

JÖRG KRÄMER

»WO IST DER FALKE?«

Paul Heyses Novellentheorie und seine Novelle *Die Stickerin von Treviso*

I

Paul Heyse, der einst höchst angesehene Literatur-Nobelpreisträger von 1910,¹ ist heute fast völlig aus dem öffentlichen Bewusstsein verschwunden. Präsent ist sein Name derzeit nur noch durch einige bedeutende Kunstlieder nach seinen Gedichten – und durch seine sogenannte ›Falkentheorie‹. Während kaum eine seiner knapp 180, einst vielgelesenen Novellen, keiner seiner acht Romane² und keines seiner über 60 Dramen heute mehr zum Kanon zählt, finden sich Heyses Äußerungen zur Novelle in allen einschlägigen Textsammlungen zur Novelle oder zur Literaturtheorie des Poetischen Realismus in Deutschland. Heyses ›Falkentheorie‹ dürfte neben Goethes Wort von der »sich ereignete[n] unerhörte[n] Begebenheit«³ der meistzitierte deutsche Text zur Novelle überhaupt sein. Bis heute kommt kaum ein Studierender der Germanistik an der ›Falkentheorie‹ vorbei, und auch im Deutschunterricht der Gymnasien wird der Falke zäh weitergebraten.

Das ist ein eigenartiger Befund. Denn Heyse teilte mit vielen seiner Zeitgenossen grundsätzlich eine skeptische Distanz zur literaturtheoretischen Reflexion. Viele der bedeutenden deutschsprachigen Autoren des Poetischen Realismus (etwa Stifter, Storm, Keller, Meyer, Raabe) hielten sich mit theoretischen Aussa-

- 1 Zu Heyses Ruhm und Nachruhm vgl. Paul Heyse. Münchner Dichterstürm im bürgerlichen Zeitalter, Katalog zur Ausstellung in der Bayerischen Staatsbibliothek, hg. von Sigrid von Moisy und Karl Heinz Keller, München 1981; Paul Heyse. Ein Schriftsteller zwischen Deutschland und Italien, hg. von Roland Berbig und Walter Hettche, Frankfurt a.M. 2001 sowie jetzt die (problematische) Studie von Christoph Grube, Warum werden Autoren vergessen? Mechanismen literarischer Kanonisierung am Beispiel von Paul Heyse und Wilhelm Raabe, Bielefeld 2014.
- 2 Dazu Urszula Bonter, Das Romanwerk von Paul Heyse, Würzburg 2008.
- 3 Gespräch Goethes mit Eckermann vom 29. Januar 1827; Johann Wolfgang Goethe, J. P. Eckermanns Gespräche mit Goethe, in: ders., Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, Bd. 19, hg. v. Heinz Schlaffer, München 1986, S. 203.

gen über Literatur bewusst zurück, was auch mit ihrer Gegnerschaft zur vorangegangenen, sehr theoriefreudigen Literatur der Romantiker und der Jungdeutschen zusammenhing. Diese Zurückhaltung hat forschungsgeschichtlich sogar dazu geführt, dass bis weit ins zwanzigste Jahrhundert in der Germanistik die irrige Meinung vorherrschte, der Poetische Realismus habe gar keine Literaturtheorie entwickelt.⁴

Auch Heyse, obwohl promovierter Romanist, begriff sich zeitlebens immer primär als Praktiker der Literatur. Insofern gibt es hier doch ein erklärungsbedürftiges Missverhältnis: Wie kommt es dazu, dass ein Autor, der zu den meistgelesenen und anerkanntesten seiner Zeit gehört hatte, heute nur noch mit einer angeblichen Gattungstheorie präsent ist, obwohl er sich selbst gar nicht als Theoretiker begriff? Ist Heyses sogenannte ›Falkentheorie‹ tatsächlich ein zentraler Beitrag zur Gattungstheorie der Novelle, während seine eigenen Novellen heute nur noch als ephemeres Phänomen einzustufen wären? Unterschätzen wir heute Heyses Novelistik oder überschätzen wir seine theoretischen Äußerungen – oder gar beides?

Von diesem wirkungsgeschichtlichen Missverhältnis von Praxis und Theorie ausgehend möchte ich mich im Folgenden zunächst mit Heyses ›Falkentheorie‹ befassen. In einem zweiten Abschnitt werde ich dann am konkreten Beispiel einer Novelle Gültigkeit und Grenzen von Heyses Theorie überprüfen und dabei auch einige Grundzüge seiner Novellistik skizzieren.

II

Die sogenannte ›Falkentheorie‹ findet sich nicht in einer theoretischen Abhandlung Heyses, sondern in einer Vorrede. Vorreden sind seit der Frühen Neuzeit ein beliebter und traditionsreicher Ort poetologischer Reflexion;⁵ im Umfeld Heyses wäre etwa zu verweisen auf die Vorrede, mit der Adalbert Stifter seine Sammlung *Bunte Steine* einleitete und die mit der Formulierung vom »sanfte[n] Gesez«⁶ ebenfalls eine vielzitierte programmatische Aussage enthält. Hier ist zunächst die Beobachtung wichtig, dass Heyse wie Stifter ihre poetologischen Reflexionen nicht in Form systematischer Abhandlungen entwickelten, sondern paratextuell.

4 In der Forschungsgeschichte wurden Existenz und Bedeutung der Literaturtheorie des Realismus erstmals nachdrücklich betont von Helmuth Widhammer, *Realismus und klassizistische Tradition. Zur Theorie der Literatur in Deutschland 1848–1860*, München 1972.

5 Vgl. Stefanie Stockhorst, *Reformpoetik. Kodifizierte Genustheorie des Barock und alternative Normenbildung in poetologischen Paratexten*, Tübingen 2008.

6 Adalbert Stifter, *Bunte Steine. Journalfassungen*, in: ders., *Werke und Briefe*, Historisch-Kritische Gesamtausgabe, Bd. 2.2, hg. von Helmut Bergner, Stuttgart 1982, S. 12.

Heyse war ab 1858 befreundet mit Hermann Kurz, einem heute zu Unrecht völlig vergessenen Autor des Poetischen Realismus.⁷ Der aus dem Schwäbischen stammende Kurz, ein Veteran der 1848er-Bewegung in Deutschland, war nach 1860 in große wirtschaftliche Not geraten. Heyse, der ihn immer wieder auch materiell unterstützte, entwarf um 1870 ein großes Projekt, das Kurz regelmäßige Einnahmen sichern sollte, nämlich die Herausgabe einer großen Novellen-Anthologie, die dann unter dem Titel *Deutscher Novellenschatz* ab 1871 im Münchner Oldenbourg-Verlag erschien, tatsächlich ein enormer wirtschaftlicher Erfolg wurde und Kurz für die letzten Jahre seines Lebens Arbeit und Einkommen sicherte.⁸ 18 der 24 Bände dieser Anthologie wurden von Heyse und Kurz gemeinsam herausgegeben, wobei Heyse die Auswahl der noch lebenden Autoren übernahm, während Kurz sich um die älteren kümmerte. Nach dem Tode von Kurz 1873 gab Heyse die restlichen sechs Bände alleine heraus. Ab 1884 folgte dann eine zweite Serie unter dem Titel *Neuer Deutscher Novellenschatz* mit weiteren 24 Bänden. Außerdem gab Heyse in den Jahren 1872 bis 1874 auch noch eine zehnbändige Anthologie *Novellenschatz des Auslandes* heraus, die aber im nationalen Taumel des jungen deutschen Kaiserreichs weit weniger Leser fand.

Diese Anthologien, besonders der *Deutsche Novellenschatz*, trugen erheblich zur Kanonisierung der Gattung Novelle im späten neunzehnten Jahrhundert in Deutschland bei. Der *Deutsche Novellenschatz* versammelte erstmals die wesentlichen Novellen seit der Klassik und führte einer breiten Leserschaft damit die Novelle als eigenständige literarische Gattung mit großer Gattungsgeschichte vor Augen. Einige bedeutende ältere Novellen, die heute zu den zentralen Texten ihrer Zeit gerechnet werden, gelangten erst durch diese Sammlung überhaupt ins Bewusstsein der Leser und in den Diskurs. Ich erwähne stellvertretend nur Franz Grillparzers große Novelle *Der arme Spielmann*, die bei ihrer ersten Publikation 1847 völlig unbeachtet geblieben war. Heyse trug also nicht nur durch sein eigenes umfangreiches Novellenschaffen, sondern auch als kompetenter Herausgeber und als Übersetzer wesentlich zur Kanonisierung der Gattung Novelle in Deutschland bei.⁹

7 Zu Heyses Freundschaft mit Kurz vgl. Sigrid von Moisy und Karl Heinz Keller, Paul Heyse, S. 134–140, sowie die Lebenserinnerungen von Isolde Kurz, *Die Pilgerfahrt nach dem Unerreichlichen*, Tübingen 1938.

8 Seine Tochter Isolde, selbst Schriftstellerin, schrieb in ihrer Biographie des Vaters: »Dieses Unternehmen [...] erwies sich als unendlich segensreich. Es lieferte die Mittel zu einem etwas bequemeren Dasein und gab dem Dichter [...] die Hoffnung, seinen Kindern dereinst doch noch ein Vermögen zu hinterlassen, eine Hoffnung, die sich zwar nicht mehr erfüllen sollte, die aber doch seinen Lebensabend noch einigermaßen erhellte.« Isolde Kurz, Hermann Kurz. Ein Beitrag zu seiner Lebensgeschichte, München 1906, S. 325.

9 Hugo Aust, *Novelle*, 2. Aufl., Stuttgart 1995, S. 34.

Für den ersten Band dieser Anthologie schreibt Heyse nun 1871 ein Vorwort, in dem er primär die Auswahlkriterien der Sammlung darlegen will.¹⁰ Auf insgesamt 17 kleinformatigen Seiten skizziert er dabei zunächst einen gattungsgeschichtlichen Überblick, der von Boccaccio über die deutsche Spätaufklärung und Klassik zur Romantik führt. Als musterhafte »Standbilder [...] am Eingang unseres Novellenhaines«¹¹ stellt Heyse zunächst Cervantes, Goethe und Tieck auf, um dann in einem typischen antiromantischen Affekt die Novellistik des Poetischen Realismus von der angeblichen »Unnatur« der Romantik abzugrenzen und als die aktuelle und gültige Literaturform der Moderne zu bestimmen. In einer »Zeit, die in Politik und Philosophie sich zunächst wieder auf den Boden des Thatsächlichen stellte, in der Geschichtschreibung die Quellenforschung, in Physik und Chemie das Experiment ihrer Methode zugrunde legte [...]«,¹² bilde die »realistische« Novelle die exemplarische Literaturgattung der Moderne. Der Aufstieg der Novelle im Realismus, die Heyse auch auf die Ausbreitung des Journalismus und das zunehmende mediale Interesse an kürzeren Prosatexten zurückführt, habe aber gleichzeitig zu einem Verlust an ästhetischem Bewusstsein und höheren Ansprüchen seitens der Leserschaft geführt. Als Verbrauchsprodukt der neuen journalistischen Massenmedien drohe die Novelle »zu bloßer Unterhaltungswaare herabzusinken«.¹³ Freilich zielt Heyse mit dieser Kritik nicht auf einen rückwärtsgewandten Klassizismus: »Aber wenn wir diese Tatsache mit unverhohlenem Bedauern erkennen, sind wir doch von der Meinung fern, als ob die Novelle nothwendig ›umkehren‹ und um jeden Preis die edle Einfach und classische Mäßigung zurückgewinnen müsse, die sie in ihrer Jugend besaß.«¹⁴ Man könne die Probleme der Moderne nicht mit den Mitteln Boccaccios oder Cervantes' gestalten. Heyse verteidigt daher ausdrücklich die modernen (etwa psychologisierenden) Ansätze bei den zeitgenössischen französischen Novellisten oder bei Turgenjew.

Erst nach diesem recht skizzenhaften Durchgang durch einzelne Stationen der Novellengeschichte versucht Heyse dann, einige Wesensmerkmale der Novelle in Abgrenzung zum Roman¹⁵ zu bestimmen. Es geht Heyse auch dabei aber keineswegs um eine präskriptive literaturtheoretische Bestimmung »der«

10 Deutscher Novellenschatz, hg. von Paul Heyse und Hermann Kurz, Bd. 1, München o.J. [1871], S. V–XXII.

11 Ebd., S. IX.

12 Ebd., S. IXf.

13 Ebd., S. XI.

14 Ebd., S. XIIIff.

15 Auffällig ist, dass Heyse die Novelle in Abgrenzung zum Roman zu bestimmen versucht, während andere Autoren des Realismus wie Friedrich Spielhagen oder Theodor Storm die Novelle primär in Bezug auf das Drama diskutieren.

Novelle an sich, sondern lediglich um die Verdeutlichung seiner Auswahlkriterien für den *Deutschen Novellenschatz*. Ausdrücklich betont er vorab, er wolle hier »kein Kapitel der Aesthetik über Roman und Novelle«¹⁶ schreiben. Genau dies aber wurde später aus den folgenden Seiten der Vorrede gemacht – denn hier findet sich nun die sogenannte »Falkentheorie«.

Im Grunde ist diese »Falkentheorie« erstaunlich simpel, und gerade die Simplizität begünstigte wahrscheinlich ihre Kanonisierung. Für Heyse liegt der wesentliche Unterschied der Novelle zum Roman darin, dass dieser ein ganzes »Cultur- und Gesellschaftsbild im Großen, ein Weltbild im Kleinen« entfalte, während die Novelle nur »in einem *einzig* Kreise einen *einzelnen* Conflict«¹⁷ darstellen und den Zusammenhang zum großen Ganzen allenfalls abkürzend durchschimmern lassen solle. Erneut verweist Heyse hier auf das Vorbild der positivistischen Naturwissenschaften seiner Zeit: Die Novelle soll idealerweise ein isoliertes »Experiment« darstellen, ohne – wie der Roman – die Summe einer breiten Studie zu ziehen. Und wegen dieser Begrenzung auf einen experimentellen Einzelfall soll die Novelle eine einfache Handlung und ein klares Grundmotiv aufweisen und sich am besten in wenigen Zeilen nacherzählen lassen. Als musterhaftes Beispiel dafür greift Heyse eine Novelle Boccaccios heraus:

»Federigo degli Alberighi liebt, ohne Gegenliebe zu finden; in ritterlicher Werbung verschwendet er all seine Habe und behält nur noch einen einzigen Falken; diesen, da die von ihm geliebte Dame zufällig sein Haus besucht und er sonst nichts hat, ihr ein Mahl zu bereiten, setzt er ihr bei Tische vor. Sie erfährt, was er getan, ändert plötzlich ihren Sinn und belohnt seine Liebe, indem sie ihn zum Herrn ihrer Hand und ihres Vermögens macht« – wer erkennt nicht in diesen wenigen Zeilen alle Elemente einer rührenden und erfreulichen Novelle, in der das Schicksal zweier Menschen durch eine äußere Zufallswendung, die aber die Charaktere tiefer entwickelt, aufs lebenswürdigste sich vollendet? Wer, der diese einfachen Grundzüge einmal überblickt hat, wird die kleine Fabel je wieder vergessen, zumal wenn er sie nun mit der ganzen Anmut jenes im Ernst wie in der Schalkheit unvergleichlichen Meisters vorgetragen findet.¹⁸

16 Ebd., S. XVII.

17 Ebd., S. XVIII.; Hervorhebungen im Original.

18 Ebd., S. XIXf.

Im Anschluss aber betont Heyse noch einmal, dass er das Beispiel Boccaccios¹⁹ nicht normativ oder doktrinär verstanden wissen möchte:

Wir wiederholen es: eine so einfache Form wird sich nicht für jedes Thema unseres vielbrüchigen modernen Culturlebens finden lassen. Gleichwohl aber könnte es nicht schaden, wenn der Erzähler auch bei dem innerlichsten oder reichsten Stoff sich zuerst fragen wollte, wo »der Falke« sei, das Specifische, das diese Geschichte von tausend anderen unterscheidet.²⁰

Kern der sogenannten ›Falkentheorie‹ ist also: Die Novelle soll erstens einen Einzelfall, ein isoliertes Experiment darstellen, diesen zweitens möglichst durch ein bildkräftiges Motiv sinnfällig machen und drittens leicht zusammenzufassen sein. Demgegenüber sind die Entwicklung der Charaktere und ihrer Umwelt weniger wichtig.

Eine Theorie der Gattung Novelle wird man das nicht nennen dürfen, dazu sind diese Ausführungen einfach viel zu begrenzt. Auch Heyse selbst wollte sie ja ausdrücklich nicht als Gattungsdefinition oder gar -theorie verstanden wissen. Dass sie dennoch später zum Lehrbuchwissen der Literaturwissenschaft verfestigt wurden, stellt dieser nicht unbedingt ein gutes Zeugnis aus. Denn es liegt auf der Hand, dass Heyses Bestimmungen für einen Großteil der deutschen Novellistik nicht zutreffen. Weder die Novellen Goethes,²¹ Kleists, E.T.A. Hoffmanns oder Eichendorffs noch selbst Novellen des Realismus wie diejenigen von Stifter, Storm, v. Saar, Keller oder Meyer wird man damit zureichend erfassen können.

Heyse selbst blieb seiner ›Falkentheorie‹ freilich bis zum Ende seines Lebens treu. In der Einleitung zum *Neuen Deutschen Novellenschatz* von 1884 rekurrierte er erneut explizit auf sie, um nun gegen die jungen Naturalisten zu polemisieren.²² Auch seinen autobiographischen *Jugenderinnerungen und Bekenntnissen* hat Heyse später ein Kapitel »Aus der Werkstatt« angefügt, in dem er ausführt:

19 Die Frage, ob die von Heyse gewählte Novelle samt den von ihm hervorgehobenen Zügen überhaupt repräsentativ für Boccaccios Erzählen ist, kann hier nicht untersucht werden, wäre aber zu prüfen.

20 Ebd., S. XX.

21 Zur Komplexität von Goethes *Novelle* vgl. beispielsweise Gerhard Neumann, »Fernrohr und Flöte. Erzählte Räume in Goethes *Novelle*«, in: Goethe und die Musik, hg. von Walter Hettche und Rolf Selbmann, Würzburg 2012, S. 125–148.

22 Dort heißt es etwa, man müsse »in einem Dichterwerk noch etwas Anderes [...] suchen, als eine [...] mit möglichster Treue wiedergegebene Naturstudie«; *Neuer Deutscher Novellenschatz*, hg. von Paul Heyse und Ludwig Laistner, Bd. 1, München, Leipzig 1884, S. VI.

Denn von einer Novelle, der wir einen künstlerischen Werth zuerkennen, verlangen wir wie von jeder wirklichen dichterischen Schöpfung, daß sie uns ein bedeutsames Menschenschicksal, einen seelischen, geistigen oder sittlichen Conflict vorführe, uns durch einen nicht alltäglichen Vorgang eine neue Seite der Menschennatur offenbare. Daß dieser Fall in kleinem Rahmen energisch abgegrenzt ist, wie der Chemiker die Wirkung gewisser Elemente, ihren Kampf und das endliche Ergebnis »isoliren« muß, um ein Naturgesetz zur Anschauung zu bringen, macht den eigenartigen Reiz dieser Kunstform aus, im Gegensatz zu dem weiteren Horizont und den mannichfaltigen Charakterproblemen, die der Roman vor uns ausbreitet.²³

Und noch Ende 1913 schrieb er an den Literaturkritiker Heinrich Spiero, nachdem dieser ihm eine eigene Novelle zur Prüfung zugeschickt hatte: »Wo ist der Falke? wo ein innerer Conflict, der uns in Spannung erhielt?«²⁴ Aus dieser Äußerung wird etwas deutlich, was im germanistischen Handbuchwissen oft übersehen wird: Die Bedeutung des »Falken« ist keineswegs völlig klar und changiert schon bei Heyse selbst zwischen einem zentralen Motiv, einem inneren Konflikt oder einer charakteristischen »Silhouette«.²⁵ Die Germanistik hat das in der Folge noch weiter verunklart: Hermann Pongs etwa verstand den Falken als Dingsymbol (so auch noch das neue Reallexikon²⁶), Johannes Klein gar als eine Art wagnersches Leitmotiv.²⁷

Trotz dieser Unschärfe scheint mir Heyse mit seinen Bestimmungen den Zeitgeist um 1870 getroffen zu haben, und das mag vielleicht auch die rasche Kanonisierung seiner »Falkentheorie« erklären.²⁸ Charakteristisch dafür ist zum Beispiel sein mehrfacher Verweis auf das Vorbild der positivistisch begriffenen Naturwissenschaften. Das passt in den Zeitgeist des späten neunzehnten Jahrhunderts

23 Paul Heyse, Jugenderinnerungen und Bekenntnisse, 3. Aufl., Berlin 1900, S. 344 f.

24 Sigrid von Moisy und Karl Heinz Keller, Paul Heyse, S. 101.

25 Neuer Deutscher Novellenschatz, S. V.

26 Horst Thomé und Winfried Wehle, Art. »Novelle«, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 2, Berlin 2000, S. 725–731, hier S. 728.

27 Hermann Pongs, »Über die Novelle« (zuerst 1929); Johannes Klein, »Wesen und Erscheinungsformen der deutschen Novelle« (zuerst 1936, rev. 1965); beide in: Novelle, hg. von Josef Kunz, 2. Aufl., Darmstadt 1973. Vgl. auch Hugo Aust, Novelle, S. 35.

28 Wie schnell Heyses »Falkentheorie« aufgegriffen wurde, zeigt auch eine Äußerung von Louise von François. Am 19. November 1891 schreibt sie an C. F. Meyer über dessen Novelle *Angela Borgia*: »In Ihrer [Hervorhebung im Original] Novelle ist das erforderliche Ingrediens, der Falke, nun ein wunderschönes Augenpaar [...]. [...] Sie sehen, verehrter Freund, dass mein novellistisches Bedenken lediglich bis zur Falkencatastrophe reicht [...].« Louise von François und Conrad Ferdinand Meyer. Ein Briefwechsel, hg. von Anton Bettelheim, 2. Aufl., Berlin 1920, S. 268 f.

(und wird sich dann wenige Jahre später bei der jüngeren Generation der Naturalisten zum Dogma verfestigen; ich verweise nur auf die berühmte, pseudomathematische Formel von Arno Holz: »Kunst = Natur – x«²⁹). Damit zeigt sich freilich auch eine Grenze von Heyses Denken. Während Gottfried Keller in seinem großen Novellenzyklus *Das Sinngedicht* 1881 einen Physiker vorführt, der das Leben gerade jenseits der positivistischen Naturwissenschaft und des trockenen Experimentierens entdecken und erlernen muss, arbeitet Heyse ganz im Gegensatz dazu mit einem mechanistisch und positivistisch begrenzten Begriff experimenteller Naturwissenschaft und stellt dies noch als Vorbild für die moderne Literatur hin.

Zeittypisch scheint mir auch zu sein, dass Heyse die Traditionen der Genieästhetik wie auch der romantischen Inspirationsästhetik explizit ablehnt³⁰ und das Schreiben von Novellen bis zu einem gewissen Grad als technisch erlernbar bezeichnet³¹ – was wiederum für die Kanonisierung der ›Falkentheorie‹ sicher nicht ungünstig war. In den Zeitgeist passt auch die Forderung nach Einfachheit der Handlung, mit der sich Heyse zunächst von der angeblichen »Verwirrung« und »Unnatürlichkeit« der romantischen Literatur abgrenzt, die sich dann aber auch gegen Tendenzen der jüngeren Literatur richten lässt, sich auf Kosten der Handlung im Psychologisieren oder in der scheinbar objektiven Milieuschilderung zu verlieren. Die doppelte Frontstellung Heyses gegen die romantischen und jungdeutschen Traditionen einerseits, gegen die frühnaturalistischen Ansätze andererseits wird auch aus dem Doppelgebot deutlich, unter dem Heyse die Novelle generell verankert: Sie müsse auf dem »Boden des Tatsächlichen«³² stehen, aber zugleich als »abgerundetes Ganzes« eine klare künstlerische Gestaltung aufweisen.³³ Der oft als Klassizist eingestufte Heyse erweist sich also bei näherem Hinsehen eher als ein typischer Repräsentant des Poetischen Realismus.³⁴

29 Arno Holz, *Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze*, Berlin 1891, bes. S. 106–118.

30 Paul Heyse, *Jugenderinnerungen*, S. 340–360, bes. S. 345 f. und 356 ff.

31 Ebd., S. 345 f. und S. 357.

32 *Deutscher Novellenschatz*, S. IXf.

33 Ebd., S. XI f.

34 Vgl. dazu auch Hugo Aust, *Novelle*, S. 35. – Wie repräsentativ Heyse auch jüngeren Zeitgenossen erschien, zeigt Isolde Kurz. Wenn sie in ihren Lebenserinnerungen 1938 das Begräbnis Heyses 1914 schildert, schließt sie mit den Sätzen: »Von seinem Grabe heimkehrend wußte man, daß man dem Begräbnis einer ganzen Ära angewohnt hatte. Auch wer sich mit seinem Weltbild im Widerspruch befand, konnte den Eindruck einer plötzlich eingetretenen Leere nicht abweisen [...]«. Isolde Kurz, *Pilgerfahrt*, S. 524.

III

Ich möchte nun die Gültigkeit von Heyses rudimentärer Theorie exemplarisch an einer seiner eigenen Novellen überprüfen, nämlich an *Die Stickerin von Treviso*, entstanden im Mai/Juni 1868.³⁵ Diese Novelle liegt nicht nur zeitlich im Umfeld der ›Falkentheorie‹, sondern sie nimmt auch in ihrer Rahmenhandlung den poetologischen Diskurs der *Novellenschatz*-Vorrede von 1871 vorweg, zum Teil sogar in wörtlicher Übereinstimmung.

Die Rahmenhandlung verleiht dieser Novelle zunächst einen grundsätzlichen Anspruch, denn Heyse zitiert dort unverkennbar die Gattungsgeschichte der Novelle. Eine Gesellschaft wird durch einen sintflutartigen Regen tagelang in einem Gartenhaus festgehalten. Nachdem alle möglichen Formen des Zeitvertreibs erschöpft sind, schlägt eine Figur vor, eine Geschichte zu erzählen. Die gelangweilte Gesellschaft sehnt sich danach – Heyse unterstreicht hier mit leicht komisierendem Unterton die anthropologische Bedeutung des Erzählens schlechthin. Zugleich spielt Heyse mit diesem Rahmen unübersehbar auf die Anfänge der Gattung Novelle in Boccaccios *Decamerone* an, auf die sich auch spätere Großwerke der Gattungsgeschichte wie Goethes *Unterhaltungen Deutscher Ausgewanderten*, Wielands *Hexameron von Rosenhayn* oder Tiecks *Phantasus* zurückbezogen haben. Waren es dort freilich oft existentielle Bedrohungen, die die jeweilige Gesellschaft an der Rückkehr in ihre Heimat hinderten – die Pest bei Boccaccio,³⁶ die Französische Revolution bei Goethe – so erscheint dies hier charakteristisch abgemildert. Auch das Personal ist bezeichnend anders angelegt als bei Boccaccio oder Goethe – bei Heyse handelt es sich um Bildungsbürger mit ihren Familien. Auch wenn die einzelnen Figuren nur äußerst knapp dargestellt sind, lassen sich dabei reale Vorbilder hinter ihnen erkennen. »Frau Anna« mit dem Säugling ist Heyses zweite Frau Anna mit der am 6. April 1868 geborenen Tochter Marianne; der namenlose Raucher auf dem Sofa, ihr Mann, stellt demnach ein Selbstporträt Heyses dar. Der Binnenerzähler Eminus, ein Histori-

35 Erstpublikation in der Leipziger Zeitschrift »Der Salon« 1869 (online verfügbar unter <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10616512-4;25.03.2015>), in Buchform in der Sammlung »Ein neues Novellenbuch, 9. Sammlung« (1871). Eine italienische Übersetzung erschien 1903. Ich zitiere den Text nach der Ausgabe: Paul Heyse, *Italienische Novellen*, in: ders., *Gesammelte Werke*. Erste Reihe, Bd. 3, Stuttgart und Berlin 1924, S. 430–455. Hervorhebungen in den folgenden Zitaten entstammen immer dem Original, wenn nicht anders vermerkt.

36 Dazu noch immer lesenswert: Kurt Flasch, *Poesie nach der Pest. Der Anfang des Decameron*, Mainz 1992.

ker, ist Jakob Burckhardt nachgebildet, der im Briefwechsel mit Heyse mitunter als »Eminus« unterschrieb.³⁷

Auch wenn die Boccaccio-Goethe-Referenz des Rahmens also eine gewisse ironische Brechung ins bürgerlich Private erfährt, bleibt der Bezug zur Gattungsgeschichte der Novelle doch erhalten. Denn Heyse nutzt den Rahmen nicht zu einer Schlüsselerzählung, sondern dazu, vor der eigentlichen Binnenerzählung zunächst einige grundsätzliche Probleme des Novellen-Erzählens zu thematisieren. Der Binnenerzähler Eminus, der sich selbst als »Mann des ungemütlichen Mittelalters, wenn auch nicht im Sinne der Romantik« (S. 433) bezeichnet, zweifelt, ob er seine (angeblich bei historischen Studien in einer italienischen Chronik des vierzehnten Jahrhunderts gefundene) Geschichte überhaupt erzählen dürfe. Denn diese Erzählung widerspreche sowohl den moralischen als auch den ästhetischen Ansichten der Gegenwart. Eminus kritisiert dabei explizit die moderne Literatur, nämlich die »photographische, stereoskopische, ausgepinselte Zierlichkeit und Ausführlichkeit so einer modernen Novelle« (S. 432).

Die Kritik am angeblich »photographischen« Charakter der modernen Novelle ist ein Topos der realistischen Literaturprogrammatik,³⁸ doch wird er hier völlig anders gewendet. Während die führenden Literaten und Theoretiker des Realismus die Photographie grundsätzlich ablehnten, weil ihr die poetische Verklärung der Wirklichkeit fehle, wirft der Mittelalter-Historiker der modernen Literatur generell einen zu detailgenau abbildenden Charakter vor. Das ist eine Provokation der zeitgenössischen Ästhetik, die gerade auf dem prinzipiellen Unterschied zwischen Literatur und bloß mimetischer Wirklichkeitsabbildung der Photographie insistierte. Und Eminus geht noch weiter: Von der Ästhetik eines archaisch-rohen, eben nicht romantisch verklärten Mittelalters ausgehend, kritisiert er die zeitgenössische Literatur generell als

[...] so glatt und blank, so bewußt und bedacht, so in lauter Stil und Form verwandelt, daß der Gegenstand einem oft ganz entschwindet, das Was vor dem Wie vergessen wird und wir vor lauter psychologischen Finessen des Erzäh-

37 Vgl. den Brief von Burckhardt an Heyse 1849 und die Antwort Heyses vom 6. November 1849 in: Der Briefwechsel von Jacob Burckhardt und Paul Heyse, hg. von Erich Petzet, München 1916, S. 15 f.; vgl. auch Rainer Hillenbrand, Heyses Novellen. Ein literarischer Führer, Frankfurt a.M. 1998, S. 260.

38 Vgl. die Dokumente zum Thema »Photographie« in: Theorie des bürgerlichen Realismus. Eine Textsammlung, hg. von Gerhard Plumpe, Stuttgart 1997, S. 161–184. Hier findet sich unter der Überschrift »Paul Heyse« auch ein Auszug aus der Rahmenerzählung der *Stickerin von Treviso*, allerdings ohne jeden Hinweis darauf, dass es sich dabei um die Rede einer Figur handelt (vgl. ebd., S. 181 f.). Der Leser muss diese Figurenrede somit für die direkten Ansichten Heyses halten.

lers uns fast gar nicht mehr um die Menschen bekümmern, an denen er seine Künste entfaltet. Ich dagegen stehe noch auf dem veralteten Standpunkt, daß mir in jeder Geschichte die *Geschichte selbst* die Hauptsache ist. [...] Aber ihr Modernen – und dabei warf er einen sarkastischen Seitenblick auf den Schachspieler und den Raucher – ihr seid nicht zufrieden, eh' ihr nicht einer Geschichte alles Erdenkliche an Putz und Schmuck umgehängt habt, wenn sie auch nackt, wie Gott sie geschaffen, am schönsten war. (S. 432)

Diese Kritik ist bemerkenswert, da sie alle Topoi versammelt, mit denen Heyse selbst immer wieder kritisiert wurde. Der »sarkastische Seitenblick auf [...] den Raucher«, also den Stellvertreter Heyses im Text, markiert dies zusätzlich. Der Widerspruch folgt natürlich auf dem Fuß: Der Schachspieler (hinter dem sich möglicherweise Felix Dahn verbirgt³⁹) und der Raucher erheben Einwände gegen Eminus, indem sie auf den historischen Wandel aller Ästhetik verweisen: »[W]enn die Ereignisse innerlicher sind, wird man sie auch nicht so äußerlich mit groben Grundstrichen aufzeichnen können, wie eine mittelalterliche Dolch- und Degennovelle. [...] [W]ir wollen das ganze Farbenspiel sehen, die leichtesten Halbtöne und allen Reiz des Helldunkels [...].« (S. 433)

Es ist also Heyses eigene Ästhetik, die hier verhandelt wird, und wenn Heyse diese ganze Diskussion bewusst vor die eigentliche Binnenerzählung setzt, dann doch wohl, um das Bewußtsein der Leser zu schärfen. Gerade weil Eminus die Bedeutung der künstlerischen Gestaltung generell entschieden bestreitet (»Etwas besser, etwas schlechter erzählt, daran liegt mir nichts«, S. 432), wird der Leser genau auf das Problem des Kunstcharakters einer Novelle hingewiesen. Zugleich entwickelt die kleine Rahmenhandlung auch das Bewusstsein historischer Differenz zwischen Epochen und zwischen ästhetischen Gestaltungsprinzipien. Damit widerspricht sie grundsätzlich allen dogmatischen, sich als überzeitlich gültig verstehenden Normen und steht damit im Einklang mit Grundprinzipien des Historismus im neunzehnten Jahrhundert.

Die Position des Eminus deckt sich nun teilweise mit Gedanken aus Heyses Vorrede zum *Deutschen Novellenschatz*. Dort kritisiert Heyse Tendenzen der modernen Literatur zum »Uebergewicht des Vortrags über den Stoff, der geistreichen Ausführung über die Gediegenheit der Composition.«⁴⁰ Darin stimmt die

39 Die Figur des namenlosen jungen Doktors ist durch einen norddeutschen Kontext, Jugendlichkeit und die Promotion gekennzeichnet, außerdem als moderner Schriftsteller der Heyse-Richtung. Dagegen, dass mit dieser Figur Emanuel Geibel gemeint sein könnte (so die Mutmaßung von Hillenbrand, Heyses Novellen, S. 260), spricht, dass Geibel – im Gegensatz zu Dahn – nicht promoviert war und 1868 bereits 53 Jahre alt war, somit nicht mehr als »junger Mann« gelten konnte.

40 Deutscher Novellenschatz, S. XII.

Diagnose des Eminus mit der Heyses überein, wobei eine Pointe darin besteht, dass Eminus auch die Heyse-Figur des Rauchers zur abgelehnten modernen Richtung zählt. Freilich zieht Eminus dann genau gegenteilige Konsequenzen wie Heyse selbst, wenn er der modernen Ästhetik positiv das Gegenmodell von »ungefügen, ungeschliffenen« Geschichten in der »Holzschnittmanier einer alten Städtechronik« gegenüberstellt (S. 432). In der Vorrede zum *Novellenschatz* lehnt Heyse genau dies ausdrücklich ab: Die Probleme der Moderne könnten nicht »in jener naiven Holzschnittmanier der alten Italiener«⁴¹ behandelt werden, heißt es dort.

Aus der Zusammenschau dieser Rahmenerzählung und der *Novellenschatz*-Vorrede lässt sich Heyses Position nun genauer konturieren. Sie markiert die Mitte eines dreiteiligen Modells: Abgelehnt werden die Extreme eines stoffbetonten, quasi subjektlosen Erzählens wie andererseits eines modernen Erzählens, das umgekehrt den Stoff auflöst in ein selbstbezogen-artistisches Spiel des Erzählers. Die positiv gewertete Position ergibt sich als Mitte zwischen diesen Extremen: eine einfache Novellenhandlung, die aber nicht zu »holzschnittartiger« Vereinfachung führen darf, sondern durch eine klare künstlerische Gestaltung aus dem Einzelfall das Charakteristische herausarbeitet, ohne sich artistisch zu verselbständigen. Diese vermittelnde Stellung zwischen zwei Extremen ist zweifellos für die ästhetische Position des Poetischen Realismus schlechthin typisch.⁴²

Die Probe aufs Exempel liefert nun die Binnenerzählung. Der Reiz dieser Novelle beruht dabei darauf, dass die Binnenerzählung gerade nicht den Forderungen ihres Erzählers Eminus entspricht. Die mittelalterliche Geschichte, die Eminus gegen die Moderne vorträgt, wird gerade nicht holzschnittartig roh erzählt, sondern entpuppt sich als formvollendete Novelle auf der Höhe der Novellistik um 1870 und ganz im Stile der Heyse'schen Novellenästhetik. Am Ende wird bei der Schließung der Rahmenerzählung dann auch augenzwinkernd auf die ironische Diskrepanz von Rahmen- und Binnenerzählung hingewiesen: Der Raucher wirft seine Zigarre weg und bemerkt: »Was gilt die Wette, daß diese Chronik [...] noch weit jünger ist, als der berühmte Ossian des Macpherson?« (S. 454) Die Binnenerzählung erscheint also als eine moderne Fälschung (wie der »Ossian«), als Produkt des eigenen Zeitgeistes, das sich nur mit einer fingierten historischen Ursprünglichkeit maskiert. Indem die Binnenerzählung damit die theoretischen Vorgaben ihres eigenen Erzählers eindrucksvoll widerlegt, insinuiert der Text zugleich unterschwellig die Gültigkeit von Heyses Ästhetik der Mitte.

41 Ebd., S. XV.

42 Vgl. Hermann Sottong, *Transformation und Reaktion. Historisches Erzählen von der Goethezeit zum Realismus*, München 1992.

Die Binnenerzählung entspricht zunächst den Vorgaben der ›Falkentheorie‹ partiell: Sie stellt einen Einzelfall dar, macht diesen mit einer »starken Silhouette« bildkräftig und lässt sich zusammenfassen (– allerdings nicht in den wenigen Zeilen, die Heyse angesichts der Falkennovelle Boccaccios gefordert hatte). Die Novelle geht aber zugleich in vielen Punkten weit über die ›Falkentheorie‹ hinaus und zeigt damit noch einmal die enge Begrenztheit der *Novellenschatz*-Vorrede, die man eben besser nicht als ›Theorie‹ bezeichnen sollte.

Die Novelle spielt im frühen vierzehnten Jahrhundert und skizziert eine politische Krise: Die Städte Vicenza und Treviso führen Krieg gegeneinander, wobei Treviso zunächst unterliegt. Ein aus Treviso stammender junger Mann mit dem sprechenden Namen Attilio Buonfigli eilt aus Mailand seiner Heimatstadt zu Hilfe und schafft es tatsächlich durch Mut und Tapferkeit, das Blatt zu wenden. Unter seiner Führung wird Vicenza erobert, wobei er eine gefährliche Halswunde davonträgt, die ihn wochenlang in Vicenza im Hause des Patriziers Scarpa festhält. Während er dort gesundgepflegt wird, fädelt seine Familie die Verlobung mit Scarpas Tochter Emilia ein, um die Fehde der Städte endgültig zu beenden und die politische Krise zu lösen.

Beim triumphalen Einzug des wiedergenesenen Siegers in Treviso verliebt sich Attilio jedoch unerwartet in eine schon ältere Frau, die blonde Gianna, deren Bräutigam vor vielen Jahren kurz vor der Hochzeit gestorben war und die seitdem alle Anträge ablehnte, um alleine in einem Häuschen in der Stadtmauer zu leben. Sie widmet sich ganz der Kunst des Stickens und hat zur Feier des Siegers ein Banner gestickt, das Attilio offiziell überreicht bekommt. Die beiden verlieben sich auf den ersten Blick ineinander, und als sie sich am Abend des Siegesfestes wiederbegegnen, möchte Attilio sofort seine Verlobung mit Emilia lösen. In einer psychologisch genau gestalteten, großen Szene lehnt Gianna dies aber ab, indem sie ihn auf die politischen wie privaten Folgen dieser Handlung hinweist. Als Attilio sich niedergeschlagen zurückziehen will und auch ihr Kunstwerk, das Banner, weggeben möchte, wird Gianna von ihren lange zurückgehaltenen Gefühlen überwältigt und holt ihn zurück. Ein Kuss auf seine Halswunde besiegelt die Liebesbeziehung, die Attilio und Gianna nun neun Wochen lang heimlich allnächtlich führen. In einem zweiten Triumphzug kommt dann die Braut Emilia nach Treviso; während Gianna Einsicht in die Notwendigkeit der Entsagung erkennen lässt, ist die innere Situation Attilios mittlerweile völlig aporetisch geworden. Zu Ehren der Hochzeit findet am nächsten Morgen ein Turnier statt, bei dem Emilias Bruder, der einst von Gianna abgewiesene Lorenzaccio, Attilio tötet, indem er heimtückisch auf dessen Halswunde zielt. Gianna bettet wie in einer Pietà den Sterbenden in ihren Schoß, schickt die Braut Emilia weg und macht ihre Verbindung zu Attilio öffentlich. Mit einem Kuss gibt der edle Held seinen Geist auf; bei der Beisetzung tritt Gianna als seine Witwe auf. Sie, die

über Nacht grauhaarig geworden ist, lebt noch drei Jahre, um eine zweite Fahne als Grabschmuck mit ihren eigenen Haaren zu sticken. Dann stirbt sie einen klassischen Liebestod und wird zu Attilios Füßen bestattet.

Wo ist nun der Falke in dieser Geschichte? Das plastischste und eindringlichste Motiv bildet die Halswunde des Helden. Die Wunde stellt die Verbindung mit Emilia her, die Wunde wird aber auch demonstrativ von Gianna geküsst (S. 453), bevor sie ihre Entsagung aufgibt zugunsten der eigentlich völlig unmöglichen Liebesbeziehung zu Attilio; die Wunde führt schließlich zum Tod des Helden und damit zur einzigen möglichen Lösung der aporetischen Situation. Die Wunde ist zweifellos eine »starke Silhouette« und ein sehr bildkräftiges Element der Novelle. Doch das darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass ihre Funktion anders ist als die des Falken bei Boccaccio. Der Falke ist dort der unverzichtbare Dreh- und Angelpunkt der Novelle, er drückt alles aus, was sein Besitzer nicht ausdrücken kann. Bei Heyse dagegen bleibt die Wunde eigentümlich äußerlich: Sowohl die politische Verlobung mit Emilia als auch die Liebesbeziehung zu Gianna hätten problemlos ohne die Wunde motiviert werden können, und Heyse hätte seinen Helden beim Turnier leicht auch ohne die Wunde sterben lassen können. Die Wunde erhält damit letztlich eher eine Art dekorative Funktion und ist für die Handlung selbst (anders als Boccaccios Falke) eigentlich nicht notwendig. Sie scheint mir aber aus einem anderen Grund wichtig zu sein: Sie verleiht der Heldenfigur des jungen Attilio eine typische Versehrtheit und Gebrochenheit, die für Hauptfiguren realistischer Novellen generell charakteristisch ist.⁴³ Ich verweise hier nur exemplarisch auf C. F. Meyers zwanzig Jahre später entstandene Meisternovelle *Die Versuchung des Pescara* (1887), wo die Hauptfigur ebenfalls durch eine Wunde gekennzeichnet ist und an ihr zugrunde geht. Für die Anthropologie des späten neunzehnten Jahrhunderts ist geradezu kennzeichnend, dass die große Novellistik des Realismus (Raabe, Storm, Meyer, Keller) im Gegensatz zur Trivialliteratur der Zeit den Typ des ungebrochenen, strahlenden, handlungsmächtigen Helden im Grunde gar nicht mehr kennt.⁴⁴

Mit der ›Falkentheorie‹ lässt sich somit zwar ein Teil der Novelle erfassen, aber nur ein kleiner und keineswegs zentraler. Bei genauerem Hinsehen weist die Novelle eine ganze Reihe von Differenzen zu Heyses poetologischen Aussagen auf. Da wäre beispielsweise die Tatsache, dass wir es hier eigentlich mit zwei Hauptfiguren zu tun haben: Obwohl Attilio den Hauptteil der Handlung bestrei-

43 Vgl. Michael Titzmann, »An den Grenzen des späten Realismus. C. F. Meyers *Die Versuchung des Pescara*. Mit einem Exkurs zum Begriff ›Realismus‹«, in: Conrad Ferdinand Meyer im Kontext. Beiträge des Kilchberger Kolloquiums, hg. von Rosmarie Zeller, Heidelberg 2000, S. 97–138, hier bes. S. 127 ff.

44 Ebd.

tet, ist die Binnengeschichte nicht ohne Grund als »Geschichte von der blonden Gianna« betitelt (S. 434). Heyse führt uns zwei Hauptfiguren in großen inneren Konflikten vor, die sich freilich geschlechertypisch unterscheiden.⁴⁵

Die Figur des Attilio steht in einem rivalisierenden Dreiecksverhältnis zwischen Emilia und Gianna. Emilia ist dabei korreliert mit der positiven Lösung des politischen Konflikts, mit öffentlicher »Ehre« und mit einem Leben in spannungsloser Normalität; Gianna dagegen ist mit Privatheit (Rückzug aus der Öffentlichkeit), Kunst, Entsagung und Tod verbunden. Sie ist als außergewöhnliche Stickerin künstlerisch tätig, und ihr Kontakt zu Attilio kommt zunächst über ihr Kunstwerk zustande; die Kunst bleibt auch über den Tod Attilios hinaus wirksam (durch das zweite Banner). Ihr Kunstbegriff beruht auf der individuellen, einmaligen und persönlichen Schöpfung, die durch den eigenen Körper beglaubigt wird, indem sie ihre eigenen Haare als künstlerisches Material verwendet. Mit Tod und Entsagung ist sie korreliert, weil ihr Verlobter einst kurz vor der Hochzeit starb und sie seitdem sozial und erotisch entsagend in einem Haus in der Stadtmauer lebt (also nicht in der Stadt und ihrer Gesellschaft selbst) und alle Anträge und Einbindungsversuche ins Leben konsequent ablehnt. Vor die Wahl zwischen diesen beiden Frauen gestellt, entscheidet sich Attilio für die gefährliche Liebschaft und gegen das normale Leben, obwohl ihm ebenso wie Gianna die Unmöglichkeit dieser Liebesbeziehung bewusst ist. Heyse inszeniert diese Entscheidung als ein plötzliches Überwältigtwerden: Ein einziger Augenblick reicht für den *amour fou*, markiert durch einen Ohnmachtsanfall des männlichen Helden (S. 440) auf dem Höhepunkt des öffentlichen Triumphzugs. Geschickt drängt Heyse hier die Diskrepanz von privater und öffentlicher Wahrnehmung in einen einzigen Moment zusammen. Und wenn hier in der Rivalität der Frauen um den Mann »Leben und Normalität« gegen »Kunst und Tod« gestellt werden, so sind damit schon Konstellationen vorweggenommen, die Jahrzehnte später in der Literatur der Jahrhundertwende wieder auftauchen werden, etwa bei Thomas Mann oder Hugo von Hofmannsthal (*Elektra*) – dort freilich anders konfiguriert unter dem Einfluss des Vitalismus und der Lebensphilosophie Nietzsches.

Auch um die andere Hauptfigur, Gianna, legt Heyse ein ähnliches Dreieck an. Um sie bewarb sich vor Attilio schon Lorenzaccio, der altersbedingt wohl der passendere Partner für sie gewesen wäre, während Attilio eigentlich zu jung für sie ist; Gianna betont mehrfach, dass die Verbindung mit Attilio eine eigentlich nicht lebbare Alters-Mesalliance wäre. Lorenzaccio steht jedoch für die rohe, ehrlose Gewalt, sowohl gegen Attilio als auch gegen Gianna, die sich seiner Werbung

45 Man könnte den beiden Hauptfiguren sogar zwei »Falken« zuordnen: die Halswunde und die rote Nelke, die Gianna beim ersten Einzug auflieft und die dann ihre Liebesgeschichte begleitet.

nur mit dem Dolch entziehen kann und ihm dabei eine Narbe zufügt (S. 448). Demgegenüber repräsentiert Attilio »Ehre«, trotz des grundsätzlichen moralischen Problems, dass er bereits verlobt ist, als er die Liebesbeziehung mit Gianna beginnt. Diese private Ehre im Widerspruch zur öffentlichen Moral ist dann auch für Gianna charakteristisch, wenn sie angesichts des sterbenden Attilio ihre bis dahin geheim gehaltene Liebesbeziehung öffentlich macht. Ihre eigene Ehre liegt darin, dass sie Attilio in vollem Bewusstsein ihre bislang strengstens gehütete weibliche »Ehre« schenkte und dass sie dies dann später ohne Zwang öffentlich bekanntgibt. Damit verstößt sie gegen die moralischen Normen ihrer Gesellschaft und ruiniert ihren öffentlichen Ruf, bleibt sich aber als Figur treu – wie es für Hauptfiguren der »realistischen« Literatur typisch ist.⁴⁶

Bei aller scheinbaren Schlichtheit dieser Novelle sind hier also die großen Themen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts gekonnt gebündelt: etwa die Verbindung von Liebe, Tod und Kunst – Gianna stirbt einen Liebestod, nachdem sie ihr letztes Kunstwerk im Gedenken an Attilio geschaffen hat. Ihr Kunstwerk wiederum hält die Erinnerung an ihr Leben lebendig, wie der Satzesatz der Binnenerzählung betont:

Dahin [zum Grab des Attilio, JK] wandelten noch lange Einheimische und Fremde und betrachteten die kunstreiche Arbeit der beiden Fahnen und erzählten sich die Geschichte von Gianna la Bionda, die ihrem Geliebten alles, was sie besaß, mit in die Gruft gab, auch die Ehre, obwohl es ihr ein leichtes gewesen wäre, sie unangetastet zu erhalten, wenn sie geschwiegen hätte. (S. 454)

Heyse gestaltet hier die Themen von Kunst und Leben, des Überführens von Leben in Kunst sowie des Missverhältnisses von innerer Charaktergröße und äußerlichen Konventionen sozialer oder moralischer Art. Darüber hinaus bündelt der Text auch Charakteristika der Anthropologie des Realismus wie den versehrten, zunehmend handlungsunfähigen Held, die Konstanz der inneren Person, die moralische Autarkie und das illusionslose Ertragen von Verlusten.⁴⁷ Hinzu kommen weitere typische Denkmuster des neunzehnten Jahrhunderts: Als sich Gianna ihrer Liebe zu Attilio bewusst wird, reagiert sie zunächst mit dem goethezeitlichen Modell der Entsagung (S. 448, S. 450). Erst in der psychologisch feinfühlig und genau gestalteten Szene der Begegnung mit Attilio, bei der sie die Entsagung zunächst schon ausgesprochen hatte, wendet sie sich dann zur bewussten Grenzüberschreitung, die eben auch als Überschreitung des goe-

⁴⁶ Vgl. Michael Titzmann, *An den Grenzen*, bes. S. 129.

⁴⁷ Ebd., S. 127 ff.

thezeitlichen Normensystems lesbar ist. Bemerkenswert ist dabei die Figur der starken Frau, die von Gianna verkörpert wird. Sie ist selbständig, autark, integer, unabhängig von Normen – und Künstlerin, die ihre Kunst auch mit ihrem eigenen Körper gestaltet; sie entscheidet sich in vollem Bewusstsein für den nicht leb-baren *amour fou*. Sie ähnelt in mancher Hinsicht vergleichbar starken Frauenfiguren späterer realistischer Texte, etwa der Lucretia in C. F. Meyers Roman *Jürg Jenatsch* (1874) oder seiner *Richterin Stemma* (1885).

Dass das Thema einer autarken Moral jenseits der sozialen Konventionen dabei tatsächlich um 1870 noch aktuellen Anstoß erregte, zeigt die Novelle ebenfalls: Auf der Rahmenebene wird genau dieser Punkt vorweg und abschließend diskutiert, und in der Publikationsgeschichte der Novelle kam es dazu, dass Heyse den Text zunächst nicht in die aktuelle Sammlung seiner neuen Novellen aufnehmen konnte, die 1869 unter dem Titel *Moralische Erzählungen* erschien.⁴⁸ Dieser Titel knüpft an die Erzählkunst des achtzehnten Jahrhunderts an; doch obwohl Heyse offenkundig versuchte, das historische Modell der »moralischen Erzählung« weiterzuführen, geht diese Novelle gerade darüber hinaus. Erst 1871 konnte er *Die Stickerin von Treviso* in einer Sammlung mit dem unverfänglicheren Titel *Ein neues Novellenbuch* publizieren.

Hinzuweisen wäre schließlich noch auf den kunstvollen Bau der Novelle. Der Einzug der Braut Emilia in Treviso ist als kontrastive Spiegelung des triumphalen Einzugs Attilios neun Wochen zuvor angelegt. Wo der erste Triumphzug zu Liebe und gesteigertem Leben führt, bringt der zweite dann den Tod, die einzig mögliche Lösung der aporetischen Situation Attilios. Kern und Herzstück der gesamten Novelle liegt im Mittelteil zwischen den beiden Triumphzügen: die Szene der aufblühenden Liebe zwischen Gianna und Attilio, symbolisiert durch das unerwartete Aufblühen einer zertretenen roten Nelke. Daraus wird deutlich, dass in dieser Novelle eben nicht die chronikalische »Handlung« im Sinne der Forderungen des Eminus im Zentrum steht, sondern eher das Psychologische zwischen den Figuren, das, was in der Rahmenhandlung vom jungen Doktor als »das ganze Farbenspiel [...], die leichtesten Halbtöne und alle[r] Reiz des Helldunkels« bestimmt wurde. Insgesamt erweist sich die Novelle mit ihrer Rahmenhandlung als Text über die eigene Poetologie, also als ein metapoetischer Text.

48 Vgl. Brief von Heyse an Emanuel Geibel, 14. Januar 1869, in: Der Briefwechsel von Emanuel Geibel und Paul Heyse, hg. von Erich Petzet, München 1922, S. 202; auch in Reiner Hillenbrand, Heyses Novellen, S. 264.

IV

Sicher wäre es reizvoll, dieser Novelle noch weiter nachzugehen, doch dürfte deutlich geworden sein, dass die Kunstgestalt dieser Rahmen-Novelle weit über die relativ dürftigen poetologischen Überlegungen Heyses hinausgeht. Es wäre nicht der einzige Fall, in dem Kunstwerke den theoretischen Überlegungen ihrer Autoren überlegen sind. Heyses sogenannte ›Falkentheorie‹ war sicherlich ein respektabler und eleganter Versuch, einige Aspekte der Novelle zu bestimmen. Doch die maßgebende realistische Theorie der Novelle, als die sie in der Folge angesehen wurde, stellt sie nicht dar. Ihre Gültigkeit für die klassische und romantische Novellistik ist mehr als fraglich, und selbst für die eigene Produktion Heyses reicht sie nicht hin.

Am Beispiel dieser Vorrede und ihrer Kanonisierung lässt sich exemplarisch zweierlei erkennen: Zum einen sind Literaturtheorie und literarische Praxis nicht unmittelbar auf einander zu beziehen, selbst wenn sie vom selben Autor stammen. Der Diskurs der Literaturtheorie läuft oft eigenständig neben der Praxis einher und bezieht sich meist eher auf andere literaturtheoretische Positionen als auf die literarischen Texte selbst. So zielt die ›Falkentheorie‹ primär polemisch auf die romantische und jungdeutsche Literaturtheorie; die zentrale Forderung nach »Einfachheit« der Novelle etwa wendet sich eher kritisch gegen diese Traditionen, als dass sie umstandslos auf Heyses eigene Novellen zuträfe. Poetologische Äußerungen sollten daher eher als eine Textsorte eigener Art begriffen werden mit eigenen Konstitutionsregeln, eigener argumentativer Logik und eigenen Beglaubigungstraditionen.

Zum zweiten sollten Heyses Novellen in der Forschung endlich ohne das wahrnehmungsverengende Paradigma der ›Falkentheorie‹ wahrgenommen werden. Das Besondere der *Stickerin von Treviso* liegt ja nicht in einer einfachen Handlung oder im bildkräftigen Motiv der Halswunde, sondern, wie gezeigt werden konnte, in der kunstvoll-knappen, zugleich leicht distanzierend gebrochenen Konfiguration von Liebe, Tod und Kunst. Das zählebige Klischee des angeblich glatten und epigonalen⁴⁹ Klassizisten Heyse scheint bis heute den Blick dafür zu verstellen, dass Heyses Novellen in ihren Themen und Techniken gerade nicht klassizistisch sind, sondern charakteristische Beispiele für die Literatur des Poetischen Realismus in Deutschland darstellen. Sicherlich ist Heyses Produktion insgesamt ungleichwertig, und Thomas Manns böses Wort von der »fast unanständig[en]«⁵⁰

49 Vgl. Wolfgang Harms, Art. »Epigone«, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 1, Berlin 1997, S. 457–459.

50 Thomas Mann an Maximilian Harden, 30. August 1910, in: Thomas Mann, Briefe 1889–1936, in: ders., Briefe, Bd. 1, hg. von Erika Mann, Frankfurt a.M. 1979, S. 85. Wie aus dem Kontext

Fruchtbarkeit Heyses trifft wohl insgesamt zu. Auch lässt sich selbst in gelungenen Werken wie *Die Stickerin von Treviso*, *Andrea Delfin* oder *Die Witwe von Pisa* eine Differenz zur Novellistik Meyers, Kellers oder Storms nicht übersehen. Schon ein kurzer vergleichender Blick von der *Stickerin von Treviso* etwa auf die Novelle *Die Hochzeit des Mönchs* von Meyer zeigt sofort, dass Meyer einem ähnlichen Stoff, der zudem ebenfalls mit einer Rahmenhandlung versehen ist, eine ganz andere Komplexität abgewinnt. Sieht man die Texte jedoch in ihrem jeweiligen zeitlichen Umfeld und als Repräsentanten ihrer jeweiligen Ästhetik, so erscheint Heyses Novelle durchaus eher für den Poetischen Realismus in Deutschland typisch als Meyers fast 20 Jahre später entstandener Text, der sich mit seinem düster-pathetischen Symbolismus bereits an den oder sogar schon jenseits der Grenzen des Poetischen Realismus bewegt.

Es wäre also an der Zeit, Heyses Texte als bedeutende Beiträge zur Novellistik des Poetischen Realismus auch in der Forschung ernst zu nehmen. Wie charakteristisch für die eigene Kultur sie schon von den Zeitgenossen angesehen wurden, geht neben vielem anderen (etwa dem Nobelpreis) aus einem Brief Eduard Hanslicks an Heyse aus dem Jahr 1870 hervor.

Jener landläufigen Lobreden auf Ihre »klassische Form« u. »vollendeten Styl« [...] bin ich längst satt. Ich finde, daß man jenem Lobe mit mindestens gleichem Nachdruck das andre zur Seite zu stellen hat: jede ihrer Novellen bringt einen neuen, originellen Inhalt, ein psychologisches Problem, ein soziales Thema, einen Character oder ein Verhältniß das Sie nie zuvor behandelt haben [...]. [...] [Und] darum bildet Ihre Sammlung eine Welt von Menschenkenntniß, Herzensforschung und poetischer Erfindung, – das ist ein substantieller Werth von großer Seltenheit bei deutschen Novellisten [...]. [...] Die Zeit aber, in der man *Ihre* Novellen nicht mehr lesen mag, kann ich mir nicht vorstellen.⁵¹

Noch Gottfried Benn schrieb 1944 ein Gedicht über sein Geburtsjahr 1886, das er dann 1949 auch in seine Selbstdarstellung *Doppelleben* aufnahm. In diesem Gedicht, »1886«, erscheint als wichtigste kulturelle Größe des Jahres Paul Heyse, dem Benn die ganze zweite Strophe einräumt.⁵²

des Zitats hervorgeht, verübelte Mann Heyse insbesondere dessen Gegnerschaft zu Wagner und Ibsen.

51 Brief vom 25. Januar 1870, zit. n. Sigrid von Moisy und Karl Heinz Keller, Paul Heyse, S. 104 (Hervorhebung im Text).

52 Gottfried Benn, »1886«, in: ders., Gedichte. In der Fassung der Erstdrucke, hg. von Bruno Hillebrand, Frankfurt a.M. 1982, S. 324.