

KARIN WOZONIG

Spanischer Skandal im österreichisch-ungarischen Almanach. Betty Paolis Novelle *Merced* im literarischen Taschenbuch *Iris*, 1845

Betty Paoli (1814-1894) war eine jener berühmten Dichterpersönlichkeiten, die regelmäßig Vers- und Prosabeiträge für das beliebte literarische Taschenbuch Iris lieferten. Einer ihrer Texte erregte allerdings das Missfallen der zeitgenössischen Kritik, denn in ihm hielt sich Paoli nicht an die Regeln, die für den Publikationskontext galten. Das literarische Taschenbuch war ein Ort der Einübung bürgerlicher Normen, die weibliche Leserschaft sollte in dieser Lektüre das Ideal der bürgerlichen Geschlechterrollen abgebildet finden. Paolis Novelle Merced kann nicht nur als Ausdruck der Unzufriedenheit mit der politischen Situation im vormärzlichen Österreich gelesen werden, sondern sie enthält auch eine Kritik an der Beschränkung des weiblichen Aktionsradius, und mit ihrer Protagonistin Merced schuf Paoli eine Frauenfigur, die den Vorstellungen vom ‚moralischen Geschlecht‘ nicht entsprach. In diesem Beitrag wird Paolis Novelle Merced im Zusammenhang mit der Soziogenese der Frau des Biedermeier, wie sie sich im literarischen Taschenbuch spiegelt, gelesen.

Das literarische Taschenbuch, eine periodisch (ein Mal jährlich) erscheinende Publikation, die üblicherweise Prosa- und Versbeiträge (Gedichte, Reiseberichte, Erzählungen, Versepen, Epigramme, historische Darstellungen etc.) vereinte, mit Bild- und Musikbeilagen und manchmal mit einem Kalendarium bereichert war, durfte in keinem bürgerlichen Biedermeierhaushalt fehlen. Anders als die Musenalmanache des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, mit denen eine elitäre Literaturbildung betrieben werden sollte, reagierten die Herausgeber und Verleger literarischer Taschenbücher auf Änderungen in der Publikumsstruktur und in den Marktbedingungen. Angesprochen wurden nun die lesenden Frauen, was oft schon im Titel der Taschenbücher zum Ausdruck gebracht wurde. Viele dieser Publikationen tragen Frauennamen, florale Namen, die das „schöne Geschlecht“ als Zielpublikum ausweisen, oder andere Hinweise auf die intendierte weibliche Leserschaft, wie das z. B. beim Taschenbuch *Huldigung den Frauen* der Fall ist. Diese Adressierung bedeutete nicht, dass Frauen als Autorinnen, Herausgeberinnen oder Teilnehmerinnen an der literaturtheoretischen Reflexion zu relevanten Akteurinnen wurden, wohl aber traten sie als Leserinnen, d. h. Konsumentinnen, deutlich in Erscheinung. Die Aufmachung der literarischen Taschenbücher prädestinierte diese Publikationen für Geburtstags-, Namenstags- und

Weihnachts- bzw. Neujahrgeschenke, letzteres wurde durch Veröffentlichungstermine pünktlich zum Weihnachtsgeschäft unterstützt. Die üblichen Formate in der Blütezeit der literarischen Taschenbücher waren das Kleinoktav und das Oktav. Oft wurden die Taschenbücher in mehreren Ausstattungen angeboten: in aufwendigen Varianten mit Schuber, Ledereinband und Kolorierung und in einfacheren, billigeren Aufmachungen, womit eine breite Leserschaft erreicht wurde. Die praktischen Beilagen, die in früheren jährlichen Publikationen üblich waren (Kalendarium, fürstliche Geburtstage, Gebührentabellen etc.), sind in den literarischen Taschenbüchern seltener zu finden, ihr Inhalt wurde zunehmend ‚schöngestig‘. Diese Reduktion auf das Dekorative entspricht durchaus dem bürgerlichen Bild des Weiblichen und kann als Tribut an die Leserinnen gesehen werden, Schlossar spricht von „Damennippes-Litteratur“ (SCHLOSSAR 1899: 310). Zur Blütezeit der literarischen Taschenbücher entstand allerdings auch eine Spezialliteratur für die praktische Lebensführung, in der haushaltsnahe Themen abgehandelt wurden (vgl. SCHIETH 1998: 96f). Der Trend zur „Fachpresse“ und die Konkurrenz der literarischen Zeitschriften waren Gründe für das Ende der meisten literarischen Taschenbücher um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts (vgl. KADR NOSKA 1973: 152f.).

Die literarischen Beiträge für diese jährlichen erscheinenden Publikationen bedienten oft einen breiten Publikumsgeschmack, womit die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit ihnen in der Tat gelegentlich zum Griff ins „Trivial- und Subliterarische“ (SCHRÖDER 1960: 442) wird. Der sollte aber schon aufgrund der enormen Materialmenge – P. G. Klusmann zählt für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts ca. 50 deutschsprachige literarische Taschenbücher (vgl. KLUSMANN 1996: 100) – getan werden. Denn diese Massenerscheinung „hatte für die Literaturproduktion, für das Literaturverständnis, für die literarische Wertung, für die Verbreitung von Literatur und für die rasch fortschreitende Entwicklung des deutschen Buchmarkts eine epocheprägende Bedeutung“ (KLUSMANN 1996: 90). Rolf Schröder und später Friedrich Sengle schlagen vor, das biedermeierliche literarische Taschenbuch als eine Gattung zu betrachten, die der Renaissanceform des „Gesprächspiels“ entspricht, da seine Einzeltexte, „[j]ene eigentümlich kombinierten und ineinander übergänglichen Interferenzformen“ (SCHRÖDER 1960: 445), in unauflöslicher Verbindung stünden. Zwar ist dieser Zugang m. E. aufgrund der Vielfalt der Ausprägung des literarischen Taschenbuchs und der Mischformen zwischen Almanach, Taschenbuch und Kalender nicht praktikabel, die Rückbindung der Einzeltexte an den Publikationskontext und die Kommunikation von Text, Bild und gelegentlich Musikbeilage sollte aber Beachtung finden. Die Bedeutung der Kontextabhängigkeit zeigt sich deutlich bei der Durchsetzung der am Ende der Entwicklung wichtigsten Gattung

des literarischen Taschenbuchs: Die Novelle (die Abgrenzung zwischen der taschenbuchtypischen Erzählung und der Novellistik ist schwierig, vgl. dazu HIMMEL 1963: 37f.) kann vieles in sich aufnehmen, was Bestandteil des literarischen Taschenbuchs ist, so z. B. Liedeinschübe, Reisebeschreibungen, Reflexionen, Bild- und Aufführungsbeschreibungen, Schilderungen historischer und politischer Ereignisse (vgl. SCHRÖDER 1960: 447).

Das literarische Taschenbuch *Iris* wurde im Jahr 1839 von Johann Graf Mailáth gegründet. Mailáth wollte mit diesem Projekt dem Pester Verleger Gustav Heckenast dabei helfen, sein Unternehmen wieder aufzubauen, das bei einer Überschwemmung im Jahr 1838 schwer in Mitleidenschaft gezogen worden war. Außerdem sei es die Absicht Mailáths gewesen, so schreibt Evelyne Zimmermann, mit diesem Almanach „[...] eine Brücke zwischen der deutschen und ungarischen Kultur [zu] schlagen und einen Beitrag zur Rettung der Monarchie [zu] leisten [...]“ (ZIMMERMANN 1975: VI). Durch ihre Popularität und die außergewöhnliche Qualität vieler Beiträge übernahm die *Iris* eine „kulturelle Vermittlerrolle des Ungarndeutschtums zwischen der ungarischen Heimat und dem Ausland“ (MUTH 2000: 145). Allerdings waren unter den 73 Beiträgerinnen und Beiträgern der neun Jahrgänge der *Iris* nur vierzehn Ungarinnen und Ungarn zu finden, einundzwanzig Beiträgerinnen und Beiträger stammten aus Wien (vgl. ZIMMERMANN 1975: 15). Autoren, die am „nationalkulturellen Aufbruch direkter teilhatten“, publizierten in der Zeitschrift *Der Ungar* (vgl. KUCHER 2002: 101), die wie *Pannonia* und *Der Spiegel* zu den wichtigsten deutschsprachigen Foren Ungarns zählte. Zu ihrem Publikum gehörten Ungarndeutsche, Angehörige des ungarischen Adels und Intellektuelle (vgl. MUTH 2000: 145). Auf Mailáths Aufruf zur Beteiligung an der *Iris*, der in Form eines für alle Angesprochenen überaus schmeichelhaften Serienbriefs erfolgte (vgl. ZIMMERMANN 1975: 14), gingen für den ersten Band der *Iris*, der 1839 erscheinen sollte, fünfunddreißig Beiträge ein. Im Laufe der neun Jahre ihres Erscheinens waren in der *Iris* viele bedeutende österreichische Autoren vertreten, zwei davon waren Franz Grillparzer und Adalbert Stifter. Grillparzer hatte Johann Mailáth im Salon der Caroline Pichler kennengelernt und stellte für die *Iris* von 1848 den *Armen Spielmann* – „Erzählung – ja nicht Novelle!“ – zur Verfügung.

Von Adalbert Stifter finden sich sieben Erzählungen in der *Iris*, die Ausgabe von 1848 enthält als Titelbild das Portrait des Autors nach einer Vorlage von Moritz Daffinger und im selben Band finden wir das Huldigungsgedicht *An Adalbert Stifter* von Betty Paoli. Zwischen Stifter und dem Verleger Gustav Heckenast, der maßgeblich am Erfolg des Taschenbuchs beteiligt war, bestand eine enge Freundschaft. Übereinstimmend wird schon von der zeitgenössischen Kritik die schöne Aufmachung der *Iris* hervorgehoben und Rabenlechner schreibt:

Dieser Verleger Heckenast [...] liebte es – ein echter buchhändlerischer Ästhet – alle seine Verlagsartikel, aufs prächtigste ausgestattet, herauszubringen. So schuf er auch mit der ‚Iris‘ Kabinettsstücke in ihrer Art – [...] jeder Jahrgang auf herrlichstem Berlin, jeder Jahrgang dann mit 6 Stichen – in den beiden letzten Jahrgängen auch gestochene Haupttitel (mit Geigerschen Vignetten), der Einband für alle Jahrgänge ist dann ein kirschrotes Seidenband mit Goldschnitt, der dann gewünschtenfalls auch in Lederetui geliefert wurde. (RABENLECHNER 1931: 40)

Auf die Auswahl der Beiträge wurde ebenfalls großer Wert gelegt:

Ein fernerer Vorzug und Reiz der wunderhübschen „Iris“ ist es, daß der geistige Gehalt mit der glänzenden Form gleichen Schritt hält, daß nämlich so manche gefeierte Ritter und Bannerherren des heimischen Parnasses, daß so manche wacker nacheifernde junge Haudegen ihre Farbe, ihre Schärpe tragen. (T. S. 1844: 1123)

Durch Mailáths und Heckenasts Teilnahme am literarischen Leben Wiens zählten viele bekannte Vertreter der österreichischen Biedermeierliteratur zu den ständigen Beiträgern der *Iris*. So schrieben für sie z. B. die taschenbuch- und almanacherfahrenen Autoren Johann Nepomuk Vogl (Herausgeber des Taschenbuchs *Thalia*), Johann Gabriel Seidl (Herausgeber des Taschenbuchs *Iduna*) und Heinrich von Levitschnigg, einer der Omnipräsenten in den Biedermeiertaschenbüchern, -almanachen und Anthologien. Auch der Orientalist Joseph von Hammer-Purgstall und Ladislaus Pyrker, der bischöfliche Dichter aus dem zweisprachigen Komitat Stuhlweißenburg, waren vertreten. Die verlegerische Sorgfalt bescherte der *Iris* Beachtung in allen wichtigen Publikationen der Zeit, wie z. B. in der *Wiener Zeitschrift* oder in der *Augsburger Allgemeinen Zeitung*, und für sie gilt, was P. G. Klussmann für literarische Taschenbücher im allgemeinen konstatiert hat: Es handelt sich um ein „Buchkunstwerk“, ein Projekt eines klugen und marktkundigen Verlegers (vgl. KLUSSMANN 1996: 92). Johann Mailáth, nicht nur effizienter Netzwerker sondern auch Autor und Übersetzer, verfasste für die *Iris* u. a. nationale Historienstücke. An der Herausgabe der ersten beiden Jahrgänge war auch der Journalist Sigmund Saphir, Neffe des umstrittenen und streitbaren Moritz G. Saphir, des Herausgebers der Zeitschrift *Der Humorist*, beteiligt, was ebenfalls zur Bekanntheit des Taschenbuchs beitrug.

Betty Paoli hatte ab 1832 Gedichte in der *Wiener Zeitschrift*, in *Der Spiegel* und im *Humorist* veröffentlicht, die ihren Ruf in den literarischen Zirkeln Wiens begründeten. Als Mailáth Beiträger für die *Iris* suchte, stand auch die mittlerweile berühmte Autorin, von der das Gerücht ging, Franz Grillparzer hätte sie zum „größten Lyriker“ der Zeit erklärt, auf seiner Liste. Paoli war als Gesellschafterin

von Henriette Wertheimer in das kulturelle Leben Wiens eingebunden und hatte zu vielen Akteuren der literarischen Szene Kontakt. Unter anderem war sie auch mit Adalbert Stifter befreundet, der ihr eine Stelle als Vorleserin bei der Fürstin Maria Anna Schwarzenberg vermittelte. Ab dem Jahr 1840 veröffentlichte Paoli ihre Gedichte im Verlag von Gustav Heckenast. Zwischen 1841 und 1856 erschienen von ihr dort bzw. bei Wigand, dem Schwager von Heckenast, acht Gedichtbände und ein Novellenband. Im März 1843 schreibt Paoli an den Verleger Cotta mit der Bitte um Rücksendung eines ihrer Manuskripte (Otilie von Goethe hatte es für sie bei Cotta eingereicht) und führt als Begründung an, dass Gustav Heckenast den Druck übernehmen würde (vgl. Transkript des Briefs in OSER 2005: Anhang).

Schon ihr erster Beitrag für die *Iris*, die Epigramme *Ein Dutzend*, wurden von den Rezensenten des Taschenbuchs wahrgenommen (vgl. ZIMMERMANN 1975: 162). Für den zweiten Jahrgang lieferte Paoli fünf Gedichte, in den folgenden Jahrgängen die Novellen *Ein einsamer Abend* (1842), *Bekenntnisse* (1843) und *Auf- und Untergang* (1844). Im Gegensatz zu Stifter und Grillparzer hatte Betty Paoli kein Problem mit der modisch gewordenen Gattungsbezeichnung „Novelle“, aber auch bei ihren Texten gilt, dass es sich um erzählende Prosa handelt, die dem Publikationskontext angepasst ist. So erfüllen die genannten Prosabeiträge nicht alle Merkmale einer Novelle und man könnte sie mit gutem Grund auch als Taschenbucherzählungen bezeichnen. Alle diese Prosabeiträge Paolis fanden ein Echo in den Besprechungen der *Iris*, wenn auch das Urteil der Rezensenten keineswegs einhellig war. Die Texte wurden einerseits gelobt, andererseits wurde *Ein einsamer Abend*, eine Novelle, die ausgehend von dem Bericht über den Selbstmord des zwanzigjährigen Dichters Jules Mercier die Unbarmherzigkeit des literarischen Markts und die Kälte der Gesellschaft thematisiert, für zu düster befunden. Bei der „Humoreske“ *Bekenntnisse* bemängelte die Kritik die Ironie und den Sarkasmus in der Darstellung (vgl. ZIMMERMANN 1975: 163f.).

Für die *Iris* des Jahres 1845 lieferte Paoli eine Novelle (so die explizite Gattungsbezeichnung im Inhaltsverzeichnis des Taschenbuchs) mit dem Titel *Merced*, die „[d]en größten Wiederhall – allerdings negativer Art – [...]“ erfuhr (ZIMMERMANN 1975: 165). Die Geschichte spielt in Spanien zur Zeit des ersten Karlistenkriegs (1834-1839) und ist, folgt man Himmels Kategorisierung, eine „Bekanntschafsnovelle“ (HIMMEL 1963: 52): Die Erzählinstanz gibt die Erlebnisse eines Freundes wieder, eine Grundkonstruktion, die im Fall von *Merced* durch eine eingeschobene Erzählung über die Titel gebende Heldin – wiederum der Bericht eines Gewährsmannes –zusätzliche Komplexität bekommt. Der Protagonist Leo M. trifft in der Kleinstadt Tolosa auf die Frau eines Karlisten, Merced, die von allen Bewohnern wegen ihrer Tapferkeit und Treue hoch geschätzt wird. Kurz nach ihrer Heirat hatte sie ihren Mann vor der Todesstrafe bewahrt und, nachdem seine Strafe

abgemildert worden war, darauf bestanden, ihn nach Puerto Rico in die Verbannung zu begleiten. Nach einiger Zeit hatten die beiden sich zur Flucht entschlossen und waren unter großen Gefahren und Strapazen nach Europa zurückgekehrt, wo Leo M., selbst Kämpfer auf der Seite des Thronanwärters Don Carlos, auf das Paar trifft. Er verliebt sich leidenschaftlich in Merced, was ihn in Seelennot bringt, da er damit nach seinem Maßstab diesem Ideal einer treuen, aufopfernden Frau nicht genug Verehrung entgegenbringt. Merceds Ehemann Ramon und Leo M. werden aus der Stadt abkommandiert, Merced bleibt auf Wunsch ihres Mannes zurück. Als Leo M. bald danach wieder nach Tolosa kommt, erfährt er, dass Merced eine Affäre mit einem grobschlächtigen Soldaten hat, was in ihm tiefste Verachtung auslöst. Am Ende der Novelle steht Merceds Selbstmord.

Die Wahl von Ort und Zeit ist taschenbuchtypisch, Spanien ist (wie Italien) ein beliebter Schauplatz. Der Bestsellerautor Leopold Schefer hatte mit *Lenore di San Sepolcro* 1824 „eine Art Musterstück der Gattung“ geschaffen, generell war eine „zunehmende Beschäftigung mit romanischer Novellistik im ganzen deutschen Sprachraum [...]“ zu beobachten, die sich auch in Übersetzungen und Bearbeitungen niederschlug (vgl. HIMMEL 1963: 37). Im Fall von *Merced* hat Spanien aber vor allem den Bonus der Aktualität des Karlistenkriegs. Die Erzählinstanz schiebt an der Stelle, an der Ramon und Leo M. aus der Stadt abgezogen werden, ein:

Hoffentlich erinnert sich der geneigte Leser an die Vorgänge in Arragonien; ich zähle um so zuversichtlicher darauf, als ich mich gar nicht daran erinnere, folglich in größter Verlegenheit wäre, mich in die hierauf bezüglichen Details einzulassen. Zwar könnte ich in den alten Zeitungen das Nöthige nachlesen; das kannst aber Du, sehr werther Leser! wenn es Dich interessiren sollte, gleichfalls thun; mir ist es, aufrichtig gestanden, zu unerquicklich. (PAOLI 1845: 169)

Der Schauplatz der Novelle bereitet von Anfang an eine innere Leere der Figuren vor, denn die Stadt, „an und für sich klein und armselig genug, lag in einer dünnen, sonnenverbrannten Ebene“. Leo M. „erwartete sich [...] nicht viel Vergnügen von dieser neuen Station, aber die Wirklichkeit war noch weit ärger, als alle Vorstellungen, die er sich davon entworfen hatte“ (PAOLI 1845: 150). Sowohl die Soldaten als auch die Protagonistin sind dazu verurteilt, ihre Zeit in immer gleicher Gesellschaft in ihren Häusern oder bei Rundgängen auf der Promenade zu verbringen, das „Städtchen“ ist so klein, „daß seine Bewohner mit einander umgehen müssen, wenn sie nicht wie die Maulwürfe leben wollen“ (PAOLI 1845: 159). Die Enge der Stadt und die erzwungene Untätigkeit stehen in einem deutlichen Gegensatz sowohl zu der Darstellung des Leo M., dessen „glänzende, ja tollkühne Tapferkeit [...] ihn in kurzer

Frist zu einer der populärsten Gestalten in den carlistischen Schaaren“ gemacht hatte (PAOLI 1845: 150), als auch der Charakterisierung Merceds, die allen Gefahren von Verbannung und Flucht getrotzt und in einem Gefangenenlager Cholerakranke gepflegt hatte. Die Wahl des Schauplatzes einer vormärzlichen Taschenbuchnovelle kann durchaus politische Brisanz haben, da durch die Verlagerung in ferne Länder und Städte Themen zur Sprache kommen, die vor einem österreichischen Hintergrund nicht behandelt werden könnten. Von diesem Vorteil der Schauplatzwahl hat Paoli auch an anderer Stelle Gebrauch gemacht (vgl. BOLTERAUER 2006: 229). So kann *Merced* als Problematisierung erzwungener Untätigkeit gelesen werden, die durch die Geschlechterfrage zusätzliche Komplexität erhält. Als ihr Mann ohne sie aus Tolosa fortgeht, ist Merced bestürzt und sie spricht „mit leiser Bitterkeit davon, daß Don Ramon sie dießmal für entbehrlich halte“ (PAOLI 1845: 165). Himmel sieht hier ein Beispiel für das „Entbehrlichkeitsbewusstsein“, das typisch und latent bedrohlich für die Bürger des Biedermeier sei: „Die Ausschaltung der Bürger aus dem aktiven Staatsleben machte ihnen deutlich, dass sie auf diesem Gebiet als entbehrlich angesehen wurden“ (HIMMEL 1963: 53). *Merced* ist darüber hinaus auch als Kritik an der Beschränktheit der weiblichen, bürgerlichen Sphäre zu lesen, ein Thema, das Paoli in Gedichten und Novellen, vor allem aber in ihren Feuilletons (vgl. PAOLI 2001) immer wieder behandelte. Die Verzweigung Merceds darüber, dass sie allein in Tolosa zurückbleiben muss, wird ausführlich geschildert. Die Protagonistin glaubt an der Trennung sterben zu müssen, das Argument, dass sie in der Stadt sicher sei, lässt sie nicht gelten. Dem bürgerlichen weiblichen Rollenverständnis entspricht es, dass Merced sich Ramon zugehörig fühlt: „Ihr wißt nicht, was Ramon mir ist; ich bin mehr als sein, ich bin ein Theil von ihm“ (PAOLI 1845: 166f.). Was nicht in diesen Raster passt, ist der Umstand, dass Merced auch an Ramons großer, männlich definierter Welt teilhaben will und nicht damit zufrieden ist, „allein in dem kleinen, mit Strohmatten belegten Zimmer“ (PAOLI 1845: 164) zu sitzen, das ihre Welt ist.

Zum vollständigen Bruch mit der biedermeierlichen Weiblichkeitsvorstellung kommt es jedoch an jener Stelle der Novelle, an der das Motiv für Merceds Affäre offengelegt wird. Leo M. befragt Merced: „Wie konnte die Flamme begeisterter Treue, die Ihr so lange mit priesterlicher Hand genährt, in Eurem Herzen erlöschen? Was, o was konnte Euch in diesen Abgrund der Schmach stürzen?“ Merced denkt nach und sagt dann „achselzuckend und mit einer aufgebenden Handbewegung“: „’El fastidio‘ (Die Langeweile).“ Und auf die ungläubige Reaktion Leos betont sie: „Es ist so. Ich langweilte mich gar zu gräßlich“ (PAOLI 1845: 178). An diesem Punkt setzte auch die zeitgenössische Kritik an und die Novelle wurde ausschließlich unter dem Aspekt der moralischen Integrität von (Ehe)Frauen besprochen. Die Figur Merced wird als Ideal einer treuen Frau aufgebaut, die alles für ihren Ehemann

tut, Opfer bringt und über sich hinauswächst. Ihr an die Seite gegeben wird ein heroisch seinen Leidenschaften entsagender Held mit sprechendem Namen, der mit „glänzenden Vorzügen der Natur und des Schicksals ausgestattet [...] bisher wenig Ursache gehabt [hatte], über die Grausamkeit der Weiber zu klagen“ (PAOLI 1845: 162). Selbst in dieser Konstellation wäre das Thema der weiblichen Untreue nur begrenzt literaturfähig. Die Empörung der zeitgenössischen Kritik entzündete sich daran, dass Merced Ehebruch aus Langeweile begeht – und das mit einem „sechs Schuh hohen, breitschultrigen, bartverwachsenen Carabinieroffizier“, der „Beweise von hinreißender Dummheit“ erbringt (PAOLI 1845: 172f.). Das Schlusswort der Novelle spricht Leo M.: „Ich glaube, sie hat sich getödtet, um ihrem Abscheu vor sich selbst zu entrinnen“ (PAOLI 1845: 179). Damit ließe sich interpretieren, dass Merced den gleichen Moralvorstellungen folgt wie Leo M. und daran verzweifelt, ihrem Idealbild nicht gerecht zu werden. Wäre der Selbstmord deutlich als Anerkennung der bürgerlichen Werte gekennzeichnet, dann wäre damit tatsächlich eine Rehabilitation der Heldin möglich, aber das Ende der Novelle *Merced* taugt dazu nicht. Die Möglichkeit des Selbstmords aus „Abscheu vor sich selbst“ wird nur als Möglichkeit angedeutet, wie Leo M.s „Ich glaube“ zeigt. Der Erzähler hingegen vermutet, Merced hätte sich aus Furcht vor Ramons Rache umgebracht, eine Version, die gleichberechtigt neben dem Selbstmord aus moralischen Gründen steht (PAOLI 1845: 179).

In der Rezeptionsgeschichte der *Madame Bovary*, zwölf Jahre nach Merced veröffentlicht, ist die Problematik der Darstellung einer aus Langeweile Ehebruch begehenden bürgerlichen Frau mit allen Zuschreibungen an den weiblichen Geschlechts-Charakter und die männlich-bürgerlichen Moralvorstellungen gut dokumentiert. Im Fall von *Merced* bemerkte die zeitgenössische Kritik aber nicht nur mit Befremden, dass das Bild der treuliebenden Ehefrau zerstört wurde, sondern sie hob auch hervor, dass es eine Autorin war, die dieses Thema behandelte:

Wir wollen zur Ehre des weiblichen Geschlechtes hoffen, daß die Trägerin jenes ebengenannten Namens [Merced] eine häßliche Seltenheit sei unter den Frauen; aber es berührt uns schmerzhaft, sehr schmerzhaft, daß gerade ein Weib dasjenige, was tausend Männer so oft schauernd ahnten, hundert Dichter so oft trauernd dachten, fühlten und wußten, und was doch keiner von ihnen öffentlich auszusprechen wagte, zum Vorwurf einer Novelle wählen konnte und mochte, die übrigens höchst geistreich geschrieben ist. (T. S. 1844: 1123)

Und an anderer Stelle: „Der Referent dieses kann den Ausruf nicht unterdrücken: ‚Und das kann ein Weib schreiben!‘“ (SOBER 1845: 135) Betty Paoli wurde von der Kritik als talentierte Dichterin geschätzt, die Novelle wurde als durchaus gelungen

angesehen. Aber das Thema war nicht nur begrenzt literaturfähig, es eignete sich vor allem nicht für das literarische Taschenbuch:

Betti [!] Paoli's Novelle: „Merced“, enthält das hübsche Motto „la vérité toute la vérité, rien que la vérité,“ welches zur Erwartung berechtigt ein schönes treues Bild der Wahrheit zu lesen; allein vorliegende Novelle ist die häßlichste Darstellung einer Wahrheit, die leider existiert, die aber mit dem Mantel der Poesie zugedeckt, nicht so unzart berühren würde. (SOBER 1845: 134)

Im literarischen Taschenbuch des 19. Jahrhunderts fiel die Thematik des aus Langeweile im geordneten, ereignislosen Bürgerleben begangenen Ehebruchs durch die Frau (!) besonders unangenehm auf. Denn das Taschenbuch war ein Ort der Einübung bürgerlicher, konservativer Normen, und allenfalls notwendige Verhandlungen über die Geschlechterrollen hatten im Sinne der bürgerlichen (i. e. männlichen, nicht weiblichen) Emanzipation zu erfolgen ist: „Eintracht, Harmonie, Häuslichkeit, Friede und Zuneigung in Familie und Gesellschaft, gute Sitte: Das war das bürgerliche Bildungs- und Erziehungskonzept des literarischen Taschenbuchs.“ (KLUSSMANN 1996: 94) Mit Rücksicht auf die weibliche Leserschaft waren die moralischen Standards für die Beiträge in literarischen Taschenbüchern besonders hoch.

Als Erzieherinnen verpflichtete man sie [die Leserinnen] auf ein nationales Bildungsprogramm, als künftige Gattinnen zeichnete man ihnen ein ausschließlich rosiges Bild von der Ehe, der Familie und dem Verzicht auf persönliche Interessen, das – zumindest innerhalb der Taschenbuchliteratur – keine Korrektur durch alternative weibliche Lebensentwürfe erfuhr [...]. (SCHIETH 1998: 100)

Diese soziale Funktion des Taschenbuchs musste berücksichtigt werden. „Alles was die Bildung, die Gemütsruhe, die Konversation und das ‚gesellige Vergnügen‘ stört, ist fernzuhalten.“ (SENGLE 1972: 42) Mit *Merced* hatte Paoli diesen Ansprüchen nicht genügt, was sich in den Reaktionen der Zeitgenossen spiegelte. Mit ihrem nächsten Beitrag für die *Iris*, der Novelle *Das Mädchen von San Giorgio*, passte sich die Dichterin dem Publikationskontext allerdings wieder perfekt an. Den Stoff bezog Paoli diesmal aus der fernen Geschichte Venedigs. Mit der Legende von Gina, der „Blume“ aus dem armen Volk, die der Doge aus ihrem „heimathlichen Boden“ lösen möchte, um „den Garten [seines] Lebens“ mit ihr zu schmücken (PAOLI 1846: 284), und die sich für das Wohl des Dogen und der Stadt opfert, schuf Paoli eine taschenbuchtugliche Novelle, für die sie ausnahmslos Lob erntete (vgl. ZIMMERMANN 1975: 166). Betty Paolis Kollege Adalbert Stifter erkannte

das Potential, das in den Novellen Paolis liegt, die über die Taschenbuchliteratur hinausgreifen. Er schreibt 1848 an Gustav Heckenast: „B. Paoli hat eine *sehr schöne* Erzählung geschrieben. Ich hoffe Vortreffliches, wenn sie sich auf den socialen Roman verlegt“ (STIFTER 1939: 125).

Literaturverzeichnis:

- BOLTERAUER, Alice (2006): Das Geld, die Liebe und die Kunst oder Kein Pariser Leben. Drei Erzählungen von Ignaz Castelli, Betty Paoli und Adalbert Stifter. In: Österreich in Geschichte und Literatur. Jg. 50, Heft 4, S. 226-237.
- HIMMEL, Hellmuth (1963): Probleme der österreichischen Biedermeiernovellistik. Ein Beitrag zur Erkenntnis der historischen Stellung Adalbert Stifters. In: VASILO 1, Folge 1/2, S. 36-59.
- KADRNOŠKA, Franz (1973): Der Almanach im gesellschaftlichen und literarischen Leben Österreichs 1770-1848. Diss., Univ. Wien.
- KLUSSMANN, Paul Gerhard (1998): Das literarische Taschenbuch der Biedermeierzeit als Vorschule der Literatur und der bürgerlichen Allgemeinbildung. In: Literarische Leitmedien. Almanach und Taschenbuch im Kulturwissenschaftlichen Kontext. Hrsg. v. Paul Gerhard Klusmann u. York-Gothart Mix. Wiesbaden: Harrassowitz (Mainzer Studien zur Buchwissenschaft 4), S. 89-111.
- KUCHER, Primus-Heinz (2002): Ungleichzeitige verspätete Moderne. Prosaformen in der österreichischen Literatur 1820-1880. Tübingen/Basel: Niemeyer.
- MUTH, Ágota Gizella (2000): Iris. Német nyelvű irodalmi almanach a magyar reformkorban. In: Magyar Könyvszemle Nr. 116/2, S. 145-161.
- OSER, Birgit (2005): Ada Christen – Betty Paoli. Möglichkeiten weiblichen Schreibens im 19. Jahrhundert. Dipl.-Arb., Univ. Wien.
- PAOLI, Betty (1840): Ein Dutzend. In: Iris. Taschenbuch für das Jahr 1840. Erster Jahrgang. Pesth: Heckenast, S. 142-144.
- PAOLI, Betty (1841): Stolze Güte; Vergütung; Dichterloos; Vermuthung; Aufgegeben! [Gedichte] In: Iris. Taschenbuch für das Jahr 1841. Zweiter Jahrgang. Pesth: Heckenast, S. 411-418.
- PAOLI, Betty (1845): Merced. In: Iris. Taschenbuch für das Jahr 1845. Sechster Jahrgang. Pesth, Leipzig: Heckenast und Wigand, S. 147-179.
- PAOLI, Betty (1846): Das Mädchen von San Giorgio. Novelle. In: Iris. Taschenbuch für das Jahr 1847. Siebenter Jahrgang. Pesth, Leipzig: Heckenast und Wigand, S. 269- 301.
- PAOLI, Betty (2001): „Was hat der Geist denn wohl gemein mit dem Geschlecht?“ Herausgegeben und eingeleitet von Eva Geber. Wien: Mandelbaum.

- RAABE, Paul (1977): Zeitschriften und Almanache. In: *Buchkunst und Literatur in Deutschland 1750-1850*. Hrsg. v. Ernst L. Hauswedell u. Christian Voigt. Bd. 1 Texte. Hamburg: Maximilian-Gesellschaft, S. 145-195.
- RABENLECHNER, Michael Maria (1931): *Streifzüge eines Bibliophilen durch die deutsche Dichtung Österreichs der letzten hundertfünfzig Jahre*. Wien: Wiener Bibliophilen-Gesellschaft.
- SCHIETH, Lydia (1998): „Huldigung den Frauen“ – Frauentaschenbücher in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: *Literarische Leitmedien. Almanach und Taschenbuch im Kulturwissenschaftlichen Kontext*. Hrsg. v. Paul Gerhard Klussmann u. York-Gothart Mix. Wiesbaden: Harrassowitz (Mainzer Studien zur Buchwissenschaft 4), S. 83-100.
- SCHLOSSAR, Anton (1899): *Taschenbücher und Almanache zu Anfang unseres Jahrhunderts*. Teil II: Österreich und die Schweiz. In: *Zeitschrift für Bücherfreunde. Monatshefte für Bibliophilie und verwandte Interessen*. Jg. 3, November 1899, S. 298-315.
- SCHRÖDER, Rolf (1960): Zur Struktur des „Taschenbuchs“ im Biedermeier. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift. Neue Folge* Bd. 10, S. 442-448.
- SENGLE, Friedrich (1972): *Biedermeierliteratur. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*. Bd. 2. Die Formenwelt. Stuttgart: Metzler.
- ŠKREB, Zdenko (1986): *Gattungsdominanz im deutschsprachigen literarischen Taschenbuch oder Vom Sieg der Erzählprosa*. Wien: Verlag österreichischer Akademie der Wissenschaften (Sitzungsberichte 471)
- SOBER, T. (1854): Die Taschenbücher. In: *Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst*, 8. Februar 1845, Jg. 2, Nr. 17, S. 134f.
- STIFTER, Adalbert (1939): *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. August Sauer. Bd. 17. Prag, Reichenberg: Sudetendeutscher Verlag.
- T. S. (1844): *Heerschau vaterländischer Almanache*. In: *Der Humorist*, 21. November 1844, S. 1123f.
- ZIMMERMANN, Evelyne (1975): *Das Iris-Taschenbuch und seine Herausgeber. Kulturpolitische Intentionen und Rezeption*. Diss., Univ. Wien.