Steinecke 2000, 109) bezeichnet worden ist, hingegen gründlich unterminiert. Bezeichnend ist bereits, dass Hoffmann Elemente von Lewis aufnimmt (Zehl Romero 1979) und den direkten Bezug auch dadurch herstellt, dass *The Monk* der weiblichen Hauptfigur seines Romans als Lektüre dient. Wie bei Lewis findet sich in Hoffmanns Roman das schon im Titel aufgerufene Teufelspaktmotiv. So macht der Genuss eines Teufelselixiers, das ihm als Reliquie zur Verwahrung anvertraut worden war, die Mönchsfigur Medardus zum Spielball sexueller Begierden. Er bricht aus der Ordnung des klösterlichen Lebens aus, sucht nach einer Unbekannten, der er vormals die Beichte abgenommen hatte, erkennt in der jungen Aurelie, der er in einem Schloss begegnet, diese Unbekannte und ermordet in der Folge deren Stiefmutter und Bruder. Auf der sich anschließenden Flucht trifft Medardus auf einen wahnsinnigen Mönch, der als sein Doppelgänger seinen Weg fortan mehrfach kreuzen wird und der ihn rettet, nachdem er von Aurelie an einem kleinen Fürstenhof wiedererkannt und verhaftet wurde. Der Doppelgänger gesteht die von Medardus begangene Tat, während dieser an den Hof zurückkehrt, wo ihm Aurelie in Verkenntung seiner Identität ihre Liebe erklärt. Am Tag der Hochzeit schließlich konfrontiert er sie mit der Wahrheit und will sie ermorden. Der Versuch scheitert, und er flieht wiederum, um in einem römischen Kloster wiederzuerwachen, in dem ihm die Aufzeichnungen eines ihm seit seiner Kindheit bekannten geheimnisvollen Malers in die Hände fallen. Diese geben ihm Auskunft darüber, dass er einer durch Mord, Ehebruch und Inzest gebrandmarkten

Familie entstammt und die von ihm Ermordeten seine Stiefgeschwister waren. Entsetzt kehrt er in sein Kloster zurück, in dem Aurelie am Tag darauf eingekleidet wird. Hier nun erscheint abermals sein Doppelgänger, ermordet Aurelie, die sterbend Medardus erneut ihre Liebe erklärt und ihn durch ihre Reinheit von seinen Obsessionen befreit. Er schreibt zur Buße seine Lebensgeschichte nieder und stirbt am Jahrestag von Aurelies Ermordung. Zwar wählt Hoffmann, darin Radcliffe ähnlich, die Konstruktion einer Rahmenerzählung, doch ist das Verhältnis von Rahmen- und Binnenerzählung gegenüber Radcliffe grundsätzlich anders arrangiert: Der fiktive Herausgeber ediert die zum Zweck der Buße niedergeschriebene, in der Ich-Form gehaltene Lebensgeschichte des durch Mord und sexuelle Obsession charakterisierten Mönchs Medardus; zudem gibt es einen Nachtrag des Paters Spiridon, der den Leser über die Todesumstände des Mönchs ins Bild setzt. Das unheimliche Doppelgängermotiv, die Multiperspektivität des Romans sowie die Enthierarchisierung der narrativen Ebenen (der als »Verfasser der Fantasiestücke in Callots Manier« bezeichnete Herausgeber weist auf die Instanz des Autors zurück) verweigern dem Leser die entlastende Orientierung, die Radcliffes Roman ihm bietet. Zudem folgt die psychologische Grundierung der Figuren, anders als bei Radcliffe, nicht einer Strategie der Rationalisierung, vielmehr werden psychische Abgründe offengelegt, die in der Forschung vielfach Ansätze zu psychoanalytischen Lektüren geboten haben.

In die Reihe der Romane, die Elemente des Paradigmas »Schauerroman« aufnehmen und doch darüber hinausweisen, gehört zweifellos Mary Shelleys *Frankenstein; or, the modern Prometheus* (1818). In Shelleys Roman finden sich Elemente des für den Schauerroman charakteristischen Horrors; indes verschiebt sich der Fokus, wie schon die Prometheusmetapher des Titels andeutet, in Richtung der Unkontrollierbarkeit der Folgen menschlichen Schaffens; der Handlungsrahmen ist zudem weder zeitlich noch räumlich ins »Gothische« entrückt. Im selben Sinn zur Schauerliteratur und darüber hinausweisend zählen die Erzählungen des Amerikaners Edgar Allan Poe wie *The Black Cat* (1843) oder *The Tell-Tale Heart* (1843).

#### Primärliteratur

- Adelung, Johann Christoph: *Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches der Hochdeutschen Mundart*. Leipzig 1774–1786. Bd. 6.  
 Eckermann, Johann Peter: *Gespräche mit Goethe. In den*

- letzten Jahren seines Lebens. Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bd. 12. Hg. v. Christoph Michel/Hans Grütters. Frankfurt a. M. 1999.
- Grimm, Jacob: »Zirkular, die Sammlung der Volkspoesie betreffend« [1815]. In: Reihel, Ruth (Hg.): *Jacob und Wilhelm Grimm. Ein Lesebuch für unsere Zeit*. Berlin 1993, 181–183.
- Heine, Heinrich: *Sämtliche Schriften in zwölf Bänden*. Hg. v. Klaus Briegleb. München/Wien 1978.
- Herder, Johann Gottfried: *Herders Sämtliche Werke*. Hg. v. Bernhard Suphan u. a. Berlin 1877–1913.
- Herder, Johann Gottfried: *Werke in zehn Bänden*. Hg. v. Günter Arnold u. a. Frankfurt a. M. 1985 ff.
- Hoffmann, E.T.A.: »Lebens-Ansichten des Katers Murr« [1819/1821]. In: Ders.: *Lebens-Ansichten des Katers Murr. Werke 1820–1821. Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Bd. 5. Hg. v. Hartmut Steinecke. Frankfurt a. M. 1992, 9–458.
- Hoffmann, E.T.A.: »Der Goldne Topf« [1814]. In: Ders.: *Fantasiestücke in Callot's Manier. Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Bd. 2. Hg. v. Hartmut Steinecke. Frankfurt a. M. 1993, 229–321.
- Jean Paul: *Sämtliche Werke*. Hg. Norbert Miller. München 1962.
- Jean Paul: *Sämtliche Werke*. Hg. Eduard Berend. Berlin 1960.
- Kleist, Heinrich von: »Die Marquise von O....« [1808]. In: Ders.: *Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, Bd. 3. Hg. v. Klaus Müller-Salget. Frankfurt a. M. 1990, 143–186.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb: »Die deutsche Gelehrtenrepublik« [1774]. In: Ders.: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*. Begr. v. Adolf Beck/Karl Ludwig Schneider/Herrmann Tiermann. Hg. v. Horst Groenemeyer u. a. Berlin/New York 1975 ff., Bd. VII/1.
- Morgenstern, Karl: »Über das Wesen des Bildungsromans«. In: Selbmann, Rolf (Hg.): *Zur Geschichte des deutschen Bildungsromans*. Darmstadt 1988, 55–72.
- Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Hg. v. Hans-Joachim Mähl/Richard Samuel. Darmstadt 1999.
- Schiller, Friedrich: »Brief an Goethe vom 20.10.1797«. In: Ders.: *Briefwechsel. Schillers Briefe 1.11.1796–31.10.1798. Schillers Werke. Nationalausgabe*, Bd. 29. Hg. v. Norbert Oellers/Erithjof Stock. Weimar 1977, 148–150.
- Schiller, Friedrich: *Sämtliche Werke*. Hg. v. Gerhard Fricke/Herbert G. Göpfert. 9., durchges. Aufl. München 1993.
- Schlegel, Friedrich: *Kritische Schriften und Fragmente. Studienausgabe in sechs Bänden*. Hg. v. Ernst Behler/Hans Eichner. Paderborn u. a. 1988.
- Scott, Walter: »Essay on Imitations of the Ancient Ballad«. In: Ders.: *Minstrelsy of the Scottish Border*. Hg. v. T.F. Henderson. Edinburgh/London 1902, Bd. 4, 1–52.
- Tieck, Ludwig: *Kritische Schriften*. Leipzig 1848–1852. Nachdruck Berlin/New York 1974.
- Tieck, Ludwig: *Schriften in zwölf Bänden*. Hg. v. Manfred Frank u. a. Frankfurt a. M. 1985 ff.
- Walpole, Horace: *The Castle of Otranto*. Oxford 1982.

## Forschungsliteratur

- Adler, Hans: »Weltliteratur – Nationalliteratur – Volksliteratur. Johann Gottfried Herders Vermittlungsversuch als kulturpolitische Idee«. In: Otto, Regine (Hg.): *Nationen und Kulturen. Zum 250. Geburtstag Johann Gottfried Herders*. Würzburg 1996, 271–284.
- Barthes, Roland: »Der Tod des Autors«. In: Jannidis, Fotis u. a. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2000, 185–193.
- Beck, Andreas: *Geselliges Erzählen in Rahmenzyklen. Goethe – Tieck – E.T.A. Hoffmann*. Heidelberg 2008.
- Borchmeyer, Dieter: *Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche*. Weinheim 1994.
- Brown, Jane K.: *Goethe's Cyclical Narratives. Die »Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten« und »Wilhelm Meisters Wanderjahre«*. Chapel Hill 1975.
- Debray, Régis: *Einführung in die Mediologie*. Aus dem Franz. v. Susanne Lötscher. Bern/Stuttgart/Wien 2003.
- Deiters, Franz-Josef: *Auf dem Schauplatz des »Volkes«. Strategien der Selbstzuschreibung intellektueller Identität von Herder bis Büchner und darüber hinaus*. Freiburg i. Br./Berlin/Wien 2006.
- Hall, Daniel: »The Gothic Tide. »Schauerroman« and Gothic Novel in the Late Eighteenth Century«. In: Stark, Susanne (Hg.): *The Novel in Anglo-German Context. Cultural Cross-Currents and Affinities*. Amsterdam/Atlanta 2000, 51–60.
- Harich, Wolfgang: *Jean Pauls Revolutionsdichtung. Versuch einer neuen Deutung seiner heroischen Romane*. Reinbek 1974.
- Herrmann, Hans Peter: »»Mutter Vaterland«. Herders Historisierung des Germanenmythos und die Widersprüchlichkeit des Vaterlandsdiskurses im 18. Jahrhundert«. In: *Herder Jb./Herder Yearbook* 1998, 97–122.
- Jacobs, Jürgen/Krause, Markus: *Der deutsche Bildungsroman. Gattungsgeschichte vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. München 1989.
- Jansen, Peter K.: »»Monk Lewis« und Heinrich von Kleist«. In: *Kleist-Jb.* 1984, 25–84.
- Kittler, Friedrich A.: »Über die Sozialisation Wilhelm Meisters«. In: Kaiser, Gerhard/Kittler, Friedrich A. (Hg.): *Dichtung als Sozialisationsspiel. Studien zu Goethe und Gottfried Keller*. Göttingen 1978, 13–124.
- Koschorke, Albrecht: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München 1999.
- Koselleck, Reinhart u. a.: »Volk, Nation, Nationalismus, Masse«. In: Brunner, Otto/Conze, Werner/Koselleck, Reinhart (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Bd. 7. Stuttgart 1992, 141–431.
- Kremer, Detlef: *Romantik*. Stuttgart/Weimar 2001.
- Liebrand, Claudia: *Aporie des Kunstmythos. Die Texte E.T.A. Hoffmanns*. Freiburg i. Br. 1996.
- Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a. M. 1997.
- Mayer, Gerhart: *Der deutsche Bildungsroman. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Stuttgart 1992.
- Mayer, Mathias/Tisma, Jens: *Kunstmärchen*. Stuttgart/Weimar 1996.
- Neumann, Gerhard: »ANEKDOTON. Zur Konstruktion von Kleists historischer Novelle«. In: Blasberg, Cornelia/

- Deiters, Franz-Josef (Hg.): *Geschichtserfahrung im Spiegel der Literatur. Fs. für Jürgen Schröder zum 65. Geburtstag*. Tübingen 2000, 108–133.
- Neumann, Michael: *Roman und Ritus Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Frankfurt a. M. 1992.
- Preisendanz, Wolfgang: *Humor als dichterische Einbildungskraft*. München 1963.
- Schanze, Helmut (Hg.): *Romantik-Handbuch*. Stuttgart 1994.
- Schmidt, Jochen: *Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche*. Darmstadt 2003.
- Schröder, Jürgen: »Kleists Novelle ›Der Findling‹. Ein Plädoyer für Nicolo«. In: Knittel, Anton Philipp/Kording, Inka (Hg.): *Heinrich von Kleist. Neue Wege der Forschung*. Darmstadt 2003, 40–58.
- Schulz, Gerhard: *Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration 1789–1830*. München 1983.
- Selbmann, Rolf: *Der deutsche Bildungsroman*. 2., überarb. und erw. Aufl. Stuttgart/Weimar 1994.
- Steinecke, Hartmut: »Britisch-deutsche Romanlektüren im frühen neunzehnten Jahrhundert – Hoffmann und Scott zum Beispiel«. In: Stark, Susanne (Hg.): *The Novel in Anglo-German Context. Cultural Cross-Currents and Affinities*. Amsterdam/Atlanta 2000, 103–116.
- Steiner, Uwe: »Wilhelm Meisters Lehrjahre«. In: Witte, Bernd u. a. (Hg.): *Goethe-Handbuch*. Bd. 3. Stuttgart/Weimar 1997, 113–152.
- Thalman, Marianne: *Zeichensprache der Romantik*. Heidelberg 1967.
- Vellusig, Robert: »Verschriftlichung des Erzählens. Medienprobleme des Romans im 17. und 18. Jahrhundert«. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 30 (2005), H. 1, 55–97.
- Witte, Bernd: »Das Opfer der Schlange. Zur Auseinandersetzung Goethes mit Schiller in den ›Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten‹ und im ›Märchen‹«. In: Bärner, Wilfried u. a. (Hg.): *Unser commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*. Stuttgart 1984, 461–484.
- Zehl Romero, Christiane: »M.G. Lewis's ›The Monk‹ and E.T.A. Hoffmann's ›Die Elixiere des Teufels‹ – Two Versions of the Gothic«. In: *Neophilologus* 63 (1979), 574–582.

Franz-Josef Deiters

## 6. Realismus und Naturalismus (1840–1890)

### 6.1. Theorie

Den Realismus in der Literatur ohne zeitliche Einschränkung als Stilmittel zu behandeln, ist durchaus möglich; andererseits werden im Zeitraum zwischen 1840 und 1890 Strömungen verortet, die nicht oder nur am Rande Teil der folgenden Darstellung sein können. Der Schwerpunkt liegt auf den wesentlichen neuen Ideen, den einflussreichen Theorien und prägenden Texten, während die Nachwirkungen des

Klassizismus und der Romantik, aber auch der Symbolismus, der bereits den Weg zur Moderne weist, und die Anfänge diverser Formen der Trivialliteratur weitgehend ausgeblendet werden.

#### 6.1.1 Realismus aus der Sicht der Literaturwissenschaft

Der Realismus als Strömung muss vor dem Hintergrund der Industrialisierung, des Kapitalismus, des Liberalismus und der Verwissenschaftlichung des Lebens betrachtet werden, einer Reihe sozial- und geistesgeschichtlicher Entwicklungen, die man als Modernisierung der Gesellschaft zusammenfassen kann. Ideengeschichtlich sind neben Georg Wilhelm Friedrich Hegel und Karl Marx vor allem Ludwig Feuerbach, der den Fokus von der religiösen Transzendenz auf das Diesseits verlegte, Arthur Schopenhauer, der die Vernunft zugunsten des nicht zielgerichteten Willens entmachtete, sowie Charles Darwin zu nennen (Aust 2006, 27–31; Becker 2003, 75–94); eine große Rolle spielt auch die Entstehung der Soziologie als Wissenschaft (Auguste Comte, Hippolyte Taine). All das wirkt sich auf die Erzählliteratur aus, die inhaltlich mit der deterministischen Betonung der Bedeutung äußerer Umstände für das Handeln reagiert, dies andererseits sofort mit einer Vielfalt individueller Werte kontrastiert. Zudem gibt es, wenn auch Realismus ein gesamteuropäisches Phänomen ist, inhaltliche und zeitliche Unterschiede zwischen seinen Ausprägungen in verschiedenen Nationalliteraturen, die zu beachten sind. Weil Realismus vielfach ein literarisches Programm darstellt, machen theoretische Äußerungen von Schriftstellern und zeitgenössischen Kritikern es möglich, die verschiedenen Konzeptionen aus den Originalquellen zu rekonstruieren, was aber natürlich nicht den Blick von außen ersetzen kann.

Hans Vilmar Geppert schlägt mit Hinweis auf Charles Sanders Peirces pragmatische Zeichentheorie vor, realistisches Erzählen als Verständigung über umstrittene Begriffe zu betrachten. Laut der Philosophie des Pragmatismus ist Wirklichkeit nicht einfach gegeben; eine Annäherung an sie ist nur durch Beobachtung des Gebrauchs von Zeichen und deren Bewährung, das Einholen von Meinungen, Erkenntnissen und Verhaltensweisen in der empirischen Wirklichkeit möglich. Romane können als Gedankenexperimente, als fiktives, aber durch das Publikum kontrolliertes Durchspielen der möglichen Bedeutungen von Wörtern und Begriffen aufgefasst werden. *David Copperfield* (1850) erscheint dann als umfangreiche Abhandlung über das im ersten Satz