

**ACHIM AURNHAMMER, NICOLAS DETERING**

Berthold Auerbachs *Frau Professorin*

Revisionen und Rezeptionen von Charlotte Birch-Pfeiffer bis  
Gottfried Keller

## Berthold Auerbachs *Frau Professorin* – Revisionen und Rezeptionen von Charlotte Birch-Pfeiffer bis Gottfried Keller

### I. Einleitung

Berthold Auerbach hat mit seinen *Schwarzwälder Dorfgeschichten*, deren erste beiden Bände 1842 erschienen, die „eigenthümlich neue Gattung“ ‚Dorfgeschichte‘ recht eigentlich begründet.<sup>1</sup> Lange galt die Dorfgeschichte ungeachtet ihrer diversen Ausprägungen als statisches Residuum agrarkonservativer Denkmuster, erst die neuere Forschung hat die Genese und Dialektik der Erzählform differenziert sowie ihre europäische Diversifikation vergleichend untersucht. Doch blieb die Dynamik des Genres in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts weitgehend ausgeblendet, zumal auch die mutmaßliche Zäsur 1848/49 relativiert wurde. So hat Jörg Schönert signifikante Unterschiede der Gattung vor und nach 1848 in Abrede gestellt und vielmehr nach Abgrenzungen von Auerbachs „protorealisiertem Schreiben“ zum Realismus um 1870/80 gefragt.<sup>2</sup> Bis heute fehlen schlüssige Antworten sowohl auf die inhaltsorientierte Frage, ob und wie der gattungsinhärente Gegenwartsbezug auf Industrialisierung und technischen Fortschritt reagierte, als auch auf die narratologische Frage, ob und wie die Dorfgeschichte die erzähltechnischen Errungenschaften realistischen Erzählens assimilierte. Stattdessen vermischte man spätere Entwicklungen mit der ursprünglichen Prägung des Genres oder verkürzte es reduktionistisch auf die Schilderung bäuerlichen Milieus. Die poetologische Einsicht, dass ein gattungsgeschicht-

<sup>1</sup> Karl August Varnhagen von Ense: *Dorfnovellen* [1843], zit. nach Uwe Baur: *Dorfgeschichte*. In: *Reallexikon*, Bd. 1, S. 390-392.

<sup>2</sup> Jörg Schönert: *Berthold Auerbachs Schwarzwalder Dorfgeschichten der 40er und 50er Jahre als Beispiel eines ‚literarischen Wandels‘?* In: *Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier*. Hg. v. Michael Titzmann. Tübingen 2002, S. 331-346, hier 331f. Vgl. dagegen das vierstufige Phasenmodell von Hans Otto Horch: *Heimat – Fremde – ‚Urheimat‘. Zur Funktion jüdischer Nebenfiguren in Berthold Auerbachs Dorfgeschichten*. In: *Confrontations/Accommodations. German-Jewish Literary and Cultural Relations from Heine to Wassermann*. Hg. v. Mark H. Gelber. Tübingen 2004, S. 149-171.

licher Prozess wesentlich durch Rekurs auf normbildende Werke oder durch deren Variation bestimmt ist, wurde bislang zu wenig genutzt, um den Modernisierungsprozess der Dorfgeschichte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts komparativ zu beschreiben.

In seinen musterbildenden *Schwarzwälder Dorfgeschichten* nennt Auerbach in einer poetologischen Vorrede neben dem Gegenwartsbezug,<sup>3</sup> einem maßvollen sprachlichen Regionalismus und mündlichen Erzählstil<sup>4</sup> den Stadt-Land-Gegensatz als bestimmenden Faktor. Die doppelte Perspektive, die eine absolute Idylle ebenso meidet wie einen einseitigen urbanen Blickwinkel, bestimmt Auerbach als konstitutiv für die Gattung: „Einerseits nicht mitten aus dem Bauernleben heraus, andererseits nicht vom städtischen Gesichtspunkte befangen diese Lebensbilder vor Augen zu stellen, war mein Bestreben“.<sup>5</sup> Als zweites Merkmal des neuen Genres bestimmt Auerbach die enge Begrenzung des erzählten Raums. Den Regionalismus der Dorfgeschichte rechtfertigt er als national- wie zeitspezifisches Erfordernis eines volkstümlichen Schreibens, da sich die deutsche Vielstaaterei fundamental von den europäischen Zentralstaaten wie Frankreich und England unterscheidet:

Wir aber, durch die Geschichte getrennt, stellen weit mehr die Ausbildung des Provinziallebens dar. Die aus dem Volkstume genommene Poesie wird sich daher ähnlich der neueren Richtung geschichtlicher Forschung auf das Provinzielle, immer mehr lokalisieren müssen.<sup>6</sup>

Berthold Auerbach begründete das neue Genre in Theorie und Praxis im Jahre 1842. Wie die Dorfgeschichte einerseits auf die Reichsgründung 1871, auf Wirtschaftswachstum, technischen Fortschritt und Industrialisierung reagierte, ist nur ansatzweise erkundet.<sup>7</sup> Ebenso wenig erforscht ist die Frage, wie sich die traditionelle Darstellungsweise der Dorfgeschichte mit den erzähltechnischen Innovationen des Realismus veränderte. Dieser defizitäre Forschungsstand mag insofern verwundern, als sich der Wandel des Genres im 19. Jahrhundert anhand der erstaunlich dichten Rezeption normbildender

<sup>3</sup> Berthold Auerbach: *Vorreden spart Nachreden*. In: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1. Stuttgart 1863, S. 7-11, hier 8: „Alle Seiten des *jetzigen* Bauernlebens sollten hier möglichst Gestalt gewinnen“ (Hervorh. von uns).

<sup>4</sup> „[D]ie Eigenthümlichkeiten des Dialekts und der Redeweisen sind daher nur in so weit beibehalten, als das wesentliche Gepräge derselben damit dargethan wird“ (ebd., S. 7).

<sup>5</sup> Ebd., S. 9.

<sup>6</sup> Ebd.

<sup>7</sup> Einen Kurzüberblick bietet Jürgen Hein: *Dorfgeschichte*. Stuttgart 1976, S. 57-65.

Gattungsmuster exemplarisch nachzeichnen ließe.<sup>8</sup> Die breite Popularität und Wertschätzung, aber auch die produktive Rezeption Auerbachs und seiner prominenten Dorfgeschichten durch bedeutende Dichter im 19. Jahrhundert wurden in der Forschung nur pauschal, beiläufig oder anekdotisch behandelt.<sup>9</sup>

Unser Beitrag soll anhand eines wirkungsgeschichtlich einschlägigen Fallbeispiels, Auerbachs *Die Frau Professorin*, erschienen erstmals 1846 in der *Urania. Taschenbuch auf das Jahr 1847*, eine systematische Ordnung der diversen Aktualisierungs-, Popularisierungs- und Ironisierungstendenzen in der zweiten Jahrhunderthälfte unternehmen. Auerbachs Erzählung wird zunächst inhaltlich skizziert und narratologisch beschrieben (Abschnitt II.). Die zahlreichen Rezeptionszeugnisse umfassen zum einen die in der For-

- <sup>8</sup> Eine Ausnahme bietet nun Bettina Wild: *Topologie des ländlichen Raums. Berthold Auerbachs Schwarzwälder Dorfgeschichten und ihre Bedeutung für die Literatur des Realismus. Mit Exkursen zur englischen Literatur*. Würzburg 2011 (Epistemata, 723), S. 46-65 und S. 335-347. Wild gesteht Auerbach „den Rang eines ‚Vaters‘ der Dorfgeschichte“ (S. 50) zu. Detailliertere Studien oder eine systematische Darstellung der Wirkungsgeschichte möchte die strukturorientierte Arbeit freilich nicht leisten.
- <sup>9</sup> Der Befund verwundert auch deswegen, weil man Auerbach in der Forschung mehrfach attestiert hat, rezeptionsgeschichtlich zu „dominieren“; vgl. nur Uwe Baur: *Dorfgeschichte. Zur Entstehung und gesellschaftlichen Funktion einer literarischen Gattung im Vormärz*. München 1978, S. 23: „Auerbachs Stern überstrahlte in der zweiten Jahrhunderthälfte in einem solchen Maß alle vor- und nachmärzlichen Dorfgeschichten-Autoren, daß er alle grundsätzliche Kritik an sich zog und an seinem Werk wie an einem Barometer die Einschätzung der Gattung abgelesen wurde.“ Doch weder Baur noch die neuere Forschung bemühten sich um detaillierte Nachweise von Auerbachs „Monopol auf die Gattung“ (ebd.). Cursorische Angaben zu Auflagenerfolgen und Leserzahlen Auerbachs finden sich bei Peter Mettenleiter: *Destruktion der Heimatdichtung. Typologische Untersuchungen zu Gotthelf – Auerbach – Ganghofer*. Tübingen 1974, S. 325-331 und 349-358. Studien zu den ebd., S. 355, genannten Auerbach-„Schülern“ fehlen freilich. Anekdoten wie dass Tolstoj und George Sand Auerbachs Werke so sehr geschätzt hätten, dass sie ihn besuchen führen, münden selten in eingehendere intertextuelle Analysen; vgl. etwa zu Tolstoj und Auerbach G. Gesemann: *Leo Tolstoj und Berthold Auerbach*. In: *Archiv für slavische Philologie* 40 (1926), S. 163-197. Eine Ausnahme bildet Turgenev, dessen Beeinflussung durch Auerbach nach der Studie von Galina A. Time: *Ivan Turgenev und die deutsche Literatur. Sein Verhältnis zu Goethe und seine Gemeinsamkeiten mit Berthold Auerbach, Theodor Fontane und Theodor Storm*. Frankfurt a. M. 2000 (Heidelberger Publikationen zur Slavistik, 15), S. 43-77, als gut erforscht gelten darf.

schung bislang nicht behandelten Fortsetzungen Auerbachs, die er etwa dreißig Jahre später veröffentlichte und in denen er versucht, den Stoff zu revitalisieren und an zeitgenössische sozialgeschichtliche Entwicklungen anzupassen (Abschnitt III.). Die konfliktreiche Wirkungsgeschichte seiner Novelle in Rechnung stellend, plausibilisiert er dabei rückwirkend Figurenverhalten und Handlungsstränge, verschiebt den Figurenfokus und greift erzählerische Innovationen auf. Zum anderen betrachten wir die transgenerischen Adaptionen des Lorle-Stoffes in der Populärdramatik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts (Abschnitt IV.). Erstmals legen wir Ansätze zu einer umfassenden Darstellung der weitreichenden Birch-Pfeiffer-Kontroverse und des enormen Bühnenerfolgs von Birch-Pfeiffers Auerbach-Dramatisierung *Dorf und Stadt* (1847) vor. Drittens betrachten wir metapoetische Revisionen des Genres in der Novellistik des späten 19. Jahrhunderts und wenden uns insbesondere Gottfried Kellers Konzeption der Novelle *Regine* (1881) als Erzählung „contra Auerbach“ zu (Abschnitt V.1.). Die Rezeptionsverhältnisse Kellers zu Auerbach sind in der Forschung bislang lediglich konstatiert, nicht aber einer eingehenden intertextuellen Untersuchung unterzogen worden (Abschnitt V.2.).

Mit Hilfe dieser systematischen Gliederung der Rezeption soll die nachfolgende Untersuchung neben Auerbachs eigener Revision sowohl die Trivialisierung seines Gattungsmusters als auch dessen anspruchsvolle Weiterentwicklung zumindest umrisshaft erfassen. Am Beispiel von *Die Frau Professorin* zeigt sich dabei ein wirkungsgeschichtlich diverses Bild der Dorfgeschichte im 19. Jahrhundert.

## II. Auerbachs *Frau Professorin* – normbildendes Muster der Dorfgeschichte

Die Erzählung *Die Frau Professorin* war im 19. Jahrhundert eine der populärsten Dorfgeschichten Auerbachs. Sie konfrontiert in einer zweiteiligen Erzählstruktur Stadt und Land, wie es Auerbach in der Vorrede gefordert hatte: Zwei Jugendfreunde aus der Residenz, der Maler Woldemar Reinhard und der Bibliothekscollaborator Adalbert Reihenaier,<sup>10</sup> frönen im Schwarzwald-dorf Weißenbach ihrer „romantische[n] Sehnsucht“ (FP, 183)<sup>11</sup> nach unverbildeter Volkstümlichkeit. Vor allem Reinhard lässt sich nicht nur von den Sujets des einfachen Lebens künstlerisch inspirieren, sondern findet in Lorle, der Tochter des Lindenwirts, sein Glück. Nachdem er Lorle in einem Altargemälde als Himmelserscheinung verklärt hat, heiratet er sie und übersie-

<sup>10</sup> In *Des Lorle's Reinhard*, der Fortsetzung der *Frau Professorin*, heißt der Jugendfreund ‚Reihenmeyer‘.

<sup>11</sup> Wir zitieren mit der Sigle „FP, Seitenzahl“ im Haupttext aus der 2. Gesamtausgabe Berthold Auerbach: *Gesammelte Schriften*, Bd. 3. Stuttgart 1863.

delt als Professor mit ihr in die Residenz. Während Reinhard sich dort immer mehr dem höfisch-gesellschaftlichen Leben anpasst, kann sich Lorle nicht in das anonyme Stadtleben finden. Da Reinhard Lorle nötigt, Hochdeutsch zu sprechen und sich kulturell zu assimilieren, kritisiert ihn Reihenmaier, dass er „mit Lorle, dem frischen Naturkind, kunstgärtner“ (FP, 107). Allerdings erlahmt Reinhard in seinem fruchtlosen Bemühen, Lorle „das ABC der Bildung vorzubuchstabieren“ und sucht, künstlerisch steril geworden, Zuflucht im Alkohol. Lorle leidet in ihrem kinderlosen „vereinsamte[n] Leben“ so sehr, dass sie schließlich Reinhard, als er einmal betrunken nachhause kommt, verlässt und in ihr Heimatdorf zurückkehrt. Während der Collaborator, als Revolutionär gescheitert, sein Glück als Mineralienhändler sucht und Lorle als „Frau Professorin“ in ihrem Heimatdorf lebt, flüchtet sich Reinhard als Maler nach Rom, wo er als „Tedesco furioso“ bekannt wird.

Die sentimentale Figurenzeichnung, der auch strukturell klare Stadt-Land-Gegensatz, betont durch weitere Oppositionen wie familiäre Dorfgemeinschaft und urbane Anonymität, alemannischen Dialekt und Hochdeutsch, einfache Sinnlichkeit und Raffinement, die symbolische Unterfütterung des Geschehens durch religiöse Vergleiche und rekurrente Motive (Vergleich mit einem Vogel in Gefangenschaft und Freiheit), die romantische Zivilisationskritik und Sehnsucht nach „Waldeinsamkeit“ sowie das offene Ende machten die *Frau Professorin* zum Idealtyp der ‚Dorfgeschichte‘.<sup>12</sup> Hinzu kam, dass das Konzept der pädagogischen Ehe, die sogenannte ‚Treppenheirat‘, in der Mitte des 19. Jahrhunderts gesellschaftlich relevant wurde. Da technischer Fortschritt und Industrialisierung den Sinn geschlechtlicher Arbeitsteilung und traditioneller Geschlechterrollenauffassungen zunehmend in Frage stellten, erhielt die Dorfgeschichte in ihrer Konfrontation patriarchalischer ländlicher Strukturen und urbaner Lebensformen auch eine gesellschaftliche Aktualität.

Erzähltechnisch gibt sich Auerbachs Dorfgeschichte traditioneller, als ihre Faktur tatsächlich ist. So betont der Erzähler seine Präsenz, indem er sich mit Kommentaren zu Wort meldet und das Erzählgeschehen demonstrativ organisiert, aber Erzählerwissen mehr präntendiert als mitteilt. Die eigenartige Mischung von narratorialer Präsenz und Erzähldistanz zeigt exemplarisch das ostentative Arrangement des Erzähleingangs. Der „Wadeleswirt“ auf seiner Bank, dessen Schilderung im Präsens die Geschichte eröffnet („Da sitzt

<sup>12</sup> Der Umstand, dass etwa Gustav Hauff: *Über Dorfgeschichten* [...]. In: *Deutsches Museum* 9 (1859) II, S. 537-551, das seiner Meinung nach gattungskonstitutive Element des „Idyllischen“ abginge, ändert daran nichts. Gerade der Stadt-Land-Gegensatz und das Scheitern der Idylle als Illusion macht die *Frau Professorin* zu einem avancierten Prototyp der realistischen Dorfgeschichte.

der Wadeleswirth am Gartenfenster im Stüble“ [FP, 103]), wird zunächst als bereits verstorben distanziert („Freilich sitzt er nicht mehr da, es thut ihm schon lang kein Finger mehr weh“ [FP, 103]), um durch eine Leseranrede Handlungs- und Erzählgegenwart klar zu scheiden: „Ihr werdet ihn schon kennen lernen“ (FP, 103). Das narratoriale Arrangement wird betont („Jetzt können wir uns schon ruhiger beim Wadeleswirth niederlassen“ [FP, 104]), bevor ein Schuss fällt, der dazu dient, den Handlungsraum zu wechseln („Wir aber müssen dem seltsamen Ereigniß nachgehen“ [FP, 105]) und in einer kompletiven Analepse die Ankunft von Reinhard und dem Collaborator nachzureichen, bis Reinhard zum Zeichen seiner Ankunft beim Lindwirt ebendiesen Gewehrschuss abfeuert. Und doch widerspricht das markierte ‚Telling‘, die zur Schau gestellte Präsenz des Erzählers, dem tatsächlichen Erzählprinzip des ‚Showing‘. Denn unverkennbar dominiert der mimetische Modus viel stärker als der diegetische Modus: Lange Dialoge wie zwischen Reinhard und dem Collaborator oder Reinhard und Lorle bestimmen Auerbachs Dorfgeschichte. Da etwa Lorles Rede sich auch sprachlich, in Lexik, Syntax und alemannischem Dialekt, von dem Hochdeutsch des Städters Reinhard unterscheidet, wirkt die Figurenrede überdies authentisch und kaum narratorial ‚bearbeitet‘. Die Dominanz zitierter Figurenrede relativiert die ostentative Präsenz des Erzählers in manchen Passagen. Selbst die narratorialen Kommentare konturieren die Erzählerfigur nicht, da sie allgemein bleiben und sich meist auf gnomische Sentenzen und Lebensweisheiten beschränken, wie folgendes charakteristische Beispiel zeigt:

Die Leute schüttelten den Kopf über ihn [i. e. Reinhard], sie kannten ihn gar nicht mehr; aber Jedes in der Welt hat zu viel für sich zu thun, um den Gedanken eines Andern nachgehen zu können, zumal wenn diese eben der Art sind, daß sie sich nicht fassen lassen. (FP, 168)

Selbst die rekurrente Wiedergabe von Reinhard's Gedanken, gelegentlich auch Lorles Gedanken, widerspricht dem Prinzip einer nur äußerlich dominanten Erzählinstanz nicht. Denn die Introspektion bleibt durchaus partiell. Wiedergegeben werden fast ausschließlich interpersonelle Wahrnehmungen und Projektionen, situative Assoziationen und Gefühle, aber kaum Erinnerungen oder weiterführende Reflektionen. So bleiben trotz der gelegentlichen Einspiegelungen der figuralen Innenwelt die Kindheit und Jugend der drei Hauptpersonen Reinhard, Lorle und Collaborator bis zum Schluss unklar. Die lebensgeschichtlichen Informationen sind überdies so fragmentarisch, dass sie kaum zu einer psychologischen Deutung der Personen hinreichen. Zudem gibt sich die Erzählung durch das Schlusskapitel „Und dann?“ als ungeschlossen: In Form eines gleichzeitigen Erzählens berichtet der Erzähler, wie die drei Hauptpersonen derzeit leben, relativiert aber sein Wissen über die Personen und verschwindet hinter den Figuren: So heißt es über den Colla-

borator, der als „Teilhaber einer Mineralienhandlung auf Reisen“ sei, vage: „Wer weiß, in welchem Bergwerk er jetzt hämmert und gräbt“ (FP, 294), während Reinhard's Existenz in Rom, nur durch das Hörensagen einer Gewährsfrau vermittelt, noch ungewisser bleibt: „sie hörte nur, dass er [Reinhard] selten nach der Stadt käme, sich meist in der Campagna umhertreibe und dort *il Tedesco furioso* heiße“ (FP, 294). Und der prospektive Tenor der abschließenden Erzählerrede zu Lorle verharret als Leseranrede ebenfalls in unverbindlicher Außensicht:

Durch das Dorf geht eine Frau in städtischer Kleidung, von Jedermann herzlich begrüßt, und fragt ihr, wer sie sei, so wird euch Jeder mit dankendem Blicke sagen, daß sie der Schutzengel der Hilfsbedürftigen ist. Und ihr Name? Man nennt sie die Frau Professorin. (FP, 295)

Um ein Fazit von Auerbachs narrativem Verfahren in der *Frau Professorin* zu ziehen: Die ostentative Präsenz eines allwissenden Erzählers und die Betonung der Erzählgegenwart stehen im Widerspruch zum strukturell dominanten mimetischen Modus. Hinter der authentisch wirkenden zitierten Figurenrede tritt der Erzähler, der sich auf allgemeine Kommentare beschränkt, zurück. Da auch die transponierte Gedankenrede situativ und äußerlich bleibt, liegt keine Nullfokalisierung, sondern über weite Strecken eine externe Fokalisierung vor. Die objektive Technik und Außensicht ist zwar als allwissend getarnt, ohne aber über Biographie, Innenleben und Charakter der Personen genauer zu informieren.

### III. Auerbachs Revision seines Erzählmodells „nach dreißig Jahren“

Die Forschung hat die späten Dorfgeschichten Auerbachs, die ganz gezielt an die frühen Muster anknüpfen, bislang kaum gewürdigt. So blieb fast unbemerkt, dass Auerbach seine erfolgreichste Dorfgeschichte etwa dreißig Jahre später gleich in dreifacher Weise wiederaufgriff: 1873 erschien bei Cotta eine Neuauflage der Dorfgeschichte unter dem Titel *Lorle, die Frau Professorin*, ihr folgten die *Tausend Gedanken des Collaborators* (1875) und *Lorle's Reinhard* (1876). Während Auerbach den Mustertext unverändert beibehielt, knüpfen die beiden anderen Texte in jeweils unterschiedlicher Perspektivierung an die männlichen Hauptpersonen der *Frau Professorin* an. Allerdings erzielte trotz der onomastischen Markierung lediglich *Lorle, die Frau Professorin*, einen größeren Bucherfolg nicht zuletzt dank einer postumen Prachtausgabe, die Cotta im Jahre 1885 mit 72 Holzschnitten Wilhelm Hasemanns herausbrachte.

#### III.1. *Lorle, die Frau Professorin* (1873)

Die Neuauflage der *Frau Professorin* unter dem Titel *Lorle, die Frau Professorin*, erschien im Jahre 1873 im Kleinoktavformat ohne jegliches Vor-



oder Nachwort.<sup>13</sup> Auerbach ließ den Text der Erstausgabe unverändert, sieht man von minimalen orthographischen Korrekturen ab. Bald danach beauftragte der Cotta-Verlag den Künstler Wilhelm Hasemann mit der Illustration des Werks. Hasemann reiste zu diesem Zweck im Jahre 1880 nach Gutach, wo er die Zeichnungen fertigte und Proben davon Auerbach übermittelte.<sup>14</sup> Die illustrierte Ausgabe von *Lorle, der Frau Professorin* erlebte Auerbach selbst allerdings nicht mehr. Sie erschien im Folioformat postum im Jahre 1885, erneut mit unverändertem Text.<sup>15</sup> Die Prachtausgabe festigte den großen Erfolg der alten Dorfgeschichte, allerdings in einer Form, die Auerbach in den beiden Supplement-Bänden längst modifiziert hatte.

### III.2. *Tausend Gedanken des Collaborators* (1875)

Unbeachtet blieb in der Forschung bislang eine eigenwillige Fortsetzung der *Frau Professorin*, nämlich Auerbachs umfängliche Aphorismensammlung *Tausend Gedanken des Collaborators* (1875).<sup>16</sup> Der Sammlung vorangestellt ist ein längeres Zitat aus der *Frau Professorin*, in dem der Wadeleswirt gegenüber Reinhard den Kollaborator Reihenmeier einerseits als Sonderling schildert, andererseits aber als eigenständigen Naturliebhaber in Schutz nimmt.<sup>17</sup> Zudem ist die Zuschreibung eines literarischen Werks an den Kolla-

<sup>13</sup> Berthold Auerbach: *Lorle, Die Frau Professorin*. Stuttgart 1873, bezeichnet als „8te Auflage, 55stes Tausend“.

<sup>14</sup> Vgl. den Brief von Wilhelm Hasemann an Berthold Auerbach aus Gutach/Hornberg vom 29. Mai 1880: „Hochverehrter Herr Doctor! | hiermit übersende ich Ihnen einige Compositionen aus ‚Lorle‘. Ich bitte zu berücksichtigen, daß dieselben noch keine bis in alle Einzelheiten durchgeführten Arbeiten sein sollen, wie sie später auf den Holzstock gezeichnet werden müssen, denn ich konnte noch nicht für Alles gründlichere Studien machen und namentlich habe ich beim Zeichnen der Gelegenheits-Modelle nicht die gehörige Ruhe gehabt. Bei der endgültigen Ausführung würde ich dann nach den Modellen in München mit mehr Muße arbeiten und so noch Mancherlei bessern können. Die Bleistiftzeichnungen sehen etwas blaß aus, sie würden jedoch im Holzschnitt kräftiger wirken; die Tuschzeichnungen sind nur flüchtig hingezeichnet. Ich hoffe aber, daß Sie nach den vorliegenden Blättern genügend urtheilen können und sehe einer baldigen gütigen Nachricht entgegen“ (DLA Marbach, A: Auerbach, Z 3263/4). Insgesamt acht Briefe Hasemanns an Auerbach aus dem Jahr 1880 verwahrt das DLA Marbach unter den Signaturen A: Auerbach, Z. 3263/1-7, und Cotta Br Auerbach, 650a.

<sup>15</sup> Berthold Auerbach: *Lorle, die Frau Professorin*. Mit 72 Illustrationen von Wilhelm Hasemann. Stuttgart 1885.

<sup>16</sup> Auch Wild: *Topologie* nennt die Sammlung nicht.

<sup>17</sup> Das Zitat stammt aus der *Frau Professorin*, S. 137-139.

borator insofern durch die *Frau Professorin* plausibilisiert, als Reihenmeier bereits dort als Autor einer radikalen philosophischen Schrift präsentiert wird, welche „die Religionsheuchelei ans Messer der Öffentlichkeit liefern“ und „die Versteinerungen im Moraliencabinet ordnen“ will (FP, 281).<sup>18</sup> Ein als Vorrede von „Adalbert Reihenmeier, genannt der Collaborator“ fingiertes „Zuwort von 1875“ betont die Komplementarität zur Dorfgeschichte, indem die eigene Stimme der Sammlung hervorgehoben wird:

Jetzt will ich aber auch einmal allein reden!

Habe mir's lange genug gefallen lassen, immer nur daneben zu stehen und als Unterblatt für meinen Zwillingbruder, den gestaltungsfrohen Maler Reinhard zu dienen.<sup>19</sup>

Auch die zeitliche Parallele zur Nachfolgesammlung (*Nach dreißig Jahren*, 1876) wird hergestellt („Es sind bald dreißig Jahre, daß ich zuerst aus der Bibliothek in's Dorf geschickt wurde“). Wichtiger noch dürfte aber der betonte Perspektivismus sein, in dem die subjektive Wahrheit ihr Recht gegen eine sogenannte „allgemeine Wahrheit“ geltend macht: „Was ich zu bieten habe, will nicht als allgemein gültige Wahrheit erschienen, ist aber meine Wahrheit, und mag nun jedermann zusehen, was davon auch seine Wahrheit werden kann.“<sup>20</sup>

Gegliedert ist die Aphorismensammlung in fünf Gruppen: „Von mir und von dir“, „Von der Natur“, „Vom Staat“, „Von der Kunst“, „Vom höhern Leben“.<sup>21</sup> Ungewöhnlich für eine Aphorismensammlung ist zum einen der relativ große Umfang, zum andern die starke Subjektivität. Vor allem im ersten Teil gehen viele Aphorismen von einem dezidierten Ich-Standpunkt aus.<sup>22</sup>

<sup>18</sup> „Eine soeben erschienene Zwanzigbogenschrift brachte die ganze Stadt in Aufruhr. Sie hieß: 'Die Sonntagsteufel mit den weißen Bäffchen, oder ein Schuß in's Schwarze, von Adalbert Reihenmaier'“ (FP, 281).

<sup>19</sup> Berthold Auerbach: *Tausend Gedanken des Collaborators*. Berlin 1875, Zuwort von 1875. Wir zitieren im Text mit der Sigle „TG, Seitenzahl“.

<sup>20</sup> Ebd. Diesen Perspektivismus bezeugen auch die handschriftlichen Entwürfe zu den *Tausend Gedanken*, unter denen sich mehrere ‚Doppelbetrachtungen‘, die jeweils die Sicht des Kollaborators („E.d.K.“) und des Malers Reinhard („E.d.M.“) wiedergeben (Berthold Auerbach: *Tausend Gedanken des Collaborators. Entwürfe*. DLA Marbach A: Auerbach, Z 4041 [MF 015304]).

<sup>21</sup> Ursprünglich hatte Auerbach sechs Abteilungen vorgesehen, aber in seinem Manuskript dann die zweite Abteilung „Von dir“ ersatzlos gestrichen (Berthold Auerbach: *Tausend Gedanken des Collaborators*. [„Inhalt“]. DLA Marbach A: Auerbach, Z 4041 [MF 015306]).

<sup>22</sup> Dies bekundet das zweite aphoristische Motto, das zugleich aber das Ich als Entität in Frage stellt: „Ich denke aus mir selber, darum bin ich – Ich. [...] Aber was bin ich? Wer kann sagen, was aus ihm selber stammt, und was er unbewußt

Einige Betrachtungen nehmen sogar auf den Roman *Die Frau Professorin* oder dessen Fortsetzung *Des Lorle's Reinhard* Bezug,<sup>23</sup> einzelne Bemerkungen sind sogar direkte Zitate oder Allusionen. So wird etwa des Kollaborators Meinung in der *Frau Professorin* – „und wir, wir sind Privatmenschen, mit und ohne Familienwappen“ (FP, 263) –, der einen Gegensatz des geschichtslosen Deutschen zum Engländer konstruiert, in einem Aphorismus wieder aufgegriffen und verallgemeinert: „Wir sind entsetzliche Privatmenschen geworden. Die grundmäßige Selbstachtung, die Einheit von Sittlichkeit und Freiheit hat sich erst fest zu setzen, indem die Einheit von Überzeugung und Gesetz gebildet wird“ (TG, 122).

Die *Tausend Gedanken* reflektieren den zeitlichen wie historischen Abstand zu dem vormaligen Idyll der Dorfgeschichte. Das zeigt sich nicht so sehr in einem Stadt-Land-Gegensatz, der kaum noch eine Rolle spielt,<sup>24</sup> als vielmehr in modernen Themen. Leitmotivisch durchzieht etwa das Eisenbahn-Thema, für Auerbach die bestimmende technische Errungenschaft des 19. Jahrhunderts, die Sammlung.<sup>25</sup> Zum andern wird die historische Skepsis strukturell dominant. Trotz der Orientierung an der Klassik, die sich in zahlreichen Goethe-Aphorismen manifestiert, wird auch die unhintergehbare

überkommen und nur in sich aus- und umgebildet hat? Der Vater ist auch Kind“ (TG, 7).

<sup>23</sup> Vgl. etwa folgenden Eintrag: „Sie kommen gewiß zu unserer morgigen Kirchweih,“ wurden wir im Dorf-Wirtshaus angesprochen, als wir zur Erforschung der Pfahlbauten am nahen See angekommen waren“ (TG, 20). Angespielt wird hier auf Reihenmeyers Brief „Vom schwarzen See. Aus der Pfahlbaute“ an Reinhard und seine „Schrift [...] über die Pfahlbautenzeit“ in *Des Lorle's Reinhard*. Von Reihenmeyers Beschäftigung mit „prähistorischen Pfahlbauern“ handelt vor allem das sechzehnte Kapitel.

<sup>24</sup> Zu den wenigen Beispielen, die im Stadt-Land-Vergleich Position beziehen, zählt etwa folgender Aphorismus: „Um glücklich und gebildeten Geistes auf dem Lande zu leben, dazu gehört Freiheit und Fülle in sich und ein geklärtes Wesen; der Halbgebildete ist am glücklichsten in der Stadt, wo es viel der äußern Bildungsgenüsse giebt, Garküchen, wo auch oft das Faule mit Gewürzen und Saucen schmackhaft gemacht ist; auf dem Lande aber gilt es, sich das Eigentliche selbst bereiten, schaffen, holen“ (TG, 59). Auch mithilfe des Krank-Gesund-Gegensatzes wird die Opposition von Stadt und Land etwas künstlich forciert: „Auf dem Lande muß man gesund sein, sonst ist man doppelt vereinsamt, kann das Einzige nicht genießen, was hier starkend und erfrischend ist, das freie Naturwalten. In der Stadt giebt es Geselligkeiten und Genüsse für Halbkranke, wie Speisen für verdorbene Magen“ (TG, 111).

<sup>25</sup> Eines von vielen Beispielen: „Die Fahrten und das Gerausch der Eisenbahn stören die Stille und Einsamkeit des Landlebens nicht, weil sie regelmäßig sind“ (TG, S. 100).

Modernität markiert.<sup>26</sup> Das Bewusstsein der historischen Distanz prägt die Sicht des Collaborators „nach dreißig Jahren“: „Niemand schmeckt mehr absolut rein. Ein Jeglicher hat eine historisch belegte Zunge“ (TG, 48).

Die Aphorismen des Collaborators verarbeiten die Desillusion, welche die beiden Freunde miteinander teilen. Ist Reinhard in der *Frau Professorin* noch glücklich, im Neuen Palais der Residenz ein Fresko malen zu dürfen, das die „eigenthümlichen Volkssitten durch Figuren in den verschiedenen Volkstrachten“ darstellen soll, so wird dreißig Jahre später vom Collaborator die „Liebe zu den romantischen Volkstrachten“ als selektive Vereinseitigung getadelt, welche die Gesamtheit des dörflichen Lebens außer Acht lässt:

Die Menschen mit der Liebe zu den romantischen Volkstrachten vergessen, daß auch die Häuser zur Volkstracht gehören und auch diese anders geworden sind und werden müssen. Man kann jetzt keine Häuser mehr aus lauter Holzstämmen bauen; was früher das Billigste war, ist jetzt teuer. Sobald Fabriken sind und bestehen, hört die Volkstracht auf. Baumwolle und Kartoffel sind eingeführt und Bedürfniß geworden. (TG, 127)

Diese ‚negative Dialektik‘ korrespondiert in *Des Lorle’s Reinhard* mit dem Gang der Freunde durch das Dorf, bei dem der Collaborator die modernen Veränderungen einerseits zwar begrüßt, aber andererseits den Verlust erkennt, der mit der Modernisierung einhergeht: „Die Freunde gingen ins Dorf, der Kollaborator wies auf die gutgebauten Häuser hin, gab dem Freunde aber sofort wieder recht, daß diese weißgetünchten Wände durchaus unmalerisch seien“ (DLR, 25, 143).<sup>27</sup>

In den *Tausend Gedanken des Collaborators* finden sich auch vereinzelte Aphorismen, die sich auf Reinhard’s pädagogische Ehe mit Lorle in der *Frau Professorin* beziehen lassen. So wird sie in einem Aphorismus als unzeitgemäße Aktualisierung des Pygmalion-Mythos abgetan: „Wenn heute Pygmalion seine belebte Statue heirathen und in die Gesellschaft führen wollte, ‚hei‘ würden da die Menschen rufen, ‚das ist ja sein Modell!‘“ (TG, 61)

Und selbst der Vorwurf des „Kunstgärtnerns“, den Adalbert Reihenmeier seinem Freund gegenüber macht, weil dieser Lorle zu sehr heranzubilden sucht, findet noch einen Widerhall in einem Aphorismus: „Die Gartenarbeit besteht wohl mehr im Ausjäten des Unkrauts als im Pflanzen des Nützlichen. Das gilt auch pädagogisch“ (TG, 92).

<sup>26</sup> „Goethe ist mein Metronom, aber nicht meine Uhr; diese muß ich nach dem Sonnenstand meiner Zeit stellen“ (TG, 19).

<sup>27</sup> Die eingeklammerten Zahlen hinter der Sigle „DLR“ [*Des Lorle’s Reinhard*] geben die Kapitel- und Seitenzahlen der Erstausgabe wieder: Berthold Auerbach: *Nach dreißig Jahren. Neue Dorfgeschichten*, Bd. 1. Stuttgart 1876.

Das bisher unbeachtet gebliebene Supplement zur *Frau Professorin* stellt einen eigenartigen Hypertext dar. Auerbach kommentiert darin seine erfolgreichste Dorfgeschichte aus der Sicht einer literarischen Hauptperson. Indem in den *Tausend Gedanken des Collaborators* das Genre von der Fiktion zur metapoetischen Aphoristik wechselt und mit dem „Collaborator“ Adalbert Reihenmeier eine erzählte Figur nun als fingierter Autor auftritt, wird die Hierarchie der Erzählebenen verletzt. Es entsteht eine mise-en-abyme-Situation, in welcher der fingierte Autor mit dem eigentlichen Autor Berthold Auerbach konkurriert und es sich nicht entscheiden lässt, ob es sich um Reihenmeiers oder Auerbachs „Tausend Gedanken“ handelt. Die metaleptische Irritation ist durch die intertextuellen Bezugnahmen im ersten Teil der Sammlung zudem deutlich intensiviert.

### III.3. *Des Lorle's Reinhard* (1876)

Nicht in Betracht gezogen wurde bislang auch Berthold Auerbachs Supplement-Erzählung *Des Lorle's Reinhard*, welche die „Neuen Dorfgeschichten“ *Nach dreißig Jahren* von 1876 eröffnet. Auerbach begann die Arbeit an dieser „zweiten Folgegeschichte“ im August 1875 und las zur Vorbereitung auch „das alte Lorle“ wieder, wie er an seinen Freund Jakob Auerbach schreibt:<sup>28</sup> „Ich weiß kaum, wie ich den Eindruck bezeichnen soll. Ich glaube, dem Opus ganz fremd gegenüberzustehen, vielleicht zu fremd kritisch. Mit einem Aufwand von sehr wenig Mitteln ist der ergiebige Contrast dargestellt und der Conflict ausgetragen. Ich würde das heute nicht mehr wagen, vielleicht auch nicht können.“<sup>29</sup>

Aufschluss über eine poetologische Umorientierung gewährt auch die bislang unbeachtete Textgeschichte des Supplements in Auerbachs Nachlass. In Entwürfen aus dem Sommer 1875 hatte Auerbach das Buchprojekt *Des Lorle's Reinhard* zunächst in dreißig Kapiteln konzipiert. „Nach dreißig Jahren“, der spätere Obertitel der Sammlung der *Neuen Dorfgeschichten*, war ursprünglich als Untertitel für *Des Lorle's Reinhard* gedacht.<sup>30</sup> Korrekturen

<sup>28</sup> Berthold Auerbach: *Briefe an seinen Freund Jakob Auerbach. Ein biographisches Denkmal*. Hg. v. Friedrich Spielhagen, Jakob Auerbach. Frankfurt a. M. 1884, Bd. 1, S. 254. Am 1. August schreibt Auerbach: „Ich habe soeben das erste Kapitel meiner neuen Erzählung geschrieben“.

<sup>29</sup> Ebd., S. 255f.

<sup>30</sup> Vgl. Berthold Auerbach: *Des Lorle's Reinhard oder Nach dreissig Jahren*, so lautet der Titel von Entwurf [1] (*Des Lorle's Reinhard* [Handschrift]). DLA Marbach A: Auerbach, Z 3970, ungez. Bl. in Umschlag im Deckel des Buchmanuskripts, datiert: Schliersee, 18. Juni [18]75). Aus den Entwürfen geht hervor, dass ursprünglich das Kapitel „Jäher Sturz“ den Roman beschließen sollte. In der Buchfassung trägt es als 41. Kapitel die Überschrift „Überstürzt“, wird

im Manuskript der Druckvorlage zeigen, dass Auerbach zugunsten der internen Fokalisierung die ohnehin spärlichen auktorialen Einsprengsel tilgte.<sup>31</sup> Die zahlreichen Verbesserungen in den Fahnenkorrekturen des Erstdrucks bestätigen diese Bearbeitungstendenzen. Zum einen hat Auerbach die interne Fokalisierung in den Korrekturen hervorgehoben, indem er etwa die unpersönlichen antonomastischen Bezeichnungen für Reinhard's Schwager (wie „der Wirth“, „der Mann“) konsequent individualisiert („Stephan“) und manche projektiven Visionen Reinhard's eingefügt hat. Zum andern hat er den linguistischen Regionalismus weiter reduziert, indem er die ohnehin wenigen dialektalen Wendungen im Laufe der Arbeit weiter zurücknahm.<sup>32</sup>

*Des Lorle's Reinhard* löst in mehreren Analepsen einige unklare Situationen der *Frau Professorin* auf. In dem Supplement kehrt der gealterte Künstler Reinhard auf die Nachricht vom Tode seiner Frau Lorle aus Rom nach Weißenbach zurück. Dort hat mittlerweile die Moderne Einzug gehalten: Es gibt eine Eisenbahnstation, Reinhard's Schwager hat ein modernes Wirtshaus bauen lassen, Menschen aus der Residenz haben das Dorf als Sommerfrische entdeckt. Reinhard übernimmt die alte Gaststätte seines Schwiegervaters, um dort zu wohnen und ein Heimatmuseum einzurichten. Dazu sucht er vergeblich seinen Jugendfreund Adalbert Reihemeyer zu gewinnen. Diesen verstimmt Reinhard's Verlobung mit Lorle's junger Ziehtochter Malva ebenso wie die meisten Dorfbewohner. Davon unbeirrt, richtet sich Reinhard, nachdem er seinen Haushalt in der Residenz aufgelöst und Malva vorsorglich als Haupterin eingesetzt hat, in dem alten Schwarzwaldhaus ein. Als er die Kiste mit dem Gemälde öffnet, auf dem er seinerzeit Lorle als Madonna gemalt hatte, wird er von seinem Schwager und dem dreißigjährigen schwachsinnigen Fabian, der als mittelbarer Spross der unglücklichen Beziehung Lorle's mit Reinhard gilt, so heftig angegangen, dass er auf

aber von zwei weiteren Kapiteln gefolgt, die den Schluß versöhnlicher gestalten.

<sup>31</sup> So hat er die Auflösung des neutralen Erzähleingangs: „Es ist Reinhard“ ebenso ersatzlos gestrichen wie den in der personalen Erzählsituation überflüssigen Zusatz zu dem „Wirth, es war der Bruder Lorle's“. Vgl. Auerbach: *Des Lorle's Reinhard* [Handschrift]. DLA Marbach A: Auerbach, Z 3970, Bl. 2<sup>r</sup> und 14<sup>r</sup>.

<sup>32</sup> Dementsprechend ersetzt Auerbach im Eingangsdiallog Reinhard's mit dem Waldhüter dessen linguistische Bemerkung: „Der Waldhüter fuhr fort: 'Eurer Sprach nach seid Ihr nicht aus der Gegend, sonst wüßtet Ihr, was da geschehen ist.'“ durch folgenden Passus: „Der Waldhüter fuhr fort: 'Ihr seid gewiß fremd in der Gegend, sonst wüßtet Ihr, was da geschehen ist.'“ (Berthold Auerbach: *Nach dreißig Jahren: Des Lorle's Reinhard* [Fahnenkorrektur]. DLA Marbach A: Auerbach, Z 3971, Bl. 3).

die Straße stürzt und bald danach stirbt. Das Supplement zur *Frau Professorin* endet mit der Beerdigung Reinhardts, der nun mit Lorle das Grab teilt.

Auerbach hat den Konnex der Supplement-Erzählung mit dem Ausgangstext mit situativen Parallelen und Zitatkorrespondenzen hergestellt. So verweist der Collaborator selbst wörtlich auf seine religionskritische Schrift, die ihm seinerzeit eine Gefängnisstrafe „als Gotteslästerer“ eingetragen (FP, 284) und derentwegen sich Reinhard sogar duelliert hatte. Mit dem Titelzitat verdeutlicht der Collaborator seinen Wandel vom Religionskritiker zum Darwinisten und Materialisten:

Ich lasse Dir von meinem Verleger meine letzte Schrift ‚Die Reliquien der Menschwerdung‘ schicken. Man hat mir den Titel sehr übelgenommen. Sieh einmal in einer leeren Stunde Dich nach Deinem Urahn um. Vor dreißig Jahren habe ich die Versteinerungen im Moralienkabinet zu ordnen gesucht, ich hatte einen Schuß ins Schwarze gewagt; es war ein Flintenschuß gegen die wohlbewehrte Festung der Theologie. Wir ackern jetzt mit dem weltgeschichtlichen Untergrundspflug. Die alten und die neuen Propheten und Gottesgelehrten wußten nichts von unseren Urahnen, und es ist unser demokratischer Ahnenstolz, daß wir von Viertelmenschen abstammen und immer mehr werden als unsre Vorfahren. (DLR, 16, 86)<sup>33</sup>

Diese intertextuelle Referenz ist symptomatisch für das Verhältnis der beiden Texte zueinander. Der Bezug der ‚neuen Dorfgeschichte‘ zur *Frau Professorin* wird durch mehrere Analepsen und nachgetragene Vorgeschichten hergestellt, welche zugleich manche Unklarheit des Prätexts auflösen. *Des Lorle's Reinhard* ist gerade auch im Hinblick auf die *Frau Professorin* eine analytische Erzählung: So erfährt der Leser nicht nur, „wie Lorle lebte und starb“ (Titel von Kap. 7), sondern auch, dass Reihenmeyer Lorle verehrt hat und selbst ehelichen wollte, indem er sie dazu überreden suchte, Reinhard als verstorben zu melden. Zum andern wird der Dorftrottel, der dreißigjährige Fabian, mit Lorles Rückkehr in das Dorf in Verbindung gebracht: Als Produkt eines ‚Versehens‘ verkörpere er als „lebendiges Gespenst“ (DLR, Kap. 32) die Schuld Reinhardts. Schließlich gewinnt Reinhardts Biographie, die in der *Frau Professorin* relativ blass bleibt, Kontur: Aufgewachsen im Waisenhaus, da „alle seine Verwandten nach Amerika ausgewandert seien“ (DLR, 43, 233), war er von dessen Direktor, Adalbert Reihenmeyers Vater, gefördert und wie ein Ziehsohn behandelt worden.

<sup>33</sup> Der darwinistische Aspekt wird in der Rezeption von Kellers Sinngedicht wieder aufgenommen; vgl. auch Jürgen Rothenberg: *Geheimnisvoll schöne Welt. Zu Gottfried Kellers Sinngedicht als antidarwinistischer Streitschrift*. In: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 95 (1976), S. 255-290.

Zudem gewinnen die intertextuellen Bezüge eine psychologische Dimension, da sie den Wiederholungsmodus in Reinhard's Verhalten erst erkennen lassen. Wiederholungen und die bedeutsamen Differenzen und Variationen vorgängiger Muster bestimmen den gesamten Roman. Vor allem wird die Differenz der Freunde Reihenmeyer und Reinhard vor dem Hintergrund der *Frau Professorin* deutlich. Vermochten dort die zunehmenden persönlichen und politischen Differenzen die beiden Freunde kaum zu entzweien, so wird „nach dreißig Jahren“ die unterschiedliche Entwicklung manifest, die Reihenmeyer und Reinhard genommen haben. Während aus Reihenmeyer ein aufgeklärter Materialist und Fortschrittsoptimist geworden ist, ist Reinhard zum Fortschrittsskeptiker geworden: „Ich glaube nicht an den Fortschritt der Menschheit“, bekundet er (DLR, 18, 99). Im Unterschied zu dem fortschrittsgläubigen Collaborator will Reinhard die volkstümliche Kultur des Schwarzwalds, die in der *Frau Professorin* noch lebendig war, sammeln und museal bewahren und versucht seinen alten Freund für seinen Plan eines Museums bäuerlicher Kultur zu gewinnen:

„[I]ch sammle alles Volkstümliche in Tracht und Geräte, was jetzt untergehen will.“

„Da hast du recht. In dreißig Jahren gibt's keine Volkstrachten und keine Volksbräuche mehr. Alles wird Landwirt oder ländliches Proletariat.“

„Also gut oder schlimm. wie du willst. So sammeln wir. Zwei Zimmer sollen ein Museum des eben vergehenden Volkslebens sein.“ (DLR, 20, 112)

Die kulturkritische Überzeugung eint die Jugendfreunde noch einmal für eine gewisse Zeit. Zugleich wird mit dem Ende der bäuerlichen Kultur, die sich gegen Eisenbahn und Industrialisierung nicht behaupten kann, auch das Ende des Genres Dorfgeschichte angedeutet, das nur noch in der Erinnerung oder im Museum fort dauert. In der *Frau Professorin* suchte Reinhard im Schwarzwald eine Gegenwelt zur städtischen Residenz, nun sucht er das „vergehende Volksleben“ vor der Nivellierung von Stadt und Land zu bewahren. Während der Lindenwirt mittlerweile in einem modernen Steinhaus an der Eisenbahn wohnt, hat Reinhard das alte Gasthaus „zur Linde gekauft“ und will „das alte Haus neu her[richten]“ lassen, „im alten historisch und klimatisch gemäßen Landschaftsstyl“ (DLR, 20, 111). Das sentimentalische Nacherleben, das um die Illusion weiß, sie aber dennoch aufrechtzuerhalten sucht, bestimmt Reinhard's Selbstverständnis:

Aus allem Schmerz heraus empfand er doch ein Heimatsgefühl, da der Hohlmüller und Vroni so getreu zu ihm hielten. Hier am Orte war er des Lorle's Reinhard und das Wort des Hohlmüllers erneuerte sich: Man muß mit denen alt sein, mit denen man jung war. (DLR, 11, 59)

Doch ist Reinhard's „Heimatsgefühl“ unverkennbar gebrochen, denn immer wieder wird deutlich, dass es sich aus der Überblendung des Gegenwärtigen



durch das Frühere speist. Die Differenzqualität in der Iteration zeigt vor allem die Liebesbeziehung zu Malva, die einerseits die vormalige Liebe zu Lorle wiederholt, andererseits aber die Differenz verdeutlicht.

Reinhard's Wiederholungsbedürfnis wird figural kommentiert. Nachdem er verliebt mit Malva gesprochen hat, kritisiert ihn Reihemeyer zynisch: „Lorle die erste ist todt, es lebe Lorle die zweite“ (DLR, 21, 122). Reinhard selbst vollzieht diese Wiederholung mehr unbewusst als bewusst. So bemerkt nur Malva, dass ihre Verlobung mit Reinhard an demselben Tag stattfindet wie seine Hochzeit mit Lorle (DLR, 30, 176). Zum Schluss, als Reinhard todkrank darniederliegt, überblendet er in seiner Projektion das Antlitz der toten Lorle, die er apostrophiert, und das Malvas:

„O Lorle. Damals als ich dich malte, sagtest du: Ich bin gestorben gewesen und allein...“

Es flimmerte ihm vor den Augen, die Gestalt bekam rothleuchtende Haare, das Gesicht verwandelte sich. „Malva! Malva!“ schrie er. (DLR, 41, 222)

Die Psychologisierung des Geschehens nach dreißig Jahren durch Analepsen, Aufdeckungen und Wiederholungen geht mit einer veränderten Erzählhaltung bei. Der Figurentext gewinnt an Bedeutung. Projektionen, Wertungen, Deixis und vor allem das Tempus – häufig wechselt das Imperfekt in die Erzählgegenwart – deuten an, dass immer wieder der Wahrnehmungs- und Bewusstseinshorizont Reinhard's in den Erzählertext eingespiegelt wird. Selten nur werden Gedanken anderer Personen wiedergegeben, und auch die gelegentlichen Passagen, in denen allwissendes Erzählen simuliert wird, bleiben marginal für die Gesamtfaktur.<sup>34</sup> Bestimmend für *Des Lorle's Reinhard* ist aber eine variable Fokalisierung. Wahrnehmung und Wissen sind zwar an Reinhard gebunden, doch werden die starken Anteile an Figurentext immer wieder objektiviert durch externe Fokalisierung. Sie wird durch Verben wie ‚scheinen‘ oder im Modus des Ungewissen angedeutet, wie exemplarisch der Passus von Reinhard's ‚Museum‘ zeigt: „Es kam eine neue Belebung über Reinhard, die fast als Ersatz für künstlerisches Schaffen erschien, und der Sammeleifer konnte dem vorgeschrittenen Alter gemäß sein“ (DLR, 26, 149). Durch die ausführlichen mimetischen Passagen im dramatischen Modus wird der objektive Erzählmodus noch verstärkt, zu dem auch die Präsenpassagen beitragen, die den Realitätsgehalt des Erzählten verbürgen. So lautet der Schlußsatz: „Nelken und Rosmarin blühen auf dem Grabe von Lorle und Reinhard“. (DLR, 43, 236)

<sup>34</sup> Ein Beispiel dafür: „Am Hügel blinkte eine Sense, Reinhard ahnte nicht, daß dort Malva war, die ihm so Schweres berichtet hatte und mit jedem Athemzuge an ihn und die Verstorbene gedachte“ (DLR, 10, 46).

Die Subjektivierung und interne Fokalisierung des Geschehens stechen zwar deutlich ab von dem neutralen Erzählen der *Frau Professorin*, werden aber durch eine variable Fokalisierung aufgehoben und in ein multiperspektivisches Erzählen integriert, das auch zwischen Schilderung und Bericht changiert. Somit repräsentiert *Des Lorles Reinhard* nicht nur ein Supplement zur *Frau Professorin*, sondern stellt inhaltlich wie erzähltechnisch das vormalige Programm der Dorfgeschichte entschieden in Frage.

#### IV. Transgenerische Rezeption: Birch-Pfeiffers Dramatisierung

Beide Fortsetzungen Auerbachs, die *Tausend Gedanken des Collaborators* und *Des Lorle's Reinhard*, lenken die Perspektive von der „Frau Professorin“ Lorle zu den anderen beiden Hauptfiguren der ursprünglichen Dorfgeschichte, dem Collaborator und dem Maler Reinhard, für dessen Rückkehr in das Schwarzwalddorf der Tod Lorles die Voraussetzung darstellt. Die Fokussierung auf die beiden männlichen Protagonisten der *Frau Professorin* lässt sich auch als Versuch Auerbachs verstehen, angesichts einer dem Autor weitgehend entgleitenden, in ihrer Breitenwirkung und rechtlichen Brisanz beispiellosen Popularisierung des Stoffes wieder Kontrolle über das eigene Werk zu gewinnen: Hatte Auerbachs Dorfgeschichte die Genie-Problematik des freien Künstlers Reinhard, der sich aus Liebe von der Hofgesellschaft abhängig macht und dort befangen und unproduktiv wird, als Grundkonflikt zumindest angedeutet, reduzierte das Volkstheater im 19. und frühen 20. Jahrhundert den Stoff ganz auf das naive „Schwarzwaldmädle“ Lorle, deren Name sich bald schon aus dem Handlungszusammenhang löste und zum verklärenden Sinnbild des unschuldigen Dorf Mädchens wurde.

Ursache für die Erfolgsgeschichte Lorles bis weit über die Jahrhundertgrenze war Charlotte Birch-Pfeiffers Rührstück *Dorf und Stadt*, eine Dramatisierung von Auerbachs *Frau Professorin*, die 1847 zuerst auf der königlichen Hofbühne in Berlin aufgeführt wurde. Birch-Pfeiffers sentimentale Lustspiele erfreuten sich in den 1830er und 40er Jahren in Berlin und Wien großer Beliebtheit, ihr freier Umgang mit Quellen, besonders mit erfolgreichen Romanen und Erzählungen, war in der literarischen Szene des Vormärz allerdings bereits früh Ärgernis und Gesprächsstoff.<sup>35</sup> Die rechtlichen Pro-

<sup>35</sup> Über Birch-Pfeiffer und ihre ‚Trivialdramatik‘ informieren gleich mehrere Arbeiten. Die Studie von Birgit Pargner: *Zwischen Tränen und Kommerz. Das Rührtheater Charlotte Birch-Pfeiffers (1800-1868) in seiner künstlerischen und kommerziellen Verwertung. Quellenforschung am Handschriften-Nachlaß*. Bielefeld 1999, ersetzt die älteren Monographien von Catherine Anne Evans: *Charlotte Birch-Pfeiffer. Dramatist*. Diss. Cornell University 1982, und Gunnar Meske: *Die Schicksalskomödie. Trivialdramatik um die Mitte des 19. Jahrhunderts am Beispiel der Erfolgsstücke von Charlotte Birch-Pfeiffer*. Diss. Köln

bleme, die mit der dramatischen Anverwandlung von Erzähltexten verbunden waren, gipfelten 1847/48 in dem Skandal um *Dorf und Stadt*. Auf die der Forschung nur ansatzweise bekannte Kontroverse um Urheberrecht und geistiges Eigentum,<sup>36</sup> die sich an dem plagiierten Volksstück Birch-Pfeiffers entzündete und namhafte Dichter wie Karl Gutzkow und Theodor Mundt<sup>37</sup> zu entschiedenen Stellungnahmen veranlasste, kann hier nur knapp eingegangen werden.<sup>38</sup> Den Zeitgenossen zumindest erschien der publizistische Schlagabtausch als „wichtigste[r] Streit welcher Deutschland vor der Revolution [i. e. 1848] bewegte“.<sup>39</sup>

Birch-Pfeiffers „Schauspiel in fünf Aufzügen und zwei Abtheilungen mit freier Benutzung der Erzählung ‚Die Frau Professorin‘ von Berthold Auerbach“, wie der Untertitel des Stücks auf dem Berliner Theaterzettel lautete, hielt sich eng an die Vorlage, veränderte und reduzierte sie aber an entscheidenden Stellen. Parallelen und Unterschiede lassen sich knapp in drei Kategorien zusammenfassen:<sup>40</sup>

1971 (bes. S. 56-69) und Else Hes: *Charlotte Birch-Pfeiffer als Dramatikerin*. Stuttgart 1914. Die neuere Abhandlung von Rinske va Stipriaan Pritchett: *The Art of Comedy and Social Critique in Nineteenth-Century Germany. Charlotte Birch-Pfeiffer (1800-1868)*. Bern 2005 (North American Studies in 19<sup>th</sup> Century German Literature, 35) referiert zwar über weite Strecken bestehende Forschungsliteratur, kennt aber ausgerechnet Pargners grundlegende Arbeit nicht.

<sup>36</sup> Am ausführlichsten noch immer Anton Bettelheim: *Berthold Auerbach. Der Mann. Sein Werk – Sein Nachlaß*. Stuttgart, Berlin 1907, S. 205-207. Bei Philipp Theisohn: *Plagiat. Eine unoriginelle Literaturgeschichte*. Stuttgart 2009, S. 343-358 findet sich eine Analyse des Rechtsstreits, den Auerbach gegen Birch-Pfeiffer anstrebte. Der Erfolg des Stückes und das Ausmaß der publizistischen Kontroverse bleiben allerdings unberücksichtigt.

<sup>37</sup> Vgl. Karl Gutzkow: *Der Birch-Pfeiffer-Auerbachsche Handel*. In: *Allgemeine Zeitung Augsburg*, Nr. 29, 29. Januar 1848, S. 458f., nachgedruckt in *Frankfurter Konversationsblatt*, Nr. 34, 3. Februar 1848, S. 134f.

<sup>38</sup> Die Vf. beabsichtigen, die Debatte, ihre urheberrechtlichen Implikationen und die Wirkungsgeschichte von Birch-Pfeiffers *Dorf und Stadt* im späten 19. Jahrhundert an anderem Ort eingehender darzulegen.

<sup>39</sup> So jedenfalls meint der anonyme Verfasser des Beitrags: ‚*Dorf und Stadt*‘ und ‚*Die Frau Professorin*‘. *Das Ende des Streites zwischen Frau Birch-Pfeiffer und Berthold Auerbach*. In: *Blätter für literarische Unterhaltung*, Nr. 73, 26. März 1849.

<sup>40</sup> Zu Birch-Pfeiffers *Dorf und Stadt* und Auerbachs *Frau Professorin* vgl. die Studie von Kristina Rosemarie Szaki: *Mimicking theater. Charlotte Birch-Pfeiffer's ‚Dorf und Stadt‘ in relation to Berthold Auerbach's ‚Die Frau Professorin‘*. In: *Thalia's daughters. German women dramatists from the eighteenth century to the present*. Hg. v. Susan L. Cocalis. Tübingen, Basel 1996, S. 129-

1. Dadurch dass Birch-Pfeiffer die Protagonistennamen der Novelle übernimmt – nicht nur Lorle und Reinhard, sondern auch Bärbel, den Lindwirt und, mit kleiner Variation, den Collaborator „Stefan Reichenmeyer“ und die Gräfin von Felseck – markiert sie die Vorlage schon onomastisch. Auch die Schauplätze „Weißenbach im Schwarzwald“ und „in der Residenz“ bleiben identisch. Von den Szenen findet etwa die Hälfte eine genaue Entsprechung in Auerbachs Erzählung. Vor allem die Handlungsstränge der ersten Abteilung – Reinhard und der Collaborator kommen nach Weißenbach; Reinhard inszeniert einen großen Auftritt durch Schüsse; Lorle rügt ihn; er malt sie als Madonna; sie verlieben sich; der Lindwirt willigt in die Heirat ein; Reinhard beschließt, die Hofprofessur anzunehmen – halten sich eng an die Vorlage. Zwischen der ersten und zweiten Abteilung liegt ein Zeitsprung von zwei Jahren. Die zweite Abteilung zeigt Lorle und Bärbel unglücklich in der Residenz. Lorle wird von dem Kammerjunker Werden umworben, Reinhard hingegen von der Präsidentennichte Ida von Felseck, in die er früher verliebt war und zu der er sich nun wieder hingezogen fühlt. Die öffentliche Begegnung mit dem Bauern Christoph, ehemals unglücklich in Lorle verliebt und nun Soldat, führt auch bei Birch-Pfeiffer zu einem Ehestreit zwischen Reinhard und Lorle. Ab dem dritten Aufzug allerdings entfernt sich das Stück signifikant von seinem Prätext: Lorles Zusammenkunft mit dem Fürsten, obwohl fast wörtlich Auerbach entlehnt (s. u.), wird von Reinhard positiv aufgenommen, da er die Unschuld und Natürlichkeit Lorles erkennt. Es kommt zum Bruch mit der adeligen Ida, die, von der Ungezwungenheit Lorles beeindruckt, beschließt, sich mit ihrem Cousin zu verheiraten. In einer Inversion von Auerbachs Erzählschluss gesteht Reinhard seine Liebe zur Gräfin, schwört aber, sich zu ändern und kann Lorle, die wie bei Auerbach kurz davor ist, auf ihr Dorf zurückzuziehen, davon überzeugen, ihn mitzunehmen. Somit versöhnt, beschließen sie, gemeinsam nach Weißenbach zu ziehen.

145, die zwar den Einfluss der populären Dramatik (Kotzebue, Iffland, Friedrich Kaiser) auf Birch-Pfeiffer knapp erortert, aber die Unterschiede zwischen *Dorf und Stadt* und *Die Frau Professorin* wenig überzeugend aus „the female playwright’s gender-specific creative process“ (ebd. S. 129) erklärt und in Birch-Pfeiffers Rührstückdramatik eine „subversion of patriarchal discourse“ sehen möchte. Die ältere Arbeit von Hermann Krämer: *Die Frau Professorin von Berthold Auerbach und Dorf und Stadt von Charlotte Birch-Pfeiffer. Eine Vergleichung*. Diss. Wien 1906, listet die zahlreichen Parallelstellen zwischen den Werken auf, zieht aber keine systematischen Schlüsse und berücksichtigt die Kontroverse und die Rezeptionsgeschichte kaum. Pargner: *Zwischen Tranen und Kommerz*, S. 164-169 beschränkt sich auf motivliche Unterschiede in der Dorf-Stadt-Darstellung.

2. Die Veränderungen der *histoire* betreffen somit vor allem das Ende, das Reinhards Enttäuschung über Lorles Verhalten am Hof und Lorles Enttäuschung über Reinhards Trunksucht abschwächt und das Stück gut enden lässt. Zudem konzentriert Birch-Pfeiffer den Stoff ganz auf den regionalen Konflikt zwischen Dorf und Stadt, demgegenüber sie die Genie-Problematik des Künstlers Reinhard ebenso abschwächt wie die Kritik an den romantisch-idealisierenden Projektionen des Landlebens. Entsprechend wird die Rolle des volksliedsammelnden Collaborators auf ein Minimum reduziert. Auch das Pygmalion-Motiv, die Kritik an der Zeichnung Lorles als Gottesmutter, bleibt bei Birch-Pfeiffer folgenlos. Auerbachs Perspektivenspiel, das die Ankunft des Malers in Weißenbach aus Reinhards Sicht, die Vereinsamung des Schwarzwaldmädchens in der Stadt mit Lorles Fokalisierung beschrieben hatte, löst Birch-Pfeiffer dramatischen Konventionen entsprechend auf und stellt stattdessen die Lorle-Figur ganz in den Vordergrund. Bezeichnenderweise heißen die beiden antithetisch konzipierten Dorf/Stadt-Abteilungen „Lorle“ und „Leonore“, nach dem Namen, den Reinhard für seine Gattin nach Ankunft am Hofe findet. Den Strukturkonflikt aus ‚Kultur‘ und ‚Natur‘, Hof und Land, der im Stück offen geäußert wird,<sup>41</sup> verstärkt Birch-Pfeiffer effektiv, indem sie alle Dorfbewohner in schwäbischer Mundart sprechen lässt, sodass weite Teile des Stückes dialektal verfasst sind.<sup>42</sup> Ursprünglich war die schwäbische Schauspielerin Luise Neumann (derzeit am Wiener Burgtheater) für die Rolle der Lorle vorgesehen. Das „Schwäbischsprechen“, so ein Berliner Rezensent 1847, „dient in dem Stück als das eigentliche Werkzeug der Rührung und des sentimental Pathos, welches hier in Berlin mehr als man denken sollte sein Publikum hat“.<sup>43</sup> Die

<sup>41</sup> Etwa in den Bedenken des Lindenwirts: „Aber – Stadt und Land – ein Bauernkind und ein Künstler – das schickt sich in alle Ewigkeit nit zusammen!“ (Charlotte Birch-Pfeiffer: *Dorf und Stadt. Schauspiel in zwei Abtheilungen und fünf Aufzügen. Frei nach der Auerbach'schen Erzählung ‚Die Frau Professorin‘*. Mit den Extempores versehene Bühneneinrichtung von Demetrius Schrutz. Halle [1899], I 1, 13. Auftritt).

<sup>42</sup> Freilich war die Mündlichkeit der Figurenrede und ihre regionale Färbung bereits ein Merkmal von Auerbachs Dorfgeschichte gewesen; vgl. auch Wolfgang Seidenspinner: *Oralisierte Schriftlichkeit als Stil. Das literarische Genre Dorfgeschichte und die Kategorie Mündlichkeit*. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 22 (1997), S. 36-51 und Renate Mace: *Die Darstellung und Bewertung mündlichen Wissens in Auerbachs Dorfgeschichte Die Frau Professorin*. In: *Mündliches Wissen in neuzeitlicher Literatur*. Hg. v. Paul Goetsch. Tübingen 1990 (ScriptOralia 18), S. 37-51.

<sup>43</sup> [Anon.]: *Der gebirchpfeifferte Auerbach*. In: *Europa. Chronik der gebildeten Welt*, Nr. 49, 4. December 1847. Ein anderer Rezensent rügt hingegen, dass

verschiedenen Bearbeitungen im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert setzten die Mundart verschieden stark um. Während die hier verwendete Ausgabe von Demetrius Schütz (1899) sehr glättet, baut etwa eine Umarbeitung von 1949 von Eugen Lutz die Mundartpassagen noch aus.

3. Zu der weitgehend parallelen *histoire* mit signifikanten strukturellen Veränderungen tritt eine Vielzahl wörtlich übernommener Passagen, die den Plagiatsverdacht eigentlich begründeten. Die Übereinstimmungen sind besonders in der älteren Forschung ausführlich dargestellt.<sup>44</sup> Hier sei als Beispiel nur eine einzige Szene angeführt. Lorle spricht mit dem Fürsten:

Auerbach: *Die Frau Professorin*,  
S. 255-257

Der Prinz sagte mit sichtbarer Rührung: ‚Hätte ich damals gewußt, daß Sie da sind, ich wäre ausgestiegen; ich wollte, Sie wären dort meine Jugendgespielin gewesen.‘

‚Ja, das wär’ schon angangen. Ich hab’ rechtschaffen Mitleid mit ihm gehabt, er hat doch auch ein arm’s Leben gehabt, gar kein’ Minut’ für sich, ’naus in Wald oder in’s Dorf. Wie er da auf der Saline blieben ist, da haben sich immer lauter große alte Leut’ an ihn gehängt und er ist kein’ Minut’ allein gewesen. Weiß der Hoheit denn auch, wie ein Baum im Wald aussieht, wo kein Kammerdiener dabei ist?‘

Der Prinz drückte Lorle die Hand und sagte: ‚Sie sind ein vortreffliches Wesen. Ja, gute Frau, es ist eine schwere Jugend, die eines Fürsten.‘ [...]

‚Ich hätt’s doch mein Lebtag nicht glaubt, daß ich so mit dem Prinz Hoheit reden könnt’, und jetzt möcht’ ich ihm doch auch noch was sagen.‘

Birch-Pfeiffer: *Dorf und Stadt*, II 2,  
Elfter Auftritt

FURST (*gerührt*). Hätte ich damals gewußt, daß Sie da sind – ich wäre abgestiegen. – Ich wollte – Sie wären meine Jugendgespielin geworden! –

LORLE. Das wär’ schon angange, Herr Fürst Durchlaucht! Ich hab’ rechtschaffe Mitleid mit Euch g’habt, daß Ihr so ein armes Leben habe müßt, keine Minute für Euch – nit ’naus in den Wald, oder herum in Dorf! – Und wie [sie Euch die große Saline ’zeigt habet – und] sich die alte Herre mit Stern und Krage an Euch so ang’sehe hat, wie gern Ihr davon wär’t – da habt Ihr mich fürchtig dauert! Ich glaub’, der Durchlaucht Herr Fürst weiß nit, wie ein Baum im Wald aussieht, ohne ein’ Hoflakai dahinter!

REINHARD (*leise*). Leonore!

FURST (*ihre Hand ergreifend*). O, lassen Sie dies liebe Wesen –

„auf einer Bühne, über welche die Sprachgeister Goethe’s, Schillers und Lessings schreiten den Dialekt laut werden läßt. Dergleichen ist höchstens in der Novelle gestattet, wo sich dadurch die Gestalten von dem in reiner Sprache gehaltenen Hintergrund der Darstellung schärfer, prägnanter abheben.“ (Emil Frensdorf: *Noch einmal die Bühne und Frau Birch-Pfeiffer*. In: *Europa. Chronik der gebildeten Welt*, Nr. 50, 11. December 1847).

<sup>44</sup> Vgl. für eine ausführliche Auflistung Krämer: *Die Frau Professorin*, S. 19-50.

„Reden Sie nur frei und offen.“

„Ja guter himmlischer Gott! Wenn ich's jetzt nur auch so recht sagen könnt'. Der Prinz Hoheit sollt's nur selber sehen, wie schrecklich viel Noth und Armuth im Land ist, und da mein' ich, da konnt' er helfen und da müßt' er auch.“

„Wie meinen nun Sie, daß geholfen werden soll?“

„Ja wie? das weiß ich nicht so, dafür ist der Hoheit da und seine g'studirten Herren; die müssen's wissen und eingeschirren.“

„denn was kein Verstand des Verstandigen sieht, das übet in Einfalt ein kindlich Gemüt!“ Sie haben recht, gute Frau – es ist eine schwere Jugend, die Jugend eines Fürsten! [...]

LORLE (*legt die Hand auf die Brust*).

Ja – wahr ist's, auf Seele-Seligkeit! Aber, weil mir's jetzt doch so gut geht, daß ich so mit Euch frei rede kann, wie mir's ums Herz ist – so mocht' ich Euch gern noch was sage! –

FURST (*herzlich*). Reden Sie frei und offen, Sie wissen nicht, wie gern ich Sie höre!

LORLE. Ja, guter, himmlischer Vater – wenn ich's jetzt nur so auch recht sage könnt, denn ich mein' – so gut wird's mir nit wieder, und es ist mir, als wenn's grad das letzte Mal wär' – Der Durchlaucht Herr Fürst sollten nur selbst sehe, wie viel Not und Armut im Land ist – das Herz muß ein'm blute – und da mein' ich: da könntet Ihr helfe und da müßtet Ihr helfe! – [...]

FURST. Wie meinen Sie, daß da geholfen werden müßte? –

LORLE. Ja wie? – Das weiß ich nit, – dafür ist ja der Durchlaucht Fürst da, und alle seine g'studierte Herrn, die müsset es wisse!

Gerade diese Mischung aus enger, teilweise wörtlicher Anlehnung an die Vorlage bei thematischer Komplexitätsreduktion, struktureller Verstärkung des Dorf-Stadt-Gegensatzes und Inversion des tragischen Novellenausgangs waren zugleich der Grund für den enormen Bühnenerfolg des Volksstückes und Stein des Anstoßes in der kritischen Rezeption. Aus dem breiten Spektrum der kritischen Invektiven gegen Birch-Pfeiffer seien hier lediglich Auerbachs Reaktionen mitgeteilt: Nachdem in Gustav Kühnes Kulturzeitschrift *Europa* eine scharfe Rezension der „in's Birch-Pfeifferische übersetzten Dorf-Novelle Auerbach's“ erschienen war, welche die Frage aufwarf, inwiefern „jene[r] ,Griff“, mit welchem sich hier Frau Birch-Pfeiffer eines fremden poetischen Geisteserzeugnisses bemächtigt hat“, nicht durch den „Schutz der

Gesetze“ abgedeckt werden müsse,<sup>45</sup> fühlte sich auch Auerbach selbst bemüßigt, eine scharfe Stellungnahme zu verfassen, in der er „die ästhetische Seite der Angelegenheit“ erörterte.<sup>46</sup> Bei Durchsicht des Stückes sei ihm zumute wie „Eltern die ein geraubtes Kind unter Seiltänzern wiederfinden“, handle es sich bei der Anverwandlung doch um „Schminke und Verunstaltung; selbst das Eigene wird zuwider gemacht in solcher Verknüpfung“. Seine Novelle habe, so Auerbach in offener Selbstausslegung,

die Gegensätze von genialer Ungebundenheit und naiver Abgeschlossenheit, wie sie beide unbeugsam sich verhalten, zur Anschauung zu bringen [gesucht]. Diese Unbeugsamkeit führt nothwendig zum tragischen Conflict. Es ist darum mehr als lächerlich den trivialen Gegensatz von ‚Stadt und Land‘ oben abschöpfen zu wollen. Dies neigte zu dem verkehrten und frevelhaften Verfahren, alle Irrung und Wirniß ausschließlich in das Stadt- leben zu verweisen. [...] Die Tragik in dem Gegebenen lag in der subjectiven Berechtigung, die, unvermittelt durch den Gegensatz, zur tragischen Schuld wird.<sup>47</sup>

Vor allem der veränderte Schluss des Stückes sei daher ein „frivoles Verfahren, eine tragische Begründung am Ende weichherzig umzubiegen, um in der Nachgiebigkeit gegen einen großen Theil des Publikums diesem zu Gefallen zu sein“. Auerbach stieß sich offenbar weniger an der Tatsache, dass *Die Frau Professorin* ohne sein Wissen dramatisiert wurde. Birch-Pfeiffer hatte ihre Quelle ja auch durchaus nicht verheimlicht, sondern sie auf dem Theaterzettel im Untertitel genannt; von ‚Plagiat‘ konnte also nur eingeschränkt die Rede sein. Auch die Behauptung, Auerbach habe an Birch-Pfeiffer ein urheberrechtliches Exempel statuieren wollen oder aus misogynen Gründen gehandelt, entbehrt der Quellengrundlage.<sup>48</sup> Vielmehr ver-

<sup>45</sup> Anonym: *Der gebirchpfeifferte Auerbach*.

<sup>46</sup> Berthold Auerbach: *Der Birch-Pfeiffer'sche Handel*. In: *Europa. Chronik der gebildeten Welt*, Nr. 52, 25. December 1847.

<sup>47</sup> Ebd. An anderer Stelle schreibt Auerbach: „Ich habe kein Recht zu bestimmen, ob und wieweit es mir gelungen ist, den Gegensatz von Naivität und Genialität, die beide doch wieder etwas Gemeinsames haben und nicht sich selbst überwinden können, in meiner Erzählung ausgestaltet zu haben, das aber weiß ich, daß in der dramatischen Bearbeitung der Akzent alteriert und verlegt ist; es ist, ich kann es nicht anders sagen, wie schon der Titel bezeichnet, der rohe Gegensatz von Dorf und Stadt, der mehr Costum als psychische Unterlage ist, allein und in zudringlicher Weise zur Anschauung gebracht.“ (Zit. nach Bettelheim: *Auerbach*, S. 207).

<sup>48</sup> So Sazaki: *Mimicking Theater*, S. 134, und Evans: *Charlotte Birch-Pfeiffer*, S. 199f. Beide berücksichtigten die zahlreichen Rezensionen, die Polemik Auerbachs und Birch-Pfeiffers Erwiderungen nicht.



stimmten Auerbach die stofflichen Änderungen und die Sentimentalisierung der Handlung, da er befürchtete, sie könnten sich negativ auf die Rezeption des eigenen Werks auswirken und seinen Namen diskreditieren. Durch die „Mitunterzeichnung auf dem Titel“ sei er „im Reiche der Kunst mit verantwortlich gemacht“, so Auerbach in seiner Polemik. Nicht obwohl, sondern weil sein Name sich auf dem Titelblatt fand, empfand er die Adaption als Zumutung. Die Angst, künftig ganz als ‚Trivialautor‘ zu gelten, dürfte angesichts des breiten Publikumserfolgs der *Dorfgeschichten* naheliegend gewesen sein, zumal die Gattung bereits nach 1848 in ästhetische Legitimationszwänge geriet.<sup>49</sup>

Als Reaktion auf die Vorwürfe rechtfertigte Birch-Pfeiffer sich im Januar 1848 mit dem Argument, alle großen Dramatiker von Shakespeare bis Goethe hätten „die Geschichte, de[n] Roman und die Novelle“ als Quellen benutzt; sie selbst sei stets so verfahren und bislang habe sich niemand beschwert. Außerdem habe Auerbach selbst in Leipzig Birch-Pfeiffer gegenüber den Wunsch geäußert, „ich möge es versuchen, eine seiner Dorfgeschichte auf die Bühne zu bringen“.<sup>50</sup> In einer Erwiderung bezeichnet Auerbach die Behauptung, er selbst habe die Dramatisierung gefordert, als „Original-Stück der Frau Birch-Pfeiffer, bei dem sie keinen fremden Stoff benutzte“, als „Fiction“.<sup>51</sup>

Die enorme Popularität von *Dorf und Stadt* bezeugen nicht nur die vielen Rezensionen, Aufführungsbelege und Wiederauflagen,<sup>52</sup> sondern auch eine Reihe produktiver Rezeptionsergebnisse bis weit in das 20. Jahrhundert hinein. Neben einer Oper mit dem Titel *Lorle* von Alban Förster nach dem

<sup>49</sup> Vgl. Helmut Widhammer: *Die Dorfliteratur-Euphorie und ihre Korrektur*. In: ders.: *Die Literaturtheorie des deutschen Realismus (1848-1860)*. Stuttgart 1977, S. 72-80.

<sup>50</sup> Charlotte Birch-Pfeiffer: *[Erwiderung auf Berthold Auerbach]*. In: *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen* [Vossische Zeitung], No. 6, Beilage am Sonnabend, 8. Januar 1848.

<sup>51</sup> Berthold Auerbach: *[Erwiderung auf Charlotte Birch-Pfeiffer]*. In: *Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen* [Vossische Zeitung], No. 15, Mittwoch, 19. Januar 1848 (Hervorhebung im Original). Inwiefern Auerbach selbst eine Dramatisierung plante oder beauftragte, ist unklar.

<sup>52</sup> Nach dem Erstdruck Leipzig: Sturm und Koppe 1847 zählen wir Auflagen aus den Jahren 1854 (Düsseldorf: Stahl), 1863 (Berlin: Vereins-Buchhandlung) 1878 (Birch Pfeiffers Gesammelte dramatische Werke 18; Leipzig: Reclam) 1899 (Halle: Hendel), 1899 (Leipzig: Reclam; wiederaufgelegt <sup>2</sup>1900, <sup>3</sup>1921) und 1949 (bearb. v. Eugen Lutz, Rottenburg am Neckar: Pfeller-Verl.). Hinzu kommt eine Übers. ins Tschechische, die unter dem Titel *Mesto a vesnice* 1876 in Prag erschien.

Text Hans Heinrich Schefksys (1891)<sup>53</sup> wären Gebhard Schätzler-Perasini *Lorle vom Schwarzwald* (ca. 1922)<sup>54</sup> und das Singspiel *Grüß mir das Lorle noch einmal!* (1934) von Max Ferner und Philip Weichand zu nennen.<sup>55</sup> Selbst die nationalsozialistische Mädchenpädagogik instrumentalisierte das ‚Schwarzwaldmädel‘ Lorle,<sup>56</sup> wenngleich der Prätext hier nur noch onomastisch markiert, Auerbach aus rassepolitischen Gründen nicht mehr genannt wird. Die Beispiele zeigen, wie stark sich die populäre Rezeption auf die Hauptfigur des Schwarzwaldmädchens Lorle und den Strukturkonflikt von Dorf und Stadt konzentrierte. Die vielschichtige Künstlerproblematik des Malers Reinhard oder die Figur des romantischen Volksliedsammlers Reichenmeier verblassten dagegen zunehmend.

Dass sich Auerbachs Befürchtung, sein eigener Name werde künftig mit Birch-Pfeiffers sentimentaler Fassung des Stoffes verbunden bleiben, dennoch als richtig erwies, beweist der parodistische Einakter *Das Lorle, oder Ein Berliner im Schwarzwald*, den der Schriftsteller und Übersetzer August Wilhelm Hesse 1851 in Berlin mit Gesang aufführen ließ.<sup>57</sup> Noch fünfzehn Jahre später war der Schwank so beliebt, dass er in der Reihe „Eduard Bloch’s Dilettanten-Bühne“ gedruckt und bis 1922 dreimal wiederaufgelegt wurde.<sup>58</sup> 1925 erschien gar ein musikalisches Volksstück, *Das Schwarzwaldmädel*, von Demetrius Schütz mit dem Untertitel „Nach A. W. Hesses ‚Lorle‘“, das 1927 „in hochdeutscher Mundart bearbeitet“ neuveröffentlicht wurde.<sup>59</sup>

<sup>53</sup> Alban Förster und Hans Heinrich Schefsky: *’s Lorle. Oper in drei Aufzügen*. Berlin [1891].

<sup>54</sup> Gebhard Schätzler-Perasini: *Lorle vom Schwarzwald. Volksstück in 5 Aufzügen. Nach Charlotte von Birch-Pfeiffer für die kleinere Bühne*. Mühlhausen [circa 1922].

<sup>55</sup> *Grüß mir das Lorle noch einmal! Ein deutsches Singspiel in 4 Akten von Max Ferner und Philip Weichand*. Musik von Hans v. Finster. Berlin 1934 [Bücherei-Ms.].

<sup>56</sup> Mario Heil de Brentani: *Lorle auf der Brücke. Erzählung*. Berlin 1936, <sup>2</sup>1944 (Volkstümliche 25-Pfennig-Bücherei, 17). Die Erzählung berichtet aus der Ich-Perspektive von Lorles Jugendfreund, wie die junge Schwarzwälder Krankenschwester Lorle im Ersten Weltkrieg umkommt, weil sie bei Bombenangriffen auf Freiburg ein Kind rettet. Bei dem Versuch, zurück in das Lazarett zu kommen, wird sie von einem einstürzenden Gebäude erschlagen.

<sup>57</sup> *’s Lorle oder Ein Berliner im Schwarzwalde. Schwank mit Gesang in einem Akt von J. Ch. Wages* [i. e. August W. Hesse]. Berlin 1851.

<sup>58</sup> August Wilhelm Hesse: *Das Lorle, oder: Ein Berliner im Schwarzwald. Liederspiel in 1 Akt*. Berlin 1866 [<sup>3</sup>1922].

<sup>59</sup> Demetrius Schütz: *Das Schwarzwaldmädel. Liederspiel in 1 Aufzug. Nach A. W. Hesses ‚Lorle‘ für die Bühne*. Leipzig [1925]. Vgl. auch *Das Schwarz-*

Hesses Liederspiel zeigt den schwärmerischen Berliner Freiherr von Stritzow, der sich, enttäuscht von seiner „Minna“ in Berlin, auf den Weg in den Schwarzwald macht, um dort eine Lorle zu finden und zu heiraten: „Wie ich das Stück ‚Dorf und Stadt‘ in Berlin gesehen, hat mir ‚das Lorle‘ gleich lasterhaft gefallen, und es stand fest bei mir – ein Lorle will ich haben oder keine!“<sup>60</sup> Zunächst scheint ihm Erfolg beschieden, findet er doch „die Schwarzwälder und die Schwarzwälderinnen! – Alle Achtung! – Ganz wie in Auerbach’s Dorfgeschichten!“<sup>61</sup> Doch die Enttäuschung folgt bald: Nicht nur möchte sich der Dorfwirt durchaus nicht als „Lindenwirt“ ansprechen lassen, auch die Lorle des Dorfes singt zwar Volkslieder, ist aber bereits in den jungen Müller Frieder verliebt. Auf die Avancen des Berliner Freiherrn „im Costüm eines Schwarzwalders Bauern, etwas karrikiert“<sup>62</sup> reagiert sie kühl. Auch mit seiner Lektürebegeisterung kann das ‚Schwarzwaldmädel‘ wenig anfangen:

- LORLE (*kommt vor*). Guete Tag, Herr! Seid Ihr auch a mal außeg’lauffen?  
 STRITZOW. Gottvoll! (*Nachahmend*). Seid Ihr auch a mal außen gelaufen?  
 Auerbach! Aber ganz! (*Laut*). Morgen süßes Lorchen! Schon fleißig gewesen?  
 LORLE. Man muß wohl. Der Wirth lernt Einen schon’s Schaffe! Der ist überall hinterdrein, und wenn man nicht ordentlich zugreift, ischt er furchtlich grob!  
 STRITZOW (*für sich*). Ja! – Das ist der Ton und die Haltung – wie ich von der Dings da – gesehen habe in – nein – aber ganz Dorf und Stadt! – [...] Gottvoll – auf Ehre! Es ist eigentlich mehr Dorf als Stadt! – Wenn das Auerbach horte oder Charlotte – in vier Wochen ein andres Stück! Colossal! auf Ehre! (*Laut*). Reizende Sylphide, sage mir, kennst Du Auerbach?  
 LORLE. Den Auerbacher? Noi den kann i net! – Aber den Lauterbacher, Meinet Ihr den vielleicht?  
 STRITZOW. Lauterbach? Wer ist das?  
 LORLE. Das ischt Niemand. ’s ischt a Lied, was man gern singt auf dem Lande.<sup>63</sup>

Endgültig enttäuscht wird der Berliner, nachdem Lorle ihn hereingelegt hat und ihm das Versprechen abringt, sein Gut dem Müller Frieder zu schenken, den Lorle dann heiratet. Zuerst noch erbost – „Keine Spur von Lorle! Das

*waldmadel. Ein heiteres Volksstück mit Gesang in 1 Aufz. Nach A. W. Hesses ‚Lorle‘ in hochdeutscher Mundart bearb. von Fritz Jansen. Warendorf [1927].*

<sup>60</sup> Wir zitieren nach der Druckausgabe 1866, hier S. 6.

<sup>61</sup> Ebd.

<sup>62</sup> Ebd., S. 14.

<sup>63</sup> Ebd., S.14f.

geht ja noch über meine Minna! O Auerbach! O Charlotte! Was sagt Ihr dazu? – Eine Lorle? – Nein, eine schändliche Loreley bist du“ –, findet sich Stritzow allerdings nur wenige Verse später mit der Schicksalswende ab und sieht ein, dass er als Berliner in Berlin bleiben sollte, anstatt sein „Glück im Süden zu finden“.<sup>64</sup>

Die satirische Geschichte des Berliner Freiherrn, der nach Lektüre von Auerbach und Birch-Pfeiffer beschließt, nun selbst ein tugendhaftes, naives Schwarzwaldmädchen zu suchen, spielt mit der nostalgischen Lorle-Begeisterung der Zeit. Dass mit der Figur jedoch nicht nur Birch-Pfeiffer, sondern auch der Autor der *Schwarzwaldgeschichten* assoziiert wurde – dessen Name dem Freiherrn Stritzow deutlich leichter von den Lippen kommt als der komplizierte Nachname der Volksdramatikerin Birch-Pfeiffer –, zeigt, dass Auerbach tatsächlich mit der ungeliebten Dramatisierung seiner Dorfgeschichte verbunden wurde. Andererseits profitierte er auch von der Popularisierung, stand doch bald sein Name metonymisch für die Gattung ‚Dorfgeschichte‘. Das sah wohl auch der Autor selbst ein, der über die Jahrzehnte versöhnlicher auf den ungeahnten Erfolg der Dramatisierung blickte. Hatte er sich anfangs noch geweigert, die „Birch-Pfeiffer’sche Affenkomödie“ anzusehen,<sup>65</sup> muss er nach dem Besuch einer Dresdner *Dorf und Stadt*-Aufführung im Juli 1860, zugeben: „Mich ergriff die Gestalt, wie sie [Friederike Goßmann in der Rolle der Lorle] sie gab, sehr, und auch das grobe Machwerk verletzte mich jetzt weniger. Ich fühlte eine gewisse innere Genugthuung, diese Gestalt geschaffen zu haben“.<sup>66</sup>

V. Gattungsaffine Rezeption: Narrative Anverwandlungen im späten 19. Jahrhunderts und Gottfried Kellers novellistische Verarbeitung im *Sinnegedicht* und in *Regine*

V.1. Markierte Rezeption und unspezifische Pygmalion-Allusionen

Dass *Die Frau Professorin* und ihr Thema, die ‚pädagogische Ehe‘, nicht nur der populären Dramatik, sondern auch der narrativen, besonders der novellistischen Literatur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Anre-

<sup>64</sup> Ebd., S. 23.

<sup>65</sup> Auerbach: *Briefe*, Bd. 1, S. 64. Im September 1848 sah Auerbach allerdings eine Aufführung des Stücks im Wiener Hofburgtheater (vgl. Abb. auf S. 219), wie er in sein Wiener Revolutionstagebuch notiert: „Auch das viel besprochene Stück ‚Dorf und Stadt oder die Frau Professorin‘ von Charlotte Birch-Pfeiffer sah ich hier zum ersten Male auf der Bühne. Mein Ekel an diesem Produkte verminderte sich nicht“ (Berthold Auerbach: *Tagebuch aus Wien. Von Latour bis Windischgratz (September bis November 1848)*. Breslau 1849, S. 19f.).

<sup>66</sup> Auerbach: *Briefe*, Bd. 1, S. 136f.

gung, Folie und Reibungsstoff bot, zeigen schon die zahlreichen Erzähltexte, in denen der Erzähler oder die Figuren Auerbachs Dorfgeschichte direkt verhandeln. An drei Beispielen sei dies knapp skizziert, bevor wir am Beispiel Kellers nicht-markierte Formen struktureller Dialogizität untersuchen werden:

1. In Richard Georg Spiller von Hauenschilds (i. e. Max Waldau) *Nach der Natur* (1850) – einem außerordentlichen Publikumserfolg –<sup>67</sup> reist eine Gruppe von Adligen und Künstlern durch verschiedene deutsche Orte und unterhält sich über politische, weltanschauliche und kulturelle Themen. Eingestreut sind fingierte „Oberschlesische Dorfgeschichten“ des Malers Schwarz, die von dem geselligen Freundeskreis der novellistischen Tradition entsprechend kommentiert und gedeutet werden. Im dritten Band schließlich, der in Baden 1849 spielt, unternimmt die Gruppe in der Rahmenhandlung eine Maireise mit Neckarfahrt nach Heidelberg (seit 1803 Teil des Großherzogtums Baden). Dort verliert der Abenteurer Plessenberg mehrere Dorfgeschichten, u. a. den Dorfschwank „Schmit-Franz“,<sup>68</sup> in dem der städtisch zivilisierte, studierte und kluge Spitzbube Franz die Müllerstochter Flora – mehrfach wird sie in deutlicher Anspielung auf Auerbach „Florle“ genannt<sup>69</sup> – erobert. Die mit dem Dorf-Stadt-Gegensatz spielende, auch mit mundartlicher Figurensprache experimentierende Erzählung wird von dem räsonierenden Freundeskreis im Gesprächsrahmen zunächst ungnädig aufgenommen: „Ich vermisse“, so der Vorleser Plessenberg,

überall den poetisch innigen Hauch, den Auerbach nicht als etwas Fremdes, sondern als in der Luft schwebenden Blütenstaub, der von den Figuren selbst ausgegangen ist, um seine Schwarzwälder webt. Die ober-schlesischen Bilder kamen mir vor, wie Stahlstiche nach Oelgemälden.<sup>70</sup>

Marie, die emanzipierte und gebildete Gattin Plessenbergs, verteidigt Schwarz' Novelle im Besonderen – „[h]ätte Schwarz Auerbach nachgeahmt, hätte er eine Dorfgeschichte geschrieben, wie sie durch diesen eine Gattung geworden, so wäre die Arbeit mehr manierirt und weniger naturwahr“ – und die Gattung der Dorfgeschichte im Allgemeinen. Besonders „die Historien, in denen das Dorf in ein Verhältniß zur Stadt tritt“, würden sie faszinieren:

<sup>67</sup> Vgl. Karl Schumacher: *Max Waldau (Richard Georg von Hauenschild). Leben, Werke und Schicksal eines deutschen Dichters. Unter Benutzung des Nachlasses und bisher nicht bearbeiteter Quellen*. Berlin 1925 (Germanische Studien, 38). Reprint 1967, S. 101-108, bes. 101f.

<sup>68</sup> [Max Waldau]: *Nach der Natur. Lebende Bilder aus der Zeit. Dritter Theil*. Baden. Hamburg 1850, S. 190-265.

<sup>69</sup> Ebd., S. 258, 259 und 263.

<sup>70</sup> Ebd., S. 266.

Auerbach schuf nichts Besseres als den ‚Lauterbacher‘ und ‚die Frau Professorin‘. Das Warum liegt auf der Hand. Lorle’s Beschränktheit kommt mit der Gesellschaft, der Lehrer mit der Beschränktheit der Masse in Konflikt. Es ist klar, daß ich unter Beschränktheit hier nichts Anrühiges verstehe. Der Kontrast erzeugt das Pathos ohne Unwahrheit. Man kann vergleichen, messen und prüfen, und dadurch steigert sich das Interesse.<sup>71</sup>

Marie bewundert die strukturelle Konzeption von Auerbachs *Frau Professorin* und sieht in Lorles Scheitern an der Gesellschaft ihren Hauptkonflikt. Der Maler Stein hält ihr daraufhin entgegen, Auerbach habe wohl eher ganz „nach der Natur“ gezeichnet:

Bei der Professorin ist es sogar nicht unwahrscheinlich, daß Auerbach nur die Szene von der Heuscheuer in den Schwarzwald verlegt hat, denn eine ganz ähnliche Malergeschichte, die er kennen konnte, da er sich in Breslau aufgehalten, spielte wirklich. Er hätte dann nach der Natur gezeichnet und sich gewiß nicht durch eine Berechnung leiten lassen, wie Gräfin Marie sie ihm unterschiebt.<sup>72</sup>

Auerbachs *Frau Professorin* ist somit Erörterungsgegenstand einer zentralen ästhetischen Auseinandersetzung in Waldaus *Nach der Natur*, nämlich der Frage nach dem Anteil von naturalistischer ‚Wahrheit‘ und verschönernder Stilisierung – ästhetischer „Berechnung“, wie es heißt – in der Erzählung. Dabei repräsentieren die Figurenansichten verschiedene Bewertungen der Dorfgeschichte in der Mitte des 19. Jahrhunderts: Hält der romantische Abenteurer Plessenberg „Dorfnovellen“ und ihre detaillierten Sittenschilderungen lediglich für einen „armselige[n] Notbehelf“,<sup>73</sup> dem es an „poetische[r] Auffassung“ mangle, betont dagegen Marie die Notwendigkeit regionalspezifischen Details und die Möglichkeit raumstruktureller Konfliktverstärkung; der Maler Stein schließlich verteidigt Auerbachs Zeichnung „nach der Natur“, zu der es eines künstlichen Gegensatzes von Dorf und Stadt nicht bedurft habe.

2. Auch Ernst Kossaks prosaisches „Genrebild“ *Die schwarze Madonna* (1854) ähnelt der *Frau Professorin* nicht nur strukturell, sondern verweist auf Auerbachs Erzählung auch intratextuell. Wie Auerbachs Reinhard und der Collaborator aus der Residenz in ein Schwarzwalddorf gelangen hier die Malerfreunde Friedrich und Theodor aus Berlin in ein Bergdorf „im bairischen Hochlande“. Und wie sich Reinhard in die Wirtstochter Lorle verliebt, so der Historienmaler Theodor in die Wirtstochter Nandl. Sie steht ihm wie Reinhard’s Lorle auch Modell, wenn er die hässliche schwarze Madonna der

<sup>71</sup> Ebd., S. 269f.

<sup>72</sup> Ebd., S. 270.

<sup>73</sup> Ebd., S. 269.

Dorfkirche übermalt und der neuen weißen Muttergottes das Antlitz der Geliebten gibt. Der überdeutliche intertextuelle Bezug ist zudem figural markiert, nämlich aus der ironischen Sicht des Landschaftsmalers Friedrich:

Aber das darf man wohl allerdings nicht verlangen [...], daß ein Historienmaler Auerbachs Dorfgeschichten gelesen und sich die erbauliche Historie vom Maler Reinhard und dem Lorle zu Gemüth gezogen hat. Wie ist es, Kamerad Theodor, werden wir eine neue Ausgabe von der ‚Frau Professorin‘ erleben?<sup>74</sup>

Bei Kossak dient Auerbachs Dorfgeschichte als Prätext, über den sich die Malerfreunde über ihre idyllische Illusion verständigen. Die Probleme der Übertragbarkeit von Kunst in Leben – ‚eine Ausgabe erleben‘, wie es paradox heißt – werden dabei nicht nur auf der Handlungs-, sondern auch auf der Reflexionsebene durch Bezug auf *Die Frau Professorin* verhandelt.

3. Noch Ende des 19. Jahrhundert erfreute sich Auerbachs Dorfgeschichte großer Beliebtheit. In Karl von Heigels Roman *Der Volksfreund* (1896) heiratet der aus reichem Hause stammende sozialistische „Agitator“ Edmund Walbeck gegen den Willen seines Vaters die einfache Maurertochter Wally Geier: „Der Volksfreund heiratet ein Weib aus dem Volk“.<sup>75</sup> Der gebildete Vortragsreisende Edmund gibt seiner Geliebten *Die Frau Professorin* zu lesen, und Wally ist so angetan von der Dorfgeschichte, dass sie vorschlägt, sie als Oper zu vertonen. Es entspannt sich eine Diskussion über die Bedeutung von Auerbachs Erzählung:

„Daß mit der Heirat fast immer die Liebe aufhört, das ist das Traurige. Das Lorle kriegt ihn auch, und – richtig! – wird sie unglücklich.“

„Ich kenne die Erzählung wohl,“ sagte Brendel, „das Verhängnis ist, daß er gebildet und sie ungebildet ist.“ [...]

„Sie irren, Brendel,“ sagte Edmund, mit einer finstern Falte zwischen den Brauen. „Die Birchpfeifer [sic] hat den springenden Punkt besser getroffen und im Titel ihrer Verarbeitung angedeutet: Dorf und Stadt!“<sup>76</sup>

Auerbachs Dorfgeschichte bildet nicht nur die markierte Folie für Sujet und Ausgang des Romans – auch Heigels ‚Treppenheirat‘ endet im Tod der Protagonistin Wally –, sondern gibt Anlass zu drei konkurrierenden Deutungsansätzen auf der Figurenebene: Wally, Brendel und Edmund stellen die für den sozialkritischen Eheroman um 1900 zentrale Frage, ob die Institution der Ehe an dem Scheitern der Liebe schuld sei, ob die sozialen Bildungsunterschiede zwischen Lorle und Reinhard oder der Konflikt aus städtischer

<sup>74</sup> Ernst Kossak: *Die schwarze Madonna. Genrebild nach der Natur*. In: *Meyer's Monatshefte* 1 (1854), Bd. 3, S. 265-271, hier 266.

<sup>75</sup> Karl v. Heigel: *Der Volksfreund. Roman*. Stuttgart 1896, S. 8.

<sup>76</sup> Ebd., S. 27.

und ländlicher Herkunft verantwortlich zu machen seien. Wie Heigels *Volksfreund* zeigt, beziehen sich die Figuren dabei nicht nur auf Auerbachs Erzählung, sondern auch auf deren populäre Rezeption bei Birch-Pfeiffer. Schließlich weist auch die onomastische Markierung der Protagonistin auf Auerbachs Dorfgeschichte und ihre dramatische Adaption – der bis weit in das 20. Jahrhundert beliebte und in mehrere Sprachen übersetzte Heimatroman *Die Geierwally* (1873) stammt von Wilhelmine von Hillern, der einzigen Tochter Charlotte Birch-Pfeiffers.

Die Texte von Waldau, Kossak und Heigel zeigen exemplarisch, dass Auerbachs *Die Frau Professorin* nicht nur gattungs- und stilprägend war. Ihr Status als paradigmatisches Modell der Dorfgeschichte wird im erzählerischen Rahmen auch reflektiert und gehört zum Lektürehorizont nicht allein der Autoren und Erzähler, sondern auch ihrer Figuren. Neben diesen markierten Formen der Intertextualität findet sich allerdings auch ein großer Komplex von Texten, die stoffliche Ähnlichkeiten zu Auerbachs Dorfgeschichte aufweisen, ohne dass der Prätext eindeutig markiert wäre. Versuche, die Stoffrezeption der Erzählung nachzuzeichnen, werfen freilich methodische Probleme auf, denn das Pygmalion-Motiv der ‚pädagogischen Ehe‘, das *Die Frau Professorin* variierte, war in der Erzählliteratur des späten 19. Jahrhundert keineswegs nur mit Auerbach assoziiert.<sup>77</sup> Bereits vor Auerbachs Lorle-Erzählung hatte Karl Immermann das Sujet der erzieherischen ‚Treppeheirat‘ mit seiner Erzählung *Der neue Pygmalion* (1825) gestaltet. Auch an realhistorischen Vorbildern fehlte es nicht, war doch die tragische Ehegeschichte des Anatomieprofessors Jacob Henle und des Nähmädchens Elise Egloff, die 1846 bei der Geburt ihres zweiten Kindes starb, in aller Munde.<sup>78</sup> Die wohl von Henle selbst kolporierte Behauptung, Auerbach habe sich durch das ‚Bildungsexperiment‘ zu seiner Erzählung inspirieren lassen, wurde bereits von Anton Bettelheim zurückgewiesen.<sup>79</sup> Auerbach hatte bereits 1879 verlauten lassen, die Heirat eines Karlsruher Obergerichtsrats mit einem Bau-

<sup>77</sup> Vgl. zum Pygmalion-Motiv im 19. Jahrhundert auch Holger Poschl: ‚*Erotische Padagogik‘ oder die ‚liebevoll bildende‘ Hand des Mannes. Der Pygmalion-Stoff als poetisches Modell der Geschlechterbeziehungen im 19. Jahrhundert.* Immermann, Keller, Shaw. Marburg 1999.

<sup>78</sup> Vgl. zur Liebesgeschichte die Edition *Gepufte Liebe. Vom Nahmadchen zur Professorenfrau. Jacob Henle und Elise Egloff in Familienbriefen (1843-1848).* Hg. v. Gunhild Kübler. Zürich, München 1987.

<sup>79</sup> Vgl. auch zur Entstehungsgeschichte der *Frau Professorin* Bettelheim: *Auerbach*, S. 190-196.



ernmädchen sei der Anlass zur Stoffkonzeption gewesen.<sup>80</sup> An möglichen Inspirationen mangelte es freilich nicht, wie etwa auch die Spekulation des Malers Stein in Waldaus *Nach der Natur* zeigt, der eine Breslauer Liebesbeziehung als Vorbild vermutet (s. Zitat oben). Immerhin bedenkenwert wäre auch das Vorbild des Freiburger Poesieprofessors und Dichters Johann Georg Jacobi, der 1791 eine Magd aus St. Peter heiratete, deren Natürlichkeit und Schönheit bald schon Gelegenheit gab, sie zur „wahren Wundererscheinung aus dem Hirtenstande“ zu stilisieren.<sup>81</sup> Die Idealisierung des „Schwarzwaldmädchens“ Maria Jacobi, die bis 1840 lebte, dürfte Auerbach jedenfalls bekannt gewesen sein.

Figurationen der ‚sozialen Aufsteigerin‘, teilweise angelehnt an reale Vorbilder, finden sich in der Erzählkunst des 19. Jahrhunderts häufig.<sup>82</sup> Wenn etwa Gustav Freytags Roman *Die verlorene Handschrift* (1868) die sozial ungleiche Hochzeit eines Philosophieprofessors mit einer dörflichen Wirtstochter darstellt und die naive Ilse in der städtischen Hofresidenz unglücklich werden lässt, während ihr Ehemann damit beschäftigt ist, einer verschollenen Tacitus-Handschrift nachzuspüren,<sup>83</sup> heißt das noch nicht, dass die stoffliche Koinzidenz dem Einfluss von Auerbachs Dorfgeschichte geschuldet sein muss: Das intertextuelle Verhältnis von Freytags Roman zur *Frau Professorin* bleibt vage.

Auerbach selbst gestaltete das Pygmalion-Thema erneut in seinem dreibändigen Erziehungsroman *Neues Leben* (1851), der erzählt, wie der Dorfschullehrer Eugen Baumann (eigentlich Graf Eugen Falkenberg) und der Ingenieur Bernhard von Trenzingen um die schöne Müllerstochter Vittore werben.<sup>84</sup> Nicht nur der Strukturkonflikt aus höfischer Gesellschaft und

<sup>80</sup> Ebd., S. 191. Mitgeteilt hat dies zuerst Georg Brandes: *Berthold Auerbach* (1882). In: ders.: *Deutsche Persönlichkeiten*. München 1902, S. 106.

<sup>81</sup> Vgl. *Johann Georg Jacobi in Freiburg und sein oberrheinischer Dichterkreis 1784-1814. Ausstellung im Goethe-Museum Düsseldorf [...]*. Katalog hg. v. Achim Aurnhammer, C. J. Andreas Klein. Freiburg 2000 (Schriften der Universitätsbibliothek Freiburg, 25), S. 35f.

<sup>82</sup> Vgl. etwa Gunhild Kübler: *Die soziale Aufsteigerin: Wandlungen einer geschlechtsspezifischen Rollenzuschreibung im deutschen Roman 1870-1900*. Bonn 1982 (Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik, 108).

<sup>83</sup> Gustav Freytag: *Die verlorene Handschrift. Roman in fünf Büchern*. Leipzig 1868. Zur Beziehung Auerbachs zu Freytag vgl. Hans Otto Horch: *Gustav Freytag und Berthold Auerbach. Eine repräsentative deutsch-jüdische Schriftstellerfreundschaft im 19. Jahrhundert. Mit unveröffentlichten Briefen beider Autoren*. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 1985, S. 154-74.

<sup>84</sup> Vgl. Berthold Auerbach: *Neues Leben. Eine Erzählung*. 3 Bde. Mannheim 1851.

Dorfidylle und das Thema der didaktischen Liebesbeziehung gleichen Auerbachs früherer Erzählung *Die Frau Professorin*, auch das Motiv der ‚Treppeheirat‘ nimmt Auerbach in einem Nebenstrang wieder auf: Der Baron Gideon von Kronauer, ein Bekannter Eugen Baumanns, lernt auf einer Reise in die Schweiz „ein armes Bauernmädchen“ kennen, das er, nachdem er es „zu einer Pfarrwitwe in die Lehre gethan“, heiratet. Jedoch

bei dem Studiren hat sich die Anni verdorben, sie hat sich zu grausam angestrengt und hat Alles auf Einmal lernen wollen und davon ist sie krank worden, daß sie jetzt nur noch ist wie der Schatten an der Wand [...]. Die Leut‘ sagen, der Baron hätt‘ seine Frau nehmen sollen wie sie gewesen ist und er macht sich gewiß Vorwürfe genug, daß er das nicht gethan und sie sich mit dem vielen Studiren krank gemacht hat, aber wenn er das pure Bauernmädchen genommen hätt, wär’s auch nicht gut gewesen; mit einer Frau, die nichts gelernt hat, könn’t so ein Mann nicht glücklich leben [...].<sup>85</sup>

## V.2. Gottfried Kellers novellistische Rezeption der *Frau Professorin*

Anders als bei zahlreichen anderen Stoffadaptionen der *Frau Professorin* im 19. Jahrhundert lässt sich der maßgebliche Einfluss von Auerbachs Erzählung auf Konzeption wie Disposition von Keller *Sinngedicht* (1881), besonders der Binnenerzählung *Regine*, sowohl entstehungsgeschichtlich als auch intertextuell plausibilisieren. Dass Auerbachs *Schwarzwälder Dorfgeschichten* durchaus Einfluss auf Kellers Novellistik – etwa und insbesondere auf *Romeo und Julia auf dem Dorfe* – ausübten, wurde bereits mehrfach nachgewiesen.<sup>86</sup> Doch dem Einfluss Auerbachs auf die Entstehung des *Sinngedicht* hat die Keller-Forschung nur ungenügend Rechnung getragen. Auch die zahlreichen Textparallelen der *Regine*-Novelle zur *Frau Professorin* wurden bislang nicht systematisch dargestellt.<sup>87</sup> Kellers Notiz, er konzipiere

<sup>85</sup> Ebd., Bd. 1, S. 299f.

<sup>86</sup> Vgl. etwa zu Kellers Novellenzyklus *Leute von Seldwyla* Jörg Schönert: Auerbachs ‚Nordstetten‘, Kellers ‚Seldwyla‘, Franzos‘ ‚Barnow‘. *Regionentypische Sozialmodelle im Zeichen von Erfahrungen gesellschaftlicher Modernisierung?* In: *Perspektiven zur Sozialgeschichte der Literatur. Beiträge zu Theorie und Fortschritt*. Hg. v. dems. Tübingen 2007, S. 127-145, und John L. MacHale: *Die Form der Novellen ‚Die Leute von Seldwyla‘ von Gottfried Keller und der ‚Schwarzwälder Dorfgeschichten‘ von Berthold Auerbach*. Diss. Bern 1955 (Sprache und Dichtung N. F., 2), und zu *Romeo und Julia auf dem Dorfe* Wild: *Topologie*, S. 305-323.

<sup>87</sup> Die Entstehungsgeschichte wird nachgezeichnet im Anhang zum *Sinngedicht*-Band von Fränkels Kellerausgabe, vgl. Gottfried Keller: *Sämtliche Werke*,

eine Novelle „contra Auerbach“, wurde fast ausschließlich auf die *Regine* bezogen. Doch bildet *Die Frau Professorin* einen zentralen Prätext für das gesamte *Sinngedicht*: Der Novellenzyklus als Ganzes und die *Regine* im Besonderen markieren Kellers Versuch, die trivialisierte Gattung der Dorfgeschichte in eine psychologische Novelle zu überführen und die Darstellung zu modernisieren, indem der Akzent vom Erzählten auf das Erzählen verschoben wird.

Auerbach und Keller, die sich 1855 in Dresden kennenlernten, standen in den 1850er und Anfang der 1860er Jahre in regem Briefkontakt.<sup>88</sup> Auerbach versuchte häufig, Keller als Mitarbeiter für seinen *Deutschen Volkskalendar* zu gewinnen.<sup>89</sup> Auch in Kellers Entwurf eines Novellenzyklus 1851 fällt Auerbachs Name, wie die Historisch-Kritische Keller-Ausgabe (HKKA) dokumentiert.<sup>90</sup> Eine Notiz vom September 1851 verzeichnet „1. Variationen zu dem Logau'schen Sinngedicht: Wie willst du weiße Lilien etc. 2. Obige Novelle contra Auerbach“. (HKKA 23.1, 17 und 275) Die HKKA bezieht den Hinweis „Obige“ auf ein längeres Konzept vom Mai 1851, das in seiner Bedeutung allerdings dunkel ist;<sup>91</sup> wir folgen der älteren Forschung in der Deutung, dass „Obige“ auf „1.“ verweist, also auf die thematischen „Variationen“;

Bd. 11: *Das Sinngedicht. Novellen*. Hg. von Jonas Fränkel. Berlin und Leipzig 1934, S. 383-398, zu Auerbachs Einfluss besonders S. 393f. Fränkel bricht den Nachweis motivischer Parallelen in Kellers *Sinngedicht* zu Auerbachs *Die Frau Professorin* aber nach drei Sätzen mit „u. s. w.“ ab. Neuerdings ist Antje Pedde: *„Große Dichtung redet von der Frau oft nicht anders als der Biertisch“*. Zur poetischen und diskursiven Leistung in Gottfried Kellers *„Sinngedicht“* unter besonderer Berücksichtigung der *„Eugenia“-Legende*. Würzburg 2009 (Epistemata, 682), S. 123-149, dem Einfluss der *Frau Professorin* auf das *Sinngedicht* nachgegangen, den sie allerdings in ihrer Deutung Kellers als eines ideologiekritischen Antipoden Auerbachs eher voraussetzt als belegt.

<sup>88</sup> Vgl. Gottfried Keller: *Gesammelte Briefe*, Bd. 3, 2. Bern 1953, S. 183-218.

<sup>89</sup> Vgl. zuletzt Petra Schlüter: *Berthold Auerbach. Ein Volksaufklärer im 19. Jahrhundert*. Würzburg 2010 (Epistemata, 700), S. 517-523.

<sup>90</sup> Vgl. Gottfried Keller: *Samtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe*, Bd. 23.1: *Das Sinngedicht*. Apparat I zu Band 7. Hg. v. Walter Morgenthaler et al. Zürich 1998, S. 13-69, zu Auerbach bes. S. 18f. Im Folgenden zitiert mit der Sigle „HKKA Band Seitenzahl“.

<sup>91</sup> Die Notiz lautet: „Nov. Das matte [unzuläni]– unzulängliche Verständniß des Schönen, das Nichterschöpfen, die oberflächliche Begeisterung, die [Gedankenlosik]– Gedankenlosigkeit der Schongebildeten treiben ihn weg und machen ihn frieren. Wozu all' das Geschwätze u Gerede[,]–? sie fühlen das Tiefste, den rechten Kern nie mit und wollen alle Ansprüche auf Ton und Lärm machen und über das tiefere Talent verfügen, als ob es nur in ihrem Abglanz zu was werden könne“ (HKKA 23.1, 274).

wenngleich weiterhin unklar ist, weswegen Keller „Novelle“ im Singular verwendet. „[C]ontra Auerbach“ könnte sich somit auf das *Sinngedicht* als Ganzes beziehen, aber auch auf jede Novelle innerhalb des Gesamtzyklus.

Wenig beachtet wurde eine Gotthelf-Rezension Kellers, die 1849 – also kurz nach dem Birch-Pfeiffer-Skandal – in den *Blättern für literarische Unterhaltung* erschien.<sup>92</sup> Keller beginnt sie mit einem längeren Zitat aus der *Frau Professorin*, in der Lorle Reinhard's poetische Beschreibung einer Wiese mit den Worten quittiert: „Das ist eben Gras“ (FP 199f.). Keller entwickelt daran die Frage, ob „das Volk vielleicht den Schilderungen seines eigenen alltäglichen Lebens einen ähnlichen Titel geben“ müsste – d. h. ähnlich nüchtern und lakonisch darauf blicken könne –, „nachdem wir Gebildeten und Studirten schon eine Viertelstunde und länger in dasselbe hineingeredet haben?“ Kellers Erörterungen zum volkspädagogischen Wert der Dorfgeschichte münden in einem Vergleich Auerbachs mit Gotthelf. Auerbach gesteht er dabei zu, „von der Höhe der jetzigen Bildung aus zu der Volksschrift gelangt“ zu sein und dass ihn entweder „ein bewußter Beruf für das Volk zu schreiben zu trieb, oder [...] es mehr ein glücklicher Wurf des Künstlers war welchen Lust und Talent auf dies Gebiet führten“:

Sei Dem wie ihm wollte, die ‚Dorfgeschichten‘ sind, mit Ausnahme des miserablen Reinhard in der ‚Frau Professorin‘, alle frisch und gesund und ein festtägliches Weißbrot für das Volk. Sie sind schon gerundet und gearbeitet, der Stoff wird darin veredelt ohne unwahr zu werden, wie in einem guten Genrebilde, etwa von Leopold Robert, und wenn sie auch ein wenig lyrisch oder wie ich es nennen soll gehalten sind, so thut Das meines Erachtens der Sache keinen Eintrag.

Bezieht sich Kellers Kritik am „miserablen Reinhard“ auf das Figurenverhalten oder auf Auerbachs Figurenkonzeption? Da im Satzkontext allen anderen Figuren der *Dorfgeschichten* bescheinigt wird, sie seien „frisch und gesund“, ist wahrscheinlich, dass Keller mit „miserab[el]“, hier im Sinne von ‚unglücklich‘, ‚elendig‘, auf Reinhard's Schicksal anspielt. Gewichtiger ist somit die beiläufige Charakterisierung der *Dorfgeschichten* als „Weißbrot für das Volk“, die an Marx' Formel vom „Opium des Volkes“ (in *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie*, 1844) ebenso erinnert wie an die Wendung, das Volk benötige *panem et circenses*. Im Kontext der Rezension versteht sich die Formel jedenfalls keineswegs als vorbehaltlose „Hochschätzung“,<sup>93</sup> sondern als verhaltene Kritik an trivialer Unterhaltung, die, eben anders als Gotthelf's Dorfgeschichten, wie Keller weiter schreibt, gerade

<sup>92</sup> [Gottfried Keller]: *Jeremias Gotthelf*. In: *Blätter für literarische Unterhaltung*, Nr. 302, 18. December 1849.

<sup>93</sup> So HKKA 23.1, 19.

nicht „das Volk von diesem trübseligen und sterilen Boden ab zu einem erhöhten Bewußtsein“ bringe. Auerbachs Erzählungen wird mit ironischem Unterton attestiert, in ihnen spielten „Herz und Gemüth die erste Rolle“; sie würden daher „durch den Conflict in welche jene auch im Dorfe gerathen zu artigen Romanen, lieblichen Dichtungen“. Die suggestiv marginalisierende Bewertung von Auerbachs *Dorfgeschichten* als „artige[ ] Romane[ ], liebliche[ ] Dichtungen« könnte der Ausgangspunkt für die Konzeption der *Regine* als Novelle „contra Auerbach“ sein.

Auch wenn der persönliche Kontakt 1875 abbrach, las Keller weiterhin Auerbachs Werke, wie die Exemplare in seiner Privatbibliothek beweisen, die heute die Zentralbibliothek Zürich verwahrt. Dort finden sich zwar nicht die älteren Dorfgeschichten – die Bibliothek ist freilich unvollständig erhalten<sup>94</sup> –, wohl aber die beiden Fortsetzungen der *Frau Professorin*, die *Tausend Gedanken des Collaborators* (1875)<sup>95</sup> und der Band *Nach dreißig Jahren. Neue Dorfgeschichten* (1876).<sup>96</sup> Diverse Lektürenotizen, die wahrscheinlich von Keller stammen, verbessern akribisch einzelne Formulierungen und stilistische Unschönheiten Auerbachs.<sup>97</sup>

Somit lässt sich für beide Entstehungsphasen des *Sinngedichts*, die frühen 1850er Jahre und die späten 1870er Jahre eine intensive Auseinandersetzung Kellers mit Auerbachs *Die Frau Professorin* und ihren Fortsetzungen feststellen.

### V.2.1. Intertextuelle Bezüge zum *Sinngedicht*

Die intertextuellen Bezüge von Auerbachs *Frau Professorin* erstrecken sich auf die Rahmenerzählung des *Sinngedichts* und mehrere Binnenerzählungen.<sup>98</sup> Der intertextuelle Bezug des *Sinngedichts* auf Auerbachs *Frau Professorin* und auf dessen späteres Supplement, *Des Lorle's Reinhart*, ist onomastisch klar markiert; Kellers Held Reinhart heißt (fast) genauso wie Auer-

<sup>94</sup> Zu Kellers Bibliotheksbeständen, die bislang weder in der HKKA noch in Forschungsbeiträgen untersucht oder verzeichnet wurden, vgl. Peter Villwock: *Was stand in Kellers Bibliothek?* In: *Text* 4 (1998), S. 99-118.

<sup>95</sup> ZB Zürich, Sign. 42.590.

<sup>96</sup> ZB Zürich, Sign. 42.591. Zudem finden sich in der Privatbibliothek Kellers Auerbachs *Waldfried* (1874) – Sign. 42.589 – und sein Briefwechsel mit Jakob Auerbach – Sign. 43.319.

<sup>97</sup> Für den freundlichen Hinweis danken die Vf. Lothar Schmitt (Zürich).

<sup>98</sup> Zum Verhältnis von Rahmen- und Binnenerzählungen in Kellers *Sinngedicht* vgl. Heinrich Brockhaus: *Kellers Sinngedicht im Spiegel seiner Binnenerzählungen*. Bonn 1969 sowie Wolfgang Albrecht: *Die Utopie der Liebe. Über den rahmenstiftenden Sinnzusammenhang in Kellers Novellenzyklus Das Sinngedicht*. In: *Michigan Germanic Studies* 23/1 (1997), S. 39-56.

bachs Protagonist Reinhard.<sup>99</sup> In beiden Texten wird zudem übereinstimmend relativ spät deutlich, dass es sich jeweils um Nach- und nicht um Vornamen handelt: So geht erst im neunten Kapitel des *Sinngedichts* aus einer beiläufigen Bemerkung Lucies hervor, dass der Held und Erzähler „verunglückte[r] Heiratsgeschichten“ mit vollem Namen „Ludwig Reinhardt“ (HKKA 7, 130) heißt. Die vollständige Namensform, bzw. der Vorname ‚Ludwig‘, wird im gesamten *Sinngedicht* außerdem nur ein einziges Mal wieder genannt (HKKA 7, 214). Den Vornamen von Auerbachs Helden erfährt man erst, als er Lorle einen Heiratsantrag macht und sie bittet: „Heiß’ mich nicht mehr Reinhard, nenne mich bei meinem Vornamen Woldemar“ (FP, 175). Auch hier bleibt der nachgetragene Vorname marginal, da Lorle ablehnt, ihn zu gebrauchen: „Verzeih, Woldemar! das ist so lächerig, Woldemar, das ist, wie wenn man die Treppe herunterfällt, Poldera, so macht’s grad. Nein, darf ich nicht mehr allfort Reinhard sagen? Ich hab’ dich so lieb bekommen, ich bin dich so gewohnt, laß mich so dabei.’ ‘Auch gut,’ sagte Reinhard, halb verdrießlich lächelnd“ (FP, 75).

Der reservierte Gebrauch des Vornamens ist ein Markenzeichen von Auerbachs Reinhard-Erzählungen, da er auch die Fortsetzung *Nach dreißig Jahren* prägt. Als der Titelheld in *Des Lorle’s Reinhard* seine Verlobte Malva, Lorles junge Ziehtochter, bittet, künftig ihn bei seinem Vornamen zu nennen, lehnt sie dies ebenso ab wie zuvor Lorle: „Wenn wir allein sind, wie jetzt, nenne mich Woldemar und nenne mich du.’ ‘Das thu’ ich nicht. Ich thue nichts im geheimen, was ich vor der Welt verleugnen muß“ (DLR, 22. Kap.). Durch diese Wiederholung wird neben der Namensgleichheit der Protagonisten auch die auffällige Verschweigung des Vornamens in Kellers *Sinngedicht* erst als Auerbach-Allusion kenntlich.

Neben der onomastischen Gleichheit lassen sich auch motivische Parallelen aufzeigen. Besonders sinnfällig ist die Ausgestaltung der Treppe als Symbol sozialer und kultureller Unterschiede der Ehe zwischen Reinhard und Lorle, ihrer sogenannten ‚Treppenheirat‘. In Auerbachs *Frau Professorin* kommt das Nomen ‚Treppe‘ insgesamt zwölf Mal vor, meist kombiniert mit Lokaladverbien: wie „Treppe hinauf“ (FP, 113, 132, 143, 191, 291), „Treppe hinan“ (FP, 190, 276) oder „Treppe hinab“ (FP, 109, 293).<sup>100</sup> Das Motiv wird in ganz ähnlicher Weise in *Des Lorle’s Reinhard* wiederaufgenommen, nämlich in der Liebesbegegnung zwischen Lorles Ziehtochter Malva und Reinhard. Zunächst scheuert sie Treppe, und als er ihr seine Liebe gesteht, antwortet sie: „Ich weiß nicht, wie ich sagen soll. Wie ich die Treppe aufgescheuert habe und der Herr Reinhard so zu mir gesprochen hat,

<sup>99</sup> So stellt schon Fränkel: *Werke*, S. 393, fest.

<sup>100</sup> Weitere ‚Treppen‘-Belege: FP, 176, 251, 267.

da sind meine Thränen auf die Treppe gefallen.' 'Du sollst in Freude die Treppe auf und ab gehen'" (Kap. 22).

Keller greift im *Sinngedicht* das Treppenmotiv nicht nur auf, sondern intensiviert es noch. Vor allem in der *armen Baronin* und in *Don Correa* wird der Begriff ‚Treppe‘ leitmotivisch eingesetzt. So eröffnet die *Arme Baronin* eine Treppenepisode, die augenfällig Lorles „Scheuersucht“ (FP, 100 und 231) und mehr noch Malvas Scheuern der Treppe aufgreift:

Brandolf, ein junger Rechtsgelehrter, eilte die Treppe zum ersten Stockwerk eines Hauses empor, in welchem eine ihm befreundete Familie wohnte, und wie er so in Gedanken die Stufen übersprang, stieß er beinahe eine weibliche Person über den Haufen, die mitten auf der Treppe lag und Messer blank scheuerte. (HKKA 7, 131)

Die intertextuelle Allusion auf Auerbachs Prätext, der lexikalisch (Treppe, scheuern), konstellativ (Mann geht Treppe hinauf, Frau liegt scheuernd auf Treppe), symbolisch (asymmetrische Geschlechter- und Standesbeziehungen) und emotional (leidenschaftliche Reaktion der Frau) aufgegriffen wird, deutet bereits die prekäre Liebesbeziehung an, die sich zwischen der armen Baronin und Brandolf anbahnt. Auch in *Regine* symbolisiert die Treppe die kulturell-ständische Differenz zwischen Erwin Altenauer und seiner Frau. Schließlich findet die erste Begegnung, ganz wie bei Don Correa und der Baronin, auf einer Treppe statt:

Eines Tages indessen, als sie auf den Stufen der untern Treppe kniete und scheuerte und er eben herunterstieg, richtete sie sich auf und lehnte sich an das Geländer, um ihn vorbeizulassen; er konnte sich nicht versagen, guten Tag zu wünschen und eine kleine flüchtige Entschuldigung vorzubringen, ohne sich aufzuhalten. (HKKA 7, 66)

Die ‚Errettung‘ Regines vor einer Handvoll zudringlicher Studenten findet ebenso an der „Freitreppe“ (HKKA 7, 66) statt wie auch die dritte Begegnung mit ihr, als Erwin „am Fuße der Treppe einen baumlangen Reiterkorporal“ (HKKA 7, 68), ihren Bruder, wie sich später herausstellt, trifft und schließlich einen Vorwand hat, sie anzusprechen. Doch ‚Treppen‘ beschränken sich keineswegs auf die Binnengeschichten des *Sinngedichts*. Die Rahmenpersonen verwenden sogar ausdrücklich den Begriff „Treppenheirat“. Er wird als Erzählmotiv explizit genannt, etwa wenn Lucie ironisch Reinhart fragt, ob er „nicht noch eine Treppenheirat zu erzählen“ habe (HKKA 7, 131). Und auf Lucies Aufforderung nach einer „dritten Treppenheirat“ erzählt Reinhart mit dem *Don Correa* „einen dritten Fall von der Treppe herührender Vermählung“ (HKKA 7, 214).

Schließlich sind strukturelle Analogien zwischen der *Frau Professorin* und einzelnen Binnenerzählungen des *Sinngedichts* zu verzeichnen. Nicht nur die *Regine*-Novelle steht in engem dialogischen Verhältnis zur Frau Pro-

fessorin, sondern auch die vorangehende Salome-Erzählung *Von einer thörichten Jungfrau* bezieht sich als Posttext auf Auerbach.<sup>101</sup> Die in einem Dorf aufgewachsene, durchtriebene Wirtstochter Salome – bereits ihr christlich-mythologischer Name lässt wenig Gutes von ihrem Verhältnis zu Liebhabern erahnen – legt den eitlen Städter Drogo herein, sodass er sie heiraten muss. Auch sie wird zunächst einem formalen Bildungsprogramm unterzogen, bevor sie zu Drogo in die Stadt ziehen kann: „Die Braut wurde jetzt modisch gekleidet und ein halbes Jahr vor der Hochzeit in die Stadt gebracht, wo sie die sogenannte feinere Sitte und die Führung eines Hauswesens von gutem Ton erlernen sollte“ (HKKA 7, 50f.). Doch auch dieses Bildungsexperiment misslingt. In der Stadt fällt nämlich Salome durch ihre Dummheit auf, was sie, offenbar geschult durch die trivialisierte Dorf-Stadt-Dramatik der Zeit, „einzig ihrer ländlichen Herkunft und dem übeln Willen der Städter“ (HKKA 7, 52) zuschreibt. Als aber Drogo ihr an einem langweiligen Abend erzählt, sie werde in der Stadt „Kamel“ genannt, ist sie empört, packt ihre Sachen und zieht zurück auf das Dorf, wo sie nie mehr heiratet und die Männer künftig verachtet. Anders als das naive Lorle und der idealistische Künstler Reinhard sind die Protagonisten der *Thörichten Jungfrau* eitel und töricht; durch die Veränderung der Figurenkonzeption bei Beibehaltung des strukturellen Raumgegensatzes und des Themas der ‚Bildungsheirat‘ parodiert Keller das Schema der *Frau Professorin*.

Die Salome-Novelle gefällt Reinhart durchaus nicht, denn er meint, Lucia deute mit ihr auf seine eigene Torheit, versucht doch auch der Kussforscher, für sich eine „Galatea“ zu finden. Er stellt die These auf, dass „die Gleichheit des Standes und des Geistes nicht gerade das Unentbehrlichste“ sei: „Eher glaube ich, daß ein derartiges Wesen sich noch am vorteilhaftesten in der Nähe eines ihm wirklich überlegenen und verständigen Mannes befinden würde“ (HKKA 7, 57). Lucia quittiert die Bemerkung mit dem erstaunten Ausruf „Edler Gärtner!“ und bedient sich dabei einer Wendung von Auerbachs Collaborator, der den Vorwurf hatte verlauten lassen, der Maler

<sup>101</sup> So konstatiert schon Karl Reichert: *Gottfried Kellers Sinngedicht – Entstehung und Struktur*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 14 (1964), S. 77-101, hier S. 85, ohne der Beobachtung allerdings größere Aufmerksamkeit zu schenken. Einen Vergleich stellt lediglich Pedde: ‚Große Dichtung‘, S. 123-131 an. Pedde verzichtet allerdings auf genaue intertextuelle Nachweise, sucht stattdessen verkürzend nach ideologiekritischen Elementen bei Keller und verliert sich in Invektiven gegen Auerbach: Kellers Text spreche „in schockierender Einfachheit offen aus, was der Auerbachsche Texte mit seiner diffusen Erzählweise zu verhüllen oder oder negieren versucht. Damit erspart er der Leserschaft die Auerbachsche Langatmigkeit seiner dorfgeschichtlichen Farce einer mustergültigen Ehefrau“ (S. 130).



Reinhard „kunstgärtner“ mit Lorle. Nach kurzem weiterem Schlagabtausch erzählt nun Kellers Reinhart die Geschichte Erwins und Regines, um seine Thesen zu exemplifizieren. Die Binnenerzählung *Von einer thörichten Jungfrau* steht somit durch die strukturellen, situativen und motivischen Analogien nicht nur in engem dialogischen, parodistischen Verhältnis zur *Frau Professorin*, sondern sie leitet überdies den erzählerischen Gegenentwurf (gleichsam „contra Auerbach“) von Seiten Reinharts ein, der erweisen soll, dass „Natur“ und „Kultur“ durchaus vereinbar seien und eine ‚Treppenheirat‘ sich durchaus als Erfolg herausstellen könne.

### V.2.2. Intertextuelle Bezüge in der *Regine*

Intertextuelle Bezüge von Kellers *Regine* zu Auerbachs *Frau Professorin* betreffen stoffliche, strukturelle und figurenkonstellative Parallelen. Durchgängig zeigt sich eine stärkere Betonung der erzählerischen Vermitteltheit und eine psychologische Problematisierung der Figurenwahrnehmung.

Schon thematisch reiht sich Kellers *Regine* in die Sujettradtion der ‚Treppenheirat‘ ein. Die Handlung ist schnell skizziert: Erwin Altenauer, ein Amerikaner mit deutschen Vorfahren, reist nach Deutschland, das „Urland“, das er nur aus den „geistigen Überlieferungen“ kennt (HKKA 7, 61), um dort eine Ehefrau zu finden. Diese hofft er als „ein Bild verklärten deutschen Volkstumes über das Meer zu bringen“ (HKKA 7, 83). Die Suche bleibt zunächst erfolglos, da er in seinen Gesellschaftskreisen keine Frau findet, die seinen Vorstellungen entspricht.<sup>102</sup> Erst in einer deutschen Universitätsstadt, in der Erwin Geschichte studiert, begegnet er der Dienstmagd Regine, die er aus „Dunkelheit und Not“ sich zur „Gefährtin zu holen“ beschließt (HKKA 7, 75). Er unterwirft Regine einem ausführlichen Erziehungsprogramm, einem „Bildungswerk“, das die soziale Asymmetrie zwischen Regine und Erwins Familie ausgleichen soll. Um „die letzte Hand an sein Bildungswerk legen zu können“, nimmt Erwin, als er aus familiären Gründen überraschend nach Amerika reisen muss, „die Gattin“ nicht „in das Vaterhaus mit“ (HKKA 7, 88). Stattdessen gibt er Regine in die Obhut der „drei Parzen“ genannten Kunstfreundinnen, die im „Rufe einer großen und schönen Bildung standen“ (HKKA 7, 88). Infolge unglücklicher Umstände gerät Regine, obzwar schuldlos, in ein moralisch fragwürdiges Licht. Erwin, der sie wegen eines Aktgemäldes der Libertinage verdächtigt, gibt seinen Argwohn auch während der gemeinsamen Überfahrt nach Amerika nicht auf. Regine, welche die Entfremdung nicht verkraftete, bringt sich schließlich um.

<sup>102</sup> Vgl. Ursula Amrein: *Augenkur und Brautschau. Zur diskursiven Logik der Geschlechterdifferenz in Gottfried Kellers ‚Sinngedicht‘*. Bern et al. 1994, S. 88.

Ein zentraler thematischer Unterschied zwischen Auerbachs und Kellers Erzählungen liegt in der Anverwandlung des Pygmalion-Motivs:<sup>103</sup> Es durchzieht leitmotivisch Auerbachs Dorfgeschichte, und zwar nicht nur in Form des Künstlers, sondern auch des Gärtners, der die Natur verschönt, wie des Erziehers.<sup>104</sup> So verklärt Reinhard in seinem Altargemälde Lorle zur himmlischen Jungfrau und versucht sie in der Residenz umzuerziehen, auch wenn er dieses Bemühen immer wieder selbstkritisch verwirft: „Den Gedanken: Lorle nach und nach heranzubilden, warf er bald von sich und er rief fast laut: ‘Nein, sie soll das frische Naturkind bleiben mitten im Trödel der Stadt; sie bedarf keiner andern Welt, ich bin ihre ganze Welt’“ (FP, 68). Reinholds Erziehung wird von dem Collaborator im Bild des ‚Kunstgärtners‘ kritisiert. Die Gärtner-Metapher wird in der Rahmenerzählung von Kellers *Regine* wieder aufgegriffen, wenn Reinhart sagt, „daß ein solcher [Mann] bei gehöriger Muße seine Freude daran finden könnte, mit Geduld und Geschicklichkeit das Reis einer so schönen Rebe an den Stab zu binden und geradezuziehen“ (HKKA 7, 57). Die Pflanzenmetaphorik durchzieht auch Kellers *Regine*, allerdings in perspektivischer Brechung: Lucies zynische Bezeichnungen vom „Skavenmarkt“ und der „Veredelungsfähigkeit der Ware“ werden von Reinhart euphemistisch zur „Traubenkenntnis“ modifiziert, die es erlaube, die „Schattenstellen“ zu erkennen, wo „in sonst gesegneten Weinbergen [...] die Trauben nicht ganz so süß werden wie an der Sonnenseite“ (HKKA 7, 61f). Während Auerbach das Pygmalion-Motiv in den für die Dorfgeschichte zentralen Stadt-Land-Gegensatz integriert, indem Reinhard versucht, die idealisierende Projektion („Marienbild“ Lorles) in das städtisch-höfische Leben hinüberzuretten, ‚verinnert‘ und psychologisiert Keller das Motiv: Erwin Altenauer bringt die Vorstellungen einer idealen Frau bereits mit, für die er ein Objekt sucht, das er danach herانبildet.

Auch strukturell orientiert sich die *Regine*-Novelle stark an Auerbachs *Frau Professorin*. Die Zweiteilung von Auerbachs Dorfgeschichte ergibt sich durch die klare topographische Opposition von Stadt und Land. Der räumlichen Binarität entspricht die Doppelstruktur des Figurenkonflikts:

<sup>103</sup> Zum Pygmalion-Motiv in Kellers Sinngedicht vgl. zuletzt Gerhard Neumann: *Der Körper des Menschen und die belebte Statue. Zu einer Grundformel in Gottfried Kellers ‚Sinngedicht‘*. In: *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Hg. v. Mathias Mayer et al. Freiburg 1997 (Rom-bach Wissenschaften, 45), S. 555-591, und Pöschl: *‚ Erotische Padagogik‘*.

<sup>104</sup> Die Umwidmung des Künstlers auf den Erzieher bestimmt bereits Immermanns *Neuen Pygmalion*, der seinerseits als Prätext Auerbachs gelten kann. Vgl. auch zu Immermann, Auerbach und Keller Herbert Anton: *Mythologische Erotik in Kellers Sieben Legenden und im Sinngedicht*. Stuttgart 1970 (Germanistische Abhandlungen, 31), S. 90f.

Reinhard idolisiert Lorle auf dem Dorf zur unschuldig-reinen Muttergottes-Figur, Lorle idealisiert andererseits ihren geliebten Reinhard, „zu dem sie so demüthig aufschaut[ ]“ (FP, 201), dass sie schon seine scherzhaftes Imitation eines Volltrunkenen bestürzt. Der Idealisierung folgt die doppelte Enttäuschung in der Stadt: Reinhard fällt „eine eigenthümliche Ungrazie Lorle’s auf: die Hastigkeit und Kräftigkeit ihres Gebarens war nun unschön“ (FP, 240); Lorle, seit langem unglücklich, wird spätestens desillusioniert, als sie ihren Gatten eines Nachts – diesmal wirklich, nicht nur scheinbar wie im Dorf – betrunken erlebt: „Eine Götterscheinung, zu der sie anbetend aufgeschaut hatte, war in den Staub gesunken“ (FP, 291). Die romantische Projektion Reinhard auf dem Dorf und die mortifizierende Verbildlichung Lorles zum Altargemälde erweisen sich in der Stadt als doppelt steril: Nicht nur Lorles Unfruchtbarkeit wird suggestiv als Folge der Idolisierung dargestellt – „ich hab’ mich versündigt, ich hab’ ein Kind, das den Heiland vorstellt auf den Schoos nehmen müssen, wie er mich damals abgemalt hat. Ich hab’s nicht thun wollen, er hat’s aber gewollt“, erklärt sie Bärbel ihre Kinderlosigkeit, die darauf „suchte ihr die schweren Gedanken auszureden“, aber „selbst mehr daran [glaubt] als die Unglückliche selber“ (FP, 247f.) –, sondern auch Reinhard „redet[ ] sich ein, daß ihm kein Bild mehr gelinge“ (FP 270).

Zwar fasst auch Keller die Zweiteilung der Erzählung räumlich, nicht aber durch den Gegensatz von Dorf und Hof, sondern durch die Gegenüberstellung von Neuer und Alter Welt, Amerika und Europa.<sup>105</sup> Erwins Reise nach Boston, auf die er Regine nicht mitnimmt, da er sein Bildungswerk noch nicht vollendet glaubt, stellt die entscheidende Zäsur dar. Während sich Auerbach auf den topographischen Kontrast als solchen beschränkt und die Unbeholfenheit der dialektspredenden, dörflichen Lorle in den Vordergrund stellt, fasst Keller die Unterschiede eher durch soziale Kennzeichnung der Figuren: Regines Familie ist von Armut und Schulden geplagt, ihr Bruder, ein einfacher Soldat, macht sich gar des Totschlags schuldig und wird des Raubmordes verdächtigt.

Die Binarität des Erzählaufbaus wird bei Keller schon durch die Unterbrechung der Erzählung nach der vermeintlich glücklichen Eheschließung Erwins und Regine deutlich markiert. Die folgende Wendung der Geschichte zum Schlechten wird im Gesprächsrahmen problematisiert: „Ich überlege soeben“, so der Binnenerzähler Reinhart zu Lucie, „daß ich am Ende unbe-

<sup>105</sup> Vgl. zuletzt Tobias Lachmann: *Irritationen von Identitäten. Deutsch-Amerikanische Migrationsbewegungen in Gottfried Kellers Novelle ‚Regine‘*. In: *Amerika und die deutschsprachige Literatur nach 1848. Migration – kultureller Austausch – frühe Globalisierung*. Hg. v. Christof Hamann et al. Bielefeld 2009, S. 211-223.

sonnen handle und meine eigenen Lehrsätze in bewußter Materie untergrabe, indem ich die Geschichte fertig erzähle [...]. Vielleicht werden Sie sagen, es sei nicht die rechte Bildung gewesen, an welcher das Schiff gescheitert“ (HKKA 7, 80f.). Tatsächlich lässt sich der zweite Teil der Geschichte kaum mehr „contra Auerbach“ verstehen, zeigt er doch ganz wie Auerbach das Scheitern einer ungleichen Ehe und nicht, wie ursprünglich von Reinhart angekündigt, ihr glückliches Gelingen. Dass der Widerspruch zwischen ‚Lehrsatz‘ und Novellenschluss vom intradiegetischen Erzähler selbst aufgezeigt wird, steigert die erzählerische Komplexität der Novelle. Diesem Programm, das Kellers Betonung des Erzählens vor dem Erzählten markiert, entsprechen auch die motivischen Interferenzen zwischen Binnen- und Rahmenerzählung. So unterbricht Reinhart die *Regine*-Novelle, weil „das Schnurren der Spinnräder“ verstummt, „denn die beiden Mädchen“ – neben Lucie das Publikum der Erzählung – „hatten über dem erfreulichen Schicksal der Regine das Spinnen vergessen“ (HKKA 7, 79). Das ‚erfreuliche Schicksal‘ nimmt freilich in der Binnenerzählung eine fatale Wendung, als drei Damen in Regines Leben treten, die man „in manchen Kreisen [...] die drei Parzen nannte, weil sie jeder Sache, deren sie sich annahmen, schließlich den Lebensfaden abschnitten“ (HKKA 7, 88).

Die Metalepsen der Erzählebenen betreffen jedoch nicht nur das Erzählte, sondern auch den homodiegetischen Status der Erzählerfigur selbst. Wie auch in Auerbachs *Frau Professorin* die Handlung durchaus nicht auf die Zweierkonstellation aus Lorle und Reinhard beschränkt war, sondern der Collaborator als Reflexionsfigur eine zentrale Rolle einnimmt – und ihm deswegen eine der Fortsetzungen gewidmet ist –, so handelt es sich bei Kellers *Regine*-Novelle tatsächlich um eine Dreiecksgeschichte aus Erwin, Regine und dem Erzähler Reinhart. Keller inszeniert die perspektivische Pluralisierung in einer bildhaften Szene, in der Regine von einer zudringlichen Schar angetrunkenener Studenten bedrängt wird. Bedrohung und Rettung sind in dieser Szene keineswegs objektiv verbürgt. Der Umstand, dass der sekundäre oder intradiegetische Erzähler Reinhart sich ausdrücklich als Augenzeugen der Szene bekennt, verkompliziert die perspektivische Brechung des Geschilderten:

Ich kann den Auftritt beschreiben, denn ich stand selber dabei. Es war Regine, die auf der runden Freitreppe, drei bis vier Stufen hoch, mit dem Rücken an die Türe gelehnt, dastand und lautlos auf die sehr angeheiterte Schar herabschaute. [...] So fiel sie ihrer Gestalt wegen den jungen Taugenichtsen auf, die nicht säumten, sie zu umringen und mit mehr oder weniger feinen Artigkeiten zu belagern. Der eine nannte sie Liebchen, der andere Schätzchen, dieser Gretchen, jener Mariechen; dann brachten sie ihr ein halblautes Ständchen, und was solcher Kindereien mehr waren; [...] Das war so schnell geschehen, daß die Nachtschwärmer ganz verblüfft da-

standen und nichts Besseres tun konnten, als ihres Weges zu ziehen. (HKKA 7, 66f.)

Die starken Erzählerwertungen unterstreichen die Rolle Reinharts als Beobachter. Die Gebundenheit der Erzählperspektive zeigt sich auch in zahlreichen Erzählervorbehalten – etwa der Reihung von „Sei es, dass“-Konstruktionen (HKKA 7, 61f.), in denen der Erzähler spekuliert, weswegen es Erwin nicht gelingt, eine Frau zu finden –, in fingiertem Hörensagen („Ich erfuhr nun auch, in wie seltsamer Art Erwin die Ausbildung der Frau bis anhin durchgeführt hatte“, HKKA 7, 83) und fragmentarischem Erzählen („Indessen verlor ich [Regine] aus den Augen, wenigstens für den persönlichen Umgang“ [HKKA 7, 92]). Die perspektivische Brechung wird besonders deutlich in der Prolepse „Nach Jahren, als sich das Zukünftige begeben hatte, erinnerte er [Erwin] sich mit Wehmut des zartsinnigen Zuges, wie das unwissende junge Weib sich scheute, eines von den kostbaren fremden Siegeln zu gebrauchen“, in der erzählerische Wissenssouveränität Reinharts und restringierte Figurenperspektive Erwins eng verwoben sind.

Dass nämlich der Erzähler zugleich variablen Einblick auch in die Perspektive seiner Protagonisten hat, beweisen die zahlreichen Gedankenberichte – etwa „Erwin merkte im Vorübergehen, daß ein leichtes Rot über [Regines] Gesicht ging, und schloß darauf auf eine Liebschaft“ (HKKA 7, 68) und die internen Fokalisierungen Erwins. So verzichtet Keller z. B. ganz auf eine realistische Darstellung der dörflichen Welt. Gerade hier zeigt sich, in welchem starkem Maße Erwins Projektion Geschehen und Erzählung überformt. Nachdem Regine ihm nach ihrer Bekanntschaft von der trostlosen Situation ihrer Familie erzählt hat, formiert sich nur ein vages „Bild“ in Erwins Imagination, das einerseits durch Spekulationsvokabeln wie „ungefähr“, „vielleicht“ und eine Alternativversion („oder“), andererseits durch eine überzeitliche Abstraktion („Sterne“, „Geschlecht“, „Geschick“) entwirkt ist:

Ungefähr so gestaltete sich das Bild, das Erwin den Worten der Magd entnahm, beinahe das Bild verfallender Größe, welche ihre Sterne verlassen haben, eines Geschlechtes, das im Laufe der Jahrhunderte vielleicht seine Freiheit dreimal verloren und wiedergewonnen hatte, zuletzt aber nichts mehr damit anzufangen wußte, da es über den Leiden des Kampfes das Geschick verloren. Oder war es zu vergleichen mit einem verkommenen Adelsgeschlechte, das sich in die Lebensart des Jahrhunderts nicht finden kann? (HKKA 7, 72)

Auch als Erwin bei den Eltern um Regines Hand „in der ärmlichen Behausung der Ihrigen“ anhält, bleibt die Szenerie merkwürdig distanziert. Das Genre der realistischen Dorfgeschichte wird in dieser Episode perspektivisch invertiert. Denn Not und Elend von Regines Familie werden in Er-

wins Wahrnehmung, die lexikalisch in die Schilderung eingespiegelt ist, gefiltert und bagatellisiert. So verweisen die Diminutive „kümmerlich kleine Verhältnisse“ oder „das reckenhafte Völklein“ ebenso wie die Erlebte Rede auf Erwins Bewusstsein, dem die materielle Not der Familie fremd bleibt:

Es zeigte sich, daß das kleine Gütchen verschuldet war; allein die Auslösung erforderte eine Summe, die für Erwins Mittel nicht in Betracht kam; es waren eben kümmerlich kleine Verhältnisse. Ließ er obenein noch eine ähnliche oder geringere Summe da, so geriet das reckenhafte Völklein in einen ungewohnten kleinen Wohlstand, und die fernere Vorsorge war ja nicht benommen. (HKKA 7, 78).

Während bei Auerbach die Nebenpersonen namentlich differenziert sind, sind sie bei Keller lediglich durch ihren Verwandtschaftsgrad bezeichnet: die Eltern, der Bruder, die Schwestern, die Mutter. Hebt Auerbachs Dorfgeschichte die Differenz von Stadt und Land hervor, so psychologisiert Keller die soziale Asymmetrie zu einer interpersonellen Differenz: Der Perspektivismus, der Auerbachs Ideal der Objektivität subjektiviert, zeigt sich idealtypisch in Erwins ersten Begegnungen mit Regine. Ihm erscheint die „Dienstmagd“ „von so herrlichem Wuchs und Gang, daß das ärmliche, obgleich saubere Kleid das Gewand eines Königskindes aus alter Fabelzeit zu sein schien“ (HKKA 7, 65). Auch der Vergleich von Regines schwermütigem Gesichtsausdruck mit dem „Schatten eines durchsichtigen Kristalles“ sagt mehr aus über die verklärende Imagination Erwins als über die tatsächliche Erscheinung Regines.

Zahlreiche weitere Beispiele für die narrativen Interferenzen und perspektivischen Spiele wären zu nennen; festzuhalten ist derweil zumindest, dass Keller stoffliche, motivische, strukturelle und figurenkonstellative Merkmale von Auerbachs Dorfgeschichte übernimmt, durch die perspektivischen Brechungen und psychologischen Introspektionen aber versucht, die Novelle erzählerisch komplexer, womöglich erzähltechnisch innovativer zu gestalten.

## VI. Fazit

Auerbachs Erzählung *Die Frau Professorin* darf aufgrund ihrer Gattungsmerkmale und der breiten Wirkung im 19. Jahrhundert als Modellfall der Dorfgeschichte gelten. Zu ihrer Popularität trug zunächst die Kontroverse um Birch-Pfeiffers Dramatisierung der Erzählung bei, die, begleitet von scharfen publizistischen Empörungen über die mangelhafte Urheberrechtslage um 1848, zu einem beispiellosen Bühnenerfolg avancierte und sich, wie hier erstmals dargelegt wurde, noch im späten 19. und 20. Jahrhundert größerer Beliebtheit erfreute. Während sie weite Teile der Handlung und des Textes beibehielt, reduzierte Birch-Pfeiffer Auerbachs Dorfgeschichte zu-

gleich auf den räumlichen Strukturkonflikt zwischen Dorf und Stadt, konzentrierte sich auf die herzensgute, naive Lorle-Figur und sentimentalisierte die Geschichte, indem sie ihr einen unwahrscheinlichen glücklichen Ausgang gab. An dieser Mischung aus enger Anlehnung bei thematischer und struktureller Simplifizierung nahm auch Auerbach Anstoß, befürchtete er doch, dass man seine Dorfgeschichte künftig mit trivialer Unterhaltungsliteratur in Verbindung bringen würde. Tatsächlich lässt sich zeigen, dass auch *Die Frau Professorin* durch die Dramatisierung einen enormen Popularitätsschub erfuhr und man Auerbachs Name mit Birch-Pfeiffers *Dorf und Stadt* in Verbindung brachte.

Die problematische Wirkungsgeschichte stellte Auerbach selbst in Rechnung, als er dreißig Jahre nach Erstveröffentlichung der Lorle-Erzählung eine Neuausgabe und zwei Fortsetzungen vorlegte. Nun, nachdem der literarhistorische Bedeutungsverlust der Dorfgeschichte sich bereits deutlich abzeichnete, versucht Auerbach einerseits, wieder Kontrolle über sein „ge-raubtes Kind“ (so Auerbach über Birch-Pfeiffers Adaption) zu gewinnen, lenkt das Augenmerk ganz auf die Figuren Reinhard und den Collaborator und liefert analeptisch Informationen nach, die zum Verständnis der ursprünglichen Geschichte nachträglich von Bedeutung sind. Andererseits greift er zu erzählerisch innovativeren Gestaltungsmitteln, um die Gattung an veränderte literarische und sozialgeschichtliche Bedingungen anzupassen, und psychologisiert die Figuren durch variable interne Fokalisierung. Die Versuche Auerbachs, seine Erzählungen nach Jahrzehnten weiterzuschreiben und erzählerisch zu modernisieren, blieben von der Forschung bislang weitgehend unberücksichtigt.

Auch in der gattungsaffinen Rezeption der zweiten Jahrhunderthälfte wird Auerbachs Dorfgeschichte zum einen Gegenstand von ästhetischen Erörterungen auf Figuren- und Erzählerebene, während die weite Stoffrezeption sich zum anderen von dem bekannten Prätext löst. Als bedeutendstes Rezeptionszeugnis des späten 19. Jahrhunderts darf Gottfried Kellers *Sinngedicht* (1881) gelten, das hier erstmals in seiner Konzeption „contra Auerbach“ eingehend gewürdigt wurde. Ein Einfluss Auerbachs ist schon entstehungsgeschichtlich bedeutsam, setzte sich Keller doch in beiden Entwicklungsphasen der Novellensammlung mit Auerbachs Dorfgeschichten auseinander. Eine systematische Intertextualitätsanalyse förderte die enge Dialogizität des *Sinngedichts* und besonders der *Regine*-Novelle zutage. Unsere Untersuchung ergab, dass sich im gesamten *Sinngedicht* motivische Parallelen finden lassen und sich die *Regine*-Erzählung als direkte Antwort auf die vorangehende *Salome*-Novelle, eine Auerbach-Parodie, verstehen lässt. Parallelen zwischen *Regine* und der *Frau Professorin* betreffen das Sujet, das Pygmalion-Motiv, die Figurenkonstellation aus Liebespaar und Beobachterfigur sowie die starke binäre Strukturierung. Allerdings schwächt Kel-







Lorle bedient Reinhard und den Kollaborator Reihemeyer. Holzstich nach Wilhelm Hasemann, in: *Lorle, die Frau Professorin*. Stuttgart 1885, S. 25.