

CLAUDIA STOCKINGER

## STORMS IMMENSEE UND DIE LIEBE DER LESER

Medienhistorische Überlegungen  
zur literarischen Kommunikation im 19. Jahrhundert

»Es ist eine ächte Dichtung der Liebe und ganz durch und durch von dem Dufte und der Atmosphäre der Liebe erfüllt« – das schreibt Storm am 2. Juni 1852 an seinen Freund Hartmuth Brinkmann über die Novelle *Immensee*; und er fügt unmißverständlich hinzu: »Von diesem Gesichtspunkte muß jede Beurtheilung derselben ausgehen.«<sup>1</sup> Storm reagiert damit auf die zum Teil harschen Reaktionen, die vor allem die erste – im *Volksbuch auf das Jahr 1850 für die Herzogthümer Schleswig, Holstein und Lauenburg nebst Kalender* publizierte – Fassung des Textes provoziert hatte. Zwar hatte Storm den ersten Leseindruck der Novelle genau kalkuliert, wenn er den »Resignationsstyl« dem sog. »ordentlichen Styl« vorzieht, der eine politische Stoßrichtung der Novelle allererst ermöglichte.<sup>2</sup> Dennoch heißt es etwa in der *Norddeutschen Freien Presse*, daß in dieser Novelle viel von »blauen Fliegen« und »goldenen Augen« »gefaset« würde, wo doch ehrlicherwise gleich von »schwarz-roth-goldene[n] [...] Augen« die Rede sein sollte.<sup>3</sup> Die »bekannte Wirkung auf's Rückenmark«, die Fontane der Novelle in einer späteren Fassung attestiert (es »laufen einem Schauer einmal über das andre den Buckel entlang«),<sup>4</sup> scheint sich bei Lektüre des Erstdrucks noch nicht eingestellt zu haben.

<sup>1</sup> Theodor Storm – Hartmuth und Laura Brinkmann. Briefwechsel, krit. Ausg., in Verb. mit der Theodor-Storm-Gesellschaft hrsg. v. August Stahl, Berlin 1986, S. 66.

<sup>2</sup> Storm perhorresziert die »ordentliche« Überarbeitung der Novelle; am 8. Mai 1855 berichtet er von einem Traum, in dem Heyse *Immensee* entsprechend »zugerichtet« habe (Theodor Storm – Paul Heyse. Briefwechsel, krit. Ausg., Bd. 1, 1853-1875, in Verb. mit der Theodor-Storm-Gesellschaft hrsg. v. Clifford Albrecht Bernd, Berlin 1969, S. 24).

<sup>3</sup> Theodor Storm, *Immensee*. Texte (1. u. 2. Fassung), Entstehungsgeschichte, Aufnahme und Kritik, Schauplätze und Illustrationen, mit sämtl. Abb. der zu Storms Lebzeiten ersch. illustr. Ausg., hrsg. u. komm. v. Gerd Eversberg, Heide 1998, S. 87; diese sehr verdienstvolle Ausgabe wird im folgenden zitiert unter Verwendung der Sigle »Storm-Eversberg« und nachfolgender Seitenzahl.

<sup>4</sup> Fontane an Storm, 28. Juni 1860, in: Theodor Storm – Theodor Fontane. Briefwechsel, krit. Ausg., in Verb. mit der Theodor-Storm-Gesellschaft hrsg. v. Jacob Steiner, Berlin 1981, S. 112.

Es ist bemerkenswert, daß die Forschung bis heute die resignative Patina der Novelle (u.a.) politisch deutet, indem sie den Text – wie die Novellen *Ein grünes Blatt* und *Unter dem Tannenbaum* – mit dem Scheitern der sog. »schleswig-holsteinischen Erhebung« in den Jahren 1848 bis 1851 in Verbindung bringt.<sup>5</sup> Einige Szenen (wie die Weihnachtsepisode)<sup>6</sup> werden so als Bloßstellung führender Gesellschaftsschichten lesbar, andere (wie die Erdbeerenszene)<sup>7</sup> als Kritik am bürgerlichen Versorgungsdenken – oder eben auch nicht. Zwar schließt Storm etwa mit der Schilderung von Erichs Spiritfabrik die ländliche Idylle von Gut Immensee an die zeitgenössische Moderne an; ein »gesellschaftskritisches« Potential des Textes (Storm-Eversberg, S. 7) läßt sich m. E. daraus aber noch nicht ableiten. Vielmehr verlängert Storm an dieser Stelle die ländliche Idylle in die Bereiche Technik und Industrie, um analog zu den Holzstichen der *Gartenlaube* Genrebilder »von Fabriken« zu erzeugen, »in denen niemand schwitzte«, und »von Maschinen, die nur dazu dienen konnten, den Menschen freier und die Welt schöner« werden zu lassen.<sup>8</sup> Erichs Arbeiter »auf dem Felde und bei den Kesseln« haben folgerichtig »alle ein gesundes und zufriedenes Aussehen« (SW 1, S. 318). Zugespitzt formuliert: Storms *Immensee* auf ihr gesellschaftskritisches Potential festzulegen, unterläuft jene Mechanismen der Leserbindung, die am Beispiel gerade dieser Novelle auf allen Ebenen der literarischen Kommunikation zu beobachten sind – von der Disposition des Textes über die Publikationspolitik, die Steuerung der

<sup>5</sup> Die Spiegelung zeithistorischer Begebenheiten an individuellen Lebensumständen und »Stimmungen« gehört zu den Merkmalen poetisch-realistischer (eben nicht genuin »politischer«) Novellistik, vgl. Storm-Eversberg, S. 76; zum »politischen Dichter« Storm vgl. Rüdiger Frommholz, Theodor Storm. Zum Selbstverständnis eines Dichters des Realismus, in: Metamorphosen des Dichters. Das Selbstverständnis deutscher Schriftsteller von der Aufklärung bis zur Gegenwart, hrsg. v. Gunter E. Grimm, Frankfurt/M. 1992, S. 167-183; S. 170-174.

<sup>6</sup> In dieser Episode – mit ihrer ausführlichen Schilderung des weihnachtlichen Besäufnisses, von Reinhardts Begegnung mit der »sündigen« Zigeunerin und (in Kontrast dazu) dem anschließenden Gang durch die friedliche Stadt – stellte Storm dem gleichsam studentischen Leichtsinns des Junkertums »die Utopie der bürgerlichen Familie« entgegen (Storm-Eversberg, S.76).

<sup>7</sup> Die Erdbeerenszene (bei einer Landpartie werden die jungen Leute in den Wald geschickt, um Erdbeeren zu suchen, also ihren Teil zum gemeinsamen Mahl beizutragen) bringt jene Gefühlskonflikte, die aus dem Zusammenstoß der alternativen Konzepte der romantischen Liebes- und der bürgerlichen Versorgungsehe entstehen, in der Kritik am hegemonen und wirtschaftenden bürgerlichen Subjekt auf den Punkt; vgl. dazu Theodor Storm, Sämtliche Werke in vier Bänden. Band 1: Gedichte. Novellen. 1848-1867, hrsg. v. Dieter Lohmeier, Frankfurt/M. 1987, S. 1022 – diese Ausgabe wird im folgenden zitiert unter Verwendung der Sigle »SW« und nachfolgender Band- und Seitenzahl.

<sup>8</sup> Eva Zahn, Die Geschichte der Gartenlaube, in: Facsimile Querschnitt durch die Gartenlaube, eingel. v. Friedrich Sieburg, hrsg. v. Heinz Klüter, Bern u.a. 1963, S. 5-14; S. 11.

Rezeption, die Veränderung der Fassungen, die Anreicherung mit Illustrationen bis zur Ausbildung einer eigenen Poetologie unter den Bedingungen zeitgenössischer Medienkonkurrenz.

Im folgenden möchte ich hierfür eine sowohl medienhistorische als auch lesergeschichtliche Deutung vorschlagen. Dabei werde ich in vier Schritten vorgehen. Erstens begreife ich Storms Positionierungsversuche als Strategien der Selbstkanonisierung. Dafür ist aufschlußreich, daß der im höheren Dienst der Poesie ›selbstbewußte‹ Autor nicht nur gezielt die Rezeption zu steuern versucht, sondern zudem zu weitreichenden Kompromissen in der Textbearbeitung bereit ist.<sup>9</sup> Bei der Überarbeitung der Novelle für die Buchfassung von 1851 orientiert sich Storm an den kritischen Stellungnahmen zur Erstausgabe. Ergebnis ist ein poetologisches Konzept, das ich – im Sinne eines Arbeitsbegriffs – als ›Realismus der Aussparung‹ bezeichnen möchte (1). Dieses Konzept entsteht unter den Bedingungen von medialer Konkurrenz; das werde ich in einem zweiten Teil erläutern (2). Im Anschluß daran gehe ich drittens der Frage nach den ›Techniken‹ der Medienpolitik Storms nach, wie sie sich an seiner akribischen Auseinandersetzung mit den Formen der Präsentation ablesen lassen. Für eine medienhistorische Profilierung des poetologischen Konzepts der Aussparung ist gerade die Arbeit an den illustrierten Ausgaben von 1857 und 1887 aufschlußreich (3). Viertens ist zu klären, inwiefern die atmosphärische Verteilung des Amourösen, die Storm in seinem Brief an Brinkmann behauptete („Es ist eine echte Dichtung der Liebe«), nicht nur den Inhalt, sondern auch die Faktur der Novelle betrifft, und inwiefern diese Tingierung der Darstellung mit einem Gefühl ›inniger Verbundenheit‹ auf Storms Projekt bezogen werden kann, den ›Gesichtspunkt‹ für »jede Beurteilung« der Immensee-Erzählung vorauszubestimmen (4).

<sup>9</sup> Vgl. Boy Hinrichs, Theodor Storm – Texte und Kontexte. Thesen zur Rezeptionsforschung, in: Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft 42, 1993, S. 67-72, S. 70: »Storm registriert nicht nur die privaten und öffentlichen Äußerungen zu seinen Texten, er reagiert nicht nur auf sie, sondern er agiert auch. Er greift völlig intentional in den Literaturbetrieb ein [...]. Dabei erweist sich Storm als jemand, der die Klaviatur des Literaturbetriebs virtuos beherrscht. Er ist eine[!] der professionellsten Autoren des 19. Jahrhunderts« – ein Autor, der etwa gezielt Restauflagen seiner *Gedichte* aufkauft, um eine Neuauflage zu lancieren, deren Erscheinen ihn wiederum als wichtigsten Lyriker seiner Zeit bestätigt.

## 1. REALISMUS DER AUSSPARUNG

Storms Leserverhalten läßt sich aus seinem elitären Selbstverständnis als ›Dichter‹ (i. e. als Lyriker) in Abgrenzung zum bloßen ›Schriftsteller‹ erklären.<sup>10</sup> Auf der einen Seite also mußte er daran interessiert sein, den Lesern zu gefallen und ihre ›liebende Zuneigung‹ zu erwerben, um als unbekannter Autor literarische Anerkennung zu finden. Auf der anderen Seite verlangte er diesem anonymen und dadurch zunächst einmal bedrohlichen Publikum einiges ab. Storms elitärem Selbstbild zufolge ist es der Leser, der dem – einen ›heiligen Beruf‹ ausübenden – Autor nicht nur Aufmerksamkeit schuldet, sondern auch seine finanzielle Unterstützung nicht versagen darf. Der Brotberuf des Juristen reichte zur Versorgung der anwachsenden Familie Storms kaum aus – wenngleich deutlich gesagt werden muß, daß diese relative bürgerliche Sicherheit die Ausbildung eines elitären Poesieprogramms überhaupt ermöglichte. Die Selbstkanonisierungsstrategien des Autors sind in diesem Sinne durchaus als Angebot an den prospektiven Leser / die Leserin zu verstehen. Genauer gesagt schreibt Storm für das (gehobene) Bildungs- und Besitzbürgertum seiner Zeit, das regelmäßig Familienblätter bezieht und es sich auch leisten kann, Leihbücher-Abonnements abzuschließen sowie die teuren illustrierten Gesamt- und Prachtausgaben zu erwerben.<sup>11</sup> Als Gegenleistung für Interesse und Treue gibt Storm diesem Publikum das ›Versprechen auf Klassizität‹, das heißt: Er bietet sich von vornherein als ›Klassiker‹, mithin als eine Größe an, der man seine Aufmerksamkeit ohne Gefährdung der eigenen sozialen Position nicht entziehen kann<sup>12</sup> – ein Kalkül, das aufzugehen scheint, wenn

<sup>10</sup> Der Novellenautor Storm zielte auf »eine Synthese aus kommerziellem Marktwert und dichterischem Gebrauchswert«: »Von dieser Synthese blieb allerdings die nur schlecht verkäufliche, vom Autor aber gerade deshalb zum dichterischen Gegengewicht hochstilisierte Lyrik ausgenommen« (Harro Segeberg, *Literatur im technischen Zeitalter. Von der Frühzeit der deutschen Aufklärung bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs*, Darmstadt 1997, S. 166f.).

<sup>11</sup> Vgl. dazu Reinhard Wittmann, *Geschichte des deutschen Buchhandels [1991]*, 2., durchges. u. erw. Aufl., München 1999, S. 270, 278, 289-291. – Der Sache nach entspricht diese Zuordnung Jost Schneiders Überlegungen zur sozialen Differenzierung der literarischen Kommunikation im 19. Jahrhundert. Demnach dürfte zum einen das die Familienblätter konsumierende Kleinbürgertum das Publikum u. a. Storms ausgemacht haben, zum anderen das Besitzbürgertum mit seiner ausgeprägten Salon- und damit Vortragskultur, welche die Rezeption von Erlebnislyrik (vor der Gedankenlyrik) nahelegte und als geeignete Medien dafür die repräsentativen Klassiker- und Prachtausgaben empfahl (Jost Schneider, *Sozialgeschichte des Lesens. Zur historischen Entwicklung und sozialen Differenzierung der literarischen Kommunikation in Deutschland*, Berlin, New York 2004, S. 207-212, S. 228-230).

<sup>12</sup> Storm stellte sich immer wieder in die Goethe-Nachfolge bzw. geht davon aus, im Bereich der Lyrik Goethe noch übertreffen zu haben; vgl. dazu C. S., *Paradigma Goethe? Die Lyrik des 19. Jahrhunderts und Goethe*, in: *Lyrik im 19. Jahrhundert. Gattungspoetik als Re-*

so unterschiedliche Leser wie Fontane oder der Heiligenstädter Landrat Alexander von Wussow die Neufassung von *Immensee* »zu dem Meisterhaftesten« zählen, »was wir jemals gelesen haben«, und der Novelle den »Stempel der Vollendung« (SW 1, S. 1020) bzw. gar den »Stempel der Klassizität« (SW 1, S. 1021) verleihen.

Aufschlußreich für Storms Leserverhalten ist daher, daß sich auch der Erzähler als Lyriker versteht. An Erich Schmidt wird Storm noch 1882 schreiben: »Meine Novellistik ist aus meiner Lyrik erwachsen; daher zuerst, was man meinetwegen etwas Sprunghaftes oder auch Gukkastenbilder[!] nennen mochte [...]«; im Mittelpunkt stehen von Beginn an »Szenen von poetischem Gehalte«. <sup>13</sup> Den Gattungstransfer motivieren nicht etwa motivische oder thematische Übernahmen. Vielmehr trägt Lyrik zum einen die Konstruktion der Novelle – insbesondere »jene schicksalsschweren Lieder« *Meine Mutter hat's gewollt* und (ab der zweiten Fassung) das *Lied des Harfenmädchens*, die Storms Selbstverständnis überhaupt erst begründen, der einzige, eigentliche und letzte Lyriker zu sein. <sup>14</sup> Zum anderen führt der Umweg über die Lyrik und deren Funktion in der zeitgenössischen Poetologie direkt auf das spezifische novellistische Verfahren Storms, das deren medienhistorische Positionierung erlaubt.

Wenn nach Storms vielzitiertes Aussage, die »eigentliche Aufgabe des lyrischen Dichters« darin »besteht«, »eine Seelenstimmung derart im Gedichte festzuhalten, daß sie durch dasselbe bei dem empfänglichen Leser reproduziert wird«, <sup>15</sup> so ist das für sich genommen noch wenig aufschlußreich. Storm insinuiert die gewünschten Effekte eher, als die Mittel dafür zu benennen. Die zeittypische Forderung nach lyrischer Evokation von »Stimmung« setzt dabei, kurz gefaßt, auf Aussparung. <sup>16</sup> In Friedrich Theodor Vischers *Ästhetik* heißt es dazu pointiert:

flexionsmedium der Kultur, hrsg. v. Steffen Martus, Stefan Scherer u. C. S., Bern u. a. 2005, S. 93-125; insbes. S. 114-122.

<sup>13</sup> Storm an Schmidt, 1. März 1882; Theodor Storm – Erich Schmidt. Briefwechsel krit. Ausg., Bd. 2, 1880-1888, in Verb. mit der Theodor-Storm-Gesellschaft hrsg. v. Karl Ernst Laage, Berlin 1976, S. 55-58; S. 57.

<sup>14</sup> »Man klagt über den Tod des letzten Lyrikers, u. weiß nicht, oder ignoriert, daß Einer lebt, der wirklich der Letzte war. Davon kann mich, was ich an Lyrik nach mir gesehen, auch nicht abbringen“ (Storm bezieht sich dabei auf Wilhelm Scherers hymnischen Nachruf auf Geibel); Storm an Schmidt, 13. Juli 1884, in: Theodor Storm – Erich Schmidt. Briefwechsel, Bd. 2 (wie Anm. 13), S. 95-98, S. 97.

<sup>15</sup> Im Rahmen der Besprechung von M. Ant. Niendorfs *Lieder der Liebe* (1854; SW 4, S. 331).

<sup>16</sup> »Zu den vielen sonstigen Aussparungen des realistischen Literatursystems gehört seine strikte Selbstbeschränkung auf eine Immanenz der dargestellten Welt, aus der alles ausgeschlossen bleibt, was nicht potentiell empirisch zugänglich ist. Das im wörtlichen Sinne

Der lyrische Dichter sagt, was sich dem Worte, indem es darein gefaßt wird, entzieht, er sagt es daher so, daß er im Sagen verstummt und durch sein Verstummen auf einen unerschöpften unendlichen Grund hineinzeigt. Es zittert ein Unaussprechliches zwischen seinen Zeilen: das reine, wortlose Schwingungsleben des Gefühls.<sup>17</sup>

Übertragen auf den Novellisten Storm: Das ›Verstummen‹ wird zum zentralen Merkmal auch der Prosa, verlagert jetzt aber von der lyrisch-andeutenden Musikalität auf die Kapitelordnung bzw. auf deren Verknüpfung. Die Buchfassung von Storms *Immensee* (1851) realisiert dieses Prinzip der Aussparung geradezu idealtypisch: ›Interessantheit‹ setzt hier nicht darauf, daß die geschürte Lesererwartung im kausalgenetisch geschlossenen Handlungsbogen befriedigt wird – ›Interessantheit‹ setzt im Gegenteil auf Lückenbildung, auf Unvollständigkeit. Mit einem Wort: Storm lehnt hier das »Motiviren vor den Augen des Lesers« ab.<sup>18</sup>

Ziel ist dabei, so meine These, die Verwirklichung des Konzepts einer omnipräsenten Poesie, die das Leben auf eine innige Weise durchdringt und – etwa in Form eines Taschenbuchs wie die Separatausgabe von *Immensee* von 1852 – zum steten Begleiter wird. Konzeptionelle Vorformen für diese Alltäglichkeit des Buchs als eines Lebensbegleiters gibt es seit den humanistischen Geistergesprächen, sie beschränkten sich dort aber auf einen exklusiven Kreis von gelehrten Verfassern und Rezipienten (als neuen gelehrten Verfassern).<sup>19</sup> Im Verlauf des 18. Jahrhunderts entwickelte sich daraus ein zunächst immer noch auf wenige Schichten beschränktes Poesiemodell, das schließlich durch die erhöhte Alphabetisierungsrate im 19. Jahrhundert eine solide soziale Grundlage erhalten sollte. Die Ausdifferenzierung des literarischen Lebens führte zu einer erweiterten literarischen Kommunikation, die Poesie als ein Zentrum der Kultur, als ein die

Meta-Physische [...] spielt in dieser Literatur keine Rolle« (Marianne Wünsch, Experimente Storms an den Grenzen des Realismus: neue Realitäten in »Schweigen« und »Ein Bekenntnis«, in: Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft 41, 1992, S. 13-23; S. 15).

<sup>17</sup> Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart, hrsg. v. Ludwig Völker, Stuttgart 1990, S. 230; vgl. dazu Gerhard Plumpe, Ausdifferenzierung der Lyrik – Ästhetische Reflexion, in: Wahre lyrische Mitte – »Zentrallyrik«? Ein Symposium zum Diskurs über Lyrik in Deutschland und in Skandinavien, hrsg. v. Walter Baumgartner, Frankfurt/M. 1993, S. 87-106; S. 99f.

<sup>18</sup> Storm an Heyse, 15. November 1882, bezogen auf die Novelle *Schweigen* (Theodor Storm – Paul Heyse. Briefwechsel, krit. Ausg., Bd. 3, 1882-1888, in Verb. mit der Theodor-Storm-Gesellschaft hrsg. v. Clifford Albrecht Bernd, Berlin 1974, S. 36f.; S. 37).

<sup>19</sup> Vgl. dazu Karl Otto Brogsitter, Das hohe Geistergespräch. Studien zur Geschichte der humanistischen Vorstellung von einer zeitlosen Gemeinschaft der großen Geister, Bonn 1958.

Lebenswirklichkeit in allen Phasen begleitendes Phänomen generierte,<sup>20</sup> auf das zumal ›der Lyriker‹ Storm dann wieder mit einem ausgeprägten Elitarismus der Kunst antwortete. Die unterschiedlichen Fassungen von *Immensee* lassen sich von hier aus medienhistorisch profilieren.

Die erste Fassung von *Immensee* erscheint, wie erwähnt, im *Volksbuch auf das Jahr 1850 für die Herzogthümer Schleswig, Holstein und Lauenburg nebst Kalender*. Storms Freund Tycho Mommsen hält in genervten Randnotizen fest, der Text sei »eitel Prosa«, »[a]lltätlich«, »ohne Reiz« (SW 1, S. 1038, 1030). In dieser Fassung gibt es keine Lücken, alles ist konsequent motiviert, die Charaktere sind explizit ausgedeutet. Den eigentümlichen Reiz von Storms Poetik der Aussparung, die erst der Überarbeitung von 1851 (also der ersten Buchfassung) ihre faszinierende ästhetische Ausstrahlung verleihen wird, sucht man vergebens.

Auf den Punkt gebracht: Die *Volksbuch*-Fassung von 1849 spielt mit den limitierten Aufmerksamkeitsressourcen, die periodisch erscheinender Literatur zur Verfügung stehen. Die an kalendarische Präsentationsformen gebundene *Volksbuch*-Fassung teilt mit Zeitschriftenliteratur im engeren Sinn die auf Lesekonsum und Innovationsinteresse angelegte Adressierung. Man könnte daher sagen, daß die Verknüpfungen zwischen den Einzelkapiteln in der *Volksbuch*-Fassung die unterbrochene Publikation in einem Periodikum imitieren. Denn gemeinhin gilt für die unterbrochene Publikation einer Novelle in Zeitschriften als geeignete Strategie der Leserbindung, daß *Cliffhanger* an den Kapitelenden ein Spannungsbogen erzeugen, der die Leser bei der Stange hält –<sup>21</sup> ein Mittel, dessen sich auch die *Volksbuch*-Fassung von *Immensee* (im Unterschied zur Buchfassung von 1851) bedient.

<sup>20</sup> Vgl. dazu Gerhard Lauer, Lyrik im Verein. Zur Mediengeschichte der Lyrik des 19. Jahrhunderts als Massenkunst, in: Lyrik im 19. Jahrhundert. Gattungspoetik als Reflexionsmedium der Kultur, hrsg. v. Steffen Martus, Stefan Scherer u. Claudia Stockinger, Bern u. a. 2005, S. 183–203.

<sup>21</sup> »Sache des Herausgebers war die Verteilung der Beiträge auf die einzelnen Nummern – der Autor hatte Vorsorge zu treffen, daß seine Erzählung dadurch nicht an Wirkung verlor. Dabei mußte er das Stückelungsprinzip des Journals als Strukturprinzip seiner Erzählung übernehmen: So mußte etwa ein Spannungsabbau, der Gefahr lief, ans Ende einer Auslieferung zu geraten und das Interesse des Lesers erlahmen zu lassen, tunlichst vermieden oder zumindest so kurz gehalten werden, daß er folgenlos für das Interesse des Lesers blieb. Daraus resultiert jene forcierte, kaum absinkende Gespanntheit und/oder Handlungskonzentration vieler Journalerzählungen, die sie dem Dramatiker empfahlen« (Reinhart Meyer, Novelle und Journal, in: Zwischen Restauration und Revolution. 1815–1848, hrsg. v. Gert Sautermeister u. Ulrich Schmid, München, Wien 1998 [Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, hrsg. v. Rolf Grimminger, Bd. 5], S. 251–280; S. 241).

›Leserbindung‹ heißt also in der *Volksbuch*-Fassung in erster Linie ›Leserleitung durch einen omnipräsenten Erzähler‹, der an der von vornherein gefährdeten Beziehung zwischen Reinhardt und Elisabeth keinen Zweifel läßt. Schon der ›Weg in die Erdbeeren‹ ist negativ konnotiert: Es ist durchweg von ›bösen Zeichen‹, von einer ›mühsamen‹ Wanderung, von ›schroffen Felskanten‹ die Rede (SW 1, S. 1026) – kein ›romantisches‹ Waldidyll entsteht auf diese Weise, sondern ein als solcher durchaus bedrohlicher und bedrohter Naturraum. Reinhardts befremdliches Verhalten gegenüber Elisabeth während seiner Universitätszeit wird in dieser Fassung psychologisch motiviert und mit dem Hinweis auf Reinhardts ›studentisch entfesselten‹ Charakter gleichsam entschuldigt: Es entfaltet sich der ganze »Ungestüm seiner Natur«; die Bilder und Personen der Vergangenheit treten zurück; Reinhardt denkt kaum mehr an diese; »Irrtum und Leidenschaft begannen ihr Teil von seiner Jugend zu fordern« (SW 1, S. 1027).<sup>22</sup> Ebenso dient die ausführliche Beschreibung von Reinhardts Weg durch die weihnachtliche Stadt der Motivation von Verhaltensmustern. Auf seinem Gang durch die Straßen beschreitet Reinhardt demnach einen Weg von der studentischen Entfremdung hin zu sich selbst, der zugleich die Unerreichbarkeit dieses ›Selbst‹ thematisiert. Weihnachten, Heimat, Elisabeth – das sind längst verlorene Sehnsuchtsorte, die einerseits als Erinnerungen, andererseits als schmerzliche Verlusterfahrungen und damit allein als ›Abwesende‹ präsent bleiben (SW 1, S. 1031f.). In diesem Sinne läßt sich die spezifische Medialität der Literatur des poetischen Realismus gerade an der »Gedächtnisform der Aufzeichnung« festmachen, an einer Form also, die »Ereignis und Aufzeichnung temporal trennt« und die sich dadurch sowohl vom zeitgleichen Konkurrenzmedium Photographie als auch von den ›photographischen Verfahren‹ des nachfolgenden Naturalismus unterscheidet.<sup>23</sup>

Besonders auffällig ist hier das ausführliche epische Zwischenstück, das in der ersten Fassung Binnen- und Rahmenhandlung abschließend miteinander verbindet und dieser Fassung dadurch eine versöhnliche Wendung gibt (SW 1, S. 1036–1038): Der Lauf der Zeit entschärft die Gedanken und Gefühle, Reinhardt heiratet,<sup>24</sup> alles geht seinen wohlgeordneten Gang, von

<sup>22</sup> Es ist eben diese Passage, die zudem eine ausführlichere Darstellung der Ratskellerszene enthält, zu der Tycho Mommsen bemerkte: »Alltäglich ohne Reiz« (SW 1, S. 1030).

<sup>23</sup> Gerhard Plumpe, Tote Blicke. Fotografie als Präsenzmedium, in: Medien der Präsenz. Museum, Bildung und Wissenschaft im 19. Jahrhundert, hrsg. v. Jürgen Fohrmann, Andrea Schütte u. Wilhelm Voßkamp, Köln 2001, S. 70–86; S. 84.

<sup>24</sup> Tycho Mommsen dazu: »Da haben wir des Pudels Kern, eitel Prosa!«; sowie Erich Schmidt, der die erste Fassung erst dreißig Jahre später liest: »Reinhard verheiratet! Ich traute meinen Augen kaum« (SW 1, S. 1038).

Erich hört Reinhardt wenig (er hört nur, daß die Ehe von Erich und Elisabeth kinderlos bleibt), Reinhardt selbst hat einen Sohn, der früh stirbt, und 30 Jahre später stirbt auch Reinhardts Frau, der alte Witwer zieht in eine nördliche Stadt. Und erst jetzt – auf diese Weise gelingt der ersten Fassung die Überleitung zum Erzählrahmen – erinnert sich Reinhardt wieder an seine Jugendzeit und an Elisabeth: Die Erzählung einer Erinnerung kann beginnen (SW 1, S. 1038).

Die auf ›Verzehr‹ angelegte Produktion periodisch erscheinender Organe legt eine solche auktorial durchorganisierte, klar motivierte Gestaltung insofern nahe, als sie eine Lektürehaltung bedient, die Innovation und Abwechslung erwartet und damit eine gewisse schnelle Oberflächlichkeit der Aufmerksamkeit verbindet. Zwar wurden etwa die Familienblätter (zu deren bestverdienenden Autoren Storm neben Keller gehörte) in den Familien aufbewahrt, eine Relektüre war also möglich.<sup>25</sup> Jedoch trifft dies in den 1850er Jahren für jenes später so beliebte Genre noch nicht zu – und ebenso wenig für ›Volksbücher‹ mit jährlich wechselnden Kalendarien.<sup>26</sup> Es ist also festzuhalten: Dem Kontakt zwischen Autor, Werk und Leser fehlt hier jene Aufmerksamkeitsform, die eine intimisierte literarische Kommunikation auszeichnet.<sup>27</sup> Es fehlt hier also jenes dauerhafte Interesse an ein und demselben Objekt, das gleichsam in seinen Tiefenstrukturen bzw. Details bemerkenswert erscheint. Die spezifische Komplexität dieser Beobachtungshaltung besteht darin, daß sie sich auf Dauer stellt, indem sie immer Neues in Demselben entdeckt, mithin nicht immer Neues in Anderem suchen muß.

<sup>25</sup> »[I]ch kann mir höchstens aus alten Gartenlauben vorlesen lassen« – so in seinem letzten Brief an Heinrich Schleiden der bereits schwer erkrankte Storm, 11. Mai 1888 (Theodor Storm – Heinrich Schleiden. Briefwechsel, krit. Ausg., in Verb. mit der Theodor-Storm-Gesellschaft hrsg. v. Peter Goldammer, Berlin 1995, S. 76f.). Vgl. Wittmann, Geschichte des deutschen Buchhandels (wie Anm. 11), S. 291: In der »typischen gutbürgerlichen Hausbibliothek« der Gründerzeit finden sich ein »Konversationslexikon, einige fachwissenschaftliche Schriften, unberührte Goethe- und Schillerausgaben, ein paar illustrierte Prachtwerke und gebundene Jahrgänge von Familienblättern«.

<sup>26</sup> Vgl. Wittmann, Geschichte des deutschen Buchhandels (wie Anm. 11), S. 256. Die Büchernachlässe Tübinger (Klein-)Bürger um 1850 umfassen hauptsächlich die Bibel sowie Erbauungsbücher, an belletristischer Literatur hingegen höchstens Gellerts Fabeln, Schillers Gedichte oder Knigges *Umgang mit Menschen*: »[M]an besaß nur intensiv und lebenslang genutzte Bücher, was man dagegen extensiv las, lieh man aus oder warf es (wie die Zeitung) anschließend weg«.

<sup>27</sup> Zu den Aufmerksamkeitsformen, die sich mit einer Intimisierung des Beobachtungsverhaltens verbinden, vgl. Niklas Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1995, z. B. S. 14f.

Die periodisch erscheinende Literatur setzt auch auf längerfristigen Kontakt, aber sie muß diesen Kontakt durch wechselnde Reize immer neu stimulieren. Aus dieser Perspektive liegt daher die Frage nahe, inwieweit sich die Erzählung über vergleichbare Beobachtungshaltungen gewissermaßen in die Welt der Leser transzendiert: Welche Beziehungen zwischen der Liebeshandlung in der Binnenerzählung, der erinnernden, auf Dauer gestellten Aufmerksamkeit der Rahmenerzählung und der Zuwendung der Leser, die Storms »Realismus der Aussparung« provoziert, stellen die in die Komposition des Ganzen eingelassenen Forderungen an ein Interesse her, das kontinuierlichen Kontakt ohne Abwechslung aufrecht erhält?

Für die Buchfassung von *Immensee* ist jedenfalls charakteristisch, daß sie die Zusammenhänge ausdünnert.<sup>28</sup> Meine erste Antwort lautet daher: Weil sie auf einen zeitintensiven Kontakt setzt, auf eine immer neue Lektüre desselben Werks, das Raum für die Entfaltung des Interpretations- und Einfühlungsvermögens sowie der Selbstreflexionskompetenz des Lesers bietet, stiftet sie einen undurchdringlichen, diffusen und daher um so unhintergebareren Zusammenhang. Das Interpretations- und Einfühlungsvermögen des Lesers kann sich dadurch überhaupt erst entfalten, und zwar in der wiederholten Lektüre.

Und meine zweite Antwort lautet: Diese Lesehaltungen spiegeln sich in den dauerhaften Beobachtungsleistungen innerhalb der Erzählung. So, wie der alte Reinhardt der Rahmenerzählung den Blick von den großformatigen »Gemälde[n] an der Wand« auf das kleine Porträt Elisabeths richtet und sich ins Unscheinbare versenkt (SW 1, S. 296), so wird die Novelle im handlichen Format des portablen Buchs, das man stets mit sich führen kann und sollte, zu einem der größten Verkaufs- und Rezeptionserfolge Storms überhaupt.<sup>29</sup> Und so, wie sich Reinhardt am Ende seines Lebens in das Bild seiner jugendlichen Liebe versenkt, so soll sich der Leser sein Leben lang in die Bilder von Reinhardts jugendlicher Liebe versenken.

<sup>28</sup> Daß es allgemein nicht ungewöhnlich war, Zugeständnisse an die Lektüererwartungen in Familienblatt-Kontexten bei der Überarbeitung für Separatausgaben wieder zurückzunehmen, zeigt Eva D. Becker (»Zeitungen sind doch das Beste«. Bürgerliche Realisten und der Vorabdruck ihrer Werke in der periodischen Presse, in: Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte. Literatur-, kunst- und musikwissenschaftliche Studien, in Zus.arb. mit Käte Hamburger hrsg. v. Helmut Kreuzer, Stuttgart 1969, S. 382-408).

<sup>29</sup> »Seine Erzählungen, von denen »Immensee« (Berl. 1852; 15. Aufl. 1871) wol die bekannteste ist, sind lyrische Stimmungsbilder« (Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände, 11. Aufl., Supplementband 1872; zit. nach Peter Goldammer, Miniaturmaler oder realistischer Novellist. Theodor Storm in deutschen Konversationslexika, in: Storm-Blätter aus Heiligenstadt [2000], S. 4-11; S. 5).

Denn daß es sich im Sinne Storms um ›Bilder‹ handelt,<sup>30</sup> das macht die Konstruktion der zweiten Fassung von 1851 deutlich, eben jener Buchfassung, die den bis heute maßgeblichen Text der Novelle *Immensee* präsentiert. Diese Fassung ist nicht etwa »strenger durchkomponiert«,<sup>31</sup> im Gegenteil: Ein ›verdichteter‹ Spannungsbogen fehlt.<sup>32</sup> An die Stelle von motivierenden Überleitungen ›treten‹ Lücken. Die einzelnen Kapitel werden jetzt erst mit Zwischenüberschriften versehen – und dadurch zu gleichsam monolithischen Einheiten. Wie bereits erwähnt: Storm setzt auf Figuren der Aussparung, der Andeutung, des beredten Schweigens – und zwar gegen ein probates Verfahren der Zeitschriftenpublikation von Novellen, das den Leser (mit Schiller gesagt) gleichsam ›am Zügel führt‹<sup>33</sup> und das Konsequenzen für die Gattungsgeschichte der Novelle hat, wie Reinhart Meyer exemplarisch zeigen konnte.<sup>34</sup> Wenn Storm daher das Schweigen zudem zum Thema der Novelle und zu deren zentralem dramaturgischen Moment macht, dann zeigt auch dies seinen Ort in der Gattungsgeschichte der Novelle als Mediengeschichte an. Darin eben besteht die metapoetische Funktion bestimmter Textpassagen: Reinhardt erklärt sich Elisabeth im entscheidenden Moment gerade nicht („desto mehr war es ihm, er habe ihr [...] etwas Notwendiges mitzuteilen, [...] und doch konnte er sich des erlösenden Wortes nicht bewußt werden.“; SW 1, S. 312); auch meldet er sich nach dem Abschied beinahe zwei Jahre nicht mehr.

Mit anderen Worten: In den Veränderungen des Textes reflektiert Storm die Möglichkeiten der Novellistik, die sich auch in ihrer Faktur von der periodischen Publikationsform ablöst. Insofern nimmt er einen konzeptionellen Medienwechsel vor bzw. übt sich in Mediengerechtigkeit: Im Unterschied zur unterbrochenen Publikation in einem Periodikum, auf deren Aufmerksamkeitsformen Novellen traditionell oftmals auch außerhalb der Zeitschriftenkultur bezogen bleiben und deren Gestaltungsverfahren Storm in der *Volksbuch*-Fassung von *Immensee* beibehält, kann die Buchfassung auf dergleichen Verbindungsstücke getrost verzichten: Der Leser

<sup>30</sup> Storm an Friedrich Eggers, 13. März 1853: »ad vocem *Bild*: darunter verstehe ich nicht die sogenannte *bilderreiche* Sprache [...]; sondern ich verstehe, wenn ich die Wirksamkeit der Phantasie in der Poesie als Bild bezeichne, darunter ein ›in *Szene Setzen des Gedankens*« (Theodor Storm, Briefe, Bd. 1, hrsg. v. Peter Goldammer, 2., durchges. Aufl., Berlin 1984, S. 177f.).

<sup>31</sup> So Eversberg (Storm-Eversberg, S. 82).

<sup>32</sup> Entgegen Dieter Lohmeier, der davon ausgeht, die »poetischen Auftritte« seien durch die Umarbeitung »noch mehr verdichte[t]« worden (SW 1, S. 1020).

<sup>33</sup> Friedrich Schiller, Erinnerung an das Publikum, in: ders., Werke. Nationalausgabe, Bd. 4, Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, hrsg. v. Edith Nahler u. Horst Nahler, Weimar 1983, S. 270-272; S. 272.

<sup>34</sup> Vgl. Anm. 21.

wird durch das Kapitelende ja eben nicht am Weiterlesen gehindert; er muß – in späteren Ausgaben noch unterstützt durch Illustrationen, die nach Storms Wunsch eine ›lückenlose‹ Bilderreihe bieten (vgl. dazu 3.) – die Verknüpfungen selbst leisten. Eine auktoriale Führung des Lesers unterbleibt dabei soweit als möglich – zumindest in Hinsicht auf die Kapitelbindung. Atmosphärisch und auf symbolischer Ebene leitet der Text den Leser bzw. dessen Deutungskompetenz durchaus an.<sup>35</sup>

Die besondere Herausforderung an den Leser der Buchausgabe von 1851 also besteht darin, selbst jene ›Vollständigkeit‹ herzustellen, die der Text verweigert. Über seine Novellistik allgemein schreibt Storm am 12. März 1882 an Eduard Alberti: »Sie hat sich aus der Lyrik entwickelt und lieferte zuerst nur einzelne ›Stimmungsbilder: [...] andeutungsweise eingewebte Verbindungsglieder gaben dem Leser die Möglichkeit, sich ein geschlossenes Ganzes [...] vorzustellen« (SW 1, S. 1004f.). – Die Lücken des Textes sind offensichtlich: Warum heiratet Elisabeth Erich? Wie reagiert Reinhardt auf den Brief der Mutter, der von der bevorstehenden Hochzeit Elisabeths berichtet? Gibt Reinhardts Lied auf Elisabeths Entscheidung eine plausible Antwort? Hat Reinhardt denn überhaupt die Autorität zu einer gültigen Deutung der Situation? Ist er nicht zu sehr selbst Partei? Als unparteiisch ist nur das über weite Strecken ›neutrale‹ Erzählen zu bezeichnen,<sup>36</sup> das die Figuren gleichwohl nicht mit Flaubertscher Kälte, sondern mit ›gerechter‹ Aufmerksamkeit beobachtet, die Sympathien gleichmäßig auf Elisabeth, Reinhardt und Erich verteilt und keine Schuldzuweisungen vornimmt.

Auf derselben Linie liegt die Art und Weise, wie Storm am Beispiel des Verhältnisses von Reinhardt und Elisabeth die Inkommunikabilität der Gefühle gestaltet. Demnach ist Kommunikation nur über einen Gattungswechsel möglich: Reinhardt legt den (zumindest von Storm) selbst gefertigten ›Urton‹,<sup>37</sup> das sog. ›Volkslied‹ *Meine Mutter hat's gewollt* | *Den An-*

<sup>35</sup> An erster Stelle ist hier das Motiv der Wasserlilie zu nennen, vgl. dazu Lohmeier, SW 1, S. 1025.

<sup>36</sup> Den Beobachterstatus des (teilweise spekulierenden) Erzählens markiert der Texteingang: »An einem Spätherbstnachmittage ging ein alter wohlgekleideter Mann langsam die Straße hinab. Er *schien* von einem Spaziergange nach Hause *zurückzukehren*; denn seine Schnallenschuhe, die einer vorübergegangenen Mode angehörten, waren bestäubt. [...] *Er schien fast ein Fremder*; denn von den Vorübergehenden grüßten ihn nur Wenige« (SW 1, S. 295; Hervorhebungen C. S.).

<sup>37</sup> Vgl. Erich Schmidt, Erinnerungen an Theodor Storm (9. Februar – 4. März 1877), in: Theodor Storm – Erich Schmidt. Briefwechsel, krit. Ausg., Bd 1, 1877-1880, hrsg. v. Karl Ernst Laage, Berlin 1972, S. 15-19; S. 17: »Immensee ›Meine Mutter hat's gewollt‹, hofft Volksliedton glücl. getroffen zu haben. So hieß es anfangs ›Was ich so süß empfinde, Das ist nun worden Sünde‹, 1. Zeile als unvolkstämm. geändert in ›Was sonst in Ehren stünde‹. – Vgl.

*dern ich nehmen sollt'*, vor, und zwar in durchaus strategischer Absicht. Er setzt das Lied bewußt ein, um Elisabeths Verhalten zu kommentieren – diese Funktion des Liedes stellt zumindest die Zeitschriftenfassung von 1849 heraus: »Er nahm ein anderes Blatt. ›Dies Lied‹, sagte er, ›habe ich im vorigen Herbste in der Gegend unserer Heimat gehört. Die Mädchen sangen es beim Flachsbrechen; die Melodie habe ich nicht behalten können, sie war mir völlig unbekannt« (SW 1, S. 1034). Die Buchfassung von 1851 hingegen spart diesen Konnex aus und legt dadurch beide Deutungen nahe: Das Lied mag aus Zufall auf den Tisch kommen oder durch eine Intrige Reinhardts – das bleibt offen. Elisabeth und Reinhardt entnehmen die Verse einem Konvolut, von dem Reinhardt sagt, er wisse selbst nicht, welche Texte es enthalte (SW 1, S. 320).

Dadurch gelingt, was Storm im Zusammenhang seiner Honorarforderungen für die zunächst unterbrochen publizierte Novelle *Im Schloß* expliziert: Es geht ihm weniger um die Erzeugung von Spannung als vielmehr darum, »einen wirklichen Lebensgehalt zum poetischen Ausdruck zu bringen«. <sup>38</sup> Das heißt: Die Figur der Aussparung ersetzt Explizitheit durch die Evokation von Stimmung. Der »poetische Ausdruck« bietet demnach keine photographische Vollständigkeit, sondern bildet, so Storm in Anlehnung an Gervinus, spezifische ›Situationen‹ ab, »einzelne Momente von poetischem Interesse, die sich auch im dürftigsten Alltagsleben finden«. <sup>39</sup> Auf diese Weise macht der Text prinzipiell unendliche Deutungsangebote.

## 2. REALISMUS UND MEDIENKONKURRENZ

Storms ›Realismus der Aussparung‹ antwortet damit auf eben jene Konkurrenzmedien zur Poesie resp. zum Buch, die in der zeitgenössischen Debatte eine große Rolle spielten: auf das wahrnehmungspolitisch wichtige Panorama, das die Beobachterposition im 19. Jahrhundert neu definiert und dessen parataktische Anlage Storm übernimmt; auf die Malerei, mit

Storm an Schmidt, September 1881, in: Theodor Storm – Erich Schmidt. Briefwechsel, Bd. 2, (wie Anm. 13), S. 46-50; S. 47: »Meine Mutter hat's gewollt‹ ist kein Volkslied, sondern von mir in diesem Ton gedichtet. (Sie meinen es vielleicht auch nur so) – Ich sehe das nun schon auf derselben Seite. Ich bin Ihnen dankbar, daß Sie die Varianten berücksichtigt haben«.

<sup>38</sup> Storm an Keil, 14. Dezember 1861 (in: SW 1, S. 1111).

<sup>39</sup> Storm an Brinkmann, 22. November 1850 (in: Theodor Storm – Hartmuth und Laura Brinkmann. Briefwechsel, wie Anm. 1, S. 26f., S. 27); bestätigt von Brinkmann in einem Brief an Storm, 19. März 1863: »Es ist überhaupt Dein Vorzug, daß Deinen Sachen fast immer ein realer Boden zu Grund liegt, ein frischer Griff ins wirkliche Leben. Was wir Alle erlebt haben, das finden wir in Deinen Novellen in poetischer Steigerung wieder« (S. 117-121; S. 117).

der der Text konkurriert; und auf die Photographie, die er überwinden möchte. Storms Prosa gesteht gewissermaßen umstandslos ein, Wirklichkeit nicht abbilden zu können, wie sie ist – in allen photographischen Details, die das menschliche Auge selbst überfordern. Das probate Mittel hierfür ist die Aussparung: Die Überarbeitungen der ersten Fassung *und* die Illustrierungen der zweiten Fassung sind in je eigener Weise – so meine These – medial polemisch motiviert. Gemäß den ›realistischen‹ Vorbehalten gegenüber der Photographie verhält sich die erste Fassung zur zweiten wie der Photorealismus zum poetischem Realismus – oder: wie die ›reizlose Alltäglichkeit‹ der *Volksbuch*-Fassung von 1849 (Tycho Mommsen) zur »verschleierte[n] Schönheit« (Theodor Fontane),<sup>40</sup> zur poetischen Vieldeutigkeit der *Immensee*-Buchfassung von 1851.

Um so bemerkenswerter ist es, daß sich dennoch die Faszination für die Photographie zeigt: Die zeitgenössische Literatur ebenso wie *Immensee* imitieren den ›Zeichenstift der Natur‹<sup>41</sup> auf mindestens zweierlei Weise: Zum einen durch detailrealistische Beschreibungsgenauigkeit;<sup>42</sup> zum anderen durch die parataktisch-panoramatische Organisation des Textaufbaus, der unverbundene Einheiten erzeugt. Sowohl auf die eine (motivische) als auch auf die andere (strukturelle) Weise ergibt sich daraus jene spezifische Atmosphäre, die Roland Barthes als *effet de réel* bezeichnet hat, als eine ästhetische Funktion, die Wirklichkeitsnähe, Lebendigkeit, Referenz illudiert.<sup>43</sup>

<sup>40</sup> SW 1, S. 1030, S. 1020.

<sup>41</sup> Formulierung nach William Henry Fox Talbot, *The pencil of nature*, London 1844-1846 (Facsimile ed., New York 1989).

<sup>42</sup> Bei Storm etwa die Wegbeschreibungen: zu Beginn der Weg des Alten über Hausflur, Pesel, Treppe in die oberen Zimmer (SW 1, S. 295); auf *Immensee* der Weg über den Platz an den Wirtschaftsgebäuden vorbei bis zum Haus (SW 1, S. 316f.). – Ein auffälliges Beispiel für dieses Verfahren ist etwa auch das detailgenaue, gleichsam photographische (und für den Handlungsfortgang zugleich dysfunktionale) Erzählen in der ›Sommergeschichte‹ *Im Sonnenschein* (»bis seine Augen an dem Schatten einer Geißblatranke haften blieben, an deren Ende er die feinen Röhren der Blüte deutlich zu erkennen vermochte. Bald im längeren Betrachten bemerkte er daran den Schatten eines Lebendigen« (SW 1, S. 352). – Heyse spricht in diesem Zusammenhang von Storms »Sonnenmicroscop« (»Es ist mir zuweilen vorgekommen, als zeigten Sie das allerliebste Leben unter der Lupe«, 26. November 1854; in: Theodor Storm – Paul Heyse. Briefwechsel, wie Anm. 2, S. 21f.; S. 21).

<sup>43</sup> Nach Roland Barthes erzeugen die sog. ›überflüssigen Details‹ diese Illusion (Roland Barthes, *The reality effect*, in: *French Literary Theory Today*, ed. Tzvetan Todorov, trans. R. Carter, New York 1982, S. 11-17). Barthes bezieht sich dabei u. a. auf eine Passage aus Gustave Flauberts *Ein schlichtes Herz*: »Ein enger Flur trennte die Küche von dem Saal (...). Acht Mahagonistühle reihten sich an der weißgestrichenen Täfelung entlang. Ein altes Klavier trug, unterhalb eines Barometers, einen pyramidenartigen Haufen von Schachteln und Kartons.« (Gustave Flaubert, *Drei Geschichten*, aus dem Franz. v. E. W. Fischer, Zürich 1979, S. 9).

Wenn etwa Theodor Fontane zu Beginn der 1850er Jahre davon spricht, realistische Kunst ziele nicht auf »das nackte Wiedergeben alltäglichen Lebens, am wenigsten seines Elends und seiner Schattenseiten«,<sup>44</sup> dann klingen bereits die zentralen Elemente seiner Auseinandersetzung mit der präraffaelitischen Malerei an, die das Konzept des poetischen Realismus profilieren sollte. Auch hierbei geht es nämlich nicht um (wie Fontane sagt) »plumpen Realismus«. Vielmehr sei es die besondere Leistung des 1848 in London gegründeten Künstlerbunds, die Mittel der Aussparung meisterhaft zu beherrschen, die ein Bild »vieldeutig« und dadurch allererst interessant machen. John Everett Millais' *Autumn Leaves* etwa zeichnete gerade, so Fontane, »jene Unbestimmtheit« aus, »die immer da waltet, wo ein reiches inneres Leben sich in seiner Ganzheit vor uns erschließt und, statt einseitiger Befriedigung, eine vielfache und fruchtbare Anregung gibt«. <sup>45</sup> Detailrealismus und Unbestimmtheit gehen hier eine enge Verbindung ein.

Zugleich ist bezeichnend, daß die zeitgenössischen Literaten (und Publizisten) auf dem Umweg über neuere Strömungen in der Malerei zu dezidierten Positionen dem neuen Medium Photographie gegenüber gelangen. Die präraffaelitischen Forderungen nach selektionsloser Aufmerksamkeit jedenfalls („Rejecting nothing, selecting nothing«), nach Detailgenauigkeit und Materialgerechtigkeit orientieren sich an den modernen Techniken der Photographie und der Mikroskopie („first-hand study«).<sup>46</sup> Die ersten Photographen hatten selbst zumeist über die Bildende Kunst zur neuen Technik gefunden. Je erfolgreicher sie sich auf dem Markt behaupteten – sie mußten, um sich die Rechte an ihren Produkten zu sichern, auf deren Kunstcharakter bestehen –, desto massiver grenzte sich die etablierte Kunst- und Kulturszene von diesem neuen Medium ab.<sup>47</sup> Die frühen Theoretiker des literarischen Realismus (wie etwa Julian Schmidt) verurteilten die Photographie.<sup>48</sup> August Kahlert behauptete schon 1846, die Photographie verhalte sich indifferent, sie bringe nicht die Eigentümlich-

<sup>44</sup> Theorie des bürgerlichen Realismus. Eine Textsammlung, hrsg. v. Gerhard Plumpe, bibliograph. erg. Ausg., Stuttgart 1997, S. 145.

<sup>45</sup> Theodor Fontane, Die Präraffaeliten (1857), in: Die Präraffaeliten. Dichtung, Malerei, Ästhetik, Rezeption, hrsg. u. übers. v. Gisela Hönnighausen, Stuttgart 2000, S. 347-355; zit. S. 348, 352.

<sup>46</sup> Gisela Hönnighausen, Einführung, in: Die Präraffaeliten. Dichtung, Malerei, Ästhetik, Rezeption, hrsg. u. übers. v. G. H., Stuttgart 2000, S. 17-47.

<sup>47</sup> Die Topoi der zeitgenössischen Kritik an der Photographie versammelt: Plumpe, Tote Blicke (wie Anm. 23), S. 77f.; für meinen Argumentationszusammenhang ist insbesondere die Opposition »kalte Gleichgültigkeit« der Photographie vs. »heiße Liebe« der Literatur interessant. – Vgl. dazu auch Jochen Hörisch, Eine Geschichte der Medien. Von der Oblate zum Internet [2001], Frankfurt/M. 2004, S. 236-244.

<sup>48</sup> Theorie des bürgerlichen Realismus (wie Anm. 44), S. 121.

keit der Naturgestalt zur Erscheinung, sondern nur deren Oberfläche.<sup>49</sup> Zwischen Wichtigem und Unwichtigem könne sie nicht unterscheiden, so Julius Hermann von Kirchmann noch 1868.<sup>50</sup> Der Photographie wird demnach vor allem vorgeworfen, jenes Prinzip der ›Nachahmung‹ zu renovieren, das seit der Aufwertung des Künstlers zum Genie ästhetikgeschichtlich obsolet geworden war.

Worin besteht das Problem? Seitdem es technisch möglich geworden ist, den Augenblick festzuhalten, zeigt sich, daß die bisherige Weltbetrachtung sowie die daraus gezogenen Schlüsse fehlerhaft sind. Sie beruhen auf der defizitären Wahrnehmungsfähigkeit des Menschen. Dagegen macht das photographische Bild Dinge sichtbar, die sonst übersehen werden, weil die Photographie die Natur in Form eines Positivabdrucks auf dem Papier wiedergibt. Jedes Detail (jeder Grashalm) wird so dokumentiert. Diese Art der ›Realität‹ kann Kunst (Literatur, Malerei) nie erreichen; sie verkürzt notwendig, vereinfacht, idealisiert – selbst wenn sie sich als ›realistisch‹ versteht und vom Idealismus explizit abgrenzt.

Die Literatur wird auf die Begrenztheit des menschlichen Blicks hingewiesen – und sie reagiert darauf mit der Profilierung und medialen Revision der je spezifischen literarischen Darstellungstechniken. Wie bereits gesagt: Weil der künstlerische oder literarische Realismus Wirklichkeit nicht so abbilden kann, wie sie ist, macht er daraus ein Programm: Er bildet Wirklichkeit so ab, wie sie sein sollte. (Oder umgekehrt, mit einem fiktiven Verteidiger des neuen Mediums Photographie gesagt: »Im Lichtbild erscheint der Mensch wie er ist, nicht wie wir ihn wünschen«).<sup>51</sup> Diese Revision des Literarischen unter den Vorzeichen eines genuin ›poetischen Realismus‹ läßt sich gerade an Storms Ausbildung einer ›Poetik der Aussparung‹ beobachten, die die Veröffentlichungspolitik der *Immensee*-Novelle in Zeitschriften- und Buchfassung bestimmt.

In späteren Ausgaben der Novelle wird Storm dieses poetologische Konzept einer erneuten Revision unterziehen. Der Einsatz des (hier affirmativ gebrauchten) Konkurrenzmediums ›Bild‹ führt zur Modifikation des ästhetischen Programms. Kurz gesagt: Die Illustrationen zur Novelle vereinseitigen eben jene Passagen wieder, die die Buchfassung von 1851 ›per Aussparung‹ offen gelassen hatte. Storm macht sich damit die doppelte Funktion dieses zeitgenössisch beliebten Mediums<sup>52</sup> zunutze, die der am-

<sup>49</sup> August Kahlert, *System der Ästhetik*, Leipzig 1846, S. 317.

<sup>50</sup> *Theorie des bürgerlichen Realismus* (wie Anm. 44), S. 76.

<sup>51</sup> Ferdinand Stamm, *Das Daguerreotyp* (Erzählung, 1850); zit. nach Plumpe, *Tote Blicke* (wie Anm. 23), S. 77.

<sup>52</sup> Annemarie Verweyen, *Gedanken zur Entwicklung der Buchillustration*, in: dies., *Buchillustrationen. Eine Sammlung aus acht Jahrhunderten*, München 1989, S. 7-12. – Zugleich

bivalenten Bedeutung von lat. *illustrare* entspricht: die zum einen *erläuternde*, zum anderen *schmückende* Funktion der Bildbeigabe.<sup>53</sup>

### 3. TECHNIKEN DER MEDIENPOLITIK

Zu Lebzeiten Storms wurden zwei illustrierte *Immensee*-Ausgaben veranstaltet: 1857 sowie 1887 – und der Autor selbst hat sich beiden Projekten mit großem Engagement gewidmet. Die Ausgabe von 1857 beruhte auf dem herausragenden Verkaufserfolg der Separatausgabe der Novelle von 1852. Sie enthält ein Frontispiz mit einer farbigen Lithographie von Wilhelm Riefstahl und insgesamt 12 Xylographien nach Zeichnungen des Berliner Malers Ludwig Pietsch – eine Technik, die sich vorzüglich zur Herstellung von Massenauflagen eignete. Die Besonderheiten der kontrastarmen Bleistiftzeichnungen aber ließ sich auf diese Weise nicht wiedergeben: Deren weiche Übergänge und Schattierungen gingen durch den Medienwechsel von Papier auf Holz weitgehend verloren.<sup>54</sup> Die Holzgravur (teilweise ausgeführt durch Carl Eduard Kretschmar) erzeugte eine weitaus kontrastreichere Linienführung als ursprünglich in der Vorlage vorgesehen.

So angetan Storm von den Arbeiten Pietschs war, so unzufrieden zeigt er sich mit dem Ergebnis der xylographischen Ausführungen.<sup>55</sup> Seine (als Widmung an Pietsch geplanten) Verse »Aus diesen Bildern[!] steigt der Duft des Veilchens« könnten zwar noch von Novelle und Zeichnungen, nicht aber mehr »von den verhunzten Schnitten gelten«, schreibt er am 20. Dezember 1856 an den Kunsthistoriker Friedrich Eggers.<sup>56</sup> Programm

war der Buchhandel »auf das Bild im Buch als Kaufanreiz angewiesen, besonders während der periodisch auftretenden Absatzschwierigkeiten in den Jahren 1848 und 1889« (Marion Janzin, Joachim Güntner, Das Buch vom Buch. 5000 Jahre Buchgeschichte, Neuausg., Hannover 1995, S. 327).

<sup>53</sup> Verweyen, Gedanken zur Entwicklung der Buchillustration (wie Anm. 52), S. 7.

<sup>54</sup> Zu den Illustrationstechniken und deren Funktionen resp. Wirkungen vgl. die aufschlußreichen Hinweise von Eversberg (Storm-Eversberg, S. 122-138). – Die technischen Einzelheiten der neuen Bilddruckverfahren erläutern Janzin, Güntner, Das Buch vom Buch (wie Anm. 52), S. 327-348; vgl. dazu auch Eva-Maria Hanebutt-Benz, Studien zum deutschen Holzstich im 19. Jahrhundert, in: Archiv für Geschichte des Buchwesens 24, 1983, Sp. 581-1266, insbes. Sp. 755-766.

<sup>55</sup> Blätter der Freundschaft. Aus dem Briefwechsel zwischen Theodor Storm und Ludwig Pietsch, mitget. v. Volquart Pauls, Heide i. Holst. 1939, S. 15, 18, 237.

<sup>56</sup> Theodor Storm, Briefe. Bd. 1 (wie Anm. 30), S. 311. – In Storms Gedicht-Ausgaben sind die Verse unter dem Titel *Immensee* aufgenommen worden; die erste Zeile lautet (abweichend von Storms Hinweis an Eggers): »Aus diesen Blättern steigt der Duft des Veilchens« (SW 1, S. 74).

ist die Evokation von ›Stimmung‹,<sup>57</sup> die synästhetische Erzeugung von Erinnerungsräumen. In Storms Brief heißt es weiter: »Dieses Veilchen [...] war von unscheinbarerer Farbe als das in den Gärten blühende tiefblaue Veilchen, hatte aber den starken aromatischen Duft der Heide« –<sup>58</sup> und die Holzschnitte, so Storm, unterlaufen dieses Programm.

Die entschiedene Kritik des Autors wirft einen bezeichnenden Blick auf die Funktion der Illustrationen für den Text: Schon in der Ausgabe von 1857 sollten die Illustrationen die Komplexität der Buchfassung von 1851 wieder zurücknehmen. Indem die Illustrationen die ›Bildhaftigkeit‹ der unverbunden gereihten, auf die Effekte der ›Ausparung‹ setzenden Kapitel ›bildlich‹ unterstützen und kommentieren, bleiben für die Interpretation der Novelle kaum mehr Deutungsspielräume. Oder positiv formuliert: Text und Autor sind auf die Deutungskompetenz der Leserschaft nicht länger angewiesen. Kurz gesagt: Die Illustrationen sollen erstens das Lektüererlebnis intensivieren, zweitens das Textverständnis fördern und drittens die ›Liebe‹ zwischen Autor, Text und Leser auf Dauer stellen. Aus dieser Perspektive erklärt sich auch Storms Enttäuschung über die Wiedergabequalität der Stiche: Weil die kontrastreiche Schwarz-Weiß-Darstellung des Holzschnitts die feinen Übergänge der Zeichnung nicht reproduziert, kann sich das sinnliche Potential der Vorlagen Pietschs nur ansatzweise entfalten.<sup>59</sup>

Die Illustrationen haben Brückenfunktion; sie füllen eben jene ›Lücken‹ aus, die in den Überarbeitungen für die Buchfassung 1851 entstanden waren. ›Ausparung‹ kennzeichnet den Text auch jetzt noch; es fällt aber nicht länger in den Verantwortungsbereich des Lesers, mit diesen Aussparungen produktiv umzugehen: Die Illustrationen übernehmen die Aufgabe von ›Lesehilfen‹, die zugleich als eine Art ›Empfindungshilfe‹ dienen. Daß der

<sup>57</sup> Vgl. dazu den Forschungsüberblick in Storm-Eversberg, S. 91–94.

<sup>58</sup> Theodor Storm, Briefe, Bd. 1 (wie Anm. 30), S. 312.

<sup>59</sup> Die »idyllisch verniedlichenden Illustrationen« mögen dafür verantwortlich sein, daß Storm schon recht bald zu einem »Heimatsdichter und ›Goldschnittpoeten« ›verkleinert« wurde, wie Eversberg aus naheliegenden Gründen vermutet. Im Blick auf die Medien- und Publikationsstrategien des frühen Storm ist dessen (von Eversberg beklagte) »positive Reaktion auf die Zeichnungen Ludwig Pietschs« aber höchst aufschlußreich (Storm-Eversberg, S. 9). – Ausgehend von seinem Konzept einer ›Situationsnovelle‹ sollten die Illustrationen deren stimmungsvolle, symbolhaltige Elemente unterstützen (so Storm an Otto Speckter, 22. September 1860, in: Theodor Storm – Otto Speckter. Theodor Storm – Hans Speckter. Briefwechsel, krit. Ausg., in Verb. mit der Theodor-Storm-Gesellschaft hrsg. v. Walter Hettche, Berlin 1991, S. 31f.; bezogen auf *Ein grünes Blatt*). Die Zeichnungen sollen also nicht nur schmücken, sondern im Dienst des Textes zur Intensivierung des Lektüererlebnisses beitragen; vor allem dürfen sie nicht vom Gehalt der Dichtung ablenken (Storm an Hans Speckter, 7. März 1874, in: ebd., S. 61f.).

Text durch Bildgaben gleichsam ›entschärft‹ wird, läßt sich auch an anderen Beispielen zeitgenössischer Illustrierung beobachten, etwa an Ludwig Bechsteins Volksmärchen, die durch Ludwig Richters betulich-biedere Szenarien modifiziert bzw. verharmlost wurden.<sup>60</sup> Indem die Illustrationen die Beziehung zwischen Reinhardt und Elisabeth vereindeutigen, wird das grundlegende Einverständnis zwischen Leser, Autor und Erzählung erhöht, ohne das Prinzip eines ›Realismus der Ausparung‹ zurückzunehmen. Vielmehr heben die Illustrationen das Szenische des Textes als Bild heraus und zeigen so, daß dieses grundlegende Einverständnis der sprachlichen Kommunikation entzogen ist und die Liebe verstetigt: Reinhardt findet nicht die richtigen Worte, aber er bleibt Elisabeth genau in dieser Form einer der Sprache entzogenen Zuneigung bis ins Greisenalter zugetan.

Wie sehr damit der Leser in die Rolle des Liebenden gerückt wird, sieht man an Storms Brief an Pietsch vom 15. Mai 1856. Dort schreibt er: »Ich meine nun aber, daß in der Bilderreihe entschieden eine Lücke ist, wenn der Moment fehlt, wo R[einhardt] aus dem Waldwege tritt und Immensee unter sich liegen sieht. Das müßte auf dem Titelblatt stehen.«<sup>61</sup> Sowohl Riefstahls farbiges Frontispiz zur illustrierten Ausgabe von 1857 (Abb. 1) als auch deren Einband (Abb. 2) zeigt das von Storm avisierte Bild. Wenn der Leser das Buch in die Hand nimmt, tritt er mit Reinhardt aus dem Wald und erblickt Immensee. Mit anderen Worten: Reinhardts erwartungsvolles Wiedersehen mit der Geliebten korrespondiert der Erwartungshaltung des Lesers, der *Immensee* aufschlägt, und dies vielleicht zum wiederholten Mal.

Man kann dieses Programm an den beiden illustrierten Ausgaben nachvollziehen: Die Heliogravüren der sog. Prachtausgabe von *Immensee* (Leipzig 1887) verstärken die Anlagen des ›Gesamtwerks‹ zu einer Idylle der gleichermaßen lückenhaften wie ungebrochenen Beziehung. Die ersten Illustrationen von 1857, aufgrund der technischen Voraussetzungen sehr viel weniger differenziert, legen eine ›innige Beziehung‹ zwischen Reinhardt und Elisabeth nicht notwendig nahe (Abb. 3; beide sitzen in großer Distanz zueinander). Eine solche ›Innigkeit‹ insinuiert dagegen die

<sup>60</sup> Verweyen, Gedanken zur Entwicklung der Buchillustration (wie Anm. 52), S. 9. – Vgl. zu Richter auch Janzin, Güntner, Das Buch vom Buch (wie Anm. 52), S. 344 (»Noch das Dürftige und Armselige, Not und Beschränkung, erscheinen bei ihm friedlich durchseelt«); dazu allgemein außerdem Schneider, Sozialgeschichte des Lesens (wie Anm. 11), S. 207: »Die zahlreichen Illustrationen, die den Familienblättern ihr charakteristisches Erscheinungsbild verleihen, zeigen keine schockierenden oder provozierenden Szenen, sondern das Schöne und Vorbildhafte, oft in idyllisierendem, manchmal geradezu kindlich-verniedlichendem Darstellungsstil«.

<sup>61</sup> Storm an Pietsch, 15. Mai 1856, in: Blätter der Freundschaft (wie Anm. 55), S. 15f.; S. 15.



Abb. 1: Frontispiz von Wilhelm Riefstahl zu Theodor Storms »Immensee«  
5. Aufl., Berlin: Duncker 1857; illustr. v. Ludwig Pietsch  
(Staatsbibl. zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz; Sign. 19 ZZ 8954)

zweite illustrierte Ausgabe von 1887 (Abb. 4; Reinhardt trägt Elisabeth über den Bach).

Storm fordert Szenen mit hohem Evokations- und Anschlußwert für ein breites Publikum. Seine (bereits zitierten) Widmungsverse »Aus diesen Blättern steigt der Duft des Veilchens« lassen sich nicht nur auf die Bildbeigaben beziehen; sie bezeichnen das erzählerische Programm selbst: die Evokation von »Stimmung«, die synästhetische Erzeugung von Erinnerungsräumen. Anders gesagt: Wenn in der Novelle gezeigt wird, wie in einem einzelnen Wort oder einem Bild die ganze Intensität einer lebenslangen Liebe verborgen ist und über das Schweigen hinweg trägt, dann ist genau dies ein Kommentar der Erzählung zu ihrer eigenen Medienpolitik, die auf die Dauer einer Beziehung zielt, die von Leerstellen, Brüchen und Abwesenheiten nicht gestört wird.

#### 4. DIE »ATMOSPHERE« DER ROMANTIK

Wenn Storms *Immensee*-Novelle (wie eingangs erwähnt) »von dem Dufte und der Atmosphäre der Liebe erfüllt« sein soll, dann meint das zunächst folgendes: *Immensee* ist eine Erzählung über die Liebe unter den Bedingungen der Poesie, mithin: eine Erzählung über die Liebe unter den Bedingungen einer durchliteralisierten und alphabetisierten Gefühlskultur. Der Rahmen situiert das ganze Geschehen einerseits in einer lebensgeschichtlichen Spätzeitlichkeit: Die Szene spielt im Spätherbst und an einem Nachmittag; die Kleidung des alten Mannes, der wie ein »Fremder« in seiner Umgebung wirkt, folgt dem Code »einer vorübergegangenen Mode« (SW 1, S. 295); der Blick des Mannes tendiert zur Rückschau. Dieser lebensgeschichtlichen und wohl auch historischen Spätzeitlichkeit korrespondiert eine literaturgeschichtliche Spätzeitlichkeit. Storm staffiert die Szene mit den Requisiten des Romantischen aus, und zwar nicht einer wie auch immer gearteten authentischen Romantizität, sondern einer Romantik nach Maßgabe des 19. Jahrhunderts. Mit ebenso großem Recht könnte man also sagen, daß die Erzählung von der »Atmosphäre der Liebe« wie von der »Atmosphäre« der Romantik erfüllt ist. Der geheimnisvolle Alte gehört zum typisierten Reservoir der Romantik ebenso wie der »sternbaldisierende« Drang, »nach Hause« zurückzukehren; vor allem aber folgt die Schwellenszene, die von der Rahmen- in die Binnenerzählung führt, den entsprechenden Vorgaben:

Wie er so saß, wurde es allmählich dunkler; endlich fiel ein Mondstrahl durch die Fensterscheiben auf die Gemälde an der Wand, und wie der

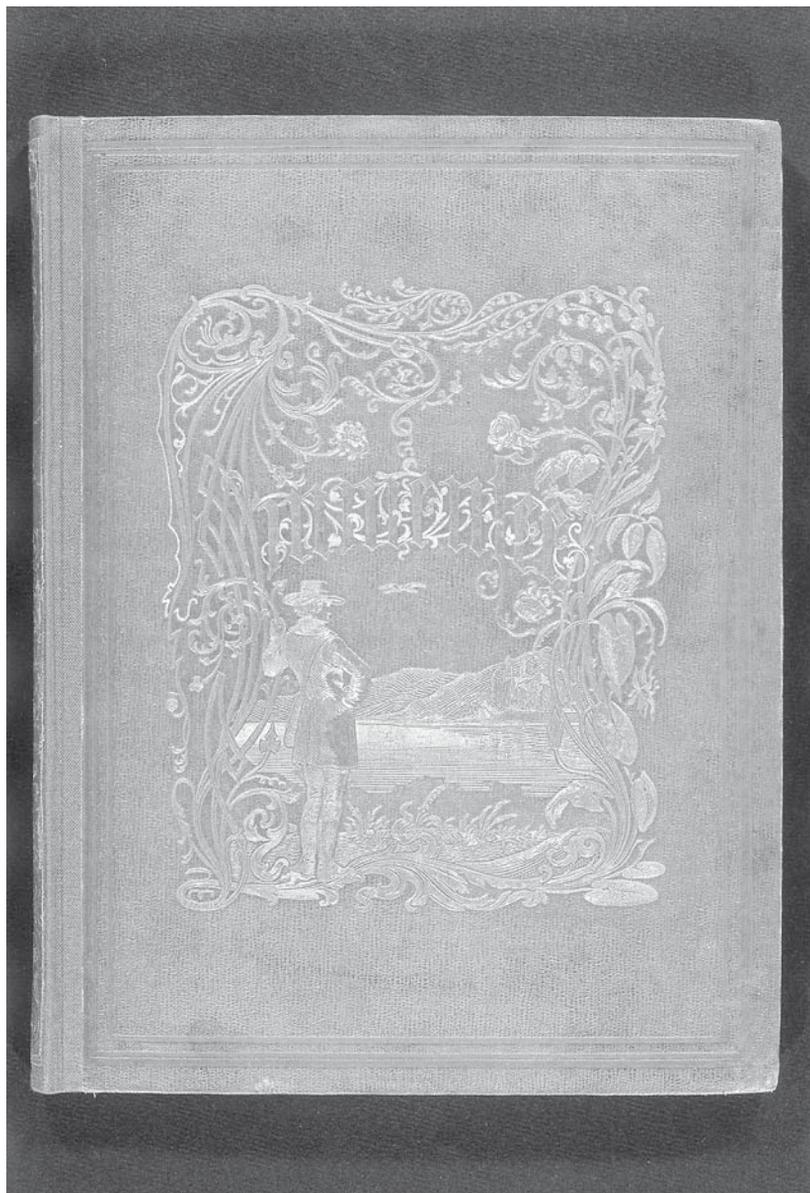


Abb. 2: Einband von Theodor Storms »Immensee«  
5. Aufl., Berlin: Duncker 1857



Abb. 3: Illustration zu Theodor Storms »Immensee«:  
Reinhardt und Elisabeth sitzen in großer Distanz zueinander  
5. Aufl., Berlin: Duncker 1857

helle Streif langsam weiter rückte, folgten die Augen des Mannes unwillkürlich. Nun trat er über ein kleines Bild in schlichem schwarzen Rahmen. ›Elisabeth!‹ sagte der Alte leise; und wie er das Wort gesprochen, war die Zeit verwandelt; *er war in seiner Jugend.* (SW 1, S. 296)

Zum einen reflektiert die Blickdramaturgie dieser Szene die Medialität von Wahrnehmungs- und Imaginationskompetenzen, indem sie auf deren Vorgaben verweist. Beleuchtungseffekte, bildliche Assoziationsauslöser und sprachliche Selbststimulierung führen zu jener ›von Liebe erfüllten‹ Erzählung, die Storm Brinkmann gegenüber behauptete. Zum anderen wird durch diese Reflexion auf die Bedingungen des Erzählens im Erzählen Romantik als ›Medium‹ markiert, als Bezugsfeld für die aktuell realisierten Erzählelemente: Indem Storm seine Montageleistung deutlich markiert,



Abb. 4: Illustration zu Theodor Storms »Immensee«:  
*Reinhardt trägt Elisabeth über den Bach*  
Leipzig: Amelang 1887; mit 23 Heliogravüren  
nach W. Hasemann u. Prof. Edmund Kanoldt  
(Staatsbibl. zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz; Sign. 19 ZZ 8953)

evoziert er das literaturgeschichtliche Reservoir (das ›Medium‹ im Sinne Luhmanns), aus dem er seine Auswahl (die ›Form‹ im Sinne Luhmanns) trifft,<sup>62</sup> und damit den Weg, auf dem er von den Möglichkeiten der Poesie zu deren Aktualität gelangt. Die Überführung von Latenzen und Potenzen in die poetische Vergegenwärtigung ist also gleichermaßen der Inhalt des Erzählrahmens wie der Modus seines Vollzugs.

Zugleich ist auffällig, daß in eben dieser medial reflektierten und verbürgten Evokationskraft – bei aller Spätzeitlichkeit – eine offensichtlich unvergängliche Juvenilität aufbewahrt ist. Über den ›Alten‹ heißt es, in »seinen dunklen Augen« habe sich »die ganze verlorene Jugend gerettet« (SW 1, S. 295). Daß Storm die romantische Ästhetik des Zauberworts aufruft, der bekanntlich Eichendorff in *Wünschelrute* ihre gültige lyrische Form gegeben hat<sup>63</sup> und die die Lyrik im 19. Jahrhundert vielfach zu einer Gattung der konservierten Juvenilität macht,<sup>64</sup> ist daher nur konsequent. Dem entspricht, daß der Raum der Erinnerung, in den Storm seinen Protagonisten eintreten läßt, neben Mondstrahlen und Bildern vor allem eines enthält: Bücher. In der Eingangspassage heißt es:

Er stieg sie [die Treppe, C. S.] langsam hinauf, schloß oben eine Tür auf, und trat dann in ein mäßig großes Zimmer. Hier war es heimlich und still; die eine Wand war fast mit Repositorien und Bücherschränken bedeckt [...]. (SW 1, S. 295f.)

Dadurch evoziert der Text zum einen eine Szene der Spätzeitlichkeit, die das zeitgenössische Epigonenbewußtsein reflektiert, zum anderen eine Szene der durchliteralisierten Gefühls- und Erinnerungskultur: Durch das Zauberwort, das in Reinhardt aufsteigt, steht die Szene im Licht der romantischen Literatur. Die Poesie evoziert Stimmungen und führt dann zu einer lyrisierten Erzählung. Die Lyrik ist *das* Medium, das das eigene Leben als Poesie entbindet, als Lied, das (mit Eichendorff) in *allen* Dingen schläft. Auf diese Weise demonstriert die Erzählung die Macht der Poesie als ein das ganze Leben durchdringendes Kommunikationsmedium: Weil

<sup>62</sup> Vgl. dazu Gerhard Plumpe, Niels Werber, *Literatur ist codierbar. Aspekte einer systemtheoretischen Literaturwissenschaft*, in: *Literaturwissenschaft und Systemtheorie. Positionen, Kontroversen, Perspektiven*, hrsg. v. Siegfried J. Schmidt, Opladen 1993, S. 9-43; S. 25f., S. 36.

<sup>63</sup> »Schläft ein Lied in allen Dingen, | Die da träumen fort und fort, | Und die Welt hebt an zu singen, | Triffst du nur das Zauberwort« (Joseph von Eichendorff, *Wünschelrute*, in: ders., *Gedichte*, hrsg. v. Peter Horst Neumann, Stuttgart 1997, S. 32).

<sup>64</sup> Steffen Martus, *Zwischen Dichtung und Wahrheit. Zur Werkfunktion von Lyrik im 19. Jahrhundert*, in: *Lyrik im 19. Jahrhundert. Gattungspoetik als Reflexionsmedium der Kultur*, hrsg. v. S. M., Stefan Scherer u. Claudia Stockinger, Bern u. a. 2005, S. 61-92, insbes. S. 80-91.

die Lieder in der Erzählung stets mehr als die Handelnden wissen, wird die Poesie zu einer umfassenden und allwissenden Deutungsmacht. Das Leben selbst erscheint so als ein lyrischer stimmungsvoller Zusammenhang.

Allerdings: Reinhardt repräsentiert den Typus des Künstlers, der in Konflikt mit seiner Umgebung gerät.<sup>65</sup> Aufgrund seiner defizitären poetischen Produktionskraft findet Reinhardt in der Binnenerzählung das erlösende Zauberwort eben gerade nicht (SW 1, S. 312). Ist Reinhardt also weniger ein Autor als vielmehr ein sich selbst mißverstehender Leser? Deutet seine Blickführung auf den von Storm für das Verständnis der Novelle vorgegebenen ›Gesichtspunkt‹ hin?

Am Beispiel Reinhardts werden gleich in der ersten Szene der Binnenerzählung die Bedingungen literarischer Produktion im 19. Jahrhundert reflektiert: auf der einen Seite die Forderung nach Innovation; auf der anderen Seite die Forderung nach einer zur Empathie fähigen Leserschaft, die auf realistischen Gehalt abonniert ist. Als Reinhardt das Märchen von den »drei Spinnfrauen« erzählen will, bremst ihn Elisabeth augenblicklich und erklärt: »Du mußt auch nicht immer dasselbe erzählen«. Reinhardt läßt infolgedessen »die Geschichte von den drei Spinnfrauen stecken« und erzählt »die Geschichte von dem armen Mann, der in die Löwengrube geworfen war«. Weil Elisabeth die Erzählung als faktuale Geschichte behandelt, wird sie von Reinhardt über deren Fiktionalität aufgeklärt – »Es ist nur so eine Geschichte;« antwortete Reinhardt; »es gibt ja gar keine Engel« (SW 1, S. 297).

Diesen Bruch zwischen Autor- und Leserschaft gestaltet dann die Erdbeerenszene weiter aus, in der Elisabeth zwar keine Früchte im Wald entdeckt, dafür aber Reinhardt ein Gedicht: »Reinhardt hatte aber doch etwas gefunden; waren es keine Erdbeeren, so war es doch auch im Walde gewachsen« (SW 1, S. 303f.). Augenscheinlich illustriert Storm an dieser wie auch an anderen Stellen<sup>66</sup> seine Volksliedtheorie, die später die Gespräche auf Gut Immensee skizzieren. Allerdings unterscheiden sich Reinhardts Lieder von den Volksliedern eklatant darin, daß sie ihr Zielpublikum nicht

<sup>65</sup> Storm setzt damit eine Linie fort, die im 18. Jahrhundert bei Karl Philipp Moritz' *Anton Reiser* beginnt und über bei Wackenroders und Tiecks *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger* zu prominenten Erzählungen des 19. Jahrhunderts führt. Zu denken ist dabei an Grillparzers *Der arme Spielmann* oder an Fouqués *Joseph und seine Geige*, an Honoré de Balzacs *Gambara* oder an A. de Villiers de l'Isle-Adams *Die Unbekannte*; Storm selbst greift das Thema etwa in *Ein stiller Musikant* wieder auf.

<sup>66</sup> »Er ging eine Zeitlang in seinem Zimmer auf und nieder; er sprach leise und dann halbverständlich zu sich selbst: Er wäre fast verirret | Und wußte nicht hinaus; | Da stand das Kind am Wege | Und winkte ihm nach Haus!« (SW 1, S. 308)

erreichen,<sup>67</sup> und dies selbst dann, wenn sich eine direkte Adressierungsmöglichkeit ergibt. Als Reinhardt Elisabeth seinen Gedichtband überreicht, der im portablen Format auf Intimität verweist, überfliegt diese nur die darin befindlichen Gedichttitel:

Elisabeth wandte ein Blatt nach dem andern um; sie schien nur die Überschriften zu lesen: ›Als sie vom Schulmeister gescholten war.‹ ›Als sie sich im Walde verirrt hatten.‹ ›Mit dem Ostermärchen.‹ ›Als sie mir zum erstenmal geschrieben hatte‹; in der Weise lauteten fast alle. Reinhardt blickte forschend zu ihr hin, und indem sie immer weiter blätterte, sah er, wie zuletzt auf ihrem klaren Antlitz ein zartes Rot hervorbrach und es allmählich ganz überzog. Er wollte ihre Augen sehen; aber Elisabeth sah nicht auf und legte das Buch am Ende schweigend vor ihm hin. (SW 1, S. 312)

Die Szene ist gerade für das Verhältnis von Autor und Leser aufschlußreich: Denn obwohl die Szene als Interaktion angelegt ist, gehen Signale von Distanzkommunikation in sie ein: Reinhardt gelingt es eben nicht, seiner Leserin in die Augen, also in den traditionell als ›Fenster der Seele‹ gefaßten Kommunikationskanal,<sup>68</sup> zu blicken. Und auch die körperlichen Zeichen, die auf Präsenzkommunikation schließen lassen, bleiben opak. Zwar läßt Elisabeths Erröten auf emotionale Affektion schließen, wie genau die inneren Zustände aber zu deuten sind, bleibt dem Leser genau so verborgen wie Reinhardt. Anders gesagt: Gerade diese Szene der Intimität deutet auf spezifische Formen von Inkommunikabilität hin. Sie zeigt die historisch spezifische Vertiefung von seelischen und emotionalen Innendimensionen auf, aus der sich die Frage nach den geeigneten Ausdrucksmedien für diese Innendimensionen ergibt, und dies um so mehr, als die Beobachter nicht allein im Blick auf fremde, sondern auch im Blick auf ihre eigenen Innenwelten auf unerklärliche Handlungsweisen treffen:

Als sie vor die Haustür traten, gab Reinhardt ihr den Arm; so ging er schweigend neben dem schlanken Mädchen her. Je näher sie ihrem Ziele kamen, desto mehr war es ihm, er habe ihr, ehe er auf so lange Abschied nehme, etwas Notwendiges mitzuteilen, etwas, wovon aller Wert

<sup>67</sup> Hierzu gehört auch Elisabeths Klage darüber, daß Reinhardt ihr nicht, wie versprochen, Märchen schicke (SW 1, S. 308). Allerdings schreibt er am Ende des Weihnachtskapitels dann immerhin Briefe (SW 1, S. 309).

<sup>68</sup> »Aus denen Augen ist die Art und Bewegung des Gemüths zu lesen, daher sie die Fenster der Seelen benennen werden« (Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste, Anderer Band: An-Az, Leipzig, Halle 1732, Sp. 2167f.; Art. »Auge«).

und alle Lieblichkeit seines künftigen Lebens abhängt, und doch konnte er sich des erlösenden Wortes nicht bewußt werden. Das ängstigte ihn; er ging immer langsamer. (SW 1, S. 312)

Es ist bezeichnend, daß Reinhardt sein »Geheimnis« durch Verlagerung in die Zeitperspektive zu entproblematisieren versucht – in zwei Jahren, so erklärt er, werde er das »Geheimnis« lüften (SW 1, S. 313). Erst die Nutzung von Zeit erlaubt den Aufbau höherer Formen von Komplexität, indem so die Probleme, die augenblicklich nicht zu lösen sind, nacheinander in Angriff genommen werden können. Ebenso bezeichnend ist, daß die Nutzung von Zeit das Risiko für die Kontinuität der Beziehung erhöht und daß die Möglichkeit einer Heirat zwischen Elisabeth und Reinhardt den Zeitraum nicht übersteht. Und bezeichnend ist schließlich auch, daß dies an der Verbundenheit der beiden nichts ändert: Bis ins Alter wird Reinhardt durch die autosuggestive Nennung des Namens seiner Geliebten in die eigene Jugend zurückkehren können.

Auf die Frage nach den Medien, die die opak gewordenen Innenwelten der Personen vermitteln, gibt Storm in *Immensee* zwei Antworten: Die gerade zitierte Szene endet damit, daß Elisabeth eine Pflanze (Reinhardts »Lieblingskraut«) in das Buch einlegt zum Tausch gegen den Blütenstengel, den Reinhardt seinerseits aus dem Buch gezogen und Elisabeth gegeben hatte (SW 1, S. 312).<sup>69</sup> Das Buch, das weniger zum Katalysator als zur Blockade für Intimkommunikation geworden war, wird zum Kassiber für eine andere, ebenso vermittelte wie natürliche Form der Beziehungsbildung und des Austauschs – die zudem auf die Schlingpflanze und deren (die Ambivalenz der Beziehung von Reinhardt und Elisabeth erfassende) Symbolik verweist.<sup>70</sup> Anders gesagt: Wie die Unvermittelbarkeit von Innenwelten und die den Maßgaben bürgerlicher Liebespolitik entsprechenden Blockaden zu um so festeren Bindungen führen, zu Bindungen, die gerade in ihrer Lockerheit und Disparität ein Höchstmaß an Dauer und Intimität erwirken, so scheinen sich auch aus der Störung der Nahkommunikation neue Formen einer naturalisierten Verbundenheit zu ergeben.

<sup>69</sup> Bei der späteren Begegnung auf Gut Immensee spielt die Reminiszenz an diese Situation eine wichtige Rolle: Auf einem gemeinsamen Spaziergang meint Reinhardt, die ganze Szene schon einmal erlebt zu haben; er spielt auf die Erdbeerensuche an; Elisabeth reagiert darauf unverständlich. Erst als Reinhardt Elisabeth an die getrocknete Erika in seinem Gedichtband erinnert, reagiert diese: »Sie nickte stumm; aber sie schlug die Augen nieder [...]. Als sie die Augen gegen ihn aufschlug, sah er, daß sie voll Tränen waren« (SW 1, S. 324).

<sup>70</sup> Die reine Schönheit der Lilie zieht Reinhardt an; er gelingt ihm aber nicht, die Pflanze zu erreichen (um diese etwa für Elisabeth zu pflücken). Zugleich kann er sich aus dem »Gestrück der Pflanzen« unter Wasser nur mit Mühe befreien (SW 1, S. 323).

In eine ähnliche Richtung deutet die zweite Antwort Storms auf die mediale Herausforderung von Inkommunikabilität. Sie setzt die Lyrik als Ausdrucksmedium von Innenwelten ein, die den Akteuren selbst unzugänglich bleiben. Reinhardt wechselt vom Metier des Autors zu demjenigen des Sammlers und Philologen, als den die Leser ihn in der Rahmen-erzählung bereits kennengelernt haben. Im »Immensee«-Kapitel heißt es über Reinhardt:

Er hatte seit Jahren, wo er deren habhaft werden konnte, die im Volke lebenden Reime und Lieder gesammelt, und ging nun daran, seinen Schatz zu ordnen und wo möglich mit neuen Aufzeichnungen aus der Umgegend zu vermehren. (SW 1, S. 318)

Lyrik dieser Art wird »nicht gemacht« – wie Reinhardts Lied nach der vergeblichen Erdbeer-Suche »wachsen« diese Gedicht den Menschen zu: »sie fallen aus der Luft, sie fliegen über Land wie Mariengarn, hierhin und dorthin, und werden an tausend Stellen zugleich gesungen« (SW 1, S. 320). So unbewußt, wie diese Lieder geschaffen werden, so unbewußt, wie sie sich verbreiten, so unbewußt sind auch ihre Ausdrucksdimensionen: »Unser eigenstes Tun und Leiden«, erklärt Reinhardt, »finden wir in diesen Liedern; es ist, als ob wir alle an ihnen mitgeholfen hätten.« Beim gemeinsamen Gesang des Liedes *Ich stand auf hohen Bergen* drückt Elisabeth ihre Leidenschaftlichkeit mit einer »etwas verdeckten Altstimme« aus, die sie mit der tiefen Stimmlage der Zigeunerin assoziiert, und Reinhardt führt die Katastrophe mit dem Lied *Meine Mutter hat's gewollt* herbei (SW 1, S. 320f.). Die Pointe liegt natürlich darin, daß das erste der zitierten Volkslieder aus Achim von Arnims und Clemens Brentanos Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* stammt, daß aber *Meine Mutter hat's gewollt* ein Gedicht aus der Feder Storms ist.<sup>71</sup> Die Poesie wird zum Ausdrucksmedium jener Zustände, die dem Zugriff der Akteure entzogen sind. Und auch in diesem Fall entspricht die Vagheit und Vieldeutigkeit der lyrischen Selbst- und Fremdwahrnehmung einer Deutungsmacht, die eine zwingende Gewalt über die Akteure entfaltet. Sie führt zu jener nächtlichen Umtrieb-igkeit Reinhardts und Elisabeths, an deren Ende der endgültige Abschied steht (SW 1, S. 327), und sie bewahrt die innige Verbundenheit Reinhardts und Elisabeths über diesen Abschied hinaus.

Aus dieser Perspektive wird deutlich, wie der »Duft« und die »Atmosphäre der Liebe« die *Immensee*-Novelle nicht allein inhaltlich »erfüllt«, sondern wie Storm auf Liebe als Darstellungsverfahren abzielt. Sie ist

<sup>71</sup> Vgl. Anm. 37.

nicht allein der Gegenstand, sondern sie ist das, was die ebenso beziehungslosen wie beziehungsreichen Referenzen der Erzählung bestimmt. Zeitgenössischen Rezeptionszeugnissen zufolge haben die Leser diese Dimension in der Erzählung tatsächlich (wieder) gefunden; sie sind in die »Atmosphäre der Liebe« und damit in den emotionalen Bann, den der Autor gestiftet hat, geraten. Die Leser, insbesondere »die Damen«, »schwärmen« für *Immenssee*, wie es in Spielhagens Reiseberichten heißt.<sup>72</sup> Darüber hinaus rufen die »verschleierte Schönheit«, die Fontane fand, und die »ungeschminkte Schönheit«, die Mörike bemerkte, längerfristige, für den zeitgenössischen Leser seit ›um 1800‹ normative ästhetische Konzepte auf.<sup>73</sup> Vermittels derer wird die Erzählung zu einer Person, zu der die Leser eine ebenso lockere wie intime und dauerhafte Bindung aufzubauen vermögen. Der Erfolg spricht für dieses literarische Liebeskonzept: Die Liebe und literarische Werke sind – nochmals mit Niklas Luhmann – symbolisch generalisierte Kommunikationsmedien, die unwahrscheinliche Kommunikation wahrscheinlicher machen,<sup>74</sup> und fast scheint es, als könne die Literatur die Bindungsform der Intimkommunikation dafür nutzen.

Storms Anstrengungen im Bereich der Ausgaben- und Textpolitik jedenfalls zielten – nicht nur zu Beginn seiner literarischen Karriere – genau darauf: über kalkulierte literarische Effekte dauerhafte Bindungen zu erzeugen. ›Liebe als literarisches Verfahren‹ hat, wie ich auszuführen versucht habe, eben auch mediengeschichtliche Implikationen. Bezogen auf Storms eingangs erwähntes politisches Engagement könnte man sagen: Jene Assoziationsform, die sich Storm im Politischen gewünscht hat, sollte schließlich in der literarischen Kommunikation umgesetzt werden, nämlich: die innige Verbundenheit der voneinander unabhängigen Individuen.

<sup>72</sup> Darauf verweist Brinkmann in einem Brief an Storm vom 8. Dezember 1863, in: Theodor Storm – Hartmuth und Laura Brinkmann. Briefwechsel (wie Anm. 1), S. 128–130; S. 129f.

<sup>73</sup> Zur paradoxalen Doppelung des ›Schleiers‹ zwischen Hermetik und allegorischer Transparenz (für Leser des 19. Jahrhunderts prominent gestaltet u. a. in Schillers *Das verschleierte Bild zu Sais*) vgl. Schleier und Schwelle I–III, hrsg. v. Jan Assmann u. Aleida Assmann, München 1997–1999.

<sup>74</sup> Vgl. z. B. Niklas Luhmann, *Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst*, in: *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, hrsg. v. Hans Ulrich Gumbrecht u. K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt/M. 1986, S. 620–672, S. 627f.