

Christian Begemann (Hrsg.)

Realismus

EPOCHE
AUTOREN
WERKE



Realismus

Epoche – Autoren – Werke

Herausgegeben von Christian Begemann

Einbandgestaltung: Peter Lohse, Büttelborn.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen,
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung in
und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

© 2007 by WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt
Die Herausgabe des Werkes wurde durch
die Vereinsmitglieder der WBG ermöglicht.
Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier
Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: www.wbg-darmstadt.de

ISBN 978-3-534-19105-5

Elektronisch sind folgende Ausgaben erhältlich:
eBook (PDF): 978-3-534-70261-9
eBook (epub): 978-3-534-71426-1

Inhalt

CHRISTIAN BEGEMANN	
Einleitung	7
CLAUS-MICHAEL ORT	
Was ist Realismus?	11
GUSTAV FRANK	
Auf dem Weg zum Realismus	27
MANUELA GÜNTER	
Die Medien des Realismus	45
CHRISTIAN BEGEMANN	
Adalbert Stifter und die Ordnung des Wirklichen	63
DOMINIK MÜLLER	
Gottfried Kellers Erzählungen und Romane	85
HARALD NEUMEYER	
Theodor Storms Novellistik	103
DIRK GÖTTSCHE	
Wilhelm Raabes Erzählungen und Romane	121
WOLFGANG LUKAS	
Conrad Ferdinand Meyers historische Novellen	139
CLEMENS PORNSCHLEGEL	
Theodor Fontane und die Entstehung des Gesellschaftsromans in Deutschland	157
JULIANE VOGEL	
Realismus und Drama	173

ROLF SELBMANN

Die Lyrik des Realismus 189

RALF SIMON

Übergänge. Literarischer Realismus und ästhetische Moderne 207

Bibliographie 225

Die Beiträge des Bandes 238

Christian Begemann

Einleitung

Viel stärker als andere Epochenbegriffe hat der des ‚Realismus‘ eine Eigendynamik entfaltet, die zu einem guten Stück auch die literaturwissenschaftliche Forschung geprägt hat. Die Frage, was das ‚Klassische‘ an der ‚klassischen‘ oder das ‚Romantische‘ an der ‚romantischen‘ Literatur ist, hat bei weitem nicht so viel Aufmerksamkeit gefunden wie die, was an der Literatur des ‚Realismus‘ eigentlich ‚realistisch‘ sei. Während viele Epochenbezeichnungen kaum mehr sind als historisch konventionalisierte, semantisch aber wenig aussagekräftige Verlegenheitslösungen – man denke beispielsweise an den Begriff des ‚Biedermeier‘ –, verhält es sich im Falle des ‚Realismus‘ offenbar anders. Ähnlich wie ‚Aufklärung‘ nämlich suggeriert die Kategorie des ‚Realismus‘, es handle sich um eine Art Programm. ‚Realismus‘: Das meint alltagssprachlich die Orientierung an der empirischen Wirklichkeit der Außenwelt, und im Bereich der Kunst handelt es sich einer verbreiteten Meinung zufolge um die getreue Wiedergabe, ja die Abbildung dieser Wirklichkeit. Blickt man auf die Literatur des 19. Jahrhunderts, dann ist diese Einschätzung erheblich zu differenzieren. Lässt man vorerst einmal alle epistemologischen und ästhetischen Probleme, die mit ihr verbunden sind, außer Acht, so muss schon dem flüchtigsten Blick auffallen, dass sich die deutschsprachige Literatur im Gegensatz zur zeitgenössischen englischen oder französischen nur in seltenen Fällen der konkreten historischen Wirklichkeit ihrer eigenen Zeit zuwendet. Im Gegenteil: Vor den Veränderungen einer zunehmend von Modernisierungsprozessen, Arbeitsteiligkeit und Industrialisierung geprägten Gesellschaft weicht sie größtenteils in traditional geprägte ländliche oder kleinstädtische Räume oder in die vormoderne Welt der Geschichte aus, in Bereiche also, die Friedrich Theodor Vischer in seiner *Ästhetik* von 1857 als noch poesiefähige „grüne Stellen mitten in der eingetretenen Prosa“ der realen Lebensverhältnisse bezeichnete und für die Stoffwahl der Literatur empfahl (in: Plumpe 1985, S. 241). Was aber soll daran ‚realistisch‘ sein?

Auch diese Wahrnehmung ist allerdings verkürzt. Tatsächlich nämlich besteht über die größten Differenzen hinweg ein weithin akzeptiertes

‚realistisches‘ Postulat, zumindest auf theoretischer Ebene. Eine konsistente programmatische Theorie der Literatur hat die Ära des Realismus in den deutschsprachigen Ländern nicht hervorgebracht, wohl aber gibt es eine Vielzahl in Essays, Rezensionen, Briefen und Notizen verstreuter programmatischer Aussagen, die einen relativ homogenen Befund ergeben. Immer wieder geht es hier um die richtige Bestimmung der Kategorie ‚Realismus‘, die gerade nicht als pures Abbild des Vorfindlichen verstanden wird, sondern als Bezug auf eine wesentliche und sinnstiftende Dimension der Wirklichkeit. Diese Dimension, so besagt ein breiter Konsens, falle nicht unmittelbar in die Wahrnehmung, sondern sei erst freizulegen unter jenen zufälligen, hässlichen und unpoetischen Zügen der Erscheinungswelt, die sich nicht zuletzt gerade den aktuellen historischen Entwicklungen verdanken. Es ist diese Konstruktion, die es erlaubt, den angedeuteten Widerspruch wenigstens vordergründig zu neutralisieren und zu harmonisieren: das realistische Postulat einerseits und eine profunde Abneigung gegen die Wirklichkeit der Moderne andererseits, der die Literatur ihre eigene, ‚wahre‘ und ‚wesentlichere Wirklichkeit‘ entgegenzustellen habe.

Vielleicht ist es nicht zuletzt das unterschwellige Irritationspotential dieses poetologischen Spannungsverhältnisses, das dazu führt, dass auf der Inhaltsebene der literarischen Texte immer wieder ausdrücklich die Frage nach der Realität selbst aufgeworfen wird: die Problematik beispielsweise ihrer Wahrnehmung und Erkenntnis, ihrer Verkennung oder ihrer subjektiven Überformung, der unterschiedlichen Perspektiven auf sie und der Kollision unterschiedlicher Realitätsdeutungen, ihrer Ordnung und ihres Sinns oder nicht zuletzt der Herstellung künstlerischer ‚Bilder‘ der Welt. Betrachtet man Texte wie Stifters *Nachkommenschaften*, Kellers *Pankraz*, der *Schmoller*, Raabes *Stopfkuchen* oder Meyers *Hochzeit des Mönchs*, dann kann man zu dem Schluss kommen, der Realismus arbeite sich mehr als jede andere Epoche buchstäblich ab am Problem der ‚Wirklichkeit‘. Allerdings sollte man der Suggestionskraft des Realismusbegriffs auch nicht allzu weit folgen. Die Literatur der Epoche ist zu vielfältig und zu reichhaltig, als dass man sie thematisch oder poetologisch allein auf die Problematik des Realismus festlegen könnte oder sollte.

Der vorliegende Band bietet eine Einführung in die Literatur des Realismus, in die Epoche, in das Œuvre der bekanntesten Autoren und in einzelne Werke. Er rekonstruiert dabei zunächst den Begriff des Realismus, und zwar zunächst auf der Ebene der Literaturprogrammatis, verfolgt ihre Relevanz für die literarischen Texte, legt sich aber keineswegs auf sie als maßgebliches oder gar einziges Epochenmerkmal fest, sondern zeichnet die Konturen der Epoche auch an anderen thematischen

und poetologischen Konstellationen nach. Die Untersuchung des Realismus wird hier auf die dominanten literarischen Konstellationen in Deutschland, Österreich und der Schweiz während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eingeschränkt. Von einer (ohnehin problematischen) Klärung hingegen, was ‚Realismus‘ als überepochale Kategorie meinen könnte und ob es Sinn macht, von einem ‚Realismus‘ in der Antike, im Mittelalter oder im Barock zu sprechen, wird ebenso Abstand genommen wie von einem Vergleich der europäischen Nationalliteraturen in puncto realistischer Programmatik und Schreibweise. Die genauen Konturen der Epoche zu definieren, wirft dabei gewisse Schwierigkeiten auf. Es ist keineswegs alles geklärt, wenn man den allgemeinen Konsens wiederholt, die Epoche des literarischen Realismus beginne mit einem Mentalitätswandel nach der Revolution von 1848 und ende mit dem Tod Kellers (1890), Fontanes und Meyers (1898) oder gar Raabes (1910), zu einem Zeitpunkt also, an dem man gerne die ‚Moderne‘ in Gestalt der symbolistischen und ästhetizistischen Strömungen der Jahrhundertwende beginnen lässt. Tatsächlich nämlich verschwimmen solch vermeintlich klare Grenzlinien bei näherer Betrachtung. Auf der einen Seite hat der nach 1848 angesiedelte Realismus, den man zur genaueren Klärung gerne unter sozialhistorischer Perspektive als ‚bürgerlichen‘, unter literarischer und poetologischer als ‚poetischen‘ und mit Blick auf seine theoretischen Konzepte als ‚programmatischen Realismus‘ bezeichnet, eine komplexe Vorgeschichte in der nachromantischen Ära. Ihr lassen sich Autoren wie Annette von Droste-Hülshoff, Georg Büchner u. a., Gattungen wie etwa die Dorfgeschichte und literarische Verfahrensweisen wie der sog. Detailrealismus zurechnen. Am anderen Ende der Epoche zeigt sich ein ähnlicher Befund, ein Befund, der den immer wieder behaupteten Gegensatz zwischen dem literarisch vermeintlich konventionellen Realismus und der avantgardistischen Moderne ein gutes Stück relativiert. Prägt ein mimetisch-realistischer Impetus weite Teile der modernen Literatur, so haben die selbstreferentiellen und abstrahierenden Verfahren, wie man sie der Moderne zurechnet, nun ihrerseits eine lange Vorgeschichte bei den Realisten, vorzugsweise in deren Spätwerken. Diesen beiden Übergangsphasen sind zwei Kapitel des Bandes gewidmet, deren zweites den Band abschließt. Ein weiteres übergreifendes Kapitel behandelt die „Medien des Realismus“, d. h. die Wechselbeziehung zwischen Literatur und periodischen Printmedien, die eine maßgebliche Rolle für die Formate und Techniken des realistischen Schreibens spielten.

Im (räumlichen) Zentrum dieses Bandes stehen sechs teils überblickshaft, teils exemplarisch verfahrenende Studien zu einzelnen Autoren, die als repräsentativ für den literarischen Realismus angesehen werden dür-

fen. Es handelt sich um Adalbert Stifter, Gottfried Keller, Theodor Storm, Wilhelm Raabe, Conrad Ferdinand Meyer und Theodor Fontane. Natürlich ist die Literatur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts viel reichhaltiger, und so ließe sich diese Reihe noch beträchtlich erweitern – um Namen wie Gustav Freytag, Otto Ludwig, Friedrich Spielhagen, Paul Heyse, Marie von Ebner-Eschenbach, Ferdinand von Saar und manch andere, die hier gar nicht oder nur am Rande vorkommen. Die Entscheidung für die genannten Autoren ist eine, die sich aus der Not der Beschränkung auf die noch heute meist gelesenen, und das heißt: die kanonischen Autoren erklärt. Erläuterungsbedürftig ist dabei vielleicht das Gewicht, das den Prosawerken zufällt. Tatsächlich gehört dieses Gewicht maßgeblich zum literarischen Profil der Epoche. Dahinter stehen nicht nur ökonomische Bedürfnisse der Autoren, die sich am besten mit Erzählungen und Romanen erreichen ließen, sondern auch eine sehr entschiedene Einschätzung der historischen Situation von Literatur. Bei allem Bedürfnis nach Sinnstiftung und Verklärung der vorfindlichen Wirklichkeit erscheint doch primär die literarische Prosa der Prosa der Verhältnisse angemessen. 1851 bemerkt beispielsweise Robert Prutz, die Schriftsteller würden „vor allem in der episodischen Form des Romans ein bequemes Gefäß finden für den so vielfach auseinandergehenden, sich so vielfach durchkreuzenden Inhalt unserer Zeit“. Vom Drama hingegen, eigentlich der „höchste[n] Kunstform“, lasse sich das nicht behaupten: „wie wäre es denn möglich, daß eine in sich so zerfahrene, zerflatternde, um ihren eigenen Inhalt noch so ringende Zeit wie die unsrige, sich zu dieser äußersten Plastik des dramatischen Kunstwerks zusammenfassen könnte?“ (in: Plumpe 1985, S. 276f.). Und die Einschätzung der Lyrik schließlich leidet unter der Behauptung, sie widerstehe der Forderung nach Objektivität, wie etwa Julian Schmidt formuliert: „Fast in keinem Zweige der Kunst wird aber die Abweichung von diesem Gesetz so ins Große getrieben, als in der Lyrik“ (ebd., S. 291). In ganz unterschiedlicher Weise stehen damit sowohl Lyrik wie Drama in einem prekären Spannungsverhältnis zu Grundkonstellationen des Realismus. Das heißt natürlich durchaus nicht, es habe in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts keine nennenswerte Produktion von Gedichten und Dramen gegeben. Tatsächlich aber stehen sie so unverkennbar im Schatten der dominanten Prosagattungen, dass sie in manchen Epochendarstellungen gar nicht erst vorkommen. Der vorliegende Band trägt diesem Befund mit zwei Überblicksdarstellungen zur Entwicklung von Lyrik und Drama Rechnung und rundet damit das Bild einer durchaus spannungsvollen Epoche ab.

Claus-Michael Ort

Was ist Realismus?

Mimesis und Poesis:
Realismus zwischen Fremdreferenz und Selbstreferenz

Versuche, die Frage nach dem Realismus epochenübergreifend zu beantworten, sehen sich erstens mit der Geschichte des Begriffs ‚Realismus‘ einschließlich seiner Parallel- und Gegenbegriffe und zweitens mit Perioden der Kunst- und Literaturgeschichte konfrontiert, in denen sich – wie im 19. Jahrhundert – bildende Künste und Literatur selbst ausdrücklich als ‚realistisch‘ bezeichnen. Zu unterscheiden sind einerseits philosophische und erkenntnistheoretische Bedeutungen von ‚Realismus‘ und ‚realistisch‘ und andererseits kunst- und literaturtheoretische Definitionen, die sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts aus ersteren abzuleiten beginnen (Kant, Schiller). Letztere dienen entweder der Selbstbeschreibung einer Kunst- oder Literaturrichtung im kunsttheoretischen oder poetologischen Begleitdiskurs oder finden nachträglich in Kunst- und Literaturwissenschaft als Beschreibungskategorien solcher Richtungen oder Epochen Verwendung. Spätere Definitionen tendieren dazu, aus gattungs- und einzelwerkspezifischen Eigenschaften stilistische (sprachliche, erzähltechnische) oder inhaltliche Kriterien für ‚Realismus‘ zu abstrahieren, deren Reichweite sich potentiell nicht nur auf ‚realistische‘ Epochen oder Richtungen beschränkt. Ebenso kann wiederum umgekehrt deren bildkünstlerische oder literarische Produktion von den formulierten produktions- und wirkungsästhetischen Positionen ihres Reflexionsdiskurses mehr oder weniger stark abweichen.

Allen Verwendungen des Begriffs ‚Realismus‘ gemeinsam ist jedoch der Bezug auf eine je epochenspezifische Konzeption von ‚Realität‘, die eine unabhängig vom Beobachterbewusstsein existente Außenwelt annimmt, deren natürliche und kulturelle Wirklichkeit Kunst und Literatur nachzuahmen oder darzustellen beanspruchen. Da sich das, was jeweils als beschreibbare, empirisch beobachtbare oder subjektiv erfahrbare Realität gilt, selbst als historisch kontingente gesellschaftliche Konstruktion erweist, erscheint der Bezug auf Realität immer als Bezug auf all-

tägliches oder wissenschaftliches Wissen über Realität – also auf religiöse, philosophische, naturwissenschaftliche, politische Aussagen, die die „Basispostulate über die Struktur der Realität“ betreffen und „die fundamentalen ontologischen Annahmen der Kultur“ bilden (Titzmann 1991, S. 408). Insofern Kunst und Literatur selbst an Wissenskonstruktionen beteiligt sind, die „die Wahrnehmung und Interpretation der ‚Realität‘“ regeln (ebd.), kann die Realitätskonzeption einer Kultur auch aus literarischen Quellen rekonstruiert werden, so dass sich Forschungen zu philosophischen oder literarischen Diskursen über Realität einem Zirkel aussetzen, den die neuere Realismus-Forschung zunehmend reflektiert (z. B. Eisele 1977, Zeller 1987, Titzmann 2000, S. 101-104). Dass vor diesem Hintergrund die außerliterarische Umweltreferenz ‚realistischer‘ Literatur lediglich als eine spezifische Variante der innerliterarischen Koppelung von Fremdreferenz und ästhetischer Selbstreferenz erscheint, zeichnet sich schon in Brinkmanns Studie *Wirklichkeit und Illusion* ab (1966, Ohl 1968, Plumpe 1995, S. 105-137). Auf dieser Basis lässt sich auch Literatur, deren Sujetwahl gegen ein im engeren Sinn ‚realistisches‘, naturwissenschaftliches Weltbild verstößt und die deshalb – wie z. B. die phantastische Erzählprosa um 1900 – als nicht realitätskompatibel gilt, auf zeitgenössische, z. B. okkultistisch erweiterte Realitätskonzeptionen beziehen (Wünsch 1991a, S. 7-68).

Literatur, die außerliterarische Wirklichkeit zu beobachten beansprucht, ohne ihren Status als Kunstliteratur einzubüßen, ist gezwungen, die Wahrnehmung von ‚Realität‘ (Mimesis) und die Produktion von ‚Zeichen‘ (Poesis) zu unterscheiden und die Differenz von ‚Realität‘ und ‚Zeichen‘ selbst in ihre dargestellten Welten einzuführen – etwa durch erzählerische Rahmung oder ironische Distanzierung. Auf welche Weise dies jeweils geschieht, entscheidet zugleich auch über die je spezifischen Anteile, die einerseits der ‚Nachahmung‘ (Mimesis) von Natur und Gesellschaft und andererseits der werkitern signalisierten künstlerischen ‚Poiesis‘ sowohl bei der Gestaltung dargestellter Welten als auch bei der Auswahl und Kombination der Darstellungsverfahren zufallen – ein Verhältnis, das sich zumindest die deutschen Realisten, sofern sie poetologisch theoretisieren, als harmonischen Ausgleich zwischen Empirie und poetischer Phantasie, zwischen ‚Finden‘ und ‚Erfinden‘ wünschen (vgl. etwa Friedrich Spielhagens *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, 1883).

Die Programmierer des deutschsprachigen Realismus reagieren nach der gescheiterten März-Revolution 1848 mit ihrem Versuch, die Opposition zwischen ‚Realismus‘ und ‚Idealismus‘ abzuschwächen, um ‚Realismus‘ zugleich gegen den als ‚Naturalismus‘ kritisierten französischen ‚Realismus‘ zu profilieren und das Verhältnis zwischen dem ‚Wie‘ der

Darstellung und dem ‚Was‘ der Sujetwahl normativ und restriktiv zu regeln, nicht nur auf politische und literarische Konstellationen des Vor- und Nachmärz. Ihre Forderungen scheinen darüber hinaus dem Problem der Beziehung von Mimesis und Poiesis verpflichtet, das bereits Aristoteles’ *Poetik* aufwirft. Die Bestimmung der Extrempunkte einer nicht aufzugebenden Außenreferenz (Naturnachahmung) bei zunehmender Autonomie der Kunst und Freiheit ihrer Mittel beschäftigt v.a. die Kunst- und Literaturtheorie erneut seit der Mitte des 18. und bis weit in das 19. Jahrhundert hinein – von J. J. Bodmer, J. J. Breitinger, J. Ch. Gottsched, J. E. Schlegel über G. E. Lessing bis zu F. Schiller und G. W. F. Hegel. Unter Rekurs auf Horaz’ Vergleich von Dichtung und Malerei („ut pictura poiesis“, Horaz 1984, S.26f.) beziehen darüber hinaus schon Bodmer und Breitinger in *Die Discourse der Mahlern* (1721-1723) die Ähnlichkeit der Darstellung auf die Ähnlichkeit der durch sie auszulösenden Rezipienten-Empfindung und verpflichten die Mimesis poetischer ‚Malerei‘ auf das Ziel, die Empfindungen des Dichters angesichts des ‚Urbildes‘ auf diejenigen des Lesers des poetischen ‚Abbildes‘ zu übertragen. – Ohne die Geschichte der ‚Mimesis‘-Konzeptionen seit Plato und Aristoteles und ihre Auswirkungen auf die Poetiken des 18. und den ‚Realismus‘ des 19. Jahrhunderts nachzuzeichnen (vgl. Widhammer 1972, Berghahn 1975), ist festzuhalten, dass sich die angedeuteten Problemhorizonte unter veränderten Rahmenbedingungen auch noch in den Positionen des programmatischen Realismus wiederfinden lassen.

Anlässlich seiner Definition der Tragödie als „Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung“ (Aristoteles 1994, S. 19) unterscheidet Aristoteles zwischen dem ‚Wie‘ und dem ‚Was‘, also den sprachlichen „Mitteln“, den „Gegenständen“ und der „Art und Weise“ der Nachahmung (epischer „Bericht“ oder Tragödie, ebd. S. 5-11) und initiiert damit normative Restriktionen, denen die Sujetwahl einzelner (komischer, tragischer) Gattungen und die Gestaltung ihrer ‚Fabeln‘ unterliegen (drei Einheiten, gemischte Charaktere, Ständeklausel, rhetorische Normen der sachlichen und sprachlichen Angemessenheit, der Stilhöhe). So garantieren die von Lessing bevorzugten aristotelischen, also mittleren, moralisch ‚gemischten‘ Charaktere bürgerlicher Trauerspiele die emotionale und soziale Wiedererkennbarkeit und Wahrscheinlichkeit ihrer privaten, familialen Handlungskonstellationen, um in der Lebenswelt von Bürgertum und verbürgerlichtem Adel kathartisches Mitleid zu erregen. Die Forderung nach natürlicher Mimesis gesellschaftlicher Wirklichkeitsausschnitte bleibt also vorerst an die affektive ‚Ähnlichkeit‘ mit dem Zuschauer als Wirkungsgarantie gebunden.

Der Aufstieg des Romans zur dominierenden Gattung, der mit einer Marginalisierung wirkungsorientierter Dramenpoetiken nach Schiller

einhergeht, trägt im Verlauf des 19. Jahrhunderts schließlich dazu bei, dass sich die normativen Kriterien literarischer Sujetwahl von der Dominanz wirkungspoetischer Funktionszuweisungen lösen. Ohne die produktions- und rezeptionsästhetischen Konsequenzen der behaupteten inhaltlichen Kriterien für ‚Realismus‘ zu verleugnen, legitimieren sich diese Kriterien nun aber vorwiegend über die Reflexion der bedrohten Kunst-Eigenschaften selbst, welche die Literatur auf dem Weg zu einer Nachahmungspoetik nun gerade einzubüßen befürchtet – einer Nachahmungspoetik, die primär ‚Ähnlichkeit‘ mit außerliterarisch gegenwärtiger ‚Realität‘ anstrebt.

Realismus, Idealismus, Realidealismus:

Von der Erkenntnistheorie zur Ästhetik des ‚bürgerlichen Realismus‘

Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts bezeichnet ‚Realismus‘ als Gegenbegriff zu ‚Idealismus‘ philosophische Systeme, welche davon ausgehen, dass die Dinge der Außenwelt unabhängig von unseren Vorstellungen gegeben sind. Dieser, seit dem späten 18. Jahrhundert zu beobachtende Gebrauch des Gegensatzpaares ‚Realismus‘ und ‚Idealismus‘ weicht allerdings deutlich von der Semantik des ‚Realismus‘ ab, die den bis ins Spätmittelalter anhaltenden, theologisch akzentuierten Universalienstreit prägt. Billigt dessen früh-scholastische Fassung den Ideen als Allgemeinbegriffen noch den Status von Realien vor den Dingen zu (*universalia sunt ante res*), so erfährt solch platonischer Ideen-Realismus in der Hoch-Scholastik eine aristotelische Abschwächung (*universalia sunt in rebus*, Thomas von Aquin), die sich gegen die radikalen Konsequenzen des Nominalismus behaupten muss (William von Ockham). Dieser begreift ‚ideae‘ nicht mehr als göttliche Urbilder, als deren bloße Abbilder die realen Dinge erscheinen, sondern wertet ‚idea‘ umgekehrt zu einem Allgemeinbegriff ab, der lediglich ein ungenaues Abbild der vorgeordneten ‚wirklichen‘ Einzel-Dinge liefert.

Damit zeichnet sich die neuzeitliche Umwertung des Verhältnisses von ‚real‘ und ‚ideal‘ ab, die ‚Realismus‘ auf empirisch erfahrbare, aber beobachterunabhängig existente ‚Wirklichkeit‘ verpflichtet und zum Gegenbegriff eines ‚Idealismus‘ innerer Bilder erhebt, die allenfalls als außenmotivierte Abbilder, als Mimesis des Realen Beachtung verdienen. So folgert Christian Wolff 1722 aus der Annahme, „die Seele [habe] eine Krafft [...] sich die Welt vorzustellen“, dass „diese Vorstellungen eine Aehnlichkeit mit denen Dingen haben, die in der Welt sind“ (Wolff 1722, S. 474) und sich „zu ihnen [verhalten], wie ein Gemählde oder ein anderes Bild zu der Sache, die es vorstellt“ (ebd., S. 483). Beschränken

Aristoteles und Horaz die Metaphorik des Malers und des Bildes also auf den „Dichter“, der „ein Nachahmer ist, wie ein Maler oder ein anderer bildender Künstler“ (Aristoteles 1994, S.85), so dient nun umgekehrt seit der frühen Neuzeit gegenständlich ‚bildende‘, an ‚Realien‘ gebundene Kunst als erkenntnistheoretisches Modell für die kognitive Repräsentation von Welt überhaupt.

Immanuel Kant lockert in seiner *Kritik der reinen Vernunft* von 1781 bzw. 1787 diesen strikten mimetischen Nexus zwischen Erkenntnissen, Vorstellungen und ihren realen Gegenständen und betont die Poiesis der kognitiven Eigenleistung, ohne allerdings die vorbegriffliche Existenz der Dinge zu leugnen und sie zu bloßen Einbildungen zu degradieren. Gleichwohl herrsche aber in der „schönen Kunst“, deren Zwecke „durch ästhetische Ideen“ des „Genies“ bestimmt werden, „das Prinzip des Idealismus der Zweckmäßigkeit [...]“ und kein „ästhetischer Realismus derselben [...]“, wie es in der *Kritik der Urteilskraft* von 1790 heißt (Kant 1957, 5, § 58, S. 458).

Friedrich Schiller greift im Anschluss an Kant die Differenz von Realismus und Idealismus auf und gewinnt aus ihr zwei komplementäre ästhetische Kategorien, deren dialektische Vermittlung die „ästhetische Kunst“ auszeichne:

Zweierlei gehört zum Poeten und Künstler: daß er sich über das Wirkliche erhebt und daß er innerhalb des Sinnlichen stehen bleibt. [...] verläßt er mit dem Wirklichen nur zu leicht auch das Sinnliche, [wird er] idealistisch und [...] gar phantastisch: oder will er und muß er [...] in der Sinnlichkeit bleiben, so bleibt er gern auch bei dem Wirklichen stehen und wird, in beschränkter Bedeutung des Worts, realistisch. (Brief an Goethe, 14. September 1797, Staiger 2005, S. 467).

Schon in *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795) erweisen sich der sinnliche, am gegenwärtigen Individuellen orientierte ‚Realismus‘ und ein nach dem vernünftigen Ganzen, Allgemeinen und Ewigen strebender ‚Idealismus‘ als unpoetische Extremwerte des ‚Naiven‘ und des ‚Sentimentalischen‘ (Schiller 1988ff., 8, S. 798), deren ästhetische Vermittlung nur in einer wechselseitigen Begrenzung des ‚Realisten‘ durch „moralischen Wert“ und des ‚Idealisten‘ durch „Erfahrungsgehalt“ (ebd. S. 808) gelingen könne.

In seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* weist G. W. F. Hegel dem „Kunstwerk“ eine vergleichbare Mittelposition „zwischen der unmittelbaren Sinnlichkeit und den ideellen Gedanken“ zu:

Es ist *noch nicht* reiner Gedanke, aber seiner Sinnlichkeit zum Trotz auch *nicht mehr* bloßes materielles Dasein [...], sondern das Sinnliche im Kunstwerk ist

selbst ein ideelles, das aber [...], zugleich als Ding noch äußerlich vorhanden ist. (Hegel 1986, 1, S. 60)

Aufgabe der Kunst sei es demnach, „die Wahrheit in Form der sinnlichen Kunstgestaltung zu enthüllen, jenen versöhnten Gegensatz darzustellen“ (ebd. S. 82) und sinnlichen Schein und Wahrheit, äußere Realität und Ideal, Individuelles und Allgemeines, Teil und Ganzes im ‚Schönen‘ zu vermitteln (ebd. S. 203). Zu den Voraussetzungen der um die Mitte des 19. Jahrhunderts formulierten Programmatik eines ‚bürgerlichen Realismus‘ gehören die Folgerungen, die Hegel hieraus für die Kriterien der Stoffwahl einer Romankunst zieht, die den „Konflikt zwischen der Poesie des Herzens und der entgegenstehenden Prosa der Verhältnisse sowie dem Zufall der äußeren Umstände“ nicht nur tragisch oder komisch zu lösen oder zu versöhnen habe, sondern bereits in der Wahl ihres Sujets „eine der Schönheit und Kunst verwandte und befreundete Wirklichkeit an die Stelle der vorgefundenen Prosa setzen“ möge (ebd. S. 392f.). „Der Roman im modernen Sinne setzt eine bereits zur Prosa geordnete Wirklichkeit voraus, auf deren Boden er sodann [...] der Poesie [...] ihr verlorenes Recht wieder erringt“ (ebd.). Und diese Bedingung erfülle, so Hegel, am besten die „bürgerliche Gesellschaft“, in der durch „die Arbeit der Bildung [...] der subjektive Wille [...] sich selbst in die Objektivität gewinnt, in der er [...] allein würdig und fähig ist, die Wirklichkeit der Idee zu seyn“ (Hegel 1928, S. 268). Nur die bürgerliche Gesellschaft vermag das sittliche Allgemeine mit dem Besonderen zu vermitteln, so dass Gustav Freytag 1853 fordern kann:

Wer uns schildern will, muß uns aufsuchen in unserer Arbeitsstube, in unserem Comptoir, unserem Feld, nicht nur in unserer Familie. Der Deutsche ist am größten und schönsten, wenn er arbeitet. Die deutschen Romanschriftsteller sollen sich deshalb um die Arbeit der Deutschen kümmern. So lange sie das nicht thun, werden sie keine guten Romane schreiben. (Bucher u. a. 1981, 2, S. 72f., hier S. 73).

Die Präferenz für das ‚bürgerliche‘ Genre, für Stoffe also, die selbst schon die ‚Wirklichkeit der Idee‘ im sittlichen Wert von Arbeit und Bildung repräsentieren, ermöglichte es somit dem ‚modernen‘ Roman, den Konflikt zwischen der angestrebten Mimesis gesellschaftlicher Realität und seinem Status als ‚schöne‘ Literatur dadurch zu vermeiden, dass sich der Gegenstand seiner Nachahmung selbst schon als schön erweise, Wirklichkeit und Idee sich also bereits im realen ‚poetischen Weltzustand‘ der bürgerlichen Gesellschaft vermittelten. Bildet das Kunst-Schöne ein Real-Schönes ab, stehen Nachahmung und Poesie in

keinem Widerspruch mehr – ein hegelianischer „Taschenspielertrick“ (Plumpe 1996, S. 50), den die philosophische Ästhetik nachträglich ‚real-idealistisch‘ abzusichern sucht. So geht z. B. Adolf Horwicz in seinen *Grundlinien eines Systems der Ästhetik* (1869) davon aus, dass „das Schöne weder in den angenehmen Sinnesreizen noch in den ästhetischen Formen, und [...] auch nicht in den Formen der künstlerischen Darstellung als Illusion, Idealisieren und Komponieren“, sondern „im dargestellten Objekt liegen muß“, dass „es ein Reales zugleich subjektives und objektives sein müsse“ und als das „Wesen der Dinge oder als das Absolute“ zu bezeichnen sei.¹

Neben Kaufmannsromanen und historischen Sujets repräsentieren für Julian Schmidt v.a. auch ‚Dorfgeschichten‘ (J. P. Hebel, Jeremias Gottleif, Karl Immermann, Berthold Auerbach) und besonders Auerbachs *Schwarzwälder Dorfgeschichten* (1843-1853) solche Objekte der Darstellung:

Seine [Auerbachs] Erfahrung lehrte ihn Bauern kennen [...], die in ihrer Einfachheit sehr fest, in ihren sittlichen Vorurteilen und Voraussetzungen sehr bestimmt waren; Gestalten, die, weil sie wirklich existierten, auch poetisch zu existieren berechtigt waren. – Mit Entzücken lauschte er ihren Redensarten, die [...] kaum mehr bearbeitet werden durften, um in der Poesie ein Bürgerrecht zu haben. (Schmidt 1860, in: Plumpe 1985, S. 109f.)

Wie ‚unrealistisch‘ sich diese normativen Setzungen des ‚bürgerlichen Realismus‘ und seine Vorliebe für hoch selektive Realitätsausschnitte literaturgeschichtlich ausnehmen, lässt sich am Themenspektrum der Literatur des 19. Jahrhunderts und nicht zuletzt auch daran ablesen, dass sich der poetologische Diskurs Jahrzehnte vor dem Auftreten ‚naturalistischer‘ Literatur in Deutschland von ‚Naturalismus‘ als einem zum ‚Idealismus‘ konträren, pejorativen Kontrastbegriff zu ‚Realismus‘ distanziert und sich die Literaturkritik vehement gegen das ‚Hässliche‘ und ‚Kranke‘ verwahrt. So polemisiert etwa Julian Schmidt 1851 gegen Georg Büchners *Lenz*-Fragment:

Die Darstellung des Wahnsinns ist eine unkünstlerische Aufgabe, denn der Wahnsinn, als die Negativität des Geistes, folgt keinem geistigen Gesetz. [...] Der Wahnsinn als solcher gehört in das Gebiet der Pathologie, und hat ebenso wenig das Recht, poetisch behandelt zu werden, als das Lazareth und die Folter. [...] Am schlimmsten ist es, wenn sich der Dichter so in die zerrissene Seele seines Gegenstandes versetzt, daß sich ihm selber die Welt im Fiebertraum dreht. (Bucher u. a. 1981, 2, S. 87)

Realismus versus Naturalismus:
,Poetischer Realismus' und ,Verklärung'

Im Unterschied zu ,Realismus' bzw. ,*réalisme*', der sich als kunst- und literaturtheoretischer Neologismus auch in Frankreich erst im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts von seinen philosophisch-erkenntnistheoretischen Bedeutungen emanzipiert (Röhl 2003, S. 24-30), gehört ,naturalisti' bereits seit der Mitte des 17. Jahrhunderts zum kunstgeschichtlichen Vokabular und kennzeichnet zunächst Caravaggio und seine Schüler. Die gesteigerte Naturnachahmung ihres Malstils erscheint nachträglich – aus der Perspektive eines idealisierenden Klassizismus – als Defizit malerischer Poesis, das auf ein vermeintlich fehlendes Schönheitsideal und mangelnde Erfindungsgabe zurückgeführt wird. Im frühen 19. Jahrhundert erscheint die Verwendung des Wortes ,Naturalismus' zwar uneinheitlicher, behält aber in Deutschland seine negative Konnotation. Sie lässt sich schon in Schillers Abhandlung *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie* zu seinem Trauerspiel *Die Braut von Messina oder Die feindlichen Brüder* (1803) beobachten, wo ,Naturalism' eine Naturnachahmung meint, die nicht mehr durch die Vermittlung von ideell und reell begrenzt wird.

Nachdem Mitte des 19. Jahrhunderts französische Kunsttheoretiker (v. a. Champfleury, d. i. J. Husson) ,*réalisme*' anlässlich der Malerschule von Barbizon und kontrovers diskutierter Gemälde von G. Courbet und J.-F. Millet zur Stilrichtung ausrufen, beginnt die ,realistische' Genre- und Landschaftsmalerei sich auch den unteren sozialen Klassen und Sujets der Gegenwartsgesellschaft zuzuwenden. Sie tendiert zu einem sozialen Genre-Realismus, dessen politische Implikationen sich schließlich nicht nur Positionen des Materialismus und Positivismus (A. Comte), sondern auch der Kunsttheorie des französischen Sozialismus (Max Buchon, Pierre-Joseph Proudhon) nähern, der jegliches ,*l'art pour l'art*' ablehnt und zu einer Funktionsbestimmung von Kunst neigt, die die Mimesis des ,Realen' zugunsten utopischer Entwürfe zu überwinden versucht (Röhl 2003, S. 42-66). Dass solcher Sozial-Realismus in Deutschland als ,Naturalismus' in Opposition zum Programm des bürgerlichen ,Realidealismus' gerät, verwundert nicht. ,Naturalismus' stabilisiert vielmehr ein antifranzösisches Stereotyp, dem auch Gustave Flauberts und Émile Zolas Werke subsumiert werden und das gegen die positiv bewertete englische Erzählprosa eines Walter Scott und Charles Dickens ausgespielt wird.

Als naturalistisch werden jedoch nicht nur vermeintlich hässliche Sujets, sondern auch der nicht hinreichend filternde und bloß abspiegelnde Stil ihrer malerischen und sprachlichen Darstellung kritisiert, die

über einzelnen Details von Realität deren höhere ‚Wahrheit‘, also das ‚Wesentliche‘ und ‚Ganze‘ aus den Augen verliere und das Allgemeine und Notwendige dem Zufälligen und Individuellen opfere. Hatte schon Carl Gustav Carus 1835 die höhere Wahrheit der Landschaftsmalerei von der toten, mechanischen Imitatio eines Spiegelbildes unterschieden (Carus 1982, S. 26), so erwächst der bildenden Kunst mit der Erfindung und fortschreitenden Verbesserung der Photographie (J. N. Niepce 1826, L. J. M. Daguerre 1839) ein technisch ‚kopierendes‘ Konkurrenzmedium, dessen Kritik der ästhetischen Selbstvergewisserung des ‚Realismus‘ dient (Plumpe 1990). So konstatiert z. B. Julius Hermann von Kirchmann 1868 für die Porträtphotographie:

Die Photographie gibt die feinen Härchen, die kleinen Flecken, die zufälligen Verletzungen der Haut, wie sie das Original im Moment der Aufnahme hat, obgleich sie ein Seelenloses und Zufälliges sind. [...] sie kopiert das Seelenlose [...]. Dies alles tut der Maler nicht; er reinigt sein Bild von diesen zufälligen [...] Elementen. (Plumpe 1985, S. 76)

Und Theodor Fontane gesteht 1853 in *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848* das „nackte Wiedergeben alltäglichen Lebens, [...] seines Elends und seiner Schattenseiten“ zwar einem ‚prosaischen Realismus‘ ohne ‚poetische Verklärung‘ zu, nicht aber einem ‚poetischen Realismus‘ als ‚Kunst‘. Dieser sei

die Widerspiegelung alles wirklichen Lebens, aller wahren Kräfte und Interessen im Elemente der Kunst [...]. Er umfängt das ganze reiche Leben, das Größte wie das Kleinste [...] Denn alles das ist *wirklich*. Der Realismus will nicht die bloße Sinnenwelt [...]; er will [...] das *Wahre*. (Plumpe 1985, S. 145, 147)

Im Gegensatz zum kontrastiv beschworenen ‚photographischen Roman‘ der Franzosen vermittelt der von Otto Ludwig zuerst so genannte ‚poetische Realismus‘ (Plumpe 1985, S. 148) zwischen den Extremen eines ‚Naturalismus‘, dem „es mehr um die Mannigfaltigkeit“, und eines ‚Idealismus‘, dem es „mehr um die Einheit [zu tun ist]“ – „beide Richtungen sind einseitig, der künstlerische Realismus vereinigt sie in einer künstlerischen Mitte“ (ebd. S. 149). Und der

wahren Kunst ist der Idealismus ebenso unentbehrlich als der Realismus: denn was ist alle Kunst selbst anders, als die ideale Verklärung des Realen, die Aufnahme und Wiedergeburt der Wirklichkeit in dem ewig unvergänglichen Reiche des Schönen? (Robert Prutz 1859, in: Plumpe 1985, S. 130).

Auch für J. H. von Kirchmann stellen die „Bildlichkeit und die Idealisierung des Schönen [...] zwei Gegensätze dar“, deren Vermittlung und Aufhebung das ‚Schöne‘ erst hervorbringe:

je treuer er [der Künstler] sein seelenvolles Reale kopiert, [...] desto sicherer ist er, verstanden zu werden, desto mehr wird er an der Hand der Natur vor aller Abirring in das Phantastische oder Gezierte oder Unverständliche bewahrt bleiben. Bei der Idealisierung ist dagegen der Künstler in seiner Freiheit; er steht über der Natur, er ist ihr Meister, er verbessert, reinigt und erhebt sie. Dort ist er der Sklav, hier ist er der Herr des Gegenstandes. Aus beiden Tätigkeiten entspringt das Schöne. (Plumpe 1985, S. 77)

Das Verhältnis von Ideal und schöner Kunst unterliegt dabei einer widersprüchlichen Zweck-Mittel-Hierarchie: Einerseits beschränke sich das Ideal auf seine Funktion als „einziges Mittel der Erkenntnis des Realen“ und darauf, dass es reinigend und verbessernd „Ordnung in die Wirrnis der Erscheinungen“ bringe und „das Zusammenhanglose“ verbinde (Emil Homberger 1870, in: Plumpe 1985, S. 155). Andererseits sei es gerade der „Zweck der [...] Dichtkunst [...], Ideale aufzustellen“ und „der Realismus“ nur das „Mittel der Kunst“, d. h. „eine der Natur abge- lauschte Wahrheit, die uns überzeugt, so dass wir an die künstlerischen Ideale glauben“ (Julian Schmidt 1860, in: Plumpe 1985, S. 106). Insofern das Zufällige der Wirklichkeit seinen Zweck darin findet, als künstlerische Form des Notwendigen das Wahre und Wesentliche zu bezeichnen, wird es selbst zum unentbehrlichen ästhetischen Ornatus, dessen Abwertung Grenzen gesetzt sind:

indem er [der Dichter] das Wesentliche [...], das Bedeutende, das Dauernde, das Notwendige festhält [...], [gibt er] statt des Zufälligen das Gesetz, statt der Wirklichkeit die Wahrheit, aber – denn er ist ja Dichter, nicht Philosoph – das Gesetz in der Form des Zufälligen, die Wahrheit im Kleide der Wirklichkeit. (Ebd. S. 153)

Die exemplarischen Zitate illustrieren ein poetologisches Koordinatensystem, dessen Kontrastsemantik und Begriffshierarchien variieren, ohne dass sich seine semantischen Achsen wesentlich verschieben. Sowohl ein ‚sklavisch‘ und ‚seelenlos‘ kopierender Naturalismus, der sich der mannigfaltigen Sinnenwelt und ihren vergänglichen Erscheinungen zuwendet, als auch der freie, nicht an Realien gebundene Idealismus des zeitlos Notwendigen, der Totalität des Wahren und Wesenhaften werden in der ‚künstlerischen Mitte‘ des ‚poetischen Realismus‘ vermittelt. Dessen wahrscheinliche und ‚schöne‘ Kunst will die Extreme eines von Solipsismus und Phantastik bedrohten Idealismus und einer bloß abbil-

denden Mimesis des Naturalismus wechselseitig begrenzen und beansprucht zugleich, beide in sich aufzuheben (Eisele 1976, S. 24-92).

Das Konzept der ‚Verklärung‘ verdeutlicht darüber hinaus eine signifikante Differenz zwischen dem an Hegel anknüpfenden, mehr am außerliterarischen ‚Was‘ der Darstellung interessierten ‚bürgerlichen Realismus‘ im engeren Sinn (Schmidt, Freytag) und dem ‚poetischen Realismus‘ im weiteren Sinn (Ludwig, Fontane, Keller). Dieser akzentuiert mehr das ‚Wie‘ der Darstellung, projiziert die Merkmale des Poetischen also nicht – wie jener – auf eine vermeintlich immer schon poetisierte, aber hoch selektive Wirklichkeit, in der das Besondere und das Allgemeine bereits außerliterarisch vermittelt sind. Er reflektiert stattdessen ‚Idealisieren‘ und ‚Verklären‘ stärker als Verfahrensweisen künstlerischer Poiesis, verlagert die Qualitäten des Poetischen also nicht in die Realität selbst, sondern begreift sie als Ergebnis literarischer Wirklichkeitskonstruktion.

Der ontologisierende ‚Realidealismus‘ bzw. ‚Idealrealismus‘ mündet so in eine Produktionsästhetik der ‚Verklärung‘, deren Metaphorik ihren kunstreligiösen Subtext nicht verleugnen kann, transportiert sie doch Merkmale ‚heiligender‘ Transfiguration, die das Reale nicht nur verbessert, reinigt und läutert, sondern in der „Aufnahme und Wiedergeburt der Wirklichkeit in dem ewig unvergänglichen Reiche des Schönen“ gipfelt (Robert Prutz 1859, in: Plumpe 1985, S. 130). Werden die Poetisierung der Wirklichkeit und ihre Transformation in Kunst jedoch zur ‚Wiedergeburt‘ und Aufnahme des vergänglichen Irdischen im ‚ewigen Reich des Schönen‘ hochstilisiert, so schwingt sich die schöne Literatur zum Medium einer Erlösung der Wirklichkeit in der Kunst auf und säkularisiert zugleich die Reste romantischer Kunstreligion (von Novalis bis Richard Wagner) – was Otto Ludwigs Erzählung in ihrer Titelmetaphorik *Zwischen Himmel und Erde* einprägsam auf den Begriff bringt und in der Psychologisierung religiöser Semantik erzählerisch entfaltet.

Beide Varianten der Realismus-Poetologie versuchen, so ist erstens festzuhalten, die Selektivität ihrer ästhetischen Totalitätspostulate des ‚Wahren‘ und ‚Schönen‘ sowohl im Bereich der Sujets als auch der Verfahren ihrer literarischen Darstellung zu verschleiern und zweitens unter Aufbietung idealistischer und kunstreligiöser Semantik der realistischen Literatur eine Sphäre relativer Kunstautonomie zu sichern, die es ihr ermöglicht, kompensatorisch auf die Folgen fortschreitender Modernisierung, Industrialisierung und Verwissenschaftlichung zu reagieren. Solche Verwissenschaftlichung erreicht nach dem Scheitern der ‚idealistischen‘, moralpolitischen Zielsetzungen des Vormärz auch Gesellschaft und Politik und wird mit dem Schlagwort ‚Realpolitik‘ belegt (Ludwig August von Rochau: *Grundsätze der Realpolitik*, 1853/69), als deren

Protagonist Otto von Bismarck sehr bald von Julian Schmidt, Rochau und anderen verteidigt wird. Auf die realpolitischen und ideologischen Konsequenzen aus der Resignation des liberalen Bürgertums nach 1848 antwortet der ‚programmatische Realismus‘ mit einem Kompromiss aus desillusionierter Realitätsorientierung und ‚Idealismus‘, der sich allerdings auf den Bereich der schönen Kunstliteratur beschränkt. Dass Georg Lukács (Lukács 1955) die ‚idealpolitische‘ Funktion der Literatur des ‚sozialistischen Realismus‘ später auf die epischen Qualitäten des bürgerlichen Realismus zurückführen wird, scheint vor diesem Hintergrund nahe zu liegen.

Schon die Realismus-Programmatik selbst zeichnet sich drittens durch eine „theoretische Widersprüchlichkeit“ aus, „die nicht zum Bewußtsein kommt, sondern ‚ideal-realistisch‘ verbrämt und umschrieben wird“ und sich „in dem zentralen Strukturmerkmal der realistischen Theorie [niederschlägt]: der paradoxen Tendenz, sowohl die Identität von Literatur und Realität anzustreben als auch gleichzeitig die Literatur von eben dieser Realität abzuheben“ (Eisele 1976, S. 61). An diesem Dilemma wird sich am Ende des 19. Jahrhunderts noch die Kunsttheorie des Naturalismus vergeblich abarbeiten, auch wenn sich die prominente Formel von Arno Holz „Kunst = Natur – x“ (*Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze*, 1891) auf den ersten Blick zumindest vom zuletzt genannten Ziel zu distanzieren scheint: „Die Kunst hat die Tendenz, die Natur zu sein; sie wird sie nach Maßgabe ihrer Mittel und deren Handhabung“ (Holz 1962, S. 14f., 30), also nach Maßgabe der Anwendung künstlerischer bzw. sprachlicher Mittel (,x‘), die der Natur-Mimesis entgegenstehen. Holz will ‚x‘ deshalb möglichst minimieren, während die Poetologie des Realismus den Kunstmitteln (,x‘), die die Natur-Nachahmung einschränken, einen mindestens gleich hohen Wert wie der ‚Natur‘ zubilligen würde.

Festzuhalten bleibt schließlich viertens, dass der von der Literaturwissenschaft im Anschluss an Otto Ludwig ‚poetisch‘ genannte (von neuem zuerst Preisendanz 1963) oder als ‚bürgerlich‘ (Martini 1962) und ‚programmatisch‘ (Sengle 1971) etikettierte deutschsprachige ‚Realismus‘ in seiner literarischen Praxis sachlich und zeitlich nur sehr begrenzt mit seinem poetologischen Reflexionsdiskurs zu verrechnen ist, da sich dieser für die ‚Epoche‘ zwischen 1850 und 1900 eher als marginal erweist, woran Gustav Freytags Kaufmannsroman *Soll und Haben* (1855) und so manche interpretatorische Bemühung der Literaturwissenschaft um Otto Ludwig, Theodor Fontane, Gottfried Keller und Theodor Storm wenig ändern. Abgesehen von frühen Positionen Adalbert Stifters (das ‚sanfte Gesetz‘), des jungen Fontane sowie von Otto Ludwig, Gustav Freytag und Friedrich Spielhagen beschränkt sich der Kreis der poetolo-

gisch theoretisierenden Autoren auf Kritiker und Journalisten, die Literatur mehr beobachten und bewerten denn produzieren und ihre kontroversen Positionen vor allem in Zeitschriften veröffentlichen wie *Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik und Kultur* (ab 1841; Mitherausgeber seit 1848 J. Schmidt und G. Freytag), *Deutsches Museum* (1851-1867; hg. von R. Prutz) oder *Blätter für die literarische Unterhaltung* (1826-1898; seit 1853 hg. von H. Marggraff, 1864 bis 1888 von R. Gottschall).

„Realistische“ Erzählstrategien und die literarische Praxis des „Realismus“ im 19. Jahrhundert

Die Herausbildung der Literatur des deutschsprachigen Realismus wird spätestens um 1850 von philosophischen, literaturkritischen und politischen Beobachtungs- und Reflexionsdiskursen begleitet, die sich zwar um das normative Konzept des ‚poetischen Realismus‘ gruppieren, aber zusehends nicht nur von der novellistischen Literatur des Zeitraumes marginalisiert werden – einer Literatur also, die dazu tendiert, die Beziehungen von Zeichen und Realität innerhalb ihrer fiktionalen Realitätskonstruktionen zu thematisieren und nicht erst am Ende des 19. Jahrhunderts metafiktionale und selbstreferentielle Texte hervorbringt. In ihnen werden Erinnerungs-, Verschriftungs-, Erzähl- und Lektüreakte erzählt, deren vergangene Binnensujets in Rahmenerzählsituationen den Status bloßer Repräsentationen absenter Realität erhalten, wodurch sich die fingierte Realität auf Reproduktion sprachlicher Zeichen oder erinnerter Bilder beschränkt, deren Referenz auf die je vergangene und eigentlich zu erzählende Realität mehr oder weniger zweifelhaft scheint. Solch letztlich ‚unzuverlässiges‘ Erzählen, Erinnern und Überliefern findet sich u. a. schon in Jeremias Gotthelfs *Die schwarze Spinne* (1842) und in Theodor Storms *Immensee* (1850), aber auch in Wilhelm Raabes *Chronik der Sperlingsgasse* (1857), C. F. Meyers *Das Amulett* (1973), Storms *Aquis submersus* (1876), im ersten Band der *Züricher Novellen* von Gottfried Keller (1877) oder in Storms *Der Schimmelreiter* (1888), Raabes *Stopfkuchen. Eine See- und Mordgeschichte* (1891) und *Die Akten des Vogelsangs* (1896).

Dabei koexistieren zwei Abweichungen vom favorisierten Mittelwert einer durch verklärende Poetisierung eingeschränkten Nachahmung, nämlich zum einen die bis zur Vollständigkeit steigerbare Mimesis zitiert mündlicher oder schriftlicher Rede und zum anderen die reduzierte Mimesis von als inkohärent stilisierten Erinnerungsakten, die wiederum Erinnerungsbilder oder zurückliegende Lektüreakte betreffen. Gerade die Signale fingierter Authentizität historisierend chronikali-

schen, ‚aktenmäßig‘ protokollierenden Erzählens problematisieren die Kohärenz des ‚Berichteten‘ umso mehr und markieren die unvermeidbare Inkohärenz und Lückenhaftigkeit jeglichen Erzählens, ohne die Referenzillusion allerdings gänzlich zu brechen. Beide Varianten finden sich exemplarisch in Friedrich Theodor Vischer: *Auch einer. Eine Reisebekanntschaft* von 1879.

Die inhaltliche Funktion solch selbstreflexiver Sujets erschöpft sich jedoch nicht in der Erfüllung eines Verklärungs-Gebotes durch rahmende oder ironische Distanzierung, sondern erweitert die Themenvielfalt um pessimistische Sujets, die den Kriterien ‚poetisierender‘ Stoffwahl kaum mehr gehorchen: Tod und todesnahes Erzählen, Wirklichkeits- und Gegenwartsverlust, die bedrohliche, Realität verdrängende Dominanz vergegenwärtigenden Erinnerns sowie alle Varianten der raumzeitlichen Absenz von Realität und die damit verknüpften Probleme der Repräsentation des Abwesenden. In diesem Kontext verdient die Funktion dargestellter, erzählter Zeichen erhöhte Aufmerksamkeit – also nicht nur in Rahmenerzählungen oder Künstlernovellen und nicht nur die Funktion erzählten Erzählens, sondern auch erzählter Musik oder bildender Kunst (etwa bei Fontane) –, um den in Texten des Realismus behandelten Problemen bildlicher und sprachlicher, künstlerischer wie alltäglicher Repräsentation von Welt auf die Spur zu kommen.

Ein elementares sprachliches Kriterium für realistische Welt-Repräsentation und Referenzillusion formuliert darüber hinaus Roman Jakobson bereits 1921, der in Metonymie und Synekdoche die vom Realismus bevorzugten Tropen erkennt, während in Romantik und Symbolismus eher die Metaphorik dominiere (Jakobson 1969, S. 377, 385). Der „realistische Autor [geht] nach den Regeln der Metonymie von der Handlung zum Hintergrund und von den Personen zur räumlichen und zeitlichen Darstellung. Er setzt gerne Teile fürs Ganze“ (Jakobson 1971, S. 329). Kontingente, scheinbar überflüssige Details ohne narrative Funktion widerstreben zwar tendenziell der poetischen Verklärung, die solche Elemente weitgehend tilgen möchte, bilden aber gleichwohl eine wesentliche, seit dem 18. Jahrhundert erkannte Voraussetzung zur Erzeugung einer realistischen „Referenzillusion“ (Zeller 1987, S. 565ff.). Auch Bertolt Brecht zählt zu den „bekannten Kennzeichen des Realismus“ das „realistische Detail“, das „das Besondere [gibt]“, das – wie „die Glatze des Cäsar“ – für „die große Handlung mehr oder minder entbehrlich“ ist (Brecht 1967, S. 369). Roland Barthes rekonstruiert die Semiotik der Wirklichkeitsillusion („vraisemblance“) als „effet de réel“ (Realitätseffekt) und illustriert sie mit dem Klavier in Gustave Flauberts *Un cœur simple* von 1877 (Barthes 1968).

Rosmarie Zeller erblickt neben der Referenzillusion im „Vertuschen der Künstlichkeit“ (Zeller 1987, S. 570ff.) und in der Berücksichtigung von je sujetbezogenen zeitgenössischen Wahrscheinlichkeitsnormen und Motivierungsstandards (ebd. S. 574ff.) zwei weitere fundamentale Verfahren der realistischen Schreibweise, um Realitätsillusionen zu produzieren. Insbesondere der Zusammenhang der Referenzillusion mit „Informationsmangel“ (ebd. S. 573), wie ihn z. B. Dramen des Naturalismus aufweisen, führt das Dilemma vor Augen, das einerseits zwischen dem Verleugnen der Künstlichkeit eines Textes (dem Ausblenden seiner Selbstreferenz) und seiner damit gewährleisteten (fremd-)referentiellen Lesbarkeit und andererseits seinem relativen „Informationsmangel“ besteht, der zwar die Referenzillusion steigert, aber die Lesbarkeit behindert und damit auf die künstlichen Mittel dieser Illusion aufmerksam macht.

Dass nicht nur die Definition bestimmter Erzählverfahren als ‚realistisch‘, sondern auch – auf der Ebene des ‚Was‘ – die Geschichte der sukzessiven Sujet-Erweiterung und Lockerung der klassischen Stoffwahl-Restriktionen von Ständeklausel und Drei-Stil-Lehre die literaturgeschichtliche und komparatistische Reichweite der mimetischen Dichtung erheblich vergrößert, verdeutlicht die Studie *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946) des deutschen Romanisten Erich Auerbach. Sie erstreckt sich von Homers *Odyssee* und biblischen Texten bis zu Virginia Woolf und interpretiert exemplarisch u. a. das Drama des Sturm und Drang² sowie Romane von Stendhal und Honoré de Balzac.³

Sujets, denen zeitgenössische Realitätskonzeptionen eine ‚Wahrscheinlichkeit‘ nur in Vergangenheit oder Zukunft zugestehen oder auch gänzlich absprechen, können gleichwohl mit ‚Realitätsillusion‘ erzählt werden (Phantastik, Science Fiction, Surrealismus) und realitätsverträgliche Stoffe sind umgekehrt nicht an im engeren Sinn ‚realistische‘ Erzähl- und Darstellungsweisen gebunden (psychologisches Erzählen: innerer Monolog, stream of consciousness; dokumentarische Literatur: Montage). Daraus folgt erstens, dass Realismus nur als je epochen-, gattungs- oder werkspezifische Konstellation aus Erzähl- bzw. Darstellungsverfahren und gewähltem Sujet beschreibbar ist, und zweitens, dass die spezifischen Eigenschaften der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstandenen deutschsprachigen Literatur nicht von vornherein mit den normativen Positionen der Realismus-Programmatiker kurzgeschlossen werden können, sollen beider Beziehungen mit Erkenntnisgewinn rekonstruiert werden.