

Gesellschaftliche Spannungen wurden also nicht ›analysiert‹ wie in der skandinavischen Literatur oder plastisch-gefühlvoll dargestellt wie bei Dickens, sondern eher von der heiteren oder ironischen Seite beschrieben, nicht um sie abzubauen, sondern um die Grenzen gesellschaftlicher Angemessenheit zu markieren: Mit der *frommen Helene* identifiziert man sich nicht. Die Kunst der Desillusionierung und Distanz war also verbunden mit dem Bestreben, die eigene Welt abzugrenzen gegen Gefahren, aber keine Aufforderung, aus dem Schatten herauszutreten und neue Wege zu erproben. So verstanden ist Realismus nach Fontane also »nicht das nackte Wiedergeben alltäglichen Lebens, am wenigsten seines Elends und seiner Schattenseiten« – das wäre Grenzüberschreitung! – sondern »Widerspiegelung alles wirklichen Lebens, aller wahren Kräfte und Interessen *im Elemente der Kunst, er ist (...) eine Interessenvertretung auf seine Art*« (1853).

Obwohl also im 19. Jahrhundert erstmals eine gesellschaftsbezogene Literatur auf breiter Basis, sozusagen als Anstoß für ein sich emanzipierendes Bürgertum und zur Gewinnung der ständig wachsenden Arbeiterschaft als Leser denkbar gewesen wäre, haben weder die Dichtung des deutschen Realismus noch kulturelle Institutionen diese Möglichkeit genutzt, sie wohl auch prinzipiell nicht gewollt. Es gab in Deutschland keine Voraussetzung, die einen Charles Dickens oder Stendhal ermöglicht hätte, stattdessen harmonische Unterhaltung und Ablenkung von den unangenehmen Dingen des Lebens. Insofern kann man vom Zeitalter des Realismus und der Gründerzeit als einem Zeitalter der Versorgung der Massen mit Unterhaltungsliteratur sprechen. Wegbereiter dieser vereinfachten Rezeption waren nicht nur die aufkommenden Zeitschriften für den Massengeschmack wie die *Gartenlaube*, sondern auch die deutschen Fibeln und Lesebücher sowie der Lehrplan und der Unterricht in der Muttersprache, die die Schüler indoktrinierten. Da sich anspruchsvolle Literatur nicht in Gewinn umsetzen ließ, blieb der Umgang mit ihr nur kleineren Gruppen vorbehalten, sofern sie die Voraussetzungen erfüllten: neben den schon genannten Schülern und Frauen mit guter Schulbildung, vor allem alten Leuten, später allmählich den Stadtbewohnern, als die Arbeitszeit verkürzt, der Schulbesuch regelmäßig wurde und die Löhne etwas mehr als das Existenzminimum abdecken konnten. Auch die Unterschichten lasen allmählich mehr, sie wurden aber nicht zu einem lesenden und von der Literatur beeinflussten oder gar geprägten Publikum.

Unter diesen allgemein für Literatur ungünstigen Bedingungen konnte sich nur eine Schreibweise durchsetzen, deren Kompromisscharakter Züge eines literarischen »Juste-milieu« trug: formale wie stoffliche *Einfachheit*, die aber großen Wert auf »Ausstattung« oder »Kulisse« legte (vgl. z.B. Stifters Roman *Der Nachsommer*, 1857), Symbole des Wohlstands, vor allem im Interieur, herausstellte, dabei aber ›Objektivität‹ anstrebte, also z.B. exaltierte Reaktionen, grobe, vordergründige Rachezüge und offene Gewalt vermied, klare und einfache Handlungsstränge entwickelte, auf drastische Stilmittel verzichtete, also eine ausgewogene, ruhige ›mittlere‹ Stillage bevorzugte (R. Wittmann).

Zu dieser ruhigen Stillage gehörte, dass Wohnung, Umgebung und Mensch sich entsprachen und dass diese Entsprechung im Idealfall sich aus einer vernünftigen Anpassung der Menschen an das landschaftliche Umfeld ergab. Als der Erzähler in Stifters *Brigitta* (1847) das Haus des Majors in der ungarischen Steppe findet und ins Gästezimmer tritt, fällt ihm auf, »daß der dunkle Fleck des Waldes oder Gartens unten auf die Steppe gebreitet« dalag »wie eine andere, nur riesenhaft große Bunda«. Diese Betrachtungsweise, die

das Innen mit dem Außen harmonisch verbindet, Geborgenheit vermittelt und beruhigt, konnte dem Publikum zwar keine großen Aktivitäten vermitteln, baute eher sorgfältig ausgewählte, fast statische Bilder so vor dem Leser auf, als sei dieser Aufbau Realität und man befinde sich mitten in ihr. Weil es diese ›Realität‹ leicht wiederzuerkennen meinte, schätzte das bürgerliche Publikum die Entwürfe großer landschaftlicher Szenerien, wie sie Raabe, Meyer oder Storm vorführten, genauso wie die schönen Interieur-Szenen bei Conrad Ferdinand Meyer. Der landschaftliche Bildaufbau vermittelte oft einen so plastischen Eindruck – z. B. der Anfang von Meyers *Jürg Jenatsch* (1876) –, dass der Leser ›gefangen‹ war, ehe die eigentliche Handlung begann. Zu einer Zeit, da Photographie und Film noch keine Rolle spielten, wurde vor dem Zuschauer eine Kulisse aufgebaut, die Mensch, Landschaft und Leser zu einer Einheit verschmolz, der der Rezipient nicht entrinnen konnte – und in dieser ›Einheit‹ vollzog sich die oft sehr ruhige Handlung der Dichtung. Der so gestaltete Text war natürlich nicht ›realistisch‹, sondern bereits Interpretation, diese suggerierte die Vorstellung einer Gesamtharmonie. Sie konnte aber auch, wenn sie aufgehoben oder zerstört wurde, ganz plötzlich Katastrophen einleiten, d. h. die ›dingliche Bildlichkeit‹ der Szenerie wurde beherrschend wie ein Leitmotiv und gab zum Beispiel den Texten Theodor Storms Prägung und Wirkung. Dies zeigen die Geistererscheinung in *Schimmelreiter* (1888), das Kinderbild in *Aquis submersus* (1878) oder der Kasper in *Pole Poppenspüler* (1874).