

**Roderers Bilder – Hadlaubs Abschriften.
Einige Überlegungen zu Mimesis und Wirklichkeits-
konstruktion im deutschsprachigen Realismus**

Seit dem späten 18. Jahrhundert begleiten die neuen Genres des Künstlerromans und der Künstlernovelle selbstreflexiv die Entwicklung der Künste. Schon ihre Entstehung deutet auf die doppelte Notwendigkeit einer ästhetischen Selbstverständigung der Künstler wie der Konditionierung des Publikums, aber auch auf die Notwendigkeit einer Ergänzung oder Flankierung anderer, vor allem theoretischer und philosophischer Formen ästhetischer Reflexion hin. In narrativer und fiktionalisierter Form thematisieren die neuen Genres so gut wie alle Aspekte künstlerischer Prozesse, wenn auch vielleicht weniger ihre faktische als ihre imaginäre Seite: Verhandelt werden die Normen, die Prinzipien sowie das Selbstverständnis der Kunst, die Bedingungen der künstlerischen Produktivität und – neben vielem anderen mehr – nicht zuletzt das Verhältnis des Künstlers zu seinem Gegenstand. Dieses tritt nach dem Ende der Romantik wieder ins Zeichen der Mimesis ein. Ein breiter Konsens verpflichtet nach 1848 die Kunst erneut auf eine Zuwendung zur Wirklichkeit, in welchem Sinne auch immer. Während nun aber die programmatischen und theoretischen Reflexionen sich ihres eigenen historischen Standpunkts versichern, Abgrenzungen gegen vorangegangene ästhetische Paradigmen wie die der Romantik und des Vormärz formulieren und an der Klärung grundlegender Begriffe oder der Setzung von Normen und Standards arbeiten, hat es die Literatur mit der fiktiven Praxis individueller Künstler zu tun, in der sich ein sehr komplexes Verhältnis zu den programmatischen Vorgaben zeigt. Diese werden nicht einfach umgesetzt, sondern – mit dem Begriff Stephen Greenblatts – »verhandelt«, neu konstellierte und sozusagen narrativ überprüft. In diesem Sinne könnte man sagen, dass die Künstlerromane und -novellen des Realismus eine Metareflexion inszenieren, nämlich eine Selbstreflexion der epochalen ästhetischen Reflexion, die die letztere durchaus auch relativieren, in Frage stellen und zu Grenzbestimmungen realistischer Konzepte gelangen kann. Das soll in den folgenden skizzenhaften Überlegungen deutlich werden. Die Künstlernovellistik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts diskutiert dabei nicht nur konkurrierende Realismuskonzepte, sondern verdeutlicht zugleich exemplarisch den Punkt, an dem aus den immanenten Aporien dieser Konzepte jene erzählerischen Inventionen und Innovationen erwachsen, die in den letzten beiden Jahrzehnten als die besonders interessanten Grenzphänomene des Realismus erhöhte Aufmerksamkeit gefunden haben.¹ In ihnen überschreitet sich

¹ Vgl. dazu neuerdings Ralf Simon: Realismus und Moderne. In: Christian Begemann (Hg.): Realismus. Epoche – Werke – Autoren. Darmstadt 2007, S. 207–223, sowie ders.: Gespenster

der Realismus selbst, schlägt um und deckt etwas auf, was naiv-mimetischen Intentionen zuwider läuft.

1. Stifters *Nachkommenschaften* oder Schwierigkeiten »realistischer« Abbildung

In Stifters später, 1864 erschienener Erzählung *Nachkommenschaften* sehen wir den Landschaftsmaler Friedrich Roderer nacheinander mit zwei Sujets beschäftigt. Wie ganze Legionen Gleichgesinnter versucht er zunächst den Dachstein »so treu und schön zu malen, als er ist«. Stifter-Leser werden gewöhnlich beim Auftreten des Hilfsverbs »sein« und seiner intrikatsten Semantik ein wenig nervös, hier immerhin erfahren wir, was gemeint sein soll. Friedrich will den Dachstein so malen, »daß man den gemalten und den wirklichen nicht mehr zu unterscheiden vermöge«. ² Dieses vielleicht etwas vermessene Ziel steht im Kontext einer Illusionsprogrammatur, die sich zwangsläufig an der sinnfälligen Dimension der Dinge zu orientieren hat, anders ist ja eine Verwechslung von Abbild und Urbild, ikonischer Repräsentation und Gegenstand schwer denkbar. Der Text bietet dazu zwei Überlegungen an: Zum einen erscheint eine solche Bildproduktion nicht nur wegen ihrer modischen Massenhaftigkeit, sondern auch wegen der bloßen Verdoppelung des Gegenstands als »sehr überflüssig« (HKG 3,2, S. 27). Zum anderen werden schon an ihrer bloßen Möglichkeit deutliche Zweifel angemeldet. Es misslingen nicht allein Friedrichs malerische »Versuche«, ein »Freund von mir, der aber ein Schalk war«, hebt dieses Scheitern zudem ins Grundsätzliche, indem er auch für Friedrichs künftiges Leben nur eine Unzahl »mißlungene[r] Dachsteine[]« prophezeit (S. 29). In der Folge verlegt sich Friedrich auf ein anderes Projekt: Er fasst den Plan, das Lüpfinger Moor zu malen. Als hätte er soeben die Vorrede zu den *Bunten Steinen* studiert, verschiebt er damit das Sujet vom Großen und Grandiosen ins Unspektakuläre, vermeintlich Einfache und Kleine. Vor allem aber wechselt er in diesem Zusammenhang das ästhetische Paradigma. Es geht nun nicht mehr um den Augentrug einer täuschend naturgetreuen Abbildung, sondern um die Absicht, »die wirkliche Wirklichkeit« bzw. die »wirkliche Wahrheit« »dar[zu]stellen« (S. 58, 65). Der Pleonasmus verweist auf die Notwendigkeit, von bzw. in der Wirklichkeit noch etwas zu unterscheiden, was offenbar einen substantielleren ontologischen Status beanspruchen darf und daher als noch wirklicher als die Wirklichkeit erscheint.

des Realismus. Moderne-Konstellationen in den Spätwerken von Raabe, Stifter und C.F. Meyer. In: Gerhart von Graevenitz (Hg.): *Konzepte der Moderne*. Stuttgart/Weimar 1999, S. 202–233.

² Adalbert Stifter: *Werke und Briefe*. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hg. von Alfred Doppler, Wolfgang Frühwald u.a. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1978ff., hier Bd. 3,2, S. 29. Zitarnachweise aus dieser Ausgabe werden im folgenden mit der Sigle HKG sowie Band- und Seitenzahl im Text zitiert.

Was das sei, erläutert der künftige Schwiegervater Friedrichs. Er stellt fest, dieser wolle »den Dingen ihr Wesen abringen« und »die Tiefe erschöpfen« (S. 50). Die Formulierung belegt, dass das Wesen nicht auf der sinnfälligen Oberfläche liegt, sondern irgendwie unter ihr, in der Tiefe der Dinge. Andererseits freilich kann es sich nur, wenn überhaupt, aus der Betrachtung der Dinge erschließen, wie sie sich der Wahrnehmung zeigen. Friedrich entschließt sich in diesem Dilemma zu einem zweistufigen empirisch-ontologischen Verfahren, in dessen erster Phase er seinen Gegenstand, das Moor, in allen möglichen Erscheinungsweisen repräsentiert: »Moor in Morgenbeleuchtung, Moor in Vormittagbeleuchtung, Moor in Mittagbeleuchtung, Moor in Nachmittagsbeleuchtung« (S. 38), Moor bei allen Wetterlagen. In der zweiten Phase versucht Friedrich, »die gemalten Entwürfe auf das einzige, große Bild *anzuwenden*, das ich vor hatte« (S. 44, Hervorhebung C.B.). Im weitläufigen Innenraum eines eigens gebauten Blockhauses extrahiert Friedrich aus den völlig verschiedenartigen Skizzen eine Art Quintessenz des Moors, ein Moor an sich – wobei wir das Blockhaus vielleicht als den Innenraum einer leergeräumten, entromantiserten, ganz auf das Wesen ihrer Sache konzentrierten Subjektivität identifizieren können. Dabei ergibt sich eine doppelte Schwierigkeit: Aus dem gänzlich Heterogenen einzelner Impressionen muss zunächst ihr gemeinsames »Wesen« herausgefiltert werden, und dieses soll dann in einer weiteren Ansicht repräsentiert werden, die zwangsläufig wieder etwas Besonderes und Konkretes zeigt. Schade, dass wir Friedrichs Moorbild nicht sehen können, denn vorstellen können wir es uns auch nicht. Das »Wesen« des Moors als die gemeinsame Schnittmenge der verschiedensten Tageszeiten, Beleuchtungen und Perspektiven? Aber wie könnte das aussehen? Oder als die Überlagerung der jeweiligen Einzeleindrücke? Und könnte das »anders als kubistisch sein, wenn es verschiedenste Perspektiven zugleich integrieren soll«, wie Ralf Simon meint? Malt also Stifters Protagonist »gleich das ganze Programm der Avantgarde«?³

³ Simon, *Realismus und Moderne* [Anm. 1], S. 212. Vgl. dazu auch die Überlegungen von Karl Konrad Polheim, die dezidiert auf das zeitgenössische kunsthistorische Umfeld abheben: *Die wirkliche Wirklichkeit*. A. Stifters *Nachkommenschaften* und das Problem seiner Kunstanschauung. In: Vincent J. Günther, Helmut Koopmann, Peter Pütz, Hans Joachim Schrimpf (Hg.): *Untersuchungen zur Literatur als Geschichte*. Festschrift für Benno von Wiese. Berlin 1973, S. 385–417, hier bes. S. 394f. Ferner Friedbert Aspertsberger: *Stifters Erzählung Nachkommenschaften*. In: *Sprachkunst* 6 (1975), S. 238–260, bes. 246ff., wo allerdings eine grundsätzliche Differenz zwischen den beiden malerischen Etappen Friedrichs gezeugnet wird.

2. Konzepte des Realismus

So bizarr uns Friedrich Roderers Vorhaben erscheinen mag, es entspricht ziemlich genau den Intentionen des programmatischen Realismus. Man hat immer wieder behauptet, die Literaturprogrammatische des deutschen Realismus habe personell und sachlich wenig mit seiner literarischen Praxis zu tun – diese These scheint mir mit Blick auf bestimmte gemeinsame Grundstrukturen revisionsbedürftig. Angesichts der differenzierten Forschung kann ich mich hier auf die Skizze einiger Hauptlinien beschränken.⁴ Die Literatur des deutschsprachigen Realismus ist nicht unbedingt für ihre Gegenwartsdiagnostik berühmt geworden. Zwar fordern etwa die Literaturprogrammatiker im Umkreis der *Grenzboten* eine neue Wendung zur Wirklichkeit als Remedium gegen die subjektiven Verstiegenheiten der Genieästhetik, die vermeintlich idealistischen Exzesse der Romantik, der utopistischen Vormärzliteratur und des emanzipatorischen Überschwangs der Revolutionszeit. In diesem Sinne beziehen sie sich nach der tendenziell antimimetischen Ära der Romantik wieder zustimmend auf die Tradition des Mimesiskonzepts. Bei Julian Schmidt finden wir nicht anders als beim frühen Fontane Bekenntnisse, das Prinzip der Literatur schlechthin sei der »Realismus«, und dieser sei »Nachahmung der Natur«.⁵ Solche Bekenntnisse streiten jedoch mit einer unverkennbaren Abneigung gegen die vorfindliche »moderne« Welt der beginnenden Industrialisierung und sozialen Ausdifferenzierung mit ihren Momenten der Abstraktheit, Unübersichtlichkeit und Entfremdung. Sie werden daher immer austariert durch eine zweite Abgrenzung, die Abgrenzung nämlich von einem »photographischen«, die Wirklichkeit »knechtisch« abbildenden und darum »falschen« Realismus, der noch das Zufällige und Nebensächliche darstellt und üblicherweise als »Naturalismus« bezeichnet wird. Der »wahre« Realismus ist dagegen etwas anderes: Ihm geht es nicht um die sinnfällige Welt der eigenen Gegenwart, deren Kontingenz ebensowenig gelegnet wird wie ihre von den zeitgenössischen Modernisierungsprozessen hervorgebrachten banalen, hässlichen und daher nicht poesiefähigen Züge. Demgegenüber geht es ihm um eine Dimension des Wirklichen, die gerne als das Wahre und Wesentliche bezeichnet wird, das unter dem Zufälligen und bloß Besonderen allererst freigelegt werden müsse wie der Kern unter der Schale. Diese Zielrichtung erklärt die zahlreichen begrifflichen Neuschöpfungen, mit denen präzisiert werden soll, für welche Form des Realismus man eigentlich plädiert: Realidealismus, Idealrealismus, ästhetischer Synthetismus usw. Für Julian Schmidt ist der

⁴ Ulf Eisele: *Der Dichter und sein Detektiv. Raabes Stopfkuchen und die Frage des Realismus*. Tübingen 1979. – Ders.: *Realismus-Theorie*. In: Horst Albert Glaser (Hg.): *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*. Bd. 7: Vom Nachmärz zur Gründerzeit. Realismus 1848–1880. Reinbek bei Hamburg 1982, S. 36–46. – Gerhard Plumpe: *Einleitung*. In: Ders. (Hg.): *Theorie des bürgerlichen Realismus. Eine Textsammlung*. Stuttgart 1985, S. 9–40. – Claus-Michael Ort: *Was ist Realismus?* In: Christian Begemann (Hg.): *Realismus. Epoche – Werke – Autoren*. Darmstadt 2007, S. 11–26.

⁵ In: Plumpe, *Theorie des bürgerlichen Realismus* [Anm. 4], S. 110.

wahre Realismus eine Art »Tiefenrealismus«, der sich als eine Form des Idealismus erweist: »Wenn man nun das, was wir als wahren Realismus bezeichnet haben, Idealismus nennen will, so ist auch nichts dagegen einzuwenden, denn die Idee der Dinge ist auch ihre Realität. Wenn der wahre Idealist mit seiner Idee das Wesen der Dinge trifft, so bildet sich der falsche Idealist eine Idee, die der Wirklichkeit nicht entspricht, weil sie überhaupt keinen Inhalt hat«. »Der Glaube der vergangenen Zeit war: das Ideal sei der Wirklichkeit Feind und hebe sie auf; unser Glaube dagegen ist, daß die Idee sich in der Wirklichkeit realisiert«⁶ und daher in ihr allererst freigelegt werden muss. In systematischer Rekonstruktion des realistischen Literaturprogramms folgt dem epistemologischen Schritt der Extraktion des Wesentlichen der einer ästhetischen Individualisierung. Ulf Eisele, der das hier zugrunde liegende Raummodell der Erkenntnis herausgearbeitet hat,⁷ sieht infolgedessen den »poetischen Realismus«, wie ihn Otto Ludwig artikuliert hat, als eine Art Supplement des »Idealrealismus«, insofern er das Allgemeine und Wesentliche, das zunächst aus dem bloß Besonderen herauszuschälen sei, sodann zu einem »poetisch Wirklichen« re-individualisiere.⁸

Das epistemologische Programm des Realismus mit seinem Postulat eines Vorstoßes zum Wesenskern der Dinge wirft nun allerdings schon für die Zeitgenossen selbst ebenso viele Fragen auf, wie es löst. Unter seinen diversen aporetischen Zügen ist vor allem die Ahnung seiner Unrealisierbarkeit bemerkenswert. Hat etwa der sensualistische Philosoph Adolf Horwicz in seinen *Grundlinien eines Systems der Ästhetik* von 1869 gerade noch das notwendige Postulat des »gesunden Menschenverstands« gerechtfertigt, »daß die Dinge im wesentlichen so sind, wie sie uns erscheinen«, so erweist sich kurz darauf jenes Wesentliche als der Fallstrick der gesamten Argumentation, führt Horwicz doch noch ein weiteres »notwendiges und eingeborenes Postulat des Denkens« ins Feld, das im Gegensatz dazu eine Differenz zwischen Erscheinung und Wesen aufmacht und besagt, »daß jedes Ding den Gesetzen seines Wesens unterworfen sei, daß jedes Ding außer dem, was es seiner Erscheinung nach ist, noch etwas mehr sei, was es seinem Wesen nach ist. Was dieses sei, das Wesen der Dinge, bleibt Sache der

⁶ Ebd., S. 121, 124.

⁷ Eisele, *Realismus-Theorie* [Anm. 4], S. 41: »Der primäre künstlerische Akt stellt sich somit dar als Aufdeckung der von einer inessentiellen Schale eingehüllten Essenz, bezeugt durch die für die realistische Theorie charakteristische Metaphorik des Herausholens.«

⁸ Ebd., S. 42. Gegenüber Eiseles Ergänzungsmodell sieht Ort [Anm. 4] eine »signifikante Differenz« zwischen »Idealrealismus« und »poetischem Realismus«, weil ersterer das »Was« der Darstellung fokussiere, letzterer das »Wie«, so dass hier »Idealisieren« und »Verklären« stärker als Verfahrensweisen künstlerischer Poiesis erscheinen (S. 21) und überhaupt dem schöpferischen Subjekt eine weit größere Rolle eingeräumt wird. Zu Ludwigs signifikantem Schwanken in der Beschreibung des poetischen Gegenstands, der einerseits als eine »gewisse Idee am Stoffe« und dessen »natürliche Seele« erscheint, andererseits sich erst durch die »schaffende Phantasie« und den idealisierenden »Geist« hindurch konstituiere, vgl. die Textpassage bei Plumpe, *Theorie des bürgerlichen Realismus* [Anm. 4], S. 148ff.

Wissenschaft, falls es nicht ganz unbekannt bleibt«. ⁹ Nimmt man diese Passagen ernst, so besagen sie im Gegensatz zum ersten Postulat nicht viel weniger, als dass die Dinge überhaupt (in jedem Fall aber ihr Wesen) sich in einem Zustand höchst zweifelhafter Erkennbarkeit befinden. An Horwicz zeigt sich exemplarisch, dass der »Tiefenrealismus«, der über weite Strecken die deutschsprachige Realismusdebatte beherrscht, de facto so etwas wie ungedeckte epistemologische Schecks ausstellt und eine Dimension der Wirklichkeit zum Zentrum der poetischen Darstellung macht, die kaum zugänglich scheint. Es ist vor allem die *Literatur* des Realismus, die das erkennbar macht.

3. Die Grenzen des Realismus

Zurück zu Friedrich Roderer. Es ist deutlich, wie sehr seine beiden Projekte und Konzepte – Dachstein und Lüpfinger Moor – mit den epochalen Vorstellungen von einem falschen und einem wahren Realismus korrespondieren. ¹⁰ Deutlich ist aber auch, dass beide hier an ihre Grenzen geführt werden. Der »falsche« Abbildrealismus ist malerisch ebenso unmöglich wie der »wahre« Wesensrealismus. Friedrich kann, so scheint es, zum ontologischen Kern des Gegenstands seiner zahllosen einzelnen Abbilder nicht vordringen. Zwar zollt sein älterer Verwandter Peter Roderer dem Bild höchstes, allerdings durch eine entscheidende historische Relativierung eingeschränktes Lob, indem er bemerkt, Friedrichs Entwürfe gehörten »zu dem Allerbesten, was die neue Kunst hervorgebracht hat, an Wahrheit übertreffen sie Alles, was jetzt da ist« – um dann aber mit Blick auf die gemeinsame Familiengeschichte überschwänglicher Ansprüche hinzuzufügen: »und eben deßwegen werden Sie eines Tages sagen: Das ist doch noch nichts als leeres Gethue, ich werfe es zum Teufel« (HKG 3,2, S. 50f.). Und in der Tat glaubt Friedrich am Ende das völlige Scheitern seines Projekts zu erkennen: »Mein großes Bild [...] kann die Düsterei, Einfachheit und Erhabenheit des Moores nicht darstellen« (S. 92). Das meint wohl doch sehr viel mehr als ein nur individuelles Scheitern, nämlich die Unmöglichkeit, eben jenes Wahre und Wesentliche aufzufinden bzw. malerisch wiederzugeben, das in den drei Begriffen ausgesagt wird, mit denen das Moor charakterisiert wird. ¹¹ So legt er denn auch dieses Projekt ad acta – buchstäblich.

Denn es scheint, als gebe Friedrich nur die Malerei auf, nicht die Kunst überhaupt. Nach der Phase des Malens, so darf man vielleicht aus dem Vorliegen

⁹ In: Plumpe, Theorie des bürgerlichen Realismus [Anm. 4], S. 79 und 83.

¹⁰ Grundsätzlich zu Stifters Kunstreflexionen und ihrem Verhältnis zu den zeitgenössischen ästhetischen Debatten vgl. Christian Begemann: Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren. Stuttgart/Weimar 1995, S. 359–411.

¹¹ Im *Nachsommer* heißt es lapidar, »kein Mensch könne Dinge namentlich Landschaften in ihrer völligen Wesenheit geben« (HKG 4,2, S. 37).

seiner Ich-Erzählung schließen, wendet er sich der Schriftstellerei zu, ¹² zumindest für diesen einen Text, der genau seine malerischen Experimente im Gefolge der zeitgenössischen Konzepte reflexiv verbucht. Und in der Tat: Was Friedrich künstlerisch vorschwebt, lässt sich allenfalls im wesentlich abstrakteren Medium der Sprache realisieren. Selbst der vorbildlichsten Malerei gelingt erst auf dem Umweg über die Sprache das, was Friedrich von ihr erwartet. Insofern könnte man sagen, dass die Ekphrasis das Telos des Gemäldes ist und durch ihre Verbalisierung ersetzt, was auf dem Bild nicht zu sehen ist und aufgrund der notwendigen Konkretion piktoraler Zeichen auch nicht zu sehen sein kann. Friedrich nämlich orientiert sich, wie zwar nicht die Druckfassung, wohl aber die Handschrift der Erzählung expliziert, ¹³ an einem Gemälde Jacob van Ruisdaels, vermutlich dem *Großen Wald* in Wien, der nicht als visuelles, sondern nur als ekphrastisches Ereignis zum Garanten von Friedrichs Kunstprogramm werden kann. Im besten Stifterschen Spätstil darf er formulieren: »In Wien ist eine Landschaft. Vorne geht über Lehmgrund ein klares Wasser, dann sind Bäume, ein Wäldchen, zwischen dessen Stämmen man wieder in freie Luft sieht. Der Himmel hat ein einfaches Wolkengebäude. Das ist mehrere hundert Millionen Male auf der Welt gewesen, und doch ist die Landschaft die gewaltigste und erschütterndste die es geben kann. Ich werde mein Moor in meinem Blockhause malen« (S. 65). Verwickelt sich der Realismus als malerisches Projekt bei Stifter in unlösbare Selbstwidersprüche, so ergeht es ihm bei seiner Überführung aufs Feld der Sprache nicht viel besser. Das Wesentliche erscheint in Roderers Beschreibung lediglich als das durch radikale Reduktion alles Besonderen, aller Gegenständlichkeit und Sinnlichkeit gewonnene Allgemeine. Jedes piktorale Element, jede konkrete Vorstellbarkeit wird im Rekurs auf die »mehrere[n] hundert Millionen« gleichartiger Gegenstände ausgetrieben und verschwindet im Allgemeinen des Begriffs, in dem sich das Immergeleiche der Dinge und ihres »sanften Gesetzes« verdichtet. Im Licht der Vorrede zu den *Bunten Steinen* meint das adversative »und doch« tatsächlich ein emphatisches »und gerade darum«. So forciert Stifters Spätstil den Befund, den Horst Albert Glaser für den *Nachsommer* formuliert hat: »Bar aller Prädikate selbst des Typus stehen an extremen Stellen des Textes statt der Gegenstände die Namen selber in der Landschaft«. ¹⁴ Ganz

¹² Vgl. dazu die These von Ursula R. Mahlendorf: Stifters Absage an die Kunst? In: Gerhart Hoffmeister (Hg.): Goethezeit. Studien zur Erkenntnis und Rezeption Goethes und seiner Zeitgenossen. Festschrift für Stuart Atkins. Bern/München 1981, S. 369–383, hier S. 371. Ferner die anregenden Andeutungen auf die Problematik einer »Medienkonkurrenz« bei Hans-Peter Ecker: »Darum muß dieses Bild vernichtet werden«. Über wissenschaftliche Sinnspiele und poetisch gestaltete Medienkonkurrenz am Beispiel von Stifters *Nachkommenschaften*. In: Hartmut Laufhütte, Karl Möseneder (Hg.): Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk. Tübingen 1996, S. 508–523, hier S. 518ff.

¹³ Vgl. Polheim, Die wirkliche Wirklichkeit [Anm. 3], S. 406f.

¹⁴ Horst Albert Glaser: Die Restauration des Schönen. Stifters *Nachsommer*. Stuttgart 1965, S. 15.

abgesehen von der Frage, ob und wie sich das intendierte *Wesen* mit dem begrifflich *Allgemeinen* identifizieren lässt, wird dabei das realistische Anliegen von einer anderen Seite her unterminiert, nämlich indem sich statt einer möglichen Vorstellung von Dingen die pure, befremdliche Textualität des Textes dem Blick des Lesers aufdrängt.¹⁵

Man ist hier an dem Punkt angekommen, an dem der Realismus sich gewissermaßen auf der Grundlage seiner eigenen Prinzipien überschreitet, an dem er Kipphänomene produziert, die aus seiner eigenen Logik hervorgehen. In der Tat entstehen die spannenden Erzählexperimente des häufig als ästhetisch antiquiert gescholtenen Realismus im aporetischen Binnenraum der kaum umstrittenen programmatischen Forderung, Kunst durch Hinwendung zur Wirklichkeit neu zu begründen. Da das nicht im Bezug auf die sinnfällige Oberfläche der Welt geschehen soll (und kann), sondern in einem Rekurs auf ihren wesentlichen Kern, der sich als epistemologisch wie künstlerisch aber kaum einlösbar erweist, gerät das realistische Programm ins Trudeln und setzt Suchbewegungen frei, die sowohl den Zugang zum Wirklichen überhaupt wie die eigenen künstlerischen Verfahren dabei betreffen. Mit anderen Worten: Der Realismus wird nicht nur in einem allgemeinen poetologischen Sinne, sondern *als Realismus* selbstreflexiv. In Storms *Schimmelreiter* etwa konfliktieren widersprüchliche Realitätskonzepte. Bei Stifter, dem späten Raabe, in Kellers *Pankraz der Schmoller* oder Meyers *Der Heilige* prallen Lektürevorgänge an der Intransparenz des Wirklichen ab. Insofern ist Ulf Eiseles These von der Bedeutung des detektorischen Moments – freilich nicht seinem Erfolg – in der Literatur des Realismus zuzustimmen.¹⁶ Auch wenn die deutsche Literatur kaum einen Beitrag zum Detektivgenre im engeren Sinne geliefert hat, stehen vergleichbare epistemologische Recherchen nach der Wirklichkeit und Wahrheit zwischen Droste-Hülshoffs *Judenbuche* einerseits und Fontanes *Unterm Birnbaum* oder Raabes *Stopfwechen* andererseits im Zentrum vieler Texte. Mit Blick darauf mag man den Eindruck gewinnen, gerade dem literarischen Realismus werde die Beschaffenheit des Wirklichen in einer Weise zum epistemologischen Problem wie kaum jemals zuvor.

Diese scheinbar erst einmal nur inhaltlichen Vorgänge schlagen auf die Ebene der Narration selbst durch. Sie führen insbesondere im Spätrealismus, bei Storm, Meyer und Raabe, zu einem forcierten Erzählen des Erzählens von Wirklichkeit und bewirken dadurch ein Ostentativwerden der Textualität des Textes – man denke z.B. an Meyers Erzählung *Die Hochzeit des Mönchs*, die geradezu die literarische Genese von ›Wirklichkeit‹ in einem hoch komplexen Erzählakt vor Augen führt. Ganz anders als bei Meyer zeigt sich dieses Moment auch bei Stif-

¹⁵ Zum Verhältnis von Text und Bild in den *Nachkommenschaften* vgl. die anregenden Überlegungen von Helmut Pfotenhauer: Bild und Schrift. Zur Funktion von Medienwechseln in der realistischen Literatur: Stifter, Keller. In: Jürgen Barkhoff, Gilbert Carr und Roger Paulin (Hg.): Das schwierige neunzehnte Jahrhundert. Festschrift für Eda Sagarra. Tübingen 2000, S. 207–217, bes. S. 208ff.

¹⁶ Eisele, Der Dichter und sein Detektiv [Anm. 4].

ter, wo das künstlerische Bemühen um die »Wesenheit« und die »Ordnung« der Dinge in die Ausstellung abstrakten Wortmaterials mündet. Indem aber der Text sich damit selbst in den Aufmerksamkeitsfokus des Lesers rückt, verdeutlicht er auch – mal eher *contre cœur* wie bei Stifter, mal intentional wie bei Raabe oder Meyer –, dass die Wirklichkeit, mit der er zu tun zu haben vorgibt, sein eigenes Produkt ist, das Produkt poetischer Verfahren. Die Wirklichkeit der Literatur erweist sich hier nicht als etwas Vorgefundenes, sondern als etwas Gemachtes.¹⁷ Das mimetische Projekt implodiert sozusagen, und das ist der Punkt, den man in den letzten Jahren gerne als den Übergang von Realismus und Moderne bezeichnet hat – auf die durchaus vorhandenen Tücken dieser binären Gegenüberstellung kann an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden.

4. Texte über Texte oder der Philologe als Dichter

Eine besondere Stellung nimmt in diesem Zusammenhang Gottfried Keller ein. Zumindest seine Erzählung vom späten Minnesänger Hadlaub verschärft den bisherigen Befund noch ein Stück, indem sie die Verfertigung des Wirklichen im Text und aus Text in einer Weise offen legt und mit poetologischen Konsequenzen versieht, die nun doch erstaunlich explizit ist – schließlich zählt Keller nicht gerade zu den unter Modernitätsverdacht stehenden Autoren. Im *Grünen Heinrich* beispielsweise scheint Keller ganz verankert in einer geläufigen und für den Realismus nicht untypischen Konstellation. Die individuelle »Bildungstragödie« (Hermann Hettner)¹⁸ des Helden resultiert aus »dem immerwährenden Mißlingen meines Zusammentreffens mit der übrigen Welt« (SW 2, S. 210) und wird mit einem Kunstprozess verknüpft, der aus demselben Grund scheitert: Es ist die »Unverantwortlichkeit der Einbildungskraft«, wie es in einem Paralipomenon heißt (S. 923), das Überschwänglichwerden einer weltlosen Subjektivität, das zu einer Verfehlung des Wirklichen führt – ein bekanntlich höchst verbreitetes Thema im 19. Jahrhundert, das immer wieder als Beispiel für einen falschen ›Idealismus‹ fungiert. Nur am Rande sei hier vermerkt, dass der Roman aufs Ganze gesehen selbst nicht umhin kann, diese Konzeption des Scheiterns seines Helden mit einem Fragezeichen zu versehen. Es ist nicht allein der Schluss (der ersten wie der zweiten Fassung), der die Vermittelbarkeit des Subjekts mit einer mehr als defizienten Wirklichkeit in Frage stellt und damit der gesamten Poetik des Romans eine Melancholie einzeichnet, wie sie auch den Helden befällt. Wie sehr allerdings zunächst und

¹⁷ Zumindest hier gilt Richard Rortys etwas verallgemeinernder Satz »Vor etwa zweihundert Jahren faßte in der Vorstellungswelt Europas der Gedanke Fuß, daß die Wahrheit gemacht, nicht gefunden wird.« Kontingenz, Ironie und Solidarität. Frankfurt/M. 1992, S. 21.

¹⁸ Gottfried Keller: Der grüne Heinrich. Erste Fassung. In: Gottfried Keller: Sämtliche Werke in sieben Bänden. Hg. von Thomas Böning, Gerhard Kaiser u.a. Frankfurt/M. 1985ff., Bd. 2, S. 962. Zitatnachweise aus dieser Ausgabe werden im Folgenden mit der Sigle SW sowie Band- und Seitenzahl im Text zitiert.

trotzdem eine ästhetische Produktion abgewiesen wird, die sich von mimetischen Bezügen unabhängig erklärt, verdeutlicht insbesondere die Episode um Heinrichs depressive Kritzelei in der »Kunststadt« – eines der ersten gegenstandslosen Bilder zwar nicht der Kunst-, doch aber der Literaturgeschichte.¹⁹ Es steht im Gegensatz zum Postulat des Malens nach der Natur und hat sein literarisches Pendant in gewisser Hinsicht in jener böse karikierten modischen Schriftstellerei der *Mißbrauchten Liebesbriefe*, deren »Stoff [...] sozusagen das Schreiben selbst« ist (SW 4, S. 370).

Umso frappanter ist die ganz anders geartete Wendung, die Keller dem Problem des Verhältnisses von Kunst und Wirklichkeit wenig später, nämlich 1876, in der Erzählung *Hadlaub* gibt. Der Text erzählt den Weg des Johannes Hadlaub zum Dichtertum und verzahnt ihn einer Tradition gemäß, die die ganze Künstlernovellistik des 19. Jahrhunderts beherrscht, mit einer Liebesgeschichte.²⁰ Dabei erhält die Genese von Autorschaft eine verblüffende Wendung. Hadlaub, zunächst zum Kopieren, Kollationieren und Emendieren der Handschriften von Minnesängern angestellt, beginnt sich allmählich in dieser Tradition mental einzurichten, um sich ihr dann schließlich selbst einzuschreiben. Traditionsbezug und Liebe als Produktionsfaktoren von Dichtung werden dabei in einer bemerkenswerten Weise überblendet. Während der Arbeit begegnet der Kopist Fides von schwarz Wasserstelz und richtet ihr »eine unschuldige kleine Anbetung [...] in seinem Herzen« ein (SW 5, S. 55). Es bedarf noch weiterer Kopiertätigkeit und des von Fides mit Gelächter quittierten Aufstiegs zum »Erzkanzler des ganzen Minnesanges« (S. 56), bis sich die »nachahmenden Anfänge der Frauenverehrung in die angehende Leidenschaft« verwandeln (S. 58). Das textuelle Spiel also, als das die Zeitgenossen den Minnesang pflegen, läßt sich affektiv auf, gewinnt dabei eine Eigendynamik und schlägt in Ernst um, der seinerseits wieder auf die Formen der Literatur zurückgreifen kann, um die Kümernisse der Liebe

¹⁹ Heinrichs »gedankenlose Kritzelei« setzt am gegenständlichen Teil eines größeren Entwurfs an, um sich von ihm zu lösen. Sie bildet ein »unendliches Gewebe von Federstrichen«, ein »Labyrinth«, in dem sich die »Irrgänge einer zerstreuten, gramseligen Seele« zeigen, ein »träumendes Bewußtsein«, das »aus irgendeiner Patsche herauszukommen suchte« (SW 2, S. 656). Heinrichs Malerkollege Erikson hebt »mit bedenklichen Blicken« zu einem sarkastischen Lob auf diese »neue Phase« der Kunstproduktion an: Heinrich habe sich von der »abscheulichsten[n] Realität« verabschiedet, um eine »reine Idee« in Szene zu setzen und dadurch völlige Kunstautonomie zu verwirklichen. »Wohlan! du hast dich kurz entschlossen und alles Gegenständliche hinausgeworfen! Diese fleißigen Schraffierungen sind Schraffierungen an sich, in der vollkommensten Freiheit des Schönen schwebend, dies ist der Fleiß, die Zweckmäßigkeit, die Klarheit an sich, in der holdesten, reizendsten Abstraktion!« (S. 657f.) Bekanntlich stellt diese Abfertigung einen Wendepunkt für Heinrich dar, der sich im Abzeichnen einer Kopie des borghesischen Fechters auf das Gegenständliche und insbesondere auf den Menschen als vornehmsten Gegenstand der Kunst zurückbesinnt (S. 662ff.). In dieser ästhetischen Vermittlung des Realen deutet sich bereits das Konzept von *Hadlaub* an.

²⁰ Vgl. Christian Begemann: Kunst und Liebe. Ein ästhetisches Produktionsmythologem zwischen Klassik und Realismus. In: Michael Titzmann (Hg.): Zwischen Goethezeit und Realismus: Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier. Tübingen 2002, S. 79–112.

zu bewältigen. »Aus den Gedichten, die er täglich und stündlich durchlas und abschrieb, glaubte er aber alles das zu kennen und in der Ordnung zu finden [...] Als nun der Herbst kam, wurde seine junge Leidenschaft so stark, daß sie sich selbst einen Ausweg schaffte und Johannes eines Tages, als er in der milden Sonne des Berges sich erging, unversehens sein erstes Minnelied ersann« (S. 58). Der Affekt, der aus der Literatur hervorgegangen ist, wird nun in dieser selbst, in den konventionalisierten überindividuellen Diskursformen, begriffen, gestaltet und erträglich gemacht. Das tröstet nicht nur den Dichter, sondern kommt auch der Literatur zugute, denn zunehmend produziert Hadlaub minnegerechte Situationen, die ihn dann so angreifen, dass er ihnen wiederum nur noch literarisch bekommen kann. Dem ersten Minnelied folgen demgemäß weitere, der Dichter wird jetzt zunehmend »seiner Töne sicher« (S. 70), studiert wohl auch »neue Kunstweise[n] recht akademisch und epigonal« (S. 86) und erhebt sich schließlich zur wirklichen Könnerschaft (S. 70), so dass die Werke des Johannes Hadlaub zu guter Letzt den Beschluss der von ihm kopierten Sammlung, der Manesischen Liederhandschrift, bilden können. Das ist ein schönes Bild für den ästhetischen Produktionsprozess: Denn die Erzählung zeigt, wie der Philologe zum Dichter wird, wie Dichtung aus anderer Dichtung hervorgeht, wie sie, indem sie Prätexte abschreibt, sich in diese einschreibt, sie fortsetzt und weiterführt – kurzum: wie hier das Augenmerk auf alle Aspekte der Textualität von Poesie gelenkt wird. Gewiss ist dabei nur manches »gefühlvoll und originell«, anderes hingegen »ein wenig jugendlich langweilig oder unbedacht nachahmerisch«, ja sogar »pedantisch« (S. 65). Das aber scheint ebensowenig gegen das Verfahren insgesamt zu sprechen wie dessen Situierung in der Übergangszeit des frühen 14. Jahrhunderts. Im Gegenteil: Eine solche »epigonale«, aus früheren Texten sich speisende Phase schien sich für Keller besonders anzubieten, um die ästhetischen Konstellationen seiner eigenen Zeit zu reflektieren, und insofern wächst der historischen Novelle eine deutliche Aktualität zu. Das sei hier wenigstens knapp skizziert.

5. Apologie des Abschreibens

Wie viele seiner Zeitgenossen sieht Keller seine Epoche, die Zeit nach dem »Ende der Kunstperiode«, als »Reich der Epigonen«, wie es in einem frühen Gedicht heißt (SW 1, S. 210, 603). Kellers Haltung zu diesem Phänomen schwankt in seinen verschiedenen Werkphasen zwischen Resignation, kritischer Distanz und gelassen-ironischer Zustimmung.²¹ Im *Grünen Heinrich* ist vom »bloßen Übergangsgeschiebe« die Rede, das die eigene Zeit sei (SW 2, S. 549). Sie ist zwar historisch unterschieden von der Zeit der Kunstperiode, weist im Interesse einer

²¹ Zu den Phasen von Kellers Epigonalitätsverständnis vgl. Burkhard Meyer-Sickendiek: Die Ästhetik der Epigonalität. Theorie und Praxis wiederholenden Schreibens im 19. Jahrhundert: Immermann – Keller – Stifter – Nietzsche. Tübingen 2001, S. 140ff.

zeitgemäßen Kunst durchaus andere ästhetische Erfordernisse auf, doch ist das Neue noch nicht sicht-, und schon gar nicht realisierbar – in diesem Befund trifft sich Keller mit Stifter. In einem Brief an Hermann Hettner vom 4. März 1851 beschreibt Keller die zwispältige Haltung seiner Generation zur ›Kunstperiode‹ und besonders zu den »Meisterdichtungen Goethes und Schillers«: »es ist der wunderliche Fall eingetreten, wo wir jene klassischen Muster auch nicht annähernd erreicht oder glücklich nachgeahmt haben und doch nicht mehr *nach ihnen zurück*, sondern nach dem unbekanntem Neuen streben müssen, das uns so viele Geburtsschmerzen macht.«²² Mit der einen Hand wird der zeitlos-überzeitliche Anspruch der »klassischen Muster« anerkannt, mit der anderen wird er entschieden historisiert und eingeschränkt. Auch wenn Keller hier unterstreicht, dass man im Orientierungsvakuum, das die vorangegangenen Generationen hinterlassen haben, nicht mehr zu diesen zurückkehren kann, wird das Erbe gleichwohl als übermächtig und, wie das Wort »Muster« verrät, auch als verpflichtend erfahren. Die realistischen Programmierer hatten das von Keller benannte ästhetische Dilemma des krisenhaften Nicht-mehr und Noch-nicht mit der Herabstimmung der idealistischen Ansprüche der Goethezeit und der Forderung nach einer Wendung zum Wirklichen beenden zu können geglaubt. Zweifellos teilt auch Keller dieses Postulat, doch konvergiert sein Begriff des Klassischen weit hin mit dem des Realismus.²³ Damit bricht auch diese Möglichkeit einer historischen Konturierung seiner eigenen Epoche zusammen, ja es tritt vielmehr eine Kontinuität der Epochen ins Blickfeld. Der Weg Kellers führt in der Folge denn auch zu einem resignativ-ironischen, vielleicht auch ein wenig trotzigen

²² Gottfried Keller: Gesammelte Briefe. Hg. von Carl Helbling. 4 Bde. Bern 1950ff., Bd. 1, S. 353. – Ähnlich Stifter, der allerdings mit der Rückkehr zu den alten Mustern weniger explizite Probleme hat, auch wenn er implizit die Notwendigkeit eines zeitadäquaten Neuen formuliert. Im *Nachsommer* sind Risach und Heinrichs Vater die Sachwalter eines verbindlichen Bekenntnisses zum Traditionsbezug, der gegen den herrschenden Subjektivismus und Materialismus der Epoche aufgeboten werden soll. Risachs Überzeugung, in der Kunst sei »eben so wenig ein Sprung möglich als in der Natur« (HKG 4,1, S. 295), wird von Heinrichs Vater weiter untermauert: »Wo der bare Hochmuth auftritt, der alles Gewesene verwirft, und aus sich schaffen will, dort ist es mit der Kunst wie auch mit andern Dingen in dieser Welt aus, und man wirft sich in das bloße Leere« (HKG 4,2, S. 168). Mit Blick auf die Architektur heißt es dann noch einmal: »Wenn unsere Zeit von dem Stofflichen wieder in das Höhere übergeht, wie es den Anschein hat, werden wir in Baugesegenständen nicht auch gleich das Schöne verwirklichen können. Wir werden Anfangs in der bloßen Nachahmung des als schön Erkannten aus älteren Zeiten befangen sein, dann wird durch den Eigenwillen der unmittelbar Betrauten manches Ungereimte entstehen, bis nach und nach die Zahl der heller Blickenden größer wird, bis man nach einer allgemeineren und begründeteren Einsicht vorgeht, und aus den alten Bauarten neue der Zeit eigenthümlich zugehörige entsproßen« (HKG 4,3, S. 64f.). Die Gegenwart ist mithin eine Interimszeit ohne ein künstlerisch Eigenes. Das Neue ist noch nicht erkennbar, doch wird es sich aus dem Alten entwickeln. In der Zwischenzeit besteht daher die Aufgabe, dieses zu pflegen, zu erhalten und zu restaurieren. Genau das wird im Rosenhaus getan.

²³ Vgl. u.a. den *Grünen Heinrich*, SW 2, S. 549. Vgl. dazu ferner Meyer-Sickendiek, *Die Ästhetik der Epigonalität* [Anm. 21], S. 138.

Bekenntnis zur Unausweichlichkeit der Traditionsbindung, die allerdings in ein durchaus spannungsvolles Verhältnis mit dem Postulat des künstlerischen Realismus treten kann. Schon der mittlere Keller macht in mancher Hinsicht aus der Not der Epigonalität eine Tugend und beginnt die Kategorie des Neuen und ihren Wert zu relativieren. Im Aufsatz *Am Mythenstein* von 1861 wird die Untersuchung angeregt,

worin die Neuheit in der Poesie bestehe; wahrscheinlich käme dabei heraus, daß es überhaupt nichts Neues gibt unter der Sonne. Seit man chinesische Liederchen kennt, welche eine melancholische Landschaftsstimmung ausdrücken, genau wie etwa Lenaus Schilllieder, kann man nicht mehr hoffen, mit etwas menschlich Neuem aufzuziehen [...] In der Tat ist selbst der Weltschmerz, den man für das Moderne hielt, so alt wie seine zwei Wurzelsilben. Auch in der Form ist es so.²⁴

Stoffe und Formen werden im Lauf der Literaturgeschichte permanent umgewälzt, das Gute erhält sich durch die Generationen und Kulturen, und die emphatische Vorstellung eines absolut Neuen ist dabei ebenso illusionär wie das forcierte Streben danach. Hadlaubs poetisches Verfahren reflektiert diese Haltung wie kein zweiter Text seines Autors. Die Position der – freilich selbst ein Moment des goethezeitlichen Traditionsbestands darstellenden – Genieästhetik mit ihrem programmatischen Innovations- und Originalitätsstreben erscheint in diesem Lichte konsequenterweise als gänzlich indiskutabel. Ihre sarkastische Abfertigung bildet denn auch den Rahmen, in dem Hadlaubs poesiestiftende Abschriften situiert sind.

Der erste Band der *Züricher Novellen*, in dem *Hadlaub* erschienen ist, steht im Zeichen der Abwehr des »Trieb[s] zur Originalität« (SW 5, S. 12), der mit der Benennung des Rahmenprotagonisten, des überschwänglichen Herrn Jacques, historisch korrekt aufs 18. Jahrhundert zurückgeführt wird. Seiner Belehrung, ja Heilung dient die Erzählung vom Schreiber Hadlaub durch den alten Paten. Weil das aber zunächst nicht durchschlägt und erst die Erzählung vom *Narr auf Manegg* den »jungen Adepten des Originalwesens« nachdenklich macht (S. 109, 130f.), muss er schließlich selbst in Hadlaubs Fußstapfen treten und eine Schreibtherapie absolvieren. Erst das »sorgfältige Abschreiben« der Geschichte vom *Landvogt von Greiffensee* vertreibt »die letzten Mücken aus dem jungen Gehirn« (S. 224) und belegt, dass dem bewussten Sich-Einschreiben in die Tradition ein Einschreiben der Tradition ins Subjekt korrespondiert. Gegen die Genieästhetik, die der realistischen Ära nicht zuletzt auch wegen des Verdachts einer hypertroph gewordenen und darum die Wirklichkeit verfehlenden Subjektivität suspekt geworden war, wird das Prinzip des Abschreibens in Position gebracht, das die Macht der Prätexte und der Traditionsbindung anerkennt und gerade darin auch die forcierte Betonung der eigenen unvergleichlichen Subjektivität zurücknimmt. Es zieht daher nicht nur eine historische und poetologische

²⁴ SW 7, S. 185. Vgl. Meyer-Sickendiek, *Die Ästhetik der Epigonalität* [Anm. 21], S. 142.

Konsequenz, sondern kann zugleich Teil eines Bildungsprozesses sein. Das meint aber nicht die leere Reproduktion von immer schon Dagewesenem. Die Lehre des Paten ist zwar zunächst das Ethos des Handwerks, das »an seinem Orte etwas Tüchtiges leistet, und wenn dieses auch nichts Unerhörtes und Erzurprüngliches ist!« Paradoxerweise ist diese Haltung aber »so selten, daß, wer es kann und tut, immer den Habitus des Selbständigen und Originalen haben« werde (S. 23). Bewusster Traditionsbezug und redliche Arbeit schlagen also gewissermaßen in eine neue Qualität und Originalität um. Erst in der Wiederholung des Alten wird ein Neues und Eigenes möglich. Genau das soll am Dichter Hadlaub erkennbar werden.

Wie sehr Kellers Erzählung selbst ein Beispiel für das Einschreiben in Traditionszusammenhänge ist, ließe sich – ebenso wie am Kunst-Liebe-Komplex – schon am Thema des Abschreibens selbst zeigen. Dieses lieferte neben der Abweisung von forcierten Originalitätsansprüchen auch die Möglichkeit, sich mit ästhetischen Positionen der Romantik auseinanderzusetzen, d. h. im Kontinuitätsstiftenden Verarbeiten von vorgefundenem Textmaterial zugleich Differenzen zu markieren. Auch romantische Dichter werden nicht selten Dichter, indem sie abschreiben. Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart* legt davon ebenso Zeugnis ab wie beispielsweise Hoffmanns *Goldner Topf*. Nur verhält es sich hier eben doch etwas anders. In beiden Fällen ist nämlich der Dichter auf den Spuren der frühromantischen Literaturtheorie eine Art Dolmetscher der ursprünglichen Natursprache, die im Entzweigungszusammenhang der Geschichte zur unverständlichen Hieroglyphik geworden ist und daher einer Übersetzung bedarf, die nur der Poet leisten kann.²⁵ Gegenüber diesem Anspruch sind die Abschriften Hadlaubs deutlich herabgestimmt. Denn für ihn geht es nicht um die seherische Aufdeckung des Weltsinns im Naturtext, um die Wieder-Holung eines verlorenen metaphysischen Sinnzusammenhangs, sondern um die gediegene Arbeit an der kulturellen Überlieferung, die metaphysische Ansprüche eher abweist als erhebt. Dass aber auch das weit mehr ist als nur ein innerliterarisches Spiel, dass auch hier sehr grundsätzliche und wesentliche Dimensionen zur Sprache kommen, soll im Folgenden noch einmal pointiert werden.

6. Die textuelle Produktion der Wirklichkeit

Das Prinzip der Abschrift, das Hadlaub im Sinne einer »Ästhetik der Epigonalität« praktiziert,²⁶ gibt nun allerdings dem realistischen Mimesispostulat eine ganz eigene Ausrichtung. Denn Literatur bezieht sich nun nicht mehr vorrangig – und jedenfalls nur in vermittelter Weise – auf eine externe Realität, sondern in

²⁵ Vgl. Christian Begemann: Eichendorffs Intertextualitäten. In: *Aurora* 65 (2005), S. 1–23.

²⁶ Wenn Meyer-Sickendiek, *Die Ästhetik der Epigonalität* [Anm. 21] eine solche Ästhetik bei Keller – auf der Basis des *Grünen Heinrich* – nicht am Werk sieht (S. 15f.), ist dieser These mit Blick auf *Hadlaub* zu widersprechen.

erster Linie auf andere Texte. Natürlich lassen sich in der Geschichte des Mimesisbegriffs Positionen namhaft machen, in denen Mimesis durch imitatio ersetzt wurde und der unhintergehbare Bezug auf eine nachzuahmende »Natur« erst durch die Nachahmung vorbildlicher Autoritäten und ihrer Werke gewährleistet schien. Intertextualität widerspricht also in diesem Sinne keineswegs per se dem Gebot der Mimesis als »Nachahmung der Natur«. Bei Hadlaub aber verhält es sich anders, und das markiert eine charakteristische Wendung in der Realismusproblematik. Denn im Falle des verspäteten Minnesängers gibt es gar keine Wirklichkeit vor dem Text, vielmehr geht dieser dem Erleben voran, initiiert es, um dann schließlich in eine Wechselbeziehung mit ihm zu treten, einen Kreislauf, in dem der Affekt aus Texten erwächst und sich wieder in diesen begreift, entäußert und verarbeitet. Hadlaub ist erst einmal Kopist des Minnesangs, und das bedingt die »nachahmenden Anfänge der Frauenverehrung«, die sich in der Folge von »unschuldiger kleiner Anbetung« zu »angehender Leidenschaft« entwickeln. Liebe entspringt aus Text, aus mentalen und diskursiven Konzepten, die dem Individuum die Muster liefern, in denen es sich versteht und verhält. Und bevor sie in einen unkontrollierbaren außertextuellen Raum entlaufen kann, wird die Liebe von den diskursiven Mustern des Minnesangs schon wieder eingefangen. Der Schreiber Hadlaub verlässt den textuellen Raum gar nicht erst: Er erkennt die diskursiven Muster in dem wieder, was er fühlt und erlebt, passt ihnen seine Affekte an und »realisiert« sie gleichsam in ihnen. Selbst die sinnliche Wahrnehmung der Angebeteten kann nur bestätigen, was Hadlaub vorher gelesen und geschrieben hat. Bei der Erhebung des Nachwuchsautors in den Stand eines Meisters sieht Hadlaub die vielfach von ihm besungene Fides, die ihm einen Kranz auf den Kopf setzt, eigentlich zum ersten Male – »sieht« sie freilich als Realisation jener dichterischen Formeln, die er sich im Abschreiben angeeignet hat: »Er sah zu ihr auf, hielt ihre Hand mit beiden Händen fest und blickte ihr ins Antlitz, ganz nahe, wie noch nie. Da sah er nun, was er doch schon so oft beschrieben, zum erstenmal so recht deutlich ihren Mund, ihre Wängel rosenfarb, ihre Augen klar, die Kehle weiß, ihre weibliche Zucht und die Hände weißer als Schnee. Ja, alles war so und tausendmal schöner, ein Wunder neben dem andern!« (SW 5, S. 82) Das spricht nicht gegen die »Authentizität« der Affekte, sondern lediglich dafür, dass sich diese allererst durch kulturelle Wahrnehmungs-, Emotions- und Denkmuster hindurch konstituiert. Erst der Text eröffnet Welt und Wirklichkeit, und zwar nicht nur mit Blick auf die Geliebte, sondern in einem ganz allgemeinen Sinne: »Bei dieser letzten Arbeit [der Lieder-sammlung, C.B.] verweilte er am liebsten und wendete ihr jede mögliche Stunde zu. Der jugendliche Nachahmungstrieb, der ihn anfänglich bewegt, wandelte sich unvermerkt in bewußtes Tun; er lernte die Natur, Erde und Luft, die Jahreszeiten und die Menschen darin wirklich schauen und empfinden« (S. 57). Nicht nur für den *Liebesdichter*, auch für den Liebenden und überhaupt den Wahrnehmenden Hadlaub gibt es kein Außerhalb des Textes. Die Werke, die er schreibt, bilden nicht in erster Linie eine textexterne Wirklichkeit ab, sondern schreiben andere

Texte fort, die vermutlich ihrerseits wieder dasselbe tun, zugleich aber auch ihre eigene Wirklichkeit hervorbringen, indem sie eine Gefühls- und Dingwelt ermöglichen und formen, die es ohne sie in dieser Gestalt nicht gäbe. Wirklichkeit erweist sich derart als Effekt von Kulturtexten, bevor sie selbst wieder Gegenstand von Texten wird. Wirklichkeit und Text stehen sich nicht als getrennte Entitäten gegenüber, sondern rekurren aufeinander und durchdringen sich gegenseitig.

Die Pointe für das Literaturprogramm des Realismus ist eine doppelte: Auf der einen Seite entzieht Kellers Erzählung, so scheint es zunächst, dem traditionellen Mimesiskonzept den Boden, indem sie es sozusagen umpolt: Nicht die Literatur ahmt die Wirklichkeit, vielmehr ahmt die Wirklichkeit die Literatur nach. Die Verzahnung von Literatur und Realität erlaubt es allerdings nicht, einsinnige, sondern lediglich ineinander verschlungene Kausalitätsbeziehungen zu konstatieren. Hadlaub kopiert und adaptiert literarische Muster, die in sein eigenes Leben übergreifen, indem sie Affekte initialisieren, begreifbar und verarbeitbar machen und derart zu neuer Literatur führen. Weder bezieht sich Literatur ausschließlich mimetisch auf äußere oder innere Wirklichkeiten, noch bezieht sie sich ausschließlich intertextuell auf andere Texte. Damit ist aber – auf der anderen Seite – das Mimesisprinzip keineswegs prinzipiell ausgehebelt. Wenn Wirklichkeit durch Texte präformiert, ja konstruiert wird, dann heißt das noch lange nicht, dass es sie nicht ›gibt‹. Hadlaub ist ein Liebender und ein Liebesdichter, auch wenn er beides nur durch das Medium der Literatur hindurch geworden ist. Damit modifiziert sich der Realitätsbezug der Dichtung lediglich. Man wird daher kaum umhin können, auch Hadlaubs poetisches Verfahren selbst, das sich nur durch Texte vermittelt auf seine innere ›Wirklichkeit‹ bezieht, als ein im Sinne der Epoche durchaus ›realistisches‹ zu begreifen.

Und Ähnliches ließe sich über Kellers Text selbst, oder zumindest über sein Selbstverständnis, sagen. Wie die realistischen Programmatiker erhebt auch Keller bei allem Bekenntnis zu Tradition und Intertextualität durchaus den Anspruch, Literatur betreibe eine Art ästhetischer Wesenschau. Bereits in der ersten Fassung des *Grünen Heinrich* lässt Keller das seinen Helden artikulieren, bezeichnenderweise im Zusammenhang mit seiner Goethe-Lektüre:

Denn wie es mir scheint, geht alles richtige Bestreben auf Vereinfachung, Zurückführung und Vereinigung des scheinbar Getrennten und Verschiedenen auf *einen* Lebensgrund, und in diesem Bestreben das Notwendige und Einfache mit Kraft und Fülle und in seinem ganzen Wesen darzustellen, ist Kunst; darum unterscheiden sich die Künstler nur dadurch von den anderen Menschen, daß sie das Wesentliche gleich sehen und es mit Fülle darzustellen wissen (SW 2, S. 460).

Ganz unzweifelhaft zielt auch *Hadlaub* auf eine solche Dimension des Wesentlichen, geht es doch um nichts Geringeres als die Konstitution des Realen selbst im Wechselspiel von Text, Wahrnehmung und Affekt. Doch trägt dieses Wesentliche zugleich eine historische Markierung. Denn ebenso unzweifelhaft bewegt

sich Hadlaubs Dichtung im »Reich der Epigonen«, auch wenn sich für den späten Keller der Epigone nur graduell von den Dichtern glücklicherer Kunstperioden unterscheiden mag. Auf diese Weise realisiert Keller in seinem Text zugleich eine der wenigen verbleibenden Möglichkeiten dichterischer Originalität und Innovativität, die seine intertextuelle Poetik des Abschreibens noch einräumt. Im *Mythenstein*-Aufsatz folgt auf die oben zitierte Feststellung, eigentlich gebe es gar kein Neues, unmittelbar deren Einschränkung: Poetische Neuheit ist doch möglich, aber nur im adäquaten Bezug auf die jeweilige historische Spezifizierung des Wesentlichen: »Das Neue wird überhaupt nicht von Einzelnen auszuhecken und willkürlich von außen in die Welt hinein zu bringen sein; vielmehr wird es darauf hinaus laufen, daß es der gelungene Ausdruck des Innerlichen, Zuständlichen und Notwendigen ist, das *jeweilig in einer Zeit* und in einem Volke steckt.«²⁷ In *Hadlaub* verhandelt, erfüllt und überschreitet Keller zugleich eine epigonale Poetik. Im Lichte des *Mythenstein*-Zitats besehen, mag das Neue einer Erzählung, die mit intertextuellen Mitteln eine Poetik des Abschreibens thematisiert, paradoxerweise gerade darin liegen, dass sie das Wesen des Epigonalen ihrer eigenen Zeit mustergültig auf den Punkt bringt und gerade darin einen ›realistischen‹ Bezug auf die eigene Epoche gewinnt.

²⁷ SW 7, S. 185f., Hervorhebung C.B.

Sonderdruck aus:

Die Dinge und die Zeichen

Dimensionen des Realistischen in der
Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts

Für Helmut Pfotenhauer

Herausgegeben von
Sabine Schneider und Barbara Hunfeld

Königshausen & Neumann