

Das Wahrscheinliche und das Wesentliche
Vom Sinn des Realismus-Begriffs
und der Geschichte seiner Verundeutlichung
In: Zur Terminologie der Literaturwissenschaft
Hrsg. von Christian Wagenknecht. Stuttgart 1989. S. 373-392

Der Aufsatz wird hier - außer korrigierten Druckfehlern - nach der Druckfassung wiedergegeben. Die Gliederung in fünf Teile mit den betreffenden Zwischenüberschriften gibt es - bis auf die nicht gesondert ausgewiesene "Einleitung" - auch dort.

Einleitung:

Die Notwendigkeit der Begriffsklärung S. 373-374

Die Entstehung des Realismusbegriffs S. 374-376

Das Wahrscheinliche S. 376-381

Das Wesentliche S. 381-385

Die Verundeutlichung des Realismusbegriffs S.386-390

Anmerkungen S. 390-392

Einleitung

Die Notwendigkeit der Begriffsklärung

S. 373 bis 374

Daß die Fachbegriffe der Literaturwissenschaft so unterschiedlich klar sind, hat mir ihrer ganz verschiedenen Reichweite, ihrem ganz unterschiedlichen Gegenstandsumfang zu tun. Zwar wollen alle diese Begriffe Ordnungen in die Welt der literarischen Erscheinungen hineinbringen, sie uns gliedern, sortieren, überschaubar machen, aber es ist nicht dasselbe, ob es sich dabei um einen Korpus bloß von Wörtern und Sätzen handelt, zwischen denen es offen zutage liegende Übereinstimmungen gibt, oder um einen Korpus von ganzen Werken, deren einzige sichere Gemeinsamkeit zunächst vielleicht nur die ist, daß sie dem gleichen Jahrhundert entstammen. Ist in dem einen Fall der Begriff nur der identifizierende Name für eine so oder so zu erkennende Gesetzmäßigkeit (weshalb hier auch oft für dieselbe Erscheinung gleichzeitig deutsche wie fremdsprachliche Ausdrücke zur Verfügung stehen), so ist er in dem anderen Fall so etwas wie das Summenzeichen eines weitläufigen und vielleicht nie ganz abgeschlossenen Erkenntnisprozesses, auf das man zum Zwecke der Verständigung gleichwohl nicht verzichten kann. Es nützt in diesem Falle deshalb auch nichts, wenn man sich bei Unklarheiten nur mit dem Begriff selbst beschäftigt. Der Versuch, ihn 'genauer zu definieren', wie es dann heißt, führt in der Regel nur dazu, daß er sich von diesem Erkenntnisprozeß ablöst und damit seine Signifikanz erst recht verliert. Gesichert werden kann ein solcher Begriff - soweit er sich überhaupt sichern läßt - nur dadurch, daß man die Ursachen der Unklarheit aufdeckt, daß man also in die Geschichte des Begriffes zurückgeht und noch einmal prüft, in welchen Grenzen seine Bedeutung festliegt und von wo an es mit dem Verständnis und Einverständnis schwierig wird.

Ein Begriff, der in diesem Sinne der Klärung bedarf, ist der des *Realismus*. Aufgestiegen mit der Literatur des 19. Jahrhunderts, wurde er nach und nach auf so viele andere und zumal so verschiedene Werke übertragen, daß sich heute ein Spezifisches und Gemeinsames an den unter ihm subsumierten Erscheinungen nicht mehr ausmachen läßt. Gleichzeitig wurde allerdings auch allen diesen Werken der Realismus abgesprochen, bis hin zu der Überzeugung, daß es eine realistische Literatur nie gegeben habe und auch nicht geben könne. Man könnte daraus den Schluß ziehen, daß es überhaupt verfehlt sei, an der Idee einer Begriffserklärung noch festzuhalten. Eibl z. B. hat zu bedenken gegeben, ob nicht aufschlußreicher als der wechselnde Sinn des Begriffes seine Verwendung als 'schlagendes' Argument sei, also sein Einsatz zum |S.374: Zweck der Empfehlung, der Rechtfertigung, des Verbots von Literatur, d.h. sein Einsatz zur Manipulierung des literarischen Marktes.¹⁾ Doch gesetzt den Fall, es gäbe diese

Funktion und sie wäre auch heute noch von Bedeutung (ob wirklich, bleibe erst einmal dahingestellt) - wäre dies nicht erst recht ein Grund, sich um den Sinn des Begriffes weiter zu bemühen? Wirkungsmöglichkeiten dieser Art kommen schließlich nicht von ungefähr. Sie ergeben sich vielmehr nur für Begriffe, über die besonders wichtige, die Orientierung besonders stark beeinflussende Wertsetzungen stattfinden. Aber auch in sachlicher Hinsicht tut eine Klärung not. Es ist einfach unbefriedigend, daß einerseits jeder Buchhändler ungefähr weiß, was er zu empfehlen hat, wenn er nach einem realistischen Roman gefragt wird, andererseits die Literaturwissenschaft aber immer wieder die Brauchbarkeit dieses Begriffes anzweifelt oder ihn auf die widersprüchlichsten Erscheinungen ausdehnt.

Teil 2

Die Entstehung des Realismusbegriffs

S. 374 bis 376

Am deutlichsten zeigt sich die innere Unfestigkeit des Realismusbegriffs daran, daß wir heute gemeinhin zwischen einem typologischen Realismusbegriff - Realismus als Stil- oder Darstellungsmerkmal - und einem literaturgeschichtlichen Realismusbegriff - Realismus als Epoche - unterscheiden. Der Zusammenhang des einen mit dem anderen wird dabei allerdings wohl schon gar nicht mehr immer erkannt. Als sich um 1890 der Realismusbegriff als Epochenbegriff in der deutschen Literaturgeschichtsschreibung einzubürgern begann²⁾, geschah es ja aus keinem anderen Grund als dem, daß nach allgemeiner Überzeugung in den zurückliegenden Jahrzehnten das Darstellungsprinzip Realismus zum "herrschenden Prinzip in der Dichtung" geworden war.³⁾ Der Epochenbegriff leitete sich also unmittelbar aus dem typologischen Begriff ab. Auseinander entwickelten sich die Begriffe erst dadurch, daß der Realismusanspruch fortlebte, die Darstellungsform des 'eigentlichen' Realismus aber als ein historischer Sonderfall hinter ihm zurückblieb. Gleichwohl ist der typologische Sinn auch in dem Epochenamen wirksam geblieben. Anders als Namen wie *Barock*, *Klassik* oder *Romantik*, aber auch noch *Impressionismus* oder *Expressionismus*, die sich eher zufällig eingestellt haben und infolge ihrer relativen Offenheit zu kulturgeschichtlichen Gesamtbegriffen geworden sind, also fallweise auch die Musik, die Architektur, ja sogar Mode und Lebensgefühl mit zu umfassen geeignet waren, blieb der Realismusbegriff eng auf die abbildungsfähigen Künste beschränkt, d.h. praktisch auf die Literatur und die Malerei.⁴⁾ Und selbst diese kennzeichnet er nicht in der Gesamtheit ihres epochalen Erscheinungsbildes, sondern nur zu den Teilen, die für realistisch zu halten sind. Zwar haben wir uns inzwischen daran gewöhnt, daß auch z.B. von der 'Märchendichtung des Realismus' gesprochen wird, sind uns aber des inneren Widerspruchs einer solchen Formulierung noch bewußt.

Der typologische Begriffshintergrund wird auch noch aus einem anderen |S.375:|Blickwinkel deutlich: der unverhältnismäßig langen Dauer der Realismus-Epoche. Hält man sich bei der Periodisierung zunächst ganz an den Zeitraum, in dem die Realismus-Forderung eine Rolle spielt, so ergibt sich für diese Epoche eine Dauer von mehr als einem halben Jahrhundert.⁵¹ Aufgekommen in den 30er Jahren mit dem jungdeutschen Zeitroman, hielt sich die Realismus-Idee bis in die Zeit um 1890, also bis in den Naturalismus hinein, der sich ja selbst auch noch wieder als 'Realismus' oder 'Konsequenter Realismus' definierte. Aber auch, wenn man Naturalismus sowie Junges Deutschland und Biedermeier nicht zu ihm rechnet, bleiben es drei bis vier Jahrzehnte. Schon im späten 18. Jahrhundert jedoch messen wir in kürzeren Perioden - Empfindsamkeit, Sturm und Drang, Klassik -, und im 19. Jahrhundert registrieren wir - außerhalb der realistischen Phase - einen literarischen Normenwandel schon beinahe von Jahrzehnt zu Jahrzehnt. Demnach müßte die literarische Entwicklung im Realismus - trotz eines starken gesellschaftlichen Wandels in dieser Zeit - über zwei Generationen hin stehengeblieben sein. Davon kann aber keine Rede sein, sondern es hat sich das Erscheinungsbild der realistischen Literatur natürlich auch schon im 19. Jahrhundert erheblich verändert.

Wie konnte dann aber der Eindruck einer epochenspezifischen Darstellungsweise überhaupt aufkommen? Der Grund ist, daß die Realismusidee zunächst einmal ein Programm, ein Anspruch war und daß sich dieser Anspruch über den ganzen realistischen Zeitraum hin gleichblieb. Im Prinzip sind es immer dieselben beiden Forderungen, die in der Programmatik des Realismus zusammenkommen. Die eine lautet auf Wirklichkeitsnähe, Lebensechtheit, Erfahrungstreue, Widerspiegelung der Alltagswelt usw., mit anderen Worten: sie besteht auf der Wiedergabe der wirklichen Erscheinungen oder doch jedenfalls darauf, daß die Darstellung diesen Erscheinungen nicht widerspricht. Die andere lautet auf Beispielhaftigkeit, Abrundung, Steigerung, Verdichtung, d.h. sie verlangt eine Art poetischen Mehrwert, der das gewöhnliche Bild der Erscheinungen gerade übersteigt und uns ihren höheren Sinn, ihr eigentliches Wesen enthüllt. Geht das eine zu Lasten des anderen, sind also entweder nur die Erscheinungen erfaßt und das Wesen ist nicht getroffen oder zeigt sich zwar etwas vom Wesen, aber die Erscheinungen stimmen nicht, so ist der Bereich des Realismus verlassen. Das gilt auch begrifflich. Die zu überhöhte, zu verwesentlichte Darstellung heißt idealistisch, die zu sehr den Erscheinungen verpflichtete naturalistisch. Dieser zweite Begriff steht allerdings erst von der Jahrhundertmitte an zur Verfügung, so daß sich auch erst hier der Realismusbegriff als positiver Begriff in dem Sinne konsolidieren kann, wie er für die Epoche als ganze gebraucht wird. In der Tradition von Schillers Aufsatz "Über naive und sentimentalische Dichtung" bedeutete Realismus ja zunächst noch etwas einseitig Negatives, das Gegenextrem zum Idealismus, und das Vermittelnde zwischen diesen beiden Polen ist generell die Poesie.⁶¹ Daher wird

auch noch lange die aufwertende Bezeichnung 'poetischer Realismus' gebraucht, als Absicherung eben gegen den Verdacht, gemeint sei eine bloße Nachahmungskonzeption.⁷⁾ Die Definiertheit des realistischen Typus ist aber von der erst allmählichen Stabilisierung |S.376:|des Begriffes unabhängig, d. h. sie bildet gerade die Grundlage dafür, daß der Begriff in diese seine neue Bedeutung hineinwachsen kann.

Die Konstanz in den Forderungen gewährleistet allerdings noch nicht, daß diese Forderungen auch immer auf die gleiche Weise ausgefüllt werden. Denn woran bemißt sich, ob Erscheinung und Wesen gleichermaßen erfaßt sind? Die Entscheidung darüber trifft natürlich der Leser, bzw. es trifft sie die Gemeinschaft der Lesenden, soweit das Realismus-Urteil als öffentliches Urteil gedacht wird. Das aber bedeutet, daß dieses Urteil abhängig ist vom jeweiligen Wissen, von den jeweiligen Erkenntnissen. Nicht also auf die richtige Wiedergabe der Wirklichkeit schlechthin kommt es an (von welcher Erkenntnisposition immer sie für möglich gehalten werden mag), sondern nur darauf, daß die Wirklichkeit richtig getroffen zu sein *scheint*. Mit anderen Worten: realistisch wird eine Darstellung genannt, die einerseits für wahrscheinlich und andererseits für wesentlich gehalten wird; Wahrscheinlichkeit und Wesentlichkeit sind die beiden Kategorien, aus denen sich der Realismusbegriff zusammensetzt. Damit aber ist auch klar, daß die Ansprüche an die realistische Literatur nicht über das ganze 19. Jahrhundert hinweg dieselben geblieben sein können. Abgesehen von den individuellen Wissensunterschieden, die es natürlich auch gibt, die uns hier aber nicht interessieren, hat sich zumal das öffentliche Wissen, haben sich zumal die öffentlichen Erkenntnisse in dieser Zeit so erweitert, daß die allgemeinen Auffassungen vom Wahrscheinlichen und vom Wesentlichen davon nicht unberührt geblieben sein können. Sehen wir uns also genauer an, was mit diesen Auffassungen geschehen ist.

Teil 3

Das Wahrscheinliche

S. 376 bis 381

Für die Analyse des Wahrscheinlichkeitskriteriums stellt es zunächst eine gewisse Erschwernis dar, daß man über dieses Kriterium im 19. Jahrhundert selbst kaum nachgedacht hat. Während sich im 18. Jahrhundert - bei Gottsched, Breitinger, Bodmer, aber auch noch bei Lessing und Mendelssohn - umfangreiche Reflexionen darüber finden, was überhaupt Wahrscheinlichkeit heißt, wie sie vom Wahren oder Tatsächlichen abzugrenzen ist, an wessen Bildung und Wissen sich der Dichter zu halten hat, wie Erkenntnisfortschritte sich auf diese Kategorie auswirken usw., werden solche Reflexionen im 19. Jahrhundert selten.⁸⁾ An die

Stelle des Nachdenkens über Darstellungsprobleme, wie es ja das Wahrscheinlichkeitsproblem eins ist, tritt hier das Nachdenken über Probleme des Gehaltes, also über das 'Wesen' der Kunstwerke, ihre Funktion, ihren Wert. Der Grund dafür ist, daß sich Ästhetiktheorie und poetische Praxis zunehmend voneinander lösen und die Theorie nach dem Zustandekommen dessen, was sie analysiert oder deutet, immer weniger fragt. Das Wahr-Scheinen der Werke, einst als Wirkungsbedingung streng kalkuliert, wird als Effekt der Kunst nun einfach vorausgesetzt - mit der charakteristischen Folge, daß die Theorie mehr und mehr in Gefahr gerät, Kunstwirkungen zu analysieren, die praktisch nicht vorkommen. Nur in der |S.377:|Literaturkritik, der Stimme des 'gewöhnlichen' Lesers, wird die Wahrscheinlichkeitsfrage noch gestellt, kann hier aber ins Grundsätzliche natürlich kaum vordringen.

Sichtbar werden die Wahrscheinlichkeitsnormen im wesentlichen also nur an dem, was man praktisch von der Literatur an Realitätsentsprechungen erwartet bzw. was die Texte selbst in dieser Hinsicht anbieten. Dem Wortlaut nach klingt es zwar gleich, wenn z.B. einerseits Pfizer 1831 im Namen eines "ächten Realismus" fordert, der Dichter könne sich "nicht eng genug an das Leben anschließen"⁹⁾, und wenn andererseits ein halbes Jahrhundert später auch Fontane wiederum formuliert, der realistische Roman müsse "ein unverzerrtes Widerspiel des Lebens sein, das wir führen."¹⁰⁾ Aber die Vorstellungen davon, was eine hinreichend zutreffende Wiedergabe des jeweils gelebten Lebens ist, liegen natürlich doch weit voneinander ab. Und zwar liegen sie auch dann voneinander ab, wenn man die Frage der Auswahl, der Kombination, der Bewertung der Lebensmomente beiseite läßt (was eher Aspekte des 'Wesentlichen' sind) und sich an Dinge hält, die zu beiden Zeitpunkten vorkommen und für wichtig gehalten werden. Mit anderen Worten: sie liegen auch bezüglich der Begriffe von Anschaulichkeit, Deutlichkeit, Genauigkeit voneinander ab, so daß wir nicht jeweils denselben Eindruck von Realitätsnähe haben, wenn wir einen Roman des frühen Realismus und einen der Spätzeit miteinander vergleichen. Die Unterschiede, um die es dabei geht, im Einzelfall präzise zu bestimmen, ist dann allerdings oft wieder nicht ganz einfach, und so soll zunächst an einem Beispiel demonstriert werden, was wir uns unter dem hier stattfindenden Normenwandel vorzustellen haben.

Es gibt die Szene in Goethes "Wahlverwandtschaften"- die etwas frühere Entstehungszeit des Romans spielt in diesem Falle keine Rolle-, wo Otilie nach ihrem Wiedersehen mit Eduard für ihren Heimweg den Kahn benutzen will, beim Abstoßen vom Ufer aber die Balance verliert und so unglücklich stürzt, daß ihr das Kind, das sie auf dem Arm hat, entgleitet, ins Wasser fällt und ertrinkt.¹¹⁾ Die Ausführlichkeit, mit der Goethe den Ablauf dieses Unglücksfalles beschreibt, ist für seine Zeit ungewöhnlich, hat bei den damaligen Lesern aber offenbar weiter kein Aufsehen gemacht. Zwei Generationen später ist das jedoch anders. Es kommt zu einem öffentlichen Disput darüber, ob der Ablauf des Unglücks, wie

Goethe ihn schildert, überhaupt vorstellbar sei, wobei Spielhagen die Auffassung vertritt, es reihe sich hier "eine Unwahrscheinlichkeit, ja Unmöglichkeit an die andre". Ob nun die unglaubliche Ungeschicklichkeit Ottilies beim Flottmachen des Kahnes oder ihr unbegreiflich leichtsinniger Umgang mit dem Kind, ob ihre matronenhafte Langsamkeit im Moment der Gefahr oder die Tatsache, daß sie - kaum vom Ufer abgestoßen - gleich mitten auf dem See treibt: zu begreifen sei nichts, als daß das Kind "nun einmal durchaus ertrinken sollte und mußte".¹²⁾

Es ist keine Frage, daß Spielhagen auch aus heutiger Sicht recht hat. Auch Uwe Johnson z. B. hat sich noch wieder so über die Szene mokiert.¹³⁾ Vergessen sollte man nur eben nicht, daß Goethes Zeitgenossen hier noch keinen Grund sahen, Anstoß zu nehmen. Die probate Erklärung, daß die Idee der poetischen Freiheit, der ästhetischen Autonomie es so gebot, scheidet aus - |S.378:|nicht nur das Publikum, auch Goethe selbst konnte bei Verstößen gegen die Wahrscheinlichkeit, wo sie ihm auffielen, sehr empfindlich sein.¹⁴⁾

Der Grund ist vielmehr eben, daß der Verstoß in diesem Falle noch nicht auffiel, und zwar einfach deshalb nicht, weil der Umgang mit Ruderbooten in der Lebenserfahrung bürgerlicher und adeliger Schichten noch keine Rolle spielte. Die Vorstellung, daß ein 'Fräulein' ein solches Fahrzeug ohne männliche Anleitung bestieg, reichte vermutlich allein schon aus, jedes Unglück für möglich zu halten. Es ist mithin lediglich ein Erfahrungszuwachs, der auf die Wahrscheinlichkeit, den Realismus dieser Szene später ein anderes Licht fallen läßt - und eben Erfahrungsdifferenzen (auch natürlich aus Erfahrungsverlusten) sind es auch, die allgemein dazu führen, daß die Kontinuität der Wahrscheinlichkeitsbedingung immer wieder verkannt wird.

Daß zumal das 19. Jahrhundert eine Zeit war, in der sich die alltägliche Wahrnehmung der Welt tiefgreifend verändert hat, braucht hier nicht ausgeführt zu werden. Man erkennt die Folgen, die das für ihre je wahrscheinliche Wiedergabe in der Literatur gehabt hat, schon an einem so einfachen Fall wie den Bedingungen für die Festlegung von Zeit und Ort. Daß es eine gewisse Notwendigkeit gibt, sie passend zum jeweiligen Geschehen anzugeben und gegen ihre Logik nicht zu verstoßen, wird zwar schon auch im 18. Jahrhundert betont. Der aufkommende Realismus verlangt nun aber eine deutliche Hinwendung zur Gegenwart und zum eigenen Land, bzw. für den in der Vergangenheit spielenden Roman die widerspruchsfreie Anpassung an das historische Wissen. Begründet wird das - z.B. von Alexis - damit, daß das menschliche Handeln mit der Geschichte in einem engen Zusammenhang stehe, der Roman zu "geschichtlicher und psychologischer Wahrheit" mithin nur dann gelangen könne, wenn der Held "Sohn seiner Zeit, seines Landes" und nicht irgendeine 'Luftgestalt' sei.¹⁵⁾ Schon der jungdeutsche Zeitroman scheint dieser Forderung dann auch zu entsprechen. An Immermanns Epigonen wird gelobt, daß sie nicht mehr - wie noch Goethes

Romane - "über dem abstracten Boden irgend eines (deutschen) Landes" schweben, sondern in Preußen angesiedelt sind und in den 30er Jahren spielen.¹⁶⁾

Aus heutiger Sicht hat man mit der behaupteten Deutlichkeit allerdings Schwierigkeiten. Man findet in dem Roman kaum einen Ortsnamen, nicht ein einziges Datum, sondern kann nur weit verstreuten Hinweisen entnehmen, wann und wo ungefähr das Erzählte sich abspielt. Offenbar genügte es und wurde sogar als etwas Ungewöhnliches empfunden, daß überhaupt ein bestimmtes Land und seine besondere politische Situation in den Blick kam.¹⁷⁾ Aber natürlich bleibt es nicht bei diesem Anspruchsniveau. Die wachsende Mobilität, d.h. der Eisenbahnverkehr, und das rasch sich ausbreitende Zeitungswesen sorgen dafür, daß sich die "märchenhafte Vorstellung von der Ferne [...] immer mehr vor der bestimmten Deutlichkeit" verliert und sich so allmählich ein Bild von den deutschen Verhältnissen ergibt, das 'irgendwelche' Städte oder Landschaften immer weniger real erscheinen läßt.¹⁸⁾ Schon 1843 fordert Auerbach, daß ein Dichter, der "dem Leben nahe treten", der wirklich "realen Boden" unter die Füße bekommen wolle, von fingierten Schauplätzen absehen und "ohne Scheu einen bestimmten Ort nennen" müsse. Das |S.379:|Typische an Deutschland sei sein 'Provinzialleben', und dies lasse sich nun einmal nur in genauer lokaler Umgrenzung erfassen.¹⁹⁾ Und in den 70er Jahren gibt es dann sogar schon den Umkehrschluß, daß sich ein "realistischer Schriftsteller" auch dadurch von gewissen "Stümpfern und Dilettantinnen" unterscheide, daß er durch das Nennen authentischer Orte überprüfbar mache, "inwiefern er die Wirklichkeit zu schildern vermocht hat".²⁰⁾

Es kann hier nicht dargelegt werden, daß die Romanwirklichkeit hinter diesen Forderungen immer um einiges zurückblieb.²¹⁾ Entscheidend ist, daß sie ihnen nach und nach entsprach und dem literarischen Geschehen dadurch Konturen verlieh, die mit denen des frühen realistischen Romans einfach nicht mehr zur Deckung zu bringen sind. Wer mit Fontanes Figuren durch Berlin wandert, kann den Stadtplan neben sich legen, und oft nähert er sich auch dem Jahr und dem Tag, an dem das Erzählte sich zuträgt. Dabei sind dies natürlich nur die äußeren Signale einer Präzisierung, die sich auf das öffentliche Leben, das öffentliche Wissen als ganzes erstreckt und vielfach Einzelheiten erfaßt, die wir heute gar nicht mehr nachprüfen können.²²⁾ Gekennzeichnet ist die Entwicklung der realistischen Literatur nun allerdings nicht nur dadurch, daß sie sich in diesem Sinne immer deutlicher an die bekannte und benannte äußere Wirklichkeit anschließt und anschließen muß, sondern auch umgekehrt durch die Notwendigkeit, dieser Bindung wieder zu entkommen. Jede Verdeutlichung von Zeit und Ort enthielt ja das Risiko, daß das wirkliche Zeitgeschehen, die wirkliche Geschichte in den Blick kam und sich bis hin zur Verwechselbarkeit mit dem Romangeschehen vermischte. Dabei war es im Prinzip gleichgültig, ob sich davon die Wirklichkeit verletzt fühlte, d. h. ob es einen Skandal gab, oder ob das Werk sich verletzte, also seine Erfindung der Lächerlichkeit anheimfiel: denn

in beiden Fällen war es um den Wahrscheinlichkeitsgestus geschehen. Schon für die ortsgenaue 'Dorfgeschichte' kommt es zu solchen Problemen, und Fontane war sich der Gefahr der Indiskretion jedenfalls immer bewußt.

Reagiert hat die realistische Literatur auf diese Gefahr mit einer zunehmenden Verkleinerung des Lebensausschnittes, d.h. mit der Ausblendung alles dessen, was sie zum 'öffentlichen Leben' oder zu Personen der Zeitgeschichte in eine engere Beziehung hätte bringen können. Sehr weit war die Entwicklung in dieser Richtung in Deutschland zwar ohnehin nicht vorangekommen. Aber wenn man vom "Wilhelm Meister" über die Zeitromane Immermanns und Gutzkows bis hin zu den frühen Werken Spielhagens eine Traditionslinie zieht, so sieht man doch, daß es eine Tendenz zum zeitgeschichtlichen Gesamtbild immerhin gegeben hat. Diese Tendenz kann sich nun wegen der zunehmenden Benanntheit und Überschaubarkeit des öffentlichen Lebens immer weniger behaupten. Damit aber erfährt auch der Realismusbegriff eine deutliche Verengung. Wo er zunächst immer auch bedeuten konnte und sollte, daß die wesentlichen geistigen Tendenzen der Zeit, vorgeführt durchaus auch an hochgestellten Personen, in einer wahrscheinlichen Handlung exemplarisch zum Ausdruck kamen, wird er nun mehr und mehr identisch mit der Abbildung des Alltagslebens durchschnittlicher, einflußloser und am Ende 'kleiner' Leute. Dabei hätte - die Idee der Widerspiegelung der Alltagswelt beim Wort |S.380:|genommen - das immer bestimmtere Konturen annehmende öffentliche Leben eigentlich auch hier nicht fehlen sollen. Was man bemerkt, ist jedoch, daß durch die Wahl eines mehr und mehr horizontlosen Personals dieser Teil der Alltagswelt gerade auf wahrscheinliche Weise ausgeblendet wird.

Daß wir heute bei jeder in 'wichtigen' oder auch nur in höheren Gesellschaftskreisen angesiedelten Handlung mit dem Realismusbegriff zögern, hat allerdings noch einen anderen Grund: den Wandel in der Auffassung vom Wesentlichen. Schon der Naturalismus verwies ja den Roman - im Sinne seines Zieles, sich der Realität in 'wissenschaftlicher' Weise anzunehmen - auf den sozialen Normalfall, verstand unter dem gewöhnlichen Leben also das Leben, das gesellschaftlich am häufigsten vorkam, das der Unterschichten. Das hat auf den Realismusbegriff ebenso abgefärbt wie die nebenherlaufende weltanschauliche Begründung, daß sich das gesellschaftlich Wesentliche immer nur in den 'kleinen' Verhältnissen zeige und die 'große' Welt deshalb in der realistischen Literatur keinen Platz beanspruchen könne. Mitunter verstanden und verstehen sich solche Vorstellungen wohl auch als marxistisch, aber es kann kein Zweifel sein, daß Marx darin anderer Auffassung war.

Wenn wir hier die Entwicklung des Wahrscheinlichkeitserfordernisses für außenweltliche Zusammenhänge beleuchtet haben, so bedeutet das nicht, daß es sich nur auf sie erstreckt. Es gibt einen ganz anderen Zusammenhang, für den es

ebenfalls gilt: die Art der Darstellung. Als realistisch ist nach den Begriffen des 19. Jahrhunderts ein Werk nur dann anzusehen, wenn die Dinge, von denen es handelt (und die für sich selbst wahrscheinlich sein müssen) auch auf eine wahrscheinliche, d.h. der gewöhnlichen Betrachtung verwandte Weise zum Ausdruck kommen. Stern analysiert diese Bedingung zutreffend als 'mittlere Distanz'²³⁾ Das meint, daß die behandelten Sachverhalte weder detaillierter noch allgemeiner, weder wichtiger noch unwichtiger, weder komplexer noch einfacher dargestellt werden dürfen, als sie uns im großen und ganzen 'wirklich' erscheinen, sondern eben immer so, daß sie uns wie von selbst als wahrscheinliche auch vor Augen treten. Das ist sogar noch von der Sprache, der Sprechweise abhängig. Jedes übermäßige Hervortreten eines bestimmten Stilzuges, einer Manier, kann ja, wie man an der Parodie sieht, den realistischen Eindruck gefährden oder zerstören. Auch die literarische Tradition ist also Bestandteil der Wahrscheinlichkeitsbewertung, d. h. es kann der Wahrscheinlichkeitseindruck nicht nur je nach der Lebenserfahrung, sondern auch je nach der 'Literaturerfahrung' vielleicht verschieden sein. Vor allem aber unterliegen auch hier die Wahrnehmungsbedingungen einem historischen Wandel, so daß der wahrscheinliche Sprachgestus einer früheren Zeit späterhin möglicherweise als ein solcher nicht mehr empfunden wird. Wie wir noch sehen werden, wird dieser Punkt gerade in der neueren Realismuskonzeption eine merkwürdig undurchschaute Bedeutung erlangen.

Wichtiger für die Geschichte und die Geschicke des Realismusbegriffes bleiben allerdings die Grenzen der Wahrscheinlichkeit, die sich für die äußeren Verhältnisse auftun. Immer weitere Bezirke der Erfahrungswelt nehmen zum Ende des 19. Jahrhunderts hin und erst recht darüber hinaus so deutliche, so standardisierte Konturen an, daß es im Umgang mit ihnen mehr und mehr |S.381:|nur die Wahl gibt, sie entweder in dieser Bestimmtheit aufzugreifen, d.h. sie gewissermaßen zu zitieren, oder aber ihnen auszuweichen bzw. sie abzuändern um den Preis, daß das Bild der äußeren Wirklichkeit undeutlich oder unzutreffend wird. Da gibt es nicht nur die Bekanntheit der Städte und die Verbindlichkeit des Kalenders, nicht nur den Rhythmus der namhaften Ereignisse und das Profil der öffentlichen Personen, sondern auch die Benanntheit der Waren, der Geschäfte, der technischen Prozesse, ja Wetterberichte und Fahrpläne, Adreßbücher und Preislisten, kurzum eben ein Wirklichkeitsbild, das, insofern es allen gemeinsam verbindlich zuwächst, eine 'andere' Wirklichkeit immer weniger wahrscheinlich macht.

Wie hat sich die erzählende Literatur angesichts dessen entwickelt? Die eine Richtung war, daß sie an dem aus dem Realismus ererbten Abbildungsgedanken festhielt und sich vom Wahrscheinlichen ins Tatsächliche fortbewegte, zum 'Reportertum' wurde, wie schon Fontane besorgt registrierte.²⁴⁾ Wir kennen sie heute als literarische Reportage, als Dokumentarliteratur, als Tatsachenroman, als Autobiographie oder eben auch schlicht als Sachbuch. Die andere war, daß sie

sich ins Symbolische, Parabelhafte, Phantastische, Absurde zurückzog und also den Anspruch der Wahrscheinlichkeit aufgab. Der Realismusbegriff paßte nun allerdings weder hierhin noch dorthin. Doch da es ihn einmal gab und er als ein Kunstbegriff traditionell der fiktionalen, der Kunst-Literatur anhing, wurde er für sie auch weiter verwendet mit der naheliegenden Folge, daß der Wahrscheinlichkeitsaspekt für ihn relativiert und der Aspekt des Wesentlichen aufgewertet werden mußte. Doch sehen wir uns zunächst an, was unter dem Wesentlichen innerhalb der Realismuskonzepte des 19. Jahrhunderts zu verstehen ist.

Teil 4

Das Wesentliche

S. 381 bis 385

Man wundert sich mitunter, daß der Realismusgedanke, kaum daß er in Deutschland auftaucht und solange er im Gespräch bleibt, regelmäßig gegen den Verdacht in Schutz genommen wird, er sei nichts als die Aufforderung zur Abschrift der "gemeinen Wirklichkeit".²⁵⁾ Doch läßt sich dieses übermäßige Rechtfertigungsbedürfnis leicht mit der Traditionslast der voraufgegangenen 'Kunstperiode' erklären, der Tatsache also, daß hier das Nachahmungsprinzip als für die Kunst letztlich unbrauchbar bestimmt worden war.²⁶⁾ Wer an dieses Prinzip wieder anknüpfen wollte, mußte mithin begründen, wie er auf diesem Wege zur Kunst, zur Poesie überhaupt gelangen wollte, d.h. er mußte über die Forderung nach Abbildlichkeit hinaus noch etwas anderes, etwas Wesentliches am Realismus geltend machen. Eine in sich stimmige, differenzierte Realismustheorie ist aus diesen Begründungen gleichwohl nicht hervorgegangen. Die Autoren, die die neue Kunstrichtung zu etablieren suchten, hatten ein vorwiegend apologetisches Interesse und nahmen die Argumente, wo sie sie fanden. Die Ästhetiktheorie hingegen hielt an der klassischen Autonomie-These fest und wich so den besonderen Legitimationsproblemen des Realismus gerade aus.

|S.382:|

Gesucht und bestimmt wird das von der realistischen Literatur zu erschließende Wesentliche in drei Qualitäten: in der Wahrheit, in der Schönheit und in einem Element politischer Aufklärung. Deutlich voneinander getrennt begegnen uns diese Bestimmungen allerdings nicht. Weder werden sie als Theoriepositionen prinzipiell voneinander unterschieden, noch treten sie als historische Stufen klar gegeneinander absetzbar hervor. Unterscheiden lassen sie sich nur durch ihr jeweils anderes Konkurrenzverhältnis zum Gebot der Wahrscheinlichkeit. Insofern allerdings der Realismusgedanke seine Konturen gerade aus der Verbindung von Wahrscheinlichkeitsgebot und Wesentlichkeitsanspruch gewinnt,

ist es sinnvoll, diese Wesensbestimmungen hier doch getrennt voneinander zu behandeln.

Am unproblematischsten, d.h. mit der Forderung nach Wirklichkeitsnähe am leichtesten vereinbar, stellt sich die Bestimmung der realistischen Dichtung als politischer Dichtung dar. Wir brauchen sie deshalb hier nur kurz zu berühren. Sie taucht schon im Jungen Deutschland auf und kommt dann über den Vormärz hinweg bis in den Naturalismus hinein immer wieder einmal vor. Die Frage, ob sich politische Tendenz und Wirklichkeitsabbild auch grundsätzlich vertragen, bleibt dabei unberührt. Sie wird erst später, im *Sozialistischen Realismus*, eine Rolle spielen, wo sich die Idee der Widerspiegelung mit der Forderung nach Parteilichkeit verbindet und diese im Zweifelsfall Vorrang haben soll (was allerdings der Normalverstand bis heute als eine Verfälschung des Realismusbegriffs empfindet). Im 19. Jahrhundert hätte ein Abwägungsproblem dieser Art allenfalls für die Idee entstehen können, daß die realistische Literatur allgemein das Gute zu befördern habe, also nicht bloß das politisch Gute, wenn wir im Sinne Kants die politische Tendenz als Ausdruck des Interesses am Guten verstehen wollen. Das Gute jedoch steht zu nahe am Idealen, dem Leitbegriff der Klassik, als daß man es im Realismus zum vorrangigen Orientierungswert hätte erklären können.²⁷⁾ So bleibt nach der lebenspraktischen Seite hin am Realismusbegriff nur die politische Tendenz haften, ohne daß ihr freilich neben den anderen Wesensbestimmungen eine große Bedeutung zukommt.

Weitaus wichtiger als Bestimmungsgröße für das Wesen der realistischen Dichtung ist die Schönheit, d.h. die Forderung, daß die Dichtung auch als realistische anrühren, erheben, versöhnen, erfreuen müsse oder wie sonst man "schön" jeweils versteht. Sie ergibt sich unmittelbar daraus, daß mit dem Gebot der Wirklichkeitsberührung immer die Gefahr verbunden war, daß dann auch die häßlichen und niederdrückenden Seiten des Lebens in den Blick kommen oder sogar die Oberhand gewinnen konnten. Schon Alexis z.B., obwohl ein Anwalt historischer Genauigkeit, rügt an Scott die allzu deutlichen Hinrichtungsszenen²⁸⁾, und bei solcher Abwehr alles Abstoßenden oder Bedrückenden wird es bleiben bis hin zu Fontane, der einmal erklärt, daß die Gattung der "Trostlosigkeitsapostel" kein Recht habe, sich "im sonnigen Reiche der Kunst hören zu lassen".²⁹⁾ Dabei kommt es natürlich nicht allein auf die gezeigten Lebensmomente an, sondern immer auch auf die Art ihrer Behandlung, und für beides natürlich bleiben die Maßstäbe sich nicht gleich. Die Forderung selbst jedoch lebt immer wieder auf, sobald eine jeweils |S.383:|weitere Toleranzgrenze überschritten wird, bis sie zuletzt der Naturalismus offen zurückweisen wird.

Wie es dem Realismus gelingen wollte, das Niederdrückende, die "Prosa", aus der Welt der Dichtung herauszuhalten, ohne damit gegen die Wahrscheinlichkeit zu verstoßen, ist in der jüngeren Realismusforschung so oft dargelegt worden³⁰⁾.

daß wir uns dazu kurz fassen können. Ein Weg war z.B., wie Vischer es formulierte, die "grünen Stellen" in der Wirklichkeit aufzusuchen, also sich an Zustände und Lebenssituationen zu halten, wo die Empfindungen noch stark, das Leben noch aufregend, die Welt noch offen war.³¹⁾ Immer wieder wird die Behandlung der Liebe in diesem Sinne empfohlen. Von Otto Ludwig ist die Forderung bekannt, die Poesie müsse "das Dürre uns grün machen", was eher umgekehrt bedeutet, sie solle sich schon zwar der bedrückenden Seiten des Lebens annehmen, müsse sie aber verklären.³²⁾ Gutzkow wiederum stellt der "Wochentagsexistenz" des Menschen seinen "Sonntag" gegenüber und verweist den Roman an den Reichtum innerer Empfindungen.³³⁾ Kurzum, das Schöne soll sich aus der richtigen Auswahl der Lebensmomente und aus der richtigen Einstellung zu ihnen ergeben, immer aber jedenfalls so glaubwürdig bleiben, daß das Lebensbild als ganzes "nicht über die Wahrscheinlichkeit hinausgehoben" erscheint.³⁴⁾ Wenn wir noch heute den Begriff des realistischen Romans mit der Vorstellung einer gewissen Abgerundetheit verbinden, einen die Konflikte lösenden Schluß erwarten, den Sieg des Guten über das Böse, aber auch die Reduzierung von Schmerz und Schrecken auf eine gelinde Melancholie usw., so sind das Nachwirkungen dieser Wesensbestimmungen. Noch heute aber auch empfinden wir es nicht als schlechthin unwahrscheinlich oder unrealistisch, wenn sich die Dinge im Roman in dieser Weise zu einem tröstlichen Ganzen zusammenfügen.

Was an der beständigen Forderung nach Verklärung, Verschönerung, Idealisierung allerdings irritiert, das ist die Tatsache, daß sie kaum je begründet wird. Außer einigen vagen Reminiszenzen an die Wirkungsästhetik des 18. Jahrhunderts, des Sinnes etwa, daß das Häßliche den Menschen verrohe, das Schöne ihn aber veredle und zum Guten führe, findet man nichts.³⁵⁾ Wenn es aber einen wie immer gearteten Begriff von 'ästhetischer Erziehung' für die Schönheitsforderung nicht mehr gibt - und es gibt ihn im Realismus nicht mehr -, wie war sie dann überhaupt noch zu rechtfertigen, zumal sie der Abbildungsidee zuwiderlief? Als einzige Begründung wäre übriggeblieben, daß eine unerfreuliche, niederdrückende, das Leben als banal hinstellende Geschichte niemand lesen wollte, und sei sie noch so wirklichkeitsgetreu. Darauf aber hat man es allein nicht hinausbringen wollen, und so wird die Verklärungsforderung im allgemeinen nicht weiter begründet, sondern bleibt beim 'Wesen der Kunst' stehen. Keinen Sinn macht es allerdings, sie deshalb oder grundsätzlich als 'ideologisch' zu attackieren. Wer dem Realismus vorhält, er hätte kritischer, anstößiger, unversöhnlicher sein müssen, um seinen Namen wirklich zu verdienen, der argumentiert nur seinerseits ideologisch, weil er übersieht, daß die realistische Literatur nicht zunächst irgendwelchen akademischen Erkenntnisansprüchen zu genügen hatte, sondern dem Unterhaltungsbedürfnis des damaligen Publikums. Als kommerzielle Literatur |S.384:|war sie zu einer gewissen Erfreulichkeit einfach verpflichtet, ganz abgesehen von dem, was man darüber hinaus noch zur Rechtfertigung des Schönen sicherlich sagen kann.

Wenn nicht alles täuscht, schwingt ein Rest davon, d. h. ein Rest der Bedingung, daß realistische Literatur unterhaltende Literatur sein müsse, bis heute im Realismusbegriff mit.

Insgesamt hat sich die Forderung nach Schönheit unter dem Andruck der Forderung nach Wirklichkeitstreue im 19. Jahrhundert aber doch abgeschwächt. An ihre Stelle tritt mehr und mehr das dritte Wesentlichkeitsmoment, das der Wahrheit. Auf den ersten Blick scheint es das selbstverständlichste aller Momente zu sein, insofern es den Gedanken der Wirklichkeitsnähe einfach fortsetzt. Dennoch entstehen gerade hier für die realistische Literatur die empfindlichsten Begründungsprobleme. Zwar gefährdete die Wahrheitsforderung nicht den Gestus der Wahrscheinlichkeit, dafür aber um so mehr den Anspruch, es gehe ihr um Kunst. In dem Maße, in dem sich für die wahrscheinliche Abbildung der Welt auch erklärte Nicht-Kunst zu Wort meldete und Wahrheit für sich in Anspruch nahm, als Biographie, als Reisebericht, später als Reportage, erhob sich die Frage, ob dies nicht dieselbe Wahrheit war, die der Realismus meinte, bzw. ob er als Kunst dann überhaupt noch Bestand haben konnte. Antworten wurden natürlich gefunden, aber sie führten die Literatur wie den Begriff des Realismus gerade weg von dem Punkt, auf den es ursprünglich am meisten angekommen war: die Wirklichkeitsnähe.

Machen wir uns das kurz an der historischen Dichtung klar. Um für wirklichkeitsgetreu, für realistisch gehalten werden zu können, mußte sie sich natürlich den Erkenntnissen der Geschichtswissenschaft in einem gewissen Umfang annähern. Was unterschied sie dann von dieser? Für Hegel war es die Aufgabe der Dichtung, den "innersten Kern und Sinn" der behandelten Verhältnisse zu erschließen und zu diesem Zweck die "umherspielenden Zufälligkeiten", die der Historiker nicht vernachlässigen durfte, auszusondern.³⁶⁾ Ähnlich argumentiert der aufkommende Realismus. Die Erkenntnisleistung der historischen Dichtung wird darin gesehen, daß sie das immer mehr auseinanderlaufende historische Wissen in seinen wesentlichen Zügen bündelt, veranschaulicht und so aufbereitet, daß es jedermann zugänglich wird. Mäglicherweise werde so der "Geist der Geschichte" sogar treuer erfaßt als mit irgendwelchen "trockenen Berichten".³⁷⁾ Angesichts einer zunehmend ins Erzählen kommenden Geschichtswissenschaft genügt das aber bald nicht mehr. Schon in den 40er Jahren heißt es, das Wesentliche an der geschichtlichen Welt bleibe der Wissenschaft überhaupt unzugänglich und sei nur durch das "Licht der Poesie" zu erforschen. Der Dichter könne zum "hellsehenden Geschichtsschreiber" werden, wenn man es ihm nur gestatte, die Dinge in eine "andre Ordnung" zu bringen und seinem eigenen "willkürlichen Faden" zu folgen.³⁸⁾ Von da ist es dann nur noch ein kleiner Schritt bis zu Hebbel, für den sich die Dichtung den "höchsten Gehalt der Geschichte" gerade dadurch erschließt, daß sie dem "verdächtigen Conglomerat" der wissenschaftlichen

Fakten überhaupt den Rücken kehrt.³⁹⁾

Für die Geschichtsdichtung hat die Idee der 'anderen' Wahrheit freilich im großen und ganzen vom Realismusbegriff weggeführt. Weder die Dramen |S.385:|Hebbels noch etwa später die Stücke Georg Kaisers werden als realistische Geschichtsdramen bezeichnet. Für den Blick auf das gegenwärtige, das 'gewöhnliche' Leben rechtfertigte die Idee der eigenen Wahrheit der Kunst jedoch schon auch im 19. Jahrhundert manchen parabelhaften, symbolischen oder anderweit unwahrscheinlichen Zug, ohne daß der Realismusbegriff dafür aufgegeben wurde. Friedrich Engels z.B. argumentiert so, wenn er im Anschluß an sein bekanntes Diktum, Realismus bedeute "die getreue Wiedergabe typischer Charaktere unter typischen Umständen", an einem Zeitroman die verfehlte Darstellung der Arbeiterklasse kritisiert. Zwar treffe es zu, räumt er ein, daß im Londoner East End, wo der Roman spiele, die Arbeiter gerade so passiv seien, wie der Roman sie zeige, aber die Arbeiterschaft insgesamt sei doch anders, aktiver, und hätte deshalb nach diesem allgemeintypischen Bild geformt werden müssen.⁴⁰⁾ Mit anderen Worten: Realismus bedeutet hier nicht mehr, daß die Dinge so aufgenommen werden, wie sie sich in dem ins Auge gefaßten Weltausschnitt unmittelbar zeigen, sondern die Darstellung muß in einem allgemeingültigen, eigentlich schon wissenschaftlich-abstrakten Sinne der "Wahrheit" entsprechen. Daß sie damit zugleich in Gefahr kommt, unwahrscheinlich zu werden, ist offenbar nebensächlich.

Wenn nun aber schon bei dieser wissenschaftlich ausgerichteten Wahrheitsforderung der Wahrscheinlichkeitsaspekt zurückgedrängt werden kann, so natürlich erst recht bei der Orientierung an einer besonderen, allen sonstigen Erkenntnissen unvergleichbaren Kunstwahrheit. Die Poesie, heißt es bei Keller, müsse zu jeder Zeit, "auch im Zeitalter des Fracks und der Eisenbahnen", das Recht haben, unwahrscheinlich zu sein, in dieser "Reichsunmittelbarkeit" liege ihr eigentlicher Wert.⁴¹⁾ Doch war sie dann noch realistisch? Man hätte ja den Begriff einfach wieder aufgeben können, doch er beginnt sich nun vielmehr auch für die nicht-wahrscheinliche Literatur zu öffnen. Auf welcher gedanklichen Linie das geschieht, sieht man beispielhaft und zu einem geradezu sensationell frühen Zeitpunkt bei Hebbel. Die künstlerische Phantasie, schreibt dieser 1863, schöpfe aus Tiefen der Welt, die den "übrigen Fakultäten unzugänglich" seien. Sie setze demnach "an die Stelle eines falschen Realismus, der den Teil für das Ganze nimmt, nur den wahren, der auch das mit umfaßt, was nicht auf der Oberfläche liegt".⁴²⁾ Damit ließ sich unter Berufung auf die besondere Wahrheit der Kunst eigentlich jede Ausdeutung und Umdeutung der äußeren Wirklichkeit an den Realismusbegriff anschließen.

Für das 19. Jahrhundert ist ein so extensives Begriffsverständnis allerdings noch ungewöhnlich. Im großen und ganzen steht der Begriff hier noch fest zwischen

dem Wahrscheinlichen einerseits und dem Schönen und Wahren andererseits, und Wahrheit bedeutet in der Regel noch nicht mehr, als daß sich die gewöhnliche Lebenssicht durch die Dichtung bestätigt. Ein Roman, definiert Fontane 1886, müsse so wirken, daß wir das Gefühl haben, in ihm "unser wirkliches Leben fortzusetzen". Zwischen dem erlebten und dem erdichteten Leben dürfe kein Unterschied sein als der jener "Intensität, Klarheit, Übersichtlichkeit und Abrundung", die nun einmal Aufgabe und Ergebnis der Kunst seien.⁴³⁾ Wir werden uns dieser Bestimmung bei den nachfolgenden Anforderungen an den Realismus zu erinnern haben.

Teil 5

Die Verundeutlichung des Realismusbegriffs

S. 386 bis 390

Daß der Wahrheitsanspruch der realistischen Literatur die Tendenz hatte, auf eine besondere, d.h. nicht-abbildliche Wahrheit zuzulaufen, sieht man deutlich auch an der Sonderstellung, die der Naturalismus innerhalb der Realismusedwicklung einnimmt. Sein Wahrheitsbegriff hatte ja einen teils sozialkundlichen, teils naturwissenschaftlichen Hintergrund, und so hat diese Literaturströmung, obwohl sie sich zunächst selbst als realistisch bezeichnete, bald ihren eigenen, besonderen Namen erhalten. Daß wir auch unmittelbar die naturalistischen Werke oft als nicht-realistisch empfinden, hat allerdings noch einen anderen Grund: die Unterschreitung der 'mittleren Distanz'. Die Idee der Genauigkeit führt hier ja immer wieder - man denke an Holz und Schlaf- zu so übergenaue Momentaufnahmen, daß uns mehr die Machart auffällt als das Dargestellte selbst und eben damit der Eindruck des Realistischen nicht aufkommt. Insgesamt hat deshalb der Naturalismus den Realismusbegriff eher in einem bestimmten Sinne begrenzt, als ihn in Richtung auf sein eigenes Programm hin zu verschieben.

Über welche Stationen sich der Realismusbegriff an die nach dem Naturalismus entstehende nicht-wahrscheinliche Literatur angenähert hat, kann hier im einzelnen nicht verfolgt werden. Wir wollen uns lediglich die beiden Linien verdeutlichen, auf denen die Annäherung stattfindet. Es ist zum einen die impressionistische Linie, bei der ein subjektiv-existentieller Wahrheitswert am Ende als realistisch bestimmt wird, und es ist zum anderen eine marxistische Linie, bei der es eine exemplarisch-gesellschaftliche Wahrheit ist. Die beiden Linien verlaufen nicht immer getrennt, sie vermischen sich in jüngerer Zeit sogar, geben aber doch dem Realismusbegriff einen jeweils anderen Sinn. Gemeinsam ist ihnen allerdings, daß sie beide von der traditionellen

Wahrscheinlichkeitsforderung abrücken.

Die Literatur des Impressionismus hat selbst für sich den Realismusbegriff noch nicht in Anspruch genommen. Er etablierte sich zu dieser Zeit gerade als Epochenbegriff und konnte deshalb von ihr als literarischer Gegenströmung nicht gebraucht werden. Am Begriff der Wirklichkeit wird die entsprechende Umdeutung aber sofort vollzogen. Die Dichtung habe, heißt es wieder und wieder, das "hinter den Dingen liegende zu erobern", das an ihnen Sichtbare sei nicht ihr Wesen, die "Wirklichkeitswerte sind die unwirklichsten".⁴⁴⁾ Wie dabei der Realismusbegriff immer verlockend zur Disposition steht, sieht man bei Musil. Zum vermeintlich "krassen Realismus" des "Törleß" merkt er an, dies sei "gar kein realistisches Buch", vielmehr bewege es sich "vom Realismus zur Wahrheit." Einer anderen Wahrheit natürlich als der realistischen, denn die sei nur eine der "getreuen Schilderung der Oberfläche" gewesen, die neu zu gewinnende aber eine der 'Tiefe'.⁴⁵⁾ Daß sich Genaueres über die neue Wahrheit nicht sagen läßt, gehört zu ihrer Qualität. Hier ebenso wie bei Kafka oder Broch und zuvor schon bei Hebbel ist es ja nur die Kunst, die diese Wahrheit erschließen kann. Scharf sieht Musil aber den Grund für den höheren Wahrheitsanspruch: wegen des modernen berichtenden Zugriffs auf die Welt wird die Wahrheit der Oberfläche als Kunstwahrheit nicht mehr benötigt.⁴⁶⁾ Einen ersten Beleg dafür, wie der neue Anspruch dann auch den Realismusbegriff an sich zieht, gibt es bei Kafka. Die Wahrheit sei "eine Angelegenheit des Herzens", lautet eine (allerdings nicht urkundliche) Äußerung von ihm, "wirkliche Realität ist immer unrealistisch".⁴⁷⁾ Hier folgt der Begriff Realität schon der neuen hintergründigen Bedeutung, das Wort unrealistisch jedoch noch der alten vordergründigen.

Auf der marxistischen Linie ist es vor allem Brecht, der den Realismusbegriff von seinem abbildlichen Sinn wegführt. Daß er sich hier an exemplarisch-lehrhafte Konstruktionen anschließt, brauchen wir nicht zu erläutern. Wie wir gesehen haben, gibt es eine Tendenz dieser Art schon bei Engels, und auch im *Sozialistischen Realismus* findet sie sich wieder. Brechts besondere Position besteht nur darin, daß er den Wahrscheinlichkeitsgestus, der sonst in dieser Richtung aus Gründen der 'Volkstümlichkeit' soweit wie möglich aufrecht erhalten werden soll, zugunsten eines höheren Wahrheitsanspruches aufkündigt. Diese höhere Wahrheit ist aber natürlich nicht die der impressionistischen Richtung. Sie ist nichts Ungewisses, sondern findet sich in außenweltlichen, gesellschaftlichen Gesetzmäßigkeiten. Warum kann sie dann aber nur mehr durch ein nicht-wahrscheinliches, nicht-abbildliches Darstellungsverfahren erfaßt werden? Als Grund nennt Brecht die Undurchschaubarkeit der modernen Welt. Die "eigentliche Realität" sei "in die Funktionale gerutscht" und werde in der einfachen Abbildung nicht mehr sichtbar. Das dafür angeführte und immer wieder zitierte Beispiel ist allerdings merkwürdig: "Eine Photographie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute."⁴⁸⁾ Hat denn.

um auf dieser Vergleichsebene zu bleiben, ein Kupferstich der Borsigwerke oder des Berliner Schlosses seinerzeit mehr über diese Institute ergeben? War früher die Wahrheit, wie Brecht sie versteht, direkter zu haben? Offenbar liegt auch bei ihm in erster Linie eine Erhöhung des Anspruches an die Erkenntnisleistung der Kunst vor, diktiert von der Einsicht, daß es für das herkömmlich realistische Abbild der Welt kaum mehr der Kunst bedarf.

Erst recht gilt diese Vermutung gegen Adorno, der den Realismusbegriff am weitesten ins Nicht-Abbildliche umgedeutet hat. Sein berühmtes Diktum, der Roman könne nur dann seinem realistischen Erbe treu bleiben, wenn er auf einen Realismus verzichte, der, "indem er die Fassade reproduziert, nur dieser bei ihrem Täuschungsgeschäfte hilft", spricht den Realismus von der Wahrscheinlichkeitstradition nicht nur frei, sondern verwirft sogar jedes Festhalten an ihr als Täuschung.⁴⁹⁾ Nach Adorno steht das äußere Bild der modernen Gesellschaft in einem so gegensätzlichen Verhältnis zu ihrem eigentlichen Wesen, daß schon nur das Berühren ihrer Oberfläche den Zugang zur Wahrheit versperrt. Da dies am Ende des 19. Jahrhunderts noch nicht so war, ist allerdings der Weg in diesen Zustand nicht zu begreifen. Warum bleiben die heutigen 'oberflächlichen' Erschließungsformen, also Reportage, Dokumentation, Bericht usw., die Adorno als Nachfolgeformen des traditionellen Realismus durchaus erkennt, so hoffnungslos hinter dessen Wahrnehmungstiefe zurück, daß diese Tiefe nur noch auf einem radikal anderen Wege wiederzugewinnen ist? Geht es nicht auch hier nur wieder, wie bei Musil, um die Frage |S.388:|der noch möglichen Funktion von Kunst in einer erschlossenen Welt und nicht um Einholung der spezifischen Erkenntnisleistungen der realistischen Literatur? Wie immer, die Wahrheitsdimension wird in Adornos Realismusbegriff in den Rang eines geradezu menscheitsrettenden Erkenntnisaktes hochgetrieben, so daß alles, was im 19. Jahrhundert unter der Wahrheit des Realismus verstanden worden ist, daneben bedeutungslos erscheint.⁵⁰⁾

In welchem Maße der allein auf dem Wahrheitsargument beruhende Realismusbegriff heute verbreitet ist, brauchen wir nicht auszuführen, ebenso nicht die vielfältigen Vermischungen, die es dabei zwischen dem existentiellen und dem gesellschaftsanalytischen Wahrheitswert gibt. Im Grunde kann heute für jeden Text, der irgendeine 'Wahrheit' enthält oder zu enthalten scheint, der Realismusbegriff in Anspruch genommen werden.⁵¹⁾ Möglich geworden ist das allerdings auch deshalb, weil auf der anderen Seite das Merkmal der Wahrscheinlichkeit selbst dort nicht beachtet wurde, wo es wenigstens als historisches Merkmal hätte erkannt werden müssen: in der wissenschaftlichen Realismuskussion. Wir beziehen uns damit vor allem auf die Realismusforschung der 60er Jahre, die den 'Kunstcharakter' der realistischen Dichtung entdeckte und daraus den Schluß zog, ihre Realitätsnähe sei nichts als eine Illusion.⁵²⁾ Indessen war, was sich in dieser Auffassung dokumentierte, nur das undurchschaute Illusionsproblem selbst. Die 'mittlere Distanz'. von der wir

gesprochen haben, muß natürlich auch eine der Rezeption sein. Jedes zu dichte Herangehen an den Text, jedes Beobachten seiner Gemachtheit gefährdet den wahrscheinlichen Eindruck, und so verwundert es nicht, daß die Realismusforschung auf diesem Wege zu dem Ergebnis kam, die Realität sei in der Dichtung getilgt, das Wesentliche auch am Realismus sei das Kunstmoment. Der Begriff selbst wurde damit als wissenschaftlicher Begriff uninteressant und der aktuellen Literaturdiskussion zur beliebigen Verwendung überlassen. Erst in den letzten Jahren hat sich daran etwas geändert, gibt es auch in der Fachliteratur zum Realismus die Hinwendung zur Wahrscheinlichkeitsfrage.⁵³⁾

Das Auffälligwerden der Kunstqualität des Realismus war freilich nicht nur die Folge einer willkürlichen wissenschaftlichen Distanzunterschreitung, sondern auch die Folge eines größer gewordenen historischen Abstands. Manche der Kunstmittel, die einmal zur Wahrscheinlichkeit des Ganzen ihren Teil beigetragen hatten, traten nun als konventionell, als musterhaft hervor, und da man sie nicht nach den historischen, sondern nach den zeitgemäßen Wahrscheinlichkeitsnormen beurteilte, schienen sie nichts als eine sich selber vorführende künstlerische Struktur zu sein. In einer anderen Richtung hat man aus diesem Alterungsprozeß den Schluß gezogen - schon Brechts Einwände gegen Lukàcs laufen darauf hinaus -, daß es ohne formale Erneuerung eine Fortschreibung der realistischen Tradition nicht geben könne. Doch ist der Sprachavantgardismus, der sich heute unter Berufung auf diese Einsicht als realistisch versteht, natürlich ebenso oder erst recht in Gefahr, daß die von ihm gewählten Mittel für sich selber auffällig werden und einen wahrscheinlichen Eindruck nicht aufkommen lassen. Wenn man sieht, wie viele der Darstellungsmittel des 19. Jahrhunderts heute noch in der Unterhaltungsliteratur, |S.389:|in Autobiographien, in Alltagserzählungen verwendet werden und problemlos funktionieren, so wird man den Erneuerungsbedarf auf diesem Gebiet jedenfalls eher für gering halten.

Wo steht der Realismusbegriff heute? Hat seine Übertragung auf alle möglichen Varianten nicht-wahrscheinlicher Texte dazu geführt, daß er sich als typologischer Begriff von seiner historischen Bedeutung getrennt hat? Im großen und ganzen doch wohl noch nicht. Wenn heute ein Leser einem anderen einen Roman als realistisch empfiehlt, so dürfte dies immer noch meinen, daß es sich zum einen um eine wahrscheinliche Geschichte handelt, die auch wahrscheinlich, also nach heutigen Begriffen 'normal' erzählt ist, und daß diese Geschichte zum anderen wesentlich ist, daß sie also Wahrheit hat, vielleicht auch eine kritische Tendenz, beides aber aufgehoben in einer gewissen Abgerundetheit und Gefälligkeit. Daß dieser Bedeutungskern noch nicht verlorengegangen ist, hat seinen Grund vor allem darin, daß zu verschiedene, zu gegensätzliche Richtungen sich um das Erbe der alten Realismusqualität streiten. Zwar ist der Begriff, insofern er für die Gegenwartsliteratur in seiner alten Bedeutung immer weniger anwendbar erscheint, für neue Bedeutungen grundsätzlich offen. Die

verschiedenen und immer wieder neuen Ausrichtungen aber, die er dabei erfährt, haben die Stabilisierung in einem bestimmten neuen Sinn bislang verhindert. So bleibt der alte immer noch der nächstliegende. Man sieht das an den definitorischen Zusätzen, die alle neuen Realismusbegriffe brauchen. Ob der 'Brechtsche Realismus' oder der 'magische Realismus' Jüngers, ob der psychologische, der fotografische, der phantastische Realismus, ob Sprachrealismus oder Neorealismus - immer bleibt da ein 'eigentlicher' Realismus als Bezugsgröße sichtbar und kann durch einen verstärkenden Zusatz wie 'schlicht realistisch' oder 'ganz realistisch' auch jederzeit wieder aufgerufen werden.

Was bedeutet es aber überhaupt, daß so viele jüngere Kunstströmungen diesen Begriff an sich zu ziehen versucht haben und dies vielleicht auch weiterhin versuchen werden? Warum nicht ähnliche Ansprüche auf den Begriff der *Romantik* oder des *Expressionismus*? Wenn Eibl recht hätte, daß die Verfügung über den Realismusbegriff heute wesentlich über den Erfolg der fiktionalen Literatur entscheidet, so könnte man nur folgern, daß es dann um ihren Erfolg mehr oder minder geschehen wäre. Denn was immer 'realistisch' im engeren Sinne mag bedeuten sollen oder können, in der Öffentlichkeit gesprochen, könnte es doch nur bedeuten, daß die Literatur von unseren gewöhnlichen Erfahrungen handeln will oder soll. Doch welche Literatur kann das noch? Wo sind die fiktionalen Alternativen zu den authentischen Lebensgeschichten unserer Zeit, zu Biographien, Schicksalsberichten, Erinnerungen, Tagebüchern? Die Vorherrschaft der Realismusidee - sie würde, gäbe es sie wirklich, nichts anderes bedeuten können als eine allmähliche Abwendung unserer Gesellschaft von der fiktionalen Literatur überhaupt. Aber Realismus ist eben doch nicht der einzige und heute nicht einmal mehr der wichtigste literarische Leitbegriff. Auch Träume und Phantasien, Wünsche und Utopien beanspruchen ihren Platz im Reich der Literatur, auch Spott und Polemik, Witz und Spiel. Wenn nicht alles täuscht, so wird für neue literarische Werke |S.390:|weit öfter mit Wörtern wie abenteuerlich, phantastisch, zauberhaft, verträumt, boshaft, witzig usw. geworben als mit dem Realismusbegriff, wird also weit öfter das Unwahrscheinliche an ihnen betont als das Wahrscheinliche.

Und die Literatur, die den Realismusbegriff noch für sich in Anspruch nimmt, ihn aber nicht ausfüllt? Das Urteil über sie wird sich von dem Begriff auf die Dauer nicht irreführen lassen. Begriffe ändern nie etwas am Urteil über die Erscheinungen, immer nur ändern die Erscheinungen den Sinn der Begriffe. Wenn wir uns daran gewöhnt haben, bei Volksdemokratie nicht an eine Demokratie zu denken, so könnten wir uns auch daran gewöhnen, bei dem Begriff 'Neuer Realismus' nicht an Realismus zu denken. Vielleicht bedeutet Realismus also einmal eine sprachlich fremde, schwer zu ergründende, von aller herkömmlichen Erfahrung abgelöste literarische Novität. Doch ist es nicht sehr wahrscheinlich, daß es dazu kommt. Da die realistische Literatur eine nur

begrenzte historische Möglichkeit war und immer mehr nur noch gewesen ist, wird sich der Begriff wohl auch in diesem begrenzten historischen Sinn befestigen.

Anmerkungen

S. 390 bis 392

1) Karl Eibl: Das Realismus-Argument. Zur literaturpolitischen Funktion eines fragwürdigen Begriffs. *Poetica* 15 (1983), S. 314-328.

2) Die ersten Literaturhistoriker, die den Realismusbegriff uneingeschränkt als Epochenbegriff gebrauchen, sind Adolf Stern (*Geschichte der neueren Literatur*, Leipzig 1885) und Adolf Bartels (*Geschichte der deutschen Literatur*, Leipzig 1902). Aber auch als Stilbegriff scheint sich der Begriff erst um diese Zeit endgültig durchzusetzen. Im *Brockhaus* findet er sich von der 13. Auflage an (1882ff.), in *Meyers Konversationslexikon* noch nicht einmal in der 6. Auflage von 1905ff. Hier wie auch in früheren *Brockhaus*-Auflagen findet sich nur erst der philosophische Realismusbegriff.

3) Stern, *Geschichte der neueren Literatur*. Bd. 7 ('Realismus und Pessimismus'), S. 6.

4) Für Plastiken oder in der darstellenden Kunst, wo wir den Realismusbegriff heute ebenfalls gebrauchen, spielt er im 19. Jahrhundert noch keine Rolle. Daß in unserer Zeit sogar auch von realistischer Architektur gesprochen wird, kann hingegen wohl nicht als allgemein üblich bezeichnet werden. Jedenfalls ist es ungerechtfertigt und irreführend, auch noch einen solchen Wortgebrauch in der Auseinandersetzung mit dem Realismusproblem zu berücksichtigen. Vgl. Walther Ch. Zimmerli: Das vergessene Problem der Neuzeit. Realismus als nicht nur ästhetisches Konzept. *Jahrbuch für internationale Germanistik* 16/1 (1984), S. 18-79, hier S. 19.

5) Bartels nimmt als Dauer der realistischen Periode die Zeit "vom Ende der zwanziger bis etwa zu den achtziger Jahren" an. (Adolf Bartels: *Geschichte der deutschen Literatur*. Leipzig 1902. Bd. 2, S. 378).

6) In seinem Aufsatz *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795) stellt Schiller den 'Realisten' und den 'Idealisten' noch als menschliche Typen einander gegenüber; als dichterische Alternative stellt sich diese Typologie nur insofern dar, als Schiller in ihr sein Verhältnis zu Goethe reflektiert. Deutlicher im Sinne eines Darstellungsmodus gefaßt wird der Realismusbegriff dann schon im *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe* (vgl. vor allem Schillers Briefe vom 14. 9. 1797 und vom 27. 4. 1798). In jedem Falle ergeben sich aber Bedeutungen

wie für den späteren Naturalismus-Begriff.

7) Für den Begriff 'Poetischer Realismus' (um 1860) vgl. Otto Ludwig: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von A. Stern. Leipzig 1891. Bd. 5, S. 458. Schon Ludwig nennt hier das reine Nachahmungsverfahren aber 'Naturalismus'. Bereits 1850 bildet den Gegensatz von Idealismus und Naturalismus Hermann Hettner in seiner Abhandlung über die 'Romantische Schule' (in: *Literaturgeschichte zwischen Revolution und Reaktion*. Hrsg. von B. Hüppauf. Frankfurt a.M. 1972, S. 116). Es verwundert nicht, daß die Literaturströmung, die wir Naturalismus nennen, diesen Negativ-Begriff zunächst nicht gebraucht hat, sondern sich 'realistisch' nannte. Im Grunde hat der Naturalismusbegriff also denselben Aufwertungsprozeß durchlaufen wie zuvor der Realismusbegriff.

8) Prinzipiell zur Wahrscheinlichkeitsfrage geäußert haben sich im wesentlichen nur Spielhagen (*Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, 1883; *Neue Beiträge zur Theorie und Technik der Epik und Dramatik* 7/1898) und Freytag (*Die Technik des Dramas*, 1863).

9) Paul A. Pfizer: *Briefwechsel zweier Deutschen* (1831). Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts. Berlin 1911, S. 93.

10) Theodor Fontane: Lindau, Der Zug nach dem Westen (Rez. 1886). In: *Theodor Fontane. Der Dichter über sein Werk*. Hrsg. von R. Brinkmann. München 1977. Bd. 2, S. 687.

11) Goethe: *Die Wahlverwandtschaften* (1809). 2. Teil, 13. Kapitel.

12) Friedrich Spielhagen: Die Wahlverwandtschaften und Effi Briest. *Das Magazin für Literatur* 65 (1896), Sp. 409-426, hier Sp. 420f. Zuvor hatte es schon im "Berliner Tageblatt" eine Auseinandersetzung um die Wahrscheinlichkeit der Unglücksszene gegeben.

13) Uwe Johnson: *Begleitumstände*. Frankfurter Vorlesungen. Frankfurt/M. 1980, S. 15 f. Johnson hat die Kritik Spielhagens sicherlich nicht gekannt.

14) Vgl. Goethes Brief an Schiller vom 5. 9. 1798, wo er gegen Schillers "Bürgschaft" einwendet, es könne nicht jemand am Vormittag beinahe ertrinken und am Nachmittag beinahe verdursten, schon die "Resorption der Haut" lasse das nicht zu.

15) Willibald Alexis: *Gesammelte Novellen*. Bd. 1. Berlin 1830, S. XVIII f.

16) Adolf Stahr: Der politische Roman (1842). In: Hartmut Steinecke: *Romantheorie und Romankritik in Deutschland*. Bd. 2 (Quellen). Stuttgart 1976, S. 165.

17) Es ist aufschlußreich, daß eine spätere Ausgabe von Immermanns *Epigonen* (1836), die von Harry Maync (Leipzig und Wien 1906), die lokalen Anspielungen des Romans durch Fußnoten verdeutlicht. Sogar von Immermann verhüllte Personennamen werden dem späteren Leser so zur Kenntnis gebracht. Ganz selbstverständlich geht der Herausgeber also davon aus, daß die dem Roman anhaftende Undeutlichkeit nicht mehr zeitgemäß ist. Ein Teil dieser Fußnoten bringt allerdings auch nur ein, was den früheren Lesern bekannt war und durch den Zeitabstand dunkel geworden ist.

18) Karl Rosenkranz: *Goethes Sozialromane* (1847). In: *Literaturgeschichte zwischen Revolution und Reaktion*, S. 161.

19) Berthold Auerbach: An J.E. Braun (1843). In: *Steinecke* Bd. 2, S. 201.

20) Heinrich Keiter und Tony Kellen: *Der Roman. Theorie und Technik* (1876). Essen 4/1912, S. 241.

21) Vgl. dazu Bernd W. Seiler: *Die leidigen Tatsachen. Von den Grenzen der Wahrscheinlichkeit in der deutschen Literatur seit dem 18. Jahrhundert*. Stuttgart 1983, S. 186ff.

22) Vgl. z. B. Fontanes Brief an Emil Schiff vom 15. 2. 1888. In: *Der Dichter über sein Werk*. Bd. 2, S. 372.

23) Joseph Peter Stern: *Über literarischen Realismus*. München 1983, S. 126ff.

24) Theodor Fontane: *Kielland, Arbeiter* (Rez. 1882). In: *Th. F. Schriften zur Literatur*. Hrsg. v. H.-H. Reuter. Berlin 1960, S. 112.

25) Vgl. Pfizer, *Briefwechsel zweier Deutschen*, S. 92.

26) Klaus-Detlef Müller: *Poetischer Realismus*. Königstein 1981, Einleitung.

27) Eines der seltenen Beispiele für die Idee, die Dichtung könne das Gute fördern, findet sich in Gottfried Kellers Aufsatz über Gotthelf (1849). Keller erhofft sich, daß das Allgemein-Menschliche in der Poesie zum Gedanken der Gleichheit werde beitragen können. Die Menschen aus den unteren Ständen würden dann nicht mehr um jeden Preis 'vornehm' werden wollen, d.h. ihr bescheidenes Dasein nicht mehr als wertlos ansehen.

28) Vgl. *Steinecke* Bd. 1, S. 48f.

29) Theodor Fontane, vgl. Anmerkung 24.

- 30) Vgl. u.a. Hermann Kinder: *Poesie als Synthese*. Frankfurt/M. 1973; Georg Kurscheidt: *Engagement und Arrangement*. Bonn 1980.
- 31) Friedrich Theodor Vischer: *Aesthetik* (1857). In: Steinecke Bd. 2, S. 260.
- 32) Otto Ludwig: *Studien* (um 1860). Gesammelte Schriften. Hrsg. von A. Stern. Leipzig 1891. Bd. 6, S. 19.
- 33) Karl Gutzkow: *Der Roman und die Arbeit* (1855). Werke in 12 Teilen. Hrsg. v. R. Gensel. Berlin/Leipzig 1912.
- 34) Ludwig, *Studien* S. 75.
- 35) Julian Schmidt: Der neueste englische Roman und das Princip des Realismus (1856). In: *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur*. Hrsg. v. M. Bucher und W. Hahl. Stuttgart 1976. Bd. 2, S. 94. Ähnlich Moritz Carriere: *Ästhetik* (1859), ebenda S. 131.
- 36) Hegel, *Ästhetik* (1828/29). Hrsg. v. F. Bassenge. Frankfurt/M. 1965, S. 358.
- 37) Wolfgang Menzel: Walter Scott und sein Jahrhundert (1827). In: Steinecke Bd. 2, S. 60.
- 38) Hermann Kurz: *Schillers Heimathjahre* (1843). In: Steinecke Bd. 2, S. 168.
- 39) Friedrich Hebbel: *Vorwort zu 'Maria Magdalena'* (1844). Sämtliche Werke. Hrsg. v. R.M. Werner. Berlin 1903. Bd. 11, S. S9f.
- 40) Friedrich Engels: An M. Harkness (1888). *Marx/Engels/Lenin: Über Kultur, Ästhetik, Literatur*. Hrsg. v. H. Koch, Leipzig 1971, S. 435f.
- 41) Gottfried Keller an P. Heyse (27. 7. 1881). In: *Gottfried Keller. Dichter über ihre Dichtungen*. Hrsg. v. K. Jeziorkowski, München 1969, S. 382.
- 42) Friedrich Hebbel: *Tagebücher* (1. 5. 1863). Werke. Hrsg. v. G. Fricke u. a. München 1966, Bd. 5, S. 378.
- 43) Fontane, vgl. Anmerkung 10.
- 44) Karl von Levetzow: Der neue Rhythmus (1899). In: *Literarische Manifeste der Jahrhundertwende*. Hrsg. v. E. Ruprecht und D. Bänsch. Stuttgart 1970, S. 40f.
- 45) Robert Musil: *Vorwort zum 'Nachlaß zu Lebzeiten'* (1935). Gesammelte Werke II. Hrsg. v. A. Frisé. Reinbek 1978, S. 964 und 969f.

46) Musil, *Die Krisis des Romans* (1931). Werke II, S. 1408-1412.

47) Gustav Janouch: *Gespräche mit Kafka*. Frankfurt/M. 1968, S. 206. Ob Janouchs Aufzeichnungen, die erstmals 1951 erschienen, den Wortlaut der drei Jahrzehnte zurückliegenden Gespräche wortgetreu wiedergeben, ist natürlich zweifelhaft.

48) Bertolt Brecht: *Der Dreigroschenprozeß* (1931). Gesammelte Werke in 20 Bänden. Frankfurt a.M. 1967, Bd. 18, S. 161.

49) Theodor W. Adorno: Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman (1954). *Noten zur Literatur* I. Frankfurt a.M. 1958, S. 64.

50) Zu Adornos Wahrheitsbegriff in der 'Ästhetischen Theorie' (1970) vgl. Käte Hamburger: *Wahrheit und ästhetische Wahrheit*. Stuttgart 1979, S. 75-90.

51) Beispiele dafür in: *Realismus - welcher? Sechzehn Autoren auf der Suche nach einem literarischen Begriff*. Hrsg. v. P. Laemmle. München 1976.

52) Rene Wellek: Der Realismusbegriff. In: *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*. Hrsg. von R. Brinkmann. Darmstadt 1969, S. 400-433, hier S. 433.

53) Wichtige Erkenntnisse zur Referenzillusion und zum Wahrscheinlichkeitsproblem finden sich bei Rosmarie Zeller: Realismusprobleme in semiotischer Sicht. *Jahrbuch für internationale Germanistik* 12,1 (1980), S. 84-101.