

Theodor Fontanes Realismuskonzept

Metin TOPRAK*

Özet

Alman realizminin önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilen Theodor Fontane, yaşamı boyunca pek çok önemli romanın yanısıra sayısız deneme, tiyatro ve kitap eleştirisi de kaleme almıştır. Fakat yazar, örneğin dönemin önemli kuramcılarında Vischer'den farklı olarak sanat ve edebiyat hakkındaki kuramsal düşüncelerini sistematik olarak ortaya koyduğu bir yapıt geride bırakmamıştır. Ancak Fontane'nin bu konulardaki ve ayrıca sayısız eleştiri türü yazılan dikkatle incelendiğinde; yazarın bu yazılarında bir taraftan sanat ve edebiyat konularında genel düşüncelerini ortaya koyarken, öte yandan da realizm konusunda bir program çerçevesinde, tutarlı ve özgün betimlemeler yaptığı görülmektedir.

Anahtar Sözcükler: Fontane, Realizm, Natüralizm, Romantizm

Abstract

Theodor Fontane, one of the outstanding representatives of German realism, wrote many novels, numerous theatre and book reviews and essays. As for his ideas on art and literature, he did not put forward them in a systematic way or theory unlike the other important theorists of that era such as Vischer. On the other hand, when his writings on art and literature are analysed carefully, it is seen that he not only expressed his general ideas on these matters but put forward certain, original and consistent ideas on realism within a programme.

Key words: Fontane, realism, naturalism, romanticism

1. Realismus als Programm

Mit dem Begriff des Realismus, der 1826 als Stil­kategorie in Frankreich auftauchte und sich in ganz Europa in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durchsetzte, wird im

* Yrd. Doç. Dr.. Kocaeli Üniversitesi, Fen - Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatı Bölümü

allgemeinen die Epoche "nach dem Zusammenbruch des spatromantischen idealismus um 1830 und der Radikalisierung des naturwissenschaftlichen und soziologischen Denkens um 1880" (Lange 1965,475) bezeichnet. in Frankreich, wo erst nach 1848 die erste ausdrückliche Theorie des Realismus entstand, kennzeichnete sie ursprünglich die Literatur, die im Gegensatz zur idealen Literatur das gewöhnliche Leben in seiner Banalität und Niedrigkeit unverstellt darbot. Deswegen bildete dort eine antibürgerliche und sozialkritische Haltung, die in den Werken von Flaubert, Stendhal und Balzac zu beobachten war, das wichtigste Merkmal der neuen Strömung. Gerichtet gegen die romantische oder idealistische Tradition der Literatur verlangt der Realismus als neue Form eine treue Darstellung des zeitgenössischen Lebens und der Wirklichkeit, die vor allem eine sorgfältige Beobachtung und Analyse voraussetzte, in der auch der geschichtliche Wandel eine hintergründige Rolle spielte. Diese Kriterien sind allerdings für die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts nicht charakteristisch, da die deutschen Schriftsteller dieser Epoche vorwiegend „die sittlichen als die sozialen und politischen Folgen der Umwälzungen ihrer Zeit" (Sagara 1972, 289) darstellten.¹ Der sich in Frankreich verbreitende Realismus, dessen wesentliches Charakteristikum die „Verneinung des Ideals" bildet und in Gustave Flauberts Romanen musterhaft praktiziert wurde, stieß in Deutschland, wo die idealistische Ästhetik bis zu diesem Zeitpunkt eine vorherrschende Rolle gespielt hatte, auf Kritik. Emil Homberger z.B. schreibt über Flauberts Roman *Madame Bovary* die folgenden Worte:

Wie der Idealismus, welcher den Boden der realen Welt verlässt, zu luftiger Phantasterei wird, so sinkt der Realismus, welcher die Wirklichkeit, den Stoff, nicht durch das Ideal vergeistigt, zum plumpen Materialismus herab. Der Verfasser der "Madame Bovary" und der "Empfindsamen Erziehung" scheint uns interessant eben als vollendetes Muster eines materialistischen Dichters (Homberger 1997, 198f).

Diesen Worten fügt Homberger die ironische Bemerkung hinzu, daß Flaubert in der scharfen Beobachtung der Natur nicht übertroffen werden könne; er sei nicht nur ein einfacher Naturbeschreiber, sondern auch Chemiker, Anatom, Physiolog. Diese Art Beobachtung oder Analyse, die er mit einem Mikroskop vergleicht, und die überall nur Atome sieht und keine Organismen, behandle die lebendige Seele ganz wie den toten Leichnam (ebd. 199). Doch Homberger ist kein Einzelgänger, der dem in Deutschland naturalistisch empfundenen französischen Realismus ablehnend gegenübersteht, ihn mit

Andreas Huyssen weist in seiner Einleitung zu den Texten des bürgerlichen Realismus auf einen weiteren Aspekt des deutschen Realismus hin und meint, dass sich an der grossen Dichtung der Epoche ein rein quantitativer Mangel an Gegenwartsbezug feststellen lasse: „eine Begrenzung liegt zweifellos darin, dass die bürgerlichen Realisten im Gegensatz zum französischen oder russischen Realismus den Bereich des sozialen Kollektivs aussparten" (Huyssen 1978, 20).

Mangel an moralischer Perspektivität" versehen sieht, als „teilnahmslos“ und „unsittlich“ empindet, weil er „die reale Nacktheit und nicht das ideale darstellt, als unmenschlich“ bewertet, weil er sich dem Edlen gegenüber gleichgültig verhält (ebd. 199ff). Beinahe ohne Ausnahme wird von Programmatikern des deutschen Realismus ein literarischer Realismus, wie er in Frankreich praktiziert wurde, aus Gründen, die mit denen Homberger im Einklang stehen, abgelehnt und immer wieder von der Literatur eine Position verlangt, die „realistische und idealistische Züge vereinen“ (Plumpe 1997, 22) sollte. Da sich in den in Deutschland entstandenen neuen Formeln „durch Nachwirkung der klassisch-idealistischen Kunsttheorie“ immer wieder die Hoffnung auf eine Synthese von Idealismus und Realismus ausdrückt, (vgl. Martini 1980,224), wird der deutsche Realismus mit Begriffen wie „poetisch“ (poetischer Realismus von Otto Ludwig) oder „idealistisch“ (*Realidealismus* oder aber auch idealrealismus) erweitert, und zwar mit der Absicht, zu veranschaulichen, daß damit nicht einfach die „Nachahmungskonzeption“ im Sinne Aristoteles gemeint sei (vgl. Setler 1989, 376). Diese Gegenüberstellung von Realismus und Idealismus, aber auch ihre Vereinigung, war allerdings in Deutschland nicht neu. Bereits in der von Friedrich Schiller gegen Ende des 18. Jahrhunderts geschriebenen Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795) nehmen diese beiden Begriffe eine zentrale Stellung ein, wenn auch in der Abhandlung Schillers wie von anderen Theoretikern der romantischen Epoche der Begriff des Realismus in kritischer Absicht in die damalige ästhetische Diskussion eingeführt wurde. Die Abhandlung und die daraufhin zwischen Schiller und Goethe begonnene Diskussion über die beiden Begriffe Realismus und Idealismus zeigen aber, daß eine Verschmelzung oder Synthese von beiden Strömungen in Deutschland bereits um 1800 thematisiert wurde, und daß die Bezeichnung von Kunst als eine bloße Kopie der Wirklichkeit oder des Lebens mißbilligt wurde. Schiller unterscheidet in seiner Abhandlung zwei Dichtungsarten: die naive Dichtung, die, sich mit seinem Stoff identifizierend, bloß der einfachen Natur und Empfindung folgt und das Wirkliche nachahmt; die sentimentalische Dichtung, in der ein Ideal ausgedrückt wird, wobei der Dichter den Stoff durch das Medium seiner Persönlichkeit darstellt. Seiner Darstellung nach unterscheidet sich die sentimentalische Dichtung von der naiven dadurch, „daß sie den wirklichen Zustand, bei dem die letztere stehenbleibt, auf Ideen bezieht und Ideen auf die Wirklichkeit anwendet“ (Schiller 1993, 66). Auch die Dichter gehören diesen zwei Gruppen an:

Alle Dichter, die es wirklich sind, werden, je nachdem die Zeit beschaffen ist, in der sie blühen, oder zufällige Umstände auf ihre allgemeine Bildung und auf ihre vorübergehende Gemütsstimmung Einfluss haben, entweder zu den *naiven* oder zu den *sentimentalischen* gehören (ebd. 26).

Um diesen Gegensatz „auf eine einfache Formel zu bringen“ bezeichnet er die Dichter, die er zu der ersten Gruppe zählt als Realisten und die anderen als Idealisten. Das bedeutet, daß den naiven Dichter eine realistische und den sentimentalischen Dichter dagegen eine idealistische Charaktereigenschaft kennzeichnet. Aber beide getrennt genommen entsprechen „dem ideal vollkommener Menschheit nicht ganz“ und haben ihre Vor- und Nachteile:

[...]der Realist zwar dem Vernunftbegriff der Menschheit in keinem einzelnen Falle Genüge leistet, dafür aber dem *Verstandesbegriff derselben* auch niemals widerspricht, der Idealist hingegen zwar in einzelnen Fällen dem höchsten Begriff der Menschheit näher kommt, dagegen aber nicht selten sogar unter dem niedrigsten Begriffe derselben bleibt (ebd. 108).

Ebenso wenig wie diese getrennt genommenen Charaktereigenschaften zu einem vollkommenen Menschen führen können, so kann auch eine getrennt genommene idealistische und realistische Kunst nicht vollkommen sein. Nur eine Synthese, eine „innige Verbindung“ kann „das ideal schönere Menschlichkeit erschöpfen“ (ebd. S. 95). Es ist nun von der Forschung oft darauf hingewiesen worden, daß Schiller mit der Gegenüberstellung von der naiven und sentimentalischen Dichtung zugleich auch Goethes und seine eigene Dichtung charakterisiert.² In einem Brief vom 24. April 1798, den Schiller, der sich selbst als Idealist betrachtete, an Goethe schrieb, bezeichnet er die Franzosen als „bessere Realisten“, fügt allerdings auch hinzu, „daß der Realismus keinen Poeten machen kann“ (Goethe 1950, 563). Wenn auch Schiller sich selbst als Idealist und Goethe als Realist wahrnimmt, waren beide für Theodor Fontane (1819-1898), der als einer der wichtigsten Vertreter des deutschen Realismus gilt, „entschiedene Vertreter des Realismus, solange sie, unangekrankelt von der Blase des Gedankens, lediglich aus einem vollen Dichterherzen ihre Werke schufen“ (Fontane 1969a, 239). Er ist allerdings auch der Ansicht, daß vor allem Schiller diesem Realismus nicht treu geblieben sei und in seinen letzten Arbeiten mit ihm völlig gebrochen habe. Wenn Fontane auch den „Idealisten“ Schiller als einen Vertreter des Realismus wahrnimmt, muß nun gefragt werden, wie er sich den Realismus vorstellt. Versucht man dieser Frage nachzugehen, stellt man sogleich fest, daß die Bestimmung des Verhältnisses von der Romantik, aber auch vom Naturalismus zum Realismus Fontanes Realismusverständnis besonders geprägt hat.

Gerhard Schulz meint zu dieser Abhandlung, daß Schiller in der Gegenüberstellung von naiv und sentimentalisch auch der Kontrast zwischen sich selbst und Goethe erschien, dem er sich seit 1794 in Freundschaft angeschlossen habe (Schulz 1983,227).

Weder ein „hasslicher“ Naturalismus noch eine „falsche“ Romantik

Trotz einer auf dem ersten Blick reservierten Haltung der Romantik gegenüber, erklärt Fontane das Romantische zu seiner „Lieblingsgattung“ in der Dichtung und meint, daß sein künstlerischer Genuß, den er der realistischen Schule verdanke, die Bewunderung, mit der er Zola, Turgenjew, Tolstoi und Ibsen gelesen habe, verschwinde neben der erhabenen Freude, die ihm, durch ein ganzes Leben hin, romantische Dichtung wie „Chevy-Chace“, die Bürgersche „Lenore“, der Goethesche „Erlkönig“, die Schillersche „Jungfrau von Orleans“ und viele andere Arbeiten derselben Richtung gemacht hatten. Deswegen ist er der Ansicht, daß die neue Strömung die Romantik nicht aus der Welt schaffen kann und soll. Die Romantik abzuschaffen bedeutet für ihn ein „nicht wieder einzubringender Verlust“, er fügt allerdings auch hinzu, daß er damit nicht eine „falsche Romantik“ meint, die vorwiegend mittelalterliche und rittertümliche Stoffe zum Gegenstand ihrer Dichtung gemacht habe:

Durch dies tote Zusammenspiel von Marterkammer und Eiserner Jungfrau, von Templer und Jüdin, von Söller und Kemenate, durch endloses Heraufbeschwören von Eifen und Irrlichtern, von Zweitem Gesicht und Stureblick [...] - durch Überfüllung dieses romantischen Quincailleriesmarktes..., vor allem durch den tiefen Unglauben, aller derer, die diesen Markt beschicken [...] - dadurch und nur dadurch allein ist diese ganze herrliche romantische Welt, diese Schatzkammer aller Poesie, so tief in Mißkredit gekommen (Fontane 1969b, 816).

Ahnlich wie die anderen Theoretiker des deutschen Realismus mißbilligt auch Fontane eine Romantik, die eine Beziehung zur irrationalität hat, die die Wirklichkeit *des* Lebens unberücksichtigt lässt oder vor ihr flüchtet und zum Traumhaften neigt. So eine Romantik, deren Verfasser dem, was sie darstellen selber fremd gegenüberstehen und dies nur als ein „Geschäft“ und nicht als ein lebendiges Gefühl wahrnehmen, ist dazu verurteilt vergessen zu werden. Eine „echte Romantik“, die sich seiner Ansicht nach im Grunde sehr gut mit dem Realismus verträgt, könne jedoch nicht aus der Welt geschaffen werden (ebd., 815). Er unterscheidet damit zwischen einer gesunden und einer kranken, einer echten und einer falschen Romantik; und die echte oder gesunde Romantik zielt aber in ihren Phantasie schöpfungen ebenso auf die ‚Wahrheit‘ wie der echte Realismus“ (Zuberbühler 1997, 54). Deswegen ist Fontane auch der Meinung, daß es immer wieder von der Mode abhängig sei, ob in einer bestimmten Zeit der Realismus der Romantizismus im Vordergrund steht. Aber letztendlich haben die beiden Richtungen zwei Kriterien zu erfüllen. Sie sollen eine Echtheit und einen Stil haben; Eigentlich fällt das zusammen. Ist eine Sache echt, so hat sie auch den Stil, der ihr zukommt, und hat sie den Stil, der ihr zukommt, so ist sie auch echt. Der

Unterschied ist nur der: Das Echte gibt sich unmittelbar aus dem Gefühl und trifft's, ohne zu wissen, daß es getroffen. Der *Stil* ist ein Kunstprodukt, Sache der Erkenntnis, ein Etwas, dem der Künstler bewußt nachstrebt; und erreicht er's, so hat er - indem er den richtigen Stil fand - auch die Echtheit gefunden. Dasselbe Ziel auf zwei verschiedenen Wegen (Fontane 1969c, 171).
indem Fontane von der Mode der Zeit abhängig macht, ob der Realismus oder die Romantik im Vordergrund steht, verrät er auch, was die Mode seiner Zeit von der Literatur verlangt. Er ist nämlich der Ansicht, daß nun die Romantik zu einer „vorausgegangenen Literaturepoche“ gehört. Obwohl das Zeitalter der Romantik von vielen als eine „Glanzzeit“ gepriesen wird, und obwohl der Glaube vorherrscht, dass diese Richtung, die das ideale betont, und dadurch große Werke zu schaffen versuchte, vertritt Fontane die Ansicht, daß die Schöpfungen dieser „vorausgegangenen Epoche“ und damit auch eine ähnliche Dichtung die Menschheit der neuen Epoche eigentlich nicht mehr lebhaft interessieren können. Es ist nicht nur die Romantik, die begonnen hat in Fontanes Zeitalter die Menschheit nicht mehr lebhaft zu interessieren, auch die klassischen Aufführungen seien seit geraumer Zeit das Seitenstück zu den leeren Kirchen geworden und aus dieser Not, so begründet es Fontane, sei nun der Realismus entstanden. Der Realismus verspricht zwar nicht ein Paradies zu werden, er sollte aber zumindest „ein Garten des Lebens sein“ (Fontane 1965b, 816).

Bei seiner Auseinandersetzung mit der Romantik ist insbesondere der Roman die bevorzugte Gattung. Denn der Roman gehört zumindest seit der Epoche des Realismus zu den wichtigsten Gattungen der Literatur. Als literarische Gattung spielte er bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts im Vergleich zu Lyrik und Drama eine eher zweitrangige Rolle und sein ästhetischer Wert wurde oft in Frage gestellt (vgl. Plumpe 1996, 529). Es ist ein Verdienst des Realismus, daß der Roman seit dem 19. Jahrhundert einen gleichrangigen ästhetischen Wert wie das Epos erhielt, welches bis dahin als die dritte klassische Form neben Lyrik und Drama galt. Da der Roman im Zeitalter des Realismus die bevorzugte Form von beinahe allen Vertretern dieser Richtung war, stand auch bei den Diskussionen um den Realismus der Roman im Vordergrund. Der romantische Roman, auf dessen Verwandtschaft mit dem alten Epos Fontane hinweist, erscheint ihm, ganz unabhängig davon, was darin thematisiert wird, „marchen- und legendenhaft und dem realen Leben abgewandt“, worin das Ewige der Phantasiewelt, die, wie ein Traumbild, über der wirklichen schwebt (Fontane 1969a, 319). Damit gehört dieser Romantyp zu jener Kategorie von Romanen, die, indem sie „die Frage nach dem Jahrhundert ignorieren und ihre Zelte allerorten und allerzeiten aufschlagen“ können, d.h. nicht das Bild ihrer Zeit widerspiegeln, gleichzeitig auch eine Ausnahme bilden, Neben den romantischen Roman gehören zu dieser Kategorie noch der dramatische

Roman, weil in diesem Romantyp an die Stelle der äußeren Hergänge der durch Zeit und Ort bedingten Sondererscheinungen die Leidenschaft trete und die Frage nach dem ‚Wo‘ und ‚Wann‘ in dem allgemein Menschlichen des ‚Was‘ untergehe, und der historische Roman, deren Verfasser oft als nachgeborene Söhne vorausgegangener Epochen anzusehen sind, „die, während sie das Kleid unserer Tage tragen, in Wahrheit die Zeitgenossen Sickingens oder Huttens sind und der Sprache Hans Sachs oder der Landknechtlieder sich näher verwandt fühlen als einem Sinnakademie - Vortrag oder dem Schillerschen Kampf mit dem Drachen“ (ebd. 320f).

Neben der Romantik lieferte insbesondere die naturalistische Strömung zahlreiche impulse für die Begründung und auch Überprüfung der eigenen Kunstauffassung in Fontanes fruchtbarer Auseinandersetzung mit dieser neuen Richtung ist vor allem Emile Zolas Name zu erwähnen, dessen epische Werke in der naturalistisch geprägten Moderne als Musterbeispiele gedient hatten. Daß Zola das Reportertum zum Literaturbeherrscher gemacht und in seinen Werken auch den „exakten Bericht“ herangezogen habe, empfindet Fontane zunächst als eine große Weiterentwicklung der Literatur, weil die Literatur dadurch auf einen Schlag aus dem öden Geschwatz zurückliegender Jahrzehnte befreit worden sei, „wo von mittieren und mitunter auch von guten Schriftstellern beständig ‚aus der Tiefe des sittlichen Bewußtseins heraus‘ Dinge geschrieben wurden, die sie nie gesehen hatten“ (Fontane 1969a, 529). Damit habe das Reportertum die Literatur von denjenigen befreit, „die eine erträumte Welt an die Stelle der Wirklichen gesetzt hatten. Zwar ist diese neue Richtung für ihn „ein Schritt zum Besseren“, aber nicht das eigentliche Ziel, weil sie noch keine Kunst ist. Damit sie zur Kunst wird, und nicht wie ein „wüst zusammengeworfenes, glanzendes Reich“ alsbald untergeht und stirbt, muß sie noch von einer schönen Seele belebt werden.

Wenn Zola den berühmten Gang in die Pariser Kasekeller oder in die Bildergalerie oder zum Wettrennen nach Longchamps oder Campiegne macht, so sind das Meisterstücke der Berichterstattung, an die sich hundert ähnliche Schilderungen anreihen, aber ihre Zusammenstellung macht noch kein Kunstwerk (ebd.).

Dies ist nur einer der Gründe, weshalb sich Fontane davor hütet Zolas Werk als Kunst zu bezeichnen. Es ist auch deswegen keine Kunst, weil er nicht realistisch ist, d.h. in seinem Werk gelegentlich Hablichkeiten dargestellt werden. Gerade diese Hablichkeiten können seiner Ansicht nach nicht mit dem Realismus vereinbart werden, weil Realismus nicht die bloße Abschreibung des Lebens bedeutet, sondern seine künstlerische Darstellung (ebd. 540). Fontane lehnt zwar Zolas Naturalismus nicht vollkommen ab, er ist aber der Ansicht, daß der angestrebte Naturalismus auch nicht zur Darlegung krasser und hablicher Unnatur werden soll (ebd, 545). Deswegen schlägt er

vor, daB man möglichst im „Schönheitlichen“ bleiben muß, welches dem Leser ein „freudiges Mitgehen“ gestatten kann. Es kann sogar eine „Grause-Schönheit“ oder auch im Gegensatz zu dem ästhetischen Begriff des Schönen eine HaBlichkeit im gewöhnlichen Sinne sein, wichtig ist, daB der Leser dem Geschriebenen „freudig folgen“ kann (ebd. 548); d.h. auch die dargestellten HaBlichkeiten sollen glaubhaft und menschlich sein, nicht verletzend oder abstoßend. Am Beispiel der Dramen von Gerhard Hauptmann und Henrik Ibsen bewundert er im Naturalismus vor allem:

das „greif nur hinein ins volle Menschenleben“, die Neuheit und Kühnheit der Probleme, die kunstvolle Schlichtheit der Sprache, die Gabe der Charakterisierung, dabei die konsequenteste Durchführung der Handlung und Ausscheidung alles nicht zur Sache gehörigen (Fontane 1965b, 820).

DaB Fontanes Auffassung vom Naturalismus im Grunde keine großen Unterschiede zu seinem Realismuskonzept zeigt, wird deutlich bei der Betrachtung dessen, was er am Naturalismus bekämpft oder als fehlerhaft empfindet: „das Bestreben, das Zugespitzte noch immer spitzer zu machen, bis dann die Spitze zuletzt abbricht, dazu das Verlaufen ins Unbestimmte, das Orakeln und Ratselstellen, Ratsel, die zu lösen niemand trachtet, weil sie vorher schon langweilig geworden sind“(ebd.). Es sind eben diese als romantisch anmutenden Züge des Naturalismus, die von Fontane erwähnt und als fehlerhaft entlarvt werden. Zwar grenzt Fontane sein Realismuskonzept sowohl von der Romantik, die zu einer vorangegangenen Epoche gehört und die Menschen nicht mehr lebhaft interessiert, und vom Naturalismus, der vielmehr die Züge einer Berichterstattung trägt und deshalb auch noch nicht ganz als Kunst bewertet werden kann ab. Er steht aber diesen beiden Richtungen nicht ganz und gar negativ gegenüber. Er ist z.B. imstande einen wichtigen Vertreter des Naturalismus, Henrik Ibsen, dessen Kunst er „rückhaltlos“ bewundert (Fontane 1965b, 711), als „Haupt der neuen realistischen Schule“ zu bezeichnen (ebd. 806) Über einen anderen Vertreter der naturalistischen Richtung, Gerhard Hauptmann, schreibt er: Hauptmann „darf aushalten auf dem Felde, daB er gewählt und er wird aushalten, denn er hat nicht bloß den rechten Ton, er hat auch den rechten Mut und zu dem rechten Mute die rechte Kunst“ (ebd. 820).

Realismus

Allein die treue Darstellung oder Wiedergabe der Wirklichkeit kann Fontanes Ansicht nach für die Kunst nicht als ausreichend bewertet werden. Eine mimetische Kunst, die die Wirklichkeit fotografisch abbildet, entspricht daher nicht Fontanes Vorstellung von Kunst. Sie soll vielmehr „eine ideale Realitat“ darstellen. Damit lehnt er sowohl einen naturalistisch geprägten Realismus ohne ideellen Gehalt als auch eine

„überspannte und subjektivistische“, d.h. falsche Romantik ab (vgl. Zuberbühler 1997, 152). So wie er aber die Romantik nicht ganz ablehnt, sie sogar zu seiner Lieblingsgattung erklärt, solange sie nicht zum Traumhaften und irrationalen neigt und damit zu einer falschen Romantik wird, so ist er auch nicht gegen den Naturalismus, solange er nicht das Häßliche zum Gegenstand seiner Handlung macht. Neben einer echten Romantik gehört auch ein „künstlerisch legitimierter Naturalismus“ zum Realismus (Reuter 1972, 37). Die Haltung Fontanes gegenüber diesen beiden entgegengesetzten Richtungen verdeutlicht die ersten Züge von Fontanes Kunstverständnis und zugleich wie er sich den Realismus Kunst vorstellen könnte. Bereits in seinem ersten literaturkritischen Aufsatz *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848* sind Hinweise von einer solchen Vorstellung zu finden. Fontane stellt fest welche Richtung in der gegenwertigen Zeit in allen Bereichen des Lebens im Vordergrund steht oder von nun an stehen wird; „Was unsere Zeit nach allen Seiten hin charakterisiert, das ist ihr *Realismus*“. Das Lied, das besagt, daß die goldenen Zeiten immer die vergangenen gewesen seien, erscheint Fontane nicht glaubhaft, oder in diesem Fall zumindest erweist es sich nicht als angebracht. Deswegen verlangt er „Gerechtigkeit gegen die Zeitgenossen“ und gegen das „Neue“, das „unsere Zeit nach allen Seiten charakterisiert“ und sich in allen Bereichen des Lebens bemerkbar macht (Fontane 1965a, 236). Er wusste allerdings auch, daß das, was er verlangt, nicht problemlos zu realisieren war: Um sich einer zeitgenössischen bzw. neuen Bewegung oder Richtung gegenüber neutral zu benehmen, wäre Fontanes Ansicht nach auf jeden Fall eine „schwere Tugend“ nötig.

Dieser neue Weg, die realistische Richtung in der Kunst und Literatur, ist eigentlich für Fontane nicht etwas grundsätzlich Neues, sondern nur "eine Rückkehr auf den einzig richtigen Weg", da der Realismus in der Kunst so alt sei wie die Kunst selbst. Um diese These zu präzisieren, verweist er auf die Verwandtschaft zwischen der neuen Richtung in der Literatur und „jener vor beinahe hundert Jahren“ (ebd. 238f), die von der Literaturgeschichtsschreibung als Jahrhundert der Klassik betitelt wird. Diese durch die Romantik eine Zeit lang unterbrochene Periode wird nun durch den Realismus fortgesetzt, und diese Weiterführung wird sehr wahrscheinlich nicht schlechter sein als die Kunst des vorigen Jahrhunderts.

Es ist töricht, Autoritäten im Glanze unfehlbarer Götter zu erblicken. Dem Guten folgt eben das Bessere, Unsere Zeit weiss mehr von Shakespeare, als man vor hundert Jahren von ihm wusste, und selbst Tieck und Schlegel werden sich nachstens Verbesserungen gefallen lassen müssen. [...] Man weiß mehr

von den Sachen, und mit dem Wissen ist größere Klarheit und Erkenntnis gekommen; einem kommenden Genius ist vorgearbeitet; er wird sich nicht zersplittern, nicht rechts und links umherzutappen haben, er wird seine Stelle finden [...] (ebd.),

Die neue Generation von Realisten wird von der realistischen Strömung des vorigen Jahrhunderts, die nur ein „Versuch“ oder Zufall war, profitieren und aus den Fehlern lernen, die damals begangen worden sind, die schließlich zu einer „falschen Romantik“ geführt hatten. Während dieser frühere Versuch im günstigsten Falle aus einem unbestimmten Drang hervorgegangen sein könne, sei der neue Realismus, der Realismus des 19. Jahrhunderts, „ein fester Glaube“ (ebd. 239). Anschließend kommt Fontane zu der Beantwortung der Frage, was er unter dem neuen Realismus versteht. Zunächst beschreibt er aber, was er nicht darunter versteht: vor allem nicht das nackte Wiedergeben des alltäglichen Lebens, „am wenigsten seines Elends und seiner Schattenseiten“, da man Dinge, die eigentlich von selbst zu verstehen sind, nicht erst auch zu versichern brauche. Zwar meint Fontane hier, daß der Realismus nicht als die nackte Wiedergabe des alltäglichen Lebens verstanden werden kann, definiert ihn aber als die „Widerspiegelung alles wirklichen Lebens“, und fügt gleich den entscheidenden Satz hinzu, daß er damit eine Widerspiegelung „aller wahren Kräfte und Interessen im Elemente der Kunst“ meint (ebd. 242). Der Realismus, den sich Fontane vorstellt, interessiert sich also vor allem für die „Wirklichkeit des Möglichen“ (Helmstetter 1997, 272). Daß die Wiedergabe des alltäglichen Lebens mit der Widerspiegelung des wirklichen Lebens nicht verwechselt werden soll, verdeutlichen die folgenden Worte Fontanes:

Der Realismus will nicht die bloße Sinnenwelt und nichts als diese; er will am allerwenigsten das bloße Handgreifliche, aber er will das Wahre. Er schließt nichts aus als die Lüge, das Forcierte, das Nebelhafte, das Abgestorbene - vier Dinge, mit denen wir glauben, eine ganze Literaturepoche bezeichnet zu haben (ebd.).

Welche Stoffe nun zum Gegenstand des oben dargelegten Realismus, oder namentlich, des realistischen Romans werden können und innerhalb welcher räumlich gezogenen Grenzen der realistische Roman am ehesten die Aussicht habe, sich zu bewahren und die Herzen seiner Leser zu befriedigen, ist nun eine weitere entscheidende Frage, mit der sich Fontane beschäftigt. Dazu lautet seine Antwort eindeutig, daß der moderne realistische Roman „ein Bild seiner Zeit“ sein und ein Leben widerspiegeln muss, „an dessen Grenze wir selbst noch standen oder von dem uns unsere Eltern noch erzählten“. Und er fügt hinzu, die ganze epochemachende Erzählliteratur der letzten Jahrzehnte sei dadurch gekennzeichnet, daß sie ihre Zeit und ihre Welt erzähle (Fontane 1965a, 319),

Verklärung

Obwohl Fontane in dem 1853 geschriebenen Aufsatz meinte, die neue Richtung habe „nicht rechts und links umherzutappen“, mußte er in den späteren Jahren feststellen, dass

die neue Strömung einige Hindernisse zu überwinden hatte, um ihre eigentliche Stelle zu finden:

Auf dem nach diesem Ziel eingeschlagenen Wege hat es für manchen ein Verweilen an Stellen gegeben, daran vorüberzugehen vielleicht besser gewesen wäre. Zuletzt aber, nach mancher Irrfahrt, wird auch auf diesem Wege, davon bin ich überzeugt, das Schöne gefunden werden [...]. Nenne man meinerwegen den jetzigen Weg den Weg durch die Wüste. Nach der Wüste kam gutes Land. Das Scheinwesen wird dann gefallen und das Auge für die Schönheit geblieben sein (Fontane 1965b, 809f).

Wie das „Schöne“ nun gefunden werden kann, verdeutlicht Fontanes Verständnis von Verklärung. Dieser Begriff kennzeichnet allerdings nicht nur Fontanes Realismusverständnis und Kunstauffassung, sondern ist zugleich das wichtigste Prinzip des deutschen poetischen Realismus. Danach soll die Darstellung der Wirklichkeit mit einer moralischen Intention verbunden werden. Nicht die Wirklichkeit soll ins Ideal aufgehoben werden, wie Sebiller meint oder wie es im Idealismus der Fall ist, vielmehr soll das Ideal in die Wirklichkeit verlegt werden.

Wie oben angedeutet wurde, versteht Fontane unter dem Begriff des Realismus die Widerspiegelung des wirklichen Lebens“. Dies soll allerdings nicht heißen, daß darunter auch Misere verstanden werden kann. Der Realismus will zwar das Wahre, es

es soll aber vom Künstler erst gelautert, das heißt idealisiert werden. Damit gelangt Fontane zu dem Begriff der Verklärung. Daß z.B. in Alexander Kiellands Roman *Die Arbeiter* fast alle Personen „auf ihre Kleinheit, ihre Schwache, ihre Ruppigkeit, ihre Lächerlichkeit angesehen“ werden, entspricht Fontanes Verständnis von Realismus nicht, weil solche Personen überall in der Welt vorkamen, und mit solch einem „Spott“, wie der in Kiellands Roman praktiziert wird, könne man daran nichts verändern: denn so werden die Menschen immer, so sind sie und so werden sie“. Und da man daran nichts ändern kann und dies auch nicht zum Aufgabenbereich der Kunst oder der Literatur gehört, muß die Kunst etwas anderes leisten. Sie hat nämlich die Aufgabe „über diese Dinge hinzusehen [...], sie humoristisch zu erklären oder sie wenigstens

grotesk-interessant zu gestalten (Fontane 1965a, 531). Mit diesem Begriff, der von fast allen bedeutenden Vertretern der neuen Richtung verwendet wird,³ meint er also, daß die Wirklichkeit oder „der nackte, prosaische Realismus“ (ebd. 237) poetisch verklärt

Obwohl der Begriff der Verklärung von fast allen Vertretern oder Theoretikern des deutschen Realismus

verwendet wird, wird er von jedem anders formuliert und kaum eindeutig begründet. Im allgemeinen bleiben aber neben Verklärung und Lauterung auch Idealisierung und Verschönerung die Grundforderung, die von einer realistischen Kunst verlangt werden, Vischer fordert z.B., daß die Literatur die „grünen Stellen“ in der Wirklichkeit aufsuchen soll und Otto Ludwig, daß sie „das Dürre uns grün“ machen soll (Vgl. Sellar 1982, 283).

werden soll. Sein Vergleich des menschlichen Lebens mit einem Marmorsteinbruch klärt einigermaßen auf, was Fontane unter poetischer Verklärung versteht:

Das Leben ist doch immer nur der Marmorsteinbruch, der den Stoff zu unendlichen Bildwerken in sich trägt; sie schlummern darin, aber nur dem Auge des Geweihten sichtbar und nur durch seine Hand zu erwecken. Der Block an sich nur herausgerissen aus einem grössern Ganzen, ist noch kein Kunstwerk, und dennoch haben wir die Erkenntnis als einen unbedingten Fortschritt zu begrüßen, daß es zunächst des Stoffes, oder sagen wir des Wirklichen, zu allem künstlerischen Schaffen bedarf (ebd. 241).

Damit meint er, daß nicht alles, was zum Menschenleben oder zur Wirklichkeit gehört auch zum Gegenstand der Literatur und Kunst werden kann. Die „Darstellung eines sterbenden Proletariers, den hungernde Kinder umstehen“ (ebd. 240), braucht seiner Ansicht nach nicht künstlerisch dargestellt werden, weil soziales Elend kein literaturfähiges Thema ist (vgl. Plumpe 1996, 53). Dies soll allerdings nicht bedeuten, daß Fontane ein entschlossener Gegner des Naturalismus ist. Wie er 1889 in seiner Kritik zu Gerhard Hauptmanns sozialem Drama *Vor Sonnenaufgang* versichert, gehört er nicht zu jener Tradition, die „in naturalistischen Derbheiten immer Kunstlosigkeit“ vermutet, richtig verwendet, ist der Naturalismus sogar „ein Beweis höchster Kunst“. Er soll »den Wirklichkeiten ihr Recht und zugleich auch ihren rechten Namen“ geben, aber er muß auch das „Haßliche“ darin verklären, damit er nicht scheitert (Fontane 1969b, 820). Was er mit Verklärung des Haßlichen meint, hatte er bereits 1875 in seiner Kritik über Gustav Freytags Roman *Die Ahnen* artikuliert. Von einem Roman erwartet Theodor Fontane das Folgende:

Er soll uns, unter Vermeidung alles Übertriebenen und Haßlichen, eine Geschichte erzählen, an die wir *glauben*. Er soll zu unserer Phantasie und unserem Herzen sprechen, Anregung geben, ohne aufzuregen; er soll uns eine Welt der Fiktion auf Augenblicke als eine Welt der Wirklichkeit erscheinen, soll uns weinen und lachen, hoffen und fürchten, am Schluß aber empfinden lassen, teils unter lieben und angenehmen, teils unter charaktvollen und interessanten Menschen gelebt zu haben, deren Umgang uns schöne Stunden bereitete, uns förderte, klarte und belehrte (Fontane 1969a, 316).

Die fiktionale Welt, die in einem Roman beschrieben wird, soll mit der Wirklichen Welt übereinstimmen. Dies bedeutet aber nicht, daß der moderne Roman die Aufgabe hat „Dinge zu schildern, die vorkommen oder wenigstens jeden Tag vorkommen können“, sondern „ein Leben, eine Gesellschaft, einen Kreis von Menschen, der ein unverzerrtes Widerspiel des Lebens ist, das wir führen“, allerdings soll darin „das Milde, das Heitere, das Natürliche“ des Lebens nicht fehlen. Vor allem ist es wichtig,

dass wir in den Stunden, die wir einem Buche widmen, das Gefühl haben, unser wirkliches Leben fortzusetzen, und daß zwischen dem erlebten und erdichteten Leben kein Unterschied ist als der Jener Intensität. Klarheit, Übersichtlichkeit und Abrundung und infolge davon jener Gefühlsintensität, die die verklärende Aufgabe der Kunst ist (Fontane 1965a, 5680).

Dem Realismus, den Fontane sich vorstellt, darf die Verklärung nicht fehlen. Damit bildet dieser Begriff auch das eigentliche Prinzip von Fontanes Realismuskonzept. Da er mit dem Begriff der Verklärung die Autonomie des Kunstwerks betonen will, kann er auch als Gegenbegriff zu „Lebens- und Wirklichkeitsbezug“ verstanden werden, weil die Literatur oder die Kunst ihre eigene Wirklichkeit hat, die sie in sich trägt und daher auch keine Legitimierung durch empirische Wirklichkeit braucht (Helmsetter 1997, 243.). Nach dem Prinzip der Verklärung soll die Welt, die im künstlerischen Werk dargestellt wird, nicht im Widerspruch mit der wirklichen Welt stehen, sie soll aber auch nicht ihre Nachahmung sein, sondern eine schöne, harmonisierte, idealisierte, verklärte Welt sein. „mit der Verklärung ein Verfahren, das ‚aus ‚Realsehönem‘ Kunstschönes werden läßt. Damit die ‚Autonomie‘ der Kunst garantieren konnte“ (Plumpe 1996, 55).

Resümee

Theodor Fontane, der heute als ein großer deutscher realistischer Erzähler gewürdigt wird, war von 1870 bis 1889 auch als Theaterkritiker der *Vossischen Zeitung* tätig. Innerhalb von diesen zwanzig Jahren sind Hunderte von Theaterkritiken und Rezensionen entstanden, in denen Fontane immer wieder auch seine allgemeineren Gedanken über die Kunst zum Ausdruck brachte. Was diese Theaterkritiken und die anderen zahlreichen Buchbesprechungen kennzeichnet, ist der kritische Ton seiner Sprache und die Absage an Traditionsglaubigkeit, wovon auch Goethes und Schillers Werke nicht verschont geblieben sind. Zwar ist es nie dazu gekommen, daß Fontane eine einheitliche systematische Theorie über den Realismus verfaßte, aber versucht man seine allgemeineren Gedanken über Kunst in diesen Schriften zusammenzufassen, so stellt sich heraus, daß diese Gedanken zusammen mit dem 1853 geschriebenen Aufsatz *Über unsere lyrische und epische Poesie seit 1848* trotzdem die Eigenschaften eines Realismusprogramms aufweisen, das von der Kunst oder Literatur bestimmte Leistungen oder Eigenschaften fordert. Den Realismus möchte er aber weder nur auf die Epoche beschränken, in der er lebt und seine Werke geschaffen hat, noch auf eine andere bestimmte Epoche oder Zeitspanne, weil er ihn als kein neues Phänomen wahrnimmt, sondern als eine alte Tradition bewertet, die so alt ist wie die Kunst selbst. Deshalb ist er auch imstande in den Werken der klassischen und romantischen Epoche, aber auch in den Werken der naturalistischen Richtung Werke zu entdecken, die auf

seinem Verständnis von Realismus entsprechen. Allerdings bewertet Fontane sowohl eine einzig auf Spekulation beruhende „falsche“ idealistische Romantik, die zum Künstlichen und Kranken neigt, als auch einen die Wirklichkeit nackt und ohne Verklärung wiedergebenden „hablichen“ Naturalismus als zwei extreme Ausprägungen der Literatur. Damit werden mit den Begriffen „falsch“ und „hablich“ zwei wichtige Kategorien ausgedrückt, die in der realistischen Kunst nicht geduldet werden und dem „ästhetisch Erlaubten“ nicht angemessen sind. Die beiden Kategorien sollen in einer *Kunst, die das wirkliche Leben widerspiegeln soll, durch die Begriffe „echt“ (bzw. „gesund“)* und „schön“ ersetzt werden. Dies ist erst durch das Prinzip der Verklärung möglich weil erst dieses Prinzip es ermöglicht daB der Künstler z.B. aus einem Marmorsteinbruch (nackte Wirklichkeit/Stoff), die Statue einer schönen griechischen Göttin (verklärte Wirklichkeit/Kunst) hervorbringt.

Literaturverzeichnis

- Fontane, Theodor (1969a): Samtliche Werke. Aufsätze, Kritiken. Erinnerungen. Erster Band: Aufsätze und Aufzeichnungen, München.
- Fontane, Theodor (1969b): Samtliche Werke. Aufsätze, Kritiken, Erinnerungen. Zweiter Band: Theaterkritiken, München.
- Fontane, Theodor (1969c): Aufzeichnungen zur Literatur. Ungedrucktes und Unbekanntes. Hrsg. von Hans-Heinrich Reuter, Berlin und Weimar.
- Goethe, J.W (1950): Briefwechsel mit Friedrich Schiller, Artemis-Verlag Zürich.
- Helmstetter, Rudolf (1997): Die Geburt des Realismus aus dem Dunst des Familienblattes. Fontane und die öffentlichkeitsgeschichtlichen Rahmenbedingungen des Poetischen Realismus, Fink: München.
- Homberger, Emil (1997): Gustave Flaubert, in: Theorie des bürgerlichen Realismus. Eine Textsammlung. Philipp Reclam jun. Stuttgart.
- Huyssen, Andreas (1978): Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Bürgerlicher Realismus. Philipp Reclam jun. Stuttgart.
- Lange, Victor (1965): Realismus. Das Fischer Lexikon Literatur II, Zweiter Teil, Frankfurt am Main.
- Martini, Fritz (1980): Bürgerlicher Realismus in der deutschsprachigen Literatur, in: Der europäische Realismus. Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Bd. 17, Wiesbaden.
- Plumpe, Gerhard (Hrsg.) (1997): Theorie des bürgerlichen Realismus. Eine Textsammlung. Philipp Reclam jun. Stuttgart.

Plumpe, Gerhard (Hrsg.) (1996): Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 6, München.

Reuters Hans-Heinrich (1972): Fontanes Realismus. in: Fontanes Realismus. Wissenschaftliche Konferenz zum 150. Geburtstag Theodor Fontanes in Potsdam, Vorträge und Berichte, Akademie-Verlag, Berlin

Sagara, Eda (1972): Tradition und Revolution Deutsche Literatur und Gesellschaft 1830 bis 1890. Aus dem Englischen von Huben Drube, Paul List Verlag KG. München.

Schiller Friedrich (1993): Über naive und sentimentalische Dichtung (1795). Mit einem Nachwort und Register von Johannes Beer. Philipp Reclam jun. Stuttgart.

Schulz, Gerhard (1983): Die deutsche Literatur zwischen französischer Revolution und Restauration. Erster Teil. Das Zeitalter der Französischen Revolution 1789-1808. C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München.

Seiler, Bernd W. (1989): Vom Sinn des Realismus-Begriffs, in: Zur Terminologie der Literaturwissenschaft. Hrsg. von Christian Wagenknecht. Stuttgart, S. 373-392.

Zuberbühler, Rolf (1997): Fontane und Hölderlin: Romantik-Auffassung und Hölderlin-Bild in „Vor dem Sturm“, Niemeyer Tübingen.

