

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

Die Kurzgeschichte

Nicht jede kurze Geschichte ist eine Kurzgeschichte. Aber jede Kurzgeschichte ist eine kurze Geschichte. Damit sind zwei erste Eckpunkte gesetzt: eine Kurzgeschichte muß kurz und eine Geschichte sein. Kürze ist ein relativer Begriff. Manche Kritiker wollen der Kurzgeschichte nur 12 000 Wörter zugestehen, andere ziehen erst bei 30 000 Wörtern die Grenze. Amerikanische Kritiker haben angesichts dieser Unschärfe noch einen weiteren definitorischen Pflock eingerammt, indem sie für Geschichten unter 2 000 Wörtern den Begriff *short short story* einführten und dafür sogar eigene strukturelle Gesetzmäßigkeiten reklamierten. Die zweite Bedingung zieht die Maschen unseres Netzes kaum enger; denn kürzer als 30 000 Wörter und gleichzeitig Geschichten sind auch viele *Novellen* und *Erzählungen* sowie *Märchen*, *Legenden*, *Sagen*, *Fabeln*, *Parabeln*, *moralisierende Kalendergeschichten* und *Anekdoten*. Deshalb gilt es, präzisere Unterscheidungskriterien zu finden. Wir sagten zu Anfang, daß es keine naturgegebene Gattung der *Kurzgeschichte* gebe, sondern daß sie das sei, als was man sie definiert. In diesem Fall spricht die terminologische Ökonomie dafür, den Begriff so zu definieren, daß er möglichst vollständig das Feld derjenigen Gegenstände abdeckt, die bisher als *Kurzgeschichten* bezeichnet wurden. Aber auch dies ist kein einfacher Ausweg; denn im literarhistorischen Rückblick lassen sich sehr unterschiedliche Ausformungen der *Kurzgeschichte* unterscheiden, auf die wir anschließend noch eingehen werden. Um erst einmal die all diesen Ausformungen gemeinsame Grundform zu fassen, wollen wir versuchen, sie an Hand von fünf Kriterien aus der Masse der kurzen *Erzählungen* herauszufiltern, um sie dann nach einem sechsten Kriterium in zwei Klassen einzuteilen.

Erstes Sieb: *Singularität des Gegenstands*

Dieses Sieb hält von den genannten Kurzformen nur diejenigen zurück, die wie kurze Romane entweder ein episodisch

gegliedertes oder ein verzweigtes Geschehen aufweisen und die wir als *Erzählung* definierten. Es gibt aber auch Geschichten mit singulärem Gegenstand, die durch ihre auktoriale Erzählweise zur *Erzählung* werden. Sie werden hier noch nicht ausgeschieden.

Zweites Sieb: *Realitätsbezug*

Selbst die phantastischste Kurzgeschichte erwartet vom Leser, daß er sie als fingierte *Realität* auffaßt. Damit unterscheidet sie sich grundsätzlich vom *Märchen*, das diesen Anspruch nicht stellt. Bei letzterem wissen wir immer, daß das Dargestellte etwas Irreales ist. Wir haben es deshalb im Kapitel »Kurze Geschichten« als fingierte Irrealität bezeichnet.

Drittes Sieb: *Fiktionalität*

Die Kurzgeschichte will als *Fiktion* von Wirklichkeit gelesen werden, nicht als Abbild einer historischen Realität. Folglich hält dieses Sieb *Legende*, *Sage* und *Anekdote* zurück, die alle drei auf unterschiedliche Weise auf die historische Realität Bezug nehmen.

Viertes Sieb: *Das immanente Wahrheitszentrum*

Dieses Bestimmungsmerkmal haben wir im Vorangegangenen ausführlich erörtert. Es ist das entscheidende Kriterium, nach dem die *Kurzgeschichte* sowohl von der *Novelle* als auch von der *Fabel*, der *Parabel* und der *moralisierenden Kalendergeschichte* unterschieden werden kann. Das setzt allerdings voraus, daß man eine strenge Definition anstrebt, die sich an den Werken von Poe bis Hemingway orientiert. Die deutsche Literaturkritik pflegt dagegen auch parabolische *Erzählungen* und solche des *Kalendergeschichtentyps* als *Kurzgeschichten* zu bezeichnen.

Die *Kurzgeschichte* im strengen Sinn stellt ein Stück Wirklichkeit dar und will darin das freilegen, was wir die »wahre Wirklichkeit« nannten. Sobald sie einen Bezug auf eine allge-

meine Wahrheit außerhalb der Erzählung erkennen läßt, nähert sie sich den oben genannten anderen Formen. Viele deutsche Kurzgeschichten sind nach unserer Definition gar keine, sondern verkappte Kalendergeschichten, darunter z. B. so bekannte Geschichten wie *Die Waage der Baleks* von Heinrich Böll oder *Das dicke Kind* von Marie Luise Kaschnitz, die sich im Deutschunterricht großer Beliebtheit erfreuen. Die erste erzählt eine Art moralisierende Sage, die zweite ein moralisches Märchen, wie Dickens in seinen Weihnachtsgeschichten und Hans Christian Andersen in seinen Kunstmärchen. Die klassische Kurzgeschichte vermeidet aber gerade solche Bezugnahmen auf allgemeine, außerhalb der Erzählung liegende Normen. Dies gilt auch für so phantastische Geschichten wie die von Ambrose Bierce, die trotz allem ein Abbild von Realität fingieren. Kafkas Erzählungen bauen eine solche Fiktion nicht auf, deshalb sind sie auch keine Kurzgeschichten, sondern parabolische Geschichten, deren Wahrheitszentrum außerhalb des Erzählten liegt, auch wenn es bisher noch von keinem Interpreten überzeugend freigelegt worden ist.

Fünftes Sieb: *Nichtauktoriale Erzählweise und kurze Erzählerdistanz*

Die meisten amerikanischen Kurzgeschichten werden entweder in der Ich-Form erzählt oder personal aus der Sicht einer Person in der Geschichte. Wenn ein Erzähler spürbar ist, dann ein solcher, der als Zeuge in der Geschichte auftritt und nicht auktorial über ihr steht. So verwendet Edgar Allan Poe ganz bewußt die Ich-Form, um das Übernatürliche seiner Geschichten für den Leser glaubwürdig zu machen. Wo der Stoff selbst schon so realistisch ist, daß er einer solchen Authentisierung nicht bedarf, wird nahezu ausnahmslos aus personaler Sicht erzählt. In letzterem Fall bemühen sich die Autoren, auch stilistisch nicht in der Erzählung spürbar zu sein. Das gelingt am leichtesten dadurch, daß die Geschichte möglichst weitgehend in Dialogform erzählt wird. Dies geschieht besonders bei Tschchow und Hemingway.

Das Kriterium der kurzen Erzählerdistanz trennt die Kurzgeschichte von der auktorialen *Erzählung* und vom *Bericht*. Beide weisen große Erzählerdistanz auf und die Erzählung zudem noch spürbare Präsenz des auktorialen Erzählers.

Sechstes Sieb: *Ereignis- oder Situationsgeschichte?*

Hat eine Geschichte die ersten fünf Siebe passiert, so ist anzunehmen, daß es sich um eine Kurzgeschichte handelt. Jetzt gilt es festzustellen, welchem Grundtyp sie angehört. Ist sie auf einen Höhepunkt, also auf eine Pointe hin angelegt, so setzt dies ein unerwartetes Ereignis voraus, dessen Bewältigung durch die zentrale Person zur Auflösung der Spannung führt. In diesem Fall hätten wir es mit einer pointierten *Ereignisgeschichte* zu tun. Fehlt hingegen der Höhepunkt und wird statt dessen eine ereignislose Situation auf einen Fokus hin verdichtet, so ist es eine *Situationsgeschichte*. (Ist kein Fokus auszumachen, dürfte es sich eher um die *Skizze* einer Situation oder um eine *Impression* statt um eine Kurzgeschichte handeln.)

Zusammenfassende Definition

Die Kurzgeschichte ist eine epische Prosaform, die aus kurzer Erzählerdistanz ein singuläres Ereignis bzw. eine singuläre Situation als fingierte Realität darstellt und durch Pointierung oder Fokussierung darin die »wahre Wirklichkeit« freilegt, ohne auf ein allgemeines Wertsystem außerhalb des Erzählten Bezug zu nehmen.

Hauptformen der Ereignisgeschichte

Die ereigniszentrierte Kurzgeschichte war das ganze 19. Jahrhundert hindurch die Standardform, und sie blieb es in populären amerikanischen Magazinen auch noch in unserem Jahrhundert. In der langen Zeit ihrer Herausbildung hat

sie Spezialformen entwickelt, die als unterscheidbare Typen leicht zu erkennen sind und die von den Autoren zum Teil wie standardisierte Gußformen gehandhabt wurden. Die wichtigsten wollen wir hier gesondert betrachten.

Vorformen

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts läßt sich überall in den europäischen Literaturen und in Amerika beobachten, wie sich eine neue realistische Form der kurzen Erzählung herauszubilden beginnt. Einer der ersten auf diesem Felde war der Amerikaner Washington Irving, der in seinem *Skizzenbuch* (1819/20), angeregt durch Walter Scott, neben Essays und anderen Betrachtungen auch die Geschichte *Rip van Winkle* herausbrachte, die oft als erste Kurzgeschichte angesehen wird. Um eine solche Zuordnung zu rechtfertigen, ist die Geschichte allerdings zu sehr als folkloristische Sage angelegt. Dennoch kleidet sie das Übernatürliche der Begebenheit nicht in eine romantisch poetisierte Fiktion, sondern in die Form einer realistischen Erzählung. Der Kurzgeschichte sehr viel näher kommt Walter Scott selbst mit seiner 1827 erschienenen Erzählung *Die beiden Viehtreiber* (*The Two Drovers*). Sie zeigt bereits die wesentlichen Merkmale der neuen Form: sie ist realistisch, stark dialogisiert, beschränkt sich auf ein singuläres Ereignis und hat ihr Wahrheitszentrum im Erzählten, nämlich in der »wahren Wirklichkeit« eines realen Kulturkonflikts. Nur das schicksalhaft aufgeladene Motiv des Dolches, das die tödliche Katastrophe bereits ahnen läßt, erinnert an die Falkenfunktion und gibt der Geschichte einen Hauch des Novellistischen.

In England, wo es keine ausgeprägte Novellentradition gab, löste sich die Kurzgeschichte in der Regel vom Roman ab, wobei sie lange Zeit die Zwischenform der Erzählung beibehielt. In den kontinentaleuropäischen Literaturen ging sie dagegen aus der Novelle hervor. An Mérimées *Mateo Falcone* (1829) und Puschkins *Postmeister* (1831) läßt sich beob-

achten, wie sich dieser Übergang anbahnt. So hat Puschkins Erzählung bereits die realistische Direktheit der Kurzgeschichte, weil der auktoriale Erzähler durch eine Erzählerfigur ersetzt wird. Andererseits wirkt der wiederholte Hinweis auf die Bilderserie vom verlorenen Sohn, die im Zimmer des Postmeisters an der Wand hängt, wie ein vom Autor bewußt konstruierter verweisender Pfeil, also eine Art »Falke«, der auf eine allgemeine Wahrheit hinweist. Es ist also noch eine Novelle, die aber schon die Züge der Kurzgeschichte ahnen läßt.

In Amerika kam es unter europäischem Einfluß und auf Grund der Lesernachfrage nach kurzen Erzählungen zu einer stärkeren Ausbildung der novellistischen Form als im früheren englischen Mutterland. Hawthorne, Melville und Henry James sind herausragende Beispiele dafür. Und noch in diesem Jahrhundert schrieb Steinbeck mit *Die Perle* eine echte Novelle, die sogar ihren »Falken« im Titel führt.

Novellistische Kurzgeschichte

Die Grundform der Ereignisgeschichte ist eine Novelle mit einem ins Innere der Erzählung verlagerten Wahrheitszentrum. Das bedeutet, daß sie mit der Novelle die dramatische Handlung und die Pointierung gemein hat; da sie aber kürzer ist, entwickelt sie die Handlung nicht dramatisch, sondern konzentriert sich auf das zentrale Ereignis. Und da ihr Wahrheitszentrum im Erzählten liegt, muß sie entweder äußere Erfahrungswirklichkeit (Bret Harte) oder psychologisch nachvollziehbare innere Erlebniswirklichkeit (Poe, Bierce) darstellen. Das Novellenschema, das aus Exposition, aufsteigender Handlung, Wendepunkt und absteigender Handlung besteht, wird in der novellistischen Kurzgeschichte oft so verkürzt, daß nur noch eine aufsteigende Handlung zur Pointe hinführt und in letzterer der Höhepunkt und die absteigende Handlung zusammenfallen. Das Schema des Aufbaus einer Spannung und deren Lösung durch eine

Pointe liegt aber allen Ereignisgeschichten zugrunde. Insofern sind sie alle mehr oder weniger novellistisch gebaut, so daß die folgenden Typen nur als Sonderformen des novellistischen Typs anzusehen sind.

Fallgeschichte (*tale of ratiocination*)

Poe war der erste, der die Novelle, mit deren europäischer Tradition er durch die Lektüre von Fouqué und E. T. A. Hoffmann vertraut war, vollständig in die Kurzgeschichte umformte. Dies gelang ihm dadurch, daß er eine neue Erzählform erfand, die er als *tale of ratiocination* bezeichnete. Es ist der Typus einer Fallgeschichte, in der ein Ereignis der Vergangenheit durch scharfsinnige logische Schlussfolgerung (= *ratiocination*) aufgeklärt wird. Diese Form des *analytischen* Handlungsaufbaus findet ihre reinste Ausprägung in der von Poe entwickelten Detektivgeschichte. Sein Auguste Dupin aus *Die Morde in der Rue Morgue* und zwei weitere Geschichten ist der erste in der langen Reihe weltberühmter literarischer Detektive. Aber auch die Geschichte *Der Goldkäfer*, in der es nicht um die Aufklärung eines Verbrechens geht, ist ein Musterbeispiel für *ratiocination*; denn in ihr wird mit gleichem Scharfsinn ein vergrabener Schatz aufgefunden gemacht. Die Fallgeschichte erreicht schon durch ihre strukturelle Grundsituation die Abkehr von der novellistischen Form. Das entscheidende Geschehen ist bereits abgeschlossen, es kann durch nichts Wunderbares oder Schicksalhaftes mehr beeinflusst werden. Das Wahrheitszentrum liegt damit von Anfang an innerhalb der erzählten Wirklichkeit. Der Hauptnachteil der Fallgeschichte ist allerdings ihre Beschränkung auf eine kleine Anzahl erzählerischer Möglichkeiten, die schnell erschöpft sind. Deshalb hat diese Form nur selten außerhalb der Detektivgeschichte Verwendung gefunden.

Tall tale

Eine spezifisch amerikanische Form der Kurzgeschichte ist die *tall tale*. Es ist eine Lügengeschichte, die – anders als die Münchhausensche Variante – von einer realistischen Fiktion ausgeht und gewöhnlich einen pseudohistorischen Helden hat, z. B. den sagenhaften Paul Bunyan. Diese an Lagerfeuern und in Saloons erzählten Geschichten sind großenteils in die amerikanische Folklore eingegangen und haben von dort her als Vorbild für Kurzgeschichten gewirkt. Mark Twains Geschichte vom *Berühmten Springfrosch der Provinz Calaveras* ist ein typisches Beispiel dafür. Daß die Tradition auch noch in unserem Jahrhundert lebendig blieb, belegt Stephen Vincent Benéts Geschichte *Der Teufel und Daniel Webster*.

Yarn

Mark Twains Geschichte vom Springfrosch steht auch noch in einer zweiten, nicht minder populären Tradition der amerikanischen Erzählfolklore. Es ist die Tradition des *yarn* (= Garn), des phantasievollen Drauflos-Erzählens, bei dem die überraschendsten und komischsten Begebenheiten aneinandergereiht werden und der Witz oft darin besteht, daß die Geschichte kein Ende nehmen will. Eine späte Ausprägung dieser traditionellen Form sind die als *shaggy dog stories* bekanntgewordenen Endloswitze, die in den fünfziger Jahren populär waren. Ein literarisch bedeutendes und oft anthologisiertes Beispiel dieses Typs ist Ring Lardners *Haarschnitt*. Dort schneidet ein Friseur einem Kunden die Haare und erzählt dabei in deftigem Idiom von einem merkwürdigen Todesfall im Ort. Doch zum eigentlichen Fall gelangt er erst kurz bevor er den Kunden im letzten Satz fragt: »Naß oder trocken kämmen?« Vorher hat er eine Reihe von Einwohnern des Ortes Revue passieren lassen, hat von ihren Beziehungen zueinander, ihren Schrollen und Macken erzählt. Dabei dämmert dem Leser erst ganz allmählich, daß

sich dahinter die Geschichte eines wohlkalkulierten und raffiniert durchgeführten Mordes verbirgt, der noch dazu keineswegs von bloß kriminalistischem Interesse ist, sondern tiefen Einblick in die Psychologie der beteiligten Personen gewährt. Die Geschichte mutet oberflächlich wie ein Kabinettstück aus der Werkstatt eines kunsthandwerklichen Kurzgeschichtenautors an. Erst nach einer genaueren Analyse wird der Leser merken, daß es sich um eine Geschichte von literarischem Rang handelt, die das Wahrheitszentrum nicht auf Poesche Weise durch *rationation* aufdeckt, sondern es vom Grunde her durch die verworrene Alltagsoberfläche durchscheinen läßt und damit diesem Alltag die Ambivalenz und Tiefe menschlicher Schuldverstrickung gibt.

Realistische Kurzgeschichte (*local-colour story*)

Eine weitere spezifisch amerikanische Ausprägung der Kurzgeschichte ist die sogenannte *local-colour story*, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufkam. In ihr geht es darum, dem Leser das charakteristische lokale Milieu einer bestimmten amerikanischen Region durch entsprechende Wahl des Gegenstands und des dialektalen Idioms möglichst realistisch zu vermitteln. Im Deutschen entspricht diesem Typ ein wenig die *Dorfgeschichte*. Die amerikanischen Beispiele stammen vor allem aus dem Süden und Westen der USA. Einer der bekanntesten Vertreter ist Bret Harte, dessen Geschichte *Das Glück von Roaring Camp* die Atmosphäre eines rauen Goldgräberlagers im Westen einzufangen versucht.

In dieser Erzählform hat die amerikanische Literatur eine ihrer ergiebigsten Kraftquellen entdeckt, nämlich das kernige volkstümliche Idiom der Pioniere, das, anders als die deutschen Dialekte, weitgehend frei ist von heimattümelnder Sentimentalität, wenngleich gerade Bret Harte sich durch seine Bewunderung für Dickens in seinen Geschichten zu einer gewissen Sentimentalität hat verführen lassen.

Surprise-ending story

Auch dies ist eine in der amerikanischen Literatur weit verbreitete, aber auch in Europa, z. B. bei Maupassant, anzutreffende Form der Kurzgeschichte. Einer der Spezialisten dafür war O. Henry, der die Überraschungspointe häufig dadurch erzielte, daß er ihr eine erste Pointe vorausgehen ließ, so daß die nachfolgende zweite für den Leser gänzlich überraschend kommt. In seiner wohl bekanntesten Geschichte *Das Geschenk der Weisen* (*The Gift of the Magi*) legt er den Plot von Anfang an auf zwei symmetrische Pointen an. Ein mittelloses junges Ehepaar will sich gegenseitig zu Weihnachten beschenken. Sie verkauft heimlich ihr schönes langes Haar, um dafür eine Uhrkette für ihren Mann zu kaufen. Er verkauft seine Uhr, für die er mangels einer Kette keine Verwendung hat, um für seine Frau ein paar schöne Steckkämme zu kaufen. Am Weihnachtstag stehen sie betreten voreinander: er hat keine Uhr mehr für die Kette, die sie ihm schenkt, und sie hat kein Haar mehr für seine Kämmen. In anderen Geschichten, auch solchen von O. Henry, erfolgt die Pointe buchstäblich im letzten Satz. In *Das vernagelte Fenster* (*The Boarded Window*) von Ambrose Bierce wird von einem Mann erzählt, der an der Leiche seiner Frau Totenwache hält. Nachts wird er durch Lärm wie von einem Kampf und durch ein schleifendes Geräusch geweckt. Er greift zum Gewehr und feuert einen ungezielten Schuß ab. Im Licht des Mündungsfeuers sieht er einen gewaltigen Panther, der die Leiche wegzuschleifen versucht. Darauf fällt er in Ohnmacht. Als er am Morgen erwacht, sieht er die Leiche zerfetzt am Boden liegen, in einer Lache frischen Bluts. Im letzten Satz erfährt der Leser dann, daß ein halbes Ohr des Panthers sich zwischen den Zähnen der Frau befindet. Sie war also nur scheinbar tot gewesen, hatte mit dem Raubtier um ihr Leben gekämpft und ihm das halbe Ohr abgebissen.

Dieser Typ der Ereignisgeschichte ist zwar der effektivste, aber auch der künstlerisch fragwürdigste, da er sich leicht zum Zwecke der Spannungserzeugung konfektionieren läßt.

Bierce gelingt es zwar in seinen besten Geschichten, mit einem unrealistischen, aller Glaubwürdigkeit Hohn sprechenden Abschluß des realistischen Geschehens den Blick in eine schwindelerregende Bodenlosigkeit zu öffnen, doch liegt die Gefahr des Abgleitens ins Triviale sehr nahe, was bereits die Geschichte mit dem Panther beweist. Das Künstlerische bei Bierce liegt nicht im Surprise-ending, sondern in der Surrealisierung der Alltagswirklichkeit. Damit steht er in der von Hoffmann und Poe herkommenden Tradition, die zu Kafka und Borges weiterführt.

Neben den bisher genannten gibt es noch andere standardisierte Formen, die vor allem in Unterhaltungsmagazinen häufig anzutreffen sind. Den wahrscheinlich häufigsten Typus könnte man unter dem Sammelbegriff »erweiterter Witz« zusammenfassen. Und so, wie sich Witze in eine relativ kleine Anzahl stereotyper Grundformen einteilen lassen, so lassen sich auch die erweiterten – und oft nur breitgewalzten – Witze in den Unterhaltungsmagazinen leicht klassifizieren. In der seriösen Literatur spielen sie keine Rolle. Man merkt dabei immer, daß die Geschichte einzig dazu dient, die Pointe wirkungsvoll knallen zu lassen. Bei anspruchsvollen Autoren ist es genau umgekehrt. Sie konstruieren eine wirkungsvolle Pointe, um damit der dichterischen Wahrheit ihrer Geschichte besonderen Nachdruck zu verleihen. Die Skepsis gegenüber solchen Effekten sollte also nicht so weit gehen, daß man eine Geschichte schon deshalb für trivial hält, weil sie eine gute Pointe hat.

Hauptformen der Situationsgeschichte

Die moderne Kurzgeschichte ist überwiegend oder ausschließlich situationszentriert. Sie läßt sich hauptsächlich nach der Art ihrer jeweiligen Fokussierung in einzelne Typen unterscheiden. Das gemeinsame Merkmal aller Situationsgeschichten ist der Verzicht auf einen spannenden Plot

und damit auf einen Höhepunkt in der Form einer Pointe. Statt dessen wird Spannung durch Verdichtung auf einen Fokus hin erzielt. Je nach der Art dieser Fokussierung lassen sich die folgenden Hauptformen unterscheiden.

Deflationsfokus

Anton Tschechow, der als der Begründer der modernen Situationsgeschichte gilt, hat eine eigentümliche Form des Aufbaus und Lösen von Spannung entwickelt. Er erzählt Geschichten, die – zumal in den frühesten Beispielen – auf eine meist witzige Pointe hinauslaufen. Aber diese Pointe besteht nicht darin, daß eine vorher kunstvoll aufgebaute Spannung gelöst wird, sondern darin, daß aus einer schon vorhandenen Spannung »die Luft herausgelassen« wird. Tschechows Geschichten enden in aller Regel damit, daß eine psychische Spannung oder Überspanntheit, ein Übermaß des Schmerzes oder der Illusion durch einen solchen Vorgang der *Deflation* in das ebenso vitale wie banale Leben zurückgeholt wird. Wie dies im einzelnen funktioniert, wird in dem späteren Tschechow-Kapitel näher ausgeführt.

Krisenfokus

Eine andere weit verbreitete Form der Fokussierung einer Situationsgeschichte ist deren Verdichtung zu einer Persönlichkeitskrise. Das kann eine schwere Krankheit, eine tiefe Enttäuschung, eine schockierende Erkenntnis oder irgendeine andere Krise sein. Eine solche nimmt allerdings leicht die Form einer Zuspitzung und damit einer Pointierung an. Die Krisengeschichte steht deshalb der Ereignisgeschichte sehr nahe. Populäre Autoren wie William Somerset Maugham machen ihre Situationsgeschichten gern durch die Pointe eines sensationellen Krisenereignisses publikumswirksamer. In Katherine Mansfields *Glück* hingegen geht die Krise aus dem Fokus einer äußerst verdichteten Situation hervor.

Epiphaniefokus

Der Begriff Epiphanie geht auf James Joyce zurück, der damit in seinem frühen Roman *Jugendbildnis* bzw. in dessen Vorform *Stephen Hero* bestimmte spontane Erkenntnisvorgänge bezeichnete, die Gegenstand der Dichtung sein sollten. In *Dubliner* hat er beispielhaft in fünfzehn Geschichten solche Epiphanien gestaltet. Es sind Momente im Leben einzelner Personen, in denen diese in plötzlicher Hellsichtigkeit auf den Grund ihres Lebens schauen, ihre Schwäche, Gewöhnlichkeit oder ein schuldhaftes Versagen erkennen oder auch nur in besonders intensiver Form ihre eigene Lebenssituation erfahren. Der Epiphanie-Begriff ist ohne seine ästhetische Bedeutung, die Joyce ihm zugeschrieben hat, danach von der Kritik übernommen worden und hat sich inzwischen zur Bezeichnung einer bestimmten Form der Fokussierung von Situationsgeschichten eingebürgert. Das Charakteristische daran ist die Verdichtung und das plötzliche Durchsichtigwerden einer bestimmten, intensiv gestalteten Situation. Das, was dabei in Erscheinung tritt, kann ein unaussprechlicher Bewußtseinszustand, eine Ahnung oder eine rational nicht nachvollziehbare Form der Selbsterfahrung sein. Man kann den Begriff auch ausdehnen auf analoge spontane Erkenntnisvorgänge, die dem Leser vermittelt werden sollen, ohne daß sie von einer Person in der Geschichte erlebt werden. Entscheidend ist die Verdichtung der Geschichte und der plötzliche Durchblick, der zu einem spürbaren Erkenntnisgewinn führt. Während die Krisengeschichte einen moralischen Schock bewirkt, geht es in der Epiphanie-Geschichte um einen Erkenntnisschock.

Initiationsfokus

Eine der charakteristischsten Formen der modernen amerikanischen Kurzgeschichte ist die Initiationsgeschichte. Initiation ist der krisenhafte Übergang von der Kindheit ins Erwachsenenleben, der einfach durchlebt oder bewußt in-

itiert werden kann. Amerika, das sich Europa gegenüber immer in der Rolle des Kindes gesehen hat, das sich vom Übervater lösen mußte, hat schon deshalb dem Initiationsmotiv ein geradezu obsessives Interesse entgegengebracht. Von Mark Twains *Huckleberry Finn* bis Salingers *Fänger im Roggen* durchzieht die amerikanische Literatur eine lange Reihe von Initiationsromanen und -geschichten. Hemingways Nick-Adams-Geschichten sind typische Beispiele für Kurzgeschichten, in denen einzelne Phasen der Initiation des Helden in das Erwachsenenleben dargestellt werden. Unter den amerikanischen Situationsgeschichten von dichterischem Rang dürfte Initiation in irgendeiner Form das häufigste Thema sein.

Neben diesen vier Hauptmustern gibt es noch viele andere, die weniger deutlich ausgeprägt sind. Bei manchen modernen Autoren hat man den Eindruck, daß sie schon eine Joycesche Epiphanie als eine Unwahrhaftigkeit empfinden, weil sie in der Wirklichkeit keine Wahrheit erkennen können. Aber auf ein Zentrum kann keine Geschichte verzichten. So wird dann eben das Loch in der Geschichte, das die Abwesenheit der »wahren Wirklichkeit« zeigt, zum Fokus; oder die triviale Wirklichkeit wird, wie häufig bei Gabriele Wohmann, so durch ein Vergrößerungsglas betrachtet, daß jedes ebenmäßige Gesicht als eine Kraterlandschaft von Pikkeln und Poren erscheint. Dann zeigt sich zwar die undurchdringliche Oberfläche der Wirklichkeit in noch gesteigerter Verfremdung; doch auch der Brennpunkt einer solchen Lupe ist ein Fokus.

Der verräterische erste Satz

Bei einer Geschichte, die kürzer ist als ein Roman, läßt sich fast immer schon am ersten Satz ablesen, ob es sich um eine Novelle, eine Erzählung oder eine Kurzgeschichte handelt. Und wenn das, was der erste Satz vermuten läßt, im einen

oder anderen Fall dann doch nicht eintrifft, läßt sich meistens feststellen, daß der Autor eine für ihn noch ungewohnte Form anstrebte, während er gleichzeitig in einer gewohnten befangen blieb. Der Einfachheit halber wollen wir die Standarderöffnungen an Hand einiger Beispiele vorstellen und diesen danach Anfangssätze von Erzählstücken gegenüberstellen, in denen sich das Schwanken zwischen den Formen beobachten läßt. Wenn der erste Satz so kurz ist, daß er erst zusammen mit dem zweiten oder dritten seine formbestimmende Wirkung erkennen läßt, werden wir auch diese weiteren Sätze heranziehen, ohne daß dadurch unsere grundsätzlichen Aussagen über den ersten Satz eingeschränkt werden müssen.

Klassische Eröffnungen der Novelle

Zu Port au Prince, auf dem französischen Anteil der Insel St. Domingo, lebte, zu Anfange dieses Jahrhunderts, als die Schwarzen die Weißen ermordeten, auf der Pflanzung des Herrn Guillaume von Villeneuve, ein fürchterlicher alter Neger, namens Congo Hoango.

(Heinrich von Kleist: *Die Verlobung in St. Domingo*)

Antonio Piachi, ein wohlhabender Güterhändler in Rom, war genötigt, in seinen Handelsgeschäften zuweilen große Reisen zu machen.

(Heinrich von Kleist: *Der Findling*)

An einem unfreundlichen Novembertage wanderte ein armes Schneiderlein auf der Landstraße nach Goldach, einer kleinen reichen Stadt, die nur wenige Stunden von Seldwyla entfernt ist.

(Gottfried Keller: *Kleider machen Leute*)

In einem Saale des mailändischen Kastelles saß der junge Herzog Sforza über den Staatsrechnungen.

(Conrad Ferdinand Meyer: *Die Versuchung des Pescara*)

Im vierzehnten Jahrhundert in Nordschleswig war es, als dort im tiefen Buchenwalde der Ritter Claus Lembeck auf seiner Höhenfeste Dorning saß.

(Theodor Storm: *Ein Fest auf Haderslevhuus*)

Dies sind typische erste Sätze von Novellen. Man könnte ohne große Mühe Hunderte von ähnlichen Beispielen zusammentragen. Was ist ihr gemeinsames Merkmal? Sie alle schneiden aus dem Kontinuum des Unbekannten einen einzelnen Gegenstand heraus, der danach näher bestimmt wird. Deshalb wird dieser Gegenstand entweder mit dem unbestimmten Artikel oder mit dem unpersönlichen »es« eingeführt. Beides sind typische Erkennungssignale für eine Novelle. In einer solchen steht der Erzähler grundsätzlich über dem Erzählten, selbst wenn er als Augenzeuge oder gar als Held in seiner Geschichte auftritt. Da es in einer Novelle immer darum geht, ein bedeutungsvolles Geschehen so zu erzählen, daß es auf ein »Wahrheitszentrum« außerhalb des Erzählten verweist, muß der Erzählstoff erst einmal aus einem unbestimmten Kontext herausgelöst und näher bestimmt werden. Ebendeshalb fangen Novellen mit Sätzen an wie: »Es war an einem Herbsttag . . .«, »An einem Herbsttag im Jahre . . .«, »In einem Städtchen . . .« oder »Ein junger Mann mit Namen . . .« Sobald Ort, Zeit und Personen benannt sind, weicht der unbestimmte dem bestimmten Artikel und das unpersönliche »es« einem persönlichen Subjekt. Dann folgt die Exposition der Handlung und deren dramatische Entfaltung.

Klassische Eröffnungen der Erzählung

Reich an schönen Tälern ist die Schweiz, wer zählte sie wohl auf? In keinem Lehrbuch stehn sie alle verzeichnet.

(Jeremias Gotthelf: *Elsi, die seltsame Magd*)

Vor meinem väterlichen Geburtshause dicht neben der Eingangstür in dasselbe liegt ein großer achteckiger Stein von der Gestalt eines sehr in die Länge gezogenen Würfels.

(Adalbert Stifter: *Granit*)

Doktor Nathanael Rosenzweig hatte eine entbehrungsreiche Jugend durchlebt.

(Marie von Ebner-Eschenbach: *Der Kreisphysikus*)

Diese drei Eröffnungen entsprechen den drei Grundformen des Romans, die Franz K. Stanzel im Roman unterschieden hat. Die erste läßt eine *auktoriale* Erzählweise erwarten, d. h. eine solche, bei der der Autor über oder außerhalb der Erzählung steht und kommentierend in sie eingreift. Die zweite leitet eine *Ich-Erzählung* ein, bei der der Erzähler entweder Held oder Augenzeuge sein wird. Die dritte läßt eine *personale* Erzählweise erwarten, was bedeutet, daß die Geschichte überwiegend oder ausschließlich aus der Sicht einer Person, nämlich des Doktor Rosenzweig, erzählt wird. Alle drei Geschichten werden nach Art eines Romans erzählt, von dem sie sich nur durch den geringeren Umfang unterscheiden sowie durch das Fehlen einer epischen Welt, in die die Personen samt dem Geschehen eingebettet sind. Da solche Kurzromane weder Novellen noch Kurzgeschichten sind, haben wir ihren Formtyp von jenen beiden als Erzählung abgegrenzt (siehe S. 28 f.).

Klassische Eröffnungen der Kurzgeschichte

Aufregung herrschte in Roaring Camp.

(Bret Harte: *Das Glück von Roaring Camp*)

Sie war eines jener hübschen, liebreizenden Mädchen, von denen man meinen sollte, das Schicksal habe sie gleichsam aus Versehen in einer Beamtenfamilie zur Welt kommen lassen. (Guy de Maupassant: *Der Schmuck*)

Der Gymnasiast Jegor Siberow reicht Petja Udodow wohlwollend die Hand.

(Anton Tschechow: *Der Nachhilfelehrer*)

Ein alter Mann mit einer stahlgeränderten Brille und sehr staubigen Kleidern saß am Straßenrand.

(Ernest Hemingway: *Alter Mann an der Brücke*)

Der Junge merkte nicht, daß er jetzt an der Reihe war.

(Heinrich Böll: *Im Tal der donnernden Hufe*)

Nach solchen ersten Sätzen weiß der geübte Leser, daß er keine Novelle zu erwarten hat; denn alle Sätze treten unvermittelt in die erzählte Wirklichkeit ein und vermeiden ganz bewußt, aus der unendlichen, unbestimmten Wirklichkeit eine bestimmte Begebenheit zu isolieren. Das Beispiel von Hemingway beginnt zwar mit dem unbestimmten Artikel; aber der Rest des Satzes läßt erkennen, daß der alte Mann auch später nicht als Person bestimmt werden wird, sondern einen zufälligen, aber dennoch singulären und nicht allgemeingültigen Menschen darstellen soll. Nach diesem Satz wird der Leser kaum erwarten, daß er den Namen oder sonstige Details über den alten Mann erfährt. Und in der Tat beschränkt sich die Geschichte ganz darauf, ihn als einen beliebigen, doch für den Beobachter bemerkenswerten Mann erscheinen zu lassen. Die Beispiele von Tschechow und Böll wird jeder Leser als typische Anfänge von Kurzgeschichten erkennen. Am häufigsten sind diejenigen, bei denen im ersten Satz entweder ein Vorname, eine namenlose Figur mit bestimmtem Artikel (z. B. der Mann, die Frau) oder ein persönliches Fürwort steht. Ganz selten wird man Sätze finden, die mit »Es war . . .« beginnen oder die eine Person mit dem unbestimmten Artikel einführen. Auch Nachnamen sind verhältnismäßig selten. Maupassants erster Satz enthält allerdings einen unbestimmten Artikel. Hätte er ihn mit dem *vollen* Namen der Figur begonnen, also so:

Mathilde N. war eines der . . .

dann hätte man auch eine Novelle erwarten können (vgl. den Anfang von Kleists *Findling*); denn der Name ist immer etwas Äußeres, gewissermaßen das Türschild der Person. Wenn ein Erzähler aber mit »Er« oder »Sie« oder dem Vornamen beginnt, dann hat er die Türschwelle schon überschritten und befindet sich bereits im Innern der Person.

Ein typischer Kurzgeschichtenanfang ist auch das erstgenannte Beispiel, das die Illusion vermittelt, als würde der Leser unvermittelt in ein ablaufendes Geschehen hineingestoßen. Auf einen solchen Satz könnte allerdings auch eine romanhafte Erzählung folgen, was bei den Sätzen von Maupassant, Tschchow, Hemingway und Böll kaum zu erwarten ist.

Das Typische an ersten Sätzen einer Kurzgeschichte ist, daß sie ohne Vorbereitung in die fiktionale Welt eintreten und daß dabei kein auktorialer Erzähler, sondern allenfalls ein Ich als Augenzeuge auftritt. Die Abwesenheit des Autors ist um so glaubwürdiger, je enger der Blickwinkel des ersten Satzes ist. Moderne Kurzgeschichten richten ihre Erzählperspektive in aller Regel von Anfang an auf eine Person oder erzählen die Geschichte aus deren Blickwinkel. Ältere Kurzgeschichten beginnen oft noch mit einem weiteren Blickwinkel, der sich erst allmählich auf das erzählte Geschehen verengt. Das ist ein aus dem Roman bekanntes Verfahren, das wir in unserem Romanbuch als *Zooming-in* bezeichnet haben. Hier ein Beispiel:

Jeder, der den Hudson hinaufgereist ist, wird sich wohl an das Kaatskill-Gebirge erinnern. Es stellt ein abgetrenntes Glied der großen Appalachen-Familie dar, das, westlich des Flusses in der Ferne sichtbar, zu erhabener Höhe aufragt und die Umgebung beherrscht.

So beginnt Washington Irving's bekannte Geschichte *Rip van Winkle*, die oft als eine der ersten amerikanischen Kurzgeschichten angesehen wird. Der Anfang aber läßt noch nichts von der Technik der Kurzgeschichte ahnen. Vielmehr haben wir es hier mit eben jenem *Zooming-in* zu tun, das im

19. Jahrhundert die beliebteste Form der Romaneröffnung war. Auch im Fortgang der Geschichte ist wenig Kurzgeschichtenhaftes zu erkennen. Es ist eine klassische Erzählung, die die auktoriale Erzählform des Romans auf die Kurzform anwendet, so wie z. B. Dickens es in seinen Weihnachtserzählungen getan hat. Von einer Kurzgeschichte kann hier also noch nicht die Rede sein.

Auch unser nächstes Beispiel zeigt, daß die eigentümliche Form der Kurzgeschichte noch nicht erreicht wird.

An einem Spätnachmittag, als die Sonne am Untergehen war, saßen eine Mutter und ihr kleiner Junge vor der Tür ihres Häuschens und sprachen über das Große Steingesicht.

(Nathaniel Hawthorne: *Das Große Steingesicht*)

Hawthorne, der wie Irving oft zu den Ahnherren der Kurzgeschichte gezählt wird, beginnt nicht mit dem *Zooming-in*, sondern mit einer szenischen Eröffnung. Auch dies war, vor allem im späteren 19. Jahrhundert, eine beliebte Form des Romananfangs. Der zweimal verwendete unbestimmte Artikel löst das Erzählte erst einmal aus dem unendlichen Kontinuum der Wirklichkeit heraus. Damit bleibt die Geschichte von Anfang an auf dieses Kontinuum bezogen. Das Bildhaft-Deskriptive der Eröffnung läßt aber keine novellistische Darstellung erwarten. Die Novelle pflegt schneller und weniger beschaulich in das Geschehen einzuführen. So wird man bei Hawthorne also eine Erzählung erwarten. Und in der Tat sind Hawthornes Geschichten in der Mehrzahl weder Novellen noch Kurzgeschichten, sondern Erzählungen, die übrigens wie *Rip van Winkle* ebenfalls oft dem Typus von Dickens' Weihnachtserzählungen nahestehen.

Ein echter Kurzgeschichtenanfang findet sich erst bei Edgar Allan Poe, der deshalb mit Recht, wenn nicht als der Erfinder, so doch als der Modellstifter dieser Form angesehen wird. Poe erreicht die Abkehr von der romanhaften Erzählweise durch einen Kunstgriff, der so einfach ist, daß er wie ein Trick anmutet. Er erzählt fast alle seine bekannten Kurz-

geschichten in der Ich-Form. Damit erreicht er, daß der Leser mit dem ersten Satz unvermittelt in die fiktionale Wirklichkeit eintritt, ohne das Gefühl zu haben, daß ein auktorialer Erzähler diese Wirklichkeit erst aus einem größeren Kontinuum herauslösen und dem Leser glaubwürdig machen muß. In der Ich-Form ist selbst die übernatürlichste Gruselgeschichte fiktional legitimiert. Erst nach Poe haben Autoren wie Bret Harte und O. Henry die unvermittelte personale Eröffnung in der Er-Form als die klassische Form des Anfangs einer Kurzgeschichte etabliert. Seitdem ist diese Eröffnung so charakteristisch für die Kurzgeschichte geworden, daß wir als Leser sofort den Eindruck des Altmodischen haben, wenn eine Geschichte mit auktorialem Erzählervorspann oder in der Form des Zooming-in beginnt. Deutsche Erzähler, die die Form der Kurzgeschichte erst nach dem Zweiten Weltkrieg als vollgültige Erzählform übernahmen, hatten allerdings anfangs noch Mühe, ihre gattungsspezifischen Merkmale von denen der Novelle oder der Erzählung abzugrenzen. Deshalb begegnet man hier immer wieder Geschichten, deren Eröffnung eher eine Novelle oder Erzählung erwarten läßt. Bölls bekannte Kurzgeschichte *Die Waage der Baleks* beginnt mit dem Satz:

In der Heimat meines Großvaters lebten die meisten Menschen von der Arbeit in den Flachsbrechen.

Ein solcher Anfang läßt eher eine Erzählung des Stifterschen Typs erwarten. Und in der Tat hat Bölls Geschichte viel mehr den Charakter einer moralisierenden Kalendergeschichte des 19. Jahrhunderts als den einer Kurzgeschichte. Schon gar nicht würde man sie als *moderne* Kurzgeschichte ansehen. Hier wirkt ganz offensichtlich die deutsche Tradition des 19. Jahrhunderts stärker als das Vorbild der Amerikaner. Bei vielen deutschen Kurzgeschichten läßt sich schon am ersten Satz ablesen, daß sie eigentlich gar keine sind. Hier ein Beispiel:

Wenn einer dein Bett aus dem Saal schiebt, wenn du siehst, daß der Himmel grün wird, und wenn du dem Vikar die Leichenrede ersparen willst, so ist es Zeit für dich, aufzustehen, leise, wie Kinder aufstehen, wenn am Morgen Licht durch die Läden schimmert, heimlich, daß es die Schwester nicht sieht – und schnell!

(Ilse Aichinger: *Spiegelgeschichte*)

Wenn eine Geschichte so beginnt, wird der geübte Leser keine Kurzgeschichte erwarten. Schon der Sprechduktus ist eher lyrisch beschwörend als episch erzählend. Der Satz führt nicht unmittelbar in eine fiktionale Welt hinein, sondern ist Äußerung eines lyrischen Ichs, daß eine hypothetische Überlegung anstellt. Es dürfte nicht leicht sein, eine überzeugende Kurzgeschichte mit »Wenn« zu beginnen; denn ein solcher hypothetischer Anfang setzt ein reflektierendes Subjekt voraus. Dies ließe sich dadurch neutralisieren, daß es weitergeht: »Wenn man . . .« In diesem Fall wird man eine auktoriale Erzählung erwarten. Heißt es aber »Wenn es . . .«, »Wenn du . . .« oder »Wenn einmal . . .«, steht immer das reflektierende Subjekt im Vordergrund. In der Tat ist Ilse Aichingers Geschichte so hypothetisch angelegt wie Kafkas Erzählungen, und wie diese ist es keine Kurzgeschichte. Sie gehört zu den vielen parabolischen Geschichten, die in der deutschen Nachkriegsliteratur geschrieben wurden und meist als Kurzgeschichten bezeichnet werden. Im Praktischen Teil werden wir mit Wolfgang Hildesheimers *Atelierfest* ein Beispiel dafür vorstellen und interpretieren.

Bei dieser Gelegenheit sei angemerkt, daß es in der deutschen Literaturwissenschaft das beharrliche Bestreben gibt, den Begriff »Kurzgeschichte« von der angelsächsischen Short story abzusetzen und als eine deutsche Form zu definieren. Selbstverständlich steht es jedem frei, dies zu tun, so wie es jedem Autor freisteht, parabolische oder andere Geschichten zu schreiben, die von dem in der Weltliteratur etablierten Muster abweichen. Damit eine neue Form aber als eine

eigenständige erkannt werden kann, muß sie erst einmal einen Umriss entwickeln, der in der Vielfalt der einzelnen Ausprägungen stets wiedererkannt werden kann. Vor allem aber muß die Form sich durch künstlerische Leistung legitimieren. Diesen Beweis hat die angelsächsische Short story überzeugend geliefert, während die deutsche Kurzgeschichte ihn noch schuldig ist. Vielleicht sind aber die Möglichkeiten der Short story bereits so erschöpft, daß es verdienstvoller ist, nach einer neuen Form zu suchen. Wie dem auch sei, solange die deutsche Kurzgeschichte kein klar erkennbares eigenes Profil erkennen läßt, hat es wenig Sinn, den deutschen Begriff gegen die Short story abzusetzen.

Praktischer Teil

Leitfaden zur Interpretation einer Novelle

Ist man im Zweifel, ob das zu interpretierende Werk eine Novelle ist, sollte man die folgenden Tests durchführen:

Erstes Sieb: *Kürzer als ein Roman?*

Obwohl es weder eine definierte Untergrenze für den Roman noch eine Obergrenze für die Novelle gibt, ist ein Werk von mehr als 200 Druckseiten selten eine Novelle.

Zweites Sieb: *Wird für die dargestellte Wirklichkeit fiktionale Realität beansprucht?*

Ist die Antwort Ja, ist es weder ein Märchen noch eine Allegorie, noch eine reine Parabel. Alle Geschichten, die etwas Erfundenes oder historisch Tatsächliches als fiktionale Realität darstellen, kommen als Novellen in Frage.

Drittes Sieb: *Hat das Werk einen dramatischen Aufbau mit einem starken Höhepunkt?*

Ist die Antwort Ja, gehört es zum novellistischen Erzähltyp, kann aber trotzdem eine Erzählung oder eine Kurzgeschichte sein.

Viertes Sieb: *Liegt das Wahrheitszentrum außerhalb des Erzählten?*

Ist auch hier die Antwort Ja, ist es wahrscheinlich eine Novelle.

Fünftes Sieb: *Verweist ein »Falke« auf das Wahrheitszentrum?*

Ist die Antwort wiederum Ja, haben wir es mit einer Novelle zu tun.