

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 Verknennung 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 Literaturprogrammatik, 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 Literaturrechtung 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. okkultistische 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 Programmatiker 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 poesis“, 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