

LITERATURWISSEN FÜR SCHÜLER

Wie interpretiert man  
eine Novelle  
und eine Kurzgeschichte?

Von Hans-Dieter Gelfert

Philipp Reclam jun. Stuttgart

## Inhalt

Vorwort . . . . .	7
Allgemeiner Teil	
Das Gattungsproblem . . . . .	8
Kurze Geschichten . . . . .	10
Was ist eine Geschichte? . . . . .	13
Das Problem der Einheit: Formen der Zentrierung . .	15
Dingzentrierung . . . . .	16
Ortszentrierung . . . . .	16
Personenzentrierung . . . . .	17
Fallzentrierung . . . . .	18
Ereigniszentrierung . . . . .	19
Situationszentrierung . . . . .	20
Das Drei-Schritt-Schema . . . . .	21
Das Problem des Spannungsaufbaus: Pointierung und Fokussierung . . . . .	22
Das Problem der dichterischen Wahrheit: Von der wirklichen Wahrheit zur wahren Wirklichkeit . . .	25
Erzählung, Novelle und Kurzgeschichte . . . . .	27
Die Novelle . . . . .	30
Der »Falke« . . . . .	34
Die Kurzgeschichte . . . . .	38
Hauptformen der Ereignisgeschichte . . . . .	41
Vorformen . . . . .	42
Novellistische Kurzgeschichte . . . . .	43
Fallgeschichte ( <i>tale of ratiocination</i> ) . . . . .	44
Tall tale . . . . .	45
Yarn . . . . .	45

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK Nr. 15030

Alle Rechte vorbehalten

© 1993 Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart

Gesamtherstellung: Reclam, Ditzingen. Printed in Germany 2007

RECLAM, UNIVERSAL-BIBLIOTHEK und

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK sind eingetragene Marken

der Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart

ISBN 978-3-15-015030-6

[www.reclam.de](http://www.reclam.de)

ihr eine Spannung – z. B. eine Gereiztheit zwischen zwei Personen oder ein psychischer Spannungszustand in einer einzigen Person – auf einen Fokus hin verdichtet, bis der Leser das Gefühl hat, daß sich dort die gesamte Energie der Erzählung wie in einem Brennpunkt sammelt. Die unterschiedlichen Techniken der Fokussierung werden wir im Kapitel über die Kurzgeschichte noch näher betrachten. Die Horizontalisierung des Spannungsverlaufs ist keine Besonderheit der modernen Kurzgeschichte. Auch der moderne Roman hat den Aufbau vertikaler Spannung vielfach aufgegeben und einen »horizontalen Erzählfluß« entwickelt (siehe *Wie interpretiert man einen Roman?*, S. 49 f.). James Joyces *Ulysses*, Musils *Mann ohne Eigenschaften* oder Döblins *Berlin Alexanderplatz* haben keine Plots im eigentlichen Sinne mehr, selbst wenn sie wie im Falle Döblins mit sensationellen Ereignissen aufwarten. Dies mag daher rühren, daß die traditionelle Form der longitudinal entwickelten Vertikalspannung durch die Unterhaltungsindustrie so trivialisiert worden ist, daß seriöse Autoren sie als künstlerisch entwertet ansehen. Es könnte aber auch sein, daß sich darin ein verändertes Lebensgefühl ausdrückt. So wie bestimmte Wissenschaften, die früher diachronisch (= historisch) betrieben wurden, heute vorwiegend synchronisch arbeiten, indem sie nach systematischen Strukturen quer zur Zeit suchen (z. B. die Sprachwissenschaft), so geht gegenwärtig anscheinend allgemein der Blick mehr quer als längs zur Zeit. Das teleologisch bestimmte Streben etwa nach ewiger Seligkeit oder unsterblichem Ruhm scheint inzwischen ganz dem Streben nach singulären Glücksmomenten gewichen zu sein, die man immer wieder mit immer stärkerer Intensität wiederholen möchte. Hier könnte man durchaus einen Zusammenhang mit der für die moderne Literatur so charakteristischen Form der fokussierten Spannung vermuten.

*Das Problem der dichterischen Wahrheit:  
Von der wirklichen Wahrheit  
zur wahren Wirklichkeit*

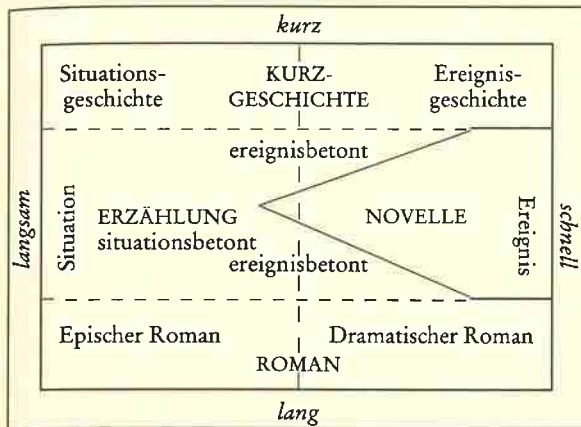
Jede fiktionale Dichtung nimmt auf die wirkliche Welt Bezug, indem sie diese darstellt und der Darstellung zugleich eine implizite Deutung mitgibt, die in gewisser Weise eine Wahrheitsaussage über das Dargestellte enthält. Dies kann die platte Bestätigung akzeptierter Normen oder die Vorspiegelung illusionärer Wunschbilder sein. Ein Autor von Rang wird aber weder das eine noch das andere tun, er wird vielmehr seine Fiktion so wahrhaftig gestalten, daß sich daraus eine tief sinnige und meistens sehr ambivalente Aussage über die Wirklichkeit herauslesen läßt. Faßt man die europäische Literatur seit der Antike aus großer Distanz in den Blick, so wird man feststellen, daß sich die Art der »Wahrheitsaussage« vom 18. zum 19. Jahrhundert hin grundsätzlich geändert hat. Bis zur Goethezeit war die Literatur und ebenso die bildende Kunst darauf aus, im Abbild der Wirklichkeit normative Werte darzustellen. Die Theorie dafür hatte Aristoteles formuliert, der meinte, daß die Dichtung wahrer sei als die Geschichtsschreibung, weil sie nicht wie diese nur die Wirklichkeit abbilde, sondern das Mögliche darstelle, das sein könnte. Das Mögliche aber steht der ewigen Wahrheit der Ideen ontologisch näher als das Wirkliche. (Es muß hier daran erinnert werden, daß Aristoteles gegen Platon argumentiert, der die Dichter als Lügner bezeichnete, weil sie nur Abbilder der Wirklichkeit schufen, die ihrerseits nur aus Abbildern der Ideen bestehe.)

Renaissance, Barock, Klassik und Romantik vertraten eine Ästhetik, die von der Kunst die Darstellung des Allgemeingültigen erwartete. Shakespeare, Calderón, Molière, Goethe und Novalis, um nur einige der herausragenden Repräsentanten zu nennen, waren wie ihre Zeitgenossen davon überzeugt, daß im schönen Schein der Dichtung eine allgemeine universale Wahrheit sichtbar wird, die außerhalb der Sphäre der Sinnlichkeit in einer transzendenten Welt des Geistes exi-

tiert. Hier wird Aristoteles gewissermaßen platonisch verstanden; denn in Wirklichkeit war er der Ansicht, daß die Ideen nicht, wie Platon meinte, außerhalb der materiellen Welt existierten, sondern daß sie als substantiale Formen in den realen Dingen anwesend seien. Dieses platonische Verständnis des Aristoteles wich im 19. Jahrhundert einem wahrhaft aristotelischen. Jetzt setzte sich die Überzeugung durch, daß die Wahrheit in der Wirklichkeit selber liege, weshalb es gelte, diese gründlich zu erforschen. Das naturwissenschaftliche Denken drang mehr und mehr auch in die Literatur ein, bis Zola den Schriftsteller sogar zum Wissenschaftler erklärte, der wie ein empirischer Soziologe die menschliche Gesellschaft analysieren und in ihr die wahre Wirklichkeit des Menschen freilegen sollte. Betrachtet man die deutschen Novellen und die modernen, überwiegend amerikanischen Kurzgeschichten gegen diesen literarhistorischen Hintergrund, so ist auffällig, daß erstere noch der Suche nach einer normativen »wirklichen Wahrheit« verpflichtet sind, während letztere sich ganz entschieden um das Aufzeigen der »wahren Wirklichkeit« bemühen. Wenn diese Beobachtung richtig ist, hätten wir ein wichtiges Kriterium entdeckt, nach dem im Zweifelsfall entschieden werden kann, ob es sich um eine Novelle oder eine Kurzgeschichte handelt. Natürlich folgt daraus noch nicht zwingend, daß der Verweis auf die »wirkliche Wahrheit« auch notwendig zur Form der Novelle gehört. Da aber jede literarische Form durch ihre Tradition geprägt ist, ist es zumindest wahrscheinlich, daß in der Novelle dank dieser älteren Prägung der normative Wahrheitsbegriff fortlebt, während die jüngere Kurzgeschichte ihre Prägung durch die moderne empirische Vorstellung von der »wahren Wirklichkeit« erhalten hat. Unsere Interpretationen im Praktischen Teil werden diese These durch eine Fülle weiterer Indizien erhärten.

## Erzählung, Novelle und Kurzgeschichte

Um die drei Hauptformen kurzer Geschichten näher zu bestimmen, wollen wir erst einmal das System der epischen Formen ganz allgemein durch ein graphisches Schema illustrieren und dabei die Formen in ein Koordinatensystem einordnen, das sich an zwei Parameterpaaren orientiert:



Am einfachsten und augenfälligsten sind die Parameter *Kürze-Länge*, die nur etwas Quantitatives angeben. Das zweite Paar hingegen versucht etwas Qualitatives zu fassen. Wir wollen diese Parameter *Situation* und *Ereignis* nennen. Man könnte beide Begriffe als die Grundelemente jeder Darstellung fiktionaler Wirklichkeit ansehen; denn entweder wird Wirklichkeit bei verlangsamter Zeit aus simultanen Beziehungen im Raum, d. h. aus Situationen, oder bei beschleunigter Zeit aus Geschehen, also aus sukzessiven Ereignissen aufgebaut. Deshalb könnte man der Einfachheit halber auch von den Parametern *langsam-schnell* sprechen.

Je nachdem welche Dimension im Vordergrund steht, wird sich eine langsame, situationsbetonte oder eine schnelle, ereignisbetonte Form der Wirklichkeitsdarstellung ergeben. Das wiederum läßt unterschiedliche Erzähltypen erwarten.

Die Anordnung der Formen nach den Parametern Länge-Kürze dürfte kaum strittig sein, da sie den literarhistorischen Gegebenheiten entspricht. Anders verhält es sich mit den Parametern Situation-Ereignis bzw. langsam-schnell, die sich nicht auf meßbare Größen beziehen. Aber auch hier dürfte die Anwendung auf die gegebenen epischen Texte nicht schwerfallen. Daß es ausgesprochen epische und ausgesprochen dramatische Romane gibt, wird jeder aus eigener Leseerfahrung wissen. Fontanes extrem langsamer und darum situationsbetonter *Stechlin* und sein wesentlich schnellerer, ereignisbetonter Kriminalroman *Unterm Birnbaum* sind zwei beliebige Beispiele. Bei den kürzeren Erzählformen haben sich die langsamen und die schnellen als getrennte Typen ausgebildet, die wir jetzt erst einmal in groben Zügen vorstellen wollen, bevor wir drei von ihnen, die Novelle und die beiden Formen der Kurzgeschichte, näher bestimmen werden.

Die Erzählung gleicht in ihren wesentlichen Bauformen dem Roman, von dem sie sich nur dadurch unterscheidet, daß sie nicht wie dieser ein vielgliedriges raumzeitliches Kontinuum als epische Welt aufrüllt, sondern ein einzelnes Geschehen erzählt, das aber durchaus mehrgliedrig und verzweigt sein kann. Insofern findet sich in ihr fast alles, was wir in unserem bereits erwähnten Buch zur Interpretation des Romans als dessen Elemente beschrieben haben. Nur das, was wir dort als Ryth-Muster bezeichnen, wird man in der Erzählung nicht finden. Vergleicht man den Erzählfluß von Roman und Erzählung mit einem Flußsystem, so bildet der Roman das System als ein zusammenhängendes Einzugsgebiet ab, während die Erzählung nur den Flußlauf mit einzelnen Nebenflüssen darstellt.

Bei manchen sehr langen Erzählungen wie etwa Tolstois *Kosaken* (mit einem Umfang von ca. 200 Seiten) würde man

heutzutage ohne weiteres von einem Roman sprechen. Bei Tschschows fast ebenso langer Erzählung *Die Steppe* wird man hingegen einer solchen Zuordnung kaum zustimmen, da ihr das romanhafte Gerüst eines strukturbildenden Geschehens fehlt. Hier haben wir es eher mit einer rhythmischen Abfolge von Situationen zu tun, so daß diese Erzählung viel näher an der Kurzgeschichte steht. Zerlegte man sie in ihre einzelnen Episoden, würden wir jede davon wahrscheinlich als eine fokussierte Kurzgeschichte empfinden.

Dem Typus Erzählung gehören alle epischen Kurzformen an, die entweder eine mehrsträngige Handlung aufweisen, in Episoden gegliedert sind oder auf andere Weise epische Langsamkeit erhalten. Dabei ist der Übergang zum Roman so fließend, daß die beiden Begriffe heutzutage oft ganz unterschiedslos gebraucht werden. Es empfiehlt sich aber, den Begriff Roman grundsätzlich für solche Erzählwerke zu reservieren, die nicht nur ein räumlich und zeitlich gegliedertes Geschehen erzählen, sondern den raumzeitlichen Kontext als eine umfassende Einheit gestalten. Wo diese fehlt, haben wir es mit einer Erzählung zu tun. Das bedeutet, daß viele der heute als Roman veröffentlichten Prosawerke in Wirklichkeit Erzählungen sind, da sie ein singuläres Geschehen in einen lockeren romanhaften Erzählfluß einbetten, ohne eine raumzeitlich einheitliche fiktionale Welt zu gestalten.

Die *Novelle* unterscheidet sich von der Erzählung dadurch, daß sie eine dramatisch aufgebaute Handlung hat und demnach zu den schnellen Erzählformen gehört. Das novellistische Moment in ihr findet sich auch in dramatisch aufgebauten Romanen und in ereignisbetonten Kurzgeschichten. Man kann deshalb von novellistischen Romanen und novellistischen Kurzgeschichten sprechen. Da die Novelle aber in der deutschen Literatur eine sehr klar definierte Form erhalten hat, unterscheidet sie sich von den anderen novellistischen Lang- und Kurzformen deutlicher als die Erzählung von den entsprechenden langsamen Lang- und Kurzformen. In unserem Schema haben wir dies durch durchgehende bzw. gestrichelte Trennungslinien zum Ausdruck gebracht.

Die *Kurzgeschichte* bildete sich zuerst in der schnellen Form als *Ereignisgeschichte* aus, während die langsame *Situationsgeschichte* als die spezifisch moderne Form der Kurzgeschichte erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts aufkam. Alle weiteren definitorischen Bestimmungen wollen wir in den folgenden Einzelkapiteln vornehmen.

### Die Novelle

Die Novelle in ihrer spezifisch deutschen Ausprägung gilt allgemein als die strengste Form der Prosaerzählung. Dennoch läßt auch sie sich nicht so scharf definieren, daß eine unstrittige Zuordnung aller in Frage kommenden Werke zu erwarten ist. So nimmt Benno von Wiese einige Novellen in seine Interpretationssammlung *Die deutsche Novelle* auf, denen andere Kritiker diese Bezeichnung kaum zubilligen würden, z. B. *Peter Schlehmihs wundersame Geschichte* von Chamisso, Gotthelfs parabolische Erzählung *Die schwarze Spinne* und Kafkas *Hungerkünstler*. Auch Schillers *Verbrecher aus verlorener Ehre* dürfte längst nicht bei allen als Novelle passieren. Und daß von Kleist ausgerechnet der *Michael Kohlhaas* ausgewählt wurde, dürfte ebenfalls auf Widerspruch stoßen; denn diese als Chronik erzählte Abfolge von Begebenheiten ist sicher weit weniger novellistisch angelegt als die anderen Erzählungen, die die Bezeichnung Novelle mit vollem Recht tragen. Fast jeder, der sich um eine Definition der Novelle bemüht, zitiert als ersten Gewährsmann Goethe, der am 29. Januar 1827 ein Gespräch mit Eckermann führte, in dem es um die Frage ging, welchen Titel er einer gerade fertig gewordenen kurzen Erzählung geben sollte. Eckermann notierte:

»Wissen Sie was«, sagte Goethe, »wir wollen es die Novelle nennen; denn was ist eine Novelle anders als eine sich ereignete unerhörte Begebenheit.«

Der Erkenntniswert dieser Definition steht in keinem Verhältnis zu der Häufigkeit, mit der sie zitiert wird. Und auch die oft behauptete Modellhaftigkeit von Goethes *Novelle* ist äußerst fraglich. Die Geschichte ist eine einfache, einsträngige Erzählung folgenden Inhalts: Bei einem Brand entweichen aus einem Jahrmarktszirkus ein Tiger und ein Löwe. Ein Jäger erlegt den Tiger und will auch den Löwen erschießen. Doch auf Drängen des Zirkusbesitzers läßt er einen kleinen Jungen zu dem Löwen gehen und diesen mit Musik in den Transportkäfig locken. Die Geschichte ist dank Goethes Kunst von einem Hauch des Wunderbaren durchweht, aber eine novellistische Handlung wird man darin kaum ausmachen können. Die »unerhörte Begebenheit« wird einfach berichtet, ohne daß es dabei zu einem dramatischen Handlungsablauf kommt, wie er allgemein als typisch für die Novelle angesehen wird. Das einzige, das hätte passieren können, wäre der Tod des Löwen gewesen. Nicht das gefährliche Ereignis, sondern das Wunder der besänftigenden Wirkung der Musik auf den Löwen steht im Mittelpunkt. Die Erzählung gleicht deshalb eher einer in Prosa geschriebenen Ballade. Man könnte sie z. B. mit Schillers Ballade *Der Handschuh* vergleichen. So wie Goethes *Novelle* nicht als Modell dieser Erzählform gelten kann, so kann auch seine Formel von der »unerhörten Begebenheit« nicht als Definition genügen, da sie nur ein stoffliches, aber kein einziges strukturelles Merkmal der Novelle angibt.

Weit brauchbarer ist dagegen die Definition, die August Wilhelm Schlegel in seinen 1803 und 1804 gehaltenen *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* gibt. Er sieht (Theodor Storms Formel von der »Schwester des Dramas« vorwegnehmend) das Wesen der Novelle in ihrer dramatischen Struktur:

Deswegen muß es nun auch in der modernen Poesie eine eigentümlich historische Gattung geben, deren Verdienst darin besteht, etwas zu erzählen, was in der eigentlichen Historie keinen Platz findet, und dennoch allgemein interessant ist. [ . . ]