

Realismus und Gründerzeit

Die widersprüchliche Situation und Versuche, sie darzustellen

Die Literatur der Epoche nach der Revolution von 1848 ist schwer unter einem einheitlichen Aspekt zu beschreiben: Einerseits steht sie noch immer unter dem Leitbild Goethe, andererseits waren besonders Schriftsteller des liberalen Lagers schon seit 1830 nicht mehr bereit, dem »Fürstenknecht« nachzueifern. Sie standen in deutlicher, oft auch polemischer Opposition zur idealistischen und romantischen Kunstauffassung. Der Begriff »Realismus« wurde in Europa zwischen 1830 und 1880 als allgemeiner kunsttheoretischer Terminus für die neue Literatur und zugleich als Selbstkennzeichnung des künstlerischen Standpunkts dieser Epoche benutzt. Man ging von der Wiedergabe der zeitbezogenen Aktualität aus, glaubte alle wichtigen Zusammenhänge – soziale, ökonomische, politische – an der gesellschaftlichen und individuellen Entwicklung der Figuren eines Romans, einer Novelle oder eines Dramas darstellen, auf diese Weise also »das Leben« beschreiben zu können, »wie es eigentlich gewesen ist«, wie der Historiker Leopold von Ranke (1795–1886) diese »realistische Neutralität« formulierte. Während aber die französischen Realisten schon um 1830 die Haltung der handelnden Figuren ihrer Romane als bürgerliche Illusion oder Selbstbetrug darstellten (Stendhal: *Rouge et noir*, 1830), zeichnete die deutschsprachige Dichtung des Realismus sich durch »Verspätung« (sie begann erst nach 1848), durch distanzierenden Humor (Raabe) aus, durch eine zur Idylle neigende Resignation (Keller) und oft durch starke landschaftliche oder provinzielle Bindung der Menschen (Storm, Keller, Raabe). Verklärung und Harmonie also statt Kritik und Aufklärung, weder das sozialkritische Mitleidspathos der englischen Romane des Charles Dickens (*Oliver Twist*, 1837–1839; *David Copperfield*, 1849–1850) noch die psychologischen Studien der großen russischen Realisten wie L.N. Tolstoi (*Krieg und Frieden*, 1869) oder F.M. Dostojewskij (*Rodion Raskolnikow* oder *Schuld und Sühne*, 1866).

Von den deutschen Schriftstellern und ihren Werken aus dieser Zeit ist mehr als die Hälfte längst vergessen, sogar der Nobelpreisträger von 1910, der Novellendichter Paul Heyse. Folgt man nach 1848 der Rezeption dieser Literatur, dann stand sie für die Leser noch immer unter dem Glanz und den Normen der großen Klassiker, die mehr und mehr als Träger eines Nationalgedankens interpretiert wurden, der zwar sehr diffus sein mochte, aber deswegen doch nicht ohne Nachdruck vorgetragen wurde. Diese Abwendung von jeder weltbürgerlichen Tendenz hin zu einem manchmal überheblichen Nationalismus gegenüber Polen, Juden und Franzosen gipfelte in Geibels Satz vom »deutschen Wesen«, an dem die Welt genesen werde.

In dem Maße, in dem die Vorstellungen von einer »Deutschen Klassik« als einer richtungweisenden Nationalkultur sich in der Revolution von 1848 als endgültig überlebt erwiesen, hatten allmählich die Arbeiten jüngerer Schrift-

steller eine Chance, ins Bewusstsein des lesenden Publikums einzudringen und akzeptiert zu werden. Auch wenn das Wunsch- und Leitbild der Goethezeit nicht völlig überwunden wurde, bildete sich bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts ein Kanon realistischer Erzähler heraus: Jeremias Gotthelf, Gottfried Keller, Theodor Storm, Theodor Fontane, Adalbert Stifter, Conrad Ferdinand Meyer und Wilhelm Raabe und noch viele heute weniger bekannte wie Gustav Freytag, Paul Heyse, Friedrich Spielhagen, Peter Rosegger und Marie von Ebner-Eschenbach. Als Dramatiker hatten Friedrich Hebbel und Franz Grillparzer große Erfolge. Die Lyrik stand trotz Heine von allen Dichtungsgattungen noch am stärksten unter dem Einfluss Goethes, so dass Stefan George dem dritten Band seiner Sammlung deutscher Dichtung den Titel *Das Jahrhundert Goethes* gab. Neben der Droste, Keller, Storm, Fontane und Conrad Ferdinand Meyer bestimmte eine große Zahl heute längst vergessener Lyriker den Stil und gab den Ton an, wie z.B. Gustav Falke, Timm Kröger, Peter Hille, Carl Spitteler oder Ferdinand von Saar, um nur einige wenige zu nennen.

Das Zerbrecen der aufklärerischen Perspektive am Anfang des 19. Jahrhunderts und die Wendung von einer weltbürgerlichen Tendenz zu einem nationalistischen und imperialen Messianismus hatte Folgen, die zunächst positiv zu sein schienen: Es bildete sich – nach 1867 unterstützt durch die raschen Erfolge von Reclams Universalbibliothek in den deutschen Gymnasien – eine literarische Tradition, die die Lebensgewohnheiten bestimmter Teile des »Volkes ohne Buch« (Rudolf Schenda), das die Deutschen bisher gewesen waren, nachhaltig veränderte. Zwischen 1850 und dem Ersten Weltkrieg wurde das Buch, vor allem der Roman, zur dekorativen Leitlinie gesellschaftlicher Unterhaltung, daneben auch zum Lebensinhalt des passiven Teils der bürgerlichen Gesellschaft (vor allem also der Frauen und der Jugendlichen, weniger der berufstätigen Männer). Diese Tendenz wurde durch die neuen Unterhaltungs-Journale wie z.B. die *Gartenlaube*, mit festem literarischen Anhang oder regelmäßigen literarischen Einlagen verstärkt und weit verbreitet, und zwar auch in jenen Schichten, die jetzt wirtschaftlich ins Bürgertum aufzusteigen begannen und sich nun solche Journale leisten konnten. Eine Auseinandersetzung mit Literatur war von einer solchen Aneignung nicht zu erhoffen. Von der Literatur erwartete man Entspannung durch Spannung, phantastische Gegenwelten und Harmonie gegen den Zwang der Arbeit, also Erholung statt Mühe – eine durchaus verständliche Einstellung.

Diskussionen über Formen, Inhalte und vor allem Tendenzen der Literatur fanden weniger in der allgemeinen Öffentlichkeit statt, sondern blieben zumeist Zirkeln, Kreisen und Vereinigungen vorbehalten. »Öffentlichkeit« war in Deutschland nur kurzfristig »räsonierendes Bürgertum« (Jürgen Habermas) gewesen; sie wurde unterdrückt, bevor sie sich wirklich entwickeln konnte. So dienten z.B. die Gespräche im 1827 gegründeten Berliner Dichterkranz »Tunnel über der Spree« in den Jahren um die Revolution vor allen Dingen der Bewahrung traditioneller Vorstellungen. Als Fontane z.B. im Oktober 1849 zwei Szenen seines einzigen (unvollendet gebliebenen) Dramas *Karl Stuart* vorlas und die Tunnel-Mitglieder unschwer Parallelen zum damaligen Preußenkönig Friedrich Wilhelm IV. erkennen konnten, warnte der Protokollant Merkel den jungen Dichter davor, ein Tendenzstück zu schreiben: »Was dem Journalisten frommen mag, steht unter dem Dichter. Er diene der Kunst, nicht der Partei!«, war seine Forderung.

Fontane versuchte zunächst diesen Weg und konnte Erfolge vorweisen. Gerade seine Beschäftigung mit der historischen Ballade, vor allem zu Ereignissen der preußischen, dann auch der allgemeinen Geschichte – H.H.

Reuter spricht von »Aristokratisierung« und »Entaktualisierung« – hat ihm den Durchbruch als Dichter verschafft bis in die Lesebücher der Volksschulen, bis in Kalender und Anthologien hinein. Er fand breite Zustimmung bei den »Stillen im Lande«, den Vertretern der sog. Erweckungsbewegung, die in Erinnerungen schwelgen wollten und traditionelle – vor allem »preußische« – Werte vertraten. Fontane erlebte die Auseinandersetzung mit dem Preußentum anders: Er trennte seine Beschäftigung mit der Mark Brandenburg und ihren liebenswürdigen Bewohnern, denen er in seinen *Wanderungen* zahlreiche Denkmäler errichtete, von der immer schärfer werdenden Kritik am preußischen Staat. Sie wird schon deutlich in der »frühen« Erzählung *Schach von Wuthenow* (1882) und geht über *Frau Jenny Treibel* (1892) bis zur letzten Romanfigur, dem alten Stechlin (der Hauptfigur des gleichnamigen Romans von 1898). Fontane setzte bewusst die innere Vornehmheit des märkischen Landedelmannes der Hohlheit des letzten Kaisers entgegen, wie die berühmten *Briefe an Friedlaender*, einen gebildeten Berliner Juden, zeigen: Durch scharfe Beobachtung wurde er immer mehr zum Kritiker des »Hohenzollernwahns«.

Gleichzeitig gab es unzählige Heimatdichter, für die Literatur verklärende Erinnerung an »starke Männer« war, die die aus den Fugen geratene Welt wieder richteten. Der Schweizer Conrad Ferdinand Meyer (1825–1898) stand dieser Heldenverehrung sehr kritisch gegenüber und zeigte mit sehr subtilen erzählerischen Mitteln, dass »große Männer« auch große Fehler hatten (*Jürg Jenatsch*, 1876; *Der Heilige*, 1880). Bei vielen anderen Autoren verdeckten kraftvolle Szenen in der Literatur nach 1848 oft ihre Neigung, komplizierte oder fruchtlose politische Auseinandersetzungen zu meiden.

Sogar die Reiseliteratur, die seit etwa 1790 mit berühmten Beiträgen von Forster bis Laube und Heine aus dem Blickwinkel des staunenden oder kritisch prüfenden Reisenden gesellschaftliche und kulturelle Verhältnisse durchsichtig zu machen versucht hatte, glitt nach 1830 ab in beschauliche Betrachtungen, die allerdings wegen dieser Unverbindlichkeit auch sehr beliebt waren und in den neu entstehenden *Journalen* ihren festen Platz fanden. Missverstanden in diesem Sinne wurden auch Fontanes *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* (1862; 1863; 1873; 1882) und so zum beliebten Geschenk in konservativen Kreisen.

Der Literatur wurde also eine Funktion zugewiesen, die ihrer ursprünglichen Intention entgegengesetzt war: Sie klärte nicht auf, sondern bemühte sich z. B. um die Gefühlsbildung und Anleitung der Frau »auf die vom Mann abhängige Rolle [...], die auf das Haus beschränkt blieb« (R. Wittmann). Entsprechende Texte wurden von den Dichtern der Zeit erwartet, vom Publikum bevorzugt und deshalb in den zahlreichen neu entstehenden *Journalen* veröffentlicht, als ob es Heines Kritik an der »Goetheschen Kunstschule« nie gegeben hätte. Heines Satz, die neue Zeit werde »eine neue Kunst gebären, die mit ihr in begeistertem Einklang sein wird«, wurde nun, nach 1850, umgesetzt – aber wie anders, als er es gewollt und sich vorgestellt hatte! Nicht die von Heine erwartete Entwicklung zu Freiheit und Kritik, Auseinandersetzung und Genuss begann, sondern immer mehr Autoren waren aus Gründen des Broterwerbs darauf angewiesen, dass ihre Werke gedruckt wurden, und schlossen daher literarische Kompromisse auf niedrigstem Niveau. Selbst Fontane musste sich zu »überarbeiteten« Vorabdrucken in *Journalen* wie der *Gartenlaube* bereit finden. Jeder Text, der soziale Zustände realistisch beschrieb oder Arbeitsverhältnisse und Hunger darstellte, wie sie tatsächlich wirkten, entsprach nicht dem »Zeitgeist« der Unterhaltungsredakteure (und der hinter diesen stehenden Verleger). Ohne Über-

treibung kann man sagen, dass es – von einigen Versuchen im Naturalismus abgesehen – keinen deutschen literarischen Text zwischen 1850 und 1900 gibt, der die ökonomischen und sozialen Bedingungen des neuen vierten Standes wenigstens im Modell aufgezeigt hätte, wie Schiller dies z.B. in seinem Drama *Kabale und Liebe* (1783) für den dritten Stand versucht hatte.

Was aber hat der literarische Realismus zu erreichen versucht? Zweifellos haben Keller, Raabe, Storm und Fontane Figuren des ›einfachen Volkes‹ dargestellt. Das Volk als Proletariat haben sie allerdings in individuelle Gestalten aufgelöst, die mehr oder minder deutlich zu ›bürgerlichen Helden‹ wurden. Drei Beispiele sollen dies zeigen:

Hans Unwirrsch in Wilhelm Raabes Roman *Der Hungerpastor* (1864) hat als Schüler und als Student der Theologie nie vergessen, aus welcher Enge er gekommen ist, und innere wie äußere Bescheidenheit zu seinem Lebensprinzip gemacht. Diese Bescheidenheit verlangt Opfer; die rücksichtslosen Menschen in der Umgebung des ›Hungerpastors‹, z.B. der ›Dr. Theophil Stein‹, wie sich Moses Freudenstein, Hans Unwirrschs Schulkamerad, nun nannte, scheinen zunächst größere Erfolge zu haben, werden aber schließlich von Unwirrschs Ausdauer und Menschlichkeit ›überholt‹, eine idealistische Lösung also.

Die Heimat hat im *Hungerpastor* einen festen Stellen- und Orientierungswert für alle Personen, weil der Begriff emotional besetzt wird: Heimat ist Geschichte, Tradition, Bindung, und sie kann Klassegegensätze überwinden; insofern ist der Begriff grundsätzlich konstruktiv, schafft schließlich auch gegen Widerstände ein ›Wir-Gefühl‹. Am Verhältnis zur Heimat misst Raabe auch seine beiden kontrastierenden Hauptfiguren, Hans Jacob Nikolaus Unwirrsch und Moses Freudenstein, am Verhältnis zur Natur die Charaktere der beiden gleichaltrigen Jungen; die oft drastischen Vergleiche veranschaulichen nicht nur, sondern werten die Personen, auf die sie sich beziehen, ebenso drastisch auf oder ab.

Theodor Storm (1817–1888) stellte mit der Figur Hauke Haiens in seiner Novelle *Der Schimmelreiter* (1888) dar, wie ein Kind aus einfachen Verhältnissen zum Über- und Herrenmenschen wurde. In ihm wird das bürgerliche Ideal überlagert von dem aristokratisch anmutenden Machtkalkül des jungen Deichgrafen, der sich ständig in einer Kampfposition zu befinden meint und unter diesem eingebildeten Druck sein Verhältnis zur Realität sowie jede soziale Bindung verliert, zuletzt auch die zu seiner Frau und seinem Kind, weil er Erfolg weder einschätzen noch angemessen mit ihm umgehen kann: Er wird maßlos und will anderen seine Maßlosigkeit aufzwingen. Hauke dürfte den neuen Deich – seine große Idee und für den Leser zugleich Symbol des neuen Zeitalters – aber nicht isoliert betrachten, sondern müsste ihn (real und bildlich) mit den alten Deichen als Einheit begreifen. Indem Hauke Haien sich allein auf das Neue konzentriert und die ›kritischen Übergänge‹ weder in seinem Umfeld noch beim Bau des neuen Deichs beachtet, kommt es zur Katastrophe. Sie entlarvt die Vorstellung permanenter oder gar gewaltsam erzwungener Erfolge in einer Welt des Fortschritts als Illusion: Humanistische Ideale oder einfach Menschlichkeit bleiben im rücksichtslosen Machtstreben auf der Strecke.

Im 19. Jahrhundert sah man die Figur des Schimmelreiters ganz anders: Gerade weil es Theodor Storm gelungen war, im Deichgrafen Hauke Haien eine literarische Figur von großer Dichte, aber mit ebenso großen Widersprüchen zu formen, wurde der Schimmelreiter schon wenige Jahre nach seinem Erscheinen (1888) als heimatverbundener ›Gründerzeitmensch‹ missverstanden: »Ein Mann, ganz brennende Tatkraft, ganz Gemeinsinn,

ganz geschaffen für den Kampf; kraftvoll bis zur Härte, – dabei eine durchaus auf holsteinischem Strandboden erwachsene Natur!« (Clara Lent, 1899).

Literarisch ist die Rettung des Menschlichen gegen Macht- und Fortschrittsglauben oft recht unauffällig gestaltet worden, etwa wenn Fontane seinen Roman *Effi Briest* (1895) nach dem Mädchennamen der Hauptfigur benennt und dieser auch auf Effis ausdrücklichen Wunsch auf ihrem Grabstein erscheint, als habe die Ehe mit dem Baron von Innstetten nie stattgefunden. Effis Rückkehr in die heile Welt des Elternhauses ist zu verstehen als Zeichen des Misserfolgs in der Erfolgsgesellschaft. Dies hat Fontane zeigen wollen: Zu einem positiven Neuansatz lässt er seine Figur Effi viel weniger gelangen als ihr ›Vorbild‹ in der Realität, die Freifrau von Ardenne, die das Erscheinen des Romans um fast sechzig Jahre überlebt hat. Fontane hat also aus ›ideologischen‹ (weltanschaulichen) Gründen die Grundstruktur dieser »Geschichte nach dem Leben« (Brief an Marie Uhse, 1895) umgestaltet und mit Effis Tod die ›Spielregeln‹ der Gesellschaft anerkannt, indem er deren Brutalität in Effis Leiden und Tod ästhetisierte, ihr aber ein ›positives Ende‹ verweigerte, weil sie ›schuldig‹ war. Zwar löst der Zusammenbruch von Effis Gesundheit die starren Formen gesellschaftlicher Konvention ein wenig, aber an deren Grundsätzen darf selbstverständlich nicht gerüttelt werden, wie die Mutter der sterbenden Tochter noch einmal ausdrücklich klarmacht. Auch billigen Wüllersdorf, der Mitarbeiter Innstettens, und kurz vor ihrem Tode auch Effi selbst Innstettens Handeln gegenüber dem Major von Crampas, den Innstetten wegen eines fast sieben Jahre zurückliegenden Ehebruchs mit Effi im Duell erschießt und zur Begründung anführt, es gehe nicht, »wie wir wollen, sondern wie die andern wollen« – aber wer sind diese ›andern‹, deren Diktat man so kritiklos folgt? Ist die Anpassung an Meinungsmacher nicht einfach eine Erklärung für die ungebrochene Macht alter Herrschaftsstrukturen, die, angereichert mit der neuen, ›modernen‹ Machtfülle, Menschlichkeit verdrängt haben? Bei der Lektüre des Romans entstehen Verständnis und Sympathie für Effi im Leser; diese Teilnahme bleibt aber literarisch: Solidarität mit real lebenden und leidenden Frauen ist in Fontanes Roman nicht erkennbar – und sein Beispiel kann für die gesamte Epoche des literarischen Realismus gelten.

Wie erklärt sich diese Schwäche im Selbstverständnis des Bürgertums? Als die alten feudalen Kräfte unter Führung der beiden ungleichen Brüder Preußen und Österreich sich wieder durchgesetzt hatten, gingen die Aktivitäten des Bürgertums in drei Richtungen: Gesellschaftlich wollte man sich dem Adel annähern, aber nicht dessen Position einnehmen; politisch wollte man sich vor dem Proletariat schützen, vor allem dessen Aufstieg zur Macht verhindern; wirtschaftlich wollte man die ›freie Dynamik‹ des Unternehmers (im weitesten Sinn) weiter ausbauen. Diese Vorstellungen ließen wenig Raum für Ideale und deren konsequente Verwirklichung, was natürlich immer wieder zu erheblicher Unsicherheit innerhalb der eigenen Klasse führte. Deshalb bildeten statt politischer, allgemein gesellschaftlicher und sozialer Entscheidungen Klatsch und bewusst hochgespielte moralische Katastrophen den manchmal pikant wirkenden Hintergrund des gesellschaftlichen Lebens, was immer wieder zu ironischen Darstellungsformen führen musste. Fontane war in fast allen seinen späteren Romanen ein Meister der Verwendung ironischer Formen im gesellschaftlichen Plauderton, Wilhelm Busch (1832–1908) hat mit den Versen und Zeichnungen seiner Bildergeschichten (*Die fromme Helene*, 1872) große Erfolge gerade bei den Menschen, deren gesellschaftliche Umgebung er aufs Korn nahm.