

Von den Rändern her gelesen – Analysen und
Kommentare zur Funktionalität der Dimension
,Natur‘ im novellistischen Œuvre Clara Viebigs

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des akademischen Grades
eines Doktor der Philosophie

vorgelegt dem Fachbereich II:
Sprach- und Literaturwissenschaften
der Universität Trier

Referent: Prof. Dr. Georg Guntermann

Koreferent: Prof. Dr. Peter Kühn

Anke Susanne Hoffmann

Butzstraße 18

86199 Augsburg

Dezember 2005

DANKSAGUNG

Die vorliegende Arbeit wurde im Fachbereich II: Sprach- und Literaturwissenschaften der Universität Trier im Fachteil Neuere Deutsche Literaturwissenschaft unter der Betreuung von Herrn Prof. Dr. Georg Guntermann angefertigt. Ihm möchte ich für die Begleitung des Projektes, seine sachlichen und kritischen Hinweise sowie die langjährige stets kompetente und engagierte Betreuung während des Studiums danken. Auch Herrn Prof. Dr. Peter Kühn danke ich für sein Interesse am Fortgang der Arbeit und die Bereitschaft zur Übernahme des Koreferates.

Zu Dank verpflichtet bin ich weiterhin dem Ehepaar Christel und Manfred Aretz, das mit großem persönlichen Einsatz der Clara-Viebig-Gesellschaft in Bad Bertrich vorsteht. Beide waren mir durch Ihre Hilfsbereitschaft und Ihr Interesse an meinen Studien zu Clara Viebig eine große Unterstützung.

Außerdem möchte ich mich bei meinen ehemaligen Kollegen des „Informationsnetzwerks zur Geschichte des Rhein-Maas-Raumes <RM.net>“ an der Universität Trier, ganz besonders bei Frau Dr. Gisela Minn, Frau Yvonne Rommelfanger und Herrn Ansgar Schmitz, für die freundschaftliche, unkomplizierte und stets angenehme Arbeitsatmosphäre bedanken, die wesentlich zum Gelingen dieses Promotionsprojektes beigetragen hat.

Weiterhin gilt mein Dank Frau Prof. Dr. Henriette Herwig, Universität Düsseldorf, die mir die Möglichkeit gegeben hat, die Ergebnisse meiner Studien zu Clara Viebig in Ihr Editionsprojekt – die ‚edition GENDER‘ – einzubringen.

Besonders Dank sagen will ich meinen Eltern, Maria und Gerhard Müller, für ihre finanzielle Unterstützung und ihr stets außergewöhnlich großes Interesse an meinem Studium und meinem Promotionsvorhaben. Ihnen und meiner Schwester Christina möchte ich zudem für Ihren Zuspruch und Ihre Geduld beim Korrekturlesen danken. Zu Dank verpflichtet bin ich auch Beate Thome, die diese Arbeit vor der Veröffentlichung noch einmal mit großer Sorgfalt durchgesehen hat.

Mein herzlichster Dank gilt schließlich meinem Mann Simon. Ohne dessen festen Glauben an das Gelingen meines Projektes, seine aufmunternden Worte und seine Nachsicht sowie seine technische Unterstützung bei der Wahl des Textverarbeitungssystems und der Anfertigung des Satzes wäre diese Arbeit nicht zustande gekommen.

Anke Susanne Hoffmann

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitendes	7
1.1	Einführung in das Thema der Arbeit	7
1.2	Zur Forschungssituation – Schwerpunkte und Defizite der zeitgenössischen und modernen Viebig-Rezeption	9
1.3	„Horizonte“ – Zugänge zu Clara Viebigs Novellenwerk	25
1.3.1	Ein Methodologischer Abriss	25
1.3.2	Die Perspektive der „Gender Studies“	25
1.3.3	Merkmale des Literarischen – Konnotation, Polysemie, Zeichenmotivierung und Symbolik	27
1.3.4	Diskurstheoretische Überlegungen – Literatur als Interdiskurs	30
1.3.5	Gérard Genette – die Rolle der Paratexte	33
1.3.6	Interdiskurstheorie und Literatursoziologie	34
1.3.7	Die Perspektive des Analytischen – zwischen hermeneutischem Verstehen und diskursanalytischem Kommentar	38
1.3.8	„Von den Rändern her gelesen“ – Analysen und Kommentare zur Funktionalität der Dimension „Natur“ im novellistischen Œuvre Clara Viebigs	40
2	Die Signifikanz der Dimension „Natur“	42
2.1	Die Beurteilung der Dimension „Natur“ durch die Viebig-Philologie	42
2.2	Reales Abbild oder ästhetische Kontrafaktur – Überlegungen zu Ort und Zeit der Novellenhandlung	44
2.2.1	Das Phänomen „Natur“ im Spannungsfeld zwischen Fiktion und Realität	44
2.2.2	Die natürlichen Umgebungen der Jugend und des Alters – Überlegungen zur Novellentopographie	49

2.2.3	Naturräumlich bestimmte Zeiträume als formale Gliederungselemente und symbolische Zeichen – zur Verwendung der Jahreszeiten bei Clara Viebig	53
2.3	Natur als vermittelndes und agierendes Medium – zur Rolle der Natur innerhalb des fiktiven Personals	62
2.3.1	Kongruenz und Widerspruch – Natur als Mittel der Innenwelt-Projektion	62
2.3.2	Die Dimension ‚Natur‘ und ihre Elemente als Erzähllaktanten	68
2.4	Die Konzentrierung des Epischen – Natur als erzähltechnische Realie	74
2.4.1	Prolepse, Analepse und Transzendierung – Natur als Instrument für Perspektive	75
2.4.2	Progression, Spannungsbogen und Klimaxbildung – Natur als Abbild und Emphase	84
2.5	Zwischen Adaption und Radikalisierung – Natur als Element der Textkomposition	93
3	Natur als unabhängige, beliebige und erhabene Größe – die Naturgewalt als Allmacht	95
3.1	Naturgewalten und Schicksalsschläge – Formen unheilvoller natürlicher Einflussnahme	95
3.2	Das Konzept der ‚mater omnium‘ – Natur als (heidnische) Gottheit	100
3.2.1	Die (liebevollende) Ernährerin – <i>Der Sonnenbruder</i> und <i>Die Heimat</i>	101
3.2.2	Die Erlöserin – <i>Der Osterquell</i> und <i>Das Miseräbelchen</i>	102
3.2.3	Die mystische Göttin – <i>Das Kind und das Venn</i> und <i>Der Lebensbaum</i>	107
3.3	Unabhängige Naturgewalt und matriarchalische Gottheit – Einflüsse eines zeittypischen Diskurses	115
4	‚Die Sonne sehen‘ oder ‚Die Sehnsucht, sein Glück zu machen‘ – das (weibliche) Verlangen nach individuellem Glück und selbstbestimmter Lebensführung	117
4.1	Zur Editions-geschichte	117
4.2	Zur Theorie der Ränder – <i>Vor Tau und Tag</i> , der Prolog als paratextuelles Bindeglied	119

4.3	„Die Sonne sehen“ – ein intra- wie interdiskursives Leitthema in vier Novellen aus den Jahren 1896-1898	124
4.3.1	Männliches versus weibliches Glücksverständnis: Glück oder Tragödie einer „guten Partie“ – <i>Sie muss ihr Glück machen</i>	126
4.3.2	Lebensentwürfe jenseits der gesellschaftlichen Realitäten: Weibliches Künstlertum und Liebesheirat – <i>Vor Tau und Tag</i>	131
4.3.3	Das Bedürfnis einer „höheren Tochter“ nach emotionaler Echtheit und Wahrheit – <i>Wen die Götter lieben</i>	139
4.3.4	Zwischen Trauma und Glücksmoment: ambivalente weibliche Perzeptionsmuster von Ehe und Mutterschaft – <i>Gespenster</i>	142
4.4	„Die Sonne sehen“ als diskursives Element in weiteren Novellentexten Clara Viebigs	149
4.5	„Sonne“ und „Sonnenaufgang“ als Kollektivsymbole	151
4.5.1	Naturalistische Programmtexte – Diskursinterferenzen und Diskursberührungen	153
4.5.2	Die epochenübergreifende Stabilität des Kollektivsymbols – Gerhart Hauptmann: <i>Vor Sonnenuntergang</i>	157
5	Urbane, ökonomische, soziale, gesellschaftliche und persönliche Lebenskrisen als Auslöser von Fluchtbewegungen – Die Dimension „Natur“ als Refugium	160
5.1	<i>Wer kann sich rühmen, er habe in Berlin die Sonne untergehen oder ein Wetter heraufziehen sehen?</i> (W. Rathenau) – Clara Viebigs Blick auf urbane Alltagswirklichkeiten	160
5.1.1	Clara Viebigs Stadtnovellen im Kontext des literarischen Großstadtdiskurses	160
5.1.2	Das Leiden an der Stadt – <i>Der Klingeljunge</i> und <i>Frühlingschauer</i>	165
5.1.3	Clara Viebigs Stadtnovellen – eine Affirmation des Postulates „Los von Berlin“?	179
5.2	Die „Flucht vor der Welt“ – Gesellschaftsferne als Positivum	180
5.2.1	Dominante gruppen- und epochenspezifische Mentalitäten und Habitus-Formen als Auslöser von Fluchtbewegungen	180
5.2.2	Die Flucht in die Gesellschaftsferne – „illusorischer Eskapismus“ aufgrund gesellschaftlicher, sozialer und ökonomischer Unzulänglichkeiten	199
5.3	Die Flucht im Geiste – imaginierte Bewegungen zurück in das Gestern	200

5.3.1	Die ‚gute alte Zeit‘ – regressive Utopien als Zielpunkte von Wirklichkeitsflucht	200
5.3.2	Die Novellen <i>Die Wasserratte</i> und <i>Graumann</i> als antimoderne, konservative Postulate für ein Zurück in die ‚heile Welt‘ vergangener Zeiten?	209
5.4	Die Sehnsucht nach der Transzendierung des Realen – Viebigs Charaktere als ‚Realitätsflüchtige‘	211
6	‚Heimat‘ – Facetten eines ambivalenten Wertes zwischen spatialer Fixierung, Weiblichkeit und Fremdwahrnehmung	213
6.1	Zum Werden von ‚Heimat‘ – Sprach- und Bedeutungsgeschichte eines Schlüsselbegriffes der deutschen Geschichte	213
6.2	Verwurzelt-Sein in der ‚Erdfrische des mütterlichen Bodens‘ – zum Verhältnis von Scholle, Weiblichkeit und Heimat	219
6.2.1	‚Scholle‘ – ein Modewort um 1900	219
6.2.2	Die organizistische Metapher des ‚Wurzeln‘ – ‚Heimat‘ als lokale Fixierung	221
6.2.3	‚Die gute Mutter‘ – Dimensionen ödipaler Mutter- und Heimatbindungen	228
6.3	Das Eigene und das Andere – zum Dualismus von ‚Heimat‘ und ‚Fremde‘ in der Novellistik Clara Viebigs	234
6.3.1	Der menschliche Raumannspruch als anthropologisches Konstituans – Vorüberlegungen zum literarischen Umgang mit Fremdheit bei Clara Viebig	234
6.3.2	Heimweh als Fatalismus – ein Saisonarbeiterschicksal	235
6.3.3	Heimat als ‚nationale Differenz‘ – Perzeptionsmuster des Fremden in Zeiten des Krieges	239
6.4	Die Denkform ‚Heimat‘ – bei Clara Viebig ein vielschichtiger Diskurs	247
7	‚Von den Rändern her gelesen‘ – Schlussbemerkungen	249
8	Literaturverzeichnis	254
8.1	Primärliteratur	254
8.1.1	Clara Viebig: Fiktionale Texte	254
8.1.2	Clara Viebig: Nichtfiktionale Texte	261
8.1.3	Weitere Autoren: Fiktionale Texte	262

8.2	Sekundärliteratur	264
8.2.1	Nachschlagewerke: Lexika und Sachwörterbücher	264
8.2.2	Literatur zu Clara Viebig und angrenzenden Themenbereichen . .	266

Kapitel 1

Einleitendes

1.1 Einführung in das Thema der Arbeit

Die Auseinandersetzung mit der Autorin Clara Viebig und im Besonderen mit deren Novellenwerk stellt aus literaturwissenschaftlicher Sicht ein Desiderat dar. Denn bisher haben sich nur wenige Forscher mit Viebigs novellistischem Vermächtnis beschäftigt.¹

Diese Arbeit möchte das umfangreiche und in seiner Thematik wie Ästhetik ambivalente novellistische Œuvre Clara Viebigs ‚von den Rändern her‘ über die Dimension ‚Natur‘ lesbar machen. Denn die Darstellung dieser Kategorie wird seit dem Beginn der Viebig-Philologie als besonderes Moment der Viebig’schen Prosa hervorgehoben. Trotzdem sind bisher detaillierte Analysen oder gar Funktionszuschreibungen dieser insbesondere für die Viebig’sche Novellistik zentralen Kategorie weitgehend ausgeblieben. Gleichwohl ist es aber gerade die Leistung des Phänomens ‚Natur‘, welches die Stärke und Literarizität der Novellen ausmacht.

Als ‚erzählter Raum‘ erhält Natur einen ganz eigenen Stellenwert im Novellentext mit einem nicht zu unterschätzenden Bedeutungspotential. Die Signifikanz des erzählten Natur- und Kulturraumes geht weit über die etwa des Settings hinaus. ‚Natur‘ ist nicht bloß Kulisse oder Tableau, sondern ist als multifunktionales Medium im Zentrum inter- und intradiskursiver Relationsgefüge platziert.

Im Rahmen dieser Untersuchung wird ‚Natur‘ in ihrer Gesamtheit begriffen. Demnach ist es nicht nur die Darstellung einzelner Natur- und Kulturräume, die interessiert, sondern auch die Symbolik der sich in der jeweiligen Natur- oder Kulturlandschaft manifestierenden Naturphänomene. Von zentraler Bedeutung ist in diesem Zusammenhang beispiels-

¹ Vgl. Kapitel 1.2, S. 9 ff.

weise das symbolische Feld ‚Licht‘, dessen Zentrum die Gestirne ‚Sonne‘, ‚Mond‘ und ‚Sterne‘ bilden oder die symbolische Verdichtung bestimmter Wetterlagen wie Gewitter oder hochsommerliche Hitze. Weiterhin gehören zur Dimension ‚Natur‘ in ihrer Gesamtheit die zahlreichen Relationen, welche die Autorin zwischen den menschlichen Akteuren und Elementen der Fauna und Flora aufbaut. Hierbei spielt die konnotationsreiche Tiermetaphorik,² derer sich Viebig bedient, eine besondere Rolle.

Anhand ausgewählter, für das Novellenwerk in seiner Gesamtheit beispielhafter Texte wird die Multifunktionalität der Kategorie ‚Natur‘ herausgearbeitet. Dabei wird sowohl auf deren exponierte Stellung für Dramaturgie der Novellen als auch auf deren Signifikanz für die ästhetische wie inhaltlich-expressive Seite der Texte einzugehen sein. So kann auf Basis der durchgeführten Analysen in den Kommentaren gezeigt werden, welche zentralen, geradezu textkonstitutiven Funktionen Natur in all ihren vielfältigen Erscheinungsformen für die Novellen erfüllt. Die Naturschilderungen Viebigs sind demnach nicht, wie oft geschehen, auf ein realistisches, detailgetreues Abbild der Realität³ noch auf eine gar heimatkünstlerische Hommage an die jeweilige Region zu reduzieren. Denn Natur, deren Darstellung in Clara Viebigs Texten „zwischen naturgetreu und fantasiegeboren“⁴ pendelt, ist vor allem anderen literarisch ästhetisierte Faktur. Als solche wird sie selbst zu einem Teil der Fiktion, der ganz bewusst eingesetzt wird, um als polyvalentes Medium Form und Inhalt der Novellen zu konstituieren. Natur wird in vielfältiger Weise instrumentalisiert und in den Dienst der Texte gestellt, so dass weder die dramaturgische noch die inhaltlich-thematische Ebene der Texte ohne die Kategorie ‚Natur‘ bestehen kann.

² Vgl. Kapitel 2.4.1, S. 79 ff.

³ Vgl. Lange, *Kriegsandenken*, S. 99.

⁴ Ebd., S. 99.

1.2 Zur Forschungssituation – Schwerpunkte und Defizite der zeitgenössischen und modernen Viebig-Rezeption

Clara Viebig, geboren am 17. Juli 1860 in Trier, galt im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts als eines der größten Erzähltalente ihrer Zeit. Der Durchbruch als Schriftstellerin gelang ihr im Jahre 1897 mit dem Novellenband *Kinder der Eifel*⁵: „Mit diesem 7 Novellen enthaltenden Bande führt sich ein vielversprechendes Talent in die Literatur ein.“⁶, so der einhellige Tenor der zeitgenössischen Presse.⁷ In den Folgejahren machte sie sich „einen Namen in der literarischen Welt. Vortrags- und Vorlesungsreisen führten sie nach Petersburg, Den Haag, Wien, Paris, in die Schweiz und in die USA.“⁸ Bis ins Jahr 1935, in dem ihr letztes Werk, der Roman *Der Vielgeliebte und die Vielgehaßte*, entstand, war Viebig schriftstellerisch überaus produktiv. Aufgrund der politischen Situation im nationalsozialistischen Deutschland stellte sie ihre Arbeit als Autorin jedoch nach Abschluss dieses Romans ein. Gleichwohl hinterließ sie bei ihrem Tod am 31. Juli 1952 in Berlin-Zehlendorf ein umfangreiches Œuvre.

Dessen genaue Quantifizierung bereitet vor allem im Bereich der Novellen und Erzählungen einige Probleme, da etliche Texte über die Jahre hinweg mehrfach in immer wieder unterschiedlich konzipierten Sammelbänden, von der Autorin selbst und von Dritten, veröffentlicht worden sind. Josef Ruland beispielsweise gibt den Umfang des Viebig'schen Werkes mit achtundzwanzig Romanen, sieben Novellenbänden und vier Theaterstücken an,⁹ während Caroline Bland annimmt, dass Clara Viebig allein zwischen 1897 und 1914 „fourteen novels, nine collections of *Novellen*, and five plays“¹⁰ publizierte. Karl Leyen-

⁵ „Erst 1895 begann sie ihre schriftstellerische Tätigkeit und trat zwei Jahre später mit dem Roman ‚Die Rheinlandstöchter‘ an die Öffentlichkeit. Bald folgten die Novellen ‚Kinder der Eifel‘, welche die Verfasserin schnell bekannt und berühmt machten.“ (Zitelmann, *Frauenovellen*, S. 8).

⁶ *Dresdner Anzeiger*, Besprechung, [o.S.].

⁷ Auch in weiteren Rezensionen findet sich diese hohe Einschätzung der literarischen Leistung Viebig's mit den *Kindern der Eifel* bestätigt. So z.B. im *Leipziger Tageblatt*: „Mit diesem Buche führt sich ein junges Talent sehr vielversprechend in unsere Literatur ein;“ (*Leipziger Tageblatt*, Besprechung, [o.S.]), ebenso in den *Internationalen Literaturberichten*, wo zu lesen ist: „Unter dem Titel ‚Kinder der Eifel‘ hat C. Viebig einen Band Novellen veröffentlicht, welcher der Verfasserin redlichen Lorbeer einbringen wird“ (*Internationale Literaturberichte*, Besprechung, [o.S.]).

⁸ Ruland, *Lebensbilder*, S. 217.

⁹ Vgl. ebd., S. 227.

¹⁰ Bland, *Identities*, S. 384.

decker hingegen geht von „eight plays“ aus,¹¹ Arno Matschiner nimmt wiederum einen Umfang von fast fünfzig Romanen an. Zu vermuten ist allerdings, dass Matschiner unter den Romanen Viebigs fälschlicherweise einige Erzählungen und Novellen subsumiert.¹² Dieser kurz gehaltene Überblick über gängige Quantifizierungsangebote soll genügen, um zu zeigen, dass die Angaben über den Umfang des Viebig'schen Vermächnisses stark differieren. Im Allgemeinen kann man, je nach Gattungszuordnung, von etwa sechsundzwanzig Romanen, fünfundfünfzig in Buchform veröffentlichten Novellen sowie weiteren sechsundzwanzig nicht in Anthologien publizierten Novellen, Noveletten, Märchen, Skizzen und Erzählungen, drei Schauspielen, einem Dramenzyklus, einer Dichtung in drei Akten wie einer Oper, einem Filmentwurf sowie einer Vielzahl von autobiographischen Skizzen ausgehen.¹³

Clara Viebig wurde als „Spätnaturalistin“¹⁴ von vielen ihrer Zeitgenossen, die ihr einen „ehrvollen Platz in der deutschen Literaturgeschichte“¹⁵ zu sichern bedacht waren, hoch geschätzt.¹⁶ Für Gottlieb Scheuffler beispielsweise gehörte sie „zu den größten Schriftstellern der Zeit und zu den bleibenden Vertretern der deutschen Literatur“.¹⁷ Als Zeichen der Hochachtung wurde sie zudem von vielen Literaturwissenschaftlern und Kritikern, wie etwa Albert Soergel, als naturalistische Schriftstellerin auf eine Stufe mit Gerhart Hauptmann gestellt.¹⁸ Auch in der modernen Viebig-Forschung wird vielfach der Vergleich zu anerkannten Größen der deutschen Literatur gezogen, um die Qualität der Texte Viebigs zu unterstreichen. Volker Neuhaus legt beispielsweise nahe, ihre Novellen „dem Besten von Keller und Storm an die Seite zu stellen“,¹⁹ und auch Manfred Aretz zieht den Vergleich zu Thomas Mann und Gerhart Hauptmann.²⁰

Im Kontext dieser komperativen Qualitätszuschreibungen wird aber auch betont, dass Clara Viebig eigentlich nur schwer mit einem anderen Autor ihrer Zeit verglichen werden

¹¹ Leyendecker, *Mothers*, S. 40.

¹² Vgl. Matschiner, *Killy*, S. 22 f.

¹³ Vgl. Michalska, *Monographie*, S. 11, S. 26, S. 194-196 sowie Krauß-Theim, *Ästhetische Reaktionsformen*, S. 253-264 sowie Heimer, *Werkverzeichnis*, S. 1533-1534.

¹⁴ Vgl. Jung, *Weiberdorf*, S. 97.

¹⁵ Coler, *Soziale Dichterin*, S. 279.

¹⁶ Vgl. z.B. Soergel, *Dichter*, S. 306-313.

¹⁷ Scheuffler, *Zeit*, S. 12.

¹⁸ Vgl. Soergel, *Dichter*, S. 306-313.

¹⁹ Neuhaus, *Vorwort*, S. 15.

²⁰ Vgl. Aretz, *Eifelschriftstellerin*, S. 16.

kann, da sie auf ihrem Feld einzigartig und somit unvergleichbar war. Das liegt insbesondere darin begründet, dass kein anderer deutschsprachiger Autor „Zola besser und zugleich eigenständiger rezipiert“²¹ hat als sie. Diese Einzigartigkeit und insbesondere die Vielschichtigkeit ihres Œuvres spiegeln sich vor allem in der Diskussion um ihre adäquate literaturgeschichtliche Einordnung als Schriftstellerin wider.²² Viebigs Prosa lässt sich kaum exklusiv nur einer literarischen Epoche oder Schreibtechnik des ausgehenden 19. Jahrhunderts zuordnen.²³ Die Schwierigkeit, Clara Viebigs Texte einer ‚literarischen Schublade‘ zuzuordnen, beschäftigte schon deren Zeitgenossen: „Was ist Clara Viebig?“²⁴, diese Frage stellte bereits Gottlieb Scheuffler im Jahre 1927. „Die Vielheit der Elemente kennzeichnet, wie das Werk aller großen Schriftsteller, auch Clara Viebigs Schaffen. Es besteht aus einer Fülle von Einheiten, die in ihrer Gesamtwirkung nicht glatt in ein Schubfach der Literaturbetrachtung passen.“²⁵

Diese fehlende Konformität zu bestehenden kritischen wie interpretativen Paradigmen ist auch auf die Arbeit Clara Viebigs an der ‚Grenze Frau‘, wie es Gisela Brinker-Gabler formuliert, zurückzuführen. Brinker-Gabler betont, dass die Werke weiblicher Autorinnen sich in der Regel nicht eindeutig literarischen Richtungen und Schulen zuordnen lassen, sondern sich tatsächlich häufig als „Mischungen, manchmal sogar ganz widersprüchlicher Stiltendenzen wie Naturalismus und Ästhetizismus“²⁶ präsentieren. Ein Faktum, das Viebig von anderer, von der Seite männlicher Kritik auch zum Vorwurf gemacht wird.²⁷

So kommt es, dass die Literaturgeschichtsschreibung über Viebigs Texte, wie auch die Vergleiche von Soergel und Neuhaus zeigen, zum einen von Realismus und Naturalismus, zum anderen von neoromantischen wie symbolistischen Tendenzen oder gar von völkisch beeinflusster Heimatkunst spricht. Aus dieser Mehrdimensionalität resultiert zum einen vielleicht auch Viebigs breite Leserschaft. Um 1900 wurde sie sowohl von der politischen Linken als auch der Rechten sowie von Angehörigen der Arbeiterklasse und Intellek-

²¹ Neuhaus, Vorwort, S. 15.

²² Vgl. zu einer prägnanten Zusammenfassung der literaturgeschichtlichen Zuordnungsproblematik Krauß-Theim, Ästhetische Reaktionsformen, S. 33 ff.

²³ Vgl. Guntermann, Natur, S. 189.

²⁴ Scheuffler, Zeit, S. 11.

²⁵ Ebd., S. 12.

²⁶ Brinker-Gabler, Weiblichkeit, S. 246.

²⁷ Ken Moulden spricht in Bezug auf deren Novelle *Simson und Delila* von einer „unsichere[n] Mischung naturalistischer und romantisch-sentimentalischer Elemente“ (Moulden, Novellistik, S. 97). Auch O. S. Fleissner, einer von Viebigs zeitgenössischen Kritikern, bemängelt die in seinen Augen selten gelungene Synthese verschiedenster Stilelemente (vgl. Fleissner, Naturalistin, S. 922).

tuellen gleichermaßen mit großem Interesse rezipiert.²⁸ Zum andern ist die literarische ‚Grenzarbeit‘ Clara Viebigs, das Sich-Bewegen zwischen Schulen und Lagern, aber auch mit ein Grund für die geringe Aufmerksamkeit, die ihr nach dem Zweiten Weltkrieg – zu Unrecht – zuteil wurde.

Auch heute noch beschäftigt sich die Viebig-Rezeption mit der problematischen literaturgeschichtlichen Einordnung der Autorin. Insbesondere die Ambivalenz des Viebig’schen Œuvres, ihre Stellung zwischen Naturalismus und Heimatkunst, spielen hierbei eine große Rolle. So beschäftigt sich auch Jennifer Drake Askey im neuesten Aufsatz zu diesem Themenkomplex ‚*I Read Secretly*‘: *Clara Viebig’s Struggle with Naturalism*²⁹ mit der Zuordnungsproblematik des Viebig’schen Werkes.

Nach der bereits dargestellten Popularität Viebigs zu Beginn des 20. Jahrhunderts überrascht es umso mehr, dass sie heute nur noch wenigen ein Begriff und als Schriftstellerin in der Tat nahezu vergessen ist.³⁰ So ist in der Tat nicht nur die biographische, sondern auch die literaturwissenschaftliche Forschungssituation zu Clara Viebig nach wie vor unbefriedigend zu nennen. Diese Einschätzung findet sich bereits in der Dissertation Barbara Krauß-Theims *Naturalismus und Heimatkunst bei Clara Viebig. Darwinistisch-evolutionäre Naturvorstellungen und ihre ästhetischen Reaktionsformen* aus dem Jahre 1992.³¹ Heute, mehr als zehn Jahre später, gilt dies, zumindest was den zweiten Teil der Aussage, nämlich die literaturwissenschaftliche Seite der Viebig-Forschung, betrifft, immer noch.³² Deshalb soll im Folgenden zunächst ein Abriss über Höhen und Tiefen sowie über Schwerpunkte und Defizite der zeitgenössischen und der modernen Viebig-Philologie, vor allem mit Blick auf Viebigs Novellenwerk und die Behandlung der Naturdarstellung, gegeben werden. Daran anschließend wird auf einige neuere Forschungsbeiträge, die für diese Arbeit von besonderer Relevanz sind, näher eingegangen.

²⁸ Vgl. Neuhaus, Vorwort, S. 15.

²⁹ Jennifer Drake Askey: ‚*I Read Secretly*‘: *Clara Viebig’s Struggle with Naturalism*, in: *Excavatio: Emile Zola and Naturalism* 15 (3-4), 2001, S. 120-133.

³⁰ „Es hat Zeiten gegeben, in welchen Clara Viebig nicht nur an [der; A.S.H.] Mosel und in der Eifel, sondern weltweit ein Begriff war. Clara Viebig gehörte um die Jahrhundertwende zu den meistgelesenen deutschen Autoren. Sie wurde mit Lob überschüttet, man stellte sie auf eine Stufe mit Gerhart Hauptmann und Thomas Mann. Heute ist das umfangreiche Werk in breiter Öffentlichkeit kaum mehr bekannt.“ (Aretz, Eifelschriftstellerin, S. 161).

³¹ Krauß-Theim, Ästhetische Reaktionsformen, S. 22.

³² Vgl. zu dieser Einschätzung auch Müller, Mutterfiguren, S. 10.

Für das erste Drittel des 20. Jahrhunderts ist eine Vielzahl von Besprechungen, literaturwissenschaftlichen Fachaufsätzen, Artikeln in neu herausgegebenen Lexika sowie mehrere Dissertationen an deutschen Universitäten zu Person und Œuvre Clara Viebigs zu konstatieren. An dieser Stelle sind insbesondere die Dissertationen von Gottlieb Scheuffler, Sascha Wingenroth und Waldemar Gubisch, die sozusagen den Anfang der deutschen Viebig-Forschung bildeten,³³ und die Dissertation Emma L. Koenigs,³⁴ welche in den USA erschienen ist, zu nennen. In diese Zeit fällt zweifellos auch der Höhepunkt ihres Weltruhmes: ihr siebenzigster Geburtstag im Juli 1930,³⁵ zu dem sie, wie auch zu ihrem fünfundsiebzigsten, in regionalen wie überregionalen Zeitungen durch eine Vielzahl von Beiträgen gefeiert und geehrt wurde.³⁶

Während Clara Viebig bei ihren Zeitgenossen, sowohl bei Lesern wie bei Literaturwissenschaftlern, hoch im Kurs stand, muss für die Zeitspanne zwischen den 1940er und den frühen 1970er Jahren von einem absoluten Tiefpunkt der Viebig-Rezeption gesprochen werden. Bis auf wenige vereinzelte Beiträge, die sich aufgrund der regionalen Nähe zur Eifel, durch die Schriftstellerin zur literarischen Region geworden, mit der Person Viebigs befassen,³⁷ schweigt sich die Literaturwissenschaft in dieser Zeit über die Autorin geradezu aus. Zwanzig Jahre nach dem Höhepunkt ihres Weltruhmes um 1930, kennt man kaum mehr ihren Namen. Wie bei anderen deutschen Literaten, man denke nur an Döblin oder Feuchtwanger, leiteten auch im Falle Clara Viebigs zwölf Jahre Nationalsozialismus das Vergessen ein.

Durch ihre Ehe mit dem jüdischen Verleger Fritz Theodor Cohn, Teilhaber am Verlag des Sohns von Theodor Fontane, wurde Viebig als ‚jüdisch versippt‘ eingestuft und als F. Th. Cohn am 14. Februar 1936 starb, verlor Viebig nicht nur den Ehemann, sondern zugleich ihren Verleger. Diese Ehe wie auch ihr Schreibansatz brachten es mit sich, dass die Autorin im nationalsozialistischen Deutschland ins Abseits gedrängt wurde und zu-

³³ Gottlieb Scheuffler: *Clara Viebig. Zeit und Jahrhundert*, Erfurt: 1927 sowie Sascha Wingenroth: *Clara Viebig und der Frauenroman des deutschen Naturalismus*, Freiburg i.Br.: 1936 sowie Waldemar Gubisch: *Untersuchungen zur Erzählkunst Clara Viebigs unter besonderer Berücksichtigung der Heimaterzählungen*, Münster Diss.: 1921.

³⁴ Emma L. Koenig: *The Eifel Region and its People as Portrayed in the Short Stories of Clara Viebig*, M.A., diss., University of Minnesota: 1935.

³⁵ Vgl. Neuhaus, Ballade, S. 18 f.

³⁶ Vgl. Aretz, Presse, S. 19-218.

³⁷ Vgl. z.B. Doris Rigaud: *Das Land um Mosel und Eifel im Schaffen Clara Viebigs*, in: *Trierisches Jahrbuch*, 1956, S. 47-54 sowie H. Schiel: *Das Geburtshaus der Dichterin Clara Viebig*, in: ebd., S. 55 f. sowie A. Schneider: *Clara Viebig*, in: *Annales Universitatis Saraviensis / Philosophie* 1, 1952, S. 392-400.

nehmend Anfeindungen ausgesetzt war. Über Viebig wurde durch das NS-Regime auch in den folgenden Jahren zwar kein Schreibverbot verhängt – dazu trug wohl auch die Verwandtschaft zu Hermann Göring bei,³⁸ aber Neuauflagen ihrer Bücher wurden zunehmend schwieriger und schließlich unmöglich. So wurden einige ihrer Romane, beispielsweise *Die Wacht am Rhein*³⁹ oder *Das Kreuz im Venn*,⁴⁰ zwar weiterhin verlegt, allerdings in einer zensierten beziehungsweise in einer ‚verstümmelten‘ Version.⁴¹ Die einst so berühmte Autorin wurde immer mehr in eine Außenseiterrolle gedrängt. So wurde auch die 1930 in Viebigs langjähriger Heimatstadt Düsseldorf nach ihr benannte *Clara-Viebig-Straße*, bereits sieben Jahre später in *Ludwig-Gleim-Straße* umbenannt, nachdem sich ein Düsseldorfer Buchhändler beim zuständigen Polizeipräsidenten beschwerte, die *Clara-Viebig-Straße* müsse umgehend verschwinden. Bereits einen Monat später war die Umwidmung vollzogen.⁴²

Der beschriebene Marginalisierung in der Zeit des nationalsozialistischen Deutschland führte dazu, dass die zuvor so erfolgreiche Schriftstellerin zunehmend in Vergessenheit geriet,⁴³ was sich gleichfalls in dem schwindenden Interesse der Literaturwissenschaft in den Folgejahren widerspiegelte.⁴⁴ Auch die Tatsache, dass Viebig nach der Teilung Deutschlands erst in der Sowjetischen Besatzungszone und dann in der DDR lebte, dort als sozialkritische Autorin geehrt⁴⁵ und zunehmend mit der SED in Verbindung

³⁸ Vgl. Krauß-Theim, *Ästhetische Reaktionsformen*, S. 138.

³⁹ Vgl. Kortländer, *Wacht am Rhein*, S. 89, S. 93.

⁴⁰ 1938 konnte Clara Viebig von ihrem Roman *Das Kreuz im Venn* eine Neuauflage, die dreiundzwanzigste, bei der Deutschen Verlagsanstalt bewirken (vgl. Rossbacher, *Literatursoziologie*, S. 236).

⁴¹ Viebigs Erfolgsroman *Die Wacht am Rhein* aus dem Jahre 1902 wurde beispielsweise in den 1930er Jahren im Verlag Paul Franke weiter aufgelegt. In einer dieser Ausgaben wird Heinrich Heines *Buch der Lieder*, welches für Viebig in ihrer Schulmädchenzeit ein prägende Lektüre darstellte, durch Friedrich Rückerts *Liebesfrühling* ersetzt. So kauft der Leutnant Josefine in dieser Ausgabe nun nicht wie von Viebig gewollt ein Buch Heines, sondern eben den Gedichtband eines dem NS-Regime angenehmeren Autors (vgl. Clara Viebig: *Die Wacht am Rhein. Roman*, Berlin: Paul Franke [o.J.], S. 126 f.).

⁴² Vgl. Kauhausen, *Clara Viebig*, S. 84 sowie Kortländer, *Wacht am Rhein*, S. 89.

⁴³ Vgl. Neuhaus, *Ballade*, S. 15, S. 18 f.

⁴⁴ Vgl. zur Biographie z.B. Ruland, *Lebensbilder*, S. 215-231 sowie Schomburg / Niethammer, *Clara Viebig*, S. 371-376 sowie Michalska, *Monographie*, S. 1-63 sowie Meder, *Clara Viebig*, S. 233-247 sowie Krauß-Theim, *Ästhetische Reaktionsformen*, S. 101-144.

⁴⁵ Vgl. Zierden, *Eifel*, S. 245.

gebracht wurde,⁴⁶ hatte eine weitgehende Distanzierung von ihrer Person in Veröffentlichungen der jungen BRD zur Folge.⁴⁷ So wurde sie nach 1945 einzig im Osten Deutschlands wieder verlegt, denn der Bundesrepublik erschien sie, ob der durch die SED vorgenommenen Zurechnung zum ‚progressiven Erbe‘, mehr als verdächtig. ‚Die Erbin Zolas, Freytags und, vor allen anderen, Theodor Fontanes blieb im Abseits und profitierte nicht von der Wiederentdeckung des Expressionismus oder der neuen Sachlichkeit.‘⁴⁸ Nach ihrem Tod nahm sich so dann auch kein Verleger ihres Nachlasses an und ihr Werk geriet nun endgültig in Vergessenheit.⁴⁹ Man kann in der Tat konstatieren, dass Clara Viebig zuerst im nationalsozialistischen Deutschland und danach in der jungen BRD, wenn auch aus sehr unterschiedlichen Gründen, regelrecht totgeschwiegen wurde.⁵⁰

Dies ist gleichwohl auch auf androzentrische literarische Kanonisierungsprozesse zurückzuführen, die mit dazu beigetragen haben, dass Clara Viebig zu Unrecht aus dem literarischen Erbe verdrängt wurde. Mit diesem Schicksal stellt Clara Viebig kein Ausnahmephänomen dar. Viele Schriftstellerinnen der Zeit um 1900, zu nennen sind in diesem Kontext beispielsweise Helene Böhlau, Gabriele Reuter, Elsa Asenijeff und Lou Andreas-Salomé, erreichten zu Lebzeiten einen hohen Bekanntheitsgrad und eine ebensolche Relevanz für den Geschlechterdiskurs ihrer Zeit. Allerdings hat der männlich geprägte Begriff einer Autonomieästhetik zu einer Dequalifizierung all derjenigen Texte geführt, die den Anspruch verfolgten, Partei zu ergreifen. ‚Tendenzliteratur‘ wurde geradezu ein Schimpfwort in der zeitgenössischen Literaturkritik. Ob einer einseitig an männlicher Schul- und Hochschulbildung orientierten Kanonbildung wurden die Arbeiten der genannten Literatinnen nun seit mittlerweile zum Teil mehr als sechzig Jahren nicht mehr aufgelegt.

In den späten 1970er Jahren begann schließlich zuerst die Auslandsgermanistik sich des Viebig’schen Œuvres anzunehmen. In den USA erschienen mehrere Dissertationen, die sich mit ausgewählten Aspekten im Werk Clara Viebig auseinandersetzen.⁵¹ Neben

⁴⁶ Insbesondere das Unterzeichnen des Gründungsaufrufs des Volkskongresses im Februar 1948 führte zu Irritationen auf bundesrepublikanischer Seite. Vgl. hierzu den Zeitungsartikel *Clara Viebig steht zum Volkskongress*, welcher in der Zeitung *Deutschlands Stimme*, Nr. 15 am 11. April 1948 erschienen ist.

⁴⁷ Vgl. Ruland, *Lebensbilder*, S. 219.

⁴⁸ Neuhaus, *Ballade*, S. 19.

⁴⁹ Vgl. Neuhaus, *Vorwort*, S. 15 f.

⁵⁰ Vgl. Ruland, *Lebensbilder*, S. 218, S. 220, S. 225.

⁵¹ Vgl. z.B. Doris Smith Dedner: *From Infanticide to Single Motherhood*, Diss. Indiana University: 1979 sowie Marilyn Sibley Fries: *The Changing Consciousness of Reality*, Bonn: 1980 sowie Mary Wexler Klei: *Clara Viebig's Eifel Works, 1897-1925*, University of Cincinnati: 1989.

amerikanischen Germanisten beschäftigten sich nun vor allem auch polnische Literaturwissenschaftler mit Clara Viebig. Das Interesse galt hier ausschließlich dem Teil des Werkes, der in der ehemaligen Ostmark, also der ehemaligen Provinz Posen, anzusiedeln ist und sozusagen ‚Grenzlandliteratur‘ darstellt. Besonders die Arbeiten Urszula Michalskas, Edyta Polczynskas und Josef Poláceks sind in diesem Kontext anzuführen.⁵² In diesen Beiträgen steht Clara Viebig's Erfolgsroman *Das schlafende Heer* im Zentrum der Betrachtung. Anhand des literarischen Zeugnisses, das Viebig über die preußische Polenpolitik sowie der damit verbundenen Kolonisationsbestrebungen und Germanisierungstendenzen ablegt, wird das deutsch-polnische Verhältnis dieser Epoche kritisch betrachtet und die Frage nach den Chancen nationaler Identität im Spannungsverhältnis zwischen deutscher und polnischer Nationalität gestellt.⁵³ Diese genuin polnische, sich exklusiv der ‚Grenzlandliteratur‘ Viebig's annehmende Rezeptionsrichtung stellt jedoch ein Randphänomen innerhalb der Viebig-Forschung insgesamt dar.

Zu Beginn der 1980er Jahre kam es durch zahlreiche Neuauflagen ihrer Texte, erstmals auch in Form von Taschenbüchern, zu einer Wiederbelebung der bundesrepublikanischen Viebig-Rezeption. Außerdem entstanden etliche Berichte und ein Dokumentarfilm, die versuchten, Clara Viebig's Werk zu durchleuchten.⁵⁴ Insbesondere für die 1990er Jahre kann man von einer regelrechten ‚Viebig-Renaissance‘ sprechen, die sich auch positiv auf die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit deren Œuvre ausgewirkt hat, so dass die Zahl der Beiträge, Fachaufsätze wie Monographien nach 1990 wieder kontinuierlich angestiegen ist. So sind zwischen 1990 und 2005 neben einer Vielzahl von Aufsätzen und Monographien, die mit sehr speziellen Fragestellungen an die Texte Viebig's herangehen, auch einige neue Beiträge allgemeiner Natur erschienen, die Viebig's Biographie aufar-

⁵² Urszula Michalska: *Clara Viebig Versuch einer Monographie*, Poznań: 1968 sowie dies.: *Clara Viebig's Briefe (1943-1945) an Anni Krieger*, in: *Studia Germanica Posnaniensia* 1, 1971, S. 27-34 sowie dies.: *Das Problem der Kolonisation in Großpolen im Buch ‚Das schlafende Heer‘ von Clara Viebig*, in: *Filologica* 6, S. 195-221 sowie Josef Poláček: *Deutsche soziale Prosa zwischen Naturalismus und Realismus*, in: *Philologica Pragensia* 6, 1963, S. 245-257 sowie Edyta Polczynska: *Die Heimatfrage im Roman ‚Das schlafende Heer‘ von Clara Viebig*, in: Orłowski, *Heimatliteratur*, S. 31-42 sowie dies.: *Im polnischen Wind‘*, Poznań: 1988.

⁵³ Vgl. hierzu außerdem Walter Olma: *Das Polenbild im deutschen Heimatroman*, in: Feindt, *Kulturgeschichte*, S. 102-129.

⁵⁴ Dokumentarfilm von Katharina Schubert: *Clara Viebig – Die Vergessene*, 1986 (Produktion und Verleihrechte: Dietrich-Schubert-Filmproduktion, Köln).

beiten beziehungsweise sich mit der Rezeption ihrer Werke beschäftigen.⁵⁵

Wesentliche Impulse für die ‚Viebig-Renaissance‘ der 1990er Jahre sind zum einen den Bemühungen der ‚Gender Studies‘ verdanken, ein Ansatz, der den Fokus vor allem auf die „woman question“⁵⁶ in der Prosa Viebigs legt. Das bedeutet, dass das gesellschaftliche beziehungsweise das soziale Geschlecht, ‚Gender‘ genannt, im Zentrum dieser Lesart steht. Zum anderen ist die erneute Hinwendung zu Clara Viebig aber auch auf das stetig wachsende Interesse der Literaturwissenschaft in diesen Jahren an Regionalliteratur im Allgemeinen zurückzuführen.⁵⁷

In diesem Kontext ist vor allem auf die Beiträge von Hermann Gelhaus,⁵⁸ der in seinem Aufsatz in geraffter Form einen Überblick über den derzeitigen Stand und auch über die Diskussionen innerhalb der Viebig-Philologie bietet, von Françoise Meder⁵⁹ und Gudrun Loster-Schneider⁶⁰ hinzuweisen. Meder beschäftigt sich aus dem Fokus der ‚Gender Studies‘ mit Clara Viebig und betont ihre Bedeutung als Schriftstellerin, die mit ihrem erzählerischen Werk einen bedeutenden Einfluss auf ihre Zeit hatte und welche die Probleme der Frau bewusst machte und Tabus brach.⁶¹ Loster-Schneider geht es insbesondere um Weiblichkeitsbilder und -stereotype, Mütter-Töchter- und Mütter-Söhne-Beziehungen in Viebigs spätem Roman *Unter dem Freiheitsbaum*, aber auch um „genderstereotype Mechanismen literarhistorischer Rezeption“⁶² allgemein. Einem wissenschaftlichen Symposium, das aus Anlass des 50. Todestags der Autorin 2002 in Bad Bertrich stattfand, sind

⁵⁵ So z.B. folgende Beiträge: Otto von Fisenne: *Clara Viebig – unvergessen*, in: *Eifel-Jahrbuch*, 1998, S. 58-60 sowie Petra Schomburg / Ortrun Niethammer: *Clara Viebig. 1860-1952*, in: Kortländer, Portraits, S. 371-376 sowie Christel Aretz: *Clara Viebig im Spiegel der Presse. Dokumentation*, Bad Bertrich: 2000 sowie dies.: *Clara Viebig. Mein Leben 1860-1952*, Hontheim: 2002.

⁵⁶ Askey, *Struggle*, S. 124.

⁵⁷ Vgl. zur Beschäftigung mit Regionalliteratur auch Kapitel 6.1, S. 213 ff.

⁵⁸ Hermann Gelhaus: *Dichterin des sozialen Mitleids: Clara Viebig*, in: Tebben, *Schriftstellerinnen*, S. 330-350.

⁵⁹ Françoise Meder: *Clara Viebig (1860-1952)*, in: Jürigs, *Künstlerinnen*, S. 233-247.

⁶⁰ Vgl. Gudrun Loster-Schneider: *Modernität, Tradition und Geschichtsreflexion im historischen Roman der 20er Jahre*, in: *Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik* 5, 1999/2000, S. 215-251 sowie dies.: *Ein ‚Waterloo‘ bürgerlicher Geschlechtermythen: Rabenmütter, vaterlandslose Gesellen, Morbrennerstöchter und die Genealogie der Gewalt in Clara Viebigs ‚Unter dem Freiheitsbaum‘*, in: Henn-Memmesheimer / John, *Cultural Link*, S. 189-209. Weiterhin sei in diesem Zusammenhang auf den Beitrag von Rita Morrien hingewiesen: *Rita Morrien: Können Frauen sublimieren*, in: Tebben, *Inszenierungen*, S. 136-154.

⁶¹ Vgl. Meder, *Clara Viebig*, S. 247.

⁶² Loster-Schneider, *Waterloo*, S. 189.

die neuesten literaturwissenschaftlichen Beiträge zum Viebig'schen Œuvre zu verdanken. Der von Volker Neuhaus und Michel Durand herausgegebene Sammelband *Die Provinz des Weiblichen. Zum erzählerischen Werk von Clara Viebig / Terroirs au féminin. La province et la femme dans les récits des Clara Viebig*⁶³ liefert einen Schnitt durch die aktuellen Themenschwerpunkte und den aktuellen Stand der Viebig-Forschung. So beinhaltet der Band neben Beiträgen zu Clara Viebigs Stellung in der Literaturgeschichte⁶⁴ unter anderem Aufsätze zum Thema ‚erzählte Provinz‘⁶⁵ sowie ein Referat zu Viebigs Stellung zwischen Pazifismus und patriotischem Nationalismus.⁶⁶

Weiterhin liegt ein Schwerpunkt des Bandes auf der Darstellung der Weiblichkeit in den Werken Clara Viebigs. Die Aufsätze zu diesem Themenkomplex gehören – wie die meisten der jüngeren Beiträge der Viebig-Forschung – zur literaturtheoretischen Richtung der ‚Gender Studies‘. Die Autoren und Autorinnen der genannten Beiträge beschäftigen sich vor allem mit Merkmalen der Geschlechterdifferenz, mit Geschlechterbildern und Geschlechterrollen in den Romanen und vereinzelt auch in den Novellen Viebigs. Häufig werden Themen wie Mütterlichkeit, die Problematik weiblicher Sexualität, gesellschaftlich festgelegte geschlechtstypische Rollenbilder und Rollenerwartungen, deren Überwindung, sowie das Problem der unehelichen Geburt und damit verbunden das der unverheirateten, meist sehr jungen Mutter in den Fokus der Betrachtung genommen. Die jüngsten Erscheinungen auf diesem Gebiet stellen neben den Aufsätzen von Bland, Abret und Neuhaus⁶⁷ zum einen die im Jahre 2002 erschienene Dissertation Andrea Müllers

⁶³ Volker Neuhaus / Michel Durand (Hgg.): *Die Provinz des Weiblichen. Zum erzählerischen Werk von Clara Viebig / Terroirs au féminin. La province et la femme dans les récits des Clara Viebig*, Bern: 2004.

⁶⁴ Michel Durand: *Clara Viebig als Autorin von ‚Berliner Romanen‘*, in: Neuhaus / Durand, *Provinz*, S. 3-38 sowie Simone Orzechowski: *Krankheit und Gebrechen in Clara Viebigs Zeitromanen*, in: ebd., S. 39-76 sowie Hugo Aust: *Clara Viebig und der historische Roman im 20. Jahrhundert*, in: ebd., S. 77-98.

⁶⁵ Maria-Regina Neft: *Clara Viebigs Eifelwerke (1897-1914). Belletristik als volkscundliche Quelle?*, in: Neuhaus / Durand, *Provinz*, S. 169-184 sowie Maria Wojtczak: ‚*Dichtung und Wahrheit*‘. *Clara Viebig und die Provinz Posen*, in: ebd., S. 219-138 sowie Jürgen Macha: *Clara Viebigs Eifelerzählungen. Anmerkungen aus der Sicht des Sprachwissenschaftlers*, in: ebd., S. 239-253 sowie Georg Guntermann: *Zur Rolle der Natur im ‚Weiberdorf‘ und anderen Eifelerzählungen*, in: ebd., S. 185-218.

⁶⁶ Hermann Gelhaus: ‚*Fluch über den Krieg!*‘. *Clara Viebigs Kritik am Krieg*, in: Neuhaus / Durand, *Provinz*, S. 253-274.

⁶⁷ Caroline Bland: *Eine differenzierte Darstellung? Weibliche Sexualität und Mutterschaft in den Werken Clara Viebigs*, in: Neuhaus / Durand, *Provinz*, S. 99-124 sowie Helga Abret: ‚*Roman einer schönen Mörderin*‘. *Clara Viebigs ‚Charlotte von Weiß‘ – ein historischer Roman von zeitgenössischer Relevanz*, in: ebd., S. 125-158 sowie Volker Neuhaus: *Pani Sofia Tiralla alias Madame Emma Bovary. Zur Flaubert-Rezeption in Clara Viebigs ‚Absolvo te‘*, in: ebd., S. 159-168.

*Mutterfiguren und Mütterlichkeit im Werk Clara Viebigs*⁶⁸ und zum anderen der aus dem gleichen Jahr stammende Aufsatz Karl Leyendeckers *Unmarried Mothers in German Society and German-language Drama around 1900*⁶⁹ dar. Das Besondere an Leyendeckers Abhandlung macht die Tatsache aus, dass er sich bisher als einziger Viebig-Forscher ausschließlich deren insgesamt acht Dramen⁷⁰ annimmt und diese auf die Behandlung der unehelichen Mutterschaft hin untersucht.

Die Beschäftigung mit den dramatischen Hinterlassenschaften Clara Viebigs erscheint ebenso als Desiderat wie die Hinwendung zu deren sehr umfangreichem Novellenwerk. Denn die literaturwissenschaftliche Forschung hat sich gestern wie heute fast ausschließlich um deren Romane bemüht, auf denen einst auch Viebigs Popularität begründet war.⁷¹ Ihre Novellen werden in literaturwissenschaftlichen Nachschlagewerken, Fachaufsätzen und Zeitungsartikeln nach wie vor aber kaum angesprochen, obwohl Viebig gerade in der Gestaltung der Form ‚Novelle‘ besondere Leistungen erbracht hat. Insbesondere durch die funktionale Einbindung der Dimension ‚Natur‘ gelingt es ihr, ihre Novellentexte episch und symbolisch zu verdichten und ihnen somit Stärke und Literarizität zu verleihen.⁷²

Diese Tendenz, Clara Viebig vor allem als Romanautorin zu begreifen, ist in der zeitgenössischen Literatur ebenso zu beobachten wie in der neueren Germanistik.⁷³ So bietet zum Beispiel *Kindlers Neues Literatur Lexikon* unter dem Eintrag *Clara Viebig* nur eine ausführliche Inhaltsangabe zu ihrem Roman *Das schlafende Heer*. In diesem Beitrag werden zwar eine Auswahl weiterer Romane aufgezählt, das Novellenwerk bleibt allerdings unerwähnt.⁷⁴ Auch Arno Matschiner hebt in seinem Artikel über Leben und Werk Clara Viebigs in *Killys Literatur Lexikon* deren „annähernd 50 Romane“⁷⁵ hervor. Auch wenn diese Zahlenangabe eindeutig zu hoch gegriffen scheint, zeigt diese Zahl deutlich die Perspektive, mit der das Viebig'sche Œuvre betrachtet wird. Dieser Befund bestätigt sich bei der Sichtung weiterer einschlägiger Lexika und Literaturgeschichten. In den

⁶⁸ Andrea Müller: *Mutterfiguren und Mütterlichkeit im Werk Clara Viebigs*, Marburg: 2002.

⁶⁹ Karl Leyendecker: *Unmarried Mothers in German Society and German-language Drama around 1900*, in: *Forum For Modern Language Studies* 38 (1), 2002, S. 37-48.

⁷⁰ Vgl. Leyendecker, *Mothers*, S. 43.

⁷¹ Vgl. Carpenter, *Novellen*, S. 68.

⁷² Vgl. zur besonderen Leistung der Dimension ‚Natur‘ für die Form ‚Novelle‘ auch Kapitel 2, S. 42 ff.

⁷³ Vgl. z.B. Klemperer, *Grenzboten*, S. 384-388. Auch in diesem zeitgenössischen Beitrag wird ausschließlich ein Abriss zu Viebigs Romanen gegeben, während ihre Novellistik ausgeblendet wird.

⁷⁴ Vgl. Hildebrand, *Kindler*, S. 138 f.

⁷⁵ Matschiner, *Killy*, S. 23.

meisten Fällen wird zuerst Clara Viebigs Leben kursorisch dargestellt und jene dann als „Romanautorin, Novellistin, auch Dramatikerin“⁷⁶ bezeichnet. Abschließend findet man schließlich noch einige ihrer Werke genannt, bei denen es sich zumeist um eine Auswahl ihrer erfolgreichsten Romane handelt.⁷⁷ Ein etwas anderes Resultat ergibt die Suche in regional ausgerichteten Lexika. Beispielsweise in dem von Josef Zierden besorgten Literaturlexikon *Die Eifel in der Literatur*⁷⁸ wird Clara Viebig nicht nur als „bedeutendste Erzählerin des deutschen Naturalismus der Jahrhundertwende“, sondern insbesondere als „literarische Entdeckerin der Eifel“⁷⁹ hervorgehoben, da durch sie die Eifel, die bis dahin „trotz ihres scharf ausgeprägten Charakters nur selten literarisch verwertet worden“⁸⁰ war, erstmals literarische Landschaft geworden sei und in überregional bedeutenden Literaturgeschichten und Literaturlexika Eingang gefunden habe.⁸¹ Josef Zierden berücksichtigt als einziger gleichberechtigt zu den Romanen auch das Novellenwerk Viebigs. Dabei legt er den Fokus ausschließlich auf die Viebig'sche Prosa, deren Handlungsorte in die Eifel gehören, und lässt das umfangreiche in Berlin und Posen anzusiedelnde Œuvre beiseite.

Die Marginalisierung der Viebig'schen Novellistik verwundert um so mehr, da diese gerade in der neueren Forschung als der bedeutendere Teil des Œuvres bezeichnet wird.⁸² Die einzigen Beiträge, die sich bisher dezidiert auf das Novellenwerk beziehen, sind um 1900 entstandene Untersuchungen⁸³ sowie die Dissertation Victor Carpenters *A Study of Clara Viebig's Novellen* aus dem Jahr 1978,⁸⁴ in der dieser das Novellenwerk Viebigs auf gattungstypische Merkmale untersucht und zu dem Ergebnis gelangt, dass Clara Viebigs „best stories are exemplary of the best aspects of the German Novelle throughout its histo-

⁷⁶ Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller, S. 763-764.

⁷⁷ Vgl. Wilpert, Dichterlexikon, S. 721 sowie Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen, S. 317-318 sowie Brinker-Gabler, Literatur von Frauen, S. 221-226 sowie Wilpert, Weltliteratur, Bd. 1, S. 1575.

⁷⁸ Josef Zierden: *Die Eifel in der Literatur*, Prüm: 1994.

⁷⁹ Zierden, Eifel, S. 245.

⁸⁰ Kölnische Zeitung, Besprechung, [o.S.].

⁸¹ „Das Gebiet der oberen Mosel, die Gegend um Trier, Ehrang, Kyllburg hat sie für weitere Kreise eigentlich erst literarisch entdeckt.“ (Nordd[utsche] Allgem[eine] Zeitung, Besprechung, [o.S.]).

⁸² Vgl. Michalska, Monographie, S. 21 sowie Guntermann, Natur, S. 210.

⁸³ Charles Becker: *Clara Viebig als Novellistin*, in: *Zeitgeist*, 5. Mai 1913 sowie Jean Goerend: *Clara Viebig als Novellistin*, in: *Programme de l'Ecole industrielle et commerciale d'Esch-sur-Alzette 1918-1919*. Wobei anzumerken ist, dass diese Arbeiten entweder nur unvollständig oder gar nicht zugänglich sind.

⁸⁴ Victor W. Carpenter: *A Study of Clara Viebig's Novellen*, Diss. Pennsylvania: 1978.

ry.“⁸⁵ Carpenter sieht Viebig als „Naturalistin-Heimatkünstlerin-Novellistin“⁸⁶ und betont vor allem ihre Leistung im Bereich der Novellen: „as perhaps the primary practitioner of the ‚naturalistic Novelle‘“.⁸⁷ Als solche habe sie mehr Beachtung verdient, als ihr zuteil geworden sei.

Auch die Analyse der Funktionalität der Natur schildernden Passagen, welche für viele Rezipienten, für Zeitgenossen der Autorin wie deren heutige Leser, das Charakteristikum ihrer Prosa darstellten und noch darstellen, steht als Desiderat weiterhin im Raum. „Gerade die Naturbeschreibungen Clara Viebig's ernteten Bewunderung bei den Lesern auch über die Grenzen Deutschlands und Europas hinaus.“⁸⁸ In diesem Sinne fasst auch Hermann Jung rückblickend die Meinung vieler Zeitgenossen Viebig's zusammen, welche sich sogar im *Großen Brockhaus* von 1974 wiederfindet, nämlich dass sie „in der Schilderung einsamer Landschaften des Ostens und der Eifel hervorragte.“⁸⁹ Ebenso findet sich dieses Urteil im Nachwort zu der 1952 in Berlin-Ost erschienenen Anthologie *Berliner Novellen*: „Clara Viebig's Größe liegt nicht nur in dem kühnen Realismus der von ihr dargestellten Zustände und Menschen, sondern auch in den hervorragenden Landschaftsschilderungen“⁹⁰. So ist verwunderlich, dass, obwohl „der Dimension der Natur eine vorrangige Stellung“⁹¹ in der Viebig'schen Prosa zukommt, diesem Aspekt in der literaturwissenschaftlichen Forschung bisher so wenig Beachtung geschenkt wurde und wenn, dann meist um ein Indiz bei der Hand zu haben, Viebig's Œuvre in Richtung Heimatkunstbewegung zu rücken.

Das Novellenwerk per se wie auch die besondere Leistung der Dimension ‚Natur‘ für die Viebig'sche Novellistik werden zwar in einige Arbeiten mit einbezogen, aber nur selten wirklich intensiv behandelt. So berücksichtigt Mary Wexler Klei in ihrer Dissertation *Clara Viebig's Eifel Works, 1897-1925. An Evaluation of their View of Society with Consideration of their Place in the Female Literary Tradition*⁹² aus dem Jahr 1989 zwar die Novellen gleichberechtigt zu den Eifelromanen, ohne aber auf deren spezifische Charak-

⁸⁵ Carpenter, Novellen, S. 259.

⁸⁶ Ebd., S. 60.

⁸⁷ Ebd., S. 265.

⁸⁸ Lange, Kriegsandenken, S. 99.

⁸⁹ Jung, Weiberdorf, S. 97. Hermann Jung zitiert hier den *Großen Brockhaus* von 1974.

⁹⁰ Chr., Nachwort, S. 200.

⁹¹ Krauß-Theim, Ästhetische Reaktionsformen, S. 134.

⁹² Mary Wexler Klei: *Clara Viebig's Eifel Works, 1897-1925. An Evaluation of their View of Society with Consideration of their Place in the Female Literary Tradition*, University of Cincinnati: 1989.

teristika einzugehen. Sie liest Viebigs Eifelprosa mit dem Blick der ‚Gender Studies‘ und versucht nachzuweisen, dass Viebig in sozialkritischer Absicht insbesondere frauenspezifische Themen angehe. Außerdem will Klei zeigen, dass Viebigs Werk mehr ist, als die Etikettierungen Frauen-, Unterhaltungs- oder Heimatliteratur vermuten lassen. Aus dieser Perspektivierung heraus erfolgt auch die Betrachtung der Landschaftsschilderungen. Klei behandelt diese als „local colorit“⁹³ und zieht auch den Vergleich zu amerikanischen „local colorists“⁹⁴. Sie kommt schließlich zu dem Ergebnis, dass auch typische Merkmale der Naturschilderungen Viebigs auf die Ausführungen Georg Simmels über die *Philosophie der Landschaft*⁹⁵ zurückzuführen seien. Eine differenzierte Analyse der Natur schildern den Passagen findet aber nicht statt.

Urszula Michalska hingegen räumt den Novellen in ihrer schon 1968 erschienenen Abhandlung *Clara Viebig. Versuch einer Monographie*⁹⁶ im Kapitel *Eifeldichtung*⁹⁷ einen großen Raum ein. Ebenso finden sich in diesem Beitrag differenzierte Betrachtungen der Naturschilderungen. Michalska geht vor allem auf das Verhältnis der Figuren zum Naturraum ein, der für diesen Ort des Handelns und Milieu, Heimat, naturreligiöse Gottheit als auch Gegenspieler mit zerstörerischem Potential sein kann. Neben der inhaltlichen Kategorisierung finden sich, wie in den Termini ‚Milieu‘ und ‚Gegenspieler‘ bereits angeklungen, zudem in Ansätzen Funktionszuschreibungen: „Aus der Landschaft werden Stimmungsgehalte herausgearbeitet, die die Handlung unterstützen, die ihr dramatische Atmosphäre verleihen. Die Naturerscheinungen symbolisieren, deuten menschliches Schicksal an.“⁹⁸

Barbara Krauß-Theim untersucht im Rahmen ihrer 1992 publizierten Dissertation den Einfluss der darwinistisch-evolutionären Weltanschauung auf die Romane wie auch auf das Novellenwerk Clara Viebigs. Besonderes Augenmerk richtet sie hierbei auf die Darstellung der Natur, da sich ihrer Meinung nach im Naturbegriff auch die organisch-evolutionären Vorstellungen des Darwinismus konkretisieren.⁹⁹ Aus dieser Perspektive heraus entwickelt Krauß-Theim Kategorien für die in ihren Augen darwinistisch-evolutionären

⁹³ Klei, *Eifel Works*, S. 299.

⁹⁴ Ebd., S. 302.

⁹⁵ Georg Simmel: *Philosophie der Landschaft*, in: *Die Gùldenammer* 3. Jg./Heft II, 1913, S. 635-644.

⁹⁶ Urszula Michalska: *Clara Viebig. Versuch einer Monographie*, Poznań: 1968.

⁹⁷ Ebd., S. 64-97.

⁹⁸ Ebd., S. 74.

⁹⁹ Vgl. Krauß-Theim, *Ästhetische Reaktionsformen*, S. 17.

Naturvorstellungen Viebigs und deren ästhetische Umsetzungen.¹⁰⁰ Dabei liegt der Fokus auf dem „für Viebig spezifisch erscheinende[n] Verhältnis von Natur und Heimat“¹⁰¹. Über diese Dimension hinausgehend, die im Werk Viebigs unbestritten eine zentrale Rolle spielt, werden allerdings keine weiteren Kategorien oder Funktionszuschreibungen entwickelt. Der Autorin geht es allerdings auch weniger um das Aufzeigen der Funktionalität der Natur schildernden Passagen für die Texte per se, sondern darum, den Beweis zu führen, dass im Œuvre Viebigs „sowohl Stoffe als auch Elemente beider literarischer Richtungen“¹⁰², nämlich aus Naturalismus und Heimatkunst, koexistieren. Daraus zieht sie die weitreichende Schlussfolgerung, dass beide literarischen Strömungen auf einem „ihnen gemeinsamen darwinistisch-evolutionären Naturbegriff“¹⁰³ basieren. Daher seien die traditionelle Epochengliederung zwischen Heimatkunst, Frühnaturalismus und konsequentem Naturalismus aufzuheben und die Rolle des darwinistisch-weltanschaulichen Denkens stärker als bisher zu gewichten.¹⁰⁴ Allerdings lässt Krauß-Theim in ihrer Analyse die Stadtnovellen mit der Begründung beiseite, dass der Dimension ‚Natur‘ in diesen „keine oder nur eine untergeordnete Funktion“¹⁰⁵ zukomme. Gerade aber für diese Texte ist die Kategorie ‚Natur‘ von evident wichtiger Bedeutung. Das Fehlen, geradezu die Negation, der Dimension ‚Natur‘ ist das Bestimmende der urbanen Lebenswelt. Mit diesem Topos wird das Leiden und Zerbrechen der Charaktere am städtischen Milieu lesbar gemacht.¹⁰⁶ Auch auf das bereits durch Barbara Krauß-Theim thematisierte Verhältnis von Natur und Heimat, welches im Sinne der Autorin für das Werk Viebigs als „interdependent und partiell synonym“¹⁰⁷ zu beschreiben ist, wird einzugehen sein. Das Thema ‚Heimat‘ spielt in den Texten Clara Viebigs eine zentrale Rolle. Einer ganzen Anthologie verleiht dieser Terminus den Titel: *Heimat. Novellen*, Berlin: E. Fleischel & Co. 1914. Aber nicht nur in den Novellen dieses Bandes, sondern in vielen weiteren setzt sich Viebig mit den Konnotaten von ‚Heimat‘ auseinander. Wie die Analysen und Kommentare zeigen werden, ist ‚Heimat‘ bei Clara Viebig alles andere als ein eindeutiger Wert, sondern viel

¹⁰⁰ Vgl. Krauß-Theim, *Ästhetische Reaktionsformen*, S. 145-245.

¹⁰¹ Ebd., S. 146.

¹⁰² Ebd., S. 248.

¹⁰³ Ebd., S. 251.

¹⁰⁴ Vgl. ebd., S. 147-252.

¹⁰⁵ Ebd., S. 146.

¹⁰⁶ Vgl. Kapitel 5.1, S. 160 ff.

¹⁰⁷ Krauß-Theim, *Ästhetische Reaktionsformen*, S. 249.

mehr ein Diskurs mit polyvalenten Elementen.¹⁰⁸

Maria-Regina Neft beschäftigt sich im Rahmen ihrer Dissertation *Clara Viebig's Eifelwerke 1897-1914. Imagination und Realität bei der Darstellung der Landschaft und ihrer Bewohner*,¹⁰⁹ welche im Fach Volkskunde entstanden ist, ebenfalls mit Viebig's Eifelwerken, sowohl den Romanen als auch den Novellen. Bei der Prüfung der Frage, ob Viebig's Eifelprosa als volkskundliche Quelle für das Leben in der Eifel um 1900 herangezogen werden könne, untersucht sie unter anderem auch das Verhältnis zwischen der Landschaft und den dort lebenden Menschen. Da es sich um eine volkskundlich ausgerichtete Untersuchung handelt, werden allerdings keine literaturwissenschaftlichen Analysen der Landschaftsschilderungen vorgenommen.

Der neuste Beitrag, der sich mit der Rolle von Natur in der Prosa Viebig's beschäftigt, ist der Aufsatz von Georg Guntermann *Zur Rolle der Natur im ‚Weiberdorf‘ und anderen Eifelgeschichten*. Auf den Ansatz, welcher die Vielfältigkeit und Ambivalenz der Funktionen der Natur schildernden Passagen herausstellt, wird im Folgenden noch näher einzugehen sein.¹¹⁰

Es lässt sich abschließend nach der Betrachtung des Forschungsstandes im Allgemeinen und zu Viebig's Novellenwerk und der besonderen Rolle der Dimension ‚Natur‘ für die Novellistik im Besonderen resümieren, dass die Beschäftigung mit Clara Viebig als einer ehemals bedeutenden, nun leider fast vergessenen, deutschen Schriftstellerin trotz der vermehrten Aufmerksamkeit der letzten Jahre als Desiderat zu betrachten und die Aufgabe, zu „Clara Viebig's Werk Straßen zu bauen, [...] für Verleger, Kritiker und Wissenschaftler“¹¹¹, als durchaus lohnend anzusehen ist: „So gilt es immer noch, sie wiederzuentdecken – nicht als Vertreterin des Naturalismus oder sonst eines -ismus, sondern als hinreißende Vertreterin einer Erzählkunst, an der die deutsche Literaturgeschichte nicht gerade reich ist.“¹¹²

¹⁰⁸ Vgl. Kapitel 6.1, S. 213 ff.

¹⁰⁹ Maria-Regina Neft: *Clara Viebig's Eifelwerke 1897-1914. Imagination und Realität bei der Darstellung der Landschaft und ihrer Bewohner*, Münster: 1998.

¹¹⁰ Vgl. Kapitel 2.1, S. 43 f.

¹¹¹ Neuhaus, Vorwort, S. 16.

¹¹² Neuhaus, Ballade, S. 19.

1.3 „Horizonte“ – Zugänge zu Clara Viebigs Novellenwerk

1.3.1 Ein Methodologischer Abriss

Im Zentrum der vorliegenden Arbeit steht die Funktionalität der Natur schildernden Passagen für die Novellistik Clara Viebigs, welche, wie im ersten Teil der Einleitung bereits thematisiert, von den zeitgenössischen wie auch den gegenwärtigen Rezipienten vielfach als das besondere Merkmal ihrer Prosa herausgestellt worden ist.¹¹³ Untrennbar verbunden mit der Fokussierung auf die Naturdarstellung ist die Frage nach einer adäquaten Methodik für deren Beschreibung und Analyse. Dabei wird durchaus der traditionellen Erzähltextanalyse folgend, anhand der Kategorien Schauplatz, erzählte Zeit und Figurenpanorama auf die Novellendramaturgie, ein Augenmerk gerichtet. Aber es soll auch neueren literaturtheoretischen Ansätzen Rechnung getragen werden. Hierbei geht es nicht darum, mit einer dogmatisch-verengten Perspektive an die Prosa Viebigs heranzutreten, sondern mit Hilfe verschiedener theoretischer Ansätze, in welche hier kurz eingeführt werden soll, zu funktional-erklärenden Beschreibungen zu gelangen. Daher soll im Folgenden versucht werden, verschiedene Möglichkeiten des Zugangs zum Novellenwerk Viebigs und zur Funktionalität der Naturdarstellung im Besonderen vorzustellen.

1.3.2 Die Perspektive der „Gender Studies“

Gerade in den letzten Jahren wurde vielfach versucht – wie bereits der Forschungsüberblick deutlich gemacht hat –, einen Zugang zum Viebig’schen Œuvre aus Richtung der „Gender Studies“ zu finden. Für den Umgang mit Literatur bedeuten die Bemühungen der „Gender Studies“, die männliche wie weibliche Geschlechterrollen in ihrer spezifischen Interdependenz zu erforschen und zu beschreiben suchen, die Infragestellung wie Korrektur des traditionellen, androzentrisch geprägten Literaturkanons und die Sichtung und Neubewertung literarischer Texte von vielfach in Vergessenheit geratenen Autorinnen.¹¹⁴ Denn eine Neu-Evaluation dieser Werke aus heutiger Sicht erscheint dringend geboten, da viele dieser Texte gerade unter dem Gesichtspunkt der Geschlechterverhältnisse einen maßgeblichen Beitrag zum sozialgeschichtlichen, medizinhistorischen, familienrechtlichen oder bildungssoziologischen Diskurs ihrer Zeit leisteten.

¹¹³ Vgl. Kapitel 1.2, S. 21 ff.

¹¹⁴ Kimmich, Gender Studies, S. 394-395.

Den ‚Gender Studies‘ sind unter anderem immanente wichtige Impulse für die ‚Viebig-Renaissance‘ in den 1990er Jahren zuzurechnen, da gerade auch Clara Viebig zu den zu Unrecht aus dem literarischen Erbe verdrängten Schriftstellerinnen gehört.

Nimmt man das ganze Spektrum feministischer Annäherungen in den Blick, zeigt sich, dass es trotz divergierender Positionen – „Die einen lesen andere Texte, die anderen lesen Texte anders.“¹¹⁵ – eine einheitliche Richtung zu geben scheint: „Es werden andere Texte anders gelesen.“¹¹⁶ Die ‚Gender Studies‘ greifen auf fast alle neueren literaturtheoretischen Konzepte zurück – so unter anderem auch auf diskursanalytische und semiotische Verfahrensweisen, übernehmen deren Ansätze und Verfahren, modifizieren diese und sind an der Entwicklung neuer beteiligt. Denn es gibt keine eigenständige oder verpflichtende feministische Methode. Die ‚Gender Studies‘ bewegen sich sozusagen ‚Überall und Nirgends‘,¹¹⁷ was mit der Stärke dieses Ansatzes ausmacht.

Für die Funktionalität der Naturdarstellung scheint dieser Theorieansatz gerade auch dann einen Erkenntnisgewinn zu versprechen, wenn er sich mit diskursanalytischen und semiotischen Konzepten verbinden lässt. So beispielsweise wenn Clara Viebig in ihren Novellen diskursive Phänotypen ihrer Zeit aufgreift und verarbeitet, wie beispielsweise geschlechterdichotomische Konflikte, weibliche Sexualität, den Wunsch nach freigeählter Liebesbeziehung, das Problem der Konvenienzehe, uneheliche Mutterschaft und die damit einhergehende soziale Ausgrenzung unverheirateter Mütter, die sexuelle Doppelmoral der Gesellschaft wie auch die Problematik weiblichen Künstlertums. Vielfach wird die ästhetische Konkretisierung dieser Diskurse über die Dimension ‚Natur‘ und ihre Phänomene vollzogen. Beispielhaft sei an dieser Stelle auf den Inter- wie Intradiskurs ‚Die Sonne sehen‘ hingewiesen, welcher als symbolische Paraphrase vor allem die Sehnsucht der weiblichen Hauptfiguren, ihr individuelles Glück – jenseits aller gesellschaftlichen und moralischen Konventionen – in einer selbst gewählten Daseins- und Liebesform zu suchen und zu finden, transportiert.¹¹⁸

¹¹⁵ Hahn, Literaturwissenschaften, S. 230.

¹¹⁶ Ebd., S. 230.

¹¹⁷ Vgl. Baasner, Methoden, S. 151.

¹¹⁸ Vgl. Kapitel 4, S. 117 ff.

1.3.3 Merkmale des Literarischen – Konnotation, Polysemie, Zeichenmotivierung und Symbolik

Die Literatursemiotik, welche in ihrer internen Vielseitigkeit ein breit gefächertes Repertoire an Methoden und Theorien bereit hält, verspricht auch für die hier gewählte Fragestellung Möglichkeiten des Zugangs. Auf die Theorie-interne Auffächerung in verschiedene Schulen und Lager soll im Rahmen dieses einführenden methodologischen Abrisses allerdings nicht weiter eingegangen werden.¹¹⁹ Ein Minimalkonsens unter Semiotikern besteht zumindest in dem Punkt, „ihre Disziplin als Wissenschaft von den Zeichen beziehungsweise den Zeichenprozessen zu definieren.“¹²⁰

In Anlehnung an das binäre Zeichenmodell Ferdinand de Saussures, der die linguistisch-strukturalistische Richtung der Semiotik vertritt, werden im Folgenden Signifikant und Signifikat unterschieden und einander zugeordnet. Denn die Literatursemiotik beschäftigt sich mit den vielfältigen Relationen von Signifikant und Signifikat, also den Besonderheiten des literarischen Zeichens, woraus sich Merkmale des Literarischen ableiten lassen, nämlich Autofunktionalität literarischer Diskurse, Verfremdung literarischer Zeichenkomplexe, Konnotation sowie Polyisotopie und Symbolcharakter. Im Sinne der Autofunktionalität wird die Aufmerksamkeit auf die Struktur der Botschaft selbst zurückgelenkt, also auf die sprachliche Gestaltung des Textes und dessen Besonderheiten, beispielsweise durch prägnante Formulierungen, also eine besondere Signifikantenstruktur. Verfremdung gewohnter Strukturen bedeutet das Abweichen vom Gewohnten durch Anomaliebildungen, was im Allgemeinen als literaturkonstitutiv und innerliterarisch stilkonstitutiv anzusehen ist.¹²¹

Die Analyse der Relationen von Signifikant und Signifikat verspricht auch im Rahmen des Kommentars zur Rolle der Dimension „Natur“ in der Novellistik Viebigs Aufschluss über die narrativen Inhalte, die sich unter den Naturschilderungen verbergen. Als Beispiel sei an dieser Stelle auf die Verwendung frühlingshafter Naturszenarien hingewiesen, die

¹¹⁹ Die Vertreter der Literatursemiotik werden zum Teil den Strukturalisten oder auch den Formalisten zugerechnet. Eine exakte wissenschaftsgeschichtliche Abgrenzung zu ihren Ursprüngen fällt daher meist schwer. Es scheint trotz der Vielfalt an Schulen und Lagern einen Konsens darüber zu geben, dass ästhetische Objekte Zeichensysteme sind, die sich eines anderen Zeichensystems als Trägersystem bedienen. Im Falle der Literatur handelt es sich um das komplexe Zeichensystem Sprache. Zu einer komprimierten Zusammenfassung der verschiedenen theoretischen Richtungen innerhalb der Semiotik und speziell der Literatursemiotik vgl. z.B. Horlacher, *Semiotik*, 245 ff. sowie Eagleton, *Einführung*, S. 78 ff.

¹²⁰ Link / Parr, *Semiotik*, S. 108 f.

¹²¹ Vgl. ebd., S. 110-113.

– häufig zum ‚locus amoenus‘ ausgestaltet – idyllische Asyle der Innerlichkeit darstellen, in welche sich die Figuren vor der ‚Welt‘, der gesellschaftlichen, sozialen und ökonomischen Misere, flüchten, um nach der Zerstörung dieses illusorischen Schutzraumes an der Alltagswirklichkeit zu scheitern. Natur verkörpert in diesem Zusammenhang Wünsche und Sehnsüchte, das Streben der Figuren nach Harmonie und Glück und ist gleichzeitig Gegenwelt zu und Emphase für die reale Alltagssituation, der sich die Viebig’schen Charaktere letztlich immer stellen müssen und an der sie zerbrechen.¹²² Diese Frühlingsmetaphorik bildet ein festes Signifikant-Signifikat-Gefüge, das sich in modifizierter und variiertes Form durch die gesamte Novellistik Viebigs zieht.

Auch Konnotation und Polyisotopie sind als fundamentale Verfahren von Literatur zu bezeichnen, wobei die Besonderheit literarischer Diskurse in ihrer Tendenz zur Mehrdeutigkeit liegt. Geht man mit Ferdinand de Saussure davon aus, dass unter einem Signifikanten mehrere Signifikate abgebildet werden können, ergibt sich, dass denotierte von konnotierten Signifikaten zu unterscheiden sind. Literarische Diskurse konstituieren sich wesentlich durch dieses Paradigma von Denotat und Konnotat sowie die Verfremdung von Denotaten. Somit ist nach Link und Parr Kennzeichen literarischer Diskurse vor allem ihre Tendenz „zur Multiplikation konnotativer Signifikate (d.h. zur Polysemie bzw. Polyisotopie).“¹²³ Solche Serien von Konnotaten unter einem einzigen oder einem Ensemble von Signifikanten lassen sich mit Michail Bachtin wiederum in verschiedene Klassen einteilen: in harmonische, widerspruchsfreie, ‚monologische‘ Serien versus disharmonische, widersprüchliche, ‚dialogische‘ Serien.¹²⁴ Solche ‚monologischen‘ Serien finden sich in den Viebig’schen Novellen beispielsweise auf der Signifikat-Ebene der Jahreszeiten Frühling, Herbst und Winter. Die Jahreszeit Sommer hingegen verfügt über ein durchaus disharmonisches Ensemble narrativer Inhalte, das von Lebensbejahung bis zu existentieller Daseinsbedrohung reichen kann.¹²⁵

Neben Konnotation und Polysemie beziehungsweise Polyisotopie sind auch Zeichenmotivierung und Symbolik zu den dominanten semantischen Verfahren zu rechnen. Symbole sind als „ikonische bzw. quasi-ikonische [...] Zeichenkomplexe vom Umfang einer rudimentären Isotopie (‚Pictura‘) und mit Isomorphierelationen gegenüber einem bzw. in der Regel mehreren komplexen Signifikaten (‚Subscriptiones‘) zu definieren.“¹²⁶ Symbo-

¹²² Vgl. hierzu z.B. Kapitel 2.2.3, S. 55 ff. sowie Kapitel 5.2, S. 180 ff.

¹²³ Link, Literaturwissenschaft, S. 527.

¹²⁴ Vgl. ebd., S. 527.

¹²⁵ Vgl. Kapitel 2.2.3, S. 55 ff.

¹²⁶ Link / Parr, Symbolik, S. 66.

le lassen sich demnach ebenfalls nach Ferdinand de Saussures binärem Zeichensystem beschreiben. Sie spalten sich in die ‚Pictura‘, den Signifikanten, und die ‚Subscriptio‘ beziehungsweise in mehrere ‚Subscriptiones‘, also die zugehörigen Signifikate, auf.¹²⁷ Zu unterscheiden sind außerdem das klassische Goethe-Symbol, das auf Konnotationsbasis funktioniert und mehrere ‚Subscriptiones‘ zulässt, um im Besonderen des Einzelfalls das Allgemeine zu entdecken,¹²⁸ und das Chiffrensymbold, welches keine denotierten ‚Subscriptio‘-Elemente aufweist, demnach gänzlich offen ist und für das nur der Kontext vage eine Auflösung andeutet.¹²⁹

Eine weitere zentrale Kategorie innerhalb der Theorie Links ist die so genannte Kollektivsymbolik. Hierbei handelt es sich um kulturell stereotype Symbole, die in mehreren Diskursen Anwendung finden, also die Integration von Spezialdiskursen in den gesellschaftlichen Interdiskurs gewährleisten. Mit anderen Worten „um komplexe symbolische Gebilde, die bei einer größeren sozialen Gruppe als gemeinsames Kommunikationsmittel verankert sind.“¹³⁰ Ein großer Teil der Kollektivsymbolik gehört in den Bereich des fundamentalen Alltagswissens, „das wenig kulturspezifisch und wenig epochenspezifisch erscheint und jedenfalls nicht direkt den Evolutionen der Dialektik von Diskursdifferenzierung und Diskursintegration folgt.“¹³¹ Dazu gehört neben der Körper- und Gebäudesymbolik unter anderem ein großer Teil der Tiersymbolik,¹³² wie sie sich auch in der Prosa Clara Viebigs in großem Umfang nachweisen lässt. Zu diesem animalischen Motivrepertoire gehören beispielsweise die Eulen- und Rabenvögel, welche mit der ‚Subscriptio‘ der ‚Toten‘- und ‚Unglücksvögel‘ in einer Vielzahl von Texten proleptisch und handlungserläuternd eingesetzt werden.¹³³ Solche interdiskursiven Formationen, wie sie die novellenübergreifende Verwendung und Funktionalisierung zeichenhafter Elemente darstellt, können als „wesentliche Bedingung [...] für die Produktion von Literatur“¹³⁴ angesehen werden.

Verfremdung, Konnotation und Symbolik stimmen darin überein, dass sie das zugrunde liegende sprachliche Zeichen beziehungsweise einen Komplex von Sprachzeichen, ver-

¹²⁷ Vgl. Link / Parr, Semiotik, S. 116 ff.

¹²⁸ Vgl. Wilpert, Symbol, S. 908.

¹²⁹ Vgl. Link / Parr, Symbolik, S. 68-99.

¹³⁰ Dörner / Vogt, Literatursoziologie, S. 32.

¹³¹ Link, Interdiskursanalyse, S. 297.

¹³² Vgl. ebd., S. 297.

¹³³ Vgl. Kapitel 2.4.1, S. 79 f.

¹³⁴ Vgl. Link / Parr, Symbolik, S. 65.

tikal‘ expandieren, also zu einer paradigmatischen Erweiterung führen. Literarische Texte weisen neben den Denotaten in der Regel mehrere Ebenen konnotativer Signifikate auf, so dass die Struktur literarischer Diskurse als paradigmatisch-expandiertes Syntagma, als „mehrstimmige, polyisotope Rede“¹³⁵ beschrieben werden kann. Die Mehrstimmigkeit literarischer Texte kann zum einen extensiv durch Anhäufung von enzyklopädischem Wissen und zum anderen intensiv durch polysemische Konzentration erfolgen.¹³⁶

1.3.4 Diskurstheoretische Überlegungen – Literatur als Interdiskurs

In Anlehnung an die Diskursanalyse wird der poetische Text von der Literatursemiotik als „die wohl komplizierteste vorstellbare Diskursform“¹³⁷ angesehen, da jedes Wort überdeterminiert erscheint, indem es „durch eine ganze Reihe formaler Strukturen mit mehreren anderen Wörtern“¹³⁸ verbunden ist. „Er verdichtet auf kleinstem Raum mehrere Systeme, deren jedes seine eigenen Spannungen, Parallelismen, Wiederholungen und Oppositionen beinhaltet, und von denen jedes ständig alle anderen modifiziert.“¹³⁹ Daher sollen neben der semiotischen Theorie auch diskursanalytische Verfahren herangezogen werden, um vor allem die Interdiskursivität und damit die Bedeutungsvarianten und -ambivalenzen der Naturschilderungen deutlich zu machen. Denn bereits „seit der Antike haben sich Texte nicht nur in einer ‚imitatio vitae‘ unmittelbar auf Wirklichkeit, sondern in einer ‚imitatio veterum‘ auch aufeinander bezogen [...]“¹⁴⁰ So könnte man in diesem Kontext statt von Interdiskursivität auch von der internen innerliterarischen als auch von der externen Intertextualität der Signifikanten wie Signifikate sprechen¹⁴¹ und somit auf die

¹³⁵ Link / Parr, Semiotik, S. 123.

¹³⁶ Vgl. Link / Parr, Symbolik, S. 64.

¹³⁷ Eagleton, Einführung, S. 81.

¹³⁸ Ebd., S. 81.

¹³⁹ Ebd., S. 81.

¹⁴⁰ Pfister, Konzepte, S. 1.

¹⁴¹ Die Termini ‚externe‘ und ‚interne Intertextualität‘ verwendet auch Peter V. Zima. Er versteht unter interner Intertextualität die Aufnahme und Verarbeitung literarischer Texte in anderen literarischen Texten, während er unter externer Intertextualität auch gesprochene und geschriebene nicht fiktionale Texte mit einschließt. Abweichend von Zima werden in der vorliegenden Studie unter interner Intertextualität alle innerliterarischen, also intratextuellen wie intertextuellen Bezüge, und unter externer Intertextualität alle Beziehungen zu außerhalb des literarischen Textkorpus liegenden verbalen wie non-verbalen Zeichensystem verstanden (vgl. Ette, Forschungsbericht, S. 512 f.).

Verbindungslinien zwischen Intertextualitätstheorie¹⁴² und Diskurstheorie hinweisen.

Jürgen Link hat zusammen mit Rolf Parr hierzu einige sehr interessante Überlegungen angestellt, die diskurstheoretische mit semiotischen Gesichtspunkten verknüpfen. Links Theorie soll hier in ihren wesentlichen Thesen kurz umrissen werden, weil sie grundlegend für das weitere Vorgehen sein wird. Link und Parr modifizieren die ursprünglichen theoretischen Grundideen Michel Foucaults¹⁴³ der historischen Diskursanalyse dahingehend, dass sie diese dezidiert auf literarische Texte anwenden und umfassende semiotische Komponenten hinzufügen.¹⁴⁴ Denn, obwohl der Begriff ‚literarischer Diskurs‘ bei Foucault auftaucht, liefert dieser dazu keine explizite Theorie.¹⁴⁵ Außerdem werden bei Link und Parr werkimmanente wie werkexterne Diskurse gleichermaßen berücksichtigt, wiederum eine Abkehr von Foucault, der die Auflösung der Werkgrenzen postuliert und sich von der Textimmanenz vollständig abzuwenden bestrebt ist.¹⁴⁶ Diese modifizierte Form der Diskurstheorie nennen Link und Parr Interdiskursanalyse: „Interdiskursanalyse

¹⁴² Der Begriffsgebrauch des auf Michail Bachtin zurückgehenden und vor allem von Julia Kristeva reflektierten und theoretisch fundierten Begriffs ‚Intertextualität‘ interferiert stark. Gemeinsam ist zumindest allen Ansätzen, die geschlossene Konzeption des literarischen Textes zu überwinden und diesen in Beziehung zu anderen – je nach Position – verbalen oder auch non-verbalen Zeichensystemen zu setzen. An diesem Punkt treffen Intertextualitäts- und Diskurstheorie durchaus aufeinander. Insbesondere M. Bachtin und J. Kristeva brachten dem Verhältnis zwischen Text und Gesellschaft ein breites Interesse entgegen. Zu einem Überblick über repräsentative Ansätze intertextueller Forschung vgl. den Forschungsbericht von Ottmar Ette: *Intertextualität. Ein Forschungsbericht mit literatursoziologischen Anmerkungen*, in: *Romanische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 9, 1985, S. 497-519 sowie Manfred Pfister: *Konzepte der Intertextualität*, in: Broich / Pfister, Formen, S. 1-30.

¹⁴³ „Michel Foucault initiiert eine Form der literaturwissenschaftlichen und historischen Diskursanalyse, deren Interesse gerade den textübergreifenden Strukturen gilt. Als Diskurse gelten nun ‚Redeweisen‘, sprachliche ‚out-fits‘ von sozialen Gruppen und Berufsständen, Generationen und Epochen, literarischen Gattungen, wissenschaftlichen Disziplinen und spezifischen sozialen oder kulturellen Milieus.“ (Kimmich, Diskursanalyse, S. 225).

¹⁴⁴ Der Terminus ‚Diskurs‘ wurde in der Literaturwissenschaft der 1980er Jahre verbreitet wie kein anderer Terminus. Er bezeichnet eine strukturierte Menge von vornehmlich sprachlichen Äußerungen, deren Geltungsbereich durch eine Diskurs-Ordnung geregelt wird. In der literaturwissenschaftlichen Anwendung weist der Diskurs einen Vielzahl von Facetten auf und zeichnet sich nach wie vor durch eine relative Unbestimmtheit aus. Zur literaturgeschichtlichen Entwicklung des Terminus und seiner Verwendung vgl. den Sammelband herausgegeben von Jürgen Fohrmann und Harro Müller: *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt a.M.: 1988. Ein Überblick über das Spektrum des Diskursbegriffs findet sich auch bei Link / Link-Heer, Interdiskurs, S. 88-91.

¹⁴⁵ Vgl. Link / Link-Heer, Interdiskurs, S. 91.

¹⁴⁶ Vgl. Kimmich, Diskursanalyse, S. 225.

ist zugleich historische wie auch semiotische Diskursanalyse: als historische rekonstruiert sie das Feld der Spezialdiskurse einer Kultur bzw. Epoche, um literarische Texte in Beziehung zu umfassenden diskursiven Formationen zu setzen; als semiotische nimmt sie die Struktur literarischer Zeichenkomplexe in den Blick.¹⁴⁷ Für Jürgen Link ist der literarische Diskurs als ein Interdiskurs, genauer als ein „elaborierter Interdiskurs (bzw. die Elaboration interdiskursiver Elemente)¹⁴⁸, zu verstehen. Auf der einen Seite sei die Tendenz zu konstatieren, dass sich eine Spezialisierung des allgemeinen gesellschaftlichen Diskurses in immer mehr Spezialdiskurse vollziehe, und auf der anderen Seite erfolge wiederum eine Diskursreintegration in einem gemeinsamen Interdiskurs über allen Diskursen gemeinsame Konnotat, wie bereits erwähnt vor allem über Kollektivsymbole. „Literatur lässt sich“, so Link, „als gesellschaftlich institutionalisierte Verarbeitung des Interdiskurses auffassen. Wir haben es sozusagen mit der paradoxen Verwandlung des Interdiskurses in einen eigenen Spezialdiskurs zu tun.“¹⁴⁹ Literatur konstituiert also einen Diskurs, der Elemente einer Vielzahl anderer Diskurse in sich vereint.

Clara Viebig bedient sich in ihrer novellistischen Prosa Elementen aus verschiedenen Diskursformationen. Sie greift etwa Elemente bereits existierender literarischer Diskurse auf und adaptiert auch deren dominante Symbolik. In dieser Weise beteiligt sie sich zum Beispiel mit ihrer Stadtprosa am Großstadtdiskurs, den viele der um 1860 geborenen Schriftsteller um die Jahrhundertwende führen, und verarbeitet zudem Themen der Arbeiter- und Frauenbewegung, die mit der Darstellung und Kritik der urbanen Lebensformen verbunden sind.¹⁵⁰ Ein weiteres Beispiel ist die Adaption des naturalistischen Kollektivsymbols ‚Sonne‘, welches Viebig zum Leitmotiv einer ganzen Reihe von Texten macht. Durch diese dominante Symbolik und die Leitfrage: Wird es den Charakteren gelingen, die Sonne zu sehen?, generiert sie einen funktionierenden literarischen Diskurs, der weit über die Grenzen der einzelnen Novellen hinausgeht.¹⁵¹

¹⁴⁷ Link / Parr, Symbolik, S. 64.

¹⁴⁸ Link, Interdiskursanalyse, S. 286.

¹⁴⁹ Vgl. ebd., S. 300 f.

¹⁵⁰ Vgl. Kapitel 5.1, S. 160 ff.

¹⁵¹ Vgl. Kapitel 4, S. 117 ff.

1.3.5 Gérard Genette – die Rolle der Paratexte

Link und Parr betrachten literarische Texte als ästhetische Objekte und literarische Diskurse zugleich, welche als semiotisches System, aus dem überaus komplexen Zeichensystem Sprache konzipiert sind. Literarizität wird als Wechselspiel semiotischer Strukturen mit diskursiven Faktoren zu bestimmen versucht.¹⁵² Hierbei wird sowohl der textimmanenten Ebene Rechnung getragen als auch berücksichtigt, dass die Diskursanalyse zur Auflösung der Werkgrenzen strebe und verstärkt externe Faktoren ins Blickfeld rücke, wie der sowjetische Semiotiker Jurij Lotmann betont.¹⁵³ So erscheint die Bedeutung eines literarischen Textes nicht als bloße textimmanente Angelegenheit, sondern sie ist außerdem Bestandteil der Beziehung des Textes zu umfassenden Bedeutungssystemen, also anderen Texten, Codes oder Normen in der Literatur wie in der Gesellschaft als Gesamtheit.¹⁵⁴ Einem solchen weiten Intertextualitätsbegriff folgt auch Gérard Genette, der in dem bisher umfassendsten intertextualitätstheoretischen Projekt versucht, eine systematische Typologie intertextueller Relationen aufzustellen. Unter dem Oberbegriff ,Transtextualität‘ unterscheidet Genette fünf verschiedene Relationstypen in mit der Reihenfolge steigender Abstraktion und Globalität.¹⁵⁵ Für die vorliegende Arbeit ist vor allem die in dieser Reihenfolge zweite Kategorie ,Paratextualität‘ von Relevanz, welche die Beziehung zu einem Text und den ihn unmittelbar einrahmenden Versatzstücken beschreibt. Dazu gehören sowohl alle sprachlichen Zeichenelemente wie Titel, Einleitung, Vor- und Nachwort und Anmerkungen aber auch nichtsprachliche Zeichenelemente wie Illustrationen. Denn ein Text ist „selten nackt, ohne Begleitschutz einiger gleichfalls verbaler oder auch nicht-verbaler Produktionen [. . .]. Von ihnen weiß man immer nicht, ob man sie dem Text zurechnen soll; sie umgeben ihn und verlängern ihn jedenfalls, um ihn im üblichen, aber auch im vollsten Wortsinne zu *präsentieren*: ihn präsent zu machen, und damit seine ,Rezeption‘ und seinen Konsum in, zumindest heutzutage, der Gestalt eines Buches

¹⁵² Vgl. Link / Parr, Semiotik, S. 108 f.

¹⁵³ Vgl. Eagleton, Einführung, S. 82.

¹⁵⁴ Vgl. ebd., S. 82.

¹⁵⁵ Genette unterscheidet unter dem Oberbegriff ,Transtextualität‘ neben der innerhalb dieses Konzeptes an zweiter Stelle stehenden Kategorie ,Paratextualität‘, auf die in der Folge noch weiter einzugehen sein wird, weiter zwischen erstens ,Intertextualität‘, welche die effektive Präsenz eines Textes in einem anderen beschreibt, drittens ,Metatextualität‘, also dem Kommentar eines Textes zu einem anderen, viertens ,Hypertextualität‘, womit jede Relation eines Textes zu einem Ursprungstext ohne Kommentar zu sein gemeint ist, und fünftens ,Architextualität‘, welche die Zugehörigkeit literarischer Texte zu Gattungen und Diskurstypen beschreibt (vgl. Aczel, Intertextualität, S. 112 sowie Ette, Forschungsbericht, S. 507).

zu ermöglichen.“¹⁵⁶ Für Genette ist der Paratext „jenes Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird.“¹⁵⁷ Als Übergangszone zwischen Text und ‚Außer-Text‘ – Genette ist einem ‚geschlossenen‘, also auf literarische Texte eingeeengten Textbegriff verbunden – ist er „strategische Gelenkstelle zur Steuerung der literarischen Kommunikation“¹⁵⁸. Auch auf solche im Sinne Genettes paratextuellen Elemente, vor allem Vorworte und Illustrationen, wird beim Kommentar zur Bedeutung der Dimension ‚Natur‘ in den Novellen Viebigs zu achten sein, denn dass „ein literar[ischer] Text nicht in einem Vakuum existiert, ist seit langem bekannt“¹⁵⁹.

Eine Verflechtung einzelner Novellen mittels paratextueller Komponenten zu einem Inter- wie Intradiskurs liegt in besonderer Weise bei vier frühen Novellen Viebigs – *Sie muss ihr Glück machen*, *Vor Tau und Tag*, *Wen die Götter lieben* und *Gespenster* – aus den Jahren 1896 bis 1898 vor, welche zum einen durch das Leitmotiv ‚die Sonne sehen‘ und zum anderen durch Paratexte, welche diese Motivik ebenfalls aufgreifen, zu einem funktionierenden literarischen Diskurs werden.¹⁶⁰

1.3.6 Interdiskurstheorie und Literatursoziologie

Jürgen Link verweist im Rahmen seiner Theorie ebenfalls auf die Abhängigkeiten zwischen Interdiskurs und den ihn umgebenden Phänomenen. Dazu gehören auch sozialgeschichtlich zu erfassende Aspekte.¹⁶¹ Da im Œuvre Clara Viebigs der gesellschaftliche Diskurs über bestimmte Themenfelder eine zentrale Rolle spielt, müssen auch Sozial- und Mentalitätsgeschichte sowie Sozialtopographie im Rahmen des methodologischen Abrisses Erwähnung finden.¹⁶² Solche gesellschaftlichen Diskursformationen sind in den Viebig’schen Texten zum einen mentalitätsgeschichtlicher Natur, wie die Thematisierung der sexuellen Doppelmoral der wilhelminischen Gesellschaft, damit verbunden die Vorherrschaft utilitaristischer Ehekonzepte und die androzentrisch geprägten Vorbehalte

¹⁵⁶ Genette, Paratexte, S. 9.

¹⁵⁷ Ebd., S. 10.

¹⁵⁸ Vgl. Baasner, Methoden, S. 151.

¹⁵⁹ Aczel, Intertextualität, S. 110.

¹⁶⁰ Vgl. Kapitel 4, S. 117 ff.

¹⁶¹ Vgl. Link, Interdiskursanalyse, S. 294.

¹⁶² Auch hier kann im Rahmen eines einführenden Abrisses nur ein verkürzender Überblick über die zugrunde gelegten Theorien geboten werden. Eine ausführliche Darstellung literatursoziologischer Grundlagen mit weiterführender Literatur findet sich bei Jürgen Link und Ursula Link-Heer: *Literatursoziologisches Propädeutikum*, München: 1980.

gegenüber weiblicher Berufstätigkeit im Allgemeinen und weiblichem Künstlertum im Besonderen, zeigt.¹⁶³ Zum anderen finden sich aber auch sozialgeschichtlich motivierte Themenfelder, zum Beispiel die schlechten Wohn- und Arbeitsbedingungen der unteren, insbesondere urbanen, sozialen Schichten.¹⁶⁴

Der mentalitätsgeschichtliche Ansatz ist untrennbar mit den französischen Sozialhistorikern im Umkreis der Zeitschrift *Annales E.S.C.*, Marc Bloch und Lucien Febvre, verbunden, die in den 1920er bis 1940er Jahren das Konzept der ‚histoire sociale totale‘ entwickelten und die Frage nach der ‚outillage mental‘ und der ‚mentalité‘ stellten.¹⁶⁵ Bei der Thematisierung der ‚dritten Ebene‘, das heißt der Bewusstseinsformen, der Denkgewohnheiten, der Weltanschauungen und der Ideologien „gewinnen neben den materiellen Fakten, den sozialen, demographischen und technischen Gegebenheiten des menschlichen Lebens, und neben den expliziten Handlungen der Menschen die sog[enannten] mentalen Gegebenheiten ein vorzügliches Interesse: jene Bilder und Vorstellungen, die die Menschen einer bestimmten Epoche von sich und der Welt haben, ihre geheimsten Befürchtungen und Hoffnungen, ihre emotionalen Einstellungen zu den grundlegenden Lebenssituationen wie Geburt, Krankheit, Sexualität und Tod.“¹⁶⁶ Die intensive Theorie-diskussion, die auf diese Überlegungen zurückgehend vor allem seit den 1970er Jahren in den Sozialwissenschaften geführt wird, hat eine Reihe von Ansätzen hervorgebracht, die unter anderem das Phänomen ‚Literatur‘ in seiner gesellschaftlichen Bedingtheit neu zu bestimmen suchen. Die Kulturtheorie Pierre Bourdieus stellt in diesem Kontext einen der einflussreichsten Ansätze dar, um Literatur in ihrer komplexen historischen Realität gerecht zu werden. Bourdieus Theorie berührt in vielen Punkten mentalitätsgeschichtliche und zivilisationstheoretische Überlegungen. Innerhalb dieses Ansatzes spielt der Habitus, eine zumeist in klassenspezifischer Sozialisation erworbene Matrix von Verhaltens-, Perzeptions-, und Denkmustern, eine zentrale Rolle, welcher sich in gruppen- beziehungsweise epochenspezifischen Habitus-Formen schließlich sinnlich wahrnehmbar in sämtlichen Lebensäußerungen und Zeichenverwendungen der Menschen, in ihrem Lebensstil, objektiviert. Zum einen spielt beim Generieren eines Habitus Literatur eine zentrale Rolle und zum anderen, was für diese Arbeit entscheidend ist, spiegelt sich ein solcher Habitus aber auch in der Literatur selbst wider.¹⁶⁷ So beispielsweise wenn Viebig ihre eigenen Er-

¹⁶³ Vgl. Kapitel 4, S. 117 ff. sowie Kapitel 5.2, S. 180 ff.

¹⁶⁴ Vgl. Kapitel 5.1, S. 160 ff.

¹⁶⁵ Vgl. Peters, Mentalitätsgeschichte, S. 179-180 sowie Schöttler, Mentalitäten, S. 85, S. 87.

¹⁶⁶ Peters, Mentalitätsgeschichte, S. 180.

¹⁶⁷ Vgl. Dörner / Vogt, Kulturosoziologie, S. 134-139.

fahrungen mit den vorherrschenden Mentalitäten, den Vorbehalten gegenüber der ‚weiblichen Feder‘ in die Novelle *Vor Tau und Tag* einfließen lässt.¹⁶⁸ Nach Bourdieu besteht zwischen den Vorstellungen des Autors, gewonnen aus dessen realem Umfeld, und der Textwelt eine Strukturhomologie. Das heißt die Machart des Textes, der Modus Operandi, wäre im Sinne Bourdieus als Objektivierung eines Habitus zu verstehen.¹⁶⁹ Ebenso verhält es sich mit der Mentalität, der jeweiligen „Struktur kollektiv geteilter Vorstellungen, Wertmuster und emotionaler Einstellungen, die das Handeln der Individuen und ihre Reaktionen auf elementare Lebenssituationen wie Geburt und Tod in bestimmter Weise programmiert.“¹⁷⁰

Es erscheint sinnvoll, mit Jaques Le Goff literarische Texte als Teil des ‚Imaginären‘ einer gesellschaftlichen Formation zu betrachten, also jene nicht als Abbild historischer Welten zu lesen, sondern ihren Spezifika als einem Kommunikationsmedium, das gesellschaftliche und soziale Wirklichkeiten in divergierender Weise verarbeitet und darstellt, gerecht zu werden. Literarische Texte sind nach Le Goff, da in vielen Fällen ästhetisch hochkonstruiert, gebrochene Realität, Zerrbilder und Gegenwelten im Diskurs des Imaginären und nicht unmittelbar auf reale Sachverhalte rückführbar.¹⁷¹ In diesem Sinne ist auch die Darstellung sozialer und gesellschaftlicher Wirklichkeiten bei Clara Viebig zu verstehen und zu bewerten. Gerade deren literarische Verarbeitung der schwierigen Situation in der Eifel um die Jahrhundertwende wurde vielfach missverstanden. Man warf ihr gar vor – besonders durch ihren Roman *Das Weiberdorf*, aber auch durch ihre Eifelnovellen – eine ganze Landschaft und deren Bewohner regelrecht zu diffamieren.¹⁷² Weiterhin gilt diese Aussage selbstverständlich auch für die Widerspiegelung von Mentalitäten und Ideologien. Literatur ist keinesfalls ‚Handlanger‘ für Ideologien und Mentalitäten, sondern im Sinne der Theorie des ‚ideologischen Milieus‘ Pavel N. Medvedevs gewissermaßen ‚ideologisch selbständig‘. Literatur ist selbst ‚ideologisches Milieu‘ und erfüllt nicht bloß platte Abbildungs- und Widerspiegelungsfunktion der Realität. Als solches ist sie nicht etwa von anderen gesellschaftlichen und ideologischen Bereichen, nach Medvedev ‚Milieus‘, abgekoppelt, sondern steht mit diesen in einem Wechselverhältnis mit vielen Brechungen.¹⁷³ Literatur präsentiert sich als eigendynamisches literarisches Feld,

¹⁶⁸ Vgl. Kapitel 4.3.2, S. 132 ff.

¹⁶⁹ Vgl. Dörner / Vogt, Literatursoziologie, S. 53, S. 80.

¹⁷⁰ Dörner / Vogt, Kultursoziologie, S. 140 f.

¹⁷¹ Vgl. Dörner / Vogt, Literatursoziologie, S. 100 f.

¹⁷² Vgl. Kammer, Landeszeitung, [o.S.].

¹⁷³ Vgl. Dörner / Vogt, Literatursoziologie, S. 27-30.

in dem alle Beteiligten, Literaturproduzent, Verleger, Kritiker, Publikum und auch Literaturwissenschaftler, nicht im luftleeren Raum agieren, sondern aufeinander einwirken und reagieren.¹⁷⁴ Textwelten lassen sich in diesem Sinne über wahrnehmbare Zeichen semiotisch als Zeichenraum beschreiben, in dem Mentalitäten und gesellschaftlicher Habitus, also gesellschaftliche Diskursformationen, ihren Niederschlag finden, womit der Kreis zur Theorie Links und Parrs wieder geschlossen wäre.

Im Œuvre Viebigs scheint vor allem auch die Frage des „nationalen Habitus“¹⁷⁵, die Rolle von Nationalgefühl, kollektiver Identität, Nationalbewusstsein und damit eng verbunden die Frage nach Heimat und Heimatbindung ein Diskurselement zu sein, das sich auf der Signifikatenebene widerspiegelt und das mentalitätsgeschichtlich gefasst werden kann.¹⁷⁶ Ebenso verhält es sich beispielsweise mit dem Topos „Stadt-Land-Antinomie“, einem großen durchgehenden Thema der literarischen Moderne wie Antimoderne. Zumeist erscheint das Leben in der Stadt innerhalb dieses Diskurses negativ konnotiert. Das Stadtleben wird als niederdrückend beschrieben, da die Stadt den Menschen seiner besten Eigenschaften beraubt. Als Kontrastbild wird der abstrakten städtischen Welt häufig die ländliche Ursprünglichkeit und Sinnlichkeit, vornehmlich der „Duft von Natur“, gegenübergestellt.¹⁷⁷ Das Zusammenspiel von öffentlich-gesellschaftlichen und literarischen Diskursen wird an der Thematisierung der Antipoden „Stadt“ und „Land“ besonders deutlich. Es handelt sich hierbei um einen verbreiteten gesellschaftlichen wie literarischen Diskurs im Europa des ausgehenden 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts. Auch Clara Viebig nimmt an diesem diskursiven Phänotyp der Zeit teil, greift diesen auf und verarbeitet diesen in ihren Stadtnovellen literarisch zum Interdiskurs weiter.¹⁷⁸ Diese wie auch andere interdiskursive Elemente in der Novellistik Viebigs lassen sich vor allem auf der Ebene der Signifikatennetze der Natur schildernden Passagen greifen und semiotisch wie diskursanalytisch beschreiben und kommentieren.

¹⁷⁴ Vgl. Dörner / Vogt, Kultursoziologie, S. 141, S. 144.

¹⁷⁵ Vgl. ebd., S. 137.

¹⁷⁶ Vgl. Kapitel 6.2.3, S. 233 ff.

¹⁷⁷ Vgl. Hermersdorf, Soziotopographie, S. 86 f.

¹⁷⁸ Vgl. Kapitel 5.1, S. 160 ff.

1.3.7 Die Perspektive des Analytisten – zwischen hermeneutischem Verstehen und diskursanalytischem Kommentar

Aus der diskursanalytischen Methode ergibt sich zwangsläufig auch eine Reflexionsverpflichtung gegenüber der Perspektive des Analytisten. Die Gefahr, auf die auch Link und Parr hinweisen, dass die Aussage des Interpreten durch das Erlebnis des Rezeptionseffektes verwischt zu werden droht,¹⁷⁹ gilt nicht nur für Aussagen über die Symbolik von Textstrukturen. Schon vom ‚Urvater‘ der Diskursanalyse, Michel Foucault, wird die verstehende Interpretation der traditionellen Geistesgeschichte zurückgewiesen, wie sie die klassische Hermeneutik vollzieht. Der klassisch-hermeneutische Verstehensakt, vor allem nach dem phänomenologischen Hermeneutikkonzept Martin Heideggers,¹⁸⁰ rekurriert, im Gegensatz zu Foucaults diskursanalytischer Perspektive, stets auf den gesamten Text in seiner Selbstbezogenheit,¹⁸¹ das heißt auf die Werkimmanenz, und setzt das Erleben, die emphatische Teilhabe, des Interpreten voraus. Denn verstehen kann nur, „wer erlebt und erlebnisfähig ist, und erleben kann nur, wer zugleich versteht.“¹⁸² Jeder Punkt ist hierbei bezogen auf das Verstehen des Ganzen. Das Modell des hermeneutischen Zirkels fasst die Ideen des hermeneutischen Theorieansatzes in kondensierter Form zusammen: Die einzelnen Teile eines Werkes können nur aus der Perspektive des Ganzen heraus adäquat verstanden werden.¹⁸³ Der Text ist nicht materialistisches Objekt, sondern wird durch den Erlebnisprozess zum ‚Ko-Subjekt‘. Die hermeneutische Philosophie seit Heidegger und später mit Hans-Georg Gadamer bezieht die Vorurteile des erkennenden Subjekts als notwendige Erkenntnisbedingungen mit ein, welcher sich der Interpret bewusst zu sein hat, da diese wesentlich und nicht zu hintergehen sind. Das Verhältnis von Text und Rezipienten sieht Gadamer als Spiel, in dem es bei Offenheit des Lesers zu einer totalen Vermittlung beziehungsweise Horizontverschmelzung kommen kann.¹⁸⁴ Nach Wilhelm Dilthey ist die Aufgabe der Hermeneutik die Interpretation des Textes, also das ‚kunstmäßige Verstehen‘ des Erlebnisses dessen, was in der Literatur ausgedrückt ist.¹⁸⁵ Auch Hans-Georg Gadamer, Diltheys und Friedrich Ernst Daniel Schleiermachers Nachfolger

¹⁷⁹ Vgl. Link / Parr, Symbolik, S. 66.

¹⁸⁰ Vgl. Baasner, Methoden, S. 76 ff.

¹⁸¹ Vgl. ebd., S. 38.

¹⁸² Jung, Hermeneutikkonzepte, S. 160.

¹⁸³ Vgl. Baasner, Methoden, S. 40 f.

¹⁸⁴ Ahrens, Hermeneutik, S. 88.

¹⁸⁵ Vgl. Baasner, Methoden, S. 46.

in der philosophischen Weiterentwicklung des hermeneutischen Gedankens, sieht den hermeneutischen Verstehensakt als kongeniale Reproduktion des ursprünglich genialen Kunstwerks.¹⁸⁶ In diesem Sinne wird die Interpretation, die Auslegungskunst selbst, zur Kunst.¹⁸⁷ Eine solche im klassisch-hermeneutischen Sinne zu verstehende, emphatische Rezipientenperspektive soll in der hier zu leistenden Analyse nicht eingenommen werden.¹⁸⁸

Foucault hingegen verabschiedet die hermeneutische Teilnehmerperspektive und setzt stattdessen radikal auf die Beobachterperspektive.¹⁸⁹ Indem er die Differenz zwischen Betrachter und Text betont,¹⁹⁰ wird das zu analysierende Textkorpus als ‚Objekt‘ und nicht als ‚Ko-Subjekt‘ gesehen. Aber auch die Foucault’sche Diskurstheorie enthält, wie Harro Müller ausführt, durchaus Aporien, da sie nicht nur objektiv-funktional beschreibe, sondern zumindest für die Gegenstandskonstitution interpretative Verfahren benutze und mitnichten bei aller Betonung der distanzierenden Beobachterperspektive einer Teilnehmerperspektive bei ihren materialen Forschungsvorhaben völlig entraten könne. So ist der Effektbegriff nach Harro Müller nicht völlig zu verwerfen, sondern seines suggestiven Effektes zu entkleiden. Statt vom klassisch-hermeneutischen Interpretieren spricht Müller lieber vom ‚Kommentieren‘.¹⁹¹

In diesem Sinne sollen Analyse und erklärende Beschreibung der Natur schildernden Passagen im Novellenwerk Clara Viebigs im Folgenden nicht als ‚Interpretation‘, sondern, der Terminologie Harro Müllers folgend, als ‚Kommentar‘ bezeichnet werden. Der Kommentar setzt „per definitionem einen Überschuss des Signifikats zum Signifikanten voraus, einen notwendigerweise nicht formulierten Rest des Denkens, den die Sprache im Dunkeln gelassen hat, einen Rückstand, der dessen Wesen ausmacht und der aus seinem Geheimnis hervorzuholen ist.“¹⁹² Kommentieren ist demnach zu verstehen als das Beziehen und Zuordnen der Signifikanten auf die Signifikate und, in einem zweiten Schritt,

¹⁸⁶ Jung, Hermeneutikkonzepte, S. 159 sowie Ahrens, Hermeneutik, S. 88.

¹⁸⁷ Vgl. Baasner, Methoden, S. 39-41.

¹⁸⁸ Die ausschließliche und knappe Darstellung der klassisch-hermeneutischen Perspektive soll nicht den Eindruck erwecken, es gäbe neben den dargestellten keine weiteren Hermeneutikkonzepte. Zu einer Darstellung neuerer Hermeneutikkonzepte und zu weiterführender Literatur zu diesem Theoriekomplex vgl. Werner Jung: *Neuere Hermeneutikkonzepte. Methodische Verfahren oder geniale Anschauung?*, in: Bogdal, Literaturtheorien, S. 159-180.

¹⁸⁹ Vgl. Müller, Notizen, S. 239.

¹⁹⁰ Vgl. Schöttler, Paradigma, S. 164.

¹⁹¹ Vgl. Müller, Notizen, S. 240.

¹⁹² Foucault, Klinik, S. 14.

auf die Verbindung derselben.¹⁹³ Dabei soll die Funktion des Kommentars nach Foucault als „Aufspüren des eigentlichen Diskurses, einer verborgenen Sinnschicht“¹⁹⁴ verstanden werden. Der Kommentar errichtet also eine Signifikantenkette, nämlich den Kommentar, über eine andere Signifikantenkette, den Text, mit dem Ziel, die zweite Signifikantenkette zu (re)arrangieren, so dass eine Signifikantenfunktion zugewiesen werden kann. Es geht demnach um die Freigabe der ‚wirklichen‘ Bedeutung des Signifikates. Kommentieren in diesem Sinne ist als Verfahren mit dem Ziel, literarischen Texten Signifikate zuzuweisen, zu verstehen, das Sinnzuweisungen aufbaut und an der Herstellung von Kohärenzen arbeitet. Der Kommentar übernimmt eine Reihe von Funktionen: Er realisiert Bedeutung, indem er einen zweiten Text über einen ersten Text produziert. Er stellt Ordnungen her, indem er nach Gattungen, Epochen und Autoren klassifikatorisch Zuschreibungen vorschlägt. Außerdem schließt er an bestehende Kommentare an und grenzt sich von diesen ab.¹⁹⁵ Zuletzt ist er selbst diskursive Einheit, ein Teil des Diskurssystems, dem der Text, auf den er sich bezieht, angehört, und zugleich ist er ein Metadiskurs über eben diesen Text.

1.3.8 ‚Von den Rändern her gelesen‘ – Analysen und Kommentare zur Funktionalität der Dimension ‚Natur‘ im novellistischen Œuvre Clara Viebigs

Das novellistische Œuvre Clara Viebigs wird im Folgenden ausgehend von der Kategorie ‚Natur‘ ‚von den Rändern her‘, gelesen, analysiert und kommentiert. Hierbei wird den semantischen wie diskursiven Relationen, sowohl innerliterarisch als auch über Text- und Werkgrenzen hinausgehend, besondere Aufmerksamkeit zu kommen. Es wird zu zeigen sein, wie vielfältig die Signifikatenstrukturen sind, die sich unter der Textoberfläche, dem Signifikantenensemble ‚Naturdarstellung‘, verbergen. Metaphern, Symbole und Chiffren bilden nicht nur ein intratextuelles Netzwerk, sondern über die Grenze der einzelnen Novellen hinaus intertextuelle Verknüpfungen, worin sich die einzelnen Konnotatete wechselseitig bedingen.

¹⁹³ Vgl. Fohrmann, Kommentar, S. 245.

¹⁹⁴ Ebd., S. 250.

¹⁹⁵ Vgl. ebd., S. 250-254.

Es hängt von der Perspektive des Lesers ab, ob er die semantische Tiefenstruktur intratextuell zu erfassen sucht, oder ob er die intertextuellen Bezüge über die Textgrenze hinaus herstellt und das einzelne Denotat, im speziellen Falle dieser Untersuchung die einzelne Naturschilderung, mit anderen Denotaten in anderen Novellen in Verbindung bringt. Dieser intertextuelle Fokus macht den Blick frei für das nach Link und Parr Kennzeichen literarischer Diskurse, nämlich die oben bereits beschriebene Tendenz zur Multiplikation konnotativer Signifikate.¹⁹⁶

Diese intertextuellen Netzwerke sollen im Sinne eines innerliterarischen Diskurses gelesen werden, dem Diskurs der Natursignifikanz im Novellenwerk Clara Viebigs. In Abgrenzung zu Links Terminus der „Literatur als Interdiskurs“ wird im Falle des hier zu beschreibenden innerliterarischen Diskurses bezogen auf die intratextuellen Diskursstrukturen von einem „Intradiskurs“ und die Relationen der Texte untereinander betreffend von einem „Interdiskurs“ gesprochen werden. Neben der innerliterarischen Diskursebene wird aber auch der gesellschaftliche Diskurs zu bestimmten Themen, wie beispielsweise „Heimat“, „Nation“, „Stadt-Land-Antinomie“, eine Rolle spielen, welcher sich in der Signifikatenebene der Naturschilderung immanent widerspiegelt und ein wesentliches Merkmal der Konnotationsbildung darstellt.

¹⁹⁶ Vgl. Link / Parr, Semiotik, S. 115.

Kapitel 2

Die Signifikanz der Dimension ‚Natur‘

2.1 Die Beurteilung der Dimension ‚Natur‘ durch die Viebig-Philologie

Der Dimension ‚Natur‘ kommt im Œuvre Viebigs „eine vorrangige Stellung zu“¹; so das Urteil vieler zeitgenössischer wie heutiger Rezipienten Viebigs.² „Unvergeßlich“ sei Viebigs „Kunst der Menschen- und Landschaftsdarstellung“³.⁴ Allerdings sind es gerade die Naturdarstellungen, welche immer wieder als Begründung angeführt werden, um Viebigs Texte als „Erzählungen mit landschaftlichem Hintergrund, die man kurz Heimaterzählungen genannt hat“⁵, der um 1900 so populären Heimatkunstbewegung zuzuordnen.⁶ Die neuere Forschung tendiert allerdings dazu, den Naturschilderungen Elemente beider literaturgeschichtlicher Schreibtechniken – Naturalismus und Heimatkunst – zuzusprechen.⁷

¹ Krauß-Theim, Ästhetische Reaktionsformen, S. 17.

² Vgl. Lange, Kriegsandenken, S. 99 sowie Gelhaus, Dichterin, S. 336.

³ Knebel, Naturtalent, S. 151.

⁴ „Vor uns breitet sich die große Einsamkeit des Eifelplateaus aus in seiner eigenartig schwermütigen Schönheit, weite Heiden, kahle Kratergipfel, im ausgebrannten Schlund ein unergründlich geheimnisvolles Maar, malerische Burgruinen in versteckten Thälern, forellenreiche Bäche und menschenleere Hochwälder – die ganze Poesie einer herben, jungfräulichen Natur. [...] neben der Kunst der Naturbeschreibung ist es besonders die der Charakterisierung, welche dieses Buch [*Kinder der Eifel*; A.S.H.] zu einer hervorragenden Erscheinung stempelt.“ (Dresdner Anzeiger, Besprechung, [o.S.]).

⁵ Gubisch, Erzählkunst, S. 1.

⁶ „Clara Viebig ist eine der glänzendsten Vertreterinnen der Heimatkunst.“ (Zitelmann, Frauennovellen, S. 8).

⁷ „Beide Literaturen sind in einer solchen Passage präsent“ (Guntermann, Natur, S. 190). Vgl. zu dieser Einschätzung außerdem Krauß-Theim, Ästhetische Reaktionsformen, S. 242-252.

Obwohl die Dimension ‚Natur‘ der Forschung gemeinhin als „ein Hauptkriterium Viebig’schen Schaffens“⁸ gilt, werden – wie im Forschungsüberblick bereits dargestellt – die für die Novellistik Clara Viebigs sowohl in ihrer Ästhetik als auch ihrer Funktionalität so zentralen Natur schildernden Textpassagen in den meisten literaturwissenschaftlichen Beiträgen entweder mit der Prämisse, es handele sich um heimatkünstlerische Elemente, gelesen und bewertet oder man beschränkt sich darauf, diese als sentimentale Stimmungsbilder abzutun, oder versucht gar, Natur und Landschaft als Abbilder topographischer Realitäten zu interpretieren. Auch der Ansatz Barbara Krauß-Theims greift, obwohl er weit über das hinaus geht, was die Viebig-Philologie bis dahin über die Naturschilderungen auszusagen im Stande war, ob seiner weltanschaulichen Perspektivierung zu kurz.⁹ Dass aber die Dimension ‚Natur‘ für die Novellistik Viebigs weit mehr leistet, als Ausdruck einer Ideologie, sentimentales Stimmungsbild, Abbild einer geographischen Realität oder Indiz für die Zugehörigkeit der Autorin zur Heimatkunstbewegung zu sein, zeigt hingegen Georg Guntermann in seinem Beitrag *Zur Rolle der Natur im ‚Weiberdorf‘ und anderen Eifelgeschichten*.¹⁰ Hier werden umfassende funktionale Kategorien für die Leistung des Phänomens ‚Natur‘ innerhalb der Texte Viebigs entwickelt. Guntermann weist anhand des *Weiberdorfs* und anderer Eifelnovellen nach, dass Natur innerhalb des Handlungszusammenhangs eine Vielzahl von Funktionalitäten erfüllt: „Natur, als Echo und als Widerhall, als Spiegelung und als Gegenlicht – als Mitspieler in Clara Viebigs Texten liefert sie ein kaum versieglich scheinendes Kraftfeld.“¹¹ Herausragend sind hierbei die Muster der Korrespondenz und des Kontrastes: vermittelte und mittelbare Verstärkung der

⁸ Krauß-Theim, *Ästhetische Reaktionsformen*, S. 39.

⁹ „Natur ist nicht nur ein thematischer Schwerpunkt im Werk Viebigs, sondern im Naturbegriff konkretisieren sich auch die organisch-evolutionären Vorstellungen des Darwinismus“ (Krauß-Theim, *Ästhetische Reaktionsformen*, S. 17). Barbara Krauß-Theim versucht, jene Lesarten, welche Natur nur aus der Perspektivierung: Naturalismus oder Heimatkunst?, betrachten, zu überwinden und Natur „in den wesentlich komplexeren Zusammenhang darwinistisch geprägter, organisch-evolutionärer Naturvorstellungen und ihrer weltanschaulichen Überhöhungen als für Naturalismus und Heimatkunst gleichermaßen bedeutsamen Bestimmungskriterien“ (Krauß-Theim, *Ästhetische Reaktionsformen*, S. 39 f.) zu stellen. Auf dieser Basis will Krauß-Theim die in der Forschung zu Clara Viebig akzentuierten Begriffe ‚Natur‘ und ‚Heimat‘ unter einer anderen, umfassenderen Perspektive neu beleuchten und die bisher übliche literatur- und epochengeschichtliche Kontrastierung von Naturalismus und Heimatkunst relativieren (vgl. Krauß-Theim, *Ästhetische Reaktionsformen*, S. 40).

¹⁰ Georg Guntermann: *Zur Rolle der Natur im ‚Weiberdorf‘ und in anderen Eifelgeschichten*, in: Neuhaus / Durand, S. 185-218.

¹¹ Guntermann, *Natur*, S. 200.

Handlungsführung. Natur dient aber auch der Beschleunigung und ebenso der Verlangsamung der Handlung, ist Katalysator und „unerreichbarer Widerstand“¹². Zudem lässt Natur als ‚Movens‘ Ausblicke und Utopiebildungen zu: Sie ist „Garant für Ausblick, Träger von ‚Perspektive‘“¹³.

2.2 Reales Abbild oder ästhetische Kontrafaktur – Überlegungen zu Ort und Zeit der Novellenhandlung

2.2.1 Das Phänomen ‚Natur‘ im Spannungsfeld zwischen Fiktion und Realität

Clara Viebigs Prosa kann „unter dem Aspekt der Wirklichkeitsdarstellung [...] als außerordentlich umstritten gelten.“¹⁴ In den letzten Jahren ist die Problematik ‚Dichtung und Wahrheit‘ bei Clara Viebig erneut heftig diskutiert worden.¹⁵ Insbesondere aus dem Fachgebiet der Volkskunde liegen Untersuchungen vor, die den Realitätsgehalt der „Schilderung von Landschaft, Siedlungen, Menschentypen, Lebensgewohnheiten, Sitten und Bräuchen, rechtlichen, materiellen und sozialen Verhältnissen“¹⁶ überprüfen und den Wert der Prosa Clara Viebigs als ‚volkskundlicher Quelle‘ zu bestimmen suchen. Während Maria-Regina Neft Viebigs Romane und Erzählungen als fiktionale Literatur begreift und ihnen „den Freiraum der Imagination [...] in ihrer Funktion als Kunstwerke“¹⁷ unwidersprochen zubilligt, werden die Darstellungen Viebigs von anderer Seite vielfach als Abbild der sozialen, gesellschaftlichen wie topographischen Realitäten gelesen und vielfach missverstanden.

¹² Guntermann, Natur, S. 200.

¹³ Ebd., S. 203.

¹⁴ Macha, Eifelerzählungen, S. 240.

¹⁵ Auch unter Viebigs Zeitgenossen wurde diese Diskussion heftig geführt. Einige sahen vor allem in ihren Eifeldarstellungen gar Verleumdung und bösen Willen. So unterstellt Paul Görg ihr die Absicht, mit ihrer Eifelprosa, „das Eifelvolk als möglichst degenerierte, rückständige Rasse zu brandmarken“ (Görg, Objektivität, S. 122). Auch Carl Kammer zeigt sich entrüstet über die „‚Verzerrerin‘ des Eifelcharakters“ und deren „Ungüte gegen ihre früheste Heimat an der Mosel“ (Kammer, Landeszeitung, [o.S.]).

¹⁶ Krauß-Theim, Ästhetische Reaktionsformen, S. 162.

¹⁷ Neft, Belletristik, S. 172.

So beispielsweise auch durch Martina Schommer, welche die Qualität der Prosa Viebigs an deren Realitätsgehalt zu messen versucht.¹⁸ Als Exempel zieht sie deren Roman *Das Weiberdorf* heran: „Clara Viebig greift in ihrem Roman ‚Das Weiberdorf‘ vielzählige Aspekte des Alltagslebens auf, die sie jedoch nur oberflächlich oder naturalistisch gefärbt verarbeitet.“¹⁹ Dieser „zweifelhafte Realitätsgehalt“²⁰ ist für Martina Schommer Anlass, Clara Viebig den Status der ‚Eifeldichterin‘ abzuerkennen: Clara Viebigs Eifeldarstellungen seien eine maßgeblich durch den Naturalismus geprägte Illusion von Wirklichkeit. Denn der Alltag der Eifler Bevölkerung sei im *Weiberdorf* nur bedingt wiederzufinden. Eine Eifeldichterin im eigentlichen Sinne sei Viebig daher nicht.²¹

Martina Schommer, deren Interesse ein volkskundliches ist, verkennt bei ihrer Beurteilung den Anspruch und die Leistung von Literatur, was die Wiedergabe von Realitäten angeht: „Welche Rückschlüsse erlauben fiktionale und zum Teil ästhetisch hochkonstruierte Texte in Bezug auf ihren historischen Kontext [...]?“²² Diese Fragen stellen sich auch Andreas Dörner und Ludgera Vogt in ihrer Abhandlung zur Kultursoziologie. Ihnen erscheint es am unverfänglichsten, in dieser Hinsicht der Praxis Jaques Le Goffs zu folgen, der literarische Texte als Teil des ‚Imaginären‘ einer gesellschaftlichen Gruppe interpretiert. So sei es insgesamt sinnvoll, literarische Texte nicht als Abbild historischer Welten zu verstehen, sondern ihre spezifische Funktion als Kommunikationsmedium zu bestimmen, das soziale Wirklichkeiten in unterschiedlicher Weise verarbeite und gebrochen zur Darstellung bringe.²³ Diese Meinung teilt auch Maria Wojtczak in ihrem Beitrag *Dichtung und Wahrheit. Clara Viebig und die Provinz Posen*:²⁴ „Eine literarische Darstellung einer konkreten geographischen Gegend darf noch nicht als unmittelbares Abbild der Region betrachtet werden. Sie ist vor allem ‚Strukturmoment des Textes‘, und es geht doch nicht darum, die Literatur mit der Wirklichkeit gleichzusetzen.“²⁵ Der reale Raum liefere nur Modelle für die Beschreibung der fiktional entworfenen Welt. Wojtczak betont

¹⁸ Schommer, Martina: *Clara Viebig: Die Dichterin der Eifel? Das Exempel: ‚Weiberdorf‘*, in: *Eifeljahrbuch*, 2000, S. 150-160.

¹⁹ Schommer, Dichterin, S. 158.

²⁰ Ebd., S. 150.

²¹ Vgl. ebd., S. 159.

²² Dörner / Vogt, Kultursoziologie, S. 141.

²³ Vgl. ebd., S. 141 sowie Kapitel 1.3.6, S. 36 f.

²⁴ Wojtczak, Maria: *Dichtung und Wahrheit. Clara Viebig und die Provinz Posen*, in: Neuhaus / Durand, *Provinz*, S. 219-238.

²⁵ Wojtczak, *Dichtung*, S. 231.

aber auch, dass die Trennlinie zwischen Fiktion und Realität bei Viebigs Darstellungen sehr dünn sei, bisweilen ganz fehle.²⁶

Für die Diskussion um Fiktionalität und geographische Referenz scheint auch das Konzept der ‚Regionalität‘ beziehungsweise der ‚erzählten Provinz‘²⁷ Klärung zu versprechen. Für Norbert Mecklenburg definiert sich ‚Regionalität‘ aus der Bestimmtheit eines geographischen Raumes als ‚Region‘ oder als ‚Provinz‘, wobei ‚Region‘ sowie der teilweise synonym gebrauchte Terminus ‚Provinz‘ eine historisch-politische Landschaft bezeichnen.²⁸ Regionalität zeichnet einen epischen Raum demnach dann aus, wenn er geographische Referenzen aufzuweisen hat, was unzweifelhaft auch in der Prosa Viebigs der Fall ist, die sich anhand ihrer Schauplätze vier Hauptregionen, nämlich der Eifel, dem Posener Land, dem Rheinland und der Metropole Berlin zuordnen lässt.²⁹ Durch diese regionale wie provinzielle Referenzierung entsteht unumgänglich eine Spannung zwischen Fiktion und topographischem ‚Lokal‘. Denn jeder fiktional entworfene Raum, insbesondere der regionale oder provinzielle, verweist bei aller ästhetischen Verfremdung auf eine in der geschichtlich-sozialen Welt vorhandene geographische Landschaft.³⁰ Aber Regionalität in einem literarischen Text kann niemals als unmittelbares Abbild einer Region oder Provinz genommen werden, „sie ist vielmehr als Spezifikation poetischer Räumlichkeit zunächst immer ein Strukturmoment des Textes und hat als solches an den Funktionen teil, die dem Raum im komplexen sprachlichen Kunstwerk zukommen.“³¹ Demnach ist der poetische Raum der Lebenswelt, dem faktischen ‚Lokal‘, mehr oder weniger ähnlich und wird durch die literarische Verarbeitung zum komplexen Zeichen.

Auch Maria-Regina Neft kommt zu dem Ergebnis, dass Viebig zwar „vielerlei Ingredienzien für ein realistisches Eifelbild“³² in ihre Eifelprosa einfüge, es aber offensichtlich erscheine, dass Belletristik eigene Ziele und Vorstellungen verfolge, welche sich mit volkswissenschaftlichen Methoden und Fragestellungen nicht vereinen ließen.³³ „Aber man soll-

²⁶ Vgl. Wojtczak, *Dichtung*, S. 231.

²⁷ Vgl. dazu die Studie Norbert Mecklenburgs: *Erzählte Provinz. Regionalismus und Moderne im Roman*, Königstein i.Ts.: 1982.

²⁸ ‚Region‘ bezeichnet allgemein den historisch-politisch bestimmbareren Raum und kann auch großstädtische Räume fassen, wohingegen der Terminus ‚Provinz‘ für die ländlich-provinzielle Bestimmtheit des literarischen Raumes steht. Vgl. Mecklenburg, *Erzählte Provinz*, S. 15.

²⁹ Vgl. Kapitel 2.2.2, S. 51 ff.

³⁰ Vgl. Mecklenburg, *Erzählte Provinz*, S. 15.

³¹ Ebd., S. 31.

³² Neft, *Belletristik*, S. 173.

³³ Vgl. ebd., S. 182 f.

te die Werke [Clara Viebigs; A.S.H.] als das Lesen, was sie sind, als eine spannende oder amüsante oder anrührende Inszenierung von Wirklichkeit“, so deren abschließendes Fazit.³⁴

Es lässt sich demzufolge konstatieren, dass durch die literarische Verarbeitung von Lebenswelten – und dies gilt für Literatur im Allgemeinen wie für den speziellen Fall der Prosa Clara Viebigs – eine Illusion von Wirklichkeit kreiert wird, deren (volkskundlicher) Quellenwert gering ist.³⁵ Eine solche ‚Wirklichkeitsillusion‘ betrifft sowohl die Darstellung der gesellschaftlichen und sozialen Realitäten als auch die der geographischen Räume und insbesondere die der Dimension ‚Natur‘. Auch jene wird durch die literarisch-ästhetische Verarbeitung gleichsam selbst zur Fiktion. Die Wirklichkeit wird nicht einfach abgebildet sondern gleichsam ‚repräsentiert‘. „Der Text symbolisiert sie in einer Übersetzung in seine Zeichenstruktur.“³⁶ Denn der literarische Raum ist immer ein „heraufbeschworener Raum, der durch die Realisierung des Textes erzeugt wird und ohne den Text nicht existiert.“³⁷ In diesem Sinne wird das empirische ‚Lokal‘ durch die literarische Verarbeitung auch in der Novellistik Viebigs zu einem strukturellen Moment des Textes. Denn trotz der durchaus realistischen Schilderungen der Landschaft ist „ein dichterisches Eingreifen, eine Veränderung der Realitäten“³⁸ zugunsten der „zugrundeliegenden Erzählintention“³⁹ nicht zu verkennen. Es handelt sich hier um eine fiktionale und ästhetisierte Inszenierung von Realität, insbesondere der Dimension ‚Natur‘, die für Clara Viebigs Novellenwerk geradezu typisch ist.

Ein solcher Mechanismus der ‚Repräsentation‘ beziehungsweise der ‚symbolischen Übersetzung‘ der verschiedenen Lebenswelten ist auch für die Prosa Viebigs anzunehmen. Denn obwohl die erlebte Wirklichkeit für die Autorin als Modell fungierte, darf das literarische Produkt nicht im Sinne einer absoluten Gleichsetzung von fiktionaler Darstel-

³⁴ Neft, Belletristik, S. 183.

³⁵ Vgl. Fischer, Rezension Neft, S. 224.

³⁶ Hoffmann, Raum, S. 50.

³⁷ Vgl. Maatje, Versuch, S. 408.

³⁸ Neft, Belletristik, S. 173.

³⁹ Ebd., S. 173.

lung und Realität missverstanden werden.⁴⁰ Der Fall ‚Clara Viebig‘ illustriert außerdem, dass auch Präzision in der Raumdarstellung – wie bei ihr in der Tat gegeben – nicht immer Empirie bedeuten muss, da gerade auch detailliert beschriebene Räume zu Chiffren für etwas sehr Allgemeines werden können, wie Hermann Meyer in seiner Abhandlung zur *Raumgestaltung und Raumsymbolik in der Erzählkunst*⁴¹ feststellt. Überhaupt ist in der Literatur der Moderne vielfach die Tendenz zu erkennen, bestimmte Räume symbolisch aufzuladen. Insbesondere der ‚gestimmte Raum‘⁴² ist ob seiner Ausdrucksfülle und Atmosphärik „Sinträger im epischen Kunstwerk“⁴³, bei dem das Äußere das Innere verkörpert, Vorausdeutungen möglich macht und die Entwicklung der Figuren untermalt. Das Spatial dient nicht mehr nur als Kulisse, sondern wird häufig gerade als Innenwelt-Projektion zum Seelenspiegel der Protagonisten.⁴⁴ Gerade die hier beschriebene Funktion des Raumes als Ausdrucksmedium für das Innen ist ein Modus Operandi, welcher in der Novellistik Viebig's durchgängig Anwendung findet.

Aber auch auf konventionelle literarische Raumsymbole wird im Kommentar zur Funktionalität der Dimension ‚Natur‘ in den Viebig'schen Novellen einzugehen sein. Denn Raumelementen wie ‚Garten‘, ‚Wildnis‘, ‚Wald‘ und ‚Höhle‘, um nur vorab beispielhaft einige zu nennen, kommt in den Texten Viebig's eine besondere Rolle zu. Durch die Semantisierung der genannten Motive werden die assoziierten Räume beispielsweise zu Glücks- oder Unglücksorten⁴⁵, zum ‚locus amoenus‘ oder ‚locus terribilis‘, welche den Bedingungsrahmen für das Dasein und Handeln der Figuren bereitstellen. „Die phänome-

⁴⁰ Als wichtige Motivquelle gibt die Autorin selbst immer wieder ihre ‚Jungmädchenfahrten‘ in Begleitung ihres ‚Onkel Mathieu‘, ein Freund ihres Vaters und von Beruf Landgerichtsrat im Bezirk Trier, an: „Viele meiner Novellen verdanken das Stoffliche diesen ersten Jungmädchenfahrten zu den Schrecknissen des Lebens. Und wenn ich auch ohne jede Absicht mit völliger Naivität damals alles auf mich wirken ließ, so ist, als ich die Dichterin der Eifel wurde, gar manches Erlebnis jener frühen Tage mir wieder lebendig geworden und Rohstoff künstlerischer Gestaltung“ (Viebig, Werkstatt, S. 57-58). Vgl. ebenfalls Viebig, Schriftstellerin, S. 29-30.

⁴¹ Hermann Meyer: *Raumgestaltung und Raumsymbolik in der Erzählkunst*, in: Ritter, Landschaft, S. 208-231.

⁴² Gerhard Hoffmann unterscheidet in seinem in vielen Punkten heute noch relevanten Standardwerk zur narrativen Raumdarstellung *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman*, Stuttgart: 1978 nach phänomenologischen Gesichtspunkten zwischen ‚gestimmtem Raum‘, ‚Anschauungs-‘ und ‚Aktionsraum‘. Vgl. zu den Raummodellen Hoffmann, Raum, S. 47 ff.

⁴³ Hoffmann, Raum, S. 55.

⁴⁴ Vgl. Becker, Raumsymbolik, S. 281.

⁴⁵ Hoffmann, Raum, S. 361.

nale Welt kann freundlich und feindlich sein, der Mensch kann an ihr zugrundegehen, sich jedoch ebenso an ihr oder in ihr bewähren und behaupten.“⁴⁶ Diese Feststellung Dietrich Jägers gilt auch für das Verhältnis zwischen Figuren und Raum in der Novellistik Clara Viebigs.

2.2.2 Die natürlichen Umgebungen der Jugend und des Alters – Überlegungen zur Novellentopographie

„Natur“ als bedeutsame subjektiv-emotive Kategorie im Erleben Clara Viebigs

Trotz der vollzogenen literarisch-ästhetischen Verfremdung darf man die Motivierung der fiktiven Novellenschauplätze durch das persönliche, auch emotive Erleben empirischer Landschaften seitens des Autors nicht gänzlich beiseite lassen. Auch Clara Viebig hat als zentrales Moment ihrer persönlichen und schriftstellerischen Entwicklung immer wieder das subjektive Naturerlebnis, „das emotional geprägte Verhältnis zwischen Ich und Natur“⁴⁷, hervorgehoben. Viebig maß der Dimension ‚Natur‘ für ihre individuelle Prägung sowie für die Entfaltung ihrer Kunst- und Literaturauffassung eine besondere Bedeutung bei, wie man in ihren Selbstzeugnissen nachlesen kann: „Was trieb mich zum Schreiben? Die Natur. Ich weiß selbst nicht wie das passierte. Ich liebte die Natur: Ich fühlte mich verpflichtet, sie zu beschreiben.“⁴⁸ Auch im Rahmen eines Interviews anlässlich ihres siebenzigsten Geburtstages im Juli 1930 antwortete sie auf die Fragen der Presse, wie sie es geschafft habe, bei ihrer anstrengenden Arbeit so jung zu bleiben:

„Weil ich in der Natur aufgehe. Es gibt nichts in der Welt, was sie mir ersetzen kann! Kein Kunstgenuß, so sehr ich ihn liebe, kann mir geben, was sie gibt! Ich lebe in der Natur, mit den Blumen, mit den Tieren, und auch hier in meinem Haus, meinem Garten, habe ich ein kleines Tierparadies geschaffen. [...] Wirklich – ich kann nur wiederholen, was ich in den ‚Rheinlandstöchtern‘ geschrieben habe: Liege fest, ganz fest an der Brust der Natur, so bekommst Du andere Augen – sie werden heller [...]. Es muß durchaus nicht immer eine besonders schöne Landschaft sein, die mich begeistert. Wenn ich irgendwo über ein Feld gehe, Wiesengeruch atme, dann habe ich nur die eine große Sehnsucht: mich aufzulösen in der Luft, in der Sonne, zu vergehen wie ein Atom in der unendlichen Natur!“⁴⁹

⁴⁶ Jäger, *Geschehenswelt*, S. 234.

⁴⁷ Krauß-Theim, *Ästhetische Reaktionsformen*, S. 144.

⁴⁸ Viebig, *Esquisse Autobiographique*, S. 86.

⁴⁹ Vrieslander, *Besuch*, S. 185 f.

Clara Viebig fasst hier ihr subjektives Naturerleben in Worte: „Liege fest, ganz fest an der Brust der Natur, so bekommst Du andere Augen – sie werden heller!“, ist ein von Clara Viebig viel zitierter Sinnspruch, der sich auch auf zwei von der Autorin beschriebenen Bildpostkarten wiederfindet, welche Teil des Splitternachlasses sind, der im Düsseldorfer Heinrich-Heine-Institut aufbewahrt wird.⁵⁰ Die lebenslange Verwendung dieses Zitates zeigt deutlich, wie ernst es Clara Viebig mit dieser Aussage war und wie eng ihre persönliche, emotionale Naturbindung gewesen ist.

Dieses emotive Moment, die Betonung der engen Verbundenheit zwischen Mensch und Natur, ist ein Topos, welches die expressive Seite, die Ebene der Konnotate der Natur schildernden Passagen, entscheidend mitbestimmt. Gerade das Element ‚Luft‘ gehört zu den zentralen Symbolträgern innerhalb der Novellen mit einem meist eindeutigen Signifikaten-Ensemble um die Kernbegriffe ‚Heimat‘, ‚Heimatbindung‘ und ‚Heimatsehnsucht‘.

Die Heimatluft kam und strich mit lindem Finger über die wunden Stellen. Hubert fühlte eine große Freude in sich aufglimmen; ja, das war Eifelluft mit frischem, belebendem Wehen! Sie zerrte ihm an den Kleidern, sie fegte ihn durch und durch – und der Wald, der Wald, nur hier rauschte der so! Mit einem Erlösungsschrei warf der Sohn der Eifel Ränzel und Stock von sich, mit ausgebreiteten Armen stürzte er nieder auf die feuchtkalte Erde und wühlte den Kopf in's raschelnde Laub. Vergessen waren Schmerz und Kummer, alles ging unter in dem einen großen Gefühl – Heimat! Gleich einem Trunkenen lallte er; er drückte das Gesicht an den geliebten Boden wie an die Brust der Mutter; er lag dann auf dem Rücken und starrte mit weiten Augen in das bleiche Grau des Himmels, er fühlte die Kälte nicht, die seine Glieder durchdrang.
(Simson 1897, 68)

Diese Passage aus *Simson und Delila* ist ein prägnantes Beispiel für den angesprochenen Konnex zwischen Figur und Natur, beziehungsweise heimatlicher Landschaft. Heimerde und Heimatluft – „Eifelluft“ (Simson 1897, 68) – lösen bei Hubert Pantenburg eine emotionale Bewegung aus, die ihn – den „Sohn der Eifel“ (Simson 1897, 68) alle Sorgen, allen Schmerz über die unehrenhafte Entlassung aus der Armee, allgemein gesprochen alles Rationale vergessen lässt. Er ist durch und durch erfüllt von dem einem irrationalen Gefühl – dem „großen Gefühl – Heimat!“ (Simson 1897, 68).

⁵⁰ In beiden Fällen handelt es sich um Postkarten mit einem Bildnis der Autorin, allerdings aus ganz verschiedenen Lebensaltersstufen. Leider fehlen bei beiden Postkarten Angaben zu Jahr und Ort sowie zum intendierten Empfänger. Die erwähnten Postkarten werden im Archiv des Heinrich-Heine-Institutes unter den Signaturen 91.5040 und 84.5063 aufbewahrt.

Es ist deutlich geworden, dass das empirische Naturerleben für die Inszenierung von literarischen Wirklichkeiten für Clara Viebig selbst, trotz der geäußerten Vorbehalte gegen eine Reduzierung derselben auf ein realitätsgetreues Abbild, nicht zu unterschätzen ist. Natur „changiert zwischen Bebilderung und Kontrafaktur und teilt damit die Ambivalenz der Fiktion gegenüber der Wirklichkeit überhaupt: Abbild bleiben zu sollen, und Gegenbild werden zu können.“⁵¹

Drei Brautschaften und eine Liebesehe – Clara Viebig, eine Dichterin zwischen Großstadt und Hohem Venn

So sind es auch die natürlichen Umgebungen, welche Clara Viebig im Laufe ihres Lebens kennen lernte, die ihr als Repertoire für ihre erzählten Räume dienten: „Clara Viebig hat einmal von ihren ‚drei Brautens‘ gesprochen, drei Landschaften der Jugend, mit denen sie sich gleichsam verlobt habe: ihrem Geburtsort Trier samt der angrenzenden Eifel, Düsseldorf und dem Rheinland, wohin der Vater versetzt wurde, wo er auch starb und begraben liegt, und der Provinz Posen, aus der beide Eltern stammten und wo das Kind und die Jugendliche bei den nächsten Verwandten oft lange Ferienzeiten verbracht hat. Nach diesen drei ‚Brautschaften‘ aber sei sie endlich eine Liebesehe eingegangen – mit Berlin.“⁵² Aus diesen vier Lebensräumen setzt sich auch Viebigs erzählte Welt zusammen,⁵³ so dass man sie mit den Worten Urszula Michalskas treffend „als Dichterin zwischen Großstadt und Venn“⁵⁴ charakterisieren kann.

In ihrer Novellistik spiegeln sich vor allem drei Landschaftsräume wider: Zum einen die Naturräume des Eifel- und Moselgebietes sowie der Provinz Posen und zum anderen der Kulturraum ‚Stadt‘ der damaligen Reichshauptstadt Berlin. Daneben finden sich auch einige wenige Novellen, die im Rheinland anzusiedeln sind. Man muss allerdings festhalten, dass diese Region zwar den Ort des Geschehens für einige der großen Romane Viebigs bereitstellt,⁵⁵ aber innerhalb deren Novellistik weitaus weniger präsent ist. Denn

⁵¹ Guntermann, *Natur*, S. 207.

⁵² Neuhaus, Vorwort, S. 10.

⁵³ Eine ausführliche Schilderung ihrer ‚drei Bräute‘ gibt Clara Viebig im Vorwort zur Novellenanthologie *West und Ost. Novellen*. Vgl. Viebig, Vorwort, S. 3-9.

⁵⁴ Michalska, Monographie, S. 19.

⁵⁵ Hier ist insbesondere auf die drei ‚rheinischen Romane‘ Viebigs hinzuweisen: ihr erster Erfolgsroman *Rheinlandstöchter* (1897), *Die Wacht am Rhein* (1902) und *Die goldenen Berge* (1928) (vgl. Cologne, Rheinland, S. 131-139).

nur einige Texte lassen sich tatsächlich eindeutig dieser Region zuordnen.⁵⁶

Den größten Teil der novellistischen Schauplätze hingegen stellt der Naturraum ‚Eifel‘ zur Verfügung. Dieser erzählte Raum umfasst sowohl die im Süden gelegene Vulkaneifel bis hinunter an die Mosel sowie insbesondere den Trierer Raum als auch den nördlichen Teil der Eifel, die Hochmoorlandschaft des Hohen Venn. So enthalten die Anthologien *Kinder der Eifel. Novellen* aus dem Jahre 1897, *Naturgewalten. Neue Geschichten aus der Eifel*, erstmals 1905 publiziert, sowie der 1914 zum ersten Mal verlegte Band *Heimat. Novellen* fast ausschließlich Texte, deren Handlungsorte im Eifler Raum liegen. Auch die beiden Texte des 1925 publizierten Bandes *Franzosenzeit. Zwei Novellen*, in welchen die Problematik des ersten Weltkrieges und der sich anschließenden Besatzung thematisiert werden, lassen sich eindeutig dem Eifel-Mosel-Raum zuordnen.

Novellen aus der Kulturlandschaft Berlin und der Provinz Posen finden sich zusammen mit weiteren Eifelnovellen in den Bänden *Die heilige Einfalt. Novellen* aus dem Jahre 1910 und *Die Rosenkranzjungfer und anderes. Novellen* aus dem Jahre 1901. Der Band *Vor Tau und Tag. Novellen*, erstmals erschienen 1898 und 1903 in Auszügen erneut unter dem Titel *Wen die Götter lieben. Vor Tau und Tag. Novellen* verlegt, sowie die Zusammenstellung *Gespenster. Sie muss ihr Glück machen. Zwei Novellen* aus dem Jahre 1904 enthalten Texte, die der Kulturlandschaft ‚Stadt‘, hauptsächlich dem Berliner Raum, zuzuordnen sind, ebenso wie die Anthologie *Menschen und Straßen. Großstadtnovellen* aus dem Jahre 1923. Ausschließlich Texte, die sich auf das Leben in der Metropole Berlin beziehen, finden sich in dem 1952 in Berlin-Ost publizierten Band *Berliner Novellen*. Die Zusammenstellung *West und Ost. Novellen mit Bildnis und Vorwort der Dichterin* aus dem Jahre 1920 hingegen enthält Novellen aus allen drei der genannten Regionen.

Der regionale Bezug der Novellistik Viebigs, der – wie der Abriss zur topographischen Einbettung der novellistischen Schauplätze zeigt – unzweifelhaft vorhanden ist, sollte allerdings keineswegs als Indiz betrachtet werden, um Viebigs Texte einer „Bauernkunde

⁵⁶ So etwa die Novelle *Der Preis*, aus: *Heimat. Novellen. Mit einer autobiographischen Skizze*, Leipzig: Hesse & Becker [o.J.] [1930], die in der Erstausgabe des Novellenbandes aus dem Jahr 1914 nicht enthalten war. Hier wird beispielsweise die Rheinmetropole Köln als Ausgangspunkt der Reise der Protagonistinnen explizit benannt. Auch die Novelle *Die Boa*, aus dem Band *Pro Italia. Eine deutsche Kunstspende*, München: 1920, spielt in einer Stadt am Rhein. Quasi als Nebenschauplatz wird ebenfalls eine allerdings nicht weiter bezeichnete Stadt im Rheinland als Gegenpol zum Naturraum ‚Venn‘ in der Novelle *Das Kind und das Venn*, aus: *Naturgewalten. Neue Geschichten aus der Eifel*, Stuttgart / Berlin / Leipzig: Deutsche Verlagsanstalt ^{16–18}1922, eingeführt, um zwei Lebensräume gegenüberzustellen, die unterschiedlicher nicht sein könnten.

im Stil der um 1900 so aktiven Heimatkunstabewegung⁵⁷ zuzuschreiben oder im Falle der dem Kulturraum ‚Stadt‘ zugehörigen Texte von rückwärtsgerandter, antimoderner Agrarromantik zu sprechen. Ebenso wie das gesamte Viebig'sche Œuvre beinhalten in der Tat auch die Naturschilderungen Momente verschiedener literarischer Strömungen: Heimatkunst, Naturalismus, Expressionismus, Neoromantik und Symbolismus. Dies alles sind Termini, um die Einflüsse zu beschreiben, die im Werk Viebigs und insbesondere in der Darstellung der Dimension ‚Natur‘ auszumachen sind.

2.2.3 Naturräumlich bestimmte Zeiträume als formale Gliederungselemente und symbolische Zeichen – zur Verwendung der Jahreszeiten bei Clara Viebig

Trotz der offensichtlichen Einbettung in eine bestimmte Region sind Natur und Landschaft bei Clara Viebig dennoch alles andere als eine detailgetreue Wiedergabe einer empirischen Topographie, oder gar eine Hommage an die jeweilige Region. Das faktische ‚Lokal‘ wird durch die literarische Verarbeitung ästhetisiert und somit zum ‚sinnbezogenen Raum‘, also zu einem Teil der Fiktion.⁵⁸ Bei der Literarisierung der empirischen Landschaften kreiert Clara Viebig allerdings mehr als eine kunstvoll gestaltete Landschaftskulisse, die als Tableau im Hintergrund der Handlung steht. Die Autorin geht in der literarischen Verarbeitung von Natur und Landschaft weiter als etwa der bürgerliche und der poetische Realismus, für dessen Prosa die Verwendung von Natur als Hintergrundbild charakteristisch ist,⁵⁹ indem sie ihre fiktiven Natur- und Landschaftsschilderungen in vielfältiger Weise funktionalisiert.

Die Dimension ‚Natur‘ und insbesondere die naturräumliche Landschaft werden von Viebig aber nicht nur herangezogen, um als regional fassbarer Naturraum den Schauplatz für die Novellenhandlung bereitzustellen, sondern die Kategorie ‚Raum‘ erhält einen ganz eigenen Stellenwert im Erzähltext: „Place gets into literature in two ways, as idea and form: as attitudes about places and classes of places that the writer picks up from his social and intellectual milieu and from his personal experiences, and as materials for the forms he uses to render events, characters, and themes.“⁶⁰ In diesem Sinne ist die Bedeutung des erzählten Raumes vielfältig: Vordergründig ist er Mittel der räumlichen und

⁵⁷ Neft, Belletristik, S. 183.

⁵⁸ Zur Begrifflichkeit vgl. Meyer, Raumgestaltung, S. 211.

⁵⁹ Vgl. Guntermann, Natur, S. 208.

⁶⁰ Lutwack, Place, S. 12.

zeitlichen Gliederung der Novellenhandlung und dient als solches der Unterscheidung von Zeitpunkt, Dauer und Simultaneität. Auf einer zweiten Ebene ist der erzählte Raum aber auch Bedingungsrahmen für das Handeln der Figuren, Stimmungsträger, Spiegel, Katalysator und ‚Movens‘ für die Gestimmtheit der Figuren, ebenso Motivationsquelle für deren Handeln wie auch Medium der Illusionsbildung sowie der Desillusionierung und vieles mehr.⁶¹

„But no class of imagery is so ubiquitous and versatile as place imagery. Of all the sources of metaphor available to the writer, place is probably the richest.“⁶² So ist Raum vor allem als Naturraum über die beschriebenen Kategorien hinausgehend auch in der Novellistik Viebigs einer weitreichenden Semantisierung unterworfen, die ihn zu einem Medium werden lässt, das auf multisensorische Weise Bedeutungspotential zu vermitteln vermag.⁶³ Mit dieser Semantisierung geht außerdem die Kreierung eines Diskurses einher, der die Viebig'sche Novellistik auf verschiedenen Ebenen durchzieht: als Intradiskurs innerhalb der einzelnen Texte sowie als Interdiskurs über die Novellengrenzen hinweg. Die so entstehenden semantischen Netze tragen entscheidend mit zur Literarizität der Viebig'schen Novellen bei.

„Literatur ist weder Widerspiegelung noch Ergänzung von Wirklichkeit, sondern einbezogen in einen komplexen Vorgang gegenseitiger Bestimmung, Transformation und Beeinflussung.“⁶⁴ Diese Feststellung Dorothee Kimmichs trifft in besonderer Weise auf die Darstellung der Dimension ‚Natur‘ bei Clara Viebig zu. Die Grenzen zwischen Fiktion und Realität verlaufen hier häufig fließend. Dass aber die Naturdarstellung nicht Selbstzweck ist, sondern dass diese durch die literarische Verarbeitung zur ästhetischen Faktur, zum formalen Gliederungselement und zum symbolischen Zeichen wird, dies wird im Folgenden darzulegen sein.

Auf einer ersten Betrachtungsebene fungiert das Erscheinungsbild der Natur zu bestimmten Tageszeiten sowie auch dessen jahreszeitlich bedingter Wandel als Gliederungsmoment der erzählten Zeit. Deren Progression, der Übergang zwischen den Tages- und Jahreszeiten, wird – wie auch der Wechsel zwischen den Örtlichkeiten⁶⁵ – sprunghaft vollzogen. Denn als Novellen haben die Viebig'schen Texte aufgrund der gattungstypischen

⁶¹ Vgl. Würzbach, *Erzählter Raum*, S. 106, S. 122.

⁶² Vgl. Lutwack, *Place*, S. 74 f.

⁶³ Vgl. Würzbach, *Erzählter Raum*, S. 121.

⁶⁴ Kimmich, *Diskursanalyse*, S. 229.

⁶⁵ Schauplatzwechsel innerhalb der einzelnen Novellen vollziehen sich innerhalb des durch die regionale Einbettung vorgegebenen Rahmens und ganz im Sinne der Gattungstypologie der Novelle sprunghaft.

schen Begrenztheit der Länge nicht die Möglichkeit, die erzählte Zeit in epischer Breite darzulegen, sondern jene muss gerafft und knapp dargeboten werden.⁶⁶

Die Figuren der Viebig'schen Texte orientieren sich nicht an mechanischen Methoden der Zeitmessung, sondern am Ablauf der Tages- und Jahreszeiten in der Natur, in der sie leben oder zu der sie, im Falle der urbanen Charaktere, Zugang haben. Mit dem Rückgriff auf jene alte, naturale Zeitordnung, die bereits im 18. Jahrhundert von der mechanisch bestimmten Zeitmessung abgelöst wurde, gibt Viebig in ihren Texten geläufige Denkmuster der Epoche, in der sie lebte und schrieb, wieder. Im frühen 20. Jahrhundert waren besonders städtische Naturbesucher von der ihnen fremd gewordenen Zeiteinteilung durch Ablauf der Tages- und der Jahreszeiten fasziniert. Sonnenaufgänge und -untergänge, Mittagshitze, Stürme und Winterkälte bestimmen entscheidend das Leben und Arbeiten der Charaktere in den Texten Viebigs.⁶⁷

Wie der Naturraum ist auch die Naturzeit in den Novellen Viebigs weit aus mehr als eine formale Realie zur Strukturierung des Gesamttextes, so dass auch hier eine zweite Betrachtungsebene hinzuzuziehen ist. Die weitergehende Funktionalisierung von naturzeitlichen Faktoren wird besonders deutlich, wenn man die ästhetische Inszenierung und die Konnotationen der Jahreszeiten in den Viebig'schen Novellen betrachtet. Denn diese werden nicht einfach nur im Jahresverlauf hintereinander gestellt, um die temporale Progression der Fiktion zu verdeutlichen, sondern in der Darstellung jahreszeitlich geprägter Landschaft verschmelzen Naturraum und Naturzeit zu einer Bildlichkeit, die – meist in stereotypisierter Form – bestimmte Stimmungen ausdrückt sowie als zentrale erzähltechnische Realie handlungskonstitutive Inhalte vermittelt. Die Darstellung des Frühlings erfährt hierbei einen zentralen Stellenwert.

*Jetzt ward es Frühjahr. [...] Und nun hingen ja auch an den Haselnüssen die goldbe-
puderten Räumchen, das erste Wiesenschaumkraut zeigte sich am Sammetbach, unter
den ausgeschossenen Jungtrieben der alten Lohhecke blühten die weißen Glöckchen
der Anemonen, jetzt war zum Wandern die rechte Zeit: nicht zu kalt, nicht zu heiß.*

(Vater 1914, 57)

Die Diminutive in dieser Textpassage aus der Novelle *Der Vater* verdeutlichen, dass im Frühling alles in der Natur klein und zart gezeichnet wird und die Welt der Fiktion förmlich in „*Blütenschnee*“ (Vater 1914, 58) zu versinken scheint. So gestaltete Natur stellt

⁶⁶ Vgl. Wiese, Interpretationen II, S.12.

⁶⁷ Vgl. Neft, Eifelwerke, S. 53.

für die Figuren einen ansprechenden Lebensraum, einen ‚Glücksort‘⁶⁸ dar. Denn die frühlinghafte Natur hebt sich von den klimatischen Extremen, der Hitze des Hochsommers und der Kälte des Winters, ab: Noch ist es „*nicht zu kalt, nicht zu heiß*“ (Vater 1914, 57). Außerdem wird in der Darstellung Viebigs aus dieser idyllisch anmutenden Natur ein besonderes Gefühl kraftvollen Neuanfangs und erwachender Sexualität und Leidenschaft abgeleitet.

Über den Acker wandelte der Frühling. Sein Atem war lau und ganz voller Duft. Und aus der feuchten Erde, die eben noch kühl gewesen war vom nächtlichen Tau, sich jetzt aber schnell zu erwärmen begann unter dem Kuß des goldnen Gesichts, das sich höher und höher hob über den Kraterrand, stieg auch ein Wohlgeruch auf. Ein ungeheurer; er betäubte fast. Es roch nach treibender Lust, nach verlangendem Sprießen. Mit unwiderstehlicher Kraft drängte etwas aus diesem Boden empor, der so lange brach gelegen hatte, stumpf, stumm, karg, kalt, verschlafen, vergraben im Winterschnee, und den es nun gelüstete aufzubrechen, all seine Poren gierig zu füllen mit Lebenssaft, sich satt zu trinken an Sonne und Tau, an Himmelsbläue, an jenem Mairegen, der befruchtet bis in den innersten Schoß. Zu nehmen, zu geben, grün zu werden und Ernte zu tragen. (Depp 1914, 176)

Das Erwachen der Natur wird in der Novelle *Der Depp* in den Bildbereich des Erotischen transportiert. Der Frühling wird in dieser Passage personifiziert und das Aufblühen der Frühlingslandschaft mit Attributen menschlicher Sexualität verbunden, so dass der Eindruck entsteht, es liege hier ein imaginäres Liebesverhältnis zwischen den Elementen der Dimension ‚Natur‘ vor. Durch eine solche Suggestion wird diese selbst zum geschlechtlichen Wesen und auch die Beziehung zwischen Mensch und Natur erscheint erotisiert.⁶⁹ Eine solche Art der Naturschau ist nicht allein auf die im ländlichen Raum anzusiedelnden Texte beschränkt, sondern auch in den im urbanen Umfeld spielenden Novellen lassen sich solch erotisierte Naturschilderungen ausmachen, wie hier in der Novelle *Frühlingsschauer*.

Und die Luft war weich; schmeichelnd und doch stürmisch wehte sie über den Asphalt. (Frühlingsschauer 1901, 162)

Mit offenem Mund atmetet Frida den Blumenduft. Plötzlich machte sie kehrt; statt nach Hause, ging sie rascher die Straße hinauf zum Platz mit den Linden und Rasenflächen. Ein ungeheurer Frühlingdurst überkam sie, ein stürmisches Verlangen.

⁶⁸ Vgl. Hoffmann, Raum, S. 361.

⁶⁹ Vgl. Krauß-Theim, Ästhetische Reaktionsformen, S. 177.

Der Tiergarten war nicht mehr fern. Ach, unter jenen Bäumen wandeln!

(Frühlingsschauer 1901, 163)

Der Faulbaumduft war verweht, aber andere Düfte stiegen auf, laue Erdgerüche voll treibender Kraft, voll satten Wohlgefühls. Kein Wind hörbar, nur ein zart flüsterndes Rauschen. (Frühlingsschauer 1901, 164-165)

An diesen exemplarisch ausgewählten Textpassagen ist abzulesen, dass der Jahreszeit ‚Frühling‘ eine weit größere Rolle zukommt, als nur temporales Strukturelement zu sein. Auf einer metaphorisch-symbolhaften Ebene vereinigen sich unter dem Signifikanten ‚Frühling‘ eine Vielzahl verschieden konnotierter Signifikate. Innerhalb dieses Ensembles ist die sexuelle Konnotation für die Expressivität dieses Naturbildes ebenso konstitutiv wie die Zuschreibung von Sanftmut, Zartheit und sich daraus ergebender Harmonie. Weiterhin ist diese Jahreszeit in den Novellen Viebigs Sinnbild für Hoffnung, Verlangen und Verheißung von Glück, das sich auf die Figuren abbildet und ihnen zumindest temporär Perspektive und Lebensqualität bietet. Besonders dann, wenn Natur zur Idylle, also zum Harmonie verheißenden Lebensraum, ausgestaltet wird, findet dieses naturzeitliche Symbol Anwendung. So auch in der Novelle *Die Schuldige*, in der die Flucht einer jungen Mutter mit ihrem unehelichen Neugeborenen in den temporär Geborgenheit und Glück verheißenden idyllischen Naturraum thematisiert wird.⁷⁰

Es ging auf die Erdbeerzeit. [...] Die Sonne schien strahlend hell, fast zu heiß, aber die schattigen Waldwege waren doch erquickend. Überall schaukelten sich unter Busch und Kraut die unzähligen purpurnen Perlen der Erdbeere, daneben noch die lieblichen weißen Blüten; Hoffnung und Erfüllung an einem Stengel.

(Schuldige 1897, 187)

Die Augen waren ihm wie geblendet, sie gingen über. So golden, so grün war der Rasenfleck, wenige Fuß im Geviert, vor der düsteren Höhlenwand. Tausend Blumen blühten darauf, ein reiner Quell plätscherte, auf tiefhängenden Zweigen der umstehenden Bäume saßen Waldvögel in Scharen und bliesen die Federn auf. Süß und sanft wie im Traum klang ihre Melodie: „Tirili – tüi – tüi“ [...]. (Schuldige 1897, 195)

Weiterhin ist beim Umgang der Autorin mit den Jahreszeiten die Bildung von Antonymien auffallend: *„Gestern noch grüner Rasen, heute lauter Schnee“* (Totenmaar 1897, 135). Frühling und Winter treten häufig als Gegensatzpaar auf und verstärken sich auf diese Weise gegenseitig in ihrer jeweiligen Metaphorik:

⁷⁰ Vgl. Kapitel 5.2.1, S. 190 ff.

Es war ein unerhört strenger Winter, und dazu noch ein sehr langer Winter. Erst Ende Mai wurde es grün. Dann aber auch mit einem Mal. Und so schön war es plötzlich, so herrlich, [...]. (Heimat 1914, 227)

Der Winter wird als besonders lang, besonders hart und besonders früh einsetzend beschrieben. Wie auch der Frühling wirkt er als naturzeitlich bedingte Komponente im Handlungsverlauf auf die Figuren ein. Im Winter erscheinen jene eingeschränkt und können sich nicht so frei entfalten wie sie es in der unwirklich gezeichneten Frühlingsidylle vermögen. Statt Harmonie, Sanftmut und sich erneuerndem Leben präsentiert sich der Winter als Inbegriff von Härte, Mühsal, Last, Bedrohung und Todeserwartung.

Es lastete ein langer trübseliger Winter über dem Eifeldorf. [...] Alles weiß[,] alles dick beflockt, alles wie in ein wattiertes Futteral, das jeden Laut zurückhält, gesteckt. (Vater 1914, 54-55)

Schnee, Schnee überall! Die Berge haben ein weißes Totenhemd übergezogen, Kraut und Brombeergestrüpp sind darunter verschwunden. Unheimlich wie ein ungeheures schwarzes Loch schimmerte der Spiegel des Weinfelder Maares. (Totenmaar 1897, 133-134)

Die Stereotypisierung der naturzeitlichen Kategorie ‚Winter‘ zur Tod bringenden Jahreszeit, gleichsam zum ‚weißen Tod‘, lässt sich sowohl in der Eifelprosa als auch in den Texten mit einem städtischen Hintergrund, wie hier in der Novelle *Die kleinen braunen Schuhe*, nachweisen:

Draußen lag Schnee und dämpfte jeden Schall. Am Fenster duftete der Hyacinthentopf, lange, blasse Blüten, nur mit einem Hauch von Farbe. Es wollte dämmern. (Schuhe 1901, 108)

Draußen alles tot und weiß, in einem fahlen Licht; und jetzt hob sich die Dämmerung wie ein Riesenschatten und reckte sich am Haus in die Höhe und wuchs und wuchs, höher und höher, bis hinauf zu dem Fenster im vierten Stock. (Schuhe 1901, 108)

Das „Bild des Todes“ (Totenmaar 1897, 134) ist das dominante Konnotat der metaphorisch gebrauchten Jahreszeit ‚Winter‘ in den Viebig’schen Novellen. Wie bei dessen Gegenpart ‚Frühling‘ geht die Bedeutung, die der Landschaft innewohnt, über die einer Kulisse weit hinaus. Jene ist zwar auch Atmosphäre generierender Handlungshintergrund, primär aber ist die Winterlandschaft metaphorisch-symbolisches Medium, welches das Handeln und Erleben der Figuren untermalt und unterstützt.

Der Herbst erscheint – ganz der natürlichen Abfolge im Jahresverlauf entsprechend – auch auf der Signifikatenebene als Vorbote des nahenden Winters. Als solcher wird diese Jahreszeit zu einer Periode des Übergangs, die keine eigenständige, für sie singuläre Bedeutung transportiert. In den städtischen wie ländlichen Novellen bestimmen Regengüsse, Nebelschwaden und fehlendes Sonnenlicht die durch den Herbst geschaffene Atmosphäre.

Herbstregen hatten die Straße geweicht, unten im Wiesengrund standen bis gegen Mittag die Nebel; kaum hatte ein flüchtiger Sonnenblick die Schwaden verjagt, so waren sie auch schon wieder da. (Hotte 1914, 196)

Es wurde herbstlicher, kalte Regengüsse kamen und peitschten die letzten Blätter von den Bäumchen. Durchfröstelt, zerzaust vom Wind, stand die junge Frau am Ladenfenster und träumte. (Schuhe 1901, 106)

Ein trübtrauriger schwerer Novembertag. Der Regen schlägt eintönig mit hartem Trommeln an die Fenster, die blind von Nässe sind; man kann nicht auf die Straße sehen. (Einzige 1901, 134)

Der Herbst adaptiert – wenn auch in ihrer Intensität abgeschwächt – die Konnotate, die dem Winter zugeschrieben werden. Er vermittelt ebenfalls Schwere und Trübsal und bereitet die Metaphorik des Winters gleichsam vor. Herbst und Winter verfügen über eine eindeutige, in der Tat über eine monologisch-harmonische Serie von Konnotaten ohne Widersprüche. Beide verkörpern das Gegenteil dessen, was eine Frühlingskulisse versinnbildlicht, so dass nicht Hoffnung und Lebensfreude das Dasein der Figuren bestimmen können, sondern Verzweiflung und Tod. Darüber hinaus variieren die Herbstlandschaften kaum in ihrer Darstellung und werden zudem stets in Verbindung mit dem nahenden Winter eingeführt, so dass auch die Abfolge der beiden Jahreszeiten selbst zum Stereotyp wird, aus dem der Leser den Gang der Handlung antizipieren kann. Sowohl temporale Progression als auch Stimmung und Schicksal der Figuren werden durch diese stereotypen Mechanismen durchschaubar.

Eine weitere naturzeitliche Kategorie, die große Teile des Viebig'schen Novellenwerkes bestimmt, ist der Sommer. Diese Jahreszeit ist im Gegensatz zu den bereits dargestellten nicht als einheitliche Naturbildlichkeit entworfen, sondern vereint unter einem Signifikanten ein Ensemble disharmonischer, widersprüchlicher, also dialogischer Konnotate. Es lässt sich von einer Aufspaltung der Ausdrucks- wie der Inhaltsseite in zwei ambivalente Teile sprechen: in eine gemäßigt warme, daseinsbejahende Sommerwetterlage und eine heiße, lebensfeindliche Hochsommeratmosphäre.

Er spitzte die Lippen zum fröhlichen Pfeifen: war das eine freie Luft und eine warme Sonne, und eine rauschende Üß und ein goldiges Grün auf den Rasenhängen unter der schwarzen Ley. Nirgendwo in der Welt konnte es besser sein. Der Sommertag war so schön, [...]. (Heimat 1914, 220-221)

Aber dies alte, stumpfe, verfurchte, ungewaschene Gesicht konnte sich verschönen in einer wahrhaft verklärenden Heiterkeit, wenn die Kleeäcker rot blühten, die Lupinenfelder goldgelb, die Rübenpflanzungen grüntem, das Korn sich in bleichenden Wogen wiegte. (Heimat 1914, 223)

Der laue Wind wühlte in den üppigen Gräsern, die Sonne sah großäugig zu. Alles blendendes Licht, satte Farbe, Grün in Gold, Gold in Grün bis zur verschwimmenden Linie des Horizontes. (Jendrok 1901, 56)

Diese Textstellen illustrieren, dass Sommer und besonders Sommersonne durchaus positiv konnotiert sein können. Die Farben, die dieses Sommerbild bestimmen, sind Grün, Gelb, Rot und Gold. Diese Farbigkeit symbolisiert Kraft und Wärme, Leben und Gedeihen, also Inhalte, die an die Metaphorik des Frühlings anschließen, diese weiterführen und vollenden. Die Jahreszeit ‚Sommer‘ transportiert in vielen Texten Viebigs auf der Signifikat-Ebene aber auch gänzlich andere Inhalte. So dominieren Bilder des Grelle und Glänzenden, des unmäßig Hellen und des blendenden Flimmerns die Expressivität der Hochsommerwetterlage, der „*Augusthitze*“ (Sonnenbruder 1901, 233). In dieser Atmosphäre präsentiert sich alles „*überschüttet von weißem, blendendem Flimmerlicht*“ (Jaschu 1901, 91). Die Hochsommersonne, die „*vom wolkenlosen Himmel [...] heiß und grell*“ (Schuldige 1897, 231) niederprallt, lässt die Figuren der Novellen sich „*wie im Backofen*“ (Jaschu 1901, 89) fühlen. Wie die Sonne auf dem Land eine „*ungeheure, brütende Schwüle, eine Hitze, die die Erde bis in's tiefste Innere ausdörft*“ (Jaschu 1901, 89), schafft, so prallt diese auch in der Stadt „*auf die Pflastersteine*“ (Simson 1897, 36).

Die Hochsommersonne wird in den Novellen Clara Viebigs als „*riesenstarkes Feuer*“ (Jaschu 1901, 89) gezeichnet, das eine „*kannibalische Hitze*“ (Sonnenbruder 1901, 231) über alles Organische legt. Die diesem jahreszeitlich bedingten Naturbild zugrunde liegende Feuermetaphorik verleiht der Hochsommerwetterlage eine eindeutig lebensfeindliche, gar zerstörerische Konnotation. Diese Darstellung des Hochsommers ist wie auch die der übrigen Jahreszeiten stereotyp. Clara Viebig bedient sich dieser Bildlichkeit, um in einer Vielzahl von Texten eine multifunktionale Kulisse zu schaffen, in der die Figuren mit der Bedrohung ihrer Existenz konfrontiert werden. Diese Bedrohung geht nur oberflächlich betrachtet aus der Natur selbst hervor. Vielmehr steht jene symbolhaft für eine

existentielle Gefährdung, die den Figuren aus ihrem sozialen, ökonomischen oder gesellschaftlichen Milieu erwächst. Eine solche Gefährdung erleben beispielsweise die Protagonisten der beiden Novellen *Die Schuldige* und *Die Wasserratte*. Während die Existenz Barbara Holtzers durch ihre uneheliche Mutterschaft und die Folgen aus dem Mord an dem Kindsvater bedroht wird, muss Gustav Schmedecke den ökonomischen Niedergang seiner in Nöte gekommenen Strandwirtschaft erleben. In beiden Texten verwendet Clara Viebig das Bild der alles vernichtenden Sonne als Mittel, um die absolute Perspektiv- und Hoffnungslosigkeit der Figuren und die Unmöglichkeit, ihr Schicksal zu einem Besseren zu wenden, zu betonen: „in Staub und Sonne verschwindet alles“ (*Schuldige* 1897, 241), heißt es beispielsweise in der *Schuldigen* am Novellenende.⁷¹

Naturraum und Naturzeit verschmelzen durch die literarische Ästhetisierung zu einem fiktiven Naturbild, das nur wenig mit der empirischen Realität gemeinsam hat. Einzelne Versatzstücke realer Topographie und realer klimatischer Verhältnisse werden herausgegriffen, um eine ästhetisierte, stereotypisierte und vor allem funktionalisierte Landschaft samt entsprechender Wetterlage zu entwerfen. Es zeigt sich, dass die Naturzeit wie der Naturraum in den Novellen Clara Viebigs weitergehende Aufgaben erfüllt, als auf der formalen Ebene die Erzählzeit zu gliedern und deren temporale Progression zu illustrieren. Neben dieser klassischen dramaturgischen Funktion übernehmen in besonderer Weise die Jahreszeiten die Aufgabe, zusammen mit der jeweiligen Topographie ein die Handlung auf metaphorisch-symbolischer Ebene unterstützendes Naturbild zu kreieren, das als ‚gestimmter Raum‘ zu einer zentralen Konstituenten der Novellendramaturgie wird.

⁷¹ Vgl. zur Novelle *Die Schuldige* Kapitel 5.2.1, S. 190 ff. sowie zur Novelle *Die Wasserratte* Kapitel 5.3.1, S. 201 ff.

2.3 Natur als vermittelndes und agierendes Medium – zur Rolle der Natur innerhalb des fiktiven Personals

2.3.1 Kongruenz und Widerspruch – Natur als Mittel der Innenwelt-Projektion

Auch innerhalb des fiktiven Personentableaus der Viebig'schen Novellen übernimmt die Kategorie ‚Natur‘ eine gewichtige Rolle. Wie bereits in Bezug auf Schauplatz und erzählte Zeit festgestellt werden konnte, existiert die Dimension ‚Natur‘ nicht separat von den Figuren, sondern bildet sich immer auch auf diese ab und tritt mit diesen in interaktive Relationen. Grundlegend für das Funktionieren einer solchen Interdependenz ist zum einen die ‚Gestimmtheit des Raumes‘, welche insbesondere durch dessen jahreszeitliche Geprägtheit sowie durch Atmosphäre schaffende Phänomene wie Licht- und Farbgebung kreiert wird.⁷² Der ‚gestimmte Raum‘ mit seiner Atmosphärik und Ausdrucksfülle wird zum „Sinträger im epischen Kunstwerk“.⁷³ Zum anderen ist die Beseelung von Natur in all ihren Erscheinungsformen, die für das Novellenwerk Clara Viebigs geradezu Programm ist, ein zweiter grundlegender Mechanismus, um das Zusammenspiel von (Natur-) Raum und Personen zu realisieren.

Der Grad der Beseelung variiert in den Viebig'schen Texten, doch dass die Elemente der Natur zu belebten, zu handelnden Akteuren werden, die in der erzählten Fiktion neben die menschlichen Figuren treten und fähig sind, innerhalb des fiktiven Personals bestimmte Aufgaben zu übernehmen, ist als Gemeinsamkeit festzuhalten. Bei Charles Becker heißt es dazu: „Alles belebt sich unter ihrer Feder: Landschaft und Himmel, Herbst und Winter, Regen und Sonnenschein. [...] Die Natur empfindet mit dem Menschen und spiegelt gleichsam dessen Seele wieder [sic!].“⁷⁴ Becker spricht hier eine der zentralen Funktionen an, die Natur für die anderen, die menschlichen Akteure übernimmt. Natur wird als Innenwelt-Projektion einerseits zum Seelenspiegel⁷⁵ der Figuren und andererseits zur Emphase für deren Fühlen und Handeln. Die Parallelführung und Korrespondenz von naturräumlicher Umgebung und Befindlichkeit der Figur bildet einen ersten Mechanismus zur erzähltechnischen Umsetzung dieser Seelenspiegelung. Der Naturraum wird

⁷² Vgl. Hoffmann, Raum, S. 55 f.

⁷³ Ebd., S. 55.

⁷⁴ Becker, Novellistin, [o.S.].

⁷⁵ Vgl. Becker, Raumsymbolik, S. 281.

zum Vergleichsmedium für die Akteure.⁷⁶

Die ältesten Leute konnten sich keines ähnlichen Frühjahrs entsinnen. Das war ein Wachsen und Gedeihen! (Gespenster 1898, 208)

Im großen Garten um das kleine Haus schlugen die Nachtigallen lauter denn anderswo, es gab verschwiegene Lauben da und blühende Büsche. Die beiden Menschen, die Hand in Hand über die Steige wandelten, störten nicht. Sie konnten oft nicht schlafen, die Nachtigallen schmetterten zu laut; dann standen sie auf, trunken vor Glück, lehnten am Fenster und staunten die mondbeglänzte Welt an. In ihnen war auch eine Welt voller jubelnder Helle. (Gespenster 1898, 208)

Über die ‚Gestimmtheit des Raumes‘ wird eine enge Verbindung zwischen der Kategorie ‚Natur‘ und dem geistigen und emotionalen Zustand der Figuren hergestellt.⁷⁷ Mensch und Natur werden miteinander kurzgeschlossen und teilen die gleiche Befindlichkeit: Draußen wie drinnen erscheint alles in „jubelnder Helle“ (Gespenster 1898, 208) und „trunken vor Glück“ (Gespenster, 208). Die Frühlingsatmosphäre dient als vermittelndes Medium, um die emotionale Situation der Figuren explizit zu machen. Die stereotype Jahreszeitenmetaphorik Viebigs⁷⁸ ist für das Funktionieren dieses Mechanismus‘ konstitutiv. Wie der Frühling stets auf eine positive emotionale Verfassung der Akteure hinweist, finden auch andere jahreszeitlich gebundene Naturdarstellungen Anwendung, welche negative Konnotat beinhalten, wie der Herbst oder der Winter.

Als sie heut am Sonntagmorgen von Köln am Rhein abgefahren waren, war es da ganz angenehmes Wetter gewesen, trocken und noch wärmlich, wer hätte gedacht, daß es hier so ungetrost sein könnte. Nun fing es gar an zu regnen; Oktoberregen, aber schon kalt wie Schnee. (Preis 1930, 239-240)

Der nasskalte Herbsttag, der geschildert wird, lässt dadurch, dass der Oktoberregen „schon kalt wie Schnee“ (Preis 1930, 240) ist, bereits den baldigen Winter erahnen. Die Stimmung, die diese Naturschilderung transportiert, entspricht ganz dem bereits im Kontext der Rolle der Jahreszeiten vorgestellten Stereotyp der farblosen Herbst- beziehungsweise Winteratmosphäre.⁷⁹ Diese metaphorische Farblosigkeit steht für die aussichtslose und

⁷⁶ Vgl. Guntermann, Natur, S. 192, S. 197.

⁷⁷ Vgl. Bronfen, Literarischer Raum, S. 55.

⁷⁸ Vgl. zur Metaphorik des Frühlings Kapitel 2.2.3, S. 55 f.

⁷⁹ Vgl. zur Metaphorik des Winters Kapitel 2.2.3, S. 58 f.

trübselige Stimmungslage der Figuren. Denn von „*der schönen Aussicht, die der Peter gerühmt hatte, war auch nichts zu sehen, alles grau und verdrießlich, so verdrießlich, wie sie selber es waren*“ (Preis 1930, 240). Der Terminus ‚Aussicht‘ ist semantisch doppeldeutig: Nicht nur der Ausblick auf den Naturraum ist verstellt, sondern auch die Aussicht auf den Erfolg der Figuren wird in Zweifel gezogen. Diese Doppelung hebt noch einmal die Interdependenz von Außen- und Innenwelt hervor. Dabei ist eine solche Parallelführung von Außen und Innen nicht darauf beschränkt, statische Seelenlandschaften zu vermitteln, sondern ist ebenso Mittel, um die Veränderung der Befindlichkeit der Figuren auszudrücken. Somit ist festzuhalten, dass die Kongruenz von Raum und Personen die Folie für deren physische Veränderungen schafft.⁸⁰ So heißt es in der gleichen Novelle einige Seiten weiter:

Alles war aussichtsreich hier, vielversprechend. Sie fühlten sich plötzlich gar nicht mehr müde und auch nicht durchnäßt. Es hatte jetzt aufgehört zu regnen, ein Stückchen blauer Himmel guckte plötzlich durch. (Preis 1930, 242-243)

Wiederum korrespondieren die veränderte naturräumliche Umgebung und das Befinden der Figuren. Das Ende des Regens und das Aufhellen des Himmels symbolisieren den Übergang von einer resignierten zu einer hoffnungsfrohen Stimmungslage. Dieser Prozess wird zudem durch den Zugewinn an Farbe in der Naturdarstellung – der Himmel verfärbt sich von Grau nach Blau – unterstützt und mit dem farblos-grauen Grundton weicht in einem parallelen Vorgang die Tristesse der Figuren.

Diese Textstellen zeigen, dass der Naturraum in der Tat als „Seismograph für sich wandelnde Stimmungen“⁸¹ fungiert. Denn die Gestimmtheit des Raumes und die der Figuren stehen in einem engen Zusammenhang zueinander. „Immer wieder wird das Außen, die Umgebung eingesetzt, um die innere Befindlichkeit der Figuren zu beeinflussen. Mehr noch, und poetologisch wie literarhistorisch gesprochen: Die Parallelführung von Außen und Innen, beider Entsprechung und gegenseitige Übereinstimmung ergeben das Bild eines geschlossenen Zustands, der durch das naturwüchsige, organische Muster der ‚Korrespondenz‘ den Erzähleindruck zu sichern imstande ist.“⁸²

⁸⁰ Vgl. Hoffmann, Raum, S. 61.

⁸¹ Bronfen, Literarischer Raum, S. 165.

⁸² Guntermann, Natur, S. 198.

Aber nicht nur durch Korrespondenz, sondern auch durch Kontrast und Widerspruch in der Parallelführung von Außen und Innen wird die Dimension ‚Natur‘ zum vermittelnden Medium.⁸³ In der Novelle *Heinrich Feiten* werden beispielsweise beide Mechanismen kombiniert. Die Protagonisten, Heinrich Feiten und seine Braut Lisa May, werden in der selben Frühlingszenerie, einem „*Frühlingstag, schön wie ein Traum*“ (Feiten 1925, 104), präsentiert. Während die Frühlingsatmosphäre das Innenleben des Mädchens spiegelt, verstärkt sie quasi als Negativfolie das Befinden Heinrich Feitens.

Das Mädchen drückte seinen Arm und atmete tief mit offenem Mund, als wolle es einschlüpfen von der weichen Luft und dem süßen Geruch, der sich wie Wohlgeschmack auf die Zunge legte. „Ha, is dat en Tag!“ Er nickte schweigend; er sagte nichts, und sein ernstes Gesicht wurde auch nicht heiterer. Sie aber war fröhlich. Oh, sie freute sich sehr, hier hinaufzugehen zum Forsthof, von wo man die schönste Aussicht hatte, die man nur finden konnte moselaufl, moselab. (Feiten 1925, 106)

Demnach kann die Dimension ‚Natur‘ als vermittelndes Medium auf zweierlei Arten eingesetzt werden, nämlich einerseits, indem Innen und Außen korrespondieren, sich also Naturdarstellung und Seelenlandschaft entsprechen, und andererseits, indem Natur als Kontrastbild das Innenleben der Figur vermittelt. Noch deutlicher wird die Wirkung einer solchen kontrastiven Parallelführung, wenn Natur stärker personalisiert wird, so wie in der folgenden Textpassage aus *Vor Tau und Tag*:

Was war das für ein Abend! Lind die Luft, weich wie mit Liebesarmen umfing sie. Mildes Mondlicht am Himmel. Dorn stand in seiner einsamen Stube, die Arme um's Fensterkreuz geschlungen, und starrte über die Gasse mit trockenen, brennenden Augen. (Tau 1898, 40)

Die romantisch gezeichnete Mondnacht verkörpert die ideale Atmosphäre für ein Liebespaar. Doch nicht die Figuren zeigen hierzu kompatible Emotionen oder verhalten sich gar im Gleichklang mit der naturräumlichen Umgebung, sondern die Luft als beseeltes Naturelement zeigt das Verhalten, welches dem menschlichen Akteur, Dr. Erich Dorn, nicht vergönnt ist. Die Figur Dorn sehnt sich nach der Liebe einer Frau, der Schriftstellerin Irene Lang, zu der er sich aufgrund gesellschaftlicher Vorgaben und eigener utilitaristischer Abwägungen nicht zu bekennen getraut. Statt jene, wie es ihm die Natur vormacht, mit „*Liebesarmen*“ (Tau 1898, 40) zu umfassen, bleibt er passiv leidend und starrt resigniert in die zu seiner emotionalen Befindlichkeit gegensätzliche gelagerte Naturszenerie.

⁸³ Vgl. Guntermann, *Natur*, S. 199.

An dieser Textpassage wird weiterhin sichtbar, dass die Dimension ‚Natur‘ nicht nur als vermittelndes Medium für Emotionen dient, sondern gleichzeitig auch damit verbundenerm Verhalten der Figuren Ausdruck verleiht und dieses verstärkt. Dies soll ein weiteres Textbeispiel aus der Novelle *Gespenster* zeigen:

„Maria“, fragte er, „bin ich dir denn zuwider? Das habe ich nicht gedacht!“ Er machte einen raschen Schritt, um neben sie zu treten; sie machte noch einen rascheren und war ihm wieder voraus. Noch immer keine Antwort. Zwei, drei Minuten vergingen. Der Wind strich lau durch die Hecken und zupfte der Schlehe ein paar weiße Blüten aus der schimmernden Brautkrone; ein Vogelpärchen verkroch sich, lockend, tiefer in's lauschige Versteck. (Gespenster 1898, 142)

Das Verhalten des menschlichen Paares wird durch die Aktionen des Vogelpärchens und des Windes kontrastiert. Während Maria immer weiter von ihrem Partner abrückt, machen Wind und Vogelpärchen vor, wie sich echte Liebespaare verhalten. Darüber hinaus fungieren diese Elemente der Kategorie ‚Natur‘ als Medien, um das Innenleben der männlichen Figur, nämlich deren Wünsche an die Zukunft mit Maria, sichtbar werden zu lassen. Hier ist Natur demnach beides, Vermittler der Seelenlandschaft der Figur und als Kontrastfolie Verstärker des Verhaltens beider Figuren. Mit dem Einsatz dieser Verstärkertechnik bedient sich Viebig einem erzähltechnischen Instrument, dessen Verwendung bereits im poetischen Realismus Programm war.⁸⁴ Diese Instrumentalisierung von Natur geht in manchen Texten soweit, dass das, was sich zwischen den menschlichen Akteuren abspielt, während diese aus der erzählten Zeit ausgeblendet werden, gänzlich durch eine Naturdarstellung vermittelt wird.

Am nächtlich dunklen Himmel jagten die Wolken, unten im Thal rauschte die Kyll. Über den einsamen Hof gingen feuchte Winde, Frühlingswinde, und drinnen in dem Bretterschlag, in dem düstern Winkel, ein Sturm von Leidenschaft. Mit heißem Kopf, mit benommenen Sinnen taumelte der Lorenz am Morgengrauen aus der Stallthür. (Schuldige 1897, 177-178)

Durch die sexuelle Komponente, die fester Bestandteil der Viebig'schen Frühlingsmetaphorik ist,⁸⁵ wird das Verhalten von Natur und Mensch gleichgesetzt. Die erotisch konnotierte Bildlichkeit der *„feuchte[n] Winde, Frühlingswinde“* (Schuldige 1897, 178) wird

⁸⁴ Vgl. Guntermann, *Natur*, S. 198.

⁸⁵ Vgl. Kapitel 2.2.3, S. 55 f.

als „*Sturm von Leidenschaft*“ (Schuldige 1897, 178) auf die menschlichen Akteure abgebildet.⁸⁶ Ein und dieselbe Bildlichkeit reichen aus, um die Aktion im Naturraum und die der Figuren auszudrücken. Die auf die Protagonisten bezogene Handlung setzt dagegen erst wieder am nächsten Morgen ein, so dass der Leser das Geschehen der Nacht aus der Naturszenerie heraus antizipieren muss. Grundlegend für das Funktionieren dieses Mechanismus' ist die Beseelung der Dimension ‚Natur‘ und ihrer Elemente, die eine solche Parallelführung von Aktionen im Naturraum und jenen der menschlichen Akteure ermöglicht. Dadurch, dass Natur nicht nur als vermittelndes Medium, als ‚bekräftigender Stichwortgeber‘,⁸⁷ fungiert, sondern aktiv in Kontakt mit den übrigen Figuren tritt, kommt dieser zudem eine auf die menschlichen Akteure gerichtete ‚emotionsweckende Qualität‘⁸⁸ zu.

Ein trübtrauriger schwerer Novembertag. (Einzige 1901, 134)

‚Trom, trom, trom‘ macht der Regen an den Scheiben; immer dasselbe eintönige Geräusch. Es kann einen krank machen, ganz elend, man muß weinen und weiß selbst nicht warum. – „Oh –!“ Ein langer, zitternder Seufzer hallte durch's Zimmer, in der Stille klang er lauter; (Einzige 1901, 135)

Die stereotype Herbstatmosphäre in der Novelle *Die Einzige* ist nicht nur Indikator und Abbild der emotionalen Verfassung der Protagonistin, sondern zugleich mitverantwortlich für deren Befinden. Das eintönige Geräusch der Regentropfen steigert die Niedergeschlagenheit der Figur, deren Ursache diese selbst nicht zu nennen weiß. Dieses Beispiel macht deutlich, dass der Naturraum als Katalysator und ‚Movens‘ zur Belebung des Subjektes beitragen kann.⁸⁹

Die beiden vorgestellten funktionalen Kategorien, Natur als vermittelndes Medium und Natur als Verursacher von Stimmungen, sind nicht exklusiv zu verstehen. Denn wie diese Textpassage zeigt, ist Natur in vielen Fällen sowohl Abbild der Seelenlandschaft als auch ursächlich an dieser Stimmungslage beteiligt. So auch in der Schlusspassage der Novelle *Frühlingsschauer*.

⁸⁶ Der Wind als ‚Kuppler‘ ist ein viel bemühtes Motiv in den Romanen des bürgerlichen Realismus, insbesondere bei Raabe (vgl. Delius, Held, S. 44-47). Auch hier greift Viebig auf überkommene erzähltechnische Mittel zurück.

⁸⁷ Vgl. Guntermann, Natur, S. 199.

⁸⁸ Delius, Held, S. 26.

⁸⁹ Vgl. Bronfen, Literarischer Raum, S. 73.

Am Himmel blinkten die Sterne hell, aber jetzt halt! Die Leute spannten die Schirme auf; [...] Tropfen, große warme Tropfen fielen beim hellen Sternengeflimmer; ein plötzlicher Regenguß rauschte mitten hinein in alles Blühn. Nun kamen auch ihr die Thränen. (Frühlingsschauer 1901, 166)

Warum weinte sie nur so ungebärdig, so heiß, so rebellisch, so – so reuevoll? Sie wußte selbst nicht, was ihr so leid that. Schluchzend lief sie im Frühlingsschauer. (Frühlingsschauer 1901, 167)

Der Regen, ins Bild gesetzt als ‚Himmelstränen‘, bewirkt zum einen das Weinen der Figur und ist zum anderen verstärkendes Abbild deren Verhaltens. Für das Personeninventar der Novellen übernimmt die Dimension ‚Natur‘ aber nicht nur die Rolle des vermittelnden und verstärkenden Mediums für Emotionen und Verhalten der menschlichen Figuren, sondern kann zudem selbst zum Akteur und somit zu einer Figur in der fiktiven Handlung werden.

2.3.2 Die Dimension ‚Natur‘ und ihre Elemente als Erzählaktanten

Zur Terminologie – Aktantielle Kategorien nach A. J. Greimas

Je expliziter Natur beseelt und personifiziert wird, desto deutlicher wirkt diese als selbständiger Akteur in der Fiktion mit. Zur Beschreibung der Rolle, die die Dimension ‚Natur‘ samt ihrer assoziierten Elemente innerhalb des fiktiven Personals einnimmt, wird im Folgenden auf die von Algirdas J. Greimas entwickelte Terminologie zur Beschreibung der Struktur der Erzählaktanten zurückgegriffen. Die Theorie Greimas' ist der strukturalen Semantik verpflichtet und bedient sich syntaktischer Kategorien, der Aktanten, um die semantisch-strukturalen Funktionen der Akteure im Satz, im Text und innerhalb bestimmter Gattungen von Erzähltexten zu beschreiben und zu kategorisieren.⁹⁰

Die ‚Aktanten‘ grenzt Greimas gegen die ‚Akteure‘, die ‚dramatis personae‘, ab. Während er unter den Akteuren die an der Handlung beteiligten Personen versteht, bilden die Aktanten eine Klasse von Akteuren mit einem bestimmten Aktionsbereich beziehungsweise funktionalen Aktionspotential.⁹¹ Innerhalb der Großgruppe der Aktanten bildet

⁹⁰ Zu einer Einführung in die Terminologie und Theorie A. J. Greimas' vgl. A. J. Greimas: *Die Struktur der Erzählaktanten. Versuch eines generativen Ansatzes*, in: Ihwe, Linguistik, S. 218-238 sowie A. J. Greimas: *Strukturelle Semantik*, Braunschweig: 1971, bei letzterem im Besonderen Kapitel 10: *Überlegungen zu den aktantiellen Modellen*, S. 157-177.

⁹¹ Vgl. Greimas, Semantik, S. 159 f.

Greimas wiederum aktantielle Kategorien in Form von Oppositionen. Für die Betrachtung der aktantiellen Funktionen der Dimension ‚Natur‘ erscheinen vor allem zwei dieser Kategorisierungen nutzbar gemacht werden zu können, nämlich die in oppositioneller Relation verbundenen Paarungen ‚Subjekt‘ versus ‚Objekt‘ und ‚Adjuvant‘ versus ‚Opponent‘.⁹² ‚Subjekt‘ und ‚Objekt‘ verbindet die Relation des Handelns, beziehungsweise des Begehrens. Während das ‚Subjekt‘ der Handelnde oder der Begehrende ist, wird das ‚Objekt‘ zum Zielpunkt der Handlung beziehungsweise des Begehrens. ‚Adjuvant‘ und ‚Opponent‘ sollen hier als Unterstützer beziehungsweise Mitspieler und als Gegenspieler begriffen werden. Neben den aus der Theorie Greimas’ adaptierten Termini werden weiterhin die Begrifflichkeiten ‚Agens‘ und ‚Movens‘ verwendet. Unter ‚Agens‘ wird allgemein der handelnde Akteur verstanden, während ‚Movens‘ auf die motivierende Funktion abzielt, die ein Akteur auf den anderen ausübt.

Die Relation ‚Raum-Figuren‘ als Miteinander – ‚Subjekt‘ und ‚Adjuvant‘

„Stärkste Ausdeutung erfährt die Landschaft durch die Kunst der Beseelung; sie wird gleichsam zur mithandelnden Person erhoben.“⁹³ Besonders intensiv erfolgt die Personifizierung des Elementes ‚Wind‘, wie die folgende Textpassage aus der Novelle *Der Depp* deutlich vor Augen führt:

Aber der Morgenwind, der von der Höh herabgehüpft kam, den zarten gefiederten Blättchen der Ebereschen, die die Chaussee säumten, schmeichelte, den goldnen Primeln, die am Wegrand äugten, in den Kelch pustete, lüftete neugierig den weißen Tuchzipfel. Kosend fingerte er über den Mädchennacken, der fest war und dabei doch weich – warmes, junges, gesundes Fleisch. Er war ganz verliebt, er fingerte immer weiter; er wand der Vefa den Rock um die Lenden, man sah die Rundungen des Leibes, die Form der kräftigen Beine. Immer erregter faßte er zu, er wurde ganz ungestüm; bis ans Knie schlug er ihr den Rock hinauf, alle Welt konnte das weiße Leinenbündel sehen, das sie als Strumpfband darum gebunden hatte. Lachend blieb sie einen Augenblick stehen und zerrte sich herum mit diesem spielenden, zärtlichen und doch so stürmischen Frühlingswind. (Depp 1914, 171-172)

Der Wind – nach menschlichem Vorbild gezeichnet – ist nicht mehr nur beseeltes Natur-
element, sondern anthropomorpher Akteur. Der Frühlingswind, dem Stereotyp Rechnung

⁹² Nicht berücksichtigt wird hier die Kategorie ‚Adressant‘ versus ‚Adressat‘ (vgl. Greimas, Semantik, S. 161-165).

⁹³ Gubisch, Erzählkunst, S. 2.

tragend⁹⁴ erotisch konnotiert, wirkt auf die Protagonistin der Novelle, die junge Vefa, ein, bis jene sich auf dieses imaginäre Liebesspiel einlässt und beide als Akteure in der Fiktion interagieren. Betrachtet man Handlungsumfang, Qualität und Funktionalität des naturhaften und des menschlichen Akteurs, füllt der Wind die Rolle des ‚Subjekt‘-Aktanten aus. Vefa hingegen reagiert auf dessen Handeln und ist der Zielpunkt desselben. Es entsteht allerdings kein oppositionelles Verhältnis der beiden Akteure, beide sind ‚Mitspieler‘, ‚Adjuvanten‘, in der Fiktion.

Nicht in allen Novellen geht die Personifikation der Dimension ‚Natur‘ soweit, dass diese zum antropomorphen ‚Agens‘ wird, wie hier wenn es heißt: *„Über den Acker wandelte der Frühling. Sein Atem war lau und ganz voller Duft“* (Depp 1914, 176). Auch eine schwächere Form der Beseelung, etwa durch die Verwendung entsprechender Verben, die Aktionen beschreiben, welche ein belebtes handelndes Subjekt erfordern, wird in einer Vielzahl der Novellen umgesetzt.

Bis zur Hälfte der hohen Seitenwand fingerten Sonnenstrahlen auf und nieder, reckten sich ein Stückchen weiter empor und zogen sich wieder scheu zurück.

(Klingeljunge 1901, 196)

Die Beseelung des Frühlings, beziehungsweise des Frühlingswindes, in der Novelle *Der Depp* ist konsequenter durchgeführt, da nicht nur dessen Tun, das Wandeln über das Feld, ein belebtes Subjekt voraussetzt, sondern ihm zusätzlich die Fähigkeit zugeschrieben wird, zu atmen, was ein Primärmerkmal für Leben im Allgemeinen darstellt. Die Sonnenstrahlen hingegen wirken weniger körperlich und weniger menschlich. Die Bewegungen, die von ihnen ausgehen, das Fingern, das Recken, das sich Zurückziehen, deuten zwar auf eine Beseelung hin, aber eine Vermenschlichung ist hier nicht direkt zu fassen. Im Gegensatz zur Novelle *Der Depp* tritt Natur im *Klingeljungen* lediglich temporär an die Handlungsoberfläche und ist nicht über die gesamte Handlungsführung hinweg als ‚Agens‘ präsent.

Anhand beider Textpassagen wird deutlich, dass die Dimension ‚Natur‘ in der Fiktion in unterschiedlicher Weise als ‚dramatis persona‘ präsent sein kann. Sie kann einerseits, quasi als Nebenfigur, zeitweilig in die Handlung eintreten oder andererseits als gleichbedeutender Mitspieler, als ‚Adjuvant‘, oder gar als Protagonist den gesamten Handlungsverlauf mitbestimmen. Als temporäres ‚Agens‘ tritt sie zumeist auf, um handlungsmotivierend, sozusagen als ‚Movens‘, auf die Figuren einzuwirken.

⁹⁴ Vgl. hierzu Kapitel 2.2.3, S. 55 f.

Und die Luft war weich; schmeichelnd und doch stürmisch wehte sie über den Asphalt. (Frühlingsschauer 1901, 162)

Plötzlich machte sie kehrt; statt nach Hause ging sie rascher die Straße hinauf zum Platz mit den Linden und Rasenflächen. Ein ungeheurer Frühlingsdurst überkam sie, ein stürmisches Verlangen. (Frühlingsschauer 1901, 163)

Die Frühlingsluft wird für die weibliche Protagonistin Frida zum Katalysator ihrer Gefühle. Diese Luft, die „*schmeichelnd und doch stürmisch*“ (Frühlingsschauer 1901, 162) auf sie einwirkt, weckt in ihr „*Frühlingsdurst*“ (Frühlingsschauer 1901, 163) und „*stürmisches Verlangen*“ (Frühlingsschauer 1901, 163), so dass Frida dazu angetrieben wird, den gewohnten Nachhauseweg zu verlassen und sich in die Dimension ‚Natur‘, in den Park, zu begeben. Die Natur als Akteur ist hier gleichermaßen Impulsgeber und Katalysator für die Figur, indem sie jener Anstoß und Anleitung für ihr Handeln gibt sowie dieses beschleunigt. Auch in der Novelle *Der Depp* interagiert die Natur mit der weiblichen Protagonistin Vefa und wirkt auf diese ein, so dass sich die erotische Konnotation des Naturbildes Frühling auf sie überträgt.

Umflutet von einem Sonnenlicht, das sie blendete, umschmeichelt von einer Luft, die mit ihrer Lindigkeit ganz betörte, trunken von einer Lust, die keinen Grund hatte, und die sie doch ganz erfüllte, stieß sie aus voller Brust einen Jauchzer aus, daß die alte Kraterwand widerhallte. (Depp 1914, 182)

Die Natur wirkt auch auf Vefas Handlungsmotivation unterstützend ein. Denn der Frühling liefert ihr den Anstoß für ihre Entwicklung und für ihr Handeln. Aus dem Mädchen Vefa wird unter dem Einfluss der frühlingshaften Natur eine junge Frau, die ihre erste Liebe mit dem örtlichen Postillion erlebt. Das Erblühen der Natur und das Erwachen der Sexualität Vefas werden parallel zueinander entfaltet.

War's Hexerei? Sie lächelte in sich hinein. Die Veilchen hatten schon lange niedergeduckt unter den Büschen gelauert, die Himmelsschlüssel hatten es nur noch nicht gewagt, ihre Stengel zu recken – es brauchte nur ein einziger, so warmer Tag zu kommen und alles, alles war da! (Depp 1914, 181)

Vefa vollzieht einen sehr ähnlichen Wandel wie die sie umgebende Fauna und Flora: Ihre bislang verborgene Sexualität wird durch die Interaktion mit dem personifizierten Frühling offenbar. Natur tritt in der Novelle *Der Depp* nicht mehr nur temporär an die Handlungsoberfläche, sondern übernimmt im gesamten Handlungsverlauf die Rolle eines

Mitspielers und eines ‚Movens‘, der die Entwicklung der weiblichen Protagonistin Vefa anstößt und vorantreibt.

Die Relation ‚Raum-Figur‘ als Gegeneinander – ‚Antagonist‘ und ‚Opponent‘

Natur wird in den Novellen Viebigs außer zum ‚Subjekt‘ und ‚Adjuvanten‘ auf der Akanten-Ebene insbesondere auch zum Antagonisten der menschlichen Figuren, also zum ‚Opponenten‘, aufgebaut. Diese Rolle übernimmt diese dann, wenn sie den menschlichen Figuren als übergeordnete, sie festlegende und begrenzende Kraft im Sinne positivistischer Theorie gegenüber tritt.⁹⁵ Diese aktantielle Rolle füllt die Dimension ‚Natur‘ beispielsweise in der Novelle *Der Lebensbaum* aus, wenn sie zur ‚magna mater‘⁹⁶ ausgestaltet wird. Sie tritt als weiterer Protagonist in die Handlung ein und entwickelt sich im Handlungsverlauf zum bestimmenden ‚Subjekt‘.

Und der Geist, der da ist im Grünen der Gräser, im Wachsen der Bäume, im Duft der Blumen, im Tropfen des Taus, im Wehen des Windes, im Flimmern der Luft, im Glühen der Sonne, im Werden und Welken, im Entstehen und Vergehen, rüttelte die starken Stämme, daß sie bebten wie schwache Gräser; mit Posaunenstoß sprach seine Stimme im Wind, drohend und versöhnend zugleich: „Jetzt wird das Reis gerissen aus der Mutter Hand, jetzo, da es am schönsten blüht! Die Seele des Kindes wird zurückgepflanzt in den Garten Eden der ewigen, der gerechten Natur!“ – – –
(Lebensbaum 1906, 61-62)

Die ‚Mutter Natur‘ tritt im Laufe der Handlung zunehmend in Konkurrenz zur Figur Ammei, der leiblichen Mutter des kleinen Ambrosius, und erhebt Anspruch auf deren Sohn. Sie wird zum handelnden ‚Subjekt‘ und zum ‚Opponenten‘ im Verhältnis zur menschlichen Figur. Als mystischer Naturgeist ist sie in der Fiktion als Akteur präsent, der letztendlich die oberste Entscheidungsgewalt über alle übrigen Figuren in Anspruch nimmt und den Knaben Ambrosius für sich reklamiert. Von einer Interaktion zwischen Natur und den anderen Akteuren kann man kaum mehr sprechen, da die Handlung einseitig von der Natur, der ‚magna mater‘, dominiert wird.⁹⁷

In den Venn-Novellen Viebigs tritt Natur in besonders plastischer Weise als Antagonist auf. Die faktische Topographie des Hohen Venn wird in diesen Texten zum symbolischen, zum lebensfeindlichen Naturraum ausgestaltet, der sich innerhalb der fiktiven

⁹⁵ Vgl. Guntermann, Natur, S. 192.

⁹⁶ Zum Terminus ‚magna mater‘ vgl. Riedel, Natur, S. 148.

⁹⁷ Vgl. zu dieser Novelle Kapitel 3.2.3, S. 109 ff.

‚dramatis personae‘ als dominantes ‚Subjekt‘, als ‚Opponent‘, präsentiert. Die Topographie des Hohen Venn wird in der Rolle einer multifunktionalen Kulisse somit geradezu radikalisiert. Besonders deutlich ist der Antagonismus zwischen menschlichem Protagonisten und der zu deren Gegenspieler funktionalisierten anthropomorphen Natur in der Novelle *Das Kind und das Venn* ausgestaltet. Bereits im Titel dieser Novelle wird die Dimension ‚Natur‘, das Hohe Venn, dem menschlichen Akteur, dem Knaben Gerret, gleichwertig gegenübergestellt. Geschildert wird ein imaginäres Kampfszenario zwischen der menschlichen Figur Gerret und der Natur als anthropomorpher Größe.

Das große Venn war auch einsam, aber das reckte und dehnte sich in geheimnisvoller Freude ob der eigenen, einsamen Größe, während der kleine Junge erschauerte und ganz in sich zusammenduckte. (Kind 1906, 251)

Der Wind holte aus und gab ihm einen Stoß, daß er umfiel, sich nur mühsam wieder aufrichtete und weinend zurück in den Schutz der Hecke torkelte. [...] Wie es draußen tobte, gellte, schrillte, brüllte! Das Venn, o das Venn, wenn das nur nicht hereinkam! (Kind 1906, 255)

Er fühlte dumpf: sie, die da wohnte, die draußen in der ungeheuren Weite, die mit den schweren, nachtdunklen Flügeln, die senkte sich auf ihn. (Kind 1906, 260)

Die in oppositioneller Relation verbundene Paarung ‚Kind – Venn‘ wird einseitig von der Dimension ‚Natur‘ dominiert, die – gleich einem Menschen gezeichnet – Gerret attackiert. Der Junge hat diesen imaginären Angriffen nichts entgegenzusetzen, wird ganz von seiner Angst vor dem Venn eingenommen und geht schließlich an der Auseinandersetzung mit der Natur, der er in keiner Weise gewachsen ist, zugrunde.⁹⁸

Auch in der Rolle des ‚Opponenten‘ wirkt Natur auf die Figuren als ‚Movens‘. Allerdings nicht, wie an der Novelle *Der Depp* gezeigt, als unterstützendes Medium für die Entwicklung der Protagonistin, sondern eher als Negativum, welches das Handeln und das Schicksal der Figuren unweigerlich determiniert und diese letztlich zugrunde richtet. In dieser Ausgestaltung von Natur zur ‚magna mater‘, die durchaus auch destruktive Züge aufweist, spiegeln sich Elemente positivistischer Theorie wider, nach der Natur selbstständig, unabhängig und beliebig ist.

⁹⁸ Vgl. zu dieser Novelle Kapitel 3.2.3, S. 107 ff.

Aus einer solchen, zum ‚Agens‘ und mehr noch zum ‚Subjekt‘ und ‚Opponenten‘ gewordenen Natur entsteht Handlung, man kann tatsächlich sagen, „aus ihr erwächst alles Geschehen“⁹⁹. Dies ist wohl die extremste Funktionalisierung von Natur innerhalb des Aktanteninventares, da jene in der Fiktion nicht neben die Figuren tritt, sondern sich zum dominierenden Protagonisten aufschwingt und somit die menschlichen Figuren quasi zu Nebenfiguren werden lässt. Allerdings ist Natur, obwohl sie als Antagonist die übrigen Figuren dominiert, als Akteur in der Fiktion ebenso kontextuell gebunden wie die menschlichen Figuren und ebenso in die Progression der Handlung integriert.¹⁰⁰ In dieser Einbindung in das Handlungsgeschehen liegt auch das Besondere der Funktionalisierung der Dimension ‚Natur‘ im novellistischen Œuvre Clara Viebigs. Denn statt Natur als Hintergrundbild, als statischen Requisite, zu verwenden, werden beide, beseelte Natur und menschliche Figuren, von der Autorin in ein und denselben Handlungszusammenhang gestellt. Agenshafte Natur und menschliche Figuren konstituieren gemeinsam das, wie es der Gattung entspricht, begrenzte Figurenpanorama der Novellen, die zumeist mit zwei bis drei tragenden Akteuren auskommen. Ganz gleich ob diese als vermittelndes Medium die menschlichen Figuren unterstützt, indem sie deren emotionales Innenleben transparent werden lässt oder deren Handeln verstärkt, oder ob diese als beigeordneter Akteur oder gar als Protagonist auftritt, bleibt für alle Texte festzuhalten, dass das Einbinden der Kategorie ‚Natur‘ für das Funktionieren des eng gefassten fiktiven Personals der Novellen unabdingbar ist. Denn ohne die hier dargestellte Funktionalisierung von Natur ist keine novellistische Handlung in den Viebig’schen Texten denkbar.

2.4 Die Konzentrierung des Epischen – Natur als erzähltechnische Realie

Die Polyvalenz der Kategorie ‚Natur‘ ist bereits in den Betrachtungen zu Raum und Zeit sowie den Ausführungen zum Stellenwert von Natur innerhalb des fiktiven Figurenpanoramas deutlich geworden. Gleiches gilt für deren Status als erzähltechnische Realie. Natur ist in diesem Kontext insbesondere bildhaftes Zeichen und Symbol, das den Gang der Handlung abbildet und erläutert, Einzelhandlungen verstärkt und pointiert, Vorausschau und Rückblicke möglich macht und in besonderer Weise dazu beiträgt, die Handlung zum Höhe- und Wendepunkt hin zu steigern und einen Spannungsbogen aufzubauen. „Alt-

⁹⁹ Wingenroth, Frauenroman, S. 51.

¹⁰⁰ Vgl. Guntermann, Natur, S. 192.

though there is nearly in every story a nature description, it never seems to slow down the action, and in fact may contribute substantially to the plot“¹⁰¹. In diesem Punkt kann man Carpenter zustimmen und festhalten, dass Natur innerhalb der Textkomposition bewusst eingesetzt wird, um den Handlungsverlauf zu unterstützen und voranzutreiben und nicht etwa Beiwerk ist, das außerhalb der Handlungsführung steht und die Handlungsprogression gar verzögert oder unterbricht.

2.4.1 Prolepse, Analepse und Transzendierung – Natur als Instrument für Perspektive

Bereits bei der Gestaltung des Ausgangsszenarios spielt Natur eine tragende Rolle. In der einleitenden Raumbeschreibung – quasi ein Natureingang, eigentlich ein Gattungscharakteristikum der Minnelyrik oder des Volksliedgutes¹⁰² – schaffen Naturraum und Naturzeit eine geschlossene und bedeutungsvolle Situation, die aus der Funktionalität einer Kulisse hinauswächst: Der ‚gestimmte Raum‘ ist für die Handlung „Vorausdeutung und Kommentar“¹⁰³. Im Rahmen dieses synthetischen Verfahrens kommt erneut die bereits thematisierte stereotype Jahreszeitenmetaphorik zum Tragen.¹⁰⁴ In der Novelle *Am Totenmaar* wird beispielsweise eingangs ein Naturszenario aufgebaut, dessen Expressivität einerseits durch die trostlose Topographie rund um das Weinfelder Maar und andererseits durch die Herbst- beziehungsweise Winteratmosphäre geschaffen wird.

*Keine Bäume, keine Blumen. Nackte vulkanische Höhen, gleich riesigen Maulwurfs-
hügeln, stehen im Kranz, zu nichts gut als zu armseliger Viehweide. Mageres Strand-
gras weht, blasses Heidekorn duckt sich unter Brombeergestrüpp. Kein Vogel singt,
kein Schmetterling gaukelt. Einsam ist's, zum Sterben öde! Das ist das Weinfelder
Maar, das Totenmaar, wie's die Leute heißen. Es hat keinen Abfluß, keinen Zufluß
anders als die Thränen, die der Himmel drein weint. Es liegt und träumt und ist
todestraurig, wie alles rings umher. (Totenmaar 1897, 117)*

Bereits in der fiktiven Topographie, die aus Versatzstücken der Landschaft der Vulkaneifel zusammengesetzt ist, sind Einsamkeit, Trostlosigkeit und Todeserwartung präsent. Die Natur wird blass, farblos, „todestraurig“ (Totenmaar 1897, 117), geradezu „zum Sterben

¹⁰¹ Carpenter, Novellen, S. 77.

¹⁰² Vgl. Wilpert, Natureingang, S. 614.

¹⁰³ Hoffmann, Raum, S. 62.

¹⁰⁴ Vgl. Kapitel 2.2.3, S. 55 ff.

öde“ (Totenmaar 1897, 117) gezeichnet, so dass sich das Schicksal der Protagonistin Annamarei aus diesem Natureingang, dieser „grenzenlose[n] Öde“ (Totenmaar 1897, 128) und „todesähnliche[n] Einsamkeit“ (Totenmaar 1897, 128), heraus gar nicht positiv entwickeln kann. Denn zu stark ist die Vorgabe durch das symbolhafte Naturbild. Auch die Metaphorik der Jahreszeit Winter unterstützt die Aussichtslosigkeit der Lage der Figur: „Schnee, Schnee überall!“ (Totenmaar 1897, 133). Sogar die „Berge haben ein weißes Totenhemd übergezogen“ (Totenmaar 1897, 134). Mittels des durch Jahreszeit und Topographie eindeutig konnotierten Naturbildes sind im Rahmen des synthetischen Erzählverfahrens Handlungsverlauf und Figurenentwicklung vorgegeben. Demzufolge stellt der Tod Annamareis am Ende der Novelle keine überraschende Wendung dar. Auch Sommerhitze und Vennlandschaft übernehmen als Ausgangsszenario eine solche Unheil oder gar Tod verkündende Zeichenfunktion.

Sie schafften jetzt den ganzen Tag auf den Feldern, früh um vier waren sie schon draußen; die Hitze der letzten Wochen hatte den Roggen so schnell gebleicht, daß er auf einmal totreif geworden war. Sie hatten sich, müde und glühheiß, heute am Mittag eben die erste Rast gegönnt, da war vom Dorf her ein Geschrei zu ihnen gedrungen.
(Herz 1910, 3)

Auch in diesem Fall lässt die einleitende Beschreibung der naturräumlichen Umgebung darauf schließen, dass im Handlungsverlauf Unheil und Tod zu erwarten sind. Wie der Winter suggeriert auch die Sommerhitze in den Novellen Viebigs eine existentielle Bedrohung der Figuren,¹⁰⁵ wie hier in der Novelle *Ein einfältiges Herz*, in der das Leben der Protagonistin durch einen heimtückischen Brandanschlag bedroht wird. Die in der Naturszenerie zu Beginn der Novelle förmlich in der Luft liegende Todesgefahr tritt durch den Neologismus „totreif“ (Herz 1910, 3) besonders deutlich hervor. Dieses Adjektiv, das vordergründig den Zustand des Roggens referenziert, kündigt auf einer zweiten Bedeutungsebene den Gang der Handlung, also die zu erwartende tödliche Bedrohung, an.

Ein weiteres Naturbild, das auf eine existentielle Gefährdung der agierenden Figuren hindeutet, konstituiert sich aus der Topographie des Hohen Venn. Dessen „feierliche Stille“ (Nummer 1906, 219), in der nur „der Sturm orgelt“ (Nummer 1906, 219), hat für die Figuren etwas imposant Gefährliches. In besonderer Weise denjenigen, „die es nicht genau kennen“ (Nummer 1906, 219), erscheint das Venn, „wenn der Wind es überheult, Regen oder Schnee die lauernden Tiefen der Sümpfe noch tiefer gemacht haben“

¹⁰⁵ Vgl. zur Hochsummermetaphorik Kapitel 2.2.3, S. 60 f.

(Nummer 1906, 219), trostlos und lebensbedrohlich. In dieser Atmosphäre ist eine positive Entwicklung für die agierenden Figuren ebenfalls unmöglich. Das Besondere der Funktionalität der Venn-Landschaft liegt darin begründet, dass sie als symbolträchtige multifunktionale Kulisse nicht nur als Medium dient, um auf eine Bedrohung hinzuweisen, sondern als antropomorpher Akteur selbst zu einer Bedrohung für die menschlichen Figuren wird.

„Sei still!“ Das war das Venn, das machte ihn stumm. Das kam auf ihn zu – ein Gewaltiges, Übermenschliches – das rückte ihm immer näher, immer näher. Das bedrückte ihn; das erdrückte ihn schier. Er rang nach Luft, aber wehren konnte er sich nicht. Ganz still saß er, wie gebannt, starren Blickes. Und raffte er sich endlich auf, riß sich gewaltsam los, lief davon [...] – nirgends, nie mehr vergaß er das Venn. Er fühlte dumpf: sie, die da wohnte, draußen in der ungeheuren Weite, die mit den schweren, nachtdunklen Flügeln, die senkte sich auf ihn. (Kind 1906, 260)

In der zeichenhaften Bildlichkeit des Hohen Venn verschmelzen die Kategorien Kulisse und Akteur in einzigartiger Weise miteinander. Aber nicht nur Gefahr und existentielle Bedrohung, sondern auch Hoffnung und Zuversicht sind narrative Inhalte, die in den Viebig'schen Novellen mittels der Dimension ‚Natur‘ ausgedrückt werden. So lässt eine Frühlings- beziehungsweise Frühsommerszenerie zumindest temporär eine positive Entwicklung der Handlung vermuten, wie etwa in der Novelle *Die Schuldige*. Zu Anfang wird die Handlung in den Jahresverlauf zeitlich eingeordnet, indem es heißt: *„Heut wehen die ersten Frühlingswinde um den Pfalzelhof [...]. Es ist April“* (Schuldige 1897, 157-158). Natur präsentiert sich solange als frühlingshaft ‚gestimmter Raum‘ wie sich die Protagonistin Barbara mit ihrem unehelichen Neugeborenen fern der ihr feindlich gesonnenen Gesellschaft in der Waldeinsamkeit versteckt und dort eine Illusion von Mutterglück und Geborgenheit erlebt.¹⁰⁶

So golden, so grün war der Rasenfleck [...]. Tausend Blumen blühten darauf, ein reiner Quell plätscherte, auf tiefhängenden Zweigen der umstehenden Bäume saßen Waldvögel in Scharen und bliesen die Federn auf. Süß und sanft wie im Traum klang ihre Melodie: „Tirili – tüi – tüi“ [...]. (Schuldige 1897, 195)

Die in dieser Textpassage bemühten Farbigkeiten, Grün und Gold, mit ihrer monologischen Serie an Signifikaten, nämlich Reinheit, Sanftheit und Unbeschwertheit, sind fes-

¹⁰⁶ Vgl. zu einem ausführlichen Kommentar dieses Textes Kapitel 5.2.1, S. 190 ff.

ter Bestandteil der Viebig'schen Frühlingsmetaphorik¹⁰⁷ und finden sich in dieser Zusammenstellung in zahlreichen Novellen wieder. Auch die Konnotate ‚unwirklich‘ und ‚traumhaft‘ gehören zu diesem narrativen Inhalt. Demzufolge ist mit einem frühlingshaft gestimmten Naturszenario häufig ein illusorischer Zustand mit temporärem Charakter verbunden. Dessen Zerstörung, die Desillusion, wird in der Regel durch ein Hochsommer-szenario eingeleitet, wobei dieser Mechanismus ebenso stereotyp ist wie die Darstellung der Naturbilder per se.¹⁰⁸

Auch im Falle der *Schuldigen* werden Handlungsprogression und Figurenentwicklung durch den Wechsel von einer positiven zu einer negativen jahreszeitlich bedingten Gestimmtheit des Raumes vorweggenommen und begleitet. Die glückhafte Zeit der Barbara Holtzer in der Gesellschaftsferne der Frühlingsidylle geht schließlich im hochsommerlichen „*Sonnenflimmer*“ (Schuldige 1897, 211) zu Ende, sobald ihre uneheliche Mutterschaft und der von ihr aus Eifersucht begangene Mord an dem Kindsvater aufgedeckt werden.

In den Novellen Viebigs ist Natur in diesem Sinne Zeichen, das zum Bildsymbol gesteigert den Aussagegehalt der Szenerie verdichtet und konzentriert.¹⁰⁹ Durch die Verwendung stereotyper Bildlichkeiten wird die Kategorie ‚Natur‘ zur sprechenden Kulisse, die dem textkundigen Leser, der zwischen den einzelnen Novellen intertextuelle Bezüge herzustellen vermag, Hinweise auf den weiteren Verlauf der Handlung geben kann.

Viebig setzt solche zeichenhaften Natursequenzen aber nicht nur zu Beginn der Novellenhandlung ein, um Prolepsen zu realisieren, sondern auch an markanten Punkten innerhalb des Handlungsverlaufs. In der Novelle *Die kleinen braunen Schuhe* möchte der Protagonist Mauke seiner schwangeren Frau eine Freude machen und ihr für das von ihnen erwartete Kind Erstlingsschuhe kaufen, welche diese in einem Schaufenster gesehen hat. Der weitere Gang der Handlung wird eng mit dem Bild der kleinen braunen Schuhe verknüpft. Während sich jene dem noch unentschlossenen Mauke zuerst im „*vollsten Sonnenglanz*“ (Schuhe 1901, 103) und „*wie in Gold getaucht*“ (Schuhe 1901, 104) als „*Goldkäferchen*“ (Schuhe 1901, 104) präsentieren, kündigt das darauf folgende Szenario bereits den Schicksalsschlag an, der Maukes Familie bald treffen wird. Denn entgegen aller Erwartungen verheißt die Zukunft der jungen Familie nichts Gutes.

¹⁰⁷ Vgl. Kapitel 2.2.3, S. 55 f.

¹⁰⁸ Vgl. zum Mechanismus ‚Illusion-Desillusion‘ auch Kapitel 5.2, S. 180 ff.

¹⁰⁹ Vgl. Wiese, Interpretationen II, S. 23.

Ein Windstoß kam plötzlich um die Ecke und traf ihn empfindlich kühl; die Sonne verkroch sich, schwarz gähnte das Schaufenster, und die Goldkäferchen waren tot, ganz ohne Glanz. (Schuhe 1901, 104)

Der plötzliche Wetterumschwung, der kalte Wind und die sich verdunkelnde Sonne, sind zum einen innerhalb der Fiktion eine Warnung an die fiktive Figur und zum anderen auf metatextueller Ebene ein Signal für den Leser, der nun die weitere Entwicklung der Handlung zu antizipieren in der Lage ist. Denn der Tod der jungen Mutter und ihres Kindes wird bereits in dieser Szenerie vorweggenommen.

In der Novelle *Simson und Delila* wird auf kommendes Unheil, nämlich die unehrenhafte Entlassung Hubert Pantenburgs aus dem Militär, ebenfalls mit Hilfe des Wetters hingewiesen.

Die Fenster sind geöffnet, aber keine Spur von Kühlung weht herein. Die Sterne am Himmel haben sich verkrochen, kein Mondschein, eine Wand schwarzer Wolken im Westen, über den fernen Eifelbergen wetterleuchtet es. (Simson 1897, 50)

Wie in der Novelle *Die kleinen braunen Schuhe* verdunkeln sich in dieser Textpassage die Gestirne; in diesem Fall nicht die Sonne, sondern Mond und Sterne. Die hinter diesem Mechanismus stehende Symbolik, der narrative Inhalt auf der Signifikatebene, bleibt aber gleich. Dass Unheil zu erwarten ist, wird zusätzlich durch das Wetterleuchten, Vorbote eines heraufziehenden Gewitters, verstärkt. Die an das Wetter geknüpfte Lichtmetaphorik, nämlich das Verdunkeln des Himmels, ist in allen Novellen Viebigs ein sicherer Indikator dafür, dass sich die Handlung zuungunsten der Figuren entwickelt.

Diese symbolische Konzentrierung des Epischen wird zum einen, wie bereits thematisiert, über den Einsatz naturräumlicher und naturzeitlicher Elemente wie auch über Funktionalisierung der Wetterlage vollzogen. Zum anderen gehören in diesen Bereich aber auch eine ganze Reihe animalischer Requisiten, die ebenfalls als Signale für die zu erwartende Progression der Handlung funktionieren.

Eine exponierte Rolle innerhalb dieses proleptischen animistischen Motivrepertoires übernehmen Eulenvögel¹¹⁰ und Raben¹¹¹ als so genannte ‚Toten‘- und ‚Unglücksvögel‘. Als Dingsymbol im Sinne einer novellentypischen Integrationstechnik¹¹² kündigen sie Unglück oder gar den Tod eines der Protagonisten an. Clara Viebig verarbeitet hier einen in ganz Europa weit verbreiteten Aberglauben, nämlich dass sich aus dem Auftauchen dieser Vögel beziehungsweise aus deren Geschrei der Tod eines Menschen prognostizieren lasse. Diese Tiersymbolik findet zum Beispiel in der Novelle *Der Lebensbaum* Anwendung, als sich die schwangere Ammei auf den Weg macht, um aus den Zweigen des so genannten Lebensbaums, einer Zypresse, einen abtreibenden Trank herzustellen.

Wie graulich die Käuzchen schrieen! Nicht bloß eines, nein, ihrer drei, vier; rechts, links, vorn und hinten. Sie waren von der Ley herabgeflattert und wischten nun mit lautlosem Flug durch die Bäume der Straße. Was wollten die Unglücksvögel? So jammern die doch sonst nur, wenn sie den Tod ansagen! Sollte, mußte einer sterben? Und wer denn, wer?! „Huhuh – huhuh – huhuh!“ Nein, das war nicht mehr anzuhören! Ammei glaubte den unhörbaren Flügelschlag schon gespenstisch an ihrem Gesicht zu fühlen; unerträglich wimmerte der unheimliche Ruf. Eisige Schauer liefen ihr über den Leib. (Lebensbaum 1906, 12)

Die ‚Totenvögel‘, hier die Käuzchen, sind ein sicherer Indikator für die Handlungsprogression. Am Ende der Novelle wird dem Leser bewusst, dass hier bereits der Tod des Kindes, das Ammei trotz des vermeintlich abtreibenden Tees zur Welt bringt, und die daraus erwachsende Verzweiflung der Mutter angelegt sind. Außer den Eulenvögeln übernehmen auch Rabenvögel die Rolle der Unglücks- und Todesboten.

Flatternd schwebte ein Schwarm Vögel daher – waren das Tauben aus vollen Scheuern? Ein Vogel kam näher heran, er war ganz schwarz – ach so, nur ein Rabe! Er flog auf einen Baum, dicht bei ihnen, frech saß er da und äugte vertraulich. „Ksch“ machte Finchen Graustück, aber er kehrte sich nicht daran. (Preis 1930, 243)

¹¹⁰ Besonders der Kauz gilt als Unglücksbote und Todesverkünder (auch Toten-, Leichenhuhn und Sterbevogel genannt), der gern an die Fenster der Krankenzimmer fliegt und das Sterben des Kranken ankündigt (vgl. Peuckert, Kauz, Sp. 1188-1197).

¹¹¹ Der Rabe wird in der Mythologie als dämonisches Wesen gesehen, das mit der Totenwelt in Zusammenhang steht. Weiterhin gilt er seit altersher als Zukunft weisendes Wesen von übler Vorbedeutung. Sein Schreien, sein Kreisen und Lagern über Haus und Hof gelten als Todesvorzeichen (vgl. Peuckert, Rabe, Sp. 435, Sp. 444-447).

¹¹² Vgl. Bollenbeck, Novelle, S. 2166.

Während die Raben in der Novelle *Der Preis* als ‚Unglücksvögel‘ auftreten und für die Misere und die enttäuschten Hoffnungen der beiden Kölnerinnen stehen, die sich aus Not für etwas Butter mit Männern aus dem bäuerlichen Umland einlassen, werden jene beispielsweise in der Novelle *Am Totenmaar* analog zu den Eulenvögeln als ‚Totenvögel‘ eingesetzt.

Huh, wie der Rabe krächzt! – Die Einsame fuhr zusammen; ein ganzer Schwarm schwarzer Vögel schwirrte vorüber und streifte sie fast mit den Flügeln.

(Totenmaar 1897, 128)

Die Raben berühren Annamarei fast. Diesem Bild kann der Leser entnehmen, dass der Tod der Protagonistin zum einen nicht mehr abzuwenden und zum anderen sehr bald zu erwarten ist.

Eine den ‚Unglücksvögeln‘ verwandte Metaphorik transportiert das Motiv der umherkriechenden Fliegen. Auch jene stehen für Tod und Verfall, allerdings mit einem Hinweis auf die elenden und oft unmoralischen Begleiterscheinungen dieses Prozesses; so auch in der Novelle *Die Rosenkranzjungfer*:

‚Vaterunser‘ – ‚gegrüßet‘ – Kügelchen auf Kügelchen rollt am Rosenkranz, schläfrig lallen die Lippen. Es summt und surrt mit den Fliegen um die Wette, die schwarz an der Stubendecke kleben und in Schwärmen über dem Kranken sich drehen; sie kleben auf den schweißgetränkten Haaren, auf dem gewürfelten Bettzeug, auf den wächsernen Händen, die angstvoll über die Decke fingern.

(Rosenkranzjungfer 1901, 6-7)

Die frommen Gebete der Rosenkranzjungfern können das ungebeichtete Geheimnis des Ehebruchs, das dem Todkranken anhaftet, nicht überdecken. Deren Gebet entpuppt sich als scheinheiliges Ritual, da eine der angeblichen Jungfern die heimliche Geliebte des Sterbenden war. Die Fliegen versinnbildlichen diese doppelte Groteske und somit die Unmoral der Sterbeszenerie.

Ein weiteres, von Viebig häufig bemühtes animistisches Dingsymbol ist das der Nachtigall. Seit der Antike soll deren Gesang den Sterbenden einen sanften Tod verheißen. Außerdem ist sie über die Jahrhunderte hinweg zum Sinnbild für Liebe, Trauer und Leid geworden.¹¹³

¹¹³ Vgl. Rusch-Feja, Nachtigall, Sp. 1122-1125 sowie Becker, Nachtigall, S. 202.

Es durchzuckte den jungen Mann fast schmerzlich: das war eine Blume, an der ein Wurm nagte, eine Kirchhofsblume. Unwillkürlich sah er sie unten sitzen zwischen den Fliederbüschen, auf dem eingesunkenen Grabhügel und dem Gesang der einzigen Nachtigall lauschen. [...] „Meine Tochter Helene,“ sagte die Freifrau vorstellend.
(Melodie 1901, 123-124)

Die Expressivität dieser Szenerie ist durch die Fülle von Vanitassymbolen, Wurm, Kirchhofsblume, Grabhügel und Nachtigall, gerade zu überdeterminiert. Noch bevor die Figur Helene überhaupt in die Handlung eintritt, wird ihr Schicksal überdeutlich vorweggenommen. Diese frühe Prolepse auf den Tod Helenes, der Ende und Höhepunkt der Novelle bildet, lässt einen Spannungsaufbau im Folgenden allerdings nahezu unmöglich werden.

Die Funktionalisierung der Dimension ‚Natur‘ zum verdichteten Bildsymbol entspricht der Technik novellistischen Erzählens, das aufgrund seiner Anlage als „Erzählung geringeren Umfangs“¹¹⁴ zu Verkürzungen gezwungen ist. Wetterlage, Naturszenarien und Tier-symbolik vermitteln in konzentrierter Form Informationen und vor allem Stimmungen, welche für die weitere Handlung von Relevanz sind. Die narrative Technik der Prolepse, der sich Clara Viebig häufig bedient, gehört ebenfalls zu einem der zentralen Gattungsmerkmale der Novelle.¹¹⁵ Die Stereotypie, die dieser Technik wie auch den transportierten narrativen Inhalten bei Viebig zweifellos innewohnt, birgt allerdings die Gefahr, dass der Mehrwert der als Bildsymbol gebrauchten Kategorie ‚Natur‘ verringert wird, weil der Leser dadurch, dass er mit der Aussage der Stereotype vertraut geworden ist, den Fortgang des Geschehens prognostizieren kann. Dadurch büßen die Texte in einem gewissen Maße an Singularität und auch an Leseanreiz ein.

Weniger stereotyp als in den vorausdeutenden Passagen wird die Bildsymbolik aus dem Bereich ‚Natur‘ verwandt, wenn diese eingesetzt wird, um die Fiktion zu erläutern, hierzu etwa eine Analepse zu bieten oder die Situation, in der sich die Figur befindet, transparent zu machen. Besonders deutlich ist diese Funktionalisierung von der Dimension ‚Natur‘ in der Novelle *Genesung* nachzuvollziehen. Die Protagonistin Cille, eine Magd und Tagelöhnerin, wäre beinahe im Kindbett gestorben. Der Vater des bei der Geburt verstorbenen Säuglings, Sohn eines reichen Bauern, hat sie verlassen, um standesgemäß zu heiraten.

¹¹⁴ Wiese, Interpretationen II, S. 21.

¹¹⁵ Vgl. Bollenbeck, Novelle, S. 2166.

Wie hoch das Gras ist, und wie üppig die weißen Dolden der Hundspetersilie! Wie die unschuldig und zierlich aussieht mit den sattgrünen Blättern, und ist doch schlimmes Gift! Wer davon isst, muß sterben. (Genesung 1901, 25)

Die ‚Verfehlung‘ Cilles, das Übertreten der Standesgrenzen und die Affäre mit dem Sohn des Bauern, bei dem sie in Dienst stand, spiegeln sich in diesem Naturbild. Die Hundspetersilie verheißt ebenso wie die zurückliegende Liebesbeziehung zunächst Freude und Glück. Lässt man sich aber auf sie ein, erliegt also dem schönen Trugbild, dann droht der Tod durch deren Gift. Genauso wäre es auch Cille beinahe ergangen. Sie hat sich gegen besseres Wissen mit dem Sohn des Bauern eingelassen und wäre fast an dem Folgen dieser Liaison zugrunde gegangen. Der Zusammenhang zwischen der vergangenen Liebesbeziehung und der schweren Krankheit Cilles, von der sie sich in der erzählten Zeit gerade erholt, wird in der Novelle nirgends explizit ausgedrückt. Nur das symbolträchtige Naturbild schafft, sozusagen als Chiffre, die Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart der erzählten Zeit und dient somit als Verständnishilfe für die derzeitige Situation der Protagonistin. Deren weiteres Schicksal wird in der erzählten Fiktion nicht mehr thematisiert. Allerdings bietet der Schluss der Novelle, wiederum mittels einer naturbildlichen Chiffre, eine mögliche Lösung auf die Frage Cilles an ihre Großmutter: „[...] Sag’, kann ich noch eenmal froh wärn?“ (Genesung 1901, 28)

Über die Felder geht der Abendwind; da rüttelt sich der alte Apfelbaum – und jetzt – patsch – eine Frucht saust nieder und zerschellt am Stein, darauf die Füße des Mädchens ruht. Die war wurmstichig, die mußte abfallen. Aber andere Äpfel hängen noch oben, und wenn die schön lockend rot und gelb sind, wird auch Bienaschens Cille sie wieder pflücken. Und davon essen. (Genesung 1901, 28-29)

Mittels eines gleichnishaften Naturszenarios wird über die erzählte Zeit hinaus das weitere Schicksal der Figur beleuchtet. Mittels der Dimension ‚Natur‘ wird in Form eines symbolträchtigen, offenen Schlusses, der die Interpretation des Lesers fordert, eine Transzendierung, eine Verlängerung, des erzählten Geschehens geleistet. Natur wird innerhalb der pessimistischen Erzählung um die junge Cille zum Erzeuger von Perspektive und Ausblick. Durch diesen symbolischen Schluss wird die Handlung, die innerhalb der erzählten Zeit keine Lösungsvorschläge anzubieten weiß, um eine durchaus positiv konnotierte Di-

mension erweitert.¹¹⁶ Diese Novelle zeigt, dass die Funktionalisierung der Dimension ‚Natur‘ auf dramaturgischer Ebene auch alles andere als stereotyp zu sein vermag, sondern zur Expressivität und Singularität eines Textes beitragen kann.

2.4.2 Progression, Spannungsbogen und Klimaxbildung – Natur als Abbild und Emphase

Neben Perspektivierung und Transzendierung kommt der Dimension ‚Natur‘ innerhalb der Novellendramaturgie zudem die Aufgabe zu, die innerhalb der Handlung stattgefundene Entwicklung, die Progression des Geschehens, abzubilden und zu verstärken. Ein Mechanismus, um Veränderungen aufzuzeigen, ist das Entwerfen paralleler Natursequenzen zu Anfang und gegen Ende einer Novelle, welche sich in ihrer Gestaltung zwar offensichtlich entsprechen, sich aber in entscheidenden Punkten eben doch voneinander unterscheiden. Die Veränderungen in der naturräumlichen Gestaltung vermitteln somit in konzentrierter, episch verdichteter Form die Progression des fiktiven Geschehens.

Um dies zu illustrieren, soll an dieser Stelle die Novelle *Heinrich Feiten* herangezogen werden. Dieser Text wird mit einer ausladenden Frühlingsszenerie eingeleitet. Schon der Anfang dieser Frühlingsszenarie reicht aus, um zu verdeutlichen, dass die Befindlichkeit der Figuren hoffnungsfroh zu nennen ist.

Ein Frühlingstag, schön wie ein Traum. Ruhig flutet die Mosel dahin, ein glattes silbernes Band, sich windend durch grüne Ufersäume. Und auf diesem Grün unzählige blühende Obstbäume, die das Weiß und Rosa ihrer duftenden Wolken abspiegeln im Kristall des Wassers. (Feiten 1925, 104)

Heinrich Feiten und seine Braut Lisa May befinden sich zu Handlungsbeginn in der hoffnungsvollen Erwartung der nahen Hochzeit und einer gemeinsamen Zukunft. Doch diese Wünsche erfüllen sich im weiteren Handlungsverlauf nicht. Denn Lisa May wird Opfer

¹¹⁶ Dieses in seiner optimistischen Transzendenz positiv konnotierte Novellenende findet sich nur in den Fassungen des Textes, die seit der Erstauflage 1901 in Buchform veröffentlicht wurden. Die Erstfassung des Textes erschien 1896 in der Zeitschrift *Jugend*. Neben geringfügigen Abweichungen in Wortwahl, Orthographie, Satzbau und Tempus im Vergleich zur späteren Fassung fällt vor allem der anders geartete Schluss ins Auge. Dieser Text endet wie folgt: „*Sie war wurmstichig. Aber and're Früchte hängen noch oben, gesunde, feste – die werden schon gelb*“ (Genesung 1896, 562). Erst für die Buchpublikation im Jahre 1901 wurde diese vage Ankündigung einer positive Zukunftsentwicklung um die symbolträchtige Naturszenerie erweitert, die keinen Zweifel mehr daran lässt, dass Cille ‚noch einmal froh werden wird‘.

eines grausamen Verbrechens und Heinrich Feiten bleibt trauernd um seine ermordete Braut zurück.

Eine flüchtige Erinnerung nur schoß dem Unglücklichen durch den Kopf: dort waren sie im ersten Frühling einmal gewesen, und Lisa hatte gesagt: „An unserm Hochzeitstag wollen wir wieder hier heraufgehen, ganz allein, nur du und ich!“ – ach, das war jetzt alles vorbei und vergessen! Es zog ihn dort nichts mehr hinauf. Drüben stand keine Lisa mehr und blickte vom Fenster des Saales hinunter ins dämmernde Flußtal mit den blühenden Bäumen. Hier, hier war die Straße, heiß und verstaubt, bei der ewig sein Denken jetzt weilte – hier waren sie zum Dorf gegangen!

(Feiten 1925, 137-138)

Die Handlungsprogression verkehrt die Wünsche und Hoffnungen der Figuren ins Gegenteil. Das Ergebnis dieses Spiegelungsprozesses wird in das der einleitenden Natursequenz entsprechende Naturbild im Schlussteil der Novelle projiziert. Die Frühlingsidylle, das „*dämmernde Flußtal mit den blühenden Bäumen*“, (Feiten 1925, 138) ist in der Wahrnehmung Heinrich Feitens nunmehr „*heiß und verstaubt*“ (Feiten 1925, 138), regelrecht verödet. Die ‚Gestimmtheit des Raumes‘ hat sich im Laufe der erzählten Zeit ebenso verändert wie die Seelenlandschaft des Protagonisten. Die Veränderung, welche die Handlung mit sich bringt, wird in der Naturschilderung gedoppelt und somit nicht nur abgebildet, sondern gleichzeitig verstärkt.

Auch in der Novelle *Der Heilige* fungieren korrespondierende Naturbilder als Abbild und Emphase der Handlungsprogression.

Flatterschnee war auf den gefrorenen See gefallen, Wind hatte darüber hingefegt und lange Streifen in's Weiß gerissen; blank schimmerte das bloßgelegte Eis in bläulicher Stahlfarbe. Hinter'm Weidengebüsch stand der Mond und leuchtete, dunkelgelb, rund und glanzvoll; seine Strahlen glitten am Rand des Sees hin und fingerten und tasteten. (Heilige 1901, 33)

Zitternd spannen sie sich hier weiter und weiter hinaus auf den See und zitterten scheu wieder zurück; noch erreichten sie die Mitte nicht. – (Heilige 1901, 34)

In diesem Natureingang und der folgenden Textpassage wird angedeutet, dass im Laufe der Novelle eine Enthüllung zu erwarten ist. Noch wird die Oberfläche des Sees, das „*Eis in bläulicher Stahlfarbe*“ (Heilige 1901, 33), zwar durch „*Flatterschnee*“ (Heilige 1901, 33) verdeckt, aber erste Anzeichen, nämlich erste „*lange Streifen*“, die „*in's Weiß*

gerissen“ (Heilige 1901, 33) sind, verweisen bereits auf angedeutete Handlungsentwicklung. Deren Resultat, also der stattgefundene Enthüllungsprozess, wird durch eine dem Natureingang entsprechende Naturszenerie gegen Ende des Textes transparent gemacht.

Der Flatterschnee war verweht, blank wie Stahl schimmerte das Eis. Die Luft war schneidend; der nicht zugeknöpfte Überzieher des Pfarrers blähte sich im Eishauch, die Kälte drang ihm bis in's Mark. (Heilige 1901, 50)

Der Mond scheint, eine runde Scheibe, dunkelgelb, glanzvoll – jetzt steht er mitten über'm See, seine Strahlen glitzern hinab in's dunkle Wasserloch und wühlen und bohren und fassen tiefer und tiefer. (Heilige 1901, 50)

Der zu Novellenbeginn noch alles verdeckende „*Flatterschnee*“ (Heilige 1901, 33) ist nun gänzlich verweht und die Strahlen des Mondes reichen bis zur Seemitte, so dass alles beleuchtet und sichtbar wird. In metaphorischer Weise wird diese Enthüllung durch die Bildlichkeit der bloßgelegten Eisdecke ausgedrückt. Aufgedeckt wird der wahre Charakter des Pfarrers, der sich selbst für einen Heiligen hält und um seinen Ruf fürchtet, anstatt einem Mädchen aus seiner Pfarrei zu helfen, das schwanger und von seiner Familie verstoßen nachts um Quartier bittet. So überlässt er die Bittende ihrer Verzweiflung, die jene in den Suizid, ins Wasser des Sees, treibt. Die Strahlen des Mondes „*wühlen und bohren und fassen tiefer und tiefer*“ (Heilige 1901, 50) und zwar zum einen im See, bis sie die Leiche der Ertrunkenen zu Tage fördern, und zum anderen in der Seele des Pfarrers, um dessen wahren Charakter ans Licht zu bringen. Dieser doppelte Enthüllungsprozess wird dem Leser durch die beiden parallel gestalteten Natursequenzen besonders deutlich vor Augen geführt. Auch hier ist die Veränderung, welche sich auf der Ebene der Dimension ‚Natur‘ abspielt, einerseits Abbild des Resultates der erzählten Fiktion und andererseits deren Emphase. Dieses zweite Textbeispiel zeigt darüber hinaus, dass die Funktionen von Natur als einer erzähltechnischen Realie, die die Handlungsführung unterstützt und verstärkt, und als einem Medium, welches das Innenleben der Figuren spiegelt, vielfach ineinander greifen.

Ein zweiter Mechanismus, um Entwicklungsprozesse abzubilden, funktioniert nicht über Veränderungen im gestimmten Naturraum, sondern über dessen Statik.

Der laue Wind wühlte in den üppigen Gräsern. Satte Farben, sonnendurchbrütete, unübersehbare Einsamkeit. Die Grillen zirpten, die Bienen summten; vier braune dürre Beinchen zappelten vergnügt zwischen den langen, knickenden Stengeln. Das Tanzliedchen klang nun zweistimmig: „Olala – olala – o – la – la – –!“
(Jendrok 1901, 60)

Schon als Kinder sind die beiden Protagonisten der Novelle *Jendrok und Michalina* ein Paar. Unbeschwert und glücklich genießen sie ihre Zweisamkeit. Ihr emotionales Befinden und der Zustand ihrer Beziehung zueinander entsprechen dem sommerlich heiteren Naturbild. Auch der nächste gemeinsame Lebensabschnitt korrespondiert noch mit der sie umgebenden Naturszenerie.

Der Wind wühlt in üppigen Gräsern. Satte Farben, Rot in Gold, Gold in Rot, Himmel und Erde verschwimmen in eins. Er reißt sie an sich, sie unklammert seinen Hals. Olala, – o – – la – – – la – – – – das alte Tanzliedchen. (Jendrok 1901, 62)

Während das sommerlich heitere Naturbild auch in der Folge erhalten bleibt, verändert sich aber mit dem Ehedasein und den verlebten Jahren nicht nur das Äußere der beiden Figuren, „*sie waren nicht mehr hübsch, nicht mehr schlankgewachsen*“ (Jendrok 1901, 63), sondern auch ihr Verhältnis zueinander.

Der Sommerwind spielte mit ihren Schürzenbändern, aber sie ging mühselig und schwer. [...]; unabsehbar, endlos wie Meeresfluten dehnte sich das Gras. Grün in Gold, Rot in Gold, satte Farben, und der Himmel strahlend, und die Erde strahlend im Widerschein. Libellengaukeln, Grillengezirp. Doch sie geht nicht hinein in die Wiese, es wird ihr zu schwer, durch's hohe Gras zu schreiten, sie bleibt am Rand des Grabens. Langsam tritt sie weiter, ächzend, müde, Schritt für Schritt. (Jendrok 1901, 63-64)

So sitzt sie und wiegt sich und bewacht ihren Jendrok. Sie bekommt Prügel, wenn er aufwacht – o la – wie alle Sonntag. „O – la – la – – – !“ (Jendrok 1901, 64)

Aus den verliebten Kindern und den stürmischen Jugendlichen sind zwei Erwachsene geworden, deren Alltag nicht mehr von unbeschwerter Leichtigkeit, sondern von harter Arbeit, Alkoholismus und ehelicher Gewalt bestimmt ist. In dieser Novelle wird die Progression der Handlung nicht durch den Wandel der naturräumlichen Umgebung, sondern durch deren Konstanz transparent gemacht. Denn der Wandel der Figuren wird in dem Moment deutlich, als sich deren Befindlichkeit von der durch die Naturschilderung transportierten Atmosphäre zu unterscheiden beginnt. So entsprechen den drei in der erzählten Zeit thematisierten Lebensstationen wiederum drei parallel gezeichnete Natursequenzen, die auf der einen Seite als Marker für die Dreiteilung der Fiktion eingesetzt werden und auf der anderen Seite als Folie dienen, um die Progression der Handlung, also die Veränderung der beiden Figuren und ihrer Beziehung zueinander, in episch konzentrierter Form abzubilden und diesen Entwicklungsprozess emphatisch zu untermalen.

Eine weitere zentrale Funktionszuweisung, welche die Natur erfährt, besteht darin, die Steigerung des Geschehens zum Höhe- beziehungsweise Wendepunkt der Novellen abzubilden und voranzutreiben. Am Anfang des dramaturgischen Spannungsbogens steht in vielen Fällen eine besondere Wetterlage, die als ‚unerhörte Begebenheit‘ im Sinne der Novellendefinition Goethes gelesen werden kann.¹¹⁷

*Es war erst Mai, und doch brannte die Sonne unbarmherzig auf die Bettenfelder
Höh, wie nur je im Hochsommer.* (Maria 1906, 65)

*Nun ging es doch auf den Winter zu. [...] Bald würden die ersten Schneeflocken im
Eifelwind treiben. Aber vorerst kam noch einmal ein Tag, so leuchtend von Sonnen-
gold, so gebadet in linder Luft, daß die Seele sich täuschte und meinte, nun fange es
an zu lenzen.* (Heiligenhäuschen 1914, 12)

In beiden Texten ergibt sich das besondere Ereignis, das den Kern der Novellenhandlung ausmacht, aus der speziellen klimatischen Lage, also aus dem im Rahmen der normalen jahreszeitlichen Wettersituation betrachtet „Neuen, Ungewöhnlichen, Interessanten“¹¹⁸. Sowohl der Streit zwischen den Geschwistern in der Novelle *Maria und Josef* als auch die erzwungene Heirat zwischen Lies und Hieronymus in der Novelle *Das Heiligenhäuschen* wären ohne die besondere Wetterlage nicht zu Stande gekommen.

In diesem Zusammenhang ist festzuhalten, dass die Kausalitäten des Geschehens in den Raum der Natur verlagert, nämlich dem besonderen Wetter zugeschrieben werden. Es findet regelrecht eine Verantwortungsverschiebung weg von den handelnden Figuren und hin zur Dimension ‚Natur‘ statt. Dieses Erklärungsmuster spiegelt deutlich deterministisches Gedankengut wider, nach dem der Mensch in seinem Handeln und Denken von der Natur abhängt, in seinem Willen unfrei und somit in seinem Handeln ohne Schuld ist.¹¹⁹ Ein Denkschema, das in den Novellen Viebigs häufig zum Tragen kommt. Viebig verbindet hier naturalistisches Gedankengut auf der einen, der ideologischen Seite mit Techniken der klassischen Novellentheorie auf der anderen, der formalen Seite zu einer ausdrucksstarken Einheit.

Diese Parallelführung von Außen und Innen, dem Erscheinungsbild der Landschaft und dem Konflikt auf der Figurenebene, setzt sich weiter fort, wenn die Spannung zum Wende- beziehungsweise zum Höhepunkt der Novelle gesteigert wird. Der Verschärfung

¹¹⁷ Vgl. Schönhaar, Novelle, S. 330.

¹¹⁸ Wilpert, Novelle, S. 629.

¹¹⁹ Vgl. Rinsum, Realismus, S. 307 sowie Krauß-Theim, Ästhetische Reaktionsformen, S. 91 f.

des Konflikts auf der Handlungsebene entspricht eine Steigerung der parallel geführten Naturbildlichkeit, wobei in der Regel ‚bedrohlich zurecht gemachtes Wetter‘ in einer steigend angeordneten Reihe von Vorausdeutungen Signalfunktion für die zu erwartende Klimax übernimmt.¹²⁰ Besonders klar herausgearbeitet ist dieser Steigerungsmechanismus in der Novelle *Vor Tau und Tag*.

Eine feuchtlau, gehaltene Stille im Wald, mitunter nur ein Säuseln in Busch und Baum. Wollte es regnen? (Tau 1898, 30)

Ein Wind hatte sich aufgemacht und warf ihnen die Haare in's Gesicht; aus Westen kommend, schnob er urplötzlich mit gewaltigem Sausen über den Gipfel.
(Tau 1898, 31)

Am Himmel fabelhafte Wolkengebilde, ganz in der Ferne dumpf mahnender Donner. Nun ein Zucken in der Luft, ein schnelles schwefelfarbenes Licht – und nun wieder das Grollen, näher, dringlicher. „Das Wetter kommt!“ Dorn flüsterte noch immer;
(Tau 1898, 31)

Es pfiß, es toste. Die lange verhaltene Schwüle machte sich Luft. Blitz auf Blitz, Donner auf Donner; und Wolken und Regen, schwere vereinzelte Tropfen.
(Tau 1898, 32)

Keuchend ist er neben ihr, er reißt sie an sich – Blitz auf Blitz, Donner auf Donner. Welt, Braut, morgen, alles vergessen! Er sucht ihren Mund, er küßt sie.
(Tau 1898, 33)

Zu Anfang ist es nur „eine gehaltene Stille“ (Tau 1898, 30), „ein Säuseln in Busch und Baum“ (Tau 1898, 30). Aber innerhalb kurzer Zeit entwickelt sich aus den zarten Anfängen ein heftiger Wind, der sich unter „gewaltigem Sausen“ (Tau 1898, 31) zu einem Unwetter auswächst. Der Wolkenbruch, das „Wetter“ (Tau 1898, 31), wie es die Figur Dorn nennt, ist das Ergebnis einer schon seit langem bestehenden Spannung, einer „Schwüle“ (Tau 1898, 32), welche sich nun entlädt.

¹²⁰ Vgl. Delius, Held, S. 69.

Die Entwicklung der Wetterlage steht zeichenhaft für die Entwicklung des zentralen Konfliktes zwischen den beiden Figuren Erich Dorn und Irene Lang. Anfangs war es nichts weiter als eine Ferienbekanntschaft. Doch die Anziehung und die Anspannung zwischen beiden wächst, eine Affäre liegt sozusagen in der Luft, obwohl beide wissen, dass sie keine gemeinsame Zukunft zu erwarten haben, da Dorn bald heiraten wird. An diesem besonderen Tag, der letzten gemeinsamen Wanderung vor der Ankunft der Braut Dorns, entlädt sich die Spannung zwischen den beiden Verliebten. Die wachsende Verzweiflung über das aussichtslose Liebesverhältnis wird von der die Figuren umgebenden Szenerie aufgenommen und „ins Gewaltige übersetzt“¹²¹, so dass der Höhepunkt ihrer Leidenschaft mit dem Höhepunkt der sie umgebenden Wettersituation zusammenfällt. Durch die Korrespondenz von Außen und Innen wird der stufenweise Spannungsaufbau sowohl abgebildet als auch vorangetrieben. „Natur und Menschen zeigen die gleichen Eigenschaften“¹²², beide stehen in einem engen Wirkungszusammenhang. Wie auch an anderer Stelle zeigt sich hier, dass Natur sowohl die Progression der Handlung darstellt als auch das emotionale Innenleben der Protagonisten vermittelt und emotionsweckend auf diese einwirkt. Die Dimension ‚Natur‘ wird demnach innerhalb der Textdramaturgie nicht monofunktional eingesetzt, sondern in einer Textpassage sowohl in den Dienst der Textkomposition wie auch als abbildendes und verstärkendes Medium in den des fiktiven Figurenpanoramas gestellt.

Auf dem Weg zur Klimax dient Natur in den Novellen Viebigs allerdings nicht ausschließlich als Mittel zur novellentypischen, geradlinigen „zielorientierten Straffung der Handlung“¹²³, sondern zudem als retardierendes Moment, um einen Augenblick der letzten Spannung, welcher mit der Hoffnung auf eine Errettung des Protagonisten vor der sich bereits andeutenden Katastrophe verbunden ist, aufzubauen.¹²⁴

In der Novelle *Roter Mohn* wird diese Technik eingesetzt, um den Moment, in dem die Hauptfigur Grete den untreu gewordenen Bräutigam mit einer anderen Frau erwischt, hinauszuzögern. Grete, ihr Bräutigam und eine Bekannte namens Guste verbringen den Sonntag gemeinsam in der Heide vor der Stadt. Bald ist Grete unerwünscht und findet sich alleine in der Gaststätte wieder. Die verlassene Braut macht sich auf den Weg, ihren Geliebten zu suchen. Der Anblick der Heidelandschaft ruft in Grete Erinnerungen und

¹²¹ Wingenroth, Frauenroman, S. 68

¹²² Lange, Kriegsandenken, S. 101.

¹²³ Aust, Novelle, S. 170.

¹²⁴ Vgl. Delbrück, Moment, S. 388.

Sehnsüchte bezogen auf ihre Heimat wach und lässt sie ihren Kummer kurzfristig vergessen: „*Es war so schön hier! Beinahe so schön wie daheim, [...] Der Bräutigam war für Augenblicke vergessen*“ (Mohn 1901, 190). Doch das empfundene Entzücken währt nicht lange, da Grete gleich der *Rote Mohn*, das Titel gebende Leitmotiv der Novelle, ins Auge fällt. Als Lieblingsblume der Rivalin fungiert dieser als Indikator für das Nahen der Katastrophe. Denn je näher der Höhepunkt der Novelle, das Entdecken des Geliebten mit Guste, rückt, desto gehäuft tritt das symbolträchtige Leitmotiv auf, dessen blutrote Farbe die zerstörerische Klimax metaphorisch vorbereitet.

Grete bückte sich hastig, Mohnblumenblätter lagen verstreut – [...] Und hier noch mehr Blätter, selbst im Dämmerchein leuchtete ihr feuriges Rot. – – – Vor Gretes Augen flimmerte es, sie umklammerte ihren Stock, als müsse sie sich dran halten. [...] Roter Mohn auf dem Steig, auf den Fußtritten, die seitlings verstohlen hinein in's Korn führten. Roter Mohn weiter drinnen im Versteck der Ähren – roter Mohn, grell nickend auf schwarzem Hütschen – – – – – Und jetzt ein leises Geflüster, Kichern, Kosen – – – (Mohn 1901, 190-191)

Der Steigerungsprozess wird zunächst durch die Passagen, in denen Grete in der Heide positive Gefühle erlebt, aufgehalten, um eine scheinbare Abkehr oder Umkehr der Ereignisse zu suggerieren. Der sich an die verzögernde Natursequenz anschließende Höhepunkt, nämlich die Entdeckung des Bräutigams im Kornfeld zusammen mit Guste, wird durch diesen Mechanismus zusätzlich verstärkt, so dass man eigentlich nicht von einer Unterbrechung des Handlungsverlaufs sprechen kann, sondern eher von einem Verstärken der Schockwirkung durch Verzögerung.

Eine solche Untermalung des Höhepunktes mittels des zeichenhaften Leitmotivs stellt allerdings, wenn man das Novellenwerk Viebigs in seiner Gesamtheit betrachtet, eine Ausnahme dar. Wie auch Victor Carpenter feststellt, nimmt die Verwendung von Dingsymbolen und Leitmotiven in Clara Viebigs Novellenkonzeption keinen zentralen Platz ein. Wenn solche Motive in einigen Texten dennoch verwendet werden, dann sind sie zu meist bereits im Titel genannt und werden an zentralen Stellen des Plots, wie hier am Ende im Kontext des Höhepunktes, wiederholt.¹²⁵

Ein in den Texten Viebigs allerdings viel bemühtes Muster zur Verstärkung der Höhe- oder Wendepunkte ist die Parallelisierung von Figureschicksal und Naturereignis. Das meist verwendete Naturbild in diesem Kontext ist, wie bereits am Beispiel der Novelle *Vor Tau und Tag* gezeigt, die bedrohliche Naturerscheinung des Gewitters. Auch in den

¹²⁵ Vgl. Carpenter, *Novellen*, S. 80 f.

Novellen *Maria und Josef*, *Das Heiligenhäuschen*, *Die Wasserratte* und *Das Kind und das Venn* bildet das Unwetter die Katastrophe im Leben der Figuren ab. Innen und Außen, Naturkatastrophe und Schicksalsschlag, entsprechen und verstärken sich wechselseitig. Ein Geschehen, dessen Steigerung derart untermalt wird, muss für die Figuren unweigerlich fatalistisch enden. Eine Ausnahme im positiven Sinne stellt in diesem Zusammenhang allerdings die Novelle *Das Miseräbelchen* dar.

Endlich zog ein Tag herauf, trocken, sengend, voll dörrender Hitze. Am Horizont ballten sich dunkle Wolken schon am frühen Morgen, die zogen herauf bis zum Mittag. [...] Noch schoß die Sonne glühende Pfeile, dann wurde es plötzlich dunkel, ein heulender Windstoß folgte, ein greller Blitzstrahl hüllte die Gegend in schwefliges Licht – der erste Donner krachte durch die Lüfte. Es war ein schweres Wetter.
(*Miseräbelchen* 1897, 252)

Der Höhepunkt, nämlich der Tod des verkrüppelten Kindes, wird auch hier durch ein Unwetterszenario unterlegt, allerdings mit dem Unterschied, dass dieses Sterben nicht als vernichtender Schicksalsschlag im negativen Sinne, sondern in dem Moment, als „*der erlösende Regen*“ (*Miseräbelchen* 1897, 253) endlich einsetzt, als positive Wendung, als Erlösungstat, dargestellt wird. Diese Novelle macht deutlich, dass die Kopplung von Naturkatastrophe und Schicksalsschlag nicht immer eindeutig konnotiert sein muss, sondern dass diese Paarung aus der ihr sonst innewohnenden Stereotypie gelöst werden kann. Das symbolische Zeichen ‚Unwetter‘ vereinigt demnach in sich durchaus konträre Bedeutungen. Diese Umkehr der negativen, Unheil verkündenden Konnotation des Unwetters bleibt allerdings die Ausnahme, so dass dieses Bildsymbol im Kontext des Spannungsaufbaus im Allgemeinen einem stereotypen Mechanismus folgt und somit einen sicheren Indikator für eine unheilvolle Entwicklung des Geschehens und des Figurenschicksals darstellt. Es werden allerdings nicht nur – aus der Figurenperspektive gesehen – negative Wende- oder Höhepunkte mit Hilfe der Wetterlage ausgedrückt, sondern Naturereignisse können durchaus auch eine positive Wendung des Handlungsverlaufs aufzeigen.

Seine Lider wurden leicht und frei, jetzt schlug er sie auf – er schaute, verwirrt, geblendet – er schwankte fast – – o Wunder, o heilige Ostersonne!
(*Osterquell* 1897, 151-152)

Geht die Sonne nicht alltäglich so auf! Ist die Natur nicht immer groß und herrlich auch für den im Priesterrock? – Freilich! (*Osterquell* 1897, 152)

Die aufgehende Ostersonne verschafft dem von Gewissens- und Glaubenskonflikten geplagten Geistlichen sowohl Linderung seiner seelischen Qualen als auch eine gänzlich neue Lebensperspektive und führt somit am Höhe- und Wendepunkt der Novelle für das Leben der Figur einen positiven Umschwung herbei.

Festzuhalten bleibt schließlich, dass mit Blick auf die Quantität in der Verwendung in den Viebig'schen Novellen der Spannungsaufbau mittels stereotyper Unwettermetaphorik dominiert. Delius weist darauf hin, dass solche Muster der Vorausdeutung mit ‚bedrohlich zurechtgemachtem Wetter‘ typisch für die Trivialliteratur, insbesondere für das Genre des Kriminalromans sind. „Was solche Szenen für den Leser attraktiv macht, ist klar: Sie schaffen Spannung und Erregung“¹²⁶. Dies gilt ohne Zweifel auch für die Novellen Viebigs. Allerdings muss auch in diesem Kontext kritisch angemerkt werden, dass der Spannungsaufbau in vielen Texten mit den gleichen Bildlichkeiten und Mechanismen geleistet wird und somit deren Singularität verloren geht und diese durchschaubar werden. In letzter Konsequenz wirkt sich diese Stereotypie zudem negativ auf die Erzeugung von Spannung und Neugier aus, weil der textkundige Leser die Klimax a priori zu prognostizieren vermag.

2.5 Zwischen Adaption und Radikalisierung – Natur als Element der Textkomposition

Trotz dieser zu kritisierenden Eindeutigkeit darf die Leistung der Dimension ‚Natur‘ zum einen als Teil des fiktiven Personals und zum anderen als erzähltechnische Realie nicht gering geachtet werden. ‚Natur‘ wird durch die Autorin ganz bewusst in der Handlung positioniert und ist durchaus als konstitutiver Teil und nicht etwa als funktionslose Pause innerhalb der Textkomposition zu beurteilen. Denn unzweifelhaft ist die Multifunktionalität der Kategorie ‚Natur‘ ein zentrales Charakteristikum des Viebig'schen Œuvres. Gerade in Bezug auf deren Instrumentalisierung im Dienst der Novellendramaturgie bedient sich Viebig vielfach Techniken aus der Prosa des bürgerlichen und poetischen Realismus: so beispielsweise bei der Antizipation des kommenden Unglücks über die Wetterlage,¹²⁷ der Verbindung zwischen bedrohlichem Wetter und Unglück und Leid auf Seiten des fiktiven

¹²⁶ Delius, Held, S. 69.

¹²⁷ Vgl. ebd., S. 67.

Personals¹²⁸ oder der Untermalung der Klimax mit einem Gewitterszenario.¹²⁹ Der Wetterumschlag ist nicht nur bei Viebig, sondern bereits in den Romanen Theodor Fontanes ein sicheres Zeichen für eine Wende im Handlungsverlauf. Weiterhin stellt F. C. Delius in seiner Studie *Der Held und sein Wetter* schon für den Roman des bürgerlichen Realismus die Tendenz fest, sich bei der Funktionalisierung des Wetters stereotyper Formulierungen und Techniken zu bedienen.¹³⁰

Clara Viebig geht aber in der literarischen Verarbeitung von Natur und Landschaft weiter als die Autoren des bürgerlichen oder poetischen Realismus. Während dort Natur vor allem Hintergrundbild, ‚gedämpfte Welt‘¹³¹, ist, treibt Viebig die Entwicklung voran. „Sie radikalisiert den Gebrauch der literarischen Landschaft, in beide Richtungen: des Abbilds und des Gegenbilds.“¹³² Weiterhin liegt ein Spezifikum des Viebig’schen Einsatzes der Kategorie ‚Natur‘ in der Ausgestaltung dieser zum Erzählaktanten, wobei hier gar verschiedene funktionale Kategorien, nämlich ‚Subjekt‘, ‚Objekt‘, ‚Adjuvant‘ und ‚Opponent‘, auszumachen sind.

Letztlich bleibt zu konstatieren, dass die Dimension ‚Natur‘ im Novellenkonzept Clara Viebigs durch die vielfältigen ineinander greifenden Einsatzmöglichkeiten, ob als multifunktionale naturräumliche Kulisse, als Komponente des Figurenpanoramas oder als elementarer Teil der Textkomposition, einen textkonstitutiven Mehrwert entfaltet. Ein Funktionieren der Novellendramaturgie ohne die Komponente ‚Natur‘ erscheint daher unmöglich. Weiterhin spielt ‚Natur‘ aber nicht nur für die Novellendramaturgie, insbesondere zur Verdeutlichung der Handlungszusammenhänge,¹³³ eine zentrale Rolle, sondern ist zudem für die Inhalts-, die Bedeutungsseite, der einzelnen Novellen evident wichtig. Im Folgenden werden daher die zentralen narrativen Inhalte, also die zentralen diskursiven Felder, welche sich unter den Denotaten der einzelnen Elemente der Kategorie ‚Natur‘ verbergen, über die Grenzen der einzelnen Novellentexte hinaus zu Gruppen zusammengefasst, analysiert und kommentiert. So kann das umfangreiche novellistische Œuvre Clara Viebigs ‚von den Rändern her‘, über die für dieses erzähltechnisch wie narrativ-thematisch zentrale Kategorie ‚Natur‘, lesbar und in seinen Zusammenhängen verstehbar gemacht werden.

¹²⁸ Vgl. Delius Held, S. 55.

¹²⁹ Vgl. ebd., S. 65 f.

¹³⁰ Vgl. ebd., S. 97.

¹³¹ Vgl. Guntermann, Natur, S. 208.

¹³² Ebd., S. 208.

¹³³ Vgl. Oellers, Clara Viebig, S. 189.

Kapitel 3

Natur als unabhängige, beliebige und erhabene Größe – die Naturgewalt als Allmacht

3.1 Naturgewalten und Schicksalsschläge – Formen unheilvoller natürlicher Einflussnahme

Natur ist im Œuvre Viebigs im Sinne positivistischer Theorie stets unabhängig, selbständig und beliebig.¹ Tritt die Dimension ‚Natur‘ als ‚Naturgewalt‘ im Wortsinne auf, so bestimmt deren unabhängige und übergeordnete Größe sowohl die Handlung wie auch das Figurenschicksal wesentlich. Epoche machende Ereignisse im Leben der Protagonisten werden häufig mit dem Ausbruch der Naturgewalt parallelisiert. Die Dimension ‚Natur‘ präsentiert sich in der Dramaturgie der Novellen demzufolge als ‚Movens‘.² Hierbei handelt es sich um ein erzähltechnisches Muster, das Viebig in allen Perioden ihres Schaffens verwendete. Auch in einer ihrer späten Erzählungen, *Frühling im Schnee*, aus dem Jahre 1932 verändert sich die Lebenssituation der Protagonistin durch den Einfluss der Naturgewalt.

Marga Will, eine junge, ledige Lehrerin, die im Alltag nur die Pflichten des Berufes kennt, verbringt die Weihnachtsferien in den Tiroler Alpen, um ihrer großen Begeisterung für das Skifahren nachzukommen. Auf einer waghalsigen Tour zur Grenzhütte begibt sich

¹ Vgl. Guntermann, Natur, S. 192.

² Auf die dramaturgische Funktionalisierung von Natur als ‚Movens‘ wurde bereits ausführlich im Kapitel 2.3.2, S. 68 ff. eingegangen.

die ambitionierte Sportlerin in den Wettstreit mit den Naturgewalten.

Die Sonne fort, der Schnee strömte dieses Licht aus, in dem ihr die Berge umher, alles, ganz verändert erschienen. Ein gewaltiges Gewoge erbleichter Gipfel. Die kamen auf sie zugerückt, auch die von jenseits des Tals; Gewalten, die alles erdrücken, bauten sich vor ihr auf in einem bleichen, eisigen Schneemeer. Und ein heftiger Wind fing plötzlich an zu blasen und peitschte den weissen Schaum des Schneemeeres auf.
(Frühling im Schnee 1932, 16)

Die Riesenhaftigkeit der Berge, die unendliche Weite der Landschaft und die schier unbegrenzte Menge an Schnee repräsentieren die Allgewalt der Natur, die sich für die Figur bedrohlich ausnimmt, sie scheinbar zu bedrängen, zu erdrücken scheint. Marga schafft es zwar mit letzter Kraft zur Hütte, muss sich dort aber der Übermacht der Dimension ‚Natur‘ fügen. Denn ein Schneesturm verhindert die Abfahrt ins Tal. So ist Marga, die sonst leidenschaftslose und prüde Lehrerin, durch die Naturgewalt gezwungen, die Nacht zusammen mit einem ihr fremden jungen Mann in der Berghütte zu verbringen. Schnell kommen sich beide im „*Miteinandereingesperrtsein in von Grauen umtoster Hütte*“ (Frühling im Schnee 1932, 35) näher:

Draußen um die Hütte toste und tobte es. Es stieß an die Wände, es blies ins Gebälk, es rüttelte am Dach, es heulte in den Lüften, es riß den Himmel zur Erde nieder. Berge und Wolken nur eins. [...] Und eine Stimme schrie um die Hütte – Marga hatte sie noch niemals gehört –, die begehrte Einlaß. Es half nichts, daß man nicht hören wollte, man hörte doch! Diese Stimme rief zu stark, zu gewaltig – die Stimme der Natur, die herrisch fordert. (Frühling im Schnee 1932, 35)

Der Wind – hier in seiner mächtigen Form der Sturm – ist ein elementarer Teil der Dimension ‚Natur‘ und präsentiert sich an der entscheidenden Stelle des Textes als antreibende Kraft, als ‚Movens‘. Gewaltig und herrisch, so wird die beseelte Natur charakterisiert. Durch diese Attribuierungen sind die Hierarchien klar verteilt: Marga bleibt keine andere Wahl, als dem ‚Ruf der Natur‘ zu folgen, sich der Leidenschaft, die sie sonst aus ihrem Leben auszusperrten gewohnt ist, nicht länger zu verschließen. Diese allegorische Parallelisierung von Sturm und Leidenschaft ist ein gängiger, fast stereotyp zu nennender Mechanismus in den Texten Viebigs, der sich sowohl in deren frühen wie auch deren späten Texten findet.³

³ Vgl. z.B. die Funktion des Windes in der Novelle *Der Depp* aus dem Jahre 1914 in Kapitel 2.3.2, S. 69 ff.

Diese Nacht mit dem Unbekannten, der am nächsten Morgen einfach verschwunden ist, bedeutet für Margas Leben einen Einschnitt. Aus Wut über die eigene Schwäche und Leidenschaft, lässt sie künftig keine Gefühlsregung mehr bei sich zu und lebt fortan ausschließlich für die ihr anvertrauten Schülerinnen, besonders für jene, „*deren Dasein von Anfang an der Mutter ein Vorwurf war*“ (Frühling im Schnee, 35).

Stellt jenes Ereignis in der Berghütte für die Protagonistin zwar durchaus eine schicksalhafte Wendung dar, so kann das Stattgefundene dennoch nicht als Katastrophe im eigentlichen Sinne bezeichnet werden. (Natur-)Katastrophen mit desaströsen Konsequenzen für die Novellenfiguren stätet Viebig in der Regel zusätzlich mit einem bestimmten naturalen Motivrepertoire aus: Sonne und Hitze generieren das Szenario, aus dem sich das Unglück im Leben der Figuren entwickelt. Dies soll an vier Texten, die alle im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts in verschiedenen Anthologien veröffentlicht wurden, vorgeführt werden.⁴

Das Ausgangsszenario ist in allen vier Novellen identisch: Es ist heiß, die Sonne scheint. Auffällig und zentral für die Motivierung des weiteren Handlungsverlaufs sind aber vor allem die Signifikate unter den Signifikanten ‚Sonne‘ und ‚Hitze‘. Dies sollen einige beispielhaft ausgewählte Textpassagen illustrieren:

Über den endlosen Feldern eine endlose Sonnenglut. Kein schattender Baum. Eine ungeheure, brütende Schwüle, eine Hitze, die die Erde bis in's tiefste Innere ausdörft. Der Weizen ist schon gemäht. Um Przysienowo ragen dreißig haushohe Schober auf der Stoppel; sie stehen wie im Backofen, die Sonne ist ein riesenstarkes Feuer, das auch des Nachts nicht erlischt, denn da flammt der Mond auf, rund und rot, eine zweite Sonne, mit mächtigem, blutigem Strahlenkranz. (Jaschu 1901, 89)

Es wurde finster mit einemmal; noch kam längst nicht die Dämmerung, aber der Sonnenschein verdunkelte sich. Jetzt auf dem offenen Feld sah man ungehindert das Sonnenrund, aber rot war das goldne Gesicht geworden, blutrot; es schimmerte unheimlich durch dichte Rauchschleier. Abend schien's mitten am Tage; der reife Roggen der Felder wurde bleichgrau, alles Grün schien verstaubt, alle Farben waren verschossen. (Herz 1910, 10)

⁴ Die Novelle *Jaschu* wurde erstmals 1899 in der Zeitschrift *Simplicissimus* publiziert und 1901 in die Anthologie *Die Rosenkranzjungfer und anderes. Novellen* aufgenommen. Die Erzählung *Brennende Liebe* wurde 1905 in *Naturgewalten. Neue Geschichten aus der Eifel* veröffentlicht. Dem 1910 publizierten Band *Die heilige Einfalt. Novellen* entstammen die Texte *Ein einfältiges Herz* und *Die Wasserratte*, wobei letzterer bereits 1908 in *Westermanns Monatsheften* erschienen war.

Die Nacht zum Sonnabend war unerträglich heiß [...]; Er stürzte ans Fenster – das Wasser bleifarben, der Himmel auch, mit ein paar festgeballten Wolken daran, die seltsam umrändert waren von schwefligem Rot. (Wasserratte 1910, 214)

Draußen keine Sonne, aber der niedrige Mansardenraum mit dem winzigen Fensterloch schien wie durchfaucht von Glut. Der Mann riß den Mund auf und rang nach Luft; sie war ihm ausgegangen. (Wasserratte 1910, 214-215)

Es handelt sich nicht einfach um Hitze und Sonne, sondern um eine feuersgleiche (Sonnen-) Glut, die alles ausdörft,⁵ eine drückende Schwüle, die alles Leben in „weißem, blendendem Flimmerlicht“ (Jaschu 1901, 91) zu versengen scheint. In der Novelle *Jaschu* ist gar von „Strahlenschwertern“ (Jaschu 1901, 90) die Rede, die alles zerfetzen und zerstechen. Die Sonne ist nicht das freundliche, goldgelbe Sonnenrund, sondern sie ist blutrot und von einem schwefligen Dunst umgeben. Allgegenwärtig und bedrohlich wirkt auch die Paarung von Sonne und Mond, die aufzeigt, dass es kein Entrinnen gibt, da sich selbst sonst gegensätzliche Gestirne zusammengeschlossen haben, um die bedrohliche Imposanz der Naturgewalt tags und nachts aufrecht zu erhalten. Die Aktionsarten der Verben, flammen, durchfauchen, brennen und prallen, weisen auf die gewaltige Kraft und die unabhängige, beliebige Unerbittlichkeit hin, mit der die Sonne die erhabene Potenz der Naturgewalt, die sie repräsentiert, vertritt.

Die Aussage dieser Szenerien ist eindeutig lebensfeindlich und Unglück verheißend.⁶ In der Novelle *Jaschu* ist eine Hitzeperiode Hintergrund der Elend, Krankheit und Tod auf einem Posener Gutshof beschreibenden Handlung. In den beiden Texten *Brennende Liebe* und *Einfältiges Herz* ist jeweils eine Brandkatastrophe die Folge lange verdrängter zwischenmenschlicher Konflikte und in der Erzählung *Die Wasserratte* nimmt das Scheitern und Sterben Gustav Schmedeckes, Wirt der Strandwirtschaft *Die Wasserratte*, an einem heißen Tag vor Pfingsten seinen Anfang. Die mächtig und zerstörerisch gezeichnete Dimension ‚Natur‘, die sich zu einer erhabenen, dämonischen Größe entwickelt, ist in allen Texten ein wesentliches Argument in der Handlungsmotivation. Sie selber wird zu einem Träger von Aktion, zu einem ‚Agens‘, das mächtig und potent die Entwicklung des Geschehens vorantreibt. Wie in der eingangs zitierten Novelle *Frühling im Schnee* übernimmt der Wind, beziehungsweise der Sturm, einen Großteil des handlungsorientierten Parts der Dimension ‚Natur‘:

⁵ „[...] ; am Morgen, am Abend immer dasselbe Bild, dieselbe Glut, die die Erde zu Asche brennt und das Mark aus den Knochen saugt.“ (Jaschu 1901, 92).

⁶ Vgl. allgemein zur Metaphorik der Hochsommersonne Kapitel 2.2.3, S. 60 f.

Aber jetzt, jetzt – hah! – jetzt schoß es rot aus der Wolke! Sie teilte sich, ein wirbelnder Wind blies darein, feurige Zungen leckten empor, riesengroß, freudenhell, und leckten nach rechts und leckten nach links und stießen zusammen, vereinigten sich, flossen ineinander über, und wurden noch länger, noch breiter, wurden zu einem feurigen Band, das sich immer mehr und mehr entrollte, schnell abwickelte wie von einem Knäuel. [...] Aber noch nicht genug hiermit, der Wind machte sich dahinter und blies die Flammen an. (Liebe 1906, 133)

Mit vollen Backen blies ein starker Südwest, als hätte er nur darauf gelauert, daß die Menschen ermatteten. Wie Irrlichter ließ er die Flammen tanzen; jetzt waren sie hier – jetzt waren sie dort – das Feuer sprang. (Herz 1910, 11)

Es war nur ein einziger Windstoß gewesen, ein heftiger, fauchender; nun war es still wie vordem. Aber jetzt plötzlich ein Krach, so dröhnend gewaltig, als sollte der Himmel bersten und die Erde dazu. Der arme Mensch, der sich am Fensterkreuz hielt, prallte zurück. Vor ihm nieder fuhr's feurig, das ganze Firmament stand in Flammen, es brannte lichterloh. (Wasserratte 1910, 215-216)

Der stürmische Wind ist die treibende Kraft der imaginären Offensive der Dimension ‚Natur‘ gegen die ermatteten Figuren. Ins Dämonische transformiert wird er zum Unterstützer der Feuerzungen, die regelrecht mit der freudigen Gefräßigkeit einer Bestie alles vernichten. In dieser Darstellung wohnen der Natur Kräfte inne, die an die Menschenfeindlichkeit heidnischer Gottheiten erinnern.⁷ Clara Viebig spielt hier mit Versatzstücken apokalyptischer Darstellungsmuster – wie den zum Himmel aufschlagenden Feuerzungen – und verlagert Natürliches in überirdische Sphären. Die Oben-Unten-Relation, die das Verhältnis zwischen Figuren und der Naturgewalt in diesem Kontext wohl am besten beschreibt, verdeutlicht den Status der Dimension ‚Natur‘ als einer unabhängigen, beliebigen und über den Menschen stehenden Größe, die in die Nähe einer Gottheit gerückt wird; sowohl räumlich als auch von ihrem Aktionspotential her betrachtet:

[...] ein wildes, wogendes Flammengetümmel, eine Glut, riesengroß, den Sonnenglanz löschend mit ihrem Rot, eine Fackel, riesenhoch, vom Wind geschwungen, lodernnd himmelan, bis vor des Allerbarmers ewigen Thron. (Liebe 1906, 134)

Gott auf der einen und die Dimension ‚Natur‘ auf der anderen Seite, das sind die gewaltigen Sphären, denen sich die Menschen gegenüber sehen.⁸ Die Figuren haben den

⁷ Vgl. Michalska, Monographie, S. 97.

⁸ Vgl. ebd., S. 97.

Geschehnissen, die sich um sie herum vollziehen, nichts entgegen zu setzen. Sie werden von außen, durch die Naturgewalt, determiniert und müssen das Unglück, das ihnen zuteil wird, als unabwendbares Geschick, als Schicksalsschlag, akzeptieren: *„Er vermochte noch gar nicht zu denken. Es war etwas über ihn hereingebrochen wie ein Geschick, das ahnte er dumpf“* (Wasserratte 1910, 216). Die Zeichnung der Dimension ‚Natur‘ als ‚locus terribilis‘ wie die Position, die die Figuren zu dieser einnehmen, erinnert an die darwinistische Naturauffassung des ‚struggle for life‘, in der Natur als grausames ‚malum‘ beschrieben wird.⁹ Dieses Ideengut sowie der positivistische Determinismusgedanke bestimmen Clara Viebigs literarischen Umgang mit den Naturgewalten wesentlich.

3.2 Das Konzept der ‚mater omnium‘ – Natur als (heidnische) Gottheit

Die Nähe zur Gottheit bedeutet die Macht, Leben zu geben und Leben zu nehmen. In einer Vielzahl von Texten gestaltet Clara Viebig die Dimension ‚Natur‘ unter Verwendung naturreligiösen respektive naturphilosophischen Gedankengutes zur ‚Urmutter‘ allen Lebens aus: zur ‚magna mater‘ oder zur ‚mater omnium‘. In diesem Gestaltungsmuster spiegeln sich sowohl Elemente klassisch romantischer Naturphilosophie, die Natur idealisiert und mit Zügen religiöser Verklärung versieht, wie auch der Einfluss des Wiederauflebens pantheistischer Tendenzen um 1900.¹⁰ In den Literaturen der Jahrhundertwende ist weiterhin eine Suche nach Alternativen zur urbanen Lebensform zu verspüren. In diesen Zusammenhang gehört auch das Motiv der Leben spendenden und Leben erhaltenden Mutter alles Organischen: der ‚Urmutter Erde‘. Natur erhält daher vielfach die Gestalt eines lebendigen weiblichen Wesens.¹¹ In den Texten Viebigs reicht die Spanne hierbei von der Zuflucht und Trost spendenden Mutter, wie bereits bei der Diskussion der Konzepte ‚Scholle‘, ‚Weiblichkeit‘ und ‚Heimat‘¹² angedeutet, bis hin zu der dem Figurenschicksal gänzlich gleichgültig und beliebig gegenüber stehenden Naturgewalt. Beide Naturauffassungen – Natur als ‚bonum‘ und Natur als ‚malum‘¹³ – lässt Viebig in ihren Entwurf der Naturgottheit einfließen.

⁹ Vgl. Riedel, Natur, S. 147.

¹⁰ Vgl. Neft, Eifelwerke, S. 52 sowie Krauß-Theim, Ästhetische Reaktionsformen, S. 71.

¹¹ Vgl. Krauß-Theim, Ästhetische Reaktionsformen, S. 224 f.

¹² Vgl. Kapitel 6.2.3, S. 228 ff.

¹³ Vgl. Riedel, Natur, S. 147 f.

3.2.1 Die (liebevolle) Ernährerin – *Der Sonnenbruder* und *Die Heimat*

Eine Facette der Übertragung des Natürlichen in die Sphären des Göttlichen besteht in der Akzentuierung der umsorgenden, behütenden Seite der Gottheit. In diesem Sinne wird die Dimension ‚Natur‘ als ‚bonum‘ gezeichnet, als Mutter, die ihre Kinder behütet und umsorgt. Dies lässt sich besonders deutlich an den beiden Novellen *Der Sonnenbruder* (1901) und *Die Heimat* (1914)¹⁴ herausarbeiten.

Die Protagonisten der beiden genannten Texte, der Berliner Obdachlose Ede und der Eifler Bettler Lippi, fühlen sich im Angesicht der Natur als Kinder „*in der Mutter Schoß*“ (*Heimat* 1914, 231). Natur ist hier mütterliche Gottheit und wird daher zum einen personifiziert, also anthropomorph gezeichnet, und zum anderen in ihrem Erscheinen ins Überirdische verlängert. Dies geschieht beispielsweise durch die Verschiebung katholischer Frömmigkeitsrituale auf die Naturgewalt:

„*Gegrüßet seist du – voller Gnaden – Heil der Kranken – Zuflucht – Trösterin – du liebliche Mutter, du wunderbare Mutter!*“ *Groß stand sie vor ihm, ganz nahe, nur ein paar Schritte weit weg, gewaltig und doch so liebevoll: sein Heil, seine Trösterin, seine Zuflucht, seine Mutter. Und sie nickte, sie winkte, sie rief ihn, sie lockte. Sie zog ihn so mit Allgewalt, daß er seine Schwäche gar nicht mehr fühlte und nicht seine Gebreite.* (*Heimat* 1914, 242)

Der Bettler Lippi beginnt das *Ave Maria*¹⁵ zu sprechen, aber bereits nach wenigen Worten kommt es zu einer Vermischung von Natürlichem und Göttlichem, also zu einer naturreligiösen Umdeutung des katholischen Gebetes: Marienlob und Naturverehrung gehen ineinander über.¹⁶ Der Naturgottheit werden die gleichen Charakteristika verliehen wie im Katholizismus der Gottesmutter Maria: Sie ist die Trösterin, die Heilsbringerin, die Patronin der Kranken und Leidenden; sie ist der Inbegriff der Mütterlichkeit. Teil dieser Mutterrolle ist insbesondere die physische wie psychische Pflege der Schutzbefohlenen. Auch dieser Aufgabe kommt die ‚magna mater‘ nach:

¹⁴ Die Novelle *Der Sonnenbruder* wurde erstmals 1901 in der Anthologie *Die Rosenkranzjungfer und anderes. Novellen* publiziert, der Text *Die Heimat* 1914 in dem Band *Heimat. Novellen*.

¹⁵ *Ave Maria*: Gegrüßet seist du, Maria, voll der Gnade, der Herr ist mit dir. Du bist gebenedeit unter den Frauen, und gebenedeit ist die Frucht deines Leibes, Jesus. Heilige Maria, Mutter Gottes, bitte für uns Sünder, jetzt und in der Stunde unseres Todes. Amen. (Katholisches Gesangbuch *Gotteslob*, Nr. 2/6).

¹⁶ Dieses Muster findet sich auch in anderen Novellen Viebigs wieder; so z.B. im Ostererlebnis des Pastors in *Der Osterquell*, vgl. Kapitel 3.2.2, S. 103 f., oder in der Darstellung der Fronleichnamsprozession in *Der Lebensbaum*, vgl. Kapitel 3.2.3, S. 111 f.

Den Hunger, der weh tat, empfand er eigentlich nie. Er hatte ja die gute, gute Luft, die nährte und machte lebendig wie eine kräftige Suppe, eine Suppe, wie sie der Herr Pfarrer ißt: Brühe von Fleisch mit lauter Fettaugen darauf. (Heimat 1914, 222)

Das Essen machte es freilich nicht – das hatte er sich fast abgewöhnt – aber die Sonne nährte ihren Mann. (Sonnenbruder 1901, 225)

Die Sonne meinte es gut mit ihm. Sie wärmte ihm den Rücken und schien ihm, wenn er gähnte, bis in den Magen. Behaglich streckte er die Beine weit von sich in den Sand; (Sonnenbruder 1901, 221)

Liebkosend fingerte sie ihm um's stopplige Kinn. (Sonnenbruder 1901, 223)

Die Dimension ‚Natur‘ ist für die Protagonisten der beiden Texte, den Berliner Obdachlosen Ede und den Eifler Bettler Lippi, der Ausgangs- und Endpunkt allen Seins. Ohne die Verbindung zur ‚magna mater‘ können beide auf Dauer nicht existieren. Daher steht am Ende beider Novellen nach der zwangsweisen Entfernung der Figuren aus dem Naturraum, der für sie die ‚Mutter Erde‘ verkörpert, zuerst die psychische und schließlich die physische Vernichtung.

In beiden Erzählungen wird die weibliche Gottheit zum einen als allgewaltig und zum anderen aber vor allem als liebevoll umsorgend beschrieben. Als Ernährerin folgt sie der Auffassung von der Natur als ‚bonum‘: Sie ist primär positiv konnotiert und ihr hervorragendes Charakteristikum ist das Geben von Leben. Die ‚Kind-der-Erde‘-Idee, also die Auffassung des Menschen als Naturwesen, und die positiv bewertete naturwüchsige Ursprünglichkeit und Abhängigkeit des Menschen von der Natur prägen beide Texte. Diese Facette der ‚mater omnium‘ steht daher deutlich unter dem Einfluss heimatkünstlerischer Schreibtraditionen.

3.2.2 Die Erlöserin – *Der Osterquell* und *Das Miseräbelchen*

Auch als ‚Erlöserin‘ ist die Naturgewalt weiblich und erhaben. Denn nur als übergeordnete und unabhängige Größe kann sie errettend und zugleich erlösend auf die Figuren wirken. Mit der Erlöser(innen)rolle ‚okkupiert‘ die Naturgewalt regelrecht eine Funktion, die in der christlichen, insbesondere in der katholischen Lehre Gott beziehungsweise Christus vorbehalten ist. Durch diese Umwidmung einer zentralen Bestimmung der christlichen Gottheit ethisiert Clara Viebig die Dimension ‚Natur‘, „indem sie ihr (und nicht der Kirche) läuternde, kraftspendende Kräfte zuschreibt.“¹⁷ An die Stelle des christlichen

¹⁷ Michalska, Monographie, S. 77.

Gottvaters tritt die heidnisch-pantheistische ‚Mutter Natur‘. Das patriarchalische christliche Gottesbild wird in dieser Konstruktion gewissermaßen durch die matriarchalische Naturgewalt ersetzt. Diese Verschiebung beziehungsweise die Vermischung christlichen Heilsversprechens mit naturreligiös-pantheistischer Weltanschauung lässt sich besonders deutlich an zwei frühen, um 1900 entstandenen, Texten Viebigs aufzeigen: *Der Osterquell* (1897) und *Das Miseräbelchen* (1897).¹⁸

Die Novelle *Der Osterquell* berührt ein Kerntopos des christlichen liturgischen Gefüges. Das Osterfest ist als Mittelpunkt des Kirchenjahres und als Fest der Auferstehung Christi geradezu der Inbegriff von Errettung und Erlösung. In der Erzählung wird der Priester Josef mit seiner Jugendliebe Katrein und deren geistig behindertem Kind konfrontiert. Am Ostersonntag sucht er Erleichterung im Gebet in der Kapelle des Klosters.

Wie lange er hier gelegen, wußte er nicht; dumpf, wie in einem Traum, wirrten ihm die Gedanken im Kopf – die Katrein von früher, die Katrein von jetzt, das blöde Kind, alles Leid, alle Sünde und die Nacht ringsum. Er blickte zum Gekreuzigten in der Altarnische. – „Ein Zeichen, Herrgott, ein Zeichen!“ (Osterquell 1897, 150-151)

Doch die erhoffte Erleichterung, das göttliche Zeichen, bleibt ihm im Haus Gottes, der Kapelle, versagt. Erst am nächsten Morgen, dem Ostermorgen, als er hinaus tritt in die Natur, wird ihm die ersehnte Erlösung zuteil.

Er wankte zur Quelle aus alter Gewohnheit, [...]; er schöpfte mit der hohlen Hand und trank in gierigen Zügen – wie das labte! Er bückte sich vollends und tauchte seine Hände ein, daß die schwarzen Ärmel feucht wurden und drückte die nassen Finger gegen die brennenden Augen – wie das kühlte! – [...]; er hielt noch immer die Hände vor'm Gesicht, lange, eine köstliche Erquickung strömte ihm von da durch den ganzen Leib. Seine Lider wurden leicht und frei, jetzt schlug er sie auf – er schaute, verwirrt, geblendet – er schwankte fast – o Wunder, o heilige Ostersonne! (Osterquell 1897, 151-152)

Das befreiende Erlebnis wird durch die Kräfte der Natur, durch das Quellwasser und die aufgehende Sonne, eingeleitet. Das Quellwasser reinigt den Pater, es wäscht ihn in Analogie zur christlichen Taufzeremonie rein von seiner seelischen Qual und den Sünden der Vergangenheit. Parallel dazu eröffnet ihm die aufgehende Sonne eine neue Lebensperspektive.¹⁹ Das Läuten des „Glöcklein[s]“ (Osterquell 1897, 151) im Turm der

¹⁸ Beide Texte entstammen Viebigs erstem Novellenband, *Kinder der Eifel. Novellen*, der im Jahre 1897 erstmals veröffentlicht wurde.

¹⁹ Vgl. zur Perspektive vermittelnden Funktion von Sonne in Viebigs Texten v.a. Kapitel 4, S. 117 ff.

Klosterkapelle trägt die christliche Dimension in das naturreligiös-pantheistische Szenario hinein: Christentum und Naturreligion gehen auch hier, wie in dem Gebet des Bettlers Lippi, ineinander über.²⁰

Frei, groß, leuchtend steht sie über'm Mosenkopf, eine Welt von Licht geht von ihr aus. Zerrissen die Nebel, verschwunden das Gewoge! Lächelnd, im Glanz, liegen Berge und Thäler; [...] Und über allem, der Nähe und der Ferne, über dem Kirchlein, über den Buchen mit den schwellenden Knospen, über den Hügeln des kleinen Friedhofs, über der ganzen großen Natur ein heimliches Jauchzen: „Ostern – Frühling – Auferstehen!“ (Osterquell 1897, 152)

[...] ; ist er denn blind gewesen? Geht die Sonne nicht alltäglich so auf? Ist die Natur nicht immer groß und herrlich auch für den im Priesterrock? – Freilich!
(Osterquell 1897, 152)

Der Geistliche wirkt in der zum wahren und erhabenen Ort des transzendenten Göttlichen aufgebauten Natur unbedeutend und auch unwissend. Instinktiv preist er den auferstandenen Christus für die ihm zuteil gewordene Linderung seiner seelischen Qualen.²¹ Wiederum vermischen sich im Erleben der Figur pantheistische Naturschau und christliche Tradition. Im Text wird das Festhalten an christlichen Frömmigkeitsmustern implizit kritisiert: „*Er weiß es nicht, der Mann im schwarzen Rock, 's ist nicht das Osterwasser, das ihn sehend macht; es ist das köstliche Naß, das jetzt seinen Augen entquillt – Thränen heiliger, allbarmherziger Liebe!*“ (Osterquell 1897, 153). Aus der Zeichnung des Geistlichen als einem unwissenden Mann mit einer eingeschränkten, traditionellen Mustern verhafteten Perzeptionsfähigkeit spricht auch Clara Viebigs persönliche Einstellung gegenüber der Institution Kirche, insbesondere der katholischen. Denn die Autorin befürwortet zwar den Glauben da, wo er über soziales Leid hinweg hilft, kritisiert aber die vermittelnden Kirchengemeinden und ihre Vertreter.²²

Als ‚Erlöserin‘ erscheint die Dimension ‚Natur‘ in *Der Osterquell* als die Verkörperung des Reinen und Wahren, also als ‚bonum‘. Als solches spendet sie Pater Josef im übertragenen Sinne ein neues Leben. Dass aber auch eine grausam gezeichnete Naturgewalt

²⁰ Vgl. Kapitel 3.2.1, S. 101.

²¹ „*Der Priester faltet die Hände und schlägt ein Kreuz: „Das ist das heilige Osterwasser – gelobt sei der Auferstandene!“*“ (Osterquell 1897, 152).

²² Vgl. Michalska, Monographie, S. 91.

‚erlösend‘ auf die Figuren wirken kann, indem nicht Leben gegeben, sondern Leben genommen wird, zeigt der Text *Das Miseräbelchen*.

Der kleine Christoph Nepomuk ist körperlich wie geistig behindert: eine „*jämmerliche, kleine Gestalt*“ (*Miseräbelchen* 1897, 248). Daher wird er von den Bewohnern des Eifeldorfes auch nur das *Miseräbelchen* genannt. Die körperliche Versehrtheit und Schwäche des Kindes werden durch die Parallelisierung mit der Kraft, die die Dimension ‚Natur‘ im Frühling entfaltet,²³ besonders drastisch dargestellt:

Strich der Lenzwind über die Berge, und küßte der warme Strahl der Sonne das erste Grün wach, dann kam des Miseräbelchens gute Zeit. Dann kroch es hervor aus seiner dunklen Höhle und hockte auf der Schwelle der Hütte, streckte die wachsgelben, durchsichtigen Hände der Sonne entgegen und wärmte sie; sie waren so eiskalt. Die jämmerliche kleine Gestalt saß Tag für Tag vor der niederen Thür, elend, verkommen, und ringsum lachte die Welt, so heiter, so lenzesfrisch wie am ersten Schöpfungsmorgen. (*Miseräbelchen* 1897, 247-248)

Der elende Zustand des Knaben²⁴ und die frühlingshafte, vor Energie strotzende Natur bilden einen unvereinbaren Gegensatz: das Miseräbelchen wirkt wie „*ein Mißklang in der Schöpfung, ein Hohn auf die jubelnde Natur!*“ (*Miseräbelchen* 1897, 248). Der Fortgang der Novellenhandlung vollzieht sich schließlich streng nach dem darwinistischen Prinzip des ‚struggle for life‘, in dem nur der Starke und Gesunde überleben kann. Das Schwache und Kranke bleibt auf der Strecke. Nach dieser evolutionsbiologisch beeinflussten Weltanschauung folgt alles Leben dem Kreislauf der Natur, bei der in oberster Instanz die Entscheidungsgewalt über Leben und Sterben liegt. Aus dieser Perspektivierung heraus erscheint es nur folgerichtig, dass dem Leben des Miseräbelchens, welches in seinen Unzulänglichkeiten als ‚Betriebsunfall‘ der allmächtigen ‚Mutter Natur‘ vorgestellt wird, ein vorzeitiges Ende gesetzt wird:

Endlich zog ein Tag herauf, trocken, sengend, voll dörrender Hitze. Am Horizont ballten sich dunkle Wolken schon am frühen Morgen, die zogen herauf bis zum Mittag. [...] Noch schoß die Sonne glühende Pfeile, dann wurde es plötzlich dunkel,

²³ Vgl. zur stereotypen Frühlingsmetaphorik in Viebigs Texten Kapitel 2.2.3, S. 55 ff.

²⁴ „*Er hatte einen Buckel auf dem Rücken und einen Buckel auf der Brust, die dünnen schlotternden Beinchen trugen den Körper kaum, und zwischen den hohen Schultern saß der dicke Kopf mit dem zwergenhaft alten Gesicht. Die Wangen so abgezehrt, so gelb, kein Hauch von Farbe auf ihnen!*“ (*Miseräbelchen* 1897, 245).

ein heulender Windstoß folgte, ein greller Blitzstrahl hüllte die Gegend in schwefliges Licht – der erste Donner krachte durch die Lüfte. Es war ein schweres Wetter. Drinnen in der verdunkelten Hütte lag die Mutter auf den Knien und hielt sich die Augen zu; sie betete, was sie konnte. Das Miseräbelchen röchelte auf dem Bett in den letzten Zügen. (Miseräbelchen 1897, 252)

Die Dimension ‚Natur‘ erhält im Kontext dieses Gewitterszenarios Züge einer heidnischen, dämonischen Gottheit, die sich das Recht nimmt, das Leben, das sie hervorbrachte, auch zu beenden. In der Novelle wird weder die Rechtmäßigkeit noch die Notwendigkeit des Todes des kleinen Christophs in Zweifel gezogen, weder von seiner Mutter noch von den übrigen Dorfbewohnern. Diese Haltung liegt in der naturhaften, mit Aberglauben und heidnischen Elementen versetzten Frömmigkeit begründet, mit der Viebig diese Figuren ausstattet.²⁵ Der Glaube der Dorfbevölkerung ist, wie schon an der Novelle *Der Osterquell* gezeigt, ein Konglomerat aus christlichen Glaubenstraditionen und naturreligiösem Gedankengut. Auf der einen Seite betet die Mutter des Miseräbelchens zur Jungfrau Maria: „*Heil’ ge Moddergott’s, bitt for ons! Heil’ ge Moddergott’s, laöß hän bal en Engelche gänn!*“ (Miseräbelchen 1897, 247), und auf der anderen Seite sieht sie überirdisch Göttliches im Naturereignis des Gewitters.

[...]; ein furchtbarer Blitz, ein entsetzlicher Donnerschlag ließen die Erde erzittern. Die Thür zur Stube sprang auf, schreiend jagte die Katze heraus, die Bodentreppe hinan. Drinnen kreischte die Mutter laut auf. Das Miseräbelchen fuhr gen Himmel. – Und der erlösende Regen prasselte nieder. Er schwemmte mit seinen Fluten Dürre und Staub hinweg, er erquickte die lechzende Kreatur.
(Miseräbelchen 1897, 252-253)

In diesem darwinistisch-evolutionsbiologischen Konzept, das im Zeichen von Milieu- und Evolutionstheorie Einzug in die Literaturgrammatik des Naturalismus hielt, hat das Miseräbelchen im Kampf ums Dasein versagt und kehrt daher in die Natur zurück, von der es mit all seinen Unzulänglichkeiten geschaffen wurde.²⁶ Der Tod des Kindes wird letztlich als Erlösungswerk der naturalen Allgewalt am Menschen vorgeführt. Demnach zeigt sich, dass Natur nicht nur als ‚bonum‘, wie in *Der Osterquell*, sondern ebenso, wie an dieser Novelle gezeigt, als ‚malum‘ die Rolle der Erlöserin ausfüllen kann. Beiden

²⁵ Vgl. Michalska, Monographie, S. 76.

²⁶ Die Theorie Darwins, die durch Ernst Haeckel weitergeführt und als ‚Darwin-Haeckelsche Evolutionslehre‘ durch Wilhelm Bösché popularisiert wurde, ist hierbei von zentraler Bedeutung (vgl. Meyer, Literaturtheorien, S. 31-32).

Novellen ist die pantheistische Naturschau wie die Verherrlichung gemeinsam, welche die Dimension ‚Natur‘ in die Nähe der Gottheit rückt. Diese Berührung mit dem Göttlichen drückt Viebig insbesondere durch ein Konglomerat von christlichen Traditionen und naturreligiösen Ideen aus. So bleibt festzuhalten, dass Natur als ‚Erlöserin‘ eine matriarchalische Naturgottheit mit Zügen christlicher, paternalistischen Mustern verhafteter Heiligenverehrung darstellt.

3.2.3 Die mystische Göttin – *Das Kind und das Venn* und *Der Lebensbaum*

Eine Steigerung der beiden vorhergehend kommentierten Facetten der Ausdrucksform ‚Natur als Allmacht‘ stellt die ästhetische Konkretisierung der Naturgewalt als einer ‚mystischen Göttin‘ dar. Die Dimension ‚Natur‘ wird als Ort der Schau eines transzendent Göttlichen respektive eines immanenten Wesens der Dinge²⁷ präsentiert. Eine solche Darstellung knüpft an Erzähltraditionen des 19. Jahrhunderts – Romantik, Idealismus und Realismus – an. Naturmagisches Denken und Erleben, mythopoetische Ästhetik, allegorischer Naturbildzauber und naturreligiöser Animismus bestimmen diese Texte Viebigs. Zwei im Kontext der Jahrhundertwende entstandene Novellen stehen ganz unter diesen Einflüssen: *Das Kind und das Venn* und *Der Lebensbaum*.²⁸

In beiden Texten spielt die Beseeltheit der Natur eine immanent wichtige Rolle. Dieser Animismus lässt die Dimension ‚Natur‘ zu einem Teil des fiktiven Personals werden.²⁹ In der Novelle *Das Kind und das Venn* treten sich, wie durch den Titel bereits angekündigt, der Knabe Gerret und die ‚terrible‘ Naturgewalt direkt gegenüber.

Er stellte sich ins Heckentor – nun sah er. Huh, eine Riesenweite, in der sich Nebel, lauter Nebel wälzten, und Wolken, mit denen der Sturm Ball spielte. Auch hier war kein Stück Himmel, auch hier war kein helles Licht. Und aus dem Grau rieselte es; es rieselte von der Hecke, es rieselte am Boden, die Erde zerfloß unter den Füßen wie Brei. Der Wind holte aus und gab ihm einen Stoß, daß er umfiel, sich nur mühsam wieder aufrichtete und weinend zurück in den Schutz der Hecke torkelte. [...] Wie es

²⁷ Vgl. Riedel, Natur, S. 146.

²⁸ Beide Novellen wurden 1905 erstmals in der Anthologie *Naturgewalten. Neue Geschichten aus der Eifel* veröffentlicht. Im Inhaltsverzeichnis des Bandes wird für *Das Kind und das Venn* 1902 und für *Der Lebensbaum* als Entstehungsjahr 1903 angeführt.

²⁹ Vgl. zur Rolle der Natur innerhalb des fiktiven Personals Kapitel 2.3, S. 62 ff.

da draußen tobte, gellte, schrillte, brüllte! Das Venn, o das Venn, wenn das nur nicht hereinkam! (Kind 1906, 255)

Das „weite, weite Venn, das keine Grenzen hatte, das so fortging in die Ewigkeit“ (Kind 1906, 250) wird als das transzendente Hohe und Reine, als erhabener ‚locus terribilis‘ gezeichnet, der von einem imaginären weiblichen Dämon, einer matriarchalischen (Natur-)Gottheit, bewohnt wird. Von dieser Naturgewalt im Wortsinne geht für den Knaben Gerret eine seine Existenz in Frage stellende und schließlich vernichtende Bedrohung aus: „– nirgends, nie mehr vergaß er das Venn. Er fühlte dumpf: sie, die da wohnte, draußen in der ungeheuren Weite, die mit den schweren, nachtdunklen Flügeln, die senkte sich auf ihn“ (Kind 1906, 260). Das Venn erscheint ihm als übergeordnete Macht, die ihn völlig dominiert und gegen die er sich nicht zur Wehr zu setzen vermag.

Das war das Venn, das machte ihn stumm. Das kam auf ihn zu – ein Gewaltiges, Übermenschliches – das rückte ihm immer näher, immer näher. Das bedrückte ihn; das erdrückte ihn schier. Er rang nach Luft, aber wehren konnte er sich nicht. Ganz still saß er, wie gebannt, starren Blickes. (Kind 1906, 260)

Die Dimension ‚Natur‘, räumlich konkretisiert durch die Venn-Landschaft, wächst über das Spatium hinaus, indem sie zur anthropomorph gezeichneten Gewalt wird, die im Handlungsverlauf alle irdischen Merkmale einbüßt und ins Transzendente verlängert wird: Sie verkörpert die naturale, gleichgültige und unerbittliche Allmacht, die Erhabenheit und Dämonie in sich vereinigt. Die erhaben wirkende mystisch-göttliche Größe wird durch den Teil der Naturgewalt repräsentiert, die einer Todesgöttin gleich – „die mit den schweren, schwarzen Flügeln“ (Kind 1906, 276) – am Novellenende „des Kindes Seele“ (Kind 1906, 276) für sich beansprucht. Diese Ausdrucksseite wird durch eine animalisch-dämonische ergänzt, welche ihr „Maul“ (Kind 1906, 276) auftut, um „des Kindes Leib“ (Kind 1906, 276) aufzunehmen. Dieser Paarung vermag der Mensch nichts entgegenzusetzen:

[...] und starrte mit blöden Augen aufs weite, weite Venn, das kein Ende hat, das sich streckt bis in die Ewigkeit. Und sie, die da wohnt auf dem Venn, die mit den schweren, schwarzen Flügeln, nahm des Kindes Seele und das Venn tat bald sein Maul auf und nahm auch des Kindes Leib. (Kind 1906, 276)

Auch in diesem Text präsentiert sich die Dimension ‚Natur‘ als göttliche ‚mater omnium‘, die das Recht beansprucht, Leben zu geben und zu nehmen. Das menschliche Dasein wird

von der naturalen Allmacht abgeleitet, so dass Körper und Geist letztlich wieder in dieser aufgehen. Aus dieser Darstellung sprechen deutlich ideologische Denkmuster der Zeit um 1900 wie naturreligiöser Animismus und pantheistisches Weltgefühl.

Während in *Das Kind und das Venn* ein heidnischer Pantheismus dominiert, ist für die Novelle *Der Lebensbaum* wiederum die bereits thematisierte Vermischung von christlicher Tradition, volkstümlichem Aberglauben und pantheistischer Weltanschauung zu konstatieren. Das Besondere an dieser Erzählung ist die Verbindung von romantischer Naturschau, naturreligiösem Animismus und Mythenbildungen. Die beseelte Natur ist vor allem in der Erzählform ‚Sage‘ als ursprünglich erfahrenes Faszinosum Motor der den Mythos generierenden Phantasie. Insbesondere der lokalen Kategorie ‚Wald‘ wird in diesem Kontext die Qualität eines von Dämonen und Geistern belebten Raumes zugesprochen;³⁰ so auch in Viebigs *Der Lebensbaum*. Die Autorin verarbeitet in dieser Novelle den Eifler Sagenkreis um den ‚Suterwald‘ respektive den ‚Sutermichel‘ und verbindet diesen Mythos mit dem in der Region weit verbreiteten volkstümlichen Aberglauben um den so genannten ‚Lebensbaum‘.

Die Dimension ‚Natur‘ tritt in dieser Erzählung als ethisierte und zugleich Recht setzende und disziplinierende Kraft auf.³¹ Die Protagonistin Anna Maria Katzvey, genannt Ammei, deren Wahrnehmung von einer Mischung aus katholischer Frömmigkeit und volkstümlich-naturhaftem Aberglauben bestimmt wird,³² hofft, durch einen Aufguss aus Zweigen des so genannten ‚Lebensbaums‘ die Geburt ihres unehelich empfangenen Kindes verhindern zu können. Die Natur, aus deren Refugium sie sich Hilfe erhofft, tritt ihr als reines, menschenfernes Element gegenüber: „*Aber unerreicht blieben die untersten Äste des Lebensbaumes; in seltener Höhe hob sich die Zypresse und ließ um ihren zugespitzten Wipfel das Mondlicht zittern*“ (Lebensbaum 1906, 18).

³⁰ Vgl. Bies, Naturmythologie, Sp. 1257, Sp. 1261.

³¹ Vgl. Krauß-Theim, Ästhetische Reaktionsformen, S. 160.

³² Einerseits vertraut sie abergläubisch auf die Kräfte des so genannten ‚Lebensbaums‘ und andererseits hofft sie, die aus katholischer Sicht eine schwerwiegende Verfehlung darstellende Abtreibung durch eifriges Beten wieder gut machen zu können: „*Gott sei gelobt und die Gebenedeite auf dem höchsten Thron! [...] Sie faltete krampfhaft die Hände und bewegte murmelnd die Lippen: ‚Gegrüßet seist du, Maria, Gebenedeite unter den Weibern‘ – Beten, nur beten, fleißig beten dabei! Ammei fühlte das Bedürfnis, sich des Beistandes der gesegneten Jungfrau zu versichern. Und sie betete. Aber ruhiger wurde sie nicht dadurch*“ (Lebensbaum 1906, 11). Auch als sie nicht an die Zweige heran reicht, bittet sie um die Hilfe der Gottesmutter: „*O du heilige Jungfrau, Gebenedeite unter den Weibern und gebenedeit die Frucht deines Leibes – laoß e Blättche nidderfaalen! Noren eins, noren ein einzig Blättche, ech bitten dech!*“ (Lebensbaum 1906, 19).

Das Misslingen dieses Vorhabens – der Abtreibungstrank zeigt nicht die gewünschte Wirkung – lässt sich als Strafe der ‚magna mater‘ an der Figur lesen, die versucht, sich Kompetenzen der naturalen Allmacht, nämlich Leben zu geben und zu nehmen, anzumaßen. Dabei macht sich Ammei im Sinne des pantheistischen Konzeptes von Natur als transzendentaler Gewalt gleichsam einer ‚blasphemischen‘ Handlung schuldig.

Das war ein Keuchen und Jappen, ein Recken und auf die Zehen heben, ein Langen und Haschen und Greifen und doch in die leere Luft Fassen. Aus der Sehnsucht war die Gier geworden: sie mußte vom Baume haben, sie mußte! (Lebensbaum 1906, 18)

Aber kein Blättchen fiel. Wohl aber fiel Tau – gleich Tränen – schwer und hörbar nedertropfend, auf die Kreatur. (Lebensbaum 1906, 19)

Ammei wird als „die Kreatur“ (Lebensbaum 1906, 19), also als das Geschöpf der ‚mater omnium‘ bezeichnet, das sich nicht in die natürliche Ordnung des Lebens fügen, sondern die Geburt des Kindes verhindern will. Dieser Frevel wird in der Logik der Erzählung durch die Naturgottheit bestraft: Denn als es Ammei schließlich doch gelingt, einige Zweige der Zypresse zu erhaschen, entfaltet der ‚Lebensbaum‘ an ihr seine Wirkung im Wortsinne³³ und verkehrt Ammeis blasphemischen Wunsch, das ungeborene Leben zu töten, ins Gegenteil: Die junge Frau bringt einen besonders kräftigen³⁴ und scheinbar un-
verwüstlichen Jungen zur Welt bringt, der alle Züge eines ‚Naturkindes‘ trägt:

Er war drollig, lustig wie ein Stieglitz und flink wie ein Wiesel. Die Fremden, die vorübergingen, guckten oft nach dem munteren Blondkopf mit den schwarzen Bienenaugen; (Lebensbaum 1906, 40-41)

Ambrosius kam gern in den schönen Garten. Dort hüpfte er, [...], lustig umher; schwatzte mit sich selber, oder mit einem Stein, mit einer Blume, einem Schmetterling. Oder lag, glühte die Sonne zu sehr herab, im Schatten der dunklen Zypresse und schlief sanft. (Lebensbaum 1906, 53)

³³ Die Zypresse gilt vielen Völkern als heiliger Baum und wird, wie alle Koniferen, als Symbol des Lebens und der Unsterblichkeit verehrt. In der Antike galt sie dagegen als Todessymbol, da sie, wenn sie einmal gefällt ist, nicht mehr nachwächst. Auch für das Christentum und den Islam ist die Zypresse der Baum des Todes. Auf Gräber werden, auch ob der Langlebigkeit der Nadeln, häufig Kränze aus Zypressenästen gelegt (vgl. Becker, Zypresse, S. 348).

³⁴ „Ein kräftiger Junge war es, der die dünnen Wände der baufälligen Hütte so durchdringend anschrte, daß er nicht zu verheimlichen war.“ (Lebensbaum 1906, 25).

Ambrosius war fröhlich den ganzen Tag. Wenn die Mutter ihn auch nicht lieb koste, ihn koste ja die milde Sommerluft im grünen Garten; und wenn er auf den Berg stieg, küßte ihn die Sommersonne, daß seine Bäckchen warm überhaucht wurden, flaumig wurden wie die Pfirsichwangen am Villenspalier. (Lebensbaum 1906, 53-54)

Der Vergleich des Jungen mit Stieglitz und Wiesel, seine „schwarzen Beerenaugen“ (Lebensbaum 1906, 41) sowie das scheinbare Kommunizieren mit Fauna und Flora stellt die besondere Beziehung des Knaben sowie seine intensive Teilhabe an allem Natürlichen heraus. Jene wird im Folgenden immer weiter zur ‚wahren‘ Mutter und eigentlichen Schöpferin des Knaben aufgebaut und gegenüber Ammei positiv hervorgehoben. Denn bei der ‚magna mater‘, nicht bei Ammei, findet er Liebe und Zuwendung.

Der Wald gefiel ihm, der guckte ihn nie finster an. Und weich war das Moos, weicher wie das Bett bei der Mutter; oft legte er sich darauf, faltete die Händchen und blinzelte vergnügt in das Stückchen Blau, das, nicht größer als ein Auge, durchs dichte Blätterdach zu ihm niedersah. In der Stille hörte er Stimmen. Ammern und Finken, Waldtauben und Grillen sangen ihre Weise, und der Wind harfte dazu. Schlummerlieder waren das, so süß und so sanft, wie sie dem Kinde noch nie die Mutter gesungen hatte. (Lebensbaum 1906, 55)

Und durch die Einsamkeit kam der Geist geschritten, der da ist im Grünen der Gräser, im Wachsen der Bäume, im Duften der Blumen, im Tropfen des Taus, im Wehen des Windes, im Flimmern der Luft, im Glühen der Sonne, im Werden und Welken, im Entstehen und Vergehen. Und er neigt sich über das Kind. (Lebensbaum 1906, 56)

Die Dimension ‚Natur‘ ist nicht nur die allumfassende transzendente ‚mater omnium‘, sondern tritt nun zudem ganz konkret und plastisch als ‚Naturgeist‘ in die Novellenhandlung ein. Innerhalb dieses naturmythisch beeinflussten Konzepts bestimmt der Geist der Natur über Leben und Sterben der Menschen. Dies bedeutet, dass Natur jene Rolle übernimmt, die in der christlichen Tradition Gott zukommt. Eine solche Umwidmung zentraler Inhalte christlichen Heilsverständnisses wurde bereits für andere Texte Viebigs nachgewiesen. Wie in den Novellen *Die Heimat* und *Der Osterquell*³⁵ erscheinen katholische Frömmigkeitsrituale heidnisch durchsetzt:

³⁵ Vgl. Kapitel 3.2.1, S. 101 sowie Kapitel 3.2.2, S. 103 f.

Die Sonne warf einen wahrhaft verklärenden Schein auf des Kindes blonde Locken, Weihrauchwolken umschwebten es wie ein Heiligenbild, das Schellchen des Meßners machte silbern: „Klingling“. Alle fielen auf die Kniee und bekreuzten sich. Auch die Mutter schlug plötzlich erschauernd ein Kreuz: Heilige Maria, Königin der Jungfrauen, Benedeite unter den Weibern, gelobt seist du! Aus den Gärten stiegen Wohlgerüche auf von Flieder und Jasmin und mischten sich mit den Weihrauchdüften; von den Bergen, aus dem dichten Waldgrün herab grüßte die Natur in geheimnisvollem Wehen. (Lebensbaum 1906, 44)

Die Ausstattung der Dimension ‚Natur‘ mit göttlichen Attributen findet auch in diesem Text im Kontext eines kirchlichen Hochfestes, Fronleichnam, statt.³⁶ Die Kategorie ‚Natur‘ wird mittels der Entlehnung sakraler Motive des Katholizismus zu einer gottähnlichen Allgewalt aufgebaut. Wie der Geistliche in *Der Osterquell* schreiben die Figuren dem Katholizismus die erhebende Wirkung zu, ohne zu erkennen, dass das Göttliche „mit tausend Stimmen der Natur“³⁷ zu ihnen spricht. An dieser Textpassage wird der Status der Naturgewalt als Instanz, die letztlich über allem steht, wenn auch geheimnisvoll und für den Menschen unergründlich, deutlich. Als solche fungiert die ‚magna mater‘ als disziplinierendes Korrektiv. So besteht Ammeis ‚Strafe‘ für den unrechtmäßigen Versuch, in die Kompetenz der naturalen Gewalt einzugreifen, darin, dass ihr ein Knabe gegeben wird, den sie zuerst nicht will, aber gezwungenermaßen annehmen muss. Als sie diesen schließlich lieben lernt, wird er ihr durch die ‚mater omnium‘ genommen:

*„Jetzt wird das Reis gerissen aus der Mutter Hand, jetzo, da es am schönsten blüht!
Die Seele des Kindes wird zurückgepflanzt in den Garten Eden der ewigen, der gerechten Natur!“ – (Lebensbaum 1906, 62)*

Die besondere Verbindung des Knaben zur Dimension ‚Natur‘ wird in der Novelle stets betont.³⁸ So wundert es nicht, dass Ambrosius, dessen Name im Lateinischen und Griechischen ‚der Unsterbliche‘ bedeutet, schließlich in den Kosmos zurückkehrt, dem er entstammt. Die ‚Heimkehr‘ des Knaben zu seiner Schöpfungsinstanz wird zwar parallel zur

³⁶ Beim Fronleichnamfest handelt es sich um das ‚Hochfest des Leibes und Blutes Christi‘, das zur Verehrung der Eucharistie eingeführt wurde. Die Entstehung des Kirchenfestes geht ins 13. Jahrhundert zurück. Höhepunkt ist vielerorts die feierliche Fronleichnamsprozession, bei der das Allerheiligste, die Monstranz, durch die Straßen getragen wird.

³⁷ Michalska, Monographie, S. 97.

³⁸ Vgl. Kapitel 3.2.3, S. 110 f.

christlichen Eschatologie entworfen, doch das himmlische Paradies der christlichen Vorstellung wird durch den „*Garten Eden der ewigen, der gerechten Natur*“ (Lebensbaum 1906, 62) ersetzt. Auch hier findet regelrecht eine ‚Okkupation‘ christlicher Glaubensinhalte durch pantheistisches Ideengut statt.

Die Kombination christlicher Riten mit naturreligiös-pantheistischem Gedankengut wird in diesem Text noch um eine mythische Komponente ergänzt. Clara Viebig verbindet die mystische Vorstellung des der Natur innewohnenden Geistes mit dem Eifler Mythos vom ‚Sutermichel‘ respektive dem ‚Suterwald‘, der in der Sammlung *Sagen und Legenden des Eifler Volkes* des Pfarrers Johann Hubert Schmitz³⁹ dokumentiert ist.⁴⁰ Der so genannte ‚Suterwald‘ befindet sich auf der Höhe zwischen den Orten Beuern, heute Beuren, und Bremm. Zwischen beiden Gemeinden war der Sage zufolge ein Streit über den Verlauf der Grenzmarkungen entbrannt. Einer der Gemeindeältesten namens Michel sollte dieses Zerwürfnis beenden. Seit dessen Tod wird berichtet, es spuke an der Stelle, an der jener einst einen Schwur bezogen auf den rechtmäßigen Verlauf der Grenzen geleistet habe. Es wird überliefert, Michel selber sei dieser Spukgeist, der seitdem ‚Sutermichel‘ genannt wird. Jungen, welche die Nacht im Wald zubrachten, sollen den Reim, der in *Der Lebensbaum* vielfach ähnlich zitiert wird: „Suter-Michel,/Komm’ deck’ mich,/Komm’ streck’ mich,/Komm’ weck’ mich,/Komm’ leck’ mich!“⁴¹, gerufen haben, worauf einer der Knaben vom ‚Sutermichel‘ derart misshandelt worden sei, dass er bald darauf verstarb.⁴²

³⁹ J[ohann] H[ubert] Schmitz (Hg.): *Sitten und Sagen, Lieder, Sprüchwörter und Räthsel des Eifler Volkes, nebst einem Idiotikon*. Bd. 2: *Sagen und Legenden des Eifler Volkes*. Mit einer Nachrede von K[arl] Simrock, Trier: 1858.

⁴⁰ In der Eifel sind Mythen in Sagenform im 19. Jahrhundert, als die Sammlung des Pfarrers Schmitz entstand und Clara Viebig ihre ‚Jungmädchenfahrten‘ in Begleitung des Landgerichtsrates Mathieu unternahm (vgl. Viebig, Werkstatt, S. 57 f.), sehr lebendig: „Es findet sich nun aber in der Eifel wohl nicht ein Gegenstand der Natur [...] oder der Kunst [...] von einiger Merkwürdigkeit vor, worauf nicht eine Sage geruht“ (Schmitz, Sagen, S. VI.).

⁴¹ Schmitz, Sagen, S. 29.

⁴² Vgl. ebd., S. 28 f.

Dieser Aberglauben beschäftigt schon Ammei auf ihrem Weg zum ‚Lebensbaum‘⁴³ und auch der kleine Ambrosius durchstreift mit seinen Spielkameraden den überlieferten Reim rufend den ‚Suterwald‘:

‚Sutermichelchen, weck mich, / Sutermichelchen, leck mich, / Sutermichelchen, deck mich, / Sutermichelchen, streck mich, / Sutermichelchen, mach mich Esu klein wie Salz!‘ – Das war das Liedchen, was sie alle sangen, was sie schrieen, halb in Neugier, halb in Grauen, in den großen Bergwald hinein. (Lebensbaum 1906, 54)

Als Ambrosius nun nicht mehr vom Spielen heimkehrt und tot im Suterwald gefunden wird, finden alle drei Ebenen: Katholizismus, Naturreligiosität und volkstümlicher Aberglauben, Eingang in die Deutungsangebote am Novellenende. Die verzweifelte Mutter glaubt sich zum einen durch die ‚Mutter Gottes‘ ob ihres sündigen Wunsches, das Kind möge nie geboren sein, bestraft und zum anderen befällt sie, wie auch die übrigen Figuren, die abergläubische Idee, *„– weh, das hatte der Sutermichel getan!“* (Lebensbaum 1906, 61). Unabhängig von der begrenzten Figurenperspektive steht am Ende *„der Geist, der da ist im Grünen der Gräser, im Wachsen der Bäume, im Duften der Blumen, im Tropfen des Taus, im Wehen des Windes, im Flimmern der Luft, im Glühen der Sonne, im Werden und Welken, im Entstehen und Vergehen“* (Lebensbaum 1906, 61-62). Sie ist die letzte, die übergeordnete Instanz, die angeführt wird. Denn sie hat sozusagen das ‚letzte Wort‘ bei der Erklärung und Auslegung der Geschehnisse. Sie steht über den Menschen und ihrem Perzeptionsvermögen, das sich auf Volksfrömmigkeit und Aberglauben beschränkt. In dieses Novellenende fanden spürbar Elemente eines naturwissenschaftlich anmutenden Natur- und Schöpfungsverständnisses Eingang, in dem an die Stelle der religiösen Schöpfungslehre eine biologistische, naturphilosophische tritt, Eingang.

Auch in dieser ästhetischen Konkretisierung der ideologischen Expressivität von Natur als ‚magna mater‘ beziehungsweise ‚mater omnium‘ spiegelt sich der Stilpluralismus wider, der für Viebigs Prosa so typisch ist. Züge naturalistischer Naturreligiosität, die an die allegorische Naturauffassung des Barock, der Klassik oder der Romantik⁴⁴ erinnert, sind ebenso vorhanden wie Ideen aus dem Kontext der Heimatkunstbewegung, die das

⁴³ *„Dem abergläubischen Mädchen sträubten sich die Haare. Huh, wer weinte da?! Alle Spukgeschichten, die es jemals gehört hatte, fielen ihm ein. Jesus, da drüben im Bergwald, da, wo die Leyen wie Fratzen über die Buchenkronen ragen, da, wo der große Suterwald anfängt, da hauste der Sutermichel! Da ging er um. Der konnte die Stimme verstellen, weinen wie ein hilfloses Kind – nur nicht auf den hören!“* (Lebensbaum 1906, 16).

⁴⁴ Vgl. Riedel, Natur, S. 146.

Erdhafte, das Keimen und Wachsen in Bezug auf das Bild der Natur als ‚Scholle‘ betont und jene mit Attributen majestätischer Abgehobenheit, Unendlichkeit und Ewigkeit versieht. Auch die Idee von Natur als einem disziplinierenden Korrektiv lässt sich in der Programmatik dieser literarischen Richtung erkennen.⁴⁵

3.3 Unabhängige Naturgewalt und matriarchalische Gottheit – Einflüsse eines zeittypischen Diskurses

Die Dimension ‚Natur‘ verfügt in den in diesem Kapitel kommentierten Texten über die Macht, Leben gebend und Leben nehmend in das Figureschicksal einzugreifen. Es handelt sich daher bei diesen Reflexen der Naturgewalt quasi um göttliche Handlungen,⁴⁶ welche die Charaktere als gewaltig und unerklärlich empfinden. Diese eigentlich irdischen Mächte werden in den Bereich des Überirdischen überführt und in letzter Konsequenz mit ‚dem Schicksal gleichgesetzt‘⁴⁷. Eine solche ideologische Konkretisierung von Natur als über allem Organischen stehende ‚mater omnium‘ wird aus dem beschriebenen Konglomerat aus christlicher Tradition, naturmythischen wie pantheistischen Ideen und biologistisch-evolutionstheoretischen Gedanken abgeleitet.⁴⁸ Aus diesem heidnisch-pantheistischen Naturgefühl heraus entsteht ein weitreichendes Verständnis von Natur, in dem jene für die Figuren Anfang und Ende des Kreislaufs von Leben und Tod, also einen Ort, aus dem alles Leben entspringt und wo alles Leben endet, verkörpert.

Während Natur als Allmacht, im Sinne der unabhängigen und beliebigen Naturgewalt, eine Konstante, insbesondere auf dramaturgischer Ebene, im Werk Viebigs darstellt, ist die ästhetische und ideologische Konkretisierung dieses Phänomens zur matriarchalischen Gottheit – zur ‚magna mater‘ respektive zur ‚mater omnium‘ – auf Texte beschränkt, die im Kontext der Jahrhundertwende entstanden sind.⁴⁹ Die Verarbeitung pantheistischer wie naturmythischer beziehungsweise -religiöser Thematiken stellt allerdings keinesfalls ein auf Viebig zu beschränkendes Phänomen dar, sondern muss im Kontext der Zeit- und Literaturgeschichte betrachtet werden. Denn um 1900 beeinflusste das Wiederaufleben dieser Tendenzen die Welt- und Kunstanschauung der Epoche, so dass der Glauben an das

⁴⁵ Vgl. Krauß-Theim, *Ästhetische Reaktionsformen*, S. 160 f.

⁴⁶ Vgl. Bies, *Naturmythologie*, Sp. 1261-1262.

⁴⁷ Delius, *Held*, S. 26.

⁴⁸ Vgl. Meyer, *Literaturtheorien*, S. 31.

⁴⁹ Vgl. Kapitel 3.1, S. 95 ff. sowie Kapitel 3.2, S. 100 ff.

Göttliche in der Natur zu einer gängigen bürgerlichen Vorstellung wurde.⁵⁰ Auch durch den Haeckel'schen Monismus und den Vitalismus Nietzsches wurde Natur enthusiastisch gefeiert. Zeittypische literarische Strömungen wie Heimatkunst und Naturalismus nahmen diesen gesellschaftlichen und ideologischen Diskurs auf und an ihm teil;⁵¹ so auch Clara Viebig mit ihren Novellen.

⁵⁰ Vgl. Neft, *Eifelwerke*, S. 52 f.

⁵¹ Vgl. Krauß-Theim, *Ästhetische Reaktionsformen*, S. 71 sowie Riedel, *Natur*, S. 148.

Kapitel 4

„Die Sonne sehen“ oder „Die Sehnsucht, sein Glück zu machen“ – das (weibliche) Verlangen nach individuellem Glück und selbstbestimmter Lebensführung

4.1 Zur Editionsgeschichte

In vier Novellentexten Clara Viebigs, allesamt aus den Jahren 1896 bis 1898, kommt dem Naturphänomen ‚Sonne‘ eine ganz besondere Rolle zu: ‚Sonne‘ fungiert als symbolhaftes ‚Zeichen‘¹ und erzähltechnische Realie, welches über die Ebene der Konnotate das allen vier Texten gemeinsame Leitthema, die Sehnsucht der Figuren, insbesondere der Frauen und Töchter, nach einem selbstbestimmten Dasein und insbesondere nach erfülltem Liebesglück, transportiert. Bei den besagten vier Novellen handelt es sich um *Sie muss ihr Glück machen* aus dem Jahre 1896, *Vor Tau und Tag*, erstmals veröffentlicht 1897,

¹ Zu Terminologie und Theorie des literatursemiotischen Symbolverständnisses vgl. Kapitel 1.3.3, S. 27 ff.

und um die beiden Texte aus dem Jahre 1898, *Gespenster* und *Wen die Götter lieben*.² Die intertextuelle thematische Einheit, welche vor allem durch das gemeinsame Leitthema und die monologische Serie von Konnotaten unter der ‚Pictura‘ des Symbols ‚Sonne‘ generiert wird, spiegelt sich auch in der Editionsgeschichte der Novellen wider. Alle vier sind seit 1898 wiederholt in wechselnden Kombinationen zu zweien oder zu dritt in verschiedenen Anthologien publiziert worden. Erstmals wurden die Texte *Vor Tau und Tag*, *Gespenster* und *Wen die Götter lieben* 1898 in dem Band *Vor Tau und Tag. Novellen*, erschienen bei F. Fontane & Co. in Berlin, zusammen herausgebracht.³ 1903 wurden dann im Carl Krabbe Verlag in Stuttgart unter dem Titel *Wen die Götter lieben. Vor Tau und Tag. Novellen* die beiden im Titel genannten Texte veröffentlicht. Beim gleichen Verlag erschien ein Jahr später ein zweiter Novellenband unter dem Titel *Gespenster. Sie muss ihr Glück machen. Zwei Novellen*, mit welchem den Lesern die beiden verbleibenden der vier Novellen nachgeliefert wurden.

Auch auf paratextueller Ebene verweisen diese beiden Bände auf ihre Zusammengehörigkeit. So enthält der verlegerische Epitext⁴ auf der letzten nicht paginierten Seite des Bandes *Gespenster. Sie muss ihr Glück machen. Zwei Novellen* mit einer Abbildung der Umschlagillustration von *Wen die Götter lieben. Vor Tau und Tag. Novellen* den Verweis auf den im Vorjahr erschienenen Band. So wird deutlich, dass auch von Seiten des Verlegers die intertextuelle thematische Einheit der vier Texte erkannt wurde, und dass man den Leser durch den Einbezug paratextueller Elemente des einen Bandes in den anderen sowohl auf die Zusammengehörigkeit der Texte hinweisen als auch den Rezipienten zum

² Die Texte *Sie muss ihr Glück machen* und *Vor Tau und Tag* wurden vorab in Zeitschriften veröffentlicht: *Sie muß ihr Glück machen* 1896 in *Die Frau. Organ des Bundes der Deutschen Frauenvereine. Monatsschrift für das gesamte Frauenleben der Gegenwart* und *Vor Tau und Tag* 1897 in der *Deutschen Romanbibliothek*. In Anthologien erschienen *Sie muss ihr Glück machen* in *Gespenster. Sie muss ihr Glück machen. Zwei Novellen*, Stuttgart: Carl Krabbe [1904] und *Vor Tau und Tag* in *Vor Tau und Tag. Novellen*, Berlin: F. Fontane & Co. 1898. In letztgenanntem Band wurden auch die Texte *Gespenster* und *Wen die Götter lieben* erstmals publiziert. Textgrundlage der Untersuchung sind – wenn über den Kurztitel nicht anders ausgewiesen – die in Buchform veröffentlichten Novellentexte. Die Novelle *Sie muss ihr Glück machen* weist in der Fassung 1904 gegenüber dem Erstabdruck in der Zeitschrift *Die Frau* einige Abweichungen in Wortwahl, Satzbau, Orthographie und an einigen wenigen Stellen auch in Bezug auf inhaltliche Details auf (vgl. Kapitel 4.3.1, S. 126 f.). Auch die beiden Versionen von *Vor Tau und Tag* unterscheiden sich. Wesentlich ist hier die unterschiedliche Gestaltung des Novellenanfangs (vgl. Kapitel 4.2, S. 119) und des Novellenendes (vgl. Kapitel 4.3.2, S. 131).

³ 1920 in gleicher Zusammenstellung in Berlin beim Verlag Mosse verlegt: *Vor Tau und Tag. Novellen*, Berlin: Mosse 1920.

⁴ Vgl. Genette, Paratexte, S. 12 f.

Kauf des jeweils anderen Bandes anregen wollte. Auch andere Kombinationen wie die bereits genannten sind gefunden worden, wie beispielsweise 1919 vom Sieben Stäbe Verlag in Berlin: *Gespenster. Vor Tau und Tag*. Das zeigt, dass alle vier Novellen über die einzelnen Textgrenzen hinaus intertextuelle Bezüge aufweisen, sich gegenseitig ergänzen wie sich wechselseitig erhellen und in Anthologien als Einheit, mehr noch: als Teil eines Diskurses funktionieren können.

4.2 Zur Theorie der Ränder – Vor Tau und Tag, der Prolog als paratextuelles Bindeglied

In der Anthologie *Vor Tau und Tag. Novellen* findet sich auf der ersten paginierten Seite, sowohl in der Erstausgabe aus dem Jahre 1898 als auch in den späteren Auflagen, welche bei E. Fleischel & Co., dem Nachfolger im Verlag F. Fontane & Co., erschienen sind, ein Prolog, der als vorangestellter Paratext die thematisch-symbolische Intra- wie Interdiskursivität der Novellen vorwegnimmt.⁵ Wird diese Vorrede hier nun der Anthologie insgesamt vorangestellt, so weist sie doch auf formaler wie inhaltlicher Ebene⁶ eine besondere Beziehung zum ersten Text des Bandes *Vor Tau und Tag* auf, welcher der Novellensammlung auch den Namen gibt. Dieser Titel greift nun gerade den Schlusssatz der Vorrede – „*Wer weiß es vor Tau und Tag?*“ (Prolog 1898, 1) – wieder auf. Weiterhin wird die enge Relation zwischen dem Prolog und der besagten Novelle durch die Tatsache unterstrichen, dass dieser – in leicht veränderter Form – in der Erstfassung der Novelle aus dem Jahre 1897 als Textbestandteil, lediglich abgetrennt durch einen Asterisken, abgedruckt wurde.⁷ Dieser Befund lässt die Vermutung zu, dass die Vorrede ursprünglich für die Novelle *Vor Tau und Tag* verfasst wurde und erst 1898 auf die gleichnamige Anthologie bezogen wurde.

⁵ Der Terminus ‚Paratextualität‘ entsammt der Transtextualitätstheorie Gérard Genettes und beschreibt die Beziehungen zwischen einem ‚Text‘ und den ihn umgebenden Versatzstücken. Vgl. zur Theorie des Paratextes Kapitel 1.3.5, S. 33 ff.

⁶ Vgl. Kapitel 4.3.2, S. 131 ff.

⁷ Der Schlusssatz des Prologes ist in der Erstfassung kein Interrogativsatz, sondern ein Aussagesatz: „*Wer weiß es vor Tau und Tag.*“ (Tau 1897, 982). Weiterhin enthält der Text in der Version des Jahres 1897 am Ende des ersten Abschnittes einen Satz mehr: „*Über den Bergen lagern die Wolken, in den Thälern schweben Nebel. Grau ist alles, ohne Farbe. Der Himmel ist auch grau, keine Sterne mehr, die sind schon verblichen, und doch noch keine Sonne. Aber sie wird kommen, sie muß kommen.*“ [Unterstreichung A.S.H.] (Tau 1897, 982).

Ein solcher Prolog beziehungsweise eine ‚Vorrede‘, um auch das gängige Parasyonym einzuführen, ist mit Gérard Genette ein Text auktorialen oder allographen Ursprungs, der aus einem Diskurs besteht, welcher anlässlich des nachgestellten Textes produziert wurde.⁸

Worin besteht nun die spezifische Leistung solcher vorangestellter Paratexte für den nachfolgenden Text? „Diese teuflisch einfache Frage“⁹ sucht auch Gérard Genette im Rahmen seines Buches *Paratexte* zu beantworten. Deren Hauptfunktion besteht Genette folgend darin, „eine gute Lektüre des Textes zu gewährleisten.“¹⁰ Der Paratext sor-ge dafür, eine solche überhaupt erst anzuregen sowie deren erfolgreichen Verlauf ent-sprechend zu unterstützen. Daher sei es gerade bei Anthologien, Gedichten, Essays oder wie im vorliegenden Fall Novellen, Aufgabe des Prologes, die formale und vor allem die thematische Einheit dessen anzuzeigen, was „a priori als künstliches oder zufälliges Sammelsurium erscheinen könnte“.¹¹ Außerdem komme diesem eine informierende und die Lektüre steuernde Leistung zu. Diese bestehe, wie auch bei den Motti, aus „einem Kommentar zum Text, dessen Bedeutung auf diese Weise indirekt präzisiert oder hervor-gehoben wird.“¹² Bereits Novalis verweist auf diese Funktionalität: „Der Gebrauch des Buches“, so Novalis, „wird in der Vorrede gegeben.“¹³ Diese soll dem intendierten Le-ser demnach Informationen geben, die für das im Sinne des Autors korrekte Verständnis des Folgenden hilfreich sind. Es handelt sich also um eine Absichtserklärung des Autors, der dem Leser quasi eine Interpretation nahe zu legen versucht oder ihm zumindest einen „Schlüssel zur Interpretation“¹⁴ anbietet. Aber nicht nur für die folgenden Texte ist der Prolog erklärender Kommentar, sondern häufig auch für den vorangehenden Titel, umso mehr, wenn dieser rätselhaft ist oder Anspielungen enthält.¹⁵ Dies ist auch, wie im Lau-fe des Kommentars deutlich werden wird, beim vorliegenden Sammelbandtitel *Vor Tau und Tag. Novellen* der Fall, auf den die Vorrede explizit Bezug nimmt, wenn es in deren Schlusssatz heißt: „*Wer weiß es – vor Tau und Tag?*“

⁸ Vgl. Genette, *Paratexte*, S. 157.

⁹ Ebd., S. 190.

¹⁰ Ebd., S. 191.

¹¹ Ebd., S. 195.

¹² Ebd., S. 153.

¹³ Novalis, *Schriften*, S. 361.

¹⁴ Genette, *Paratexte*, S. 215.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 207.

Über den Bergen lagern die Wolken, in den Thälern schweben Nebel. Grau ist alles, ohne Farbe. Der Himmel ist auch grau, keine Sterne mehr, die sind schon verblichen, und doch noch keine Sonne.

Langsam rührt sich ein Wind und hebt die schlaffen Blätter der Bäume, sie zittern an den schwanken Stielen. Im Osten wird's heller, über dem höchsten Berggipfel beginnen sich die Wolken zu röten. Tau sammelt sich. Die Blumen öffnen verlangend ihre Kelche, sie möchten sehnsüchtig verweinte Augen aufschlagen.

Ein Schauern geht durch den Wald, ein bebendes Erwarten. Und dabei schweigt alles. Kein Atemzug, bang-seliges Gespanntsein – was wird, was kommt?! Kommt sie, die große Sonne, mit allmächtiger, belebender Liebesfülle? Wird sie das Grau mit Strahlen überfluten? Jetzt – jetzt – ist sie da?! Oder rötet sich der Himmel nur, und sie kommt nicht hervor, läßt sich nur ahnen hinter Wolken?

Wer weiß es – vor Tau und Tag? (Prolog 1898, 1)

Nach Genette haben wir es hier mit einem auktorialen Prolog zu tun, welcher einen Diskurs enthält, der in den drei Novellen des Bandes *Vor Tau und Tag. Novellen* aufgegriffen wird und darüber hinaus auch auf den chronologisch ersten Text, *Sie muss ihr Glück machen*, bezogen werden kann. Es handelt sich demnach hierbei sowohl um einen Interdiskurs zwischen dem Paratext ‚Vorrede‘ und den vier Novellen als auch um einen solchen zwischen und innerhalb der vier Novellentexte. Diese inter- wie intradiskursiven Relationen, diese ‚imitatio veterum‘, wie man den gegenseitigen Bezug auch nennen kann, lassen die vier Novellentexte und den Prolog zur thematischen Einheit werden. Die folgenden Ausführungen zeichnen nun, geleitet durch die Vorrede, den symbolischen Inter- wie Intradiskurs – ‚die Sonne sehen‘ – in den genannten vier Novellentexten nach und kommentieren diesen.

Die drei ersten Sätze der Vorrede führen zunächst in den Status quo, den Ist-Zustand, der Szenerie ein. Wolken und Nebel versperren geheimnisvoll verschleiern den Blick zum Himmel, weder Sonne noch Sterne sind zu sehen. Eine triste, farblose Szenerie, in der als einzige Farbigkeit ‚Grau‘ dominiert, wird generiert. ‚Grau‘ steht symbolisch in enger Verbindung mit dem Naturphänomen ‚Nebel‘ und ist als nicht-bunte Farbe Sinnbild für Ungewissheit, Niedergeschlagenheit, nagenden Kummer und Wehmut. Darüber hinaus aber auch Farbe der Vermittlung und Indikator für das Vorhandensein eines Zwischenbereiches oder eines Übergangszustandes.¹⁶ Beide Konnotationsfelder durchziehen den Prolog, ohne dass eines die Überhand gewinnt. Beides ist möglich, sowohl das Verhar-

¹⁶ Vgl. Gross, Farbsymbolik S. 257 f. sowie Becker, Grau, S. 107.

ren in dieser emotionsarmen, ‚grauen‘ Alltagsszenerie als auch die Überwindung dieses Status quo.

Gleich zu Anfang der Vorrede wird das symbolische Feld, das aus den Teilfeldern ‚Sonne‘ und ‚Sterne‘ besteht, eingeführt. In etlichen Novellentexten Viebigs kommt zu diesem Ensemble noch das symbolische Element ‚Mond‘ hinzu. Diese Elemente gehören in der Astrologie zu dem übergeordneten Phänomen ‚Licht‘. Daher weisen sie auch in ihrer Symbolik viele Gemeinsamkeiten auf und bilden ein symbolisches Ensemble mit einer durchaus monologischen Serie von Konnotaten: ‚Licht‘ versinnbildlicht Leben und Glück und vor allem die Sonne als Verkörperung des Lichts per se steht für einen zu erwartenden Neuanfang und eine glückliche Schicksalswende.¹⁷

Mit dem vierten Satz kommt langsam Bewegung in die Szenerie und der in der Farbe ‚Gru‘ zu Anfang angedeutete Übergang wird vollzogen: „*Langsam rührt sich ein Wind und hebt die schlaffen Blätter der Bäume*“ (Prolog 1898, 1). Auch eine Aufhellung der Lichtverhältnisse und ein Zugewinn an Farbe sind zu beobachten, denn über „*dem höchsten Berggipfel beginnen sich die Wolken zu röten*“ (Prolog 1898, 1). Der Zugewinn an Licht im Rahmen des erwarteten Sonnenaufgangs stellt eine positive Veränderung des Status quo in Aussicht. Der Blick ist nach wie vor nach oben gerichtet. Das Rot am Himmel über den Bergen scheint das Aufgehen der ersehnten Sonne anzukündigen, welche die bestehende Tristesse vertreiben soll. Das Naturphänomen ‚Morgenröte‘ ist im Allgemeinen positiv konnotiert und verspricht die Hoffnung auf einen Neuanfang mit einer Fülle von Entwicklungsmöglichkeiten.¹⁸ Der Blick nach oben wie auch die Tatsache, dass das Aufkommen des Windes den Anstoß zur Veränderung der Atmosphäre einleitet, deuten an, dass die Protagonisten der Novellen die Veränderung ihres Schicksals nicht selbst bestimmen können. Sie werden von außen determiniert, von einer höheren Macht – versinnbildlicht durch den Wind, Ausdruck göttlichen Geistes und des Waltens höherer Mächte.¹⁹

Durch den Prolog hindurch ist der Aufbau der Farben ‚Rot‘ und ‚Gru‘ zu symbolisch aufgeladenen Antipoden zu beobachten: ‚Gru‘ als Farbe des trist-traurigen Status quo, den es zu überwinden gilt, und ‚Rot‘ als auffällige Signalfarbe des Aufbruchs und des neuen Lebens, Sinnbild der Sonne und des Feuers sowie positiv konnotierte Symbolfarbe der Fruchtbarkeit, der Leidenschaft und des Liebesglücks, die es zu erreichen gilt.²⁰

¹⁷ Vgl. Becker, Licht, S. 171 sowie Becker, Sonne, S. 279.

¹⁸ Vgl. Becker, Morgenröte, S. 198.

¹⁹ Vgl. Becker, Wind, S. 333.

²⁰ Vgl. Gross, Farbsymbolik, S. 13, S. 17, S. 80 ff. sowie Becker, Rot, S. 244 f.

Wird es dem Rot der Sonne mit all seinen positiven Konnotationen gelingen, das negativ besetzte Grau der Nebel und Wolken zu verdrängen? Dies ist die zentrale Frage, die die Vorrede stellt. Durch das Lexem ‚Tau‘ wird nun zum ersten Mal auf den Titel der Anthologie Bezug genommen: *„Tau sammelt sich. Die Blumen öffnen verlangend ihre Kelche, sie möchten sehnsüchtig verweinte Augen aufschlagen“* (Prolog 1898, 1). Noch befindet sich die Naturszenerie *Vor Tau und Tag*. Der Tagesanbruch, Symbol für den Ausweg der Akteure aus der Tristesse hin zum ersehnten Lebensglück, der Erneuerung und Erlösung, symbolisch gefasst im Bild des Taus,²¹ der sich in den Blumen sammelt, ist noch nicht vollzogen, die Sonne ist noch nicht zu sehen. Solange verharrt die Welt in gespannt-bangem Erwarten. Dieses Innehalten in verzagtem Schweigen ist das retardierende Moment, das die Spannung auf das, was kommen wird, erhöht. Doch die Zukunft ist ungewiss. Das machen die in Interrogativsätzen gefassten weiteren Entwicklungsmöglichkeiten der Szenerie deutlich: *„– was wird, was kommt?! Kommt sie, die große Sonne, mit allmächtiger, belebender Liebesfülle? Wird sie das Grau mit Strahlen überfluten?“* (Prolog 1898, 1). In dieser Fragestellung wird die Bedeutungskomponente, das Bezeichnete oder die ‚Subscriptio‘, des Signifikanten, oder ‚Pictura‘, ‚Sonne‘ explizit gemacht.²² Die aufgehende Sonne impliziert vor allem die Vertreibung des bisher vorherrschenden ‚grauen‘ Alltags und somit die Hoffnung auf persönlichen Glücksgewinn und erfüllte Liebessehnsucht. Diese Formulierungen lassen auf eine positive, eine optimistische Antwort auf die gestellten Fragen hoffen. An diese Fragen schließt sich der vermeintliche Höhepunkt, die Auflösung der gespannten Situation, an: *„Jetzt – jetzt – ist sie da?!“* (Prolog 1898, 1). Die Kombination von Frage- und Ausrufezeichen ist eine für die Prosa Viebigs typische Verbindung von Satzzeichen. Durch diese Paarung der Satzzeichen und somit der ‚Dopplung‘ der Satzarten wird das Erreichen des Höhepunktes, das Aufgehen der Sonne, gleichsam zurückgenommen, erneut in Frage gestellt. Der Exklamativsatz hätte das Aufgehen der Sonne, also die Erfüllung der Sehnsucht, bedeutet. Durch die Überlagerung mit einem Interrogativsatz kommt es aber gleichsam zur Verkehrung ins Gegenteil. Statt der zunächst suggerierten optimistischen Auflösung der Szenerie stellt sich nun erneut eine, diesmal pessimistische Frage nach der Entwicklung der Zukunft: *„Oder rötet sich der Himmel nur, und sie kommt nicht hervor, läßt sich nur ahnen hinter Wolken?“* (Prolog 1898, 1). Die Sonne kommt nicht hinter den Wolken hervor, nur das Rot, welches von ihr ausgeht, schimmert hindurch. Es kommt also nicht zur Überwindung des ‚grau-

²¹ Die Symbolik des Taus ist eng verbunden mit derjenigen der Morgensonne. ‚Tau‘ steht als metaphorisches Substitut meist für Erneuerung und Erlösung (vgl. Becker, Tau, S. 299).

²² Zur Terminologie vgl. Kapitel 1.3.3, S. 27 ff.

en‘ Zwischenbereiches, sondern quasi zu einem ‚Rückfall‘ in den negativen Bereich der komplexen Signifikate beziehungsweise ‚Subscriptiones‘ der Farbe ‚Grau‘: Die Akteure können den Sonnenaufgang nur erahnen, die Sonne selbst aber nicht sehen. Das ersehnte Glück rückt für sie zwar in greifbare Nähe, aber zur Erfüllung der Sehnsüchte und Wünsche kommt es dennoch nicht. So die pessimistische Variante der möglichen Auflösung des generierten Szenarios. Eine eindeutige Antwort auf die skizzierten Fragen gibt die Vorrede nicht: „*Wer weiß es – vor Tau und Tag?*“ (Prolog 1898, 1). Stattdessen wird auf den Titel des Novellenbandes verwiesen. Der Leser wird durch den Prologtext angehalten, zur Klärung der Fragen die nachfolgenden Texte zu lesen. Außerdem wird er in das die Novellen dominierende symbolische Feld, das den Inter- und Intradiskurs, ‚die Sonne sehen‘, bestimmt, eingeführt. Er erhält somit durch die Naturszenerie, deren Übertragung auf das Schicksal der menschlichen Akteure ihm bereits a priori eine mögliche Interpretation der Texte liefert, in chiffrierter Form eine Lesehilfe an die Hand.

4.3 „Die Sonne sehen“ – ein intra- wie interdiskursives Leitthema in vier Novellen aus den Jahren 1896-1898

Die Handlung aller vier Novellen ist auf den Kulturraum ‚Stadt‘ bezogen. Schauplatz ist entweder die damalige Reichshauptstadt Berlin, eine andere nicht näher bestimmte Großstadt oder ein Schauplatz außerhalb der Stadt selbst, eine Villa in der Vorstadt, ein Sanatorium oder auch ein Feriendomizil in den Bergen. Dargestellt werden Schicksale und Probleme Angehöriger der wohlhabenden Oberschichten des Stadtbürgertums, aber auch solche des weniger vermögenden Kleinbürgertums. Mitglieder beider gesellschaftlicher Gruppen können aus verschiedenen Gründen ‚die Sonne nicht sehen‘. Die stadtbürgerlichen Oberschichten werden durch Konventionsgebundenheit und die selbst auferlegten Moralvorstellungen, die kleinbürgerlichen Mittelschichten hingegen durch fehlende finanzielle Mittel und mangelnden sozialen wie gesellschaftlichen Status determiniert. Beide gesellschaftliche Gruppen sind somit nicht in der Lage, aus eigener Kraft ihrem Schicksal die erhoffte Wendung hin zu individueller Glückserfüllung zu geben. Dies gilt besonders für die weiblichen Protagonistinnen der Novellen. Clara Viebig porträtiert diese in ihren Rollen als ‚höhere Töchter‘, ledige Frauen, Bräute, Ehefrauen und Mütter. All diese Frauen, ob Angehörige der Oberschicht oder Arbeiterin, erleben die Beschränkungen, die ihnen ihr androzentrisch geprägtes gesellschaftliches wie soziales Umfeld im wilhelminischen Deutschland auferlegt. Diesen Schranken begegnen die weiblichen,

aber auch die männlichen Figuren mit dem nicht zu unterdrückenden Bedürfnis nach persönlichem Lebensglück. Diese Glückssehnsucht tritt durch das in der Vorrede eingeführte symbolische Feld rund um das Naturphänomen ‚Sonne‘ zutage. Sonnenaufgang, aber auch das Nicht-Vorhandensein von Licht und besonders das von Sonne ist ein Indikator für die weitere Entwicklung des Schicksals der Protagonisten. Die vier Novellen generieren eine ‚Textwelt‘ beziehungsweise einen ‚Zeichenraum‘, in dem im wilhelminischen Deutschland dominante Mentalitäten wie Habitus-Formen, also gesellschaftliche Diskursformationen, ihren Niederschlag finden.²³

Der chronologisch erste Text, *Sie muss ihr Glück machen*, führt die diskursive Leitthematik, die Sehnsucht, ‚sein Glück zu machen‘, am explizitesten aus. Mit dieser Deutlichkeit geht aber auch eine Zurückhaltung in Bezug auf die Verwendung der Sonnensymbolik einher. Diese erste Novelle scheint somit vordergründig am losesten in den Diskurs eingebunden zu sein, vielleicht gar nicht unmittelbar diesem anzugehören. Zu diesem Befund drängt auch das Faktum, dass diese literaturgeschichtlich, aufgrund ihrer Erstpublikation im Jahre 1896, außerhalb der interdiskursiven Relation ‚Paratext – Novellen‘ anzusiedeln zu sein scheint. Dieses ‚Nicht-dazu-Gehören‘ ist allerdings bloß vordergründig und nur über die Novellenchronologie begründbar. Thematisch und systematisch betrachtet ist *Sie muss ihr Glück machen* vielmehr der Einstieg in den die Novellen zusammenhaltenden Gesamtdiskurs.

Die drei anderen Novellen, *Vor Tau und Tag*, *Wen die Götter lieben* und *Gespenster*, bilden durch die gleichartige symbolische Chiffrierung des behandelnden Themas eine leichter zu erkennende diskursive Einheit und auch die Bezüge zur Vorrede sind hier deutlicher auszumachen. Dennoch gehören alle vier Texte – wie der Kommentar im Folgenden zeigen wird – in den selben diskursiven Zusammenhang. Darüber hinaus kann in der hermeneutischen Rückschau auch die Symbolik der Vorrede auf die chronologisch erste Novelle bezogen werden. Clara Viebig beginnt die literarische Verarbeitung der meist weiblichen Sehnsucht nach Selbstbestimmung und Lebensglück in einer expliziten, sehr konkreten Form mit *Sie muss ihr Glück machen* und kleidet diese Thematik in den folgenden Novellen symbolisch ein. Sie generiert aus einem gesellschaftlichen gleichsam einen chiffrierten, literarischen Diskurs: die Sehnsucht, ‚sein Glück zu machen‘, wird zu ‚die Sonne sehen‘.

²³ Vgl. zur Verflechtung von Diskurstheorie und Literatursoziologie Kapitel 1.3.6, S. 34 ff.

4.3.1 Männliches versus weibliches Glücksverständnis: Glück oder Tragödie einer ‚guten Partie‘ – *Sie muss ihr Glück machen*

Der Text *Sie muss ihr Glück machen* aus dem Jahre 1896,²⁴ und somit der in der chronologischen Abfolge erste dieser vier Novellentexte, hebt sich durch die Explizitat, mit welcher das Leitthema benannt wird, von den anderen durch den Inter- wie Intradiskurs ‚die Sonne sehen‘ verbundenen Texten ab. Bereits die Titulatur formuliert das Leitmotiv der Novelle aus: *Sie muss ihr Glück machen*. Aus dieser Explikation folgt weiterhin, dass hier die Sonnensymbolik nicht derart präsent ist wie in den drei anderen Texten. Denn es findet keine symbolische Chiffrierung des Themas statt, sondern der Diskurs wird hier in unverschlüsselter Form geführt: *Sie muss ihr Glück machen*. Die ständige Wiederholung dieses Leitsatzes ist der rote Faden, das novellistische Leitmotiv, welches die Novellenhandlung zusammenhält.

Die Protagonistin, die erst sechzehnjahrig Lisa von Pfortensaug, einziges Kind eines

²⁴ Die Version, welche 1904 in *Gespenster. Sie muss ihr Glück machen. Novellen* bei Carl Krabbe, veröffentlicht wurde, weist gegenüber dem Erstabdruck in der Zeitschrift *Die Frau* einige Veränderungen in Bezug auf inhaltliche Details, Wortwahl, Satzbau und Orthographie auf, die aber kaum inhaltliche Relevanz entfalten. So handelt es sich z.B. beim Vater Lisas nicht um einen Major, sondern um einen Direktor a.D. und Lisa nennt ihre Mutter nicht „Muttchen“ (Glück 1904, 141), sondern „Mama“ (Glück 1896, 758). Die Verarmung der von Pfortensaug wird in der Version von 1896 noch durch einen inneren Monolog des Vaters, der einen Blick in dessen Vergangenheit bietet, begründet: Er burgte einst für einen Freund und verlor dadurch sein gesamtes Vermögen samt der Mitgift seiner Frau (vgl. Glück 1896, 755). Die Fassung von 1904 deutet das Schicksal von Pfortensaug nur noch vage an (vgl. Glück 1904, 147-148.). Auch der Novellenschluss ist in der Urfassung deutlicher ausgestaltet und in seiner Symbolik nicht so offen wie in der Buchfassung (vgl. Glück 1896, 758 sowie Glück 1904, 157).

Major a.D., lebt mit ihren Eltern in der Vorstadt einer deutschen Großstadt,²⁵ „draußen bei der Zukunftsmusik“ (Glück 1904, 147), wie es im Text fast sarkastisch heißt. Denn finanziell ist es um die von Pfortensaugs nicht zum Besten bestellt. Die Villa, die sie bewohnen, verdient diese Bezeichnung nicht, aber „es war billig hier“ (Glück 1904, 146).

Die Straße mit den jungen Bäumchen, mit den leeren Bauplätzen und den vereinzeltten Häusern war noch die reine Zukunftsmusik. Noch wuchsen die neugepflanzten Schattenspender erbärmlich, und die wenigen Häuser, fälschlich Villen genannt, ragten wie Fragezeichen ins öde Nichts. (Glück 1904, 146)

Die Beschreibung der Wohnlage spiegelt die realen Zukunftsaussichten der Familie von Pfortensaug wider. Das „öde Nichts“ (Glück 1904, 146) ist die adäquate Umschreibung für deren momentane Lage und die „Fragezeichen“ (Glück 1904, 146), als welche sich die Neubauten präsentieren, weisen nicht nur auf die Ungewissheit des Erfolgs des Bauvorhabens ‚Vorstadt‘ hin, sondern sinnbildlich auch auf die zweifelhafte Zukunftsperspektive der von Pfortensaugs.

Lisa, auf der die ganze Hoffnung der Eltern für die Zukunft lastet, muss als Choristin am städtischen Theater ihren Teil zum Auskommen der Familie beitragen. Außerdem hofft sie in ihrer kindlichen Unbefangenheit und Naivität, dort ‚ihr Glück zu machen‘: „– wenn ich hübsch wäre, könnt’ ich mein Glück beim Theater machen, nicht wahr?“ (Glück 1904, 142). In dieser Idee wird sie vor allem von ihrem Vater, dem Major a.D. von Pfortensaug, bestärkt, der hofft, dass Lisa der finanziellen Misere und damit zugleich der gesellschaftlichen Abseitsposition der Familie ein Ende machen wird: „Und Lisa? Nun, aber die sollte, die wollte, die mußte ihr Glück machen!“ (Glück 1904, 148). Sie soll,

²⁵ „Die Villa, in der Major von Pfortensaug nebst Familie wohnte, lag draußen in der Vorstadt“ (Glück 1904, 146). Lisa wird in der Fassung von 1904 als „kleine Choristin des Thalia-Theaters“ (Glück 1904, 141) eingeführt. In der Urfassung heißt es noch „kleine Choristin des Thalia-Theaters der Residenz X.“ (Glück 1897, 758). Weitere Anhaltspunkte, um die Novelle geographisch eindeutig zuordnen zu können, finden sich nicht. Die Erwähnung des Thalia-Theaters kann als Indiz gelesen werden, um als Schauplatz Berlin anzunehmen. Dafür spricht zum einen, dass Viebig seit 1883 in Berlin lebte und zum anderen, dass 1897 ihr erstes Bühnenstück *Barbara Holzer* am Berliner Thalia-Theater durch die Neue Freie Volksbühne uraufgeführt wurde (vgl. Krauß-Theim, *Ästhetische Reaktionsformen*, S. 125). Aber auch in anderen deutschen Städten, z.B. in Hamburg, gab es um 1900 Schauspielhäuser mit dem Namen ‚Thalia-Theater‘. Hamburg wäre allerdings für das Werk Viebigs ein untypischer und auch aus der Biographie heraus unmotivierter Handlungsort. Der Zusatz in der ursprünglichen Textversion „Residenz X.“ deutet hingegen darauf hin, dass die Autorin den Ort des Geschehens bewusst offen lassen wollte, um auf die Allgemeingültigkeit der dargestellten Frauenschicksale hinzuweisen.

sie ‚muss‘ gar, das erreichen, was dem Vater persönlich nicht vergönnt war.²⁶ Die Mutter hingegen verfolgt die Bemühungen ihrer Tochter am Theater mit Sorge. Denn sie weiß aus eigener Erfahrung, wie hoch der Preis, für dieses ‚Glück‘, das dem Vater in Form einer ‚guten Partie‘ für die Tochter vorschwebt, ausfällt.²⁷ Denn sie selbst heiratete einst aus rationalen Gründen und nicht aus Liebe und fand in der Ehe mit von Pfortensaug alles andere als ‚ihr Glück‘:

Sie hatte dieselben großen blauen Augen wie die Tochter, nur waren sie getrübt vom Weinen und von dem ewigen Zigarrendampf des Gatten. Herr von Pfortensaug tat weiter nichts, er rauchte nur. (Glück 1904, 144)

Dass Lisa allerdings nicht das, was für sie in ihrer kindlichen Schwärmerei ‚Glück‘ ausmacht, nämlich eine Karriere als Sängerin am Theater oder eine romantische Liebesbeziehung zu einem berühmten, vielleicht gar adeligen Bewunderer, erreichen kann, wird gleich zu Novellenanfang durch die bereits bekannte ‚Subscriptio‘ des Sonnensymbols vorweggenommen:

Von links, vom Fenster her, tanzte ein letzter winterlicher Sonnenstrahl über die verblichenen Goldleisten, über das Glas und das schmale sechzehnjährige Gesicht, das sich darin spiegelte. Zarte, etwas bleiche Wangen, ein Stumpfnäschen und große fragende Augen – das war alles. (Glück 1904, 141)

Lisa hat schon zu Anfang der Novelle „*nichts [...] von ‚Sonne‘*“ (Götter 1898, 109). Nur ein schwacher Strahl der Wintersonne fällt durch das Fenster und korrespondiert mit der Fahlheit ihrer Wangen und den verblichenen Goldleisten des Spiegels. Die Wintersonne ist hier – wie auch in *Wen die Götter lieben* – Sinnbild für das Vergängliche, für die fehlende Aussicht auf eine positive Zukunftsperspektive. Dennoch fallen an Lisa zu Handlungsbeginn noch deren „*große fragende Augen*“ (Glück 1904, 141) auf: Sie erhofft sich etwas vom Leben und glaubt fest daran, am Theater das ersehnte Glück zu finden. Dass das ‚Glück‘, welches sie dort erwartet, ein mehr als fragwürdiges ist, erfasst sie in ihrer kindlichen Naivität nicht. Nicht die große Liebe eines „*schönen Husarenleutnant[s]*“ (Glück 1904, 150) erwartet sie, sondern allenfalls abendliche Einladungen in verborgene

²⁶ „*Wo war das Glück geblieben, auf das doch jeder wenigstens e i n m a l Anspruch hat?! An der Majorsecke war’s hängen geblieben.*“ (Glück 1904, 148).

²⁷ „*Wenn du dein Glück gemacht hast, Lisa, wirst du es deinem Papa danken! [...] Ihr Glück?! Wie eine schwache, angstvolle Frage kam es von den Lippen der Mutter. [...] Ihr Glück?! Wer weiß, ob sie es macht!*“ (Glück 1904, 143-144.).

Hinterzimmer.²⁸ Nur die Tatsache, dass sie ob ihrer bescheidenen finanziellen Verhältnisse nicht die entsprechende Garderobe aufzuweisen hat, erspart ihr diese bittere Erfahrung. Doch Lisa glaubt, eine einmalige Chance, um ‚ihr Glück zu machen‘, verpasst zu haben:

Ein paar Monate waren verflossen seit jenem Abend, an dem Lisa so gern ihr Glück machen wollte und doch nicht konnte. Sie hatte keine Einladung mehr erhalten. [...] Wozu die Mutter betrüben? Die weinte ohnehin schon soviel; die würde sich grämen, daß das Glück so nah an ihrem Kinde vorübergegangen. (Glück 1904, 154)

Als sie dann an einem Tag im Frühjahr dem heimlich angebeteten Husarenleutnant auf dem Heimweg begegnet, fühlt sie sich zum ersten und gleichzeitig auch zum einzigen Mal in ihrem jungen Leben glücklich:

Es war ein Mittag im zeitigen Frühjahr, als Lisa aus der Probe heimkehrte. An der Brücke war ihr der schöne Leutnant begegnet [...] er war dicht an ihr vorübergegangen und hatte sie tief und respektvoll begrüßt. Von einem seltsamen Glücksgefühl durchschauert, hatte die Kleine die Brücke überschritten. Sie blickte in das rauschende Wasser, das von Frühlingsfluten geschwellt, unter den Pfeilern dahinschoß. Wie das brauste! Wie der Lenzwind von den Bergen strich, stürmisch und doch lind! Ah, jetzt kam's! Mit geröteten Bäckchen traf sie zu Hause ein. (Glück 1904, 155)

Dieses Zusammentreffen ist sowohl der Höhepunkt der Suche Lisas nach Glück, als auch der Höhe- und Wendepunkt der Novellenhandlung. Für einen Moment scheint es, als ob der Frühling auch für Lisa einen Neubeginn brächte. Sie wird von der Frühlingsstimmung der sie umgebenden Natur regelrecht angesteckt, fühlt sich belebt und animiert.²⁹ Die Natur spiegelt zudem Lisas emotionales Innenleben wider. Die „Frühlingsfluten“ (Glück 1904, 155) und der „Lenzwind“ (Glück 1904, 155) stehen symbolhaft für Lisas erwachende Leidenschaft und ihre stürmischen Gefühle beim Anblick des heimlich Angebeteten. Zum ersten Mal färben sich auch ihre sonst so fahlen Wangen rot. Dieser Zugewinn an roter Farbe versinnbildlicht hier, wie auch in den übrigen an diesem literarischen Diskurs partizipierenden Novellen, die aufkeimende Hoffnung des Mädchens: „Ah, jetzt kam's!“ (Glück 1904, 155). Doch dieser kurze Augenblick des Glücks wird jäh zerstört als Lisa nach Hause zurückkehrt. „Mädel, ich habe es immer gewußt, du wirst dein Glück machen!“ (Glück 1904, 156), mit diesen Worten empfängt sie ihr Vater. Doch das ‚Glück‘,

²⁸ Lisas Reinheit und kindliche Naivität werden zudem durch ihr Theaterkostüm ausgedrückt. In der Rolle des Weihnachtsengels hebt sie sich von den übrigen Schauspielerinnen, besonders der Tänzerin Falconi, ab, die als unmoralische Figuren gezeichnet werden (vgl. Glück 1904, 150).

²⁹ Vgl. Kapitel 2.2.3, S. 55 ff. sowie Kapitel 2.3.2, S. 69 ff.

das ihr Vater für sie arrangiert hat, besteht in der Ehe mit dem reichen Vermieter der von Pfortensaugs, dem alten Junggesellen Herrn Rohkrämer. Während Lisa den Tagtraum lebte, ihr ganz persönliches Glück in einer romantischen Liebesbeziehung oder einer Karriere als Sängerin auf der Bühne zu finden, versteht ihr Vater unter ‚Glück‘ gesellschaftlichen Aufstieg und finanzielle Absicherung durch eine vorteilhafte Konvenienzehe. Während für den Vater von Pfortensaug der Traum vom Glück seiner Tochter in Erfüllung geht, wird deren individueller Traum jäh zerstört.

Nein, die saß in ihre Ecke geschmiegt und sah vor sich nieder. Die schwächliche Kindergestalt wurde fast erdrückt von dem schwerseidenen Kleid und dem kostbaren Plüschumhang; wie ein Hauch erschien das zarte Gesicht mit den großen Augen unter dem Schleier. Diese Augen fragten nicht mehr. „Nun hat sie ihr Glück gemacht,“ seufzte die Tänzerin [...]. (Glück 1904, 157)

Lisa hat das Glück, das sie sich ausgemalt hat, nicht erlebt. Dafür scheint sie jenes ‚Glück‘, das andere für sie gefunden haben, zu erdrücken. So ist nun auch der fragende Ausdruck aus ihren Augen gewichen, der noch zu Novellenbeginn ihr, wenn auch aussichtsloses, Hoffen und ihre Zuversicht andeutete.³⁰ Sie hat sich in das für sie von außen bestimmte, zweifelhafte ‚Glück‘ gefügt, welches für sie keines ist. „Nun, aber die sollte, die wollte, die mußte ihr Glück machen!“ (Glück 1904, 148), so die für den Handlungsverlauf bedeutungsschweren Worte des Majors im ersten Teil der Novelle. Lisas Tragik besteht darin, dass sie ihr ‚Glück‘ zwar machen wollte, aber nicht konnte, weil sie ein anderes machen musste, welches Dritte und nicht sie selbst entworfen hatten. So wird ihr Schicksal, wie auch das der anderen Figuren des beschriebenen Interdiskurses, – ganz wie im Prolog angekündigt – durch äußere, über den Figuren stehende Instanzen entschieden. Auch in dieser Novelle sind es die gesellschaftlichen Ansprüche und finanziellen Notwendigkeiten, die einer persönlichen Glücksfindung entgegenstehen.

Obwohl sich die erste und hier ob ihrer Sonderstellung als letztes kommentierte Novelle in der Explikation der behandelten Thematik von den anderen Texten abhebt, ist der Bezug der Texte untereinander und zu dem in der Anthologie *Vor Tau und Tag. Novellen* veröffentlichten Prolog mehr als deutlich zu erkennen.

Clara Viebig verarbeitet in den kommentierten vier Novellen einen diskursiven Phänotyp ihrer Zeit: die Beschränktheit des Einzelnen, besonders der Frau und Tochter, in der bürgerlichen Gesellschaft der wilhelminischen Epoche, die sie als ‚höhere Tochter‘

³⁰ „Zarte, etwas bleiche Wangen, ein Stumpfnäschen und große fragende Augen – das war alles.“ (Glück 1904, 141).

am eigenen Leib erfahren hat. Als solche aufgewachsen im Schutzraum der Familie und vorbereitet auf ein Normen und Rollenvorstellungen konformes Leben als Gattin, Hausfrau und Mutter kennt Clara Viebig den Konflikt zwischen einem den Ansprüchen von Familie und Gesellschaft entsprechenden Verhalten und den Selbstverwirklichungs- und Ausbruchsphantasien junger Frauen ebenso wie die doppelte Moral einer Gesellschaft, die das Ideal der Liebesehe kreierte und Neigungsehen praktizierte.³¹ Insbesondere in der Figur der Irene Lang, der weiblichen Hauptfigur der Novelle *Vor Tau und Tag*, auf die im Folgenden einzugehen sein wird, treten diese biographischen Bezüge, die persönliche Partizipation der Autorin an dem beschriebenen Diskurs, deutlich hervor.

4.3.2 Lebensentwürfe jenseits der gesellschaftlichen Realitäten: Weibliches Künstlertum und Liebesheirat – *Vor Tau und Tag*

Die beiden Protagonisten der 1897 erstmals publizierte Novelle *Vor Tau und Tag*,³² Privatdozent Dr. Dorn und die Schriftstellerin Irene Lang, begegnen einander während eines Ferienaufenthaltes fern ihres eigentlichen städtischen Umfeldes in einem Bergdorf. Gleich „zwei Verschlagene[n] auf einer Inselklippe“ (Tau 1898, 14) genießen sie die Ferne der Stadt und somit auch der sie sonst umgebenden sozialen und gesellschaftlichen Schranken. Zum einen teilen sie miteinander die Begeisterung für die Natur und das Wandern, zum anderen sind sie beide aus dem Kulturraum ‚Stadt‘ in die Natur geflüchtet, um mit der Entfernung zur städtischen Umgebung zumindest temporär auch die Zwänge des stadtbürgerlichen Lebens hinter sich zu lassen.

Für die beiden Protagonisten ist der Naturraum des Feriendomizils ein gesellschaftsfreies Feld bar jeder sozialen Kontrolle und Moral. Hier können sie gewissermaßen ‚Probehandlungen‘ durchführen und sich von herrschenden gesellschaftlichen Raumerfahrungen lösen.³³ Clara Viebig greift hier eine Idee auf, wie sie auch bei anderen Literaten der Jahrhundertwende, beispielsweise Henrik Ibsen oder Knut Hamsun, zugegen ist: Natur

³¹ Vgl. Brinker-Gabler, Perspektiven des Übergangs, S. 170 f. sowie Schmiedt, Liebe, S. 25, S. 103.

³² Die Abweichungen zwischen der Erstfassung aus dem Jahre 1897 und der hier zitierten, 1898 erschienenen Buchversion betreffen insbesondere den Novellenanfang (vgl. Kapitel 4.2, S. 119 ff.) und das Novellenende. Ist der Schluss in der Buchfassung offen gehalten, wird in der Erstfassung eine deutlich pessimistische Aussage in Bezug auf das weitere Schicksal der Protagonistin getroffen: „Die Hoffnungen, die sich an den Namen ‚Irene Lang‘ knüpften, haben sich nicht erfüllt. Sie ist keine große Dichterin geworden; man hat nichts weiter von ihr gehört. Gar nichts.“ (Tau 1897, 1003).

³³ Zur Ideengeschichte von ‚Natur‘ als gesellschaftsfreiem Raum vgl. Großklaus, Naturtraum, S. 186 ff.

erscheint als letzter Bezirk der Freiheit von gesellschaftlichem Druck.³⁴ „Im Bereich der Gesellschaft hat der Mensch nicht wahre Freiheit, sondern nur eine Illusion derselben gefunden. Im Gegensatz zu ihrem Druck und den von ihr auferlegten Beschränkungen erscheint die Natur als Ort der Freiheit und als eine Quelle des Glücks und des Trostes.“³⁵

Beide, Dr. Dorn und Irene Lang, suchen in der Abgeschlossenheit des Bergdorfes Linderung und Erleichterung ihrer persönlichen Situation. Dorn wird durch die Aussicht auf eine Konvenienzehe, die er aus finanziellen Notwendigkeiten eingehen muss, belastet³⁶ und Irene Lang machen die Vorurteile und Restriktionen ihrer Zeit gegen eine als Schriftstellerin tätige Frau zu schaffen. Auch Dr. Dorn teilt zunächst noch diese Ablehnung gegen die Produkte weiblichen Schreibens, revidiert seine Einstellung aber im Laufe seiner Beziehung zu Irene Lang.³⁷

Clara Viebig verarbeitet hier einen diskursiven Phänotyp ihrer Zeit und verleiht der Darstellung deutlich auch autobiographische Züge. Denn sie selbst publizierte als junge Schriftstellerin zunächst unter dem Pseudonym ‚C. Viebig‘, um ihre Geschlechtsidentität zu verschleiern,³⁸ da es im wilhelminischen Deutschland noch höchst problematisch

³⁴ Vgl. Löwenthal, *Bild des Menschen*, S. 259.

³⁵ Ebd., S. 258.

³⁶ „Doktor Dorn pfiff leise und betrachtete sinnend den goldenen Verlobungsring an seinem Finger; nein, er liebte die Braut nicht, die ihm nun einmal das Geschick in die Arme getrieben hatte!“ (Tau 1898, 5).

³⁷ „O Gott im Himmel, wie kann eine Frau nur solche Geschichten schreiben – so was zu denken, ist schon zum Totschämen!“ [...] In seinen Mußestunden gab er sich auch mit Belletristik ab, daher waren ihm schriftstellernde Weiber von vorneherein unsympathisch. ‚Ich könnte nie eine Frau heiraten, die besser schreibt als ich,‘ hatte er sich oft gestanden.“ (Tau 1898, 11).

³⁸ Wie ambivalent der Umgang mit dem Pseudonym ‚C. Viebig‘ und dem weiblichen Schreiben überhaupt zur Zeit Clara Viebig's noch war, vergegenwärtigt man sich wenn man beachtet, dass auch der hier besprochene Band *Vor Tau und Tag. Novellen* 1898 bei F. Fontane & Co. ebenso unter dem Pseudonym ‚C. Viebig‘ erschien wie die Anthologie *Kinder der Eifel. Novellen*, die Viebig 1897 den ersten großen Erfolg bescherte. Wie die Sammlung an Zeitungsartikeln zu den *Kindern der Eifel* und dem Roman *Rheinlandstöchter* im Anhang von *Vor Tau und Tag. Novellen*, Berlin: F. Fontane & Co. 1898 zeigt, gingen viele der zeitgenössischen Rezensenten davon aus, es handle sich um einen Verfasser und nicht um eine Verfasserin: „Großartig ist es, wie der Verfasser im inneren und äußeren Leben des Förstersohnes Hubert die ganze Tragik des Hauses spiegelt“ (Dresdner Anzeiger, Besprechung, [o.S.]). Auch die *Neue Preußische (Kreuz)-Zeitung* spricht dem „reichen Talente des Verfassers“ (Neue Preußische (Kreuz)-Zeitung, Besprechung, [o.S.]) ihr Lob aus. Die *St. Petersburger Zeitung* vermeidet es, sich festzulegen und bemerkt diplomatisch, dass man bisher „von ihm (resp. von ihr) nur einen großangelegten Roman gelesen“ (St. Petersburger Zeitung, Besprechung, [o.S.]) habe. Andere Rezensenten sprechen zur gleichen Zeit bereits allerdings von „der Verfasserin“ (Tägliche Rundschau, Besprechung, [o.S.]) oder explizit von „Clara Viebig“ (Velhagen & Klasing's Monatshefte, Besprechung, [o.S.]).

war, als Frau und zudem noch als ‚höhere Beamtentochter‘ schriftstellerisch an die Öffentlichkeit zu treten.³⁹ Denn diese Profession wurde gemeinhin als „ein Beruf, der so unbürgerlich für die Beamtentochter war, genau so unmöglich wie das Schauspielerinwerden“⁴⁰ angesehen. „Als ich vor ungefähr dreißig Jahren meine ersten kleineren Arbeiten veröffentlichte, riet mir Paul Lindenberg, der damals Herausgeber einer Korrespondenz für Zeitungen war [. . .], statt meines ehrlichen Taufnamens ‚Clara‘ mich mit einem einfachen ‚C.‘ zu begnügen. Er meinte Publikum und Redakteure hätten nun einmal ein gewisses Misstrauen gegen die weibliche Feder, besonders, wenn die Autorin noch unbekannt sei; es wäre vorteilhafter für mich, wenn man hinter dem ‚C.‘ einen Carl oder Clemens oder Constantin vermutete.“⁴¹ Mit diesen Worten reformuliert Clara Viebig selbst den Tenor ihrer Zeit zu dieser Problematik.⁴² Die aufgezeigten Bezüge zu geschlechterdichotomischen Konflikten der Zeit um 1900 und auch zur autobiographischen Situation Clara Viebigs werden durch die Tatsache, dass die fiktive, von der Novellenheldin Irene Lang verfasste Anthologie den gleichen Titel trägt wie die faktische Novellensammlung der Autorin Clara Viebig – *Vor Tau und Tag*⁴³ – herausgestellt. Gemeinsam ist beiden Figuren zudem, dass sie sich nach individuellem Glück und einer erfüllten Partnerschaft sehnen. Bisher ist es ihnen aber noch nicht gelungen, ‚die Sonne zu sehen‘.⁴⁴ Diese bedrückende Situation fasst Irene Lang gegenüber Dr. Dorn schließlich in Worte:

„Der Tag ist so wolkenverhangen und drückend, die Nacht lag es mir wie ein Alp auf der Brust; ich sehnte mich, die Sonne zu sehen, drum kletterte ich auf den Berg – als ob die da oben schiene, wenn sie hier unten nicht scheint! Ich stand und stand oben und sah mich vergebens um.“ Sie lachte kurz. „So wartet man und wartet man; man erwartet sein ganzes Leben!“ Eigentümlich betroffen sah Dorn sie an; hatte er selbst nicht auch den ganzen Morgen die gleiche Empfindung gehabt? Eine wahre

³⁹ Vgl. Gelhaus, *Dichterin*, S. 331.

⁴⁰ Viebig, *Aus meinem Leben*, S. 10.

⁴¹ Viebig, *Weibliche Feder*, S. 103.

⁴² Auch in ihren Romanen thematisiert Viebig das Aufbegehren gegen die bürgerliche Konvention und gegen die geltenden Moralvorstellungen. Im Roman *Rheinlandstöchter* habe sie „unbewusst in der Figur der Nelda Sammler ein Selbstporträt gezeichnet“ (Viebig, *Lebens-Abriss*, S. 28). Denn auch Nelda zeichnet sich durch Streben „fort aus den Banden der Konvention“ (ebd., S. 29) aus, denn sie will „unabhängig von Heiratsaussichten“ (ebd., S. 29) sein.

⁴³ „*Vor Tau und Tag*“, das war der Gesamttitel“ (Tau 1898, 19).

⁴⁴ „*Es war schon spät, kein Morgen mehr; heißer verschlafener Vormittag. Grell beleuchtet gucken die Berge über die Häuserdächer, am Himmel runde weiße Wolkenballen; die Augen thun einem weh, und doch ist keine Sonne.*“ (Tau 1898, 8).

Sehnsucht empfunden, aus den Wolken heraus die Sonne zu sehen, eine Spannung auf das, was kommen mußte! – (Tau 1898, 11-12)

In dieser Passage wird die im Prolog entwickelte Szenerie wieder aufgegriffen. Der Ist-Zustand ist auch hier, selbst am Tage, trist und freudlos. Wolken versperren den Blick hinauf zur Sonne. Irene Lang entwickelt Initiative und steigt nach oben auf den Berg in der Hoffnung, dort der Sonne näher zu sein, sie gar sehen zu können. Sie muss aber resigniert feststellen, dass ihre Bemühungen erfolglos sind. Dr. Dorn erkennt in den Aussagen Irene's sich selbst und seine verzweifelte Lage wieder. Denn auch ihn erfüllt ein tiefes Bedürfnis nach persönlichem Glück. Beide möchten sie „aus den Wolken heraus die Sonne“ (Tau 1898, 11-12) sehen, beide sind sie von einer „Spannung auf das, was kommen mußte“ (Tau 1898, 11-12), erfüllt. So erscheint die Aufforderung Dorns, sich zusammen zu tun, nur folgerichtig:

„Ich meine, wir könnten hier ein bißchen zusammenhalten – ja, wollen sie?“
(Tau 1898, 14)

„Ja, wollen wir morgen zusammen hier auf den Berg steigen und die Sonne suchen? Vielleicht scheint sie uns! Ein Gewitter muß bald Klärung schaffen, die Luft ist drückend schwül.“ (Tau 1898, 14)

Die Schwere ihrer persönlichen Situation und die Notwendigkeit der Klärung werden symbolisch durch die Schwüle der Luft und das nahende Gewitter ausgedrückt. Die Zeit scheint für die beiden Protagonisten gekommen zu sein, den Versuch zu unternehmen, eine Änderung des Status quo herbeizuführen. Aus dem gemeinsamen Bedürfnis, ‚die Sonne zu sehen‘, entwickelt sich im Laufe der Erzählung eine Liaison, deren Ausgang zunächst ungewiss scheint.

Ein Tag, zwei Tage, drei, vier, fünf Tage zogen an ihm vorüber, alle in jenes erwartungsvolle Grau getaucht – keine Sonne, kein Regen – man wußte nicht, was da werden wollte. Und sie immer an seiner Seite. (Tau 1898, 15)

Wie schon im Prolog deutet die Farbe ‚Grau‘ auch an dieser Stelle die Möglichkeit an, dass der trist-graue Status quo bloß von der Beständigkeit eines Übergangszustandes sein könnte. Die bedeutet, dass die Zukunft zwar ungewiss ist, sich aber zum Positiven wenden könnte. Denn das „erwartungsvolle Grau“ (Tau 1898, 15) macht Hoffnung auf den Erfolg des gemeinsamen Unterfangens, ‚die Sonne zu sehen‘, womit der Ist-Zustand überwunden wäre. Dorn und Irene kommen sich in der Tat auch spürbar näher. Dorn zeigt unterdessen

auch Interesse für die Novellen, die Irene Lang erst kürzlich unter dem Titel *Vor Tau und Tag* veröffentlicht hat, und stellt fest, dass sich darin sowohl deren wie auch seine eigene Glückssehnsucht ihren Ausdruck findet.

Der innerliterarische Diskurs, „die Sonne sehen“, wird zunehmend auf immer mehr Textebenen ausgeweitet. Zu den Relationen zwischen der paratextuellen Ebene „Prolog“ und den Novellen sowie den intertextuellen Bezügen zwischen den vier Texten untereinander kommt nun eine weitere Ebene hinzu. Es taucht an dieser Stelle nämlich eine weitere Textebene auf: der fiktive, mit der realen Anthologie und Novelle im Titel übereinstimmende Novellenband Irene Langs, der ebenfalls in das diskursive Relationsgefüge der textuellen Gesamtkomposition eingebunden wird. Die Texte der Novellenanthologie Irene Langs erscheinen innerhalb der vorliegenden Novelle als Spiegel für die Situation und die zu erwartende Zukunft der beiden Akteure und fassen zudem den allen vier Novellentexten gemeinsamen Interdiskurs in symbolisch-konzentrierter Form zusammen. Auch wird in dieser Passage der diskursive Bezug zur Symbolik des Prologs noch einmal hervorgehoben:

Da war derselbe wolkenverhangene Himmel über diesen Geschichten, wie er gestern und vorgestern und alle Tage schon hier über den Bergen gehangen. Ein Frösteln, ein Schauern ging durch diese Zeilen, wie es die Natur hat auf der Scheide zwischen Nacht und Morgen; ein leidenschaftliches Erzittern in Busch und Baum, tief neigen sich die Blumen, den befruchtenden Tau im Schoße zu empfangen – aber er fällt noch nicht, er hängt fest in den Nebeln der Nacht, die Sonne geht noch nicht auf. [...] Alles zittert, drängt dem Licht entgegen – vor Tau und Tag. (Tau 1898, 19-20)

Der Blick hinauf zum Himmel über den Bergen wird durch Nebel und Wolken verdeckt. Die Natur ist im Übergang zwischen Nacht und Morgen begriffen, befindet sich in einem Zustand des „Weder-Noch“, also *Vor Tau und Tag*. Auch hier taucht, ebenso wie in der Vorrede, die Bildlichkeit der Blumen auf, die in bangem Warten den Morgen herbeisehnen, der ihnen den Tau bringen wird. Sie stehen stellvertretend für die Figuren der Novellen, die auf die Erfüllung ihrer Sehnsüchte hoffen. Für die Protagonisten aus *Vor Tau und Tag* ist es noch nicht so weit, dass sie gemeinsam „die Sonne sehen“ können. Der Ausgang ihres Drängens ist noch ungewiss. Dorn und Irene durchleben die gemeinsame Zeit wie einen Tagtraum, aus dem beide jäh gerissen werden, als sich Dorns Verlobte samt ihrer Eltern zum Besuch ankündigt. Mit der Ankunft der Braut rückt die Hoffnung, gemeinsam dem tristen Alltag entrinnen zu können, in weite Ferne. So bleibt es für die beiden heimlich Liebenden, Dr. Dorn und Irene Lang, bei einem ersten und einzigen Kuss. Dieser

Höhepunkt ihrer Liaison fällt mit dem Höhe- und Wendepunkt der Novelle zusammen. In dem Gewitter, dessen Aufziehen Dorn bei dem ersten Zusammentreffen mit Irene angekündigt hat,⁴⁵ entlädt sich schließlich die Spannung, die sich zwischen beiden Akteuren in den gemeinsam durchlebten Tagen aufgebaut hat.

Es pfiß, es toste. Die lange verhaltene Schwüle machte sich Luft. Blitz auf Blitz, Donner auf Donner; und Wolken und Regen, schwere vereinzelt Tropfen. Unter dem größten Block kauerte sie sich nieder [...]; saugend fuhr das Wetter drüber hin.

(Tau 1898, 32)

Draußen klatschte der Regen, der Blick durchdringt nicht das Grau – alles trüb, alles düster. Und dann ein zuckender Blitzstrahl! Grell beleuchtet er die schwarze Höhlung. [...] Keuchend ist er neben ihr, er reißt sie an sich – Blitz auf Blitz, Donner auf Donner. Welt, Braut, morgen, alles vergessen! Er sucht ihren Mund, er küßt sie.

(Tau 1898, 33)

Auch in dieser Passage taucht die symbolträchtige Farbe ‚Grau‘ auf. Die Situation, in der sich Dorn und Irene nach der Ankunft der Braut befinden, lässt nämlich auf keine glückliche Wendung mehr hoffen, so dass die Szenerie wiederum von der Farbe ‚Grau‘ dominiert wird, allerdings nicht von einem „erwartungsvolle[n] Grau“ (Tau 1898, 15) wie noch wenige Tage zuvor, sondern von einem Grau, das die Realität des traurigen Alltags ankündigt wie den nagenden Kummer und die Niedergeschlagenheit der Figuren unterstreicht. Denn scheinbar gibt es keine Möglichkeit mehr, die herrschende Tristesse zu durchbrechen. Doch dann nutzt Dorn den einzigen Moment des Lichts, den Blitzstrahl, um seine Sehnsüchte wahr werden zu lassen, und küsst Irene. Allerdings ist das Licht des Blitzes nicht jenes Licht, welches sie gemeinsam zu sehen erhofften. Das Gewitterleuchten, welches in einem Sekundenbruchteil wieder vergangen ist, lässt im Gegensatz zur Sonnensymbolik nicht auf das Erreichen des ersehnten gemeinsamen Glücks hoffen.

Und so wird für Dr. Dorn und Irene Lang die pessimistische Variante der im Prolog evozierten Antwort auf die Frage, was werden wird, Realität: „*Oder rötet sich der Himmel nur, und sie kommt nicht hervor, läßt sich nur ahnen hinter Wolken?*“ (Prolog 1898, 1). Beide konnten das Glück nur erahnen, temporär erproben, aber nicht in den Alltag hinüber retten. „*So hat alle Freud’ schnell en End’ [...]*! Ein Ende, ehe sie noch recht angefangen. –“ (Tau 1898, 53), so die bedeutungsschwangeren Worte des Kutschers, der die beiden unglücklichen Protagonisten zur Bahnstation bringt, an der ihre endgültige

⁴⁵ „*Ein Gewitter muß bald Klärung schaffen, die Luft ist drückend schwül.*“ (Tau 1898, 14).

Trennung unabwendbar bevor steht. Gemeinsam konnten sie „die Sonne nicht sehen“, das erkennen auch Dorn und Irene, als sie Abschied nehmen:

Eisig durchschauerte sie der Wind; es war schon Morgenluft. Eine fahlgraue Ungewißheit, halb Helle, halb Dämmerung, über allem. Der Himmel zeigte im Osten Streifen von schmutzigem Gelb. „Sieh,“ sagte sie seltsam ruhig und hob die Hand, „die Sonne möchte kommen, aber sie kann nicht. Wir werden uns trennen, eh’ sie scheint. Leb’ wohl!“ (Tau 1898, 56)

Wiederum ist die Atmosphäre fahlgrau. Aber statt der Morgenröte, die der Himmel im Osten im Prolog zeigt, sind am Ende der Novelle nun „*Streifen von schmutzigem Gelb*“ (Tau 1898, 56) zu sehen. Allerdings nicht das helle, der positiven Sonnensymbolik und dem Rot nahe stehende Goldgelb, sondern ein schmutziges Gelb, ein Schwefelgelb, dessen negativ konnotiertes Signifikat sich bis ins Infernalische wenden kann.⁴⁶ Als ‚schändliches Gelb‘ ist es die Farbe des Missbehagens und insbesondere dann, wenn es mit Grau zusammentrifft, die Farbe der Angst und der Hoffnungslosigkeit.⁴⁷ All diese Konnotationen schwingen in der Abschiedsszenarie mit, so dass es keinen Zweifel mehr über die

⁴⁶ Vgl. Becker, Gelb, S. 102 sowie Becker, Schwefel, S. 266.

⁴⁷ Vgl. Gross, Farbsymbolik, S. 183 f. Die Signifikanz der Farbe ‚Gelb‘ als Vorausdeutung auf kommendes Unheil mit zum Teil tödlichen Folgen für die Akteure der Novellenhandlung findet sich auch in anderen Texten Viebigs. Zwei Beispiele sollen an dieser Stelle genügen, um die werkinterne Stabilität der Konnotatenebene zu verdeutlichen. „*Gelb und braun und zusammengeschrumpft hängt noch armes Laub an den Ästen und friert und zittert unter jedem Hauch. Herber Moderduft steigt vom feuchten Boden auf und geht wie eine Nebelwolke vor dem Wanderer her. Eine Schar Dohlen streicht mit Gekrächz aus dem Knieholz; flattert voraus nach dem Schloß und läßt sich dort auf Türmchen und Altanen nieder*“ (Götter 1898, 105). Diese Textpassage aus der Novelle *Wen die Götter lieben* nimmt den Tod der Protagonistin Susanne voraus. ‚Gelb‘ bedeutet auf der Signifikatenebene Tod und Vergänglichkeit. Die ‚Todesvögel‘, der Moderduft und das welke Laub vervollständigen diese Bildlichkeit. In der Tat kann man an dieser Stelle von einer monologischen Serie von Konnotaten sprechen. Es handelt sich hier um ein Beispiel aus einem dem Diskurszusammenhang angehörenden Text, aber auch in Texten, die einem anderen thematischen, wie diskursiven Kontext entstammen, finden sich diese Konnotationen der Farbigeit ‚Gelb‘: „*Quer über den Acker weg geht ein jähes Leuchten, rot, gelb und blau, wie von brennendem Schwefel. Ein Schlag trifft ihn vor den Kopf wie ein Beilhieb – geblendet, taumelnd, betäubt schließt er die Augen – krach, zugleich ein Donner, ein Schlag, kurz und furchtbar, der die Erde zu spalten scheint, den Acker mittendurch reißt und hinunter ins Tal fährt*“ (Maria 1906, 90). Auch in der Novelle *Maria und Josef* sind die Denotate ‚Gelb‘ und ‚Schwefel‘ vorhanden. Deren Konnotate sind eindeutig: Unheil und Verderben warten auf die beiden Protagonisten, das Geschwisterpaar Maria und Josef. Während sie vom Blitz getroffen stirbt, verfällt er dem Wahnsinn. Beide Existenzen werden auf schreckliche Weise beendet. Vgl. zur Verwendung von Sonne als ambivalent konnotiertes Symbol auch Kapitel 2.2.3, S. 60 f.

Entwicklung der Zukunft geben kann. Beide Protagonisten werden in den ‚grauen‘, von gesellschaftlichen Zwängen bestimmten Alltag ihres städtischen Umfeldes zurückkehren, ohne ‚die Sonne gesehen zu haben‘. Sie hatten zwar vordergründig betrachtet die Möglichkeit, ihr Schicksal zu bestimmen, konnten sie aber nicht nutzen, da sich die gesellschaftlichen Zwänge, in die beide eingebunden sind, als zu stark erwiesen haben. Auch hier zeigt sich die Determiniertheit der Akteure durch über ihnen stehende Kräfte, wie es durch die Symbolik des Naturphänomens ‚Wind‘ in der Vorrede bereits angedeutet wurde. Allerdings präsentiert sich die Frau, Irene Lang, stärker als der Mann, Dr. Dorn. Denn sie ist bereit, gegen die vermeintlichen Schranken der Konvention und Moral anzugehen und kritisiert Dorns Bereitschaft, sich ohne weiteres konform zu den gesellschaftlichen Erwartungen zu verhalten:

Mit einem unterdrückten Schrei der Verzweiflung trat sie vom Fenster zurück und schlug die Hände vor's Gesicht, warum liebte sie ihn, wußte sie nicht, daß er schwach war, daß er nicht Kraft genug hatte, Mann zu sein, sich das zu erkämpfen, was ihm begehrenswert dünkte? Wäre es denn so schwer gewesen? Er hatte es nicht einmal versucht. (Tau 1898, 46)

Der Mann ist hier das ‚schwache Geschlecht‘, das seinem eigenen Selbstverständnis nicht gerecht werden kann, ‚nicht Mann sein kann‘, um für seine Ziele zu kämpfen.

Diese autobiographisch angelegte Novelle Clara Viebigs führt eindrucksvoll die Problematik weiblichen Künstlertums vor Augen sowie auch die der Sehnsucht nach einem erfüllten, selbstbestimmten Dasein gegen den Druck utilitaristischer Ehekonzepte, wie Konvenienz- oder Neigungsehen. Die Protagonistin, Irene Lang, ist bereit, für dieses Ziel einzutreten. Die männliche Hauptfigur, Dr. Dorn, hingegen ist nicht ‚Manns genug‘, um für einen Wandel des Status quo zu kämpfen. Im Endeffekt sind es aber dennoch vor allem die gesellschaftlichen Konventionen und Moralvorstellungen der wilhelminischen Ära, die eine selbstbestimmte Lebensplanung und freie Wahl des Liebes- und Lebenspartners hintertreiben und es den Figuren verwehren, ‚die Sonne zu sehen‘.

4.3.3 Das Bedürfnis einer ‚höheren Tochter‘ nach emotionaler Echtheit und Wahrheit – *Wen die Götter lieben*

Auch in der 1898 publizierte Novelle *Wen die Götter lieben* gelingt es der Protagonistin letztlich nicht, ‚die Sonne zu sehen‘. Susanne Werther, Tochter eines bekannten Opernsängers, lebt bei ihrer Mutter, die in zweiter Ehe mit einem sehr viel jüngeren Musiker verheiratet ist. Die Eltern gehören der bürgerlichen Oberschicht an und orientieren ihr Leben und Handeln an dessen intendierter Außenwirkung. Susanne fühlt sich in diesem von Äußerlichkeiten bestimmten Umfeld weder von ihrer Mutter, deren alleiniges Interesse ihrem Auftreten in der Gesellschaft und der Karriere ihres neuen Gatten gilt, noch von ihrem Vater, der sich voll und ganz seinen Sängertätigkeiten hingibt, verstanden und geliebt. Sie sehnt sich nach einem Menschen, der sie annimmt und ihr gegenüber wahrhaftige und echte Gefühle empfindet und zeigt. Diesen Menschen glaubt sie in Dr. Wolfrath, seinerseits ein väterlicher Freund, den sie liebevoll ‚Onkelchen‘ nennt, gefunden zu haben. Mit ihm führt sie eine enge Korrespondenz, die von Seiten Susannes immer mehr den Charakter eines Briefwechsels zwischen Verliebten annimmt, in der sie Wolfrath ihre Sehnsüchte und Wünsche offenbart. Aus der Perspektive Wolfraths wird im Novellenverlauf das erfolglose Streben Susannes nach Liebe und Anerkennung, ebenfalls mit Hilfe der Bildlichkeit, ‚die Sonne sehen‘, umschrieben, und deren allzu früher Tod dargestellt. Zu Anfang der Novellenhandlung wird Susanne als „junges sonniges Mädchen“ (Götter 1898, 67), das „Sonne in den Augen“ (Götter 1898, 62) hat, eingeführt.

Er sah sie wieder neben sich hertrippeln, in sonnigen Frühlingstagen sonnige Waldwege entlang; [. . .]. Ihr weißes Kleid streifte die Anemonen am Weg; mit einem Ruf des Entzückens bückte sie sich und pflückte und pflückte. (Götter 1898, 61)

Doch dass dieses hoffnungsvolle Glücksidyll nicht lange währen wird, darauf deuten die symbolisch aufgeladenen Motive, das ‚weiße Kleid‘ und die ‚Anemonen‘ am Wegrand, voraus. Das Weiß des Kleides steht sinnbildlich für die jugendliche Unbefangenheit und Reinheit der Protagonistin und dient weiterhin als Emphase für die emotive Seite, für Hoffnung und Lebensfreude, welche Susanne in dieser Szenerie empfindet.⁴⁸ Die Anemone fungiert, da sie selbst nicht von langer Dauer ist, seit der Antike als metaphorisches Substitut für die Vergänglichkeit alles Irdischen allgemein und zudem für frühen Tod und Krankheit.⁴⁹ In dieser Passage streift das ‚weiße Kleid‘, Ausdruck von Leben und Hoff-

⁴⁸ Die Farbe ‚Weiß‘ symbolisiert als so genannte ‚Farbe des Lichts‘ sowohl Reinheit, Wahrheit und jungfräuliche Unschuld als auch Hoffnung (vgl. Becker, Weiß, S. 330 sowie Biedermann, Weiß, S. 480).

⁴⁹ Vgl. Becker, Anemone, S. 20.

nung, die ‚Anemonen‘, Sinnbild des Vergänglichen und des Todes, welche Susanne voller Freude pflückt. In der Bildlichkeit dieser Szene wird das frühe Verscheiden der Protagonisten bereits in chiffrierter Form konkretisiert: Leben und Tod liegen für Susanne dicht beieinander. Auch in ihren Briefen an Wolfrath, in denen sie über ihre ungestillte Liebessehnsucht spricht, finden sich Andeutungen auf das baldige Sterben der jungen Frau.

Hier im Park sind jetzt sehr viele Nachtigallen; haben sie auch in Berlin welche? Eine wohnt auch unter meinem Fenster und singt da die ganze Nacht; es klingt immer wie: ‚Komm, komm!‘ Wen ruft sie nur? Es stört mich, so schön es ist.
(Götter 1898, 78)

Es ist schon spät und die Nachtigall singt wieder: ‚Komm, komm – !‘ Wohin soll ich gehen – ? Da ist niemand, der nach mir verlangt. (Götter 1898, 80)

Die Nachtigall ist wegen ihres süßen und zugleich klagenden Gesanges Symbol einer heimlichen Sehnsucht nach Liebe, zugleich aber auch des Schmerzes.⁵⁰ Beide Bedeutungsvarianten lassen sich auf die Lage Susannes übertragen. Einerseits ist sie in Wolfrath verliebt und kokettiert auch in ihren Briefen mit dieser Verliebtheit, wie beispielsweise in der zitierten Passage mittels des Nachtigallenmotivs. Andererseits weiß sie aber auch, dass eine Verbindung zwischen ihnen beiden ob des Altersunterschiedes und ihrer gesellschaftlichen Stellung nicht möglich ist. Zudem erwidert Wolfrath ihre Gefühle nur als väterlicher Freund und nicht als Geliebter. So geht Susannes Suche nach einem Menschen, der ‚nach ihr verlangt‘, weiter und ihre Sehnsucht bleibt ungestillt. Auf einer weiteren ‚Subscriptio‘-Ebene dieses Symbols ist die Nachtigall zudem Kündlerin eines sanften Todes und Sinnbild der Himmelsehnsucht.⁵¹ Außerdem werden der Nachtigall prophetische Fähigkeiten zugeschrieben.⁵² So wird Susannes langsames Vergehen bereits in ihren eigenen Briefen vorweggenommen. Dies wird auch deutlich, wenn sie ihre Korrespondenz an Wolfrath mit den Worten abschließt:

Es ist zwar nicht mehr die Susanne vom Frühjahr, aber noch immer

Ihre Susanne. (Götter 1898, 91)

In dieser Novelle korrespondiert die Sonnensymbolik deutlich mit der Jahreszeitenmetaphorik, die durch die gesamte Novellistik Viebigs hindurch eine zentrale Rolle spielt.⁵³

⁵⁰ Vgl. Becker, Nachtigall, S. 202.

⁵¹ Vgl. ebd., S. 202.

⁵² Vgl. Rusch-Feja, Nachtigall, Sp. 1122.

⁵³ Vgl. Kapitel 2.2.3, S. 55 ff.

Die Jahreszeit ‚Frühjahr‘ korrespondiert mit dem Naturphänomen ‚Sonne‘, also mit Lebenskraft, Wärme und Glück. Je weiter das Jahr voranschreitet und sich vom Frühjahr entfernt, umso mehr gehen Susanne die mit dieser Jahreszeit assoziierten Eigenschaften verloren. Dem psychischen Verfall folgt unaufhaltsam der physische, denn Susanne erkrankt schwer. Diese Entwicklung kann auch Wolfrath, der immer seltener Briefe von ihr erhält, nicht verborgen bleiben:

Draußen trommelte der Regen und im Schornstein piff der Wind eine neue Herbstklage, noch kläglicher, noch jammernder als die vorhergehende. Fröstelnd sah sich Wolfrath um; es durchschauerte ihn. Also das sollte das Ende sein von so viel Jugend, so viel Liebreiz?! Nein, das konnte nicht sein! (Götter 1898, 92)

Was sich im Herbst bereits ankündigt hat, wird in den Winter-, den so genannten ‚Todesmonaten‘, Wirklichkeit:⁵⁴ Susanne liegt im Sterben. Als Wolfrath sie am Sterbebett besucht, muss er geschockt mitanhören, wie die Mutter feststellt: „*Sie hat gar nichts mehr von ‚Sonne‘*“ (Götter 1898, 109). Der Tod Susannes steht demnach unmittelbar bevor, obwohl sich jetzt in der Tat noch einmal die Sonne zeigt. Hierbei handelt es sich um einen Vorgang, der zuletzt explizit zu Novellenbeginn Erwähnung fand, als Susanne noch voller Leben mit Wolfrath im Wald spazierte.⁵⁵ Nun ist es allerdings bloß noch „*ein scheuer Wintersonnenstrahl*“ (Götter 1898, 104), der in das Sterbezimmer fällt. „*Ein überheiztes Gemach – im Hintergrund ein großes Fenster, durch das die scheidende Wintersonne mit seltsamer Fahlheit flutete*“ (Götter 1898, 110).

Der Kontrast zwischen der Frühlingssonne, die den Novellenanfang markiert, und den fahlen Strahlen der Wintersonne am Novellenende generiert das Bild eines sich schließenden Kreises im Rhythmus des jahreszeitlichen Wechsels. Anfang und Ende dieses Kreislaufes, der das Leben Susannes versinnbildlicht, werden durch das Sonnensymbol – durch Frühlings- und Wintersonne – markiert. Die Wintersonne impliziert, dass sich dieser Kreis nun schließen und das kurze Leben Susannes zu Ende geht.⁵⁶ Doch bevor sie stirbt, wendet sie sich noch einmal mit den Worten an Wolfrath: „*„Onkelchen,‘ – er erriet es mehr; als daß er sie verstand – ,damals, – Baden-Baden – o die Sonne, sie kommt nicht – kein*

⁵⁴ „*Der Winter war da, [. . .]*.“ (Götter 1898, 96). Mit diesem Marker wird der letzte Abschnitt der Novelle, der mit dem Tod Susannes endet, eingeleitet.

⁵⁵ Vgl. Kapitel 4.3.3, S. 139.

⁵⁶ „*Kurzer Tag. Bleiche Sonne. Unten im Thal verschwindet der Rhein schon in einer Dunstschicht, das Auge kann seinem Lauf nicht folgen. [. . .] Es ist nicht kalt, die höheren Berge im Hintergrunde geben Windschutz, aber es liegt eine traurige Atmosphäre über den Büschen, die der Winter nicht ganz ihrer Blätter entkleidet hat.*“ (Götter 1898, 104).

Sesam, oh – –!“ (Götter 1898, 137). Susanne erkennt, wie auch die Protagonisten aus *Vor Tau und Tag*, dass sie in ihrer Liebesschmerz und dem Wunsch nach einem erfüllten Dasein gescheitert ist. Ihr Glück beschränkt sich ebenfalls auf einen ersten und einzigen Kuss. Susanne erbittet sich diesen von ihrem engen Freund Wolfrath in ihrer Sterbestunde: „*Küsse mich!*“ *Die Sterbende öffnete lechzend die vertrockneten Lippen, ihre Augen starrten. Ein – mal – Kuß – Ku – – !*“ (Götter 1898, 137). Wolfrath erkennt Susannes „*verlangende Seele*“ (Götter 1898, 138) und gewährt ihr ihren letzten Wunsch. „*Zu Ende – – – Er ließ sie aus den Armen. [...] er sah von dem toten Mädchen hinaus in den grauen Morgen; dort stand in bitterer Ironie in der auflohenden Flammenschrift des Himmels: Zu früh*“ (Götter 1898, 138).

Auch Susanne sieht die Sonne nicht mehr aufgehen, sie stirbt ebenso kurz *Vor Tau und Tag*, wie sich die Liebenden, Dr. Dorn und Irene Lang, kurz vor dem Morgengrauen für immer trennen müssen, ohne „die Sonne gesehen zu haben“. Wie diese beiden hat es Susanne nicht geschafft, die ihr durch ihr familiäres und gesellschaftliches Umfeld auferlegten Schranken zu durchbrechen und ihr Schicksal selbst zu bestimmen. So wird die im Prolog gestellte Frage nach dem, was die Zukunft bringen wird, in der zweiten Novelle des Bandes *Vor Tau und Tag. Novellen* ebenfalls negativ beantwortet: „*die Ferne ist grau*“ (Götter 1898, 104), heißt es kurz vor dem Tod Susannes. Es besteht also auch hier keine Möglichkeit, die Hoffnungslosigkeit des ‚grauen‘ Status quo durch das Rot der aufgehenden Sonne zu ersetzen.

4.3.4 Zwischen Trauma und Glücksmoment: ambivalente weibliche Perzeptionsmuster von Ehe und Mutterschaft – *Gespenster*

Was den Protagonisten der ersten beiden Texte der Anthologie zu erreichen nicht vergönnt war, gelingt in der Novelle *Gespenster*, ebenfalls im Jahre 1898 publiziert, nach langem Bemühen Maria und Fritz von Schöller. In diesem Text greift Clara Viebig das Kernthema des Ibsen’schen Dramas *Gespenster. Ein Familiendrama in drei Akten*, das Bestimmtheit der Figuren in der Gegenwart durch Geschehnisse in der Vergangenheit, auf und kreiert eine Variation desselben, indem sie das Kernmotiv mit neuen Inhalten, einer neuen Handlung, unterlegt. Aber nicht nur das Ibsen’sche Motiv wird von Clara Viebig adaptiert, sondern auch die Bildlichkeit, das ‚Sonne-Sehen‘, als Chiffre für die Glückssehnsucht der Akteure. Im Gegensatz zur Vorlage Ibsens gelingt es den Protagonisten in der Variation Viebigs schließlich, gemeinsam ‚die Sonne zu sehen‘. Auch wenn zu Anfang der Novelle noch wenig für ein solches Happy End spricht.

Sie schien zu fliehen, ihre schlanke Gestalt lief eilig vor ihm her; ihr Kleid streifte die Hecken, vorwitzige Ranken faßten danach; sie riß sich los, ihre thränenden Augen sahen nicht Himmel noch Erde mit dem milden Schein der sinkenden Sonne drüber; geradeaus starrten sie mit einem jammervollen gehetzten Ausdruck.

(Gespenster 1898, 145-146)

Fritz und Maria lieben sich seit Kindertagen. Doch aus Beweggründen, die in der Vergangenheit Marias ihren Ursprung haben, weigert sich diese hartnäckig, den Heiratsantrag, den Fritz ihr bereits mehrfach gemacht hat, anzunehmen. Sie flüchtet regelrecht vor ihm sowie vor ihren eigenen Gefühlen und sieht so „*nicht Himmel noch Erde mit dem milden Schein der sinkenden Sonne drüber*“ (Gespenster 1898, 146). Aber nicht nur Fritz sondern auch Maria selbst leidet unter der eigens gewählten Verweigerungshaltung. Denn nachdem Fritz enttäuscht abgereist ist, empfindet die junge Frau die Tristesse ihres Daseins deutlich: „– *alles dunkel*“ (Gespenster 1898, 163). Ihr Leben erscheint ihr als Inbegriff der Hoffnungslosigkeit und Trostlosigkeit, welche durch die Negation von Sonne und Mond versinnbildlicht wird: „*Draußen auf der Straße kein Laternenschein, auch kein Mond – alles dunkel. Ein Luftzug schnob daher [...]. Es wurde ihr kalt bis ins Herz*“ (Gespenster 1898, 163). Die Hoffnung auf eine glückliche Zukunft, scheint sich mit der Abreise von Fritz aus ihrem Leben verabschiedet zu haben. In der Nacht kann sie den Mond nicht sehen und auch tagsüber scheint für sie keine Sonne. ‚Sonne‘ und ‚Mond‘ treten hier erstmals als Elemente jenes symbolischen Feldes auf, das im Prolog eingeführt wurde: das Symbolfeld ‚Licht‘, welches Glück und die Erfüllung geheimer Sehnsüchte verheißt. Denn Maria sehnt sich nach einer gemeinsamen Zukunft mit Fritz und leidet unter der freudlosen Existenz im Haus ihrer Tante, bei der sie seit dem Tod der Eltern lebt.

Es giebt Tage im Mai, grau wie Novembertage. Verregnet, verdrießlich hängen die Blätter von den Bäumen, Wind zerrt sie hin und her; die Fensterscheiben laufen an, Tropfen wie Thränen rinnen allenthalben nieder. Tage, an denen die Sonne nicht scheinen darf; Tage, an denen bittersüße Erinnerungen mit dem feuchten Erdgeruch aufsteigen; man fragt sich zweifelnd: ist es wirklich die Zeit des Werdens, ist's nicht vielmehr die des Vergehens?! (Gespenster 1898, 166)

Der Frühlingsmonat Mai, in seiner ursprünglichen und primären Symbolik Ausdruck des Werdens und des Neuanfangs, präsentiert sich in diesem Jahr licht- und freudlos und fungiert so als Spiegel der seelischen Befindlichkeiten der beiden Protagonisten: „*Nein, da*

war nichts zu hoffen! Nie. [. . .]; draußen die verregnete Straße und im Herzen keine Freude mehr. Der warme Blutstrom ebte zurück; alles trüb und aussichtslos“ (Gespenster 1898, 167). Beide durchleben: „Tage, an denen die Sonne nicht scheinen darf“ (Gespenster 1898, 166). Durch das negierte Modalverb ‚dürfen‘ wird in dieser Passage angedeutet, dass es nicht in Marias Gewalt liegt, dass ihr und Fritz ‚die Sonne nicht scheint‘. Auch über ihr Schicksal wird von außen verfügt. Maria steht unter dem Einfluss der Erinnerungen an die Vergangenheit. Mutter und Schwester sind beide im Kindbett gestorben und Maria ist – bestärkt durch ihre Tante und deren Arzt Kühlewein – davon überzeugt, dies sei auch ihr unabwendbares Schicksal im Falle einer Heirat.⁵⁷ Sie ist in dem Zwiespalt gefangen, ohne Fritz nicht glücklich sein zu können, doch in der Ehe mit ihm glaubt sie, den Tod im Kindbett finden zu müssen. Zudem fühlt sie sich durch das Versprechen, niemals zu heiraten, sondern zu ‚leben‘,⁵⁸ welches sie ihrer Schwester Lora am Sterbebett gab, gebunden. „Fritz, ich werde sie ewig hören, im Tag, im Traum, [. . .]. Sie kommen zu mir – die Mutter, Lora – seit ich dich liebe, quälen sie mich“ (Gespenster 1898, 191). Marias Handeln wird durch ihre Erinnerungen und Ängste, die *Gespenster* der verstorbenen Schwester und Mutter, determiniert. Sie ist nicht frei in ihren Entscheidungen. Es scheint, als würden diese Vermächtnisse der Vergangenheit es für sie und Fritz unmöglich machen, gemeinsam ‚die Sonne zu sehen‘. Schließlich gibt Maria dennoch ihrer Liebe zu Fritz nach und wird Frau von Schöller, kämpft aber weiterhin mit ihren Ängsten vor einem Tod im Kindbett. Daher wird die junge Ehe durch ein Keuschheitsgelübde Marias belastet, das sie zur Bedingung für ihre Einwilligung in die Heirat gemacht hatte, um den Forderungen der *Gespenster* Rechnung zu tragen. So haben auch die ersten gemeinsamen Monaten für die Jungvermählten „nichts [. . .] von ‚Sonne‘“ (Götter 1898, 109). Eine Frühlingsnacht fungiert schließlich als ‚Movens‘ für Maria, ihre Verweigerungshaltung abzulegen und sich zu ihren Sehnsüchten und Leidenschaften zu bekennen: „Verzeih, verzeih mir!

⁵⁷ „Im Garten draußen that eine Amsel noch einen einzigen letzten Schlag, der warme volle Ton stahl sich durch’s Fenster und verklang. Fräulein Clotilde nickte wehmütig mit dem hängenden Köpfchen: ‚Immer das alte Lied, jedes Frühjahr wieder, und später die Nachtigallen singen’s auch, und noch später brüten sie und sind alle verstummt – dann hat die ganze Herrlichkeit ein Ende.‘ ‚Ja – ein Ende!‘ Maria war’s, die das nachgesprochen“ (Gespenster 1898, 153). Nach Meinung der Tante vergeht mit der Mutterschaft zwangsläufig alles Glück. Maria hat durch die Erziehung seitens der Tante auch deren Auffassung bezüglich Ehe und Mutterschaft übernommen.

⁵⁸ „Maria!‘ Sie ächzte und winkt mir. Und ich falle neben dem Bett auf die Kniee und sie klammert sich an mich, ihre Nägel graben sich in mein Fleisch, ihr Schweiß macht mich naß, sie brüllt wie ein Stier, sie winselt wie ein Hund – ‚Maria, nicht, nicht – du darfst nicht auch sterben – so jung, so – nein, ich sterbe! Helft mir!‘“ (Gespenster 1898, 190-191).

Ich hab' unrecht gethan an dir, an mir – Frühling, hörst du, Frühling, es wacht alles auf – ich liebe dich – Fritz – mein Mann, mein Mann!“ (Gespenster 1898, 207-208). Nach diesem ‚Erweckungserlebnis‘ Marias, hervorgerufen durch den Einfluss der im Frühling erwachenden Natur,⁵⁹ welcher sich auf Maria übertragen und den nötigen Anstoß geliefert hat, um einen Neuanfang zu wagen, wird es nun auch im Hause Schöllers im übertragenen Sinne ‚Frühling‘: „*Die ältesten Leute konnten sich keines ähnlichen Frühjahrs entsinnen*“ (Gespenster 1898, 208), so dass jetzt endlich auch die Eheleute von Schöllers gemeinsam ‚die Sonne sehen‘ können:

Der nächste Tag brachte ein Gewitter mit Regengüssen, die Riesenwolkenballen hatten sich gelöst. Aber wieder der Morgen darauf hatte so viel Sonnenschein, so viel frisch erblühte Blumen, grüneres Gras; die Natur stand ganz neu im Regenglanz. Ueber Marias Bett tänzelten die Sonnenstrahlen, sie wachte auf, jubelte hell und weckte ihren Mann mit Küssen. Welch eine Jugendlust in allen Gliedern, eine schwellende, werdende Kraft. (Gespenster 1898, 212-213)

Nachdem ein ‚reinigendes Gewitter‘ die Tristesse der ersten Ehemonate beendet hat, durchleben Fritz und Maria einen Sommer voller Glück. Doch die Folgen des Sinneswandels Marias lassen nicht lange auf sich warten. Bald erwartet sie ein Kind und erneut scheint das Glück der Eheleute in Gefahr. Wiederum ist es die Sonnensymbolik, welche die Veränderung der Situation anzeigt.

Der Reif war rasch gekommen; es war ein kurzer Sommer gewesen. [...] Jetzt schien die Sonne bleich, sie hatte keine Kraft mehr, alles zu vergolden; der Winter war nicht mehr fern. Graue Tage, schwarze Nächte – aber dann endlich, endlich ein Lenz, neues Leben, neues Glück! (Gespenster 1898, 224)

‚Sonne‘ und ‚Sommer‘ werden wie bereits ‚Sonne‘ und ‚Frühling‘ zu einem symbolischen Feld zusammengeführt, dessen ‚Subscriptio‘ das gemeinsam erlebte Glück der Schöllers ausdrückt. Diese Korrespondenz von Sonnensymbolik und Jahreszeitenmetaphorik ist aus den anderen dem Interdiskurs angehörenden Novellentexten bekannt. In *Wen die Götter lieben* ist es ebenfalls das Frühjahr, in dem Susanne noch etwas „von ‚Sonne‘“ (Götter 1898, 109) hat, und der Winter, als ‚Todesmonat‘, in dem sich die Sonne in veränderter Form zeigt, das traurige Ende bringt.⁶⁰ Auch für Maria und Fritz von Schöllers kündigt sich

⁵⁹ Vgl. Kapitel 2.2.3, S. 55 ff.

⁶⁰ Auch in *Sie muss ihr Glück machen* erlebt die Protagonistin Lisa an einem sonnigen Frühlingstag den ersten und einzigen Glücksmoment in ihrem Leben (vgl. Glück 1904, 155).

solch ein Winter an. Die Sonne hat „*keine Kraft mehr, alles zu vergolden*“ (Gespenster 1898, 224). Die Farbigkeit ändert sich: Aus Gold wird Grau und schließlich Schwarz. Die Farbe ‚Gold‘ steht in engem Zusammenhang mit der Symbolbedeutung der Sonne und des Lichts. Der Übergang von Gold nach Grau und gar nach Schwarz versinnbildlicht in dieser Passage den Wechsel vom höchsten Glück zur tiefsten Verzweiflung und resignierendem Schmerz. Als Trauerfarbe deutet ‚Schwarz‘ den Tod Marias an, von dessen Unabwendbarkeit am Ende der Novelle beide Ehegatten überzeugt sind.⁶¹

In die komplexen Signifikate, die ‚Subscriptiones‘, der Symbolfarbe wird in der Vorrede bereits eingeführt. Auch in dieser Textpassage versinnbildlicht das Grau die Ausweg- und Hoffnungslosigkeit des Ist-Zustandes. Es deutet aber auch darauf hin, dass es sich hierbei um einen Übergangszustand handelt, was durch den Nachsatz: „– *aber dann endlich, endlich ein Lenz, neues Leben, neues Glück!*“ (Gespenster 1898, 224), unterstrichen wird. Wie in *Vor Tau und Tag* ist „*jenes erwartungsvolle Grau*“ (Tau 1898, 15) präsent, das Hoffnung auf ein glückliches Ende, also einen erneuten Wechsel der Farbigkeit, aufkommen lässt. Die Möglichkeit einer solch positiven Zukunftsperspektive sehen die beiden Protagonisten allerdings nicht, sie nehmen nur die negative ‚Subscriptio‘ der Farbe ‚Grau‘ wahr. Für Fritz und Maria dominiert die Todesnähe, die Tristesse des Status quo. Ihre Weltwahrnehmung wird regelrecht durch die entsprechende Farbigkeit dominiert. Zu einer eigenen, dynamischen Perspektive scheinen sie nicht fähig zu sein. Das Außen bestimmt ihre Perzeptionsmuster und deren Gerichtet-Sein.

Stürmische Regennacht, Windeheulen. Mit Seufzen blickte er hinauf, da war alles dick und verhangen, ohne Stern. Ihn graute, eine stumpfe Freudlosigkeit schwebte draußen wie drinnen. (Gespenster 1898, 232)

Herbstnacht. Draußen heulte der Wind weiter, ächzte um’s Haus, trieb kranke Blätter durch die Gartensteige und jagte die Natur dem Winter entgegen, unaufhaltsam, immer weiter, weiter zum Tode. (Gespenster 1898, 233)

In dieser Passage vervollständigt sich das symbolische Feld aus ‚Sonne‘, ‚Mond‘ und ‚Sternen‘. Auch die Lichtquelle ‚Stern‘ wird negiert: Es scheint keine Hoffnung mehr zu geben. Die Richtung scheint deutlich „*unaufhaltsam, immer weiter, weiter zum Tode*“ (Gespenster 1898, 232-233) zu weisen. Das Novellenende entspricht dennoch der Ankündigung der positiven Konnotationsebene der Farbe ‚Grau‘: „– *aber dann endlich, endlich ein Lenz, neues Leben, neues Glück!*“ (Gespenster 1898, 224).

⁶¹ Vgl. Becker, Schwarz, S. 265.

*Sie sah auf ihn nieder, gerührt, zärtlich und doch mit einem strahlenden Lächeln.
„Hör auf, weine nicht! Sieh, mein lieber, lieber Mann, die Sonne!“ Golden schimmerte es in's Fenster, golden war's im Zimmer – Ströme goldenen Lichts in allmächtiger Fülle. Verschwunden die Schatten und das Grauen, als wären sie nie gewesen.
----- Sie ist da, sie ist da, die große, die lebenspendende Sonne!
(Gespenster 1898, 265)*

Mit dem Happy End des Textes *Gespenster* wird die im Prolog gestellte Frage: „– was wird, was kommt?! Kommt sie, die große Sonne, mit allmächtiger, belebender Liebesfülle?“ (Prolog 1898, 1) positiv beantwortet. Dieses Novellenende stellte eine Ausnahme innerhalb des durch den Diskurs ‚die Sonne sehen‘ generierten Textkorpus dar. Alle anderen Novellen geben eine negative, eine pessimistische Antwort auf die Fragestellung der Vorrede. Am Ende sind es hier gar „*Ströme goldenen Lichts*“, welche (Gespenster 1898, 265) „*das Grau mit Strahlen überfluten*“ (Prolog 1898, 1). Es findet hier noch eine Steigerung der positiv konnotierten Farbigkeit statt. Das bereits Glück und Erfüllung verheißende Rot, das in der Vorrede den Sonnenaufgang begleitet, wird ins Goldene überhöht. Für Fritz und Maria ist die Sonne bereits aufgegangen. Sie befinden sich nicht mehr in jenem unsicheren Zustand „*vor Tau und Tag?*“ (Prolog 1898, 1). Sie haben es geschafft, sie sehen zusammen „*die große, die lebenspendende Sonne*“ (Gespenster 1898, 265).

Die Wende des Schicksals wurde aber auch in diesem Fall nicht aus eigener Kraft geschafft. Bis zuletzt glauben beide, Marias Tod stehe bevor. Das positive Ende erscheint vielmehr als ‚Geschenk‘ einer höheren, sie bestimmenden Macht. Die „*lebenspendende Sonne*“ in „*allmächtiger Fülle*“ (Gespenster 1898, 265) präsentiert sich als Ausdruck einer überirdischen, naturmystischen Allmacht. Das Naturphänomen ‚Sonne‘ wird, ebenso wie das des ‚Windes‘, in der Prosa Viebigs häufig als Verkörperung einer der Natur innewohnenden Göttlichkeit präsentiert. Hierbei handelt es sich wiederum um einen in-nerliterarischen Diskurs, auf den an anderer Stelle näher einzugehen sein wird.⁶²

Maria musste sich ihrem Schicksal fügen und ihre Mutterschaft annehmen. Dass dies für die Protagonistin letztlich zur Überwindung ihres Traumas und zu individuellem Glücksgewinn führt, weist auf die Bedeutung hin, die Clara Viebig selbst der Mutterrolle zusprach. Die Autorin, häufig mit dem Titel ‚alte Dame der Frauenliteratur‘⁶³ bedacht, stand der gemäßigten bürgerlichen Frauenbewegung nahe und hielt wie diese an der Er-

⁶² Vgl. zu dieser Thematik Kapitel 3, S. 95 ff.

⁶³ Vgl. Soltau, *Anstrengungen des Aufbruchs*, S. 226.

füllung der Frau in der Mutterrolle fest, welche für sie unzweifelhaft zu den Kernaufgaben der Frau gehörte.⁶⁴ Clara Viebig nimmt somit eine Schlüsselrolle zwischen Tradition und Moderne ein. Das Bild der tapferen, gegen die Konventionen aufbegehrenden Frau steht in ihren Texten neben dem der treu sorgenden Mutter. Auch in ihren privaten Äußerungen thematisiert sie das Verhältnis von Emanzipation, weiblichem Künstlertum und Mutterschaft beziehungsweise dem Hausfrauendasein. Sie legt darauf Wert, neben der Schriftstellerin auch eine „ausgezeichnete Hausfrau“⁶⁵ und Mutter zu sein. „Nein! Was diesen Punkt betrifft, so vergess’ ich niemals die gute Lehre, die meine Mutter, [...], mir vor meiner Hochzeit gegeben hat: ‚Glaub mir, mein Kind! Du magst schreiben können wie Zola und Dostojewski und wie die verrückten Kerle heute alle heißen mögen, der beste Mann von der Welt geht dir laufen, wenn du ihm auf die Dauer angebrannte Speisen auftragen läßt. Folge meinem Rat! Vergiss nie über deiner ganzen Schriftstellerei mindestens dreimal täglich in deine Küche zu gehen!“⁶⁶ Diese Einschätzung Viebig zeigt deutlich ihre persönlichen Wertmaßstäbe und Normen, die zwischen einem traditionell geprägten Verständnis der Frauenrolle und modernen Weiblichkeitsvorstellungen anzusiedeln sind.

Aus der besonderen Wertschätzung der Mutterschaft durch die Autorin selbst resultiert der für das in diesem Kapitel kommentierte Novellenkorpus einzigartige glückhafte Ausgang des Textes *Gespenster*. Die durchweg positive Bewertung der Mütterlichkeit durch Viebig ist die ideologische Motivation, welche hier nur eine positive Beantwortung der Frage: „– was wird, was kommt?!“ (Prolog 1898, 1), zulässt.

⁶⁴ ‚Organisierte Mütterlichkeit‘, so lautete die Parole des gemäßigten bürgerlichen Flügels der Frauenbewegung um Helene Lange. Im ‚weiblichen Menschen‘ sollte trotz aller neu gewonnenen Freiheiten und Möglichkeiten ‚die Frau erhalten werden‘ (vgl. Soltau, Anstrengungen des Aufbruchs, S. 226).

⁶⁵ Eulenberg, Hausfrau, S. 69.

⁶⁶ Ebd., S. 69.

4.4 „Die Sonne sehen“ als diskursives Element in weiteren Novellentexten Clara Viebigs

Die vier kommentierten Novellen bilden zusammen mit der Vorrede zweifelsohne den Kern des Interdiskurses, „die Sonne sehen“ oder in unchiffrierter, expliziter Form „sein Glück machen“. Aber auch in anderen Texten Viebigs lassen sich Elemente dieses Diskurses ausmachen. So heißt es beispielsweise in der ebenfalls um 1900 entstandenen Novelle *Der Klingeljunge*⁶⁷:

Der Hof war eng, düster. Kaum ein Stück Himmel sah herein, und auch das angegraut vom Rauch der Schornsteine. Das Pflaster war unten stets feucht; die spitzen Steine schwitzten eine klebrige, modrige Nässe aus, nie wurden sie von der Sonne getrocknet. Die glitt nur im Sommer um die Mittagszeit bis zur Hälfte der dunklen Mauer des einen turmhohen Seitenflügels. Drinnen in der Kellerwohnung war es immer halb Nacht. (Klingeljunge 1901, 195)

Bis zur Hälfte der hohen Seitenwand fingerten Sonnenstrahlen auf und nieder, reckten sich ein Stückchen weiter empor und zogen sich wieder scheu zurück. (Klingeljunge 1901, 196)

Der Mond stand oftmals noch blaß am Himmel, wenn der Klingeljunge den elterlichen Hof verließ. (Klingeljunge 1901, 199)

Die Existenz des *Klingeljungen* wird durch die Negation des symbolischen Feldes, in dessen Zentrum die hier genannten Gestirne ‚Sonne‘ und ‚Mond‘ angesiedelt sind, bestimmt. Die Sonnenstrahlen zeigen sich „*nur im Sommer um die Mittagszeit*“ (Klingeljunge 1901, 195), erreichen dann aber allenfalls die „*Hälfte der hohen Seitenwand*“ (Klingeljunge 1901, 196), um sich gleich „*wieder scheu zurück[zuziehen]*“ (Klingeljunge 1901, 196). Auch der Mond steht in dieser Szenerie nur „*blaß am Himmel*“ (Klingeljunge 1901, 199). Die ‚Verneinung‘ des Symbolfeldes ‚Licht‘ versinnbildlicht Hoffnungs- und Trostlosigkeit, welche das Leben des *Klingeljungen* prägen. In dieser Novelle geht die Determination des Protagonisten von der Widrigkeit des sozialen Milieus der städtischen Unterschichten aus. Armut, Wohnungselend, Alkoholismus und familiäre Gewalt bestimmen den Alltag der in diesem Umfeld lebenden Menschen. Der *Klingeljunge* ist in diesem Milieu, bildlich gefasst in der Enge des Hinterhofes, gefangen, in dem er keine Möglichkeit hat, ‚die Sonne zu sehen‘.

⁶⁷ *Der Klingeljunge* wurde 1897/1898 erstmals im *Simplicissimus* abgedruckt und 1901 in die Anthologie *Die Rosenkranzjungfer und anderes. Novellen* aufgenommen.

Auch in dem ebenfalls aus dem Band *Die Rosenkranzjungfer und anderes. Novellen* stammenden Text *Die kleinen braunen Schuhe* taucht die Sonnensymbolik mit der bekannten ‚Subscriptio‘ auf: „*die Sonne hatte ihm nie voll auf den Kopf geschienen, immer nur hatte er sie durch einen Fensterspalt an einem winzigen Stück Himmel gesehen*“ (Schuhe 1901, 111). Der männliche Protagonist Mauke, der im Laufe eines einzigen Jahres Frau und Kind verliert, hatte noch nie viel „*von ‚Sonne‘*“ (Götter 1898, 109). Als ‚kleiner‘ Sekretär war sein Leben schon immer von finanziellen Entbehrungen geprägt.

Ähnlich ergeht es den Näherinnen in der im Jahre 1900 erstmals in der Zeitschrift *Jugend* veröffentlichten Novelle *Frühlingsschauer*.⁶⁸ Auch diese partizipieren an dem entbehrungsreichen Leben des städtischen Kleinbürgertums. „*Weder Sonne noch Mond guckten hier durch das verbaute Fenster, immer war ein gemischter Dunst von aufdringlichem Parfüm und allerhand Kleiderstoffen in dem dumpfen Loch*“ (Frühlingsschauer 1900, 350-351). Deren Leben und Arbeiten findet in lichtlosen Räumen statt, in welche Sonne und Mond nur selten hereinscheinen. Verbunden mit der sozialen Misere ist die Glücklosigkeit der Figuren:

„*Ne, ne, für unsereinen is nischt los auf der Welt, es is Essig mit dem Jlücklichsein!*“
 „*Ich will aber jlücklich sein, ich muß.*“ *Mit einem Ruck hob Frida den Kopf vom Tisch, die Thränen liefen ihr noch über’s Gesicht. [...] „Soll ich ewig hier sitzen, alle Tage, bis es dunkel wird? Ich danke. Ich will auch ’raus, spazieren jehn! Es is Frühling – wo is er denn?!“ Sie riß das Fenster auf und lehnte sich weit hinaus.*
 (Frühlingsschauer 1900, 352)

Auch hier wird die Verbindung zwischen dem Symbolfeld ‚Licht‘ und der Jahreszeit ‚Frühling‘ hergestellt. Die Lebens- und Arbeitsbedingungen der unteren Mittelschicht lassen eine persönliche Glücksfindung kaum zu. ‚Die Sonne sehen‘ und ‚den Frühling erleben‘ können jene nicht. Denn dies verhindert die Determination durch deren soziale und gesellschaftliche Lage. In diesen Novellen wird, zum Teil verbunden mit der Sonnensymbolik, ein weiterer diskursiver Phänotyp der Zeit aufgegriffen: die Lebens- und Arbeitsbedingungen der Mittel- und Unterschichten in der Kulturlandschaft ‚Stadt‘. Auch für diesen Diskurs, der in der Prosa Viebigs einen weiten Raum einnimmt, spielt Natur – wie an anderer Stelle zu zeigen sein wird – eine zentrale Rolle.⁶⁹

⁶⁸ Inhaltliche Veränderungen wurden an dem Text für die im Jahre 1901 erfolgende Publikation in der Anthologie *Die Rosenkranzjungfer und anderes. Novellen* nicht vorgenommen. Allerdings hat Viebig den Berliner Dialekt für die Buchversion deutlicher ausgearbeitet.

⁶⁹ Vgl. Kapitel 5.1, S. 160 ff.

Der Interdiskurs, „die Sonne sehen“, ist demnach ein diskursives Element, das über die kommentierten Texte hinaus, versatzstückartig in der Prosa Viebigs zum Einsatz kommt. Es handelt sich daher um einen Diskurs, der sowohl den Prolog aus *Vor Tau und Tag. Novellen* mit den besprochenen Texten als auch die einzelnen Texte untereinander, sozusagen in einer ‚imitatio veterum‘, in Verbindung zueinander treten lässt. Darüber hinaus werden novellenintern durch die intradiskursive Symbolik Verweisstrukturen aufgebaut, welche die Handlungsprogression begleiten und darüber hinaus die novellentypische Geschlossenheit der Handlung generieren. In der Novelle *Vor Tau und Tag* wird sogar noch eine weitere textuelle Ebene miteinbezogen: Der Text im Text, die fiktive Novellenanthologie Irene Langs, die zum einen den Titel des realen Bandes und der Novelle per se, in der sie Erwähnung findet, aufgreift und in der sich zum anderen die Befindlichkeiten der Figuren erneut spiegeln.

4.5 „Sonne“ und „Sonnenaufgang“ als Kollektivsymbole

Clara Viebig verarbeitet in den hier kommentierten Texten mittels der Symbole ‚Sonne‘ und ‚Sonnenaufgang‘ einen in der Gesellschaft der vorletzten Jahrhundertwende präsenten Diskurs: das nicht zu unterdrückende Bedürfnis des Individuums, vor allem der Frau, nach einem erfülltem Dasein und persönlichem Lebensglück, welches allzu oft aufgrund in der wilhelminischen Ära bestehender gesellschaftlicher und sozialer Restriktionen ungestillt bleiben muss. Nicht nur Clara Viebig widmet sich der literarischen Verarbeitung dieses Bedürfnisses. Auch andere Schriftstellerinnen machen um 1900 die Hoffnung auf Glücksgewinn zum Thema ihrer Werke. Beispielsweise Gabriele Reuter zeichnet in ihrem 1895 erschienenen Roman *Aus guter Familie. Leidensgeschichte eines Mädchens* den Leidensweg einer bürgerlichen Tochter, Agathe Haidling, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nach, der statt mit der ersehnten Selbstverwirklichung in der Psychiatrie endet.⁷⁰ Bei Clara Viebig lautet die symbolische Paraphrase für die Sehnsucht, den Kampf der Figuren um eine erfüllte, selbstbestimmte Existenz ‚die Sonne sehen‘. Sie alle wollen im Wortsinne ‚ihr Glück machen‘.

Hierbei handelt es sich allerdings kaum um ein Viebig exklusives Symbolsystem, sondern vielmehr um ein Ensemble konventioneller Zeichen. ‚Sonne‘ und ‚Sonnenaufgang‘ sind Symbole, die nicht nur für den westlichen Kulturkreis über lange Zeit eine recht verbindliche Bedeutung transportieren und in literarischen Texten von je her als behar-

⁷⁰ Vgl. Brinker-Gabler, Übergang, S. 170 ff.

rende Motive wichtige Funktionen erfüllen. Sonnenaufgang bedeutet beispielsweise bei Eichendorff einen verheißungsvollen (Neu-)Anfang, während das Abendrot, der Sonnenuntergang, auf das Ende voraus weist.⁷¹ Die „Morgenröte“ ist als kulturell stereotypes Sinnbild Ausdruck der Hoffnung und Jugend wie der Vielfältigkeit der Möglichkeiten und des Neubeginns.⁷²

Aufgrund ihrer Epochen und Kultur übergreifenden kollektiven Verankerung erscheint es folgerichtig in Bezug auf die Elemente des Symbolfeldes „Sonne“ von „Kollektivsymbolen“ im Sinne der Theorie Jürgen Links zu sprechen.⁷³ Unter „Kollektivsymbolen“ versteht Jürgen Link „Sinn-Bilder (komplexe, ikonische, motivierte Zeichen) [...], deren kollektive Verankerung sich aus ihrer sozialhistorischen, z.B. technohistorischen Relevanz ergibt, und die gleichermaßen metaphorisch wie repräsentativ-synekdochisch und nicht zuletzt pragmatisch verwendbar sind.“⁷⁴

Auch die beiden Sinnbilder „Sonne“ und „Sonnenaufgang“ sind mit dem Viebig'schen Signifikat, „sein Glück suchen“, sowohl sozialhistorisch verankert als auch metaphorisch und repräsentativ-synekdochisch. Dies zeigt ein Blick auf die literaturhistorische Verwendung dieser Motive. Ist der „Sonnenaufgang“ von je her ein wichtiges literarisches Symbol, erlebt dieses ganz besonders in der Zeit des Naturalismus eine Hochzeit und entfaltet zudem vor allem eine sozialgeschichtlich motivierte „Subscriptio“: der Wunsch nach der Hebung aus dem sozialen wie gesellschaftlichen Umfeld, dem Milieu.

Das Milieu, welches die Naturalisten thematisieren, wird maßgeblich durch die politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Veränderungen im Europa der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts generiert. Die fortschreitende Industrialisierung, die damit verbundene Vergrößerung der Städte und das Entstehen eines Proletariates und die daraus resultierenden kulturellen, politischen, ökonomischen wie sozialen Spannungen sind die thematischen Schwerpunkte naturalistischer Literatur.⁷⁵ Das „moderne Leben“ fordert die Beschäftigung mit neuen, ehemals tabuisierten Stoffen: Prostitution, ledige Mütter, Armut und Großstadtleid, Krankheit, Gewalt, Alkoholismus, um nur einige zentrale Topoi anzuführen.⁷⁶ Aber insbesondere auch die Kritik am Bürgertum, an der „Bourgeoisie“, ist ein durchgängiges Thema in der naturalistischen Epoche. Gerade die bürgerliche Doppel-

⁷¹ Vgl. Jäger, *Geschehenswelt*, S. 227.

⁷² Vgl. Becker, *Morgenröte*, S. 198.

⁷³ Vgl. zur Kollektivsymbolik auch Kapitel 1.3.3, S. 29.

⁷⁴ Link, *Interdiskursanalyse*, S. 286.

⁷⁵ Vgl. Scheuer, *Naturalismus*, S. 148.

⁷⁶ Vgl. Cowen, *Der Naturalismus*, S. 71.

moral, die scheinheiligen Gesellschaftsnormen, -werte und -konventionen wie auch die ‚Macht des Geldes‘ geraten in den Fokus literarischer Kritik. Der Naturalist Michael Georg Conrad bezeichnet die vorherrschende bürgerliche Mentalität in seiner 1885 gegründeten Zeitschrift *Gesellschaft* als ‚Verlegenheits-Idealismus‘ und ‚Moralitäts-Notlüge‘.⁷⁷

Im literarischen Gebrauch des Kollektivsymbols ‚Sonnenaufgang‘ wird die Verbindung zwischen Sozialgeschichte und Literatur, zwischen gesellschaftlichem und literarischem Diskurs, auf welche Jürgen Link in seinen Ausführungen dezidiert aufmerksam macht,⁷⁸ plastisch vor Augen geführt.

4.5.1 Naturalistische Programmtexte – Diskursinterferenzen und Diskursberührungen

Die Diskussion dieser Symbolik anhand zweier ausgewählter naturalistischer Programmtexte – Gerhart Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang. Soziales Drama* und Henrik Ibsens *Gespenster. Ein Familiendrama in drei Akten* – soll in der Folge zeigen, dass Clara Viebig in den in diesem Kapitel kommentierten Novellen einen literarischen wie gesellschaftlichen Diskurs aufnimmt und zu einem Spezialdiskurs weiterverarbeitet, der ihrer Novellistik eigen ist. Auch das späte Stück Hauptmanns *Vor Sonnenuntergang. Schauspiel* wird hier Erwähnung finden, da dieses Drama zeigt, dass die naturalistische Deutung der Sonnensymbolik über die Epoche des Naturalismus hinaus Gültigkeit behält. Daraus lässt sich ableiten, dass das Symbolfeld ‚Sonne‘ in der Tat epochenunabhängig ist und als ‚Kollektivsymbol‘ im Sinne Links bezeichnet werden kann.

Gerhart Hauptmann: *Vor Sonnenaufgang*

Die Uraufführung des Hauptmann’schen Dramas *Vor Sonnenaufgang*, entstanden und erstmals veröffentlicht 1889, mündete in einem Skandal und bedeutete den Durchbruch der naturalistischen Bewegung in Deutschland. Vor dem Hintergrund der Kohlegruben im Schlesischen und ihrer Arbeiter wird eine Studie des Elends in der reich gewordenen Bauernfamilie Krause geliefert. Die Tochter Helene versucht in einem erfolglosen Kampf, sich aus dem ‚Sumpf‘, der ‚Degeneration‘, des sie umgebenden Milieus zu befreien. Denn sie möchte – im Wortlaut Viebigs – ‚die Sonne sehen‘. Doch dazu kommt es nicht. Helene unterliegt, wie alle übrigen Figuren des Dramas, den Gesetzmäßigkeiten

⁷⁷ Vgl. Cowen, *Der Naturalismus*, S. 72 f. sowie Bautel / Schweikle, *Naturalismus*, S. 320.

⁷⁸ Vgl. Link, *Interdiskursanalyse*, S. 294 ff.

von ‚Milieu‘, ‚Race‘ und ‚Moment‘.⁷⁹ Sie kann den Kampf, den jeder „*um persönliches Wohlergehen*“ (Hauptmann, *Sonnenaufgang*, 52) führt, nicht gewinnen. Auch sie hätte „*so'n bißchen Sonne und Frische*“ (Hauptmann, *Sonnenaufgang*, 52), wie es der ‚Bote aus der Fremde‘, Alfred Loth, treffend formuliert, mehr als nötig. Doch sie kann der Determination ihrer Umwelt nicht entgehen. Noch vor Tagesanbruch, *Vor Sonnenaufgang*, erschießt sie sich selbst, nachdem sie gewahr werden mußte, dass Loth sie verlassen hat und somit ihre einzige Chance, ‚die Sonne zu sehen‘, also den Kampf um ein glückliches Dasein zu gewinnen, verloren ist. Die Sonnensymbolik per se hingegen ist im Stück Hauptmanns unmittelbar nur im Titel präsent. Doch die naturalistische ‚Subscriptio‘, der Wunsch nach der Hebung aus dem determinierenden Milieu, ist als zentrales Thema des Dramas immanent zugegen.

Henrik Ibsen: *Gespenster*

Ibsen thematisiert in seinem Familiendrama *Gespenster* aus dem Jahre 1881 tabuisierte Themen wie gesellschaftliche Doppelmoral, Inzest, Geschlechtskrankheit und Euthanasie. Entsprechend heftig waren die Reaktionen auf das Erscheinen der *Gespenster*. Uraufgeführt wurde das Stück demzufolge 1882 auch nicht in Europa, sondern in den USA und zwar in Chicago. In der norwegischen Heimat Ibsens tauchte es erstmals 1883 auf einem Theaterspielplan auf. Seitdem gewann das Schauspiel zunehmend an Popularität und gehört auch heute noch zu den meist gespielten Bühnenstücken Ibsens.⁸⁰

Das Hauptmotiv des Dramas sind die *Gespenster*, die Schatten der Vergangenheit, welche Helene Alving mehrmals zu sehen glaubt und von denen sie sich nicht zu befreien vermag. Die Taten ihres verstorbenen Mannes, sein unmoralischer und rücksichtsloser, von außerehelichen Affären bestimmter Lebenswandel, haben einst ihr Leben zerstört. Nach dessen Tod möchte sie das Vergangene hinter sich lassen und neu beginnen. Doch das ‚Erbe‘ früherer Zeiten hat weiterhin entscheidenden Einfluss auf ihr Leben und das ihres Sohnes Oswald. Diese Kernidee, die Bestimmung des Jetzt durch das Gestern, findet sich in Viebigs gleichnamiger Novelle *Gespenster* aus dem Jahre 1898 wieder. Auch

⁷⁹ Hippolyte Taine, Schüler des Vaters des modernen Positivismus, Auguste Comte, wendet die positivistische Methodik seines Lehrers auf den Bereich der Kunst- und Literaturgeschichte an. Der Mensch ist nach Taine durch drei Faktoren bestimmt: „la race, le milieu et le moment“, so Taine in seiner *Histoire de la Littérature Anglaise*. Abstammung, soziales wie klimatologisches Umfeld und Epoche sind damit als Determinanten menschlichen Handelns festgelegt (vgl. Sprengel, *Reichsgründung*, S. 84 f.).

⁸⁰ Vgl. Nachwort *Gespenster*, S. 71.

die Protagonistin des Viebig-Textes, Maria, wird von den *Gespenslern* der Verstorbenen heimgesucht. Hier sind es die Schicksale der im Kindbett gestorbenen Mutter und Schwester, die das Leben der jungen Frau bestimmen.

In den *Gespenslern* Clara Viebigs findet sich aber nicht nur eine Variation des Ibsen'schen Kernmotivs wieder, sondern ebenso Parallelen zu der von Ibsen verwendeten Sonnensymbolik. Die Tristesse, die das Dasein der Familie Alving, das Leben von Mutter und Sohn, bestimmt, wird von stetigem Regenwetter untermalt und symbolisch verstärkt. Schon in der einleitenden Regieanweisung ist die Rede von den „*Umriss[e]n einer düsteren, in gleichmäßigen Regen getauchten Fjordlandschaft*“ (Ibsen, *Gespenster*, 5). Dieses Szenario, die Gestimmtheit des Raumes, welches als Innenraumprojektion für die Gestimmtheit der Figuren fungiert, durchzieht das gesamte Stück und wird von den Figuren selbst entsprechend kommentiert und reflektiert:

OSVALD (etwas ungeduldig geht auf und ab und raucht). *Und was soll ich hier sonst auch tun? Ich kann nichts schaffen –*

FRAU ALVING. *Das kannst du nicht?*

OSVALD. *Bei so trübem Wetter? Wo den ganzen Tag kein Sonnenstrahl zu sehen ist?* (Ibsen, *Gespenster*, 43)

OSVALD. *Und dies unaufhörliche Regenwetter. Wochenlang kann es so andauern; ganze Monate. Nie bekommt man einen Sonnenstrahl zu sehen. Sooft ich auch in der Heimat war, nie erinnere ich mich, Sonnenschein gesehen zu haben.* (Ibsen, *Gespenster*, 47)

Oswald fühlt sich durch die ihn bestimmenden Momente ‚Milieu‘ und ‚Race‘ in seiner persönlichen Entwicklung gehemmt. Daher kann er derzeit seiner Profession als Künstler nicht nachgehen, woraus folgt, dass es ihm unmöglich ist, sein persönliches Lebensglück, die „*Lebensfreude*“ (Ibsen, *Gespenster*, 51), wie er es nennt, zu erreichen. Diese erfolglose Glücksuche wird auch in diesem Text, durch das Unvermögen der Akteure, ‚die Sonne zu sehen‘, symbolisch gefasst. Oswald wird, wie auch die Figuren des Hauptmann'schen Dramas und der kommentierten Viebig'schen Novellen, von außen determiniert und zwar primär durch die Unmoral des väterlichen Lebenswandels in vergangenen Zeiten: „*Der Väter Sünden werden heimgesucht an den Kindern*“ (Ibsen, *Gespenster*, 46), so der Befund des Oswald behandelnden Mediziners. Der Vater ist im Jetzt weiterhin präsent durch

die Krankheit, die er seinem Sohn ‚vererbt‘ hat. Denn Oswald leidet an Paralyse, „*Gehirnerweichung*“ (Ibsen, *Gespenster*, 64), einer letztlich tödlich verlaufenden und außerdem als Folge einer überstandenen Syphilis angesehenen Erkrankung.⁸¹ Aussicht auf das Erreichen einer erfüllten Existenz gibt es demnach für ihn kaum mehr. Aber Helene Alving, die Mutter, will die Schwere der Situation nicht wahrhaben und macht ihrem Sohn mittels der bekannten Sonnensymbolik Hoffnung:

FRAU ALVING. *Es geht schon auf den Morgen zu. [...] Der Tag fängt schon an zu grauen über den Bergen dort oben. Und das Wetter wird sich aufklären, Oswald! Bald wirst du die Sonne sehen.* (Ibsen, *Gespenster*, 63)

Anhand dieser Textpassage treten die Diskursinterferenzen und -berührungen zwischen den vorgestellten naturalistischen Programmtexten und den Novellen Clara Viebigs in aller Klarheit hervor. Die Bildlichkeit dieser Passage erinnert an den Prologtext aus *Vor Tau und Tag. Novellen*: Es wird eine Situation zwischen Nacht und Morgen gezeichnet, in der sich der sehnlich erwartete Sonnenaufgang bereits ankündigt. Auch eine Aufhellung des trist-grauen Status quo ist zu erwarten: im Drama Ibsens durch die Aufklärung des Wetters, im Prolog durch die sich verziehenden Nebelschwaden und Wolken. In beiden Szenarien harrt man in gespanntem Erwarten auf die Beantwortung der Frage: „– was wird, was kommt?! Kommt sie, die große Sonne, mit allmächtiger, belebender Liebesfülle? Wird sie das Grau mit Strahlen überfluten?“ (Prolog 1898, 1). Der Ausgang des Ibsen’schen Dramas beantwortet diese negativ: Die Sonne geht zwar auf – „*Sonnenaufgang. Der Gletscher und die Bergspitzen im Hintergrund liegen im hellen Morgenlicht*“ (Ibsen, *Gespenster*, 66) – aber Oswald kann „den herrlichen Tag da draußen“, den „*Sonnenschein*“ (Ibsen, *Gespenster*, 66), nicht mehr wahrnehmen. Er ist *Vor Tau und Tag, Vor Sonnenaufgang*, seiner Krankheit – dem Wahnsinn – erlegen. Sein wiederholtes dumpfes, tonloses Bitten: „*Mutter, gib mir Sonne.*“ (Ibsen, *Gespenster*, 66) „*Die Sonne. Die Sonne*“ (Ibsen, *Gespenster*, 67), muss ohne Erfolg bleiben.

Betrachtet man die intertextuellen Bezüge, die zwischen dem Ibsen’schen Drama und der gleichnamigen Novelle Viebigs *Gespenster* bestehen, ist davon auszugehen, dass Clara Viebig das Stück Ibsens kannte und bewusst naturalistische Ideen und Bilder adaptierte, wofür auch die zeitliche Nähe der beiden Texte und die rege gesellschaftliche Diskussion um das Drama Henrik Ibsens sprechen. Auch Heide Soltau geht in ihren Ausführungen zu

⁸¹ Die Idee, dass sich die Folgen eines unmoralischen Lebenswandels über Generationen weiter vererbten, ist eine typisch naturalistische. Insbesondere Geschlechtskrankheiten wie Syphilis, oder wie hier Paralyse, sind daher immer wiederkehrende Motive in der naturalistischen Literatur.

Clara Viebig davon aus, dass Ibsen zu deren Vorbildern zählte und sie sich thematisch an dessen Schauspiel *Gespenster* bis in die zwanziger Jahre hinein orientiert habe.⁸² Einen Bezug zu Texten Viebigs, in welchen sich diese Orientierung niederschlägt, stellt Soltau aber nicht her.⁸³

Es handelt sich aber nicht nur um intertextuelle Verweise zwischen beiden Texten, sondern auch um diskursive Interferenzen. Denn sowohl Ibsen und Hauptmann mit ihrer Dramatik als auch Clara Viebig mit ihren Novellen greifen kulturell und gesellschaftlich präsente Diskurse mittels einer kollektiven, stereotypen Symbolik auf. Daher kann auch hier die Feststellung Links gelten: „Bevor Intertextualität entstehen kann, muß Interdiskursivität stets schon da gewesen sein.“⁸⁴

4.5.2 Die epochenübergreifende Stabilität des Kollektivsymbols – Gerhart Hauptmann: *Vor Sonnenuntergang*

Dass die kulturell stereotype Symbolik rund um das Naturphänomen „Sonne“ in der Tat epochenübergreifend stabil ist, zeigt das späte Drama Hauptmanns *Vor Sonnenuntergang*, das zwischen 1928 und 1931 entstanden und im Jahre 1932 erstmals veröffentlicht wurde. Die Analogien zwischen dem für den Naturalismus programmatischen Drama *Vor Sonnenaufgang* und diesem späten Schauspiel Hauptmanns signalisiert vor allem die Titelgebung. Aber auch das Symbolfeld „Sonne“ wird in ähnlicher Weise mit dem Kernthema des Stückes verknüpft.

Der siebzigjährige Kommerzienrat Mathias Clausen will seine letzten Jahre nicht als treu sorgender Familienvater und Patriarch verbringen, sondern präsentiert sich ungewohnt lebenshungrig und egoistisch seinen ebenso selbstüchtigen, um das Erbe besorgten Kindern und deren Familien. Mit seiner jungen Geliebten Inken Peters plant er seinen Lebensabend, die Zeit bis zu seinem persönlichen *Sonnenuntergang*, zu verbringen. Aus

⁸² Vgl. Soltau, *Anstrengungen des Aufbruchs*, S. 225.

⁸³ Auch die zeitliche Nähe zu Viebigs persönlichem ‚Zola-Erlebnis‘, aus dem heraus sie 1897 ihre erste, wie sie selbst angibt ‚naturalistische‘ Novelle *Die Schuldige* verfasste, lässt die Vermutung zu, dass die Schriftstellerin sich in dieser Zeit ob ihrer Begeisterung für die naturalistische Schreibmanier neben Emile Zola noch mit weiteren für diese Strömung programmatischen Autoren beschäftigte. Die Selbstzeugnisse Viebigs akzentuieren immer wieder die ‚Lesegier‘, die Clara Viebig zeitlebens eigen war, und die weder die Jugendliche noch die Erwachsene vor ‚verbotener‘ oder ‚anstößiger‘ Literatur zurückschrecken ließ. Vgl. hierzu folgende Selbstzeugnisse: Viebig, *Schriftstellerin* S. 25 ff. sowie Viebig, *Weg meiner Jugend*, S. 40-43, S. 53 f. sowie Viebig, *Aus meiner Werkstatt*, S. 59.

⁸⁴ Link, *Interdiskursanalyse*, S. 301.

diesem Konflikt heraus entwickelt sich eine Tragödie um die Auflösung der patriarchalischen Lebensform, welche in Zusammenhang mit dem Verfall der bürgerlichen Ordnung steht. Zeitlich gesehen steht das Zerbrechen des bestehenden Ordnungsgefüges kurz vor seiner Vollendung. Genau diese temporäre Nähe des bevorstehenden Exidus wird durch die Symbolik des Titels vorweggenommen: Man befindet sich in allen Belangen *Vor Sonnenuntergang*.

Im letzten Akt vergiftet sich schließlich der bereits dem Wahnsinn erlegene Kommerzienrat Clausen kurz vor dem Morgengrauen, um der drohenden Entmündigung und der Einlieferung ins Irrenhaus durch die eigenen Kinder zu entgehen. Auch die Worte seiner Geliebten vermochten ihm keine Hoffnung mehr zu geben: „*Es ist nicht gut, wenn du immer von Abgründen sprichst. Wenn uns die Sonne erst wieder bescheint, blicken wir vorwärts und nicht in Abgründe . . .*“ (Hauptmann, *Sonnenuntergang*, 120). Doch dazu kommt es nicht mehr, denn der Titel des Dramas ist Programm: ein Neuanfang, ein erneutes ‚Sonne-Sehen‘ mit der jungen Geliebten, liegt außerhalb des Möglichen.

Der Exkurs zu den Dramen Hauptmanns und Ibsens zeigt, dass die durch den symbolischen Diskurs ‚die Sonne sehen‘ verbundenen Novellentexte Clara Viebig nicht von anderen literarischen wie gesellschaftlichen Diskursen isoliert zu betrachten sind. Viebig adaptiert und verarbeitet mittels der Kollektivsymbole ‚Sonne‘ und ‚Sonnenaufgang‘ einen zeitgenössischen, gesellschaftlichen wie literarischen diskursiven Phänotyp, der somit zum „elaborierten Interdiskurs“⁸⁵ im Sinne der Theorie Links und Parrs werden kann. Das Aufgreifen und Übernehmen kollektiver Stereotype und Diskurse durch Clara Viebig bedeutet keineswegs eine Reduktion ihrer literarisch-ästhetischen Leistung. Denn es handelt sich nicht nur um Adaption, sondern auch um Variation der vorgefundenen Elemente. Dies sollte der Exkurs zu Hauptmann und Ibsen ebenfalls vor Augen geführt haben. Denn Viebig eignet sich zwar diskursive Elemente und naturalistische Symbolik an, überführt diese aber in einen eigenen Spezialdiskurs, der weniger naturalistische als vielmehr realistische und symbolistische Züge trägt. So erinnern Themenwahl und Art der literarischen Darstellung in den vier Kerntexten des Interdiskurses deutlich an realistische Schreibtraditionen. Weiterhin sind diese, wie der Kommentar im Einzelnen gezeigt hat, in höchstem Maße symbolisch aufgeladen. Insbesondere die Indienstnahme von Farben wie auch von Elementen aus Fauna und Flora als sinnbildliche Substitute trägt zur symbolischen Dichte der Texte bei. Die krasse Darstellung des ‚Hässlichen‘ der Probleme des ‚modernen

⁸⁵ Link, *Interdiskursanalyse*, S. 286.

Lebens⁸⁶ lassen sich hingegen in diesen Texten Viebigs – bis auf die Kritik an der Doppelmoral und Konventionsgebundenheit des Bürgertums – noch nicht ausmachen.

Die Leistung Clara Viebigs, und dies gilt für Literatur im Allgemeinen, besteht vielmehr in der neuen Sinndeutung der adaptierten Symbole und dem Generieren polysemischer Tiefe, die „Dichtern überhaupt nur möglich ist, weil sie auf dem schon vorhandenen Klavier der kulturell paratgehaltenen Versionen des Materials ihr virtuoses Spiel“⁸⁷ beginnen können.

⁸⁶ Zu einem Abriss naturalistischer Kernthemen vgl. Kapitel 4.5, S. 152.

⁸⁷ Link, Interdiskursanalyse, S. 303.

Kapitel 5

Urbane, ökonomische, soziale, gesellschaftliche und persönliche Lebenskrisen als Auslöser von Fluchtbewegungen – Die Dimension ,Natur‘ als Refugium

5.1 *Wer kann sich rühmen, er habe in Berlin die Sonne untergehen oder ein Wetter heraufziehen sehen?* (W. Rathenau) – Clara Viebigs Blick auf urbane Alltagswirklichkeiten

5.1.1 Clara Viebigs Stadtnovellen im Kontext des literarischen Großstadtdiskurses

Neben den Novellen, deren Handlung sich vor einem ländlichen Hintergrund vollzieht und die insgesamt den größten Teil des Viebig'schen Novellenwerkes ausmachen, hat Clara Viebig eine ganze Reihe von Stadtnovellen verfasst. Die Autorin schließt sich hier

einer in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit dem Wachstum der deutschen Städte,¹ vor allem dem Berlins zur Metropole, entstehenden literarischen Strömung an, in der die Stadt mehr als nur Schauplatz, Prospekt oder Kulisse ist, sondern selbst zum Thema, gar zum Hauptmotiv, wird.²

Mit der Entwicklung der Stadt zur Metropole war unweigerlich ein tiefgreifender gesellschaftlicher wie kultureller Wandel und die völlige Veränderung der Lebensumstände zahlreicher Menschen verbunden. Dieses Herausbilden einer spezifisch städtischen Lebensform wurde seit dem 18. Jahrhundert, vor allem aber im ausgehenden 19. und im frühen 20. Jahrhundert – seit dem Naturalismus und mit starker Aussagekraft wieder im Expressionismus – zum literarischen Thema. „Während Städte bis dahin in der Literatur nur Schauplatz waren, Ortsangabe oder Hintergrund ohne Eigenleben, und die Beschreibung von Städten sich auf architektonische Besonderheiten und ‚Merkwürdigkeiten‘ der verschiedensten Art beschränkte, beginnt nun eine Auseinandersetzung mit dem Phänomen Stadt. Allmählich wird die Stadt – in England und Frankreich früher als in Deutschland – Thema und Gegenstand der Literatur.“³ Es beginnt sich die so genannte ‚Großstadtdichtung‘ herauszubilden, welche „die Konflikte, Erlebnisse und Erfahrungen (Angst, Bedrohung und Entfremdung) des menschlichen Lebens im rastlosen Strömen der anonymen, unüberschaubaren Welt- und Millionenstädte“⁴, thematisiert. Die Großstadtliteratur orientiert sich als ‚dargestellte Wirklichkeit‘ an den Brennpunkten und Symbolen innerhalb der Stadtgrenzen, sie thematisiert das Paradigma von subjektiv-individuellem Lebensanspruch und objektivem Zwang der urbanen Lebenswelt.⁵

¹ Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts übt die Stadt – zunächst in West- und Mitteleuropa – als bedeutsames Zentrum für Politik, Kultur, Wirtschaft und als Lebensraum auf immer mehr Menschen einen regelrechten ‚Sog‘ aus. In Deutschland und Frankreich setzte die Verstädterung im Vergleich zu England relativ spät ein. Aber auch hier lebte zu Beginn des 20. Jahrhunderts mehr als die Hälfte der Bevölkerung in Städten. Neben den industriellen Ballungszentren zogen insbesondere die Hauptstädte immer mehr Menschen an. Die deutsche Hauptstadt wuchs besonders schnell: Berlin, 1800 mit 182 000 und auch 1850 mit 419 000 Einwohnern noch nicht allzu groß, hatte 1871 bereits 862 000 und 1910 zwei Millionen Einwohner aufzuweisen. Berlin entwickelte sich innerhalb kurzer Zeit, ganz besonders rasant in den ‚Gründerjahren‘, von einer relativ kleinen Stadt zur zweitgrößten Metropole Europas und gleichzeitig zum Zentrum der europäischen Kultur und Industrie (vgl. Fries, *Image of Berlin*, S. 3 sowie Schraut, *Einleitung*, S. 5).

² Vgl. Durand, *Berliner Romane*, S. 8 f.

³ Schraut, *Einleitung*, S. 5.

⁴ Wilpert, *Großstadtdichtung*, S. 352.

⁵ Vgl. Scherpe, *Stadterzählung*, S. 421.

Stadt, das ist insbesondere Elend und Armut neben Luxus, verlockender Fülle, Vielfalt der Möglichkeiten, aber auch Bedrohung des Einzelnen, Anonymität bis hin zum Verlust des Ichs.⁶ Das ‚System Stadt‘ präsentiert sich also ambivalent. Zum einen wird die Stadt zum kulturellen Impulsgeber und zum Anziehungspunkt für Intellektuelle und Künstler, zum anderen werden mit der Verstärkung Wohnungselend, Hunger, Kriminalität, Alkoholismus, Prostitution und Seuchen – um nur einige der Konsequenzen des Urbanisierungsprozesses zu nennen – zum Massenphänomen.⁷ Diese Negativerscheinungen der urbanen Erfahrungswelt werden zu den bevorzugten Themen der naturalistischen Bewegung, die sich zum Ziel gesetzt hat, diese neuen sozialen, gesellschaftlichen und ökonomischen Realitäten ungeschönt – auch mit sozialkritischem Anspruch – zur Darstellung zu bringen.⁸

Stadtdichtung stellt einen literarischen Diskurs dar, welcher zeitgenössischen Wandel – Urbanisierungsprozesse und daraus erwachsende gesellschaftliche, soziale, kulturelle wie ökonomische Veränderungen und deren Problematik – aufnimmt und verarbeitet. Auch Clara Viebig trägt wie viele der um 1860 geborenen Schriftsteller ihren Teil zu diesem literarischen Großstadtdiskurs bei; in ihren Romanen⁹ und in ihren Stadtnovellen.

Berlin ist als Inbegriff der Großstadt um die Jahrhundertwende Sujet für eine Vielzahl von Künstlern, das geprägt ist durch die Ambivalenz zwischen Faszinosum und Lebensbedrohung, so auch für Clara Viebig.¹⁰ Im Gegensatz zu dem Berlin ihres Freundes und Kollegen Theodor Fontane, dessen Name fest mit dem Entstehen des so genannten ‚Berliner Romans‘ in den 1880er und 1890er Jahren verbunden ist, präsentiert sich Viebigs

⁶ Vgl. Schraut, Einleitung, S. 5.

⁷ Vgl. Bogdal, Alltag, S. 41.

⁸ Der erste ‚wirkliche‘ deutsche Stadtroman ist allerdings nicht aus den Reihen der Naturalisten hervorgegangen, obwohl diese – insbesondere im Bereich der Großstadtlyrik – Wesentliches für die Entwicklung des Sujets ‚Stadt‘ zum literarischen Topos beigetragen haben. In der literaturgeschichtlichen Forschung ist es *Communis Opinio*, Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* aus dem Jahre 1929 als ersten deutschen Großstadtroman anzusehen.

⁹ Zu nennen sind hier v.a. *Die mit den tausend Kindern*, *Das tägliche Brot*, *Die vor den Toren* und *Eine Handvoll Erde*. Vgl. zu den ‚Berliner Romanen‘ Clara Viebigs: Michel Durand: *Les romans berlinois de Clara Viebig. Contribution à l'étude du naturalisme tardif en Allemagne*, Bern / Berlin / u.a.: 1993.

¹⁰ Vgl. Krauß-Theim, Ästhetische Reaktionsformen, S. 205.

Berlin nicht als die nostalgisch verklärte Preußen-Stadt.¹¹ Clara Viebig widmet sich auch nicht Stadtadel und wohlhabendem Großbürgertum, sondern hat stets das problembeladene Alltagsleben der mittleren und unteren sozialen Schichten im Auge,¹² ohne jedoch offen anzuklagen oder zu politisieren: „Viebig imposita un naturalisme sans dogmatisme ni engagement, fondé sur un humanisme bourgeois, informé et authentique.“¹³ In vielen der Stadtnovellen Viebigs wird Berlin, zu deren Lebzeiten zuerst Hauptstadt des Deutschen Reiches und später der Weimarer Republik, als Schauplatz explizit gemacht.¹⁴ Es gibt aber auch einige Novellen, die ohne eindeutige Ortszuweisung auskommen, da das Leben in einer beliebigen deutschen Großstadt in den Fokus genommen wird, das sinnbildlich für die Großstadterfahrung allgemein steht.¹⁵ Für die Dominanz der Metropole Berlin gegen-

¹¹ Die Eindrücke der Metropole auf die Literaten des ausgehenden 19. Jahrhunderts führen schließlich zum Entstehen des so genannten ‚Berliner Romans‘. Als Genrebezeichnung findet dieser Terminus insbesondere in den 1880er und 1890er Jahren Verbreitung. Theodor Fontane selbst, der zum Ansehen desselben nicht wenig beigetragen hat, forderte das Entstehen eines ‚Berliner Romans‘, der die Gesamtheit des Lebens in der deutschen Metropole schildere (vgl. Sprengel, Reichsgründung, S. 185). Das Berlin Fontanes – auch ‚Fontanopolis‘ genannt – präsentiert sich als ein idealisiertes Berlin, als das Bild der nostalgisch verklärten Preußen-Stadt (vgl. Sprengel, Reichsgründung, S. 24).

¹² „Viebig’s Berlin is the Berlin of the underprivileged poor.“ (Fries, Image of Berlin, S. 97)

¹³ Benay, Rezension Durand, S. 409.

¹⁴ Von insgesamt etwa achtzehn zwischen 1896 und 1925 verfassten Novellen mit einem städtischen Kontext wird in vierzehn die deutsche Hauptstadt als Handlungsort explizit genannt (vgl. zu einer Auflistung Fußnote 16, S. 164).

¹⁵ Als Beispiel ist hier *Sie muss ihr Glück machen* anzuführen. Die Handlung um die Familie von Pfortensaug ist in der Vorstadt einer durch Viebig bewusst nicht eindeutig bestimmten deutschen Metropole situiert. In der ersten Fassung des Textes aus dem Jahre 1897 heißt es gar noch: „Pfortensaug’s hausten nun schon vier Jahre, seitdem sie nach X. gekommen, in der Villa Elfrieda“ (Glück 1897, 755). „X.“ steht gleichsam als Variable für eine beliebige deutsche Metropole. Das Schicksal der Familie von Pfortensaug zwischen Standesdünkel, gesellschaftlichem wie auch finanziellem Abstieg ist ortsungebunden, in jeder deutschen Großstadt reproduzierbar. Allerdings lässt der Verweis auf die Tätigkeit der Tochter am Thalia-Theater sowie Details aus Viebigs Biographie die Vermutung zu, es könne sich um Berlin handeln (vgl. Kapitel 4.3.1, S. 126 ff.).

über anderen städtischen Schauplätzen¹⁶ sprechen bei Clara Viebig auch biographische Bezüge. Denn schließlich verbrachte sie dort seit ihrem dreiundzwanzigsten Lebensjahr den größten Teil ihres Lebens.

„Stadt“ präsentiert sich in den Novellen Viebigs als Häusermeer mit hohen Mauern, dunklen Hinterhöfen, grauen Straßen, feuchten Kellerwohnungen und dumpfen, luft- und lichtlosen Arbeitsräumen. Es handelt sich hierbei um ein negativ konnotiertes, bedrohlich wirkendes Berlinbild, die naturalistische Stadtansicht einer „ville prison“¹⁷: „*Riesenhaft dehnte sich das graue Häusermeer unter'm Nachthimmel. Hoch ragten Mauern und dunkel drohende Türme*“ (Frühlingsschauer 1901, 166).¹⁸ In ihrer Stadtprosa geht es Viebig allerdings nicht um die Großstadt Berlin per se, sondern um die Situation der Menschen in der Metropole. In diesem Zusammenhang ist Berlin eine Stadt mit repräsentativem Anspruch: „Viebig uses Berlin as the representative city, as the vehicle to convey the message of the evils of the metropolis which unnaturally twists all human relationships.“¹⁹

¹⁶ Während Viebig die Eifel, das Rheinland und Posen als ihre ‚Bräute‘ bezeichnete, gab sie an, mit Berlin ‚verheiratet‘ gewesen zu sein (vgl. Viebig, Vorwort, S. 3, S. 8). Diese enge Bindung der Autorin an die deutsche Hauptstadt spiegelt sich auch in deren Œuvre wider: Von den sechsundzwanzig Romanen, die Clara Viebig zwischen 1897 und 1934 verfasste, spielt die Hälfte in Berlin (vgl. Durand, Berliner Romane, S. 5). Auch etwa ein Drittel der zwischen 1896 und 1925 verfassten Novellen ist in einem städtischen Kontext zu situieren. Davon sind wiederum bei der Mehrheit eindeutige Bezüge zum Berliner Raum festzustellen. Explizit wird Berlin in folgenden Novellen genannt: *Eine Melodie*, *Gespenster*, *Die Einzige*, *Roter Mohn*, *Der Klingeljunge*, *Wen die Götter lieben*, *Hinter Mauern*, *Frühlingsschauer*, *Der Sonnenbruder*, *Großstadtfrühling*, *Die Wasserratte*, *Das Los*, *Die Kinder*, *Graumann*. Nur die Texte *Sie muss ihr Glück machen* und *Die kleinen braunen Schuhe* beziehen sich auf ein nicht näher bestimmtes städtisches Umfeld, wobei für *Sie muss ihr Glück machen* ein Bezug zum Berliner Raum zu vermuten ist (vgl. Fußnote 25, S. 127.). Die Novellen *Der Preis* und *Die Boa* spielen dagegen im Rheinland.

¹⁷ Durand, *Romans Berlinois*, S. 146.

¹⁸ In den meisten der ‚Berliner Romane‘ kreierte Viebig, so Durand, die „Vision eines gefräßigen Berlins“ (Durand, Berliner Romane, S. 15), das sich auf Kosten des Umlands zum ‚urbanen Moloch‘ auswächst. Eine Darstellungsweise, die auf die expressionistische Stadtsicht vorausweist. Stadt erscheint als „inhumane und unheilvolle Dimension“ (Durand, Berliner Romane, S. 26), die Einsamkeit und Isolation des Einzelnen in der städtischen Masse zu Folge hat (vgl. Durand, *Romans Berlinois*, S. 154 f). Ein „Strudel“, der alles „ansaugt und hinabzieht, was nicht eine natürliche Kraft hat, sich zu wehren.“ (Wingenroth, *Frauenroman*, S. 75). Insbesondere das Berlin der 1870er, der ‚Gründerjahre‘, scheint aus dem Fokus der Zeitgenossen sein Wachstum auf Kosten der umliegenden Landschaft und somit auf Kosten der Menschen zu vollziehen, bis es schließlich in den 1880er Jahren als wilhelminisches Berlin den Status einer industriellen Metropole erreicht hat (vgl. Durand, *Romans Berlinois*, S. 133-141).

¹⁹ Fries, *Image of Berlin*, S. 100.

5.1.2 Das Leiden an der Stadt – *Der Klingeljunge* und *Frühlingschauer*

Novellistische Porträts eines Kinder- und eines Frauenschicksals

Das Phänomen ‚Stadt‘ ist in den Novellen sowohl Hintergrund als auch Milieu und Subjekt und wirkt aktiv beim Generieren der die Novellen bestimmenden ‚Stadtmiseren‘ mit. Es sind die Schattenseiten der Großstadt, also die proletarischen Slums mit Verelendung, Gewalt, Kriminalität, Alkoholismus und Kinderarbeit,²⁰ welche im Zentrum der erzählten Stadtwirklichkeiten bei Clara Viebig stehen. Die Autorin zeichnet hier ein durchaus realistisches Berlinbild, das der Wahrnehmung ihrer Zeit entspricht. Zu diesem sozialkritischen Bild gehören vor allem die meist fünfstöckigen, vom Keller bis unters Dach dicht bewohnten Mietshäuser, mit den engen, dunklen Hinterhöfen, die Kellerwohnungen und die so genannten ‚Mietskasernen‘, welche als Typikum der kritischen Stadtwahrnehmung im zeitgenössischen gesellschaftlichen wie literarischen Diskurs gelten können.²¹ Diese, als Reaktion auf das enorme Bevölkerungswachstum entstandenen, ‚Mietskasernenstädte‘ konzentrierten enorme Platznot, mangelnde Privatsphäre und defizitäre hygienische Verhältnisse.²²

Mit dem Motiv der endlosen grauen Häuserzeilen und hohen Mauern wird die Stadt gleichsam zu einem Gefängnis, einer ‚ville prison‘, in dem der Mensch vereinsamt, nur verkommen kann.²³ Das Erdrückende dieser trostlosen urbanen Sphäre erweist sich für die Figuren der Viebig’schen Novellen als Determinante im naturalistischen Sinne, die ihnen keine Möglichkeit zur Verbesserung ihrer Lebensumstände lässt. Besonders deutlich wird diese Thematik in der Novelle *Der Klingeljunge* ausgeführt, welche erstmals um 1897/1898 in der Zeitschrift *Simplicissimus* veröffentlicht und 1901 in die Anthologie *Die Rosenkranzjungfer und anderes. Novellen* aufgenommen wurde. Erzählt wird die Geschichte des *Klingeljungen* Hans Stibike, der aufgrund sozialer und ökonomischer Deprivation zum Dieb wird, um dem Hund Pluto, der in einer von familiärer Gewalt und urbaner Vereinzelung geprägten Atmosphäre zu seinem einzigen Bezugspunkt geworden ist, eine Blutwurst zu kaufen. Als Hans erkennen muss, dass es für ihn keinen Ausweg aus seiner persönlichen, durch den Diebstahl noch unerträglicher gewordenen Misere gibt,

²⁰ Vgl. Klotz, *Erzählte Stadt*, S. 124 ff.

²¹ Vgl. Durand, *Romans Berlinois*, S. 145 ff.

²² Vgl. Beier, *Mietskaserne*, S. 263 ff.

²³ Vgl. Durand, *Berliner Romane*, S. 29.

erhängt er sich im Morgengrauen nahe bei Pluto, der durch seinen Status als unfreier, geschundener und vernachlässigter Kettenhund regelrecht zu einem ‚Bruder im Geiste‘ für den *Klingeljungen* wird. Der Einsatz dieses ‚tierischen Zwilling‘ dient als Emphase für die menschenverachtende Situation des Knaben und dessen Unvermögen, der Determination des ihn umgebenden Milieus zu entkommen. In der einleitenden Passage dieser Novelle wird ‚Stadt‘ als Kerker präsentiert:

Der Hof war eng, düster. Kaum ein Stück Himmel sah herein, und auch das angegraut vom Rauch der Schornsteine. Das Pflaster unten war stets feucht; die spitzen Steine schwitzten eine klebrige, modrige Nässe aus, nie wurden sie von der Sonne getrocknet. Die glitt nur im Sommer um die Mittagszeit bis zur Hälfte der dunklen Mauer des einen turmhohen Seitenflügels. Drinnen in der Kellerwohnung war es immer halb Nacht. Tappte man die fünf naßkalten Stufen herunter, so stieß man die Nase an die schmale Eingangstür; (Klingeljunge 1901, 195)

Bis zur Hälfte der hohen Seitenwand fingerten Sonnenstrahlen auf und nieder, reckten sich ein Stückchen weiter empor und zogen sich wieder scheu zurück. Draußen auf der Straße sollte Sommer sein, heißer sogar, Bäume sollten mit vollem grünen Laub rauschen; hier grünte kein Halmchen. Nur eine verbrauchte, dicke Luft machte einen schwitzen, und dabei fröstelte es einen doch über den Rücken.

(Klingeljunge 1901, 196)

Fehlendes Sonnenlicht, ein versperrter oder stark eingegengter Blick auf den Himmel, ein düsterer, feuchter Hinterhof, hohe, dunkle Mauern und ein nasskalter, modriger Keller bestimmen das Lebensumfeld Hans Stibikes. Himmel und Sonne schauen herein, fingern auf und nieder, recken sich und ziehen sich scheu wieder zurück. Die Natur wird in dieser Textpassage als beseeltes und handelndes Subjekt dargestellt, welches das Ungesunde und Bedrohliche des urbanen Milieus zu spüren scheint. Auch das fehlende Grün, Symbol der Lebensfülle, und die „dicke Luft“ (Klingeljunge 1901, 196) sind bezeichnend für das städtische Umfeld. Während in anderen Novellen die positiv konnotierte, ländliche Umgebung „geliebt von der Sonne, voll ist von milder Luft“ (Feiten 1925, 105),²⁴ lässt die Stadt den Menschen keine Luft zum Atmen und raubt ihnen Lebensqualität und Lebensfreude. Die Verwendung des Irrealis – „Draußen auf der Straße sollte Sommer sein, heißer sogar, Bäume sollten mit vollem grünen Laub rauschen;“ (Klingeljunge 1901, 196) – verstärkt den Eindruck des desolaten Mangelzustandes.

²⁴ So lauten zum Beispiel die positiv konnotierten Attribuierungen der Eifellandschaft in der Novelle *Heinrich Feiten* aus dem 1925 erschienenen Band *Franzosenzeit. Zwei Novellen*.

Die Beschreibung der Wohnsituation des *Klingeljungen* ist realitätsnah und bringt dem Leser eine Wohnsituation vor Augen, wie sie für das städtische Proletariat um 1900 typisch war. Die determinierende Kraft des Kellers,²⁵ Grabmetapher, Ort des Todes und des Elends, weist zu Anfang des Textes bereits auf das Schicksal des Knaben voraus.²⁶ Denn das Umfeld Hans Stibikes wird gänzlich negativ gezeichnet: nichts Positives, kein Licht, keine Sonne.²⁷ Dieses Bild der Stadt als trostlose, erdrückende Umwelt, als „Ort der Dekadenz, als sozialer Sumpf und kulturelle Niederung“²⁸, ist ein um 1900 nicht nur in Deutschland gängiges Topos. Die Idee des krank machenden Wohnens, die im Expressionismus, ebenso wie das Bild der Stadt als ‚Moloch‘, eine zentrale Rolle spielt, sind in der Viebig’schen Stadtprosa, wenn auch erst in Ansätzen, ebenfalls vorhanden. In der Tat waren die hygienischen und sozialen Bedingungen in den Mietskasernenstädten erbärmlich. Während die vornehmen Bürgerhäuser am Kurfürstendamm um 1900 bereits über Dampfheizung, Warmwasser, Bad und elektrisches Licht verfügten, mussten Handwerker- und Arbeiterfamilien in den baulich kargen und hygienisch schlecht ausgestatteten Mietskasernen verbleiben. Viele dieser Wohnungen befanden sich im Keller und waren mit mehr als fünf Menschen pro Raum überbelegt. Tausende mussten sich gar in bereits überfüllte Wohnungen mit einer ‚Schlafstelle‘ einmieten.²⁹

Auch in der Novelle *Frühlingsschauer* zeichnet sich das Umfeld der Figuren, das Nähatelier, in dem jene die meiste Zeit des Tages verbringen, durch das Fehlen von Luft und Licht aus. Die Folgen aus diesem Defizit sind Abspannung sowie körperliche und seelische Versehrtheit.

Die Luft war eingeengt, dick, zu schwer zum Atmen. Unzählige trockene Stäubchen flirrten umher; aus den Ecken reckte sich schon das Dunkel, mühsam kämpfte bescheidenes Tageslicht um den Sieg. [...] Die Abspannung kroch durch den Raum, hockte sich auf den großen Schneidertisch und rauschte mit bleifarbenen Gewändern. (Frühlingsschauer 1901, 159)

²⁵ Vgl. Krauß-Theim, Ästhetische Reaktionsformen, S. 208 f.

²⁶ Vgl. Müller, Mutterfiguren, S. 264.

²⁷ Auch hier finden sich wiederum Parallelen zu dem interdiskursiven Leitthema ‚die Sonne sehen‘. Auch für Hans Stibike besteht aufgrund seiner Milieugebundenheit keine Aussicht auf Glücksfindung oder auch nur auf eine Verbesserung seiner desolaten ökonomischen wie sozialen Lage (vgl. Kapitel 4.4, S. 149 f.).

²⁸ Rossbacher, Literatursoziologie, S. 30.

²⁹ Vgl. Schutte / Sprengel, Einleitung, S. 34 f.

Die Bildlichkeit des städtischen ‚Kerkers‘, der sich durch einen Mangel an Weitsicht, Licht, Luft und Sonne auszeichnet, ist eine um die Jahrhundertwende weit verbreitete:

Wer aus dem Gewühl und Lärm der volkreichsten Gassen heraustrat und auf der Höhe des Thames Embankment oder an den Ufern des Seinestromes Atem schöpfte und die ermüdeten Augen in weiten Fernsichten Ruhe finden ließ, dem wird es in unseren Straßen eng und beklommen zumut. Straßen, nichts als Straßen; aus Lärm, Geräusch und Getümmel nirgends weder Ausweg noch Ausblick. Wer kann sich rühmen, er habe in Berlin die Sonne untergehen oder ein Wetter heraufziehen sehen? Wir kennen den Himmel über unserem Kopf, das Pflaster unter unseren Füßen – der Rest ist durch Mauern versperrt und verriegelt.³⁰

Walther Rathenau vergleicht Berlin in *Die schönste Stadt der Welt* (1899) mit den beiden europäischen Metropolen London und Paris. Auch er beklagt den Mangel an Licht und Luft, das anerkannte Negativ-Charakteristikum der urbanen Wohnsituation,³¹ das ursächlich mitverantwortlich zu machen ist für Krankheit und Deprivation, vor allem bei Angehörigen des städtischen Proletariates: „le manque d’air et soleil favorisent le rachitisme et l’anémie“.³² Während Luft und Licht fehlen, hat die Großstadt ihre eigenen, unnatürlichen Pendanten zu diesen Elementen, wie beispielsweise das künstliche Licht der Schaufenster, entwickelt. Die Urbanität erschwert regelrecht das Elementarste, das Atmen. Die Sehnsucht, ‚Luft zu holen‘, steht sinnbildlich für die Sehnsucht nach dem Rückgewinn von Freiheit und Natürlichkeit.³³ Auch Clara Viebig schildert die determinierenden Lebensbedingungen des urbanen Proletariates und die Konsequenzen aus dieser ‚Stadtmiere‘. „L’image d’une cité morne et triste, d’un Berlin crasseux à l’atmosphère polluée“,³⁴ wie es Durand beschreibt, wird in den Texten zum Symbol für die fehlende Perspektive der Figuren, für deren Festgelegt-Sein im urbanen Milieu. Die Figuren können weder atmen, noch können sie ‚die Sonne sehen‘:³⁵ Ihnen fehlt jede Zukunftsperspektive.

³⁰ Rathenau, *Schönste Stadt*, S. 101

³¹ Vgl. Beier, *Mietskaserne*, S. 260.

³² Durand, *Romans Berlinois*, S. 191.

³³ Vgl. Müller, *Mutterfiguren*, S. 286 f.

³⁴ Durand, *Romans Berlinois*, S. 156.

³⁵ Hierbei handelt es sich um ein Topos, das bereits für ein Korpus aus frühen Novellen eine zentrale Rolle spielt (Vgl. Kapitel 4, S. 117 ff.). ‚Die Sonne nicht sehen können‘ bedeutet die Negation der Option zur persönlichen Glücksfindung und individuellen Lebensgestaltung. Anklänge und Variationen dieses Topos finden sich auch in Viebigs Stadtnovellen, welche das Gefangen-Sein der Figuren, deren Leiden an den Folgen der urbanen Existenz, thematisieren (vgl. Kapitel 5.1.2, S. 174 ff.).

Zu den Daseinsrealitäten, die Viebig in ihren Texten aufgreift, gehören insbesondere die traurigen, von familiärer Gewalt, Entbehrung und harter Arbeit geprägten Alltagswirklichkeiten der Kinder und Frauen. Für die Kinder der armen Leute war es eine Selbstverständlichkeit, nebenbei ein paar ‚Pfennige‘ zu verdienen, um das schmale Familienbudget aufzubessern. Wie viele Kinder um die Jahrhundertwende arbeiteten, kann nur schwer abgeschätzt werden. Nachdem 1903 das Kinderschutzgesetz erlassen worden war, das die Beschäftigung fremder Kinder unter zwölf Jahren und die eigener unter zehn Jahren verbot, wurde der Gelderwerb der Kinder vielfach aus Vorsicht und Angst vor Bestrafung verschwiegen. Vielfach trugen Kinder Zeitungen, Brot oder Milch aus, arbeiteten als Straßenverkäufer, Hausierer, Kegelaufsetzer, Laufburschen, Stiefelputzer und als Hilfskräfte aller Art in oder außer Haus.³⁶

Facetten dieser kindlichen Erfahrungswirklichkeit finden Eingang in die Novelle *Der Klingeljunge*. Hans Stibike arbeitet als Milchjunge und muss den Verdienst bei seinem alkoholkranken und gewalttätigen Stiefvater, der für den Stiefsohn nur Verachtung und Schläge übrig hat, abliefern. Zusammen mit diesem, seiner Mutter und den beiden kleinen Geschwistern, mit denen er sich ein Bett teilen muss, lebt Hans in einer der berüchtigten Berliner Kellerwohnungen. Gewalt seitens des Vaters ist in der Familie Stibike an der Tagesordnung, gegen die Kinder wie gegen die Mutter:

Der Vater schmiß ihn zur Erde; der Arm war ihm vom Schlagen lahm geworden, nun trat er mit Füßen auf dem Kind herum, das sich, zusammengekrümmt, über die Diele wälzte. (Klingeljunge 1901, 209)

Ein Puff, ein Aufkreischen, das Weib flog zur Seite. Die Schürze vor'm Gesicht verkroch[,] sie sich in den äußersten Winkel; da hockte sie und hielt sich die Ohren zu, sie konnte das Wimmern ihres Kindes nicht hören. (Klingeljunge 1901, 210)

Aus diesem Milieu heraus flüchtet sich der Knabe regelmäßig in den lichtlosen Hinterhof. Ausweglosigkeit und Hoffnungslosigkeit bestimmen sein Dasein. Dies macht die eindeutige Verwendung des symbolischen Feldes ‚Licht‘, hier konkretisiert durch das Sternemotiv, deutlich:

Die Sterne standen am Himmel; einer von ihnen blinkte gerade über den Hof, als Hans Stibike die Kellertreppe herauf schlich. Er konnte nicht gehn, die Glieder schmerzten ihn unsäglich; er kroch die Stufen aufwärts. Er tastete sich über den Hof; im Winkel beim Hund sank er weinend nieder. [...] So lagen sie beide – wund,

³⁶ Vgl. Beier, Mietskaserne, S. 261 f.

müde, zerschlagen – und über ihnen stand ein goldener Stern. Sie sahen ihn nicht.
(Klingeljunge 1901, 211)

Hans Stibike sieht den goldenen Stern, Sinnbild für Hoffnung und Zuversicht,³⁷ nicht. Die Möglichkeit, dem ihn determinierenden Milieu des urbanen Proletariats zu entfliehen, existiert für den *Klingeljungen* nicht. Er ist Opfer des großstädtischen Milieus geworden und geht mit seinem Suizid endgültig in diesem zugrunde. Mit diesem pessimistischen Schluss vollzieht Clara Viebig einen wesentlichen Schritt hin zum Naturalismus. Denn die Selbsttötung als Reaktion auf die fehlende Handlungsmöglichkeit der Figuren, die nur reagieren, aber nicht agieren können, ist ein typisches Muster naturalistischer Literatur.

Nimmt sich Viebig in der Novelle *Der Klingeljunge* einem Kinderschicksal an, so beschreibt sie in der um 1900 entstanden³⁸ und im Jahr 1901 in der Anthologie, *Die Rosenkranzjungfer und anderes. Novellen*, publizierte Novelle *Frühlingsschauer* den harten weiblichen Arbeitsalltag in einem privat geführten Atelier. Die Näherinnen, welche täglich die Ausbeutung ihrer Arbeitskraft erfahren, erhoffen sich vom Leben aber mehr: Sie sehnen sich nach Licht und Luft, also nach dem Ausweg aus ihrer individuellen Misere.

„Ne, ne, for unsereinen is nischt los uf der Welt, 's is Essig mit 'n Jlucklichsein!“ „Ich will aber jlucklich sein, ich muß!“ Mit einem Ruck hob Frida den Kopf vom Tisch, die Thränen liefen ihr noch über's Gesicht. [...] „Soll ich ewig hier sitzen, alle Tage, bis 't dunkel wird? Ich danke. Ich will auch 'raus, spazieren jehn! Es is Frühling – wo is er denn?!“ Sie riß das Fenster auf und lehnte sich weit hinaus. Unten auf dem feuchten Hofwinkel fing ein Leierkasten an zu quietschen. [...] „Musik! La – lala – la – ha, un die Luft!“ (Frühlingsschauer 1901, 156-157)

Die erst siebzehnjährige Näherin Frida will nicht wahr haben, dass es für sie während der nächsten Jahrzehnte nichts Anderes geben soll als die tägliche harte Arbeit im Nähatelier,

³⁷ Auch in anderen Stadtnovellen findet sich eine verwandte ‚Subscriptio‘ des Symbols ‚Stern‘: *„Als sie diesen Abend in ihr Stübchen kam, öffnete sie das Fenster und sah zum Himmel auf. Alle Sterne blitzten, aber über dem dunklen Höfchen stand einer, der leuchtete heller als alle anderen, mit wunderbarem Licht – das war das Auge der Mutter, das blickte auf sie herab, und eine Stimme sprach von irgendwo her: Du bist eine gute Tochter gewesen!“* (Los 1910, 240). Auch in dieser Novelle symbolisiert der Blick zum Sternenhimmel einerseits das ersehnte Lebensglück, das Fräulein Fleder durch einen Lottogewinn zu erreichen hofft, und andererseits vermittelt dieser Anblick der Protagonistin zumindest temporär die Illusion von Geborgenheit, nach der sie sich so sehr sehnt und die sie in der urbanen Isolation des Einzelnen nicht erreichen kann.

³⁸ Zuerst wurde dieser Text 1900 in der Zeitschrift *Jugend* abgedruckt.

in dem „kahle[n], stickige[n] Hinterzimmer“ (Frühlingsschauer 1901, 151), „dem dumpfen Loch“ (Frühlingsschauer 1901, 153), wie dieses im Text beschrieben wird: „Weder Sonne noch Mond guckten hier durch das verbaute Fenster, immer war ein gemischter Dunst von aufdringlichem Parfum und allerhand Kleiderstoffen in dem dumpfen Loch“ (Frühlingsschauer 1901, 153). Auch ihr Alltag wird durch die Negation der Dimension ‚Natur‘, das Defizit an Licht und Luft, bestimmt. Dieser Mangel steht sinnbildlich für das Fehlen von Lebensperspektive und Lebensfreude. Auch Fridas ältere Kolleginnen teilen deren Deprivation. Allerdings sind sie schon derart in der Situation gefangen, dass diese sich nicht mehr dagegen auflehnen, wie Frida dies noch tut.

„Wenn ik denke, det ik nu schonst bald zwanzig Jahr hinter’n Schneidertisch sitze
– alle Jubeljahr ’mal nach ’n Jrunewald ’raus – ich könnte heulen. Immer nähn! Ik
jloobe, ik nähe noch, wenn se mir in die Jrube legen. Ä!“

(Frühlingsschauer 1901, 155)

Diese Aussage zeigt deutlich die psychische Versehrtheit und die Resignation, die für die Betroffenen aus den schlechten Arbeitsbedingungen erwachsen. Die Schäden, welche die Frauen erleiden, sind aber nicht alleine psychischer, sondern auch physischer Natur. In einer Untersuchung zur Lebenssituation der arbeitenden Schichten um 1900 wird das Leiden der Berufsgruppe ‚Näherin‘ wie folgt beschrieben: „Die Liste der Berufskrankheiten ist lang: Durchblutungsstörungen, Augenleiden und Bleichsucht infolge von Überanstrengung, einseitige Körperbeanspruchung und Bewegungsmangel, Kopfschmerzen und Nervenleiden und Magenbeschwerden als Streßerscheinungen; das stundenlange Treten der Nähmaschine führte häufig zu Unterleibserkrankungen sowie zu Fehl- und Frühgeburten.“³⁹

Auch Clara Viebig weist in ihrer Novelle auf die gesundheitlichen Schäden, unter denen die Näherinnen zu leiden haben, hin. Immer wieder ist von der blassen und matten Konstitution derselben sowie deren Augenleiden die Rede. Die Näherinnen werden statt mit Namen beispielsweise als „die lange Blasse“ (Frühlingsschauer 1901, 151) oder als „die lange blasse Hober“ (Frühlingsschauer 1901, 153) eingeführt. Diese Blassheit, welche geradezu ein Charakteristikum dieser Berufsgruppe darstellt, ist indirekt schon ein Indiz für deren Leiden an der Chlorose, welche im zeitgenössischen Diskurs als ‚Bleichsucht‘ oder ‚chronische Anämie‘ bekannt war. Bei Frida, der Protagonistin der Novelle, wird das Leiden an dieser Krankheit schließlich direkt angesprochen: „ihr bleichsüchtiges

³⁹ Beier, Mietskaserne, S. 260.

Gesicht mit den weiten matten Augen kam, gerötet vom Bücken, wieder zum Vorschein“ (Frühlingsschauer 1901, 153). An anderer Stelle heißt es weiter: *„Blaß, das Gesicht langgezogen, kehrte sich Frida vom Fenster ab. Sie sah matt, bleichsüchtig, müde zum Umsinken aus*“ (Frühlingsschauer 1901, 158). Auch auf das Augenleiden der Näherinnen wird in Viebigs Novelle Bezug genommen:

*„Jotte doch, det Mädchen!“ piepte die Lehmann mit den ewig geröteten Augen.
„Weenen Sie man nich, denken Se an Ihre Ogen, nischt is so schädlich, wie Weenen un Näh. Ick weene längst nich mehr – na, so dumm!“*
(Frühlingsschauer 1901, 156)

Die Chlorose galt im 18. Jahrhundert als Krankheit der ‚höheren Töchter‘ und wurde auf die allzu strengen Lebensregeln für Frauen aus den oberen sozialen Schichten zurückgeführt. Darüber hinaus wurde das Auftreten dieser Krankheit mit dem urbanen Lebensumfeld in Verbindung gebracht, wobei von Seiten der behandelnden Ärzte explizit auf ein Defizit an ‚frischer Luft‘ als Krankheitsursache hingewiesen wurde. Durch ihre Blässe heben sich die Städterinnen von den Landmädchen, die sich durch ihre ‚blühende Frische‘ auszeichnen, ab.⁴⁰ Auch in den Texten Clara Viebigs findet sich dieser Kausalzusammenhang von Mangel an Licht und Luft und dem matten, blassen Aussehen der weiblichen Figuren. Dieses ‚bleichsüchtige‘ Erscheinungsbild ist in Viebigs Novellen ebenfalls ein Typikum der Stadtmädchen, wie hier der Näherinnen. Allerdings handelt es sich bei diesen Figuren keineswegs um Angehörige der sozialen Oberschichten oder gar um ‚höhere Töchter‘. Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde in Medizinerkreisen aber auch vermehrt das Auftreten der Chlorose bei jungen Frauen aus den unteren sozialen Schichten diskutiert. Nun sprach man von ‚Anämie‘ und nennt als Ursachen sowohl Eisenmangel, unzureichende Ernährung als auch harte, um 1900 oftmals noch zehn bis elf Stunden täglich dauernde,⁴¹ körperliche Arbeit. Damit gehörte die ‚Bleichsucht‘ wie die ‚Schwindsucht‘ zu den so genannten ‚sozialen Krankheiten‘, die den sozialen und ökonomischen Wandel begleiteten.⁴²

⁴⁰ Vgl. Hardach-Pinke, Blütenträume, S. 117 f.

⁴¹ Vgl. zu einer Aufstellung der täglichen Arbeitszeit in Deutschland zwischen 1800 und 1914 Bogdal, Alltag, S. 37.

⁴² Vgl. zu dieser Thematik auch die Studie Simone Orzechowskis zu *Krankheit und Gebrechen in Clara Viebigs Zeitromanen*; hier Orzechowski, Krankheit, S. 72.

Clara Viebig greift in beiden Novellen einen Diskurs auf, der in der sich formierenden Arbeiter- wie Frauenbewegung Thema der Diskussion und der Anklage war. Clara Viebig's Haltung gegenüber der ‚sozialen Frage‘ und der sich zu dieser Zeit immer stärker formierenden Frauenbewegung ist – auch ob ihrer bürgerlichen Herkunft – moderat zu nennen. In ihren Werken finden sich nirgends explizite Anklage, Verurteilung oder radikale, ideologisch verbrämte Lösungsvorschläge.⁴³ Sie ‚beschränkte‘ sich auf das authentische und mitfühlende Porträtieren des Elends der unteren sozialen Schichten.⁴⁴ Diese Empathie und die ungeschminkte Darstellung der Realität brachten ihr trotz des fehlenden politischen Bekenntnisses und Engagements schließlich den Ruf der ‚soziale[n] Dichterin‘⁴⁵ ein. Trotz der fehlenden Radikalität, was die soziale Kritik angeht, sind die ‚Berliner Novellen‘ Clara Viebig's – wie an den beiden Texten *Der Klingeljunge* und *Frühlingsschauer* beispielhaft vorgeführt werden konnte – eine realitätsgetreue Schilderung, welche die vorhandenen Missstände deutlich beschreibt und die trotz allem Realismus auch die mitfühlende Beobachterin durchscheinen lässt.⁴⁶

Trotz dieser subjektiven Komponente kann man Viebig's Stadtnovellen aufgrund der ausgeprägt ungeschönten Sicht auf die urbanen Realitäten naturalistisch nennen. Denn auch in anderen Texten im Umfeld der Literatur des Naturalismus wird die subjektive Meinung des Autors zumeist nicht völlig ausgeblendet, auch wenn die Theoretiker der Bewegung – allen voran Arno Holz – absolute Objektivität postulieren. Die Thematisierung der sozialen Komponente, wie sie sich in den Texten Viebig's findet, widerspricht darüber hinaus den Postulaten der Heimatkunstabewegung. Denn die Ausklammerung derselben ist für das Weltbild jener Schreibtradition geradezu konstitutiv,⁴⁷ so dass eine Zurechnung der Viebig'schen Stadtprosa zu dieser literarischen Richtung außer Frage stehen muss.

⁴³ Clara Viebig fühlte sich keiner ideologischen Doktrin verpflichtet; auch nicht der des Sozialismus. Obgleich die SED-Führung sie gerne dem ‚progressiven Erbe des Sozialismus‘ zurechnen wollte. (Vgl. den Zeitungsartikel *Clara Viebig steht zum Volkskongress*, in: *Deutschlandsstimme. Wochenblatt der Volksbewegung für Einheit und gerechten Frieden* Nr. 15, 11. April 1948, [o.S.]).

⁴⁴ Vgl. Fries, *Image of Berlin*, S. 77.

⁴⁵ Coler, *Soziale Dichterin*, S. 279.

⁴⁶ Vgl. Durand, *Romans Berlinois*, S. 263 ff.

⁴⁷ Vgl. Krauß-Theim, *Ästhetische Reaktionsformen*, S. 200 f.

Reservate des Humanen – zum Paradigma von Stadt und Natur

Die Dimension ‚Natur‘ spielt – wie in den vorangehenden Ausführungen deutlich geworden ist – gerade auch in den Stadtnovellen eine bedeutende Rolle⁴⁸ und kann bei einer Analyse der Funktionalität dieser zentralen Kategorie im Novellenwerk Viebigs keinesfalls beiseite gelassen werden, wie dies beispielsweise Barbara Krauß-Theim mit der Begründung tut, dass ‚Natur‘ in den Stadtnovellen „keine oder nur eine untergeordnete Funktion“⁴⁹ zukomme. Das Nichtvorhandensein der Dimension ‚Natur‘ bedingt keinesfalls deren Bedeutungslosigkeit für die Städter. Im Gegenteil findet sich die tiefe Naturverbundenheit, welche die Charaktere der im ländlichen Milieu spielenden Texte aufweisen, auch bei den Protagonisten der Stadtprosatexte wieder. Jene sind von einer Natursehnsucht erfüllt, „die sie sich fremd fühlen lässt in der Wirrnis der Großstadt“⁵⁰.

Aus der städtischen Topographie heraus bestimmt das Fehlen von Luft und Licht, allgemein gesprochen das Fehlen jeglicher Attribute der Dimension ‚Natur‘, das Bild.⁵¹ Diese Negation der Dimension ‚Natur‘ ist ein Topos, welches die Grundbefindlichkeit der Charaktere, das Leiden am städtischen Milieu und seiner Ausweglosigkeit wie die damit verbundene individuelle Deprivationserfahrung und Vereinzelung der Individuen, lesbar macht. In den Stadtnovellen Viebigs gibt es aber auch urbane Naturräume, die den Charakteren als Refugien, als Asyle der Innerlichkeit, dienen. Jene sind regelrechte ‚Inseln‘ in oder am Rand des urbanen Zentrums, wie zum Beispiel im Falle Berlins der Tiergarten, Treptow oder Grunewald. Diese Rückzugsorte sind auch Teil des Bewusstseins der urbanen Charaktere:

„in de schöne Jahreszeit kommt einen det Innesitzen sauer an!“ Ihre vergrämten Augen hoben sich mit einem schwermütigen Blick zu dem bißchen Blau, daß [sic!] hinter der angegrauten Häkelgardine hereinschimmerte. „Man denkt immer an’n Tiergarten und an Treptow.“ (Frühlingsschauer 1901, 158)

⁴⁸ Diese Einschätzung teilt auch Michel Durand (vgl. Durand, Romans Berlinois, S. 207).

⁴⁹ Krauß-Theim, Ästhetische Reaktionsformen, S. 146.

⁵⁰ Schomburg / Niethammer, Clara Viebig, S. 374.

⁵¹ Vgl. Kapitel 5.1.2, S. 167 f.

Auch das aus den ‚Berliner Romanen‘ Theodor Fontanes bekannte Motiv der ‚Landpartie‘, vorzugsweise am Sonntag, wird von Clara Viebig in ihren Texten aufgegriffen.⁵² „Sunday is the day of escape for the Berlin proletariat.“⁵³ An diesem Tag ‚flüchten‘ sich Arbeiter, Dienstboten, Kinder und Erwachsene in die Gärten, Parks und Wälder in und um die Stadt, verweilen in Cafés und Restaurants, hören Musik, tanzen und können so zumindest temporär den Sorgen der alltäglichen Misere entkommen. Natur wird zu einer ‚Gegenzone‘ – „contrepoin t à une ville mangeuse d’hommes“⁵⁴ –, die für die Individuen als illusorischer Fluchtort fungiert: „La peinture déprimante d’une métropole morne et malaise a toujours pour contrepain t, chez Viebig, une description de la grande consolatrice qu’est pour elle la nature.“⁵⁵ Aus der ‚ungesunden‘ urbanen Atmosphäre, dem Mangel an Licht und frischer, unverbrauchter Luft, erwächst die Sehnsucht des Städters nach der freien Natur.⁵⁶ Der Naturgenuss fungiert als Kompensation für die in der Stadt als Arbeits- und Wohnstätte erlittenen Defizite.⁵⁷ Das Aufsuchen von ‚grünen Inseln‘ wie Parks und Gärten in der Stadt oder die sonntäglichen Landausflüge weisen als Asyle sowie Schutz- und Gegenwelten in den Viebig’schen Texten durchaus auch eskapistische Züge auf, wie sie schon im ‚laus ruris‘ der Literatur des 19. Jahrhunderts und ebenfalls in der Literatur der um 1900 anzusiedelnden Heimatkun stbewegung zu finden sind.⁵⁸ Aber auch im Naturalismus wird das Verhältnis zwischen Großstadt und Natur zunehmend problematisiert und eine Betonung der positiven Werte der Natur vorgenommen.⁵⁹

Die Figuren verlangt es allerdings nicht nur nach der Natur per se, sondern die Flucht in den Naturraum ist vielmehr der Versuch, der alltäglichen sozialen wie ökonomischen Misere zu entrinnen. Entziehen können sich jene der urbanen Determination aber nicht. So gibt sich auch der *Klingeljunge* Hans Stibike der Idee hin, vor seiner bedrohlichen Alltagswirklichkeit in den Naturraum zu flüchten.

⁵² Als Texte, in denen das Topos ‚Landpartie‘ eine Rolle spielt, sind beispielhaft insbesondere die Novellen *Roter Mohn* und *Frühlingsschauer*, beide erstmals 1901, in der Anthologie *Die Rosenkranzjunger und anderes. Novellen* veröffentlicht, sowie der Text *Die Wasserratte*, welcher 1910 in dem Band *Die heilige Einfalt. Novellen* publiziert wurde, und schließlich *Großstadtfrühling*, eine Erzählung, welche am 3. Juni 1906 im Morgenblatt der *Neuen Freien Presse Wien* abgedruckt wurde, zu nennen.

⁵³ Fries, *Image of Berlin*, S. 90.

⁵⁴ Durand, *Romans Berlinois*, S. 179.

⁵⁵ Ebd., S. 179.

⁵⁶ Vgl. Krauß-Theim, *Ästhetische Reaktionsformen*, S. 222.

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 220.

⁵⁸ Vgl. Riedel, *Natur*, S. 147 sowie Krauß-Theim, *Ästhetische Reaktionsformen*, S. 83-86.

⁵⁹ Vgl. Bullivant, *Prosa*, S. 173-175.

Schwindelnd schloß er die Augen – wohin, wohin?! Sollte er sich im Grunewald verkriechen zwischen Kiefern und Wacholdergestrüpp? Sie würden ihn finden. Sollte er fortrennen draußen in die Haide[.] hinaus vor die Stadt? Sie würden ihn finden.
(Klingeljunge 1901, 213)

Die Natur vor der Stadt wird für Hans Stibike zum positiven Gegenbild des erlebten städtischen Alltags mit seinen sozialen und ökonomischen Problemen und so gleichzeitig Gegenbild der Stadt an sich. Möglich ist aber nur eine ‚Flucht im Geiste‘. Das reale Entrennen muss auch für den *Klingeljungen*, wie auch für die Protagonistin der Novelle *Frühlingsschauer*, Utopie bleiben.

Frida rebelliert ebenfalls innerlich, erfüllt von einer tiefen Sehnsucht nach Erfüllung und Glück, gegen ihre Lebenswirklichkeit. Auf dem Heimweg aus dem Nähatelier wird sie regelrecht von einer überirdischen Macht ergriffen: *„Und die Luft war weich; schmeichelnd und doch stürmisch wehte sie über den Asphalt. [...] Mit offenem Mund atmete Frida den Blumenduft“* (Frühlingsschauer 1901, 162-163). Die Natur erscheint als ‚Agens‘, als handelnde Figur, die in das Geschehen eingreift. Von dieser und von ihrem ungeheuren *„Frühlingsschauer“* (Frühlingsschauer 1901, 163) geleitet sowie von heftigem *„Verlangen“* (Frühlingsschauer 1901, 163) ergriffen,⁶⁰ zieht es Frida aus dem städtischen Umfeld heraus in den Tiergarten. Mit dem Eintritt in den Park betritt sie eine idyllische Traumwelt.

Dunkel lag der Park, dicht wie ein Wald. Und da schimmerte es weiß und licht, ein winkender Arm, ein lockender Wegweiser! Der große Faulbaum drüben blühte. Ein Strom süßen, satten Duftes durchschwängerte die Nacht.
(Frühlingsschauer 1901, 163)

Die Parkvision Fridas trägt Züge einer entrückten Märchenwelt, die sich gegen die städtische Realität abschließt. Park und Garten erwiesen sich zwischen 1890 und 1914, vor allem in der Literatur des Naturalismus und des Expressionismus, als bevorzugte Szenarien für das von Alltag und Gegenwart abgekehrte Dasein.⁶¹ Sie sind aber noch mehr als Szenarien: Sie werden zum spatialen Symbol, zum *„Sinnbild des Anderen.“*⁶² Der poetische Raum des Gartens oder Parks als ‚hortus conclusus‘ dient Frida als ‚rettende Insel‘,

⁶⁰ *„Ein ungeheurer Frühlingsschauer überkam sie, ein stürmisches Verlangen.“* (Frühlingsschauer 1901, 163).

⁶¹ Vgl. Koebner, Garten, S. 110.

⁶² Vgl. ebd., S. 114.

auf die sie sich aus ihrem hoffnungslos erscheinenden Alltag flüchtet.⁶³ Die Abgeschlossenheit des Gartenraumes wird als Schutz vor der unidyllischen Außenwelt gewertet.⁶⁴ Die Symbolik des Frühlings, welcher Hoffnung, Neuanfang und Perspektive suggeriert – Inhalte, die in Fridas realem Dasein keinen Platz haben – unterstützt den irrealen Charakter der entfalteten Fata Morgana. Frida kann sich an diesem Ort in einen Tagtraum zurückziehen und sich der Illusion hingeben, der alltäglichen Welt entkommen zu können.

Diese Gartenvision als Gegenbild zur Stadt ist ein literarisches Topos, das geradezu typisch ist für die Literatur der Jahrhundertwende. Die Darstellung von Park und Garten als Ruheinseln inmitten der Stadt, als ‚Reservate des Humanen‘, sind als Begleitererscheinung von Industrialisierung und der Explosion großstädtischer Ballungsräume zu sehen. Natur wird zunehmend zum positiven Gegenbild des Schreckbildes ‚Stadt‘. In ihr kann das Individuum der Sehnsucht nach einem ‚unverstörten‘ Leben nachgehen.⁶⁵ „In den Parks der großen Städte geht das Leben seinen stillen unverstörten Gang. Der Garten verheißt ein anderes Leben, dessen Eigenart zunächst einmal nur in der Verneinung der städtischen Verstörtheit besteht.“⁶⁶ Ländliche Ursprünglichkeit und Sinnlichkeit, der ‚Duft von Natur‘, werden der städtischen Welt, in der Mensch Gefahr läuft, seiner besten Eigenschaften beraubt zu werden, gegenübergestellt.⁶⁷ Auch in der Novelle *Frühlingsschauer* wird die Gartenwelt durch den Duft der Natur – Blumen- und Faulbaumduft – von der armseligen, leidbehafteten, alltäglichen Welt abgehoben.⁶⁸ Der Garten stellt sich um 1900 als Gegenentwurf zur urbanen Sphäre dar, „als bessere Welt und als Negation des alltäglichen Lebens, als Ersatz-Welt: als Idol und Wahn.“⁶⁹

Clara Viebig übernimmt für ihre Gartenvision in der Novelle *Frühlingsschauer* Motive dieser literarischen Gestaltungsrichtung, die sowohl Elemente des Symbolismus, der Romantik wie auch des Impressionismus umfasst. Sommernacht und Sternenhimmel ge-

⁶³ Bachelard spricht in seinem Standardwerk zur *Poetik des Raumes*, Frankfurt a.M.: 72003, auch vom Bild des ‚glücklichen Raumes‘ beziehungsweise von einem ‚imaginierten Schutzraum‘ (vgl. Bachelard, *Poetik*, S. 25).

⁶⁴ Vgl. Koebner, *Garten*, S. 145.

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 126-129, S. 136 f.

⁶⁶ Ebd., S. 137.

⁶⁷ Vgl. Hermersdorf, *Soziotopographie*, S. 86-87.

⁶⁸ ‚Umnebelnde Düfte‘ gehören um 1900 zum festen Inventar des poetischen Raumes ‚stillen Garten‘ (vgl. Koebner, *Garten*, S. 143). Auch Clara Viebig bedient sich in der Novelle *Frühlingsschauer* dieser Requisiten, um ihre Gartenvision auszugestalten.

⁶⁹ Koebner, *Garten*, S. 138.

hören ebenso wie Blumenduft, plätscherndes Wasser und Liebespaare zum Inventar dieser Utopie, aus der die Realität zumindest temporär ausgeschlossen werden kann.

Sehnsüchtig hob sie die Augen. Wunderschön, hell flimmerten die Sterne. Über dem grauen Dunstgewoge der Stadt spannte sich der Nachthimmel in einer unbeschreiblichen Farbe, wie bestickt. (Frühlingsschauer 1901, 163-164)

Für einen Moment scheint auch Frida das Erleben der Naturidylle Hoffnung und Glück, symbolisiert durch die frühlingshafte Natur und das Motiv des Sternenhimmels, verheißen zu können. Aber dann folgt auf die Illusion unweigerlich die Desillusion. Denn der ‚Parktraum‘ von der glückhaften Existenz erweist sich eben doch nur als eine Fata Morgana und kann der hereinbrechenden Alltagswirklichkeit nicht standhalten.

Frida wurde plötzlich ganz schwach, elend bis zur Ohnmacht. – – – Näh, und immer wieder näh! Wie der Plättofen sengerig riecht! Der Staub fliegt fein und trocken. Die Maschinen rattern. – – – – – (Frühlingsschauer 1901, 165)

Frida wird unweigerlich von ihrer Lebenswirklichkeit eingeholt, der „Faulbaumduft“ (Frühlingsschauer 1901, 164) wie die „Erdgerüche voll treibender Kraft, voll satten Wohlgefühls“ (Frühlingsschauer 1901, 165) werden von dem sengenden Geruch des Plättofens verdrängt. Alltagsrealität und Utopie treffen direkt aufeinander und „das ganze Nachtgetriebe der Großstadt“ (Frühlingsschauer 1901, 166) kehrt übermächtig stark in Fridas Bewusstsein zurück, die im „Geräusch der Straße [...] das Klappern der Scheeren, das Schnurpfen des Seidenstoffs, das Rattern der Maschine, das Hüsteln, das scheue Flüstern der Mädchen“ (Frühlingsschauer 1901, 166) wahrzunehmen glaubt. Alles was zurückbleibt, ist „eine unendliche Sehnsucht“ (Frühlingsschauer 1901, 165), die „ihr Herz zum Springen“ (Frühlingsschauer 1901, 165) bringt. Der Frühlingsschauer, der schließlich niedergeht, vermischt sich mit Fridas Tränen, doch diese weiß selbst nicht, warum sie „so ungebärdig, so heiß, so rebellisch, so – so reuevoll“ (Frühlingsschauer 1901, 167) weint.

In den Stadtnovellen wird der Naturraum zur Fata Morgana im doppelten Sinne: Zum einen indem er im Zuge der zunehmenden Urbanisierung für den durchschnittlichen Stadtbewohner tatsächlich zunehmend unerreichbar wird und zum anderen indem er als Symbol für ein im städtischen Milieu unerreichbares persönliches Lebensglück und für die Hoffnungslosigkeit des Daseins der Charaktere fungiert. Der poetische (Natur-)Raum ist in diesem Sinne gleichermaßen expressive Atmosphäre und spatiales Symbol.

Die Dimension ‚Natur‘ wird in den Stadtnovellen somit zum Sinnträger, der auf der Bedeutungsebene die Illusion eines besseren Lebens beinhaltet; aber eben nur die Illusion. Denn die Fluchtversuche bescheren den Figuren stets nur temporär ein Entkommen aus der Determination des urbanen Milieus mit all seinen sozialen, gesellschaftlichen und ökonomischen Abgründen.

5.1.3 Clara Viebigs Stadtnovellen – eine Affirmation des Postulates ‚Los von Berlin‘?

Die Dimension ‚Natur‘ ist in diesem speziellen, topographisch vorbestimmten Handlungsumfeld der Stadtnovellen primär utopisierender Ort der Sehnsucht, Ausdruck einer erhofften, aber unerfüllbaren Flucht aus der alltäglichen Misere. Dabei ist das Verlangen nach der Natur, nach dem ‚Glück ländlicher Natur-Eintracht‘⁷⁰ nichts ‚Viebig-Spezifisches‘, sondern ein Thema, das gerade in der naturalistischen Großstadtlyrik häufig vorkommt, beispielsweise in dem Gedicht *Großstadt Morgen* aus dem Jahre 1886 von Arno Holz. Das lyrische Ich dieses Gedichts flüchtet sich aus der *„Friedrichstadt, bespritzt von ihrem Schmutz bis in die Seele“* (Holz, *Großstadt Morgen*, 208) in die Illusion, auf einem *„grünen Hügel“* *„im Abendschein“* (Holz, *Großstadt Morgen*, 209) zu verweilen. Hier findet das lyrische Ich Ausgeglichenheit und Ruhe: *„still war mein Herz und fröhlich und ruhte“* (Holz, *Großstadt Morgen*, 209). Die bei Arno Holz hervorbrechende Natur- und Landsehnsucht bildet auch bei anderen Literaten die Folie zur Schilderung des großstädtischen Elends und Zerfalls.⁷¹ Natursehnsucht und eskapistische Tendenzen sind somit nicht genuin ein Themenfeld der antimodernen Heimatkunstbewegung und finden sich durchaus, wie am Beispiel Arno Holz deutlich wird, auch bei Autoren des Naturalismus.

Clara Viebig sieht zwar in der Natur das eigentliche Refugium der Humanität und lässt ihre Figuren sich auch in solche Rückzugsräume flüchten, allerdings bleiben diese Orte der Illusion und des Traumes. Man kann Viebig nicht unterstellen, sich Ideengut der Heimatkunstbewegung, etwa Friedrich Lienhards Motto ‚Los von Berlin‘ (1900),⁷² angeeignet und in ihren Stadtnovellen verarbeitet zu haben. Ihr Stadtbild ist zwar ein negatives, aber das ist es auch bei anderen naturalistischen Literaten. Außerdem zeigt Viebig explizit die negativen Folgen der urbanen, Natur fremden Existenz für die Lebenssituation der

⁷⁰ Vgl. Sprengel, Reichsgründung, S. 24.

⁷¹ Vgl. Frenzel, Stadt, S. 675.

⁷² Vgl. Lienhard, Los von Berlin, S. 220-224.

betroffenen Menschen. Eine Kontrastierung mit einer dörflichen Idylle findet dagegen in deren ‚Berliner Novellen‘ nicht statt. Anzumerken ist in diesem Kontext weiterhin, dass die Autorin auch in ihren auf dem Land spielenden Texten stets die soziale Komponente ins Zentrum rückt und auch hier alles andere als eine ländliche Idylle zeichnet. Darüber hinaus war Clara Viebig selbst zu eng, auch emotional, mit Berlin verbunden, um das ‚Los von Berlin‘ überzeugend zu postulieren. Für sie, die zunächst in Berlin selbst⁷³ und dann aus einer zeittypischen ‚Stadtmüdigkeit‘ heraus 1905 in einer Villa in Berlin-Zehlendorf ihren Wohnsitz nahm,⁷⁴ sich sozusagen zwischen Stadt und Land ansiedelte, war die Metropole Berlin auch ‚Heimat‘. Clara Viebig fühlte sich zeitlebens beiden Sphären, Stadt und Land, verbunden. Diesen Umstand findet man deutlich auch in deren Gesamtwerk abgebildet, wenn man sich die Schauplatzwahl vor Augen führt.⁷⁵

5.2 Die ‚Flucht vor der Welt‘ – Gesellschaftsferne als Positivum

5.2.1 Dominante gruppen- und epochenspezifische Mentalitäten und Habitus-Formen als Auslöser von Fluchtbewegungen

Nicht nur die ökonomische und soziale urbane Misere, sondern auch gesellschaftliche und familiäre Ansprüche und Gesetzmäßigkeiten sind in den Viebig’schen Texten Auslöser von Fluchtbewegungen. Die illusionäre Flucht der Figuren vor gesellschaftlichem Druck in die Natur ist in der Literatur der Jahrhundertwende ein gängiges Topos. Der Naturraum wird als ‚letzter Bezirk der Freiheit‘ und zudem als Ort des Glücks und des Trostes begriffen.⁷⁶ Auch in den Viebig’schen Novellen finden sich Spuren dieses sozial- und mentalitätsgeschichtlichen wie literarischen Diskurses, wie bereits im Rahmen des

⁷³ Von 1897 bis Ende 1904 lebte das Ehepaar Viebig-Cohn in der Nähe der Potsdamer Brücke, in Berlin-Schöneberg und in Berlin W. (vgl. Krauß-Theim, Ästhetische Reaktionsformen, S. 120).

⁷⁴ Clara Viebig lebte ab 1905 in Berlin-Zehlendorf in der Königsstraße 3. Das Bild der Viebig’schen Villa samt Anschrift und Telefonnummer der Autorin (Tel. 185) ist auf deren persönlichem Briefpapier abgedruckt. Einige Exemplare, Briefbögen wie Postkarten, auf denen sich zumeist private Korrespondenzen Viebig’s befinden, sind im *Rheinischen Literaturarchiv* des *Heinrich-Heine-Institutes* in Düsseldorf einzusehen. Eine Beschreibung des dort vorhandenen Splitternachlasses findet sich in dem Portal *Literarische Nachlässe in rheinischen Archiven* unter der URL: <http://www.rheinische-literarnachlaesse.de>.

⁷⁵ Vgl. Kapitel 2.2.2, S. 51 ff.

⁷⁶ Vgl. Löwenthal, Bild des Menschen, S. 258 f.

Kommentares zu dem inter- wie intradiskursiven Leitthema ‚die Sonne sehen‘ am Beispiel der Novelle *Vor Tau und Tag* gezeigt werden konnte.⁷⁷ Clara Viebig beschreibt die Flucht des Individuums vor in seinem gesellschaftlichen Umfeld dominanten Verhaltens-, Perceptions- und Denkmustern, also vor gruppen- beziehungsweise epochenspezifischen Mentalitäten und Habitus-Formen.⁷⁸

***Vor Tau und Tag* – die Illusion eines Daseins bar sozialer Kontrolle und moralischen Drucks**

Die beiden Protagonisten der Novelle *Vor Tau und Tag*, Privatdozent Dr. Dorn und die Schriftstellerin Irene Lang, haben sich in ein abgelegenes Bergdorf zurückgezogen, um ihrem eigentlichen gesellschaftlichen Umfeld zumindest temporär entkommen zu können. Sie ‚flüchten‘ sich sozusagen aus dem gesellschaftlichen Raum ‚Stadt‘, der ‚Welt‘ (Tau 1898, 33), wie es in der Novelle heißt, in den gesellschaftsfreien Raum des Bergdorfes, in die Natur, wie auf eine ‚Inselklippe‘ (Tau 1898, 14).

Beide versuchen, den familiären und gesellschaftlichen Zwängen, die man in der ‚Welt‘ auf sie ausübt, zu entinnen. Dr. Dorn soll Anna Bröker, eine Frau, die er nicht liebt, die aber im Gegensatz zu ihm wohlhabend zu nennen ist, heiraten. Irene Lang hat hingegen mit den Vorurteilen der androzentrisch geprägten wilhelminischen Gesellschaft gegen berufstätige Frauen im Allgemeinen und weibliches Künstlertum im Besonderen zu kämpfen.

Im gesellschaftsfreien Naturraum des Bergidylls erleben beide eine kurze Zeit des Glücks. Ihr gemeinsames Schicksal bringt sie einander näher und eine Liebesbeziehung entwickelt sich, die aber nur in der Gesellschaftsferne bestehen kann. Somit haben die gemeinsam erlebten Tage in der Natur den Charakter eines glückhaften Tagtraumes:

Sie waren den ganzen Tag miteinander, so heiter waren sie noch nie gewesen. Sie pflückten Blumen am Weg und sammelten Beeren wie die Kinder, sie jagten sich durch die Büsche und lachten; kein einziges philosophisches Gespräch wurde geführt, auch kein literarisches. Man dachte an nichts, die Welt lag so weit; (Tau 1898, 24)

‚Man dachte an nichts, die Welt lag so weit‘ (Tau 1898, 24). Dieser Satz zeigt explizit die Entrückung, welche zwischen realer, gesellschaftlicher Sphäre und naturhaft, illusorischer Idylle eingetreten ist. Die Fluchtbewegung in den Naturraum korrespondiert mit

⁷⁷ Vgl. Kapitel 4.3.2, S. 131 ff.

⁷⁸ Vgl. zur Bestimmung des Phänomens ‚Literatur‘ in seiner gesellschaftlichen Bedingtheit und zur Kulturtheorie Pierre Bourdieus Kapitel 1.3.6, S. 34 ff.

der Rückbesinnung auf kindliches Verhalten und der damit verbundenen Unbekümmertheit. Allerdings ist die gemeinsam erlebte Utopie zeitlich wie räumlich begrenzt. Die Liebesbeziehung kann lokal nur in der Weltferne und temporal nur solange bestehen, bis Elemente der gesellschaftlichen Wirklichkeit in dieses Asyl eindringen. Die Ankunft der Braut Dr. Dorns, Anna Bröker, beendet daher jäh die Illusion von der Flucht vor den gesellschaftlichen Zwängen. „*Wie ein Ernüchterter*“ (Tau 1898, 21) steht Dorn nach der Brieflektüre da, welche ihm den unerwarteten Besuch ankündigt und ihn mit seiner realen Lebenssituation und Zukunftsperspektive konfrontiert.

Letztlich ist ein einziger Kuss alles, was für Dr. Dorn und Irene Lang im Bereich des Möglichen ist: „*Welt, Braut, morgen, alles vergessen! Er sucht ihren Mund, er küßt sie*“ (Tau 1898, 33). In einem Moment des völligen Abgeschieden-Seins von der Welt, hoch oben auf einem Berg, verborgen unter einem Felsvorsprung, während um die heimlich Liebenden ein Gewitter tobt, sind „*Welt, Braut, morgen*“ (Tau 1898, 33), also Gesellschaft, Familie und Zukunft, räumlich wie zeitlich weit genug entfernt, um eine intime Annäherung stattfinden zu lassen. Diese Situation ist allerdings einzigartig und nicht reproduzierbar. Denn die Realität hat beide schon am nächsten Tag eingeholt, was die unwiederbringliche Zerstörung des Tagtraums vom Glück zur Folge hat:

Heute kein schläfriges Summen in der Luft. Keine geheimnisvolle Erwartung webte zwischen den Bäumen; die klare, ruhige Stimme von Anna Bröker litt keinen Zauberspek, die übertönte die alte Melodie. (Tau 1898, 38)

Anna Bröker steht für Konvention und Moral, für die ‚gesellschaftliche Unnatur‘⁷⁹. Im Gegensatz zu Irene Lang und Dr. Dorn bringt sie nicht „*das richtige Verständnis für die Landschaft*“ (Tau 1898, 38) auf. Es scheint, als ob ihr Verhältnis zur Natur gestört ist, ebenso wie das ihres Verlobten zu ihr. Denn die Verbindung mit Anna Bröker entspricht nicht Dr. Dorns wahren Gefühlen, sondern ist eine ‚unnatürliche‘, standesgemäße Konventionenverbindung aus utilitaristischen Motiven. Die Illusion einer frei gewählten Liebesbeziehung zu Irene Lang, einer Schriftstellerin, eine im wilhelminischen Deutschland für eine Frau als höchst unpassend empfundene Profession, kann der konventionsbestimmten gesellschaftlichen Wirklichkeit nicht standhalten. Mit diesem Realitätseinbruch geht gleichsam eine Entutopisierung, eine regelrechte Verödung, des ehemals schönen Naturraums einher.

Und endloser Sand die Welt draußen. Keine Schönheit mehr, kein Berg, kein Thal, kein Baum, keine Blume – Sand – Sand – Sand. (Tau 1898, 47)

⁷⁹ Vgl. Delius, Held, S. 27.

Die als schön empfundene Natur des utopischen Refugiums ‚Berglandschaft‘, ehemals ein ‚locus amoenus‘, wird durch das Bild eines ‚locus terribilis‘ ersetzt, welcher als Spiegel und Emphase der ausweglosen, im übertragenen Sinne ‚lebensfeindlichen‘ Situation der beiden Protagonisten fungiert. Am Ende der Novelle müssen sich auch Dr. Dorn und Irene Lang ihrer gesellschaftlichen Alltagswirklichkeit stellen, die für sie keine positive Zukunftsperspektive bereithält: „*Die Sterne am Himmel hatten sich verkrochen, nun traten sie plötzlich hervor, aber mit kaltem Glanz*“ (Tau 1898, 53).

Das für Viebigs Texte typische Sternenmotiv als Marker für aufkommende oder schwindende Hoffnungen⁸⁰ macht dem Leser deutlich, welchen Verlauf die Handlung nehmen wird: Statt einer Erfüllung der Sehnsüchte und Hoffnungen hält die Zukunft für die beiden Hauptakteure Desillusion und Deprivation bereit. Am Ende der Novelle trennen sich Dr. Dorn und Irene Lang im Morgenrauen an der Bahnstation ohne die Aussicht, einander jemals wiederzusehen. Ernüchert und ohne Optimismus lassen sie den unwirklichen Naturraum hinter sich und kehren in ihre jeweilige Alltagsrealität, in den gesellschaftlichen Raum, zurück.

Der Natur wird in dieser Novelle ein in der abendländischen Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts begründetes Wertesystem übergestülpt, das unter anderem darauf beruht, dass Natur als etwas über den sozialen und gesellschaftlichen Kompliziertheiten der Menschen Stehendes angesehen wird. Prägend für diese Konstruktion ist der „Kontrast, den man zwischen der organischen Natur und der gesellschaftlichen Unnatur sah, der besonders von den Kreisen und Klassen immer wieder neu entdeckt und sentimentalisiert wurde, die für die schlechten gesellschaftlichen Verhältnisse verantwortlich waren.“⁸¹

Der Wunsch nach einer Liebesbeziehung lässt sich, da diese nicht ehelich legitimiert ist, nur außerhalb der Gesellschaft, im Bereich der Natur, verwirklichen. In dieser Novelle machen die gesellschaftlichen Verhältnisse die Dimension ‚Natur‘ in Abgrenzung zur ‚unnatürlichen‘, gesellschaftlichen Realität zu einem utopisch-illusorischen Fluchtort.

⁸⁰ Vgl. zur Sternensymbolik in Clara Viebigs Novellen auch Kapitel 5.1.2, S. 169 f.

⁸¹ Delius, Held, S. 27.

Großstadtfrühling – die Dimension ‚Natur‘ als Medium zur Perspektivierung

Auch in der Novelle *Großstadtfrühling*, welche am 3. Juni 1906 im Morgenblatt der *Neuen Freien Presse Wien* erschienen ist, versinnbildlicht die Bewegung fort aus der Sphäre ‚Stadt‘ in den Naturraum die Flucht vor den Ansprüchen von Familie und Gesellschaft hin zu persönlichen Wünschen und Sehnsüchten. Diese Novelle ist eine Variation des ‚Romeo und Julia‘-Motivs und erzählt die Geschichte von Heinrich und Trude, einem verliebten, jungen Paar im Berlin der Jahrhundertwende,⁸² das sich vorbehaltlos liebt, aber aufgrund der Verbote seitens der Eltern Trudes nicht zusammenkommen kann. Schließlich entfliehen die Liebenden aus dem elterlichen Einflussbereich, versinnbildlicht durch den Raumentwurf ‚Stadt‘, in die Natur und ziehen dort einen gemeinsamen Suizid in Erwägung.

Trude und Heinz sind kein glückliches Paar, denn Trudes Eltern „*wollten nur ein reelles Verhältnis zugeben, und für das ‚Geziehe‘, wie sie’s nannten, waren sie nicht*“ (*Großstadtfrühling* 1906, 33). Ihnen schwebt für Trude nämlich eine ‚gute Partie‘ vor und Heinrich verdient ihnen schlichtweg zu wenig, bloß „*fünfundsiebzig Mark den Monat*“ (*Großstadtfrühling* 1906, 33). Da Trude aber darauf besteht: „*Ich will aber keinen andern*“ (*Großstadtfrühling* 1906, 33), kommt es zum Streit und es wird ihr verboten, mit diesem „*dammeligen, armseligen, ganz und gar minderwertigen Menschen*“ (*Großstadtfrühling* 1906, 33) auch nur noch ein Wort zu wechseln. So treffen sie sich allabendlich heimlich auf dem Berliner Spittelmarkt und versichern sich niedergeschlagen, dass es „*kein Glück auf Erden*“ (*Großstadtfrühling* 1906, 33) für sie geben könne.

Ueber ihnen zitterten in der flutenden Lichtwelle der Großstadt die paar schüchternen Blättchen des Frühlings, eine Sehnsucht nach Lenz und Liebe ging selbst durch dieses staubige, hastende, laute Straßengewühl. Ach, nur ein Plätzchen, wo man sich ungesehen und ungestört küssen konnte, wo nicht laute Schläge der Uhr jede Viertelstunde grausam betonten, wo man einander hören konnte, wo sie sich nicht erschrocken losreißen mußte mit einem heftigen, fast schmerzhaften Händedruck: „Adieu, ich muß rasch machen. Gotte doch, was werden sie zu Hause sagen.“
(*Großstadtfrühling* 1906, 33)

⁸² Schauplatz und erzählte Zeit sind eindeutig zu bestimmen, da zu Anfang des Textes topographische Details genannt werden, die eindeutig zuzuordnen sind: Die Liebenden treffen sich regelmäßig auf dem „*Spittelmarkt*“ (*Großstadtfrühling* 1906, 33), heute Berlin-Mitte, Heinrich arbeitet in einem Kontor in der „*Alten Jakobstraße*“ (*Großstadtfrühling* 1906, 33) und Trude „*in der Blusenabteilung bei Wertheim*“ (*Großstadtfrühling* 1906, 33), beides heute in Berlin-Kreuzberg gelegen. Das Warenhaus ‚Wertheim‘ war eines der ersten Berliner Kaufhäuser, das 1893/94 an der Oranienstraße gebaut wurde.

Zu Frühlingsbeginn – diese Jahreszeit symbolisiert erwachende Leidenschaft und Liebe⁸³ – kommt den beiden die Notwendigkeit, ihre Verbindung geheimhalten zu müssen, und die scheinbare Unmöglichkeit einer gemeinsamen Zukunft besonders unerträglich vor.⁸⁴ Die Stadt, sinnbildliche Sphäre für den Druck und die Kontrolle durch die Familie der jungen Frau, ist nicht der Ort, an dem Heinrich und Trude ihre Liebe leben können. Hier sind sie nie ungestört, immer beobachtet. Die Schläge der Uhr, die flutende Lichtwelle und das Gewühl der Stadt symbolisieren Bedrohung, Kontrolle und die daraus erwachsende stete Furcht der beiden Liebenden vor der Entdeckung. Aus dieser negativen Umgebung flüchten sie sich an einem Sonntag in die Stadtferne, „nach außerhalb“ (Großstadtfrühling 1906, 33), wie es Heinrich formuliert.

‚Außerhalb‘ bezeichnet die Naturräume im Umfeld der Stadt, die Ziele sonntäglicher Landpartien. Heinrich zieht es mit seiner Trude aber nicht etwa nach Treptow, Eierhäuschen, den Schloßpark-Steglitz oder Schlachtensee, die bevorzugten Ziele der anderen Berliner Sonntagsausflügler, sondern in ein abgelegenes Fischerdorf an der Havel, nach Sakrow bei Potsdam, das vom „*Drang des Großstädtlers nach der Natur und nach Villenbau*“ (Großstadtfrühling 1906, 33) noch unberührt scheint.

Auch in dieser Novelle bedient sich Clara Viebig des Mechanismus von Illusion und Desillusion. Die beiden Protagonisten erleben die Zeit in der Stadt- wie Gesellschaftsferne des „*stillen grünen Sakrow*“ (Großstadtfrühling 1906, 33) als einen Tagtraum von temporal wie lokal begrenztem Charakter, der einmalig und nicht reproduzierbar ist. Hierbei handelt es sich um ein Motiv, das bereits in der Novelle *Vor Tau und Tag* Anwendung fand. Denn auch die Hauptfiguren dieses Textes, Dr. Dorn und Irene Lang, vollziehen die gleiche Fluchtbewegung und erleben ebenso einen solchen einzigartigen illusorisch-

⁸³ Vgl. zur Metaphorik der Jahreszeit Frühling Kapitel 2.2.3, S. 55 ff.

⁸⁴ Der Frühling fungiert als ‚Movens‘ und Emphase für die erwachenden Leidenschaften der beiden Liebenden: „*Und sie hatten sich doch so lieb! [...] – war sie oft gänzlich zerstreut und ihre Augen blickten mit einem seltsam-träumerischen, sehnsüchtigen Ausdruck aus dem bleichsüchtigen Gesicht. Besonders in letzter Zeit. Es wollte ja Frühling werden. In den Fliederbüschen auf dem Spittelmarkt schwollen die Knospen von Tag zu Tag mehr an, man sah’s im Schein der elektrischen Lampen, wie sie zum Springen bereit waren, und auch in des jungen Mannes Wesen war etwas gekommen, was das kleine Mädchen unruhigte und beseligte zugleich. Ach, wie er ihr die Hände preßte, wenn sie in abgestohlenen Minuten in irgend einem Winkel standen, wohin das Licht der Straße nicht ganz so grausam hell fiel! Und wenn er ihr einen raschen, heftigen Kuß gab, einen Kuß, den die Vorübergehenden sahen, den sie belächelten oder an dem sie Anstoß nahmen, dann fühlte Trude, daß ihr Heinrich unglücklich war. Und sie war auch unglücklich.*“ (Großstadtfrühling 1906, 33).

traumhaften Tag in der Abgeschiedenheit der Berge.⁸⁵

Hier war kein lärmendes Gewühl der Großstadt um sie her. Sicherer Friede lag über den Wassern, eine Glückseligkeit auf den begrünten Ufern, an denen sie dahin wanderten, zum erstenmal allein, ganz allein, seit sie sich kannten. Zum einzigenmal ungestört, unbehelligt von anderen. Die Stille trieb ihr die Tränen in die Augen. „Wie im Himmel,“ flüsterte sie. (Großstadtfrühling 1906, 34)

Ueberm Ufer lag es wie ein Blütenregen. Daß es so viele Blüten in der Welt gab! Als wäre ganz Sakrow ein Garten, und das alte Herrenhaus mit dem zugewachsenen Park d’rum herum, ein verwünschtes Schloß. Flieder und Goldregen und weiße Schneeballen und noch viele andere Blüten, die das Stadtmädchen nicht einmal dem Namen nach kannte, lockten zum Pflücken. (Großstadtfrühling 1906, 34)

Der Gegensatz zwischen Stadt und Land, zwischen Gewühl, Lärm, flutendem Licht und Ruhe, Stille sowie Frieden wird durch diese Textpassagen greifbar. Während die Sphäre ‚Stadt‘ für die Figuren Angst, Depression und tiefe Traurigkeit bedeutet, erleben sie im Naturraum das Gegenteil, nämlich Glückseligkeit und Ungestörtheit, gar ‚himmlischen‘ Frieden. In dieser Umgebung können sie ihre Liebe leben. Sie sind *„wie betäubt von der grünen, sonnigen, freien Natur, von dem Glanz des blauen seligen Himmels“* (Großstadtfrühling 1906, 34). Die Schilderung der Dimension ‚Natur‘, die ähnlich wie der Parktraum Fridas in der Novelle *Frühlingsschauer* angelegt ist,⁸⁶ macht aber auch deutlich, dass es sich hierbei nicht um einen realen Naturraum handelt, nicht um das reale Sakrow, sondern um einen illusorischen, nur temporär existenten Naturraum, der im Bewusstsein der beiden Hauptfiguren, durch den Eindruck des sonnigen Frühlingssonntags verstärkt, generiert wird. *„Wie im Himmel“* (Großstadtfrühling 1906, 34) fühlen sich Heinrich und Trude und auch die zweite Textpassage verstärkt den paradiesisch-märchenhaften Charakter des erlebten Raumes durch den im Irrealis formulierten Komparativsatz: *„Als wäre ganz Sakrow ein Garten, und das alte Herrenhaus mit dem zugewachsenen Park d’rum herum, ein verwünschtes Schloß“* (Großstadtfrühling 1906, 34). Der Realität entspricht diese Idylle aber keineswegs. Daher auch der heimliche Plan Heinrichs, nach dem gemeinsam erlebten glücklichen Tag mit Trude Selbstmord zu begehen, weil *„es kein Glück für sie gab, weil sie nicht zusammenkommen konnten, weil sie durch grausame Eltern getrennt waren, weil sie Ausgestoßene waren, arme Schlucker, Ausgewiesene! Weil es eben für sie kein Weiterleben gab!“* (Großstadtfrühling 1906, 34).

⁸⁵ Vgl. Kapitel 5.2.1, S. 181 ff.

⁸⁶ Vgl. Kapitel 5.1.2, S. 176 f.

Die Realität drängt sich auch in dieser Novelle unweigerlich in den illusorischen Naturort und beendet die glückhafte Traumvision. Auf die Illusion folgt unabwendbar die Desillusion, dieser Mechanismus scheint in allen Novellen Gesetz. Allerdings hat die Desillusionierung im Falle der beiden Protagonisten der Novelle *Großstadtfrühling* eine veränderte, eine fast positiv zu nennende Zukunftsperspektive zur Folge. Ein Faktum, das bei keiner anderen der in diesem Kapitel kommentierten Novellen festzustellen ist, da die Figuren letztlich der Determination ihrer sozialen, gesellschaftlichen und ökonomischen Umgebung erliegen. Im Falle Trudes und Heinrichs verhält es sich etwas anders. Der gemeinsame Freitod aus Liebe scheint unabwendbar, als etwas Unvorhergesehenes den Schuss, den Heinrich abzugeben entschlossen ist, verhindert:

Aber er schoß nicht, er war so erschrocken. Vor ihm, dicht neben dem Fleck, auf dem Trude stand, aus einem Grasbüschel war es plötzlich aufgefahren, hastig wie eine Rakete in die Höhe geschossen – ein Vogel! Einen schrillen Laut hatte der dabei ausgetoßen, einen Ton, so kreischend, so durchdringend-angstvoll, daß es den Verstörten überrieselte. Na, da war ein Nest und der Vogel hatte Angst, Angst! [...] „Er fürchtet uns nicht mal,“ sagte Trude zitternd, „er denkt nur an seine Jungen. Wie lieb muß er die haben. Ach je!“ Ihre Lider zwinkerten. [...] Sie, die sich so mutig an die geladene Pistole hingestellt hatte, brach plötzlich in Tränen aus. Weinend sank sie neben dem Nest ins Gras, die Hände hielt sie bittend gefaltet: „Warum willst du denn schießen, warum mußte denn Heinrich? Wir könnten doch auch so leben! [...]“ Sie schluchzte herzerbrechend. [...] Heinrich stürzte neben dem Mädchen nieder und vergrub seinen Kopf in dessen Schoß. Sie weinten beide. Weinten lange;
(*Großstadtfrühling* 1906, 35)

Der Vogel – ein Teil der Dimension ‚Natur‘ – funktioniert als ‚Movens‘, um die beiden Akteure von ihrem Entschluss zum Suizid abzuhalten, und hat für sie gleichzeitig Vorbild- und Wegweiserfunktion. Das Bild des Vogelnestes wird metaphorisch gebraucht und zeigt den beiden Figuren, wie auch ihre Zukunft aussehen könnte: „*Wir könnten doch auch so leben!*“ (*Großstadtfrühling* 1906, 35), so die Reaktion Trudes. Mittels des Motivs ‚Vogelnest‘ wird den Figuren Mut gemacht, weiterzuleben und eine gemeinsame Zukunft zu wagen. Der Naturtraum ist zwar zerbrochen und der Zwang, in die bedrohliche gesellschaftliche Sphäre ‚Stadt‘ zurückzukehren, nach wie vor gegeben, aber nach dem Erleben des illusorischen Naturtraumes sind beide bereit, sich ihrer Misere zu stellen und diese gemeinsam anzugehen.

Der helle begehrlische Glanz des Sonnentages war erblichen und mit der Sonne war auch die Wärme entschwunden. Es wurde kühl. [...] nun zurück, höchste Zeit, zurück nach der Stadt! Dies hier war nur was für den Frühling, ein Tag wie ein Traum.
(Großstadtfrühling 1906, 35)

Heinrich und Trude sahen sich an und lächelten wie aus einem Traum erwacht: wenn sie beide nun einmal hierher zurückkehrten, dann sollte es wieder ein Feiertag sein, ein Fest, das man sich einmal gönnt in der langen, langen Reihe mühsamer Wochen – eine einzige Erinnerung an Jugend und Liebe zur Frühlingszeit.
(Großstadtfrühling 1906, 35)

Beide erkennen den traumhaft-utopischen Charakter des erlebten Tages und die Unmöglichkeit, dieses Glück in den Alltag hinüber zu retten. Sie stellen auch nicht den Anspruch an eine völlig veränderte Zukunftsperspektive, beschließen aber dennoch, ein Jahr auf die Volljährigkeit Trudes zu warten und dann gegen alle Widerstände doch zu heiraten.⁸⁷ Heinrich und Trude entscheiden sich für eine so genannte ‚Inklinationsehe‘ – der Terminus weist auf die Hindernisse hin, welche für eine solche Verbindung überwunden werden müssen⁸⁸ – und folgen nicht dem Druck von Familie und Gesellschaft wie im Falle Dr. Dorns, der gegen seine persönlichen Gefühle und Überzeugungen in eine Konvenienzehe einwilligt. Dass das Leben, welches sie erwartet, mit dem geringen Verdienst Heinrichs kein einfaches sein wird, wissen beide. Aber gestärkt durch das Erlebnis im Naturraum schöpfen sie aus der Desillusion die Kraft, der Alltagswirklichkeit standzuhalten.

Der Ausgang der Novelle ist zwar kein Happy End, auch wird den Figuren keine eindeutige, rückhaltlos positive Zukunftsperspektive aufgezeigt, aber dennoch unterscheidet sich dieser Text durch den Umgang der Figuren mit der Desillusion von den anderen Novellen, welche Fluchtverhalten und den Mechanismus von Illusion und Desillusion thematisieren. In dem Text *Großstadtfrühling* wird den Figuren innerhalb des beschränkten Handlungsradius ein Weg aufgezeigt, eine ‚positive‘, wenn auch nicht glückhafte – im Sinne des im Tagtraum erfahrenen Daseins – Zukunftsperspektive zu entwickeln, obgleich die Determiniertheit der Figuren nicht angetastet wird. Die Dimension ‚Natur‘ spielt bei diesem Lernprozess eine entscheidende Rolle, da sie zum einen Kontrastmedium, Gegen-

⁸⁷ „Und wenn sie alle ‚Nein‘ sagen, ich bin doch bald mündig, man nur noch ein Jahr! Warten wir doch! Und fünfundsiebzig Mark, das ist doch ganz viel – und ich verdiene doch auch – und wenn wir Kinder kriegen, dann nähe ich Blusen zu Hause – das tun doch so viele – warum wir denn nicht?!“ (Großstadtfrühling 1906, 35).

⁸⁸ Vgl. Hardach-Pinke, Blüenträume, S. 181.

symbol, zur gesellschaftlichen Sphäre ‚Stadt‘ ist und zum anderen aus ihr das Schlüsselerlebnis, der auffahrende und warnend schreiende Vogel, erwächst. Die Bedeutung dieser Sinnbilder für den Handlungsverlauf des Textes weisen auf die Bedeutung hin, die die Autorin Clara Viebig der Natur im Allgemeinen zuspricht. Im Kapitel ‚Natur‘ als *bedeutsame subjektiv-emotive Kategorie im Erleben Clara Viebigs*⁸⁹ wurde bereits dargestellt, welche große emotive Bedeutung dieser subjektiven, stark emotional geprägten Kategorie für das Leben und Schreiben der Autorin zukam. So ist auch zu erklären, weshalb die enge, als grundlegend angesehene Verbindung zwischen Mensch und Natur in den Texten Viebigs immer wieder Thema ist und aus der Dimension ‚Natur‘ für die Handlung und das weitere Schicksal der Akteure entscheidende Impulse hervorgehen.

Auch spielt der Stadt-Land-Gegensatz in dieser wie in den vorangehend kommentierten Texten eine zentrale Rolle. Aber auch an dieser Stelle sei noch einmal mit Nachdruck darauf hingewiesen, dass es sich keineswegs um einen Eskapismus handelt, der auf die Idee vom absoluten Negativum ‚Stadt‘ und absoluten Positivum ‚Land‘ rekurriert. Stadt und Land sind in den Novellen Clara Viebigs vielmehr sinnbildlich verwandte poetische Raumentwürfe, die zu Ausgangs- und Endpunkten für Fluchtbewegungen werden. Aber nicht die Stadt per se ist der Grund für das Sich-Fort-Bewegen der Akteure, sondern sie ist die ‚Pictura‘ des Symbols, dessen ‚Subscriptiones‘ sind vielfältiger und komplexer: Es sind die gesellschaftlichen, die sozialen, die ökonomischen Zwänge, welche den Charakteren zu schaffen machen und vor denen sie fliehen. Selbstverständlich hängen diese eng mit der Urbanität zusammen, sind Teil und Ergebnis der städtischen Gesellschaft der Jahrhundertwende. Auch der poetische Raum ‚Land‘ ist nicht durchweg Positivum, denn er wird als unreal gezeichnet. In der Realität kann er seine positiven Konnotationen nicht aufrecht erhalten, denn da wird auch dieser ‚locus amoenus‘ schnell zum ‚locus terribilis‘.⁹⁰

‚Stadt‘ und ‚Land‘ sind in den Novellen Viebigs zwei Größen, die sich aufeinander beziehen, die miteinander funktionieren und zwischen denen Bewegungen in die eine wie in die andere Richtung vollzogen werden können, und nicht etwa ein Paradoxon bestehend aus zwei Absoluta.

⁸⁹ Vgl. Kapitel 2.2.2, S. 49 ff.

⁹⁰ Vgl. zu diesem Mechanismus auch die Novelle *Die Schuldige*, Kapitel 5.2.1, S. 190 ff.

Die Schuldige – die Flucht vor dem Stigma der unehelichen Mutterschaft in den ‚hortus conclusus‘

Die Fluchtbewegung in den Naturraum ist nicht auf die Charaktere der Stadtnovellen beschränkt. In der Tat findet sich dieses Topos auch in den auf dem Land angesiedelten Texten wieder, besonders ausgeprägt in dem im Jahre 1897 in der Anthologie *Kinder der Eifel. Novellen* veröffentlichten Text *Die Schuldige*.⁹¹ Die Bewegung ist hier nicht von der Sphäre ‚Stadt‘ in den Naturraum gerichtet, sondern geht von der Sphäre ‚Land‘, an sich schon Teil der Dimension ‚Natur‘, aus. Aber auch Zielpunkt dieses Entfliehens ist der Naturraum. Das Entscheidende an den Viebig’schen Fluchtbewegungen ist demnach nicht der Gegensatz zwischen den Räumen ‚Stadt‘ und ‚Land‘, sondern vielmehr die Menschen- und Gesellschaftsferne, die mit dem Naturort verbunden ist. Der ländliche Raum ist keineswegs ein Positivum, denn auch die ländliche, beziehungsweise die dörfliche Gesellschaft gibt Anlass zum ‚Eskapismus‘, zur Flucht in die utopisierte Natur.

Die Schuldige ist Viebigs erste ‚naturalistische‘ Novelle, welche die Autorin aus ihrem persönlichen ‚Zola-Erlebnis‘ heraus – ein Bekannter gab ihr Zolas *Germinal* zu lesen – verfasste und die unter dem Titel *Barbara Holzer. Schauspiel in 3 Akten*, benannt nach der Heldin der Novelle, auch deren erstes Bühnenstück wurde.⁹² Die in der Eifel spielende Novelle beschreibt das Schicksal der Magd Barbara Holtzer,⁹³ welche zu Novellenbeginn noch auf dem Hof des Kleinbauern Simeon Pfalzel im Dienst steht und zudem heimlich mit dessen Sohn, dem „schöne[n] Lorenz“ (Schuldige 1897, 163), liiert ist. Doch weil diese Verbindung von den Eltern des Lorenz und der Dorfgemeinschaft als unstandesgemäß betrachtet wird, verheimlichen beide ihre Liebschaft. Als die aus der Liaison folgende Schwangerschaft Barbaras nicht mehr zu verdecken ist, steht jene am Rande ihrer Existenz. Der Pfalzelbauer jagt sie, das „litterlich[e] Framensch“ (Schuldige 1897, 165), vom Hof, ohne der Rolle seines Sohnes an der Schwangerschaft seiner Magd weiter nachzugehen oder sich auch nur für diese zu interessieren. Die Schuld dafür, dass sie ihre ‚Unschuld verloren hat‘, wird ganz alleine der Frau, Barbara, angelastet. Auch für den Vater des ungeborenen Kindes ist sie nur noch ein „Stein des Anstoßes, der Fleck auf seinem Weg. Sie m u ß t e fort“ (Schuldige 1897, 165). Denn Lorenz verfolgt längst

⁹¹ Auch in anderen Texten, die im ländlichen Raum spielen, wird dieses Motiv eingeflochten – so beispielsweise in *Simson und Delila* –, ohne aber in der Deutlichkeit ausgestaltet zu werden, wie es bei der *Schuldigen* der Fall ist.

⁹² Vgl. Viebig, Werkstatt, S. 58 f.

⁹³ Im Gegensatz zum Titel des Schauspiels schreibt sich die Heldin der Novelle mit „tz“.

andere Pläne. Die Anna vom Ramstein, Tochter aus gutem und vor allem vermögendem Hause, ist es, die er sich zur Frau auserkoren hat, nicht die unvermögende Waise und Magd Barbara Holtzer. So kommt es schließlich dazu, dass Barbara bei Nacht und Nebel den Hof verlässt und im Morgengrauen des nächsten Tages im Armenhaus am Rande des Dorfes, in dem ihre einzige Verwandte, ihre Tante, haust, heimlich ihr Kind zur Welt bringt. Barbara wird durch die uneheliche Schwangerschaft – in der Tat auch räumlich – an den Rand der Gesellschaft, der Dorfgemeinschaft, gedrängt. Doch ihre Tante, durch ihre Armut ebenfalls eine gesellschaftliche Randfigur, nimmt sich der jungen Mutter an und versteckt ihre Nichte samt dem Säugling im nahe gelegenen Wald in der so genannten ‚Genofeva-Höhle‘.

Dem naturalistischen Teil der Handlung um die nicht standesgemäße Beziehung zwischen der Magd und dem Bauernsohn und der daraus resultierenden Problematik des unehelichen Kindes steht somit ein typisch romantisches Sagenmotiv gegenüber: „die verlassene Geliebte, die sich gleich der heiligen Genoveva mit ihrem Kinde in die Einsamkeit des Waldes zurückzieht und, ihrem Liebhaber treu, in einer Höhle lebt.“⁹⁴ Abgeschottet in der Wildnis des Waldes fristet Barbara eine Zeit lang fern der ihr feindlich gesonnenen Gesellschaft und deren sie stigmatisierenden Normen gleich der Heiligen Genoveva ihr Dasein.⁹⁵ Der Platz, den sie bewohnt, wird im Text als ‚Mariengarten‘ in der Tradition eines ‚locus amoenus‘ gezeichnet. In diesem gesellschaftsfreien Naturraum kann Barbara Mutter und Frau sein, ohne sich moralisch rechtfertigen und verantworten zu müssen. Hier bedrohen keine doppelten gesellschaftlichen Moralvorstellungen das Glück, das sie mit ihrem Kind erlebt. Die Heldin ist „als Mutter Teil der Natur, wird von dieser aufgenom-

⁹⁴ Fleissner, Naturalistin, S. 919.

⁹⁵ Der Sage nach war Genoveva die Gemahlin des Pfalzgrafen Siegfried. In dessen Abwesenheit versuchte der Schlossverwalter Golo, die schöne Gräfin zu verführen, jedoch ohne Erfolg. Aus Rache bezichtigte dieser die Tugendhafte des Ehebruchs und behauptete, das Kind, das sie von Siegfried empfangen hatte, sei vom Koch. Siegfried befahl daraufhin, seine Ehegattin und das Kind, das diese mittlerweile geboren hatte, zu töten. Doch die Jäger, die Genoveva und den Säugling im Wald umbringen sollten, hatten Mitleid. Allerdings musste die Gräfin versprechen, sich mit dem Kind für immer in den Wäldern zu verstecken. Genoveva und ihr Kind fanden in der heute nach ihr benannten Höhle Unterschlupf. Sie ernährten sich von den Früchten des Waldes und der Milch einer Hirschkuh. Bald bereute der Pfalzgraf sein Handeln und verfiel in tiefe Traurigkeit. Etliche Jahre später stieß er mit seiner Jagdgesellschaft auf die Hirschkuh. Er folgte ihr und sie führte ihn zu Genovevas Höhle. Der Graf war übergücklich, seine Frau und seinen Sohn wiederzufinden. Er führte sie mit sich zurück ins Schloss und ließ den verräterischen Golo vierteilen. Genoveva war durch die Jahre in der Wildnis allerdings so sehr geschwächt, dass sie bald starb. Der Sagenstoff um die schöne wie tugendhafte Gräfin Genoveva fand unter dem Titel *Siegfried und Genoveva* Aufnahme in die Sammlung deutscher Sagen der Gebrüder Grimm (Nr. 532).

men, und indem sie sich hierher flüchtete“⁹⁶ vollzieht sich zugleich eine Rückwendung zu ihrer eigenen „sich als instinktive Mutterliebe offenbarende[n] Kreatürlichkeit“.⁹⁷

Die Natur stellt für die zivilisations- und realitätsflüchtige Barbara und ihr Neugeborenes einen ‚hortus conclusus‘ dar: „Mit dornigem Arm langte der Brombeerstrauch“ (Schuldige 1897, 183) nach Eindringlingen aus der Welt, aus der sich die Protagonistin in die „tiefste Waldeinsamkeit“ (Schuldige 1897, 197) geflüchtet hat. Buschwerk umfängt „wie ein schützender Wall den kleinen Plan“ (Schuldige 1897, 183) und die Bäume fungieren als „Riesenwächter“ (Schuldige 1897, 194) „Stamm an Stamm, so dicht wie eine Mauer“ (Schuldige 1897, 194).

Clara Viebig bedient sich hierbei einer langen Motivtradition, die von der Beschreibung der abgeschlossenen, biblischen Mariengärten – beispielsweise im *Hohen Lied* – bis in die zeitgenössische Literatur reicht.⁹⁸ Die Bedeutung dieses Motivs reicht in den meisten Fällen über die des Settings weit hinaus. Der abgeschlossene, häufig auch geheime Garten ist mit sehr alten und zugleich ambivalenten Assoziationen belegt: Er symbolisiert zum einen Sicherheit und den jungfräulich-unberührten Status des Mädchens, wobei diese Unberührtheit nicht bloß körperlicher, sondern durchaus auch seelischer Natur sein kann, zum anderen aber auch Lust. Darüber hinaus sind solche Gärten ‚intime Räume‘, Schutzräume gegen das Außen und somit Inbegriff der Privatheit. Als Verstecke werden sie zu Orten, an denen die Frau ihr Selbst entwickeln kann, ohne sozialen Restriktionen und Normen ausgesetzt zu sein;⁹⁹ so auch im Falle der ‚gefallenen‘ Heldin Barbara. Mitten „in der Blumenwildnis“ (Schuldige 1897, 197) wird ein unwirkliches, einem Wachtraum gleiches Refugium geschaffen, das der Verstoßenen abseits der Gesellschaft Frieden und Glück überirdischen Ausmaßes zu verheißen scheint, in dem sie wie im Garten Eden unberührt von der Grausamkeit der Welt sich selbst, ihre Mutterschaft und das Gedeihen ihres Kindes erleben kann.

⁹⁶ Müller, Mutterfiguren, S. 181.

⁹⁷ Krauß-Theim, Ästhetische Reaktionsformen, S. 175.

⁹⁸ Vgl. Stammler, Allegorischer Garten, S. 249 f.

⁹⁹ Vgl. ebd., S. 262 f.

Es war nie recht geheuer um diese einsame Stätte gewesen, selten betrat ein Menschenfuß den schmalen, schwer erkennbaren Pfad, der zwischen Geröll und kaum durchdringlichen Büschen den steilen Berghang hinaufführte. Nur der zierliche Huf des Rehs drückte sich in das weiche Moos, und in den zitternden Sonnenstrahlen, die den grünen Rasenfleck vor der Höhle vergoldeten, wärmten sich schillernde Eidechsen. (Schuldige 1897, 182)

So golden, so grün war der Rasenfleck, wenige Fuß im Geviert, vor der düsteren Höhlenwand. Tausend Blumen blühten darauf, ein reiner Quell plätscherte, auf tiefhängenden Zweigen der umstehenden Bäume saßen Waldvögel in Scharen und bliesen die Federn auf. Süß und sanft wie im Traum klang ihre Melodie: [...]. (Schuldige 1897, 195)

Diese Bildlichkeit erinnert ebenso an den durch Dornenhecken und Urwaldgestrüpp gesicherten Dornröschengarten der Grimm’schen Märchen wie an den paradiesähnlichen Mariengarten der sakralen Ikonographie.¹⁰⁰ In der Darstellung Viebigs verschmelzen märchenhafte und religiöse Dimensionen zu einem utopisch-illusorischen Raumentwurf. Die entwickelte Utopie erstreckt sich allerdings keinesfalls nur auf die Szenerie, sondern auch auf die Figur der Barbara:

Sie stand am Eingang der Höhle, hinter ihr gähnte das Dunkel, um ihr Haupt woben sich Sonnenstrahlen; gleich einem Mantel von gesponnenem Gold floß das Haar um ihre Schultern – und nun hob sie das Gesicht, ein überirdischer Glanz ging von ihm aus, das Gras zu ihren Füßen neigte sich, himmlisches Wehen säuselte durch die Bäume, ein Hallen und Tönen ging durch die Luft – (Schuldige 1897, 183-184)

Sie wiegte es sacht hin und her, dabei glänzten ihre langen Haare wie gesponnenes Gold. So saß sie auf einem Stein, die nackten Füße standen in lauter Blumen, ihr Gesicht schwamm in geheimnisvoll schimmerndem Duft. Nun lächelte sie, mit unbeschreiblicher Glückseligkeit neigte sie sich zu dem Kind in ihrem Schoß. – (Schuldige 1897, 196)

¹⁰⁰ Vgl. zu Funktion des Gartens im Märchen auch Meinel, Garten, Sp. 699-711.

Die junge Mutter wird aus der Sphäre des Realen herausgenommen. In ihr fließen Elemente der Marienverehrung, wie sie sich beispielsweise in der Ikonographie des 15. und frühen 16. Jahrhunderts finden,¹⁰¹ und solche aus Sagen und Märchen, in diesem Fall der Sage um die Heilige Genofeva entnommen, ineinander. Die aus der Perspektive ihres gesellschaftlichen Umfeldes ‚Gefallene‘ wird durch diese Attribuierungen in die Nähe der ‚Mutter Gottes‘ gerückt und somit moralisch erhöht. Es findet eine regelrechte Sakralisierung ihrer Mutterschaft statt. Diese Gleichsetzung funktioniert zum einen über die Platzierung im Garten, da die Assoziationskette ‚Garten – Paradies – Mutter Gottes‘ bereits eindeutig ist, zum anderen aber auch über die Verwendung der Farbe Gold, welche ebenfalls fest zum Repertoire insbesondere mittelalterlicher Mariendarstellungen gehört.¹⁰² Die Verschmelzung mit der Natur verschönert die *Schuldige*. Das Grobe, Derbe, Bäuerliche fällt von ihr ab, sie erscheint gleich einer Madonna, wenn das Licht ihr einen Nimbus verleiht und sie ihr Kind wiegt. Die Darstellung Barbaras erinnert an die Bilder der zärtlichen Gottesmutter, auch ‚Elensa‘, die Barmherzige, genannt.¹⁰³ Clara Viebig kritisiert zwar an keiner Stelle der Novelle explizit den Umgang der Gesellschaft mit unehelich schwanger Gewordenen, aber durch die Zeichnung der Barbara Holtzer wird mehr als deutlich, dass für die Autorin auch das Mutterglück einer jungen Frau außerhalb der Ehe achtenswert erscheint und dass sie die Stigmatisierung dieser Frauen im gesellschaftlichen Diskurs ihrer Zeit nicht teilt.

Die Doppelung aus Märchensymbolik und Sagenelementen einerseits und religiösen Motiven andererseits machen das Besondere der durch Viebig entwickelten Naturutopie in diesem Text aus. Mittels dieser Mehrfachdeterminierung entsteht ein besonders starker Kontrast zwischen utopischem Asyl und der Barbaras Existenz bedrohenden Realität. Der märchenhaft schöne, an den ‚Garten Eden‘ erinnernde Raumentwurf wirkt als Emphase für die reale Situation der Heldin, der diese nur temporär entrissen ist. Denn dass es sich hierbei um ein vergängliches Traumgebilde handeln muss, das nicht von Bestand sein

¹⁰¹ Das Motiv der Madonna mit Kind im Paradiesgarten oder in der freien Natur findet man beispielsweise in der Ikonographie der altdeutschen und altniederländischen Malerei der Kölner Malschule bis 1550. Als Beispiele sind Darstellungen Stefan Lochners (1400-1451) wie *Maria im Paradiesgarten*, *Madonna mit den Veilchen* oder *Maria in der Rosenlaube*, Lucas Cranachs des Älteren (1452-1553) wie *Maria mit dem Kind* oder ein anonym überliefertes, kölnisches Gemälde um 1400/1420 *Maria mit dem Kind im Grünen* anzuführen (vgl. Heße / Schlagenhauser, Wallraf-Richartz-Museum, S. 108 Abb. 052, S. 117 Abb. 075, S. 129 Abb. 122, S. 130 Abb. 123 sowie Zehnder, Malerei, S. 212-261).

¹⁰² Vgl. Stammler, Allegorischer Garten, S. 259 f.

¹⁰³ Vgl. Müller, Mutterfiguren, S. 182.

kann, wird im Text selbst angedeutet, als Staatsanwalt Karl Milde aus Trier – Inbegriff der gesellschaftlichen und staatlichen Gewalt – sich auf die Suche nach der geheimnisvollen Erscheinung im Wald macht:

Goldne Kringel tanzten vor ihm auf der Moosdecke, hoch oben, wo die dichten Wipfel ein Stückchen Himmel hereinschauen ließen, segelte ein leichtes Abendrot. Grünes dämmerndes Licht umfing einschläfernd die Sinne; (Schuldige 1897, 194-195)

Das Hinübergleiten aus der Realität in die Traumwelt wird mit Hilfe eines aus den romantischen Märchen entlehnten Motivrepertoires vollzogen. Die Realität zerfließt vor Mildes Augen, seine Sinne trüben sich und alle *„Märchen der Kindheit schossen ihm durch den Sinn, er kam sich selber vor wie im Märchen“* (Schuldige 1897, 197). *„War’s möglich? War’s nicht ein Traum, war er es selber noch?“* (Schuldige 1897, 198). Zur Desillusionierung Mildes trägt schließlich die Einbindung des Moseldialektes bei: *„Nein, das war keine Heilige, sie öffnete den Mund, sie sprach, unverfälscht kam der Moseldialekt über ihre Lippen“* (Schuldige 1897, 196). Dialekt und romantisches Traumbild bilden ein spannungsreiches, grotesk anmutendes Gegensatzpaar, durch das der irrealer Charakter der Waldidylle verstärkt und seine Zerstörung auf sprachlicher Ebene bereits vorweggenommen wird. Denn das Moselfränkische Barbaras – *„Gelt dau, mein Jüngelche, dat Sönnche es e su schien, dat duht onsem Könd es su gud“* (Schuldige 1897, 196) – will so gar nicht in die Zeichnung des Pseudo-Paradieses passen. Mit dieser Reflexion über die Szenerie in der Fiktion durch den ‚Boten aus der Fremde‘, Karl Milde, eine Figur, die, bedingt durch Herkunft und Beruf, außerhalb der von Aberglauben und Volksfrömmigkeit bestimmten dörflichen Gesellschaft steht, wird auch für den Leser deutlich, dass es sich nur um einen temporären ‚Glücksraum‘ handelt und diese Paradiesassoziation der Wirklichkeit auf Dauer nicht standhalten kann.

In der Tat ist auch das Asyl Barbaras nicht von Dauer. Denn Lorenz will, dass Barbara weiter fortzieht, damit sie ihn und seine Zukunftspläne nicht mehr gefährden kann. Das Kind will er am Ramstein aussetzen und es dann mit seiner Braut gemeinsam aufziehen. Als er Barbara aufsucht, um ihr das Kind zu nehmen, kommt es zum Eklat. Sie ersticht Lorenz – in wenig romantischer, sondern naturalistischer Manier – mit einem rostigen Küchenmesser (vgl. Schuldige 1897, 216). Mit dem Mord an Lorenz wirkt Barbara in tragischer Weise selbst auf die Zerstörung der Utopie und die unvermeidliche Vernichtung des ‚hortus conclusus‘ hin, in den sie sich flüchtete. Denn nun folgt unweigerlich die Verfolgung Barbaras und die Zerstörung ihres Refugiums durch die Staatsmacht:

Nun waren sie oben, das Buschwerk that sich von einander – da lag der grüne Plan, sonnbeglänzt, in unberührter Schönheit; die Quelle murmelte, tausend Blumen blühten, Waldvögel saßen umher, aber sie flatterten auf vor dem Nahen der Tritte. Kein Mensch zu sehen. Alles still, einsam, ein wunderbarer Friede über dem kleinen Platz. Wenn sie entflohen wäre! [...] – aber da ragte die Felswand empor, und mitten drin gähnte die Höhle, dunkel, geheimnisvoll, der Eingang halb verborgen von blühendem Rosengesträuch und rankendem Grün. [...] Sie stampfen durch's Gras, sie treten die Blumen nieder, sie reißen den blühenden Vorhang ungestüm zur Seite und drängen vorwärts. (Schuldige 1897, 221)

Der Paradieszustand, assoziiert mit Frühling – Sinnbild für Glück und Gedeihen – wird zerstört, gleichsam verödet. Die Heldin verliert außerhalb des Plans den Nimbus der Heiligkeit, mit der sie die Natur als Mutter umgeben hatte. Aus der Heiligen wird in der Gesellschaft die *Schuldige*, die Mörderin.¹⁰⁴ Der Naturraum selbst kehrt allerdings wieder in Zustand der Ruhe und Schönheit zurück: „*Die Büsche schlagen wieder zusammen, weit dahinten bleibt der sonnige Rasenfleck*“ (Schuldige 1897, 224). Als unabhängige Größe nimmt die Natur weiter keinen Anteil an dem Schicksal der Figur.

Auch in dieser Novelle greift der Mechanismus von der sinnbildlichen Überführung eines ‚locus amoenus‘ in einen ‚locus terribilis‘, wie dies schon anhand des Textes *Vor Tau und Tag* gezeigt werden konnte.¹⁰⁵ An die Stelle des Harmonie und Glück verheißenden Stereotyps der frühlinghaft sanft wirkenden Natur tritt im Handlungsverlauf sommerliche Hitze, welche, ebenfalls gemäß der stereotypen Jahreszeitenmetaphorik, Desillusion und existentielle Bedrohung ankündigt.¹⁰⁶ In der unbarmherzigen Hochsommeratmosphäre, wenn die Sonne „*vom wolkenlosen Himmel*“ (Schuldige 1897, 231) „*heiß und grell*“ (Schuldige 1897, 231) niederscheint, endet der Traum Barbaras von der Flucht in den ‚hortus conclusus‘ vor der gesellschaftlich-sozialen Schmach. Sie wird mit der Realität, mit den Folgen ihres Verbrechens und der Bloßstellung und Stigmatisierung ihrer unehe-lichen Mutterschaft, konfrontiert.

Romantik und Naturalismus treffen in der paradoxen Verbindung von Utopie und Realität direkt aufeinander. „Romantisches Grauen vor der Besonderheit des Ortes und dem Elend ihres Schicksals“¹⁰⁷ mischen sich mit der naturalistischen Schilderung von Gefangennahme, Abführung und Inhaftierung Barbaras. Ihre Situation stellt sich durch den

¹⁰⁴ Vgl. Müller, Mutterfiguren, S. 185.

¹⁰⁵ Vgl. Kapitel 5.2.1, S. 182 f.

¹⁰⁶ Vgl. zur Jahreszeitenmetaphorik Kapitel 2.2.3, S. 55 ff.

¹⁰⁷ Fleissner, Naturalistin, S. 919.

Mord an Lorenz noch hoffnungsloser dar als vor der Flucht in die Naturutopie:

Im blendenden Sonnengeflimmer verschwinden die Häuser des Dorfes; [...] – „Mein Könd, mein Könd!“ Mit einem herzerreißenden Schrei springt die Gefangene auf, wendet sich zurück und hebt die gefesselten Hände. „Mein –“ Die Gendarmen ziehen sie unsanft wieder auf den Sitz. Die Räder rollen weiter; in Staub und Sonne verschwindet alles. (Schuldige 1897, 241)

Die Magd Barbara hat sich in den Augen ihres gesellschaftlichen Umfeldes doppelt schuldig gemacht: Einmal moralisch durch ihr uneheliches Verhältnis und der daraus resultierenden Schwangerschaft und zweitens strafrechtlich durch den Mord am Kindsvater. Der Kausalnexus zwischen der unehelichen Schwangerschaft und dem Mord, die Opferrolle Barbaras und die Schuld des Lorenz, seiner Familie wie der gesamten dörflichen Gemeinschaft, welche diese durch das Ausgrenzen und Verstoßen der jungen Mutter auf sich geladen haben, wird von diesen allerdings nicht gesehen. Auch die Tatsache, dass das feminin besetzte Symbol des Gartens durch das Hereindrängen der männlich repräsentierten Staatsmacht, den Staatsanwalt Milde und seine Helfer, zerstört wird, leitet eine Infragestellung der Schuld Barbaras ein. Dieses Eindringen der androzentrisch geprägten Gesellschaft erhält damit den Status des Sakrilegs, des unrechten Gewaltakts. Denn die Männer dringen in den bisher gesellschaftsfreien Raum ein und machen sich der „Verletzung einer bisher intakten, in sich geschlossenen Welt“¹⁰⁸ schuldig. Durch diese Symbolik wird implizit eine Umdeutung der Schuldfrage betrieben: Ist die Frau, Barbara, allein schuldig an ihrem Ehrverlust und an dem Mord an Lorenz, oder liegt die Schuld auch auf der Seite der männlich geprägten Gesellschaft, ihren Normen und Moralvorstellungen. Nur der Staatsanwalt Milde, dessen Namen sinnbildlich für seine Geisteshaltung steht und dem die Rolle zuteil wird, den Mord an Lorenz und seine traurige Vorgeschichte aufzuklären, stellt für sich im Laufe der Ermittlungen auch den zu Zeiten Viebigs geltenden Moralkodex der Gesellschaft in Bezug auf uneheliche Schwangerschaft und Mutterschaft in Frage:

Wirre Gedanken jagten durch seinen Kopf. Da schien wohl kein Zweifel, das junge Weib in der Genofevahöhle war die verschwundene Barbara Holtzer, des Pfälzelbauern Magd; sie saß oben in der Höhle und verbarg ihre Schande vor der Welt. Ihre Schande – oder ihr Glück? Ja, da war er wieder, der böse Zwiespalt, der so oft die Seele ängstet und Recht in Unrecht kehrt, Unrecht in Recht! War es nicht die reinste,

¹⁰⁸ Müller, Mutterfiguren, S. 185.

von Gott selbst erschaffene Freude, die der Mutter an ihrem Kind? Gab es etwas holdseligeres als jenes junge Weib, dessen Gesicht mitten in der Verlassenheit den Stempel schönster Verklärung trug? War hier Sünde, Schande?

(Schuldige 1897, 198-199)

Auch nach ihrer Verhaftung fühlt Staatsanwalt Milde zwar Mitleid für Barbara und bringt auch Verständnis für ihre Situation auf, kann ihr letztlich aber nicht helfen; sie muss ihr Verbrechen sühnen. Doch durch ihr Schicksal bewegt und in seinen eigenen Moralvorstellungen erschüttert, versucht er, für das Kind Barbaras eine Bleibe und eine Zukunft zu schaffen. Er wendet sich mit der Bitte an die Braut des ermordeten Lorenz, die Anna vom Ramstein, welche er als frommes und liebevolles Mädchen kennen lernte, sich des Säuglings anzunehmen. Doch diese weist sein Anliegen entsetzt ab. Vergeben könne sie dem Lorenz und der Barbara, aber sie sei „kein' hergelaufene Person“, sie sei „de Ramsteiner Anna“ (Schuldige 1897, 238). Sie befürchtet, dass „von der ganzen Sach“ (Schuldige 1897, 238) etwas an ihr haften bliebe: „Ich muß mich schämen“ (Schuldige 1897, 238). Ihr Ruf und das zu den gesellschaftlichen Moralvorstellungen konforme Verhalten ist ihr wichtiger als die menschlich gute Tat an dem verlassenen Kind. Staatsanwalt Milde muss erkennen, dass er ein „Narr“ (Schuldige 1897, 239), ein „lächerlicher Schwärmer“ (Schuldige 1897, 239) gewesen ist, und seine eigenen teilweise revidierten Moralvorstellungen nicht für die Praxis taugen. So endet die Novelle für Barbara und ihr Kind tragisch. Auch eine Infragestellung der Moralvorstellungen bleibt auf den Staatsanwalt Milde beschränkt und auch dieser scheint am Ende an der gesellschaftlichen Realität zu scheitern und seine Einsichten als „unverständlich“ (Schuldige 1897, 239) und unrealistisch-schwärmerisch aufzugeben.

Clara Viebig greift in dieser Novelle die Thematik der unehelichen Schwangerschaft und Mutterschaft wie den Umgang der Gesellschaft um 1900 mit dieser Problematik auf. Es handelt sich hierbei um einen gesellschaftlichen wie literarischen Diskurs, der für Viebigs Gesamtwerk von großer Bedeutung ist.¹⁰⁹ Das Schicksal der Magd Barbara Holtzer steht dabei stellvertretend für das vieler junger Frauen auf dem Lande wie in der Stadt. Durch die Gegenüberstellung von in romantischer Tradition entworfenem illusorischem Refugium und naturalistischer Alltagswirklichkeit gelingt es Clara Viebig, die ausweglose Situation einer jungen Frau zu dokumentieren, der nichts Anderes bleibt, als sich in

¹⁰⁹ Vgl. hierzu die Studie Andrea Müllers: *Mutterfiguren und Mütterlichkeit im Werk Clara Viebigs*, Marburg: 2002.

eine illusorische Waldeinsamkeit zu flüchten, die aber unweigerlich an der Realität zerbrechen muss. Viebig klagt zwar nicht offen an, übt aber dennoch implizit Kritik, indem sie die aus der Perspektive der Gesellschaft doppelt schuldig gewordene Barbara zur moralischen Siegerin der Novelle macht. Denn im Naturraum wird die *Schuldige* temporär zur Heiligen und auch nach ihrer Rückkehr in die Gesellschaft und ihrer Verurteilung bleibt sie zumindest moralisch die Überlegene. So gelingt die Problematisierung der Bewertung der unehelichen Mutterschaft im zeitgenössischen gesellschaftlichen Diskurs. Trotz ihres pessimistischen Endes ist der Text daher eine eindrucksvolle Studie der gesellschaftlichen Realität wie der vorherrschenden Mentalitäten um 1900 auf dem Lande und zeigt an der Person des Staatsanwaltes Milde Möglichkeiten des Durchbrechens der gewohnten Denkschemata auf.

5.2.2 Die Flucht in die Gesellschaftsferne – ‚illusorischer Eskapismus‘ aufgrund gesellschaftlicher, sozialer und ökonomischer Unzulänglichkeiten

Die Zeichnung des idyllischen Naturraums in der auf dem Land situierten Novelle *Die Schuldige* unterscheidet sich nicht von den poetischen Naturorten, in die sich die städtischen Akteure flüchten. Dieser Umstand macht deutlich, dass es Viebig nicht um die Thematisierung oder gar Postulierung einer ‚Flucht vor der Stadt‘, sondern um die Darstellung der ‚Flucht vor der Welt‘, vor dem als feindlich empfundenen gesellschaftlichen, sozialen und ökonomischen Milieu geht. In diesem Sinne nutzt Viebig das Motiv der Flucht in einen utopischen gesellschafts- und menschenfernen Naturraum, um auf gesellschaftliche, soziale und auch ökonomische Schwierigkeiten hinzuweisen. In *Vor Tau und Tag* sind es familiäre und gesellschaftliche Moralvorstellungen und Konventionen, in *Großstadtfrühling* ist es das familiäre Interesse an einer vorteilhaften Ehe und in *Die Schuldige* sind es die gesellschaftlichen Repressalien gegenüber ledigen Müttern. Man könnte dies einen ‚illusorischen Eskapismus‘, ausgelöst durch gruppen- und epochenspezifische Mentalitäten und Habitus-Formen, nennen. Keinesfalls handelt es sich aber um eine klassische ‚Landflucht‘ im Sinne der Theorie der Heimatkunstabewegung. Denn ‚Land‘ beziehungsweise die utopisierte Dimension ‚Natur‘ bilden bloß die Ausdrucksseite, die ‚Pictura‘, des symbolischen Zeichens. Die Inhaltsseite, die ‚Subscriptio‘, hingegen ist die Hoffnung der Figuren auf Frieden und Glückserfahrung in der Gesellschaftsferne. Dabei ist es sekundär, ob dieser fern der ländlichen oder der städtischen Gesellschaft erfahren wird.

5.3 Die Flucht im Geiste – imaginierte Bewegungen zurück in das Gestern

5.3.1 Die ‚gute alte Zeit‘ – regressive Utopien als Zielpunkte von Wirklichkeitsflucht

Neben ökonomischen, sozialen und gesellschaftlichen Motiven findet sich in den Viebig'schen Novellen noch ein weiterer auslösender Mechanismus für Fluchtbewegungen: die Angst vor dem Jetzt. Man könnte auch weitergehen und sagen: vor der Moderne. Diese Furcht lässt die Figuren sich im Geiste in das Gestern zurückbewegen. Bei dieser Form der mentalen Flucht handelt es sich nicht um eine Bewegung auf der lokalen, sondern auf der temporalen Ebene. Der Ort bleibt der gleiche, nur die Zeitebene verschiebt sich und somit wandelt sich im Bewusstsein der Figuren auch der erlebte Raum zu einem imaginierten Ort, der bestimmt wird durch Bilder vergangener Zeiten. Es handelt sich also nicht um eine tatsächlich vollzogene Bewegung, sondern um eine ‚Flucht im Geiste‘. Die in den vorangehend kommentierten Texte festgestellten Fluchtbewegungen weisen zwar auch insofern mentale Komponenten auf, da die Refugien durchweg der Realität entzogen sind und nur in der Illusion existieren, aber dennoch werden in diesen Fällen spatiale Bewegungen, nämlich in den Naturraum, vollzogen. Diese räumliche Dimension der Bewegung fehlt bei der hier zu untersuchenden ‚Flucht zurück‘. Es handelt sich vielmehr ausschließlich um einen mentalen Vorgang. Aber es sind auch über die Textgrenzen hinaus Ähnlichkeiten für die im Interdiskurs ‚Realitätsflucht‘ verbundenen Novellen festzustellen: Der Mechanismus von Illusion und Desillusion, von Utopieaufbau und -zerstörung, gilt für die geistigen genauso wie für die räumlich ausgerichteten Fluchtbewegungen.

Anhand zweier Novellen, *Die Wasserratte* (1908) und *Graumann* (1923), sollen im Folgenden die Mechanismen von regressiver Utopiebildung und Utopiezerstörung untersucht und außerdem der Frage nachgegangen werden, inwiefern es sich hierbei um antimoderne Texte, gar um ein Verherrlichung vergangener Zeiten handelt. In beiden Texten machen die Hauptfiguren eine individuelle Krise durch, für die sie das Jetzt, das ihnen unerträglich erscheint, verantwortlich machen. Als Kompensation und Ausweg rufen sie sich die ‚gute alte Zeit‘ in Erinnerung.

Die Wasserratte – die Utopie eines regressiven Sommernachtstraums

Die Novelle *Die Wasserratte* erschien erstmals im Jahre 1908 in *Westermanns Monatsheften* und wurde 1910 in die Anthologie *Die heilige Einfalt. Novellen* aufgenommen. Der Protagonist Gustav Schmedecke, geplagt von wirtschaftlichen Nöten aufgrund des schlechten Geschäftes in seiner Strandwirtschaft an der Havel in der Nähe von Potsdam, der *Wasserratte*, flüchtet sich in die Verherrlichung vergangener, für ihn persönlich sehr viel besserer Zeiten.

Ein Jammer, daß keine Frau im Hause war! Wie hübsch hatte sich seine Lene als Frau Wirtin an der Tür gemacht mit ihren glatten blonden Haaren, mit der blitzblanken Schürze vor dem prallen Busen! Damals hatte er noch Zuspruch gehabt. Seit die Lene aber auf dem Kirchhof lag mit dem winzigen Söhnchen, das dereinst sollte die ‚Wasserratte‘ übernehmen, wie er sie übernommen hatte von seinem Vater, – seitdem war’s immer mehr bergab gegangen. Die windigen Bengel, die jetzt mit ihren Damen Ausflüge machten, wollten sich lieber auf Samtsofas rekeln, hinter Spiegelscheiben mit silbernen Messern und Gabeln, mindestens mit Alfenidbestecks, essen! Und das konnte er alles nicht offerieren. (Wasserratte 1910, 198)

In dieser Textpassage wird Schmedeckes Hadern mit dem Jetzt und das Verklären des Gestern besonders deutlich. Damals war alles besser: Seine Frau Lene lebte noch, die Gäste waren andere und das Geschäft blühte. Heute dagegen ist Lene tot, die Gäste sind „windige[n] Bengel“ (Wasserratte 1910, 198) mit hohen Ansprüchen und das Geschäft in der „alte[n] ‚Wasserratte‘“ (Wasserratte 1910, 199) geht schlecht. Die *Wasserratte* schwimmt einfach nicht mit „im Strom der Zeit“ (Wasserratte 1910, 199). Schmedecke, ein nicht mehr junger Mann in den Fünfzigern, und seine alte, den modernen Ansprüchen nicht mehr genügenden Strandwirtschaft sind überholt, zurückgeblieben im Gestern. Beide, Wirt und Gaststätte, taugen nicht für die Moderne. Mit der Vergangenheit verbindet Schmedecke hingegen alles Positive. Besonders in der Erinnerung an seine Ehefrau konzentriert sich diese Verklärung des Damaligen: Sie war sauber, fleißig und hübsch. Die junge Magd Berta, die den Platz der Hausfrau ausfüllen soll, ist allerdings deren Gegenbild: „Die war ja so faul, so dumm, so unpünktlich, so unsauber – ach!“ (Wasserratte 1910, 210). Die beiden Frauen, Lene und Berta, stehen sinnbildlich für das Paradigma von Vergangenheit und Gegenwart. Die Wertzuweisungen sind eindeutig: Das Vergangene ist das Positivum und das Jetzt ist das Negativum.

Gegen alle Rationalität versucht Gustav Schmedecke, die alten Zustände wiederherzustellen. Allein die Gedanken an das Vergangene bestimmen dabei seine Perspektive:

Er denkt zurück und nicht nach vorne. Statt sich der Realität zu stellen, flüchtet er sich in die Illusion, alles werde wieder so werden wie früher: ein gutes Pfingstgeschäft soll die Wendung bringen. Die Schlüsselszene für diese Verschiebung der Perspektive, die Transzendierung der Alltagswirklichkeit in das Gestern, ist die nächtliche Fahrt Schmedeckes mit seiner Magd Berta über die Havel. Trotz fehlender Zahlungsfähigkeit hat er groß eingekauft und Schulden gemacht. Das Pfingstgeschäft soll so erfolgreich werden wie zu Lebzeiten Lenes. Als er schon zu nächtlicher Stunde aus Potsdam zurückkehrt, wartet er auf Berta, die ihn mit dem Kahn an der Anlegestelle abholen und zur *Wasserratte* zurückbringen soll. Bewegt wird er hierbei durch Eindrücke nächtlichen Naturerlebens, das in ihm Erinnerungen an seine verstorbene Frau wachruft. In der sonst so bekannten Umgebung fühlt er sich nun „*wie in einer andern Welt*“ (*Wasserratte* 1910, 209).

Unheimlich hohl hallte der Ruf über das einsame Wasser. [...] Weiße Nebel, wie gespenstische Gestalten in wehende Leinentücher gehüllt, glitten auf Schmedecke zu. Er kannte das; das war ihm alles so vertraut, so lieb. (*Wasserratte* 1910, 208)

Der Nebel, Teil des Motivrepertoires der Märchen, fungiert als Vermittler zwischen Traum und Wirklichkeit. Im Nebel kann der Übergang in eine andere Welt, im Falle Schmedeckes in das imaginierte Vergangene, vollzogen werden. Der Eindruck der lauen Sommernacht bewirkt bei ihm in der Tat eine „nebelhafte Träumerei“¹¹⁰ von vergangenen Zeiten:

Wie verzaubert waren ringsum das nächtliche Wasser, das nächtliche Ufer. Gleich warmen Händen streichelten die kleinen Lüfte Herrn Schmedeckes schlechtrasierte Wangen. Er schauerte zusammen unter diesem Streicheln. Seine Augen suchten und suchten – er konnte nur die Berta sehen. Sie saß jetzt ihm dicht gegenüber auf der kleinen Ruderbank, ihre Füße berührten die seinen;“ (*Wasserratte* 1910, 211-212)

Er begibt sich zurück in die Nacht nach seiner Hochzeit mit Lene und durchlebt ein zweites Mal die Kahnfahrt mit ihr hinüber zur *Wasserratte*. Erneut empfindet er das vergangene Glück. Diese an der Vergangenheit orientierte Utopie verschafft dem Protagonisten einen kurzen Augenblick des Glücks, der Hoffnung auf Liebe und auf eine positive Entwicklung seines persönlichen Schicksals.

Froschkonzert und Nachtigallensang, sie waren in dieser Nacht das gleiche; sie bedeuteten in dieser Nacht dasselbe, wollten in dieser Nacht, in dieser warmen linden, stillen Sommernacht – zwei Nächte vor Pfingsten – hoffnungsvoll, glücksahnend nur das eine, das einzige: Liebe! (*Die Wasserratte* 1910, 212).

¹¹⁰ Delius, Held, S. 43.

Sogar die Magd Lene, die ihm sonst das negative Jetzt bedeutet, beginnt er sich in einem Zeitraum zwischen Nacht und Morgen schön und gut zu denken, ‚verwechselt‘ sie, die Negative, mit der durchweg positiv besetzten Verstorbenen.

Taumelnd vor Müdigkeit, betäubt vom Chor seiner Nachtigallen, erregt von seinen Plänen, verwirrt von seinen Erinnerungen und neu erwachten Hoffnungen, tastete Herr Schmedecke nach der Hand seiner Magd. (Wasserratte 1910, 212)

Durch das Erwähnen von Schmedeckes schlechtrasierten Wangen¹¹¹ wird bereits die negative Realität Teil der positiven Utopie. Wie ein Fremdkörper stört sie die idyllische Bildkomposition und weist auf die nicht zu verdrängende Präsenz der Gegenwart hin.

Sich ‚der Natur hingeben und inneren Frieden fühlen – wenigstens in der Phantasie‘¹¹², das ist den Protagonisten der Viebig’schen Novellen nur temporär vergönnt. Wie auch in den anderen in diesem Kapitel kommentierten Novellen bahnt sich die Realität ihren Weg in die Illusion und führt unweigerlich zur Zerstörung derselben. Im Falle Schmedeckes folgt auf den lauen nächtlichen Sommernachtstraum auf dem See bereits mit dem Tagesanbruch die Desillusion. In der Helle des Tages werden dessen rückwärtsgewandte Traumgebilde jäh zerstört.

Auch in diesem Text spielt die Dimension ‚Natur‘, die Fauna und Flora des Sees, der Wechsel von Tag und Nacht, vor allem aber auch das Wetter eine gewichtige Rolle beim Generieren und Zerstören der Illusion. Zum einen hängt vom Wetter alles ab: Nur ein sonniges Pfingsten kann Schmedecke das ersehnte gute Geschäft verschaffen. Zum anderen fungiert das Wetter in diesem Text – wie es Programm ist für die Novellen Viebigs – als Mittel der epischen Konzentrierung.¹¹³ Es deutet den Verlauf der Handlung voraus und unterstreicht Wende- und Höhepunkte.

Die Havel lag so glatt wie ein kristallener Spiegel, in den goldenes Geschmeide einen schimmernden Glanz wirft; das Sonnengesicht spiegelte sich rund und strahlend. Am Himmel zogen keine Wolken, er war wie gefegt; in einer ebenmäßigen reinen Farbe wölbte er sich vom Morgen bis zum Abend, am Mittag bekam sein festes Blau fast etwas Stählernes. Es war heiß. (Wasserratte 1910, 197)

¹¹¹ „Gleich warmen Händen streichelten die kleinen Lüfte Herrn Schmedeckes schlechtrasierte Wangen.“ (Wasserratte 1910, 211).

¹¹² Löwenthal, Bild des Menschen, S. 259. Löwenthal bezieht sich in seinen Ausführungen über die Bedeutung von Natur für den Menschen und ihre Verarbeitung in der Fiktion auf die Romane Henrik Ibsens und Knut Hamsuns, bei denen er die Antonymie von Gesellschaft und Natur besonders deutlich herausgearbeitet sieht.

¹¹³ Vgl. Kapitel 2.4, S. 74 ff.

Diese Passage zu Beginn der Novellenhandlung enthält eine Vielzahl von Andeutungen, welche das Novellenende implizit vorwegnehmen. Die Sonne ist hier zwar noch das „*Sonnengesicht*“, das sich „*rund und strahlend*“ (Wasserratte 1910, 197) präsentiert und auch der Himmel zeichnet sich durch eine ebenmäßige, reine Blaufärbung aus. Aber dieser Zustand ist nicht von langer Dauer. Bald schon wird das Blau stählern und es wird heiß. Hitze und Schwüle sind in der Novellistik Viebigs ein stereotyper Marker für aufziehendes Unheil.¹¹⁴ Bis zur Seeszene bestimmt ein Wechselspiel von freundlichem Sonnenschein und bedrohlich wirkendem flimmernden „*Sonnendunst*“ (Wasserratte 1910, 204) den Handlungsverlauf. Aufkeimende Hoffnungen werden stets mit der Vorausdeutung auf ein wahrscheinlich böses Ende gekoppelt. So folgt auch auf die Nacht, in der Schmedecke sich der Illusion eines guten Endes hingeben konnte, die Desillusionierung mittels der Sonnenmetaphorik:

Am nächsten Morgen war wieder Sonnenschein. Freitagwetter: Sonntagwetter! Pfingsten war gerettet, heute strahlte ja die Sonne förmlich. Sie brannte wie Feuer. Vor der Wasserratte hingen die Geranien mit ganz schlaffen Blättern.

(Wasserratte 1910, 213)

Da wurde er ganz still. [...] und stand da und starrte auf die goldigblinkende, träge fließende Flut. Heute sangen die Frösche nicht, sie schliefen tief versteckt vorm heißen Sonnenbrand. Gustav Schmedecke runzelte die Stirn und sah bekümmert aus.

(Wasserratte 1910, 213)

Die Sonne präsentiert sich ambivalent. Einerseits scheint der Sonnenschein vordergründig für Schmedeckes Pfingstgeschäft Gutes zu verheißen, andererseits wird die Sonne als „*Feuer*“ und „*Sonnenbrand*“ (Wasserratte 1910, 213) beschrieben; beides klare Indizien für die Zerstörung der Illusion Schmedeckes bezüglich einer positiven Schicksalswendung. Auch in der Novelle *Die Schuldige* verwendet Clara Viebig das Bild der alles vernichtenden Sonne als Mittel, um die absolute Perspektiv- und Hoffnungslosigkeit der Figuren und die Unmöglichkeit, ihr Schicksal zu einem Besseren zu wenden, zu betonen: „*in Staub und Sonne verschwindet alles*“ (Schuldige 1897, 241), heißt es in der *Schuldigen* am Novellenende. So ist es nicht verwunderlich, dass auch die Geschichte um Gustav Schmedecke kein Happy End aufzuweisen hat, sondern dass dieser sich ganz in naturalistischer Manier nach zwei verregneten Pfingsttagen zwischen seinen Vorräten erhängt.

¹¹⁴ Vgl. Kapitel 2.4.1, S. 75 f.

In der kühlen, dunklen Kammer, in der Lenchen immer die Vorräte aufbewahrt hatte, hing Gustav Schmedecke zwischen seinen Schinken und Würsten. Am Strick, von dem er den fetten Riesenschinken abgeschnitten hatte, hatte er sich selber aufgehängt.
(Wasserratte 190, 226)

So findet ihn die Magd Berta, als sie nach einer durchtanzten Nacht zurückkehrt: „ – *aber nun trieb sie die strahlende Sonne heim*“ (Wasserratte 1908, 116).¹¹⁵ Diese „*strahlende Sonne*“ kann Gustav Schmedecke nicht mehr sehen, genausowenig wie die Gäste, die sich an dem letzten Tag des Pfingstwochenendes doch noch zur *Wasserratte* verirren. Die Natur, hier insbesondere die Sonne, erscheint als unabhängige Größe, die keinen Anteil am Schicksal Schmedeckes nimmt. Dies entspricht der Theorie des Positivismus, in der „Natur selbständig und beliebig“ ist, „sie kümmert sich nicht um Geschichte.“¹¹⁶

Durch diesen fast zynischen Schluss unterstreicht die Autorin die Unmöglichkeit der Figuren zu selbstbestimmtem Handeln. Eine Darstellung, die dem naturalistischen Menschenbild voll und ganz entspricht. Auch das Ende Schmedeckes ist im Gegensatz zur Gestaltung des eingeschobenen Sommernachtstraumes hart und realistisch gezeichnet. Dies alles entspricht den Ankündigungen zu Anfang der Novellenhandlung: Die Illusion, die maßgeblich durch Vergangenes genährt wurde, muss unweigerlich durch die Alltagswirklichkeit zerstört werden. Die nach romantisch-verklärenden Gestaltungsmustern entfaltete „Flucht in das Märchen oder das Unbewusste, Geheimnisvolle, in die Kindheit, den Traum, den Wahnsinn – in die Natur“¹¹⁷ bildet den Gegenpol zur Wirklichkeit, die nach naturalistischen Gestaltungsprinzipien unvermittelt, hart und ausweglos gezeichnet ist. Die romantische Utopie der Seeszene dient quasi als Kontrastmittel, um die reale Misere, die unbedingte Ausweglosigkeit, trennscharf abzubilden.

¹¹⁵ Dieser Einschub, der die Tragik des Todes Schmedeckes, diese Ironie des Schicksals, zusätzlich unterstreicht, findet sich nur in der Urfassung der Novelle aus dem Jahr 1908 (vgl. Wasserratte 1908, 116).

¹¹⁶ Guntermann, Natur, S. 192.

¹¹⁷ Delius, Held, S. 35.

Graumann – Reminiszenzen an das ‚gute alte Berlin‘

Der Text *Graumann* gehört zu den späten Novellen Viebigs und wurde 1923 in der Anthologie *Menschen und Straßen. Großstadtnovellen* veröffentlicht. Während in der *Wasser- ratte* die Moderne als Ursache für die mentale Flucht Schmedeckes nur implizit genannt wird, setzt Viebig sich im *Graumann* explizit mit dem Gegensatz zwischen Moderne und Antimoderne, Fortschrittsglauben und Beharrungswünschen, auseinander.

Der Protagonist der Novelle, Kanzleirat *Graumann*, wird von der Angst vor dem Jetzt, vor der ‚neuen Zeit‘, geplagt. Alles vergleicht und misst er am Gestern: der ‚guten alten Zeit‘. Der Gegensatz zwischen Vergangenheit und Gegenwart wird in dieser Novelle ergänzt und verstärkt durch das Paradigma von Alter und Jugend. *Graumann*, selbst fünf- undsechzig Jahre alt, versteht seine Kinder, beide um die zwanzig Jahre, nicht.

Graumann konnte zufrieden mit seinen Kindern sein; und war es doch nicht, zuweilen gar nicht, er konnte eigentlich selber nicht sagen: warum. Sie waren anders, als er mit Zwanzig gewesen war. (Graumann 1923, 213)

Das Anders-Sein seiner Kinder, die sozialreformerischen Ansichten seines Sohnes sowie die Berufstätigkeit seiner Tochter, machen ihm Angst. Ihm wäre es lieber, seine Tochter entspräche dem Frauenbild vergangener Zeiten, würde, statt als Korrespondentin für Französisch und Englisch zu arbeiten, „überm Stickrahmen sitzen oder für die ganze Familie die Strümpfe stricken“ (Graumann 1923, 213). Beide Kinder verkörpern für ihn die Moderne und damit verbunden den Verlust der alten Werte. Sinnbildlich wird dies an der Entscheidung der Tochter vorgeführt, das lange Haar durch einen Pagenkopf, wie er in den Zwanzigern Mode war, zu ersetzen. Was für die Tochter ein Zeichen ihrer eigenen Modernität und eines neuen, selbstbewussten Frauentypus ist, bereitet dem Vater Entsetzen: Die Trennung von den langen blonden Haaren bedeutet ihm die Absage an überkommene, positive Werte und Zustände:

Wachsen – wieder wachsen?! Ah, das kam so schnell nicht wieder, was so unbarmherzig abgesäbelt war. Kam nicht wieder, überhaupt nie wieder. Nichts kam wieder. Graumanns Rücken neigte sich ein wenig vor, es war ihm, als beuge ihm eine Hand das Genick. (Graumann 1923, 215)

Nein, er würde sich nicht daran gewöhnen, an dies nicht und an alles andere auch nicht, das fühlte Graumann mit jedem Tag mehr. – – – – (Graumann 1923, 215)

Während *Graumann* dem Gestern nachtrauert, geht seine Frau „mit der Jugend vorwärts trotz ihrer Jahre“ (Graumann 1923, 213). Er hingegen, sein Herz, „konnte so rasch nicht

mit, wie die Zeit voranstürmte. –“ (Graumann 1923, 214). Er ist von der Schnelligkeit der sozialen, politischen und ökonomischen Veränderung, welche die Anfangsjahre der Weimarer Republik bestimmt, regelrecht überfordert. Sein Herz gehört den Tagen des Kaiserreichs, der ‚guten alten Zeit‘: „*Stolze Tage, zufriedene Tage, Tage ohne Sorgen – Welch ein Glanz! O, nichts in der Welt konnte diese Bilder auslöschen*“ (Graumann 1923, 220).

Besonders zu schaffen machen ihm schließlich die Wirtschaftskrise und die daraus resultierende Inflation, die den Alltag in Deutschland zu Beginn der 1920er Jahre bestimmen. Diese äußeren Umstände verstärken seine rückwärtsgerichtete Perspektivierung und die Ablehnung von allem, was mit dem Jetzt in Verbindung steht. Seine Sehnsucht nach dem Glanz vergangener Zeiten wird somit gar noch verstärkt: Er wünscht sich, dass alles noch so sei „*wie ganz früher*“ (Graumann 1923, 218), wie in den Tagen der Kindheit.¹¹⁸ Selbst das Dunkel der Nacht erscheint ihm „*so dunkel, wie es früher niemals gewesen war*“ (Graumann 1923, 218) und auch die Sonne scheint ihm nicht mehr die Gleiche zu sein:

– *nein, auch die nicht mehr! Sah man genauer hin, so konnte man erkennen, sie lächelte nicht; sie sah ja auch nicht mehr auf zufriedene und frohe Menschen. Wie sie jetzt so anders geworden waren, alle Menschen! Graumann wußte es nicht zu sagen, worin sie anders geworden waren, aber sie waren eben anders. Alle verstaubt, alle angegraut – selbst seine junge Tochter – alle grau, grau.* (Graumann 1923, 226)

In der Perspektive des alternden Mannes ist alles schlechter, alles ‚grau‘ geworden. In Wirklichkeit sind seine eigenen Perzeptionsmuster, die durch seine pessimistische Ablehnung der Gegenwart farblos, gleichsam ‚grau‘, geworden sind. Er selbst ist zum *Graumann* geworden. Aus dieser Ablehnung der Realität heraus flüchtet er sich in die Vergangenheit und erliegt schließlich dem Wahnsinn. Der Wendepunkt der Novelle fällt in einen Moment zwischen Nacht und Morgen, ein Phase des Übergangs, in der sich der Protagonist einer regressiven Utopie hingibt, die für ihn zum Ersatz der Wirklichkeit wird.¹¹⁹ Von einem Geräusch ans Fenster gelockt, fasziniert ihn der Blick auf das in der Dämmerung

¹¹⁸ Graumann liebt das Berlin seiner Kindheit: „*Denn er liebte sie. Liebte sie, wie sie gewesen war, als er an der Hand des Vaters Sonntags Unter [sic!] den Linden spazierte, sich vorm historischen Eckfenster aufstellte und dem weißhaarigen Mann, der sich da freundlich überm Scheibengardinchen zeigte, immer wieder zujubelte. Der alte Kaiser – ach, was war das schon lange her!*“ (Graumann 1923, 219).

¹¹⁹ Auch in *Die Wasserratte* vollzieht sich die Utopiebildung in der Dämmerung und die Zerstörung derselben erfolgt mit Tagesanbruch. Dieser Mechanismus findet auch in der Novelle *Graumann* Anwendung (vgl. Kapitel 5.3.1, S. 202 f.).

liegende Berlin. Diese unscharfe Stadtansicht ruft in ihm Erinnerungen an vergangene Zeiten, an das ‚gute alte Berlin‘¹²⁰ wach. Er bestaunt die Umrisse der alten, „stolze[n] Bauten“ (Graumann 1923, 219), das Zeughaus, das Alte Museum, Brücken und Statuen, und erinnert sich voll Sehnsucht an den alten Kaiser.

Graumann fuhr sich über die Augen: er hatte sich wohl versehen, nichts war mehr da von Glanz. Nüchtern-grauer Morgen, eine bleiche Kühle. Doch sieh da, was schwebte dort über den Linden, über Lustgarten und Schloß, über Tor und Türmen, über all den Dächern?! Ein Riesenvogel mit gebreiteten Schwingen. Nein, eine Gestalt war es. Da der Kopf – lang floß das Haar, die Gewänder lagerten wie ruhende Wolken. Und Augen sahen ihn an, Augen lieb und vertraut, winkten ihm, nickten ihm zu. Sehnsüchtig streckte Graumann beide Hände aus. Ha, er erkannte sie, sie grüßte ihn noch einmal, da – da – die gute, alte Zeit! Er schrie zum Fenster hinaus, es hallte über die verödete Straße und zerflatterte, ein schwacher Klang, an der Mauer des großen Geschäftshauses gegenüber. Das Wolkengebilde war verschwunden, ein Stoß frischen Morgenwindes hatte es vorübergetrieben und verjagt. – – – – –
(Graumann 1923, 220)

Das Wolkengebilde und die dämmerige Atmosphäre, welche für den Protagonisten die Illusion von der Rückkehr des Kaisers, den vertrauten und zum absoluten Positivum stilisierten vergangenen Zeiten und Zuständen möglich machen, verschwinden zwar im Morgenrauen, aber der *Graumann* kann sich nicht mehr aus dieser Utopie lösen. Er begibt sich im Geiste nun in eine dauernd währende Realitätsflucht, die im Wahnsinn endet. Aus dem Kanzleirat wird ein alter Mann mit wunderlich zwanghaften Wesenszügen, den die Leute bereits als den „verrückten Alten“ (Graumann 1923, 224) kennen,¹²¹ und der schließlich abgeschottet von der Welt sein Dasein in seinem Zimmer fristet.

Er blieb in seinem Zimmer, saß, weil er fror, in seinem alten Paletot im Lehnstuhl, die Hände in den Taschen vergraben. Er war jetzt zufrieden und lächelte immer. Denn aus einer Zeit, die er nicht verstand, und in die er sich nicht finden konnte und wollte, war er wieder zurückgeflohen zu jener Zeit, die die alte war und ihm die gute.
(Graumann 1923, 228)

¹²⁰ „Früher war es so friedsam gewesen in Berlin, jetzt war man selbst hier mitten in der Stadt nicht mehr sicher.“ (Graumann 1923, 218).

¹²¹ Aufgrund der Teuerungswelle entwickelt er die Manie, wertlose Gegenstände zu sammeln und aufzube-wahren (vgl. Graumann 1923, 223 f., 227).

Das Novellenende macht die Flucht vor der Realität, das Unvermögen und die Ablehnung der Moderne und die Verherrlichung der ‚guten alten Zeit‘ explizit. Auch der *Graumann* bewegt sich ebenso nicht auf der lokalen, sondern auf der temporalen Ebene wie Gustav Schmedecke, der Protagonist der Novelle *Die Wasserratte*. Räumlich gesehen bleibt er in Berlin. Nur mental vollzieht er eine Bewegung auf der Zeitebene: zurück in das ‚gute alte Berlin‘ der Gründerjahre, in die nostalgisch-verklärte Preußen-Stadt. Das moderne Berlin der Weimarer Zeit ist für ihn kein Daseinsraum mehr, es treibt ihn regelrecht in den Wahnsinn.

5.3.2 Die Novellen *Die Wasserratte* und *Graumann* als antimoderne, konservative Postulate für ein Zurück in die ‚heile Welt‘ vergangener Zeiten?

Ist in der Novelle *Die Wasserratte* die Thematisierung der Kritik an der Moderne eher implizit, so wird sie im *Graumann* deutlich ausformuliert. Das Zurückbleiben hinter der Jetztzeit ist im Falle Gustav Schmedeckes ein persönliches Problem. Für ihn liegt das Positive, das er auf das Damals projiziert, gänzlich im Privaten begründet: die florierende Wirtschaft und das Eheglück mit seiner Frau Lene. Die gesellschaftliche Dimension klingt nur in der Thematisierung des veränderten Publikumsgeschmacks und des schnellen Flusses der Zeit und ihrem Wandel an.¹²² Im *Graumann* dagegen gewinnt die ‚gute alte Zeit‘ eine gesellschaftspolitische Dimension. Hier kann man mit Recht von einem Gegensatz zwischen Moderne und Konservatismus sprechen. In diesem Text greift Clara Viebig eine Thematik auf, die in den schwierigen Anfangsjahren der Weimarer Zeit im gesellschaftlichen Diskurs omnipräsent war. Die Menschen sehnten sich angesichts der schwierigen innenpolitischen wie außenpolitischen Lage zurück nach den scheinbar stabilen Zuständen des Kaiserreiches. Auch das Publikationsjahr der Novelle, 1923, deutet auf die Verarbeitung dieser gesellschaftlichen wie politischen Krisenstimmung zu einem ‚literarischen Interdiskurs‘ hin. Politischer Radikalismus im Innern, Reparationsfragen, ‚Ruhrkampf‘, Inflation, Separatismus im Rheinland und in der Pfalz und der Hitlerputsch in München taten ihr Übriges um das Jahr 1923 als ‚Krisenjahr‘ der Weimarer Republik in die Geschichte eingehen zu lassen.¹²³

¹²² Vgl. Kapitel 5.3.1, S. 201.

¹²³ Vgl. Kolb, Weimarer Republik, S. 37-57.

Dennoch ist keine der beiden Novellen eine Absage an die Moderne, gar ein konservatives Postulat für ein Zurück zu alten Zuständen; weder die *Wasserratte* noch der *Graumann*. Obgleich letzterer Text „Viebig als ‚unzeitgemäß‘ und ‚anti-modern‘ verdächtigem Spätwerk“¹²⁴ angehört.¹²⁵ Auch neigt Viebig nicht zur „Idealisierung älterer Zustände“¹²⁶ oder hat eine „Vorliebe für das ‚gute alte Berlin‘“¹²⁷. Die Autorin hält hingegen immer Distanz zu ihrer Figur *Graumann*, die Figurenperspektive ist nicht identisch mit der Autorenperspektive. Dafür sorgen die anderen Akteure der Novelle: Zum einen die Ehefrau des Kanzleirates, die seine Unzufriedenheit mit dem Sohn und der Tochter kritisiert und ihn auffordert, das Gute an der Berufstätigkeit der Tochter zu sehen: „*freu' dich, daß sie so tüchtig ist. [...] – und was das junge Ding für Geld in einem Monat verdient! Mehr als du je das ganze Jahr!*“ (Graumann 1923, 214), und sich auch gegen dessen konservatives Frauenbild ausspricht,¹²⁸ zum anderen vor allem aber die beiden Kinder selbst. Insbesondere der Sohn bildet in seinen zukunftsorientierten Ansichten und Überzeugungen ein Gegengewicht zum konservativen Vater:

Er hatte öfter einmal einen Disput mit seinem Vater, der war ihm viel zu konservativ, in jeder Beziehung. Diese alten verrotteten Anschauungen! So kommt die Menschheit nicht weiter. Immer flutend, mit jeder Woge Neues am Strand – nichts bedauernd, was weggespült, hinausgeschwemmt wird und untergeht; anderes strömt heran, faßt Fuß, wird groß, eine ganz neue Gegenwart hebt sich aus dem versumpften Uferschlamm der Vergangenheit. (Graumann 1923, 215-216)

Die Wertzuweisungen des Sohnes präsentieren sich konträr zu denen des Vaters. Für ihn ist die Zukunft das Positivum und die Vergangenheit das Negativum. Er glaubt an den Fortschritt und nicht an die Beharrung im Alten. Clara Viebig führt in dieser Novelle zwei Positionen vor, wie sie den gesellschaftlich-politischen Diskurs der 1920er Jahre bestimmten; jede in ihren Ansichten ein Extrem. Für keine der beiden Richtungen ergreift sie erkennbar Partei. Sie führt vor, wohin die Moderne, aber auch das Verharren in einer regressiven Utopie, einen Menschen bringen können: in den Wahnsinn und in den

¹²⁴ Loster-Schneider, *Waterloo*, S. 191.

¹²⁵ Vgl. zu dieser Einschätzung auch Soltau, *Anstrengungen des Aufbruchs*, S. 224 ff.

¹²⁶ Durand, *Berliner Romane*, S. 32.

¹²⁷ Ebd., S. 32.

¹²⁸ „*Soll Hilde vielleicht immer überm Stickrahmen sitzen oder für die ganze Familie die Strümpfe stricken, so wie du es von deiner Mutter gewohnt warst? Das kann man doch nicht verlangen. Und überhaupt ist es ungesund, dies ewige Geknüttel.*“ (Graumann 1923, 213).

Suizid. Daher ist es nicht angebracht, in Bezug auf die beiden kommentierten Novellen von antimodernen Texten zur Verherrlichung einer längst vergangenen ‚heilen Welt‘ zu sprechen.

5.4 Die Sehnsucht nach der Transzendierung des Realen – Viebig's Charaktere als ‚Realitätsflüchtige‘

Die Flucht aus der ökonomischen, sozialen, gesellschaftlichen und individuell-privaten Misere ist ein Thema, mit dessen Variation sich Clara Viebig in einer Vielzahl von Novellen beschäftigt hat. Sie zeigt die erfolglosen Versuche der Figuren, sich vor der Alltagswirklichkeit in die Illusion eines glückhaften Daseins zu flüchten. Beim Generieren der utopischen Refugien, meist Naturräume, spielt die Dimension ‚Natur‘ eine bedeutende Rolle.

Die durch die Dimension ‚Natur‘ aufgebaute positive Utopie lässt für die Figuren den Blick auf etwas zu, was für diese in ihrem realen Dasein unerreichbar ist: ‚Natur‘ macht als utopisierendes Moment für die Protagonisten das Aufweichen der Grenzen ihrer Alltagsrealität möglich. Es findet also eine Transzendierung des Realen statt.¹²⁹ Der Utopie spendende Naturraum wird mittels bestimmter topischer Requisiten, wie Frühlingsatmosphäre, Wiese, Baum, Bach, Blumen- oder Baumduft, Windhauch und Vogelgesang,¹³⁰ als ‚locus amoenus‘, als ‚glücklicher Raum‘¹³¹, präsentiert.

Aber auch dort, wo nur eine ‚Flucht im Geiste‘ auf der zeitlichen Ebene stattfindet,¹³² unterstützen Elemente der Dimension ‚Natur‘ wesentlich den Mechanismus von Illusionierung und Desillusionierung. Der Wechsel von Tag und Nacht: die Dämmerung als Übergangszustand zwischen Traum und Wirklichkeit, und die Wetterlage, insbesondere der helle, jedes Traumgebilde vertreibende Sonnenschein, sind immer wiederkehrende erzähltechnische Realien zum Aufbau der Utopie und ihrer Zerstörung.

In allen Novellen, ob die Flucht nun im Spatium oder auf der Zeitachse vollzogen wird, steht nach dem Erleben der Illusion stets die Vernichtung dieses schönen Trugbildes oder gar der Figur selbst. Die Figuren verbleiben entweder in ihrer Misere – auch wenn sie sich, wie die beiden Protagonisten der Novelle *Großstadtfrühling*, dazu ent-

¹²⁹ Vgl. Guntermann, Natur, S. 201 ff.

¹³⁰ Vgl. Riedel, Natur, S. 147.

¹³¹ Bachelard, Poetik, S. 25.

¹³² Vgl. Kapitel 5.3, S. 200 ff.

scheiden, in ihr zu bestehen –, verfallen dem Wahnsinn oder entscheiden sich für den Suizid. Eine Wendung zum Positiven, eine Schicksalswendung, ist hingegen unmöglich. Dies entspricht ganz der naturalistischen Weltsicht, dem Konzept von der Determiniertheit des Einzelnen.

Dieser naturalistischen Gestaltungsrichtung steht die in romantischer Tradition vorgenommene Ausgestaltung der utopischen Refugien gegenüber. Clara Viebig lässt quasi literarische Epochen aufeinander treffen, die in der ihnen zugrunde liegenden Programmatik konträr ausgerichtet sind. Der Rekurs im Bereich der Utopiebildung auf Muster des Naturbildzaubers der Romantik und auf Gestaltungselemente des Impressionismus sowie des poetischen Realismus, die in der Tradition der Naturbetrachtung des 19. Jahrhunderts stehen,¹³³ treffen auf eine in realistisch-naturalistischer Manier rational gestaltete Handlung, in der Naturgefühl und Naturerlebnis durch das Erlebnis der eigenen sozialen Misere der Protagonisten ersetzt werden.¹³⁴ Dieses Kombinieren von romantischer Märchenstimmung, oft als „stimmungshafte Übergoldung“¹³⁵ des Realismus und Verklärung des Alltags gedeutet, und realistisch-naturalistischer Zeichnung der Handlung und der Charaktere ist nicht, wie gerade in der älteren Forschung geschehen, als eine nicht zur Vollendung gebrachte und selten gelungene Synthese der verschiedenen Stilelemente zu sehen,¹³⁶ sondern gerade durch die kontrastive Verwendung dieser scheinbar heterogenen Elemente verschiedener literarischer Strömungen entsteht die besondere Wirkung und Expressivität dieser Textpassagen. Denn durch deren Kombination wird das Paradigma von Utopie und Alltagswirklichkeit und deren Unvereinbarkeit besonders intensiv herausgestellt. Die Dimension ‚Natur‘, in utopisierter und zugleich utopisierender Form, dient in den kommentierten Novellen als verstärkendes Gegenbild für die übermächtige, problembeladene Realität, sowohl in gesellschaftlicher, sozialer und ökonomischer, aber auch individuell-privater Hinsicht.

¹³³ Diese Betrachtungsweise von Natur findet sich auch in den Bildern des Eifler Landschaftsmalers Fritz von Wille (1860-1941) wieder, mit dem Clara Viebig bekannt war und den sie sehr schätzte. Maria-Regina Neft geht davon aus, dass Viebig sich durchaus Anregungen holte und die Landschaft sozusagen mit Worten nach dem Vorbild des Künstlers malte (vgl. Neft, *Eifelwerke*, S. 45 ff.).

¹³⁴ Vgl. Wilpert, *Naturgefühl*, S. 615.

¹³⁵ Fleissner, *Naturalistin*, S. 919.

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 922.

Kapitel 6

„Heimat“ – Facetten eines ambivalenten Wertes zwischen spatialer Fixierung, Weiblichkeit und Fremdwahrnehmung

6.1 Zum Werden von „Heimat“ – Sprach- und Bedeutungsgeschichte eines Schlüsselbegriffes der deutschen Geschichte

„Heimat: das verändert die Stimmlage, das wechselt die Farbe, das putzt sich heraus, das schmiegt sich an, das verbirgt sich in Nischen – das entzieht sich dem raschen Zugriff.“¹

Das Thema ‚Heimat‘ spielt in den Texten Clara Viebigs eine große Rolle. Einem ganzen Novellenband dient dieser Terminus, mehr noch diese Idee, als Titel: *Heimat. Novellen*, Berlin: E. Fleischel & Co. 1914. Auch eine Novelle, *Die Heimat*, aus dieser Anthologie, greift diese Begrifflichkeit im Titel erneut auf. Aber nicht nur in diesen, sondern in vielen weiteren Texten setzt sich Viebig mit den vielfältigen Konnotaten von ‚Heimat‘ auseinander.²

¹ Bausinger, Identität, S. 13.

² Der Gebrauch von Titeln, die das Lemma ‚Heimat‘ enthalten oder gar nur aus diesem bestehen, ist in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg inflationär (vgl. Rossbacher, Literatursoziologie, S. 138). Dies ist in den Erlebnissen des Krieges und der Angst der Menschen vor dem Heimatverlust, die für Gertrude Cepl-Kaufmann ein ‚Signum der Moderne‘ darstellt, angelegt und schlägt sich somit auch im literarischen Diskurs nieder (vgl. Cepl-Kaufmann, Autoren des Rheinlandes, S. 23).

Im allgemeinen Sprachgebrauch wird ‚Heimat‘ meist auf das Spatium reduziert. Doch diese Interpretation lässt sehr viele Bedeutungsdimensionen des Begriffs außer Acht, so dass es angemessener erscheint, mit Gisela Ecker von „‚Heimat‘ als Diskurs“³ zu sprechen. Ecker beschreibt den Gebrauch dieses Terminus als ein „Bündel von gleichzeitigen, im einzelnen nicht mehr zu belegenden Grundannahmen [. . .], die zu bestimmten Rede- und Denkformen geronnen sind.“⁴ Auch Clara Viebig beteiligt sich in ihren Texten an diesem Diskurs.

Was ist ‚Heimat‘ bei Clara Viebig? Bloß ein „statisches, rückwärtsgewandtes, antiurbanes Gegenbild [. . .] ein Ort, der ein bestimmtes Sozialmodell konservieren sollte und in dem die Figuren mit tiefergehender Innerlichkeit im Einklang mit der Natur“⁵ angesiedelt sind? Keineswegs ist ‚Heimat‘ bei Clara Viebig so eindimensional, wie es diese Einschätzung Gisela Eckers vermuten lässt. ‚Heimat‘ definiert sich bei Viebig besonders über naturräumliche Kategorien: manifestiert als Landschaft, aber auch als ‚Heimatluft‘ und ‚Heimaterde‘. ‚Heimat‘ ist außerdem das Eigene und nicht das Fremde, verspricht Identität und steht zudem für Gefühle wie Geborgenheit und Sicherheit, aber auch für Sehnsucht und Verlangen. Außerdem ist es die Bindung an die Mutter und die Abkehr vom Vater. Dieser Vorausblick auf die Bedeutungsrelationen des zu untersuchenden Topos macht bereits deutlich, dass sich diese Kategorie in den Viebig’schen Novellen in vielfältigen wie ambivalenten Facetten präsentiert.

Bevor nun im Folgenden auf die verschiedenen Dimensionen des Viebig’schen Heimatbegriffes eingegangen wird, soll zunächst ein Blick auf das Werden dieser Kategorie, ihre sprachgeschichtliche aber auch ihre bedeutungsgeschichtliche Entwicklung sowie ihre Inanspruchnahme und Funktionalisierung durch verschiedene Strömungen und Ideologien geworfen werden.

„Heimat – das war bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts ein nüchternes Wort: von Traulichkeit, Poesie und sentimentalem Glanz keine Rede.“⁶ Die sprachlichen Frühstufen des Wortes ‚Heimat‘ gehen zurück bis ins Indogermanische und setzten sich im Alt- und Mittelhochdeutschen fort.⁷ Im Althochdeutschen bezeichnet ‚Heimat‘ ganz konkret das Materielle, nämlich den Grundbesitz beziehungsweise das Anwesen oder das Gut

³ Ecker, Viebig – Beig – Walser, S. 129.

⁴ Ebd., S. 129.

⁵ Ebd., S. 131.

⁶ Jens, Nachdenken, S.14.

⁷ Vgl. Häny, Dichter, S. 10.

und das elterliche Haus. Erst mit dem Wachsen des nationalen Identitätsgefühls im 19. Jahrhundert weitet sich der Heimatbegriff, er wird zum Geburts-, zum Wohnort, zu einer Landschaft, zu Deutschland.⁸ Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelt sich aus dem materiellen Terminus eine emotional aufgeladene Idee: ‚Heimat‘ wird zum Immateriellen, zum Mysterium.⁹ Diese Aufladung des Begriffes ist untrennbar verbunden mit der europäischen Geschichte im 19. Jahrhundert, die maßgeblich vom Streben nach Nationalstaatlichkeit und der Ausbildung eines nationalen Selbstverständnisses bestimmt wird. In dieser Zeit ist weiterhin eine ödipale Besetzung von ‚Heimat‘ zu konstatieren. Das Gleichnis ‚Heimat – Mutter‘ bestimmt zunehmend den Diskurs. Das Repräsentieren von ‚Heimat‘ durch weibliche Figuren¹⁰ ist ein Muster, das sich bis heute in der Kriegsrethorik, insbesondere in Soldatenliedern, gehalten hat: Es ist die „männlich besetzte Front“, die man der „weiblich besetzte[n] Heimat“¹¹ gegenüberstellt.

Auch nach den gescheiterten deutschen Revolutionen in der Mitte des 19. Jahrhunderts behält ‚Heimat‘ einen zentralen Stellenwert im gesellschaftlichen Diskurs. ‚Heimat‘ steht für den Rückzugsraum, für das Eigene und Private. Diese Sentimentalisierung der Begrifflichkeit schlägt sich auch in der Literatur des poetischen Realismus nieder. Für Autoren, wie zum Beispiel Wilhelm Raabe, bedeutet seine Heimat dem Menschen ‚Glück‘.¹²

Sehnsucht nach existentieller Sicherheit ist zweifelsfrei synonym mit der Sehnsucht nach Heimat. So war ‚Heimat‘ insbesondere um die Jahrhundertwende, der Zeit vor dem ersten Weltkrieg, ein viel beschworener Mythos.¹³ ‚Heimat‘ entwickelt sich verstärkt zum Gegenbild. Um 1890 entsteht die eigentliche ‚Heimatabewegung‘.¹⁴ Wörter wie ‚Heimatkunst‘, ‚Heimatroman‘, ‚Heimatschutz‘, ‚Heimatkunde‘, ‚Heimatvereinigung‘ und nicht zuletzt ‚Heimatliteratur‘ sind in aller Munde. ‚Heimatliteratur‘ meint in diesem Sinne aber nicht „Literatur über Heimat in einem allgemeinen Sinne, mit Beheimatung als einem tiefliegenden Bedürfnis des Menschen“¹⁵, denn dies träfe auf einen beträchtlichen Teil der Literatur überhaupt zu, sondern – poetologisch insbesondere in der Gattung Roman

⁸ Vgl. Hinck, *Heimatliteratur*, S. 42.

⁹ Vgl. Greverus, *Suche*, S. 62 ff.

¹⁰ Vgl. Ecker, *Viebig – Beig – Walser*, S. 130.

¹¹ Ecker, *Unterschlagnene Differenz*, S. 14.

¹² Vgl. Greverus, *Suche*, S. 7.

¹³ Vgl. Cepl-Kaufmann, *Autoren des Rheinlandes*, S. 24.

¹⁴ Vgl. Nienaber, *Heimatroman*, S. 107.

¹⁵ Rossbacher, *Heimatkunst*, S. 300.

fassbar – Literatur im Kontext der Heimatkunstabewegung.¹⁶ Innerhalb dieser reaktiv ausgerichteten, gegenmodernen, völkisch-nationalistischen Kulturströmung¹⁷ wird ‚Heimat‘ ohne rationale Begründung zum wichtigsten anthropologischen Wert erhoben.¹⁸ In dieser Zeit entstehen die Ideen von der Schollenanbindung¹⁹ und von der ‚natürlichen‘ Liebe des Menschen zu seiner Heimat.²⁰ Die „Erdfrische des mütterlichen Bodens“²¹ ist in diesem Kontext eine Formulierung, die wiederum auf die weibliche Konnotation des Heimatbegriffes abhebt. ‚Heimat‘ wird außerdem zunehmend mit dem Bäuerlichen verknüpft und im Kontrast zur ‚Stadt‘ gesehen.²² Denn die Großstadt verwehrt dem Einzelnen den Raum für Identität und kann ihm deshalb nicht ‚Heimat‘ bedeuten, so der Kausalnexus.²³ Die Theoretiker der Heimatkunstabewegung, wie zum Beispiel Friedrich Lienhard in seiner Schrift *Los von Berlin?*, betreiben daher die Aufwertung des Landes gegenüber der Stadt.

Die Signifikantebene des Heimatbegriffes der Jahrhundertwende spielt für das Verständnis der Viebig’schen Begriffsgebrauchs eine entscheidende Rolle. ‚Heimat‘ ist in den Texten Viebigs keineswegs als Antagonismus zur Großstadt per definitionem immer nur ländliche Heimat. Während die Stadt in der Heimatkunstabewegung ein unberührtes Subjekt darstellt, ihr heimatliche Momente weitgehend abgesprochen werden²⁴ und somit eine Anerkennung der Stadt als Heimat ausbleibt, auch wenn dies von wenigen Stimmen vergeblich gefordert wurde,²⁵ zeigt Clara Viebig in der Novelle *Hinter Mauern*, dass auch ein urbanes Umfeld für die in ihm lebenden Menschen ‚Heimat‘ bedeuten kann. Christine Müller, ein straffällig gewordenes Mädchen, soll quasi zur ‚Gesundung‘ aufs Land geschickt werden, um „in gesunden, ländlichen Verhältnissen [...] den Verlockungen der Großstadt entzogen“ (Mauern 1901, 250) zu sein. Diese Idee, welche die Kausalität zwischen Kriminalität, sozialem Elend und Urbanität herstellt, wird durch die Figur der Stadträtin, die als Stellvertreterin der bürgerlichen Oberschicht den Insassinnen des ortsansässigen Arbeitshauses in karitativer Intention einen Besuch abstattet, propagiert.

¹⁶ Vgl. Rossbacher, *Heimatkunst*, S. 300.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 300.

¹⁸ Vgl. Nienaber, *Heimatroman*, S. 107.

¹⁹ Vgl. Ecker, *Unterschlagene Differenz*, S. 18.

²⁰ Vgl. Häny, *Dichter*, S. 8.

²¹ Nienaber, *Heimatroman*, S. 108.

²² Vgl. Bausinger, *Identität*, S. 18.

²³ Vgl. Ceph-Kaufmann, *Autoren des Rheinlandes*, S. 24.

²⁴ Vgl. Rossbacher, *Literatursoziologie*, S. 33.

²⁵ Vgl. Rossbacher, *Programm*, S. 127 sowie Krauß-Theim, *Ästhetische Reaktionsformen*, S. 87.

Jene nimmt Berlin, ganz im Sinne der Heimatkunst, als Ort der Dekadenz, sozusagen als ‚sozialen Sumpf‘, wahr.²⁶ Der Dualismus ‚gesund‘ versus ‚krank‘ wird in der Programmatik der Heimatkunstbewegung mit dem Paradigma ‚Land-Stadt‘ zur Deckung gebracht.²⁷ Mittels der Figur der Stadträtin präsentiert Viebig dem Leser die bürgerliche Idealvorstellung vom einfachen Leben auf dem Land, in der Natur dem städtischen Kulturbürgertum Sphäre idealisierter Kulturwerte wird.²⁸ Diese Bewegung wurde von dem Impuls geleitet, aus der wilhelminischen Gesellschaft, aus Industrialisierung und Urbanität in ein ursprüngliches, naturnahes Dasein, einen Ort der Regeneration, zu entfliehen²⁹:

Luft und Licht genießen Sie da aus erster Hand. Bei einfachen Ackerbürgern, in einfacher Umgebung werden Sie sich nur mit der Natur beschäftigen. Es muß doch eine Wonne für Sie sein, den alten Menschen hier hinter den Mauern zu lassen und einen ganz neuen anzuziehen, sich wieder als nützliches Mitglied der menschlichen Gesellschaft zu fühlen! Also auf's Land. (Mauern 1901, 250)

Christine Müller hingegen erwidert immer nur trotzig: „*Ik jehe nich von Berlin*“ (Mauern 1901, 251). Denn für sie, die in Berlin geboren und „*uf Berliner Pflaster groß jezogen*“ (Mauern 1901, 252) wurde, bedeutet Berlin ‚Heimat‘. In dieser Novelle stellt Viebig zwei konträre Vorstellungen von dem, was Stadt und Land in Bezug auf die Idee ‚Heimat‘ bedeuten können, gegenüber und weist damit auf die begrenzte Gültigkeit der eindimensionalen Sicht vom Primat der ländlichen Heimat hin. Zweifelsohne bedient sich Viebig bei der literarischen Verarbeitung des diskursiven Phänotyps ‚Heimat‘ auch heimatkünstlerischen Ideen. Allerdings werden diese, wie am Beispiel der Novelle *Hinter Mauern* gesehen, wiederum durch die Kombination mit anderen Facetten der Begrifflichkeit relativiert.

In der Zeit des Nationalsozialismus kam es schließlich zu einer Pervertierung des Heimatbegriffes und zum Entstehen der so genannten ‚Blut-und-Boden-Kunst‘. Trotz der aus dieser Entwicklung resultierenden ideologischen Belastung des Begriffes nach dem Zweiten Weltkrieg, ist für die 50er und 60er Jahre eine massenhafte Produktion von Heimatfilmen und Heimatromanen mit ausgesprochen stereotypen Erzählmustern zu verzeichnen. In den 1990er Jahren entdeckte die Literaturwissenschaft dieses Topos erneut für sich, was zu einem gesteigerten Interesse an der Regionalliteratur führte.³⁰ Ein Phänomen,

²⁶ Vgl. Zimmermann, Heimatkunst, S. 155.

²⁷ Vgl. Rossbacher, Literatursoziologie, S. 52.

²⁸ Vgl. Zimmermann, Heimatkunst, S. 156.

²⁹ Vgl. Krauß-Theim, Ästhetische Reaktionsformen, S. 76 f.

³⁰ Vgl. Ecker, Unterschlagene Differenz, S. 8.

dem in Teilen auch die ‚Viebig-Renaissance‘, die in diesen Jahren ihren Anfang nahm, zu verdanken ist.³¹

‚Heimat‘ ist ein besonderes Lemma, wie dieser Exkurs in die Geschichte des Begriffes und seiner Bedeutungen zeigt, das in andere Sprachen nur bedingt zu übersetzen ist. Neben den ursprünglichen materiellen Bedeutungskern trat über die Jahrhunderte eine Vielzahl emotionsgeladener und Ideologie befrachteter Signifikate. Diese Bedeutungsverschiebung führte dazu, dass der Terminus ‚Heimat‘ nach 1945 zunächst regelrecht unbrauchbar wurde.³² Dennoch und gerade deshalb kann ‚Heimat‘ in der Tat als „Schlüsselwort der deutschen Geschichte“³³ bezeichnet werden.

‚Heimat‘, das ist also Mythos und Glaubensbekenntnis. Die Konnotationen zum Heimatbegriff sind so vielfältig, dass die Bedeutung der Begrifflichkeit verschwimmen muss. Konkretisierung verspricht hingegen die Hinzunahme von Bezugskategorien, durch die der Begriff seine reale Füllung erhält.³⁴ Im Folgenden soll dem Heimatbegriff Clara Viebigs ebenfalls mittels einer solchen Hinzunahme von relationalen Kategorien nachgegangen werden.

³¹ Vgl. zur ‚Viebig-Renaissance‘ Kapitel 1.2, S. 16 f.

³² Vgl. Seliger, Vorwort, S. 7.

³³ Ecker, *Unterschlagnene Differenz*, S. 7 f.

³⁴ Vgl. Greverus, *Heimatphänomen*, S. 31.

6.2 Verwurzelt-Sein in der ‚Erdfrische des mütterlichen Bodens‘ – zum Verhältnis von Scholle, Weiblichkeit und Heimat

6.2.1 ‚Scholle‘ – ein Modewort um 1900

Die organizistische Metapher des ‚Wurzeln‘³⁵ und somit die Idee des ‚Verwurzelt‘-Seins in einer bestimmten Landschaft durchzieht – mehr oder weniger deutlich – alle Texte Viebigs, die sich mit dem diskursiven Phänotyp ‚Heimat‘ beschäftigen. Besonders ausgeprägt präsentiert sich dieses Topos in den Novellen *Simson und Delila*, *Der Gefangene*, *Das Kind und das Venn* und *Die Heimat*.³⁶ Daher sollen diese Texte im Folgenden herangezogen werden, um ‚Schollengebundenheit‘ als Facette des vielschichtigen literarischen Heimatdiskurses bei Clara Viebig zu kommentieren.

‚Erde‘ und ‚Erdgeruch‘ sind in der Literatur der Jahrhundertwende häufig beschworene und mit sakralen Komponenten versehene Terminologien.³⁷ Für die Heimatkunstbewegung ist in diesem Kontext vor allem der Begriff der ‚Scholle‘, der die Zugehörigkeit des Individuums zu einem bestimmten Stück Landschaft betont, wesentlich. ‚Heimat‘ wird als „primäre und schicksalshafte Bindung des Menschen an einen, nämlich den ‚Geburtsboden‘ definiert“³⁸. Weiterhin wird eine Biologisierung der Begriffe vorgenommen, die sich in Bildbereichen des Erdhaften, der Verwurzelung, des Keimes und Wachsens manifestiert.³⁹ Die ‚Erdfrische des mütterlichen Bodens‘ ist in diesem Zusammenhang ein stets wiederkehrendes Schlagwort.⁴⁰

³⁵ Vgl. Krauß-Theim, *Ästhetische Reaktionsformen*, S. 250.

³⁶ Der Text *Der Gefangene* wurde 1925 in der Anthologie *Franzosenzeit. Zwei Novellen* publiziert. Die Novelle *Simson und Delila* erschien 1896 zuerst als Fortsetzungsgeschichte in der *Deutschen Romanbibliothek* und wurde 1897 in die Anthologie *Kinder der Eifel. Novellen* aufgenommen. Die Erzählung *Das Kind und das Venn* wurde erstmals 1905 in dem Band *Naturgewalten. Neue Geschichten aus der Eifel* herausgebracht, wobei im Inhaltsverzeichnis der Anthologie als Entstehungsjahr 1902 genannt wird. Der Text *Die Heimat* erschien 1914 in der fast gleichnamigen Novellensammlung *Heimat. Novellen*.

³⁷ Vgl. Krauß-Theim, *Ästhetische Reaktionsformen*, S. 226.

³⁸ Nienaber, *Heimatroman*, S. 99.

³⁹ Vgl. Krauß-Theim, *Ästhetische Reaktionsformen*, S. 96.

⁴⁰ Vgl. Rossbacher, *Literatursoziologie*, S. 106.

Um die Jahrhundertwende wurde somit eine Bedeutungsdimension von ‚Heimat‘ angelegt, die an dem Begriff haften bleiben sollte: „die Vorstellung, daß durch die Verwurzelung am heimischen Ort dem Ich eine stabile Identität verliehen wird.“⁴¹ Identitätsfindung und das Erleben existentieller Sicherheit sind daher Erfahrungen, die für den Menschen ausschließlich in der heimatlichen Landschaft möglich sind. Deswegen ist eine unstillbare, Existenz bedrohende Heimatsehnsucht die zwangsläufige Folge aus dem Verlassen des heimatlichen Bodens. Diese Gedanken rekurrieren auf das Menschenbild der Heimatkunstabewegung, die einen agrarisch-biologisierten Menschentypus, einen ‚gesunden Naturmenschen‘, der in der heimatlichen Erde und Natur ‚verwurzelt‘ ist, propagiert.⁴² Der biologisch-darwinistischen Auffassung folgend erscheint der Mensch als ein unverbildetes, vitales und triebgebundenes Naturwesen: als Kreatur.⁴³ Aber auch das naturalistische Menschenbild betont die Determiniertheit des Einzelnen durch biologische Gesetzmäßigkeiten. Das Individuum ist in seinem Wollen und Handeln unfrei, gleichsam ein ‚Produkt‘ seiner Umwelt. Beide Programmatiken akzentuieren die biologische Seite des Lebens: Der Naturalismus in einem vitalistischen Lebenskult und die Heimatkunstabewegung in der Forderung nach ‚naturwüchsiger Ursprünglichkeit‘.⁴⁴ Ein solches Menschenbild findet sich auch in den Texten Viebigs wieder, insbesondere dann, wenn es um das Verhältnis der Figur zu ihrer ‚Heimat‘, zur ‚Scholle‘, geht. Weiterhin eng verbunden mit der Idee der ‚Schollengebundenheit‘ ist das Bild der ‚guten Mutter‘: Der Mensch wächst aus dem ‚mütterlichen Boden‘ gleich einer Pflanze. Dieser Prozess wird anthropomorph, also analog zum menschlichen Geburtsvorgang, entworfen.⁴⁵ Damit geht in der Literatur der Heimatkunstabewegung meist eine üppige Naturmetaphorik einher.⁴⁶

Das Verständnis von Natur als ‚Scholle‘ ist ein agrarromantisches Denkmuster und ein typisches bewussteinsgeschichtliches Element des endenden 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts. Als solches hat es Eingang in die Literatur dieser Epoche und somit auch in die Texte Clara Viebigs gefunden.⁴⁷ In der Zeit des Nationalsozialismus wurden diese für die Zeit um 1900 programmatischen Ideen im Rahmen der Blut-und-Boden-

⁴¹ Ecker, *Unterschlagnene Differenz*, S. 18.

⁴² Vgl. Rossbacher, *Literatursoziologie*, S. 137.

⁴³ Vgl. Krauß-Theim, *Ästhetische Reaktionsformen*, S. 174.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 91 ff.

⁴⁵ Vgl. Nienaber, *Heimatroman*, S. 109.

⁴⁶ Dass dies auch bei Clara Viebig der Fall ist, wird an der Novelle *Die Heimat* besonders deutlich. Vgl. hierzu Kapitel 6.2.2, S. 223 ff.

⁴⁷ Vgl. Krauß-Theim, *Ästhetische Reaktionsformen*, S. 229.

Literatur und -Kunst radikalisiert und die in der Ideologie der Heimatkunstbewegung bereits angelegten sozial-darwinistischen sowie biologisch-vitalistischen Tendenzen zu völkisch-rassebiologischen Gedanken fort- und ausgeführt. In diesen Punkten wird die bedenkliche Nähe der Heimatkunstbewegung zur Blut-und-Boden-Literatur deutlich.

6.2.2 Die organizistische Metapher des ‚Wurzeln‘ – ‚Heimat‘ als lokale Fixierung

Die lokale Fixierung, also die schicksalhafte ‚Verwurzelung‘ eines Menschen in einem Stück Landschaft, hat als eine wesentliche Aussage der heimatkünstlerischen Programmatik um 1900 zu gelten.⁴⁸ Im Folgenden soll daher dem Paradigma ‚Verwurzelt-Sein‘ – ‚Entwurzelt-Werden‘ in drei Novellen Viebigs, die in den Jahren 1905 bis 1925 erschienen sind, nachgegangen werden: Die Texte *Das Kind und das Venn*, *Die Heimat* und *Der Gefangene* wurden im Abstand von jeweils fast einem Jahrzehnt publiziert und dennoch verbindet sie inhaltlich und ideologisch eine Konstante: die Thematisierung der das Individuum determinierenden Bindung an den ‚Geburtsboden‘.

Die Novelle *Das Kind und das Venn* entstand um die Jahrhundertwende,⁴⁹ also in der Zeit, als der Heimatbegriff, der sich auf die ‚Schollenbindung‘ beruft, im gesellschaftlichen Diskurs besonders präsent war. In geradezu fatalistischer Weise wird in diesem Text der aussichtslose Kampf des Knaben Gerret ums Überleben in einer Landschaft vorgeführt, in der er nicht ‚verwurzelt‘ ist. Denn das „Venn ist schön, – aber nicht für jeden. Die Menschen, die nicht aus der Landschaft selbst geboren und so durch das eigene Blut mit ihr verbunden sind, sind ihr nicht gewachsen. Gewachsen sind ihr nur die unbewussten, einfachen und starken Naturen der Venn-Bauern, die ohne eine Möglichkeit der Auseinandersetzung eins mit der Landschaft, die in ihrem eigenen Wesen ihr lebendiger Ausdruck sind, und die ihr ganzes Leben in unauflösbarer Gebundenheit an sie hingeben.“⁵⁰ Für Gerret, der am Rhein geboren ist und mit seiner verwitweten Mutter in deren Heimatdorf im Hohen Venn zurückkehrt, stellt diese Landschaft von Anfang an eine existentielle Bedrohung dar, weil ihm aufgrund des Nicht-hier-Geboren-Seins jeglicher Bezug zu diesem Naturraum fehlt. So bilden Knabe und Landschaft, statt eine Symbiose einzugehen, ein Gegensatzpaar.

⁴⁸ Vgl. Nienaber, Heimatroman, S. 99.

⁴⁹ Vgl. zum Entstehungsjahr des Textes Fußnote 36, S. 219.

⁵⁰ Wingenroth, Frauenroman, S. 63.

Clara Viebig verbindet in diesem Text heimatkünstlerisches und naturalistisches Gedankengut zu einem spannungsvollen Ganzen. Sie kombiniert die aus der Programmatik der Heimatkunst stammende Vorstellung von der Bindung des Individuums an den ‚ursprünglichen Heimatboden‘⁵¹ mit naturalistischen Konzepten, wie dem des Determinismus, der von der nach positivistischen Gesichtspunkten gestalteten Naturgewalt ausgeht, und dem Darwin’schen ‚struggle for life‘⁵², der zwischen Gerret und der Dimension ‚Natur‘ vor dem Hintergrund der Vennlandschaft inszeniert wird. Das Venn präsentiert sich als geheimnisvolle, weiblich konnotierte Größe über Gerret stehend und wird für diesen zu einem ihn im negativen Sinne determinierenden Faktor und daraus folgend zum Auslöser von Ängsten.

Das große Venn war auch einsam, aber das reckte und dehnte sich in geheimnisvoller Freude ob der eigenen, einsamen Größe, während der kleine Junge erschauerte und ganz in sich zusammendruckte. (Kind 1906, 251)

Seine Herkunft, also das Nicht-Geboren-Sein im Hohen Venn, liefert die kausalen Erklärungsmuster für diesen Umstand: „Gerret war nicht von hier zu Haus“ (Kind 1906, 251). Als ‚Stadtkind‘ ist er der „überwältigenden, rauhen Eifellandschaft“⁵³ nicht gewachsen. Die übrigen Bewohner des Venndorfes hingegen sind aufgrund ihrer geburtsmäßigen Verbindung, ihrer ‚Verwurzelung‘, mit diesem Naturraum in der Lage, mit der Vennlandschaft eine Einheit zu bilden und in ihr regelrecht zu ‚gedeihen‘. So hat sich auch die Mutter des Jungen „rasch wieder oben eingelebt; sie war ja hier geboren. Sie blühte noch einmal auf, und ihre Gestalt, zwar hager und nicht zur Fülle neigend, gewann an Kraft“ (Kind 1906, 254). Aus der Fremdheit Gerrets aber erwächst dessen Unvermögen, sich in dieser Landschaft zu recht zu finden, und auch sein Wahrnehmungsdefizit bezüglich Erhabenheit und Schönheit des Hohen Venn, so dass er nur dessen imposante Dämonie zu spüren vermag.

Gerret verstand nicht die Musik der Winde, die jauchzend die offene Brust des Venn zerwühlen, verstand nicht den stummen Kuß der Sonne, die in kurzer und desto glühenderer Liebeshast fast schmerzhaft brennt. Er sah nicht die Regenbogen vom endlosen Hochland aufstehen und sich verdoppeln in der unbegrenzten Weite, sah nicht das Kreuz auf der Richelsley rot flammen im Abendstrahl, wie ins Blut Christi getaucht. (Kind 1906, 251)

⁵¹ Vgl. Krauß-Theim, Ästhetische Reaktionsformen, S. 95 fs.

⁵² Vgl. Riedel, Natur, S. 147.

⁵³ Müller, Mutterfiguren, S. 301.

In dieser Textpassage vermischen sich einschüchternde Größe und Macht mit „phantasmagorischen Aspekten eines kosmischen Liebesverhältnisses zwischen Venn und den Naturelementen Wind und Sonne“⁵⁴, deren Schönheit nur von demjenigen wahrgenommen werden kann, für den dieser Naturraum von Geburt an ‚Heimat‘ bedeutet. Gerret aber „stand wie ein Pünktchen, verloren in der großen Weite, und sah sich verlegen um“ (Kind 1906, 252). Er hat, wie der Arzt, dem ihn sein Großvater in der Stadt ob seiner sich verschlechternden physischen Konstitution vorstellt, diagnostiziert, „nicht die richtige Konstitution für Euch da oben“ (Kind 1906, 259). Für den ‚entwurzelten‘ Gerret stellt der fremde Naturraum ein durch und durch lebensfeindliches Umfeld dar.

Das war das Venn, das machte ihn stumm. Das kam auf ihn zu – ein Gewaltiges, Übermenschliches – das rückte ihm immer näher, immer näher. Das bedrückte ihn; das erdrückte ihn schier. Er rang nach Luft, aber wehren konnte er sich nicht. Ganz still saß er, wie gebannt, starren Blickes. (Kind 1906, 260)

Das Venn wird im Handlungsverlauf – wie schon im Titel, *Das Kind und das Venn*, angekündigt – zum zweiten Protagonisten der Handlung. Es entwickelt sich ein aus der biologisierten Naturverbundenheit der Charaktere abgeleiteter Kampf ums Dasein,⁵⁵ den Gerret verlieren muss, da ihm, so die Textperspektive, die Grundlage jeder Existenz, die Bindung an den ‚Geburtsboden‘, abhanden gekommen ist.

Ähnlich ergeht es in der Novelle *Die Heimat* dem Bettler Lippi, der fern der Eifel, wo er geboren wurde, nicht ‚gedeihen‘ kann, sondern aufgrund stattgefunderer ‚Entwurzelung‘ regelrecht ‚eingeht‘: „*Er kümmerte wie ein Pflanze, die ihren rechten Boden nicht hat. Bald ging der Lippi ein.*“ (Heimat 1914, 243), so der Schlusssatz des Textes. In diesem Text fällt besonders das Bemühen analog zum floralen Wachsen, Gedeihen und Vergehen entworfenen Metaphern auf, wie sie typisch sind für den auf die ‚Scholle‘ zentrierten Heimatdiskurs der Jahrhundertwende. Für Lippi bedeutet die heimatliche Landschaft existentielle Fixierung: Sie ist ihm, der die Eifel bisher nie verlassen hat, „*die Welt*“ (Heimat 1914, 226).⁵⁶ Als ihn die Dorfgemeinschaft nach Trier ins Landarmenhaus zwingt,⁵⁷

⁵⁴ Krauß-Theim, *Ästhetische Reaktionsformen*, S. 158.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 250.

⁵⁶ „*Wie in einer Art Betäubung sah er die Ley schwinden und die aufgestülpten Kuppen des Eifelplateaus; sah nicht mehr die Hänge und Schluchten, die sich ineinanderschieben mit Nasen und Buckeln und das Bädchen verschlucken, das ihm die Welt bedeutete.*“ (Heimat 1914, 226).

⁵⁷ „*Es war eine traurige Fahrt. Wie ein Kalb, das zur Schlachtbank gefahren wird, hatten sie ihn hinten ins Stroh verladen.*“ (Heimat 1914, 235).

verliert er die für ihn so lebensnotwendige Bindung an diese ‚Scholle‘: Aus einer fest ‚verwurzelten‘ wird eine ‚entwurzelte‘ Existenz. Dabei ist es für Lippi schier unbegreiflich, weshalb er überhaupt in das Landarmenhaus, eine städtische Wohlfahrtseinrichtung, gebracht werden soll. Er interpretiert den Terminus ‚landarm‘ aus seiner durch die Fixierung auf die heimatliche Landschaft bestimmten Perspektive als einen defizitären Zustand, in dem es dem Betroffenen an Land, also an Heimat, mangelt:

„Landarmenhaus?!“ *Der Lippi grinste ganz verächtlich. „Lao gehören e ch net hin!“ Landarm waren nur die, die keine Heimat hatten. „E ch sein doch net landarm?!“ Und dabei blieb er.* (Heimat 1914, 233)

Doch die Dorfgemeinde, die es leid ist, sich um den alten Bettler zu kümmern, setzt dessen Einweisung durch. Auf der Fahrt nach Trier scheint es Lippi, als ob ihn der heimatliche Naturraum regelrecht festhalten wolle.

Von den Kuppen der Berge war kein Blau zu sehen, eine Nebelmauer stand zwischen ihnen und Lippi. Aber im Geiste sah er seine Berge, er sah sie winken und die Köpfe schütteln: „Bleibe, bleibe!“ Und als er nun in die Tiefe fuhr, in der die Üß, von kalten Herbstgüssen geschwellt, in Kaskaden donnerte, hörte er im wilden Poltern und Fallen seines Baches deutlich ein: „Ho, oho, nicht fort, nicht fort!“ Und über dem Plateaurand hob sich, als er angstvoll den Kopf zurückdrehte, noch einmal die schwarze Ley, sah ihm gerade ins Gesicht, düster fragend: „Wohin gehst du, wohin?“ Sie starrte ihn an, er starrte sie an – nun sah er seine Ley gleich nicht mehr! Da stieß er einen Schrei aus, der an den Talwänden ein Echo wachrief, das schaurig nachgellte: „Ech muß hei bleiwen, hei!“ (Heimat 1914, 235-236)

Die Dimension ‚Natur‘ wird personifiziert und agiert als Teil des fiktiven Figurenpanoramas. Hierbei handelt es sich um ein erzähltechnisches Motiv, das auch in anderen Novellen Viebigs Anwendung findet. Während dieses Eingreifen in anderen Texten wie zum Beispiel der Novelle *Der Gefangene* Folgen für das Handeln der Figuren hat, bleibt es im Falle des Lippi ohne Wirkung:⁵⁸ Er muss sich in sein Schicksal fügen und empfindet fortan nichts weiter als eine „ungeheuerer Sehnsucht“ (Heimat 1914, 238) nach der Heimat. Dies führt dazu, dass sein Lebensmut zunehmend erlischt⁵⁹ und er nach kurzer Zeit verstirbt.

⁵⁸ Vgl. hierzu auch die entsprechenden Passagen in der Novelle *Der Gefangene* in Kapitel 6.2.2, S. 226.

⁵⁹ „Er wurde ins Spital gebracht. Es war ihm ganz gleichgültig, wo er lag. Stumpf ließ er alles über sich ergehen, [...]; er blinzelte nicht mehr freundlich. Warum hatten sie ihn nicht daheimgelassen, hatten ihn fortgeschleppt in die Fremde?“ (Heimat 1914, 236).

Auch in diesem Text ist es die biologisierte Naturverbundenheit des Protagonisten, seine unabdingbare Bindung an die heimatliche ‚Scholle‘, die dessen Leben determiniert. Denn gemäß der heimatkünstlerischen Theorie ist ein Individuum abseits des Geburtsbodens nur bedingt lebensfähig. In den beiden Texten *Das Kind und das Venn* und *Die Heimat* folgt für die Protagonisten aus der stattgefundenen ‚Entwurzelung‘ die physische Vernichtung. Clara Viebig schließt sich mit der Herstellung dieser Kausalität der heimatkünstlerischen Ideologie und Logik an: Sie erhebt die Kategorie ‚Heimat‘ zum wichtigsten anthropologischen Wert. Geht dieser verloren ist das Individuum nicht mehr lebensfähig.

Ein weiterer Text, der sich mit der Problematik des ‚Entwurzelt-Seins‘ beschäftigt, ist die wiederum etwa zehn Jahre später entstandene Novelle *Der Gefangene*. Neben der Perzeption des Fremden wird hier das Nicht-Austauschbar-Sein von Heimat und der damit verbundene Zwang, in jene zurückzukehren, zum Thema gemacht. Der Kriegsgefangene Antoine Ducas aus dem südfranzösischen Valence wird zum Arbeitseinsatz in die Eifel geschickt und empfindet zunächst maßlose Fremdheit und Einsamkeit, die vor allem auf die Andersartigkeit der naturräumlichen Umgebung zurückzuführen ist:

Eine tiefe Niedergeschlagenheit trat auf sein Gesicht, verzagt blickte er umher in der Weite der Landschaft, die ihn fremd ansah mit hundert und hundert Feldern, mit spitzen Kirchtürmchen, die über sachte Bodenwellen schauten und Dörfer verrieten, mit Bergkuppen, die nicht wie die Höhen des Mont Pilat sich aufbauten in langer Kette. [...] Ach, dies waren nicht die Anhöhen mit Obstgärten und Weinbergen, wie sie sich erheben am beiden Ufern der Rhone, hier wuchsen keine Maulbeerbäume und Oliven! Hier war man nicht umhegt von warmen, besonnten Hängen, die schützend alle Winde abhalten! [...] Luft, lauter Luft. Sie stieß ihn hart vor die Brust, der Schweiß in seinem Wanderhemd wurde kalt, es schauderte ihn, er wurde bleich und atmete mühsam. (Gefangene 1925, 7-8)

Klima und Topographie der Eifel präsentieren sich Antoine konträr zur heimatlichen, südfranzösischen Landschaft. Er ist blind für die Schönheiten dieser Gegend und nimmt nur wahr, was hier nicht vorhanden ist: Es gibt keine Höhen, die an die des Mont Pilat heranreichen, keine warmen sonnigen Hanglagen, keine Obstgärten, Weinberge, Maulbeerbäume und auch keine Olivenhaine. Stattdessen herrscht hier ein raues Klima und die Vegetation ist im Vergleich zu der des Rhônetales karg. Der junge Franzose wurde – im Sinne der heimatkünstlerischen Theorie – seiner natürlichen Umgebung ‚entwurzelt‘ und empfindet daher ein starkes Heimweh: „*ihn verzehrte ein brennender Durst, der Fieberdurst der Sehnsucht: nach Hause, nach Hause!*“ (Gefangene 1925, 18).

Dieses Fremdheitsgefühl kann Antoine temporär verdrängen, als er sich in die Deutsche Christina verliebt und diese einen Sohn zur Welt bringt. Seinem Wunsch, ihm mit dem Knaben nach Kriegsende in die Heimat zu folgen und dort seine Frau zu werden, kann die Bauerstochter Christina allerdings nicht entsprechen. Denn sie wird, genau wie Antoine, von ihrer Heimat, der Eifel, regelrecht festgehalten:

Ein Wind blies ihn an. Er kehrte das Antlitz gegen Westen; daher kam der Wind. Die Flügel seiner Nase bebten, sie blähten sich, sie spürten diesen Wind, sie sogten ihn ein; er roch ihn, er schmeckte ihn auf der Zunge. Ein Lächeln überzog sein finsternes Gesicht: das war der Heimatwind. Und dann plötzlich schloß er die Augen, hob das Gesicht empor und ließ vom Wind seine brennenden Lider kühlen, seine schmerzende Stirn. Heimatwind, Heimatwind, ah, der tat wohl! (Gefangene 1925, 67-68)

Der Wind riß an ihren Kleidern, sie ließ ihn reißen, sie empfand das heftige Wehen wie eine Wohltat. Ihr erhitztes Gesicht wurde gekühlt. „Geh nicht, geh nicht, du kannst nicht fortgehen!“ Worte, die ihr Herz heimlich gesprochen hatte, trug die Luft ihr lauter und lauter zu. (Gefangene 1925, 83)

Die zitierten Textpassagen sind analog zueinander entworfen und in ihrer Metaphorik wie Ästhetik deutlich aufeinander bezogen. Beide erzählen das Schlüsselerlebnis der jeweiligen Figur, das die Entscheidung bringt, die Liebe zur Heimat höher anzusetzen als die zum Partner. Dieser Entschluss wird durch den ‚Heimatwind‘ maßgeblich unterstützt. Die Dimension ‚Natur‘ präsentiert sich an dieser Stelle sowohl als ‚Agens‘ wie auch als ‚Movens‘, das mit zu der handlungsbestimmenden Entscheidungsfindung beiträgt. Beide Figuren können nicht anders: Sie müssen in ihrer heimatlichen Landschaft verbleiben. Denn die Bindung an die ‚Scholle‘ erweist sich als zu stark, um sich über sie hinweg setzen zu können. Innerhalb der Fiktion ist es Christina, die diese Determination erkennt und reflektiert:

Es mußte ja sein, sie mußten sich trennen – er dort und sie hier – es mußte ein jeder bleiben an seiner Statt. Sie dachte an ihn ganz ohne Groll, er konnte ja nichts dafür, er liebte seine Heimat, und sie liebte die ihre auch. Was war man ohne Heimat? Ein Blatt, das vom Baum gerissen ist, und das der Wind treibt, wohin es nicht gehört, und das verdorrt, weil es nicht mehr am Stamm ist. (Gefangene 1925, 95)

Die programmatische Idee der Heimatkunstbewegung, nur in der Heimat seien Identitätsfindung und ein erfülltes Leben möglich, spricht deutlich aus dieser Figurenüberlegung. Die Frage, was der Mensch sei ohne Heimat, wird naturmetaphorisch mit dem Bild des

vom Wind verwehten Blattes beantwortet: ‚entwurzelt‘ und im Vergehen begriffen. Deswegen wird die Bindung an die ‚Scholle‘ zum höchsten persönlichen Bedürfnis stilisiert. Dennoch fällt die Textaussage insgesamt bei Weitem nicht so eindeutig zu Gunsten der heimatkünstlerischen Ideologie aus, wie diese Passage vermuten lässt. Das Novellenende hingegen hinterfragt gerade die hier noch propagierte Sinnhaftigkeit, das Heilsversprechen der ‚Schollenbindung‘:

Seine Gedanken jagten sich, wirrten, irrten Wege zurück, die er gegangen, suchten Stätten auf, an denen seine Erinnerung ewig haften würde und auch ewig haften seine Liebe. Das Mädchen – das Kind – sein Kind, sein Sohn! Ach, er war nicht frei, war nicht frei geworden, kam nicht frei heim in sein Frankreich! Er war noch gefangen. Und blieb auch gefangen. War auf immer Gefangener von Deutschland.

(Gefangene 1925, 102-103)

Antoine tritt zwar physisch den Weg in die französische Heimat an, doch auf emotional-psychischer Ebene verbleibt er in Deutschland: Seine Gedanken, sein Herz, sind auf die geliebte Frau und den Sohn gerichtet. Für den männlichen Protagonisten ist daher die Entscheidung, zu seinen ‚natürlichen Wurzeln‘, um in der Terminologie der Heimatkunstbewegung zu bleiben, alles andere als selig machend. Für ihn bedeutet die Bindung an die ‚Scholle‘ Trennungsschmerz, verzehrende Sehnsucht und unerfüllte Liebe.

Clara Viebig greift zwar auch in diesem Text heimatkünstlerische Gedanken und programmatische Ideen auf und scheint sich diesen über weite Teile der Handlung anzuschließen. Doch letztlich weist sie mit dem offenen Ende der Erzählung auf deren Problematik und begrenzte Gültigkeit wie Sinnhaftigkeit hin. Durch diesen Schluss unterscheidet sich die Novelle dann auch von den Texten *Das Kind und das Venn* und *Die Heimat*. Während dort die Fixierung auf die Heimat, das lokal gebundene Spatium, als unabdingbar betrachtet wird, erfährt diese Idee hier nun eine Relativierung. Es zeigt sich, dass die Autorin zwar nicht von der Idee der ‚Schollenbindung‘, der Existenz bestimmenden Verhaftung in einer bestimmten Landschaft, abrückt, diese Vorstellung aber im Laufe der Zeit durchaus kritisch zu betrachten und zu relativieren weiß.

6.2.3 ‚Die gute Mutter‘ – Dimensionen ödipaler Mutter- und Heimatbindungen

‚Weiblichkeit‘ und ganz besonders ‚Mütterlichkeit‘ sind in Verbindung mit der Idee der ‚Schollenbindung‘ zentrale Konstituenten des literarischen Heimatdiskurses bei Clara Viebig. Die Vorstellung der naturräumlich gebundenen Heimat wird in vielen Texten Viebigs in ein matriarchalisches Naturbild überführt, in dem diese als „lebendiges weibliches Wesen“⁶⁰ und noch konkreter als „zufluchtbietende und trostspendende Mutter“⁶¹ gestaltet wird. Diese Zuschreibung von Weiblichkeit bestimmt das naturphilosophische und mythopoetisch motivierte Naturbild der Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts.⁶² Die Dimension ‚Natur‘ wird in diesem Kontext in überirdische Sphären gehoben und mit naturreligiösen Zügen versehen. Viebig bedient sich hierbei überaus gebräuchlicher Metaphern der Zeit um 1900 wie derjenigen der ‚Urmutter Erde‘, aus ‚deren Schoß‘ – ein Lieblingswort der Epoche – neues Leben entsteht.⁶³ ‚Heimat‘ als Landschaftsraum ist in diesem Sinne mehr als ein lokal gebundenes Spatium. ‚Heimat‘ transportiert darüber hinaus Momente des Sinnlichen und des originär Mütterlichen.

Wie vielschichtig Weiblichkeit in Bezug auf Heimat sein kann, soll an der Novelle *Simson und Delila* aufgezeigt werden. Auf inhaltlicher Ebene ist hier zuerst die Hinwendung des männlichen Protagonisten Hubert zur Mutter, die er zärtlich liebt,⁶⁴ und die Abgrenzung zum herrschsüchtigen Vater, der sich dem Wunsch des Sohnes, Förster zu werden, verweigert und ihn zwingt, Mutter und Heimat zu verlassen, zu betrachten:

Der Sohn hob den Kopf, wie Todesangst flog es über sein Gesicht. „In de Lehr – in de Stadt – fort aus em Wald?!“ (Simson 1897, 11)

Vor des Knaben Augen schwankten die grünen Bäume hin und her, sie winkten ihm. Wie war die Sonne so golden, die Luft so köstlich! Seine Brust dehnte sich, als wollte sie zerspringen – und das alles lassen? (Simson 1897, 12)

⁶⁰ Vgl. Krauß-Theim, *Ästhetische Reaktionsformen*, S. 224.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 224.

⁶² Vgl. Schweikle / Gebhard, *Natur*, S. 320.

⁶³ Vgl. Krauß-Theim, *Ästhetische Reaktionsformen*, S. 225.

⁶⁴ „Modder!“ *Er griff nach ihren Händen und zog sie herunter, seine Augen füllten sich jählings mit Thränen: „Modder, Modder, hör uf, ech kaonn dech net weine siehn – Modder – lief goldich Modderche!“ (Simson 1897, 23).*

Die Bindung an den Wald, die Landschaft der Heimat, wird aber nicht nur durch die ins Heilige idealisierte, keusche Mutter bedingt, sondern noch durch eine zweite Frau, nämlich Huberts Jugendliebe Suß: „*Ihre Gestalt war untrennbar verwoben mit dem, was er liebte;*“ (Simson 1897, 69). Die Gefährtin der Kindheit und spätere Geliebte, der Hubert in irrationaler Weise verfallen ist,⁶⁵ verkörpert das Gegenbild der Mutter.⁶⁶ Suß präsentiert sich als die tierisch-triebhaftere Frau, ein ‚naturwüchsiges‘ Wesen voller Leidenschaft: Sie ist der Inbegriff der so genannten ‚femme fatale‘, die den Mann, Hubert, durch ihren Verrat ins Verderben stürzt. Bereits der Novellentitel – *Simson und Delila* – akzentuiert dieses Motiv. Allerdings bleibt der evozierte Bezug zur biblischen Vorlage auf die Verderben bringende, verräterische Frauengestalt mit verführerischen Reizen beschränkt.⁶⁷

Clara Viebig greift bei der Gestaltung dieser Frauenfigur gängige Weiblichkeitsklischees der Jahrhundertwende,⁶⁸ basierend auf der Auffassung vom Weiblichen als Unheil bringende Trias von Natürlichkeit, Sinnlichkeit und Sünde,⁶⁹ auf. Vorstellungen dieser Art lagen im Trend der Zeit und speisten sich aus soziologischen und philosophischen Abhandlungen – wie zum Beispiel der Schrift des österreichischen Philosophen Otto Weininger *Geschlecht und Charakter* (1903) –, die ein die Triebnatur betonendes Weiblichkeitsbild entwarfen und diesem das Männliche als das Geistige gegenüberstellten.⁷⁰ Im Falle der Suß werden diese Sinnlichkeit, Naturwüchsigkeit, Triebhaftigkeit und verräterische Hinterhältigkeit durch zahlreiche Tiervergleiche herausgestellt:

„*Ke Mensch,*“ *sagte sie triumphierend, sprang leicht wie ein Reh über den Grabenrand und verfolgte mit Sicherheit einen kaum erkennbaren Pfad mitten durch’s Dickicht.* (Simson 1897, 88)

Wie ein Katze kroch es hinüber (Simson 1897, 18)

Wie eine Schlange wand sie den geschmeidigen Leib durch’s Buschwerk.
(Simson 1897, 88)

⁶⁵ „*Durch seine Adern schlich ein zehrendes Etwas, es ließ ihm keine Ruhe; er sah sie im Traum und mit wachen Augen, er glaubte sie zu hassen und verging vor Begehren.*“ (Simson 1897, 69).

⁶⁶ Auf keinen Fall ist Suß, wie von Carpenter angenommen „a second mother-figure“ (Carpenter, Novellen, S. 93).

⁶⁷ Vgl. Krauß-Theim, Ästhetische Reaktionsformen, S. 182 f.

⁶⁸ Vgl. Ecker, Viebig – Beig – Walser, S. 132 f.

⁶⁹ Vgl. Krauß-Theim, Ästhetische Reaktionsformen, S. 183.

⁷⁰ Vgl. Mechler, Nachwort, S. 213 ff.

Noch einen Kuß rechts und links, dann schnellte sie zurück wie das Reptil, das seinem Opfer den giftigen Stich versetzt hat. (Simson 1897, 89)

Neben dem Vergleich mit einem Reh, das die zarte Schönheit und Verbundenheit der Suß mit ihrer naturräumlichen Umgebung, dem Wald, betont, bemüht die Autorin vor allem die aus der Bildenden Kunst bekannten ‚femme fatale‘-Metaphern, die auf die Tod bringende Sinnlichkeit der Raubkatze und des Reptils abheben.⁷¹ Weiterhin wird die Charakterisierung der Suß als Naturwesen dadurch unterstrichen, dass diese bisweilen nicht mit dem Personalpronomen in der dritten Person feminin, sondern quasi als Neutrum mit ‚es‘ (Simson 1897, 18) bezeichnet wird.

Beide Frauentypen zusammen, die Heilige und die Hure,⁷² wie auch die Abgrenzung zum Vater, dem Männlichen, verkörpern für Hubert Heimat. Als er schließlich nach langer Abwesenheit in die Eifel zurückkehrt, wird diese Ebene des Weiblichen und des Mütterlichen um eine mystisch-religiöse Dimension erweitert:

Die Heimatluft kam und strich mit lindem Finger über die wunden Stellen. Hubert fühlte eine große Freude in sich aufglimmen; ja, das war Eifelluft mit frischem, belebendem Wehen! Sie zerrte ihm an den Kleidern, sie fegte ihn durch und durch – und der Wald, der Wald, nur hier rauschte der so! Mit einem Erlösungsschrei warf der Sohn der Eifel Ränzel und Stock von sich, mit ausgebreiteten Armen stürzte er nieder auf die feuchtkalte Erde und wühlte den Kopf in's raschelnde Laub. Vergessen waren Schmerz und Kummer, alles ging unter in dem einen großen Gefühl – Heimat! Gleich einem Trunkenen lallte er; er drückte das Gesicht an den geliebten Boden wie an die Brust der Mutter, [...]. (Simson 1897, 68)

Die zitierte Textpassage wird durch emotionale Kategorien dominiert: Alles steht zurück hinter dem einen ‚großen Gefühl – Heimat‘ (Simson 1897, 68). Dieser Irrationalismus erinnert an das Kernanliegen der Theoretiker der Heimatkunstbewegung, wie Friedrich Lienhard, der den Gegensatz zwischen ‚Fühlen‘ und ‚Räsonieren‘ heraufbeschwört:⁷³ Der Mensch habe nichts zu denken, nur zu fühlen, so dessen Postulat,⁷⁴ das sich gegen Rationalismus und Wissenschaftsgläubigkeit ausspricht und stattdessen den Glauben an eine

⁷¹ Vgl. Krauß-Theim, Ästhetische Reaktionsformen, S. 182.

⁷² Auf die ungezügelte Sexualität der Suß wird im Handlungsverlauf stetig verwiesen. Außer zu Hubert unterhält sie noch weitere Liebschaften und muss ihr Heimatdorf schließlich verlassen und sich in Bitburg als Amme verdingen, da sie ein uneheliches Kind zur Welt gebracht hat: ‚Ech haon e su e kle Malör gehaott derhäm – on dao –‘ (Simson 1897, 47).

⁷³ Vgl. Rossbacher, Literatursoziologie, S. 27, S. 36.

⁷⁴ Vgl. Rossbacher, Programm, S. 123-144, S. 126.

Weltanschauung fordert.⁷⁵ In diesem Sinne verleiht hier auch Clara Viebig der naturräumlichen Kulisse den Status des emotionalisierten Wertbegriffes. Auf das Menschenbild der Heimatkunstbewegung, welche Heimat zur ästhetischen Kategorie erhebt,⁷⁶ rekurren zudem der Bildbereich des Erdhaften und die irrationale, Affekt geleitete Bindung Huberts an die Heimat. Die „*Heimatluft*“ (Simson 1897, 68), räumlich noch konkreter gefasst die „*Eifelluft*“ (Simson 1897, 68), haucht der Figur geradezu wieder neues Leben ein. Hierbei handelt es sich um ein typisches, fast stereotypes Motiv, das Viebig häufig heranzieht, um Heimatbindung auszudrücken.⁷⁷

Die Rückkehr Huberts in die Eifel weist darüber hinaus durchaus ödipale Züge auf, wenn der „*Sohn der Eifel*“ (Simson 1897, 68) „*das Gesicht an den geliebten Boden wie an die Brust der Mutter*“ (Simson 1897, 68) drückt. An dieser Stelle kommt es zu einer Überlagerung der an die ‚magna-mater‘-Topik⁷⁸ angelehnten Auffassung vom Menschen als ‚Kind der Erde‘⁷⁹ einerseits und der fiktiven Realität des Protagonisten andererseits. Hubert wirft sich mit dieser Geste nicht nur an die Brust von ‚Mutter Natur‘ – eine Vorstellung, die in Beziehung zu setzen ist zum Wiederaufleben pantheistischer Tendenzen um 1900,⁸⁰ sondern auch an die der eigenen, in seiner Abwesenheit verstorbenen Mutter. Im Gedenken an die leibliche Mutter und dem Empfinden „mystischer Einheit von Ich und Kosmos“⁸¹ erfährt Hubert einen Moment gesteigerter Identität und Selbstfindung. Er erlebt somit die zentralen affektiven Komponenten von ‚Heimat‘ überhaupt.

Eine solche naturmystisch-sakrale Überhöhung des Mütterlichkeitstopos in Verbindung mit ‚Heimat‘ – beziehungsweise ‚Schollenbindung‘ – findet auch in der Novelle *Die Heimat*, statt. Das Bestimmende im Leben des alten Bettlers Lippi ist seine Heimatliebe. In der Eifel fühlt er sich wie „*ein Kind in der Mutter Schoß*“ (Heimat 1914, 231), hier schlägt sein Herz „*wie das eines glücklichen Kindes, das in die Arme der Mutter eilt*“ (Heimat 1914, 224). In diesem Kontext wird, analog zur Novelle *Simson und Delila*, wiederum ein Heimkehrszenario entworfen.⁸²

⁷⁵ Vgl. Rossbacher, Programm, S. 127.

⁷⁶ Vgl. Schmitz, Heimatkunstbewegung, S. 387.

⁷⁷ Vgl. hierzu auch die Verwendung dieses Motives in der Novelle *Der Gefangene*, Kapitel 6.2.2, S. 226.

⁷⁸ Vgl. Kapitel 3.2, S. 100 ff.

⁷⁹ Vgl. Riedel, Natur, S. 148.

⁸⁰ Vgl. Krauß-Theim, Ästhetische Reaktionsformen, S. 71.

⁸¹ Ebd., S. 72.

⁸² Vgl. die entsprechende Textpassage aus der Novelle *Simson und Delila* in Kapitel 6.2.3, S. 230.

Von überquellender Glückseligkeit, die seinen alten Körper erschütterte, übermannt, stolperte der Lippi, fiel in die Kniee und blieb so liegen, mitten auf der Straße wie ein Betrunkener, mit ausgestreckten Armen. Und Tränen, von denen er nichts wußte – alles Naß war ihm ungewohnt – rannen über sein schmutziges Gesicht und wuschen es. Nun war er wieder bei ihr. Er war froh. (Heimat 1914, 229-230)

Obwohl diese Novelle mehr als fünfzehn Jahre später entstanden ist als der Text *Simson und Delila*, findet sich hier die gleiche Metaphorik und Ästhetik. Wiederum wirft sich die männliche Figur – gleich einem Betrunkenen – in einem irrationalen Gefühlsausbruch auf die Erde und erlebt die Heimkehr zur Mutter als Naturandacht. Das Weibliche, die ‚Urmutter Erde‘, bedeutet Lippi Orientierung und Lebenssinn. Auffallend ist in diesem Text, dass Lippis Verhältnis zur ‚Mutter Natur‘ in Analogie zur rituellen Marienverehrung des Katholizismus entworfen ist.

Einen zitternden Seufzer stieß er aus, einen Seufzer der Ungeduld, der unauslöschlichen Sehnsucht. Seine Füße fingen von selber an, sich zu bewegen, unruhig zuckten sie, seine Hände streckten sich verlangend: „Gegrüßet seist du – voller Gnaden – Heil der Kranken – Zuflucht – Trösterin – du liebliche Mutter, du wunderbare Mutter!“ Groß stand sie vor ihm, ganz nahe, nur ein paar Schritte weit weg, gewaltig und doch so liebevoll: sein Heil, seine Trösterin, seine Zuflucht, seine Mutter. Und sie nickte, sie winkte, sie rief ihn, sie lockte. Sie zog ihn so mit Allgewalt, daß er seine Schwäche gar nicht mehr fühlte und nicht seine Gebreite. (Heimat 1914, 242)

Katholische Volksfrömmigkeit und ein naturmystisch beeinflusster Aberglauben liegen in der Eifler Bevölkerung dicht beieinander.⁸³ Diesem Faktum trägt Clara Viebig Rechnung, wenn sie beides im Bild der allgewaltigen ‚guten Mutter‘ zusammenführt. Zuflucht, Trost, Gnade, Heil, dies alles sind Konnotate, die im literarischen Heimatdiskurs Viebig einen festen Platz inne haben. Durch die Verbindung von Heimat und idealisierter Mütterlichkeit erfahren diese Inhalte eine besondere Akzentuierung.

Auch in einer späten Novelle Viebig, *Der Gefangene*, ist die Vorstellung von ‚Heimat‘ an das Bild der ‚guten Mutter‘ geknüpft, also weiblich besetzt. Eine Überhöhung ins Naturmystische zur ‚Magna-Mater‘ oder ‚Mutter Erde‘ wird hier allerdings nicht mehr vollzogen.

⁸³ Vgl. hierzu Neft, *Eifelwerke*, S. 66 ff. und 160 ff.

Im Falle Antoinés kann man, wie bei Hubert, von einer ausgeprägten ödipalen Bindung an die Mutter und somit an die Heimat sprechen.⁸⁴ Diese emotional doppelt problematische Abhängigkeit mündet für den jungen Mann in einen Gewissenskonflikt, als er eine Liebesbeziehung mit der deutschen Bauerstochter Christina eingeht, aus der ein gemeinsames Kind entsteht:

Seine Gedanken unklammerten vieles: das, was ihm teuer gewesen war von jeher, und das, was ihm teuer geworden war jetzt. Zwei starke Mächte, die das, was zwischen ihnen war, zermalmt. Dort Frankreich und die Mutter – hier das Weib und das Kind. Sein Knabe! (Gefangene 1925, 67)

Temporär gelingt es Antoine zwar, das Paradigma ‚Mutter – Heimat‘ aus dem Bewusstsein zu verdrängen⁸⁵ und all sein Gedanken auf die Geliebte und das gemeinsame Kind zu richten.⁸⁶ Letztlich ist die Bindung an die Heimat und an die Mutter jedoch stärker als die Liebe zu Christina: *„Er hatte die Mutter lange vergessen können, nun dachte er wieder an die Mutter, an die Mutter – an Frankreich“* (Gefangene 1925, 60).

Diese drei Novellen aus unterschiedlichen Schaffensperioden Viebig⁸⁷ zeigen, dass Weiblichkeit und insbesondere Mütterlichkeit über Jahrzehnte eine Konstante im Viebig'schen Heimatdiskurs darstellen. Während um die Jahrhundertwende und im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts noch verstärkt naturmystische Gedanken und zeittypische Weiblichkeitsklischees zum Generieren von Weiblichkeit und Mütterlichkeit herangezogen werden, greift die Autorin in den 1920er Jahren den Diskurs um nationale Zugehörigkeiten und kriegsbedingte Fremdheitserfahrungen auf. Positiv besetzte weibliche Heimat, die Bindung an den Geburtsboden, also die ‚Scholle‘, ist in diesem Kontext als Gegensatz zur negativ konnotierten männlich besetzten Front oder Gefangenschaft in der Fremde zu sehen. Auch diese Facetten von Mütterlichkeit bindet Viebig in ihren literarischen Heimatdiskurs mit ein.

⁸⁴ *„Der Sohn fühlte eine große Achtung vor ihr und eine unbegrenzte zärtliche Liebe. In den vierundzwanzig Jahren seines Lebens hatte er noch nie für eine Frau das gleiche empfunden. Verlangend streckte er seine Hände in die Dunkelheit des Holzschuppenverschlages: ‚Mutter, Mutter!‘“* (Gefangene 1925, 12).

⁸⁵ *„Wie eine Gleichgültigkeit war es über ihn gekommen, er empfand nichts mehr von der brennenden Sehnsucht, mit der er anfänglich an Mutter und Heimat gedacht hatte.“* (Gefangene 1925, 49).

⁸⁶ *„Und Antoine Ducas, indem er die Augen weit aufriß, richtete seine Blicke fest auf das Weib und das Kind. Nur diese sehen, nur hier diese beiden!“* (Gefangene 1925, 63).

⁸⁷ *Simson und Delila* wurde 1896 erstmals veröffentlicht, *Die Heimat* 1914 und *Der Gefangene* 1925. Vgl. Fußnote 36, S. 219.

6.3 Das Eigene und das Andere – zum Dualismus von ‚Heimat‘ und ‚Fremde‘ in der Novellistik Clara Viebigs

6.3.1 Der menschliche Raumanpruch als anthropologisches Konstituans – Vorüberlegungen zum literarischen Umgang mit Fremdheit bei Clara Viebig

Der Mensch besetzt seit je her einen bestimmten Raum mit Werten. Demnach ist dieser Raumanpruch und die damit einhergehende Abgrenzung gegen das Fremde kultur- anthropologisch gesehen ein menschliches Konstituans. Wie Ina-Maria Greverus feststellt, ist der Mensch daher als ‚territoriales Wesen‘ zu bezeichnen.⁸⁸ ‚Heimat‘ ist in diesem Zusammenhang der Raum der Identität gegen Anonymität und vor allem gegen Fremdheit.⁸⁹

Das Paradigma ‚Heimat und Fremde‘, beziehungsweise ‚das Eigene und das Andere‘, bestimmt auch den literarischen Heimatdiskurs in den Novellen Viebigs wesentlich. Neben den zwei Texten des Bandes *Franzosenzeit. Zwei Novellen, Der Gefangene und Heinrich Feiten*,⁹⁰ welche – wie der Titel der Anthologie bereits ankündigt – die Erfahrungen und Probleme zu Zeiten des Ersten Weltkrieges und der darauf folgenden französischen Besatzung thematisieren, bestimmt dieser Dualismus auch den Text *Der Käse*. Auch in weitere Novellen, wie beispielsweise *Die Primiz* oder *Brennende Liebe*, klingt diese Thematik an.⁹¹ Anders-Sein und Fremd-Sein, das erregt Neugier, aber auch Miss- trauen; insbesondere bei der ländlichen Bevölkerung:

Über das Gesicht des Heimgekehrten huschte kein Lächeln. Aber der Lehrer sah das nicht. Die Liebe zur Heimat war ihm zu Kopf gestiegen, er redete wie im Rausch: „Sie haben viel Neues in der Welt gesehen, Hochwürden, Sie haben viel Neues gelernt – da!“ Er hob die Hand und winkte wie abwehrend in die Ferne. (Primiz 1910, 79)

⁸⁸ Vgl. Greverus, Heimatphänomen, S. 51.

⁸⁹ Vgl. Greverus, Suche, S. 14.

⁹⁰ Die Anthologie erschien 1925 in Stuttgart beim Verlag Engelhorn's Nachfahre.

⁹¹ Die Novellen *Der Käse* und *Die Primiz* entstammen dem 1910 in Berlin bei E. Fleischel & Co. erschienenen Novellenband *Die heilige Einfalt. Novellen*. Der Text *Der Käse* wurde 1908 erstmals in der *Deutschen Rundschau* publiziert. Der Text *Brennende Liebe* wurde erstmals 1905 in der Anthologie *Naturgewalten. Neue Geschichten aus der Eifel* ebenfalls in Berlin bei E. Fleischel & Co. herausgebracht. Im Inhaltsverzeichnis der Sammlung ist als Entstehungsjahr 1902 angeführt.

Nein, es mußte schon einer von weither sein; einer vielleicht, der sich in der Welt umhergetrieben! (Liebe 1906, 101)

Aber so waren die immer gewesen: ist einer lange in der Fremde draußen, der ist nicht mehr einer von ihnen – und nun gar der Willelm, der besonderer war als alle, den guckten sie scheel an. (Liebe 1906, 117)

Diese Textstellen aus den Novellen *Die Primiz* und *Brennende Liebe* zeigen, dass eine begrenzte Weltsicht und die Konzentration auf das Eigene zu Vorbehalten gegenüber dem Fremden, zu abwehrendem Verhalten und zu einer gleichzeitigen Aufwertung des Eigenen führen. Ist es in diesen Texten noch ein unbestimmtes Gefühl des Misstrauens, das sich gegen ein Mitglied der Dorfgemeinschaft richtet, das dieser lange fern war und somit ‚fremd‘ und ‚anders‘ wurde, wird die Perzeption des Anderen in den Texten *Der Käse* und *Der Gefangene* durch stereotype Klischees und Vorurteile bestimmt, die in der Novelle *Heinrich Feiten* zu einer nationalistischen und rassistischen Wahrnehmung des Fremden gesteigert werden.

6.3.2 Heimweh als Fatalismus – ein Saisonarbeiterschicksal

‚Heimat‘ wird bei Viebig zu einem entscheidenden Teil über naturräumliche Indikatoren konstituiert, ist deshalb ortsgebunden und nicht austauschbar. Dies muss auch der aus dem italienischen Sta. Margherita Ligure⁹² zum Eisenbahnbau in die Eifel gekommene Saisonarbeiter Luigi Torpiglia in der Novelle *Der Käse* feststellen. Mit dem südländischen Fremd- oder Saisonarbeiter, der sich zurück nach seiner Heimat sehnt, greift Viebig ein Topos auf, das bereits im 19. Jahrhundert, als die ersten Wanderarbeiter nach Deutschland kamen, Eingang in die Literatur fand.⁹³

Die Wahrnehmung der Fremden durch die Eifler wird maßgeblich durch zwei Komponenten bestimmt: zum einen durch stereotype Klischees, die auf Wissensdefiziten in Bezug auf Sprache und Kultur beruhen, und zum anderen ist auch Neugier gegenüber dem Fremden eine die Perzeption steuernde Empfindung. Das Verhaftet-Sein in Stereotypen und Klischees offenbart sich bereits in der Italienbeschreibung des Lehrers, der Person, die die Bildungselite der Dorfgemeinschaft repräsentiert. Er vermittelt ein klassisches, die Wirklichkeit verklärendes Italienbild, dem die Kälte und die Härte des Lebens in der Eifel gegenübergestellt werden:

⁹² Sta. Margherita Ligure, im Nordwesten Italiens, der Region Ligurien, gelegen, war bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein bekannter Küsten- und Ferienort.

⁹³ Vgl. Greverus, Suche, S. 149.

Nie und nimmer hatte man im Eifeldorf solche Sprache gehört. Wie redeten denn die Leute? Es war kein Wort davon zu verstehen. Und dabei waren sie immer mit den Händen in der Luft und ereiferten sich und erhoben die Stimmen. Italiener wären das, sagte der Herr Lehrer, und sie kämen aus dem Lande, wo die goldenen Apfelsinen in den Hainen wachsen, und wo man statt der Brombeeren reife Feigen aufließt, die kein Mensch dort groß achtet. Das mußte ein glückliches Land sein! Und keinen langen bangen Winter mit Schneemauern und vereisten Fenstern. Warum die Leute nur ihr glückliches Land verließen? (Käse 1910, 89)

Diese Schilderung transportiert zwar Stereotype, wie das des ‚dolce vita‘ und des impulsiven, wortgewandten Südländers, negativ konnotiert sind diese aber nicht. Weiterhin sind auch Interesse und Neugier auf Seiten der Eifler Bevölkerung gegenüber den fremden Saisonarbeitern durchaus vorhanden, vor allem unter der weiblichen Bevölkerung. Hierzu gesellen sich nun aber auch Furcht vor dem Fremden und erste negative Vorurteile:

Was die nur immer zu schwatzen hatten? Manch eine der Eifelschönen hätte das gern gewußt: neugierig wurden sie. Diese fremden Männer mit dem Haar, das, wenn es auch zuweilen blond war, doch ein ganz andres Blond zeigte als das der Menschen hierzuland, sahen alle aus wie Räuber und Mörder. (Käse 1908, 456-457)⁹⁴

Es zeigt sich, dass die Perzeptionsmuster der Menschen, die Art und Weise wie sie fremde Landschaften und Menschen wahrnehmen, von überlieferten Stereotypen, Klischees und durchaus auch negativen Vorurteilen bestimmt werden. Ein solches ist vor allem das des ‚wilden‘, meist dunkelhaarigen und schwarzäugigen Südländers: „*Maria Josef, nicht so einem zum Schatz, der würde einen ja auffressen – huh, wie die Kerls die Zähne fletschten, wenn sie ein Mädchen hinter der Hecke anlachten!*“ (Käse 1910, 90). Insbesondere die Beschreibung der dunklen Augen hat etwas Bedrohliches und Animalisches, wenn es heißt „*die Augen wie Feuerräder rollend*“ (Käse 1910, 90). Aber auch naive, tierhafte

⁹⁴ Die erste Version des Textes (Käse 1908) wurde für die Buchpublikation (Käse 1910) noch einmal überarbeitet, wobei auch einige Formulierungen verändert wurden; so z.B. diese Textpassage: „*Was die nur immer zu schwatzen hatten? Manch eine der Eifelschönen hätte das gern gewußt. Diese fremden Männer sahen alle aus wie Räuber und Mörder*“ (Käse 1910, 90). Die zitierte Textstelle wurde im Vergleich zur Version von 1908 (s.o.) von Viebig deutlich gekürzt, was zu einer Ausprägung des Stereotyps führte. Denn der Hinweis, der der Realität Rechnung trägt, dass durchaus nicht alle Italiener dem Klischee des dunklen Südländers entsprechen, sondern – vor allem im Norden Italiens also gerade in der Region Ligurien, woher auch der Protagonist des Textes Luigi stammt – durchaus blond sind, fällt schließlich weg.

Gutmütigkeit wird in diese Augen hinein projiziert, wenn Luigi die Tochter des Postmeisters „zutraulich anblinkte mit seinen dunklen Hundeaugen“ (Käse 1910, 92).

Das Verhältnis zwischen Eiflern und Saisonarbeitern entwickelt sich im Handlungsverlauf jedoch gänzlich anders, als die eingangs geäußerten Vorurteile vermuten lassen. Nachdem die ersten Berührungssängste überwunden sind, trifft man sich nach Feierabend in der Dorfkneipe, trinkt zusammen und singt italienische Volkslieder im Chor. Die Novelle *Der Käse* weist zwar auf stereotype Vorstellungen und auch negative Klischees gegenüber dem Fremden hin, ist aber kein Text über Xenophobie und Fremdenhass, sondern über den Fatalismus von Heimweh. Denn die Gedanken an Heimat und die Sehnsucht nach dem, was jene Idee konstituiert, bestimmen das Fühlen und Denken der fremden Arbeiter:

Der Heimat gedachten die blitzäugigen Kerle wohl [...]. Und wenn sie an ihr Italien dachten, trübte sich das Blank ihrer Augen; die wurden schwarz und stumpf wie eine traurige Nacht. (Käse 1910, 89)

Besonders der Protagonist der Novelle, Luigi, leidet unter dem Leben in der Fremde.⁹⁵ ‚Heimat‘, das ist für ihn mehr als nur Landschaft und Klima, das sind vor allem Menschen und Gefühle. Für Luigi ist ‚Heimat‘ primär weiblich: ‚Heimat‘ das ist seine Ehefrau Erminia und verbunden mit dieser seine Kinder, über die aber weiter nichts ausgesagt wird. Diese Ausdeutung von Heimat zu einem weiblichen Wert durch die Figur Luigi entspricht der gängigen Parallelisierung von Heimat und Weiblichkeit sowie Fremde und Männlichkeit, die auch Clara Viebig in zahlreichen ihrer Texte bemüht.⁹⁶ Als Luigi nun die Nachricht erhält, dass seine Erminia ihm einen Käse ins ferne Eifeldorf geschickt hat, erscheint es ihm, als sei die Heimat selber ein Stück näher gekommen:

Der Käse, der Käse der Heimat, der war nun da! Die Heimat selber war zu ihm gekommen. Und seine Erminia, und die Kinderlein alle. Die Heimat und sie, sie alle miteinander waren jetzt bei ihm im fremden Land! Er schluchzte laut. –
(Käse 1910, 102)

Die Bedeutung des Käses geht weit über das Materielle hinaus. Er wird zum Inbegriff, ja zum Synonym, für ‚Heimat‘. In ihm verdichten sich große Gefühle, Erinnerungen an Landschaft, epochale persönliche Ereignisse und emotionale Bindungen an Menschen, die mit dieser Landschaft im Bewusstsein der Figur räumlich verbunden sind.

⁹⁵ Hierzu heißt es im Text: „das Schwarz seiner Augen verlor immer mehr an Glanz“ (Käse 1910, 91).

⁹⁶ Vgl. hierzu beispielsweise die ödipale Bindung der männlichen Protagonisten in den Novellen *Der Gefangene*, Kapitel 6.2.3, S. 233 und *Simson und Delila*, Kapitel 6.2.3, S. 228 ff.

Wenn er diesen Zettel unten vorzeigte und ein paar Groschen bezahlte, dann bekam er seinen Käse. Den Käse der Heimat! Den Käse, den er gegessen hatte, so lange er denken konnte, immer, wenn es ihm gut ging, wenn er sich etwas antun konnte zu seinem Brot. Den Käse, den sie schmausten daheim zum roten Wein. Den Käse, den sie bereiteten aus der Milch der Ziegen, die da klettern auf den beglänzten Bergen am blauen Meer. Den Käse, den sie würzen mit ihren duftenden Kräutern. Den Käse, bei dem sie lachen und schwatzen. Den Käse, bei dem sie ihm ‚felicissima notte‘ zugetrunken hatten an seinem Hochzeitsmahl – den Käse, bei dem ihn seine Erminia weinend umarmt hatte zum letzten Mal! Sein Blut wallte auf. (Käse 1910, 101)

Der Käse ist für Luigi ein Positivum. Denn er bringt ihn ausschließlich mit glücklich besetzten Bildern, Düften und Momenten in Verbindung: Immer „*wenn es ihm gut ging*“ (Käse 1910, 101) und er emotional erregt war, dann war in der Vergangenheit auch der Käse Teil des Erlebnisses. Somit wird der ‚Käse der Heimat‘ in der Fremde zum Stellvertreter für alles, was Luigi wichtig ist: die heimatliche Landschaft und die in ihr lebenden geliebten Menschen. Man kann sagen, er wird zum Sinnbild für das Eigene im Fremden. Nur aus diesen Emotionen heraus, wird die Bedeutung verständlich, die Luigi in das eigentlich profane Lebensmittel legt. Er wagt es kaum, ihn anzuschneiden oder gar von ihm zu essen.

Mit schwimmenden Augen sah er ihn an. Er dachte an seine Erminia, an sein liebes Weib, das ihm treu blieb auch in der Ferne. Den Käse hatte sie sich vom Mund abgespart, die Kinder hatten gern auf ihr Teil verzichtet – o, wieviel Geld hatten sie hingegeben, ihn so zu beschenken! Und wieviel Liebe! Das Herz quoll ihm über. Sein Weib! Seine Kinder! Er fühlte sich stolz. (Käse 1910, 106)

Doch dieses Stück Heimat, das Luigi in der Fremde erreicht hat, wird ihm in fataler Weise zum Verhängnis. Denn sein Glück erregt Neid. Neid nicht auf den Käse an sich, sondern auf das ideelle Gut, das er verkörpert. Lippo, ebenfalls ein Saisonarbeiter, missgönnt Luigi den Käse und mehr noch dessen damit verbundenes Erleben von Heimat. Denn Lippo selbst hat niemanden, der an ihn denkt und ihm in der Fremde die Heimat vermittelt.

Ein Seufzer stieg auf in Lippos Brust. Finster stützte er den Kopf in die Hand und stierte dabei unverwandt auf den Käse. Aber man hatte doch was, sein Herz daran zu hängen – der andere hatte was! Einen dunklen Blick schoß Lippo vom Käse auf den Luigi, und wieder vom Luigi auf den Käse. Sie hatten ihm was geschickt – formaggio d’Italia – aber wer, wer schickte ihm, dem Lippo, etwas? Das Herz zog sich ihm zusammen; seine Hand fuhr in die Tasche der zerschlissenen Hose, er fühlte sein

Messer. Durchschneiden, den Käse durchschneiden – ha, jetzt aber mußte der Luigi teilen mit ihm! (Käse 1910, 107-108)

Lippos Sehnsucht nach dem, was Heimat ausmacht, und sein Neid auf Luigi werden zerstörerisch. Zunächst richtet sich seine Wut gegen den Käse, von dem er sich mit Gewalt mehr nimmt, als Luigi ihm bereit ist zu geben, und schließlich auch gegen den verhassten Besitzer desselben und somit, aus seiner Perspektive, von ‚Heimat‘, den er schließlich im Streit ersticht:

Vergessen und zertreten lag nur ein Stück Käse noch vor der Wirtshaustür. In Staub und Kot auf der Straße des Eifeldorfes. Formaggio d'Italia – das letzte vom Käse der Signora Erminia aus Sta. Margherita Ligure. (Käse 1910, 112)

Die Novelle *Der Käse* ist vor allem ein Geschichte über die Wichtigkeit von ‚Heimat‘ und über die fatalen Folgen des ungestillten Verlangens nach diesem umfassenden Gefühl. Im Endeffekt ist der Mord an Luigi, ein Mord aus der Sehnsucht und dem Verlangen nach ‚Heimat‘, also nach Zugehörigkeit, Identität und Liebe.

‚Heimat‘, das ist in dieser Novelle noch ein allgemein gültiger anthropologischer Wert, der noch nicht auf eine bestimmte Nation abgebildet wird. In den beiden Texten des Bandes *Franzosenzeit. Zwei Novellen* hingegen, wird diese Kategorie nationalisiert und die daraus entstehende ‚nationale Differenz‘, welche die Menschen zweier Länder trennt, zum Thema gemacht.

6.3.3 Heimat als ‚nationale Differenz‘ – Perzeptionsmuster des Fremden in Zeiten des Krieges

Die beiden Novellen der Anthologie *Franzosenzeit* sind Geschichten über das Leben im Eifel-Mosel-Raum in den letzten Jahren des Ersten Weltkrieges und in der sich anschließenden französischen Besatzungszeit. Das Verhältnis zwischen Deutschen und Franzosen sowie die gegenseitige Wahrnehmung stehen im Mittelpunkt der beiden Texte. Clara Viebig präsentiert mit diesen beiden Novellen zwei Perspektiven auf das fremde Andere, den „Franzos“ (Gefangene 1925, 8), wie sie unterschiedlicher nicht sein könnten. Bestimmen Annäherung, gegenseitiges Bemühen um Verständnis und kriegskritische, pazifistische Reflexionen die erste Erzählung, *Der Gefangene*, so wird der Blick auf das Andere im zweiten Text des Bandes, *Heinrich Feiten*, durch fremdenfeindliche Stereotype und Klischees sowie nationalistisch-konservative, patriotische Ideen geleitet.

Der Kriegsgefangene Antoine Ducas, ein vierundzwanzig Jahre alter Südfranzose aus Valence,⁹⁷ wird wie viele seiner Kameraden zum Arbeitseinsatz aufs Land, in die Eifel, geschickt. Die französischen Kriegsgefangenen sollen auf den Bauernhöfen die Arbeitskraft ersetzen, die durch den Militärdienst der Ehemänner und Söhne verloren gegangen ist. Antoine fühlt sich fremd, einsam und verlassen in der seiner Heimat so gegensätzlichen Landschaft: *„Der Wind des nächtlichen Berglands heulte seine Melodie, immer dieselbe Klage: ‚Verlassen, verlassen.‘“* (Gefangene 1925, 13). Das raue Klima der Eifel wirkt feindlich auf den jungen Franzosen aus dem Rhôneetal. Aber nicht nur Landschaft und Klima präsentieren sich fremdartig und ablehnend, sondern auch die einheimische Bevölkerung. Man ist misstrauisch und argwöhnisch gegenüber dem fremden Zwangsarbeiter, quartiert ihn im zugigen Stall ein und meidet seine Gesellschaft. Doch schon bald erkennen die Bewohner des Grundhofes, dass Antoine nicht dem Feindbild entspricht, das man auf ihn projiziert und man kommt sich näher. Den ersten Schritt macht die Bauertochter Christina:

Sie zog die Stirn in Falten: nein, es war nicht recht von der Mutter, daß sie den armen Menschen in den kalten Holzstall gelegt hatte. [...]; man behandelt keinen Menschen, und sei er auch ein Gefangener und ein Franzos, wie einen zugelaufenen Hund. Und der hier hatte zudem so ein gutmütiges Gesicht, hatte schier etwas Sanftes; sie hatte sich einen Franzosen ganz anders vorgestellt.

(Gefangene 1925, 16-17)

Diese Reflexion der Figur richtet sich gegen die gängigen Feindbilder vom ‚Erzfeind‘ der Deutschen schlechthin und plädiert für Humanität gegenüber dem Gefangenen. Auch die kleineren Kinder der Familie schließen bald Freundschaft mit dem neuen Hofbewohner und so ist es schließlich nur eine Frage der Zeit, bis auch der alte Bauer und die Bäuerin erkennen, dass von Antoine keine Gefahr ausgeht:

Was konnte am Ende dieser Mensch dafür, daß Krieg war, daß er Franzose war und sie Deutsche waren und sich feind? Bei der Arbeit gibt es keine Feindschaft, da muß man an einem Strang ziehen, sonst wird's nichts. (Gefangene 1925, 25)

Auch in diese Figurenüberlegung packt Viebig kriegskritische Gedanken und stellt die Sinnfrage nach der deutsch-französischen Feindschaft. Das positive Bild, das die Autorin im Textverlauf von Antoine entwirft – er ist gelehrig, arbeitsam, geschickt und freundlich

⁹⁷ Valence ist die Hauptstadt des südfranzösischen, am linken Ufer der Rhône gelegenen Départements Drôme.

– passt nicht zu dem von der Kriegspropaganda transportierten Bild des französischen Feindes. Auch die anderen Kriegsgefangenen im Eifeldorf erweisen sich als gute und durchaus loyale Arbeiter.⁹⁸ Das gemeinsame Tagewerk auf den Höfen schafft ein harmonisches Verhältnis zwischen Deutschen und Franzosen und lässt sie sich näher kommen, so dass der Abschied am Ende vielen gar schwer fällt: *„Es waren viele Gefangene ins Lager zurückbeordert worden; man hatte sie ungern gehen sehen, überall war’s ein herzlicher Abschied gewesen“* (Gefangene 1925, 44). Diese Entwicklung zeigt, dass Abseits der politischen Bühne, weit weg vom Weltgeschehen in der Einsamkeit der Eifel, die Realität des Alltags die propagierten Stereotype und Vorurteile gegenüber dem Fremden widerlegt und alternative Verhaltensmuster aufzeigt.

Neben dieser das Verhältnis von Franzosen und Deutschen im Allgemeinen betreffenden Aussageebene erzählt die Novelle in einem sehr persönlichen Erzählstrang die Liebesgeschichte der Deutschen Christina und des Franzosen Antoine. Zu Anfang sind Christinas Motive, den Kriegsgefangenen gut zu behandeln, noch eher egoistisch zu nennen. Sie bemüht sich lediglich aus Sorge um ihren Bruder, der im Krieg als Soldat dient, um Antoinnes Wohlergehen, da sie glaubt, alles was sie *„Gutes an ihrem Franzosen“* (Gefangene 1925, 25) tue, würde in Frankreich auch ihrem Bruder zuteil. Als der jedoch schwer verwundet stirbt, richtet sich zunächst all ihre Wut, all ihr Hass, auf den Franzosen Antoine. Doch in der Erfahrung des größten Leides wird der jungen Frau letztlich bewusst, wie ungerecht ihr Verhalten und ihre Schuldzuweisungen sind:

Ach, dieser hier und jener, der schon in der Totenkammer lag, der deutsche Soldat und der Franzose, sie erlitten beide das gleiche Geschick. Was hatte der Franzose vor ihrem Bruder voraus? Nichts, gar nichts. Es war unrecht, dem Franzosen zu zürnen, daß er noch lebte, während der andre schon tot war. (Gefangene 1925, 39-40)

Die Erkenntnis, dass die Soldaten auf beiden Seiten der Front, das gleiche Schicksal ereilt, jene gleich sind im Tod, bringt den Wendepunkt in der Beziehung Christinas zu Antoine. Dadurch dass sie sich über die Unterscheidung zwischen Eigenem und feindlichem Fremden hinwegsetzt, kann sie ihre Liebe zu Antoine, die sie bisher vor sich selbst verleugnete, sich selber und Antoine zugestehen. Auch Antoine liebt Christina und hadert mit seinem Schicksal, durch das Weltgeschehen zu deren Feind gemacht worden zu sein:

⁹⁸ *„Die Gefangenen im Dorf waren alle weit draußen, die blitzenden Sensen geschultert, zogen sie morgens aus – eine Macht. Aber es fiel keinem von ihnen ein, diese Macht sich zunutze zu machen: der Bauer, der neben ihm schaffte, den Rücken gebückt unter der Last der Jahre und der Fron dieser Jahre, die Mädchen, die hinter ihnen die Schwaden rafften, sie alle waren einig mit ihm am Erntetag, was auch weit in der Welt an Unversöhntheit sein mochte.“* (Gefangene 1925, 30).

Sie brauchten ihn doch nicht so vorwurfsvoll anzusehen, so, als ob er am Krieg, am Leiden des Sohnes, an allem Unglück schuld sei. Was konnte er dafür? Hatte er den Krieg gemacht? O nein, sicher nicht. Wenn es nach ihm gegangen wäre, so hätte sich alle Welt miteinander vertragen. [...] Er begriff die Diplomatie der Völker nicht. Ach, es sollte nur einer von jenen, die das letzte Wort zu sprechen hatten, einen einzigen Tag als gemeiner Soldat im Schützengraben liegen müssen, dann würde er sich wohl bedenken, noch von Krieg zu reden. Aber es kam keiner von jenen in den Schützengraben, und nur er, der arme Teufel, stand hier auf geleerter Stoppel und mußte alles ausfressen, was andre versehen hatten! (Gefangene 1925, 36-37)

Das Verständnis beider Seiten für die Problematik des Krieges, die Leiden der Bevölkerung und die Infragestellung seiner Sinnhaftigkeit sind ein deutliches, wenn auch implizites Plädoyer Clara Viebigs gegen den Krieg. Sie präsentiert dem Leser in diesem Text ein Gegenszenario zur Propaganda rechter, national-konservativer Kreise. Auch in der Weimarer Republik der Zwanziger Jahren, der Entstehungszeit des Textes, wurde von dieser wie von nationalsozialistischer Seite der Hass auf den französischen Nachbarn erneut geschürt. Vor allem im ‚Krisenjahr‘ 1923 gaben der von französischer Seite unterstützte Separatismus am Rhein und in der Pfalz, der Streit um die Höhe der Reparationsforderungen – nach einem 1920 beschlossenen Verteilerschlüssel sollte Frankreich von der Gesamtsumme 52 Prozent erhalten – und die französische Besetzung des Ruhrgebietes, welche in den so genannten ‚Ruhrkampf‘ mündete, sowie die stete Diskussion der Kriegsschuldfrage der antifranzösischen Propaganda neuen Auftrieb.⁹⁹

Wenn Diplomatie und Weltgeschehen außen vor bleiben, dann funktioniert das menschliche Miteinander zwischen den Angehörigen verschiedener Nationen. Dies zeigt Viebig am Beispiel des Dorfes in der Eifel: Frieden und gegenseitiges Verstehen fängt hier im Kleinen an und funktioniert solange, bis die Botschaft vom französischen Sieg das Eifeldorf ereilt. Nun müssen die Kriegsgefangenen fort und im Angesicht der deutschen Niederlage kommen alte Vorbehalte gegen die Franzosen unter der Dorfbevölkerung wieder an die Oberfläche.¹⁰⁰

Es bleibt festzuhalten, dass diese Novelle eine deutlich pazifistische Idee transportiert, Frieden fordert und die Rechtfertigung des Krieges sowie das Bild vom französischen ‚Erzfeind‘ in Frage stellt. Clara Viebig hat auch zwei Romane geschrieben, die sich mit

⁹⁹ Vgl. Kolb, Weimarer Republik, S. 46-54.

¹⁰⁰ „Der Bauer vom Grundhof war herunter zur Eisenbahn gefahren, ihn trieb die Neugier; er wollte doch auch einmal sehen, wie das Gesindel sich trollte. Er hatte jetzt einen grimmigen Haß, viel größer als im Krieg; dazumal war man gar nicht so böse gewesen, aber jetzt, aber jetzt.“ (Gefangene 1925, 92).

dem Ersten Weltkrieg und seinen Folgen beschäftigen: *Töchter der Hekuba* (1917) und *Das rote Meer* (1920). In beiden Werken bietet sie dem Leser einen ‚weiblichen Blick‘ auf den Krieg an. Sie berichtet aus der Perspektive der Frauen, der Mütter, Schwestern und Witwen, die Söhne, Brüder und Männer verlieren. Der Vaterlandsbegriff, ein diffuser Wert, der als Rechtfertigung für den Tod Tausender dient, wird auch in diesen Texten in Zweifel gezogen.¹⁰¹

Dieser um Toleranz, Verständnis und Frieden werbenden Perspektive wird in der Anthologie der zweite Text, *Heinrich Feiten*, gegenübergestellt, der ein gänzlich anderes Franzosenbild präsentiert, und alles andere ist als ein Plädoyer für das Abbauen der durch Xenophobie und Rassismus generierten Stereotype und Vorurteile.

Als Erklärungsversuch für diesen ambivalenten Blick auf das Fremde mögen die Eindrücke des Ersten Weltkrieges und der Besatzungszeit herangezogen werden. Hierzu äußert sich die Autorin selbst im letzten Teil des Vorwortes des 1920 publizierten Novellenbandes *West und Ost. Novellen mit Bildnis und Vorwort der Dichterin*. Einige Passagen aus dieser Notiz, die mit ‚Zehlendorf, im Juni 1920‘¹⁰² überschrieben ist, sollen dies verdeutlichen:

„Zählen nicht die Kriegsjahre doppelt? Sie zählen doppelt, und sie wiegen doppelt, schwer von Leid.“

„Schmerz, wütender Schmerz erregt mich, sehe ich in der Stadt meiner Kindheit, in den Gefilden meiner glücklichsten Träume Senegalneger die Zähne fletschen, feindliche Völker in meiner geliebtesten Heimat hausen.“

„Das Land meiner Väter und die Heimat meines Herzen geschändet! Mir bleibt nur noch die Scholle, auf der ich wohne.“¹⁰³

Auch für Clara Viebig bedeutet ‚Heimat‘ in besonderer Weise Identität und Sicherheit. Diese Werte sieht sie durch die Erfahrungen des Krieges und der sich anschließenden Fremdherrschaft bedroht. Gertrude Cepl-Kaufmann bezeichnet diese Angst vor dem Heimatverlust als ein „Signum der Moderne“¹⁰⁴. Gerade aus Grenzregionen, wie das Rheinland und auch der Eifel-Mosel-Raum sie verkörpern, stammende Autoren sind durch das

¹⁰¹ Vgl. Gelhaus, Krieg, S. 267.

¹⁰² Viebig, Vorwort, S. 10.

¹⁰³ Ebd., S. 10.

¹⁰⁴ Cepl-Kaufmann, Autoren des Rheinlandes, S. 23.

Miterleben von Grenzverschiebungen, Anektionen und Gebietsabtretungen, wie sie Kriege seit je her mitsichbringen, sensibilisiert für Erfahrungen des Heimatverlustes. In diesen Landschaften besinnt man sich daher traditionell stärker auf seine Heimat.¹⁰⁵

Die oben zitierten Äußerungen Viebig's weisen Verbindungen zu einem völkisch-nationalistische sowie imperialistische Implikationen enthaltenden Heimatbegriff, wie er von Theoretikern der Heimatkunstbewegung, allen voran Adolf Bartels, propagiert wurde, auf. Nationalgefühl und Patriotismus sollen sich nach Bartels auf ein starkes Heimatgefühl gründen.¹⁰⁶ Als politisches Instrument gebraucht wurde ein solches Heimatgefühl zunehmend „zur Basis für einen konservativen Nationalismus.“¹⁰⁷ Bedrohungen und Störungen des Eigenen kommen – aus dieser Perspektive – in der Regel von außen, aus Richtung des Fremden.¹⁰⁸ Die Folge dieser Blickrichtung ist die Definition von ‚Ingroup-Outgroup-Relationen‘¹⁰⁹ sowie die Ausbildung dämonisierter Heterostereotype. Eine solche Interpretation von ‚Heimat‘, die Abwertung des Anderen verbunden mit der Aufwertung des Eigenen, weist bereits auf die rassistischen Komponenten des nationalsozialistischen Heimat- und Persönlichkeitsbegriffes voraus.¹¹⁰ In diesen Bereichen geht die Programmatik der Heimatkunstbewegung bruchlos in die Blut-Boden-Literatur und in den Faschismus über.¹¹¹

Die Novelle *Heinrich Feiten*, die in einem Dorf an der Mosel unweit Trier spielt, bewegt sich an der Grenze zu eben diesem völkisch-nationalistischen Heimatbegriff. In dem Text werden Ressentiments gegen die französischen Besatzer verarbeitet, die sich in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg in den Grenzregionen an Rhein und an der Mosel herausbildeten. Die regionale Zuordnung dieses Textes ist daher wichtig, um auch diese Facette des Viebig'schen Heimatbegriffes verstehen und in den zeithistorischen Kontext einordnen zu können. Beschrieben wird in dieser Erzählung das Leiden unter den Restriktionen und der Willkür der Besatzer sowie der Wunsch, endlich gegen diese aufzubegehren. Heinrich Feiten, der Protagonist der Novelle, zeigt sich allerdings besonnen und spricht sich gegen ein Sich-zur-Wehr-Setzen aus, das er als schädlich für die Heimat erachtet, weil Vergeltung seitens der überlegenen Besatzungsmacht die Folge wäre.

¹⁰⁵ Vgl. Cegl-Kaufmann, Autoren des Rheinlandes, S. 25, S. 28.

¹⁰⁶ Vgl. Rossbacher, Programm, S. 130.

¹⁰⁷ Kraus-Theim, Ästhetische Reaktionsformen, S. 87.

¹⁰⁸ Vgl. Nienaber, S. 108.

¹⁰⁹ Vgl. Rossbacher, Literatursoziologie, S. 47.

¹¹⁰ Vgl. ebd., S. 47.

¹¹¹ Vgl. Rossbacher, Programm, S. 130.

Er sann in sich hinein: wenn es nun so kommen würde, wie die Lisa meinte, wenn man mit diesen Händen – er hielt sie ausgestreckt vor sich und betrachtete sie nachdenklich – wenn starke, harte Hände zupackten, festhielten, für all die Quälereien, die Beleidigungen, die man hatte erdulden müssen, Rache nehmen? Er schüttelte den Kopf; einen Augenblick war es in ihm aufgestiegen, heiß und drohend, aber nun war er wieder kühl, und seine Besonnenheit, [...], war wieder da. Nein, solches war kein Tun, das der Heimat nutzte! (Feiten 1925, 109-110)

Die Liebe zur Heimat, das Streben nach deren größtmöglichem Nutzen, sind neben der Liebe zu seiner Braut, Lisa May, die Lebensleitmaximen der Figur. Auch als Lisa von zwei Soldaten der französischen Besatzungsarmee vergewaltigt und grausam ermordet wird, bleibt Heinrich Feiten diesen Prinzipien treu und ordnet seine subjektiven Gefühle, die ihn drängen, an den Mördern Vergeltung zu üben, dem objektiven, höheren Wert, dem Dienst an der Nation und an der Heimat unter.

„Jesus, Heinrich, kennst du den Mörder? Ja?“ Er nickte. „Sag, wer is et denn?“ „Alle! Sie alle!“ Und dann todestraurig: „Aber ich kann, ich darf nit. Und das ist zu schwer, das ertrag ich nit.“ (Feiten 1925, 135)

Letztlich bleibt Heinrich Feiten nur der Suizid, um Schaden von der Heimat, verursacht durch seinen aus persönlichen Motiven geführten Rachefeldzug, abzuwenden. Er erschießt sich im Morgengrauen am Fuße des örtlichen Kriegerdenkmales für die Gefallenen des Ersten Weltkrieges. Durch diese Handlung wird er, aus der Novellenperspektive heraus betrachtet, selbst zu einem Opfer und zu einem Helden dieses Krieges. Ebenso pathetisch wie der Tod am Heldendenkmal sind auch die Abschiedszeilen Heinrich Feitens am Ende der Novelle: *„Ich darf und will mein Volk nicht den Leiden der Vergeltung aussetzen. Gott wird mir verzeihen, und meine Heimat wird mich verstehen.“ (Feiten 1925, 140.)* Der Protagonist stellt sich kompromisslos in den Dienst von Volk und Heimat. Diese Kategorien werden im Schlusssatz des Textes gleichsam zum höchsten anthropologischen Wert erklärt, dem sich die Bedürfnisse und Gefühle des Individuums unterzuordnen haben. Der Forderung Adolf Bartels, dass eine ausgeprägte Heimatliebe die Basis für ein starkes Nationalgefühl sein müsse,¹¹² wird in dieser Novelle Rechnung getragen.

Aber nicht nur durch die Darstellung dessen, was Heimatliebe dem Menschen bedeuten solle, sondern auch mit der Zeichnung des Fremden, rückt dieser Text Viebigs deutlich in die Nähe des heimatkünstlerischen, völkisch-nationalistisch angehauchten und rassistisch

¹¹² Vgl. Rossbacher, Programm, S. 130.

verbrämten Heimatbegriffes. Denn in der Beschreibung der Mörder Lisas finden sich die ‚Ingroup-Outgroup-Relationen‘ wieder, welche für die Heimatkunsliteratur so typisch sind. Das Klischee des Exotisch-Fremdrassigen, beziehungsweise das Antipathie besetzte „Südländisch-Welsche“¹¹³, wird auf die beiden Soldaten abgebildet: „*An der Brücke standen zwei Marokkaner, riesige Kerle. Ihre tiefdunklen Gesichter schimmerten blank in der Sonne*“ (Feiten 1925, 128-129). Die Darstellung der Marokkaner weist animalisch-bestialische Züge auf: die „*rollenden Augäpfel im grellen Weiß*“ (Feiten 1925, 129), das gierige Ausstrecken der „*langgefingerte[n], dunkle[n] Hand*“ (Feiten 1925, 130) und die „*fletschenden Zähne*“ (Feiten 1925, 131) tragen zum Generieren eines durchweg negativ konnotierten Fremdbildes bei. Durch diese Zuschreibungen wird die stereotype Zeichnung dessen, was nicht der Dimension des Eigenen angehört, zur aggressiven, negativen Variante des Stereotyps gesteigert und in Folge dessen zur Bedrohung des Eigenen aufgebaut.¹¹⁴ Das Fremde besitzt in dieser Darstellung keinerlei Eigenwert, sondern dient als „Ferment der Vervollkommnung des Eigenen“¹¹⁵.

Auch wenn sich Clara Viebig zeitlebens gegen eine Vereinnahmung durch die Heimatkunst wehrte¹¹⁶ und dem Nationalsozialismus vehement ablehnend gegenüberstand, lassen sich gewisse weit verbreitete nationalistische wie rassistische Ressentiments, die Dämonisierung des Fremden und der Hang zur Aufwertung des Eigenen, insbesondere der Überhöhung der Heimat, und damit einhergehend die Abwertung des Anderen, in den Novellen des Bandes *Franzosenzeit* nicht leugnen. Die Dimension ‚Natur‘ dient in diesen beiden späten Texten Viebigs zur Differenzierung zwischen dem Eigenen und dem Fremden und somit vor allem zur räumlichen und nationalen Fixierung von ‚Heimat‘.

Man kann Clara Viebig sicherlich nicht vorwerfen, in ihren Texten völkisches Ideengut zu kolportieren, aber dem ideologisch belasteten Diskurs ihrer Zeit konnte auch sie sich letztlich nicht völlig entziehen. So vermittelt die Autorin in diesen beiden Novellen ein deutlich gespaltenes Verhältnis zum Fremden. Werte wie Toleranz, Verständnis und die Bereitschaft, die Gefühle und Anliegen des Anderen anzuerkennen und sich in dessen Situation hineinzudenken – *Der Gefangene* –, werden durch rassistische Klischeevor-

¹¹³ Rossbacher, Heimatkunst, S. 311.

¹¹⁴ Vgl. Althaus, Fremdbilder, S. 1171.

¹¹⁵ Ebd., S. 1169.

¹¹⁶ „In der Bewegung der Heimatkunst, die Anfang der neunziger Jahre zur Blüte kam, hatte ich als Dichterin der Eifel, die bis dahin ein noch völlig unbekanntes Gebiet war, meine eigne Note, meine unbestrittene Domäne. Aber nicht das Wort *H e i m a t*, sondern das Wort *K u n s t* war für mich das Wesentliche.“ (Viebig, Aus meinem Leben, S. 11).

stellungen und einem patriotischen mit national-konservativen Gedankengut versehenen Heimatverständnis – *Heinrich Feiten* – kontrastiert.

Die beiden Erzählungen spiegeln aber nicht nur die ambivalente Perspektive ihrer Autorin wider, sondern präsentieren außerdem die Elemente des gesellschaftlichen Heimatdiskurses der Weimarer Republik und müssen im Kontext der Kriegserfahrung gelesen und bewertet werden. Denn Literatur ist stets Teil einer komplexen historischen Realität¹¹⁷ und nimmt Mentalitäten und zeittypische wie gesellschaftsspezifische Habitus-Formen¹¹⁸ in sich auf. So sind auch diese beiden Texte als Teil des Heimatdiskurses der Jahrhundertwende zu lesen, der die Frage nach dem ‚nationalen Habitus‘, also dem Stellenwert von Nationalgefühl, kollektiver Identität und Nationalbewusstsein aufgreift. Die Literaturen dieser Zeit spiegeln diesen Habitus wider und wirken zudem beim Generieren desselben mit.¹¹⁹

6.4 Die Denkform ‚Heimat‘ – bei Clara Viebig ein vielschichtiger Diskurs

Was ist nun ‚Heimat‘ bei Clara Viebig? Diese Frage lässt sich nicht eindeutig beantworten, wie Analysen und Kommentare in diesem Kapitel gezeigt haben. ‚Heimat‘, das ist Vieles und das ist vor allem Gegensätzliches.

In den Novellen Viebigs präsentiert sich die Denkform ‚Heimat‘ in einer Vielzahl von Facetten. Die Autorin greift Inhalte des gesellschaftlichen Heimatdiskurses ihrer Zeit auf und verarbeitet diese zu einem eigenen ‚literarischen Interdiskurs‘ weiter. Der diskursive Phänotyp ‚Heimat‘ verfügt bei Viebig nicht nur über ein Signifikat oder eine monologische Serie von Konnotaten, sondern über ein Ensemble verschiedener, teilweise disharmonischer Bedeutungsseiten. Insbesondere der Blick auf das Fremde in den Texten des Bandes *Franzosenzeit* akzentuiert diese ambivalente Perspektivierung.

Der Heimatbegriff Viebigs wird vor allem durch die räumliche Fixierung, die Bindung an die ‚Scholle‘, resultierend aus der Vorstellung von der Naturwüchsigkeit des Menschen, aber auch durch das Gleichnis ‚Heimat-Mutter‘ bestimmt. Weiterhin ist ‚Heimat‘ aber auch genauso Pazifismus und Toleranz wie die Aufwertung des Eigenen in Abgrenzung zum fremden Anderen. Hiermit sind aber nur die Leitlinien des Viebig’schen Heimatdis-

¹¹⁷ So Pierre Bourdieus Forderung in seiner *Kulturtheorie* (vgl. Dörner / Vogt, *Kultursoziologie*, S. 136).

¹¹⁸ Vgl. Kapitel 1.3.6, S. 35 ff.

¹¹⁹ Vgl. Dörner / Vogt, *Kultursoziologie*, S. 136.

kurses umrissen. Innerhalb dieser relationalen Kategorien, welche die Idee ‚Heimat‘ erst ihrer Vagheit entheben, existieren – wie der Kommentar zu den einzelnen Novellentexten gezeigt hat – wiederum Bedeutungsnuancen, die der Ästhetik und Aussageabsicht der jeweiligen Texte Rechnung tragen. Als Konstante über alle Facetten der Denkform hinweg ist Beheimatung bei Clara Viebig vor allem ein tief liegendes Bedürfnis des Menschen.

Kapitel 7

„Von den Rändern her gelesen“ – Schlussbemerkungen

Die vorliegende Arbeit will ausgehend von der Analyse der Funktionalität der Dimension „Natur“ „von den Rändern her“ zum einen die Dramaturgie der Viebig'schen Novellen analysieren und zum anderen die zentralen diskursiven Felder, welche die Autorin in ihren Texten aufgreift und zum literarischen Interdiskurs ausarbeitet, aufzeigen. Dabei will diese Studie auch dazu beitragen, die Leistung der die Natur schildernden Passagen für das novellistische Œuvre Clara Viebigs über die literaturgeschichtlichen Kategorien Naturalismus und Heimatkunst hinaus neu zu überdenken.

Zunächst bleibt festzustellen, dass die pauschale Bewertung der Dimension „Natur“ als heimatkünstlerisches Element oder gar Hommage an eine bestimmte Region, die versucht en detail topographische Realitäten abzubilden, zu kurz greift und der Leistung der Dimension „Natur“, die ein Hauptkriterium des literarischen Schaffens Clara Viebigs darstellt, nicht gerecht wird. Auch wenn die Autorin sehr wohl geographische Gegebenheiten, persönliche Eindrücke und affektives Erleben in ihre literarische Naturdarstellung einbringt, ist Natur in Viebigs Werk vor allem ästhetische Kontrafaktur, die Elemente verschiedener Schreibtechniken der Jahrhundertwende in sich vereinigt. Neben Naturalismus und Heimatkunst, den um 1900 dominanten Schreibtraditionen, finden, wie die Analysen und Kommentare zu den verschiedenen diskursiven Felder gezeigt haben, in die ästhetische Konkretisierung der Dimension „Natur“ zudem neoromantische, realistische, idealistische, symbolistische und expressionistische Tendenzen Eingang. Auch wenn sich Viebig Elemente dieser Schreibtechniken aneignet, ist ihr Umgang mit Natur ein besonderer. Denn sie radikalisiert den Gebrauch der literarischen Landschaft sowohl auf der dramaturgischen als auch auf der expressiven Seite.

Der Dimension ‚Natur‘ präsentiert sich im Werk Clara Viebigs als polyvalentes Medium, das in den Dienst der Novellendramaturgie und der narrativen Inhalte gestellt wird. Als dramaturgisches Element ist Natur viel mehr als Kulisse, Tableau, Setting oder sentimentales Stimmungsbild. Als räumliche und zeitliche Kategorie dient sie zwar auch ganz traditionell der Strukturierung von Raum und Zeit, aber Viebig stattet jene darüber hinaus mit weiterführenden Funktionalitäten aus. So weist die Autorin der Kategorie ‚Natur‘ einen festen Platz im fiktiven Figurentableau zu, lässt sie zum Mitspieler, zum Gegenspieler, zur Neben- und Hauptfigur des fiktiven Geschehens werden. Die Dimension ‚Natur‘ existiert nicht separat von den Figuren, sondern bildet sich immer auch auf diese ab und trägt zum Generieren interaktiver Relationsgefüge bei. Als ‚gestimmter Raum‘ fungiert Natur als vermittelndes und verstärkendes Medium für Emotionen und Verhalten der menschlichen Figuren: Sie wird zur Innenwelt-Projektion. Auch zur Erreichung der novellentypischen Konzentrierung des Epischen wird die Dimension ‚Natur‘ in die Pflicht genommen. Sie vermittelt Perspektive und trägt als Abbild und Emphase zur Progression der Handlung, zum Spannungsaufbau und zur Klimaxbildung bei. Die Dimension ‚Natur‘ wird von Clara Viebig ganz bewusst in der Novellenhandlung platziert und ist somit ein konstitutiver Teil und nicht etwa eine ‚funktionslose Pause‘ in der Textkomposition. Neben diesen erzähltechnischen Aufgaben übernimmt Natur auch für die inhaltlich-expressive Seite der Texte eine gewichtige Funktion.

Für das novellistische Œuvre Clara Viebigs konnten ausgehend von der Dimension ‚Natur‘ vier zentrale diskursive Felder herausgearbeitet werden. Die erste thematische Einheit befasst sich mit dem von naturmythischen, pantheistischen Ideen und biologistisch-evolutionstheoretischen Gedanken beeinflussten Konzept der allmächtigen Naturgewalt, der ‚magna mater‘ beziehungsweise ‚mater omnium‘. Im Sinne positivistischer Theorie ist Natur bei Viebig stets unabhängig und beliebig. Sie bestimmt sowohl die Handlung wie auch das Figurenschicksal wesentlich und verfügt über die göttliche Macht, Leben zu geben und Leben zu nehmen. Aus diesem heidnisch-pantheistischen Naturgefühl heraus wird ein weitreichendes Naturverständnis entwickelt, das Natur zum Anfang und Ende allen Daseins werden lässt. Viebig greift hierbei auf pantheistische, monistische und vitalistische Ideen zurück, die um 1900 den gesellschaftlichen wie ideologischen Diskurs bestimmten. Natur als Allmacht stellt auf dramaturgischer Ebene eine Konstante im Werk Viebigs dar, wobei die ästhetische und ideologische Konkretisierung dieses Phänomens zur matriarchalischen Gottheit typisch für Texte aus der Zeit um 1900 ist.

Einen zweiten thematischen Schwerpunkt, insbesondere für ein durch paratextuelle wie interdiskursive Bezüge gebildetes Korpus von Texten aus der Zeit um 1900, bildet das zumeist weibliche Verlangen nach individueller Entfaltung und selbstbestimmter Lebensführung. Clara Viebig zeichnet hier die weiblichen Rollen der ‚höheren Tochter‘, unverheirateten Frau, der Braut, Ehefrau und Mutter nach. All diese Frauen zwischen Arbeiterklasse und Oberschicht erleben die Beschränkungen, die ihnen ihr androzentrisch geprägtes gesellschaftliches wie soziales Umfeld im wilhelminischen Deutschland auferlegt. Diesen begegnen sie mit dem nicht zu unterdrückenden Bedürfnis nach persönlichem Lebensglück, das durch das epochenübergreifend stabile Kollektivsymbol ‚Sonne‘ ausgedrückt wird. Die Erzählungen generieren eine ‚Textwelt, beziehungsweise einen ‚Zeichenraum‘, in dem dominante Mentalitäten wie Habitus-Formen, also gesellschaftliche Diskursformationen, ihren Niederschlag finden. Auch Clara Viebigs eigenes Erleben gesellschaftlicher Konventionen und Regeln, insbesondere in Bezug auf die ‚weibliche Feder‘, findet in diesem narrativen Feld seinen Niederschlag. Weiterhin können hier Diskursinterferenzen und -berührungen zwischen den Texten Viebigs und naturalistischen Programmtexten Ibsens und Hauptmanns nachgewiesen werden, die zeigen, dass Viebig ganz bewusst gesellschaftliche wie literarische Diskurse und Kollektivsymbole aufgegriffen und in ihren Texten zum literarischen Interdiskurs weiterverarbeitet hat.

Fluchtbewegungen, ob räumlich, zeitlich, tatsächlich oder imaginiert, haben Clara Viebig in ihrem Früh- wie in ihrem Spätwerk beschäftigt. Viebigs Charaktere sind, in der Stadt wie auf dem Land, von der Sehnsucht erfüllt, der Realität, also ihrer ökonomischen, sozialen, gesellschaftlichen und individuell-privaten Misere, in die Illusion eines glückhaften Daseins zu entfliehen. Die Dimension ‚Natur‘ unterstützt dieses Verlangen nach einer Transzendierung des Realen. Sie präsentiert sich als utopisches Refugium, als weltferner Ort, der temporär Raum für Probehandlungen, Träume, Illusionen und regressive Utopien bietet. In all diesen Novellen, ob die Flucht nun im Spatium oder auf der Zeitachse vollzogen wird, folgt auf die Illusion stets die Desillusionierung. Die Figuren haben keine Möglichkeit, ihrer Misere in der Realität dauerhaft zu entkommen. Auch mit diesem Themenkomplex verarbeitet Viebig zeittypische Problemfelder, wie zum Beispiel das urbane Elend im Berlin der Jahrhundertwende, Frauen- und Kinderarbeit, die durch Inflation und Depression geprägten Anfangsjahre der Weimarer Republik, aber auch individuelle Krisenerfahrungen aus dominanten gruppen- und epochenspezifischen Habitus-Formen heraus, die zum Auslöser der Realitätsflucht der Charaktere werden. Auch der für die Literatur der Jahrhundertwende viel beschworene Gegensatz zwischen Stadt und Land erscheint unter dieser diskursiv-thematischen Perspektive in einem anderen Licht,

da die Idee von dem absoluten Negativum ‚Stadt‘ und dem absoluten Positivum ‚Land‘ relativiert wird. Denn Stadt und Land sind in den Novellen Viebigs sinnbildlich verwandte poetische Raumentwürfe, die zu Ausgangs- und Endpunkten für Fluchtbewegungen werden. Dabei ist nicht die Stadt per se der Grund für das Sich-Fort-Bewegen der Akteure, sondern die gesellschaftlichen, sozialen und ökonomischen Zwänge, die jene belasten und die sie aber auch auf dem Land erleben.

Ein zentraler Wert, der Clara Viebig in all ihren Schaffensperioden beschäftigt hat, ist die Idee oder das Gefühl ‚Heimat‘. In ihren Texten präsentiert sich diese Denkform in einer Vielzahl von Facetten. Die Autorin bedient sich der Inhalte des gesellschaftlichen Heimatdiskurses ihrer Zeit und kreiert aus diesen einen eigenen literarischen Interdiskurs, mit verschiedenen zum Teil disharmonischen Bedeutungsseiten. Insbesondere der Blick auf das Fremde akzentuiert diese ambivalente Perspektive. Für den Viebig’schen Heimatbegriff ist vor allem die räumliche Fixierung, die Bindung an die ‚Scholle‘, wichtig. Außerdem kann sich ‚Heimat‘ zudem in Pazifismus und Toleranz aber auch in der Aufwertung des Eigenen in Abgrenzung zum Fremden manifestieren. Innerhalb dieser relationalen Kategorien existieren wiederum Bedeutungsnuancen, die der Ästhetik und Aussageabsicht der jeweiligen Texte Rechnung tragen. Über alle Facetten der Denkform hinweg ist Heimat bei Clara Viebig ein grundlegendes anthropologisches Bedürfnis.

Felder übergreifend setzt sich Clara Viebig mit Themen rund um Weiblichkeit und Mutterschaft auseinander. Neben der Diskussion zeittypischer Frauenbilder, wie zum Beispiel das der so genannten ‚femme fatale‘, und geschlechtsspezifischer Rollenvorstellungen beschäftigt sich Viebig im Besonderen mit den Problemen junger Frauen wie außerehelichen Beziehungen und unehelicher Mutterschaft. Sie porträtiert hierbei eine Vielzahl unterschiedlicher Frauentypen sowie Angehörige verschiedener Gesellschaftsschichten. Die Probleme der ‚höheren Tochter‘ interessieren die Autorin ebenso wie die der Arbeiterin. Stets setzt sie das Einzelschicksal mit den herrschenden gesellschaftlichen Konventionen und Wertvorstellungen in Beziehung. Clara Viebig hinterlässt daher in ihren Texten nicht nur Studien verschiedenster Frauengestalten aus unterschiedlichen Jahrzehnten, sondern ebenso ein Zeugnis vorherrschender zeittypischer Normen und Habitus-Formen.

Clara Viebig hat in ihren Novellen nicht nur unterschiedliche literarische Strömungen verarbeitet, wobei Naturalismus und Heimatkunst als prägendste Stilkomponenten und Gegensätze zu nennen sind, sondern ebenso an zahlreichen gesellschaftlichen, ideologischen und literarischen Diskursen teilgenommen und diese literarisch umgesetzt. Stets war sie an aktuellen Themen und Problemen interessiert und hat diese in ihrer Prosa,

nicht immer eindeutig, diskutiert. Ausgehend von der Dimension ‚Natur‘ zeigt der Blick auf Viebigs Werk, dass nicht etwa ein eindimensionales, sondern ein mehrdimensionales und ambivalentes Weltbild, in dem sich Charakteristika einer Vielzahl literarischer wie ideologischer Strömungen vermischen, vermittelt wird. Dieser Pluralismus, der auch darauf zurückzuführen ist, dass zu Lebzeiten der Autorin „die moderne komplexe Welt offensichtlich nicht nur mit einem künstlerischen Instrumentarium zu erfassen war, sondern differenzierter Wahrnehmungstechniken bedurfte“¹, ist nicht als Manko zu bewerten, sondern macht die spannungsreiche Vielseitigkeit der Viebig’schen Texte aus.

Daher greift, will man sich mit Clara Viebigs umfangreichen Œuvre auseinandersetzen, die Zuordnung zu einer bestimmten Epoche der Literaturgeschichte wie damit verbunden zu einer bestimmten Schreibtradition zu kurz. Vielmehr ist bei dem zentralen erzähltechnischen wie expressiven Moment deren Prosa, der Dimension ‚Natur‘, anzusetzen. ‚Von den Rändern her‘ können so die dominanten erzähltechnischen Mechanismen ebenso analysiert und bewertet wie die zentralen, das Novellenwerk bestimmenden thematisch-diskursiven Felder herausgearbeitet werden. Somit bleibt letztlich zu konstatieren, dass die Dimension ‚Natur‘ im Novellenkonzept Clara Viebigs einen textkonstitutiven Mehrwert entfaltet, ohne den weder die Textdramaturgie noch die narrativen Inhalte bestehen können. Natur ist demnach als funktionale, Form und Inhalt konstituierende Kategorie das entscheidende Kriterium in Clara Viebigs Novellenwerk.

¹ Scheuer, *Naturalismus*, S. 151.

Kapitel 8

Literaturverzeichnis

8.1 Primärliteratur

8.1.1 Clara Viebig: Fiktionale Texte

Aufgeführt sind in chronologischer Reihenfolge nach dem Erscheinungsdatum der Erstausgabe die in der vorliegenden Arbeit herangezogenen Primärtexte. Die einzelnen Texte sind mit einem Kurztitel versehen. Dieser setzt sich aus einem Schlagwort, welches dem jeweiligen Titel entnommen ist, und dem Jahr, in dem die zitierte Ausgabe oder der zitierte Artikel erschienen ist, zusammen.

Clara Viebig: Novellentexte in Zeitschriften und Sammelbänden

Glück 1896

Sie muß ihr Glück machen, in: *Die Frau. Organ des Bundes der Deutschen Frauenvereine. Monatsschrift für das gesamte Frauenleben der Gegenwart* 3/Nr. 12, 1896, S. 753-758.

Simson 1896

Simson und Delila. Novelle, in: *Deutsche Romanbibliothek* 24.2, Stuttgart / Leipzig, 1896, S. 549-554, S. 569-579, S. 589-592, S. 609-614, S. 629-635.

Genesung 1896

Genesung, in: *Jugend* 1.2/Nr. 35, München, 1896, S. 559-562.

Klingeljunge 1897/1898

Der Klingeljunge, in: *Simplicissimus* 2/Nr. 47, 1897/1898, S. 370-372.

Tau 1897

Vor Tau und Tag, in: *Deutsche Romanbibliothek* 25.2, Stuttgart / Leipzig, 1897, S. 982-988, S. 994-1003.

Jaschu 1899

Jaschu, in: *Simplicissimus* 4/Nr. 20, 1899/1900, S. 154-155.

Frühlingsschauer 1900

Frühlingsschauer, in: *Jugend* 5/Nr. 21, München, 1900, S. 350-354.

Großstadtfrühling 1906

Großstadtfrühling, 3. Juni 1906, in: *Neue Freie Presse Wien / Morgenblatt*, Nr. 15007, S. 33-35.

Wasserratte 1908

Die Wasserratte, in: *Westermanns Monatshefte* 53/Nr. 625, 1908, S. 105-116.

Käse 1908

Der Käse, in: *Deutsche Rundschau* 136, 1908, S. 456-469.

Boa 1920

Die Boa, in: *Pro Italia. Eine deutsche Kunstspende*, dargebracht und gesammelt von Otto Julius Bierbaum, Felix Mottl und Franz von Stuck, München: 1920, S. 78-84.

Frühling im Schnee 1932

Frühling im Schnee, in: *Die Schaffende Frau* 3/H. 1, 1932, S. 15-16 und 3/H. 2, 1932, S. 34-35.

Clara Viebig: Novellentexte in Anthologien

Der Vollständigkeit willen werden hier unter den Anthologien, die als Textgrundlage verwendet wurden, alle darin enthaltenen Novellentexte aufgeführt, auch wenn nur ein Teil zitiert wurde. Dies geschieht auch, um einen Überblick über das Werk Clara Viebigs und dessen Editions-geschichte zu geben. Mit einem Kurztitel versehen sind daher nur diejenigen Texte, die in der vorliegenden Arbeit zitiert oder erwähnt sind. Weiterhin sind Novellenbände aufgeführt, aus denen zwar nicht zitiert, die aber im Rahmen der editions-geschichtlichen Erläuterungen Erwähnung gefunden haben.

Kinder der Eifel. Novellen, Berlin: F. Fontane & Co. 1897.

Simson und Delila, S. 1-116	Simson 1897
Am Totenmaar, S. 117-138	Totenmaar 1897
Der Osterquell, S. 139-154	Osterquell 1897
Die Schuldige, S. 155-242	Schuldige 1897
Das Miseräbelchen, S. 243-154	Miseräbelchen 1897
Die Zigarrenarbeiterin, S. 255-274	
Margrets Wallfahrt, S. 275-303	

Vor Tau und Tag. Novellen, Berlin: F. Fontane & Co. 1898.

Prolog, S. 1	Prolog 1898
Vor Tau und Tag, S. 3-58	Tau 1898
Wen die Götter lieben, S. 59-138	Götter 1898
Gespenster, S. 139-265	Gespenster 1898

Vor Tau und Tag. Novellen, Berlin: Mosse 1920.

Die Rosenkranzjungfer und anderes. Novellen, Berlin: F. Fontane & Co. 1901.

Die Rosenkranzjungfer, S. 1-12	Rosenkranzjungfer 1901
Genesung, S. 13-30	Genesung 1901
Der Heilige, S. 31-52	Heilige 1901
Jendrok und Michalina, S. 53-64	Jendrok 1901
Die Mutter, S. 65-84	
Jaschu, S. 85-98	Jaschu 1901
Die kleinen braunen Schuhe, S. 99-116	Schuhe 1901
Eine Melodie, S. 117-130	Melodie 1901
Die Einzige, S. 131-148	Einzige 1901
Frühlingsschauer, S. 149-168	Frühlingsschauer 1901
Roter Mohn, S. 169-192	Mohn 1901
Der Klingeljunge, S. 193-218	Klingeljunge 1901
Der Sonnenbruder, S. 219-238	Sonnenbruder 1901
Hinter Mauern, S. 239-260	Mauern 1901
Im Nebel, S. 261-175	

Wen die Götter lieben. Vor Tau und Tag. Novellen, Stuttgart: Carl Krabbe [o.J.] [1903].

Gespenster. Sie muss ihr Glück machen. Zwei Novellen, Stuttgart: Carl Krabbe [o.J.] [1904].

Gespenster, S. 3-138	
Sie muss ihr Glück machen, S. 139-157	Glück 1904

Gespenster. Vor Tau und Tag, Berlin: Sieben Stäbe Verlag [o.J.] [1919].

Naturgewalten. Neue Geschichten aus der Eifel, Berlin: E. Fleischel & Co. 1905.

Naturgewalten. Neue Geschichten aus der Eifel, Stuttgart / Berlin / Leipzig: Deutsche Verlagsanstalt ¹¹1906.

Der Lebensbaum, S. 1-62	Lebensbaum 1906
Maria und Josef, S. 63-96	Maria 1906
Brennende Liebe, S. 97-134	Liebe 1906
Der Fuhrmann, S. 135-158	
Die Liste, S. 159-176	
Ein Kriegsandenken, S. 177-198	
Der Wolf, S. 199-216	
Die letzte Nummer, S. 217-246	Nummer 1906
Das Kind und das Venn, S. 247-276	Kind 1906

Die heilige Einfalt. Novellen, Berlin: E. Fleischel & Co. 1910.

Die heilige Einfalt. Novellen, Berlin: E. Fleischel & Co. ²1910.

Ein einfältiges Herz, S. 1-44	Herz 1910
Die Primiz, S. 45-86	Primiz 1910
Der Käse, S. 87-112	Käse 1910
Der Jan und der Jup, S. 113-146	
Brummelstein, S. 147-194	
Die Wasserratte, S. 195-226	Wasserratte 1910
Das Los, S. 227-253	Los 1910

Heimat. Novellen, Berlin: E. Fleischel & Co. 1914.

Das Heiligenhäuschen, S. 1-28	Heiligenhäuschen 1914
Der Vater, S. 29-82	Vater 1914
Mutter Clara, S. 83-120	
Josepha Seweneich, S. 121-160	
Der Depp, S. 161-188	Depp 1914
Die Hotte, S. 189-216	Hotte 1914
Die Heimat, S. 217-243	Heimat 1914

Heimat. Novellen. Mit einer autobiographischen Skizze, Leipzig: Hesse & Becker [o.J.] [1930].

Aus meinem Leben, S. 7-20	
Das Heiligenhäuschen, S. 21-44	
Der Vater, S. 45-92	
Mutter Clara, S. 93-126	
Josepha Seweneich, S. 127-162	
Der Depp, S. 163-188	
Die Hotte, S. 189-214	
Die Heimat, S. 215-238	
Der Preis, S. 239-255	Preis 1930

West und Ost. Novellen mit Bildnis und Vorwort der Dichterin, Leipzig: Reclam 1920.

Menschen und Straßen. Großstadtnovellen, Leipzig: Hans Lohmann 1923.

Die kleinen braunen Schuhe, S. 5-20

Der Klingeljunge, S. 21-44

Das Los, S. 45-76

Roter Mohn, S. 77-98

Frühlingsschauer, S. 99-116

Die Einzige, S. 117-132

Eine Melodie, S. 133-146

Die Wasserratte, S. 147-186

Die Kinder, S. 187-210

Kinder 1923

Graumann, S. 211-228

Graumann 1923

Franzosenzeit. Zwei Novellen, Stuttgart: Engelhorn's Nachfahre 1925.

Der Gefangene, S. 5-103

Gefangene 1925

Heinrich Feiten, S. 104-140

Feiten 1925

Berliner Novellen, Berlin-Ost: Verlag Das Neue Berlin 1952.

Clara Viebig: Weitere Werke

Barbara Holzer. Schauspiel in 3 Akten, Berlin: F. Fontane & Co. 1897.

Rheinlandstöchter. Roman, Berlin: F. Fontane & Co. 1897.

Es lebe die Kunst!. Roman, Berlin: F. Fontane & Co. 1899.

Das Weiberdorf. Roman aus der Eifel, Berlin: F. Fontane & Co. 1900.

Das tägliche Brod. Roman in zwei Bänden, Berlin: F. Fontane & Co. 1900.

Die Wacht am Rhein. Roman, Berlin: F. Fontane & Co. 1902.

Die Wacht am Rhein. Roman, Berlin: Paul Franke [o.J.].

Das schlafende Heer. Roman, Berlin: E. Fleischel & Co. 1904.

Das Kreuz im Venn. Roman, Berlin: E. Fleischel & Co. 1908.

Das Kreuz im Venn. Roman, Stuttgart / Berlin / Leipzig: Deutsche Verlagsanstalt ²³1938.

Die vor den Toren. Roman, Berlin: E. Fleischel & Co. 1910.

Eine Handvoll Erde. Roman, Berlin: E. Fleischel & Co. 1915.

Töchter der Hekuba. Ein Roman aus unserer Zeit, Berlin: E. Fleischel & Co. 1917.

Das rote Meer. Roman, Berlin: E. Fleischel & Co. 1920.

Die goldenen Berge. Roman, Stuttgart / Berlin / Leipzig: Deutsche Verlagsanstalt 1928.

Die mit den tausend Kindern. Roman, Stuttgart / Berlin / Leipzig: Deutsche Verlagsanstalt 1929.

Der Vielgeliebte und die Vielgehaßte. Roman, Stuttgart / Berlin / Leipzig: Deutsche Verlagsanstalt 1935.

8.1.2 Clara Viebig: Nichtfiktionale Texte

Viebig, Schriftstellerin

Wie ich Schriftstellerin wurde, in: *Velhagen und Klasings Monatshefte*, 1908, S. 24-39.

Viebig, Kindheit

Eine Kindheit im alten Düsseldorf, in: *Rheinische Erzähler*, 1914, S. 27-34.

Viebig, Weg meiner Jugend

Vom Weg meiner Jugend, in: *Kürschners Bücherschatz*, hg. von Hermann Hilger, Berlin / Leipzig: Hermann-Hilger-Verlag (wahrscheinlich) 1916, zitiert aus: Aretz, *Leben*, S. 37-54.

Viebig, Vorwort

Vorwort, in: dies.: *West und Ost. Novellen mit Bildnis und Vorwort der Dichterin*, Leipzig: Reclam 1920, S. 3-9.

Viebig, Esquisse-Autobiographique

Esquisse-Autobiographique, in: *La Revue Rhénane*, 1929 sowie in: *Revue d'Allemagne et des pays de langue Allemande*, 1930, zitiert aus: Aretz, *Leben*, S. 85-100.

Viebig, Lebens-Abriss

Lebens-Abriss, in: *Berliner Tageblatt*, 12.07.1930, zitiert aus: Aretz, *Leben*, S. 27-34.

Viebig, Werkstatt

Aus meiner Werkstatt, in: *St. Gallener Tagblatt*, 15.07.1930, zitiert aus: Aretz, *Leben*, S. 55-60.

Viebig, Aus meinem Leben

Aus meinem Leben, in: dies.: *Heimat. Novellen. Mit einer autobiographischen Skizze*, Leipzig: Hesse & Becker 1930, S. 7-17.

Viebig, Weibliche Feder

Die weibliche Feder [Archiv der Clara-Viebig-Gesellschaft], zitiert aus: Aretz, *Leben*, S. 103-105.

8.1.3 Weitere Autoren: Fiktionale Texte

Böhlau, Rangierbahnhof

Böhlau, Helene: *Der Rangierbahnhof. Roman*, Berlin: F. Fontane & Co. 1896.

Döblin, Alexanderplatz

Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz*, Berlin: S. Fischer 1929.

Hauptmann, Sonnenaufgang

Hauptmann, Gerhart: *Vor Sonnenaufgang. Soziales Drama*, München: Ullstein³³2001.

Hauptmann, Sonnenuntergang

Hauptmann, Gerhart: *Vor Sonnenuntergang. Schauspiel*, München: Ullstein¹⁴2002.

Heine, Buch der Lieder

Heine, Heinrich: *Buch der Lieder*, Hamburg: Hoffmann & Campe 1827.

Holz, Großstadtmorgen

Holz, Arno: *Großstadtmorgen*, in: ders.: *Buch der Zeit. Lieder eines Modernen*. Neue Ausgabe, Dresden: Verlag Carl Reißner [o.J.] [1905], S. 208-209.

Ibsen, Gespenster

Ibsen, Henrik: *Gespenster. Ein Familiendrama in drei Akten*, Husum / Nordsee:
Hamburger Lesehefte Verlag [o.J.].

Reuter, Familie

Reuter, Gabriele: *Aus guter Familie. Leidensgeschichte eines Mädchens*, Berlin:
S. Fischer 1895.

Rückert, Liebesfrühling

Rückert, Friedrich: *Liebesfrühling. Gedichte*, Frankfurt a.M.: Sauerländer 1844.

8.2 Sekundärliteratur

8.2.1 Nachschlagewerke: Lexika und Sachwörterbücher

Becker, Lexikon der Symbole

Becker, Udo: *Lexikon der Symbole. Mit 16 Farbtafeln und über 900 einfarbigen Abbildungen*, Freiburg / Basel / Wien: 1992.

Biedermann, Knauers Lexikon

Biedermann, Hans: *Knauers Lexikon der Symbole*, München: 1998.

Enzyklopädie des Märchens

Enzyklopädie des Märchens: Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung, 10 Bde., begr. von Kurt Ranke, Bde. 1-4 hg. von Kurt Ranke zusammen mit Hermann Bausinger, Bde. 5-10 hg. von Rolf Wilhelm Brednich zusammen mit Hermann Bausinger, Berlin / New York: 1977-2002.

Frenzel, Motive

Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur*, Stuttgart: ⁵1999.

Handwörterbuch Aberglauben

Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, 10 Bde., hg. von Hanns Bächtold-Stäubli unter Mitwirkung von Eduard Hoffmann-Krayer, Berlin / New York: 1927-1942 [ND 1987].

Harenberg

Harenberg Lexikon der Weltliteratur. Autoren – Werke – Begriffe, 5 Bde., hg. von F. Bondy / I. Frenzel / J. Kaiser / L. Kopelew / H. Spiel, Dortmund: 1989.

Killy

Killy: Literatur Lexikon, 15 Bde., hg. von Walter Killy unter Mitarbeit von Volker Meid u.a, München: 1989-1993.

Kindler

Kindlers Neues Literaturlexikon, 20 Bde., hg. von Walter Jens, München: 1988-1992.

Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller

Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller. 20. Jahrhundert, hg. von Kurt Böttcher / Herbert Greiner-Mai / Harald Müller / Hannelore Posche, Hildesheim / Zürich / New York: 1993.

Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen

Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen 1800-1945, hg. von Gisela Brinker-Gabler / Karola Ludwig / Angela Wöffen, München: 1986.

Metzler Literatur Lexikon

Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen, hg. von Kurt und Irmgard Schweikle, Stuttgart: ²1990.

Wilpert, Dichterlexikon

Wilpert, Gero von: *Deutsches Dichterlexikon. Biographisch-bibliographisches Handwörterbuch zur deutschen Literaturgeschichte*, Stuttgart: ²1976.

Wilpert, Weltliteratur

Lexikon der Weltliteratur, 2 Bde., hg. von Gero von Wilpert, Stuttgart: ³1988.

Wilpert, Sachwörterbuch

Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart: ⁷1989.

Wilpert / Gühring, Erstaussagen

Wilpert, Gero von / Gühring, Adolf: *Erstaussagen deutscher Dichtung. Eine Bibliographie zur deutschen Literatur 1600-1990*, Stuttgart: ²1992.

Zierden, Eifel

Zierden, Josef: *Die Eifel in der Literatur. Ein Lexikon der Autoren und Werke*, Prüm: 1994.

8.2.2 Literatur zu Clara Viebig und angrenzenden Themenbereichen

Abret, Mörderin

Abret, Helga: ‚*Roman einer schönen Mörderin*‘. Clara Viebigs ‚*Charlotte von Weiß*‘ – ein historischer Roman von zeitgenössischer Relevanz, in: Neuhaus / Durand, Provinz, S. 125-158.

Aczel, Intertextualität

Aczel, Richard: *Intertextualität*, in: Nünning, Grundbegriffe, S. 110-113.

Ahrens, Hermeneutik

Ahrens, Jürgen: *Hermeneutik*, in: Nünning, Grundbegriffe, S. 85-90.

Althaus, Fremdbilder

Althaus, Hans-Joachim: *Fremdbilder und Fremdwahrnehmung*, in: Helbig / Götz / Henrici / Krumm, Fremdsprache, S. 1168-1178.

Aretz, Eifelschriftstellerin

Aretz, Manfred: *Die Eifelschriftstellerin Clara Viebig*, in: *Jahrbuch für den Kreis Cochem-Zell*, 1994, S. 161-163.

Aretz, Leben

Aretz, Christel (Hg.): *Clara Viebig. Mein Leben 1860-1952. Autobiographische Skizzen*, Hontheim: 2002.

Aretz, Presse

Aretz, Christel (Hg.): *Clara Viebig im Spiegel der Presse. Dokumentation*, Bad Bertrich: 2000.

Asmus, Wohnungselend

Asmus, Gesine (Hg.): *Hinterhof, Keller und Mansarde. Einblicke in Berliner Wohnungselend 1901-1920. Die Wohnungs-Enquête der Ortskrankenkasse für den Gewerbebetrieb der Kaufleute, Handelsleute und Apotheker*, Reinbek: 1982.

Aust, Novelle

Aust, Hugo: *Novelle*, in: Killy, Bd. 14, 1993, S. 170-175.

Aust, Roman

Aust, Hugo: *Clara Viebig und der historische Roman im 20. Jahrhundert – Eine Skizze*, in: Neuhaus / Durand, Provinz, S. 77-98.

Baasner, Methoden

Baasner, Rainer: *Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Eine Einführung*, Berlin: 1996.

Bachelard, Poetik

Bachelard, Gaston: *Poetik des Raumes*. [Aus dem Französischen von Kurt Leonhard], Frankfurt a.M.: 72003.

Bauer, Bounderies

Bauer, Roger / u.a. (Hgg.): *Space and Bounderies in Literature*, München: 1990 (Proceedings of the XIIth Congress of the International Comparative Literature Association München 1988; 3).

Bausinger, Identität

Bausinger, Hermann: *Heimat und Identität*, in: Moosmann, Sehnsucht, S. 13-29.

Bautel / Schweikle, Naturalismus

Bautel, Otto / Schweikle, Irmgard: *Naturalismus*, in: Metzler Literatur Lexikon, S. 320-322.

Becker, Anemone

Becker, Udo: *Anemone*, in: Becker, Symbole, S. 20.

Becker, Gelb

Becker, Udo: *Gelb*, in: Becker, Symbole, S. 102.

Becker, Grau

Becker, Udo: *Grau*, in: Becker, Symbole, S. 107.

Becker, Licht

Becker, Udo: *Licht*, in: Becker, Symbole, S. 171-172.

Becker, Morgenröte

Becker, Udo: *Morgenröte*, in: Becker, Symbole, S. 198.

Becker, Nachtigall

Becker, Udo: *Nachtigall*, in: Becker, Symbole, S. 202.

Becker, Novellistin

Becker, Charles: *Clara Viebig als Novellistin*, in: *Zeitgeist*, Beilage zu: *Berliner Tageblatt*, 5. Mai 1913, [o.S.].

Becker, Raumsymbolik

Becker, Claudia: *Zur Interiorisierung der Raumsymbolik in der Literatur der Moderne*, in: Bauer, Bounderies, S. 281-187.

Becker, Rot

Becker, Udo: *Rot*, in: Becker, Symbole, S. 244-245.

Becker, Schwarz

Becker, Udo: *Schwarz*, in: Becker, Symbole, S. 265-266.

Becker, Schwefel

Becker, Udo: *Schwefel*, in: Becker, Symbole, S. 266.

Becker, Sonne

Becker, Udo: *Sonne*, in: Becker, Symbole, S. 275-280.

Becker, Tau

Becker, Udo: *Tau*, in: Becker, Symbole, S. 299.

Becker, Weiß

Becker, Udo: *Weiß*, in: Becker, Symbole, S. 330.

Becker, Wind

Becker, Udo: *Wind*, in: Becker, Symbole, S. 333.

Becker, Zypresse

Becker, Udo: *Zypresse*, in: Becker, Symbole, S. 348.

Beier, Mietskaserne

Beier, Rosemarie: *Leben in der Mietskaserne. Zum Alltag Berliner Unterschichtenfamilien in den Jahren 1900 bis 1920*, in: Asmus, Wohnungselend, S. 244-270.

Benay, Rezension Durand

Benay, Jeanne: [o.T.], in: *Etudes germaniques* 51/Nr. 2, 1996, S. 408-409.

Biedermann, Weiß

Biedermann, Hans: *Weiß*, in: Biedermann, Knauers Lexikon, S. 480.

Bieneck, Erkundungen

Bieneck, Horst (Hg.): *Heimat. Neue Erkundungen eines alten Themas*. München / Wien: 1985.

Bies, Naturmythologie

Bies, Werner: *Naturmythologie* in: Enzyklopädie des Märchens, Bd. 9, 1999, Sp. 1261-1273.

Bland, Identities

Bland, Caroline: *Prussian, Rhinelander or German? Regional and National Identities in the Historical Novels of Clara Viebig*, in: Durrani / Preece, Travellers, S. 383-399.

Bland, Sexualität

Bland, Caroline: *Eine differenzierte Darstellung? Weibliche Sexualität und Mutterschaft in den Werken Clara Viebigs*, in: Neuhaus / Durand, Provinz, S. 99-124.

Bogdal, Alltag

Bogdal, Klaus-Michael: *Zwischen Alltag und Utopie. Arbeiterliteratur als Diskurs des 19. Jahrhunderts*, Oppladen: 1991.

Bogdal, Literaturtheorien

Bogdal, Klaus-Michael (Hg.): *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung*, Oppladen: 21997.

Bogdal, Praxis

Bogdal, Klaus-Michael (Hg.): *Neue Literaturtheorien in der Praxis. Textanalysen von Kafkas ‚Vor dem Gesetz‘*, Oppladen: 1993.

Bollenbeck, Novelle

Bollenbeck, Georg: *Novelle*, in: Harenberg, Bd. 4, 1989, S. 2166-2168.

Brenner / Glasow / Kortländer, Rheinland

Brenner, Sabine / Glasow, Kerstin / Kortländer, Bernd (Hgg.): *„Beiden Rheinufeln angehörig“. Hermann Hesse und das Rheinland*, Düsseldorf: 2002 (Ausstellungskataloge des Heinrich-Heine-Instituts).

Brinker-Gabler, Literatur von Frauen

Brinker-Gabler, Gisela (Hg.): *Deutsche Literatur von Frauen. Bd. 2: 19. und 20. Jahrhundert*, München: 1988.

Brinker-Gabler, Übergang

Brinker-Gabler, Gisela: *Perspektiven des Übergangs. Weibliches Bewußtsein und frühe Moderne*, in: Brinker-Gabler, Deutsche Literatur von Frauen, S. 169-205.

Brinker-Gabler, Weiblichkeit

Brinker-Gabler, Gisela: *Weiblichkeit und Moderne*, in: Mix, Fin de siècle, S. 243-256.

Broich / Pfister, Formen

Broich, Ulrich / Pfister, Manfred (Hgg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, unter Mitarbeit von Bernd Schulte-Middelich, Tübingen: 1985 (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft; 35).

Bronfen, Literarischer Raum

Bronfen, Elisabeth: *Der literarische Raum. Eine Untersuchung am Beispiel von Dorothy M. Richardsons Romanzyklus Pilgrimage*, Tübingen: 1986.

Bullivant, Prosa

Bullivant, Keith: *Naturalistische Prosa und Lyrik*, in: Glaser, Deutsche Literatur, S. 169-187.

Carpenter, Novellen

Carpenter, Victor Wallace: *A Study of Clara Viebig's Novellen. A Dissertation of German Languages and Literatures*, Ann Arbor / Mi. (Diss.): 1978.

Cepl-Kaufmann, Autoren des Rheinlandes

Cepl-Kaufmann, Gertrude: *Entwürfe von „Heimat“ bei Autoren des Rheinlandes*, in: Brenner / Glasow / Kortländer, Rheinland, S. 23-33.

Chr., Nachwort

Chr., L.: *Nachwort*, in: Clara Viebig: *Berliner Novellen*, Berlin-Ost: 1952, S. 199-201.

Coler, Soziale Dichterin

Coler, Chr.: *Clara Viebig als soziale Dichterin*, in: *Aufbau* 3/II, 1947, S. 279.

Cologne, Rheinland

Cologne, Paul: *Das Rheinland in Clara Viebig's Romanwerk*, in: Marx / Meier, Europäischer Roman, S. 131-139.

Cowen, Der Naturalismus

Cowen, Roy C.: *Der Naturalismus*, in: Piechotta / Wuthenow / Rothemann, Literarische Moderne, S. 68-111.

Dedner, Infanticide

Dedner, Doris Smith: *From Infanticide to Single Motherhood: The Evolution of a Literary Theme as Reflected in the Work of Clara Viebig*, Ann Arbor / Mi. (Diss.): 1979.

Delbrück, Moment

Delbrück, Hansgerd: *Retardierendes Moment*, in: Metzler Literatur Lexikon, S. 388.

Delius, Held

Delius, F[riedrich] C[hristian]: *Der Held und sein Wetter. Ein Kunstmittel und sein ideologischer Gebrauch im Roman des bürgerlichen Realismus*, München: 1971.

Deutschlandsstimme, Volkskongress

[o.A.]: *Clara Viebig steht zum Volkskongress*, in: *Deutschlandsstimme. Wochenblatt der Volksbewegung für Einheit und gerechten Frieden* Nr. 15, 11. April 1948, hg. von Erich W. Gniffke, Arthur Lieutenant, Luitpold Steidle, [o.S.].

Dörner / Vogt, Kultursoziologie

Dörner, Andreas / Vogt, Ludgera: *Kultursoziologie (Bourdieu – Mentalitätsgeschichte – Zivilisationstheorie)*, in: Bogdal, *Literaturtheorien*, S. 134-148.

Dörner / Vogt, Literatursoziologie

Dörner, Andreas / Vogt, Ludgera: *Literatursoziologie. Literatur, Gesellschaft, Politische Kultur*, Oppladen: 1994.

Askey, Struggle

Askey, Jennifer Drake: ‚*I read secretly*‘: *Clara Viebig’s Struggle with Naturalism*, in: *Excavatio: Emile Zola and Naturalism* 15 (3-4), 2001, S. 120-133.

Dresdner Anzeiger, Besprechung

[o.A.]: *Dresdner Anzeiger*, in: *Besprechungen über Clara Viebig’s Werke*. Anhang zu: Clara Viebig: *Vor Tau und Tag. Novellen*, Berlin: F. Fontane & Co. 1898, [o.S.].

Durand, Berliner Romane

Durand, Michel: *Clara Viebig als Autorin von ‚Berliner Romanen‘*, in: Neuhaus / Durand, *Provinz*, S. 3-38.

Durand, Romans Berlinois

Durand, Michel: *Les romans berlinois de Clara Viebig. Contribution a l’étude du naturalisme tardif en Allemagne*, Bern / Berlin / u.a.: 1993.

Durrani / Preece, Travellers

Durrani, Osman / Preece, Julian (Hgg.): *Travellers in Time and Space. The German Historical Novel*, Amsterdam / New York: 2001 (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik; 51).

Eagleton, Einführung

Eagleton, Terry: *Einführung in die Literaturtheorie*, Stuttgart / Weimar: 1994.

Ecker, Gardens

Ecker, Gisela: *Allegorical Gardens of Desire in Modernity. A Gendered Perspective.*, in: Scott, Interpretating, S. 260-292.

Ecker, Heimat

Ecker, Gisela (Hg.): *Kein Land in Sicht. Heimat – weiblich?*, München: 1997.

Ecker, Unterschlagene Differenz

Ecker, Gisela: ‚Heimat‘. *Das Elend der unterschlagenen Differenz.*, in: Ecker, Heimat, S. 7-32.

Ecker, Viebig – Beig – Walser

Ecker, Gisela: *Wo alle einmal waren und manche immer bleiben wollen: zum Beispiel Viebig, Beig und Walser*, in: Ecker, Heimat, S. 129-142.

Engelbrecht / Looz-Corswarem, Krieg und Frieden

Engelbrecht, Jörg / Looz-Corswarem, Clemens von (Hgg.): *Krieg und Frieden in Düsseldorf. Sichtbare Zeichen der Vergangenheit*, Düsseldorf: 2004.

Ette, Forschungsbericht

Ette, Ottmar: *Intertextualität. Ein Forschungsbericht mit literatursoziologischen Anmerkungen*, in: *Romanische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 9, 1985, S. 497-519.

Eulenberg, Hausfrau

Eulenberg, Herbert: *Die Hausfrau*, in: *Kölnische Illustrierte Zeitung*, 19.07.1930, [o.S.], zitiert aus: Aretz, Leben, S. 69-71.

Feindt, Kulturgeschichte

Feindt, Hendrik (Hg.): *Studien zur Kulturgeschichte des deutschen Polenbildes, 1848-1939*, Wiesbaden: 1995 (Veröffentlichungen des deutschen Polen-Institutes Darmstadt; 9).

Fischer, Rezension Neft

Fischer, Helmut: [o.T.], in: *Rheinisch-Westfälische Zeitschrift für Volkskunde* 43, 1998, S. 222-223.

Fisenne, Nachlass

Fisenne, Otto von: *Clara Viebig – unvergessen. Grab und Nachlass der bedeutenden Eifeldichterin bereiten Sorge*, in: *Eifel-Jahrbuch*, 1998, S. 58-60.

Fleissner, Naturalistin

Fleissner, O. S.: *Ist Clara Viebig konsequente Naturalistin?*, in: *Publications of the Modern Language Association* 46/3, 1931, S. 917-929.

Fohrmann, Kommentar

Fohrmann, Jürgen: *Der Kommentar als diskursive Einheit der Wissenschaft*, in: Fohrmann / Müller, *Diskurstheorien*, S. 244-260.

Fohrmann / Müller, Diskurstheorien

Fohrmann, Jürgen / Müller, Harro (Hgg.): *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt a.M.: 1988.

Foucault, Klinik

Foucault, Michel: *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, Frankfurt a.M. / Berlin / Wien: 1976.

Frenzel, Stadt

Frenzel, Elisabeth: *Stadt, Die*, in: Frenzel, *Motive*, S. 667-681.

Fries, Image of Berlin

Fries, Marilyn Sibley: *The Changing Consciousness of Reality. The Image of Berlin in Selected German Novels from Raabe to Döblin*, Bonn: 1980 (Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik; 77).

Gelhaus, Dichterin

Gelhaus, Hermann: *Dichterin des sozialen Mitleids: Clara Viebig*, in: Tebben, *Schriftstellerinnen*, S. 330-350.

Gelhaus, Krieg

Gelhaus, Hermann: *„Fluch über den Krieg!“ Clara Viebigs Kritik am Krieg*, in: Neuhaus / Durand, *Provinz*, S. 253-274.

Genette, Paratexte

Genette, Gérard: *Paratexte: das Buch vom Beiwerk des Buchs*, Frankfurt a.M. / New York: 1989.

Glaser, Deutsche Literatur

Glaser, Horst Albert (Hg.): *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*. Bd. 7: *Jahrhundertwende: Vom Naturalismus zum Expressionismus, 1880-1918*, Hamburg: 1987.

Goerend, Studie

Goerend, Jean: *Clara Viebig als Novellistin. Literarische Studie*, in: *Programme de l'Ecole industrielle et commerciale d'Esch-sur-Alzette 1918-1919* oder als Sonderdruck bei Druckerei Jos Origer, Esch-sur-Alzette: 1919.

Görg, Objektivität

Görg, Paul: *Die Objektivität und Realistik in Clara Viebigs Eifelwerken*, in: *Die Bücherwelt* 4, 1906-1907, S. 120-123.

Greimas, Erzählaktanten

Greimas, Algirdas: *Die Struktur der Erzählaktanten. Versuch eines generativen Ansatzes*, in: Ihwe, Linguistik, S. 218-238.

Greimas, Semantik

Greimas, Algirdas: *Strukturelle Semantik*, Braunschweig: 1971.

Greverus, Heimatphänomen

Greverus, Ina-Maria: *Der territoriale Mensch. Ein literaturanthropologischer Versuch zum Heimatphänomen*, Frankfurt a.M.: 1972.

Greverus, Suche

Greverus, Ina-Maria: *Auf der Suche nach Heimat*, München: 1979.

Grimm, Deutsche Sagen

Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm (Hgg.): *Deutsche Sagen*. Ausgabe auf der Grundlage der ersten Auflage, ediert und kommentiert von Heinz Rölleke, Frankfurt a.M.: 1994.

Gross, Farbsymbolik

Gross, Rudolf: *Warum die Liebe rot ist. Farbsymbolik im Wandel der Jahrtausende*, Düsseldorf / Wien: 1981.

Großklaus, Naturtraum

Großklaus, Götz: *Der Naturtraum des Kulturbürgers*, in: Großklaus / Oldemeyer, *Gegenwelt*, S. 169-196.

Großklaus / Oldemeyer, *Gegenwelt*

Großklaus, Götz / Oldemeyer, Ernst (Hgg.): *Natur als Gegenwelt. Beiträge zur Kulturgeschichte der Natur*, Karlsruhe: 1983 (Karlsruher kulturwissenschaftliche Arbeiten).

Gubisch, Erzählkunst

Gubisch, Waldemar: *Untersuchungen zur Erzählkunst Clara Viebigs unter besonderer Berücksichtigung der Heimaterzählungen*, Münster (Diss.): 1921.

Guntermann, Natur

Guntermann, Georg: *Zur Rolle der Natur im ‚Weiberdorf‘ und anderen Eifelgeschichten*, in: Neuhaus / Durand, *Provinz*, S. 185-218.

Hahn, Literaturwissenschaften

Hahn, Barbara: *Feministische Literaturwissenschaften*, in: Bogdal, *Literaturtheorien*, S. 225-241.

Hardach-Pinke, Blüenträume

Hardach-Pinke, Irene: *Bleichsucht und Blüenträume. Junge Mädchen 1750-1850*, Frankfurt a.M. / New York: 2000.

Häny, Dichter

Häny, Arthur: *Die Dichter und ihre Heimat. Studien zum Heimatverhalten deutschsprachiger Autoren im achtzehnten, neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert*, Bern: 1978.

Heimer, Werkverzeichnis

Heimer, D[ieter]: *Viebig (verw. Cohn), Clara (1860-1952)*, in: Wilpert / Gühring, *Erstausgaben*, S. 1533-1534.

Helbig, Erzählen

Helbig, Jörg (Hg.): *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger*, Heidelberg: 2001.

Helbig / Götz / Henrici / Krumm, Fremdsprache

Helbig, Gerhard / Götz, Lutz / Henrici, Gert / Krumm, Hans-Jürgen (Hgg.): *Deutsch als Fremdsprache. Ein internationales Handbuch*, 2. Halbb., Berlin / New York: 2001 (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft; 19.2).

Henn-Memmesheimer / John, Cultural Link

Henn-Memmesheimer, Beate / John, David G. (Hgg.): *Cultural Link: Kanada – Deutschland. Festschrift zum dreißigjährigen Bestehen eines Austausches*, St. Ingbert: 2003.

Hermersdorf, Soziotopographie

Hermersdorf, Klaus: *Land und Stadt. Soziotopographische Aspekte in Franz Kafkas ‚Vor dem Gesetz‘*, in: Bogdal, Praxis, S. 83-93.

Heße / Schlagenhauser, Wallraf-Richartz-Museum

Heße, Christian / Schlagenhauser, Martina (Bearb.): *Wallraf-Richartz-Museum Köln. Vollständiges Verzeichnis der Gemäldesammlung*, hg. von Wallraf-Richartz-Museum der Stadt Köln, Köln: 1986.

Hildebrand, Kindler

Hildebrand, Alexander: *Clara Viebig*, in: Kindler, Bd. 17, 1992, S. 138-139.

Hinck, Heimatliteratur

Hinck, Walter: *Heimatliteratur und Weltbürgertum. Die Abkehr vom Ressentiment im neuen Heimatroman*, in: Bienek, Erkundungen, S. 42-56.

Hoffmann, Raum

Hoffmann, Gerhard: *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman*, Stuttgart: 1978.

Horlacher, Semiotik

Horlacher, Stefan: *Semiotik*, in: Nünning, Grundbegriffe, S. 245-248.

Hügel, Jahrhundertwende

Hügel, Hans-Otto (Hg.): *Deutsche Schriftsteller im Porträt 5. Jahrhundertwende*, München: 1983.

Ihwe, Linguistik

Ihwe, Jens (Hg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*, Bd. 3, München: 1972.

Internationale Literaturberichte, Besprechung

[o.A.]: *Internationale Literaturberichte*, in: *Besprechungen über Clara Viebigs Werke*. Anhang zu: Clara Viebig: *Vor Tau und Tag. Novellen*, Berlin: F. Fontane & Co. 1898, [o.S.].

Jäger, Geschehenswelt

Jäger, Dietrich: *Erzählte Räume. Studien zur Phänomenologie der epischen Geschehenswelt*, Würzburg: 1998.

Jens, Nachdenken

Jens, Walter: *Nachdenken über Heimat. Fremde und Zuhause im Spiegel deutscher Poesie*, in: Bienek, Erkundungen, S. 14-26.

Jung, Hermeneutikkonzepte

Werner Jung: *Neuere Hermeneutikkonzepte. Methodische Verfahren oder geniale Anschauung?*, in: Bogdal: *Literaturtheorien*, S. 159-180.

Jung, Weiberdorf

Jung, Hermann: *Clara Viebig neu entdeckt. Rehabilitiertes ‚Weiberdorf‘*, in: *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel / Beilage: Aus dem Antiquariat* 39, 1983, S. 97-99.

Jürigs, Künstlerinnen

Jürigs, Britta (Hg.): *Denn es ist nichts mehr, wie es die Natur gewollt: Portraits von Künstlerinnen und Schriftstellerinnen um 1900*, Berlin / Grambin: 2001.

Kammer, Landeszeitung

Kammer, [Carl]: *Clara Viebig*, in: *Trierische Landeszeitung* Jg. 56/Nr. 163, 14.07.1930, [o.S.].

Kauhausen, Clara Viebig

Kauhausen, Paul: *Clara Viebig*, in: *Düsseldorfer Heimatblätter. Das Tor* 18. Jg./Heft 4, 1952, S. 83-88.

Kimmich, Diskursanalyse

Kimmich, Dorothee: *Einleitung. Diskursanalyse und New Historicism*, in: Kimmich / Renner / Stiegler, *Texte*, S. 225.

Kimmich, Gender Studies

Kimmich, Dorothee: *Einleitung. Gender Studies*, in: Kimmich / Renner / Stiegler, Texte, S. 391-400.

Kimmich / Renner / Stiegler, Texte

Kimmich, Dorothee / Renner, Rolf Günther / Stiegler, Bernd (Hgg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, Stuttgart: 1996.

Klei, Eifel Works

Klei, Mary Wexler: *Clara Viebig's Eifel Works, 1897-1925. An Evaluation of their View of Society with Consideration of their Place in the Female Literary Tradition*, University of Cincinnati: 1989.

Klemperer, Grenzboten

Klemperer, Viktor: *Clara Viebig*, in: *Grenzboten* 70/1, 1911, 384-388.

Klotz, Erzählte Stadt

Klotz, Volker: *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*, München: 1969.

Knebel, Naturtalent

Knebel, Hajo: *Clara Viebig, das ‚Naturtalent aus der Eifel‘ und Ostdeutschland zu ihrem 20. Todestag*, in: *Der Literat* 14, 1972, S. 151.

Koch, Einzelwissenschaften

Koch, Walter (Hg.): *Semiotik in den Einzelwissenschaften*, Halbbd. 2, Bochum: 1990, (Bochumer Beiträge zur Semiotik).

Koebner, Garten

Koebner, Thomas: *Der Garten als literarisches Motiv um die Jahrhundertwende*, in: Koebner, Natur, S. 110-165.

Koebner, Natur

Koebner, Thomas (Hg.): *Zurück zur Natur. Ideen der Aufklärung und ihre Nachwirkung. Studien*, Heidelberg: 1993 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte; 121).

Koenig, Eifel Region

Koenig, Emma L.: *The Eifel Region and its People as Portrayed in the Short Stories of Clara Viebig*, University of Minnesota (M.A., Diss.): 1935.

Kolb, Weimarer Republik

Kolb, Eberhard: *Die Weimarer Republik*, München: 2002 (Oldenbourg Grundriss der Geschichte; 16).

Kortländer, Portraits

Kortländer, Bernd (Hg.): *Literatur von nebenan: 1900-1945. 60 Portraits von Autoren aus dem Gebiet des heutigen Nordrhein-Westfalen*. In Zusammenarbeit mit dem Literaturbüro NRW e.V., Düsseldorf, und unter Mitarbeit von Bosch, Manfred u.a., Bielefeld: 1995.

Kortländer, Wacht am Rhein

Kortländer, Bernd: *Der Roman ‚Die Wacht am Rhein‘ von Clara Viebig*, in: Engelbrecht / Looz-Corswarem, *Krieg und Frieden*, S. 89-93.

Kölnische Zeitung, Besprechung

[o.A.]: *Kölnische Zeitung*, in: *Besprechungen über Clara Viebigs Werke*. Anhang zu: Clara Viebig: *Vor Tau und Tag. Novellen*, Berlin: F. Fontane & Co. 1898, [o.S.].

Krauß-Theim, Ästhetische Reaktionsformen

Krauß-Theim, Barbara: *Naturalismus und Heimatkunst bei Clara Viebig. Darwinistisch-evolutionäre Naturvorstellungen und ihre ästhetischen Reaktionsformen*, Bern / Frankfurt a.M. / u.a.: 1992 (Studien zur deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts; 19) (Diss. Mainz: 1991).

Lange, Kriegsandenken

Lange, Sophie: *Clara Viebig und das ‚Kriegsandenken‘. ‚Auf der Höhe gen Schmidtheim zu ist's selbst im Sommer öde‘*, in: *Jahrbuch des Kreises Euskirchen*, 1987, S. 99-104.

Leipziger Tageblatt, Besprechung

[o.A.]: *Leipziger Tageblatt*, in: *Besprechungen über Clara Viebigs Werke*. Anhang zu: *Vor Tau und Tag. Novellen*, Berlin: F. Fontane & Co. 1898, [o.S.].

Leyendecker, Mothers

Leyendecker, Karl: *Unmarried Mothers in German Society and German-Language Drama around 1900*, in: *Forum for Modern Language Studies* 38 (1), 2002, S. 37-48.

Lienhard, Los von Berlin

Lienhard, Fritz [Friedrich]: *Los von Berlin?* [gekürzt], zitiert aus: Schutte / Sprengel, *Berliner Moderne*, S. 220-224.

Link, Interdiskursanalyse

Link, Jürgen: *Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik*, in: Fohrmann / Müller, *Diskurstheorien*, S. 284-307.

Link, Literaturwissenschaft

Link, Jürgen: *Literaturwissenschaft und Semiotik*, in: Koch, *Einzelwissenschaften*, S. 521-546.

Link / Link-Heer, Interdiskurs

Link, Jürgen / Link-Heer, Ursula: *Diskurs / Interdiskurs und Literaturanalyse*, in: *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 20. Jg/H. 77, 1990, S. 88-99.

Link / Link-Heer, Propädeutikum

Link, Jürgen / Link-Heer, Ursula: *Literatursoziologisches Propädeutikum. Mit Ergebnissen einer Bochumer Lehr- und Forschungsgruppe Literatursoziologie 1974-1976* (Hans Günther, Horst Hayer, Ursula Heer, Burkhardt Lindner, Jürgen Link), München: 1980.

Link / Parr, Semiotik

Link, Jürgen / Parr, Rolf: *Semiotik und Interdiskursanalyse*, in: Bogdal, *Literaturtheorien*, S. 108-133.

Link / Parr, Symbolik

Link, Jürgen / Parr, Rolf: ‚*Unförmliche*‘ Symbolik. *Franz Kafkas vor dem Gesetz*, in: Bogdal, *Praxis*, S. 64-82.

Loster-Schneider, Freiheitsbaum

Loster-Schneider, Gudrun: *Modernität, Tradition und Geschichtsreflexion im historischen Roman der 20er Jahre. Clara Viebigs ‚Unter dem Freiheitsbaum‘*, in: *Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik* 5, 1999/2000, S. 215-251.

Loster-Schneider, Waterloo

Loster-Schneider, Gudrun: *Ein ‚Waterloo‘ bürgerlicher Geschlechtermythen: Ra-*

benmütter, vaterlandslose Gesellen, Mordbrennerstöchter und die Genealogie der Gewalt in Clara Viebigs ‚Unter dem Freiheitsbaum‘, in: Henn-Memmesheimer / John, Cultural Link, S. 189-209.

Löwenthal, Bild des Menschen

Löwenthal, Leo: *Das Bild des Menschen in der Literatur*, Neuwied am Rhein: 1966.

Lutwack, Place

Lutwack, Leonard: *The Role of Place in Literature*. New York: 1984.

Lüdtke, Alltagsgeschichte

Lüdtke, Alf (Hg.): *Alltagsgeschichte. Zur Rekonstruktion historischer Erfahrungen und Lebensweisen*, Frankfurt a.M.: 1989.

Maatje, Versuch

Maatje, Frank C.: ‚*Versuch einer Poetik des Raumes*‘. *Der lyrische, epische und dramatische Raum*, in: Ritter, Landschaft, S. 392-416.

Macha, Eifelerzählungen

Macha, Jürgen: *Clara Viebigs Eifelerzählungen. Anmerkungen aus der Sicht des Sprachwissenschaftlers*, in: Neuhaus / Durand, Provinz, S. 239-252.

Matschiner, Killy

Matschiner, Arno: *Clara Viebig*, in: Killy, Bd. 12, 1992, S. 22-23.

Mechler, Nachwort

Mechler, Cornelia: *Nachwort*, in: Böhlau, Rangierbahnhof, S. 209-235.

Mecklenburg, Erzählte Provinz

Mecklenburg, Norbert: *Erzählte Provinz. Regionalismus und Moderne im Roman*, Königstein i.Ts.: 1982.

Meckseper / Schraut, Stadt

Meckseper, Cord / Schraut, Elisabeth (Hgg.): *Die Stadt in der Literatur*, Göttingen: 1983.

Meder, Clara Viebig

Meder, Françoise: *Clara Viebig*, in: Jürigs, Künstlerinnen, S. 233-247.

Meinel, Garten

Meinel, Gertraud: *Garten, Gärtner*, in: Enzyklopädie des Märchens, Bd. 5, 1987, Sp. 699-711.

Meyer, Literaturtheorien

Meyer, Theo: *Naturalistische Literaturtheorien*, in: Mix, Fin de siècle, S. 28-43.

Meyer, Raumgestaltung

Meyer, Hermann: *Raumgestaltung und Raumsymbolik in der Erzählkunst*, in: Ritter, Landschaft, S. 208-231.

Michalska, Briefe

Michalska, Urszula: *Clara Viebigs Briefe (1943-1945) an Anni Krieger*, in: *Studia Germanica Posnaniensia* 1, 1971, S. 27-34.

Michalska, Kolonisation

Michalska, Urszula: *Das Problem der Kolonisation in Großpolen im Buch ‚Das schlafende Heer‘ von Clara Viebig*, in: *Filologica* 6, S. 195-221 [in polnischer Sprache].

Michalska, Monographie

Michalska, Urszula: *Clara Viebig. Versuch einer Monographie*, Poznań: 1968 (*Filologia Germanica*; 6).

Mix, Fin de siècle

Mix, York-Gothart (Hg.): *1890-1918: Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus*, München: 2000 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, 12 Bde., begründet von Rolf Grimminger, München: 1980-2000).

Moosmann, Sehnsucht

Moosmann, Elisabeth (Hg.): *Heimat. Sehnsucht nach Identität*, Berlin: 1980.

Morrien, Verflechtung

Morrien, Rita: *Können Frauen sublimieren? Zur Verflechtung von sexueller und künstlerischer Entfaltung in Clara Viebigs ‚Es lebe die Kunst!‘ und Grete Meisel-Hess ‚Fanny Roth. Ein Jung-Frauengeschichte‘*, in: Tebben, Inszenierungen, S. 136-154.

Moulden, Novellistik

Moulden, Ken: *Naturalistische Novellistik*, in: Mix, Fin de siècle, S. 92-103.

Müller, Mutterfiguren

Müller, Andrea: *Mutterfiguren und Mütterlichkeit im Werk Clara Viebigs*, Marburg: 2002 (Diss. Paderborn: 2001).

Müller, Notizen

Müller, Harro: *Einige Notizen zu Diskurstheorie und Werkbegriff*, in: Fohrmann / Müller, Diskurstheorien, S. 235-243.

Nachwort Gespenster

[o.A.]: *Nachwort*, in: Ibsen, Gespenster, S. 68-71.

Neft, Belletristik

Neft, Maria-Regina: *Clara Viebigs Eifelwerke (1897-1914). Belletristik als volkswissenschaftliche Quelle?*, in: Neuhaus / Durand, Provinz, S. 169-184.

Neft, Eifelwerke

Neft, Maria-Regina: *Clara Viebigs Eifelwerke 1897-1914. Imagination und Realität bei der Darstellung der Landschaft und ihrer Bewohner*, Münster: 1998 (Diss. Bonn: 1997).

Neue Preußische (Kreuz)-Zeitung, Besprechung

[o.A.]: *Neue Preußische (Kreuz)-Zeitung*, in: *Besprechungen über Clara Viebigs Werke*. Anhang zu: Clara Viebig: *Vor Tau und Tag. Novellen*, Berlin: F. Fontane & Co. 1898, [o.S.].

Neuhaus, Ballade

Neuhaus, Volker: *Vorwort. Ballade des äußeren Lebens*, in: Aretz, Leben, S. 11-19.

Neuhaus, Flaubert-Rezeption

Neuhaus, Volker: *Pani Sofia Tiralla alias Madame Emma Bovary. Zur Flaubert-Rezeption in Clara Viebigs ‚Absolvo te‘*, in: Neuhaus / Durand, Provinz, S. 159-168.

Neuhaus, Vorwort

Neuhaus, Volker: *Vorwort*, in: Aretz, Presse, S. 9-16.

Neuhaus / Durand, Provinz

Neuhaus, Volker / Durand, Michel (Hgg.): *Die Provinz des Weiblichen. Zum erzählerischen Werk von Clara Viebig / Terroirs auf féminin. La province et la femme dans les récits de Clara Viebig*, Bern: 2004.

Nienaber, Heimatroman

Nienaber, Monika: *Der ‚Fall‘ Lena Christ oder Das Leben der Schriftstellerin als Heimatroman*, in: Ecker, Heimat, S. 93-110.

Norrd[utsche] Allgem[eine] Zeitung, Besprechung

[o.A.]: *Norrd[utsche] Allgem[eine] Zeitung*, in: *Besprechungen über Clara Viebigs Werke*. Anhang zu: Clara Viebig: *Vor Tau und Tag. Novellen*, Berlin: F. Fontane & Co. 1898, [o.S.].

Novalis, Schriften

Novalis: *Schriften*, Bd. 3, Stuttgart: 1960.

Nünning, Grundbegriffe

Nünning, Ansgar (Hg.): *Grundbegriffe der Literaturtheorie*, Stuttgart / Weimar: 2004.

Oellers, Clara Viebig

Oellers, Norbert: *Clara Viebig. 1860-1952*, in: Hügel, Jahrhundertwende, S. 188-189.

Olma, Polenbild

Olma, Walter: *Das Polenbild im deutschen Heimatroman: Clara Viebigs Erfolgsroman ‚Das schlafende Heer‘ als Beispiel*, in: Feindt, Kulturgeschichte, S. 102-129.

Orlowski, Heimatliteratur

Orlowski, Hubert (Hg.): *Heimat und Heimatliteratur in Vergangenheit und Gegenwart*, Poznań: 1993.

Orzechowski, Krankheit

Orzechowski, Simone: *Krankheit und Gebrechen in Clara Viebigs Zeitromanen*, in: Neuhaus / Durand, Provinz, S. 39-76.

Peters, Mentalitätsgeschichte

Peters, Ursula: *Literaturgeschichte als Mentalitätsgeschichte? Überlegungen zur Problematik einer neuen Forschungsrichtung.*, in: Stötzel, Germanistik, S. 179-198.

Peuckert, Kauz

Peuckert, Will-Erich: *Kauz*, in: Handwörterbuch Aberglauben, Bd. 4, 1932, Sp. 1188-1197.

Peuckert, Rabe

Peuckert, Will-Erich: *Rabe*, in: Handwörterbuch Aberglauben, Bd. 7, 1935/36, Sp. 427-457.

Pfister, Konzepte

Pfister, Manfred: *Konzepte der Intertextualität*, in: Broich / Pfister, Formen, S. 1-30.

Piechotta / Wuthenow / Rothemann, Literarische Moderne

Piechotta, Hans Joachim / Wuthenow, Ralph-Rainer / Rothemann, Sabine (Hgg.): *Die literarische Moderne in Europa*. Bd. 1: *Erscheinungsformen literarischer Prosa um die Jahrhundertwende*, Opladen: 1994.

Poláček, Prosa

Poláček, Josef: *Deutsche soziale Prosa zwischen Naturalismus und Realismus. Zu Clara Viebigs Romanen ‚Das Weiberdorf‘ und ‚Das tägliche Brot‘*, in: *Philologica Pragensia* 6, 1963, S. 245-257.

Polczynska, Heimatfrage

Polczynska, Edyta: *Die Heimatfrage im Roman ‚Das schlafende Heer‘ von Clara Viebig*, in: Orłowski, Heimatliteratur, S. 31-42.

Polczynska, Wind

Polczynska, Edyta: *‚Im polnischen Wind‘. Beiträge zum deutschen Zeitungswesen, Theaterleben und zur deutschen Literatur im Großherzogtum Posen 1815-1918*, Poznań: 1988.

Rathenau, Schönste Stadt

Rathenau, Walther: *Die schönste Stadt der Welt*, in: *Die Zukunft* Jg. 7/Nr. 15, 1899, S. 36-48, zitiert aus: Schutte / Sprengel, Berliner Moderne, S. 100-104.

Riedel, Natur

Riedel, Wolfgang: *Natur*, in: Killy, Bd. 14, 1993, S. 146-148.

Rigaud, Mosel

Rigaud, Doris: *Das Land um Mosel und Eifel im Schaffen Clara Viebigs*, in: *Trierisches Jahrbuch*, 1956, S. 47-54.

Rinsum, Realismus

Rinsum van, Annemarie und Wolfgang: *Deutsche Literaturgeschichte*. Bd. 7: *Realismus und Naturalismus*, München: ²1997.

Ritter, Landschaft

Ritter, Alexander (Hg.): *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*, Darmstadt: 1975.

Rossbacher, Heimatkunst

Rossbacher, Karlheinz: *Heimatkunst der frühen Moderne*, in: Mix, *Naturalismus*, S. 300-313.

Rossbacher, Literatursoziologie

Rossbacher, Karlheinz: *Heimatkunstabewegung und Heimatroman. Zu einer Literatursoziologie der Jahrhundertwende*, Stuttgart: 1975 (Literaturwissenschaft – Gesellschaftswissenschaft; Materialien und Untersuchungen zur Literatursoziologie; 13).

Rossbacher, Programm

Rossbacher, Karlheinz: *Programm und Roman der Heimatkunstabewegung. Möglichkeiten sozialgeschichtlicher und soziologischer Analyse*, in: Žmegač, *Jahrhundertwende*, S. 123-144.

Ruland, Lebensbilder

Ruland, Josef: *Clara Viebig. 1860-1952*, in: *Rheinische Lebensbilder* 12, 1991, S. 215-231.

Rusch-Feja, Nachtigall

Rusch-Feja, Diann: *Nachtigall*, in: *Enzyklopädie des Märchens*, Bd. 9, 1999, Sp. 1122-1125.

Scherpe, Stadterzählung

Scherpe, Klaus R.: *Von der erzählten Stadt zur Stadterzählung. Der Großstadtdiskurs in Alfred Döblins ‚Berlin Alexanderplatz‘*, in: Fohrmann / Müller, *Diskurstheorien*, S. 419-437.

Scheuer, Naturalismus

Scheuer, Helmut: *Naturalismus*, in: Killy, Bd. 14, 1993, S. 148-151.

Scheuffler, Zeit

Scheuffler, Gottlieb: *Clara Viebig. Zeit und Jahrhundert*, Erfurt: 1927.

Schiel, Geburtshaus

Schiel, Hubert: *Das Geburtshaus der Dichterin Clara Viebig*, in: *Trierisches Jahrbuch*, 1956, S. 55-56.

Schmiedt, Liebe

Schmiedt, Helmut: *Liebe, Ehe, Ehebruch. Ein Spannungsfeld in deutscher Prosa von Christian Fürchtegott Gellert bis Elfriede Jelinek*, Oppladen: 1993.

Schmitz, Heimatkunstabewegung

Schmitz, Walter: *Heimatkunstabewegung*, in: Killy, Bd. 13, 1992, S. 387-388.

Schmitz, Sagen

Schmitz, J[ohann] H[ubert] (Hg.): *Sitten und Sagen, Lieder, Sprüchwörter und Räthsel des Eifler Volkes, nebst einem Idiotikon*. Bd. 2: *Sagen und Legenden des Eifler Volkes*. Mit einer Nachrede von K[arl] Simrock, Trier: 1858.

Schneider, Esquisse

Schneider, Albert: *Clara Viebig. Esquisse biographique et bibliographique*, in: *Annales Universitatis Saraviensis / Philosophie 1*, 1952, S. 392-400.

Schomburg / Niethammer, Clara Viebig

Schomburg, Petra / Niethammer, Ortrun: *Clara Viebig. 1860-1952*, in: Kortländer, Portraits, S. 371-376.

Schommer, Dichterin

Schommer, Martina: *Clara Viebig: Die Dichterin der Eifel? Das Exempel: ‚Weiberdorf‘*, in: *Eifeljahrbuch*, 2000, S. 150-160.

Schönhaar, Novelle

Schönhaar, Rainer: *Novelle*, in: Metzler Literatur Lexikon, S. 329-330.

Schöttler, Mentalitäten

Schöttler, Peter: *Mentalitäten, Ideologien, Diskurse. Zur sozialgeschichtlichen Thematisierung der ‚dritten Ebene‘*, in: Lüdtke, Alltagsgeschichte, S. 85-135.

Schöttler, Paradigma

Schöttler, Peter: *Sozialgeschichtliche Paradigma und historische Diskursanalyse*, in: Fohrmann / Müller, Diskurstheorien, S. 159-199.

Schraut, Einleitung

Schraut, Elisabeth: *Einleitung*, in: Meckseper / Schraut, Stadt, S. 5-6.

Schutte / Sprengel, Berliner Moderne

Schutte, Jürgen / Sprengel, Peter (Hgg.): *Die Berliner Moderne 1885-1914*, Stuttgart: 1987.

Schutte / Sprengel, Einleitung

Schutte, Jürgen / Sprengel, Peter: *Einleitung*, in: Schutte / Sprengel, Die Berliner Moderne, S. 13-94.

Schweikle / Gebhard, Natur

Schweikle, Günther / Gebhard, Walter: *Natur in der Dichtung*, in: Metzler Literatur Lexikon, S. 319-320.

Scott, Interpretating

Scott, Susan C. (Hg.): *The Art of Interpreting*, University Park: Pennsylvania State University: 1995.

Seliger, Begriff „Heimat“

Seliger, Helfried W. (Hg.): *Der Begriff „Heimat“ in der deutschen Gegenwartsliteratur*, München: 1987.

Seliger, Vorwort

Seliger, Helfried W.: *Vorwort*, in: Seliger, Begriff „Heimat“, S. 7-8.

Simmel, Landschaft

Simmel, Georg: *Philosophie der Landschaft*, in: *Die Guldenkammer* 3. Jg./Heft II, 1913, hg. von S. D. Gallwitz, G. F. Hartlaub, Hermann Smidt, S. 635-644.

Soergel, Dichter

Soergel, Albert: *Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte*, Leipzig: ²¹1928.

Soltau, Anstrengungen des Aufbruchs

Soltau, Heide: *Die Anstrengungen des Aufbruchs. Romanautorinnen und ihre Heldinnen in der Weimarer Zeit*, in: Brinker-Gabler, Literatur von Frauen, S. 220-234.

Sprengel, Reichsgründung

Sprengel, Peter: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900, von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende*, München: 1998.

Stammler, Allegorischer Garten

Stammler, Wolfgang: *Der allegorische Garten*, in: Ritter, Landschaft, S. 248-261.

Stötzel, Germanistik

Stötzel, Georg (Hg.): *Germanistik – Forschungsstand und Perspektiven. Vorträge des deutschen Germanistentags 1984*. 2. Teil: *Ältere deutsche Literatur*, Berlin / New York: 1985.

St. Petersburger Zeitung, Besprechung

[o.A.]: *St. Petersburger Zeitung*, in: *Besprechungen über Clara Viebigs Werke*. Anhang zu: Clara Viebig: *Vor Tau und Tag. Novellen*, Berlin: F. Fontane & Co. 1898, [o.S.].

Taine, Histoire

Taine, Hippolyte: *Histoire de la Littérature Anglaise*. 4 Bde., Paris: Hachette 1863-1864.

Tägliche Rundschau, Besprechung

[o.A.]: *Tägliche Rundschau*, in: *Besprechungen über Clara Viebigs Werke*. Anhang zu: Clara Viebig: *Vor Tau und Tag. Novellen*, Berlin: F. Fontane & Co. 1898, [o.S.].

Tebben, Inszenierungen

Tebben, Karin (Hg.): *Frauen – Körper – Kunst. Literarische Inszenierungen weiblicher Sexualität*, Göttingen: 2000.

Tebben, Schriftstellerinnen

Tebben, Karin (Hg.): *Deutschsprachige Schriftstellerinnen des Fin de siècle*, Darmstadt: 1999

Velhagen & Klasing's Monatshefte, Besprechung

[o.A.]: *Velhagen & Klasing's Monatshefte*, in: *Besprechungen über Clara Viebigs Werke*. Anhang zu: Clara Viebig: *Vor Tau und Tag. Novellen*, Berlin: F. Fontane & Co. 1898, [o.S.].

Vrieslander, Besuch

Vrieslander, Mini: *Besuch bei Clara Viebig. Zu ihrem 70. Geburtstag am 17. Juli*, in: *Neue deutsche Badische Landeszeitung*, Mannheim, zitiert aus: Aretz, Leben, S. 183-186.

Weininger, Geschlecht

Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter*, Wien: 1903.

Wiese, Interpretationen II

Wiese, Benno von: *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen II*, Düsseldorf: 1968.

Wilpert, Großstadtdichtung

Wilpert, Gero von: *Großstadtdichtung*, in: Wilpert, Sachwörterbuch, S. 352.

Wilpert, Natureingang

Wilpert, Gero von: *Natureingang*, in: Wilpert, Sachwörterbuch, S. 614.

Wilpert, Naturgefühl

Wilpert, Gero von: *Naturgefühl*, in: Wilpert, Sachwörterbuch, S. 614-615.

Wilpert, Novelle

Wilpert, Gero von: *Novelle*, in: Wilpert, Sachwörterbuch, S. 628-631.

Wilpert, Symbol

Wilpert, Gero von: *Symbol*, in: Wilpert, Sachwörterbuch, S. 908-909.

Wingenroth, Frauenroman

Wingenroth, Sascha: *Clara Viebig und der Frauenroman des deutschen Naturalismus*, Freiburg i.Br.: 1936 (Diss.: 1935).

Wojtczak, Dichtung

Wojtczak, Maria: *Dichtung und Wahrheit. Clara Viebig und die Provinz Posen*, in: Neuhaus / Durand, Provinz, S. 219-238.

Würzbach, Erzählter Raum

Würzbach, Natascha: *Erzählter Raum. Fiktionaler Baustein, kultureller Sinnträger, Ausdruck der Geschlechterordnung*, in: Helbig, Erzählen, S. 105-129.

Zehnder, Malerei

Zehnder, Frank Günter (Hg.): *Katalog der Altkölner Malerei*, Köln: 1990 (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums; XI).

Zimmermann, Heimatkunst

Zimmermann, Peter: *Heimatkunst*, in: Glaser, Deutsche Literatur, S. 154-168.

Zitelmann, Frauennovellen

Zitelmann, Katharina: [o.T.], in: *Frauennovellen. Clara Viebig – Lulu Strauß und Tornen – Lou Andreas-Salomé – Marthe Renate Fischer*, hg. von der Deutschen Dichter-Gedächtnis-Stiftung, Hamburg: 1913 (Hausbücherei der Deutschen Dichter-Gedächtnis-Stiftung; 22), S. 8-9.

Žmegač, Jahrhundertwende

Žmegač, Victor (Hg.): *Deutsche Literatur der Jahrhundertwende*, Königstein i.Ts.: 1981 (Neue wissenschaftliche Bibliothek; 113: Literaturwissenschaft).