



## BERLINER BEITRÄGE ZUR SKANDINAVISTIK

Titel/  
title: »»Anecdotes of Destiny«. Zur Struktur von Karen Blixens Novellistik«

Autor(in)/  
author: Gerhard Neumann

In: Heike Peetz, Stefanie von Schnurbein und Kirsten Wechsel (Hg.):  
*Karen Blixen/Isak Dinesen/Tania Blixen. Eine internationale  
Erzählerin der Moderne.* Berlin: Nordeuropa-Institut, 2008

ISBN: 3-932406-27-3  
978-3-932406-27-0

Reihe/  
series: Berliner Beiträge zur Skandinavistik, Bd. 12

ISSN: 0933-4009

Seiten/  
pages: 29-57

© Copyright: Nordeuropa-Institut Berlin und Autoren

© Copyright: Department for Northern European Studies Berlin and authors

Diesen Band gibt es weiterhin zu kaufen.

GERHARD NEUMANN  
»Anecdotes of Destiny«.  
Zur Struktur von Karen Blixens Novellistik

I

Wenn man unter der modernen Novelle einen Text versteht, der ein ›Stück Leben‹ (André Jolles) herausgreift, das möglichst als ›unerhörtes Ereignis‹ (Goethe) erscheint und einen ›Wendepunkt‹ (Tieck) enthält; einen Text also, der pointiert und krisenorientiert erzählt ist, dann wird man nicht zögern, auch die Geschichten Karen Blixens als ›Novellen‹ zu bezeichnen und zu lesen. Sie selbst hat ihre Geschichten ›tales‹ [›fortællinger‹] genannt, manchmal auch ›stories‹ – *Seven Gothic Tales*; *Winter Tales*; *Last Tales* zum Beispiel: natürlich deshalb, weil der Begriff ›Novelle‹ im Englischen eigentlich nicht etabliert ist: ›Novel‹ heißt ja da Roman; und ›novella‹ klingt eher ein wenig maniert.

In dieser Situation weckt es dann aber Aufmerksamkeit, wenn Karen Blixen plötzlich auf den Begriff ›tale‹ verzichtet und einen späten Zyklus von fünf Erzählungen unter dem Titel *Schicksalsanekdoten* herausgibt: *Anecdotes of Destiny*, 1958 erschienen.<sup>1</sup> In meinen Überlegungen zur Besonderheit dieses Textcorpus möchte ich versuchen herauszufinden, warum Karen Blixen bei diesen fünf Erzählungen den Begriff der Anekdote an die Stelle desjenigen setzt, was wir Novelle zu nennen gewohnt sind. Meine These lautet, dass sie das erzählerische System der Novelle, wie es überliefert ist, mit dem kritischen, zwischen Intimität und Öffentlichkeit gespaltenen Erzähl-Augenblick der Anekdote gewissermaßen ›überschreibt‹, um des narrativen Problems Herr zu werden, dass das fingierende Erzählen der Imagination einerseits und das faktifizierende Erzählen von Lebensvollzügen andererseits in der Moderne nicht mehr poetologisch übereinzubringen ist; dass vielmehr beide Modi des Erzählens, der romantische und der realistische, zugleich untrennbar aneinander gekoppelt und doch definitiv auseinandergesprengt sind.

Indem Karen Blixen novellistisches Erzählen und anekdotisches Erzählen in Friktion bringt, führt sie Experimente auf eine Gattungs-Krise

---

<sup>1</sup> Seitennachweise künftig im Text nach folgender Übersetzung: Karen BLIXEN: *Schicksalsanekdoten*, Deutsch von W. E. Süskind, Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1960; englische Ausgabe: Isak DINESEN: *Anecdotes of Destiny*, London: Michael Joseph Ltd., 1958.

durch, die die Novelle im 20. Jahrhundert nachhaltig kennzeichnen – freilich liegen die Wurzeln dieser Krise schon in der deutschen Romantik um 1800 begründet, in einem einzigartigen E.T.A.-Hoffmann-Text, der sogenannten ›mystifizierenden Anekdote‹ aus den Bamberger Aufzeichnungen,<sup>2</sup> sowie in den Novellen-Experimenten eines Heinrich von Kleist (etwa in der Novelle »Die Verlobung in St. Domingo«).<sup>3</sup> Diese Krise erweist sich bei genauerem Zusehen als eine Aporie der Strategien des Erzählens, die aus dem nicht mehr lösbaren Konflikt zwischen tradiertem Erzählmuster und darzustellender zeitgenössischer Wirklichkeit resultiert. Den Hintergrund für diese unauflösbare Krise bildet die Spannung zwischen der Erosion des eschatologischen Erzählmodells auf der einen Seite, dem Insistieren auf der Diesseitigkeit der Realitätserfahrung auf der anderen.

Meine Argumentation zur Erhellung dieser Fragen soll sich in vier Stufen entwickeln. Zunächst möchte ich Karen Blixens Geschichte »Der Taucher« [»The Diver«] in den Blick fassen, die mir als ein Paradigma für die Erzählaporie erscheint, um deren Darstellung es der Verfasserin geht: dass nämlich der Erzählakt und der Gegenstand des Erzählens nur noch in emergenter Weise – genau *zwischen* Zufall und Notwendigkeit angesiedelt – aufeinander zugeordnet sind und einander doch zuletzt verfehlen. Was bleibt, ist das Erzählen des ›Das-Leben-nicht-erzählen-Könnens‹. In einem zweiten Schritt möchte ich dann erläutern, wie die Anekdote als Erzählform eben jene genannte Erzählaporie zwar nicht bewältigt, aber doch zur Schau stellt, die aus dem Einbruch der Kontingenz in das Ordnungsmuster der Providenz folgt. Ich möchte hierbei die Theorie der Anekdote als problematischste ›realistische‹ Erzählform, wie sie Joel Fineman entwickelt hat, zu Rate ziehen.<sup>4</sup> In einer dritten Station meiner Erörterung werde ich dann auf zwei weitere *Anecdotes of Destiny* eingehen, »Stürme« [»Tempests«] zunächst, »Die unsterbliche Geschichte« [»The Immortal Story«] sodann. Die erstere, nämlich »Stürme«,

2 HOFFMANN: 1981, 885–884.

3 Vgl. hierzu NEUMANN: 2000.

4 FINEMAN: 1989, 73: »[...] the anecdote is the literary form that uniquely *lets history happen* by virtue of the way it introduces an opening into the teleological, and therefore timeless, narration of the beginning, middle, and end. The anecdote produces the effect of the real, the occurrence of contingency, by establishing an event as an event within and yet without the framing context of historical successivity, i.e. it does so only in so far as its narration both comprises and refracts the narration it reports.«

zeigt den unheilbaren Riss zwischen Kunst und Leben, der sich nur in einer in sich gebrochenen Erzählstrategie abbilden lässt; die letztere, nämlich »Die unsterbliche Geschichte«, rückt das Flottieren eines Narrativs vor Augen, das keinen Autor hat, und das durch eine schwebende Ortlosigkeit zwischen Phantasie und Realisierung gekennzeichnet ist – es zeigt den unheilbaren Riss zwischen imaginärer und wirklicher Welt, zwischen ›Fictum‹ und ›Factum‹. Und dieses flottierende Narrativ zeugt zugleich von der Rebellion des stummen Lebens gegen das ihm aufgezwungene Ordnungsmuster des Erzählens. Aus diesem Doppelpunkt soll ein Licht auf die Struktur aller fünf dem Blixenschen Zyklus angehörigen Schicksalsanekdoten fallen: als fünf Möglichkeiten ›anekdotischen‹ Erzählens von Leben, welches das obsolet gewordene ›novellistische‹ Erzählmuster ersetzt – oder besser gesagt: überschreibt. In einem vierten und letzten Schritt will ich dann einen vergleichenden Blick auf E.T.A. Hoffmanns und Heinrich von Kleists Erzählen werfen; Kleists also vor allem, der mir ein Vorläufer von Karen Blixen im ›Umschreiben‹ von Novellen zu Anekdoten, von Anekdoten zu Novellen zu sein scheint. So könnte es gelingen, den ganz besonderen Platz Karen Blixens in der Geschichte und Poetologie der Novelle – und die ihr zukommende Ausnahmestellung in dieser genauer zu kennzeichnen.

## II

Nun möchte ich also zunächst versuchen, anhand der Schicksalsanekdote »Der Taucher« die spezifische Eigentümlichkeit von Karen Blixens Erzählaporie herauszuarbeiten: nämlich der Erzählung der Unerzählbarkeit von Geschichten, das ›Hinabtauchen‹ in diese. »Der Taucher« ist eine Geschichte, in der der Erzählrahmen selbst zum Medium dieser Aporie wird: Am Anfang steht ein Erzähler, nämlich Mira Jama, der die Lebensgeschichte des Softa Saufe, eines Theologiestudenten in Schiras, bis zu dessen Verschwinden zu erzählen versucht. Nach dieser durch das Verschwinden Saufes im Erzählstrom aufgerissenen Lücke taucht der Erzähler, nunmehr als Gereifter, dann ein zweites Mal auf und berichtet davon, wie er den Verschwundenen, unter anderem Namen, wiederfindet und bittet, seine abgebrochene Lebensgeschichte weiter zu erzählen – worauf dieser antwortet, dies, was hier erlebt wurde, sei gar keine Geschichte; das wirkliche Leben bleibe stumm, es gebe keine Spur, die es hinterlässt (Taucher, 20).

Die (so als zuletzt unerzählbar markierte) Geschichte, um die es dabei geht, ist aber folgende: Der Softa Saufe studiert den Koran als Organon und Orakel irdischen Geschehens, gewissermaßen als das regelnde und eingreifende Narrativ für die Darstellung einer Lebensgeschichte. Es geht, wie es im Text heißt, darum, »das Muster der Schöpfung zu verstehen« (Taucher, 7), mithin dem Dispositiv des Schicksals auf die Spur zu kommen. Saufes Interesse gilt dabei den Engeln – jenen ›Boten‹ also, die zwischen göttlicher Providenz und irdischer Kontingenz, zwischen Heilsplan der Schöpfung und menschlichem Handeln vermitteln. Um das von Gott geschaffene Erfahrungsmuster von Welt (und ihrer Lebensrealität) zu verwirklichen – imaginäre Sehnsucht und reale Erfüllung seien, so setzt er voraus, nach Gottes Plan im Leben aufeinander zugeordnet –, beschließt Saufe, Flügel für die Menschen zu bauen, um ihnen so eine Mittlerfunktion zwischen geistlicher Weltordnung und Realgeschehen zu verschaffen: nach dem Beispiel der Engel und ihrer Botenaufgabe. Genau diese Arbeit Saufes an menschlichen Flügeln weckt aber das Misstrauen der Gottesgelehrten und der obersten Hofbeamten in Schiras. Sie schicken ihm eine königliche Tänzerin, Thusmu mit Namen, die sich für einen Engel ausgeben und sein theologisches Weltordnungsbegehren unterminieren soll; durch eine gewöhnliche Liebesgeschichte, die ganz und gar diesseitig angezettelt wird. Diese Absicht der Gottesgelehrten gelingt zunächst: Liebe und Körperlichkeit werden gegen Theologie, gegen Gesetz und Meinungsstreit ausgespielt (Taucher, 11), erfüllte diesseitige Sinnlichkeit scheint gegen jenseitige Schicksalsstrukturen zu stehen, die ursprünglich erwünschte Vermittlung zwischen Weltordnung und Realgeschehen gerät in Vergessenheit.

Als Saufe aber gewahrt, wie die konstruierten Flügel zu verrotten beginnen, erkennt er auf einmal, dass es ihm missglückt ist, das Muster der Schöpfung zu verstehen, dass ihm also seine Vision verloren gegangen ist; er schickt Thusmu fort und verschwindet aus der erzählten Geschichte. In der zweiten Sequenz des Erzählens, die sich anschließt, erscheint dann aber der Erzähler Mira Jama erneut, und zwar als ein älter Gewordener, der ein neues Narrativ zu knüpfen versucht. Er möchte – in den Dörfern der Perlenfischer – deren Abenteuer in der Meerestiefe erkunden: also nicht mehr den Flug der Engel, nach oben, in die Ordnung der Transzendenz, wie zu Anfang; sondern das Versinken des Menschen im stummen, natürlichen Lebenselement des Wassers und der Meerestiefe.

Der interessanteste, am tiefsten und längsten tauchende Perlenfischer ist hier aber Elnazred, was in der Sprache der Perlenfischer so viel heißt wie der »Erfolgreiche«, der »Glückliche und Zufriedene« (Taucher, 17). Mira Jama trifft ihn am Strand und erzählt ihm – er weiß eigentlich nicht, warum er sich dazu getrieben fühlt – die Geschichte des Softa Saufe, der Engelsflügel für die Menschen bauen wollte, und erkennt plötzlich, durch eine Gebärde seines Gegenüber, dass er diesen selbst, den verschwundenen Softa Saufe nämlich, vor sich hat. Diese Entdeckung der »Wahrheit seiner Geschichte«, die für das Erzählen schon verloren war, erscheint ihm »unheimlich« (Taucher, 19).<sup>5</sup> Als Mira Jama den Softa Saufe bittet, ihm den Fortgang seiner Lebensgeschichte zu erzählen – nämlich die Erlebnisse in der Meerestiefe, die sich an sein Experiment mit den Engelsflügeln anschließen –, erklärt dieser:

»Was mir begegnet ist, nachdem ich Schiras verließ [...] gibt überhaupt keine Geschichte ab.« »Ich bin berühmt unter den Menschen«, fuhr er fort, »weil ich die Fähigkeit habe, länger auf dem Meeresboden zu bleiben als sie. Diese Fähigkeit, wenn du so willst, ist ein kleines Erbteil von dem Softa, von dem du mir erzählt hast. Aber das ergibt keine Geschichte. Die Fische sind immer gut zu mir gewesen; sie verraten niemand. Das gibt auch keine Geschichte.« (Taucher, 20–21)

Das heißt aber: Für das Aufgehen des Ich und seiner denkbaren Lebensgeschichte im stummen Element der Tiefe, das kein Steigen und kein Fallen, sondern nur ein getragenes Schweben ist, gibt es kein Narrativ mehr, ebenso wenig wie für den Aufschwung mit Engelsflügeln; es ist, wenn man es so ausdrücken will, ein Existential, das sich nicht versprachlichen lässt. Es fordert keinen Plan, es hinterlässt keine Spur, ist keine Konstruktion, sondern reines sinnliches Leben – es bedarf der eschatologischen Kategorien »Hoffnung« und »Erfüllung« nicht (Taucher, 26).<sup>6</sup>

Was Karen Blixens Geschichte »Der Taucher« programmatisch verdeutlicht ist folgendes: Es geht, bei der herkömmlichen Novelle, darum, das Erzählmuster der Schöpfung zu verstehen. Ein solches ist hier zwar durch den Koran und seine Funktion bei der Stiftung von Wirklichkeits-

5 Es ist fraglich, ob es hier um das Freudsche ›Unheimliche‹, das das fremdgewordene Vertraute ist, geht, oder um etwas anderes. Der englische Text lautet: »It is to a poet a thing of awe to find that his story is true« (DINESEN: 1988, 63).

6 Erich Auerbach hat zum ersten Mal auf dieses die europäische Erzähltradition begründende Muster von Verheißung und Erfüllung, das Figural-Prinzip, wie es die Kirchenväter nannten, aufmerksam gemacht. Vgl. AUERBACH: 1938.

ordnung gegeben. Zwar besteht auch hier noch die Absicht des Erzählenden, wie in der traditionellen Novelle – gewissermaßen durch Verwandlung in den Engel der Geschichte – die Korrespondenz zwischen göttlicher und irdischer Ordnung, zwischen Schicksal und Ereignis herzustellen. Vermittler könnten dabei, wie im ersten Teil der Geschichte angenommen, die Engel, aber auch die ihnen nacheifernden Dichter sein. Aber diese Absicht, ein Narrativ von Leben zu begründen, zerbricht hier im doppelten Kursus der erzählten Geschichte. Dies wird deutlich an dem Umstand, dass sich Erzähler und erzählter Held über die ›Erzählbarkeit‹ der Geschichte, die hier (in der Fiktion von Mündlichkeit, also aus dem Mund eines orientalischen Märchenerzählers) vorgetragen werden soll, nicht einigen können. Mira Jama will erzählen, erst nach theologischem, dann nach realistischem Muster;<sup>7</sup> der Softa Saufe, zu Elnazred geworden, leugnet diese Möglichkeit, Leben und Lebenswirklichkeit zu einer Geschichte zu machen. Es klafft also zuletzt ein Riss zwischen Erzählbarkeit und Unerzählbarkeit der Geschichte, der seinerseits in dem Riss zwischen Schicksalsmuster und stummem Lebensvollzug begründet erscheint. Ich nenne diesen Vorgang das Umkippen der Novelle in die Anekdote, des unerhörten neuen Realen in das noch Unveröffentlichte<sup>8</sup> und Unpublizierbare – ein Umkippen, das auf die eigentliche Erzählaporie der Moderne hindeutet.

Was hier in Szene gesetzt wird ist, so könnte man sagen, das Erzählen der Nichterzählbarkeit, die Unmöglichkeit mithin, Schicksalsmuster und einzelnes, zufälliges Lebensereignis zur Deckung zu bringen. Die Erzählung der Nichterzählbarkeit ist, so meine These, das fundamentale Narrativ von Blixens *Schicksalsanekdoten*; ihr Erzähl-Dispositiv; ihr Regelmechanismus des ›Erzählens‹, das sich selbst verleugnen muss. Die einleitende Geschichte der Sammlung, »Der Taucher«, liefert die poetologische Begründung dafür. Sie ist gewissermaßen eine Leseanweisung für die folgenden vier *Schicksalsanekdoten*.

---

7 »Ich aber hätte vor, ein Geschichtenerzähler für die ganze Welt zu werden, und die Geschäftsleute, sagte ich, und ihre Gattinnen verlangen Geschichten, die gut ausgehen.« (Taucher, 20)

8 Dies ist der ursprüngliche Sinne des griechischen Wortes ›anekdoton‹. Vgl. hierzu NEUMANN: 2000.

## III

Ich komme nun zum zweiten Punkt meiner Argumentation. In einem theoretischen Einschub möchte ich jetzt den Begriff des Anekdotischen, der dem des Novellistischen entgegengesetzt ist, zu verdeutlichen suchen. Der Begriff ›Anekdote‹ geht, literaturgeschichtlich gesehen, auf Prokopius von Kaisareia zurück, der in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts am byzantinischen Hof als Geschichtsschreiber tätig war.

In seinem Werk geht es, aufs Ganze gesehen, um den Konflikt zwischen welthistorischer Ordnung und einzelner, gewissermaßen apokryphen Ereignis, das in dieser umfassenden Ordnung keinen Platz hat, ja in höchster Spannung der Vereinzelung und Unerzählbarkeit zu ihm steht. Ich möchte das, was sich bei Prokopius vollzieht, die Entdeckung des Risses nennen, der zwischen öffentlich etabliertem Schicksalsmuster und heimlichem (oder verheimlichtem) Singulär-Ereignis als Schreibmodell von Wirklichkeit für die Literatur des Abendlandes aufklafft. Prokopius konstruiert dieses Paradox der Auseinanderspaltung von Ordnungsmuster und Einzelereignis, indem er drei miteinander kaum vermittelbare Werke (als eine Art Theoriefigur seiner Epoche und Kultur) abrupt nebeneinander stellt: Da ist erstens das Werk über die Kriege, »Hyper tōn polemōn«, die Darstellung der großen politischen Ereignisse während der Zeit Justinians I. von Byzanz und der Kriegserfolge von dessen Feldherrn Belisar; also die Darstellung der umfassenden Schicksalsmuster der geschichtlichen Welt. Da ist des Weiteren das Werk »Periktismatōn« (›Über die Bauwerke‹), in dem dynastische Geschichte als Architekturgeschichte, also gewissermaßen als weltgeschichtliche Topologie geschrieben wird. Und da ist schließlich das Textkorpus mit dem Titel »Anekdotia«, mit dem das noch Unveröffentlichte bezeichnet wird, eine ›Geheimgeschichte‹, das Apokryphe, das nicht in die öffentliche Schicksalsordnung Passende, also das, was ›hors la loi‹ passiert. Die »Anekdotia« sind folglich jene ›nicht erzählte Geschichten‹, die über das unter der Hand sich abspielende sittenlose Leben am byzantinischen Hof und seiner Kaiserin Theodora berichten – ein Werk, das Prokopius naturgemäß nicht publizierte.

Es handelt sich, so könnte man behaupten, beim Schreiben solcher ›Anekdotia‹ um ein ›wildes oder unterdrücktes Erzählen‹; ein Erzählen außerhalb der offiziellen Schicksalsordnung und zugleich außerhalb der etablierten Gattungsordnungen der Literatur. Bei der Frage nach der

Funktion solchen wilden Erzählens, wie es die Anekdote im Sinne des Prokopius praktiziert, im Feld der Literatur, die darauf aus ist, ›wirkliche‹ Ereignisse darzustellen, hat ein bahnbrechender Artikel des Anglisten und Historikers Joel Fineman ganz neue Perspektiven eröffnet.<sup>9</sup> Fineman schreibt:

Die Anekdote ist jene literarische Form, die Geschichte ausschließlich dadurch geschehen läßt, daß sie eine Öffnung in die teleologische und daher zeitlose Erzählung von Anfang, Mitte und Ende [also in das Schicksalsmuster des ›Realen‹, GN] bringt: Sie produziert den ›Effekt‹ des Realen, den Einbruch von Kontingenz, indem sie ein Ereignis innerhalb und doch außerhalb des rahmenden Kontextes der historischen Abfolge situiert; insofern als ihr Erzählen die Erzählung, die sie berichtet, enthält und zugleich bricht.<sup>10</sup>

Es handelt sich also bei der Anekdote, wenn man sich eines politischen Begriffs bedienen will, um ein Erzählen im Ausnahmezustand.<sup>11</sup> Die für den vorliegenden Zusammenhang wichtigste Einsicht in diesen Umstand liegt wohl darin, dass das ›reale‹ Ereignis, wie Fineman sagt, »innerhalb und doch außerhalb des rahmenden Kontexts« der Schicksalsordnung steht – also dem ›offiziellen‹ Erzählmuster zwar noch irgendwie antwortet, sich ihm aber zugleich auch radikal verweigert und in Friktion zu ihm steht. Es geht mithin um die Artikulation des Risses zwischen Schicksal und Ereignis, zwischen Syntax und Paradigma des Erzählens. Man könnte es auch die ›Reibung‹ zwischen Providenz und Kontingenz nennen, sich äußernd als die Schwierigkeiten der Vermittlung des Einzelnen mit dem Ganzen, dem Erzählzusammenhang der Schicksalssemantik.<sup>12</sup> Es geht, so gesehen, nicht um die Schicksals›novelle‹, die im 19. Jahrhundert immer noch eine Verbindung zwischen Weltordnung und Einzelereignis, als der vielberufenen ›unerhörten Begebenheit‹, zu stiften versucht, sondern um die Schicksals›anekdote‹, die diese Konnexion gerade bricht. Damit wird aus der Poetik des Erzählens verabschiedet, was die Novelle als etablierte literarische Gattung bislang charakterisiert hatte. Einerseits war ja der traditionellen Novelle noch bis in das 19. Jahrhundert hinein

9 FINEMAN: 1989. Finemans Artikel ist eine kritische Auseinandersetzung mit einem Artikel über ›fiction and friction‹ in Greenblatts *Verhandlungen mit Shakespeare*, der sich mit einer neuen Form ›realistischer Darstellung‹ zwischen Faktum und Fiktion befasst. Siehe GREENBLATT: 1988.

10 FINEMAN: 1989, 75; meine Übersetzung; zum englischen Wortlaut vgl. Anm. 4.

11 Vgl. AGAMBEN: 2004.

12 Unter erzählstrategischer Perspektive widmet sich dieser Frage das vorzügliche Buch von FRICK: 1988.

so etwas wie eine problemlose Osmose zwischen Schicksalsmuster und unerhörtem Ereignis gelungen, und zwar durch Strategien der Subsumption, der Symbolisation und der religiösen, historischen, politischen oder ökonomischen Modellbildung. Andererseits und gleichzeitig hatte sie aber noch vermocht, ›Authentizität‹, ein beglaubigtes Reales, erzählerisch zu erzeugen: so durch die Installation von Rahmen, die das erzählte Ereignis perspektivieren; so durch Zeugenschaft, die mit einer unerschütterlichen Erzählinstanz beglaubigt wird; so durch Abrundung des erzählten Geschehens zu einem ›kleinen‹ Ganzen, das in einem ›großen‹ schicksalhaften Ensemble seine Stelle findet. Diese Verfahren beginnen in der Schicksals›anekdote‹ zu versagen. Es scheint mir ein bedeutendes Verdienst der Erzählerin Karen Blixen zu sein, dass sie genau dies gesehen und poetologisch umgesetzt hat: in der Erfindung der ›Schicksalsanekdote‹.

Kraft eines solchen, hier angedeuteten Vergleichs zwischen Novelle und Anekdote läßt sich, vor dem Hintergrund von Joel Finemans Thesen, die eigentümliche ›anekdotische‹ Novellenstruktur Karen Blixens und deren poetologische Leistung genauer erkennen und herausarbeiten. Dies will ich, nach dem »Taucher«, nun an zwei weiteren der fünf *Schicksalsanekdoten* Karen Blixens zu erläutern versuchen: an »Stürme« [»The Tempest«] zunächst, an »Die unsterbliche Geschichte« [»The Immortal Story«] sodann.

#### IV

Während in der Geschichte »Der Taucher« der Konflikt zwischen Schicksalsmodell und Lebensereignis vor dem Hintergrund eines religiösen Codes oder Kodexes,<sup>13</sup> nämlich der moslemischen Religion und deren Grundbuch, dem Koran, ausgetragen wird, werden nun, in »Stürme« und »Die unsterbliche Geschichte«, die Codices, das heißt aber: die Weltordnungsmuster der Literatur einerseits, nämlich in Gestalt von Shakespeares Drama *The Tempest*, und der Ökonomie andererseits, nämlich in Gestalt des Hauptbuchs des Kaufmanns mit doppelter Buchführung, aufgegeben.

---

<sup>13</sup> Es ist nicht unwichtig, auf dieser Doppelbedeutung von ›Zeichenordnung‹ und ›Buch der Bücher‹ zu insistieren.

Zunächst also zur Schicksalsanekdote »Stürme« und der dort erzählten Geschichte. Herr Sörensen, der Prinzipal eines Wandertheaters, hat einen einzigen großen Lebenswunsch. Er möchte Shakespeares *Tempest* inszenieren und darin selbst die Hauptrolle des Prospero übernehmen. Das Schicksalsmuster dieses Dramas besagt, dass Prospero, kraft seiner magischen Phantasie, die Gewalt über die Wirklichkeit hat. Er kann Schicksal spielen, fast wie Gott, und damit die Realität regieren. Er kann Schiffbrüche herbeiführen; Rettungen veranstalten; Herr über Leben und Tod sein.

Um sein Ziel zu erreichen, bedarf nun aber Prospero/Sörensen eines Ariel; eines Luftgeistes, der seine Wünsche und Befehle in Realität umsetzt, also zum Beispiel Unwetter ausbrechen lässt und Schiffbrüche einleitet. Sörensen findet seinen Ariel in einem Mädchen, Malli, deren Vater Schiffskapitän war, die Mutter mit dem Kind im Stich ließ und aufs Meer verschwand: Ob er in einem Sturm umkam oder als Korsar auf dem Meer weiterlebt, bleibt offen. Jedenfalls fungiert er als Sturm- und Meer-Garant für das Lebensschicksal der Tochter. Er wird, so ist es im Text angedeutet, zu einer Schicksalsfigur, vergleichbar dem Fliegenden Holländer oder dem Ewigen Juden. Sörensen, der über das (poetische) Schicksalsmuster verfügt, und Malli, die das (natürliche) Leben verkörpert und in ihm agiert, finden so zusammen: Wie Prospero und Ariel meinen sie, Schicksalsmuster und Lebensrealität zusammenführen zu können. Aber es zeigt sich am Ende, dass beide Teile einer möglichen erzählbaren Lebensgeschichte, aus Schicksal und Ereignis zusammengesetzt, zuletzt auseinanderbrechen.

Zunächst aber scheint sich alles wie ›konzipiert‹ zu entwickeln. Die Schauspielergesellschaft erleidet einen realen Schiffbruch. Alle, außer den Matrosen, verlassen das Schiff; nur Malli bleibt und übernimmt das Kommando. Zusammen mit einem der Matrosen, Ferdinand, gelingt ihr die Rettung des Schiffs. Sie spielt, gestützt von der Leitfigur ihres Vaters und im Bewusstsein des Verwirklichungs-Szenarios aus Shakespeares *Tempest*, Ariel – und ist Herr der Stürme, völlig furchtlos, ein im gender crossing ins Leben getretener Luftgeist gewissermaßen.

Der Reeder Hosewinckel in Kristiansand, glücklich über die Rettung seines Schiffes durch Malli, nimmt sie in sein Haus. Es wird stillschweigend vorausgesetzt, daß Malli eines Tages Arndt, den Sohn des Reeders, heiraten wird. Da stirbt Ferdinand, der Matrose – der denselben Namen trägt wie der Liebes-Protagonist in Shakespeares *Tempest* –, und Malli

stürzt in eine Krise. Damit tritt aber zugleich ins Bewusstsein der ›Erzählung‹, dass sich Schicksalsmuster (also Shakespeares *Tempest*-Drama und Prosperos Allmacht) und Lebensereignis einander nicht mehr zuordnen lassen, sondern auseinanderklaffen.<sup>14</sup> Malli verlässt Arndt, schließt sich wieder der Schauspielergesellschaft an und zieht mir ihr fort: einer möglichen künftigen Aufführung von Shakespeares *Tempest* entgegen. Ihr letzter Gedanke wird in einem Abschiedsbrief mitgeteilt. Sie wisse, schreibt sie,

daß demnächst, wenn ich hier wegfare, mir wieder so ein Unwetter begegnen kann wie neulich im Kvasefjord. Und daß ich diesmal ganz klar wissen werde, es ist kein Spiel auf dem Theater, es ist der Tod. (Stürme, 174)

Soweit die ›erzählbare‹ Geschichte, wie Blixens Text sie gibt. Die Versuche aber, sie nachzuerzählen und durch eine einzige Instanz zu beglaubigen, müssen zuletzt scheitern; denn das Narrativ, das sich entwickeln möchte, steht von Anfang an im Zeichen wechselnder Schicksalsmuster und konkurrierender Schicksalsinstanzen. Erster Garant für Mallis Findung eines Weltordnungsmusters ist der Vater – als die Instanz, als das Muster des mutigen Abenteurers und Korsaren. Als sie Shakespeare zu lesen beginnt, installiert sie den Vater in dessen Werk.<sup>15</sup> Zweiter Garant für Mallis Weltverstehen ist Sörensen, der ihr das Muster des Prospero aus dem *Tempest* vermittelt, der die Gewalt der Wirklichkeitsgestaltung durch Phantasie besitzt, und ihr die Rolle des Ariel, des Stürmebeherrschers, zuspielt. Dritter Garant wird dann aber der Reeder Hosewinckel. Man könnte sagen, er ist ein dritter (gewissermaßen ›ökonomischer‹) Übervater nach dem leiblichen Verschollenen und dem ›ästhetischen‹ Sörensen. Jochum Hosewinckel nutzt ja, nach dem Vorbild seines Vorfahren, Jens Aabel, die Bibel als Orakel für Lebensentscheidungen, und zwar durch zufälliges Aufschlagen des Buches: Und genau dieses Verfahren lehrt er auch Malli. Sie schlägt die Bibel auf, findet ein unheilvolles Orakel im Text und verlässt die Reedersfamilie, um dieser das prophe-

<sup>14</sup> Intertextuelle Spiele sind für Karen Blixen nicht Legitimationsstrategien der Erzählbarkeit von Leben, sondern gerade deren Subversion: Was hier mit Shakespeares *Tempest* geschieht, wird in der »Unsterblichen Geschichte« mit Hilfe von Bernardin de Saint-Pierres *Paul et Virginie* in Szene gesetzt.

<sup>15</sup> »In dem Zimmerchen, das die eingetrocknete, hakennasige Engländerin über einem Krämerladen innehatte, lernte Malli die Sprache ihres Vaters. Und ebenda fand eine Begegnung statt, schicksalhaft für das Kind: eines Tages bekam sie Shakespeare zu lesen.« (Stürme, 95)

zeite Unglück zu ersparen. Das heißt aber: Das Prinzip, dass ein fiktives Phantasma einen lebensweltlichen Vorgang erschafft und ihn zu legitimieren vermag, wie in Prosperos Welt, bricht zuletzt zusammen. Was Arndt ursprünglich an dem fremden Mädchen faszinierte, verliert seine Kraft. Zunächst hatte er sich eingestanden:

Die Welt war ruhelos gewesen, ohne Ordnung und leer. Ein junges Mädchen schenkte ihr einen Blick, und unter ihren Augen fand die Welt zur Ordnung zurück und wurde zum Kosmos. (Stürme, 133)

Genau diese Koinzidenz von Schicksalsmuster und Lebensereignis wird aber nun zerstört. Als Malli das Bibel-Orakel befragt und die Auskunft über das Scheitern der Pläne erfährt, bricht sie ohnmächtig zusammen: aller Macht, Schicksal zu verwirklichen, beraubt (Stürme, 156). Es sind also diese wechselnden Dispositive von Schicksalsordnung – der Vater-Mythos, die Kunstfigur von Shakespeares *Tempest*, das Bibel-Orakel –, die, in ihrer Konkurrenz, den Erzählrahmen brechen, der das Ereignis der Allmacht über das lebensweltliche Geschehen tragen und beglaubigen könnte. Es ist der Einbruch des ›Anekdotons‹, des nicht mit einer der Schicksalsordnungen korrespondierenden und aus ihnen herauszuerzählenden Ereignisses, das die Novellenstruktur unterläuft, wie sie poetologisch überliefert ist.

Zum einen: Das Bibel-Orakel, das, im Lauf der erzählten Geschichte, an die Stelle des Orakels der Kunst, nämlich des Shakespeareschen *Tempest*, tritt, wird so seinerseits durch eine Anekdote, diejenige von Hosewinckels Vorfahren Jens Aabel, in die Erzählung eingespielt: Jens Aabel vermag es, allein durch seine Redlichkeit dem Sturm zu gebieten (wie Prospero, aber durch Demut, nicht durch Hochmut) und sein Haus vor den Flammen, die es zu zerstören drohen, zu retten. Des weiteren: Das Ereignis der Rettung des Schiffes Hosewinckels durch Malli wird nicht nur in der Novelle (von deren ›Erzähler‹) erzählt, sondern auch als Zeitungsanekdote noch einmal in den Text inseriert, als journalistisches ›petit fait‹ sozusagen, das sich der sterbende Ferdinand immer wieder vorlesen läßt (Stürme, 141) – als sein ›ihn‹ betreffendes und in den Tod begleitendes Schicksalsmuster. Zuletzt: Besonders wichtig für die Struktur des Blixenschen Modells der Schicksalsanekdote ist aber dann die Idee des Theaters, des Schauspielers, der das problematische und dubiose Relais zwischen Schicksalsmuster und Lebenswelt bildet – durch sein Fingieren; eine äußerst trügerische Mittlerinstanz der Versöhnung, die den Riss zwi-

schen Theater- und Lebenswelt zu schließen vorgibt: Ist es doch allein der Schauspieler, der, nach Belieben, Kunstrolle und Lebensrolle zu spielen vermag; ja der die Geschlechterrollen tauscht, wie eben Malli, die, auf das Geheiß Sörensens, den Ariel spielt.

Die Schlüsselszene der Erzählung ist dann aber, kurz vor deren Ende, das Gespräch zwischen Sörensen, dem Meister, und Malli, der Schülerin – oder anders gesagt, zwischen den Rollenkonzepten von Prospero und seinem Diener Ariel beim Schicksal-Spielen. Dieses Gespräch handelt von den vergeblichen Versuchen Mallis, die Fakten der Lebenswelt mit den verschiedenen Schicksalsmustern zusammenzubringen, die sie erprobt – oder die auf sie eindringen. Es ist ein Gespräch über die scheiternde Arbeit Mallis an den Schicksalsmustern für das von ihr gelebte und zu lebende ›Stück Wirklichkeit‹. Dabei sind es vier solcher Muster oder Vorbilder, von denen die Rede ist: Shakespeares Prospero; der zur See fahrende, über den Sturm gebietende Vater Mallis, welcher als Figuration des Fliegenden Holländers (Stürme, 160) und des Ewigen Juden (Stürme, 160; 221) erscheint; der Reeder Hosewinckel und sein Bibel-Orakel, das von Jens Aabel bezogen ist und ebenfalls Gewalt über den Sturm verspricht; und schließlich der Schauspieler Sörensen selbst, der sich bald als Prospero, bald als King Lear gebärdet (Stürme, 163). Der Dialog zwischen Malli und Sörensen ist zuletzt ein Gespräch über die Unmöglichkeit, wahre Geschichten zu erzählen; ein Gespräch über die fragliche Aufgabe der Kunst in der Lebenswelt; ein Gespräch über die scheiternde Vermittlung von Schicksalsmuster und Lebensereignis. Die gewissermaßen ›poetologische‹ Aufgabe dieses Gesprächs ist es nicht, solche Vermittlungen zu leisten, sondern vielmehr auf den Riss zwischen Schicksalskonzept und Lebensvollzug aufmerksam zu machen. »Und unser Vorrecht ist das Antworten. Antworten geben, schöne und klare«, sagt denn auch Herr Sörensen (Stürme, 168).

»Wunderbare Antworten geben auf die Fragen einer ratlosen und aus dem Leim geratenen Menschheit. Aber niemals selber fragen!« »Ja«, sagte Malli, nachdem sie sich kurz besonnen hatte. »Und was bekommen wir dafür?« [...] »Was bekommen wir zum Ersatz, Herr Sörensen?« Herr Sörensen ließ im Geist ihre Unterhaltung an sich vorüberziehen, und dann, mit einem Blick weiter zurück, das lange, lange Leben, aus dem heraus er ihr antworten sollte. »Zum Ersatz? Ach, meine kleine Malli«, sagte er in einer völlig veränderten Stimme, und diesmal war ihm nicht bewußt, daß er immer noch in der vorhin gewählten, feierlich-überzogenen Tonlage sprach, »zum Ersatz bekommen wir,

daß die Welt uns mißtraut – dies und unsere gottverfluchte Einsamkeit. Und weiter nichts.« (Stürme, 168)

Man könnte das hier Geäußerte als das zentrale Argument von Karen Blixens Poetologie bezeichnen. Kunst ist augenblickshafte Epiphanie, das Aufleuchten von Sinn – und bedingungslose, restlose Vergeudung. Was bleibt ist ›nichts‹ – und doch der einzige Sinn des Lebens, seine unveräußerliche Sinnlichkeit, die sich nicht erzählen lässt. Genau dies ist ja auch die Botschaft der großartigsten Schicksalsanekdote des Zyklus, »Babettes Gastmahl«.<sup>16</sup> Die beiden Welten, so lautet das Fazit des Gesprächs zwischen Malli und Sörensen, sind nicht vermittelbar: Das Schicksalsmuster der Kunst kann in der Lebenswelt keine dauernde Ordnung stiften. Und es ist das Erzählprinzip des Anekdotischen, das darüber Rechenschaft ablegt – indem nämlich die Anekdote, mit den Worten Finemans gesagt, ein Ereignis innerhalb und doch außerhalb des rahmenden Kontexts, also des die Wirklichkeit ordnenden Schicksalsmusters zeigt. Das heißt aber: In der Friktion zwischen Novelle und Anekdote wird, im Einbruch des Kontingenten in die Teleologie des Erzählens, der Effekt des Realen erzeugt: als Vorschein von dessen Unerzählbarkeit. Dieser Bruch erweist sich als Ereignis einer stummen Leere, einer ›Lücke‹, die zugleich ›doch‹ noch auf ein Ganzes, das nicht greifbar ist, referiert. Um noch einmal auf Joel Finemans Argumentation zurückzukommen: Die Anekdote erweist sich als ein »Äquivokem«, ein in sich zweideutiges Element, das genau den Spalt zwischen Schicksalsmuster und Lebensfaktum besetzt; mit einem Wortspiel ausgedrückt, es erweist sich als ›the hole‹ (die Lücke) und ›the whole‹ (das Ganze) zugleich.

## V

Ich komme nun zu meinem dritten Beispiel, wahrscheinlich dem (poetologischen) Kernstück des Zyklus: »Die unsterbliche Geschichte«.<sup>17</sup> Es ist das Erzählspiel mit einer Geschichte, die keinen Autor hat – und ständig von neuen Erzählautoritäten usurpiert wird. Sie flottiert gewissermaßen zwischen Mythos der Schicksalsordnung und ›Realisierung im Leben‹. Sie erweist sich als ein Muster, das allgültig ist und dessen sich alle

<sup>16</sup> Vgl. NEUMANN, 1993. Vgl. auch den Beitrag von Stefanie v. Schnurbein in diesem Band.

<sup>17</sup> BLIXEN: »Die unsterbliche Geschichte«, 1960 [im Folgenden DuG].

zu bemächtigen suchen, in einem Gestus der Selbst-Affirmierung: jeder Einzelne in seiner Realität. Was »Die unsterbliche Geschichte« dokumentiert, und das ist ihr anekdotisches Potential, ist der Riss zwischen imaginärer Weltordnung und wirklicher Welt, zwischen Schicksals-Stereotyp und Lebensereignis; ein Riss, der erzählerisch nicht gekittet werden kann. Hier, in der »Unsterblichen Geschichte«, ist es der Zusammenhang zwischen ›mythischer‹ Geschichte und Lebenserzählung, der auf die Spitze getrieben wird, wie wohl in keinem anderen Text Karen Blixens.

Die treibende Kraft auch in dieser Schicksalsanekdote ist ein Möchtegern-Prospero: kein Gottesgelehrter, mit einem religiösen Weltordnungsmuster, wie im »Taucher«, wo der Kodex des Korans diese Ordnungsfunktion (wenn auch vergeblich) beansprucht; kein Schauspieldirektor und keine Schauspielerin, die ein dramatisch-literarisches Weltordnungsmuster usurpieren, wie in der Geschichte »Stürme«, also dem Kodex der Dramen Shakespeares einerseits, der Bibel als Orakel andererseits. Vielmehr ist es hier ein millionenschwerer Teehändler namens Clay mit einem ausschließlich ökonomischen Weltordnungsmuster, aus dem er seine ins Reale eingreifenden Allmachtsphantasien speist. Sein Kodex ist das Hauptbuch seines Geschäfts mit doppelter Buchführung – dem Prinzip einerseits, dem Einzelposten andererseits verpflichtet. Der Versuch des Teehändlers Clay besteht darin, das Grundgesetz der Mimesis – also der Abbildung und Darstellung eines realen Vorgangs – umzukehren. Er möchte erzwingen, dass die Geschichte, die nur erzählt, aber noch nicht gelebt wurde, in Realität verwandelt wird. Karen Blixen erzählt in »Die unsterbliche Geschichte« die folgenden Ereignisse:

Ein ungeheuer reicher Teehändler, Herr Clay, beherrscht ökonomisch die ganze Stadt Kanton. Er ist ein »eisenharter Mann und Geldschinder« (DuG, 176). Unter den Anekdoten, die über ihn kursieren, ist die folgende: Er hat einen Sozius, einen französischen Kaufmann, ruiniert und in den Tod getrieben, dessen Angehörige in Armut gestoßen. Er hat das Haus des Verstorbenen, eine weitläufige Villa, selbst bezogen. Clay ist besessen von seiner Allmacht, die auf seinem riesigen Vermögen beruht.

Der altgewordene Clay lässt sich von einem seiner Angestellten abends – zur Vertreibung seiner Langeweile – seine Hauptbücher vorlesen; zur Unterhaltung sozusagen (DuG, 179). Sie vergegenwärtigen ihm noch einmal die von ihm beherrschte ökonomische Ordnung der Welt.

Als alle Hauptbücher seines Geschäfts durchgenommen sind, verlangt er nach »Büchern anderer Art« (DuG, 180), die ihm vorgelesen werden könnten.

Da kommt sein Gegenspieler, der junge Angestellte, ins Spiel. Er führt den Namen Ellis Lewis, heißt aber in Wirklichkeit Elischama Levinsky und ist ein polnischer Jude, der das große Pogrom von 1848 überlebt hat. Das Begehren, heißt es von ihm im Text, sei »aus ihm herausgewaschen«, er kenne keine Sehnsucht nach »Liebe und Abenteuern« mehr (DuG, 183). Sein einziger Trost bei Nacht sei das Durchgehen von Zahlenreihen in der Vorstellung. Das ›Zählen‹ ist für ihn an die Stelle des ›Erzählens‹ getreten: das Kalkulable an die Stelle des Phantasierten. Elischama selbst kennt keine Bücher »anderer Art« als das Geschäftsbuch (DuG, 180). Aber er entsinnt sich eines Zettels in einem seidenen Beutel, den er aus seiner polnischen Heimat mitgebracht hat: ein Geschenk eines frommen Juden. Der Text, der sich auf dem Zettel befindet, den er nicht lesen kann, wird übersetzt und es stellt sich heraus, dass es sich um eine Prophezeiung des Jesaias über die Herrlichkeit des Libanon und das künftige Glück des Volkes Israel handelt (DuG, 187). Diesen Zettel liest Elischama Herrn Clay vor. Dabei entspinnt sich der folgende Dialog:

Herr Clay holte asthmatisch Atem. »Was war das nun alles?« fragte er. »Ich hab es Ihnen doch gesagt, Herr Clay«, sagt Elischama. »Und Sie haben es gehört. Es ist etwas, was sich auch ein Mensch ausgedacht hat und hat es niedergeschrieben.« »Ist es wirklich passiert?« fragte Herr Clay. »Nein«, erwiderte Elischama in tiefer Verachtung. »Und geschieht es jetzt?« fragte Herr Clay. »Nein« – wieder im selben Ton. Einen Augenblick darauf fragte Herr Clay: »Wer in aller Welt hat sich das ausgedacht?« Elischama schaute ihn an und sagte: »Der Prophet Jesaias.« »Wer war das?« fragte Herr Clay scharf. »Der Prophet – puh! Was ist ein Prophet?« Elischama sagte: »Ein Mann, der Dinge voraussagt.« »Und alle diese Dinge sollen dann also geschehen?« bemerkte Herr Clay geringschätzig. Elischama wünschte den Propheten Jesaias nicht zu desavouieren. Er sagte: »Jawohl. Aber nicht jetzt.« (DuG, 189–190)

Dieses Verhalten des Propheten zum Zusammenhang zwischen Vision und Verwirklichung lehnt Herr Clay vehement ab. »›Das ist dummes Zeug‹, erklärte er, ›Dinge vorauszusagen, die dann nach tausend Jahren noch nicht einmal beginnen stattzufinden‹.« (DuG, 191)

Als Elischama ihm anbietet, erneut die Hauptbücher zu holen und vorzulesen, kommt Herrn Clay der Gedanke, dass es doch eigentlich ›Geschichten‹ sind, die zumindest das, was schon geschehen ist, erzäh-

len:<sup>18</sup> wenn auch anders als in Kontobüchern (DuG, 191). Und er erinnert sich, dass er selbst wenigstens ›eine‹ solche Geschichte kennt. Er habe sie, so erklärt er, auf dem Deck eines Schiffes gehört, im Dunkeln, als Unbeteiligter, als sie ein Matrose dem anderen erzählte.<sup>19</sup> Clay beginnt nun seinerseits diese Geschichte, die eine Anekdote ist, zu erzählen. Es handelt sich dabei um eine Art Urszene der Stiftung von Weltsinn durch Verknüpfung von ziellosem Begehren und unverhoffter Erfüllung, von Imagination und Realisierung. Diese Geschichte aber lautet so:

Ein Matrose geht nach langer Seefahrt an Land. Ein kostspieliger Wagen hält auf der Straße neben ihm. Ein alter Herr spricht ihn an: »Du bist ein schmucker Kerl, Seemann. Möchtest Du heute nacht fünf Guineen verdienen?« (DuG, 192) Der Matrose bejaht. Der alte Herr nimmt ihn mit in ein üppiges Haus. Sie lassen sich zu einem luxuriösen Mahl nieder. Der Reiche erläutert ihm sein Vorhaben: »Ich bin, wie du siehst, ein sehr reicher Mann, der reichste Mann in der Stadt. Aber ich bin alt. [...] Vor drei Jahren habe ich eine junge Frau geheiratet. Aber sie hat mir nichts getaugt,<sup>20</sup> denn ich habe kein Kind.« (DuG, 193) Da unterbricht Elischama den erzählenden Clay: »Mit Verlaub [...] die Geschichte kann ich auch erzählen.« (DuG, 193) Und er erzählt sie weiter und zu Ende. Er usurpiert gewissermaßen die Erzählautorität und lässt den Erzählfluss weiterströmen. Elischama erzählt, wie der alte Herr den Matrosen in ein üppiges Schlafzimmer führt; wie dort eine schöne Frau im Bett liegt. »Du kennst meinen Wunsch. Nun tu dein Bestes, daß er ausgeführt wird«, sagt der alte Herr und gibt dem Matrosen ein Geldstück. Dieser verbringt die Nacht mit der Frau. Am nächsten Morgen wird der Matrose von dem alten Herrn hinausbegleitet und kehrt auf sein Schiff zurück. Soweit die Erzählung. Herr Clay, völlig erstarrt, zu Elischama: Woher kennst du die Geschichte? Und dieser erläutert:

»Diese Geschichte, Herr Clay [...] von der Sie glauben, daß sie dem Seemann auf Ihrem Schiff widerfahren ist, ist nie wirklich einem Menschen begegnet.

18 »People can record things which have already happened, outside of account books. I know what such a record is called. A story. I once heard a story myself.« (DINESEN: 1988, 168)

19 Das Szenario ist eines der folgenreichsten der ›novellistischen‹ Weltliteratur. Es stammt aus den 1613 entstandenen *Exemplarischen Novellen* von CERVANTES: »Zwiesgespräch, das sich zwischen Cipión und Berganza, Hunden im Auferstehungshospital zu Valladolid ereignete«.

20 »She has been no good for me.« (DINESEN: 1988, 169)

Alle Seeleute kennen sie. Alle Seeleute erzählen sie, und da jeder von ihnen wünscht, sie wäre ihm selber so zugestoßen, erzählen sie sie alle, als wäre es so gewesen. Dem ist aber nicht so. Alle Seeleute wollen aber, wenn sie die Geschichte hören, daß sie ihnen so erzählt wird, und erwarten es so [...].« (DuG, 194)

Dies ist, wenn man es einmal so ausdrücken möchte, der ›Wendepunkt‹ von Karen Blixens Geschichte. Clay will, vertrauend auf sein Allmachtsgefühl, die Komplementarität von Erzählen und Realisieren, die durch flottierende Geschichten (›Anekdoten‹) dieser Art suspendiert wird, wieder herstellen, er will sie gewissermaßen ›öffentlich‹ machen:

»Wenn diese Geschichte bisher nie vorgekommen ist«, sagte er, »so werde ich machen, daß sie geschieht. Ich mag kein falsches Getu leiden, ich mag keine Weissagungen. Es ist unvernünftig und unsittlich, sich mit unwirklichen Dingen abzugeben. Ich will Tatsachen haben. Ich werde dieses Stück falschen Zaubers in eine solide Tatsache verwandeln.« (DuG, 197)

So wird Herr Clay zum Prospero, der auf Ökonomie, auf doppelte Buchführung setzt. Herr Clay will selbst den Matrosen für die noch nicht geschehene Geschichte finden; er will ihn kaufen. Und er tut es. Elischama soll inzwischen auf die Suche nach der schönen jungen Frau gehen, die bereit ist, für Geld in dem ›Realisierungsdrama‹ mitzuspielen. Elischama, erfahren in der Kunst der doppelten Buchführung, gelingt es, eine Frau mit Namen Virginie zu finden, die er zu dem Spiel überredet; und es stellt sich gleichzeitig heraus, dass sie die Tochter des von Clay in den Tod getriebenen Geschäftsfreundes ist und als Kurtisane in der Stadt lebt. Sie trägt damit einen doppelten Realitätsindex: Sie spielt in der Geschichte des noch zu findenden unbekanntem Matrosen und sie agiert in der Lebensgeschichte des Bösewichtes Clay. Die ›fiktive‹ Geschichte sucht also gewissermaßen ihre Protagonisten im Terrain des ›wirklichen Lebens‹. Und es scheint, als ob sie diese auch findet; und zwar, weil beide Protagonisten – der Matrose Paul und die junge Frau Virginie – die Anekdote von dem an Land gegangenen Matrosen auch ihrerseits kennen und schon erzählt haben. Der ›Mythos‹, nämlich die immer wieder erzählte Geschichte, und deren ›Verwirklichung‹ im Lebensalltag scheinen aufeinander zuzusteuern. Dass sie am Schluss wieder auseinanderbrechen, ist die letzte Pointe der Schicksalsanekdote von der »unsterblichen Geschichte«.

Man könnte auch sagen: Es ist, auf der Oberfläche, ein Mythos, der die kulturelle Realität formt. Im tieferen Sinne handelt es sich aber um

Literatur, die von den durch sie Dargestellten erst in Szene gesetzt wird. Es sei »eine Komödie«, sagt Elischama zu Virginie. »Jawohl, eine Komödie [...] Ich hatte das Wort vergessen. Die Menschen spielen mit in Komödien und verdienen Geld damit, und genießen göttliche Verehrung bei den Völkern.« (DuG, 207) Und als Virginie noch einmal fragt: »Was soll denn das alles?«, antwortet Elischama: »Es ist eine Komödie, Fräulein Virginie [...] Ein Traum oder ein Trauerspiel. Es ist eine Geschichte.« (DuG, 207) Vor dem Hintergrund der hier angestellten Überlegungen könnte man auch behaupten: Es ist eine Schicksalsanekdote, die den Spalt zwischen Imaginärem und Realem aufreißt.

Die ›Komödie‹ dieser ›Geschichte‹ wird aber mithilfe von Herrn Clays Geld aufgeführt. Als die Liebesnacht von Paul und Virginie zu Ende geht, sitzt Herr Clay tot in seinem Sessel. »War es denn eine Sache auf Leben und Tod, eine Geschichte wahr werden zu lassen?« heißt es im Text. Elischamas Kommentar aber lautet: Herr Clay habe eine Zahlenreihe falsch addiert, er habe Zählen verhängnisvoller Weise mit Erzählen verwechselt:

»Wenn Sie eine Zahlenreihe addieren [...] dann fangen Sie auf der rechten Seite an, mit der kleinsten Ziffer, und gehen nach links weiter, zu den Zehnern, den Hundertern, den Tausendern und den Zehntausendern. Dagegen wenn sich ein Mensch in den Kopf setzte, eine Zahlenreihe andersherum zu addieren, von links nach rechts, was würde er finden? Er würde finden, daß eine falsche Summe herauskäme und daß seine Rechnungsführung nichts wert ist [...].« (DuG, 220)

In der Liebesnacht zwischen Matrose und Virginie löst sich die Geschichte aus dem Planungsschema, um nicht zu sagen Schicksalsmodell, das Herr Clay errechnet hatte. Sie wird zu einem Paradigma erotischen Erkennens, einer sinnlichen Erfüllung im Augenblick, eines ›coup de foudre‹, der zur Erfindung einer neuen, nie da gewesenen Liebeserklärung wortloser Art führt: der Erfüllung als Vergeudung. Der Matrose, der sich mit dem erworbenen Geld den Traum von einem eigenen Boot erfüllen wird, lässt für die Geliebte eine Muschel zurück, die er auf der Insel, an der er gestrandet war, gefunden hatte; eine Muschel, die es vielleicht nur dort, nur einmal gibt (DuG, 262), die es »kein zweites Mal auf der Welt gibt« (DuG, 263), die, wie Elischama sagt, »das Geräusch einer neuen Stimme im Haus war, und in der Geschichte. Ich hab es schon einmal gehört, dachte er, vor langer Zeit. Aber wo? – Er ließ die Hand sinken.« (DuG, 264) Es ist die Stimme des wortlosen Rauschens der Wirklichkeit. So weit die erzählbare ›unsterbliche‹ Geschichte.

Die Struktur dieses singulären Geschehens wird dann aber in der Szene zwischen Elischama und Virginie erörtert. Sie hat eine Kollektion von Schals kommen lassen, um sich für die Liebesnacht zu schmücken. »Ein Muster war«, sagt Elischama, »in allen drin.« (DuG, 216) »Nur«, fuhr er fort, »laufen die Fäden des Musters manchmal andersherum, als Sie es erwarten. Wie in einem Spiegel.« (DuG, 216) Genau dieses ist aber das Mimesis-strategische Modell der Geschichte. Es ist das ›Muster‹, nämlich die Geschichte vom Seemann, der an Land kommt, mit der sich das Verhältnis zwischen Schicksalsordnung und Leben herstellt – und zwar in die eine wie in die andere Richtung. Denn jeder in der Geschichte kennt dieses Muster, Clay, Elischama und die beiden Liebenden – aber jeder bedient sich seiner auf andere Weise. Das Muster ist, was alle erzählen. Es ist das den Menschenverkehr regelnde Muster von Wunsch und Erfüllung. Es ist seine Aufgabe, fiktive und faktische Welt zu vermitteln. Beide bewegen sich aufeinander zu. Der Matrose denkt gerade an die Geschichte, als Clay ihn von der Straße aufliest – und beide verfehlen einander doch zuletzt. Dieses Auseinanderdriften zeigt sich besonders deutlich am Ende des bezahlten Realisierungsdramas, das der Matrose und Virginie aufführen.

Denn an diesem entscheidenden Punkt, wo, nach den Worten Clays, die Verwandlung des ›falschen Zaubers‹ der Imagination in eine ›solide‹, durch Bezahlung ermöglichte ›Tatsache‹ vor sich gehen sollte, wird ja wiederum eine ›Komödie‹ aufgeführt. Es sind zwei Liebesschauspieler, die das ›Verwandlungsstück‹ von Phantasie in Realität ›aufführen‹ – und dabei, und dies ist das Entscheidende, sich selbst unter dieser Verwandlungskomödie fortstehlen; aus ihr als die, die ihre Liebe erleben, verschwinden. Denn plötzlich erwächst ihnen, in ihrer Liebesgeschichte auf den ersten (von einem Fremden herbeigeführten) Blick ein selbst verantwortetes und selbst gestaltetes Leben: in der Muschel, die es nur einmal gibt, als Klang, nicht als Sprache, verdichtet. Als der Matrose das Haus Clays verlassen will, ist die Geschichte, die ›realisiert‹ werden sollte, erloschen. Der ›unsterbliche‹ Mythos ist in stummes Leben hinübergegangen. Als Elischama dem Matrosen zum letzten Mal begegnet, heißt es:

Der Schreiber nahm es auf sich, für seinen Herrn die Rechnung zu regeln und den Schlußstrich zu ziehen. »Jetzt kannst du die Geschichte erzählen«, sagte er zu dem Jungen. »Welche Geschichte?« fragte der Matrose. (DuG, 260)

Es ist die gleiche Antwort – »Welche Geschichte« –, die auch Elnazred dem Erzähler Mira Jama in der Schicksalsanekdote »Der Taucher« gegeben hat. In der gelebten ist die erzählte Geschichte nicht mehr wiederzuerkennen. Der Matrose spricht es aus:

»Aber was mir passiert ist, damit hat die Geschichte schon rein gar nichts zu tun.« Er dachte nach. »Erzählen soll ich?« sagte er langsam. »Wem soll ich das erzählen? Wer in aller Welt würde es mir glauben, wenn ich es ihm erzähle?« Er legte seine gesammelte Kraft, dieses Gewicht, in seinen letzten Satz: »Und ich würde es auch nicht erzählen«, sagte er. »Nicht für hundertmal fünf Guineen.« (DuG, 261r)

Die Lücke, die sich zwischen Phantasie und Realität aufgetan hatte, als die Anekdote ins Spiel kam, die ohne Ende erzählt wird, klafft jetzt von neuem.

## VI

Ich komme nun zu meinem letzten Punkt: dem Versuch zunächst, das hier entwickelte Strukturmuster anekdotischen Erzählens im Zyklus der fünf *Schicksalsanekdoten* aufzufinden; und dem damit verbundenen weiteren Versuch sodann, auf Kleist und E.T.A. Hoffmann als Ahnen für Blixens ›anekdotisches‹ Erzählen hinzuweisen. In meinen Überlegungen ist deutlich geworden, dass Karen Blixen in ihren Schicksalsanekdoten den Riss erzählt oder zu erzählen versucht, der zwischen Schicksalsordnung und Lebensereignis aufbricht: und zwar einerseits mittels des Festhaltens an religiösen Weltordnungsmustern, die aber zuletzt, in ihrer Konkurrenz mit anderen (beliebigen) Ordnungsmodellen ad absurdum geführt werden; und andererseits durch Einspielung von Liebesgeschichten in den Erzählkontext als Auslösern für dieses Konfliktbewusstsein – denn Liebesgeschichten rufen das Potential an lebendiger Sinnlichkeit auf, das ›nackte Leben‹, wie Giorgio Agamben sagt,<sup>21</sup> das sich dem Erzählen im Rahmen ›unsterblicher Geschichten‹, also mythisch-stereotyper Narrative, hartnäckig widersetzt.

Im »Taucher« ist es die Liebesgeschichte zwischen dem Softa Saufe und Thusmu, die den Konflikt auslöst; das religiöse Modell, das durch dieses Argument ›nackten Lebens‹ gelöscht wird, wird durch das Organon des Korans, als eines heiligen Buches, gesteuert. In »Babettes Gast-

---

21 AGAMBEN: 2002.

mahl« – [»Babette's Feast«], das ich aus meiner Argumentation ausgespart habe<sup>22</sup> – ist es die doppelte Liebesgeschichte der beiden Töchter des Propstes, Martine und Philippa, die das Schicksalsgeschehen in Gang bringt: Martines mit Leutnant Löwenhjem und Philippas mit dem Sänger Papin. Und es ist die Sektenreligion des Propstes und Vaters, als Diskursmodell, die durch das pseudo-eucharistische Mahl Babettes, der großen Köchin, das Liebesmahl als Kunstwerk außer Kraft gesetzt wird und allem ›Zählen‹, als dem ökonomischen Prinzip, spottet. »Gottes Wege sind wunderbar«, heißt es da; und dann: »Kann eine lange Reihe von Siegen, in vielen Jahren und vielen Ländern errungen, als Summe eine Niederlage ergeben?« (Babette, 62) Es ist ein Schicksalsmodell, das durch die Gebete und Lieder der Sekte gesteuert wird. In »Stürme« ist es die erzählte Liebesgeschichte Mallis mit Arndt – und die nicht erzählbare Liebesgeschichte Mallis mit Ferdinand –, die zu dem Fundamentalkonflikt zwischen Schicksalsmuster und gelebtem Leben führt: entfacht vor dem Hintergrund zweier konkurrierender Schicksalsdispositive, des Shakespeareschen Dramas einerseits, der Bibel als Leben steuerndes Orakel andererseits. In der »unsterblichen Geschichte« ist es dann die fiktive Liebesgeschichte zwischen Matrose und junger Ehefrau und die reale Liebesgeschichte zwischen Paul und Virginie, die die Spaltung in erzählbare und unerzählbare Geschichte provozieren.<sup>23</sup> Das Schicksalsmodell, dessen Versagen diese doppelte Liebesgeschichte offenbart, ist verkörpert im ökonomischen Hauptbuch und seiner ›doppelten Buchführung‹ – seinerseits kontrastiert mit dem Utopie-Denken des biblischen Propheten Jesaias. Die letzte Schicksalsanekdote, »Der Ring« – die in meiner Argumentation ebenfalls außer Acht blieb – bietet als Auslöser für die Infragestellung eines geltenden Schicksalsmusters den doppelten Liebesaugenblick zwischen dem eben getrauten Ehepaar einerseits und der ›Anagnorisis‹ zwischen der Ehefrau und dem flüchtigen Mörder, der in ihr Leben einbricht und ebenso rasch wieder daraus verschwindet, andererseits. Es ist ein gespaltener Erzählaugenblick, der hier Geltung gewinnt, die Projektion des erotischen Imprévu auf das scheinbare

22 Vgl. Anm. 16.

23 Natürlich ist auch hier, wie sehr häufig bei Karen Blixen, eine literarische Kontraktur zu der erzählten Liebesgeschichte installiert: als Anspielung auf das Unschuld- und exotische Inselexistenz-Modell einer Kinder- und Heranwachsenden-Liebe in Bernardin de Saint-Pierres 1788 erschienenem Roman *Paul et Virginie*, der auf der Insel Mauritius, der ›Île de France‹, spielt.

»Himmelsparadies« (Ring, 265) der Monogamie. Auch dieser Konflikt löst ein Dilemma der ›Unerzählbarkeit von Leben‹ aus.

So scheint es mir, als ob Karen Blixens Verfahren der Einschreibung des Anekdoten-Musters in das Erzählsystem der Novelle ein neues Paradigma begründet, das für das Erzählen von Wirklichkeit im 20. Jahrhundert von Bedeutung ist – also dessen Erzählstrategien, vor dem Hintergrund des Konflikts zwischen Providenz und Kontingenz, Rechnung trägt. Aber Karen Blixen ist nicht ohne Vorgänger. Ich möchte auf zwei von diesen hinweisen, die mitten in der Romantik stehen: E.T.A. Hoffmann, von dem ich einen bemerkenswerten Anekdoten-Text vorstellen möchte, und Heinrich von Kleist, der wie vielleicht kein anderer mit den Erzählformen der Anekdote und der Novelle experimentiert hat.

Zunächst ein Blick auf E.T.A. Hoffmann. In einem Schreibkalender auf das Jahr 1809 aus Hoffmanns *Bamberger Aufzeichnungen* findet sich ein für die Formgeschichte der Anekdote spektakulärer und vielleicht einzigartiger Text. Man könnte es die Probe aufs Exempel der Anekdote als literarischer Gattung zwischen Faktum und Fiktion, zwischen Öffentlichkeit und Intimität (verleugneter Geschichte) nennen. Hoffmann gibt zunächst eine Reihe von poetologischen Erwägungen zu dieser problematischen Literaturgattung zwischen Lebenswahrheit und Imagination, die man mit dem Stichwort ›Mystifizierende Anekdoten‹<sup>24</sup> nur unzulänglich charakterisiert hat:

Es müßte spaßhaft seyn Anekdoten zu erfinden und ihnen den Anstrich höchster Authentizität durch Citaten u.s.w. zu geben, die durch Zusammenstellung von Personen die Jahrhunderte aus einander lebten oder ganz heterogener Vorfälle gleich sich als gelogen auswiesen. – Denn mehrere würden über-tölpelt werden und wenigstens einige Augenblicke an die Wahrheit glauben.

Das literarische Spielmuster, das Hoffmann hier entwirft, zeigt die Anekdote als problematische ›realistische‹ Gattung genau in der Lücke zwischen (historischer) Lebenswahrheit und Erfindung, dem Phantastischen, das ins Lügnerische spielt. Und nach diesem Modell-Entwurf fügt Hoffmann, wie zur Beglaubigung seiner Theorie, gleich das Exemplar einer solchen ›Anekdote‹ genau auf der Grenze zwischen öffentlicher Historie und apokryphem Lebenserzählen hinzu – eine eigene literarische Schöpfung in diesem utopischen Genre:

---

24 HOFFMANN: 1981, 335.

Als Friedrich der Große kurz nach dem Abschluß des Hubertusburger Friedens nach Potsdam zurückgekehrt war, bemerkte er aus den Fenstern des Schloßes einen zerlumpten Jungen, der auf ein Stück Schiefer emsig schrieb und dann was geschrieben mit lauter Stimme und lebhafter Gestikulation deklamirte. Er schickte seinen Leibpagen hinunter der dem Könige die Schiefertafel hinaufbrachte – weinend und schreiend lief ihm der Bube bis ins Zimmer des Königs nach – Der König las zu seinem Erstaunen wohl geordnete <.....> Verse, und es fand sich, daß der Bube ein Küchenjunge des spanischen Gesandten war. Von Stunde an schickte der König den Jungen nach Berlin ins Joachimsthaler Gymnasium, wo er auf königl[iche] Kosten Unterricht erhielt, dann, auf [der] Universität Halle studierte, und endlich schon in sei[nem] zwanzigsten Jahre – Justiz Bürgermeister in Stargard in Pommern wurde, und die Liebe seiner Mitbürger so wie das Vertrauen des ihm vorgesezten Collegiums erwarb. Seiner Amtsgeschäfte unerachtet, setzte er doch das Studium der Dichtkunst fort, und vorzüglich beschäftigte er sich mit der Ausarbeit[ung] von Theaterstücken, die auch von der Döbbelinschen Gesellschaft mit Beyfall des Publikums aufgeführt wurden. Ein Verwandter in Madrid starb, hinterließ ihm sein Vermögen, und nachdem er sich vom Großkanzler einen dreimonathlichen Urlaub ausgebeten hatte, ging er nach Spanien.– Hier wartete aber seiner eine andere Carriere, denn als er nunmehr in seiner Muttersprache dichtete und ein Stück aufs Theater brachte, erweckte er den Enthusiasmus der Spanier so sehr, daß sie ihn nicht mehr losließen. – Jahre lang hat er das Theater mit den herrlichsten Stücken bereichert, und niemand anders war unser Justizbürgermeister als der berühmte Calderon, den die Spanier vergöttern und der auf diese Weise seine Ausbildung dem großen Könige von Preußen zu danken hat.

Siehe Meybohm's Brandenburgische Annalen. Th. 2. Seite 63.<sup>25</sup>

Hier wird die Anekdote als eine Gattung vorgestellt, der, in einem Darstellungsparadox, die Erfindung von Authentizität durch Zitate, durch gebrochene Wirklichkeitselemente zugesprochen erscheint: Sie steht, als eine Form ›realistischer‹ Darstellung, unversöhnt zwischen Wahrheit und Erfindung. Sie gibt sich als ›gebastelt‹ zu erkennen: aus heterogenen Zeit- und Raumelementen, aus ›the hole‹ und ›the whole‹ (Fineman), als Lücke und fingierte Ganzheit zugleich. Die Paradoxie ihrer Konstruktion scheint noch einmal in der Referenz am Schluß auf, die als Wahrheitsgaranten des geschilderten Ereignisses den Historiker Heinrich Meibom (1555–1625) nennt, der, in den abermals fingierten »Brandenburgischen Annalen«, die Erziehung Calderons (1600–1681) durch Friedrich den Großen (1712–1786) bezeuge.

---

<sup>25</sup> Ebd.: 335–336.

## VII

Als zweiter Vorläufer Karen Blixens in der Auffassung vom Anekdotischen in der romantischen Epoche kann aber dann Heinrich von Kleist gelten. Kleist hat, wie kein anderer, zwei Erzählformen benutzt, um das Problem der narrativen Bewältigung des Historisch-Realen zu lösen: die Anekdote und die Novelle. Immer wieder verknüpft er auf spannungsvolle Weise den prägnanten Augenblick der Anekdote mit dem erzählerischen System der Novelle – so in der Novelle »Der Zweikampf« und ihrem anekdotischen Pendant;<sup>26</sup> so, vielleicht am eindrucksvollsten, in der 1811 erschienenen Erzählung »Die Verlobung in St. Domingo«.

Hierzu möchte ich einige Andeutungen machen: Thema der Novelle »Die Verlobung in St. Domingo« ist, so könnte man sagen, die Bastardisierung von Kontrakten in der modernen Welt. Zum Aufweis dieses Zerbrechens der Wirklichkeitsordnungen, derjenigen, die durch politische Systeme, und derjenigen, die durch erotische Verbindungen (»Verlobung«) gestiftet werden, bietet Kleist zwei Anekdoten auf, die er, als Authentizitätskeime, in das narrative System seiner Novelle inseriert und die von den Protagonisten als Organe der Wahrheitsfindung gebraucht werden; freilich nur zur Offenbarung des Scheiterns dieser versuchten Sinn-erfahrung von Welt. So bedient sich der Held August/Gustav<sup>27</sup> der »wahren Anekdoten« als Vergewisserungsorganen, mit denen er in der Welt sich zu orientieren gedenkt – und muss zuletzt erfahren, dass er bei diesem Versuch kläglich gescheitert ist.

Die Novelle besteht denn auch aus einer Sequenz von Erkennungsaugenblicken, in denen die Protagonisten – mit Hilfe des Erzählens der genannten zwei Anekdoten<sup>28</sup> – die Wahrheit des Erotischen wie die des Politisch-Wirklichen zu erkunden suchen: der privaten Liebesgeschichte wie der großen Historie. Freilich vergeblich. Das Schicksalsmuster des Menschen- wie des Welt-Verstehens stürzt zuletzt auf katastrophale Weise in sich zusammen.

---

26 Vgl. NEUMANN: 1998.

27 Das Auftauchen beider Namen als Kennzeichen des Helden der Erzählung ist die größte Crux der Erforschung von Kleists dominikanischer Novelle. Vgl. REUR: 1988.

28 Die Anekdote vom todkranken Sklavenmädchen liefert dabei gleichsam das Kolonisations-Modell der zeitgenössischen Wirklichkeit und ihrer Kommunikationsstrukturen, die Anekdote von Mariane Congreve dagegen das Republikanismus-Modell und seine Verwicklung in die Terreur der französischen Revolution.

Unter dem Aspekt narrativer Strategien gesehen, simuliert Kleists dominikanische Novelle, indem sie Novellen- und Anekdoten-Form in Friktion bringt, indem sie also Pointierung und narrative Entfaltung ineinander verschränkt, den Prozess der problematischen Historiographie des 19. Jahrhunderts selbst – und zwar als das Zusammenspiel zwischen kontingenten Ereignissen und prägnanten Orientierungsmustern, die, wie die historischen ›Anekdoten‹, zum Verständnis, zur Modellierung, zur Präformierung von Wahrnehmung aufgerufen werden, ja zur Stiftung von Weltverständnis führen können. Kleists Novelle zeigt aber zugleich auch das Kollabieren dieses Wahrnehmungs-, Erkennungs- und Verhaltensmodells; das Kollabieren des Paradigmas der klassischen Historiographie und ihrer scheinbar unbezweifelten Wahrnehmungsstruktur. Die Frage, die sich für Kleist erhebt, lautet also: Kann man die Anekdote, die nur punktuell ›erlebbar‹ ist, als Orientierungsmuster für die Ordnung des Ganzen, das Sinn-Muster erotischer wie politisch-sozialer Ereignisse nutzbar machen?

Diese sein ganzes Werk durchziehende Frage nach dem Wesen der Kontrakte knüpft Kleist aber zugleich an jene andere Frage nach der historischen Ordnung: nach dem Zusammenhang von Augenblick und systematischem Ganzen, von Einzelwahrnehmung und sinnvoller umfassender Ordnung. Genau (und historisch) genommen ist es ja die Frage nach dem Konnex zwischen Kontingenz und Providenz,<sup>29</sup> zwischen Zufall und ›höherem Leitenden‹ (wie Goethe einmal gesagt hat) und deren Vermittlung durch die spannungsvolle Verknüpfung von Anekdote und Historiographie, um die es geht. In diesem Zusammenhang des unauflöselichen Konflikts zwischen Anekdote und Novelle ist es möglich, die Erzählstrategie Kleists als Symptom seiner Einsicht in die Unmöglichkeit jeglicher Erzählbarkeit des Subjekts zu lesen und gleichzeitig mit der Aporie des Erzählens von Geschichte – wie von Geschichten – zusammenzuführen.

Was Kleist sichtbar zu machen sucht, ist die Infektion der tradierten europäischen Konstruktionsmuster von Sinnhaftigkeit des Wirklichen, in welchen es auf die Vermittlung von Einzelem und Ganzem, von anekdotischem Augenblick und weltgeschichtlichen Massen abgesehen ist. Von einer erweiterten Perspektive aus könnte man behaupten, dass aber

---

<sup>29</sup> Unter erzählstrategischer Perspektive widmet sich dieser Frage das schon genannte Buch von Werner Frick. Vgl. Anm. 12.

dann, gegen Ende des 19. Jahrhunderts, wohl niemand das Grundproblem dieser ›narratologischen‹ Errungenschaft Kleists besser erkannt hat als Nietzsche.

Im Vorspruch zu seiner Basler Vorlesung »Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen« hat Friedrich Nietzsche in den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts dieses Dilemma zwischen ganzheitlichem System und Unveräußerlichkeit des Eigentümlich-Einzelen noch einmal als Aporie der Geschichte und des Erzählens von Geschichte zum Ausdruck gebracht; in seinem Versuch nämlich, in der ›Historie‹ ›anekdotisch‹ zu verfahren, näherhin aber in dem Versuch, »die Geschichte der älteren griechischen Philosophie zu *erzählen*« – und zwar, wie gesagt, in Anekdoten. Nietzsche schreibt:

Dieser Versuch, die Geschichte der älteren griechischen Philosophie zu erzählen, unterscheidet sich von ähnlichen Versuchen durch die Kürze. [...] Aus drei Anekdoten ist es möglich, das Bild eines Menschen zu geben; ich versuche es, aus jedem Systeme drei Anekdoten herauszuheben, und gebe das Uebrigere preis.<sup>30</sup>

Mit diesen Sätzen deutet Nietzsche auf eine dreifache Perspektivierung des Anekdotischen und seiner mimetischen Arbeit; genauer gesagt auf eine dreifache Brechung, die in dieser Perspektive beschlossen liegt: einer Brechung im Spiel mit der prätendierten Ganzheit des Subjekt zunächst, als der konfliktuellen Vermittlung von Augenblick und Lebensganzem; einer Brechung im Blick auf das ganzheitliche System der Philosophie sodann, also auf die Integrität eines ›oberen Leitenden‹ und seiner Rückwirkung ins Besondere, von der Goethe gelegentlich gesprochen hatte; und einer Brechung zuletzt in der Friktion zwischen dem Kontingenten und der Providenz, dem *factum brutum* und der Ganzheit der Geschichte. Hoffmann hat in seiner ›mystifizierenden Anekdote‹ das Problem spielerisch entwickelt; Kleist hat, in seiner dominikanischen Novelle, dieses Spiel der Brechungen mit tödlichem Ernst durchexerziert und in der Gestalt seines Erzählens und in der Praxis des gespaltenen Namens, als des sich auflösenden Subjekts, aufgehoben. In der Friktion zwischen Anekdote und Novelle wird, im Einbruch des Kontingenten in die Teleologie des Erzählens, der Effekt des Realen erzielt. Das Erzählen der Kleistschen Novelle enthält die Geschichte, die es vorzutragen sich anschickt, und bricht sie zugleich. Es ist Mimesis des nicht Erzählbaren.

---

<sup>30</sup> NIETZSCHE: 1988, 803.

Kleist fordert also schon, wie Karen Blixen es lange nach ihm tun wird, dass das Wirkliche, wenn es erzählt werden soll, nicht durch die Eschatologie vorgeordnet, sondern nur fortgesetzt neu konstruiert werden kann: aus dem Konflikt zwischen Erzählbarkeit und Unerzählbarem. Man könnte sagen, dass es schon Kleist nicht mehr gelingt, das Erzählen von Geschichten, im Sinne poetischer Fiktion, mit dem Erzählen von Geschichte, im Sinne des Faktischen im Lebensvollzug wie in der Historiographie, übereinzubringen. Aber beiden, Kleist wie Karen Blixen, scheint es um den ›Effekt des Realen‹ zu tun zu sein, der, in der Moderne, durch Erzählen noch bewirkt werden kann.

## LITERATUR

- AGAMBEN, Giorgio: *Ausnahmezustand*. (Homo sacer II, 1). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.
- AUERBACH, Erich: »Figura«. In: *Archivum Romanicum* 22 (1938), 436–489.
- BLIXEN, KAREN: *Schicksalsanekdoten*. Deutsch von W.E. Süskind. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1960.
- DINESEN, Isak: *Anecdotes of Destiny*. London: Michael Joseph Ltd., 1958.
- DINESEN, Isak: *Babettes Feast and Other Stories*. Originally published as *Anecdotes of Destiny*. New York/Toronto: Random House, 1988.
- FINEMAN, Joel: »The History of the Anecdote: Fiction and Fiction«. In: Aram VEESER (Hg.): *The New Historicism*. New York/London: Routledge 1989, 49–76.
- FRICK, Werner: *Providenz und Kontingenz. Untersuchungen zur Schicksalssemantik im deutschen und europäischen Roman des 17. und 18. Jahrhunderts*. Teil 1 und Teil 2. Tübingen: Max Niemeyer, 1988.
- GREENBLATT, Stephen: *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*. Berlin: Wagenbach, 1988.
- HOFFMANN, E.T.A.: *Nachlese. Dichtungen, Schriften, Aufzeichnungen und Fragmente*. Mit einem Nachwort und Anmerkungen versehen von Friedrich Schnapp. München: Winkler, 1981.
- NEUMANN, Gerhard: »›Anekdoten‹. Zu Konstitution von Kleists historischer Novelle«. In: Cornelia BLASBERG u. Franz-Josef DEITERS (Hg.): *Geschichtserfahrung im Spiegel der Literatur. Festschrift für Jürgen Schröder zum 65. Geburtstag*. Tübingen: Stauffenberg Verlag, 2000, 108–133.
- NEUMANN, Gerhard: »Tania Blixen: ›Babettes Gastmahl‹«. In: Alois WIERLACHER, Gerhard NEUMANN u. Hans J. TEUTEBERG (Hg.): *Kulturthema Essen. Ansichten und Problemfelder*. Bd. 1. Berlin: Akademie-Verlag, 1993, 289–318.

- NEUMANN, Gerhard: »Filmische Darstellungen des Essens«. In: Alois WIERLACHER, Gerhard NEUMANN u. Hans J. TEUTEBERG (Hg.): *Kulturthema Essen. Ansichten und Problemfelder*. Bd. 1. Berlin: Akademie-Verlag 1993, 343–366.
- NEUMANN, Gerhard: »Der Zweikampf. Kleists »einrückendes« Erzählen«. In: Walter HINDERER (Hg.): *Kleists Erzählungen*. Stuttgart: Reclam, 1998 (= Reclam Literaturstudium – Interpretationen), 216–246.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*. Band 1. *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV. Nachgelassene Schriften 1870–1873*. Hg. v. Giorgio COLLI u. Mazzino MONTINARI. München: dtv/Walter de Gruyter, 1988.
- REUR, Roland: »Die Verlobung in St. Domingo« – eine Einführung in Kleists Erzählen«. In: *Berliner Kleist-Blätter* 1 (1988), 3–45.