



# LIBRARIES

UNIVERSITY OF WISCONSIN-MADISON

## **Realismustheorien in Literatur, Malerei, Musik und Politik. 6th Wisconsin Workshop 1975**

Wisconsin Workshop (6th : 1974 : Madison, Wis.)

Stuttgart ; Berlin ; Köln ; Mainz : W. Kohlhammer, 1975

<https://digital.library.wisc.edu/1711.dl/2UA7PAR7TNJVH8G>

<http://rightsstatements.org/vocab/InC/1.0/>

The libraries provide public access to a wide range of material, including online exhibits, digitized collections, archival finding aids, our catalog, online articles, and a growing range of materials in many media.

When possible, we provide rights information in catalog records, finding aids, and other metadata that accompanies collections or items. However, it is always the user's obligation to evaluate copyright and rights issues in light of their own use.

Reihe 80

Urban-Taschenbücher

Kohlhammer

Reinhold Grimm  
Jost Hermand (Hrsg.)

# Realismus— —theorien

## Urban-Taschenbücher

Normalband DM 6,50, Großband (·) DM 8,—,  
Doppelband (:) DM 10,—, Dreifachband (·:) DM 12,—,  
Vierfachband (::) DM 14,—

Preise z. Z. der Drucklegung, Änderungen vorbehalten.  
Gesamtverzeichnis steht auf Anforderung zur Verfügung

## Soziologie/Psychologie/Pädagogik

- 60 · **Behrendt**: Der Mensch im Lichte der Soziologie
- 177 · **Grieswelle**: Allgemeine Soziologie
- 188 · **Im Hof**: Geschichte der Schweiz
- 161 · **Mayer**: Einführung in die Bevölkerungswissenschaft
- 166 · **Silbermann/Krüger**: Soziologie der Massenkommunikation
- 190 · **Thurn**: Soziologie der Kunst
- 130 · **Arnold**: Angewandte Psychologie
- 141 · **Bergius**: Psychologie des Lernens
- 143 · **Behrendt**: Parapsychologie
- 136 · **Elhardt**: Tiefenpsychologie
- 157 · **Hajos**: Wahrnehmungspsychologie
- 167 · **Halder**: Verhaltenstherapie
- 135 · **Hartmann**: Psychologische Diagnostik
- 186 · **Hoyos**: Arbeitspsychologie
- 213 · **Jahnke**: Interpersonale Wahrnehmung
- 214 · **Klapprott**: Einführung in die psychologische Methodik
- 174 · **Koella**: Physiologie des Schlafes
- 197 · **Lanc**: Ergonomie
- 138 · **Levitt**: Die Psychologie der Angst
- 115 · **Roth**: Persönlichkeitspsychologie
- 144 · **Roth**: Intelligenz
- 146 · **List**: Psycholinguistik
- 116 · **Schraml**: Abriss der klinischen Psychologie
- 98 · **Selg**: Einführung in die experimentelle Psychologie
- 121 · **Selg/Bauer**: Forschungsmethoden der Psychologie
- 152 · **Uslar**: Psychologie und Welt
- 181 · **Aschersleben**: Einführung in die Unterrichtsmethodik
- 40 · **Bollnow**: Existenzphilosophie und Pädagogik
- 100 · **Bollnow**: Sprache und Erziehung
- 163 · **Buchkremer**: Ehrgeiz
- 137 · **Frank**: Kybernetische Grundlagen der Pädagogik
- 151 · **Frank/Meyer**: Rechnerkunde
- 179 · **Dietrich/Klein/Zimmermann**: Computerlinguistik
- 150 · **Hesse/Manz**: Einführung in die Curriculumforschung
- 155 · **Höger**: Einführung in die pädagogische Psychologie
- 94 · **Keilhacker**: Erziehung und Bildung in der Industriegesellschaft
- 147 · **Knoll**: Erwachsenenbildung
- 194 · **Leont'ev**: Psycholinguistik und Sprachunterricht
- 216 · **Lipsmeier/Nölker/Schoenfeldt**: Berufspädagogik
- 111 · **Röhrs**: Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft

Fortsetzung auf der 3. Umschlagseite



**Kohlhammer  
Urban-  
Taschenbücher  
Reihe 80**

**Band 871**



**Reinhold Grimm  
Jost Hermand  
Hrsg.**

# **Realismustheorien**

**in Literatur, Malerei, Musik und Politik**

**Mit Beiträgen von  
Klaus L. Berghahn, Theodore S. Hamerow,  
Helmut Kreuzer, Frank Trommler,  
einem studentischen Autorenkollektiv,  
Steven Paul Scher und Jost Hermand**

**Verlag W. Kohlhammer  
Stuttgart Berlin Köln Mainz**

Alle Rechte vorbehalten.  
© 1975 Verlag W. Kohlhammer GmbH  
Stuttgart Berlin Köln Mainz  
Verlagsort: Stuttgart  
Umschlag: hace  
Gesamtherstellung: W. Kohlhammer GmbH  
Grafischer Großbetrieb Stuttgart  
Printed in Germany  
ISBN 3-17-002251-2

# Inhalt

Einleitung .....	7
<i>Klaus L. Berghahn</i>	
Von der Naturnachahmung zum Realismus Zur Wandlung eines kunsttheoretischen Axioms im 18. Jahrhundert .....	16
<i>Theodore S. Hamerow</i>	
Moralinfreies Handeln Zur Entstehung des Begriffs ›Realpolitik‹ .....	31
<i>Helmut Kreuzer</i>	
Zur Theorie des deutschen Realismus zwischen Märzrevolution und Naturalismus .....	48
<i>Frank Trommler</i>	
Der ›sozialistische Realismus‹ im historischen Kontext .....	68
<i>Fritz Achberger, Angelika Bammer, Gabrielle Bersier, James Brewer, S. James Elliott, Viktoria Harwig, Asta Heller, Jürgen Pelzer, Robert Stingle, Christa Stutius</i>	
Wirkungen in der Praxis? Naturalismus – Neue Sachlichkeit – Dokumentarismus .....	87
<i>Steven Paul Scher</i>	
»O Wort, du Wort, das mir fehlt!« Der Realismusbegriff in der Musik .....	103

*Jost Hermand*

Die ›wirkliche‹ Wirklichkeit

Zum Realismus-Streit in der westlichen Kunstkritik ..... 118

Anmerkungen ..... 138

Beiträger und Herausgeber ..... 149

## Einleitung

Wenn in kunsttheoretischen Debatten der Begriff ›Realismus‹ gebraucht wird, taucht bei vielen Menschen die Vorstellung ›Neunzehntes Jahrhundert‹ auf. Man denkt unwillkürlich an beschaulich-deskriptive Romane, anekdotische Genrebilder oder veristische Programmmusik, kurz: an jenen ästhetischen Einheitskomplex, der mit Attributen wie Wirklichkeitsnähe, Lust am Detail, gesättigter Anschaulichkeit, Intimität, Verliebtheit in die ›kleinen Freuden‹ des Lebens oder ähnlichen Qualitäten charakterisiert wird. Daher gilt diese Kunst als ›bürgerlicher Realismus‹ oder ›poetischer Realismus‹ – beides Begriffe, die eine gewisse Tendenz ins Beruhigende und Verklärende haben. In Deutschland versteht man darunter weitgehend die fünfziger bis achtziger Jahre, also die Epoche nach der gescheiterten Achtundvierziger Revolution, die eine Zeit der politischen Resignation, jedoch zugleich des wirtschaftlichen Aufschwungs, der bürgerlichen Arbeitsethik und der Anwendung realpolitischer Maximen war. In der Literatur spreche dieser neue Geist aus den Romanen und Novellen eines Keller, Raabe, Storm, Freitag, Riehl und Fontane, in der Malerei aus den kleinteiligen Historien- und Genrebildern eines Menzel, Defregger, Knaus und Achenbach, in der Musik aus den Tonpoemen eines Franz Liszt, den epischen Elementen innerhalb der Wagner-Opern oder aus neckischen Klavierstücken und realistischen Lieduntermalungen.

Dies ist die Ära, in der ›Realismus‹ als ein allgemein anerkannter Epochenbegriff fungiert. Doch diese Begrenzung ist höchst trügerisch, wie wir alle wissen. Denn schließlich gibt es solche realistisch-deskriptiven und zugleich bürgerlichen Elemente auch schon im frühen 19. Jahrhundert, in der Zeit vor 1848. Spricht man nicht in der Germanistik auch von einem Realismus in den *Heidebildern* der Droste oder in ihrer *Judenbuche*? Gibt es das Realistische nicht bereits bei Heine und Büchner, ob nun in den *Englischen Fragmenten* oder in *Dantons Tod*, die beide mit wirklichen Dokumenten, mit Parlamentsreden, Statistiken und Zeitungsberichten arbeiten? Ist nicht selbst die Geschichte *Wie fünf Mädchen im Branntwein jämmerlich umkommen* von Jeremias Gotthelf eminent realistisch, obzwar auf eine christlich-figurale Weise? Und gibt es diesen Realismus nicht auch in der Biedermeier-Malerei, etwa bei Krüger und Waldmüller, die uns in manchem heute viel wirklichkeitsnäher er-

scheinen als die ›Deutschrömer‹ der zweiten Jahrhunderthälfte? Das gleiche gilt für spätromantisch-biedermeierliche Musik wie die Wolfsschluchtszene in Webers *Freischütz* oder das balladeske Tongemälde *Der Taucher* von Schubert. Ja, greift nicht dieser Realismus sogar schon auf das bürgerliche Trauerspiel des 18. Jahrhunderts, auf den bürgerlich-empfindsamen Roman, auf den Sturm-und-Drang-Realismus, auf Beethovens *Pastorale*, auf den Realismus eines Chodowiecki zurück? Und haben nicht auch diese Realismen wiederum ihre Voraussetzungen in früheren Epochen? Wie will man eine solche Entwicklung überhaupt geschichtlich abgrenzen? Muß man nicht dabei von Epoche zu Epoche immer weiter zurückgehen, bis man zuletzt beim Schild des Achill und dessen berühmter Beschreibung in Homers *Ilias* landet?

Schließlich meint der Begriff ›Realismus‹ nicht bloß ein mehr oder minder genau umrissenes Epochenkonzept, das einzig und allein auf einen bestimmten Zeitraum des 19. Jahrhunderts zuträfe, sondern zugleich eine ästhetische Kategorie, die über diesen Zeitraum weit hinausweist. ›Realismus‹ ist von vornherein kein so enges und spezifisches Epochenetikett wie Rokoko, Biedermeier, Jugendstil oder Neue Sachlichkeit, bei denen man stets an einen bestimmten, klar umgrenzten Zeitabschnitt denkt. Der Begriff ›realistisch‹ gehört eher in eine Gruppe mit Begriffen wie ›klassisch‹ oder ›manieristisch‹, die nicht nur an bestimmte Epochen gebunden sind, sondern zugleich zum Vokabular einer allgemeinen ästhetischen Begriffsbildung gehören. Und damit stellt sich zwangsläufig die Frage nach einem generellen, übergreifenden Realismus, der jenseits all dieser geschichtlich faßbaren Realismen steht. Doch enden solche Erweiterungsversuche, die den historisch-konkreten Kontext verlassen und sich aus der empirischen Horizontale kühn in die Vertikale der Jahrhunderte werfen, nicht notwendig bei der abstrakten ›Geschichte eines Namens‹, also beim Nominalismus? Wir wissen ja inzwischen, was von jenen Untersuchungen zu halten ist, in denen lediglich von *der Ballade*, *dem Bürgertum* oder *dem Klassischen* schlechthin die Rede ist. All das sind bloße Verwaschenheiten. Oder nicht?

Selbstverständlich sind wir nicht die ersten, die solche Fragen stellen. Wir müssen daher zunächst auf jene Theorien eines ›großen Realismus‹ eingehen, die von der Forschung seit etwa siebzig Jahren entwickelt wurden. Da wäre erst einmal die rein formalästhetische Richtung, die zu dieser Ausweitung des Realismus-Begriffs beigetragen hat. Man denke an die vielen Untersuchungen zu Problemen des hohen und niederen Stils, bei denen dieser meist mit formvoll-idealistisch, jener meist mit formlos-realistisch gleichgesetzt wird. Nicht minder abstrakt bleiben Studien, die sich mit dem kate-

gorialen Unterschied zwischen Tragik und Komik beschäftigen und in vielen Fällen auf dieselbe Konstellation hinauslaufen. Übrigens sind solche Begriffsbestimmungen gar nicht so ›formal‹, wie sie sich oft gerieren. Darauf deutet schon die alte Ständeklausel hin, die hinter ihnen steht und ganz massiv auf die soziologischen Voraussetzungen solcher Unterscheidungen verweist.

Ähnliche Fragen nach einem gleichsam ›zeitlosen‹ Realismus hat man oft bei genretheoretischen Überlegungen gestellt: also etwa, ob sich die Lyrik weniger zur realistischen Aussage eigne als der Roman. Doch gerade derlei ist keineswegs so zeitlos. Es setzt vielmehr bereits ein bestimmtes Lyrikkonzept voraus, und zwar entweder im Sinne einer romantischen Verinnerlichungstendenz à la Emil Staiger oder im Sinne jenes strukturalen Hermetismus, wie ihn Hugo Friedrich vertritt. Wenn man dieselbe Frage im Hinblick auf bestimmte Formen des Lehrgedichts, der Ballade, des Jahreszeitengedichts usw. stellte, würde die Antwort wahrscheinlich ganz anders ausfallen. Ebenso abstrakt bleibt der Versuch, poetische Grundbefindlichkeiten wie dramatisch, episch oder lyrisch auf ihre jeweilige Nähe zum Realismus hin zu untersuchen, da es nun einmal ›das‹ Drama oder ›den‹ Roman nicht gibt. Ja, selbst für die Begriffsbestimmung der sogenannten Zweck- und Gebrauchsform – etwa des Reiseberichts, der Reportage oder der Autobiographie, die in gewissen Zeiten auf eine fiktionale Überhöhung weitgehend verzichten – gibt das Postulat eines zeitlosen Realismus nicht viel her, da es sich eben nur um ›gewisse Zeiten‹ handelt, wo dieses Realistische eine stärkere Rolle spielt. Das gleiche gilt für die zahlreichen Untersuchungen zu trivialer oder rein unterhaltender Kunst, da auch hier – je nach ideologischer Steuerung – entweder realistische oder antirealistische Tendenzen vorherrschen. Fast zwangsläufig ergibt sich so die Frage, ob sich Realismus überhaupt ästhetisch definieren läßt, ob er überhaupt eine Formfrage ist?

Selbst ein Blick auf die anderen Künste hilft uns da kaum weiter. Auch dort versanden nämlich die Diskussionen in der Regel im Gegenstandslosen, wenn sie rein formal bleiben. Denn was ist Realismus in der Musik? Lediglich ein programmatisch-deskriptives Element, ein Element der beschreibenden Naturnachahmung? Oder die jeweils wechselnde Intonation, die von psychologisch-motorischen, also subjektiv-konstitutionellen, und zugleich überindividuellen, zeitgeschichtlichen Faktoren abhängig ist? Drückt sich in der musikalischen Phrasierung auch die Intonation der jeweiligen Landessprache oder des jeweiligen Dialektes aus? Ist also Realismus hier ein Phänomen der Schaffensästhetik oder der Werkästhetik? Und sind daher nur die Programmmusik, der Bruitismus und die Musique con-

crète realistisch, bei denen eine gewisse Klangmalerei herrscht, oder wirkt nicht auch jene Musik realistisch, deren subjektive Intonation von einer Reihe höchst determinierender motorisch-physiologischer, linguistischer und zeitpsychologischer Faktoren abhängig ist? In der bildenden Kunst sieht dieses Problem auf den ersten Blick etwas harmloser aus – aber doch nur auf den ersten. Auch hier fragt man sich immer wieder, was denn nun realistischer sei: ein Foto, eine gemalte Illusion oder ein bloßer Materialbrocken, wie ihn uns die Concept-Art liefert. Und auch hier gibt es ebensoviele Theorien, wie es Richtungen und Schulmeinungen gibt. Das gleiche gilt für die beliebte Unterscheidung zwischen Realität und Illusion auf dem Theater. Ist eine Aufführung des *Biberpelz*, bei der es auf der Bühne nach Sauerkraut riecht, realistischer als eine Inszenierung, die sich auf ein paar symbolisch andeutende Requisiten beschränkt, jedoch die politisch-soziale Aggressivität dieses Stücks scharf herausarbeitet? Stellt sich nicht damit auch das Problem des Naturalismus, das ebenfalls nicht rein formal zu lösen ist? Noch schwieriger werden solche Untersuchungen, wenn man sich den gemischten Zeichensystemen der modernen Medien zuwendet. Wird dort durch die Mischung von Wort, Bild und erläuternder Musik ein stärkerer Realitätsgehalt erzielt oder nicht? Auch hier bleiben uns die ›Formalisten‹ zwar keine Theorien, aber doch überzeugende Antworten schuldig.

Ist es indes von inhaltlichen Bestimmungen des Phänomens ›Realismus‹ her leichter, die übergreifenden Elemente des Begriffs auf einen Generalnenner zu bringen? Oder verrennt man sich dabei in andere Einseitigkeiten? Eine rein inhaltsbezogene Interpretation hat zum Beispiel die deutsche Geistesgeschichte vorgeschlagen. In ihrem Bereich wurde Realismus meist recht vage als ›Bindung an die Wirklichkeit‹ definiert. Da jedoch die Geistesgeschichtler für Wirklichkeit nicht viel übrig hatten, erlebte dieser Begriff in den zwanziger Jahren keine so krasse Inflation wie die Epochenbezeichnungen Gotik, Barock oder Romantik, hinter denen man eine spezifisch deutsche Tendenz ins Idealistische, Jenseitige oder Mystische witterte. Man sprach zwar gern von der ewigen deutschen Romantik (vom Bamberger bis zum Blauen Reiter), aber selten oder nie vom deutschen Realismus. Das Realistische empfand man damals als zu rational, zu kritisch, zu westlich, zu vordergründig und damit als undeutsch, wodurch es im Dritten Reich, das von der Mehrzahl dieser Geistesgeschichtler enthusiastisch begrüßt wurde, fast völlig in den Hintergrund trat.

Interessant und wichtig werden solche Interpretationen erst, wenn sie auch gewisse historische, formale, ja sogar philosophische und

theologische Gesichtspunkte einbeziehen, wie dies in den Realismus-Studien eines Erich Auerbach der Fall ist. Bei ihm wird jener Realismus, der sich seit der Spätantike und dem Mittelalter herausgebildet hat, als ein Stil des Niederen, des Antiheroischen, des Leidenden, des Weltverneinenden und somit als etwas spezifisch Christliches charakterisiert. Auerbach beweist überzeugend, daß der christliche Realismus oder Naturalismus, wie er ihn nennt, viel krasser sein kann als der antike Realismus, der stets die Tendenz zum Verklärenden hat. Da das Christentum die Welt als das Tal der Tränen oder gar als Sündenpfuhl sieht, entwickelt es keine Neigung zum Idealisierenden, ja nicht einmal zum Idyllischen oder Pastoralen. Es scheut sich nicht, auch das Häßliche, Erbärmliche, Abstoßende darzustellen, da es sich letztlich im Jenseitigen – als der eigentlichen Realität – aufgehoben fühlt.

Neben dieser philosophisch-theologischen Deutung, die sich vor allem für das Mittelalter und die Barockzeit als fruchtbar erweist, hat sich immer stärker eine Realismus-Interpretation entwickelt, die mehr von sozialgeschichtlichen Prämissen ausgeht. Und zwar versteht diese Richtung den Realismus weitgehend als Stil des sich allmählich herausbildenden Bürgertums seit dem 15. Jahrhundert. Der Durchbruch zum Realismus wird hier gleichgesetzt mit der Abwendung vom höfischen und geistlichen Kultbild des Mittelalters und einer Hinwendung zum bürgerlichen Lebensbild, das auf einführender Mitmenschlichkeit beruht. Trotz aller aristokratisch-höfischen Gegenbewegungen wie der Hochrenaissance, dem Manierismus, dem Barock und dem Rokoko drängt sich nach dieser Auffassung vor allem im 15., 17., im späten 18. und dann im 19. Jahrhundert eine spezifisch bürgerliche Wirklichkeitssicht in den Vordergrund, die sich in einer auffälligen Bevorzugung alles Genrehaften, Intimen, Familiären, Interieurhaften usw. äußert. Anstatt sich weiterhin dem höfisch-aristokratischen Zeremoniell und seinen ästhetischen Entsprechungen innerhalb der verschiedenen Künste anzupassen, entwickelt man im bürgerlichen Liberalismus Ideale wie Ungezwungenheit, Natürlichkeit, menschliche Nähe, Vertrautheit, das heißt spezifisch bürgerliche Humanitätsvorstellungen, die zu psychologischer Identifikation auffordern – und die erst mit dem Abbau der bürgerlichen Liberalitätskonzepte wieder in den Hintergrund treten.

In denselben Zusammenhang gehören die verschiedenen marxistischen Realismus-Theorien. Anfänglich – etwa bei Engels – dominiert auch hier weitgehend der Realismus-Begriff des späten 19. Jahrhunderts, das heißt ein absolut untendenziöser, objektivierender, widerspiegelnder. Es ist dieser Realismus-Begriff, der noch

bei Georg Lukács weiterwirkt, wo Realismus als Stilhaltung zwischen Naturalismus und Formalismus verstanden wird, die im Rahmen der objektiven Widerspiegelung der gesellschaftlichen Prozesse das ›Typische‹ herauszustellen versucht. Doch über diese mehr bürgerlich-realistische oder hegelianische Auffassung hinaus haben sich seit den zwanziger Jahren auch wesentlich schärfere marxistische Realismus-Theorien entwickelt. Es handelt sich dabei häufig um ausgesprochen operative. Zwar werden von manchen Marxisten einfach alle großen Künstler zu ›Realisten‹ ernannt und damit zu Wegbereitern oder potentiellen Bündnispartnern erhoben. Michelangelo, Shakespeare, Molière, Beethoven, Goethe, Balzac oder Picasso sind für sie gleichermaßen ›große Realisten‹. Man will damit das kulturelle Erbe, das vom Bürgertum leichtfertig verramscht werde, ein für allemal für sich reklamieren. Doch selbstverständlich gibt es neben dieser strategischen Inbesitznahme auch wesentlich differenziertere marxistische Realismus-Theorien: so etwa die These der dialektischen Aneignung bei Bertolt Brecht, die darin besteht, den realistischen ›Materialwert‹ der großen Werke der Vergangenheit für die sozialistische Zukunft brauchbar zu machen. Von Brecht wird Realismus weitgehend als die Kunst der Zeitenwenden verstanden, in denen die Interessen der revolutionären Schichten zum Durchbruch kommen. Und damit wird er auch bei ihm letztlich zu einem rein operativen Element.

Schon dieser höchst summarische Überblick lehrt, daß im Begriff ›Realismus‹ etwas steckt, was die bloßen Etikettenliebhaber und Schubladenspezialisten notwendig in Verwirrung bringt. Realismus ist nichts, was sich säuberlich klassifizieren und dann ad acta legen läßt. Selbst wenn man das Realistische noch so energisch von sich wegzuschieben versucht, drängt es sich in verschiedenster Form immer wieder in den Vordergrund. Das Beunruhigende am Realismus ist nämlich, daß er weder rein inhaltlich noch rein formal zu fassen ist, sondern eine ganz spezifische Dialektik enthält, die auf den Aufnehmenden unmittelbar zurückwirkt. Er schöpft nicht nur aus der Wirklichkeit, sondern er wendet sich auch an diese Wirklichkeit; er wird von ihr bewirkt und wirkt zugleich auf sie ein. Realismus ist daher ein doppeltes Phänomen in jeder Hinsicht: eins der Schaffensästhetik und eins der Wirkungsästhetik, eins der Wiedergabe und eins der Einflußnahme. Der Realismus-Begriff ist darum zu einem Kernbegriff der weltweiten Auseinandersetzung zwischen bloß formalistischen und bloß inhaltistischen Kunstbetrachtungen geworden, die aus politischen Gründen oft zu überspitzten Alternativen neigen, was nicht unbedingt zur Glaubwürdigkeit mancher jüngsten Realismus-Theorie beigetragen hat.

Und damit beginnt erst jene wirkliche Brisanz, die heute mit dem Begriff ›Realismus‹ verbunden ist. Früher hörten sich solche Diskussionen noch relativ harmlos an. Doch heute fragt man sich immer wieder: Ist nun Realismus etwas im Prinzip Fortschrittliches oder Regressives, etwas Kritisches oder Verschleiernendes? Denn das Eintreten für die Realität als solche sagt ja schließlich noch nicht viel aus. Den Ausschlag gibt, auf welche Art der Realist realistisch ist. Spiegelt er die Wirklichkeit bloß wider oder hält er ihr den Spiegel vor? Verharrt er quietistisch vor der konkreten Gegebenheit oder will er unmittelbar auf sie Einfluß nehmen, sie ummodellern, sie verändern? Begnügt er sich mit der Realität, indem er sie idyllisch schildert, oder versucht er satirisch auf sie einzuwirken? Auch der Realismus, der auf den ersten Blick so fraglos ins Progressive tendiert, wird damit zu einer ideologischen Entscheidungsfrage. Denn selbst als Realist kann man ebensogut fortschrittlich wie regressiv sein. Nicht einmal hier gibt es die vielberufene ›Objektivität‹. Realismus – und mögen wir alle im Banne des hermeneutischen Zirkels etwas Ähnliches, nämlich ›Wirklichkeitsnähe‹, darunter verstehen – ist letztlich ein weltanschauliches Problem. Was, so lautet die Frage, machen wir mit dieser Wirklichkeitsnähe? Wie beurteilen wir sie? Benutzen wir den Realismus zu einer unmittelbaren Konfrontation mit dieser Wirklichkeit oder nur zur Verteidigung des Bestehenden?

Offenbar gibt es einen Realismus der Aufklärung und einen Realismus der Verklärung, einen Realismus der Satire und einen Realismus des Idylls, einen Realismus des Angriffs und einen Realismus der Verteidigung, einen weltverändernden Realismus und einen weltbewahrenden Realismus, der freilich ein pragmatisch-realpolitisches Eingreifen keineswegs ausschließt. Daß man heute im Westen unter ›Realismus‹ vor allem den Realismus des späten 19. Jahrhunderts versteht, der weitgehend ein bürgerlicher und poetisch-verklärender war, beweist bereits, wofür man sich hier ideologisch entschieden hat. Denn schließlich gab es selbst im 19. Jahrhundert auch einen anderen, einen wesentlich schärferen, riskanteren Realismus, der in den letzten zehn Jahren wieder verstärkt ins Bewußtsein getreten ist. Schließlich schrieben schon damals nicht nur bewahrende, sondern auch bewegende Realisten, die aufgrund ihrer Wirklichkeitsnähe ständig mit Zensur, Verfolgungen oder Aufführungsverboten zu kämpfen hatten (Heine, Büchner, Weerth usw.). Ein aufklärerischer, kritischer Realismus galt damals noch als Majestätsverbrechen, das nicht selten mit Gefängnis oder Ausweisung geahndet wurde. Man denke an die vielen ›Realistenprozesse‹ im 19. Jahrhundert, in die sogar ein esoterischer Künstler wie Flaubert verwickelt wurde.

Im Hinblick auf die Gegenwartskunst hat sich das Realismus-Problem vollends kompliziert. Denn heute können sich manche hochindustrialisierten Länder des Westens durchaus eine gewisse Toleranz leisten, mag diese auch noch so repressiv sein. Für den Künstler im intellektuellen Ghetto dieser Staaten ist es nicht mehr gefährlich, kritischer ›Realist‹ zu sein. Solche Leute werden nur noch in Militärdiktaturen als Staatsfeinde behandelt und dementsprechend malträtirt. In kapitalistisch hochentwickelten Ländern mit demokratischen Regierungsformen läßt man dagegen dem kritischen Intellektuellen, das heißt dem Intellektuellen mit esoterischen Ausdrucksmitteln wie Leinwand, Kammerorchester, Buch oder Theateraufführung, der sich mit seiner Kunst letztlich nur an die anderen Intellektuellen wendet, durchaus seinen Realismus. Diese Narrenfreiheit hat für das System wie für seinen Kritiker, der es gerade durch seine Kritik verklärt, eine perfekte Alibifunktion. Man demonstriert wieder einmal, wie ›liberal‹ man ist. Doch wie liberal es in Wirklichkeit zugeht, zeigt sich daran, daß nur denjenigen Künstlern ein kritischer Realismus gestattet ist, die ohnehin nicht an die gesellschaftliche Wirklichkeit herankommen und damit von realer Wirkung ausgeschlossen bleiben. In diesen esoterischen Bereichen darf man so satirisch, so kraß, so realistisch, so naturalistisch, so obszön, ja so radikal wie nur möglich sein. Dieser Realismus läuft letzten Endes auf eine Selbstbestätigung des ›freien‹ Künstlers hinaus, der sich schmeicheln darf, mit seiner Kunst doch etwas zur Gesellschaftskritik und kritischen Bewußtseinerhellung beizutragen. Den ›gebundenen‹ Künstlern, die sich im Bereich der angewandten Künste betätigen, das heißt im Bereich des Fernsehens, des Radios, der Illustrierten und Zeitungen, die also wirklich in die Wirklichkeit hineinwirken können, werden dagegen bei kritisch-realistischen Tendenzen sofort Schranken entgegengesetzt. In den Massenmedien hat das Kritisch-Realistische eine viel geringere Chance. Hier dominieren noch immer die alten Interessenvertretungen, hier herrscht noch immer ein Realismus der Repräsentanz und der Legitimation.

Die Chancen, durch kritischen Realismus Wirkungen in der Praxis zu erzielen, sind daher heute selbst im Westen nicht viel größer als früher. Die Möglichkeiten des Nichtrealistischen hingegen sind so unbegrenzt wie noch nie. Was sich früher romantisch, idealistisch, manieristisch drapierte, drapiert sich nun absurd, hermetisch oder konstruktivistisch-konkret. Und derlei führt notwendig zu Deformierung, Entfremdung, Formalisierung, ja schließlich zum Defaitismus innerhalb der bürgerlichen Intellektuellenschicht. Denn kritischer Realismus ist nicht bloß höchst unbeliebt, sondern zugleich äußerst mühsam. Wie leicht hat man es, mit antirealistischen, my-

thisch-irrationalen oder chauvinistischen Konzepten Anhänger zu gewinnen! Mit solchen Mitteln kann man vor allem in Zeiten der Krise die Massen schnell auf seine Seite bringen, wie uns der Faschismus nur allzu deutlich gelehrt hat und noch täglich lehrt. Um so schwieriger ist es, mit der realistischen Methode des kritischen Aufklärens Anhänger zu finden, selbst wenn man sie noch so klug und taktisch geschickt anzuwenden versteht. Es ist daher keineswegs damit getan, einfach einen Kurswechsel vom kritisch-bürgerlichen Realismus zu einer neuen Arbeiterliteratur zu empfehlen. Denn die Arbeiter sind ja, durch die pausenlose Bombardierung von seiten der Bewußtseinsindustrie, genauso stark mit bestimmten Formen eines falschen Bewußtseins ausgestattet wie weite Kreise der klein- oder mittelbürgerlichen Bevölkerung. Es ist leider nicht so, daß eine Billardkugel am meisten über die Bewegungsgesetze weiß, wie schon Brecht erkannte. Überhaupt müßte man im Rahmen eines neuen kritischen Realismus erst einmal überlegen, welches Publikum man tatsächlich erreichen will und kann, was heute die ›Masse der Lohnabhängigen‹ überhaupt heißt und ob diese Zielgruppe nicht, weit über die bloßen Fließbandarbeiter hinaus, viel breitere Schichten der Bevölkerung umfaßt. Vielleicht würde man dann realistischer. Zweifellos wird damit das Realismus-Problem von Tag zu Tag immer dringlicher. Es geht, heute mehr denn je, um den Realismus. Immer mehr Menschen haben das Gefühl, daß die scholastischen Diskussionen allmählich anachronistisch werden. Die furchtbare, aber allein fruchtbare Frage »Was tun?« läßt sich nicht länger von der Hand weisen. Sollen wir also wirklich noch viel darüber diskutieren, ob ein Foto von verhungerten Kindern in Indien eindringlicher wirkt als ein gestaltetes Kunstwerk zum gleichen Thema? Doch vielleicht ist auch dies nicht die letzte Frage. Denn damit hört jede Diskussion über Ästhetisches endgültig auf. Dann können wir nur noch Bettelmönche oder Guerillas werden und unsere Rechtfertigung entweder in totaler Abkehr oder im politischen Tageskampf finden. Aber verlangt das Ringen um eine bessere Gesellschaftsordnung nicht noch etwas mehr? Wollen wir uns nicht auch die Kunst als etwas spezifisch Menschliches bewahren, um das zu kämpfen sich lohnt, das wir in eine bessere Welt einbringen wollen und einbringen müssen, damit sie wirklich eine bessere wird? Oder will man auf diesem Wege alles nur noch als Operativkräfte, als bloßes Mittel sehen?

Madison, im Dezember 1974

*Die Herausgeber*

## Von der Naturnachahmung zum Realismus

Zur Wandlung eines kunsttheoretischen Axioms im 18. Jahrhundert

»Die harte Rinde der Natur und gewöhnlichen Welt machen es dem Geist saurer, zur Idee durchzudringen, als die Werke der Kunst.«

(Hegel)

»Die gemalten Weintrauben des Zeuxis sind von alters her für den Triumph der Kunst, und zugleich für den Triumph des Prinzips von der Nachahmung der Natur ausgegeben worden, weil lebende Tauben dieselben sollen angepickt haben.« Hegel, aus dessen Vorrede zur *Ästhetik* die Sätze stammen, zitiert hier einen kunsttheoretischen Topos, um ihm endgültig das Licht auszublasen. Denn er fährt fort: »Aber bei solchen und anderen Beispielen muß uns wenigstens sogleich beifallen, daß, statt Kunstwerke zu loben, weil sie *sogar* Tauben und Affen getäuscht, gerade nur die zu tadeln sind, welche das Kunstwerk zu erheben gedenken, wenn sie nur so niedrige Wirkung von demselben als das Letzte und Höchste zu prädicieren wissen.«<sup>1</sup> Wer möchte nach diesem Diktum schon zu den Affen zählen, die sich mit der bloßen Nachahmung der Natur zufriedengeben und die gelungene Täuschung für Kunst halten? Zumal wenn man liest, mit welcher Vehemenz Hegel gegen das alte Prinzip argumentiert, um es aus dem »gewöhnlichen Bewußtsein« zu tilgen. Es sei dies zwar die geläufigste Vorstellung von der Kunst, die aber einer überflüssigen Bemühung gleichkomme, da die Nachahmung hinter der Natur zurückbleibe und nur eine Heuchelei des Lebens darstelle.

Das alles und noch mehr mag stimmen, und doch ist es einseitig. Denn natürlich weiß Hegel genau, daß die Naturnachahmung nicht ausschließlich in jenem oberflächlichen Sinne verstanden wurde, gegen den sich so leicht und frisch polemisieren läßt. Dennoch hat Hegel recht, da er von Anfang an das Naturschöne von der Ästhetik ausschließt und damit jeden Vergleich zwischen dem Naturschönen und dem Kunstschönen, der noch für Kant selbstverständlich war.

Die Begründung dafür ist, »daß das Kunstschöne *höher* stehe als die Natur. Denn die Kunstschönheit ist die *aus dem Geiste geborene und wiedergeborene* Schönheit, und soviel der Geist und seine Produktionen höher steht als die Natur und ihre Erscheinungen, um so viel auch ist das Kunstschöne höher als die Schönheit der Natur« (14). Mit dieser Beschränkung auf das Kunstschöne als Gegenstand der Ästhetik steht Hegel nicht nur im Gegensatz zu Kant, sondern bricht mit einem der ältesten kunsttheoretischen Axiome, das bis weit ins 18. Jahrhundert Geltung hatte.

Wie kommt es zu diesem Traditionsbruch? Wie wird er in der Poetik und Ästhetik des 18. Jahrhunderts vorbereitet? Welche Tendenzen zeichnen sich ab, wenn die Trauben des Zeuxis ihre Beweiskraft für die Kunst verlieren? Auf diese Fragen soll eine historische Skizze zur Mimesistheorie im 18. Jahrhundert einige vorläufige Antworten geben. Daß dieser Versuch mehr Fragen aufwerfen als beantworten wird, versteht sich von selbst. Einem Einwand jedoch sei gleich vorgegriffen: Natürlich bedeutet Naturnachahmung nicht Realismus, und es soll auch keinem zeitlos typologischen Realismusbegriff das Wort geredet werden. Es handelt sich vielmehr um eine terminologische Vorgeschichte, lange bevor der Name Realismus als ästhetische Kategorie im 19. Jahrhundert auftauchte. Denn schon vor den Realismusdebatten des 19. und 20. Jahrhunderts hatte man Ansichten von der Wirklichkeit und ihrer Darstellung in der Kunst. Der lapidare Anfang der aristotelischen Poetik, wonach Dichtung Nachahmung ist, kann wohl ohne Übertreibung als der folgenreichste Satz in der Geschichte der Poetik bezeichnet werden. Spätestens seit der Wiederentdeckung der Poetik zu Anfang des 16. Jahrhunderts kann es sich kein Theoretiker mehr leisten, den Grundsatz der Nachahmung zu vernachlässigen. »Die Stärke dieser Tradition darf man nicht unterschätzen«, betont René Wellek und räumt ein: »Sie kann einige ganz simple Wahrheiten für sich buchen.«<sup>2</sup> Es wäre nun sicher sehr lehrreich, die Wirkungsgeschichte der Mimesistheorie von Aristoteles bis Horaz und von der Renaissance bis ins 18. Jahrhundert zu verfolgen; statt dessen beschränken wir uns auf die Erörterung der Geltung und Überwindung des Nachahmungsprinzips seit Mitte des 18. Jahrhunderts.<sup>3</sup>

Als historischer Fixpunkt bietet sich Gottscheds Nachahmungstheorie an, die ihrerseits auf der klassizistischen Lehre Batteux' beruht. Als nämlich dessen *Einschränkung der Schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz* (1746) in Deutschland bekannt wurde, benutzte Gottsched die Schrift 1754 in einer Vorlesung, um nochmals seine Lehre zu verteidigen: »Als ich in meiner Dichtkunst 1730 zuerst den Grundsatz der Alten von der Nachahmung der Natur vor-

trug, schien er ganz Deutschland neu und fremd zu sein. Jedermann meinte, die Poesie sei eine Kunst, Verse zu machen, und weiter nichts. Alle vorigen Dichtkünste hatten es so gelehrt.«<sup>4</sup> Darin hatte er so Unrecht nicht, denn bis an die Schwelle des 18. Jahrhunderts bedeutete Nachahmung keineswegs, was wir heute als Abbild- oder Widerspiegelungstheorie zu bezeichnen pflegen, vielmehr verstand man darunter entweder *imitatio auctorum antiquorum* oder *decorum*.

Andererseits versteht man unter *imitatio naturae* noch 1725 das Natürliche als rechte Wahl der Stillage: »Übereinstimmung mit der Natur«, lesen wir in der *Breslauer Anleitung*, »ist nichts anders, als wenn wir ein Ding vorbringen, wie es die Natur selber sagen würde, wenn sie auftreten und reden sollte. Demnach muß ein Schäfer nicht hoch und prächtig, ein Held nicht verzagt und niedrig, ein Betrübter nicht allzu künstlich, ein Verliebter nicht allzu scharf und gar zu sinnreich sprechen.«<sup>5</sup> Das Natürliche ist das Schickliche, das sich sprachlich wie gesellschaftlich ziemt. Die Vorschriften zu dem, was schicklich ist, stellt die Rhetorik in den *genera dicendi* bereit, die sich ihrerseits, wie das Zitat recht deutlich zeigt, nach dem Oben und Unten der ständischen Gesellschaft richten. Der formale Charakter der Nachahmung entspricht weitgehend der Formerwartung und dem Zeremoniell des Hofes.

Diese Lehrmeinungen sind Gottsched aus den Barockpoetiken hinreichend bekannt, und sie wirken bei ihm nach. Doch legt er den Nachdruck auf ein gegenständlicheres Verständnis der Naturnachahmung, denn laut Untertitel im Zentrum seines *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* (1730) besteht »das innere Wesen der Poesie in einer Nachahmung der Natur«. Dieser Anspruch hält jedoch einer kritischen Prüfung nicht stand. Einerseits definiert Gottsched den Dichter als »geschickten Nachahmer aller natürlichen Dinge« (82), andererseits bedeutet Natur für ihn das Vernünftige, d. h. Wahrscheinlichkeit, Regeln und Lehre sind im Grunde wichtiger als Mimesis: »Am docere, nicht an der mimesis hängt bei Gottsched der Wahrheitsanspruch der Poesie.«<sup>6</sup> Die Dichtung als argumentativ vorgetragene Lehre dient vor allem der Erziehung des Bürgertums, was sich besonders deutlich zeigt, wenn Gottsched klassische Werke auf einen moralischen Satz reduziert: So habe Homer die Griechen durch die *Odysee* ermahnen wollen, »daß die Abwesenheit des Hausvaters oder Regenten üble Folgen nach sich ziehe« (473). Durch solche und ähnliche Ratschläge verbesserte er weder die literarischen noch kritisierte er die gesellschaftlichen Zustände.

Wie auf manch anderem Sektor täuschte sich Gottsched selbstgefällig auch darüber, der Erneuerer des Nachahmungsprinzips in

Deutschland zu sein. Denn schon 1721 in den *Discoursen der Mahlern* propagierten Bodmer und Breitinger die »malende Poesie«; und was sie 1727 in der Schrift *Von der Einbildungskraft* über die Ähnlichkeit zwischen Dichtkunst und Malerei sagten, galt noch 1740 für ihre *Critische Dichtkunst*: »Beide haben das gleiche Vorhaben, nämlich abwesende Dinge uns gleichsam vor Augen zu stellen; oder damit ich mich philosophischer erkläre, dieselben uns fühlen und empfinden zu machen« (14). Diese Neudeutung der Nachahmung, die unter dem horazischen Motto »Ut pictura poesis« stand, befreite die Dichter von der einengenden rhetorischen Auslegung des Prinzips und lenkte ihre Aufmerksamkeit auf die »poetische Beschreibung« der Wirklichkeit. Diese soll den Leser so bezaubern, daß er meint, »er sehe die Dinge selber vor sich«. Die Evidenz der vorgestellten Wirklichkeit beruht darauf, daß der Dichter dieselben Empfindungen im Leser erweckt, die das Urbild in ihm auslöst. Es ist also nicht allein die Ähnlichkeit zwischen Bild und Abbild, die den Leser ergötzt, wichtiger ist, daß die malerische Schreibart eine möglichst lebhaftere Vorstellung auslöst, »herzrührend« wirkt. Dementsprechend muß alles Vorgestellte malerisch-anschaulich und zugleich gefühlserregend wirken. Damit wird die poetische Malerei zum Maßstab der Dichtkunst, und je mehr sie sich der Malerei nähert, desto vollkommener wird sie.

So einleuchtend und einflußreich die neue Lehre auch war, mit zwei Schwierigkeiten, die sie nur behelfsmäßig lösen konnten, mußten sich die Schweizer Bodmer und Breitinger auseinandersetzen: mit dem Häßlichen in der Natur und mit den Unzulänglichkeiten des sprachlichen Zeichensystems. Das Häßliche und Schreckliche in der Natur ließ sich nicht leugnen und gleichwohl darstellen, aber – so argumentierten sie – es ergötze nicht und sei daher auch nicht darstellungswürdig. Ein wesentlicher Bereich der Wirklichkeit wird also ausgeklammert. Der andere Einwand trifft den Kern ihrer Bildtheorie: Die natürlichen Zeichen der Malerei sind den willkürlichen der Sprache weit überlegen. Diesem offensichtlichen Nachteil begegnen sie, indem sie die Bedeutung von Wortmalerei und »malenden Figuren« betonen: »Der figürliche und verblümete Ausdruck läßt uns die Gedanken nicht bloß aus willkürlichen Zeichen erraten, sondern macht dieselben gleichsam sichtbar« (316). Dennoch bleibt dies der schwächste Punkt ihrer Nachahmungstheorie, den Lessing schon bald vernichtend kritisieren sollte.

So begrenzen die Schweizer das Prinzip der Naturnachahmung auf doppelte Weise. Doch damit nicht genug, sie schränken es noch zugunsten der Einbildungskraft ein, was sich besonders in ihrer Lehre vom Wunderbaren zeigt. Wenn sie gar fordern, die Poesie solle

»mittels der Nachahmung Dinge hervorbringen, die nicht sind« (166), so kommt das einer Aufhebung der *imitatio naturae* gleich. »Was durch die poetische Imagination gegenständlich wird, hat sich nicht mehr vor einer gegenständlichen Realität auszuweisen.«<sup>7</sup> Die schöpferische und rezeptive Subjektivität befreit sich von der Objektivität der Wirklichkeit, die Vorstellungsweise wird wichtiger als der Vorstellungsinhalt.

Zwar kann sich die alte Lehre nach 1750 in der klassizistischen Form, die Batteux und Gottsched ihr geben, vorübergehend nochmals behaupten, aber die neu entstehende Gefühls- und Genieästhetik verdrängt langsam die rhetorische Regelpoetik und die Mimesislehre. Wenn man dennoch auf das Nachahmungsprinzip zu sprechen kommt, so nicht in einer objektbezogenen Weise, sondern indem man nach dem schöpferischen Prinzip fragt, das die sinnlichen Eindrücke umgestaltet. Die Natur bleibt zwar Anhalts- und Vergleichspunkt für die Kunst, aber nicht in einem imitativen Sinn, sondern auf Grund einer gleichen Wirkung, die ihrerseits auf der Ähnlichkeit des universellen Schaffensprinzips beruht. Man greift daher auf die scholastische Unterscheidung zwischen *natura naturata* als erschaffener Wirklichkeit und *natura naturans* als wirkendem Naturprinzip zurück. Darin berührt sich die Gefühlsästhetik nun mit Shaftesburys Lehre vom Dichter als zweitem Schöpfer oder wahren Prometheus, die ihrerseits auf Scaliger und Bacon zurückgeht. Erst mit Hilfe der neuen Erkenntnistheorie und Ästhetik kann sich der Geniekult Shaftesburys nach 1750 in Deutschland durchsetzen und eine der wichtigsten Grundlagen der bürgerlichen Ästhetik werden. Dementsprechend verringert sich die Bedeutung der aristotelischen Mimesislehre bis zum Ende des 18. Jahrhunderts immer mehr.

Noch von anderer Seite drohte der aristotelischen Lehre Gefahr, nämlich durch Winckelmanns Klassizismus. Er brachte das Kunststück fertig, die alte Lehre im Namen der antiken Kunst auszutreiben: »Der einzige Weg für uns groß, ja wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten«, lesen wir schon in der epochemachenden Erstlingsschrift *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in Malerei und Bildhauerkunst* (1755).<sup>8</sup> Der Titel erinnert an Batteux' Schrift, der Inhalt widerlegt sie – und damit Aristoteles: »Die Kenner und Nachahmer der griechischen Werke finden in ihren Meisterstücken nicht allein die schönste Natur, sondern noch mehr als Natur, das ist, gewisse ideale Schönheiten derselben« (8). Das ist die ideenhafte Begründung der Kunst, die sie über alle Nachahmung der Natur unendlich erhebt. Die Natur wird erst durch die Idee zur Kunst veredelt. Man mag sie nachahmen, aber dann erhält man bestenfalls eine »ähnliche

Kopie« wie in der Genremalerei der Holländer, niemals aber echte Kunst.

Die Einseitigkeit von Winckelmanns idealistischer Kunsttheorie, ja das eigentlich moralisch Spekulative seiner Ästhetik wird noch deutlicher in der Schrift *Versuch einer Allegorie* (1766), die er für sein bestes Werk hält. Darin wendet er sich entschieden gegen die zeitgenössische Kunst: sie sei kopierende Nachahmung der Natur in Stilleben und Landschaftsmalerei, »bloß sinnliche Kunst« wie bei den Holländern oder gefällig geistlose Rokokomalerei. Der gemeinsame Nenner dieser Kritik ist sein Verständnis der Kunst als Darstellung einer Idee: »Der Pinsel, den der Künstler führet, soll in Verstand getunkt sein« (61), lautet seine Vorschrift, und ihr Ergebnis ist die »Vorstellung unsichtbarer Dinge«. Und so stehen wir bei Winckelmann vor dem seltsam antiquarischen Phänomen, daß Griechenschwärmerei und allegorisches Kunstverständnis die Mimesislehre aufheben, um einem abstrakt idealistischen Klassizismus das Wort zu reden. Und noch seltsamer ist die Tatsache, bemerkt Demetz, daß »der Gedanke, daß Griechentum eine Idee sei, die sich im Stoff, sei's dieser oder jener, aktualisiere«, unter den Deutschen Epoche gemacht hat.<sup>9</sup>

Das konnte nicht einmal Lessing verhindern. Der widerlegte ihn im *Laokoon* zwar brillant, aber Winckelmann und all jene Gräkomannen, die ihm noch folgen sollten, kümmerten sich wenig um Lessings Kritik. »Italien hat derselbe nur im Traum gesehen«, spottete Winckelmann und ersparte sich die Metakritik. Doch um Griechenschwärmerei ging es bei ihrer Kontroverse ja gar nicht, und gräköphil waren schließlich beide, dieser als Kunstliebhaber, jener als Philologe. Die Winckelmann-Polemik am Anfang des *Laokoon* war für Lessing methodisch bloß ein Ansatz, gemäß seiner Maxime, »daß die Aufklärung so mancher wichtiger Punkte dem bloßen Widerspruch zu danken sei«. <sup>10</sup> Der wichtige Punkt war in diesem Fall die Bestimmung der Grenzen zwischen Malerei und Poesie. »Sie unterscheiden sich sowohl in den Gegenständen als in der Art ihrer Nachahmung«, erläutert bereits das vorangestellte Plutarch-Motto. Es geht also wieder einmal um die Nachahmung.

Darüber dachte Lessing zunächst wie Batteux, dessen Grundsatz von der Nachahmung der schönen Natur er 1751 in einer Rezension der Schlegelschen Übersetzung lobt. Doch schon bald kommen ihm Zweifel, da der Satz dem Anfänger in der Praxis wenig nütze. Denn er sage über das Wesen der Kunst eigentlich nicht mehr aus als die Vorschrift eines Schusters an seinen Lehrjungen, daß die Schuhe passen müssen. Eine eigene Position entwickelt Lessing dann im *Laokoon*. Darin wendet er sich gegen die »blendende Antithese des

Simonides«, wonach die »Malerei eine stumme Poesie und die Poesie eine redende Malerei« sei.<sup>11</sup> Dieser Satz, mit dem Winckelmann 1766 seine Abhandlung über die Allegorie beginnt, vermischt Wahres, Unbestimmtes und Falsches auf so abenteuerliche Weise, daß Lessing es für nötig hält, sowohl die poetische »Schilderungssucht« als auch die »Allegoristerei« zu widerlegen. Winckelmanns Laokoondeutung kritisiert er, da jener das Seufzen moralisch statt ästhetisch begründet: Die »edle Einfalt und stille Größe« des griechischen Helden lasse nicht zu, daß Laokoon schreit. Dagegen erlaubt sich Lessing, »anderer Meinung« zu sein: Es ist das Material des Marmors, das den Schrei nicht duldet; dadurch würde nämlich eine unschöne Öffnung verstofflicht, »welches die widrigste Wirkung von der Welt« wäre. Winckelmanns idealistischem Kunstverständnis setzt Lessing ein technisches entgegen, welches das Kunstwerk aus seiner Materialgebundenheit erklärt. Gegenüber der »malenden Poesie« betont er die Unterschiede zwischen Malerei und Poesie in ihrer Beziehung zu Raum und Zeit: »Die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters, so wie der Raum das Gebiet des Malers« (130). Dichtkunst ist transitorisch, d. h. zeitliches Nacheinander von Vorgängen. Die Malerei schränkt Lessing dagegen auf den Raum in einem fruchtbaren Augenblick ein. Die einfache Nachahmung der Natur wird damit der Malerei überlassen, die Poesie befreit sich vom Diktat der malerischen Schilderung; ja, die alte Abhängigkeit wird umgekehrt und der Vorrang der Dichtkunst als der »weiteren Kunst« behauptet. So gründlich widerlegte Lessing den »idyllischen Quietismus« der poetischen Landschaftsmalerei, daß Wieland schon 1767 in seiner *Idris* scherzte: »Er läßt den Fluß zurück und tritt in einen Hain, / Den ich, weil Lessing mich beim Ohr zupft, nicht beschreibe.«<sup>12</sup> Das Ergebnis der Schrift ist eine literarische Horizonterweiterung, denn nun rückt der handelnde Mensch in den Mittelpunkt der Dichtkunst und das Drama wird als wirksamste Form ihr Paradigma. Aber folgt Lessing seinem Lehrmeister Aristoteles nicht gerade in der *Hamburgischen Dramaturgie* aufs Wort? Wie dieser empfiehlt er die »gute Abfassung der Fabel« als Nachahmung einer Handlung. Und mehrfach stoßen wir auf Stellen, wo er den Dichter nun doch wieder auf die Nachahmung der Natur festzulegen scheint. Will man dadurch nicht in einen Widerspruch zu den Ergebnissen des *Laokoon* geraten, so muß man wissen, daß damit – wie auch bei vielen Zeitgenossen Lessings – die Nachahmung der menschlichen Natur und gesellschaftlicher Zustände gemeint ist. Es bleibt dabei: Der allgemeine Grundsatz der Naturnachahmung bedeutet für Lessing nicht mehr viel, denn folgt man ihm, so ahmt man bloß »die Natur der Erscheinungen nach, ohne im geringsten auf die Natur unserer

Empfindungen und Seelenkräfte zu achten« (358). Das gilt sowohl für die produktive wie rezeptive Seite dramatischer Kunst. Die Nachahmung menschlicher Handlungen und Gefühle auf der Bühne wird erst dadurch überzeugend und wahr, daß sie durch Auswahl, Reorganisation und Konzentration der dargestellten Begebenheiten eine überschaubare und wahrscheinliche Fabel schafft, die der »Natur unserer Empfindungen und Seelenkräfte« entspricht. Kurz: Die dramatische Nachahmung muß bis zur Illusion gesteigert werden, damit sie unser Interesse und mitleidige Empfindungen erregt. »Die ästhetische Illusion schafft, indem sie die Distanz zwischen fiktiver und realer Welt aufhebt, erst die Voraussetzung für die ästhetische Wirkung.«<sup>13</sup> Zugespißt heißt das bei Lessing: »Der Dichter will uns täuschen und durch Täuschung rühren« (62). Was nun keineswegs heißen soll, daß die Täuschung die Wahrheit verdirbt. Im Gegenteil! Es ist, um mit Hegel zu sprechen, der wahre Schein der Kunst, der eine Erkenntnis erst ermöglicht. Die Nachahmung der menschlichen Natur dient der mitleidigen Rührung, um die Lessings ganze Dramentheorie kreist. Das Drama als höchste Gattung der Poesie wird damit »zum Schauplatz zwischenmenschlicher Identifikation und Verbrüderung, eine Schule der Menschlichkeit«.<sup>14</sup> Nimmt man hinzu, daß Lessing »Helden aus dem Mittelstande« bevorzugte, deren Unglück das mitleidwürdigste ist, so deutet sich hierin eine Annäherung an die gesellschaftliche Realität an, die kritisch dargestellt wird.

Diese realistischen Tendenzen zeigen sich besonders stark im bürgerlichen Trauerspiel und im Drama des Sturm und Drang. Erich Auerbach meint sogar, daß der Realismus dieser Epoche erst am Ende des 19. Jahrhunderts in Deutschland wieder erreicht wurde. Das mag übertrieben sein; tatsächlich jedoch spielte die soziale Wirklichkeit in ihren Werken eine größere Rolle, als Lessing es je fordert. Jener war vor allem an der Erneuerung des deutschen Dramas im Sinne der aristotelischen Lehre interessiert und daher theoretisch ein so zaghafter Verteidiger des bürgerlichen Trauerspiels, daß er selbst Diderots Vorschlag, »nicht mehr die Charaktere, sondern die Stände auf die Bühne zu bringen«, als einengend empfand.<sup>15</sup>

Das bemerkte schon fünf Jahre nach der Veröffentlichung der *Hamburgischen Dramaturgie* J. M. R. Lenz, der seine *Anmerkungen übers Theater* (1774) unter das Horaz-Motto stellt: »Nicht das geringste Verdienst unserer Dichter war's, daß sie die Spuren der Griechen verließen.« In seiner Kritik der aristotelischen Dramentheorie geht es um mehr als eine bloße Neudefinition der Gattungen Tragödie und Komödie. Die Tragödie als Charakterdrama behandelt er wie etwas Gewesenes. Aristoteles mag in seiner Zeit recht ge-

habt haben, was nicht heißt, daß man ihm immer noch folgen muß. Außerdem interessiere sich »nur der ernsthafte Teil des Publikums«, also eine kleine Elite, für die alte Form der Tragödie. Lenz beschäftigt sich vielmehr mit einem neuen Komödientyp, der für »jeder-  
mann« sein soll und sich auf den »Volksgeschmack«, nicht aber die Autorität des Aristoteles beruft.<sup>16</sup> Seine ersten Komödien sind »Gemälde der menschlichen Gesellschaft«, Szenenfolgen aus dem bürgerlichen Leben; und wenn die Verhältnisse ernsthaft sind, »kann das Gemälde nicht lachend werden« (419).

Was Wunder, wenn Lenz die Nachahmung der schönen Natur à la Batteux mit all ihren metaphysischen und idealistischen Implikationen ablehnt: »Was die Herren die schöne Natur zu nennen belieben, was aber, mit ihrer Erlaubnis, nichts als die verfehltete Natur ist« (336f.). Die Vorbildlichkeit des Zeuxis hilft ihm daher ebensowenig wie die Lehre des Aristoteles, ja er schätzt »den charakteristischen, selbst den Karikaturmaler zehnmal höher als den idealischen«. Er will nicht »zehn Jahre an einem Ideal der Schönheit zirkeln« (342), sondern bemüht sich um eine charakteristische, wirklichkeitsnahe und lebensvolle Kunst. Mochte man seiner Art von Literatur auch die Attribute zeitlos großer Kunst versagen, das Alltägliche, Häusliche und Rührende war ihm naheliegender und damit wichtiger. Seine und die Werke einiger Generationsgenossen zielen auf konkrete gesellschaftliche Zustände, die sie kritisieren und reformieren wollen. Dazu paßt, daß sie sich thematisch und stilistisch dem Geschmack des Volkes anpassen, sich um Volkstümlichkeit bemühen. So entsteht eine Literatur, welche die Erfahrungen des bürgerlichen Alltags von Bürgern für Bürger gestaltet und die eine echte Alternative zur herrschenden klassizistisch höfischen Kultur bildet.

Daß sich diese klar zutage liegenden realistischen Tendenzen in Deutschland noch nicht durchsetzen konnten, lag an den nur allzu bekannten politischen und gesellschaftlichen Verhältnissen. Das Revolutionsjahr 1789 kann als Wendepunkt einer Entwicklung gelten, welche die Emanzipation des Bürgertums und seiner Literatur wenn nicht verhinderte, so doch verzögerte. Die politischen Frustrationen und Ressentiments der bürgerlichen Literaten führten zu jener folgenreichen Trennung von Kunst und Leben, Ästhetik und Politik, die nötig schien, damit die Hoffnungslosigkeit der Gegenwart nicht die Kunst verderbe und damit durch die Kunst eine bessere Zukunft beschworen werde. Es begann die Regression in das Reich der Schönheit und Theorie. Gemeint sind Klassik und Idealismus, die bekanntlich immer noch als Bollwerke gegen jedweden Realismus dienen. Zu sprechen ist von Goethe und Schiller in theoretischer Absicht.

Goethe stand zeit seines Lebens Lessing näher als Kant. In *Dichtung und Wahrheit* erinnert er sich, welch großen Einfluß Lessings *Laokoon* auf seine Generation hatte: »Das so lange mißverständene ut pictura poesis war auf einmal beseitigt, der Unterschied der bildenden und Redekünste klar, die Gipfel beider erschienen nun getrennt, wie nah ihre Basen auch zusammenstoßen mochten (. . .). Wie vor einem Blitz erleuchteten sich uns alle Folgen dieses herrlichen Gedankens, alle bisherige anleitende und urteilende Kritik ward, wie ein abgetragener Rock, weggeworfen, wir hielten uns von allem Übel erlöst.«<sup>17</sup> Die Ergebnisse dieser Schrift übernimmt er und erweitert sie im Sinne seiner Welt- und Kunstanschauung. Die Nachahmung läßt er in der Malerei gelten, aber er schätzt sie nicht sonderlich. Dergleichen nennt er abfällig »Porträtkunst«. Über die erstaunliche Ähnlichkeit der gemalten Kirschen des Zeuxis spottet er, daß nur die echten Sperlinge sich täuschen lassen (XII, 71).

Das sind auch die Prämissen seines kleinen Essays *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil* von 1789, der Goethes Kunstprogramm und jenes der Weimarer Klassik in nuce enthält. Bei der einfachen Nachahmung der Natur beschränkt sich der Künstler aufs genaueste Nachbuchstabieren der gegenständlichen Welt, wie man sie beispielsweise in Stilleben abgebildet sieht. Dabei liegt jedoch die Gefahr nahe, daß man das Nachgeahmte bloß verdoppelt, »ohne etwas hinzu zu tun oder uns weiter zu bringen«, wie es an anderer Stelle kritisch heißt. Solchen Werken fehle »die Kunstwahrheit als schöner Schein« (XII, 89). Mit dem Begriff der Manier möchte Goethe alles erfassen, was die subjektive Seite im künstlerischen Schaffensprozeß betrifft, wie Genialität, Einbildungskraft und Erfindung. Der Künstler nimmt sich die Freiheit, die Welt nach seiner Weise zu behandeln. Doch besteht dabei die Gefahr, daß die künstlerische Subjektivität mit dem gegenständlichen Material bloß noch spielt und die ästhetische Verallgemeinerung verfehlt; dann wird die Manier »immer leerer und unbedeutender«. Der Stil schließlich ist der höchste Grad, den die Kunst »durch genaues und tiefes Studium der Gegenstände« je erreichen kann. Er »ruht auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen« (XII, 32). Es ist nicht weiter erstaunlich, daß dies eine von vielen Definitionen ist, mit denen Goethe das Wesen der Kunst und besonders seiner Symbolkunst zu bestimmen suchte. Deren erkenntnistheoretische Prämisse lautet, daß das Wesen der Dinge in ihnen selbst liege; und daraus ergibt sich der ästhetische Imperativ, die Idee im dargestellten Gegenstand transparent zu machen. Oder wie es in den *Maximen und Reflexionen* heißt: »Wer das Besondere lebendig

faßt, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst spät« (XII, 471). Solch »charakteristische Kunst« nennt er das »Resultat einer echten Methode«, die Wirklichkeits- und We-senserkenntnis verbindet.

Diese Hinweise zu Goethes Wirklichkeits- und Kunstauffassung mögen genügen, um seine Position zwischen Naturnachahmung und Realismus wenigstens anzudeuten. Über die Anbeter der bloßen Naturtreue spottet er ebenso wie über jene, »die durchaus am Realen kleben«. Seine eigene Symbolkunst vermittelt zwischen Besonderem und Allgemeinem, Natur und Idee – er gibt dem Wirklichen eine poetische Gestalt, wie es Merck einmal lobend ausdrückte. So glücklich gelingt ihm die Aufhebung der spannungsreichen Gegensätze in die erkennbare Totalität des Kunstwerks, daß viele darin heute noch die optimale Form der Kunst sehen und manche gar in seiner Schaffensweise das Modell einer realistischen Kunst erblicken.<sup>18</sup> Wie man es auch halte, ob mit Goethes Kunstwirklichkeit oder Realismus, soviel läßt sich in jedem Fall feststellen: Goethe hat sich mehr mit Natur und Realität auseinandergesetzt als die meisten seiner dichtenden Zeitgenossen. »Kein anderer Schriftsteller hat so viel natürliche Anlagen zum Ergreifen des Sinnlichen und Wirklichen mitgebracht wie er«, muß ihm selbst Erich Auerbach einräumen, der ansonsten eine durchaus kritische Distanz zu Goethes Realismus hält.<sup>19</sup> Sein Interesse für bildende Kunst, Natur und Wissenschaft, verbunden mit einer »Phantasie für die Wahrheit des Realen«,<sup>20</sup> lassen ihn neben Lessing als einen der wichtigsten Wegbereiter des Realismus im 18. Jahrhundert erscheinen.

Allerdings sollte man bei allem noch so berechtigten Lob der realistischen Stiltendenzen in Goethes Werk nicht übersehen, wie diese mit zunehmendem Alter schwinden. Nach der Französischen Revolution und unter der deutschen Misere entwickelt er ein Stilideal, das die Interesselosigkeit und Idealität der Kunst mehr und mehr betont. Die Werke werden handlungsärmer, welt- und zeitloser; die zeitgenössische Wirklichkeit wird poetisiert, stilisiert und symbolisiert, aber auch erledigt, d. h. historisch unkenntlich gemacht.

Wenn wir uns abschließend noch dem Idealismus zuwenden, so liegt es nahe, wie schon das einleitende Hegel-Zitat andeutete, von einer antimimetischen Kunstauffassung zu sprechen: »Das Zeitalter der mimesis ist vorbei, die Kunst wird von nun an als eine poiesis gedacht«, lautet die etwas kühne Schlußfolgerung Nivelles, die so formuliert natürlich nur für die Romantiker zutrifft.<sup>21</sup> Man kann diesen Rückzug auf die Innerlichkeit der Gefühle und Einbildungskraft und ferner die Tilgung des Inhalts durch die Form als die endliche Befreiung der Dichtkunst vom Nachahmungszwang begrüßen, man

kann aber auch diesen Welt- und Wirklichkeitsverlust, dieses Interesseloswerden der Kunst als »überschwengliche Misere« beklagen. Beide Positionen sind einseitig und so sehr auf den Gegensatz von Idealismus und Realismus festgelegt, daß kein Weg von hier nach dort zu führen scheint. Dennoch enthält die Entwicklung vom subjektiven zum objektiven Idealismus genügend Antizipationen, die auf den Realismus weisen, ja diesen zu fordern scheinen, sowohl was die Bedeutung der Geschichte als auch der sozialen Wirklichkeit für die Dichtung betrifft.

Folgt man weitverbreiteten Vorurteilen, so scheinen die Dinge bei Schiller nicht viel anders zu liegen als bei Kant: also Subjektivierung der Ästhetik und Idealisierung der Wirklichkeit. In unserem Zusammenhang brauchte demzufolge von Schiller gar nicht die Rede sein. Tatsächlich scheint Schillers Gebrauch der Worte »Realismus und Wirklichkeit« diese Vermutung zu bestätigen. Erstaunlicherweise war es aber Schiller, der den Begriff »Realism« – wie man damals sagte – als erster auf die Literatur anwandte. In einem Brief an Goethe spricht er über die nationalen Besonderheiten der französischen Literatur und bemerkt: »Das ist keine Frage, daß sie bessere Realisten als Idealisten sind, und ich nehme daraus ein siegendes Argument, daß der Realism keinen Poeten machen kann« (27. April 1798). In diesem Sinne, also pejorativ, benutzte er den Terminus meist; die Steigerungsform lautete »Naturalism«. Was Schillers ästhetische Beurteilung der Wirklichkeit betrifft, so braucht man nicht lange zu suchen, denn seine Verdikte sind nur zu bekannt: »Der Neuere schlägt sich mühselig und ängstlich mit Zufälligkeiten und Nebendingen herum, und über dem Bestreben, der Wirklichkeit recht nahe zu kommen, beladet er sich mit dem Leeren und Unbedeutenden« (4. April 1797). So eine von zahlreichen Stellen aus der Korrespondenz mit Goethe. In einem Brief an Herder wird er noch deutlicher: Wegen der »Übermacht der Prosa des bürgerlichen Lebens« weiß er für den modernen Dichter keinen anderen Rat, »als daß er sich aus dem Gebiet der wirklichen Welt zurückzieht (. . .), daß er seine eigene Welt formieret, (. . .) da ihn die Wirklichkeit nur beschmutzen würde« (4. November 1795). In der sehr komplexen Programmschrift *Über den Gebrauch des Chores in der Tragödie* will er durch die Verwendung des Chores »dem Naturalism in der Kunst offen und ehrlich den Krieg erklären«, die »moderne gemeine Welt in die alte poetische verwandeln«. <sup>22</sup> Daß unter solchen Voraussetzungen für Schiller das Prinzip der »gemeinen« oder, wie er auch sagt, »servilen« Naturnachahmung keine Bedeutung mehr hat, dürfte ohne weitere Belege einleuchten.

Soweit der erste Befund, der zweifellos davor warnt, den Schiller-

schen Idealismus nicht leichtfertig mit dem Realismus in Beziehung zu setzen. »Aber diese Fragen, insbesondere die Probleme des Realismus bei Schiller, liegen keinesfalls so einfach und steif-geradlinig, wie man es auf den ersten Anblick vermuten würde«, ermahnt uns Lukács,<sup>23</sup> der Schiller keineswegs – oder sollte man sagen: natürlich nicht – zum nutzlosen antiquarischen Bildungsgut erklärt. Er sieht in dessen theoretischen Schriften sogar eine »Theorie der modernen Literatur«.

Tatsächlich gibt es Anzeichen dafür, daß Schiller den Begriff Realismus auch in einem positiven Sinne verwendet hat. In einem Brief an Wilhelm von Humboldt vom 21. März 1796 lesen wir beispielsweise: »Es ist doch erstaunlich, wieviel Realistisches schon die zunehmenden Jahre mit sich bringen.« Aber Realismus war für ihn nicht allein eine psychologische Erfahrung des Alterns – er war damals erst siebenunddreißig –, vielmehr ein Ergebnis seines »anhaltenden Umgangs mit Goethe«, der ihn die realistische Vorstellungsart zu akzeptieren lehrte. Gerade in seinem frühen Briefwechsel mit Goethe machte er verständnisvolle Zugeständnisse gegenüber dessen »realistischem Tic« und versuchte sich dieser künstlerischen Methode anzunähern. Besonders deutlich werden solche Tendenzen während der Entstehung des *Wallenstein*, den er als einen »echt realistischen Charakter« entwirft und auf »rein realistischem Weg« darstellen will. Er nimmt sich vor, »keine andre als historische Stoffe zu wählen«, um dadurch der Wirklichkeit näher zu bleiben. Denn es sei »eine ganz andere Operation, das Realistische zu idealisieren, als das Ideale zu realisieren«. Die objektive Bestimmtheit eines historischen Stoffes zügle seine Phantasie und widerstehe einer willkürlichen Behandlung (5. Januar 1798). Solche und ähnliche Bemerkungen zeigen, wie Goethes Einfluß denjenigen Kants langsam verdrängt. Ihr Briefwechsel läßt »zumindest Ansätze« erkennen, den Realismus als ästhetische Kategorie zu verwenden.<sup>24</sup>

Auch das sagt im Grunde noch wenig, denn Schillers Verhältnis zur Wirklichkeit bleibt im Sinne unserer Fragestellung weiterhin problematisch: Die Realität ist bloßer Stoff, den die Form tilgt oder veredelt. Es genügt offenbar nicht, Schillers Schaffensweise der Goetheschen anzunähern, um auch ihn dem großen realistischen Erbe zuzuschlagen. Man müßte vielmehr fragen, wie Schiller die Wirklichkeit ästhetisch reflektiert und welche Funktion er der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft einräumt.

Schiller verlangt vom Kunstwerk mehr als bloße Übereinstimmung mit der äußeren Natur. Landschaftsposie, wie jene von Matthisson, läßt sich nur rechtfertigen, wenn ihr die Umsetzung von Beschreibung in Handlung gelingt und wenn die Bedeutung der Natur für

den Menschen deutlich wird. Wie Lessing definiert Schiller daher die Aufgabe des Dichters als Darstellung dessen, »was geschieht«, und nicht als Wiedergabe dessen, »was ist«. <sup>25</sup> Darüber hinaus soll der Poet die landschaftliche Natur »durch eine symbolische Operation in eine menschliche verwandeln« (271). Die Dichtung wird »anthropomorphistisch«, wie Hegel es einmal nannte. Die Nachahmung des Naturschönen spielt für Schiller offensichtlich nur noch eine untergeordnete Rolle, wichtiger ist ihm die »Nachahmung der menschlichen Natur« – und zwar in ihrer höchsten Form: als freie Person und Bürger.

Wie das historisch und gesellschaftlich zu verstehen sei, erläutert er in der Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Sie kann als persönliche und historische Standortbestimmung Schillers in seiner Auseinandersetzung mit der Antike und mit Goethe verstanden werden. Wichtiger dürfte vielleicht noch seine Bestimmung der modernen Literatur sein, denn darin – wie er schon Herder ankündigte – will er vor allem die Frage erörtern, »was der Dichtergeist in einem Zeitalter und unter den Umständen wie den unsrigen für einen Weg zu nehmen habe« (4. November 1795). Sein Ansatzpunkt ist die Natur, hier verstanden als menschliche Totalität. Für den naiven Dichter der Antike stimmte die Natur mit sich selbst überein, er brauchte sie daher nur nachzuahmen; dem modernen Dichter jedoch fehlt die Einheit der Natur, und er kann sie nur noch als Ideal beschwören. Historisch gesehen muß die Nachahmung der Natur also eine Erscheinung der Vergangenheit sein, die unwiederbringlich ist. Der sentimentalische Dichter, für den die Entzweiung von Natur und Geist, Sinnlichkeit und Vernunft eine historische Erfahrung ist, kann sich daher mit der »Nachahmung des Wirklichen« nicht mehr begnügen, er muß vielmehr der Menschheit das Ideal ihrer Vervollendung vorstellen. <sup>26</sup>

Gegenstand der modernen Literatur wird demnach die entfremdete, arbeitsteilige, gesellschaftliche Wirklichkeit, der Schiller das Ideal menschlicher Totalität entgegenstellt. Die Antinomien der modernen Gesellschaft, die Spannung zwischen Wirklichkeit und Idee kann der sentimentalische Dichter auf dreifache Weise darstellen: Er kann die schlechte Wirklichkeit als Mangel satirisch entlarven; elegisch auf das verlorene oder unerreichbare Ideal hinweisen; oder idyllisch die Versöhnung aller Widersprüche feiern. Zweierlei läßt sich an dieser neuen Poetik beobachten: Die Naturformen der Dichtung werden ersetzt durch Empfindungsweisen oder Formen des Bewußtseins, die dem historischen Zustand entsprechen. Ebenso wie die alte Naturnachahmung zur dichterischen Bewältigung der widersprüchlichen Wirklichkeit nicht mehr ausreichte, so fällt auch

die alte Gattungspoetik einer Historisierung anheim. In der Idylle »als dem erfüllten Ideal« – so lautet die zweite Folgerung – treffen sich naive und sentimentalische Dichtung, deren gemeinschaftliche Aufgabe es sein sollte, »der menschlichen Natur ihren völligen Ausdruck zu geben« (473). Nimmt man hinzu, daß Schiller in Goethe einen naiven Dichter in sentimentalischer Zeit sah, so deutet sich zumindest bei ihm eine Aufhebung der historischen Gegensätze an, oder wie Szondi es zugespitzt formuliert: »Das Naive ist das Sentimentalische.«<sup>27</sup>

Ein solches Ergebnis mag verblüffen, aber es soll nicht den Anschein erwecken, als sei Schillers Idealismus nun der wahre Realismus. Denn die Formen des Bewußtseins sind für Schiller letztlich wichtiger als die gesellschaftliche Wirklichkeit, der sie entstammen. So hellichtig er den modernen Kulturzustand und die gesellschaftlichen Widersprüche auch analysiert, seine Lösungsvorschläge bleiben theoretisch wie praktisch im Idealismus befangen. Er war überzeugt, daß die politischen und gesellschaftlichen Probleme sich philosophisch und ästhetisch lösen ließen: durch die Utopie eines ästhetischen Staates und die antizipierende Kraft der Idylle. Daher läßt er sich auch nicht mit der »Prosa des bürgerlichen Lebens« ein, sondern zieht sich aus der wirklichen Welt zurück und formiert seine eigene poetische Welt. »Es muß Schillern das große Verdienst zugestanden werden, die Kantische Subjektivität und Abstraktion des Denkens durchbrochen und den Versuch gewagt zu haben, über sie hinaus die Einheit und Versöhnung denkend als das Wahre zu fassen und künstlerisch zu verwirklichen.«<sup>28</sup> So Hegels Lob, das so erstaunlich nicht ist, wenn man bedenkt, wie viele Anregungen seine Ästhetik Schiller verdankt. Schillers und Goethes ästhetische Reflexionen über das Verhältnis von Wirklichkeit und Kunst greift Hegel auf und systematisiert sie, so daß man vielleicht bei ihm erstmals von einer Theorie des Realismus sprechen kann.<sup>29</sup> Um das zu beweisen, reicht es natürlich nicht aus, auf Hegels endgültige Widerlegung der Naturnachahmung hinzuweisen. Man müßte auch und vor allem zeigen, wie er in seiner Ästhetik »die theoretischen, historischen und gesellschaftlichen Aspekte der Kunst verbunden und einheitlich dargestellt hat«,<sup>30</sup> welche Bedeutung die »großen Interessen der Zeit« bei ihm für die Kunst haben und wie wichtig wiederum der zeitgemäße Inhalt für die Form ist. Das alles und noch vieles mehr müßte man bedenken, um zu erkennen, was so nicht mehr als ein Aphorismus sein kann: Das Ende der Naturnachahmung ist der Anfang des Realismus.

## Moralinfreies Handeln

### Zur Entstehung des Begriffs ›Realpolitik‹

Daß sich das Recht der Staatsräson unterordnen muß, wird heute von vielen als eherne Notwendigkeit hingenommen. Kriege, Revolutionen, Weltwirtschaftskrisen und Diktaturen haben uns gelehrt, daß Moral und Politik zwei völlig verschiedene Dinge sind. Doch was uns heute so selbstverständlich erscheint, hat einmal früheren Generationen, die noch davon überzeugt waren, daß das öffentliche Leben auf ethischen Wertvorstellungen beruhen sollte, als menschenunwürdig gegolten. Selbst im Zeitalter des aufgeklärten Despotismus haben sich viele Regenten als Weltweise aufgespielt und ihre selbstsüchtigen Handlungen als Wohltaten für die Menschheit ausgegeben. Noch stärker wurde diese Gleichsetzung von Politik und Moral durch die Französische Revolution. Auch in den langen Jahren der Wirren zwischen 1792 und 1815 haben beide Seiten alles aufgeboten, um ihre Sache als die einzig gerechtfertigte erscheinen zu lassen: die eine die Ideen der Freiheit und des Fortschritts, die andere die Ideen der Legitimität und Stabilität. Diese Einheit von Politik und öffentlicher Moral blieb selbst in der Restaurationsepoche erhalten, in der sowohl Liberale als auch Konservative ihre Anhänger davon zu überzeugen versuchten, im Besitze ewiger Wahrheiten zu sein. Und wohl nirgends war dieses Ineinander von Idee und Politik stärker als in Deutschland. Die Landsleute eines Kant und Hegel glaubten lange Zeit, daß Politik und Philosophie letztlich die gleichen Manifestationen derselben fundamentalen Wahrheiten seien. Während Engländer und Franzosen – schon durch ihr Repräsentativsystem – frühzeitig mit den harten Fakten der politischen Praxis in Berührung kamen, maßten die Deutschen ihre politischen Ziele bis 1848 weitgehend an der Erhabenheit abstrakter Gedanken. Erst nach der gescheiterten Achtundvierziger Revolution begann auch in diesem Lande eine langsame Desillusionierung in Sachen Politik um sich zu greifen. Eine von den nobelsten Absichten beseelte Bewegung hatte sich hier vor aufgepflanzten Bajonetten als völlig hilflos erwiesen. Nicht die Idee, sondern die rohe Kraft war der ent-

scheidende Faktor gewesen. Die Niederlage der Revolution wirkte sich daher auf die Liberalen, die bisher darauf vertraut hatten, daß ihnen die Reinheit ihrer Ideale notwendig zum Siege verhelfen müsse, höchst ernüchternd aus. Der Mann, der dieser Ernüchterung die inzwischen klassisch gewordene Formulierung gab, war August Ludwig von Rochau, ein Publizist aus Braunschweig, dessen Leben ein getreues Spiegelbild der Tragödie des deutschen Liberalismus ist. Als Student hatte er sich in Göttingen der Burschenschaft angeschlossen und von einem freien und vereinigten Vaterland geträumt. 1833 nahm er aktiv an dem Sturm auf die Frankfurter Hauptwache teil, indem er sich jener kleinen radikalen Gruppe anschloß, die dort das Banner der Revolution hißte, um so ganz Deutschland ein Sturmsignal des Aufruhrs zu geben. Doch diese Revolte währte nur wenige Stunden. Als man ihn anschließend arretieren wollte, versuchte er Selbstmord zu begehen, was ihm aber mißlang. Darauf wurde er zu lebenslänglichem Gefängnis verurteilt. Es gelang ihm jedoch, nach Paris zu entfliehen, wo er sich bis 1848 als Journalist betätigte. Erst die Märzrevolution erlaubte Rochau, wieder nach Deutschland zurückzukehren. Aus dem jugendlichen Feuerkopf war jedoch im Exil ein taktisch kalkulierender Liberaler geworden, der sich keinen Illusionen mehr hingab. Das Scheitern der Revolution machte ihn schließlich zu dem, was er für den Rest seines Lebens blieb: zu einem desillusionierten, verbitterten und zutiefst mißtrauischen Mann, der alle Leidenschaften und idealistischen Aufschwünge als Kindereien abtat.

Im Jahre 1853, als die Reaktion wieder fest im Sattel saß, publizierte Rochau seine berühmte Analyse politischer Machtverhältnisse, die *Grundsätze der Realpolitik*. In diesem Band von nicht mehr als 224 Seiten prägte er den Begriff, der genau jene Stimmung ausdrückte, die damals die deutsche Öffentlichkeit beherrschte, und der schnell internationale Bedeutung erlangte. Rochau beginnt seine Studie mit einer systematischen Analyse des Wesens der Macht. Der Ausgangspunkt alles Wissens, werden wir professoral belehrt, sollte stets die Analyse jener Kräfte sein, die den jeweiligen Staat bilden, erhalten und verändern. Die erste Folgerung, die Rochau daraus zieht, ist die Erkenntnis, daß die Gesetze der Macht im politischen Leben die gleiche Bedeutung haben wie die Gesetze der Schwerkraft in der materiellen Welt. Auf Probleme der Ethik einzugehen, wird überhaupt nicht in Betracht gezogen. »Die Erörterung der Frage: wer da herrschen soll«, lesen wir, »ob das Recht, die Weisheit, die Tugend, ob ein Einzelner, ob Wenige oder Viele, diese Frage gehört in den Bereich der philosophischen Spekulation.« Praktische Politik solle sich vor allem mit der Tatsache vertraut machen, daß Stärke die

Voraussetzung jeder Regierung ist. »Herrschen heißt Macht üben, und Macht üben kann nur Der, welcher Macht besitzt.« Und damit wird die Erwerbung und Erhaltung der Macht zum vordringlichen Ziel jeder realistischen Politik. Dies nennt Rochau »das dynamische Grundgesetz des Staatswesens«.

Daraus folgt, daß dem Ideellen nur eine recht untergeordnete Rolle in der Staatskunst eingeräumt wird. Sein Leben für eine bestimmte Doktrin aufs Spiel zu setzen, wie es Rochau einmal selber getan hatte, wird jetzt als jugendliche Torheit hingestellt. Und so führt sein Widerruf zu einer Autonomie des Politischen, der sich alles andere bedingungslos unterzuordnen hat. »Das Dasein des Staats«, schreibt Rochau, »ist unabhängig vom staatlichen Bewußtsein seiner Angehörigen.« Ja, mehr als das, »der Staat geht dem Rechte voraus«.

Für eine Generation, die einmal an das Primat der Ideen geglaubt hatte, waren solche realpolitischen Thesen natürlich schockierend und aufstachelnd zugleich. Denn sie erklärten ihr ja nicht nur ihr bisheriges Versagen, sondern gaben ihr zugleich Mut auf einen Erfolg in der Zukunft. Sie machten ihren Lesern klar, daß man sich 1848 allein auf die politische Rhetorik, auf den Idealismus, auf die Ungeduld des Herzens verlassen hatte. Und sie machten ihren Lesern zugleich klar, daß es in der unbarmherzigen Welt der Politik nur einen Weg des Erfolges gibt: den der nüchternen Berechnung und der Stärke. Wie schon Machiavelli versucht auch Rochau der Staatskunst die Maske abzureißen, hinter der sie ihre wahren Absichten zu verbergen sucht. Nur indem wir der gnadenlosen Realität ins Gesicht blicken, scheint er uns einreden zu wollen, können wir uns von jenen bequemen Illusionen befreien, die letztlich in Frustration münden.

Dennoch muß auch Rochau einräumen, daß es bestimmte gesellschaftliche Vorstellungen gibt, die vom Staate anerkannt werden sollten. Und zu diesen zählt er das bürgerliche Selbstbewußtsein, das Konzept der Freiheit, den Wunsch nach nationaler Einheit, die Idee der menschlichen Gleichberechtigung und die Entstehung des Parteienwesens. Es wäre jedoch unklug von der Regierung, behauptet er, diesen Vorstellungen eine größere oder kleinere Bedeutung zuzumessen als der tatsächlichen Macht, die hinter ihnen steht. Denn für entscheidend hält er auch in diesen Dingen nicht die Tatsache, ob eine bestimmte Ansicht falsch oder richtig ist, sondern nur, ob sie die tatkräftige Unterstützung einer größeren Bevölkerungsschicht gewinnen kann oder nicht. Es zeigt die tiefe Desillusionierung, ja fast das Pathos des Verzichts, wenn Rochau erklärt, daß im öffentlichen Leben der innere Wert einer Idee völlig gleichgültig sei. »Was aber die Annahme betrifft, daß der Wahrheit und dem Rechte

seine selbständige Kraft innewohne«, lesen wir, »welche ihnen im Kampfe mit dem Irrtum und dem Unrecht den endlichen Sieg verbürge, so wird dieselbe durch die bisherigen Erfahrungen des Menschengeschlechts vielleicht öfter widerlegt als bestätigt.« Er folgert daraus, daß sich der Politiker bei der Einschätzung einer bestimmten Idee nicht nach ihrem Wert fragen solle. Ein Realpolitiker müsse sich einzig und allein die Frage stellen, welche Bevölkerungsschichten fähig oder willens seien, diese Idee zu akzeptieren.<sup>1</sup>

Und doch ist auch Rochau, trotz seiner unnachgiebigen Politik der Stärke, in gewisser Weise ein Krypto-Idealist. Denn obwohl er die ideelle Fassade der Politik in einem Teil seines Buches gnadenlos niederreißt, richtet er sie doch in einem anderen wieder auf. Auch in diesem Punkte erinnert er durchaus an Machiavelli. Schließlich mündet dessen Buch über den Fürsten in einen leidenschaftlichen Aufruf an seine Landsleute, alle Ausländer aus ihrem Vaterland herauszutreiben. Und auch sein deutscher Nachfahr ist ein leidenschaftlicher Patriot, der die nationale Vereinigung als ein Mittel zur Erreichung politischer Macht betrachtet. Rochaus jugendliche Träume, die ihn als Burschenschafter beseelten, mögen zu diesem Zeitpunkt verflogen sein, dennoch ist er der Idee des vereinigten Vaterlands im Prinzip treu geblieben. Nicht sein Ziel hat sich verändert, nur die Methoden, mit denen es zu erreichen ist.

Über die allgemeine Situation in Europa nachdenkend, kommt er zu dem Schluß: »Die Hauptursache der Unsicherheit der deutschen Zustände ist keine andere als die Zersplitterung der staatlichen und nationalen Kräfte Deutschlands. Mit geeinigter Macht könnte Deutschland jeder Kriegs- und Revolutionsgefahr spotten. Die große Aufgabe heißt also: Einigung.« Dies sind die Worte eines Mannes, der vorgibt, ein Realist zu sein, der Prinzipien verachtet und die Doktrin der nüchternen Berechnung verkündet. In Wirklichkeit sucht auch er nur nach Mitteln und Wegen, seine Ideale zu verwirklichen. Er warnt dabei seine Leser ausdrücklich, daß es auf dem Wege zur Einigung noch viele Hindernisse zu überwinden gebe. Man solle sich darüber klar werden, daß sich der ersehnte Nationalstaat nicht »durch Ermahnungen, oder durch gute Vorsätze, oder durch feierliche Übereinkünfte« herbeiführen lasse. Nur die Macht könne zu einer politischen Konsolidierung Mitteleuropas beitragen. »So gewiß das gesprochene oder geschriebene Wort nichts über die leibhaftige Tatsache vermag«, schreibt er, »so gewiß wird weder ein Prinzip noch eine Idee noch ein Vertrag die zersplitterten deutschen Kräfte einigen, sondern nur eine überlegene Kraft, welche die übrigen verschlingt.« Und man hört ihn dabei regelrecht mit der Faust auf den Tisch hämmern.

In diesem extremen Nationalismus und dieser Verachtung ethischer Prinzipien deutet sich bereits eine Vorahnung des Wilhelminismus und des Dritten Reiches an. Immer wieder weist Rochau darauf hin, welch einen gewaltigen Nutzen die anderen Staaten aus der inneren Uneinigkeit Mitteleuropas ziehen. Und zwar seien sich in diesem Punkte alle an Deutschland grenzenden Länder einig. »Aus dieser Rücksicht«, schreibt Rochau, »ist nicht dieser oder jener Nachbarstaat, ist nicht dieses oder jenes politische System desselben, sondern sind alle Nachbarstaaten und alle innerhalb derselben möglichen Systeme darauf angewiesen, die deutschen Einheitsbestrebungen in jeder Richtung und Form, die sie annehmen mögen, mit allen Kräften zu bekämpfen.« Eine weltbürgerliche Einstellung würde darum nur den Ausländern in die Hände spielen. Wer, außer den Deutschen, fragt sich Rochau, hätte wohl wie die Abgeordneten des Frankfurter Paulskirchenparlaments den Vorschlag gemacht, die Provinz Posen wieder unter polnische Oberhoheit zu stellen und damit eine halbe Million deutscher Bürger einem nichtdeutschen Staat zu überantworten? Eine solche Naivität diene nur jenen Politikern, die sich auf Kosten Deutschlands rücksichtslos zu bereichern versuchten.<sup>2</sup> Hinter dem Schild der analytischen Distanz, den Rochau in diesem Werk aufrichtet, verbirgt sich deshalb stets der glühende Nationalist Rochau, der nichts leidenschaftlicher ersehnt als die Einigung Deutschlands. Aber seine Gedankengänge haben auch eine andere, eine soziale Dimension, in der die Wünsche jenes Teils der deutschen Bourgeoisie zum Ausdruck kommen, welcher die politische Konsolidierung zugleich als Schrittmacher des wirtschaftlichen Wachstums empfand. Und gerade darin sieht Rochau einen starken Antriebsmotor der nationalen Einigung. In der Tat, wirklicher Fortschritt ist für ihn ohne eine Unterstützung des Bürgertums gar nicht denkbar. Die Bauern erscheinen ihm unwichtig, ja der Adel geradezu überflüssig. Aber der »Mittelstand«, lesen wir, »ist und bleibt der unentbehrlichste und wertvollste Stoff für den deutschen Staatsbau«. Während das Proletariat nur zu vereinzelt Schlägen gegen die etablierte Ordnung ausholen könne, sei das Bürgertum aufgrund seiner Intelligenz und Ausdauer die Hauptkraft des politischen Lebens, ohne die sich keine grundsätzliche Veränderung der staatlichen Organisation durchführen lasse. »Kein politischer Gedanke, dem die Zustimmung des Mittelstandes fehlt«, schreibt Rochau, »ist reif zur Ausführung, keine politische Neuerung, welche ohne dieselbe zu Stande kommt, hat Aussicht auf Bestand; den Mittelstand für sich zu gewinnen ist die wichtigste Aufgabe jeder politischen Partei.«

Rochau ist überzeugt, daß die Zukunft den Fabrikanten, Bankiers,

Kaufleuten und Grubenbesitzern, das heißt den Vermögenden gehören wird. Ihnen wird nach seiner Meinung einmal alles zufallen. Die niederen Klassen werden zwar die numerische Überlegenheit behalten, aber darin sieht Rochau keine Gefahr. Eine kleine Gruppe mit klaren Zielen, der nötigen Ausdauer und Selbstdisziplin wird sich nach seiner Meinung gegenüber der Mehrheit immer durchzusetzen verstehen. »Nicht die Zahl macht die Stärke«, behauptet er, »sondern die Organisation, und wo ein stark gegliederter Körper, zum Beispiel eine echte Aristokratie, der unorganisierten Masse gegenübersteht, da wird er auf die Dauer immer gegen die größte Mehrzahl die Oberhand behaupten.« Macht haben für ihn nur jene, die genau wissen, was sie wollen, und kein Mittel scheuen, ihr Ziel zu erreichen. Sie bilden die »echte Aristokratie«, und zwar selbst in jenen Ländern, wo es das allgemeine Wahlrecht gebe. Politische Macht gründet sich für ihn rein auf Wissen und Besitz – und nicht auf irgendwelche Mündigkeitsparolen oder Verfassungsparagraphen. Und da es das unvermeidliche Schicksal der Massen sei, stets arm und unwissend zu bleiben, werden sie nach Rochau nie dazu fähig sein, eine entscheidende Rolle in der Politik zu spielen – mögen sich die oligarchisch-kapitalistischen Regime auch noch so »demokratisch« gebärden. Die wahren Herrscher seien immer wenige gewesen. Daran werde sich auch in Zukunft nichts ändern, nur daß an die Stelle der Monarchen und Krieger von nun an die Fabrikanten und Financiers treten würden.

Rochau denkt dabei nicht unbedingt an eine Bourgeoisie, bei der sich die gleichen exklusiven Erbprinzipien durchsetzen werden wie bei der bisherigen Adelskaste. Das Bürgertum erscheint ihm zu zahlreich, zu anpassungsbereit, zu volksnah, um der Gefahr der Erstarrung ausgesetzt zu sein. »Der Adel beruht auf Geburt und Titel«, schreibt Rochau, »der Mittelstand auf Einsicht und Vermögen; der Adel verlangt Vorrechte kraft Vorurteils, der Mittelstand will nichts Anderes als die Anerkennung seiner wirklichen gesellschaftlichen Bedeutung; der Adel ist eine geschlossene Kaste, der Mittelstand ist ein Stand nur dem Namen nach, er ist nicht einmal eine Partei, sondern eine bloße gesellschaftliche Gruppe, deren Reihen Jedermann offenstehen, der man angehört, ohne es zu wollen, ohne dadurch Verpflichtungen zu übernehmen oder sich körperschaftliche Interessen anzueignen.« Die Bourgeoisie ist also nach seiner Meinung ein Adel des Talents, der all jenen offensteht, die ihre Tüchtigkeit in der Anhäufung von Besitz nachgewiesen haben. Das Bürgertum unterscheide sich demnach vom Adel durch seinen Fleiß und vom Proletariat durch seinen Erfolg. Indem es sich in der Arena der ökonomischen Konkurrenz bereits bewährt habe, sei es nun auch berechtigt,

nach politischer Macht zu streben. Und da man zwischen materieller und politischer Macht sowieso nicht trennen könne, wie Rochau behauptet, seien Reichtum und Einfluß auf dem besten Wege, miteinander identisch zu werden. Daraus ergebe sich nur allzu konsequent, daß die nationale Einigung nur mit Unterstützung des Bürgertums zu erreichen sei.<sup>3</sup>

Solche ›realpolitischen‹ Maximen drücken eine allgemeine Stimmung innerhalb der deutschen Bourgeoisie nach 1848 aus. Rochau ist nicht ihr Schöpfer, sondern nur der, welcher sie in die klassisch gewordenen Formeln kleidete. Seine Ablehnung des ideellen Moments spiegelt die weitverbreitete Enttäuschung jener bürgerlichen Liberalen wider, die sich in den Märztagen den wildesten Erwartungen hingegeben hatten. Zugleich drückt sein Ruf nach nationaler Einigung das Verlangen der frühkapitalistischen Schichten nach politischer Konsolidierung aus, in der sie die entscheidende Voraussetzung materieller Wohlfahrt sahen. Rochaus Nachdruck auf der Wichtigkeit von Besitz und Bildung mußte der bürgerlichen Geschäftswelt natürlich als schmeichelhaftes Spiegelbild erscheinen. Was er auch immer mit diesem Buch im Sinne zu haben vorgibt, es ist keine wissenschaftliche Analyse der Grundgesetze der Politik. Die Axiome, die sein Autor aufstellt und die er aus einem absolut logisch anmutenden Gedankenprozeß abzuleiten versucht, erweisen sich bei näherem Zusehen sämtlich als die Wünsche seines Autors und seiner Zeit. Was sie uns lehren, sind keine Einsichten in die generellen Faktoren, die hinter allen politischen Beziehungen stehen, sondern Einsichten in jene politische Stimmung, die um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Deutschland, ja in ganz Europa herrschte. Und hierin liegt die wahre Bedeutung der *Grundsätze der Realpolitik*.

Schon bevor Rochau dieses Werk veröffentlichte, gab es in Europa Politiker, die jene Theorien in die Praxis umsetzten, die er kurz darauf so beredt vorzutragen verstand. In Frankreich hatte Napoleon III. ein Reich gegründet, das auf rein pragmatischen Grundsätzen beruhte und auf jeden ideologischen Überbau verzichtete. Als raffinierter Opportunist versuchte Napoleon III. die ideologische Polarisierung vor 1848 dadurch zu überwinden, daß er breiten Schichten des Bürgertums zu einem materiellen Wohlstand verhalf. Auch im Königreich Sardinien setzte Graf Cavour bereits realpolitische Maximen in die Wirklichkeit um, bevor man von solchen öffentlich zu sprechen begann. Kühl, berechnend, leidenschaftslos, auf nationale Einigung drängend und zugleich mit einem Sinn für ›Bürgerlichkeit‹ ausgestattet, begründete er einen völlig neuen Stil in der europäischen Politik. Der größte aller Realpolitiker war jedoch noch nicht

auf der internationalen Bühne erschienen. Bismarck lernte noch immer sein diplomatisches Handwerk als preußischer Gesandter am deutschen Bundestag. Doch das allgemeine Verlangen nach einem Mann der Tat, der das durchsetzen würde, woran die liberalen Theoretiker gescheitert waren, wuchs bereits unter seinen Landsleuten. So rief etwa 1859 ein Mann wie Julius Fröbel, der wie Rochau zu den ernüchterten Radikalen gehörte, voller Erbitterung aus: »Die deutsche Nation ist der Prinzipien und Doktrinen, der literarischen Größe und theoretischen Existenz satt. Was sie verlangt, ist Macht – Macht – Macht! – Und wer ihr Macht gibt, dem wird sie Ehre geben, mehr Ehre als er sich ausdenken kann.« 1862 setzte sich der liberale Abgeordnete Karl Twesten im preußischen Landtag recht bedenkenlos für einen deutschen Cavour ein: »Wenn dereinst ein preußischer Minister sagen würde: ›Ich habe Grenzsteine verrückt, das Völkerrecht verletzt, Verträge zerrissen, wie der Graf Cavour es getan!‹ Meine Herren, ich glaube, dann werden wir ihn nicht verdammen, und wenn ihn ein unerbittliches Geschick dahintrisse inmitten seiner glänzenden Bahn, dann werden wir ihm ein Denkmal setzen, wie es die Geschichte Italiens dem Grafen Cavour setzen wird.«

Zwei Monate später fanden die Deutschen ihren Cavour, obwohl es damals noch niemand in diesem Lichte sah. Die Ernennung Bismarcks zum preußischen Ministerpräsidenten wurde von den Rechten als eine Unterstützung der konservativen Orthodoxie und von den Linken als eine Verwerfung jeder Art von Fortschrittlichkeit empfunden. Der Verfassungskonflikt der nächsten vier Jahre täuschte viele seiner Landsleute über die Tatsache hinweg, daß er eigentlich jener war, nach dem so viele von ihnen verlangten, nämlich ein Pragmatiker, der nicht von Prinzipien, sondern von Realitäten ausging. Die bürgerlichen Liberalen sahen in ihm lediglich eine Verkörperung beschränkten Junkertums. Als jedoch die Erfolge seiner Blut-und-Eisen-Politik immer deutlicher wurden, wuchs sogar unter seinen Widersachern eine allmähliche Zustimmung. So fragte sich der Nationalökonom Julius Faucher, ob es nicht zwischen Krone und Volk doch eine Verständigung geben könne, wenn sich beide Seiten zu Konzessionen bereit fänden. »Der Kompromiß«, schrieb er, »das ist der Sieg des Patriotismus über den Egoismus; der Kompromiß ist der Sieg der Bescheidenheit über die Eitelkeit; und wir in Preußen sind patriotische und bescheidene Leute und hoffen, unsere Regierung ist es auch.«

Der Publizist Victor Böhmert ging sogar noch einen Schritt weiter und erklärte, daß man die Grundsätze des Liberalismus einer Politik des Gebens und des Nehmens opfern müsse. »Die Einheit Deutschlands«, behauptete er, »ist mir lieber als ein paar preußische Verfas-

sungsparagrafen, über welche doch am Ende nur durch ein deutsches Parlament endgültig entschieden wird.« Als Bismarck daher im Frühjahr 1866 den Konflikt mit Österreich herausforderte, war die parlamentarische Opposition sehr zurückhaltend und obendrein gespalten. Sie wollte nicht den Gesetzesbrecher Bismarck unterstützen, wagte aber nicht, gegen den Befreier Schleswig-Holsteins aufzutreten. Sie blieb daher zweifelnd und ohnmächtig.<sup>4</sup>

Der Sieg der hohenzollernschen Armeen bei Königgrätz befreite schließlich das Bürgertum aus seiner Unentschiedenheit, unter der es solange gelitten hatte. All jene, die bisher skeptisch geblieben waren, entdeckten plötzlich, daß die nationale Einheit durch diesen Sieg doch einen Schritt nähergerückt sei und daß ihnen bei etwas weniger Prinzipientreue vielleicht eine mitbestimmende Rolle bei dieser Entwicklung zufallen würde. Was Bismarck ihnen bot, war politische Konsolidierung, ökonomische Expansion, eine Verfassung und ein Parlament, falls sie sich zu einer Billigung der preußischen Politik seit 1862 durchringen würden. Für die meisten unter ihnen gab es jetzt keinen Zweifel mehr, welchen Weg sie einschlagen sollten. »Die Zeit der Ideale ist vorüber«, erklärte der hannoversche Liberale Johannes Miquel. »Die deutsche Einheit ist aus der Traumwelt in die prosaische Welt der Wirklichkeit hinuntergestiegen. Politiker haben heute weniger als je zu fragen, was wünschenswert, als was erreichbar ist.« Die Überzeugung, daß für Ideale in der Wirklichkeit kein Platz mehr sei, war besonders verbreitet in der damaligen Geschäftswelt. Vor allem die Fabrikanten und Bankiers sahen in der nationalen Einigung so viele materiellen Vorteile, daß sie ihre ideologischen Skrupel leichterhand über Bord warfen. So forderte etwa die Zeitschrift des Handels- und Gewerbevereins für Rheinland und Westfalen ihre Leser nachdrücklich auf, sich gegen jene Dogmatiker zu verwahren, »die nicht betrachten, was sie haben, sondern was sie haben könnten, wenn die und die Voraussetzungen eingetreten wären. Wir Alle, die wir zum Volke gehören, wollen in den Bahnen der Realpolitik, welche Fürsten und Reichstag uns gewiesen, weiter schreiten.« Die Bourgeoisie Mitteleuropas hatte also Rochaus Lehren durchaus verstanden.

Wohl der eloquenteste Anwalt dieses politischen Realismus war der liberale Historiker Hermann Baumgarten, den die Ereignisse des Jahres 1866 aus einem Widersacher in einen Bewunderer Bismarcks verwandelten. In einem langen Aufsatz in den *Preußischen Jahrbüchern*, den er selbst als einen Akt der Selbstkritik bezeichnete, legte er die Sünden seiner Partei in aller Offenheit bloß. Nicht Erfahrungen, sondern Doktrinen, nicht die »kalt rechnende Klugheit«, sondern die »unruhige Phantasie« hätten bisher den ideologischen Kurs

der Liberalen bestimmt. »So stürzten wir uns«, behauptet er, »da wir doch leidlich festen und guten Boden unter den Füßen hatten, mit Enthusiasmus in den Abgrund einer bodenlosen Agitation, um einen idealen Staat nach den ausschreitenden Wünschen unserer ganz unpolitischen Natur herzustellen.« Es nehme daher nicht wunder, daß sich »fast alle Elemente unseres politischen Systems durch die Tatsachen als irrtümlich erwiesen« hätten. In einem anderen Satz, der wörtlich aus den *Grundsätzen der Realpolitik* stammen könnte, erklärt Baumgarten: »Denn in der Politik kommt es darauf an, nicht daß ich eine Ansicht habe, sondern daß ich sie realisiere.« Daher sei die Macht, selbst die ungesetzliche Macht, die wichtigste Voraussetzung für den Erfolg in allen politischen Entscheidungen. »Mit gesetzlichen Mitteln«, fährt er fort, »wie wir uns so lange einbildeten, hätten wir das ideale Deutschland niemals an die Stelle der realen Vielstaaterei gesetzt.« Die preußische Macht sanktionierte damit nachträglich die preußische Politik. Dies war die politische Stimmung, die bei den meisten deutschen Liberalen an dem Morgen nach Königgrätz herrschte. Konfrontiert mit der Wahl zwischen steriler Opposition und erfolgversprechendem Kompromiß, entschieden sie sich für das, was sie doch nicht mehr ändern konnten. Indem sie Bismarck akzeptierten, unterwarfen sie sich zugleich einer politischen Ordnung, die sich auf Blut und Eisen aufbaute.<sup>5</sup>

Die Konservativen versuchten dieser Realpolitik etwas energischer entgegenzutreten. Den adligen Großgrundbesitzern erschien die nationale Einigung nicht so dringlich wie der städtischen Bourgeoisie. Die Junker, die Regierungsbeamten, die Höflinge und die Offiziere waren noch immer im traditionellen System des Partikularismus und Autoritätsglaubens befangen. Sie sahen in der politischen Konsolidierung keinen Vorteil für ihre eigene Klasse. Im Gegenteil, ein vereinigtes Deutschland mit einer liberalen Verfassung und einem wuchernden Kapitalismus schien ihren Einfluß auf den Staat und das Wirtschaftsgefüge nur zu schmälern. Während des langen preußischen Verfassungskonfliktes hatten sie daher Bismarck unterstützt, den sie als einen der ihren betrachteten. Sein Herkommen, sein Bildungsgang, seine Überzeugungen und politischen Maximen: all das hatte zum Bild des »Junkers« Bismarck beigetragen, dem nichts näher am Herzen liegen mußte, als die alte Ordnung gegen den neuen Parlamentarismus zu verteidigen. Aber schon vor Königgrätz hegten manche der Konservativen geheime Zweifel an der ideologischen Reinheit ihres Ministerpräsidenten. Seine Feindseligkeit gegenüber Österreich, sein Krieg gegen Dänemark und sein diplomatischer Flirt mit Napoleon III. mußte in den Augen derer, die immer noch den Idealen der »Heiligen Allianz« anhängen, notwendig verdächtig

wirken. Sie unterdrückten aber ihre Befürchtungen immer wieder, da sie doch die Hoffnung nicht aufgaben, daß sie Bismarck vor den Gefahren einer parlamentarischen Regierung und einer kapitalistischen Wirtschaft bewahren würde.

Die Ereignisse des Jahres 1866 verstärkten lediglich das Mißtrauen, das viele Legitimitäts-Anhänger Bismarck gegenüber hatten. Für sie war es schon schlimm genug, daß Bismarck überhaupt gegen die Habsburger zu Felde gezogen war und damit dem alten monarchischen Bündnisssystem, das seit fünfzig Jahren in Mitteleuropa geherrscht hatte, den Todesstoß versetzt zu haben schien. Aber noch irritierender waren für sie die Folgerungen, die Bismarck aus diesem Siege zog. Statt die Liberalen auszuschalten, rief er sie in aller Offenheit zur Unterstützung seiner Politik auf. Statt das parlamentarische Repräsentativsystem einzuschränken, erweiterte er es und dehnte es auf den ganzen Norddeutschen Bund aus. Statt die partikularistischen Interessen Preußens zu befördern, sprach er immer häufiger von der Einigung Deutschlands. Und dennoch zögerten die Konservativen, offen mit Bismarck zu brechen. Sie stöhnten und beschwerten sich, fuhren jedoch fort, ihn zu unterstützen. So erklärte das *Volksblatt für Stadt und Land* nach dem Sieg über Österreich: »Ein für allemal feststehende Ideale (schöne Menschengedanken) zu haben«, sei »das Charakteristikum des Liberalismus, welcher daher auch, dem Tantalus ähnlich, niemals zu seinem Ziele kommen kann, und aus seiner Position geworfen, die volle Unbehilflichkeit des Idealisten zeigt. Konservativ ist es, stets an die gegebenen Umstände anzuknüpfen, sie in sich aufzunehmen, und von ihnen aus unermüdet in der rechten Richtung zu streben.« Und damit wurden Rochaus Lehren von den Traditionalisten schließlich ebenso unwidersprochen akzeptiert wie von den Reformisten.<sup>6</sup>

Natürlich gab es auch solche – auf der Rechten und der Linken –, die sich der neuen Ordnung prinzipiell widersetzten. Ihnen war es unmöglich, ihre Opposition gegen Bismarck aufzugeben, ohne mit ihren bisherigen Überzeugungen zu brechen. Ihnen schien das Prinzipielle doch wichtiger als die Realität. So ermahnte etwa der berühmte Mediziner Rudolf Virchow seine Landsleute, den Sieg über Österreich zwar als »vollendete Tatsache« hinzunehmen, jedoch nicht dem »Götzendienst des Erfolges« zu verfallen. Er machte sich damit zum Sprecher jener Liberalen, die der preußischen Regierung weiterhin kompromißlos gegenüberstanden, deren Methoden und Ziele sie als unmoralisch verdammt. Unter den Konservativen war es Ernst Ludwig von Gerlach, der als erster mit dem Ministerpräsidenten brach. Noch zwei Monate vor Königgrätz erklärte er, daß ein gutes Verhältnis zu Österreich für das Gleichgewicht der Macht in-

nerhalb der deutschen Staaten absolut notwendig sei. Auch der Sieg der preußischen Armeen ließ ihn völlig ungerührt. Mit einem Blick auf Gesamteuropa erklärte er nach der Gründung des Norddeutschen Bundes erbittert, daß das Kräfteverhältnis auf dem europäischen Kontinent nicht mehr auf den Grundsätzen von 1815 basiere, sondern auf dem Boden jener Politik der »Erfolge und Tatsachen«, die bereits einen Napoleon I. dazu befähigt hätte, mit einem »Fuß in Moskau und dem anderen in Spanien« zu stehen. Aber die Geschichte habe bereits damals bewiesen und werde auch heute wieder beweisen, wie brüchig solche Fundamente seien. Nach Gerlachs Meinung können nur »Wahrheit, Gerechtigkeit und Treue« eine solide Basis für den Frieden bilden, denn nur sie seien »von Ewigkeit und blieben in Ewigkeit«.

Wohl der leidenschaftlichste Protest gegen diese neue Ordnung kam von Johann Jacoby, einem liberalen Politiker aus Ostpreußen, der von Anfang an gegen den Autoritätskult in Preußen opponiert hatte. In einer Rede vor dem preußischen Landtag wandte er sich in aller Schärfe dagegen, die nationale Einigung durch militärische Macht zu erzwingen. Er hielt es für seine »Pflicht«, sagte er hier, »vor Mit- und Nachwelt Zeugnis abzulegen, daß in dem preußischen Volke es noch Männer gibt, (. . .) die nicht gewillt sind, Verfassungsrecht wie Freiheit dem Trugbilde nationaler Macht und Ehre zu opfern. In meinem und im Namen meiner Wähler protestiere ich im Voraus gegen eine (neue Ordnung, die) dem preußischen Volke das Ärgste zumutet, was man einem Volke zumuten kann: die Schmach freiwilliger Knechtschaft.« Und er fuhr fort mit Worten, die heute fast prophetisch klingen: »Täuschen Sie sich nicht über die Folgen Ihres Beschlusses. Verkümmern der Freiheitsrechte hat noch niemals ein Volk zu nationaler Macht und Größe geführt. Geben sie dem obersten Kriegsherrn absolute Machtvollkommenheit, und sie proklamieren zugleich den Völkerkrieg! Deutschland – in staatlicher Freiheit geeint – ist die sicherste Bürgschaft für den Frieden Europas; unter preußischer Militärherrschaft dagegen ist Deutschland eine beständige Gefahr für die Nachbarvölker – der Beginn einer Kriegsepoche, die uns in die traurigen Zeiten des Faustrechts zurückzuwerfen droht.«<sup>7</sup>

In den Jahren nach Königgrätz wurde jedoch die Kritik an der neuen Ordnung von der Mehrheit der Bourgeoisie als kleinliche Fehlersucherei einiger schlechtangepaßten Intellektuellen abgetan. Die Deutschen, die sich in ihrer politischen Ohnmacht so lange mit dem Ruf eines Landes der Dichter und Denker begnügt hatten, machten plötzlich die Erfahrung, daß sie von anderen Nationen auch als Meister der Kriegskunst und als Industriekapitäne bewundert wurden.

Und diese Bewunderung berauschte sie. Obendrein wurde die Befriedigung, die ihnen dieses Siegesgefühl verlieh, noch verstärkt durch den materiellen Gewinn, der aus der Einigung resultierte. Denn durch die rapide Industrialisierung ergab sich für das Bürgertum eine ungeahnte Wohlhabenheit. Die Nationalliberalen wurden daher die wortreichsten Advokaten der Bismarckschen Politik. Er erfüllte ihre ökonomischen Forderungen, indem er innerhalb des Norddeutschen Bundes alle Restriktionen hinsichtlich des Wohn- und Arbeitsplatzes aufhob und damit die Entstehung von Arbeiterheeren ermöglichte, indem er völlige Gewerbefreiheit einführte und die letzten gesetzlichen und körperschaftlichen Beschränkungen des Fabrikwesens aufhob, indem er die Gesetze gegen Wucher annullierte, die bisher den Zinsfuß reguliert hatten, und indem er alle Hindernisse beseitigte, die der Bildung von Aktiengesellschaften entgegenstanden. Dafür akzeptierten die Nationalliberalen ein ineffektives Repräsentativsystem im Rahmen einer föderativen Verfassung. So beruhte der Norddeutsche Reichstag zwar auf allgemeinen, freien und geheimen Wahlen, hatte jedoch keine Grundrechte, keine Ministerverantwortlichkeit und keine parlamentarische Kontrolle über militärische oder außenpolitische Angelegenheiten. Es war die Funktion dieses Reichstages, Gesetzesvorlagen zwar zu diskutieren, aber nicht selber einzubringen. Und so basierte die neue Ordnung letztlich auf einem Kompromiß zwischen den großbürgerlichen Kapitalisten und den adligen Grundbesitzern. Die Realpolitik führte somit zur Erhaltung der traditionellen Autoritätsstruktur – wenn auch hinter der Fassade parlamentarischer Institutionen.

Rochau selber war es noch vergönnt, den Triumph jener Ideen zu erleben, die er als einer der ersten in einer Zeit nationalen Tiefstands propagiert hatte. Dennoch ließ ihn die neue Ordnung relativ ungehört. Im Jahr 1869 publizierte er den zweiten Band seiner *Grundsätze der Realpolitik*, in dem er den Norddeutschen Bund einer Analyse unterzog. Nach außen hin gab er vor, mit der Form, welche die politische Einigung angenommen hatte, völlig zufrieden zu sein. Auch die Tatsache, daß Bismarck die Freiheit der Staatsräson untergeordnet hatte, störte ihn nicht. »Das herrschende Interesse der Nation ist die Einheit«, erklärte er, »denn die deutsche Einheit ist die deutsche Existenz. In der Vergangenheit hat uns der Mangel derselben die militärische Macht, den politischen Einfluß, die Achtung der Welt und eine Reihe unserer schönsten Grenzlande gekostet.« Die Wahl zwischen einem machtvollen Absolutismus und einem schwachen Föderalismus, zwischen einer Einheit ohne Freiheit und einer Freiheit ohne Einheit war für ihn längst entschieden. Denn nur als Einheitsstaat schien Rochau die Zukunft der deutschen Nation ge-

währleistet. Ohne Einheit, erklärte er, stände den Deutschen ein »langer qualvoller Untergang, ein polnisches Schicksal« bevor. Doch eine solche Wahl stellte sich für Rochau eigentlich gar nicht. Um zur Freiheit zu gelangen, gab es für ihn nur den Weg durch die Einheit. Denn nur so würde das Recht auf Selbstbestimmung, die Basis aller bürgerlichen Freiheit, zur politischen Realität.<sup>8</sup>

Was Rochau am meisten an der neuen Ordnung irritierte, war die Heraufkunft der Massen in der Öffentlichkeit. Das allgemeine Wahlrecht erschien ihm noch nicht als akute Gefahr, da der Reichstag keine politische Autorität besaß. Aber die Leute überhaupt wählen zu lassen, empfand er als höchst unweise. Denn er hielt es für unvermeidlich, »daß die liberale Sache sich bei den Wahlen nach allgemeinem Stimmrecht schlechter steht als nach den Wahlgesetzen, welche den Ausschlag in die Hand des wohlhabenden und gebildeten Mittelstandes legen«. In diesem Punkte bleibt er völlig hart. »Die wichtigsten Aufgaben des Staates«, fährt er fort, »die über das alltägliche Bedürfnis hinausreichenden Zwecke desselben, die höchsten Interessen der nationalen Bildung und der menschlichen Kultur liegen jenseits des Horizonts des großen Haufens.«

Das Proletariat ist nach Rochaus Meinung an Politik oder Kultur überhaupt nicht interessiert. Daher habe die Bourgeoisie den Kampf um die Freiheit in Mitteleuropa völlig allein führen müssen. »Die Masse des Volkes stand diesem Kampfe fern«, lesen wir, »und widmete demselben auch die Teilnahme des Zuschauers nur in gewissen Augenblicken.« Und zwar treffe dies für fast alle Ziele zu, für die der Liberalismus in den letzten fünfzig Jahren gekämpft habe: für eine verfassungsmäßige Regierung, für Freiheit der Presse, für Geschworenengerichtbarkeit und für die Unabhängigkeit der Justizbeamten. »Was nach allen Richtungen hin an Freiheitsgebiet gewonnen worden«, schreibt Rochau, »daran hat die Volksmasse so gut wie gar keinen Anteil.« Es erscheint ihm daher am sinnvollsten, die niederen Klassen von einer Teilnahme an den politischen Prozessen einfach auszuschalten. Rochau begrüßte es daher, daß auch unter der neuen Ordnung die Macht allein in den Händen der Besitzenden und Gebildeten geblieben sei. »Das allgemeine Stimmrecht ändert denn auch nichts an der Tatsache«, erklärt er, »daß bei uns die Hunderte, nach wie vor, viel schwerer wiegen als die Tausende.« Obwohl er vor der blinden Leidenschaft und brutalen Stärke dieser Massen durchaus Angst empfand, vertraute er doch auf ihre Unfähigkeit. Die Massen wirkten auf ihn wie wilde Tiere: kraftvoll, aber dumm. Sie aus taktischen Gründen an den Wahlen zu beteiligen, erschien ihm nicht besonders gefährlich. Ihnen jedoch ein entscheidendes

Mitbestimmungsrecht in staatlichen Dingen einzuräumen, hielt er für völlig verfehlt.<sup>9</sup>

Die größte Gefahr für die gegenwärtige Ordnung sah Rochau jedoch nicht im allgemeinen Wahlrecht, sondern in den Lehren des Sozialismus. Wie die meisten deutschen Liberalen war auch er tief besorgt über die Verbreitung solcher Doktrinen in den niederen Klassen. Viele Arbeiter, schrieb er erbittert, interessierten sich nur noch für ihren Lohn und den Brotpreis. Sie seien daher bereit, jedem nachzulaufen, der ihnen eine Verbesserung ihrer materiellen Situation verspreche. »Da aber der erste beste Demagoge natürlich größere Angebote zu seiner Verfügung hat«, behauptet Rochau, »als der mächtigste Staatsmann, so wird der sozialistische Trieb in der Arbeiterwelt eher zehnmal zur Handhabe der Revolution, als einmal zum Werkzeuge des Despotismus eines Napoleon.« Der Sozialismus beruhe auf einer völlig falschen Prämisse, die nur von Dummen oder Skrupellosen geglaubt werden könne, nämlich der Annahme, daß »die Güter dieser Erde für alle Welt in genügender Menge vorhanden seien, und daß es nur auf deren richtige Verteilung ankomme, um Jedermann zu befriedigen.« Rochau ist natürlich zu »klug«, um eine solche demagogische Phrase nicht zu durchschauen. Er stützt sich dabei indirekt auf die biblische Ermahnung, daß es auf Erden immer Arme geben wird. »Langsam und mühselig«, schreibt Rochau, »hat sich unser Geschlecht aus der Tiefe des Elends, in der es geboren worden, aus der Blöße, dem Hunger, dem Schmutze emporgearbeitet, welche von Anbeginn das gemeinschaftliche Los Aller waren. Die der Erde abgewonnene Beute aber ist – und war zu jeder Zeit – viel zu gering, um den mit dem Erfolge wachsenden und dem Erfolge immer vorauseilenden Ansprüchen der Teilhaber insgesamt zu genügen.« Dies war die düstere Wahrheit, welche die Realpolitik den Massen in Deutschland predigte.

Läßt sich daher gar nichts tun, um die Lage der Arbeiter zu verbessern? So hartherzig ist selbst ein Rochau nicht. Die Gesellschaft soll sich nach seiner Meinung durchaus bemühen, den »sogenannten arbeitenden Klassen« unter die Arme zu greifen. Aber man solle sich nicht der Illusion hingeben, eine Krankheit heilen zu wollen, die nicht auszurotten sei. Allerdings dürfe man dabei nicht mit jenen radikalen Unruhestiftern in Konkurrenz treten, welche die Gunst der Massen durch falsche Versprechungen zu gewinnen suchten. Männer von Bildung sollten nie verschweigen, daß es in der Ökonomie ein »eisernes Gesetz« gebe, »dem zufolge die Zahl der auf einem gewissen Raume lebenden Bevölkerung im regelmäßigen Laufe der Dinge nur begrenzt ist durch die Unmöglichkeit der Existenz, weil jedes Land in gewöhnlichen Zeiten immer so viel Menschen hervor-

bringt, als es irgend zu ernähren im Stande ist, wonach denn eine ärmste Volksklasse, deren Los der fortwährende Kampf mit der äußersten Lebensnotdurft ist, niemals fehlen, und von dieser untersten Klasse aus die wirtschaftliche Stufenfolge nur in fast unmerklichen Absätzen emporsteigen kann«. Falls die Arbeiter sich weigerten, dieser unbarmherzigen Wirklichkeit ins Gesicht zu sehen, solle man sie durch ständige Belehrung und Rat dazu bringen. Es sei nichts gewonnen, wenn man die unbequemen ökonomischen Wahrheiten zum Tabu erklären würde. Solche Dinge würden eines Tages doch ans Licht kommen. Selbstverständlich sollten sich die Liberalen um eine Allianz mit den Arbeitern bemühen. Falls sich jedoch eine solche Allianz nicht unter »aufrichtigen Bedingungen« herstellen lasse, müsse man eben darauf verzichten. Denn wenn es um Klassenunterschiede geht, ist Rochau zu keinerlei Kompromissen bereit. Hier wird selbst er zum Doktrinär, der hartnäckig am etablierten System der bestehenden Besitzverhältnisse festzuhalten versucht.<sup>10</sup>

Seine Sorge um die Zukunft wurde immer stärker, je mehr er den Ungeist der Selbstsucht zunehmen sah. Selbst die nationale Einheit hatte nicht jene egoistische Raffgier abgeschafft, die er unter der alten Ordnung so gehaßt hatte. Sie hatte lediglich den Warenumsatz gesteigert – und damit das Kaufen und Verkaufen, das Handeln und Spekulieren. In einem Passus, in dem diese Enttäuschung besonders deutlich wird, erklärt er: »Die Einheit ist für die Deutschen, im Grunde genommen, eine reine Geschäftssache, bei welcher Niemand einbüßen, Jedermann hingegen so viel wie irgend möglich für sich heraus schlagen will – Steuerverminderungen, Erleichterung der Militärlasten, öffentliche Freiheiten, Bürgschaften für innere Rechtsordnung und äußeren Frieden.« Die Massen seien nicht die einzigen, die einen vollen Bauch für wichtiger hielten als die Größe des Vaterlands. Sogar die Bourgeoisie, die berufene Gruppe der deutschen Wiedergeburt, sei völlig der Habgier verfallen und zeige keine jener heroischen Tugenden, die sich Rochau von ihr versprochen hatte. Gegen Ende seines Lebens mußte also Rochau erkennen, daß die neue Ordnung, an deren Errichtung er selber mitgeholfen hatte, eher auf Habgier als auf Patriotismus, eher auf Ich-Kult als auf Selbstlosigkeit beruhte. Die Realpolitik erreichte ihr Ziel, indem sie alle Ideale opferte – wodurch ein staatliches Gebilde entstand, in dem es an jenen inneren Überzeugungen mangelte, die allein dazu fähig sind, politischen Institutionen eine gewisse Dauer zu verleihen. Bismarcks diplomatisches Geschick hatte dafür genügt, sowohl die Österreicher als auch die Partikularisten und die Liberalen an die Wand zu drücken, aber es hatte nicht dafür genügt, eine wirklich neue Ordnung zu schaffen. Obwohl das Reich, das er gegründet hat-

te, im Besitze militärischer Macht und materiellen Überflusses war, wurde es doch allmählich durch die inneren Konflikte jener Parteien und Klassen unterminiert, die man lediglich mit der Lehre abgespeist hatte, daß der Erfolg das einzig erstrebenswerte Ziel sei. Doch es waren noch zwei Weltkriege und eine brutale Diktatur nötig, um den Deutschen zu beweisen, daß der Realismus in der Politik zu einer noch grausameren Niederlage führen kann als der Idealismus.<sup>11</sup>

*(Aus dem Amerikanischen von Jost Hermand)*

## Zur Theorie des deutschen Realismus zwischen Märzrevolution und Naturalismus

Zuerst ein paar Sätze zur Begriffsklärung. Als realistisch bezeichne ich Werke, die ein unmittelbares Interesse an intersubjektiv erfahrbarer Wirklichkeit derart erkennen lassen, daß der literarische Genuß und das literarische Urteil des Rezipienten mit vom Grad des Wiedererkennens der literarisch vermittelten Wirklichkeit oder von deren Anerkennung als intersubjektiv erfahrbare Wirklichkeit abhängen. Das heißt, ein Rezipient ist im Zustimmungsfall spontan zu sagen versucht: Ja, so ist es, so kann es gewesen sein, das steht uns bevor, so klar habe ich das noch nie gesehen. Im Ablehnungsfall ist er zu sagen versucht: Nein, das ist entstellt, übertrieben, verharmlost. Das Werk zum Beispiel Zolas wurde demnach schon dadurch realistisch, daß es – je nach Erfahrungshorizont und ideologischem Standort des Rezipienten – entweder solche Zustimmungen oder solche Ablehnungen erzwang. Das berühmte Diktum Brechts: »Realistisches Schreiben kann man von nichtrealistischem nur dadurch unterscheiden, daß man es mit der Realität selber konfrontiert, die es behandelt«,<sup>1</sup> wird also modifiziert zu der These, daß realistisches Schreiben uns dazu provoziert, es mit der Realität selber zu konfrontieren, die es behandelt. Die Chance eines Werkes auf uneingeschränkte Geltung seines Realismus wächst mit der Masse der Rezipienten, die die Wirklichkeit, für die ein Autor sich schreibend interessiert, als den Gegenstand ihres eigenen Interesses wiedererkennt. Ein überzeugend realistischer Gegenwartsroman kann einem späteren Historiker zur anschaulichen Quelle werden. Seine Figuren können dem zeitgenössischen Leser in der Erinnerung wie Bekannte erscheinen. So hat es Fontane beschrieben;<sup>2</sup> und ganz entsprechend will Berthold Auerbach Gestalten bilden, »die aus der Literatur her austreten und uns so in der Erinnerung begleiten, als ob wir mit ihnen gelebt hätten«.<sup>3</sup>

Eine solche Realismusdefinition ist zwar relational, aber in ihrer Anwendung empirisch-intersubjektiv überprüfbar. Sie steht einer plausiblen Begründung kritischer Zustimmung oder Ablehnung zu einem Werk oder einer Richtung nicht im Wege und hat im übrigen

lediglich den Sinn, als Ausgangspunkt und Rahmen für eine historisch-interpretatorische Beschreibung, Erklärung und Bewertung von Realismustypen zu dienen: zum Beispiel individueller, regionaler und epochaler Realismustypen, wie sie Gegenstand dieses Bandes sind. Ein solcher spezieller Realismustyp steht in diesem Beitrag zur Debatte. Daß er historisch zwischen die Märzrevolution von 1848 und den Naturalismus eingeordnet wird, soll *nicht* besagen, daß die Jahrzehnte davor keinen Realismus hervorgebracht hätten oder daß der Naturalismus nicht seinerseits ein historischer Realismustyp wäre. Der Titel des Beitrags unterstellt vielmehr, daß die Richtung, die wir hier im Auge haben, bereits auf die politisch-gesellschaftliche Situation des Nachmärz reagiert (wobei wir allerdings Österreich und die Schweiz außer acht lassen) und sich von früheren Realismen typologisch ebenso abheben läßt wie von späteren, etwa dem Naturalismus, mit dem ihre Spätphasen zeitlich zusammenfallen.

Die ältere Forschung bezeichnete diesen deutschen Typus vorzugsweise als »poetischen Realismus« – und ein einflußreicher Realismusforscher, Wolfgang Preisendanz, propagiert diesen Terminus seit 1963 erneut. Fritz Martinis Epochenband von 1962 trägt den Titel *Die Literatur des bürgerlichen Realismus 1848–1898*; Friedrich Sengles Biedermeier-Studien (und die Realismus-Arbeiten seiner jüngsten Schüler) ziehen die Bezeichnung »programmatischer Realismus« vor. Da die Divergenz der Worte auf eine Divergenz von Auffassungen und Wertungen verweist, enthalten wir uns vorerst (deshalb der etwas umständliche Titel des Beitrags) einer Entscheidung zwischen ihnen, bis wir gesehen haben, wie sie sich im Licht des historischen Materials zur Realismustheorie bewähren, auf das die jüngste Forschung die Aufmerksamkeit gelenkt hat.<sup>4</sup>

Den Terminus »poetischer Realismus« hat die Germanistik von Otto Ludwig übernommen. Aber Preisendanz versteht ihn in einem Sinn, der für alle realistischen Autoren der Epoche gelten soll. Der »poetische Realismus« bezwecke, der Dichtkunst einen autonomen Eigenbereich gegenüber der kulturellen Großmacht des 19. Jahrhunderts zu sichern, der Wissenschaft. Er beruft sich auf Raabe, der 1892 einem Briefpartner zuruft, man müsse endlich »aus der physiologischen, psychologischen, pathologischen Abhandlung wieder heraus in das Gedicht, die Dichtung«.<sup>5</sup> Und er belegt, daß Fontane Turgenjew nicht als Dichter gelten läßt, weil er »so grenzenlos prosaisch, so unverklärt die Dinge wiedergibt. Ohne diese Verklärung gibt es aber keine eigentliche Kunst. (. . .) Wer so beanlagt ist, muß *Essays* über Rußland schreiben, aber nicht *Novellen*. (. . .) Der Poet und Mensch in mir wendet sich mit Achselzucken davon ab. Es ist

die Muse in Sack und Asche, Apollo mit Zahnweh. Das Leben hat einen Grinsezug.«<sup>6</sup> Nach Preisendanz handelt es sich »bei einer verklärten Wiedergabe der Wirklichkeit nicht um die Furcht vor Tabus, um ein unredliches Vergolden oder Verschleiern, um ein euphorisches Vergessen oder rücksichtsvolles Retuschieren des ›Grinsezugs‹. Verklärung ist vielmehr insofern Voraussetzung eigentlicher Kunst, als sie verhindert, daß die Dichtkunst aufhört, ein eigenwertiges Medium zu sein, (...) Verklärung (ist) Gewähr einer eigenständigen, poetischen und d. h. erst durch die Sprache der Dichtung gestifteten Wirklichkeit.«<sup>7</sup> Aber da der Roman oder die Novelle bei Flaubert und Turgenjew ganz unverkennbar »ein eigenwertiges Medium« ist und natürlich auch die Zolasche Welt der Familie Rougon-Macquart sprachlich-fiktional erzeugt wird, »d. h. erst durch die Sprache der Dichtung gestiftete Wirklichkeit ist«, muß es andere als diese rein literaturtheoretischen Gründe dafür geben, daß die ›poetischen Realisten‹ der zweiten Jahrhunderthälfte die Kunst zu einer »Verklärung« der Wirklichkeit verpflichten und die zeitgenössischen Realisten Frankreichs und Rußlands, Skandinaviens und Englands verdammen, wo immer sie es an dieser »Verklärung« fehlen lassen. Tatsächlich ist (im Gegensatz zu Preisendanz' These) die Theorie und Kritik des ›poetischen Realismus‹ (selbst dort, wo sie Traditionen der ersten Jahrhunderthälfte fortsetzt) von ideologisch-politischen Motiven nicht abzulösen, die in den geschichtlichen Bedingungen der Nachmärzepeche begründet sind.

Der älteste unter den namhaften deutschen Theoretikern des Nachmärz-Realismus ist Friedrich Theodor Vischer. Er ist vom idealistischen Systemdenken noch so geprägt, daß er sich an einer umfassenden Ästhetik versucht. Das gibt ihm, da er in Grundanschauungen mit den anderen übereinstimmt, eine Sonderstellung mit Autorität, bringt ihn aber auch in beträchtliche Arbeitsschwierigkeiten, weil er die Form seines Werkes gegen dominierende Epochentendenzen durchsetzen muß, an denen er selber teilhat.<sup>8</sup> Die Jüngeren verzichten von vornherein auf ein System; sie schreiben Literaturkritiken und Literaturgeschichten, wie Julian Schmidt, Robert Prutz, Hermann Hettner, Rudolf Gottschall; sie sind professionelle Journalisten wie Fontane, theoretisierende Praktiker, die sich wie Freytag, Spielhagen, Otto Ludwig mehr auf dichtungstechnische Probleme konzentrieren.

Das ist Symptom eines bis ins Bismarckreich sich erstreckenden Überdrusses an idealistischer Tradition, philosophischer Spekulation und Systematik. Die Herrschaft der Hegelschen Philosophie habe seit 1848 aufgehört, konstatiert Julian Schmidt 1857 in den *Grenzboten*, der tonangebenden Zeitschrift des nachmärzlichen

Realismus. Reflexion als kritischer Terminus trägt im Nachmärz durchgängig einen pejorativen Akzent. Ein Bedürfnis nach Praxis, Tätigkeit, Empirie macht sich geltend, eine nicht unbegreifliche Reaktion auf die sogenannten Kunst- und Reflexionsperioden der ersten Jahrhunderthälfte einerseits, auf die Revolution von 1848 andererseits, in der die Intellektuellen einen Führungsanspruch durchgesetzt hatten und gescheitert waren. »An die sechshundert Akademiker« hatten im Frankfurter Parlament gesessen, vier Handwerker, ein Bauer und kein Arbeiter.<sup>9</sup> Jetzt kam der Katzenjammer der Resignation, die fatale »Überzeugung von der absolutesten Unbesiegbarkeit einer wohldisziplinierten Truppe jedem Volkshaufen, auch dem tapfersten gegenüber. Volkswille war nichts, königliche Macht war alles«. <sup>10</sup> Den derart Resignierenden schien nichts übrigzubleiben, »als sich mit dem Geist in die Vergangenheit und mit dem Herzen in den Freundes- und Familienkreis zu flüchten«. <sup>11</sup> Andere aber versuchten, ohne apolitische Resignation ernüchert umzudenken, praktischer zu werden, die realen Machtfaktoren der Geschichte besser einzukalkulieren, ein Umschlag, der es Bismarck erleichterte, von der Mitte der sechziger Jahre an auch wachsende bürgerlich-liberale Unterstützung für seine Machtpolitik im Zeichen von »Blut und Eisen« zu finden. »Die späte Lehre der grausamen Wirklichkeit, daß, wenn man die Freiheit gründen will, man *zuerst* für eine Macht sorgen muß, die sie hält und schirmt, – wir haben sie mit blutigem Gelde bezahlt« (Vischer). <sup>12</sup> Die bürgerliche Opposition der Vormärzepoche spaltete sich; die literarische Szene beherrschten im Nachmärz liberale, aber nicht demokratisch-republikanische Tendenzen, deren literarische Träger großenteils ins Exil verdrängt waren. Die Achtundvierziger hatten sich vor zwei Aufgaben gestellt gesehen: nationale Einheit und politische Freiheit. Nun löste sich die unmittelbare Verbindung beider auf, man setzte Prioritäten der Zeit und des Gewichts. Nach Vischers Beschreibung stellen die Liberalen »den Staat und seine Ordnung über den Einzelnen und seinen spekulativen Freiheitstrieb, das Interesse ihrer Nation im Politischen über weltbürgerliche Sympathien«; die republikanischen Demokraten dagegen »stecken mit den Mazzinisten aller Länder unter der Decke der großen Propaganda für die Revolution zusammen, schimpfen herum auf das thatlose, träge Deutschland und würden lieber heut als morgen die rothen Hosen kommen lassen, um es zu befreien«. <sup>13</sup> Wer sich für die eine oder andere Richtung entschied, tat einen Schritt nach rechts oder nach links und betrat Bahnen, die sich zunehmend voneinander entfernten. Gervinus war einer der wenigen, die den Schritt nach links taten; er endete in einer Außenseiterposition des Hohenzollernreichs. <sup>14</sup> Wer sich der Entscheidung zu ent-

ziehen versuchte, geriet in die Gefahr des Dilemmas und der Niedergeschlagenheit. Ein Beispiel ist Robert Prutz: »Das lebende Geschlecht, wer wüßte es nicht?! ist dem Untergange verfallen; keiner von denen, die jetzt noch auf Erden wandeln, wird jemals das gelobte Land der Freiheit erblicken.«<sup>15</sup>

Bereits während der Revolution hatten sich wiederholt die politischen Fronten unter den Intellektuellen verschoben. Nicht wenigen Autoren erschienen zumindest am Ende des Revolutionsjahrs die Gefahren von unten als die bedrohlicheren. Emanuel Geibel schrieb aus der Perspektive des »Besitzes« schon im März 1848 an Paul Heyse: »Bricht in Preußen die Ordnung der Dinge zusammen, so wird bald nirgends mehr ein Halt sein, und der Krieg zwischen Besitz und Proletariat ist erklärt. (...) Darum ist es heiligste [!] Pflicht, (...) treuer denn je zu Gesetz und Ordnung zu halten.«<sup>16</sup> Und Hebbel, armer Leute Kind und im Vormärz noch Kritiker des »Besitzes«, schlug aus der Perspektive der »Bildung« in die gleiche Kerbe: »Es rächt sich (...), wenn man den Kreis der Freiheit über den Kreis der Bildung hinaus erweitert, wenn man der Bestialität [!] Raum verschaffen will, sich auszutoben.«<sup>17</sup>

Das Programm einer Allianz von Bildung und Besitz hatte ein literarisches Organ in den schon erwähnten *Grenzboten*, die – ausdrücklich als *Zeitschrift für Politik und Literatur* – von 1848 bis 1861 von Julian Schmidt und Gustav Freytag gemeinsam redigiert wurden. Beide waren engagierte Liberale, beide hatten sich aber auch schon während der Revolution scharf nach links abgegrenzt. »Aus dem Anblick dieser Verwirrung ergibt sich die relative Berechtigung einer Reaction. (. . .) Die aufgeregten Wogen der Revolution müssen in die Bahn des Gesetzes gelenkt werden.«<sup>18</sup> Der Terminus der »Reaction«, abwertendstes liberales Schlagwort der vorangehenden Epoche, wird literarisch aufgewertet. »Deutschland hat schwer darunter zu leiden gehabt, daß es Heine und Herwegh als politische Lehrmeister hinnahm. Eine gesunde Reaktion kam, aber sie kam spät«, schreibt nun Fontane.<sup>19</sup> Diese »gesunde Reaktion« versteht sich als realistische Einstellung. Auch der Terminus des Realismus schlägt derart Brücken zwischen den verschiedensten sozio-kulturellen Bereichen. »Was unsere Zeit nach allen Seiten hin charakterisiert, das ist ihr *Realismus*. Die Ärzte verwerfen alle Schlüsse und Kombinationen, sie wollen Erfahrungen; die Politiker (aller Parteien) richten ihr Auge auf das wirkliche Bedürfnis (. . .); vor allem aber sind es die materiellen Fragen (. . .), welche so entschieden in den Vordergrund treten«, schreibt Fontane 1853 und charakterisiert selbst den *literarischen Realismus* als eine »*Interessenvertretung*«. <sup>20</sup> Der weltanschauliche Immanentismus, den man aus der Tradition

zwischen Aufklärung und Vormärz ererbt, wird als Realismus aufgefaßt, als »Geist der Wirklichkeit, der alle Transzendenz bekämpft«. <sup>21</sup> Das Schlagwort der Realpolitik, das August Ludwig von Rochau 1853 in die Debatte geworfen hatte, wird von den *Grenzböten* aufgegriffen. »Der Realismus«, definiert Freytag, »welchen man rühmend oder zürnend ein Merkmal der Gegenwart nennt, ist in Kunst, Wissenschaft, im Glauben wie im Staate nichts als die erste Bildungsstufe eines aufsteigenden Geschlechtes.« <sup>22</sup>

Der Fortschrittsoptimismus dieser Liberalen war durch die Revolution nicht gebrochen worden. »Es gilt jetzt auf den Trümmern der untergehenden Kunst einen neuen Bau aufzuführen«, verkündete Julian Schmidt 1850. <sup>23</sup> Solange es den »neuen Bau« der Kunst nicht gab und die politische Emanzipation des Bürgertums stagnierte, erbaute man sich an den großen Männern der Wissenschaft, die man als Verbündete reklamierte, berief sich auf die Leistungen von Germanistik, Geschichte, Naturwissenschaft. Aus ihnen schöpfte man für eine neue Literatur, die mit ihnen das »Princip des Realismus« teile, »die Zuversicht einer bedeutenden Zukunft«. <sup>24</sup> Selbst Robert Prutz, den wir vorhin als Kronzeugen für pessimistische politische Stimmungen unter »heimatlosen« Linksliberalen hörten, bekennt sich an anderer Stelle zum gleichen optimistisch-naiven Glauben an einen automatischen Aufstieg der neuen realistischen Literatur zu klassischer Höhe nach dem ökonomisch-politischen Sieg des Liberalismus: »Auch diese Epoche, wir zweifeln nicht, wird dereinst ebenfalls ihre poetische Verklärung finden (. . .). Es wird nur darauf ankommen, daß Deutschland frei und mächtig, der Handel reich und blühend, das deutsche Gewerbeleben fruchtbar und glücklich wird, um auch diese Poesie der Wirklichkeit einer neuen und klassischen Epoche entgegenzuführen.« <sup>25</sup>

Der ökonomische Hintergrund dieses Optimismus war die sogenannte erste Gründerzeit, die stürmische Entwicklung des Kapitalismus und der Industrialisierung in den fünfziger Jahren. Die entscheidende wirtschaftliche Aufstiegsperiode fällt in Deutschland in die Jahre von 1850 bis 1873. 1850 wurde im Zollverein für 10,2 Mill. Taler Steinkohle gefördert, 1857 für 27,6 Mill. Taler, der größere Teil davon in Preußen. Noch höhere Wachstumsraten zeigte die Eisenhüttenproduktion: 1848 27,9 Mill. Taler, 1864 92 Mill. Von der Rohstahlerzeugung entfielen 1857 95% auf Preußen. <sup>26</sup> Seit Mitte der fünfziger Jahre nahm auch die Agrarwirtschaft einen steilen Aufschwung, wieder mit Schwerpunkt in Preußen, das in dieser Zeit die wirtschaftliche Machtbasis für seine erfolgreiche Außenpolitik und Kriegführung zwischen 1864 und 1871 legte. In der gleichen Zeit erneuerte aber auch das Bürgertum seinen ökonomisch fundierten

Machtanspruch. Julian Schmidt rühmte ihm 1861 befriedigt nach, daß es kraft seiner Arbeit »nicht bloß nach jedem Sieg, sondern nach jeder Niederlage einen Fuß breit Landes weitergewinnt, und dann mit Nothwendigkeit das Werk der Geschichte vollführt«. <sup>27</sup> Hier liegt die politische Wurzel für das ästhetische Postulat, der Roman solle das deutsche Volk dort aufsuchen, wo es »in seiner Tüchtigkeit zu finden wäre, bei seiner Arbeit«. <sup>28</sup> (Gemeint ist die »bürgerliche« Arbeit: »die Grundlage der modernen Gesellschaft«. <sup>29</sup>) Gustav Freytag übernahm dieses Postulat als Motto für seinen Roman *Soll und Haben* (1855), den Fontane in einer Rezension als die »erste Blüte des modernen Realismus« rühmte, obwohl damals Hermann Kurz' *Sonnenwirt*, ja Kellers *Grüner Heinrich* bereits erschienen waren. Freytag und Schmidt sind repräsentative literarische Vertreter einer politischen Tendenz, die in der Gründung der Nationalliberalen Partei 1866/67 die organisatorische Form fand, um im Bündnis mit dem anderen Nutznießer der Hochkonjunktur, mit der preußischen Macht, den Willen der Geschichte zu vollstrecken: d. h. das Reich zu schaffen. Man war bereit, im Zeichen der Realpolitik der illiberalen Macht ihren Tribut zu zollen, zumal man überzeugt war, daß die wachsende ökonomische Machtentfaltung des Bürgertums in einem Großstaat seine wachsende politische Machtentfaltung nach sich ziehen werde. »Productionskraft ist Macht«, konstatiert Schmidts Literaturgeschichte, »und wo die Macht vorhanden ist, wird die Berechtigung nicht ausbleiben«; dem »Untergang der exklusiven Adelherrschaft durch das Aufstreben der bürgerlichen Thätigkeit kann kein moderner Staat entgehn«. <sup>30</sup> Freytag verklärte mit Kunstmitteln Dickens', Thackerays und Coopers in *Soll und Haben* das deutsche Bürgertum in einer preußischen Version. Der Roman wird heute von manchen zur Trivilliteratur gerechnet. Für Fontane aber hob ihn damals zweierlei noch über seine angelsächsischen Vorbilder hinaus: »seine *Idee* und seine *Form*«. Die westlichen Autoren »verfolgen häufig ein Nützlichkeitsprinzip, im günstigsten Falle eine Tendenz, sie machen den Egoismus, die Eitelkeit, die Scheinheiligkeit der Gesellschaft oder die Verderbtheit bestimmter Kreise und Klassen zum roten Faden ihrer Darstellung, aber das ist keine Idee in dem Sinne, wie wir es meinen«. <sup>31</sup> Was Fontane als positive »Idee« der negativen »Tendenz« konfrontiert, ist Freytags »Verherrlichung des *Bürgertums* und insonderheit des *deutschen Bürgertums*«. <sup>32</sup> Nur an wenigen Schlüsselstellen – Fontane zitiert sie – ist diese »Idee« direkt ausgesprochen, im übrigen ist sie in Handlungen und Figuren und ihre strenge »Komposition« inkarniert. Fontane rühmt Freytags Verzicht auf »Episoden und Abschweifungen«, <sup>33</sup> seine methodische

Orientierung an den Regeln der klassischen Dramaturgie. In der Tat erreicht Freytag damit einen übersichtlichen, tektonischen Roman-aufbau; Motive und Figuren sind symmetrisch aufeinander bezogen. Sie »haben alle eine Doppelstellung, und der unmittelbare Kreis ihrer Wirksamkeit, geschickt eingreifend in die anderen Kreise, macht aller Isoliertheit ein Ende und jeden einzelnen zum Teilnehmer am Ganzen«. <sup>34</sup> Die formale Integration erhält derart eine »ideelle« Funktion; sie entspricht der Einbindung des einzelnen in die Gemeinschaft und ihre Geschichte, unter der Herrschaft »poetischer Gerechtigkeit«. Fontane beschreibt den Roman treffend als »die innige Verschmelzung dreier Dramen«. <sup>35</sup> Der Abstiegstragödie eines untüchtigen Barons kontrastiert der Aufstieg eines tüchtig-redlichen Bürgers. Mit beidem ist der Aufstieg und Sturz eines unredlichen Juden kontrastiert und parallelisiert. Das Erbe des Barons tritt ein Vertreter des Wirtschaftsadels an, der durch die amerikanische Schule gegangen, aber in das solide Deutschland zurückgekehrt ist und nun im Geist der amerikanischen »Frontier« den nationalen Befreiungskampf der Polen zur Vergeblichkeit eines Indianeraufstands verurteilt. Die Deutschen stehen in Polen als Eroberer, »welche für freie Arbeit und menschliche Kultur einer schwächeren Rasse die Herrschaft über diesen Boden abgenommen haben. Wir und die Slawen, es ist ein alter Kampf. Und mit Stolz empfinden wir, auf unserer Seite ist die Bildung, die Arbeitslust, der Kredit.« <sup>36</sup> Konfrontieren wir den realistischen Roman mit der Wirklichkeit, auf die er sich bezieht, ergibt sich: Der »Lokohandel« des patriarchalischen Kaufherrn T. O. Schröter ist zur Zeit von *Soll und Haben* bereits überholt. Schlesische Aristokraten wissen die Wirtschaftskonjunktur sehr wohl zu nutzen; Henckel von Donnersmarck ist ein berühmtes Exempel für ihren ökonomischen Erfolg. Das Breslauer Judentum steht in einer historisch-regional bedingten und begrenzten Ausnahmesituation (was Freytag bekannt ist, im Roman aber nicht in Erscheinung tritt). Solche Diskrepanzen zwischen der »gemeinen« Wirklichkeit und der »idealen« Romanwelt lassen das Ausmaß der Freytagschen »Verklärung« erkennen. Diese dient der Selbstbestätigung des preußisch-deutschen Bürgertums im Stolz auf das Erreichte und seiner Aufrichtung und Ermutigung nach der Revolution.

Daß darin keine »Tendenz«, sondern eine »Idee« erkannt wird, läßt sich nicht dichtungstheoretisch, sondern nur ideologiegeschichtlich erklären, aus der Überzeugung Fontanes, daß Preußen objektiv »der Staat der Zukunft« ist und das Bürgertum nicht nur im Roman, sondern in der Realität selber »die sicherste Stütze jedes Staats und der eigentliche Träger aller Kultur und allen Fortschritts«. <sup>37</sup> Auch Vi-

scher unterscheidet zwischen unkünstlerischer Tendenz und künstlerischer Idee. Ähnlich wie später Fontane gegen Turgenjew hatte er 1844 gegen die ›Tendenzpoesie‹ Herweghs eingewandt, die »Jammerszenen des Pauperismus« darzustellen, sei nicht »das Geschäft der Poesie«, sondern der »Beredsamkeit«. <sup>38</sup> Die »Idee« muß auch nach Vischer schon in der Wirklichkeit selbst so angelegt sein, als immanente Poesie des Stoffs und der Geschichte, daß die Gestaltung den Zusammenhang von konkret Einzelnem und »sittlicher Weltordnung« erfassbar macht. <sup>39</sup>

Für die meisten Programmatiker des Nachmärzrealismus ist Charles Dickens das große Beispiel dieses ›idealen Realismus‹, der »uns in dem Guten auch das Schöne, in dem Bösen das Häßliche« zeigt. <sup>40</sup> Wie sehr auch andre englische Erzähler bewundert werden – von Scott bis zu Thackeray, Charlotte Brontë, George Eliot –, keiner wird so sehr als Meister verklärenden Humors, dichterischer Sittlichkeit, intensiver Lebensnähe geliebt. Wie Freytag diente er Raabe und Reuter als Muster. *David Copperfield* galt Spielhagen als der schlechthin beste Ich-Roman; Otto Ludwig verglich Dickens mit Shakespeare. Dennoch widerfuhr selbst ihm die rigoroseste Verwerfung, wo er – wie in *Bleak House* oder *Hard Times* – das Verbot der »Tendenz« und der »Satire« durchbrach, im Interesse der »arbeitenden Classen« gegen die »besitzenden Classen« zu Felde zog. Der Fontane der fünfziger Jahre polemisiert gegen Dickens, wenn er anfängt, »ein politischer Schriftsteller in Heines oder, wenn das zu hart ist, in Börnes Manier zu werden«, wenn er »in Novellenform demokratisiert«. <sup>41</sup> Auch der unpolitische Otto Ludwig ist entsetzt darüber, daß Dickens »nun fast in jedem seiner Werke etwas Bestehendes angreift«. <sup>42</sup> Die *Grenzböten* verteidigen den ökonomischen »Egoismus« gegen den Sentimentalismus Dickens', »denn ohne ihn würde die Menschheit in ein weichliches, zweckloses Vegetiren versinken; auch ist die Wissenschaft der Nationalökonomie nicht so inhaltlos, wie es dem unruhigen Dichter erscheinen mag. Ja wenn sie weiter keinen andern Zweck hätte, so wäre schon ein unermeßlicher Gewinn, daß durch sie die socialistischen Träumereien abgewehrt werden.« <sup>43</sup>

Schmidt bemißt sein Urteil nicht am Talent eines Autors, sondern nach seiner mutmaßlichen Wirkung. Talent erhöht nur seine Gefährlichkeit, wenn er in die falsche Richtung zielt. »Gerade weil diese Novellen (von Charles de Bernard) mit einem so außerordentlichen Talent geschrieben sind, muß man vor ihnen warnen; denn wir sind ohnehin an unsern Idealen schon so irre geworden, daß jeder scheinbare Realist, der uns mit Geist und Talent die Schattenseiten des Lebens aufschließt, uns nur noch in weitere Abwege

führt. «<sup>44</sup> Er begrüßt emphatisch die Verwerfung Swifts und der Satire überhaupt durch Thackeray, wünscht sich aber auch, daß Thackerays eigene Romane, »so sehr wir das Talent, das sich in ihnen ausspricht, bewundern, nie in Deutschland bekannt geworden wären; denn mit ihrer trüben, weichmüthigen, halb pessimistischen, halb ergebenen Stimmung greifen sie der schlimmsten Neigung unsrer Zeit unter die Arme.«<sup>45</sup> Es ist das gute Recht der *Grenzboten*, als Wortführer und kritische Ratgeber ihres Publikums dessen vermutetes Bedürfnis in einer konkreten Situation zur Grundlage ihres Urteils zu machen. Sie überschreiten jedoch ihr Recht, wenn sie jenes Bedürfnis apodiktisch zur zeitlosen ästhetischen Norm erheben: »Alle blos satirische Poesie ist verwerflich.«<sup>46</sup>

Schmidts Kritik an seinem »Liebling«<sup>47</sup> Dickens erfaßt nur einzelne Werke, nicht aber die Gesamterscheinung, die zum nationalen Muster stilisiert und gegen die deutsche Tradition zwischen Romantik und Vormärz ausgespielt wird. Diese aber verfällt mit wenigen Ausnahmen seinem Gericht; Dickens gilt ihm für »deutscher als unsre gesamte romantische Literatur von Tieck und Schlegel herunter bis auf Gutzkow und Hebbel«.<sup>48</sup>

Die Romantik trifft ein besonders scharfes *Grenzboten*-Verdikt. Ihr wird Abkehr vom Wirklichen ins Märchenhaft-Phantastische, Exzentrität und Ironie als Formen anmaßenden Geniekults, die Inhaltlosigkeit einer »Literatur der Literatur« und schließlich der Irrweg ins Mittelalter vorgeworfen. Schmidt vermag zwar kenntnisreich und scharfsinnig einzelne Phasen, Autoren und Werke gegeneinander abzuwägen und abzusetzen, individuelle Talente und Vorzüge namhaft zu machen. Daß das nichts an der Härte des Gesamturteils ändert, hat weltanschaulich-politische Motive, die situationsabhängig sind. »Der Supranaturalismus ist der einzige principielle Feind der Wissenschaft, der Kunst, des Staats und der Gesellschaft. (. . .) Die Romantik (. . .) ist nichts Anderes als der verfeinerte Ausdruck jenes Supranaturalismus.«<sup>49</sup> Friedrich Schlegels *Vorlesungen über die neuere Geschichte* verdammt Schmidt 1848 »als das erste freche Auftreten« des Metternichschen Geistes, »einer politischen Schule, (. . .) die alle Hochherzigkeit und allen Aufschwung aus dem Staatsleben eben so verbannt, wie alle wahrhafte Sittlichkeit, da diese nur in einem freien Volk gedacht werden kann«.<sup>50</sup>

Komplizierter war das Verhältnis zur Klassik. Es ist nicht einheitlich, sondern verändert sich extrem von 1849 bis in die siebziger Jahre. Das Goethejahr 1849 sieht die schärfsten Angriffe. Die Weimarer Periode wird als »krankhafte Übergangsperiode«<sup>51</sup> abgetan. Volksfremdheit und »abstracte Subjectivität«, falscher Idealismus, Kos-

mopolitismus, Ichkult und ähnliches sind gängige Vorwürfe, sei es gegen Goethe, sei es gegen Schiller. Sehr rasch werden im Laufe der fünfziger Jahre diese Positionen relativiert. Vielfach wird nun gerade Realismus und Objektivität bei Goethe konstatiert, wahrer Idealismus, Klarheit, Konzentration und Komposition. Schon 1852 gilt er in den *Grenzboten* als »der ideale Ausdruck unserer eigenen Natur«;<sup>52</sup> Schiller wird im Jubiläumsjahr 1859 landauf landab als der »wahre deutsche Nationaldichter« gefeiert. Die Rehabilitation hat politische Motive: »Ein Bekenntnis«, schreibt Rudolf Haym 1859, »legte die deutsche Nation ab, daß sie, wie zerrissen auch äußerlich, innerlich unzerreißbar ist, und daß die Symbole ihrer Einheit ihr über Alles theuer sind«.<sup>53</sup> Dennoch bleiben Vorbehalte. In der Literaturgeschichte Julian Schmidts wird Goethe auf Entsagung festgelegt, so wie Schiller auf den Wirklichkeitsverlust des Erhabenen. Der Anschluß der Klassik an die pietistische Tradition und ihre Hinwendung zum Griechentum habe die öffentliche Wirksamkeit des Bürgertums, die Heilung der zerrissenen deutschen Nation nicht fördern können.

Für Schmidt selber entzog der preußische Sieg über Österreich dieser Kritik an der klassisch-idealistischen Epoche ihre geschichtliche Basis. Schmidt hatte zunächst bis ins literarhistorische Schaffen hinein Bismarck kritisiert; nun, im September 1866, schreibt er in der Neuauflage des 2. Bandes seiner Literaturgeschichte: »Wer mein Werk aufmerksam gelesen hat, kennt den roten Faden, der es durchzieht: an der Kleinstaaterei sind die kühnsten und stolzesten Schwingen unseres Geistes verkümmert. Den Tag gesehen zu haben, wo Deutschland durch einen gewaltigen Arm geleitet, endlich die lähmenden Fesseln abstreift, gehört wohl zu den größten Freuden des Lebens.«<sup>54</sup> 1867 beschließt er einen anderen Band der Literaturgeschichte mit den Sätzen: »Seit mehr als hundert Jahren ging das ideale Streben unserer Dichter, bewußt oder unbewußt, darauf aus, unsere Nation ebenbürtig einzuführen in die Reihe der Nationen Europas. In hohem Grade ist das geistig gelungen, die Dichtung Goethes war unser Adelsbrief. Aber der stolze Muth des Poeten und Philosophen ließ uns im Stich, wo es galt, das wirkliche Leben nach dem Maß unsers Idealismus einzurichten. Das vergangene Jahr hat diesem traurigen Zustand ein Ende gemacht.«<sup>55</sup> Damit sei, heißt es in den Vorworten dieser Bände, die literarhistorische Polemik gegen die »krankhaften Erscheinungen« der Vergangenheit »anti-quiet«.

Entsprechend urteilt Herman Grimm 1870. Was in der Epoche Goethes geschah und geschaffen wurde, ist historisch geworden, kein möglicher Hemmschuh mehr für den politisch-praktischen Pro-

greß, der sein Ziel erreicht hat, »das offen zu nennen früher polizeilicher Hochverrath war«. <sup>56</sup> Damit kann die klassisch-humanistische und romantisch-idealistische Tradition eine veränderte Funktion und neues Interesse gewinnen; eine Revision des Urteils ist geboten. »Noch vor zwanzig Jahren klagten wir diese Männer an, die Erbschaft der Freiheitskriege übel verwaltet zu haben: heute verstummen solche Vorwürfe.« <sup>57</sup>

Ein neues, nicht »antiquiertes«, für die kommende Nation des Reiches bestimmtes Klassik- und Romantikbild schuf ein persönlicher Bekannter Schmidts, nämlich Wilhelm Dilthey, fünfzehn Jahre jünger und damals ebenfalls zugunsten der Nationalliberalen engagiert. Er arbeitete zwischen 1865 und 1868 an Aufsätzen über Lessing, Novalis, Tieck, Hölderlin und Goethe, in denen die Romantik voll rehabilitiert und zusammen mit der Klassik unter den Begriff der »deutschen Bewegung« subsumiert wurde. Ein Teil dieser Studien ging später in den Band *Das Erlebnis und die Dichtung* von 1905 ein und wurde damit kanonisch für die geistesgeschichtliche Germanistik bis hin zu Korff. Das Verdikt über Heine wurde erneuert.

Mit Dilthey stehen wir schon jenseits der nachmärzlich-realistischen Konzeptionen. Deren Zwiespältigkeit gegenüber der Klassik um 1800 hatte sich letztlich daraus ergeben, daß man auf den Traum einer *neuen* Klassik nicht verzichten mochte, der poetischen Frucht des nationalen Verfassungsstaates, den man seinerseits verbürgt wähnte durch eine immanente Bestimmung der Geschichte. Damit war man nicht nur zurückgebunden an den Idealismus, sondern blieb auch den Form- und Harmonievorstellungen von Weimar verhaftet. Das Problem bestand darin, im Lichte dieser Sehnsüchte und Erwartungen Idealismus und Klassizismus in Einklang zu bringen mit den neuen realistischen Postulaten. Man glaubte das Problem theoretisch zu lösen, indem man einen stiltypologischen Gegensatz von Naturalismus und Idealismus setzte und im idealen Realismus, im Realidealismus oder Idealrealismus eine zeitlos kunstgemäße Synthese sah, die dennoch die Lösung der aktuellen historischen Aufgaben ermöglichen sollte. Eines der vorgeschlagenen Rezepte ist die Verbindung von realistisch-modernem Inhalt und zeitlos-klassischer Form, ein anderes, ebenso fatales, die Zuordnung des Realismus zum Roman, des Klassizismus zum Drama.

Dem entspricht, daß sich in der Dramaturgie die Rückbindung an Klassizismus und Idealismus am deutlichsten zeigt. Deren Ausdruck ist bereits, daß das Drama nach wie vor theoretisch an der Spitze der Gattungshierarchie thront, im Gegensatz zu aller Erfahrung mit der literarischen Praxis von damals. Der Feuerbachianer Hettner ist um 1850 Materialist, Sozialist, Demokrat. Er ist zu dieser

Zeit immer noch überzeugt, daß die Verwirklichung seiner politischen Hoffnungen bevorsteht, eine »große und freie Nation« als Basis einer neuen Klassik, die die Weimarer Klassik überstrahlt und die antike erneuert, in der das Leben »Natur« war und das Kunstbedürfnis das natürliche Bedürfnis des unentstellten Menschen, insofern zeitlos gültig und historisch-politisch neu herbeizuführen. »Das ist keine phantastische Utopie«, beteuert er allen Ernstes. »Wer es nicht sieht, daß die Geschichte hindrängt zu einem neuen, aber durch die Entwicklung vieler Jahrtausende vertieften und bereicherten Griechentum, mit dem ist über geschichtliche Dinge überhaupt nicht zu reden.«<sup>58</sup> Daher seine Verehrung für den Maler Anselm Feuerbach, daher sein Festhalten an Winckelmann, daher sein Postulat, »das Wesen des modernen Geistes in den klassischen Formen der alten Kunst auszusprechen«.<sup>59</sup> Dieser Klassizismus blieb, auch als seine revolutionäre Basis (die Erwartung des Goldenen Zeitalters) für Hettner selbst brüchig geworden war.<sup>60</sup> Die politischen Ideale Rudolf Gottschalls sind nicht identisch mit denen Hettners. Die dramaturgischen Rezepte beider aber treffen sich, wenn Gottschall dem Drama »die in die ideale Sphäre der Kunst hinaufgehobene Naturwahrheit«<sup>61</sup> abverlangt und sich auf das Diktum Vischers beruft: »Shakespeares Stil, geläutert durch wahre freie Aneignung des Antiken.«<sup>62</sup>

Bei dem aktiven Politiker und dramatischen Praktiker Gustav Freytag erweist sich die klassizistische Form und Technik, die Hettner der demokratisch-sozialen Utopie dienstbar machen wollte, als wirksame Barriere gegen ein demokratisches und soziales Theater. Indem auch er die klassizistische Dramaturgie für überzeitlich erklärt, gelingt es ihm, eine neue Ständeklausel einzuführen, der dramatischen Behandlung der modernen Sozial- und Massenprobleme ein scheinbar rein ästhetisch begründetes, scheinbar aus dem Wesen des Dramas abgeleitetes Verbot entgegenzustellen. Ein Beispiel: Er läßt ausdrücklich »moderne Helden« in der Tragödie zu, vorausgesetzt freilich, daß sie in der Lage sind, ihre Ziele und ihr »Inneres in großartiger Weise mit einer gewissen Reichlichkeit der Worte auszudrücken«, weil sie über »ein tüchtiges Maß« an »Zeitbildung« verfügen. Deshalb seien »die armen und gedrückten Klassen« zu »Helden des Dramas nicht gut verwendbar (. . .), die Muse der Kunst ist keine barmherzige Schwester«.<sup>63</sup>

Die Lyrik wird theoretisch-kritisch wenig beachtet, der Rückgang an lyrischer »Überproduktion« seit 1848 befriedigt konstatiert. Roman und Novelle hatten sich, trotz ihrer praktischen Bedeutung, in der ersten Jahrhunderthälfte nicht an die Spitze der aktuellen Gattungshierarchie setzen können, auch deshalb nicht, weil sie stets am

Epos gemessen wurden, das man als das reine Kunstprodukt der Antike interpretierte, das heißt eines vermeintlich idealen Geschichtszustandes, den man zu erneuern gedachte. So sah selbst Robert Prutz den historischen Roman nur als legitime Vor- und Übergangsform zum künftigen Epos einer poetischen Wirklichkeit, der neuen Zeit mit freiem Staat und Volk. Diese Einstellung ordnete den Roman den prosaischen Verhältnissen zu und schloß ihn damit von den höchsten Ansprüchen an das Schöne aus. Eine solche theoretische Abwertung hatte natürlich eine laxer Praxis gefördert. Da die nachmärzlichen Realisten auf Roman und Novelle, die ökonomisch erfolgreichsten und nationaldidaktisch wichtigsten Literaturgattungen, nicht verzichten mochten, werteten sie sie dadurch auf, daß sie sie den klassizistischen Kunstnormen für Drama oder Epos unterstellten. Auch daher die Annäherung des Romans an das Drama bei Freytag, die Definition der Novelle als »Schwester des Dramas« (Storm), die Forderung der lückenlosen Motivierung, der geschlossenen Komposition, der absichtslosen Objektivität. Inhaltlich forderte man die Berücksichtigung der überpersönlichen Wirklichkeiten von Volk, Familie, Geschichte.

Die Familie war unantastbar: »Grundlage aller sittlichen Entwicklung«. <sup>64</sup> Das Volk wurde organologisch aufgefaßt, nicht als industrielle Klassengesellschaft. Politisch beanspruchte das liberale Bürgertum, für das Volk als Ganzes zu sprechen, literarisch suchte es dessen unverdorbene Substanz gern unterhalb der gebildeten Schichten auf. Daher erscheint es Auerbach folgerichtig, »daß man Charaktere aus dem Volke wählt, die noch einem einzigen Gedanken ihr ganzes Sein widmen, um an ihnen rein menschliche oder soziale Konflikte bis zur tragischen Vollendung durchzuführen«. <sup>65</sup> Wie die ganze Poetik des Verklärungsrealismus hat auch seine Theorie der Volksliteratur ein Doppelgesicht. Progressiv erscheint, daß Otto Ludwig die »Volksliteratur« als eine »Litteratur ohne Exklusivität« definiert, konservativ, daß er ihr verbietet, »polemisch zu Werke« zu gehen, und ihr alles untersagt, »was Gelegenheit geben könnte zu unangenehmen Auseinandersetzungen oder gar zu aufregenden Debatten«. <sup>66</sup> Die volle Janusköpfigkeit tritt in einem programmatischen Bekenntnis Auerbachs zutage: »Mit der Berufung auf das geschichtliche Volksgemüth und seine unantastbaren Wahrzeichen in Sitten und Gebräuchen treten wir der mit Ordonanzen ausgerüsteten Bürokratie, wie dem nagelneuen in der Brust Einzelner ausgeheckten Radikalismus entgegen.« <sup>67</sup> Volksgeistideologie ist in der zweiten Jahrhunderthälfte schon dadurch unwahr, historisch falsches Bewußtsein, daß sie die handwerklich-bäuerlichen Schichten abseits der Städte und Fabriken verklärend für das Ganze setzt

und damit gerade die neuen und zukunftsfruchtig aktuellen Entwicklungen ignoriert.

Entsprechendes gilt für die idealrealistische Verklärung der Arbeit. Sie bezieht sich in der Regel auf Berufe vorindustrieller Provenienz: Handwerker, Bauern, Kaufleute, Berufe einer ›poetischen‹ Wirklichkeit im Sinn der humanistisch-idealistischen Tradition, sehr im Gegensatz zur ›prosaischen‹ Lohnarbeit an der Maschine, die nicht den ganzen Menschen tätig werden läßt. Hier zeigt sich eine Grenze der gesamten Richtung. Rudolf Gottschall notiert zwar mit Recht: »Ein Fabrikarbeiter, der jahraus, jahrein dieselbe mechanische Handbewegung macht, wird die Poesie seines Lebens gewiß nicht in seiner Arbeit suchen.«<sup>68</sup> Aber daraus lassen sich eben zweierlei literarische Konsequenzen ziehen, nicht nur der verklärungsrealistische Ausschluß der Fabrikarbeit, sondern auch der ›naturalistische‹ Einbezug der ›Unpoesie des Lebens‹. Auch Schmidts Postulat, das deutsche Volk sei bei seiner Arbeit aufzusuchen, hatte sich ausdrücklich nicht auf diejenige Arbeit bezogen, die »wie ein Triebrad (. . .) die Individualität zu bloßen Teilen herabsetzt«.<sup>69</sup>

Der Fabrikarbeit wird die Legitimation als ästhetischer Gegenstand ebenso vorenthalten wie der Arbeiterschaft die Legitimation als neue historische Kraft mit spezifischen Interessen und Normen. Das Proletariat wird in den *Grenzboten* nicht als »4. Stand« des bestehenden Systems akzeptiert (wie bei dem konservativeren W. H. Riehl), sondern gilt nur als der Bodensatz der übrigen Stände.<sup>70</sup> Der Arbeiter ist nur der abgestiegene Handwerker, der noch nicht aufgestiegene Bürger oder Bauer; »einestheils würde es jeder Arbeiter, sobald er zu Capital käme, ebenso machen wie die ›Geldsäcke‹, und andererseits ist es Starrköpfigkeit, nicht einsehen zu wollen, daß im wesentlichen das Capital die Frucht der Arbeit und des Talentes ist«.<sup>71</sup> Das zeitgenössische Elend der Massen ist im übrigen kein Produkt des ökonomischen Entwicklungsstandes, sondern der irdischen Gebrechlichkeit: »Die factischen Verhältnisse unsres Proletariats mögen so schlimm sein als sie wollen, und sie sind in der That sehr schlimm, sie enthalten doch keine Entheiligung des Rechts. Wenn große Scharen unsrer Mitmenschen im Elend leben, oder gar vor Hunger sterben, so ist das sehr schrecklich, und der Staat wie der einzelne hat die Pflicht, soviel er kann, für die Abhilfe dieser Noth zu thun. Aber die Pflicht kann nicht über die Macht hinausgehen. Der Mensch kann nicht überall die Rolle der Vorsehung spielen, sowenig wie er jeder Feuersbrunst wehren kann, ein menschliches Leben zu vernichten, sowenig kann er dem Mangel und dem Elend auf dieser Erde eine genügende Abhilfe verschaffen.«<sup>72</sup>

Der erzählerische Rückgriff in die Geschichte kann sich dieser Pro-

blematik entziehen. So empfiehlt Vischer die Geschichte als Fundort von »Stellen«, an denen die Wirklichkeit selbst schon »poetisch« ist;<sup>73</sup> und skeptische Zeitbetrachter wie Jakob Burckhardt erheben sie schlechthin zum poetischen Gegenbild einer erschreckenden Gegenwart und bedrohlichen Zukunft. Aber seine eigene wissenschaftliche Versenkung in die Renaissancekultur kam dennoch auch einer weniger skeptischen Richtung zugute, die Klassizismus und moderne Realität zur Synthese bringen wollte und sich in der Befreiung des bürgerlichen Individuums wie in der erträumten Wiedergeburt einer neuen Antike durch das historische Beispiel der Renaissance bestätigt fühlte. Die Suche nach historischer Legitimation der liberalen und nationalen Tendenzen wurde mit voller Bewußtheit unternommen. Heinrich von Sybel verkündete in einer Marburger Rede 1856 ein »liberal-conservatives« »Bündnis zwischen Geschichte und Politik«. <sup>74</sup> Die Historiker, so heißt es in einem Brief Dunckers an Droysen, sollten »den realen Idealismus der Historie an die Stelle des phantastischen Idealismus der Philosophie setzen, welcher vor 48 die Köpfe der Jugend erfüllte und verdrehte«. <sup>75</sup> Vorlesungen Friedrich Kreyssigs von 1871 stellen fest, der deutsche historische Roman seit 1848 sei »bis auf verschwindende Ausnahmen freisinnig, und zwar zumeist gemäßigt freisinnig, und national geworden«. <sup>76</sup> »Die Nation sammelt sich auch auf diesem unscheinbaren Gebiete, ganz sichtlich um die Fahne der Einheit und des gesetzlichen, freiheitlichen Fortschritts.« <sup>77</sup> Stofflich dominierten zwischen 1850 und 1870 historische Romane zur friderizianisch-theresianischen Epoche, zur napoleonischen Zeit mit den Freiheitskriegen und zum Dreißigjährigen Krieg, der sich gleichfalls zur Projektion aktueller Probleme eignete, indem er sich auf den politischen wie auf den konfessionellen Gegensatz zwischen dem Norden und Habsburg beziehen ließ.

Derart trug der historische Roman dazu bei, die »nationalen und politischen Bestrebungen« der Nationalliberalen als »Naturnothwendigkeit«, wie Kreyssig 1871 anerkennend formulierte, erscheinen zu lassen und den Sieg über Frankreich als Erfüllung einer Vorbestimmung. Selbst Fontane sah in ihm allen Ernstes ein Zeugnis der unausweichlichen historischen Prädestination. Der alte Vischer würdigte »die Poesie dieses Kriegs« als ein »Drama, von der Geschichte selbst gedichtet«, <sup>78</sup> eine »Annäherung an das Vollkommene« <sup>79</sup> innerhalb des historisch Wirklichen, wie es sie seit dem Sieg der Griechen über die Perser des Xerxes nicht mehr gegeben hätte. Gustav Freytag drückte es noch bombastischer aus: »(. . .) vielleicht niemals hatte ein Heer (. . .) so tief poetische Empfindung dafür, daß die grause Arbeit der Schlachtfelder einem hohen sittlichen Zwecke

diente; vielleicht nie erschien das Walten der göttlichen Vorsehung in Zuteilung von Lohn und Strafen so menschlich gerecht und verständlich als diesmal. Solche Poesie des geschichtlichen Verlaufs wurde von Hunderttausenden genossen«. <sup>80</sup>

Die Reichsgründung bedeutet für die Theorie des idealen Realismus eine Zäsur, die sich seit 1866 vorbereitet hatte. Blicken wir deshalb zurück: Der Realismus des Nachmärz hatte, in Fortführung älterer Tendenzen, das Göttliche aus der Transzendenz zurückgeholt, es der Natur und der Geschichte einverleibt. Damit war nur in der Immanenz, im erfahrbar Wirklichen des Lebens, die Möglichkeit von Glück und Sinn gegeben. In einer solchen Situation hat man stärkere und andere Gründe für eine Weltbejahung und Weltverklärung als in einer christlich bestimmten Tradition. Das Verklärungspostulat setzte sich dem Weltschmerz und Nihilismus der Restaurationsepochentgegen. <sup>81</sup> Es diente aber auch der Überwindung einer Resignation im Gefolge der gescheiterten Revolution, als Ausdruck und Bekräftigung der liberalen Idee von der nationalen Einheit und bürgerlichen Freiheit als objektivem Versprechen der Geschichte, an das man glaubte oder auch nur glauben wollte. Das gilt nicht nur für die *Grenzboten*-Gruppe, sondern auch für solche Nachmärz-Realisten, die sie fast völlig totschwieg, wie Wilhelm Raabe, Mitglied des »Nationalvereins«. In der *Chronik der Sperlingsgasse* mahnt ihr Held Wachholder: »O, ihr Dichter und Schriftsteller Deutschlands, (. . .) hütet euch, jene schwächliche Resignation, von welcher der nächste Schritt zur Gleichgültigkeit führt, zu befördern«. <sup>82</sup> Das ästhetische Postulat des Verklärungsrealismus war ein nationaldidaktisches Programm.

Das in solchem Sinne »Progressive« war die andere Seite einer konservativen Medaille. Die Richtung der Nachmärzrealisten beruft sich nur allzuoft auf die scheinbar »reinen« Gesetze des Dramas, der Epik, der Kunst überhaupt, die angeblich »aus dem Wesentlichen und Ewiggleichen der menschlichen Natur entwickelt sind«. <sup>83</sup> Wer mit Preisendanz diese Postulate heute als Theorie des »poetischen Realismus« beschreibt, als rein ästhetische Normen der Abgrenzung gegen Wissenschaft und Reportage, ignoriert ihre historisch-ideologischen Funktionen. Durch sie bekämpfte man kritische Dichtung des Westens: »Dieser rohe Realismus bildet sich in der novellistischen Literatur Englands und Frankreichs immer mehr aus und wird grade wegen der großen Talente, die in dieser Richtung arbeiten, möglicherweise den völligen Ruin der Kunst nach sich ziehen« (1854). <sup>84</sup> Man bestritt durch sie das Recht zur Tendenz überhaupt und täuschte sich über die eigene hinweg. Man wollte den Besitzenden und Gebildeten ermutigen und zugleich dem »souveränen Un-

verstand« steuern, der »der blinden willenlosen Masse das Heft in die Hände geben will«. <sup>85</sup> Volksliteratur soll daher den Armen »das Bewußtsein erhalten, wie tüchtig und brav ihre Existenz ist, wieviel (. . .) Poesie auch in ihrem mühevollen Leben zutage kommt«. <sup>86</sup> Derart wird die Welt »nach den Bedürfnissen unseres Geistes und Gemüthes umgebildet«, damit sie »idealen Forderungen gegenüber den Ereignissen« (Freitag) entspricht. <sup>87</sup> Ebenso verräterisch klingt die These Schmidts von 1860, der »Zweck« der Dichtkunst seien die Ideale, der Realismus aber sei das notwendige »Mittel«, damit wir an die Ideale »glauben«. <sup>88</sup> Derartige Sätze verlocken nicht dazu, die Theorie des bürgerlichen »Realidealismus« der Nachmärzdezennien mit der Sengle-Schule unter dem Terminus des »programmatischen Realismus« zu erfassen, der keinen Bezug auf ihren historischen Ort und ihre »Interessenvertretung« enthält. Bleiben wir also beim Vorschlag Martinis, vom »bürgerlichen« Realismus zwischen Märzrevolution und Naturalismus zu sprechen.

Der futurische Bezug auf die deutsche Einheit und Freiheit prägt die Literaturkritik und die poetische Theorie von Vischer und Auerbach, von Prutz und Schmidt, von Freitag und Hettner. Als das Bismarckreich entstanden war, zielte darum die historisch-progressive Energie ihrer Poetik ins Leere. Die Nachmärzrealisten spalten sich in Nationalideologen wie Freitag, Kulturkritiker wie Vischer, Skeptiker wie Fontane, Pessimisten wie Raabe. Die theoretischen Modifikationen, die sich daraus ergeben, lassen sich hier nicht mehr im einzelnen beschreiben. Einige Andeutungen mögen genügen. Freitag verlagert den futurischen Bezug: »Erst müssen wir uns mit den Socialisten hauen, dann mag etwas Gutes und Großes aus der Geschichte kommen.« <sup>89</sup> In gegensätzlicher Weise beginnt sich der alte Fontane allmählich der Möglichkeit von Neuem zu öffnen. »Das Gebäude der überkommenen Ästhetik kracht in allen Fugen«, schreibt er anlässlich Ibsens 1888, und in einem Brief von 1896: »Die neue, bessere Welt fängt erst beim vierten Stande an.« <sup>90</sup> Bei anderen gewinnt das Verklärungs- und Idealisierungspostulat nun die Funktion der Erhebung über die schlechte Wirklichkeit, des Abstandnehmens von ihr, der individuellen Kompensation. Gleichzeitig ermöglicht der festgehaltene idealistische Maßstab die Kritik an einer »materialistischen Gesellschaft«, die Satirisierung des Gründertums, den pessimistischen und humanistisch-humoristischen Rückzug in die Innerlichkeit als Schutzburg gegen – wie Raabe sagt – die »Kannaille« und gegen die übermächtigen Zwänge der äußeren Welt. Aber die Theorie dieser Autoren hat im Kaiserreich nicht mehr die historische Signifikanz und Dominanz, die sie in den fünfziger Jahren besaß. Das Beispiel Diltheys deutete schon an, daß eine neue, die

gründerzeitliche Generation mit abgewandelten Tendenzen aufgetreten war. Der junge Nietzsche weist bereits auf die ›Moderne‹ der Jahrhundertwende voraus; der Sozialismus und der international erfolgreiche Naturalismus Zolas wurden zu schweren Herausforderungen für die weltanschaulichen und künstlerischen Überzeugungen der Verklärungsrealisten. Der alte Fontane war flexibel genug, sich dem deutschen Naturalismus praktisch anzunähern und als Theaterkritiker zu öffnen: er unterstützte Hauptmann, Schlaf und Holz. Aber letztlich hielten alle ›bürgerlichen Realisten‹ der Nachmärzepoche auch im Kaiserreich an den ästhetischen Prinzipien fest, die in der Jahrhundertmitte unter ganz anderen Bedingungen zur Herrschaft gekommen waren; sie verbürgen nun ideellen Trost und werden zum defensiven Instrument im (auch ökonomischen) Konkurrenzkampf. So tröstet sich Spielhagen über den Tageserfolg der »französischen, russischen, skandinavischen Roman- und Novellenmatadore« damit hinweg, daß sie nur »documents humains«, aber »keine Kunstgebilde« geschaffen hätten.<sup>91</sup> Ähnlich reagiert Gottfried Keller.<sup>92</sup> Kellers relative Sonderrolle haben wir in diesem Referat außer acht gelassen. Sie beruht darauf, daß die Achtundvierziger Revolution in der Schweiz gesiegt hatte. So kann er die Schweiz bejahen und verklären, »wie sie ist und bleiben soll« (1860).<sup>93</sup> Da sie anders wird, gehört auch er im Alter zu den enttäuschten Skeptikern, wie *Martin Salander* zeigt.

Sehen wir von Keller ab, so entstehen gerade in dieser Spätzeit der bürgerlichen Realisten, in der die Theorie ihre ursprüngliche Funktion verloren hat, die meisten Werke, die heute zum Literatur-Kanon gehören, die Romane Fontanes, die Spätwerke Raabes, Storms, die Prosa Meyers. Jetzt erst setzen sich die Werke Kellers durch; jetzt erst schreiben in Österreich Marie von Ebner-Eschenbach, Saar, Anzengruber. In welchem Verhältnis diese erzählende Praxis zu den skizzierten Theorien steht, muß in dem hier gegebenen Rahmen offenbleiben. Ein negativer Schluß auf sie allein von der Theorie her wäre verfehlt. Aber auch die erkennbare geschichtliche Bedingtheit und ideologische Befangenheit der vorgestellten Theorien berechtigt uns kaum zu Überlegenheitsgefühlen. Zahlreiche (in unserem Zusammenhang übergangene) Einzelbeobachtungen in den theoretisch-kritischen und literarhistorischen Schriften Ludwigs und Spielhagens, Prutz' und Hettners, Vischers, Schmidts und Freytags, Fontanes und Kellers usw. behalten ihren Wert. Im übrigen bezweifle ich, daß heute herrschende Ästhetiken weniger problematisch sind. Mehr noch: Die Theorie des idealistischen Realismus feiert Auferstehungen. In einer kanadischen Zeitschrift propagierte 1971 ein Mitglied der Howard University »Idealistic Realism«

als Kunstform für die Gegenwart, ohne auch nur einen unserer Gewährsleute zu nennen und vielleicht ohne sie zu kennen: »The demand of idealistic realism springs from one and the same desire for harmony and security in two completely different types of men, in conservatives who want to maintain order, and in revolutionaries who want to bring it about. (. . .) To create naturalistic art is, among others, a matter of intentions, and we have sufficient justification to let other intentions reign – to have the intention of portraying what is exemplary and beautiful in our human world, even if it is statistically irrelevant – to be realistic and idealistic at the same time.«<sup>94</sup> Der Verfasser hält den »wahren« »sozialistischen Realismus« für *eine* Form des »idealistischen Realismus«. Vielleicht kann das als Anstoß dienen zu überlegen, ob und inwieweit der sozialistische tatsächlich auch in Fußstapfen des idealistischen Realismus tritt, freilich bei radikal geänderter »Interessenvertretung« gegenüber der Tradition, auf die *wir* uns bezogen.

## Der ›sozialistische Realismus‹ im historischen Kontext

### I

Man nimmt an, daß der Begriff ›sozialistischer Realismus‹ offiziell zum erstenmal am 20. Mai 1932 bei einer Tagung der Moskauer Literaturzirkel gebraucht wurde, und zwar von I. Gronskij, der wenig später in der Zeitschrift *Literaturnaja gaseta* die Schriftsteller aufforderte: »Schreibt die Wahrheit, stellt die Wirklichkeit, die ihrerseits dialektisch ist, wahrheitsgetreu dar. Die Grundmethode der Sowjetliteratur ist daher die Methode des sozialistischen Realismus.«<sup>1</sup> Gronskij polemisierte damit gegen die ›Russische Assoziation Proletarischer Schriftsteller‹ (RAPP), die das literarische Leben seit Ende der zwanziger Jahre in der Sowjetunion reglementierte. Er plädierte dafür, an die Stelle der »dialektisch-materialistischen künstlerischen Methode« der RAPP eine Methode zu setzen, die allein schon durch ihre Bezeichnung eine engere Beziehung sowohl zur politischen Aktivität der Partei als auch zur Literatur anzeigen sollte.<sup>2</sup> Der Terminus ›sozialistischer Realismus‹ schien dies eher zu gewährleisten als Begriffe wie ›monumentaler‹, ›tendenziöser‹, ›sozialer‹ oder ›proletarischer‹ Realismus, die zuvor von Alexej Tolstoj, Majakovskij, Lunačarskij und anderen Autoren vorgeschlagen worden waren. Ob die Namengebung auf Stalin selbst zurückgeht, ist bisher nicht genau geklärt worden. Jedenfalls war es Stalin, der die Wortprägung beim Schriftstellertreffen am 26. Oktober 1932 in Gorkijs Wohnung besiegelte. Dabei äußerte er auch die Formulierung von den Schriftstellern als den »Ingenieuren der menschlichen Seele«.

An diese Formulierung knüpfte Stalins Kulturpolitiker Andrej Ždanov an, als er zwei Jahre später auf dem I. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller einer breiten Öffentlichkeit das Konzept des ›sozialistischen Realismus‹ erläuterte. Ždanovs Definition ging in das *Statut des Verbandes der Sowjetschriftsteller* ein, dessen zentrale, trotz zahlloser scholastischer Dispute vage gebliebenen Worte lauten:<sup>3</sup>

»Der sozialistische Realismus, der die Hauptmethode der sowjetischen schönen Literatur und Literaturkritik darstellt, fordert vom Künstler wahrheitsgetreue, historisch konkrete Darstellung der Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung. Wahrheitstreue und historische Konkretheit der künstlerischen Darstellung muß mit den Aufgaben der ideologischen Umgestaltung und Erziehung der Werktätigen im Geiste des Sozialismus verbunden werden.«

In der Tatsache, daß Schaffung und Durchsetzung des Begriffs »sozialistischer Realismus« mit den Namen von Stalin und Ždanov verknüpft sind, gründet die Auffassung, daß damit nichts mehr und nichts weniger geschah als die Vollendung der stalinistischen Diktatur auf künstlerischem Gebiet. Vor allem die Berichte über Stalins Säuberungen und über die von Ždanov brutal reglementierte sowjetische Kulturpolitik nach dem Zweiten Weltkrieg haben diese Auffassung befestigt. »Sozialistischer Realismus« wurde zu einer wichtigen Vokabel des Kalten Krieges. Das Wort signalisierte die Verneinung freier künstlerischer Entfaltung und wirkte damit den sowjetischen Interessen im Westen mehr entgegen als manche politische Absichtserklärung.

Es ist diesen Erfahrungen des Kalten Krieges zuzuschreiben, wenn eine differenzierte Analyse der Begriffsgeschichte zwischen den Polen von literarischer Tradition und politischem Alltag nicht nur nicht geliefert wurde, sondern auch kaum interessierte. Es genügte die Einstufung des »sozialistischen Realismus« in das Schema der zwischen 1946 und 1953 besonders repressiven Parteidiktatur. Die Begriffsbildung in der ersten Hälfte der dreißiger Jahre erschien nur als das Vorspiel dazu, der Schriftstellerkongreß 1934 wurde als bloßes Podium für Ždanovs Reglementierungsakt angesehen.

Diese Betrachtungsweise hat ihren eigenen geschichtlichen Stellenwert und steht hier nicht zur Diskussion. Nur insofern sie den historischen Blick auf die genannte Phase der dreißiger Jahre verstellt, sei sie erwähnt. Für den historischen Blick zeichnen sich in dieser Phase in der Tat mehr ästhetische und politische Aspekte ab, als der Terminus »Errichtung der stalinistischen Parteidiktatur« erfaßt. Maksim Gorkij, der in der damaligen Diskussion dominierte, verkörperte durchaus keine Parteidiktatur, vielmehr drückten er und andere Autoren die Überzeugung aus, daß der bisherigen Literaturreglementierung mit der Auflösung der RAPP der Boden entzogen sei. Das Ende der Kampagne gegen die sogenannten Mitläufer gab der Gründung des einheitlichen sowjetischen Schriftstellerverbandes die Aura der Liberalität, und private und öffentliche Äußerungen bezeugen ein allgemeines Aufatmen.

Das heißt nicht, daß man nun den Dogmatismus in der Literaturpo-

litik abrupt der Vergangenheit zuzählte. Beim Schriftstellerkongreß, auf dem Ždanov an Ansehen und Wirkung hinter Gorkij, Nikolai Bucharin und Ilja Erenburg zurücktrat, mahnten verschiedene Delegierte, daß der ›sozialistische Realismus‹ nicht zu neuem Dogmatismus führen dürfe. »Erst vor kurzem quälte man uns mit dem dialektischen Materialismus als Methode des künstlerischen Schaffens«, sagte der Schriftsteller M. Džavachišvili. Der ›sozialistische Realismus‹ sei eine klare lebendige Formel. »Aber«, so fügte er hinzu, »der Scholastiker hat sich als zählebig erwiesen, er klügelt wieder, windet sich und verwirrt unerfahrene Köpfe. Er weiß sehr gut, daß sich eine literarische Kategorie nicht in chemische Formeln pressen läßt, und trotzdem fordert er sie hartnäckig, die Formel des sozialistischen Realismus als etwas, das man in der Hand halten, beriechen, ausmessen und taxieren kann.«<sup>4</sup> Daneben stehen andere Zeugnisse aus der Periode 1932/34, aus denen hervorgeht, daß sich viele Autoren über die Unbestimmtheit des Begriffs ›sozialistischer Realismus‹ im klaren waren und ihn oft gerade deshalb akzeptierten. Seine Funktion leuchtete ein, und zwar in der Distanz zur Begriffsscholastik, nicht in ihrer Verewigung. Man sah weniger die Partei dahinter als die russische Tradition eines eingreifenden Realismus sowie die allseitige Würdigung der Kunst jenseits spezifischer Gruppenprogramme.

Es war die Zeit des ersten Fünfjahresplans, als man sich in der Sowjetunion von den Experimenten und radikalen Entwürfen der zwanziger Jahre abwandte, in denen die Revolution noch wetterleuchtete. In dieser Phase, in der Stalin die absolute Macht an sich zog, richtete sich das Interesse zunehmend auf ein neues Selbstverständnis der Sowjetunion, das sich nicht mehr primär aus dem emanzipativen Anspruch der proletarischen Revolution nährte. Stalin erklärte 1932 die Klassen im sozialistischen Rußland für aufgehoben und dekretierte damit den Eintritt des Proletariats in den verwirklichten Kommunismus von oben her.

Das hatte weitreichende Folgen. Die Periode des Aufbaus wurde für beendet erklärt, das heißt zumindest die öffentliche Diskussion darüber. Wie Oskar Negt in seiner Schrift zur Entstehung der stalinistischen Philosophie bemerkt, blieb der »Zwiespalt zwischen dem mit der Oktoberrevolution gesetzten Emanzipationsanspruch und der resignativen Realisierung einer Konzeption des ›Sozialismus in einem Lande‹«<sup>5</sup> philosophisch unreflektiert. Negt hat den politischen Legitimationszwang deutlich gemacht, der sich mit der Konzeption des ›Sozialismus in einem Lande‹ ergab und in der Verfestigung des Marxismus zu einer geschlossenen Weltanschauung äußerte, etwas, was Stalin seit langem vertreten hatte.<sup>6</sup> Das sind Vorgänge,

die im philosophischen und politischen Bereich inzwischen Aufhellung erfahren haben und hier im einzelnen nicht dargestellt werden müssen. Der alle Lebensbereiche umfassende Legitimationsdruck kann jedoch nicht nachdrücklich genug hervorgehoben werden. Die Veränderungen in Struktur und Funktion von Ästhetik und Kunst, die sich bemerkbar machten, sind ursächlich mit ihm verbunden und lassen sich nur in diesem Zusammenhang generell erfassen.

Wenn von einem gewissen Aufatmen unter den Schriftstellern die Rede war, so steht das nicht im Widerspruch zu diesem Legitimationsdruck. Das Aufatmen gründete in einem allgemein sichtbaren Faktum: der neuen Hochstellung und Anerkennung der Kunst seitens der offiziellen Stellen. Der Schriftstellerkongreß 1934 bildete nach vielerlei Kampagnen einen Höhepunkt dieser Anerkennung. Er war eine in der sowjetischen Öffentlichkeit bis ins einzelne verfolgte und gewürdigte Veranstaltung, wurde im Verlauf seiner sechzehn Tage (17. 8.–1. 9. 1934) mit über hundert Ansprachen, Diskussionen und Erklärungen zu einer kulturellen Selbstdarstellung der Sowjetunion, wie es sie lange nicht gegeben hatte. Diese Selbstdarstellung kreiste um Literatur und Schriftsteller und war doch ganz patriotisch; jenseits aller Kritik an einzelnen Formen und unzulänglichen Leistungen, die in den Referaten geliefert wurde, dominierte die Feststellung, daß die Sowjetunion in der Literatur würdige Repräsentanz finde, die den sozialistischen Schriftstellern in allen Ländern zum Ansporn dienen müsse. In den Worten von Karl Radek: »Die sowjetische Literatur hat heute schon Werke aufzuweisen, denen die Literatur der Weltbourgeoisie nichts Gleichwertiges entgegensetzen kann.«<sup>7</sup> Damit war der Stolz bestätigt und die Stellung der Literatur im gesellschaftlichen Bereich herausgehoben.

Es bedarf kaum der Hinzufügung, daß sich der Podest, auf den man die Literatur stellte, allzuleicht in einen goldenen Käfig verwandeln konnte. Seine anerkennende Wertung leitete Radek nicht von der Legitimation der Literatur im emanzipatorisch-revolutionären Prozeß her, wie sie die Programmatik der RAPP und anderer Schriftstellergruppen gekennzeichnet hatte. Vielmehr sprach Radek der Literatur selbst den Charakter einer Legitimation zu, und zwar im Zusammenhang eines Leistungswettbewerbes zwischen Sozialismus und Kapitalismus. Literatur wurde vom proletarischen Kampfinstrument zum Legitimationsträger für einen an den Bedürfnissen der Sowjetunion orientierten Sozialismus. Das korrespondierte mit der Verwandlung des Marxismus aus einer kritisch-emanzipatorischen Denkhaltung in ein geschlossenes philosophisches System, das den Widerspruch von Begriff und Wirklichkeit, Programm und Alltag mit »formallogischer Konsistenz« (Negt) überdeckte. Indem sich

die Literatur an einem jenseits der gesellschaftlichen Widersprüche verankerten Allgemeinen ausrichtete, stärkte sie ihre Anerkennung, schwächte jedoch zugleich ihre dialektisch-kritische Funktion in der Gesellschaft. Je höher man den Podest schraubte, auf dem sie jenes Allgemeine symbolisieren sollte, um so kraftloser wurde, auch wenn sie vom Einzelnen sprach, ihr Zugriff auf die spezifischen Widersprüche und individuellen Erfahrungen.

Die Kampagne für den ›sozialistischen Realismus‹ läßt sich somit nicht allein unter der Perspektive einer verbesserten Kontrolle der Literatur subsumieren. Gewiß kam diesem Aspekt große Bedeutung zu, und man hat gesagt, daß sich beim Auflösungsbeschluß gegen die RAPP nicht so sehr die Sorge um die Freiheit der Kunst durchsetzte als die Erkenntnis, daß die RAPP-Taktik der literarischen Reglementierung keine Früchte getragen habe und statt dessen andere Methoden erforderlich seien.<sup>8</sup> Nicht weniger wichtig aber war das mit dem Aufbaumythos des Fünfjahresplans übereingehende Bedürfnis nach repräsentativer Selbstverständigung, aus dem sich nach 1930 ein Großteil der literarischen und literaturtheoretischen Aktivitäten speiste. Erst ab Mitte der dreißiger Jahre setzte die Parteireglementierung von Kunst und Literatur voll ein.

Die Tendenz zu repräsentativer Selbstverständigung schloß an eine in den zwanziger Jahren bereits von Aleksandr Voronskij und anderen Autoren praktizierte Ästhetik an, welche die Literatur der ›Mitläufer‹ einbezog. Dem hatte sich die RAPP, deren Aufmerksamkeit zuvörderst dem Proletariat galt, offiziell entgegengestellt. Nun sprach die Partei dieser Tendenz, die ihrem Legitimationsbedürfnis entgegenkam, den Charakter einer Literaturerneuerung zu. Der Terminus ›sozialistischer Realismus‹ ermutigte zur Kritik an der Detailorientierung der Literatur der zwanziger Jahre. Er förderte die Distanzierung von den klassifizierenden, ›gut‹ und ›böse‹ allegorisierenden Werken der Aufbau-literatur.

So viel auch über einzelne Formen und Stile debattiert wurde – ausschlaggebend war die Forderung nach allseitiger künstlerischer Repräsentanz. Ihr ordnete sich alles unter. Es überrascht kaum, daß in die Definition des ›sozialistischen Realismus‹ verschiedene Elemente der RAPP-Ästhetik übernommen wurden, wie zum Beispiel die Formulierung, daß die Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung darzustellen sei. Andere programmatische Punkte, die auf eine Literatur der Kritik, nicht der Repräsentanz zielten, wurden heftig attackiert. So läßt sich auch das Auftreten Aleksandr Fadeev im Rahmen der RAPP durchaus vereinen mit dem späteren Lob, das man seinem 1927 erschienenen Roman *Die Neunzehn* im Namen des ›sozialistischen Realismus‹ zollte. Fadeev schuf mit diesem Buch

über eine Gruppe von Partisanen in Sibirien, die sich unter großen Opfern aus der Umzingelung des Feindes herauskämpfen, den ersten Sowjetroman, in dem die psychologische Zeichnung der Charaktere sorgfältig durchgeführt und kunstvoll mit der Gesamtstruktur verknüpft ist.

Die Tatsache, daß Fadeevs Roman Jahre vor der Schaffung des Begriffs ›sozialistischer Realismus‹ herauskam und trotzdem als dessen Verkörperung gepriesen wurde, bestätigt das Repräsentationsdenken, das diesen Terminus konstituierte. Vor 1932 erschienen auch die meisten anderen literarisch überzeugenden Werke des ›sozialistischen Realismus‹, von Gorkijs *Die Mutter* (1906) bis zu Dmitri Furmanovs *Čapaev* (1923), Konstantin Fedins *Städte und Jahre* (1924), Leonid Leonovs *Die Dachse* (1924), Fedor Gladkovs *Zement* (1925) und den ersten Büchern des *Stillen Don* (1928 ff.) von Šolochov. Wenn die nachträgliche Kanonisierung der Werke oft zu Spott über die aktuelle Lebensfähigkeit des ›sozialistischen Realismus‹ herausgefordert hat, so ist leicht übersehen worden, daß sich das Repräsentativdenken notwendigerweise an bereits Vorhandenes hielt, solange sich darin das Legitimationsinteresse des Sowjetstaates mit der Tradition des russischen Realismus, vornehmlich Lev Tolstoj, traf. In der Gegenwart band dieses Denken höchst verschiedene Autoren zusammen, vom Aristokraten Alexej Tolstoj, dessen umfangreiches Romanwerk *Peter der Große* (1929–45) das russische Nationalgefühl stimulierte, bis zum Arbeiter Nikolai Ostrovskij, der in dem Roman *Wie der Stahl gehärtet wurde* (1935) mit dem halb autobiographischen Helden Pavel Korčagin eine Vorbildfigur schuf, die für eine ganze Generation zum Inbegriff des eigenen Aufstiegs im Sozialismus wurde.

Daß das Repräsentationsdenken auch die Person des Schriftstellers einbezog, bezeugt am eindringlichsten der überschwengliche Kult um Maksim Gorkij. Auf dem Schriftstellerkongreß ging die Mythisierung Gorkijs so weit, daß ihm schließlich der Kragen platzte und er sich gegen den Wortkult verwahrte. Aber es blieb bei der Idolatrie seines Romans *Die Mutter* und seiner Anknüpfung an den Realismus des 19. Jahrhunderts. Es blieb bei der Übernahme der von ihm kultivierten ›revolutionären Romantik‹, mit der man das spezifische Element gefunden zu haben glaubte, um die Praxis des ›sozialistischen Realismus‹ im 20. Jahrhundert von der des ›kritischen Realismus‹ im 19. Jahrhundert absetzen zu können.

Zur Charakterisierung des ›kritischen Realismus‹ sagte Gorkij 1934, daß dieser im Unterschied zum ›sozialistischen Realismus‹ »der Erziehung einer sozialistischen Individualität« nicht gedient habe und nicht dienen könne, da er alles kritisiert und nichts bejaht oder

schlimmstenfalls zur Bejahung dessen zurückkehrt, was er bereits negiert habe.<sup>9</sup> Zur ›revolutionären Romantik‹ hatte Gorkij bereits um die Jahrhundertwende die entscheidenden Ansichten entwickelt. Ihm war der Realismus des 19. Jahrhunderts bewundernswert in seiner Wirklichkeitstreue erschienen, jedoch hatte er sich damit nicht begnügen wollen. In ein und demselben Jahr, 1900, pries Gorkij einerseits Čechovs Erzählungen dafür, daß in ihnen nichts sei, was nicht auch in der Wirklichkeit sei, und bewunderte andererseits Rostands *Cyrano de Bergerac* mit den Worten: »Es ist zwar unwahr. Aber es ist schön.«<sup>10</sup> An Čechov schrieb er:<sup>11</sup>

»Wissen Sie, was sie tun? Sie bringen den Realismus um. Und sie werden ihn bald umgebracht haben – endgültig, für lange. Diese Form hat ausgelebt – das ist eine Tatsache. Selbst nach der unbedeutendsten Erzählung von Ihnen erscheint alles grob, als wäre es nicht mit der Feder, sondern geradezu mit der Axt geschrieben. Wirklich, es ist eine Zeit angebrochen, die des Heroischen bedarf: alle wollen Aufrüttelndes, Lichtes, etwas, wissen Sie, was nicht wie das Leben ist, sondern höher, besser und schöner. Es ist unbedingt nötig, daß die jetzige Literatur anfängt, das Leben etwas zu verschönern, und sobald sie damit begonnen haben wird – wird sich auch das Leben verschönern, d. h. werden die Menschen schneller und lichter zu leben anfangen.«

Diese ›revolutionäre Romantik‹ berührt sich mit vitalistischen Erneuerungspostulaten, die um die Jahrhundertwende überall in Europa zur Überwindung des vielberufenen kulturellen Niedergangs aufgestellt wurden. Die Forderung nach gesunden, kühnen und schönen Menschen, in die Gorkij seinen großen Essay *Die Zerstörung der Persönlichkeit* (1909) ausklingen läßt, korrespondierte mit den Menschheitsvisionen, die zu dieser Zeit in Hunderten von Zirkeln, Büchern, Zeitschriften, Proklamationen zutage traten,<sup>12</sup> Visionen, denen bereits Richard Wagner in seiner Schrift *Die Kunst und die Revolution* 1849 mit der Verkündigung den Weg verheißen hatte: »Das Ziel ist *der starke und schöne Mensch*: die *Revolution* gebe ihm die *Stärke*, die *Kunst* die *Schönheit!*«<sup>13</sup> Nicht zufällig berief sich die Sozialistin Clara Zetkin 1910/11 im Vortrag *Kunst und Proletariat*, worin sie die »kunstschöpferischen« Aktivitäten des Proletariats ermunterte, auf Wagners Ideal des schönen und starken Menschen. Bei Lunačarskij, dem lange Zeit verantwortlichen sowjetischen Kulturpolitiker, finden sich ähnliche Anlehnungen an Wagners kulturrevolutionäre Anschauungen. Dies nur als Hinweis.

Auch Gorkij schrieb in dem zitierten Brief an Čechov, daß sich das Leben verschönern werde, wenn die Literatur endlich anfangen, das Leben zu verschönern. Mit diesem Voluntarismus schob Gorkij in der Tat den kritischen Realismus des 19. Jahrhunderts zunächst aufs

tote Gleis. Neben der Hochstellung der Kunst deutet sich bereits die willkürliche Vermengung von Wesen und Erscheinung an, die dann – unter ganz anderen gesellschaftlichen Umständen – im stalinistischen Weltanschauungssystem ins Zentrum rückte. Zu diesem Konzept gehört konsequenterweise die Abwehr einer Kunstauffassung, die den Widerspruch von Wesen und Erscheinung herausstellt. Denn diese Auffassung verweigert sich dem Dienst der Legitimierung. Ihr wurde der Name »Formalismus« zuteil. Es mag nützlich sein, darauf hinzuweisen, daß die ideologisch basierte offizielle Ablehnung der sogenannten Avantgardekunst (»Formalismus«) eher Konsequenz als Voraussetzung der skizzierten Entwicklung war. Ausgangspunkt der Beurteilung bildete die Eignung künstlerischer Formen und Werke für die politische Repräsentanz. Andernfalls hätte Majakovskijs Werk, das dem Futurismus verbunden war, ebenso verdammt werden müssen wie das Werk anderer Futuristen. Daran läßt sich die Folgerung anschließen, daß eine Darstellung, die den Komplex »sozialistischer Realismus« nur von der Auseinandersetzung Modernismus-Antimodernismus oder, personalisiert, Brecht-Lukács aus angeht, die historische Problemstellung verengt.

Bei diesem verengten Ansatz bleibt zumeist auch die Anknüpfung an die russische Literaturtradition unberücksichtigt. Ihr kam bei der offiziellen Hochstellung der Kunst Anfang der dreißiger Jahre große Bedeutung zu. Gemäß dieser Tradition gehört die Ablehnung der L'art-pour-l'art-Gesinnung seit Belinskij, Černyševskij und Dobroljubov zur Grundausrüstung des Ästhetikers. Diese L'art-pour-l'art-Ablehnung in Rußland korrespondierte mit der vom deutschen Idealismus geprägten Überzeugung, daß es Aufgabe und Vermögen der Kunst sei, die objektiven Gesetze der Wirklichkeit darzustellen. Dobroljubov, der von den Verfechtern des »sozialistischen Realismus« meistgeschätzte Theoretiker des 19. Jahrhunderts, schrieb dem Künstler die Fähigkeit zu, das, was das Volk unbewußt (intuitiv) lebe, bewußt zu machen. Nach Dobroljubov erzieht der Künstler das Volk nicht mit Hilfe von Agitation, sondern mit Hilfe einer Darstellung, bei der die Wahrheit an der eigenen Erfahrung überprüfbar ist. Tendenz wird unnötig, statt dessen handelt das Volk nach Einsicht in die bewußtgemachte Wahrheit. Sie vermag Zukunft zu antizipieren.

Dobroljubov formulierte damit bereits die Vermischung von Reproduktion und Antizipation, von Schilderung und Belehrung, die die ästhetische Definition des »sozialistischen Realismus« von Anfang an kontrovers machte.<sup>14</sup> Doch läßt sich diese Vermischung, wie René Wellek gezeigt hat, generell in den Realismustheorien des 19. Jahr-

hundreds verfolgen. Die Realismusprogrammatisierung richtete sich nicht allein auf »objektive Darstellung der zeitgenössischen sozialen Wirklichkeit«, sondern umschloß auch Didaktik. Wellek spricht von einer »nicht logisch zu lösenden Spannung zwischen Beschreiben und Vorschreiben, zwischen Wahrheit und Lehre«<sup>15</sup> und erwähnt schließlich auch den »sozialistischen Realismus«, in dem der Widerspruch offen zutage trete. Zugleich hebt Wellek den Begriff des Typus in seiner Schlüsselfunktion für den Realismus hervor. In ihm konkretisierte sich die Verbindung des Vorbildlichen, Didaktischen mit der objektiven Betrachtung der gesellschaftlichen Entwicklung. In der russischen Literaturkritik fand der Begriff des Typus mit Belinskij, der ihn aus der deutschen Romantik übernahm, besondere Beachtung. In diesem Begriff konnte man das Problem des Allgemeinen und Besonderen, des Konkret-Universellen von Hegel verdeutlichen. Man erfaßte damit – und das wurde für den »sozialistischen Realismus« besonders folgenreich – das Problem des Helden und seines repräsentativen Charakters.

Die Verknüpfung des »sozialistischen Realismus« mit der russischen Literaturtradition erschien manchem ausländischen Wissenschaftler eine Zeitlang zentral und überzeugend. Alexander Kaun schrieb in *Soviet Poets and Poetry* (1943): »Grob gesagt ist diese Theorie die direkte Fortsetzung des russischen Realismus, ohne dessen negative Haltung, aber mit der Vision eines im Entstehen begriffenen sozialistischen Gemeinwesens.«<sup>16</sup> Kaun hatte recht und unrecht zugleich. Der »sozialistische Realismus« knüpfte an den Realismus des 19. Jahrhunderts an. Bei der Verschwommenheit der Definition vermittelte der Rückgriff auf die Tradition praktische ästhetische Anhaltspunkte in großem Ausmaß. Bereits auf dem wichtigen I. Plenum des Organisationskomitees des Schriftstellerverbandes Ende 1932, auf dem die Merkmale des »sozialistischen Realismus« zum erstenmal ausführlich erörtert wurden, betonte der Referent Valeri Kirpotin emphatisch die Bindung an die literarische Tradition. Allerdings: Kirpotin ließ keinen Zweifel daran, daß die Traditionsanknüpfung nicht nur als ästhetische Hilfestellung verstanden werden sollte. Sie bildete einen Teil der Legitimationsideologie. Sie wurde selbst zu einem Inhalt, unterlag der Dogmatisierung und – entfernte sich damit von der Tradition, die sie beschwor.

In Kirpotins Referat zeichnete sich bereits die Entwertung der empirischen, geschichtlichen Erscheinungen ab, die man später als Kennzeichen des stalinistischen Denkens konstatiert hat. Kirpotin löste spezifische literarische Elemente aus dem historischen Kontext und erhob sie zu allgemeingültigen Gesetzen. Das korrespondierte mit der Wendung zu Aussagen von Marx, Engels und Lenin zur Litera-

tur, die ohne genauere Berücksichtigung des jeweiligen Anlasses als Grundtexte der Realismusprogrammatis plakatiert wurden. Die später zu Tode interpretierten Äußerungen über Tendenz, Realismus und Typik, die Engels in zwei freundlichen Privatbriefen an die Schriftstellerinnen Margaret Harkness und Minna Kautsky gerichtet hatte, gelangten zu diesem Zeitpunkt ins Blickfeld der allmählich entstehenden Scholastik, die auf dem Kongreß 1934 noch verschiedentlich beiseite geschoben wurde, dann aber im System stalinistischer Legitimationsideologie dominierte.

Besondere Bedeutung sprach man den Anschauungen von Lenin zu. Lenin lieferte mit den Äußerungen zur Widerspiegelung die Basis für die philosophische Definition des Verhältnisses von Kunst und Realität. Der Satz »Die Kunst ist künstlerische Widerspiegelung der Wirklichkeit«, der seit dieser Zeit zum Axiom marxistisch-leninistischer Kunstauffassung wurde, beruht auf der Theorie, daß geistige und sinnliche Wahrnehmungen Widerspiegelungen der Objekte der unabhängig existierenden materiellen Welt darstellen. Das Wesen der Kunst wird somit als eine spezifische Widerspiegelung der Wirklichkeit mit Hilfe künstlerischer Gedanken und Bilder bestimmt.

Auf die Fragwürdigkeit von Lenins Widerspiegelungstheorie hat Karl Korsch bereits 1929 hingewiesen.<sup>17</sup> Darauf läßt sich hier nicht eingehen. Jedoch sei auf die Manipulation aufmerksam gemacht, die man im Parteiinteresse mit Lenins Äußerungen zur Widerspiegelung vornahm. Vladimir Karbusicky hat gezeigt, daß Lenin im Gebrauch des Wortes »Widerspiegelung« keineswegs konsequent war und daß seine erkenntnistheoretischen Aussagen, in denen der Begriff auftaucht, der Sphäre von Kunst und Ästhetik fernstehen.<sup>18</sup> Erst Theoretiker wie M. K. Dobrynin und D. Tamartšenko rückten diese Bereiche nach 1930 zueinander. Karbusicky resümierte das folgendermaßen:<sup>19</sup>

»Die sog. ›Leninsche Widerspiegelungstheorie in der Kunst‹ ist nicht die Theorie Lenins. Sie entstand nicht aufgrund einer marxistischen Analyse der Kunst, sondern aufgrund scholastischer Kombinationen von Aussagen und Zitaten, die in einer anderen Situation und nicht über die Kunst gesprochen wurden. Sie konstituierte sich in einem nicht reflektierten, typisch ideologischen Prozeß.«

Heute wird der Begriff der »Widerspiegelungstheorie« häufig durch den weniger mechanistisch klingenden der »Abbildlehre« ersetzt. Die Basis ist dieselbe. Ohnehin kommt es vielfach weniger auf das Ausgelegte als auf die Tätigkeit des Auslegens selbst an, im Sinne einer kontinuierlichen intellektuellen Aktivität, welche die Präsenz des Systems sichtbar erhält.

Auf dem Schriftstellerkongreß 1934 erfolgte auch die offizielle Berührung der deutschen Literatur mit dem Konzept des »sozialistischen Realismus«. Es ergab sich eine aufschlußreiche Diskussion, bei welcher Willi Bredel und Friedrich Wolf deutlich machten, daß sie mit den neuen ästhetischen Auffassungen über sozialistische Literatur nicht übereinstimmten. Bredel protestierte dagegen, daß Radek die breite Entfaltung einer kämpferischen proletarischen Literatur vor Hitlers Machtergreifung übergangen habe, und Wolf wies nachdrücklich darauf hin, daß die Kampfsituation in der kapitalistischen Gesellschaft andere literarische Formen erfordere als das Leben in der Sowjetunion.<sup>20</sup>

Doch so mutig Wolf auch sprach – er focht ein Nachhutgefecht. Das Interesse an der proletarisch-revolutionären Literatur war in der Sowjetunion inzwischen geschwunden, sowohl aus ästhetischen wie aus politischen Gründen: die – von der Sowjetunion mitverschuldete – Niederlage der deutschen Kommunisten gegen Hitler hatte gleichsam die ihrer Literatur mit sich gezogen. Man beließ es bei Bekenntnissen zum antifaschistischen Kampf. Oskar Maria Graf, der zu den deutschen Teilnehmern des Kongresses gehörte, lobte in seinem Bericht von der Rußlandreise die Großzügigkeit der Gastgeber, die den »mitverfeimten, mitemigrierten, ausgebürgerten« deutschen Schriftstellern Gelegenheit gaben, vor einem solchen Forum von ihrer Situation zu sprechen. In all der Hochstimmung sah Graf die Aufmerksamkeit jedoch auf Frankreich gerichtet.<sup>21</sup> Diese Umorientierung zeigte sich am deutlichsten in der Ansprache von Johannes R. Becher. Anders als Wolf und Bredel machte Becher seine Rede zu einer Huldigung an die Vorbildlichkeit der Sowjetliteratur und an die Ästhetik der Repräsentanz. Er setzte die Kritik an der proletarischen deutschen Literatur bereits voraus und sprach hauptsächlich davon, das Erbe der deutschen Klassik nicht den Faschisten überlassen zu wollen, die es in den Dienst des lügnerischen Heroismus stellen würden. Becher rief aus:<sup>22</sup>

»Künftig ist die Sache der klassischen deutschen Kultur, die Sache des klassischen Gedankens und der klassischen Dichtung, das edle Erbe der Jahrhunderte endgültig denen übergeben, die die Zukunft in ihren Händen tragen, den deutschen Arbeitern. Sie allein, die im heroischen Kampf stehen, für die Befreiung und damit für die Zukunft Deutschlands überhaupt, werden dieses Kulturerbe, das sie lieben, zu erforschen, umzuarbeiten, kritisch zu durchleuchten, ihren neuen größeren Klassenzielen dienstbar zu machen wissen und es einbauen in das Gebäude jener zukünftigen Kultur des Sozialismus, für die sie heute zäh und tapfer kämpfen und bluten und sterben, wenn es nottut.«

Das waren andere Töne, als man sie vor 1933 in kommunistischen Literaturzirkeln in Deutschland gehört hatte. Sie markierten vor dem Hintergrund der selbstbewußten Sowjetunion den entscheidenden Umbruch in der sozialistischen deutschen Literatur, einen Umbruch, der für die Literaturpolitik im östlichen Teil Deutschlands nach dem Kriege verbindlich blieb, und von dem sich zur Literatur der DDR bis heute Kontinuität ergibt. Die Ästhetik der Repräsentanz, eng mit der Rückwendung zur deutschen Klassik verknüpft, trat im Zeichen der nahenden Volksfront an die Stelle der von Friedrich Wolf beschworenen Tendenzästhetik, deren Kategorien sich aus der Funktion des literarischen Werkes im Klassenkampf herleiteten. Oskar Maria Graf hat in seinem Bericht die Reaktion auf diese Wendung festgehalten:<sup>23</sup>

»In den Kreisen meiner deutschen Freunde unterhielt man sich seit den großen prinzipiellen Kongreßdebatten eifrig und sehr lebhaft über Wortkunst, über das vernachlässigte Erbe, das uns die große deutsche Klassik hinterlassen hatte, und über Formalismus. Hans Becher schrieb urplötzlich eine Reihe formstrenger Sonette und las sie eines Tages im Redaktionsraum der ›Internationalen Literatur‹ vor. Hernach wurde diskutiert darüber, und es war ein wenig erheiternd, wie nun fast alle, die noch gestern und vorgestern die Bemühung um die Form und die Abwägung des Wortes verdammt hatten, begeisterte Reden darüber hielten und Bechers Sonette geradezu als ›neuen Abschnitt in der antifaschistischen Lyrik‹ priesen.«

Graf mag über die internen kommunistischen Literaturdebatten, die dem vorangegangen waren, nicht voll unterrichtet gewesen sein. Die Debatten in der *Linkskurve*, der Zeitschrift des ›Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller‹, hatten schon 1931/32 signalisiert, daß die Wendung der proletarischen Literatur, von der Becher in einem Aufsatz sprach,<sup>24</sup> der russischen Entwicklung entgegenkommen würde. Aber nun wurde die Wendung vollends sichtbar.

Dieser Umbruch bedeutete mehr als die Auseinandersetzung um moderne und weniger moderne Formen, die man später herausgehoben hat. Hier wurde ein ganzes Kapitel sozialistischer Literatur abgeschlossen, jenes Kapitel, das mit der fehlgeschlagenen KPD-Politik vor 1933 verbunden war. Die Haltung der Russen ließ keinen Zweifel daran: mit der Niederlage gegen den Nationalsozialismus entstand bei den deutschen Kommunisten ein Legitimationsvakuum, das ein Umdenken notwendig machte, sowohl in der politischen wie der literarischen Selbsteinschätzung. Gewiß fanden zahlreiche Autoren im Kampf gegen den Faschismus zu einer neuen Identifikation. Die zuvor entwickelten Darstellungsformen kamen den antifaschistischen Werken zugute, von Bredels KZ-Bericht *Die*

Prüfung bis zu Anna Seghers' großem Roman *Das siebte Kreuz*. Besonderer Kristallisationspunkt wurde der Spanische Bürgerkrieg, der Gelegenheit gab, das moralische Bekenntnis in die Tat überzuführen. Aber das waren aktuelle Anforderungen, die über die Bestätigung humaner Würde und politischer Unbeugsamkeit hinaus die revolutionäre Vision nicht ersetzen, die vor 1933 viele Aktivitäten beflügelt hatte. Die politischen und literarischen Aktionen vor 1933 rückten in Distanz, wurden Vergangenheit, mehr noch, sie verloren den Nimbus des Erfolges, auf dem man hätte weiterbauen können. Indem sich nun die deutschen Kommunisten die Initiative zu konstruktivem Umdenken weitgehend aus der Hand nehmen ließen, entstand nicht nur ein politisches, sondern auch ideologisches Vakuum, mit dem die Abhängigkeit von der Sowjetunion und ihrem sich verfestigenden Systemdenken doppelt groß wurde. Politische und literarische Programmatik war im sowjetischen Einflußbereich nicht mehr in der Verlängerung der früheren KPD-Taktik möglich.

Auch Becher verwandte bei seiner Rede auf dem Kongreß 1934, als er die Leistungen der bürgerlichen Schriftsteller Heinrich Mann und Lion Feuchtwanger würdigte, das Wort ›Realismus‹. Damit gebrauchte er zur Charakterisierung denjenigen Begriff, der zu dieser Zeit in der Sowjetunion höchstes Ansehen genoß. Becher dürfte sich dabei eng an Georg Lukács' Auslegung dieses Begriffs gehalten haben. Lukács' Bedeutung für Realismustheorie und politisches Selbstverständnis kommunistischer deutscher Autoren ist oft herausgestellt worden. Hier seien lediglich die wichtigsten Aspekte seines Verhältnisses zur Praxis des ›sozialistischen Realismus‹ skizziert.

Lukács berührte sich mit der sowjetischen Programmatik Anfang der dreißiger Jahre vor allem hinsichtlich der Hochstellung der Kunst und der damit verbundenen Ästhetik der Repräsentanz. Seine Artikel in der *Moskauer Rundschau* 1930/31 und seine groben Abrechnungen mit dem sogenannten Trotzismus zeigen ihn fast als Sprachrohr der Stalinschen Wendung in der sowjetischen Literaturpolitik. Doch zeichnete sich in seinen Beiträgen zur Debatte um eine marxistische Ästhetik bald ein eigener Entwurf ab. Dazu trug der Aufenthalt in Deutschland 1931/33 bei, wo Karl August Wittfogel in der *Linkskurve* 1930 den ersten grundlegenden Versuch unternommen hatte, eine marxistische Ästhetik zu entwickeln. Wittfogel antwortete mit der Artikelserie *Zur Frage einer marxistischen Ästhetik*<sup>25</sup> auf die Herausgabe der literarischen Schriften von Franz Mehring durch Eduard Fuchs 1929, zu welcher der kommunistische ›Rechtsabweichler‹ August Thalheimer eine Einleitung geliefert hatte, die Mehrings Orientierung an Kant als wegweisend empfahl.

Wittfogel votierte nachdrücklich für die Orientierung an Hegel statt an Kant. Nur im Anschluß an Hegel lasse sich die Wahrnehmung der dem Proletariat historisch zufallenden Aufgabe zum künstlerischen Programm machen. Und nur im Anschluß an Hegel lasse sich in der vom Proletariat vertretenen Kunst die spezifisch künstlerische, das heißt höhere Qualität herausarbeiten. Wittfogel hatte Anfang der zwanziger Jahre selbst Lehrstücke geschrieben; Ende 1930 leitete er die öffentliche Diskussion nach der Aufführung der *Maßnahme* von Brecht. Sein Plädoyer galt einer marxistischen Ästhetik, die sich mehr aus übergreifenden historisch-politischen Faktoren legitimierte als aus direkter Kampfkonfrontation (wenngleich er diese nicht zurückwies). Für seine Stellungnahme spielte die zu dieser Zeit allgemein aufkommende Unzufriedenheit mit dem künstlerischen Niveau von Parteiliteratur und -theater eine wichtige Rolle. Lukács teilte die Kritik am mangelnden künstlerischen Niveau. Diese Kritik berührte sich in der Folgezeit mit der Feststellung, daß über der Bemühung der Theatertruppen und Autoren um möglichst direkte Umsetzung der KPD-Taktik die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus vernachlässigt werde, der bei Kleinbürgern und Teilen der arbeitslosen Arbeiterschaft laufend an Boden gewann. Lukács teilte ebenfalls die Orientierung an Hegel, mit der Wittfogel die Ästhetikdiskussion über eine Erörterung taktischer Rezepte hinauszuhoben suchte. Im ästhetischen Bereich war Hegel für Lukács bereits vor dem Ersten Weltkrieg wegweisend geworden. Nach der ungarischen Revolution hatte Lukács in *Geschichte und Klassenbewußtsein* (1923) den Marxismus auf Hegel zurückbezogen. Anders als Wittfogel, der sich später nicht weiter mit Ästhetik beschäftigte, konzentrierte Lukács nun einen Großteil seiner Energie auf dieses Gebiet. Die Hochstellung der Kunst, seit langem mit Hegelschen Argumenten unterstützt, gewann für ihn neuen Stellenwert. Es manifestierte sich darin nicht zuletzt die Reaktion auf das Scheitern seiner praktischen politischen Unternehmungen, vornehmlich seines Programms einer demokratischen Diktatur, der sogenannten Blum-Thesen. Manche Elemente seiner literarischen Volksfrontpolitik bedeuteten, wie er selbst angedeutet hat, eine Fortsetzung dieses Programms mit anderen Mitteln. Lukács hatte mit den Blum-Thesen eine von der Kommunistischen Internationale Ende der zwanziger Jahre strikt abgelehnte Politik vertreten, die zunächst eine bürgerlich-demokratische Revolution anvisierte. Die Tatsache, daß er nach dem Scheitern der Komintern-Politik 1933 bald als Theoretiker in den Vordergrund trat und für die Umorientierung der kommunistischen Kulturpolitik wirksame Argumente bereithielt, ist somit nicht von vornherein auf eine enge Liierung mit

dem Stalinismus zurückzuführen, sondern auf eine unabhängig von der Komintern unternommene Reflexion kommunistischer Politik.

In einzelnen ästhetischen Ansichten läßt sich diese Kontinuität noch weiter zurückverfolgen. Lukács' Ästhetik der Repräsentanz gründet in derselben Dekadenkritik um die Jahrhundertwende, die Gorkijs Erneuerungspostulate stimulierte. Die Abwehr des Naturalismus, ein zentrales Motiv seiner Kunstauffassung, entlud sich damals in vielerlei Literaturentwürfen: romantischen, heroischen, symbolistischen, klassizistischen. Der Klassizist Georg Lukács zeichnete die Wiedergewinnung der in der bürgerlich-kapitalistischen Welt verlorengehenden Totalität vor, an der er festhielt, auch als er später den künstlerischen Maßstab von Homer zu Balzac und Tolstoj verschob. Schon während der Blütezeit des Expressionismus erklärte er sich gegen dessen zerbrechende Formen. In ihnen sah er überhaupt keine Totalität mehr. Und schon damals protestierte Ernst Bloch gegen Lukács' starre Kritik.

Als Bloch in der »Expressionismus-Debatte« Ende der dreißiger Jahre diesen Protest wieder aufnahm, lenkte er die Aufmerksamkeit auf Lukács' Konzept einer geschlossen zusammenhängenden Wirklichkeit. In der Tat bemühte sich Lukács in dieser Debatte noch einmal, allen Zentrifugaltendenzen energisch entgegenzutreten. Er warf dem Expressionismus zudem vor, er habe den Faschismus geistig mit vorbereitet, eine Denunziation, die nicht erst der Kulturpolitik von Stalin bedurfte, jedoch von ihr begünstigt wurde. Lukács nutzte somit die neue Konstellation für seine Programmatik einer geistig-sittlichen Erneuerung aus dem kulturellen Erbe. Der Zusammenhang mit der Niederlage der deutschen Kommunisten ist offensichtlich: Lukács, der sich der politischen und ideologischen Verunsicherung sehr genau bewußt war, tastete sich mit dem Hegelschen Instrumentarium zu einer neuen Ortsbestimmung vor, mehr noch, modellierte aus seiner seit langem fixierten Ästhetik kultureller Repräsentanz eine neue Legitimation der Kunst heraus. Über die Hilfe, die das kulturelle Erbe bei dieser Ortsbestimmung leisten konnte, schrieb er in dem grundlegenden Aufsatz *Kunst und objektive Wahrheit* (1934):<sup>26</sup>

»Die Frage des Erbes besteht darin, unseren Schriftstellern eine lebendige Anschauung der *Grundprobleme* dieser adäquaten Gestaltung einer Epoche zu geben. Denn *dies* ist von den großen Schriftstellern der vergangenen Epochen zu lernen, und nicht irgendwelche technisch-formalen Äußerlichkeiten. Niemand kann und niemand soll heute so schreiben, wie Shakespeare oder Balzac geschrieben haben. Es kommt darauf an, hinter das Geheimnis ihrer grundlegenden schöpferischen Methode zu kommen. Und dieses Ge-

heimnis ist eben die Objektivität, die bewegte und lebendige Widerspiegelung der Epoche in dem bewegten Zusammenhang ihrer wesentlichsten Züge, die Einheit von Inhalt und Form, die Objektivität der Form als konzentriertester Widerspiegelung der allgemeinsten Zusammenhänge der objektiven Wirklichkeit.«

Bei der theoretischen Begründung dieser Orientierung widmete Lukács der Kritik des Naturalismus und des Idealismus viel Raum. Im Zentrum stand die Übertragung der Leninschen Äußerungen zur Widerspiegelung vom Gebiet der Erkenntnistheorie auf das der Ästhetik, wie es zu dieser Zeit in der Sowjetunion allgemein geschah. Mit Hilfe dieser Übertragung brachte Lukács die Welt des Kunstwerkes, deren Geschlossenheit er nicht nur anerkannte, sondern forderte, mit der historischen Wirklichkeit – in einem Austauschprozeß begrifflicher Art – zur Deckung. Voraussetzung war die im Leninschen Sinne geschichtsphilosophische Interpretation der Wirklichkeit als Totalität, zu der das Kunstwerk in eine Entsprechung tritt.

Inwiefern sich Lukács bei der Hinzunahme von Lenins Widerspiegelungstheorie ebenfalls einer scholastischen Kombination von Aussagen bediente, kann hier nicht weiter verfolgt werden. Immerhin aber verdient Erwähnung, daß er die Widerspiegelung später in seiner *Ästhetik* (1963) sehr viel stärker in der traditionellen Weise als ›Mimesis‹ faßte, das heißt, daß er an Aristoteles statt an Lenin anknüpfte, wo er die aktive Funktion des Geistes definierte.<sup>27</sup>

Wie bekannt, reichte Lukács in der literaturpolitischen Praxis im allgemeinen nicht an den projektierten Hegelschen Höhenflug heran.<sup>28</sup> Es blieb nicht bei den Erörterungen des historischen Romans, bei den Hinweisen auf Heinrich und Thomas Mann, Romain Rolland und Gorkij, die in ihrem Werk das »Epochengesetz« antizipierend sichtbar gemacht hätten.<sup>29</sup> Lukács hielt sich eine Zeitlang an die Attitüde bloßen Reglementierens gemäß der einmal gefundenen Weisheit, was sich mit der Haltung der Sowjetscholastik berührte. Trotz aller Beschwörung historischer Kategorien ließ er gegenüber der literarischen ›Moderne‹ Geschmacksurteile dominieren, mit denen er schon vor dem Ersten Weltkrieg bei der Hochschätzung eines Paul Ernst ins Abseits geraten war. Damit lieferte er Bloch, Brecht und anderen Verfechtern der modernen Ästhetik eine breite Angriffsfläche. Das ist in den letzten Jahren zur Genüge dargestellt worden. Allerdings münden diese Darstellungen zumeist in eine Identifikation mit der Position Brechts ein.<sup>30</sup> Besonders leicht fiel es, sich im nachhinein mit Brechts offenem Eintreten für den Klassenkampf zu identifizieren, ohne die tatsächliche Entwicklung der Volksfrontpolitik zu berücksichtigen. Mit seiner Klassenkampfar-

gumentation stand Brecht eine Zeitlang der Haltung der SAP näher als der der deutschen Kommunisten.

Brecht hielt wenig von der Identifikation mit Vorgegebenem. Er gab später zu erkennen, daß sich Volksfrontpolitik nicht in der Fortsetzung der ästhetischen Debatten von vor 1933 erschöpfte. Und er wußte, daß das Leben in der Sowjetunion andere Stellungnahmen erforderte, als er sie fern von der Macht in Dänemark liefern konnte. »Die Autoren drüben haben es eben schwer«, bemerkte er 1938 zu Walter Benjamin.<sup>31</sup> Und er notierte:<sup>32</sup>

»Man sieht, daß die russischen Genossen gezwungen sind, ihre Schlachten immer nach mindestens zwei Seiten hin zu schlagen. Sie haben den dürren, abstrakten Doktrinarismus zu bekämpfen, und sie müssen sich wenden gegen den mechanischen unverbindlichen Naturalismus. Sie brauchen die Doktrin *und* die Natur. Sie brauchen die Plastik der Gestaltung, eine Schreibweise, die sich an die Sinne wendet, und sie brauchen gestaltet eine Wirklichkeit, die ihre Gesetzlichkeit zeigt.«

Brecht verband damit das Bekenntnis zu *seiner* Realismusauffassung, in die das Marxismusverständnis von Karl Korsch eingeflossen war:<sup>33</sup>

»Das kritische Element im Realismus darf nicht unterschlagen werden. Es ist entscheidend. Eine bloße Widerspiegelung der Realität läge, falls sie möglich wäre, nicht in unserem Sinne. Die Realität muß kritisiert werden, indem sie gestaltet wird, sie muß realistisch kritisiert werden. Im Moment des Kritischen liegt das Entscheidende für den Dialektiker, liegt die Tendenz. Und hier kann die Wissenschaft, und zwar die marxistische Wissenschaft, der Literatur beispringen. Hier gibt es Erlernbares.«

Der abschließende Satz »Hier kann als lebendes Vorbild die Partei vorgestellt werden« führt Brechts Bekenntnis bezeichnenderweise ins Hypothetische. Das Konzept ließ sich mit den aktuellen Zuständen in der Sowjetunion nicht vereinbaren.

Welches Realismuskonzept aber war in der Sowjetunion möglich, das nicht zur Legitimation der stalinistischen Parteiherrschaft wurde? Lukács bekannte in einem Rückblick, daß er Anfang der dreißiger Jahre durchaus auf der Seite Stalins gegen die RAPP gestanden hatte: »Damals glaubte ich mit vielen ähnlich Gesinnten an eine wirkliche ideologische, von Stalin zumindest geduldete Wendung.«<sup>34</sup> Aber er führte seine Realismustheorie als Argument dafür an, daß er die spätere Entwicklung des »sozialistischen Realismus« zu einer Methode der Umsetzung von Parteiparolen in künstlerische Fiktion abgelehnt habe. Mit der Gegnerschaft zu Naturalismus und Subjektivismus war er nicht nur zum Kritiker der Expressionisten, sondern auch proletarisch-revolutionärer Schriftsteller wie Willi

Bredel und Ernst Ottwalt geworden. Seine Kritik erstreckte sich schließlich auch auf den »ärarischen Naturalismus«, auf die schematisch-oberflächliche Darstellungsweise im »sozialistischen Realismus«. <sup>35</sup> Er vertrat die Auffassung, der Gebrauch avantgardistischer Montageformen gewähre nicht von vornherein eine bessere Einsicht in die Realität, was von einem Großteil der proletarisch-revolutionären Literatur vor Hitlers Machtergreifung bestätigt wurde.

Lukács nahm somit an der theoretischen Aufarbeitung der Bemerkungen von Marx und Engels zur Literatur teil, welche die Hochstellung der Kunst im marxistischen Weltanschauungssystem absicherten. Schon bald konzentrierte er sich mit Michail Lifšic auf die Äußerung, die Engels im Brief an Margaret Harkness über Balzac macht, daß der Realismus in einem Werk den (politischen und ideologischen) Ansichten des Autors zum Trotz durchbrechen könne. Engels nennt es »einen der größten Triumphe des Realismus«, <sup>36</sup> wenn Balzac in seinem Werk entgegen seinen Klassensympathien die zukünftige gesellschaftliche Entwicklung richtig antizipiert habe. Hieraus entstand in den dreißiger Jahren die Theorie vom »Sieg des Realismus«. Ihr zufolge kann die künstlerische Kraft eines Werkes über die ideologischen »Fehler« des Autors antizipatorisch hinausweisen, andererseits verbürgt die ideologische Linientreue nicht von vornherein künstlerische Qualität. Bei dieser Theorie berief man sich auch auf Lenins Bemerkungen über Tolstoj, auf Lenins Lob von Tolstoj's großartiger, für die Arbeiterklasse unentbehrlicher Darstellung der russischen Gesellschaft trotz dessen mystischer, anarchistischer, »falscher« Weltanschauung. Die Theorie vom »Sieg des Realismus« diente somit häufig der Bekämpfung des dogmatischen »Durchpolitisiertens«, <sup>37</sup> das Literatur und Literaturkritik im Stalinismus aufs stärkste einengte. Mit einem Realismusbegriff, der historisch und zugleich überhistorisch war, erarbeiteten Lifšic und Lukács der künstlerischen Äußerung einen Freiraum, ohne die Parteischolastik unmittelbar herauszufordern.

Diesem für die Kunst und mittels der Kunst bewahrten Freiraum ist es nicht zuletzt zuzuschreiben, wenn der Marxismus in der Zeit stärkster Repression im Stalinismus für zahlreiche Zeitgenossen seine Ausstrahlung als Konzept künftiger Menschheitsbefreiung behielt. Das ging überein mit den generalisierenden Gegenüberstellungen von »Fortschritt« und »Reaktion«, »Demokratie« und »Faschismus«, »Realismus« und »Antirealismus«. Sie erwachsen aus dem Kampf gegen den Faschismus, wurden aber auch bei der Abwehr des Stalinismus verwandt. Diese innerkommunistische Abgrenzung relativiert den Vorwurf, Lukács habe es an Parteilichkeit mangeln lassen, zumindest für diese Zeit. Unter dem Stalinismus verlor die Fest-

stellung, daß die Parteilichkeit der Kunst vom Stand der Klassenaus-  
einandersetzungen abhängt, ihre Unschuld.

Lukács stieß besonders nach 1956 auf viel Widerstand. Die Ästhetik  
der Repräsentanz aber, deren Anwalt er seit jeher gewesen war, blieb  
erhalten. Sie erlebte eine neue Blüte, als sich die DDR als selbständiger  
Staat auch literarisch zu legitimieren suchte. Nur langsam konnte  
demgegenüber Brechts kritische Ästhetik Fuß fassen. Die Diskus-  
sion dauert an, inwiefern sich Repräsentanz und Kritik in der Litera-  
tur schöpferisch verbinden lassen.

*Fritz Achberger, Angelika Bammer, Gabrielle Bersier,  
James Brewer, S. James Elliott, Viktoria Harwig, Asta Heller,  
Jürgen Pelzer, Robert Stingle, Christa Stutius*

## Wirkungen in der Praxis?

Naturalismus – Neue Sachlichkeit – Dokumentarismus

Naturalismus, Neue Sachlichkeit und Dokumentarismus lassen sich als Realismen in Angriffsstellung beschreiben. Sie verfolgen das taktische Ziel, mit traditionellen Literaturkonzepten aufzuräumen. Jedesmal waren es neue Stoffe, die damit in die Literatur aufgenommen wurden und das Literaturkonzept entscheidend veränderten. Die naturalistischen Schriftsteller nützten die Erkenntnisse der materialistischen Wissenschaften, die Autoren der Neuen Sachlichkeit beschäftigten sich mit aktuellen ökonomischen, politischen und sozialen Problemen, die Literaturproduzenten der sechziger Jahre gingen daran, verschleierte historische Fakten und Herrschaftspraktiken in der Industrie aufzudecken. Dies alles geschah mit der Zielsetzung, der Literatur die verlorengegangene gesellschaftliche Wirklichkeit zurückzuerobern.

Aber reicht es aus, diesen Realismen zugute zu halten, daß sie die Wirklichkeit so gezeigt haben, wie sie ist, wie sie aber bisher verschwiegen oder verstellt wurde? In jedem der realistischen Ansätze lag die Gefahr, daß sich die Schriftsteller mit der Tatsachenschilderung und damit auch mit der Realität einfach zufriedengaben.

Wir wollen fragen, welche ideologische Position die jeweiligen Autorengruppen in ihrer Wirklichkeitsbeschreibung eingenommen haben. Inwieweit war realistisches Schreiben auch realistisches Handeln? Auf wessen Aktivität konnte der realistisch Schreibende rechnen? Wer war an der Veränderung der als unzulänglich dargestellten Wirklichkeit interessiert? Wenn Brecht von den »treibenden Kräften« spricht, die es mit realistischer Literatur zu unterstützen gilt, dann bezog sich das in den zwanziger und frühen dreißiger Jahren selbstverständlich auf die Arbeiterklasse, die auf eine Erneuerung der Gesellschaft drängte. Welche treibenden Kräfte gilt es heute zu unterstützen? Ohne ideologische Umorientierung läßt sich die Frage nach einem zeitgemäß kritischen Realismus nicht beantwor-

ten. Wenn man etwas aus dem hier ausgebreiteten Material lernen kann, dann dies, daß man von der Wechselbeziehung zwischen Publikum und realistischem Schreiben ausgehen muß. Denn selbstverständlich hat es nicht viel Sinn, dem Fabrikanten X im Stadttheater Y die Utopie eines proletarischen Staates vorzuführen. Den selbstzufriedenen Bürger wird man auch mit den besten sozialrevolutionären Thesen nicht auf die Barrikaden bringen. Es gilt daher jene Kräfte anzusprechen, die zu einer aktiven Parteilichkeit fähig wären.

Im folgenden Überblick ergibt sich ein breites Spektrum von Möglichkeiten kritisch-realistischer Schreibweisen. Unter dem Dach des Realismus können sich sehr viele Schriftsteller mit deutlich abweichenden politischen Meinungen zu Hause fühlen. Manche gehen nicht viel über die einfache Tatsachenschilderung hinaus, andere dringen zu einer tiefergehenden Kritik vor, wieder andere arbeiten engagiert an der Schaffung einer humaneren Gesellschaft. Es geht uns im folgenden darum, dieses Spektrum zu umreißen und damit die jeweiligen gesellschaftspolitischen Positionen der Autoren zu bestimmen.

## I

Als nach siegreichem Krieg gegen Frankreich und geglückter Reichsgründung Deutschland eine politische und ökonomische Umstrukturierung erfuhr, deren Ergebnis ein hochindustrialisierter Nationalstaat war, entsprach die Literatur des bürgerlichen Realismus nicht mehr der zeitgemäßen Wirklichkeit. Die Kleinstadtidyllen, in die sich Raabes Helden flüchteten, wurden in einer Zeit der allgemeinen Landflucht und der fortschreitenden Verstädterung zusehends anachronistisch. Auch die Vorstellung eines Kleinstadtdemokratismus, wie er für Keller typisch ist, war den Forderungen des Bismarckreiches und seiner Realpolitik nicht mehr gewachsen. Ja, selbst die sogenannte Gründerzeitliteratur, die dem neuen Staat und seiner herrschenden Klasse die ästhetische Legitimierung geben sollte, blieb in ihrem Historismus hinter der Wirklichkeit zurück.

Erst die Naturalisten, die sich wieder unmittelbar mit der Realität konfrontierten, zogen jene wissenschaftlichen Theorien heran, mit denen man die sich rasch industrialisierende Gesellschaft erklären, kritisieren oder angreifen konnte. Man griff dabei auf die Tradition des deutschen Materialismus zurück und nahm die Lehren der Naturwissenschaften zur Kenntnis. So wurden in der Zeit des Kulturkampfes Ludwig Feuerbachs materialistischer Atheismus und *Das Leben Jesu* von David Friedrich Strauß wieder aktuell. Soziologische Theorien aus Frankreich dienten dazu, die gesellschaftliche

Umschichtung und deren Wirkung auf die Menschen zu erklären. Man stützte sich dabei häufig auf die Philosophie Comtes, in der die Veränderung der menschlichen Gesellschaft von gesetzmäßig berechenbaren Ursachen abgeleitet wird. Ebenso stark wirkten die Anschauungen Hippolyte Taines, die diesen Umwandlungsprozeß auf Milieu, Rasse und Zeit reduzierten.

Entgegen der Anschauung des bisherigen Idealismus, daß sich der Mensch über alles erheben könne, bewegen sich daher die Charaktere der naturalistischen Literatur in einem prädestinierten Rahmen. So beschreibt etwa Max Kretzer in seinem Roman *Meister Timpe* (1888), wie ein tüchtiger Drechslermeister im Kampf gegen die immer stärker werdende Industrie unterliegt. Es wird ihm unmöglich gemacht, seinen Handwerksbetrieb weiterzuführen und in seiner kleinbürgerlichen Idylle auszuharren. In Max Halbes Drama *Eisgang* (1892) geht es um die Spannungen auf einem westpreussischen Gut zwischen den Landarbeitern und dem Gutsbesitzer Tetzlaff. Hugo, der junge Gutsbesitzer, ist durch sein Studium mit dem Sozialismus in Kontakt gekommen und möchte auf seinem Gut das Leben der Arbeiter verbessern. In seiner Rolle als Ausbeuter ist es ihm jedoch unmöglich, das Dilemma seiner herkunftsmäßigen Determiniertheit einerseits und seiner Unverbindlichkeit in sozialen Fragen andererseits zu überwinden. Er wählt den Freitod.

Der stark pessimistische Zug, der dieser Literatur anhaftet, hängt mit der politischen Hoffnungslosigkeit mancher Naturalisten zusammen. Im Reichstag konnten einige Liberale immer noch vom wirtschaftlichen Aufschwung Deutschlands reden. Ebenso deterministisch denkend wie die Naturalisten, glaubten sie an eine nicht aufzuhaltende industrielle Entwicklung, die linear aufwärts und vorwärts strebte. Das hörten die immer reicher werdenden großbürgerlichen Schichten natürlich gern. Doch die Naturalisten, die diese Entwicklung aus der Perspektive der ausgebeuteten Arbeiter und deklassierten Kleinbürger sahen, teilten diesen Optimismus nicht. Im Gegenteil, sie sahen die Entwicklung pessimistisch. Ein gutes Beispiel dafür ist Hauptmanns Drama *Vor Sonnenaufgang* (1889), wo der Ingenieur Hoffmann die Haltung der Liberalen vertritt. Nach seiner Meinung können es alle tüchtigen Menschen in einer solchen Gesellschaft zu etwas bringen. Er argumentiert daher scharf gegen die Skepsis Loths, der sich für die Arbeitsbedingungen der Bergarbeiter interessiert. Doch Hauptmann zeigt klar, daß nicht nur die Lage der Arbeiter, sondern auch die Hoffmanns und seiner Familie völlig hoffnungslos ist.

Theoretisch gesehen, leisteten die Naturalisten mit solchen Werken der Arbeiterklasse einen Dienst, indem sie die Liberalen als Kapitali-

sten demaskierten. Doch wie weit unterstützten sie die politischen Forderungen der Arbeiter? Schließlich war es ein bürgerliches Publikum, das im naturalistischen Theater saß und jene Demaskierung keineswegs zum Anlaß nahm, seine gesellschaftliche Praxis zu ändern. Die Naturalisten versuchten zwar, Arbeiter für ihre Stücke zu gewinnen, doch gelang es ihnen nie, einen durchschlagenden Erfolg zu haben. Das Problematische ihrer Werke bestand darin, daß sie trotz aller Entlarvungen keine Alternative zu gestalten wußten. Meist war ihr sozialistisches Denken stark von einem nietzscheanischen Idealismus und religiösem Moralismus durchsetzt. So fordert zum Beispiel Michael Georg Conrad einen »aristokratischen Radikalismus«, der in einem »sozial-radikalen Königtum« kulminiert. Noch seltsamere Widersprüche sind da zu finden, wo der Sozialismus als neue Religion gefeiert wird wie in dem Roman *Der neue Gott* (1890) von Hans Land. Noch schlimmer ist es um den Sozialismus jener Naturalisten bestellt, die Arno Holz in seinem Stück *Sozialaristokraten* (1896) karikiert. Das Interesse für soziale Fragen wird hier vom Drang beherrscht, die eigene Persönlichkeit zur Geltung zu bringen. In dem dargestellten Künstlerkreis diskutiert man weniger die sozialistischen Theoretiker als den gerade aktuell gewordenen Nietzsche, dessen genialische Attitüden bis in den Lebensstil kopiert werden.

Dabei hatten sich einige Naturalisten durchaus darum bemüht, eine eigene Ideologie aufzubauen. Viele von ihnen versuchten, eine Zeitlang in Arbeitervierteln zu leben: Holz im Wedding, Max Halbe in der Rosenthalerstraße, die Gebrüder Hart in der Luisenstraße, Hauptmann im Moabit, Schlaf am Halleschen Platz. Hier gewannen sie Eindrücke aus erster Hand, die sich in Lyrik, Prosa und Drama niederschlugen. Aber letztlich gelang es ihnen nicht, die Grenzen ihrer Herkunft und der bürgerlichen Ideologie zu überspringen.

Das deterministische Denken, das ihnen noch aus dem Kampf gegen den Idealismus anhaftete, überwandten sie nie. Ob nun in Arbeitern oder Kleinbürgern, in beiden sahen sie den gesellschaftlichen Kräften ausgelieferte Menschen, deren Lage völlig hoffnungslos ist. Hauptmann brachte diesen pessimistischen Determinismus klar zum Ausdruck, als er meinte: »Wir sind eher Objekte als Subjekte der Mächte.« Die Naturalisten gestalteten daher meist bloße Elendsbilder, aber zeigten keinen Ausweg. So erfährt man von Hauptmann, daß es sein Zentralanliegen gewesen sei, Mitgefühl mit den schicksalhaft Leidenden zum Ausdruck zu bringen. Lediglich in dem 1892 uraufgeführten Drama *Die Weber* stellt Hauptmann die ausgebeuteten Arbeiter nicht nur als passiv Leidende, sondern auch als aktiv Handelnde dar. Anstatt sich willenlos ihrem Schicksal zu

ergeben und ihr Elend hinzunehmen, wehren sie sich in einem wilden, zerstörungswütigen Aufstand. Kann man aber behaupten, daß dies ein revolutionärer Akt sei? Der Aufstand der Weber wirkt vielmehr wie ein letztes Aufbäumen der Verzweiflung angesichts des drohenden Hungertodes im nahenden Winter. Einem wirklichen Revolutionsdrama muß eine zielgerichtete Handlung zugrunde liegen, und der Kampf dieser Menschen, die der Hunger zum Handeln treibt, kann doch nur bedingt, wenn überhaupt als solcher bezeichnet werden.

So gesehen, gelang es den Naturalisten zwar, sich mit den neuen materialistischen Theorien der Zeit und den Problemen der Gesellschaft auseinanderzusetzen, aber nicht, mit ihnen fertig zu werden. Viele wichen in einen idealistischen Sozialismus aus und verließen damit die Grundsätze materialistischen Denkens. Doch durch ihre Themenwahl, vor allem durch die Darstellung von Arbeitern und deklassierten Kleinbürgern, zogen sie das Interesse der sozialdemokratischen Zeitschriften auf sich und wurden von ihnen rezensiert und zum Teil auch nachgedruckt. So erschien schon 1886 in der *Neuen Zeit* eine Rezension über den »sozialen Roman« *Drei Weiber* (1886) von Max Kretzer. Wilhelm Blos sah in ihnen die Forderung, die er an einen sozialen Roman stellte, nämlich »das innere Gefüge und Getriebe der Gesellschaft zu enthüllen und damit die Gebilde, Erscheinungen und Gestalten, die sich auf der Oberfläche der Gesellschaft bewegen, zu erklären«, als nicht erfüllt an. Diese Äußerung weist bereits auf jene Kritik hin, die sich in den neunziger Jahren immer konkreter gestaltete. Nachdem in der *Neuen Welt* die Romane *Der neue Gott* von Hans Land und *Mutter Bertha* von Wilhelm Hegeler erschienen waren, protestierte eine große Anzahl der 200 000 Abonnenten gegen diese Romane. Sie wurden als unwirklich, weinerlich, ja ekelhaft abgelehnt. Edgar Steiger, der verantwortliche Redakteur der *Neuen Zeit*, wurde von seiten der SPD zu einer Stellungnahme aufgefordert, woraus sich die bekannte Naturalismusdebatte entwickelte, die auf dem Gotha-Sieblebener Parteitag von 1896 ihren Höhepunkt erreichte. Obwohl es innerhalb der Partei durchaus Meinungsverschiedenheiten über die Bedeutung der Literatur für den parteipolitischen Kampf gab, setzte sich letztlich Franz Mehring durch, der die These vertrat, daß die SPD das klassisch-humanistische Kulturerbe der Vergangenheit zur Grundlage ihrer Kulturpolitik machen solle. Mehring lehnte die naturalistische Literatur mit der Begründung ab, daß sie nie den aufwärtsstrebenden Arbeiter dargestellt habe. Dieses Urteil galt auch für Hauptmann, der nach Mehrings Ansicht wegen seiner bürgerlichen Begrenztheit zu politisch-aktivistischen Konsequenzen unfähig war.

Auch in den zwanziger Jahren erfuhr Deutschland politische, ökonomische und soziale Umwälzungen, die sich notwendig auf die literarische Produktion auswirken mußten. Die expressionistische Literatur verlor angesichts der beschleunigten Wirklichkeitsveränderung rasch an Verbindlichkeit. Hatten die Expressionisten in ihren Vater-Sohn-Konfrontationen ein Modell gestaltet, das dem Konflikt zwischen Untertan und kaiserlicher Obrigkeit glich und damit in ästhetisch verschlüsselter Form die Wirklichkeit der Wilhelminischen Monarchie wiedergab, so verlor dieses Modell in der parlamentarischen Republik seine Bedeutung. Auch das expressionistische Bild vom »Neuen Menschen« mußte als Ausdruck eines unpolitischen Denkens in einer Zeit verschärfter politischer Auseinandersetzungen hoffnungslos wirklichkeitsfremd erscheinen. Die Beschäftigung mit ästhetischen Fragen und zeitlos-allgemeiner Thematik hatte vielen Expressionisten den Blick für wirtschaftliche Probleme und die gesellschaftlichen Auswirkungen von Industrialisierung und Technisierung verstellt. Die Ästhetisierung der Wirklichkeit wurde so nicht selten zu einer artistischen Abwehrhaltung, die in Industrie und Technik weitgehend böse Naturmächte sah.

Ab 1924 wurden daher in breitesten Kreisen der bürgerlichen Autoren und Kritiker Stimmen laut, die einen neuen Objektivismus forderten, also die Aufnahme *aller* Aspekte der aktuellen gesellschaftlichen Wirklichkeit in die Literatur. 1925 fand eine Ausstellung nach-expressionistischer Malerei statt, deren Titel »Neue Sachlichkeit« bald auch eine allgemeine Formulierung für die vielfältigen Tendenzen in der Literatur abgab. Esoterische Kunst war einfach nicht mehr zu machen – darüber waren sich fast alle Linksliberalen einig; man sprach daher ständig von der Rückkehr der Kunst zur Wirklichkeit der Gegenwart. Wenn auch manches wie eine Neuauflage des Naturalismus wirkte, den Döblin 1924 in seinem Essay *Der Geist des naturalistischen Zeitalters* wieder in seine Rechte treten sah, so war die Lage doch grundlegend anders. Die rasch auftretenden Veränderungen in den Produktionsbedingungen (Großverlage, Auflagensteigerung) und Rezeptionsverhältnissen bei einem durch die letzte Phase der Alphabetisierung erweiterten Publikum erforderten eine Überprüfung des Stellenwerts von Kunst und Künstler im industrialisierten Staat.

Der Grundtenor der meisten literarischen Programme war Sachlichkeit, Objektivität, Nüchternheit der Faktenpräsentation, Information als Selbstwert oder Provokation. Wie aber standen die Schriftsteller zu den beschriebenen Tatsachen? Rechneten sie auf Leser, die

solche Informationen anzuwenden wußten? An welches Publikum wandte man sich überhaupt? Da von einem einheitlichen Literaturprogramm kaum gesprochen werden kann, ist der Begriff »Neue Sachlichkeit« für die realistische Literatur der zwanziger Jahre höchst problematisch. Vielmehr herrscht eine große Spannweite politischer Orientierungen und künstlerischer Darbietungsweisen, die einmal kurz aufgefächert werden soll.

Einige Schriftsteller gingen daran, die technologischen Neuerungen in Fabrik und Alltag zu beschreiben. Neue Maschinen, neue Produktionsmethoden, neue technische Verfahren wiesen auf die Fortschrittlichkeit der neuen Gesellschaft hin. Der regelrechte Technikult, zu dem es gelegentlich kam, trat auch in der Literatur auf. Heinrich Hauser und Hannes Küpper etwa verfahren dabei weitgehend objektorientiert; sie wollten sachlich die komplizierten Funktionen einer Maschine beschreiben und gelangten schließlich dazu, die »un glaubliche Eleganz« eines Hochofens zu besingen oder generell das Technikobjekt als Beispiel für die zivilisatorische Leistung zu preisen.

Man fragte nicht nach den Besitzern dieser herrlichen Maschinen und auch nicht nach den sozialen Kosten dieses grandiosen Aufschwungs. Im Protest gegen eine Geisteshaltung, die sich immer wieder aus Rückwärtsgewandtheit gegen die Weiterentwicklung der Technik gestellt hatte, schossen die Beschreibungsfanatiker manchmal weit über ihre Ziele hinaus. Letztlich trat an die Stelle einer irrationalen Technikfeindlichkeit (wie etwa noch im Expressionismus) eine ebenso irrationale Bewunderung alles Technischen, die Brecht in seinem bekannten Gedicht *700 Intellektuelle beten einen Öltank an* rücksichtslos karikierte.

Schriftsteller wie Döblin oder Fallada waren zwar auch an der aktuellen Realität und am rasanten Entwicklungstempo interessiert, verloren sich aber keineswegs in einen Kult des Technologischen. Sie begannen mit der Bestandsaufnahme gesellschaftlicher Gegebenheiten. So beschrieb zwar Döblin in *Berlin Alexanderplatz* (1929) mittels Montage von Zeitungsberichten, Plakataufschriften und politischen Parolen die fulminante Expansion Berlins, unterdrückte jedoch nicht die Probleme, die eine solche Entwicklung mit sich brachte. Döblins für den deutschen Roman bahnbrechendes Großstadtbild bleibt jedoch auf den Erfahrungshorizont einer Figur beschränkt. Biberkopfs isolierte Revolte gegen die Welt, die ihm keine Chance bietet, endet daher in Selbstbescheidung. Döblin schilderte so zwar alle negativen Aspekte der Berliner Gesellschaft, aber er zeigte letztlich doch nur, wie man sich mit ihr abfindet.

Einen Schritt weiter ging Hans Fallada in seinem Roman *Kleiner*

*Mann, was nun?* (1932). Auch er sah die Gesellschaft durch die Augen der Deklassierten, der ökonomisch Bedürftigen. Die Protesthaltung des Protagonisten wird zwar stärker durchgehalten als im Falle Biberkopfs, endet aber schließlich doch in einer anachronistischen Ehe-Idylle. Offensichtlich führten für die unteren Klassen der Kleinbürger und Proletarier alle Wege in Sackgassen, jedenfalls aus der Sicht dieser linksliberalen Autoren.

Kästners Gedichtband *Gesang zwischen den Stühlen* (1932) faßt vielleicht am bündigsten die Ohnmachtsgefühle dieser zwischen den Klassen stehenden Intellektuellen zusammen. Kraftlos-witzig wird hier an der »Entwicklung der Menschheit« herumgemäkelt und jeder Gedanke an Veränderung in Zynismus erstickt. Eine solche Art von Realismus, die wie in Döblins *Berlin Alexanderplatz* dumpfes Leiden oder wie in Kästners *Gesang* helle Verzweiflung als das einzig Reale ausgibt, hatte in der Welt von 1930 nur eine pseudo-aufklärerische Funktion. Dieser Realismus ging nicht viel tiefer als der mitleidvolle Naturalismus. Der aufklärerische Anstoß, der im Konstatieren des beklagenswerten Weltzustands steckenblieb und dieses Ergebnis obendrein durch eine symbolisierende Einkleidung dem Zugriff des Lesers entrückte, konnte schließlich nur der Verschleierung gegebener Machtverhältnisse dienen und politische Unmündigkeit befördern.

Eine Entwicklung zu einer verstärkt kritischen Wirklichkeitsdarstellung ist vor allem Piscators politischem Zeittheater zuzuschreiben. In seinen aufsehenerregenden Inszenierungen der zwanziger Jahre brachte er die großen sozialpolitischen Umwälzungen der jüngsten europäischen Geschichte auf die Bühne. Der Weltkrieg, die russische Revolution, die Novemberunruhen, die Inflation waren Themen seiner aufklärerischen Demystifizierung. Die kritisch-pädagogische Funktion dieser gegenwartsbezogenen Geschichtsdarstellung führte zur Abschaffung der expressionistischen Abstraktionsbühne. Der Zuschauer wurde mit empirisch unwiderlegbaren Fakten konfrontiert und zum Verständnis seiner unmittelbaren gesellschaftlichen Umwelt angeregt. In dem dokumentarischen Drama *Trotz alledem!* (1925) ließ Piscator die ganze deutsche Geschichte vom Beginn des Weltkriegs bis zur Ermordung Liebknechts Revue passieren. Um Kausalzusammenhänge klarzumachen, kontrastierte er zum Beispiel die Darstellung der Bewilligung der Kriegskredite durch die SPD mit einem gleichzeitig ablaufenden Film von einem Sturmangriff des Ersten Weltkrieges.

Weitgehend von Piscators erfolgreichem Zeittheater beeinflusst, wurde das Zeitstück vor allem zwischen 1927 und 1929 zum prominenten dramatischen Genre auf den bürgerlichen Bühnen. Obwohl

manche dieser Stücke nur der Mode folgten, befaßten sich zahlreiche bürgerliche Autoren ernsthaft mit konkreten Sozialproblemen, um politische und gesellschaftliche Änderungen in Gang zu setzen. Beliebte Themen waren die Justiz und das Strafgesetz; die Paragraphen 218 und 175, die Todesstrafe, Fehltritte bei sensationellen Prozessen (Sacco und Vanzetti, Dreyfuß, Jakubowski) wurden angegriffen. Auch Probleme der Nachkriegsjugend, Arbeitsverhältnisse, Arbeitslosigkeit, Wohnungsnot, Wiederaufrüstung u. a. wurden behandelt. Das Problematische an dieser fortschrittlich erscheinenden Gesellschaftskritik war die Unfähigkeit der Autoren, die tiefer liegenden Wurzeln der dargestellten Mißstände auf die Gesellschaftsstruktur zurückzuführen und herauszuarbeiten. Die naturalistische Darstellungsweise betonte meist ein möglichst getreues Gesellschaftsbild, übte also höchstens indirekte Kritik. In manchen Fällen wurde die Notwendigkeit von Reformen angedeutet; doch die zugrunde liegende Gesellschaftsstruktur selbst wurde nicht in Frage gestellt.

Im Gegensatz zu Erzählern, die wie Döblin trotz aller Materialfülle noch an der Individualperspektive festhielten, ging die Tatsachenliteratur der zwanziger Jahre neue Wege. Autoren wie Kisch, Renn, Reger und andere boten dem Leser nicht ein breites Gesellschaftspanorama oder ein individuelles Menschenschicksal, sondern richteten den Blick ganz bewußt auf konkrete gesellschaftliche Mängel, deren sachliche Beschreibung auf dokumentarisch erschlossenem Material beruhte. Diese Autoren verzichteten zumeist auf offene Parteinahme und betonten vielmehr das Ideal einer sachlichen und wirksamen Berichterstattung. Industrieromane, Provinzromane, Romane über die jüngste Geschichte Deutschlands führten so auf breiterer Basis die Funktion der Reportage weiter. Es entstanden Romane über Bayern in den ersten Nachkriegsjahren, aktuelle politische Tendenzen in der Ruhrprovinz, Bauernrevolten in Schleswig-Holstein, über den Kapp-Putsch und den Generalstreik und Aufstand im Ruhrgebiet. Stets geht es darum, gesellschaftliche Kausalkomplexe aufzudecken. Die Autoren machten Mechanismen sichtbar, die unter der offiziellen Realitätsschicht lagen. Erik Reger schrieb einen Roman über die damals noch unglaublich klingende Verflechtung von Rüstungsindustrie und Politik und deckte dabei so viel vom unöfentlichen Bereich der Schwerindustrie auf, daß die Organe der Industrie sich zu Verteidigung und Gegenangriff veranlaßt sahen.

Die Herausbildung eines spezifisch unbürgerlichen realistischen Kunstkonzepts erfolgte erst in der Spätphase der Weimarer Republik. Bürgerliche Schriftsteller wie Kisch, Renn und Seghers, die an-

fänglich zur Neuen Sachlichkeit neigten, trafen sich jetzt auf dem Weg zu einem aktivistischen Realismuskonzept mit Exponenten der proletarischen, kommunistischen Literatur. Ihr organisatorischer Zusammenschluß im Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller (1928) war eine logische Folge der Erkenntnis, daß der Publikations- und Medienapparat der Rechten (Hugenberg, Ullstein u. a.) ein wirksames Gegengewicht erforderte. Man ging daran, den eigenen Vertriebsapparat (Malik-Verlag, Internationaler Arbeiterverlag, Zeitschriften), der auf das Zielpublikum der Arbeiter ausgerichtet war, konsequent auszubauen.

Auch das Zeittheater nahm zu diesem Zeitpunkt eine betont revolutionäre Funktion und Thematik an. Bürgerliche Autoren und arbeitslose Schauspieler verließen die etablierten Bühnen und richteten sich an ein neues Publikum: die unteren Klassen. Das neuentstandene Lehrtheater versuchte dieses Publikum über die zugrunde liegenden gesellschaftlichen Zusammenhänge aufzuklären und zugleich auf die mögliche Erneuerung der Gesellschaft hinzuweisen. Indem die Autoren ihre Stellung zur Gesellschaft und ihre Wirkungsmöglichkeit auf ihr Publikum berücksichtigten, wurden die Arbeiten aus dem Umkreis des BPRS zur konsequentesten Form des Realismus der zwanziger Jahre.

### III

Linkspolitisch engagierte Kunst setzt in den sechziger Jahren wieder in der Spielart des dokumentarischen Theaters ein. Zu fragen ist zum einen, inwieweit es sich hier um ein ernsthaftes Anknüpfen an die Tradition des politischen Zeitstücks der Weimarer Republik handelt; zum andern, wie es überhaupt zu dieser Verspätung kommen konnte. Gab es vor 1960 keine politisch brisanten Themen? Lassen sich historische Ereignisse feststellen, die erklärbar machen, weshalb Autoren jetzt nicht mehr zögern, Tatsachenmaterial in ihre Bühnenstücke zu integrieren und einen deutlichen Bezug auf politische Fakten der Zeitgeschichte zu nehmen?

In den fünfziger Jahren ging es in Westdeutschland ausschließlich um den ökonomischen und politischen Wiederaufbau. Politische Kritik, die das Erreichte in Frage gestellt hätte, war verpönt. Man ging ins Theater, um sich die Klassiker oder Vertreter eines »kritischen« Theaters wie Dürrenmatt und Frisch anzusehen. Doch bargen deren Stücke keine Explosivkraft. Der eine artikulierte immer wieder den heillosen Zustand der Welt, der andere die Nöte des Individuums. Eine Lehre konnten diese Stücke nicht beibringen.

Wenn man es höflich formuliert (wie es der Theaterkritiker Karasek tut), dann kann man den Umschwung in der Theaterszenenerie zugunsten dokumentarischer Stücke damit erklären, daß eben das Parabeltheater Schweizer Provenienz seine Grenzen sehr bald ausgeschritten hatte. Wichtiger war jedoch ein Ereignis, das die Wohlstandsgesellschaft schlagartig auf ungeheuerliche Verbrechen ihrer Vergangenheit aufmerksam machte, deren Ausmaß die meisten Menschen erst jetzt wirklich kennenlernten: der Auschwitz-Prozeß, der in Frankfurt in den Jahren 1963–65 stattfand. Was die Vielzahl der kleineren Naziprozesse nicht fertiggebracht hatte, gelang jetzt mit Hilfe der Massenmedien. Unter dem Stichwort »Bewältigung der Vergangenheit« wurde bis in die Schulen und Familien hinein diskutiert. Das Fernsehen lieferte eine ganze Reihe szenischer Dokumentationen und rekonstruierter Gerichtsverfahren. Das authentische Material, das man nun zur Verfügung hatte, wurde meist ohne großes Arrangement und kommentarlos dem Zuschauer vorgeführt. Die Wirklichkeit selbst war es, die schockierte.

Hochhuths Stücke *Der Stellvertreter* (1963) und *Die Soldaten* (1965) sind erste Beispiele einer Dramatik, die auf solche entlarvenden Dokumente zurückgreift. Doch wenn hier Verbrechen wie der Bombenterror von 1944, die Ermordung des polnischen Ministerpräsidenten oder die stillschweigende Duldung der faschistischen Greuelaten durch den Papst angeklagt werden, dann geschieht dies stets aus der Perspektive des politischen Arkanbereichs, in den die Zuschauer für kurze Zeit eingelassen werden. Die Empörung, auf die beide Stücke zumindest bei patriotischen Engländern und papstgläubigen Katholiken stießen, markiert Wirkung und zugleich Schwäche dieser Stücke. Sie müssen den Vergleich mit der historischen Realität aushalten. Spürt man einen Fehler im Gebäude der provozierenden These auf, wankt das ganze Stück. Zudem sind beide Dramen auf die Entscheidungssituation hochgestellter Persönlichkeiten abgestellt. Den Vorwurf, es handle sich hier um eine formal wie ideologisch rückständige Dramaturgie, nimmt Hochhuth in Kauf. Er will demonstrieren, daß für Kriege, Bombenterror, politische Verbrechen nicht abstrakte und fetischisierte Ismen verantwortlich zu machen sind, sondern immer einzelne Menschen, die nun – wenn auch nachträglich – der öffentlichen Gerichtsbarkeit der Bühne unterworfen werden.

Wenn Peter Weiss in seiner *Ermittlung* (1965) die Zuschauer unmittelbar mit dem vieldiskutierten Verbrechen von Auschwitz konfrontiert, dann bleibt er nicht wie Hochhuth fixiert auf ein einziges historisches Datum oder die Reflexionsphase eines Premiers; vielmehr arbeitet er die Kontinuität der gesellschaftlichen Bedingungen her-

aus, die zum Faschismus geführt haben und einen neuen Faschismus keineswegs ausschließen. Die dokumentarische Reproduktion soll nicht nur zeigen, wie es war, sie soll die Stellungnahme des Zuschauers erzwingen. Nicht das Einfühlen in die konkrete und exzeptionelle Situation, sondern das Abstrahieren wird gefordert und durch eine entsprechende Dramaturgie provoziert. Weiss führt an, daß Konzerne an den Verbrechen von Auschwitz beteiligt waren, die auch heute wieder jedem Westdeutschen vertraut sind: »Lassen Sie es uns noch einmal bedenken: daß die Nachfolger dieser Konzerne heute / zu glanzvollen Abschlüssen kommen / und daß sie sich wie es heißt / in einer neuen Expansionsphase befinden.«

Einige Jahre später führt die inzwischen Fuß fassende Kapitalismuskritik Weiss' dazu, ein Thema der Weltpolitik aufzugreifen. Kapitalismuskritik und Interesse an der Weltpolitik dominieren mittlerweile in der Diskussion, die darüber aufklärt, wie Repression im Innern eines Landes verflochten ist mit der imperialistischen Unterdrückung von Völkern der Dritten Welt. Wenn Peter Weiss ein Stück über Vietnam schreibt, dann ist – das wird im Kontext der zeitgenössischen Diskussion klar – nicht nur das Schicksal dieses fernen Landes gemeint. Vietnam ist ein Beispiel, seine Geschichte demonstriert die Gesetzmäßigkeit von Unterdrückung und die Notwendigkeit des revolutionären Kampfes. Die historischen Abläufe werden so ausgewählt und zusammengestellt, daß der Zuschauer auf die Typik gestoßen wird, auf die es Weiss ankommt. Freilich liegt hier eine Schwäche des Stücks. So gerechtfertigt ein parteiliches Kunstprogramm selbstverständlich ist, so eindeutig wird hier der Rahmen eines sachlichen dokumentarischen Theaters gesprengt. Denn weniger auf die Präsentation der Fakten kommt es an als auf die Vermittlung einer Geschichtssicht, die durch das Material illustriert, aber nicht bewiesen wird. Gleichwohl bietet dieses Stück immer noch genug gezielte Gegeninformationen. Die tagespolitische Aktualität wird genutzt, um auf die bisher ignorierte Historie der unterdrückten Kolonialvölker hinzuweisen.

Nicht im Weltmaßstab, sondern anhand der deutschen Geschichte legt Dieter Forte die Entstehungsbedingungen und Auswirkungen des Kapitalismus frei. In dem Stück *Martin Luther & Thomas Münzer* (1971) greift er Phasen der Reformationsgeschichte auf und zeigt, wie eng der Theologenstreit mit den viel wichtigeren finanziellen Transaktionen dieser Zeit verknüpft ist. Auch hier wird historisches Material ausgebreitet, um eine provozierende Geschichtssicht abzusichern. Und auch hier hat man in anschließenden Diskussionen nach Fehlern in der Rekonstruktion gesucht, um die Wirksamkeit des Stückes abzuschwächen. Doch liegt der Fall diesmal etwas

anders als bei Hochhuth oder Weiss' letztem Stück, weil hier die eigene politische und religiöse Geschichte zur Diskussion steht. Forte will sich einerseits an die Chronologie der Ereignisse halten, zum anderen läßt er keinen Zweifel daran, daß es ihm darauf ankommt, die treibenden Kräfte zu erkennen und herauszuarbeiten. Und das sind eben nicht die Theologenthesen, sondern die Kapitalinteressen Fuggers und die Machtpolitik der deutschen Fürsten. Die Luther-Reden bekommt der Zuschauer als Originaltexte vorgesetzt, jedoch erstmals im Kontext ihrer politischen und ökonomischen Situation. Indem also Forte den Stoff neu arrangiert, kommt er von der Geschichte der hehren Kaiser und Könige und vom Denkmal Luther weg. Wenn im Stück die Potenz der neuen kapitalistisch rationellen Denkweise siegt, dann wird damit mehr markiert als nur ein historischer Wandel. Ideologie und Machtpolitik, Phrasen und nüchterne Kalkulation werden kontrastiert. Es ist keine Frage, welche Seite hier unterliegt, nicht nur 1517.

Hier entsteht ebenso Modellcharakter wie in Hans Magnus Enzensbergers *Verhör von Habana* (1970). Die dargestellten Fakten lassen sich an die Erfahrungen und Denkmuster der Rezipienten anschließen. Dieses Stück arrangiert ausschließlich dokumentarisches Material: die Protokolle eines Hearings, das 1961, kurz nach dem Scheitern des Schweinebucht-Unternehmens, mit den konterrevolutionären Invasoren veranstaltet wurde. Im Spiel von Frage und Antwort decken sich die psychologischen und ideologischen Motivationen der Invasoren von selbst auf. Hinter den immer wiederkehrenden Phrasen von allgemeiner Freiheit, freien Wahlen usw. stehen die ökonomischen Interessen zahlenmäßig sehr kleiner Gruppen. Enzensberger wehrt sich in einem umfänglichen Vorwort gegen das Klebenbleiben am historischen Einzelfall:

»Die Veränderungen, Abwehrmechanismen und Projektionen, die zutage-treten, sind von unmittelbarem Interesse. Wir kennen sie aus Erfahrung und erkennen sie wieder. (. . .) Das Muster, das darunter sichtbar wird, läßt sich verallgemeinern.«

So verschieden die Ansätze und Themen dieser Stücke sind: alle werden einem immer noch weitgehend bildungsbürgerlich orientierten Publikum vorgeführt. Diesem Publikum einzureden, nur eine marxistische Ideologie und Praxis könne die Probleme der Gesellschaft lösen, ist sicherlich zwecklos. Die Autoren können sich nicht – und hier wiederholt sich die Problematik der achtziger oder frühen zwanziger Jahre – an Adressaten wenden, die kritische Darstellungen im Sinne einer veränderten Praxis zu nutzen wüßten. Vor diesem Hintergrund erscheint der bloße Appell an das moralische Verantwortungsgefühl aussichtslos; noch am brauchbarsten sind

Stücke, die den eindeutigen Bezug zur Gegenwart herstellen und so konzentriert wie möglich bei der Ideologie des im Parkett sitzenden Publikums ansetzen.

Wie aussichtslos es ist, die schichtenspezifische Differenzierung der Rezipienten einfach zu überspringen, mögen die Dramen von Franz Xaver Kroetz erläutern. Kroetz geht seit einiger Zeit daran, den Alltag der Kleinbürger und Arbeiter auf die Bühne zu bringen. Doch setzt er dieses Sujet einfach den falschen Leuten vor. Die geschilderten Ausweglosigkeiten sind nicht die Ausweglosigkeiten der Klasse, die das Theaterpublikum ausmacht. Die Engstirnigkeit, das schmale Vokabular, das mangelnde Bewußtsein der dargestellten Menschen werden im Parkett nur belächelt. Der Bühnenerfolg dieser Stücke muß eher verdächtig erscheinen.

Selbstverständlich steht auch die dokumentarische Prosaliteratur vor ähnlichen Rezeptionsproblemen. Seit der kurzen, aber schockierend wirkenden ökonomischen Krise von 1967 tauchen immer häufiger Texte auf, die sich mit der Lage der Arbeiter, der Ausbeutung und den scheiternden Emanzipationsversuchen beschäftigen. Natürlich ist auch diese Spielart der Literatur immer noch Prosa, die in literarisch ambitionierten Verlagen erscheint und eine Leserschicht erreicht, die vorwiegend literarisch interessiert ist. Auch die Publikationen solcher Texte in preiswerten Taschenbuchserien ändern fast nichts am Leseverhalten von Arbeitern und Angestellten, die an Illustriertenromane und Bild-Zeitungsberichte gewöhnt sind. Denn wie in den zwanziger Jahren dominiert auch heute eine marktbeherrschende Medien- und Programmindustrie, die in der Regel kritische, gesellschaftsverändernde Kommunikation zu verhindern sucht und gelegentlich eine erstaunliche Menge wirklich radikaler Literatur zu neutralisieren weiß.

Wird in Illustriertenromanen oder Bild-Zeitungsberichten, die täglich ein Millionenpublikum erreichen, beispielsweise ein sehr rückständiges Bild der Frau festgehalten, so versucht Erika Runge eine Art Gegendarstellung vorzubereiten. Sie fängt in ihrer Protokollsammlung *Frauen* (1970) gleichsam von vorn an: sie interviewt Frauen und läßt sie über ihr Leben berichten. Jede Biographie gibt eine eigene Antwort auf die Frage, in welcher Weise sich Emanzipation verwirklichen ließe, aber verhindert wurde. Gerade das erzählte individuelle Leben kann insofern verbindlich werden, als der Leser sehr leicht eine Verbindung zu eigenen ähnlichen Erfahrungen herstellen kann. Diese Literatur, die kaum noch Kunstmittel verwendet, enthält immanent die Geste, auch der Leser möge sich seine eigene Erfahrung vergegenwärtigen und darüber mit anderen ins Gespräch kommen.

Wie man die ökonomische Realität, insbesondere die Realität der Betriebe, analysierend beschreiben kann, hat Günter Wallraff vorgeführt. Der Autor schlüpft hier selbst in die Rolle eines Arbeiters, Angestellten oder Kapitalbesitzers, um für seine Industriereportagen besser recherchieren zu können. Seine Arbeiten sind um viele Perspektiven bemüht, um die Beweiskette möglichst lückenlos zu erstellen. Es geht Wallraff meist darum, ein konkretes Ziel zu erreichen, das heißt die Verbesserung dieses oder jenes Mißstandes. Wallraff ist ein kritisch operierender Schriftsteller, der nur dann eine Reportage macht, wenn ein konkreter Mangel vorliegt. Nach seiner Vorstellung sollte bereits das Sammeln von entlarvendem Beweismaterial kollektiv erfolgen und somit einen Akt der Bewußtwerdung, der Kommunikation, der Solidarität darstellen. Die Publikation dieser Reportagen auf dem Literaturmarkt schafft in der Regel kein Plus an Basisöffentlichkeit, wenn man darunter – wie Wallraff – eine Öffentlichkeit versteht, die sich »Wirkungen in der Praxis« zum Ziel setzt. Spekuliert man nicht weiterhin auf den Skandal der Tatsachen, so bleibt nur die permanente politische Arbeit, die durch gezieltes Beschreiben und Aufklären unterstützt werden kann.

Erika Runge und Günter Wallraff sind keine Einzelfälle. Die Thematisierung der Arbeitswelt stand schon auf dem Programm der Gruppe 61, einer lockeren Assoziation von Schriftstellern, die zum Teil aus der Arbeiterklasse kamen. Sie steht auch auf dem Programm der sogenannten Werkkreise, die aus einer Fraktion der Gruppe 61 hervorgingen, deren ausschließliche Orientierung auf literarisch anspruchsvolle Texte sie jedoch ablehnen. Die Autoren der Gruppe 61 beschränken sich weitgehend auf das »Porträt eines Arbeiters« oder »Die Zeichnung eines Maurers«, wie sie Walter Jens gefordert hatte. Die authentischen Erfahrungen, über die diese Schriftsteller verfügen, werden nicht dokumentarisch – in Rohform – vorgeführt, sondern in literarische Formen überführt. Ihre Erzählungen, Romane, Gedichte wenden sich an die literarische Öffentlichkeit, also an ein bürgerliches Publikum, an die bürgerlichen Kritiker, die auf die formal-experimentierende Literatur eingeschworen sind. Doch erstaunlicherweise macht es wenig aus, wenn einmal nicht der Mensch »im Zustand eines ewigen Feiertags« gezeigt wird. Das Thema der Arbeitswelt, sowenig es auch mit den konkreten Erfahrungen der bürgerlichen Leser zu tun hat, wird durchaus akzeptiert. Bemängelt wird lediglich die schwache oder uninteressante Form. Und wenn hier, in der literarischen Öffentlichkeit also, kein Verdikt ausgesprochen wird, dann nur, weil diese Literatur nicht gefährlich werden kann. Sie birgt einfach zu wenig Zündstoff in sich und wendet sich auch zu zaghaft an die Arbeiter.

Die Werkkreise versuchen dagegen dieses nun schon mehrfach beschriebene Dilemma zu überwinden. Sie sind konzipiert als Organisationsformen der Produktion wie der Diskussion und Rezeption von Literatur. Ihre Mitglieder sind Angestellte, Arbeiter und Studenten, die in Kontakt mit Betrieben und Arbeiterorganisationen stehen. Schreiben wird hier propagiert als eine Fähigkeit, die Erfahrungen der Unterdrückung, der Unmenschlichkeit, aber auch des erfolgreichen Widerstandes festzuhalten, zu beschreiben und zu reflektieren. Jeder Lohnabhängige ist im Verständnis der Werkkreise ein potentieller Schriftsteller. Der Wahrheitsgehalt leitet sich nicht mehr von dokumentarischen Beweisen ab, sondern von der Authentizität der Schreibweise. Wenn einzelne Arbeiter sich von einem Wettbewerb anregen lassen, ihre Erlebnisse aufzuschreiben, dann ist hier stellvertretend für die Masse der anderen ein Schritt zur Reflexion geleistet, einer Reflexion, die von den kapitalistisch gesteuerten Massenmedien und den großen Zeitungen gerade verhindert wird.

Soweit das Programm. Seit 1970 wurden von den Werkkreisen Arbeiten in einer Auflage von insgesamt etwa 100 000 Exemplaren herausgegeben. In allen Produktionen werden die Probleme der Arbeiter didaktisch oder agitatorisch dargestellt. Werkkreise gibt es in fast jeder westdeutschen Großstadt. Sie regen nicht nur einen Realismus an, der die Wirklichkeit unserer Klassengesellschaft einsichtig beschreibt; sie reflektieren ebenfalls die Vermittlungsprobleme, seien sie nun literarischer oder organisatorischer Art. Freilich stecken diese Versuche noch in den Anfängen. Inwieweit sich hier eine realistische Literatur mit bisher unbekannter Wirkungspotenz ankündigt, hängt auch von Faktoren ab, die außerhalb dieser immer noch literarischen Bemühungen wirken, hängt nicht zuletzt davon ab, ob sich nicht ein »neues 1933 ereignet« (Martin Walser).

»O Wort, du Wort, das mir fehlt!«

## Der Realismusbegriff in der Musik

Wer im folgenden einen zusammenfassenden oder gar endgültigen Bericht über den musikalischen Realismusbegriff erwartet, wird enttäuscht werden. Eine solche Zusammenschau steht aus gewichtigen Gründen noch aus. Allenfalls lassen sich heute die Wurzeln, Dimensionen und Schattierungen der bisherigen Realismusauffassung in der Musik skizzieren.

Beginnen wir mit einem frappanten Beispiel: Tschaikowskis *Ouvertüre 1812*. Man mag sich fragen, was diese Musik bedeutet und inwiefern sie fähig ist, als künstlerisches Material Wirklichkeitsbezüge aufzuweisen oder gar »die Wirklichkeit widerzuspiegeln«. Die ebenso frappante Antwort liefert ein Bericht aus der Zeitschrift *Time*:<sup>1</sup>

»Tchaikovsky's 1812 Overture is a medley of the sounds of war. Cannons roar, bells chime, whistles and trumpets pierce the muffled drumbeat. Seeking superrealism in his interpretation, Atlanta Symphony Conductor Robert Shaw installed 16 electronically controlled explosive devices to simulate cannons in the pit. Last week, before a crowd of 1,500, he pressed a button on the conductor's stand on cue, and a smoky, skull-splitting blast filled the Atlanta Memorial Arts Center. That triggered a smoke-sensitive automatic fire alarm. In minutes, 25 eager firemen charged into the auditorium, axes and hoses at the ready. While a dazed audience watched helplessly, the firemen made for the smoke-filled pit and came within a split second of dousing both crowd and orchestra. Shaw admitted to confusion. »As the smoke cleared and firemen in full asbestos regalia appeared, it became apparent that what I had mistaken in the din of battle as a premature entry of chimes was the smell-all, tell-all alarm that did not know its brass from the principal bass.«

Sind das musikalische Vorgänge, die wir als realistisch bezeichnen dürfen? Haben wir es hier etwa mit musikalischem Naturalismus zu tun? Oder handelt es sich einfach um Programmusik? Wo sind terminologisch die Grenzen zu ziehen?

*Musik, eine realistische Kunst*: So lautet der Titel eines Essays von Michel Butor, geschrieben 1959. Wie erfrischend unproblematisch

klings doch dieser Titel, besonders wenn man mit der vertrackten Realismus-Diskussion in den anderen Künsten vertraut ist! Wäre es tatsächlich möglich, daß uns in der Musik der verruchte terminologische Wirrwarr erspart bliebe? Bei Butor stößt man auf eine Definition von imponierender Sicherheit:<sup>2</sup>

»Ich erkläre Musik deshalb zu einer realistischen Kunst, weil sie uns, selbst in ihren höchsten, von allem scheinbar am stärksten losgelösten Formen, etwas über die Welt lehrt, weil die musikalische Grammatik eine Grammatik des Wirklichen ist, weil die Gesänge das Leben verändern.«

Die Versuchung ist groß, einem so elegant formulierten Satz unkritisch zuzustimmen. Beim schärferen Hinschauen jedoch stellt sich der Inhalt als höchst problematisch heraus. Ist Musik wirklich imstande, uns etwas über die Welt zu lehren? Was bedeutet »eine Grammatik des Wirklichen«? Wieso »verändern die Gesänge das Leben«?

Butor bleibt uns eine plausible Antwort schuldig. Unsere Fragestellung aber eröffnet überraschende Perspektiven, die uns mitten in die Problematik des musikalischen Realismus<sup>3</sup> und damit in die Kernproblematik der abenteuerlichen Geschichte der Musikästhetik führen: von den platonischen und aristotelischen Mimesis-Überlegungen über die Spekulationen eines Vincenzo Galilei, die Affektenlehre des 18. Jahrhunderts, die romantische Stimmungsästhetik, die Programmmusik-Theorien eines Franz Liszt, die formalistische Musikauffassung eines Eduard Hanslick und die Realismus-Theorien der russischen Revolutions-Demokraten Belinski, Dobroljubow und Tschernyschewski bis hin zu Musikästhetikern des 20. Jahrhunderts wie etwa Arnold Schering, August Halm, Ernst Kurth und Theodor Adorno, um nur einige Stadien und Repräsentanten zu nennen. Am intensivsten wird natürlich die Realismus-Diskussion in der marxistischen Musikästhetik geführt, wo die Legitimierung des Realismusbegriffs unmittelbar der Wesensbestimmung der sozialistisch-realistischen Kunstauffassung dient.<sup>4</sup>

Butors Aufsatz ist eine der spärlichen westlichen Publikationen, die sich ausdrücklich mit dem Realismusbegriff in der Musik beschäftigen. Immer wieder sind es Ästhetiker in den östlichen Ländern, die – unter Berufung auf die marxistisch-leninistische Methode – kritische Versuche einer stark geschichtlich konzipierten theoretischen Zusammenschau unternommen haben. Nicht einmal das unleugbare intellektuelle Niveau dieser Debatte kann aber ihre tief verwurzelte Aporie überdecken. Selbst Georg Lukács hält es für nötig, das umfangreiche Musikkapitel in seiner *Ästhetik* mit einer Apologie zu beginnen:<sup>5</sup>

»In unseren Tagen wird von sehr vielen Seiten der mimetische Charakter der Musik bestritten. Ja, das Selbstverständlichnehmen der Negation ihrer Abbildlichkeit wird oft als Hauptargument gegen die Widerspiegelungstheorie überhaupt eingesetzt. Solche Gedankengänge stehen theoretisch auf schwachen Füßen.«

Obwohl Lukács »die radikal unbestimmte Gegenständlichkeit« der Musik offen zugibt, entwickelt er seine bekannte doppelte Widerspiegelungstheorie trotzdem am Beispiel der Musik.

Es sind ontologische und deshalb manchmal unangenehme Fragen, die hier berührt werden müssen. Denn wie steht es eigentlich um den Realismus in der Musik, der abstraktesten unter den Künsten? Auf den ersten Blick scheint dieser Terminus eine *contradictio in adjecto* zu sein. Sind wir daher berechtigt, überhaupt von einem konkreten musikalischen Ausdruck zu sprechen? Und – falls er sich aufweisen läßt – mit welchen Maßstäben sollen wir ihn bewerten? Der DDR-Musikästhetiker Klaus Mehner glaubte noch 1972 auf diese Fragen eine ganz eindeutige Antwort geben zu können:<sup>6</sup>

»Die entscheidende Frage ist, in welcher spezifischer Weise die Musik in der Lage ist, auf Erscheinungen der Wirklichkeit zu reagieren. Daß es sich dabei um die zentrale Frage handelt, zeigt die musikästhetische Literatur der letzten zwanzig Jahre ganz eindeutig; zentral aber auch deshalb, weil die Geschichte der Musikästhetik stark voneinander abweichende Antworten darauf erbracht hat. Während in der Mimesis-Lehre, in der Affektenlehre oder in der Intonationstheorie entscheidende Ansätze auch für unsere dialektisch-materialistische Betrachtungsweise ausgearbeitet worden sind, haben idealistische und reaktionäre Tendenzen in der Musikästhetik die Musik als ein in sich ruhendes, sich selbst genügendes Reich interpretiert und ihr den Wirklichkeitsbezug mehr oder weniger abgesprochen.«

Doch diese Fragen lassen sich auch anders beantworten. Das mag folgende Zitatauswahl belegen:

»(Musik) ist diejenige Kunst, die am meisten das Körperliche abstreift, indem sie reine Bewegung selbst als solche, von dem Gegenstand abgezogen, vorstellt und von unsichtbaren, fast geistigen Flügeln getragen wird« (Schelling).<sup>7</sup>

»Daß nun aber die Musik ihre volle Wirkung ausübe, dazu gehört noch mehr als das bloß abstrakte Tönen in seiner zeitlichen Bewegung. Die zweite Seite, die hinzukommen muß, ist ein *Inhalt*, eine geistvolle Empfindung für das Gemüt, und der Ausdruck, die Seele dieses Inhalts in den Tönen« (Hegel).<sup>8</sup>

»Die Musik ist unschätzbar als letztes Begeisterungsmittel (. . .). Aber die Literatur muß ihr vorangegangen sein. Musik allein bringt die Welt nicht vorwärts. Musik allein ist gefährlich« (Th. Mann).<sup>9</sup>

»Keine Kunst ist so sehr sozial bedingt wie die angeblich selbsttätige, gar mechanische selbstgerechte Musik; es wimmelt in ihr von historischem Materialismus« (Bloch).<sup>10</sup>

»Musik ist sprachähnlich (. . .). Aber Musik ist nicht Sprache. Ihre Sprachähnlichkeit weist den Weg ins Innere, doch auch ins Vage. Wer Musik wörtlich als Sprache nimmt, den führt sie ins Irre« (Adorno).<sup>11</sup>

»I consider that music is, by its very nature, powerless to *express* anything at all (. . .), if, as is nearly always the case, music appears to express something, this is only an illusion, and not a reality« (Strawinski).<sup>12</sup>

»Es ist nicht mehr und nicht weniger gefordert, als daß unsere Musik die Menschen befähigen soll, Einblicke in unser Zeitalter zu gewinnen, und das mit hohem Vergnügen und hoher Sittlichkeit« (Brecht).<sup>13</sup>

Wir haben hier eine verblüffende, jedoch für den Sachverhalt typische Mischung von Populärphilosophie und echtem Scharfsinn, ideologischer Überzeugung und edler Einfachheit. Was soll man sich aber bei solcher Abstraktheit und Verallgemeinerung des Ausdrucks überhaupt unter Musik vorstellen? Vielleicht helfen uns an dieser Stelle einige praktische Beispiele weiter. Welchen Sinngehalt besitzt etwa die *Schlittenfahrt* von Leopold Mozart? Doch könnte man nicht auch eine gewisse Passage aus Bruno Madernas Oboenkonzert als »Schlittenfahrt« betiteln? Das »Realistische« drückt sich hier meist nur im Titel aus.

Um die Schwierigkeiten der modernen Realismus-Diskussion wirklich verstehen zu können, müssen wir uns zunächst die musikästhetischen Voraussetzungen vergegenwärtigen. Und zwar werde ich mich dabei auf die sogenannte »absolute Musik«, das heißt Musik ohne unmittelbare Verbindung mit einem Text, konzentrieren. Daß man dabei das Problem nicht voll ausdiskutieren kann, liegt in der Natur der Sache.

Der Ursprung musikalischer Realismusauffassungen ist in der heute noch weithin angenommenen magischen Kraft der Musik zu suchen. Schon in uralten Mythen wird Musik als etwas Magisches und Heilendes empfunden. Aus China wird zum Beispiel die Geschichte von Shi-Da überliefert, einem legendären Harfenspieler, der angeblich fähig war, mit seinem fünfsaitigen Instrument die bösen Winde zu besänftigen und Früchten und Lebewesen Kraft zu spenden.<sup>14</sup> Die ägyptische Hathor-Mythe erzählt von Hathor-Tefnut, der Tochter des Sonnengottes Re: ihr wildes Gemüt konnte nur durch Musik besänftigt werden. Aus der griechischen Welt ist uns neben dem Gesang der Sirenen die Orpheus-Mythe am vertrautesten; sie ist noch in Mozarts *Zauberflöte* wiederzuerkennen. Aufgrund solcher Beispiele ist es möglich, in den Reflexionen über Funktion und Wirkung der Musik zwei Grundtypen zu erkennen: einerseits das grundsätzlich Böse, Dämonische, Fremdartige, andererseits die beruhigende, harmonieschaffende, humanisierende Wirkung der Musik.

Die Auffassung von Musik als Magie hat in gewissem Sinne schon einen ethischen und anthropozentrischen Inhalt. Bis zu den musikalischen Implikationen der platonischen Ethoslehre und der aristotelischen Mimesiskonzeption ist jedoch noch ein langer Weg zurückzulegen – ein Weg, der durch die pythagoräische Sphärenharmonie und Zahlentheorie führt. Hier wird die Musik erstmals abstrahiert, verabsolutiert, vergeistigt. »Weltenmusik (*musica mundana*, Sphärenmusik), Körpermusik (*musica humana*) und eigentliche Tonkunst (*musica instrumentalis*) treten hervor als weit zurückreichende Grundteilung« der musikalischen Erscheinungen.<sup>15</sup> Daß sich solche Elemente kosmologisch-noëtischer Musikanschauung auch in der modernen Musik niedergeschlagen haben, beweist etwa Mozarts Verwendung der freimaurerischen Dreizahlsymbolik in der *Zauberflöte* und der stark mathematisch-kombinatorische Zug des Schönberg'schen Zwölftonsystems.

Noëtik ist aber noch keine richtige Ästhetik. »Musik ist (hier) nicht als reale, sinnfällige Kunst, sondern als Symbol der Weltgesetzlichkeit, als Wahrheit, Wissenschaft wertvoll.«<sup>16</sup> Jedoch kennzeichnet die Beschäftigung mit der Zahlenmystik den Anfang der Musikästhetik als Wissenschaft. Die bedeutendste Leistung der Pythagoräer war nämlich das Aufdecken der genauen Meßbarkeit der Tonhöhenverhältnisse und dadurch die Begründung der systematischen Musiktheorie, die dann im Mittelalter als streng mathematische Disziplin weiterentwickelt wurde. Ohne die pythagoräischen Zahlenspekulationen wären auch Platons Äußerungen nicht denkbar gewesen. Seine Musikästhetik basiert freilich eher auf der Überzeugung, daß die einzelnen Tonarten bestimmten Seelenhaltungen entsprechen und sich demgemäß auf die Sitten positiv oder negativ auswirken können. Im *Staat* spricht er »vor allem dem ernstesten Dorischen und (mit Vorbehalt) dem klugen Phrygischen die Gabe zu, die Jugend in allen staatsbürgerlichen Tugenden zu befestigen, während im ›Gastmahl‹ die Flötenspielerin als Trägerin asiatischer Sinnlichkeit weggeschickt wird, bevor die geistige Auseinandersetzung beginnt.«<sup>17</sup> Platons Ansichten über die didaktisch-erzieherische Rolle und potentielle politische Gefährlichkeit der Musik sind bekannt genug und immer noch aktuell, nicht zuletzt weil sie der sozialistisch-realistischen Musikauffassung zugrunde liegen und vornehmlich in der Sowjetunion auch heute noch uneingeschränkt Verwendung finden.

Besonders aufschlußreich sind die musikalischen Bezüge der aristotelischen Nachahmungstheorie. Aristoteles, der sich von der pythagoräischen Zahlenhegemonie distanziert, teilt und erweitert Platons Glauben an den konkreten ethischen Gehalt der Musik: Nicht nur

Gefühlszustände, sondern auch Charaktereigenschaften und sogar bestimmte Leidenschaften können ihm zufolge durch musikalische Mimesis übermittelt werden. Das Mimetische in der Musik bedeutet aber für Aristoteles nicht einfach treue, gleichsam mechanische Nachahmung der Natur. Vielmehr besteht für ihn die Funktion der Musik darin, die Naturtöne künstlerisch neuschöpfend in idealisierte Musiktöne zu verwandeln.

Wir finden in der Gegenüberstellung der pythagoräischen Zahlenmystik und der platonisch-aristotelischen Ethos- und Mimesis-Lehre die später geradezu antinomisch gespaltene Entwicklungslinie der abendländischen Musikästhetik deutlich vorgezeichnet. Die kosmologisch-mathematische, pythagoräische Richtung kulminiert in der modernen, formalistisch orientierten idealistischen Musikauffassung, während die mehr wirklichkeitsnahe, emotionsbezogene, also anthropozentrische aristotelische Richtung auf den angeblich unmittelbar sozialen, realistischen Inhalt der Musik in den jüngsten Musikauffassungen marxistischer Prägung vorausweist.

Der Sprung zu Vincenzo Galilei wird weniger gewagt erscheinen, sobald wir Galileis erstaunlich modernen Beitrag zur Musikästhetik näher untersuchen. Die Erneuerung der aristotelischen Mimesis-Konzeption bei ihm markiert den Anfang neuzeitlicher Spekulationen über die Möglichkeiten des musikalischen Realismus. Als führender Theoretiker der Florentiner Camerata argumentiert er in seinem 1581 veröffentlichten *Dialogo della musica antica e moderna* gegen die polyphone Kontrapunktik rein instrumentalen Ursprungs und für eine enge Bindung des Musikalischen an die Rhetorik der Sprache, für eine sprechende Musik, einen wortgebundenen Stil: den sogenannten *stile recitativo*. In Übereinstimmung mit Galilei definiert Giulio Caccini, ein anderer Wortführer der Camerata, die Musik als eine »Art von harmonischer Sprache«. <sup>18</sup> Nach Galilei drückt die Musik »die im ganzen Text enthaltene Seelenbewegung richtig und wahr aus. Dazu muß sie auf korrekte Betonung der Worte, auf Höhe und Tiefe, Rhythmik, Akzentuierung der affektvollen Rede achten.« Galilei verlangt darüber hinaus vom Komponisten, daß er die verschiedenen Stile der sozialen Stände, ihre typischen Temperamente und Stimmungen genau berücksichtigt.

Obwohl das Problem der Sprachähnlichkeit weiterhin der Leitfaden inhaltsorientierter Musikdeutungsversuche bleibt, wird schon im 17. und dann im 18. Jahrhundert eine Akzentverschiebung im ethisch-emotionalen Gehalt erkennbar. Zwar immer noch dem aristotelischen Mimesis-Erbe verpflichtet, tritt nun der Glaube an die Ausdrucksfähigkeit der Musik, vornehmlich in bezug auf Empfindungen und Leidenschaften, in den Vordergrund (*musica movet af-*

fectus). Typisch für die Anfänge dieser musikalischen Affektenlehre ist Johann Matthesons *Vollkommener Capellmeister* von 1739:<sup>19</sup>

»Weil nun die Instrumental-Musik nichts anders ist, als eine Ton-Sprache oder Klang-Rede, so muß sie ihre eigentliche Absicht allemahl auf eine gewisse Gemüths-Bewegung richten, welche zu erregen, der Nachdruck in den Intervallen u. dg. wol in Acht genommen werden müssen.«

Damit beginnt die lange fällige Emanzipation der Instrumentalmusik von der textbeherrschten Vokalmusik. Sie kulminiert in der Zusammenstellung von Beispielsammlungen, in denen mit wörterbuchartigem Schematismus einzelne Affekte wie Liebe, Hoffnung, Furcht, Traurigkeit bestimmten musikalischen Elementen wie Intervallen, allgemein bekannten Läufen oder stereotypen Wendungen zugeordnet werden. Es entstand so ein Gemeingut von Formeln, das beim Komponieren sogar praktische Hilfe leisten sollte. Für den bekannten Flötenvirtuosen Johann Joachim Quantz etwa rufen die kleinen Intervalle »die Wirkung des Schmeichelnden, Traurigen, Zärtlichen, die großen die des Freudigen, Lustigen, Frechen hervor«.<sup>20</sup>

Die systematische Ausarbeitung der musikalischen Affektenlehre ist vor allem die Leistung der französischen Aufklärungsästhetik von Batteux bis Diderot, d'Alembert und Rousseau, verbunden mit den Ansichten einiger Deutscher wie Mattheson, Heinse und Herder. Das Grundprinzip bleibt weiterhin die Naturnachahmung. Musik ist natürlich, wenn sie die Welt menschlicher Affekte widerspiegelt und zur unmittelbaren Sprache der Gefühle wird. Sprachähnlichkeit wird also gleichbedeutend mit Naturähnlichkeit; der bisherige Primat der Harmonie in musikalischen Spekulationen (besonders von Rameau vertreten) wird so durch den Primat der Melodie ersetzt. Der künstlichen Eigenart der Harmonie gegenüber betont Rousseau die natürliche Eigenart der Melodie, der er auch die Hauptrolle im musikalischen Ausdruck zuschreibt.

Die Modernität dieser Richtung der Affektenlehre ist in ihrem melozentrischen Impuls klar zu erkennen. Die Entwicklungslinie führt nämlich über die russischen Revolutions-Demokraten zur marxistischen Intonationslehre. Es ist vielleicht wenig bekannt, daß Tschernyschewskis bahnbrechende Bemühungen um die Klärung des ästhetischen Verhältnisses zwischen Kunst und Wirklichkeit durch eine Kritik am idealistischen Schönheitsbegriff auch musikbezogene Überlegungen einschließen. Tschernyschewski, indem er die Instrumentalmusik prinzipiell als Gesangsnachahmung, als Begleitung des naturgegebenen Gesangs auffaßt, nimmt die melozentrische Orientierung der Affektenlehre wieder auf. Nach Tschernyschewski

ist allein das Volkslied fähig, das eigentümlich Naturschöne in der Musik auszudrücken. Nicht der romantische Volksliedkult ist hier gemeint, sondern das Streben nach einer wirklichkeitsnahen Volkstümlichkeit, die in Mussorgskis Kompositionen vielleicht ihren charakteristischsten Ausdruck gefunden hat. Das musikalisch Schöne ist nie »rein musikalisch«, sondern steht immer in enger Verbindung zur Lebenswahrheit des musikalischen Ausdrucks – mit dieser Auffassung begründet Tschernyschewski die sich im Osten bis heute haltende ästhetische Theorie des musikalischen Realismus.<sup>21</sup>

Im Gegensatz zum Prinzip der sprachbezogenen, realistisch-tonmalenden Naturnachahmung französischen Ursprungs heben englische Ästhetiker des 18. Jahrhunderts wie Charles Avison, James Harris, Daniel Webb und Thomas Twinning die subjektive, emotionale Seite der Affektenlehre hervor. Die geringe nachahmende Fähigkeit der Musik, »durch direkte Ähnlichkeit Ideen zu erwecken«, lehnen sie einstimmig ab. Ihr Glaubensbekenntnis formuliert Daniel Webb am prägnantesten:<sup>22</sup>

»In der Musik ist es besser, gar keine, als falsche Ideen zu haben; und immer sicherer sich auf die bloße Wirkung des Eindrucks zu verlassen, als auf die müßigen Spielwerke einer gezwungenen Einbildungskraft.«

Der englische Zweig der Affektenlehre ebnet den Weg zur romantischen, quasi-impressionistischen Stimmungsästhetik. Als Kostprobe dürfte eine typische Aussage aus Wackenroders Essay *Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heiligen Instrumentalmusik* genügen:<sup>23</sup>

»Aber in diesen Wellen (der Tonkunst) strömt recht eigentlich nur das reine, formlose Wesen, der Gang und die Farbe, und auch vornehmlich der tausendfältige Übergang der Empfindungen; die idealische, engelreine Kunst weiß in ihrer Unschuld weder den Ursprung, noch das Ziel ihrer Regungen, kennt nicht den Zusammenhang ihrer Gefühle mit der wirklichen Welt.«

Auf diesem Wege schreiten dann Friedrich H. Dalberg (»Der Gegenstand der Musik ist der Ton, ihr Zweck: das Wohlgefallen des Gehörs«)<sup>24</sup> und Eduard Hanslick (»Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik«)<sup>25</sup> weiter. Das eigentliche Bindeglied zwischen den englischen Ästhetikern und Hanslick finden wir jedoch in Hans Georg Nägelis *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung des Dilettanten* (1826). Nach Nägeli kann die Musik weder etwas darstellen noch etwas nachahmen, sondern »sie ist (ein) spielendes Wesen, weiter nichts. Sie hat auch keinen Inhalt, wie man sonst meinte, und was man ihr auch andichten wollte. Sie hat nur Formen, geregelte Zusammenverbindung von Tönen und Tonreihen zu einem Ganzen.«<sup>26</sup>

Als pointierte Attacke gegen die romantische Ästhetik des Musikalisch-Poetischen, also gegen eine radikale Literarisierung der Musik, die in der Form der sogenannten Programmmusik das Musikschaffen des 19. Jahrhunderts beherrscht, ist Hanslicks epochemachendes Buch *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) direkt, wenn auch zwischen den Zeilen, gegen die dramatisch-illustrierende Tendenz in der Kunst Wagners und Liszts gerichtet. Wesentlicher scheint mir freilich die Tatsache zu sein, daß Hanslick – wie später auch Strawinski – die Musik von vornherein für unfähig hält, irgendeine Intention auszudrücken. Diese kategorische Ablehnung außermusikalischer Inhalte ist gleichbedeutend mit der Negation jeglicher Bemühungen um einen überzeugenden künstlerischen Realismusbegriff in der Musik.

Es ist gerade Hanslicks Auffassung von Musik als tönender Bewegung, auf die psychologisierende Theoretiker wie August Halm, Heinrich Schenker und Ernst Kurth zurückgreifen, um in der Musik vor allem das Phänomen der Bewegung zu betonen. Nach Kurth<sup>27</sup> zum Beispiel ist die Musik

»keine Spiegelung der Natur, sondern das Erlebnis ihrer rätselhaften Energien selbst in uns; die Spannungsempfindungen in uns sind das eigentümliche Verspüren von gleichartigen lebendigen Kräften, wie sie sich im Uranfang alles physischen und organischen Lebens offenbaren.«

Diese Anerkennung der musikalischen Form als Prozeß und Tätigkeit und nicht bloß als Zustand ist ohne Zweifel der wichtigste Beitrag der »Energetiker« Kurth und Halm. Er bildet auch den Ausgangspunkt für die Ausarbeitung der modernen Intonationslehre durch die russischen Musikästhetiker Jaworski und Assafjew. Was schon dem Musikkapitel in Hegels *Ästhetik* als zentrale Einsicht zugrunde lag, nämlich die unmittelbare Zeitbedingtheit und Prozessualität der Musik als dialektischer Bewegungsvorgang, wird am Anfang des 20. Jahrhunderts auf psychologischem Umweg wiederentdeckt und später zum theoretischen Fundament der marxistischen Realismusauslegung umfunktioniert.

Die Häufigkeit meiner Hinweise auf den Begriff »Intonation« mag den Eindruck erwecken, wir hätten es hier mit einem erlösenden Oberbegriff zu tun, der tatsächlich imstande wäre, die Abbildfunktion der Musik als eine Form des gesellschaftlichen Bewußtseins zu legitimieren. Das ist keineswegs der Fall. Die marxistische Musikästhetik war lange Zeit im Bann dieser für sie zentralen Kategorie befangen, deren Verwendbarkeit für die Bestimmung des musikalischen Realismus aber heute mehr und mehr in Frage gestellt wird. Die umfassendste Definition stammt von dem sowjetischen Kritiker W. A. Bely aus dem Jahre 1952:<sup>28</sup>

»Die Intonation kann man ein melodisches Gebilde nennen, das eine bestimmte Ausdrucksbedeutung besitzt, seinen bestimmten Charakter hat und typisch für die Entwicklung eines musikalischen Ganzen, eines Musikwerkes ist.«

Zwanzig Jahre später definierte Klaus Mehner die Intonationstheorie als den »Versuch einer Analogiebildung zwischen musikalischen und außermusikalischen Erscheinungen; die Intonationen werden als funktionelle Größen der musikalischen Gestaltungsweise betrachtet und als Träger einer selbständigen Information verstanden. Man denke dabei nur an mögliche akustische (etwa Geräusche oder Klänge) oder Bewegungsintonationen (zum Beispiel die Marschintonation) und zum Teil auch an »optisch« vermittelte Intonationen (etwa Räumlichkeit und Helligkeit).«<sup>29</sup>

Mit Hilfe des Intonationsbegriffs also versucht die marxistische Musikästhetik zu klären, wie die musikalische Mimesis sich als Widerspiegelung gesellschaftlicher Verhältnisse konkretisieren kann. Es handelt sich darum, daß das musikalische Gefüge sich in der Regel nicht aus den kleinsten, atomisierten Einheiten zusammensetzt. Vielmehr gibt es gewisse, schon aus mehreren Elementen vorgeformte größere Einheiten (wie Melodiewendungen oder harmonische Modulationen), die sich, durch Verknüpfung immer größer werdend, zur Totalität des Musikwerkes strukturieren. Diese Grundformeln werden in der marxistischen Literatur als Intonationen bezeichnet. Es fragt sich, welchen Bedeutungsinhalt und somit selbständigen Informationswert sie besitzen.

Man denke an ein Stück satirischer Instrumentalmusik, das von der zeitgenössischen Kritik als »Pornophonie« bezeichnet wurde. Es ist das groteske, auf eine derb naturalistische Verführungsszene folgende Zwischenspiel aus Schostakowitschs Oper *Lady Macbeth von Mzensk* (1934) – ein Musterbeispiel des späten Verismo. Mit vulgär karikierenden Glissandi eines Bläserchors soll hier der Höhepunkt eines Geschlechtsakts hinter dem Vorhang verdeutlicht werden. Freilich, selbst wenn wir die unmittelbare Suggestivkraft dieser Musik anerkennen, bleibt doch die Frage, ob wir ohne eine Vertrautheit mit der Handlung diese Musik als dargestellte Erotik empfinden würden. Ja, selbst bei manchen Vogelgesang-Imitationen, wie dem Gezwitscher in Bartóks 3. Klavierkonzert oder in Messiaens *Chants d'oiseaux*, ist die »realistische« Ausbeute recht mager.

Der Begriff »Intonation« wurde wohl zum erstenmal in der Studie *Der Aufbau der musikalischen Sprache* (1908) von Boleslav Jaworski benutzt. Jaworski definiert hier die Intonation als kleinste musikalische Einheit, als Kombination kleinster Tonelemente, die schon in sich bedeutungs- und ausdrucksfähig sind. Offensichtlich weist

diese Formulierung auf die sprachbezogene Richtung der musikalischen Affektenlehre zurück: ihr Gültigkeitsanspruch beruht nach wie vor auf der Annahme, daß die vor allem akustische Sprachähnlichkeit der Musik einen allgemein zugänglichen Bedeutungsinhalt garantiere.

Boris Assafjew erweitert Jaworskis Analogie, indem er zunächst die gleichzeitige Präsenz von Gefühls- und Bedeutungsinhalten betont, in der Musik wie auch in der Sprache. Noch in seinen frühen Abhandlungen treibt Assafjew seine Vermutungen über die Sprachähnlichkeit der Musik so weit, daß er behauptet, einzelne Intervalle könnten bestimmte begriffliche Gehalte aufweisen. Er spricht sogar, kühn genug, von der Gleichwertigkeit strukturierter Klangvorstellungen mit intonierenden sprachlichen Aussagen, d. h. von einer Gleichwertigkeit von musikalischem und begrifflichem Denken. Weniger irrtümlich erscheinen mir dagegen die im Tschernyschewskischen Sinne melozentrisch orientierten Versuche Assafjews, die sich in seinem 1947 erschienenen Buch *Die musikalische Form als Prozeß* zu einer Dialektik der Prozessualität und der Dinglichkeit der Musik kristallisieren.

Der Assafjewsche Intonationsbegriff wurde leider nie eindeutig definiert. Kein Wunder daher, daß das ursprünglich hervorgehobene Gleichgewicht zwischen emotionaler und sinnhafter Bedeutung der Intonation in der Shdanow-Zeit zugunsten des emotionalen Inhalts umgedeutet wurde. Die einseitige Unterschätzung des Sinngehalts (und damit des rationalistischen Experimentierens) ermöglichte den stalinistischen Dogmatikern die offizielle Ablehnung moderner musikalischer Neuerungsversuche, die kategorisch zu formalistischen Dekadenzerscheinungen gestempelt wurden. Shdanows eigene, im Januar 1948 vor dem ZK der KPdSU vorgetragene Formulierung verdeutlicht die Anwendung dieser theoretischen Verzerrungen auf die zeitgenössische Musikpraxis:<sup>30</sup>

»Tatsächlich haben wir einen sehr scharfen, wenn auch nach außen hin maskierten Kampf zweier Richtungen in der sowjetischen Musik zu verzeichnen. Die eine Richtung stellt das gesunde, fortschrittliche Prinzip der Sowjetmusik dar, das auf der Anerkennung der gewaltigen Rolle des klassischen Erbes, insbesondere der Traditionen der russischen musikalischen Schule, auf der Verbindung des hohen Ideengehalts und Inhaltsreichtums der Musik, ihrer Wahrhaftigkeit und Realistik, ihrer tiefen, organischen Verbundenheit mit dem Volke, seinem musikalischen, seinem Liedschaffen einerseits, mit dem hohen, professionellen Können andererseits basiert. Die andere Richtung ist der Ausdruck eines Formalismus, der der Sowjetkunst fremd ist; sie bedeutet unter dem Banner eines angeblichen Neuerertums die Abkehr vom klassischen Erbe, die Abkehr von der Volkstümlichkeit der Musik und vom Dienst

am Volke zugunsten des Dienstes an den rein individualistischen Empfindungen einer kleinen Gruppe auserwählter Ästhetiker.«

Vom Assafjewschen Intonationsbegriff bleibt hier nur die von Shdanow emphatisch propagierte Forderung nach Programmmhaftigkeit in der Musik übrig. Ihr zufolge kann der Sinngehalt der Musik nur in einem außermusikalischen Programm enthalten sein. Dieses musikalische Programm verhält sich aber zur Musik selber wie der Bedeutungsinhalt der Sprache zum Gefühlsinhalt der Musik.

Damit sind wir bei der sozialistisch-realistischen Auffassung des musikalischen Realismus angelangt. Für die Musik nämlich, behauptet noch 1971 der DDR-Musikästhetiker Heinz Alfred Brockhaus, »ist die Theorie des sozialistischen Realismus auch das, was wir mit Fug und Recht die marxistisch-leninistische Philosophie unserer neuen Musik nennen, ein theoretisch philosophisches System, das seinen Sinn nicht nur in der neuartigen Interpretation der Welt des Musikalischen, sondern vor allem in seiner sozialistischen Veränderung sieht.«<sup>31</sup> Nur bei einem solchen Parteilichkeitsanspruch ist es begreiflich, daß eine dermaßen groteske Werkanalyse wie die von Alexei Tolstoi zur *Fünften Sinfonie* von Schostakowitsch ernstgenommen und sogar als modellhaft gepriesen werden konnte:<sup>32</sup>

»Music must present the consummate formulation of the psychological tribulations of mankind, it should accumulate man's energy. Here we have the »symphony of Socialism«. It begins with the *Largo* of the masses working underground, and *accelerando* corresponds to the subway system; the *Allegro* in its turn symbolizes gigantic factory machinery and its victory over nature. The *Adagio* represents the synthesis of Soviet culture, science, and art. The *Scherzo* reflects the athletic life of the happy inhabitants of the Union. As for the *Finale*, it is the image of the gratitude and the enthusiasm of the masses.«

Diese Art von Realismusauffassung können wir kaum als »wissenschaftlich« fundierte ästhetische Theorie akzeptieren. Georg Lukács' musikästhetische Spekulationen dürfen wir dagegen keineswegs als parteiliche Verirrungen abtun; schon deshalb nicht, weil er sich von den »sektiererischen Verteidigern des sozialistischen Realismus, (die) die sogenannte Grundidee eines Werkes zur begrifflichen Allgemeinheit erheben und in deren Wahrheit oder Unwahrheit das gesuchte Kriterium des musikalischen Realismus zu finden meinen«,<sup>33</sup> selber distanziert hat. Noch stärker als sonst in seinem Denken von Hegel zehrend, entwickelt Lukács seine doppelte Widerspiegelungstheorie aufgrund der dialektischen Zusammengehörigkeit der bestimmten und unbestimmten Gegenständlichkeit der Musik:<sup>34</sup>

»Die Bestimmtheit der musikalischen Formenwelt lebt zwar in organischer Koexistenz mit einer ihr zugeordneten, von ihr evozierten Welt der unbe-

stimmten Gegenständlichkeit. Auch hier gilt, daß diese keine Unbestimmtheit schlechthin ist, sondern eine konkrete, eine bis zu einem gewissen Grad bestimmte Unbestimmtheit; daß diese dementsprechend sehr unterschiedliche Stufen der Erscheinungsweise haben kann, ohne das Allegorisieren der Programmusik auch nur zu streifen, ist selbstverständlich. Werke wie die ›Eroica‹ oder die ›Pastorale‹ zeigen, wieweit diese Grenzen vorgeschoben sein können, ohne in jenes Extrem umzuschlagen. Aus solchen Werken wird aber zugleich evident, wie gleitend das Wesen dieser bestimmten Unbestimmtheit ist: es gibt keine allgemein angebbare Grenze, die diese Werke von jenen trennt, in denen die Unbestimmtheit keinerlei derartig konkrete Determination erhält.«

Aus musikästhetischer Sicht – und Lukács bekennt hier mehrmals seine mangelnde Kompetenz – ist es offensichtlich, daß sein Begriff der Gegenständlichkeit durchaus als die bestimmte Prozessualität der Musik, ihrem Wesen nach eine rein musikbezogene Formkategorie, präzisiert werden kann. So weitergedacht, ermöglicht die Lukács'sche Insistenz auf einer dialektischen Wechselwirkung zwischen bestimmter und unbestimmter Gegenständlichkeit eine souveräne Definition, wonach der spezifische Gegenstand der Musik als Bewegung der inneren und äußeren Welt in ihrer allgemeinsten Gesetzlichkeit, der eigenständigen Subjekt-Objekt-Welt entsprechend, aufgefaßt werden kann. Die potentielle Verwendbarkeit dieser Definition als Grundlage eines plausiblen musikalischen Realismusbegriffs führt womöglich zur Befreiung der doppelten Widerspiegelungstheorie von der Exklusivität der Musikbezogenheit und schlägt dadurch eine Brücke zur allmählichen Erkenntnis einer Wesensverwandtschaft der »allgemeinen Kriterien eines Realismus in der Musik mit denen der anderen Künste«.<sup>35</sup>

Theodor Adorno dagegen lehnt die Möglichkeit eines künstlerischen Realismus in der Musik kategorisch ab. Wiederholt betont er, Musik sei »nicht gegenständig und nicht begreiflich. (. . .) Sie findet sich in der gesellschaftlichen Struktur, der gesellschaftlichen Wirklichkeit, vermag aber nicht von sich aus etwas Wesentliches über sie.«<sup>36</sup> Lukács' Widerspiegelungstheorie ist für Adorno ebenfalls nicht überzeugend. Trotz wesentlicher Auffassungsunterschiede aber sehe ich dennoch eine Möglichkeit zur partiellen Ausöhnung eben darin, daß Adorno – wie Lukács – letzten Endes die spezifische Gegenständlichkeit der Musik in ihrem eigenen, musikimmanenten Funktionieren anerkennt und die dialektische Wechselwirkung der musikalischen Objektivität und Subjektivität als den zu erreichenden Idealzustand bezeichnet. Der Hauptunterschied liegt im Perspektivenentwurf, den Adorno in seiner *Philosophie der neuen Musik* (1949) über die polarisierte Entwicklung der Musik im

zwanzigsten Jahrhundert vorlegt und den er – im Gegensatz zu Lukács' in der Grundeinstellung progressiver, optimistischer Prognose – eindeutig negativ auswertet. Wie bekannt, sieht Adorno in Strawinskis verfremdendem Restaurationsimpuls und in Schönbergs nonkonformistischem Radikalismus die zwei unversöhnlichen Gegenpole einer Typologie der modernen Musik. Bei Strawinski führe die programmatisch antisubjektive, ironisierende Kompositionsmethode zur Schein-Objektivität und totalen Verdinglichung der Musik, während Schönbergs »authentische« Angst vor einer totalen Vernichtung der musikalischen Subjektivität ihn zum verzweifelten Suchen nach objektiven Formkategorien, nach einem rationalen System zwingt.<sup>37</sup>

In unserem Zusammenhang ist besonders die weitere Anwendung von Adornos Polaritätstheorie auf die Periode nach 1950 aufschlußreich. Strawinskis antimelodisch eingestellte, stark rhythmisch und klangfarbenorientierte Kompositionsmethode lebt nämlich in extremer, wenn auch traditioneller Form bei Orff, doch ebenso in der elektronischen Musik Stockhausens und der *musique concrète* Pierre Schaeffers weiter. In diesen Richtungen macht sich eine im alltäglichen Sinn »realistische« Tendenz bemerkbar. Die musikalische Gegenständlichkeit der *musique concrète* scheint zum Beispiel viel bestimmbarer als bei früheren Musikarten. Das dialektische Nebeneinander von neuesten Richtungen wie Aleatorik (John Cage) und Konstruktivismus (Milton Babbitt) ist ebenfalls von Strawinskis Impressionismus im Gegensatz zu Schönbergs Serialismus abzuleiten. Es sind die Vertreter der sogenannten »stochastischen« Musik – einer auf Wahrscheinlichkeitsberechnungen basierenden Improvisation – wie Xenakis und Penderecki, die sich heute um eine Synthese von Aleatorik und Konstruktivismus bemühen.

»Die Geschichte einzelner realistischen Elemente ist eines, und die Normen des Realismus ein anderes; und selbst der tiefere Blick in die Vergangenheit vermag die Notwendigkeit einer systematischen Beschreibung nicht aus der Welt zu schaffen«, schrieb Peter Demetz in einem Beitrag zur Definition des literarischen Realismus.<sup>38</sup> Im musikalischen Bereich sollte es auch nicht anders sein. Nach unserem Überblick scheint jedoch die Annahme berechtigt, daß auf musikästhetischem Gebiet die Fragestellung etwas anderes sein muß. Hier handelt es sich nicht so sehr um das Was als vielmehr darum, ob und wie Realismus in der Musik überhaupt möglich ist.

Nach dem Stichwort »Realismus« sucht man sogar in manchen musikalischen Fachlexika umsonst. Der vernünftigste Definitionsversuch, den ich ausfindig machen konnte, illustriert zugleich die semantische Verwirrung, die auf diesem Gebiet herrscht:<sup>39</sup>

»Generally speaking, the term *realism* as applied to music describes a type of programmatic romanticism, which is intended to picture a landscape or represent a psychological state. *Realism* has acquired a special meaning in the nomenclature of Soviet music, usually appearing in the dual formula of *socialist realism* whose function it is to give a realistic reflection of contemporary life from the standpoint of Socialist society.«

Doch auch diese Definition bleibt letztlich ein vages Konglomerat von Begriffen, die kaum zu einem einheitlichen Realismuskonzept zusammengefaßt werden können.

Was den sozialistisch-realistischen Realismus in der Musik betrifft, so halte ich ihn für eine pseudo-ästhetische Fiktion, von Parteifunktionären erfunden, um eine Niveausenkung des allgemeinen Musikverständnisses herbeizuführen und diese im nachhinein didaktisch legitimieren zu können. Das Ergebnis der Implementierung dieser Fiktion in der heutigen sozialistischen Musik ergibt Symptome einer verhängnisvollen Krankheit: bornierte Programhaftigkeit, Verdünnung des musikalischen Materials, kategorische Ablehnung von Neuerungsversuchen und damit Stagnation.

Außerhalb des sozialistisch-realistischen Kontexts sehe ich die Chancen für eine überzeugende Begriffsbestimmung des musikalischen Realismus womöglich noch weniger »realistisch«. Aus dem westlichen Lager ist mir als wissenschaftlich ernst zu nehmender Beitrag nur ein Aufsatz des amerikanischen Musikologen Norman Cazden bekannt, der sich mit Termini wie »Naturalismus und Piktoralismus« in der Musik beschäftigt:<sup>40</sup>

»Realism in music is the totality of concrete reference to the common experience of human beings as embodied in all the formal elements of musical art. It is the inner content of music, not the exterior coating. Realism is therefore the opposite of naturalism, wherein musical form is denied for the sake of a surface imitation; and of pictorialism, wherein a chance verbal connection relates essentially unlike qualities.«

Es ist Cazdens Verdienst, mit Nachdruck auf die ästhetische Minderwertigkeit naturalistischer Imitationsexperimente hingewiesen zu haben. Soviel hat aber 1818 schon Goethe erkannt, als er fragte, »was der Musiker malen« dürfe:<sup>41</sup>

»Nichts und Alles. Nichts, wie er es durch die äußern Sinne empfängt darf er nachahmen; aber alles darf er darstellen was er bei diesen äußern Sinneseinwirkungen empfindet. Den Donner in der Musik nachzuahmen ist keine Kunst, aber der Musiker, der das Gefühl in mir erregt als wenn ich donnern hörte würde sehr schätzbar sein. Das Innere in Stimmung zu setzen, ohne die gemeinen äußern Mittel zu brauchen ist der Musik großes und edles Vorrecht.«

## Die ›wirkliche‹ Wirklichkeit

### Zum Realismus-Streit in der westlichen Kunstkritik

#### I

Gegen Mitte der fünfziger Jahre hätten sogar die Einsichtsvollen unter den westlichen Kunstkritikern, Galeriebesitzern, Museumsdirektoren, ja selbst Malern einem ›neuen Realismus‹ in der bildenden Kunst nicht die geringste Chance gegeben. Damals dominierten auf allen kunstähnlichen Gebilden die Striche, die Kreise und die Balken: in Frankreich ›Tachisme‹, in den USA ›Abstract Expressionism‹, in Deutschland informelle, gegenstandslose oder schlechthin abstrakte Malerei genannt. Diese Balken, Kreise und Striche, die man um 1910 noch als Bürgerschreck empfunden hatte, galten weiterhin als die alles beherrschenden Embleme einer ›Moderne in Permanenz‹, die überhaupt keine Widersacher mehr neben sich duldete. Denn in der Situation des Kalten Krieges nach 1947 wurden diese Kreise, Balken und Striche von den offiziellen Meinungsmachern als Manifestationen absoluter Freiheit, als Sieg des Gegenstandslosen, als Triumph Mondrians und Kandinskys über jenen primitiven ›Realismus‹ ausgegeben, wie man ihn jenseits des ›Eisernen Vorhanges‹ praktiziere. Jeder überzeugte Anhänger von ›Freiheit und Democracy‹ war daher stolz auf seine Striche, Balken und Kreise, auf die endlich erreichte Quadratur des Bildes – und hätte jeden Gedanken entrüstet von sich gewiesen, in diesen Balken, Strichen und Kreisen ein bloßes Revoluzzertum, einen fortschrittslosen Innovationismus oder einen Leerlauf jener ›Moderne‹ zu sehen, in der sich lediglich der unverbindliche Formalismus gewisser restbürgerlicher Kunstvorstellungen manifestiert.

Im Laufe der sechziger Jahre haben sich jedoch von dieser Diktatur des Abstrakten, die nach wie vor den Hauptstrom der westlichen Malerei bildet, einige Nebenströme emanzipiert, die ein durchaus ›realistisches‹ Gepräge tragen. Den ersten Vorstoß in diese Richtung wagten Engländer wie Richard Hamilton, Peter Phillips, Allen Jones, Peter Blake und David Hockney, die sich nicht dem Konfor-

mismus neoabstrakter Fads wie Op, Kinetik und Minimal fügten, sondern sich der banalen Dingwelt der modernen Konsumgesellschaft zuwandten.<sup>1</sup> Ihnen auf dem Fuße folgten jene jungen Amerikaner, die sich in ihren Reproduktionen derselben Konsumobjekte als *New Realists* ausgaben,<sup>2</sup> aber von den laukalten Kriegern unter den Kunstkritikern des ›Abstract Expressionism‹ schnell in »New Barbarians«, »New Vulgarians« und schließlich »Pop Artists« umgetauft wurden.<sup>3</sup> Zu ihren Hauptvertretern gehörten Andy Warhol, Tom Wesselmann, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein und Claes Oldenburg. Auf dem europäischen Kontinent waren es die Freunde von Pierre Restany, die seit April 1960 als *Nouveaux réalistes* auftraten. Zu ihnen zählten vor allem in Paris lebende Künstler wie Armand, César, Daniel Spoerri, Yves Klein, Christo, Martial Raysse und Jean Tinguely. In ästhetischer Nachbarschaft zum *Roman nouveau* und zum Fundstückfetischismus der Dadaisten bevorzugten sie die Akkumulation vorgefundener Gegenstände, sogenannter *Objets trouvés*, die man auf mehr oder minder dekorative Weise arrangierte oder collagierte.<sup>4</sup> Die italienischen Maler der neuen *Realtà* wurden vor allem von Mario Ceroli und Michelangelo Pistoletti, die österreichischen von den Vertretern des ›symbolistisch-phantastischen Realismus‹ zu größerer Dingnähe angeregt. Die erste westdeutsche Repräsentation dieses popartistischen Assemblage-Realismus war die Ausstellung »Kapitalistischer Realismus«, die Konrad Lueg und Gerhard Richter 1963 in Düsseldorf veranstalteten.

Aufgrund dieser Impulse hat sich seit der Mitte der sechziger Jahre ein ›Neorealismus‹ entwickelt, der bereits über ein ungewöhnlich vielfältiges Formen- und Darstellungsarsenal verfügt. Vom bloßen Fundstück, vom *Objet trouvé*, über die neodadaistische Collage, das *Combine Painting* à la Rauschenberg, die popkünstlerische Konsumwelt-Assemblage, das Kienholzsche *Environment*, die Segalschen Gipsabgüsse, die Oldenbourgschen Öfen und Warholschen Brillo-Boxes, die Produkte der Concept Art, Land Art und Eat Art, die eingewickelten Pakete eines Christo, bis hin zum Ramos'schen Reklame-Realismus, den Fotomontagen Tilo Keils, dem Fotorealismus eines Chuck Close oder Malcolm Morley, den verschiedenen Formen des »Urbanen Realismus«, des »Naturalistischen Realismus«, des »Materialrealismus«, des »Magischen Realismus«, des »Hyperrealismus«, des »Relativierenden Realismus«, des »Cool Realism«, des »Radical Realism«, des »Sharp-focus Realism«, ja selbst den ersten Vorstößen ins Gebiet des gesellschaftskritischen oder sozialistischen Realismus: hier scheint es geradezu alles zu geben, was man ›wirklichkeitsbezogen‹ nennen könnte.

Und zwar hat diese Entwicklung inzwischen durchaus internationale Dimensionen angenommen. Was sich zu Anfang noch national oder gar regional gruppieren ließ, ist seit den späten sechziger Jahren zum kulturellen Allgemeingut der gesamten ›westlichen Welt‹ geworden. Ein *Western Realism* ist entstanden, der sich kaum mehr übersehen läßt, ja stellenweise bereits ans Modische grenzt.<sup>5</sup> Manche Leute, die früher ›ihren‹ Pollock oder Vasarely im *Party Room* hängen hatten, glauben heute, nur noch dann up to date zu sein, wenn sie sich ein neorealistisches Objektkästchen oder eine Fotomontage an die Wand nageln. Einige Realisten sind deshalb geradezu ›in‹ und werden von Museen, Kunstgalerien und Verlagen fleißig vermarktet. Den Auftakt dazu bildete die Ausstellung »Nieuwe Realisten« (1964) im Haager Gemeentemuseum, an die sich zwischen 1964 und 1972 in Frankreich, England, Westdeutschland und den USA etwa fünfzig weitere Pop-Art- und Neorealismus-Ausstellungen anschlossen.<sup>6</sup> Trotz aller Gegenkräfte errangen so die neorealistischen Werke an den westlichen Kunstbörsen für kurze Zeit einen beachtlichen Marktanteil, der selbst die erfahrensten Kritiker verblüffte, wenn nicht gar überrumpelte. Die Hauptumschlagplätze der sogenannten ›In‹-Kunst offerierten daher für eine Weile vor allem ›Realistisches‹. So wirkten etwa die Documenta 4 (1968) und noch stärker die Documenta 5 (1972) wie Hyperdemonstrationen der neuen Wirklichkeitskunst. Allerdings stand dabei stets das Affirmative im Vordergrund, während die ›Linken‹ entweder ausgeschlossen wurden oder von vornherein absagten.

Die ›Neueste Stimmung im Westen‹, soweit sie den Realismus betrifft, ist überhaupt eine höchst ambivalente. Das kulturelle Establishment der Abstraktion, das sich bisher in seiner Position so sicher fühlte, muß sich plötzlich mit einem Phänomen, das es längst tot geglaubt hatte, aufs neue auseinandersetzen – ob nun in Ablehnung, Korruption oder kommerzieller Vermarktung. Es sieht, daß sich mit dieser Mode (wie mit jeder Mode) ein Geschäft machen läßt (und es macht es auch), aber es sieht zugleich, daß es damit Tendenzen in Gang setzt, die dem älteren Kulturbetrieb gefährlich werden könnten. Ein deutliches Symptom dieser Polarisierung war der allgemeine Streit um die 5. Documenta, die den Rechten zu ›links‹ und den Linken zu ›rechts‹ erschien. Ähnliche Reaktionen verursachten bereits Ausstellungen wie »22 Realists« (1970) im New Yorker Whitney Museum oder »Sharp-focus Realism« (1972) in der Sidney Janis Gallery, wo der scheinbar so ›radikale‹ Fotorealismus eines Richard Estes, Chuck Close, Malcolm Morley, Richard McLean und anderer im Vordergrund stand. Das gleiche gilt für Bücher wie *Radikaler Realismus* (1972) von Udo Kultermann und *Neue Formen*

*des Realismus* (1973) von Peter Sager, die ebenfalls im Bereich des Pseudoneutralen bleiben und daher jedermann verstimmt. <sup>7</sup> Doch vorerst wurstelt man einfach so weiter – wobei die Antirealisten die stille Hoffnung hegen, daß sich auch dieser Trend bald als bloßer Fad entlarven wird. <sup>8</sup>

Dieselbe Ambivalenz liegt der modischen Begeisterung für gewisse Formen des älteren Realismus zugrunde. Auch hier zeigt sich deutlich, wie man sich trotz aller Parteinahme für ›Realistisches‹ der ideologischen Polarisierung entziehen möchte. Man hat zwar die Balken, Kreise und Striche endlich satt, ist wieder hungrig auf Wirklichkeit, möchte aber keinen beizenden Nachgeschmack haben. Daher das auffällige Interesse am Dadaismus, an der Assemblage und Collage, am Surrealismus und ähnlichen scheinrealistischen Phänomenen. Von der großen Ausstellung »The Art of the Assemblage«, die William Seitz 1961 im New Yorker Museum of Modern Art veranstaltete, bis hin zu Willy Rotzlers großem Buch *Objekt-Kunst von Duchamp bis Kienholz* (1972): immer wieder versucht man, neben der altmodisch-abstrakten Moderne eine neue, interessantere Moderne, eine ›Moderne der Objekte‹ zu etablieren. Von der ersten Collage, Picassos *Stilleben mit geflochtenem Stuhl* (1912), und vom ersten *Objet trouvé*, Duchamps *Flaschetrockner* (1914), wird daher über Kubismus, Dadaismus, Surrealismus, Pop Art, Neorealismus und konzeptuelle Kunst alles aufgeboten, was diesen Trend unterstützt und ihn zum wirklichen ›Realismus‹ des 20. Jahrhunderts erhebt, der weit über die gemalten Repräsentationen des 19. Jahrhunderts hinausstößt und das *Factum brutum* der objektiven Welt zum eigentlichen Kunstwerk erklärt.

Darüber hinaus hat sich das Interesse der Museumsdirektoren und Kunsthistoriker auch dem Realismus der sogenannten zwanziger Jahre zugewandt. In USA versteht man darunter vor allem die Repräsentanten der »American Scene«, also Maler wie Isaacs Soyer, Edward Hopper, Reginald Marsh, Ben Shan, John Sloan, Charles Sheeler, Charles Buchfield und schließlich Aaron Bohrod. <sup>9</sup> In Westdeutschland interessiert man sich neuerdings wieder stark für die Vertreter der ›Neuen Sachlichkeit‹ und des ›Magischen Realismus‹, das heißt Maler wie Otto Dix, Alexander Kanoldt, Christian Schad, Franz Radziwill, Anton Räderscheidt, Georg Schrimpf und andere, die seit 1961, der ersten Retrospektive im Berliner Haus am Waldsee, keine ganz so unbekannt Namen mehr sind. Ihre Werke konnte man seitdem immer wieder sehen: 1962 im Kunstverein Hannover, 1966 in der Kölner Galerie Zwirner, 1967 im Kunstverein Wuppertal, 1968 in der Galleria del Levante in München, 1971 im Stuttgarter und im Münchener Kunstverein, 1974 im Darmstäd-

ter Landesmuseum, und zwar erst unter dem Titel »Neue Sachlichkeit« und dann immer stärker als »Neuer Realismus«.

Doch nicht nur die Aktien der sogenannten zwanziger Jahre sind an den internationalen Kunstbörsen wieder leicht gestiegen, selbst der lange Zeit zutiefst verachtete Realismus des 19. Jahrhunderts steuert seit 1960 wieder einer neuen Hausse zu. Erst waren es die Salonmaler, die man mit modischer Koketterie wieder aus den Museumsmagazinen hervorkramte.<sup>10</sup> Dann waren es selbst repräsentative Realisten wie Leibl und seine Schüler, die 1967 im New Yorker Brooklyn Museum unter dem Titel »Triumph of Realism« neue Urstände erlebten. Ja, schließlich kam sogar der sozialkritische »Russische Realismus« wieder zu Ehren, der 1972 in der Kunsthalle Baden-Baden zu besichtigen war. Eins der jüngsten Bücher über den Realismus des 19. Jahrhunderts, die Studie *Realism* (1971) von Linda Nochlin, beginnt daher einfach mit Courbet und charakterisiert seinen Realismus schlichtweg als die »Einführung der Demokratie in die Kunst«.<sup>11</sup>

## II

Durch diese vielfältigen Aktivitäten in Sachen »Realismus« ist auf bildkünstlerischem Gebiet eine Situation entstanden, die sich mit der Lage in den fünfziger Jahren überhaupt nicht mehr vergleichen läßt. Damals war alles noch so lachhaft simpel. Damals saß der Feind noch hinter dem »Eisernen Vorhang«. Drüben malte man schlecht-realistisch, hierzulande gut-abstrakt. Heute gibt es dagegen auch im Westen eine Reihe realistischer Bösewichter. Heute ist aus dem Realismus sogar für die Kunstkritiker Westdeutschlands und der USA eine Frage der ideologischen Entscheidung geworden. Früher konnte man diese Richtung noch einfach mit Kommunismus, Nazikunst oder ewigem Spießertum gleichsetzen und sich voller Stolz mit einem Avantgardismus des Gegenstandslosen brüsten. Diese Zeiten sind vorbei. Wer heute noch ernstgenommen werden will, muß auch zum westlichen Realismus Stellung beziehen. Und zwar gibt es dabei drei verschiedene Möglichkeiten: 1) zäh beim Abstrakten zu bleiben und den Realismus rigoros abzulehnen, 2) sich anzupassen, den Realismus zu vermarkten und ihn damit zu einer kurzlebigen Episode im allgemeinen Ismen-Karussell zu degradieren oder 3) den neuen Realismus als eine Wende ins Gesellschaftskritische zu begrüßen und ihn tatkräftig zu unterstützen.

Beginnen wir mit der Gruppe der hartnäckigen Ablehner oder wahrhaft Gläubigen unter den Abstraktions-Anhängern, die entwe-

der ihrer wirklichen Überzeugung folgen oder nicht flexibel genug sind, sich den neuen Tendenzen opportunistisch anzupassen. Es handelt sich hierbei weitgehend um die Aufrechten der klassischen Altmoderne, die Ritter der Kreise, Balken und Striche, das heißt jene Leute, deren Weltbild noch aus der Atmosphäre des ›Kalten Krieges‹ stammt, die noch braun gleich rot setzen, die ständig vom ›allgemeinen Realitätszerfall‹ reden, die gern die Formel von der ›absoluten Unwirklichkeit der Welt‹ in die Debatte werfen – und derlei mehr. Es sind dies jene Intellektuellen, die von den Vorteilen des Kapitalismus zutiefst überzeugt sind, die man nicht zur Heuchelei zu zwingen braucht, die ihre eigenen Hintermänner darstellen, da sie das System, in dem sie leben, total verinnerlicht und damit formalisiert haben. Es sind die Vertreter jener Moderne in Permanenz, jenes liberalen Avantgardismus, Innovationismus und Antikommunismus, deren Kunstkonzepte meist auf einen best- oder letztbürgerlichen Ästhetizismus hinauslaufen, der längst alle progressiven Elemente eingebüßt hat und sich immer stärker ins Verspielte, Manierierte, Entfremdete, in den Reigen modischer Trends verflüchtigt. Auf bildkünstlerischem Sektor unterstützen darum diese Schichten hartnäckig jene ›zu sich selbst gekommene Malerei‹, wie es im Jargon der überzeugten Modernisten heißt, deren totale Verdinglichung sich in der Beschränkung auf rein strukturelle oder koloristische Elemente äußert. Hierin sieht man den Triumph der absoluten ästhetischen Eigengesetzlichkeit, der Verbannung alles Außerkünstlerischen, des Durchbruchs zur westlichen Freiheit. Der ›Realismus‹ wird daher in diesem Lager stets als Rückfall in außerkünstlerische Gebundenheiten, das heißt als eine unzumutbare Herabwürdigung des rein Geistigen und Ästhetischen in die banale Alltagswelt verteuelt.<sup>12</sup>

Kurz nach 1945 war die Situation in der BRD noch etwas anders gewesen. Damals hatten sich einige alte Nazis noch scharf gegen diesen Trend zum Abstrakten ausgesprochen. Doch seit 1950, seit dem Einsetzen der Adenauerschen Restaurationsepoche, läßt sich ein allgemeines Umschwenken – selbst auf seiten der Konservativen – in Richtung Formalisierung, Realitätsverdrängung und schließlich Gegenstandslosigkeit beobachten. Überall liest man plötzlich die Phrase von der ›Undurchschaubarkeit der Welt‹, mit der man die leicht durchschaubaren ökonomischen Machenschaften zu verschleiern sucht. Jedermann schwört auf Avantgarde, auf Innovation, auf formale Progressivität – und verdrängt somit die brennenden ideologischen Konflikte in den bodenlosen Abgrund der totalen Abstraktion. Und zwar geschieht dies meist mit einer bedauernd-herablassenden Gebärde jenen armen, reglementierten Künstlern in

der SBZ oder »DDR« gegenüber, deren Realismus als »abgestandenes 19. Jahrhundert«, »verlogener Provinzrealismus« oder »Fortsetzung der Nazikunst« abgekanzelt wird. Die Kunst der Balken, Kreise und Striche, die Kunst der ästhetischen Reduzierung, Kastrierung und Neutralisierung, wird dagegen als Ausdruck einer durch nichts gehemmten demokratischen Freizügigkeit angepriesen, obwohl es sich dabei weitgehend um Werke für eine Mini-Minderheit von spekulierenden Industriellen oder verschrobenen Tuis handelt. Zeitungen und Zeitschriften wie die *Welt*, die *Frankfurter Allgemeine* und das *Kunstwerk* schimpften daher jahrelang auf den schabigen, unkünstlerischen Realismus in der »Ostzone«. <sup>13</sup> Die *Welt*, wie sie auf diesen Bildern erscheine, sei hoffnungslos »atmosphärisch«, was im modisch bewußten Kapitalismus stets das tödlichste aller tödlichen Verdikte ist. »Wir«, heißt es dagegen immer wieder, »wir« sind viel weiter, »wir« sind bereits beim Abstrakten, bei jener Moderne in Permanenz, die stets aufs neue erregt und fesselt, weil sie pausenlos neue modische Varianten auf den Markt wirft.

Diese Propaganda war so erfolgreich, daß gegen Ende der fünfziger Jahre die gesamte westdeutsche Kunstszene von der Malerei des Abstrakten und Informellen beherrscht wurde. Erst ab 1960 mußte man angesichts der realistischen »Verräter« im eigenen Lande und des Imports an Pop-Art-Produkten aus den USA zu etwas massiveren Waffen greifen. Vor allem das *Kunstwerk* setzte sich energisch dafür ein, das Phänomen des Künstlerischen weiterhin auf den ästhetischen Spieltrieb zu beschränken, und druckte zur Unterstützung dieser These sogar einen von Schillers Briefen *Über die ästhetische Erziehung* ab. <sup>14</sup> Jede über den formalen Spieltrieb hinausgehende Konkretisierung wurde in diesem Blatt als eine gefährliche »Verlagerung auf außerkünstlerische Bereiche« angeprangert. <sup>15</sup> Statt nach Allgemeinverständlichkeit, Widerspiegelung oder Demokratisierung der Kunst zu streben, pochte man hier auf »elitäre« Absonderung und rein »ästhetische Relevanz«. <sup>16</sup> Und zwar entzündete sich dieser Affekt bereits an der amerikanischen Pop Art. Selbstverständlich war diese Richtung zwischen 1962 und 1963 auch von amerikanischen Vertretern der klassischen Altmoderne wie Peter Selz, Harold Rosenberg und John Canady als bloße Warenhaus-Kunst, Kitsch-Art oder Un-Art angegriffen worden. <sup>17</sup> Doch in Westdeutschland fuhr man noch schärfere Geschütze auf, wie die höchst erregte Pop-Art-Diskussion im Jahre 1964 beweist. <sup>18</sup> Was uns heute am Pop nicht realistisch genug erscheint, erschien diesen Leuten als viel zu realistisch. So charakterisierte etwa Hans Platschek die Produkte der Pop Art als eine Kunst der »Gemeinplätzler« und »Tatsächler«, die neben den Werken eines Klee, Kandinsky oder Wols

notwendig unkünstlerisch, ja geradezu kümmerlich wirke.<sup>19</sup> Doch seit 1965 wurden solche Stimmen langsam etwas gedämpfter, da man die ideologische Harmlosigkeit der Pop Art erkannte und sie allmählich zu vermarkten begann.

Eine ähnliche Aversion hegten diese Kreise gegen die Wiederentdeckung der ›Neuen Sachlichkeit‹ und des ›Magischen Realismus‹. Werner Haftmann hatte 1954 in seiner *Malerei im 20. Jahrhundert*, der Bibel der abstrakten Richtung, den deutschen Neorealismus der zwanziger Jahre einfach als »dünnblütig« und »ohne Genialität« abgefertigt.<sup>20</sup> Will Grohmann gebrauchte im Oktober 1961 – anlässlich der Ausstellung im Berliner Haus am Waldsee – in der *FAZ* Ausdrücke wie »historisch«, »Rückblick« und »Überwundenes«, um die ›Neue Sachlichkeit‹ als eine Richtung hinzustellen, die sich längst überlebt habe. Bei der Besprechung der Hamburger<sup>21</sup> und der Wuppertaler Ausstellung<sup>22</sup> entschärfte man die ›Neue Sachlichkeit‹ in der *FAZ* entweder ins »Harmlose« oder »dämonisierte« sie ins Irrationale – was letztlich auf das gleiche hinausläuft. Statt in rechts und links zu trennen, wurde in der zweiten Rezension einfach zwischen einem »dämonischen« (Dix, Grosz, Radziwill) und einem »sachlichen« Flügel (Davringhausen, Schad) unterschieden.

Auf diese Weise ließ sich selbst die ›Neue Sachlichkeit‹ mühelos verkraften. Wirklich gereizt wurden die Reaktionäre erst dann, als das neue Interesse an der ›Realität‹ auch ins Foto-Dokumentarische und aggressiv Gesellschaftskritische vorzustoßen begann. Die ersten handgreiflichen Krawalle in dieser Hinsicht gab es 1968 auf der Biennale in Venedig und der 4. Documenta in Kassel, wo sich die Abstrakten plötzlich einer deutlich politisierten Realismus-Forderung gegenübersehen, auf die sie mit kaum verhohlener Wut reagierten. Vor allem die *Kunstwerk*-Autoren versuchten dieser Richtung immer wieder eine innere »Affinität zum Faschismus« unterzuschieben.<sup>23</sup> So warf etwa Klaus-Jürgen Fischer den neuen Realisten eine auffällige Nähe zu Malern wie Ziegler vor und pries dafür die Derrièregarde des Abstraktionismus.<sup>24</sup> Hans-Jürgen Müller sprach von Rückfällen in den »Kitsch«. <sup>25</sup> Lothar Romain empörte sich, daß ein solcher »Kaufhauskitsch« (sprich Realismus) heute als »gesellschaftsrelevante Kunst« ausgegeben werde.<sup>26</sup>

Ihren Höhepunkt erreichte diese Hetzkampagne 1972 anlässlich der 5. Documenta, die als »Befragung der Realität« propagiert wurde. Obwohl die Sowjets ihren Beitrag in letzter Minute zurückgezogen hatten und auch die linken Realisten in Westdeutschland kaum vertreten waren, fanden die Abstraktionisten in dem Ganzen immer noch zuviel »politischen Realismus«, der die wahre »Kreativität« desavouiere, wie es im schönsten Adorno-Jargon hieß, der auch auf

diesem Gebiet längst ins Reaktionäre verkommen ist.<sup>27</sup> Willi Bongard schrieb über den neuen Realismus in hämischer Verdrehung der tatsächlichen Situation in der *Welt*: »Es handelt sich, schlicht gesagt, um akademische Kunst, um Kunst fürs schöne Heim, um Erbauungskunst, um moderne Salonmalerei; mit einem Wort, um reaktionäre Kunst.«<sup>28</sup> Und »reaktionäre Kunst« unterstützt man in der *Welt* natürlich nicht! Nicht viel anders äußerte sich die *FAZ*.<sup>29</sup> Georg Jappe charakterisierte die »realistischen« Bilder auf der Documenta 5 als »wahrhafte Prachtstücke für den Eßsaal, manche auch für das Schlafzimmer«, bei denen »Genie durch Pedanterie« ersetzt werde.<sup>30</sup> »Der Maler malt nicht mehr«, heißt es bei ihm, »was er denkt, sondern nur noch, was er vor der Nase hat.« Auch Eduard Beaucamp fand die »Realismus-Welle«, die nicht ohne »Züge von Hysterie« sei, »enttäuschend« und »reaktionär«<sup>31</sup> und gab zugleich ihre fatale Nähe zur Malerei des Ostblocks zu bedenken.<sup>32</sup> Doch zu dem vernichtendsten Schlag holte wohl Karl Korn aus, der in einem *FAZ*-Leitartikel unter dem höhnischen Titel *Wird die Kunst wieder schön?* erklärte: »Schon rühren sich neue Irrlehrer, die Kunst am Sozialeffekt zu messen empfehlen. Das ist nicht das Kriterium. Wehe uns, wenn wir jetzt die Entdeckung machten, daß Kunst thematisch durch eine commune Verständlichkeit sich auszuweisen habe.«<sup>33</sup> Mit solchen Äußerungen wird die Katze vollends aus dem Sack gelassen. Diese Kreise wollen sich weiterhin an den abstrakten Subtilitäten von Kandinsky bis Pollock ergötzen und stellen daher allem Konkreten, Belehrenden, Emanzipatorischen immer wieder die Balken, Kreise und Striche entgegen,<sup>34</sup> um sich nur ja nicht in irgendwelche ideologischen Auseinandersetzungen einlassen zu müssen.<sup>35</sup>

Was man daher in diesem Lager allenfalls als »real« gelten läßt, ist das aus der Wirklichkeit herausgelöste *Objet trouvé*, das völlig unvermittelte *Factum brutum*, das konkrete Ding, das Ding als Objekt, das Objekt als Ding – oder was es sonst noch an tautologischen Begriffen für diese Objektkunst gibt. So veranstaltete E. C. Goossen 1968 im New Yorker Museum of Modern Art eine Ausstellung unter dem Titel »The Art of the Real«, auf der nur Abstraktes, nur Gegenstandsloses zu sehen war, um so in bewußter Begriffsverwirrung den Begriff »real« auf den Materialcharakter der »Non-representational Art« einzuschränken.<sup>36</sup> Die gleiche Tendenz liegt bereits dem Buch *From Realism to Reality* (1959) von Virgil Baker zugrunde, in dem die Entwicklung der amerikanischen Malerei von der realistischen Ashcan-School bis zum Abstract Expressionism eines Rothko als die Entwicklung zum wahrhaft »Wirklichen«, zur reinen, konkreten Farb- oder Materialfläche dargestellt wird. Ähnliches behauptet Lo-

thar Romain, der die entscheidende Alternative zur herkömmlichen Gegenstandslosigkeit nicht im Realistischen, sondern in einer total ungegenständlichen »Gegenstandslosigkeit« sieht. Statt Kunst zur »gesellschaftlichen Aussage herabzuwürdigen«, fordert er als guter Formalist eine noch »bedingungslosere Entideologisierung« als bisher, um endlich den höchsten Grad der ästhetischen »Freiheit« (sprich Unverbindlichkeit) zu erreichen.<sup>37</sup>

### III

Doch fast noch gefährlicher als die hartnäckigen Antirealisten sind jene Vertreter eines bereits total funktionalisierten Kapitalismus, die das Prinzip der leerlaufenden Innovation, der progrefßlosen Progression, der geplanten Obsolenz bereits soweit verinnerlicht haben, daß sie sich mit dem besten Gewissen und der gleichen Lautstärke für jede neue »Mode« enthusiasieren können. Für sie ist alles akzeptabel, solange es Interesse erregt, solange es sich vermarkten läßt, da sie im Rahmen der allgemeinen Eindimensionalität selbst die Kunst rein ausbeuterisch, rein konsumtiv und nicht mehr als emanzipatorische Produktionskraft betrachten. In diesen Bereichen wird daher lediglich journalistisch verschlissen, auf den kulturellen Müll geworfen – und dann mit strahlender Miene wieder ausgegraben und als Trouvaille hingestellt. Im Zeichen repressiver Toleranz schlucken solche Leute geradezu alles: selbst Realismus, Antikapitalismus, Sozialismus. Und das nimmt ihnen niemand übel, da sie alles sofort zur modischen Welle korrumpieren, ausbeuteln und verramschen, um es somit nach vollzogenem Genuß und genügender Profitrate wieder unschädlich zu machen. Denn nichts wirkt im Kapitalismus schneller und tödlicher als das Verdikt, zu den Leuten von Gestern zu gehören.

Die Manager dieser Richtung sehen in der gesamten westlichen Kunstentwicklung nichts anderes als eine ständige Hausse und Baisse, das heißt eine Entwicklung ohne Entwicklung, die nicht über den bloßen Selbstzweck hinausreicht. Daher erblicken sie selbst in der »Neuen Sachlichkeit«, der Pop Art und dem neuen Dokumentarismus der sechziger Jahre keine ernsthafte Gefahr.<sup>38</sup> Solche Dinge werden in diesen Bereichen nur nach ihrem Tages- oder Saisonwert eingeschätzt, journalistisch angeschnuppert oder im Sinne rein formalästhetischer Analogien nebeneinandergestellt. So erinnern etwa Wieland Schmied in seinem Buch über die *Neue Sachlichkeit* (1972) Maler wie Richard Lindner, Konrad Klapheck und Fritz Köthe an gewisse Maler der zwanziger Jahre, ohne daß damit ein bestimmtes

Realismus-Konzept verknüpft würde.<sup>39</sup> In einem ähnlichen Sinne weist Michael Crompton auf stilistische Übereinstimmungen zwischen amerikanischen Malern der zwanziger Jahre wie Stuart Davis und Gerold Murphy und einigen späteren Pop-Artisten hin.<sup>40</sup> Auch hier bleibt es bei einer konzeptionslosen Oberflächlichkeit, die keinerlei ideologische oder gesamtgesellschaftliche Konsequenzen nach sich zieht. Überhaupt gibt es immer wieder Kritiker, die baß erstaunt darüber sind, daß sich alles scheinbar wiederholt, das heißt, daß man in den zwanziger Jahren wie in den sechzigern und in den sechziger Jahren wie in den zwanzigern gemalt habe. Solche Leute, denen es an einem wirklich ›historischen‹ Vorstellungsvermögen fehlt, sehen daher in allen künstlerischen Epochenbegriffen lediglich Warenzeichen, die im opportunen Moment gegen andere Warenzeichen wie Op, Kinetik, Minimal Art oder Hard Edge eingetauscht werden können. Aus diesem Grunde ist selbst der ›Neue Realismus‹ für sie kein Symptom eines ideologischen Wandels, sondern ein bloßer Tapetenwechsel, den man mit kühler Nonchalance ins Ästhetisierende entschärft.<sup>41</sup> So präsentiert etwa Tracy Atkinson den neuen Fotorealismus eines Jack Beal, Robert Bechtle, Richard Estes, Alex Katz, Malcolm Morley und Philip Pearlstein »as a new realism which is above all a painting style«. <sup>42</sup> John Taylor schreibt, daß es in dieser Richtung lediglich um eine neutrale ›Vergegenwärtigung‹ (»presence«) gehe und jede Beurteilung der dargestellten Objekte unterbleibe.<sup>43</sup> Damit hat er gar nicht so unrecht! Doch das Entscheidende ist, daß damit von vornherein eine totale Sterilisierung ins Ästhetische vollzogen wird, die selbst den ›Realismus‹ nur noch als Kunstproblem erscheinen läßt.

In ihrer wissenschaftlichen Diktion sind diese Leute überhaupt viel smarter als die hartnäckigen Verteidiger der klassischen Altmoderne, die sich gern idealistisch versteifen. Die manageriale Umarmung erweist sich daher in den meisten Fällen als viel tödlicher als der erbitterte Gegenschlag der gläubigen Abstraktionisten. Für die systemimmanenten Kulturbosse ist alles nur noch Gag, nur noch Modephänomen. Selbst die Kunst ist ihnen ein Konsumobjekt, das man wie eine Banane auf der Stelle verzehrt. Und damit wird jeder emanzipatorische Impuls schon in statu nascendi erstickt – und selbst der gesellschaftskritische Realismus zum ästhetischen Kitzel für die oberen Zehntausend aufbereitet. Diese Leute murksen nicht nur den falschen, sondern auch den richtigen, den sozialkritischen Realismus ab, indem sie ihn zur ›In‹-Kunst deklarieren und auf diese Weise unschädlich machen. Alles, was als ›High Brow‹ gilt, wird nämlich sofort mit Sprachbarrieren umstellt, ins Geheimniskrämerische erhoben – und damit den unteren Klassen entfremdet. Doch auch für die

oberen Klassen verliert es auf diese Weise schnell an ästhetischer Aktualität. Denn was heute ›in‹ ist, ist morgen notwendig ›out‹. Die systemimmanenten Manager in Sachen ›Kunst‹ legen darum den Hauptnachdruck stets auf das Kurzlebige, Episodische, Verwelkende. Ständig sind sie auf der Lookout-Position nach dem Neuen, dem ›Brandneuen‹. So war 1969 das meistkolportierte Aperçu in New Yorker Kunstkreisen der Ausspruch von Henry Geldzahler: »It seems today that Pop Art was an episode.«<sup>44</sup> Womit Geldzahler selbstverständlich recht hatte, wenn auch nur vom Standpunkt der ewigen Abstrakten aus, die sich jeden Fortschritt nur im Sinne eines bruchlosen Rückschritts zu den Kunstformen der ›Non-representational Art‹ vorstellen können und daher jeden Vorstoß ins Realistische von vornherein abzuwürgen versuchen.

#### IV

Soviel zu den Reaktionären, die in diesen Bereichen eine dominierende Rolle spielen, da sich fast alle Exhibitions- und Distributionsmittel in ihren Händen befinden. Was sagt jedoch die kleine linke Minderheit zu dieser Entwicklung? Lange Zeit an die alten ›Avantgarde‹-Konzepte glaubend, hat sie bis in die frühen sechziger Jahre der totalen Abstraktion und dann der Pop Art gehuldigt. Ein radikaler Umschwung setzte in ihren Reihen erst um 1965 ein, als im Zuge der beginnenden Apo-Gesinnung die gesamte ›modernistische‹ Kunst plötzlich in den Geruch der ›bürgerlichen Kunstscheiße‹ geriet. Doch an die Stelle dieses kunst- und theoriefeindlichen Aktionismus trat schon nach kurzer Zeit das Konzept einer neuen Polit-Malerei, die sich unmittelbar an der sozialen Wirklichkeit zu orientieren habe. So kam es bereits 1968 anlässlich der 4. Documenta zu Gegenaktionen der Neuen Realisten, die auf der Einsicht beruhten, daß man den kapitalistischen Dinosauriern nichts – nicht einmal die Kunst – widerstandslos überlassen dürfe. Eine wichtige Rolle spielte dabei die Zeitschrift *Tendenzen*, die sich schon in den frühen sechziger Jahren der Diktatur des Abstraktionismus entgegengestellt hatte und jetzt mit derselben Entschiedenheit gegen die ultralinken Reaktionen auftrat.<sup>45</sup> Ihr Ziel war von Anfang an eine spezifisch ›gesellschaftskritische‹ Malerei gewesen. Sie hatte daher das Moden- und Ismen-Karussell des kapitalistischen Kunstmarktes stets als einen krampfhaften Versuch hingestellt, bloß keinen »Realismus« in den gängigen Kunstbetrieb einsickern zu lassen.<sup>46</sup> Das ›Prinzip Realismus‹ fand deshalb in den letzten Jahren auf seiten der linkstheoretischen Kreise immer stärkere Beachtung. Und zwar

ging man dabei meist von der kritischen Sichtung des jeweils Angebotenen aus. So beurteilte Richard Hiepe die Pop Art schon 1968 als infame Korruption der neurealistischen Bemühungen, da sie viel zu neutralistisch und objektivistisch sei und damit ihr eigentliches Ziel – die Kritik an der bestehenden Gesellschaft – glatt verfehle.<sup>47</sup> Schließlich wurde bereits damals immer offensichtlicher, daß es vor allem Fabrikanten wie Ströher und Ludwig waren, die sich diese Schaustücke der amerikanischen Konsumwelt anzueignen versuchten. Etwas besser fand man Environments wie den berühmten *Backseat Dodge* (1964) von Ed Kienholz, der jedoch immer noch zu »statisch« und somit nicht interpretativ genug sei.<sup>48</sup> Die Westberliner Ausstellung »Prinzip Realismus« (1973) wurde dagegen von den *Tendenzen*-Kritikern von vornherein als Schau der »schicken Linken« abgetan.<sup>49</sup> Auch den Realismus der Documenta 5 lehnten sie als monströsen »Hyperrealismus« ab.<sup>50</sup> Vor allem die Werke der amerikanischen Fotorealisten empfand Carlo Schellemann als bloße »Abziehbilder« ohne jeden ideologischen Aussagewert, das heißt als »zufällige Ausschnitte« mit »nichtssagenden Inhalten«, bei denen der Betrachter in der Rolle des »Voyeurs« befangen bleibe.<sup>51</sup> Als wahren Realismus bezeichnete er nur jene Kunst, die einen »Ausweg zeigt«.<sup>52</sup>

Die Engagiertesten unter diesen linken Kunsttheoretikern, die sich zumeist in aller Offenheit zur DKP oder zum »Sozialistischen Realismus« der DDR bekennen, fordern deshalb Realisten, die sich ganz bewußt als »Künstler der Arbeiterklasse« fühlen.<sup>53</sup> Als Vorbilder offerieren sie vor allem folgende Künstler oder Künstlergruppen: die großen Mexikaner (Rivera, Siqueiros), Italiener wie Renato Guttuso, John Heartfield, den linken Flügel der »Neuen Sachlichkeit« (Grosz, Dix, Hubbuck, Schlichter), Käthe Kollwitz oder die Mitglieder der »Asso« (Assoziation revolutionärer bildender Künstler) aus der späten Weimarer Republik. Ein repräsentatives Dokument dafür ist das Buch *Die Kunst der neuen Klasse* (1973) von Richard Hiepe, das sich in vorsichtiger Distanzierung von jenem berühmten ZK-Beschluß vom 23. April 1932, der die Basis für den »Sozialistischen Realismus« legte und in den dreißiger und vierziger Jahren zu Dogmatismus, Schönfärberei und Personenkult führte, an den neuesten DDR-Richtlinien orientiert und Parteiveteranen wie Nagel, Grundig, Bergander, Querner oder die jüngsten DDR-Maler als richtungweisend empfiehlt.

Einen ersten Ansatz zu einer solchen Malerei sieht man innerhalb dieser Richtung bei Amerikanern wie Howard Kanovitz und Philip Pearlstein oder Westdeutschen wie Jürgen Waller, Karl Timmer, Helmut Goettl, Arweg Gorella, Harald Duwe, Rainer Hachfeld

und ähnlichen Künstlern. Der ›Neue Realismus‹ wird dabei stets als die einzige Möglichkeit hingestellt, der gegenwärtigen Kunstmisere in den kapitalistischen Ländern auf eine künstlerisch und politisch wirksame Weise entgegenzutreten. Alle ›modernistischen‹ Strömungen, die sich seit dem späten 19. Jahrhundert entwickelt haben, werden dagegen von diesen Kritikern als formalistisch, dekadent, elitär und damit ›bürgerlich‹ verworfen. Bei einer solchen Kahlschlag-Gesinnung entsteht zwangsläufig die Gefahr, daß neben den formalistischen Manieriertheiten auch die echten Errungenschaften der ›Moderne‹ leichtfertig über Bord geworfen werden. Geht es heute bloß noch um die Frage, ob ein Werk ›realistisch‹ oder ›abstrakt‹, ob es ein Foto oder eine mit Balken, Strichen und Kreisen bedeckte Leinwand ist? Wem ist damit gedient, wenn man aus Affekt gegen die Verrücktheiten der Abstrakten in eine proletarische Milieuschilderung oder einen Fotografismus zurückfällt, den einsichtsvolle Künstler bereits Ende der zwanziger Jahre für nicht interpretativ genug hielten? Wollen das die armen Leute wirklich sehen? Und selbst wenn dies wirklich der Fall wäre, würden sie durch solche Bilder in ihren Affekten gegen den Kapitalismus bestärkt? So viele Fragen, so wenige Antworten.

## V

Ich fürchte, dieses Problem muß in wesentlich größeren Dimensionen gesehen werden. Man kann nicht einfach ›abstrakt‹ gleich reaktionär und ›realistisch‹ gleich progressiv setzen oder umgekehrt. Es ist gar nicht so evident, daß jeder, der realistisch malt, zugleich fortschrittlich denkt. Sonst wären alle Sonntagsmaler Progressive. Und es ist auch gar nicht so selbstverständlich, daß jeder, der die Realität schöpferisch umformt, von vornherein ein Finsterling ist. Sonst wäre auch Picasso ein Finsterling. So simpel lassen sich diese Dinge nicht betrachten, da weder die Abstraktion noch der Realismus bloße Formfragen sind. Gehen wir daher erst einmal kurz auf die gesellschaftswissenschaftlichen Hintergründe dieser beiden Phänomene ein.

Wie kam es eigentlich zu diesem merkwürdigen Wirklichkeitsfanatismus, der immer wieder zu neuen ideologischen Frontbildungen führt? Ich glaube, es herrscht heute eine weitgehende Übereinstimmung unter Kunsthistorikern, daß das Aufkommen des neuzeitlichen Realismus unlösbar mit dem Entstehen des bürgerlichen Lebensgefühls in der Malerei verbunden ist. Dieser Realismus manifestiert sich zum erstenmal in der Malerei des frühen 15. Jahrhunderts

und ersetzt dort die repräsentativen ›Kultbilder‹ des feudalistischen Mittelalters durch bürgerliche ›Lebensbilder‹, auf denen statt Hoheit, kultischer Repräsentanz, Lebensferne, Göttlichkeit plötzlich Dinge wie Nähe, Intimität, Interieurhaftes, Einfühlsames, Familiäres, Naturhaftes dominieren, die in der perspektivischen Sicht des irdisch-konkreten Menschen dargeboten werden. Statt anzubeten, zu huldigen, seine Ehrerbietung zu erweisen, wird hier der Betrachter eingeladen, an dem Dargestellten mit- und einfühlend teilzunehmen.<sup>54</sup> Nicht das Jenseitige, sondern das Diesseitige, und zwar mit allem realistischen Drum und Dran, steht jetzt im Vordergrund. An die Stelle der Öffentlichkeit tritt somit das Private, an die Stelle der Gesellschaft die Familie, an die Stelle des Hoheitsvollen und Außerweltlichen das Naheliegende, Nächste.

Und zwar vollzieht sich dieser Prozeß der bürgerlichen Aneignung der sinnlich-erfaßbaren Welt in drei Etappen: im frühbürgerlichen Realismus des 15. Jahrhunderts, im bürgerlich-saturierten Realismus der Niederländer des 17. Jahrhunderts und schließlich im halb protestlerischen, halb entsagungsvoll-sentimentalischen Realismus des 18. und 19. Jahrhunderts, wo man sich aus der unmittelbaren Realität immer stärker in die Scheinwelt ästhetischer Surrogate, meist einer idyllisch vorgespiegelten Natur, zurückzieht. Dreimal versucht das Bürgertum den Adel und die alten Mächte der klerikalen Bevormundung zu überwinden – und dreimal scheitert es. Nach jedem ›realistischen‹ Aufstand kommt es zu einer Restauration des Vornehmen, Ranghohen, Außerweltlichen, zum letztenmal in der Stilkunstära um 1900. Das Phänomen des Realismus läßt sich daher im Rahmen der neuzeitlich-abendländischen Traditionen weitgehend mit den bürgerlichen Vorstellungen von ›Humanität‹ gleichsetzen, die im Laufe der Jahrhunderte allmählich ins Scheinhafte verflachen. Was bleibt, ist schließlich nur die ›realistische‹ Natur, die als Einfühlungs- und Identifikationsobjekt einzelner, entfremdeter bürgerlicher Individuen genossen wird, die in der Natürlichkeit des Bildes einen Ersatz für die verlorene Natürlichkeit des Lebens sehen. Gerade die ›guten Stuben‹ des 19. Jahrhunderts hingen daher voller Landschaften, voller Genreszenen des ländlich-natürlichen Lebens. Da man im Geschäftsleben immer brutaler auftreten mußte, versuchte man wenigstens in der bürgerlich-realistischen Malerei einen Hauch von Humanität zu wahren. Kein Wunder, daß diese Bilder immer süßlicher, illusionärer, entsagungsvoller wurden, wie ja auch die Literatur des bürgerlichen Realismus – vor allem nach der gescheiterten Achtundvierziger Revolution – immer stärker relativistisch-resignierende und zugleich verklärende Züge bekam.<sup>55</sup> Eine durchgreifende Revolution gegen diese Art von Realismus fin-

det sich erst bei den Fauves, den Futuristen und Expressionisten, die der sklavischen Mimesis und Identificatio das Prinzip der Abstraktion entgegensetzten. Diese Gruppen wollten nicht mehr Einfühlung, sondern Schöpfung, nicht mehr Reproduktion, sondern Produktion. Ihre Bilder sollten kein Ersatz für mangelnde Natürlichkeit sein, sondern energetisierende Impulse vermitteln. Anstatt sich mit ästhetischen Surrogaten zu begnügen, stießen diese Malergruppen auch in der Kunst ins Aktivistische, Revolutionäre vor. Sie griffen daher gierig zu allen neuen, von der Technik angeregten Darstellungsmitteln, ob nun collagierender Simultaneität, typisierender Vereinfachung oder montierender Verfremdung, um damit endlich der alten Natursentimentalität den Garaus zu machen. Und so entsteht die paradoxe Situation, daß sich im ästhetischen Überbau Gegenströmungen zum spätbürgerlichen Realismus des 19. Jahrhunderts entwickeln, die bereits auf eine sozialistische Sachkultur vorausweisen, obwohl die entscheidenden Exponenten dieser Richtung weiterhin bürgerlich-subjektivistische Ziele propagieren. Durch diese innere Diskrepanz kippen ihre ›revolutionären‹ Gesten nur allzu oft ins rein Formalistische um. Statt energetisierende ›Sinnbilder‹ eines neuen Lebensgefühls zu entwickeln, wie es manchen Expressionisten wenigstens andeutungsweise gelang,<sup>56</sup> entstehen so seit den zwanziger Jahren jene abstrakten, konstruktivistischen, gegenstandslosen Bildflächen ohne jede Inhaltsbezogenheit, die in ihrer totalen Verdinglichung lediglich den technokratisch durchstrukturierten, gesichtslosen Kapitalismus widerspiegeln – was sie zum Ausdruck der absoluten Entfremdung macht.

Das Problem der westlichen Malerei ist daher heute ein doppeltes: die bloße Abstraktion wirkt genauso korrumpiert wie der bloße Realismus. Beide haben sich im Westen in manipulierte Zerrformen verwandelt, die keinerlei gesamtgesellschaftlichen Aussagewert mehr aufweisen. Was heute noch als ›Realismus‹ weiterlebt, ist meist eine Malerei der konservativen Abseitslage, die pseudo-naive Sonntagsfreuden beschwört oder sich (wie bei Andrew Wyeth) in spätestbürgerlicher Resignation und nostalgischer Einsamkeit gefällt. Die expressionistischen und futuristischen Elemente sind dagegen weitgehend in jener ›Moderne in Permanenz‹ aufgegangen, die in ihrer Berührungsangst allem Inhaltlichen gegenüber mehr und mehr ins Unverbindliche degeneriert. Falls man nicht in die falschen Traditionsfelder geraten will, erweist sich somit das Problem eines ›Neuen Realismus‹ als äußerst kompliziert. Mit bloßen Affekten gegen das Abstrakte, und mögen sie noch so berechtigt sein, ist es in diesen Dingen nicht getan. Ginge man von einer solchen Einstellung aus, säнке der ›Neue Realismus‹, so progressiv er sich auch dünkt,

nur allzu leicht ins Traditionelle ab. Das läßt sich an folgenden Tendenzen ablesen.

Da wäre erst einmal die Gefahr einer unreflektierten Übertragung des bürgerlichen Realismus aufs Proletarische, was man bereits im Naturalismus und der Neuen Sachlichkeit versucht hat – und was auch heute wieder beliebt zu werden beginnt. Ich meine damit jene einfühlsamen ›Lebensbilder‹, wo selbst im Bereich des Unbürgerlichen das Einfühlsam-Psychologische und Humanistisch-Idealistische dominieren. Dafür sprechen jene Bilder à la Zille und Baluscheck, auf denen auch die Welt der Strolche, Ganoven und Prostituierten mit bürgerlicher Delikatesse als einladendes Milieu erscheint, wo Proletarierkinder auf Hinterhöfen spielen, Arbeiterfamilien ihren Sonntagsausflug ins Grüne machen oder in Unterröcken am Wannsee sitzen, das heißt, wo man sich so ungezwungen, so ›natürlich‹ wie nur möglich gibt. Im Sinne eines falsch verstandenen Humanismus werden auf diesen Bildern unbürgerliche Verhältnisse ins Beschauliche und Idyllische verbürgerlicht – und somit selbst der Arbeiter zum Bürger gemacht. Was Proletarier mit solchen Bildern anfangen sollen, ist nicht recht einzusehen. Diese Art von Malerei dient eher dazu, das ›Bürgerliche‹ zu perpetuieren als es zu überwinden. Doch andererseits wird sich im Kapitalismus das Bild des arbeitenden Menschen wohl nie ohne einen Zug ins Verlogene darstellen lassen. Dazu sind die inneren Widersprüche einfach zu massiv. Zille wird nicht damit überholt, daß man heutzutage im linken Lager einen jungen Arbeiter mit Blue Jeans und Motorrad-Braut darstellt. Dazu müßten ganz andere Leitbilder her.

Die zweite Hauptgefahr dieses ›Neuen Realismus‹ besteht darin, daß er aus berechtigter Abneigung gegen das Sentimentalisch-Bürgerliche das rein Faktographische bevorzugt. Auch diese Tendenz bahnt sich schon im Naturalismus und der Neuen Sachlichkeit an. Bereits dort wird der dargestellte Mensch oft so unsentimental, kalt und objektiviert wie nur möglich wiedergegeben, als sei das Malerauge lediglich eine Fotolinse, der das aufzunehmende Objekt völlig gleichgültig ist. Im blinden Vertrauen auf die Überzeugungskraft der bloßen Authentizität hat sich so ein Faktenfetischismus entwickelt, der bloß noch widerspiegelt, aber nicht mehr interpretiert.<sup>57</sup> Dahinter steht meist der ideologische Trugschluß, daß Realistisches im Prinzip ›aufklärerisch‹ sei, da es stets die unverfälschte ›Wahrheit‹ zeige, was selbst ein Mann wie Arnold Hauser behauptet. Dabei zeigt gerade das heutige Fernsehen, der Blätterwald der Illustrierten und das Pressefoto, wie infam das ›realistische‹ Bild für reaktionäre Zwecke eingesetzt werden kann. Schließlich gibt es nichts Reaktionärereres als die allbekannte *Bild-Zeitung!* Die Autoren der *Tendenzen* sind da-

her immer wieder gegen den Objektfetischismus und die manipulierte Fotolüge (»Amerikanischer GI schenkt armen Vietnamesenkindern Kaugummis«) zu Felde gezogen.<sup>58</sup> Ja, schon Brecht schreibt 1931, daß heutzutage »weniger denn je eine einfache ›Wiedergabe der Realität‹ etwas über die Realität aussagt. Eine Photographie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letztere nicht mehr heraus.« Und Brecht fährt fort: »Es ist also tatsächlich ›etwas aufzubauen‹, etwas ›Künstlerisches‹, ›Gestelltes‹. Es ist ebenso tatsächlich Kunst nötig.«<sup>59</sup>

Wie hätte also ein ›Neuer Realismus‹ wirklich auszusehen, falls er die ›wirkliche‹ Wirklichkeit wiederzugeben versuchte? Denn schließlich behauptet schon Hegel, daß das bloße Kopieren der Natur eine höchst »überflüssige Arbeit« sei. Daher vertritt bereits er die These, daß die Dinge erst dann wirklich ›wirklich‹ werden, wenn man sie mit einem wissenden Auge betrachtet.

Nach den hier entwickelten Prämissen müßte ein solcher ›Realismus‹ nicht einfach an den bürgerlichen Realismus und die ihm zugrunde liegende Humanitätsvorstellung anknüpfen, sondern qualitativ darüber hinausführen. Er dürfte daher weder ein Beschreibungs- noch ein Identifikationsrealismus sein, dürfte keine illusionären Fluchträume eröffnen, dürfte nicht zu teilnehmender Behaglichkeit, Sättigtheit und Natursentimentalität einladen, sondern müßte den bürgerlichen Realismus sowohl inhaltlich als auch formal mit neuen Leitbildern zu überbieten versuchen. Dazu gehört allerdings, daß sich dieser Realismus gewisse Errungenschaften aus der nachbürgerlichen Welt des soziologisch-marxistischen, naturwissenschaftlichen und produktivistischen Denkens zu eigen machte, um sich von der rein individualpsychologischen Sehweise des bürgerlichen Subjektivismus und seiner gemüthhaften personenkultischen Grundvoraussetzungen zu befreien. Falls man nicht ein neues Ethos des Produktiven ins Auge faßt, das auf Kriterien wie Leistung, Mitbestimmung, sozialer Verantwortlichkeit beruht, läuft man auch bei einem neuen Realismus immer wieder Gefahr, in allgemeinemenschliche Identifikationsmechanismen oder surrogathaftes Humanismuskonzepte zurückzufallen. Es genügt nicht, die Welt bloß widerzuspiegeln, wenn man nach vorn durchbrechen will. Wer das will, muß ihr jenen Spiegel vorhalten, in dem sie ihr wahres Gesicht erkennt.

Der ›Neue Realismus‹ sollte daher die Natur nicht mehr in ihrer Gegebenheit, sondern in ihrer Veränderbarkeit zeigen. Er sollte Perspektiven der Kritik, der Wandlungsfähigkeit, des schöpferischen

Umdenkens offerieren. Er sollte die Realität als etwas gesellschaftlich Determiniertes und damit Veränderliches, vom Menschen Gemachtes hinstellen. Er sollte die Wirklichkeit von innen her ›aufreißen‹ – und sich nicht mit einer suggestiv-illusionären ›Kinorealität‹ begnügen. Er sollte uns weder affirmativ stimmen noch in dem bereits Vertrauten bestärken, sondern uns mit dem Unvertrauten bekannt machen, uns zum Umdenken zwingen, indem er uns gerade das Allerbekannteste, unsere allgemein akzeptierte Umwelt, als etwas Falsches, zu Änderndes präsentiert. Kurz: er sollte uns die Realität von konkret-utopischer Warte aus historisch einsichtig machen. Und das geht nur, wenn man vom banal Daseienden abstrahiert, wenn man die Methoden der ›konzeptuellen‹ Kunst aufgreift, wenn man sich der Montagetechniken eines John Heartfield oder der jüngsten Filmern wie Straub, Kluge und Faßbinder bedient, das heißt wenn man das Wirkliche kritisch durchleuchtet. In vielen Fällen sind dafür die Mittel des ›Schlechten-Neuen‹, die sich bereits auf der Höhe der fortgeschrittenen Produktionsbedingungen befinden, wesentlich besser geeignet als die bürgerlichen Hausmittel des ›Guten-Alten‹, wie sie der idealistische oder psychologische Realismus des 19. Jahrhunderts für uns bereitgestellt hat.

Das ist selbstverständlich nicht zur Unterstützung der herkömmlichen Abstraktionstendenzen gesagt, obwohl sich manches aus ihrem Formenvorrat durchaus verwerten ließe. Leider ist jedoch in diesen Bereichen vieles bereits zur toten Formel erstarrt, das heißt soweit verdinglicht, daß es keine emanzipatorischen Impulse mehr auslöst. Hier müßte man also in der Wahl der Mittel recht vorsichtig sein, um nicht in eine schicke Avantgarde zurückzufallen. Doch auf eine so ästhetisierende Weise ist das Realismus-Problem ohnehin nicht zu lösen. Wirklicher Realismus ist nun einmal keine bloße Formfrage. Vielleicht war es gerade der Fehler der Theoretiker des ›Sozialistischen Realismus‹, den Realismus in Anlehnung an die russische Literatur und Malerei des 19. Jahrhunderts zu einer solchen gemacht zu haben. Wirklicher Realismus entsteht nur dann, wenn man sich realistisch-konkrete Ziele setzt und in enger Anlehnung an diese Ziele einen operativen, kämpferischen Darstellungsstil entwickelt, dem alle formalen Mittel recht sind, wenn sie nur die änderungswilligen Teile der Bevölkerung zum Umdenken und schließlich zum Handeln bewegen. Kritischer, konkreter oder realer Realismus ist also stets funktional bestimmt. Ein ›Neuer Realismus‹ sollte deshalb nicht primär eine Angelegenheit der Kunst bleiben, sondern – wie Brecht schon 1938 schreibt – eine »große politische, philosophische, praktische Angelegenheit« sein und als »solche große, allgemeine menschliche Angelegenheit behandelt und erklärt werden«. <sup>60</sup>

In Anlehnung an diese These sollte man auch in der Malerei ›Realismus‹ in Zukunft als kämpferisch, volksverbunden, operativ, auf Veränderung dringend und entwicklungsfördernd definieren,<sup>61</sup> das heißt als etwas, was sich zur Aufgabe setzt, wirklich wirken zu wollen, indem es bestimmten Zielgruppen praktikable Einsichten in das gesellschaftliche Getriebe und seine Widersprüche liefert. Erst dann wäre ›Realismus‹ keine akademisch-mimetische Angelegenheit mehr, die lediglich zu Examensfragen führt und uns darüber die Fragen des Lebens und der Politik vergessen läßt. Erst dann würde endlich jene fruchtlose Debatte über Inhaltismus und Formalismus, über Abstraktion und Wirklichkeit aufhören, welche uns immer wieder von der ideologischen Konkretisierung unserer wirklichen Ziele abgelenkt hat. Erst dann sähe man in jeder kritisch-realistischen Kunst wieder einen Teil jener *Ars militans*, der es trotz allem – trotz der mächtig angewachsenen Bewußtseinsindustrie, trotz der manipulierten Apathie der ›schweigenden Mehrheit‹, trotz der defaitistischen Haltung gewisser Intellektuellenkreise, trotz des staatlich geförderten Formalismus in allen Künsten – noch immer um den Fortschritt geht. Erst wenn wir als kritische Realisten den Spielraum unserer Bemühungen im Rahmen einer solchen Gesellschaftsordnung illusionslos einzuschätzen lernten, ohne einem billigen Zynismus zu verfallen, erst dann wären wir endlich ›realistisch‹.

### Klaus L. Bergbahn: *Von der Naturnachahmung zum Realismus*

- 1 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik* (Frankfurt, o. J.), I, 52.
- 2 René Wellek, Der Realismusbegriff in der Literaturwissenschaft. In: *Grundbegriffe der Literaturkritik* (Stuttgart, 1965), 162.
- 3 Zum Forschungsstand siehe: Fritz Martini, Realismus. In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* (Berlin, <sup>2</sup>1955 ff.), III, 343–365. Ferner: Hans Peter Herrmann, *Naturnachahmung und Einbildungskraft. Zur Entwicklung der deutschen Poetik von 1670 bis 1740* (Bad Homburg, 1970).
- 4 Joh. Chr. Gottsched, *Auszug aus des Herrn Batteux Schönen Künsten* (Leipzig, 1754), 74.
- 5 Zit. nach H. P. Herrmann, 26 f.
- 6 Ebd., 133.
- 7 Wolfgang Preisendanz, Mimesis und Poesis in der deutschen Dichtungstheorie des 18. Jahrhunderts. In: *Rezeption und Produktion zwischen 1570 und 1730*. Hrsg. von Wolfdietrich Rasch, Hans Geulen, Klaus Harkerkamm (Bern, 1972).
- 8 *Winckelmanns Werke*. Hrsg. von C. L. Fernow (Dresden, 1808), I, 7.
- 9 Peter Demetz, Die Folgenlosigkeit Lessings. In: *Merkur* 25 (1971), 731.
- 10 Gotthold Ephraim Lessing, *Sämtliche Schriften*. Hrsg. von Karl Lachmann und Franz Muncker (Stuttgart, <sup>3</sup>1886), XI, 3.
- 11 Lessing, *Gesammelte Werke*. Hrsg. von Paul Rilla (Berlin, <sup>2</sup>1968), V, 10.
- 12 Zit. nach Paul Rilla, *Lessing und sein Zeitalter* (Berlin, <sup>2</sup>1968), 136.
- 13 Jochen Schulte-Sasses Nachwort zu: *Lessing, Mendelssohn, Nicolai. Briefwechsel über das Trauerspiel* (München, 1972), 222.
- 14 Kurt Wölfel, Moralische Anstalt. Zur Dramaturgie von Gottsched bis Lessing. In: *Deutsche Dramentheorien*. Hrsg. von Reinhold Grimm (Frankfurt, 1971), I, 119.
- 15 Lessing übersetzte zwar das *Theater des Herrn Diderot* (1760) und empfahl es damit dem deutschen Publikum, aber in der *Hamburgischen Dramaturgie* finden sich nur dürftige Hinweise auf das bürgerliche Trauerspiel (14. Stück), dafür aber eine um so ausführlichere Kritik Diderots (86. bis 95. Stück).
- 16 Jakob Michael Reinhold Lenz, *Werke und Schriften*. Hrsg. von Britta Titel und Hellmut Haug (Stuttgart, 1966), I, 359.
- 17 *Goethes Werke*. Hrsg. von Erich Trunz (Hamburg, <sup>5</sup>1960), IX, 316.
- 18 Wilhelm Girnus, Goethe, der größte Realist deutscher Sprache. In: *Goethe. Über Kunst und Literatur*. Hrsg. von Wilhelm Girnus (Berlin, 1953), 9–197.
- 19 Erich Auerbach, *Mimesis* (Bern, <sup>3</sup>1964), 413.
- 20 Vgl. Hans Mayer, Goethes Begriff der Realität. In: *Goethe*, 18 (1956), 26 ff.
- 21 Armand Nivelle, *Kunst- und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik* (Berlin, 1960), 214.

- 22 Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Gerhard Fricke und H. G. Göpfert (München, 1960), II, 819f.
- 23 Georg Lukács, Schillers Theorie der modernen Literatur. In: G. L., *Goethe und seine Zeit* (Berlin, 1955), 95.
- 24 Erhard John, Die Herausbildung des Realismusbegriffs als ästhetischer Kategorie im Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller. In: *Weimarer Beiträge* 5 (1959), 468.
- 25 *Schillers Werke. Nationalausgabe* (Weimar, 1943 ff.), XXII, 274.
- 26 Ebd., XX, 437.
- 27 Peter Szondi, Das Naive ist das Sentimentalische. In: *Euphorion* 66 (1972), 174 ff.
- 28 Hegel, *Ästhetik*, I, 69.
- 29 Fritz Martini sieht in Hegels Kapitel »Das Zusammenstimmen des konkreten Ideals mit seiner äußerlichen Realität« (*Ästhetik*, I, 248 ff.) schon die Grundthematik und Problematik des späteren poetischen Realismus (*RE*, III, 358).
- 30 Max Bense, Die Aktualität der Hegelschen Ästhetik. In: M. B., *Aesthetica* (Baden-Baden, 1965), 198.

### Theodore S. Hamerow: *Moralinfreies Handeln*

- 1 (August Ludwig von Rochau), *Grundsätze der Realpolitik, angewendet auf die staatlichen Zustände Deutschlands*, 2 Bde. (Stuttgart – Heidelberg, 1853–1869), I, 1–3, 11, 28.
- 2 Ebd., I, 66, 68, 223–224.
- 3 Ebd., I, 22, 157, 159–160, 213.
- 4 Julius Fröbel, *Deutschland und der Friede von Villafranca* (Frankfurt, 1859), S. 14; Preußen, *Stenographische Berichte über die Verhandlungen der durch die Allerhöchste Verordnung vom 6. Mai 1862 einberufenen beiden Häuser des Landtages. Haus der Abgeordneten*, 8 Bde. (Berlin, 1862), II, 728; Preußen, *Stenographische Berichte über die Verhandlungen der durch die Allerhöchste Verordnung vom 29. Dezember einberufenen Häuser des Landtages. Haus der Abgeordneten*, 8 Bde. (Berlin, 1865), I, 504; Hermann Oncken, *Rudolf von Bennigsen. Ein deutscher liberaler Politiker*, 2 Bde. (Stuttgart – Leipzig, 1910), I, 647.
- 5 Johannes von Miquel, *Reden*. Hrsg. von Walther Schultze und Friedrich Thimme, 4 Bde. (Halle, 1911–1914), I, 198; *Der Zollverein*, 20. April 1867, S. 121; Hermann Baumgarten, *Der deutsche Liberalismus. Eine Selbstkritik*. In: *Preussische Jahrbücher* 18 (1866), 589–590, 606, 623, 625.
- 6 *Volkesblatt für Stadt und Land*, 4. August 1866.
- 7 Preußen, *Stenographische Berichte über die Verhandlungen der durch die Allerhöchste Verordnung vom 28. Juli 1866 einberufenen beiden Häuser des Landtages. Haus der Abgeordneten*, 6 Bde. (Berlin, 1866–1867), I, 72; *Neue Preussische Zeitung*, 8. Mai 1866; Ernst Ludwig von Gerlach, *Deutschland um Neujahr 1870* (Berlin, 1870), S. 7; Preußen, *Stenographische Berichte über die Verhandlungen der durch die Allerhöchste Verordnung vom 18. April 1867 einberufenen beiden Häuser des Landtages. Haus der Abgeordneten*, 2 Bde. (Berlin, 1867), I, 46.
- 8 (Rochau), *Grundsätze der Realpolitik*, II, 40–41.
- 9 Ebd., II, 14–15, 22–25.
- 10 Ebd., II, 135–136, 139–140.
- 11 Ebd., II, 27.

*Helmuth Kreuzer: Zur Theorie des deutschen Realismus zwischen Märzrevolution und Naturalismus*

- 1 Bertolt Brecht, *Versuche* 13 (1954), 99.
- 2 Vgl. z. B. Fontanes Besprechung der *Ahnen* in der Nymphenburger Ausgabe der *Sämtlichen Werke* (München, 1963), XXI, I, 239 ff.
- 3 Berthold Auerbach, *Gesammelte Schriften* (Stuttgart, 1863 f.), XX, 51.
- 4 Am umfassendsten sind die Arbeiten des Preisendanz-Schülers Hermann Kinder, *Poesie als Synthese. Ausbreitung eines deutschen Realismusverständnisses in der Mitte des 19. Jahrhunderts* (Frankfurt, 1973) und der Sengle-Schüler Werner Hahl, *Reflexion und Erzählung. Ein Problem der Romantheorie von der Spätaufklärung bis zum programmatischen Realismus* (Stuttgart, 1971) und Helmuth Widhammer, *Realismus und klassische Tradition. Zur Theorie der Literatur in Deutschland 1848–1860* (Tübingen, 1972). Alle weiteren wichtigen Literaturangaben dort sowie in dem ausführlichen Nachwort, das Fritz Martini der 3. Aufl. seiner *Deutschen Literatur im Bürgerlichen Realismus 1848–1898* (Stuttgart, 1974) beigegeben hat. Allen genannten Arbeiten ist dieser Vortrag verpflichtet.
- 5 Brief an E. Sträter vom 21. September 1892.
- 6 Briefe an E. Fontane vom 24./25. Juni und 9. Juli 1881. Vgl. Fontane, *Schriften zur Literatur*. Hrsg. von Hans-Heinrich Reuter (Berlin, 1960), 354 ff.
- 7 Wolfgang Preisendanz, Voraussetzungen des poetischen Realismus in der deutschen Erzählkunst des 19. Jahrhunderts. In: *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*. Hrsg. von Richard Brinkmann (Darmstadt, 1969), 469. Zu Preisendanz' Auffassung des »poetischen Realismus« vgl. ferner sein Buch *Humor als dichterische Einbildungskraft. Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus* (München, 1963).
- 8 Die *Ästhetik* wurde im Detail vielfach ausgebeutet, nicht im ganzen nachgeahmt. Vischer selbst rückte später von ihr ab, ohne noch zu einer Umarbeitung fähig zu sein. Vgl. Friedrich Theodor Vischer, *Kritische Gänge*. Neue Folge (Stuttgart, 1873), VI, 129.
- 9 Vgl. Widhammer, 36.
- 10 Fontane, *Nymphenburger Ausgabe* (1967), XV, 347.
- 11 Zit. nach Fontane, *Schriften zur Literatur*, XI.
- 12 Vischer, *Kritische Gänge*. Neue Folge, IV, 53.
- 13 Ebd., IV, 40.
- 14 Gervinus beargwöhnte den »allzeit angriffsfähigen Kriegsstaat« Bismarcks, der »über den ganzen Welttheil, über das ganze Zeitalter die Gefahr einer Ordnung, die man im Aussterben geglaubt hatte, wieder aufleben« ließ. Vgl. *Hinterlassene Schriften* (Wien, 1872), 21 ff.
- 15 Robert Prutz, *Die deutsche Literatur der Gegenwart 1848–1858* (Leipzig, 1859), II, 116.
- 16 Zit. nach Martini, *Deutsche Literatur im Bürgerlichen Realismus 1848–1898*, 168.
- 17 Friedrich Hebbel, *Sämtliche Werke*. Hrsg. von R. M. Werner (Berlin, 1901 ff.), X, 63.
- 18 *Grenzboten* (1848), III, 508.
- 19 Vgl. Fontane, *Schriften zur Literatur*, 335.
- 20 Fontane, Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848. In: *Nymphenburger Ausgabe*, XX, I, 7f.
- 21 Vischer, *Kritische Gänge*. Hrsg. von R. Vischer (München, 2o. J.), II, 146.
- 22 Zit. nach Widhammer, 109.

- 23 *Grenzboten* (1850), I, 134.
- 24 Ebd. (1858), I, 18.
- 25 *Deutsches Museum* (1853), II, 177 f.
- 26 Nach Wolfgang Zorn, Wirtschafts- und sozialgeschichtliche Zusammenhänge der deutschen Reichsgründungszeit (1850–1879). In: *Probleme der Reichsgründungszeit 1848–1879*. Hrsg. von H. Böhme (Köln – Berlin, 1968), 299.
- 27 *Grenzboten* (1861), IV, 240.
- 28 Julian Schmidt, *Geschichte der deutschen Literatur im 19. Jahrhundert*. Dritter Band: Die Gegenwart (Leipzig, <sup>2</sup>1855), 318.
- 29 Schmidt, *Geschichte der deutschen Literatur seit Lessing's Tod*. Dritter Band: Die Gegenwart (Leipzig, <sup>5</sup>1867), 545.
- 30 Ebd.
- 31 Fontane, XXI/I, 217.
- 32 Ebd., 224.
- 33 Ebd., 218.
- 34 Ebd., 219.
- 35 Ebd., 218.
- 36 Ebd., 224; Gustav Freytag, *Soll und Haben*, Leipzig, <sup>69</sup>1908, II, 155. Zu Freytag vgl.: G. L. Mosse, *Germans and Jews* (New York, 1970); E. K. Bramsted, *Aristocracy and the Middle-Classes in Germany*, Rev. Ed. (Chicago, 1964); T. E. Carter, Freytag's »Soll und Haben« (. . .) In: *German Life and Letters*, XXI, 1967/68; J. L. Sammons, The Evaluation of Freytag's »Soll und Haben«. Ebd., XXII, 1968/69.
- 37 Fontane, XXI/I, 225.
- 38 Vischer, *Kritische Gänge*, II (Tübingen, 1844), 331.
- 39 Vgl. Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*. Hrsg. von R. Vischer (München, <sup>2</sup>1923 f.), II, 624; VI, 174.
- 40 *Grenzboten* (1854), 401.
- 41 Fontane, *Schriften zur Literatur*, 334 f.
- 42 Vgl. Otto Ludwig, *Gesammelte Schriften* (Leipzig, 1891), VI, 70 ff.
- 43 *Grenzboten* (1854), IV, 402.
- 44 Ebd.
- 45 Ebd. (1854), III, 274.
- 46 Ebd. (1855), I, 463 f.
- 47 Vgl. ebd. (1854), I, 178.
- 48 Julian Schmidt, *Boz. Eine Charakteristik* (Leipzig, 1852), 9. Vgl. L. M. Price, *The Attitude of Gustav Freytag and Julian Schmidt toward English Literature* (Göttingen, 1915).
- 49 Schmidt, *Geschichte der deutschen Literatur seit Lessing's Tod*. Dritter Band: Die Gegenwart (<sup>5</sup>1867), 443 f. Vgl. auch *Grenzboten* (1850), III, 463.
- 50 *Grenzboten* (1848), I, 497.
- 51 Ebd. (1848), II, 204.
- 52 Ebd. (1852), III, 486.
- 53 Rudolf Haym, Schiller an seinem hundertjährigen Jubiläum. In: *Preußische Jahrbücher* (1859), 664.
- 54 Schmidt, *Geschichte der deutschen Literatur*. Zweiter Band: Die Romantik (1866).
- 55 Ebd., Dritter Band: Die Gegenwart (<sup>5</sup>1867), 563 f. Zur Entwicklung der Klassik- und Romantikkritik bei Schmidt und Dilthey vgl. Bernd Peschken, *Versuch einer germanistischen Ideologiekritik* (. . .) (Stuttgart, 1972).
- 56 *Grenzboten* (1870), I, 2.

- 57 Ebd., 3.
- 58 Hermann Hettner, *Die Kunst und ihre Zukunft* (1850). In: *Schriften zur Literatur*. Hrsg. von Jürgen Jahn (Berlin, 1959), 288. Zur Dramentheorie der Zeit vgl. Helmut Schanze, *Theorie des Dramas im »Bürgerlichen Realismus«*. In: *Deutsche Dramentheorien*. Hrsg. von R. Grimm (Frankfurt, 1971), II.
- 59 Hettner, *Die altfranzösische Tragödie*. Ebd., 313.
- 60 Hettners Schrift über das »moderne Drama« basiert z. T. auf seinem Briefwechsel mit Gottfried Keller. Auch dieser plädiert für »Klassizität« mit einem progressiven Argument: dem Postulat der Volkstümlichkeit (Brief vom 28. Oktober 1850).
- 61 *Deutsches Museum* (1853), I, 415.
- 62 Rudolf Gottschall, *Poetik. Die Dichtkunst und ihre Technik* (Breslau, 1870), II, 242; Vischer, *Ästhetik*, VI, 311.
- 63 Freytag, *Die Technik des Dramas* (Leipzig, 1890), 58 f.
- 64 *Grenzboten* (1855), II, 449.
- 65 Auerbach, *Schrift und Volk. Grundzüge der volkstümlichen Literatur* (Leipzig, 1846), 132.
- 66 Ludwig, *Gesammelte Schriften*, VI, 179 f.
- 67 Auerbach, 88.
- 68 Gottschall, I, 119.
- 69 *Grenzboten* (1855), II, 453.
- 70 Ebd. (1856), III, 188.
- 71 Ebd. (1855), I, 332.
- 72 Ebd. (1854), IV, 148.
- 73 Vgl. z. B. Vischer, *Kritische Gänge* (1844), II, 283 und *Ästhetik*, VI, 174. Die Stellen machen – wie unzählige andere, nicht nur bei Vischer – deutlich, daß es nicht erst das Spezifische der Dichtung gegenüber ihrem Stoff oder gegenüber der Wissenschaft ist, was die eingangs zitierten Urteile über »unverklärten« Realismus bedingt, sondern bereits das Postulat einer »poetischen« Wirklichkeit als Gestaltungsvorwurf. Liegt die »Poesie« nicht schon im Gegenstand, wird die Überhöhung der »gemeinen« Wirklichkeit mit Hilfe der subjektiven Phantasie notwendig. Dies gegen Preisdanz, 471 f.
- 74 Heinrich von Sybel, *Kleine historische Schriften* (München, 1863). Vgl. zu diesem Abschnitt und seinen Belegen Hartmut Eggert, *Studien zur Wirkungsgeschichte des deutschen historischen Romans 1850–1875* (Frankfurt, 1971).
- 75 Droysen, *Briefwechsel*. Hrsg. von R. Hübner (Stuttgart – Leipzig, 1929), II, 200.
- 76 Friedrich Kreyssig, *Vorlesungen über den deutschen Roman der Gegenwart* (Berlin, 1871), 54.
- 77 Ebd., 53.
- 78 Vischer, *Der Krieg und die Künste* (Stuttgart, 1872), 48.
- 79 Ebd., 50.
- 80 Freytag, *Erinnerungen aus meinem Leben* (Leipzig, 1887), 253 f.
- 81 Im Hinblick darauf ist Friedrich Sengle in seinen *Arbeiten zur deutschen Literatur 1750–1850* (Stuttgart, 1965) und im 1. Bd. seiner *Biedermeierzeit* (Stuttgart, 1971) zu Recht für den »Verklärungsrealismus« und seine historische Funktion eingetreten. Im 2. Bd. der *Biedermeierzeit* (1972) wird am Ende mit besonderem Nachdruck von der »terroristischen Wirkung« der dogmatischen »Kahlschläger« des Nachmärzrealismus, besonders der *Grenzboten*-Gruppe, gesprochen (vgl. 1046). – Wenn Kinder Sengles Zäsurensetzung um 1848–50 als »Aufbauschung« (*Poesie als*

*Synthese*, 60) abtut, weil er Nachmärztendenzen schon im Vormärz vorfindet, ignoriert er die allgemeine ›Klimaveränderung‹ der Nachmärzzeit, die auch den Stellenwert identischer Tendenzen verschiebt. (Sie spricht allerdings auch dagegen, mit der Sengle-Schule und Kinder die 50er und 60er Jahre als Zeit lediglich eines »Frührealismus« zu bezeichnen.)

- 82 Wilhelm Raabe, *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Karl Hoppe (Göttingen, 1965), I, 166 f.
- 83 Zit. nach Hahl, *Reflexion und Erzählung*, 203.
- 84 *Grenzboten* (1854), I, 158.
- 85 Ebd. (1855), I, 254.
- 86 Freytag, *Gesammelte Werke* (Leipzig, 1886 ff.), XVI, 211.
- 87 Freytag, *Die Technik des Dramas*, 81.
- 88 *Grenzboten* (1860), IV, 481.
- 89 Zit. nach Kinder, *Poesie als Synthese*, 193.
- 90 Fontane, *Schriften zur Literatur*, S. XL.
- 91 Spielhagen, *Neue Beiträge zur Theorie und Technik der Epik und Dramatik* (Leipzig, 1898), 89.
- 92 Vgl. Brief an Heyse vom 7. September 1884. Zit. bei Kinder, *Poesie als Synthese*, 227.
- 93 Zit. nach Carl Winter, *Gottfried Keller. Zeit – Geschichte – Dichtung* (Bonn, 1971), 270. Wieder anders erklärt sich die Randposition des Österreicherers Stifter, der beträchtlich älter als die typischen Nachmärzrealisten war.
- 94 Vgl. András Sandór, On Idealistic Realism. In: *Mosaic* IV/4 (1971), 37–49. Vgl. auch Michael Dash, Marvellous Realism – The Way out of Négritude. In: *Black Images* III/I (1974), bes. 87–93.

### *Frank Trommler: Der ›sozialistische Realismus‹ im historischen Kontext*

- 1 *Literaturnaja gaseta* vom 23. Mai 1932. Zit. nach Nyota Thun, Bestimmung der neuen literarischen Methode. In: *Weimarer Beiträge* (1972), H. 4, 10.
- 2 Vgl. Herman Ermolaev, Sozialistischer Realismus. In: *Sowjetsystem und demokratische Gesellschaft*, Bd. V (Freiburg – Basel – Wien, 1972), Sp. 1032.
- 3 *Sozialistische Realismuskonzeptionen*. Dokumente zum I. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller. Hrsg. von Hans-Jürgen Schmitt und Godehard Schramm (Frankfurt, 1974), 390.
- 4 Zit. nach A. Dementjew, Auf dem Ersten Sowjetischen Schriftstellerkongreß. In: *Kunst und Literatur* (1967), H. 4, 352.
- 5 Oskar Negt, Marxismus als Legitimationswissenschaft. Zur Genese der stalinistischen Philosophie. In: Abram Deborin/Michael Bucharin, *Kontroversen über den dialektischen und mechanischen Materialismus* (Frankfurt, 1969), 14.
- 6 Vgl. Werner Hofmann, *Stalinismus und Antikommunismus*. Zur Soziologie des Ost-West-Konflikts (Frankfurt, 1970), 64 f.
- 7 Karl Radek, Die moderne Weltliteratur und die Aufgaben der proletarischen Kunst. In: *Sozialistische Realismuskonzeptionen*, 187.
- 8 Ebd., 181.

- 9 Maksim Gorkij, Über sowjetische Literatur. In: *Sozialistische Realismuskonzeptionen*, 81.
- 10 Zit. nach Bernhard Küppers, *Die Theorie vom Typischen in der Literatur. Ihre Ausprägung in der russischen Literaturkritik und in der sowjetischen Literaturwissenschaft* (München, 1966), 231.
- 11 Brief vom 5. Januar 1900. Zit. nach Küppers, ebd., 231 f.
- 12 Damit soll die vielerörterte Frage, ob Gorkij Nietzsches Einfluß aufgenommen hat, nicht entschieden werden. Vgl. Rolf-Dieter Kluge, *Vom kritischen zum sozialistischen Realismus. Studien zur literarischen Tradition in Rußland 1880 bis 1925* (München, 1973), 148.
- 13 Richard Wagner, *Die Kunst und die Revolution* (Berlin, o. J.), 45.
- 14 Edward Wasiolek, Nineteenth-Century Russian Criticism and Soviet Literary Policy. In: *Modern Age* 14 (1970), 194.
- 15 René Wellek, Der Realismusbegriff in der Literaturwissenschaft. In: R. W., *Grundbegriffe der Literaturkritik* (Stuttgart, 1965), 174.
- 16 Zit. nach Zbigniew Folejewski, Der sozialistische Realismus in der westlichen Literaturwissenschaft. In: *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*. Hrsg. von Richard Brinkmann (Darmstadt, 1969), 367 f.
- 17 Karl Korsch, *Marxismus und Philosophie*. Hrsg. von Erich Gerlach (Frankfurt, 1966), 62 ff.
- 18 Vladimir Karbusicky, *Widerspiegelungstheorie und Strukturalismus. Zur Entstehungsgeschichte und Kritik der marxistisch-leninistischen Ästhetik* (München, 1973), 58.
- 19 Ebd., 92.
- 20 *Sozialistische Realismuskonzeptionen*, 222, 224.
- 21 Oskar Maria Graf, *Reise in die Sowjetunion 1934*. Hrsg. von Hans-Albert Walter (Darmstadt, 1974), 42.
- 22 Johannes R. Becher, Das große Bündnis. In: *Sozialistische Realismuskonzeptionen*, 256.
- 23 Oskar Maria Graf, *Reise in die Sowjetunion 1934*, 85.
- 24 Johannes R. Becher, Unsere Wendung. In: *Die Linkskurve* 3 (1931), H. 10, 1-8.
- 25 In: *Die Linkskurve* 2 (1930), H. 5-11.
- 26 Georg Lukács, *Werke*, Bd. IV (Neuwied - Berlin, 1971), 646.
- 27 Vgl. Peter Demetz, *Marx, Engels und die Dichter* (Frankfurt, 1969), 216.
- 28 Vgl. László Illés, Die Freiheit der künstlerischen Richtungen und das Zeitgemäße. In: *Littérature et réalité*. Hrsg. von Béla Köpeczi und Péter Juhász (Budapest, 1966), 83-100.
- 29 Georg Lukács, Es geht um den Realismus. In: G. L., *Werke*, IV, 332.
- 30 Christian Fritsch/Peter Rütten, Anmerkungen zur Brecht-Lukács-Debatte. In: *Rhetorik, Ästhetik, Ideologie. Aspekte einer kritischen Kulturwissenschaft* (Stuttgart, 1973), 137-159.
- 31 Walter Benjamin, *Versuche über Brecht* (Frankfurt, 1966), 129.
- 32 (Über das Programm der Sowjetschriftsteller). In: Bertolt Brecht, *Werkausgabe*, Bd. 19 (Frankfurt, 1967), 446.
- 33 Ebd.
- 34 Georg Lukács, Sozialismus als Phase radikaler, kritischer Reformen. In: G. L., *Marxismus und Stalinismus*, 235 f.
- 35 Georg Lukács, Der Große Oktober 1917 und die heutige Literatur. In: G. L., *Ausgewählte Schriften*, Bd. III (Reinbek, 1969), 161.
- 36 Karl Marx/Friedrich Engels, *Über Kunst und Literatur*. Hrsg. von Manfred Kliem (Berlin, 1967), I, 159.
- 37 Béla Köpeczi, Ideengeschichte - Literaturgeschichte. Fragen der Methodik. In: *Beiträge zur romanischen Philologie* (1968), H. 2, 271.

- 1 *Time* (1. Juli 1974).
- 2 Michel Butor, Musik, eine realistische Kunst. In: *Essays zur modernen Literatur und Musik* (München, 1965), 66.
- 3 Vgl. Norman Cazden, Towards a Theory of Realism in Music. In: *JAAC*, 10 (1951), 135–151; Cazden, Realism in Abstract Music. In: *Music and Letters*, 36 (1955), 17–38; Paul L. Frank, Realism and Naturalism in Music. In: *JAAC*, 11 (1952), 55–60.
- 4 Vgl. z. B. W. Wanslow, *Über die Widerspiegelung der Wirklichkeit in der Musik* (Moskau, 1953); Zofia Lissa, *Fragen der Musikästhetik* (Berlin, 1954); L. Lesznai, Realistische Ausdrucksmittel in der Musik Béla Bartóks. In: *Studia Musicologica*, 5 (1963), 469–479; *Sinn und Form. Sonderheft Hanns Eisler* (1964); Günter Mayer, Zur Dialektik des musikalischen Materials. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 14 (1966), 1367–1388; Heinz Alfred Brockhaus, Probleme der Realismustheorie. In: *Sammelbände zur Musikgeschichte der Deutschen Demokratischen Republik*, Bd. II (Berlin, 1971), 24–76; und Klaus Mehner, Überlegungen zum Gegenstand und zu den Aufgaben der Musikästhetik. In: *Weimarer Beiträge*, 18 (1972), H. 9, 66–98.
- 5 Georg Lukács, *Ästhetik, Teil I: Die Eigenart des Ästhetischen* (Neuwied, 1963), 2. Halbbd., 330.
- 6 Klaus Mehner, *Überlegungen*, 69.
- 7 F. W. J. Schelling, *Sämtliche Werke* (Stuttgart, 1859), I. Abt., Bd. V, 1802, 1803. II, 502.
- 8 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik* (Berlin – Weimar, 1965), II, 278.
- 9 Thomas Mann, *Der Zauberberg* (Frankfurt, 1960), III, 160–161.
- 10 Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung* (Frankfurt, 1973), III, 1248–1249.
- 11 Th. W. Adorno, Fragment über Musik und Sprache. In: *Musik und Dichtung* (München, 1953), 146.
- 12 Igor Stravinsky, *Stravinsky: An Autobiography* (New York, 1936), 83–84.
- 13 Zit. nach Heinz Josef Herbort, Weder Buh noch Bravo. *Die Zeit*, 26. März 1965, 17.
- 14 Liä Dsi, *Das wahre Buch vom quellenden Ursprung* (Jena, 1921), Buch V, Nr. II/I.
- 15 Hans Joachim Moser, *Musikästhetik* (Berlin, 1953), 149.
- 16 Rudolf Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen* (Berlin, 1934), 35.
- 17 Moser, *Musikästhetik*, 150.
- 18 Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, 279.
- 19 Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburg, 1739), 82.
- 20 Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, 309.
- 21 Vgl. N. G. Tschernyschewski, *Ausgewählte Werke* (Moskau, 1949).
- 22 Daniel Webb, *Observation on the Correspondence between Poetry and Music* (London, 1769). Zit. nach J. J. Eschenburgs Übersetzung *Betrachtungen über die Poesie und Musik* (Leipzig, 1771), 99.
- 23 W. H. Wackenroder, *Werke und Briefe*, Hrsg. von Friedrich von der Leyen (Jena, 1910), I, 192.
- 24 Friedrich H. Dalberg, *Blicke eines Tonkünstlers in die Musik der Geister* (Mannheim, 1787), 16.
- 25 Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (Wien, 1854), 32.

- 26 (Stuttgart – Tübingen, 1826), 32.
- 27 Ernst Kurth, *Die romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan* (Berlin, 1923), 4.
- 28 Zit. nach Lissa, *Fragen der Musikästhetik* (Berlin, 1954), 237.
- 29 Mehner, Überlegungen, 81.
- 30 A. A. Shdanow, Fragen der sowjetischen Musikkultur. Diskussionsbeitrag auf der Beratung von Vertretern der sowjetischen Musik im ZK der KPdSU (B), Januar 1948. In: *Beiträge zum sozialistischen Realismus. Grundsätzliches über Kunst und Literatur* (Berlin, 1953), 47.
- 31 Brockhaus, Probleme der Realismustheorie, 36.
- 32 Zit. nach Igor Stravinsky, *Poetics of Music* (New York, 1959), 121.
- 33 Lukács, *Ästhetik, Teil I*, 2. Halbbd., 392–393.
- 34 Ebd., 1. Halbbd., 741.
- 35 Ebd., 2. Halbbd., 395.
- 36 Th. W. Adorno, Über einige Schwierigkeiten des Komponierens heute. In: *Aspekte der Modernität*. Hrsg. von Hans Steffen (Göttingen, 1965), 139.
- 37 Ebd.
- 38 Peter Demetz, Zur Definition des Realismus. In: *Literatur und Kritik*, 16/17 (1967), 336.
- 39 Nicolas Slonimsky, *Music since 1900* (New York, 1971), 1485.
- 40 Cazden, *Towards a Theory of Realism in Music*, 150.
- 41 J. W. Goethe, *Briefe* (München, 1958), 827.

### Jost Hermand: Die »wirkliche« Wirklichkeit

- 1 Vgl. Lawrence Alloway, The Development of British Pop. In: Lucy R. Lippard, *Pop Art* (New York, 1966), 27–68.
- 2 Die erste größere Ausstellung von Pop-Art-Objekten lief im Oktober 1962 in New York in der Sidney Janis Gallery unter dem Titel »New Realism«.
- 3 Vgl. die Kapitel »Early American Pop« und »Die beleidigten Fünfziger« in: Jost Hermand, *Pop International*. Eine kritische Analyse (Frankfurt, 1971), 11–19 und 46–51.
- 4 Vgl. Rolf Gunter Dienst, Die neuen Realisten. In: *Pop Art* (Wiesbaden, 1963), 63–71, und *Kunstwerk* (1963), H. 7, 1 ff.
- 5 Vgl. u. a. Hilton Kramer, Realists and Others. In: *Arts Magazine* 38 (Januar 1964), 18–22; Gabriel Ladermann, Unconventional Realists. In: *Artforum* 6 (November 1967), 42–46; Linda Nochlin, The New Realists. In: *Realism Now* (New York, 1968), 7–14.
- 6 Vgl. Peter Sager, *Neue Formen des Realismus* (Köln, 1974), 244 f.
- 7 Eine gute Bibliographie zum »Neuen Realismus« bietet Sager, ebd., 271–273.
- 8 So beginnt Sager sein Buch bezeichnenderweise mit dem Sarraute-Zitat: »Wie soll man die Leute hindern, der Mode zu folgen, hierin wie in allem anderen«.
- 9 Vgl. Fritz Schmalenbach, American Scene. Eine Malereiströmung in den Vereinigten Staaten. In: *Werk* 29 (1942), 25 ff., und Sager, *Neue Formen*, 29–33.
- 10 Vgl. Jost Hermand, Der lebende Leichnam. Gedanken zur Neubewertung der sogenannten »Salonmalerei«. In: *Kritische Berichte* 3 (1975), H. 5/6, 106–119.

- 11 Linda Nochlin, *Realism* (Baltimore, 1971), 33.
- 12 So schreibt Werner Haftmann 1954: »Das Herrschaftsreich des abendländischen Realismus scheint untergegangen« (*Malerei im 20. Jahrhundert*, München 1954, 479).
- 13 Vgl. noch *Kunstwerk* 16 (1962), H. 5/6, 60.
- 14 *Kunstwerk* 23 (1970), H. 11/12, 3 ff.
- 15 Hanns Theodor Flemming, Kunstmärkte, Kunstmessen, Kunstausstellungen. In: *Jahresring 1972-1973*. Hrsg. vom Kulturkreis im Bundesverband der (west)deutschen Industrie (Stuttgart, 1972), 272.
- 16 Ebd., 273.
- 17 Vgl. *Pop International*, 46 ff.
- 18 *Kunstwerk* 17 (1964), H. 10, 2-32.
- 19 Hans Platschek, Tautologie der Gegenstände. In: *Mercur* 18 (Januar 1964), 37.
- 20 Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, 316.
- 21 emd., Realismus. In: *FAZ* vom 26. November 1968.
- 22 Georg Jappe, Licht auf der Lederjacke. In: *FAZ* vom 30. September 1967.
- 23 Rudolf Kudielka, Fachidioten unter uns. Zur Revolutionsideologie der Kunststudenten. In: *Kunstwerk* 21 (1968), H. 6, 6.
- 24 Klaus Jürgen-Fischer, Neuer Naturalismus? In: *Kunstwerk* 23 (1970), H. 5/6, 4.
- 25 *Kunstwerk* 24 (1971), H. 6, 42.
- 26 Lothar Romain, Ideologische Perspektiven einer gegenständlichen Malerei. In: *Kunstwerk* 23 (1970), H. 5/6, 35.
- 27 Werner Kroener, Politische Kunst und Kreativität. Aspekte zur Problematik des politischen Realismus. In: *Kunstwerk* 25 (1972), H. 1, 3 ff.
- 28 Willi Bongard, Diese Schönmalerei lohnt wahrhaftig nicht. In: *Welt* vom 15. Juli 1972.
- 29 Vgl. zum folgenden Judy Dellario Landmann, Fassadenkultur. Neun Monate Frankfurter Feuilleton. In: *Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur* 4 (1973), 74 ff.
- 30 Georg Jappe, Documenta 5 frißt ihre eigenen Revolutionäre. In: *FAZ* vom 8. Juli 1972.
- 31 Eduard Beaucamp, Kunst handelt von Kunst. In: *FAZ* vom 21. November 1972.
- 32 Beaucamp, Wie realistisch sind die Realisten? In: *FAZ* vom 4. August 1972.
- 33 Karl Korn, Wird die Kunst wieder schön? In: *FAZ* vom 14. März 1972.
- 34 So verteidigte Werner Haftmann anlässlich der 21. Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Berlin (1974) ausdrücklich die »reine Form« und bezichtigte die »Realisten« der »Aggressivität« und »linken Intoleranz«. Vgl. *Tendenzen* Nr. 96 (Juli/August 1974), 12.
- 35 Eine besonders merkwürdige Position bezieht Helene Schreiber in ihrem Büchlein *Kommt der Realismus wieder?* (Osnabrück, 1972), das zwar die amerikanischen Fotorealisten verteidigt, aber zugleich den Neuen Realismus als einen »intellektuellen Sündenfall« charakterisiert, in dem »sich die Schizophrenie des von sich selbst zurücktretenden Individuums« manifestiere, das sich nicht mehr religiös »geborgen« fühle (60).
- 36 Das gleiche gilt für die Ausstellung »Realität. Realismus. Realität«, die 1973 in Wuppertal zu sehen war und sich auf der Linie von Duchamp zu Beuys bewegte.
- 37 Romain, *Ideologische Perspektiven*, 35.
- 38 Dennoch versäumt man selten, vor einer Wendung ins Politische oder

- Agitpropmäßige zu warnen. Vgl. Udo Kultermann, *Radikaler Realismus* (Tübingen, 1972), 25, oder Sager, *Neue Formen*, 187 ff.
- 39 Wieland Schmied, *Neue Sachlichkeit und magischer Realismus in Deutschland* (Hannover, 1969), 71 ff. Ähnliche Thesen finden sich bei Günter Aust, *Magischer Realismus* (Wuppertal, 1967), 3.
- 40 Michael Crompton, *Pop Art* (London, 1970), 6.
- 41 So drücken für Kultermann Abstrakte Kunst und Radikaler Realismus »mit gleicher Legitimation unsere Zeit aus« (*Radikaler Realismus*, 11).
- 42 *Aspects of a New Realism* (Milwaukee, 1969), 3.
- 43 Ebd., 5.
- 44 Zit. in *New York Painting and Sculpture. 1940–1970* (New York, 1970), 37. Mit gleicher Akzentsetzung schreibt Peter Sager: »Die Schwemme zeitgenössischer Realisten und Realismen ist ebenso bedenklich wie vorübergehend« (*Neue Formen*, 222).
- 45 Vgl. Richard Hiepe, Der Marxismus und die Frage der Selbstverwirklichung des Menschen am Beispiel der bildenden Kunst. In: *Tendenzen*, Nr. 69 (September/Okttober 1970), 155.
- 46 *Tendenzen*, Nr. 93 (Januar/Februar 1974), 3.
- 47 Richard Hiepe, Roll over Mondrian. In: *Tendenzen*, Nr. 51 (Juni/Juli 1968), 71–78.
- 48 *Tendenzen*, Nr. 69 (September/Oktober 1970), 165. Noch kritischer äußert sich Hiepe über Kienholz und Vostell in: *Tendenzen*, Nr. 95 (März/April 1974), 7.
- 49 Norbert Stratmann, Wie realistisch sind die Westberliner Realisten? In: *Tendenzen*, Nr. 89 (Juni/Juli 1973), 20.
- 50 *Tendenzen*, Nr. 92 (Dezember 1973), 18 f.
- 51 Carlo Schellemann, Die Kunstsituation – heute. In: *Tendenzen*, Nr. 85 (Oktober/November 1972), 32 f.
- 52 Ähnliche Urteile über die Documenta 5 finden sich zu gleicher Zeit in der DDR-Presse. So schreibt Kurt Hager am 8. Juli 1972 im *Neuen Deutschland*: »Der sogenannte »Neue Realismus«, die jüngste Modewelle der modernistischen Kunst, ist ein solcher Wirklichkeitsabklatsch, der mit Kunst überhaupt nichts gemein hat.«
- 53 Stratmann, *Westberliner Realisten*, 20.
- 54 Vgl. dazu Richard Hamann, *Geschichte der Kunst* (Berlin, 1933), 412.
- 55 Vgl. Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* (München, 1958), II, 306.
- 56 Vgl. dazu das Kapitel »Das Ethos der Produktivität« in: Richard Hamann/Jost Hermand, *Expressionismus* (Berlin, 1975).
- 57 Vgl. die Kritik an dieser Einstellung in Jost Hermand, Wirklichkeit als Kunst. Pop, Dokumentation und Reportage. In: *Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur* 2 (1971), 33–52.
- 58 Vgl. Richard Hiepe, Fotografie und Bewußtsein. In: *Tendenzen*, Nr. 67/68 (Juli/August 1970), 111–124, und Thomas Neumann, Fotografie und Parteilichkeit. In: *Tendenzen*, Nr. 86 (Dezember/Januar 1973), 2–4.
- 59 Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke* (Frankfurt, 1967), VIII, 161 f.
- 60 Ebd., 307.
- 61 Ebd., 326.

## Beiträger und Herausgeber

*Klaus L. Berghahn*, geb. 1937 in Düsseldorf. Professor of German an der University of Wisconsin in Madison. Autor von *Formen der Dialogführung in Schillers klassischen Dramen* (1970). Herausgeber von Schillers dramentheoretischen Schriften und des Schiller-Körner-Briefwechsels, Mitherausgeber des Schiller-Bandes in den *Wegen der Forschung*, des Textbuchs *Kritische Gespräche* und eines Bandes zur Komödientheorie.

*Reinhold Grimm*, geb. 1931 in Nürnberg. Professor of German an der University of Wisconsin in Madison. Autor von *Gottfried Benn* (1958), *Bertolt Brecht. Die Struktur seines Werkes* (1959), *Brecht und die Weltliteratur* (1961), *Bertolt Brecht* (1961), *Evokation und Montage* (1961, mit H. O. Burger), *Strukturen* (1963) und *Brecht und Nietzsche* (1975). Herausgeber von Sammelbänden zum Epischen Theater, zur Lyrikdiskussion, zu deutschen Dramen- und Romantheorien sowie der Reihe *Schriften zur Literatur* (1961 ff.). Mitherausgeber u. a. der Jahrbücher *Brecht heute* und *Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur*, der Wisconsin-Workshop-Reihe (*Die sogenannten Zwanziger Jahre*, *Die Klassik-Legende*, *Exil und Innere Emigration*, *Popularität und Trivialität* und *Deutsches utopisches Denken im 20. Jahrhundert*) und der *Deutschen Revolutionsdramen*.

*Theodore S. Hamerow*, geb. 1920 in Warschau. Professor of History an der University of Wisconsin in Madison. Autor von *Restauration, Revolution, Reaction. Economics and Politics in Germany 1815-1871* (1958), *The Social Foundations of German Unification 1858-1871* (1969), *The History of the Western World* (1969, mit Herbert H. Rowen), *The Age of Bismarck* (1973). Herausgeber eines Sammelbandes zu Bismarck.

*Jost Hermand*, geb. 1930 in Kassel. Professor of German an der University of Wisconsin in Madison. Autor von *Die literarische Formenwelt des Biedermeiers* (1958), *Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus* (1959 ff., mit Richard Hamann), *Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft* (1965), *Jugendstil. Ein Forschungsbericht* (1965), *Synthetisches Interpretieren*

(1968), *Von Mainz nach Weimar* (1969), *Stänker und Weißmacher* (1970), *Pop International* (1971), *Unbequeme Literatur* (1971), *Der Schein des schönen Lebens* (1972), *Der frühe Heine* (1975) und *Streitobjekt Heine. Ein Forschungsbericht* (1975). Herausgeber von Anthologien zum deutschen Jakobinismus, Jungen Deutschland, Vormärz, zu Glaßbrenner, Börne sowie von Band 6 der *Düsseldorfer Heine-Ausgabe*. Mitherausgeber u. a. von *Brecht heute, Basis*, der Wisconsin-Workshop-Reihe (*Die sogenannten Zwanziger Jahre, Die Klassik-Legende, Exil und Innere Emigration, Popularität und Trivialität und Deutsches utopisches Denken im 20. Jahrhundert*) und der *Deutschen Revolutionsdramen*.

*Helmut Kreuzer*, geb. 1927 in Feldstetten/Württemberg. Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Gesamthochschule Siegen. Autor von *Die Boheme* (1968) und *Veränderungen des Literaturbegriffs* (1975). Herausgeber von Sammelbänden zu Hebbel, zur literarischen und naturwissenschaftlichen Intelligenz sowie zur deutschen Dramaturgie der sechziger Jahre. Mitherausgeber u. a. von *Mathematik und Dichtung* (1965) und der *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* (LiLi).

*Steven Paul Scher*, geb. 1936 in Budapest. Professor of German am Dartmouth College in New Hampshire. Autor von *Verbal Music in German Literature* (1968). Mitherausgeber von *Postwar German Culture* (1974). Aufsätze zu E. T. A. Hoffmann, Thomas Mann, Hofmannsthal, Brecht und im Bereich der Vergleichenden Literaturwissenschaft. Arbeitet an einer größeren Monographie über E. T. A. Hoffmann.

*Studentenkollektiv an der University of Wisconsin in Madison*: Fritz Achberger, geb. 1948 in Graz; Angelika Bammer, geb. 1946 in Vehlen; Gabrielle Bersier, geb. 1952 in Neuchâtel/Schweiz; James Brewer, geb. 1948 in Burlington/New York; S. James Elliott, geb. 1951 in Cleveland/Ohio; Viktoria Harwig, geb. 1945 in Marienberg/Westerwald; Asta Heller, geb. 1934 in Stettin; Jürgen Pelzer, geb. 1949 in Mönchengladbach; Robert Stingle, geb. 1945 in Rochester/New York; Christa Stutius, geb. 1945 in Warstein.

*Frank Trommler*, geb. 1939 in Zwickau. Professor of German an der University of Pennsylvania in Philadelphia. Autor von *Roman und Wirklichkeit* (1966). Aufsätze zur österreichischen Literatur, zu Thomas Mann, zum politisch-revolutionären Theater der zwanziger Jahre, zu Exil- und Nachkriegsliteratur. Arbeitet an einem umfassenden Buch zur sozialistischen Literatur in Deutschland.



# Urban-Taschenbücher und Reihe 80

– Eine Auswahl –

Marianne Kesting

## **Das epische Theater**

Zur Struktur des modernen Dramas

6. Auflage. Bd. 36. DM 8,-

Marianne Thalmann

## **Das Märchen und die Moderne**

Zum Begriff der Surrealität im Märchen der Romantik

2. Auflage. Bd. 53. DM 6,50

W. Weiss/J. Dannenberg/K.-H. Rossbacher/  
A. Haslinger

## **Gegenwartsliteratur**

Zugänge zu ihrem Verständnis

Bd. 162. DM 10,-

Klaus Zelewitz

## **Einführung in das literaturwissenschaftliche Arbeiten**

Bd. 191. DM 6,50

N. Mecklenburg/H. Müller

## **Erkenntnisinteresse und Literaturwissenschaft**

Bd. 859. DM 10,-

R. Grimm/J. Hermand (Hrsg.)

## **Deutsches utopisches Denken im 20. Jahrhundert**

Bd. 864. DM 8,-

Harry Pross

## **Politische Symbolik**

Theorie und Praxis öffentlicher  
Kommunikation

Bd. 866. DM 10,-

**Auf Wunsch erhalten Sie unser  
Urban-Taschenbuchverzeichnis**



**Verlag W. Kohlhammer**

7 Stuttgart 1 Urbanstraße 12-16 Postfach 747

## Philosophie/Theologie/ Religionswissenschaften

- 126 **Bollnow:** Philosophie der Erkenntnis  
184 : **Bollnow:** Das Doppelgesicht der Wahrheit  
45 : **Fink:** Nietzsches Philosophie  
105 **Frey:** Die Mathematisierung unserer Welt  
133 **Frey:** Philosophie und Wissenschaft  
16 : **Freytag-Löringhoff:** Logik I  
103 **Freytag-Löringhoff:** Logik II  
80 **Fritsch:** Links und Rechts in Wissenschaft und Leben  
10 \* **Heinemann:** Existenzphilosophie – lebendig oder tot?  
34 **Holz:** Leibniz  
127 \* **Huonder:** Das Unsterblichkeitsproblem in der abend-  
ländischen Philosophie  
124 **Lauth:** Ethik  
2 : **Löwith:** Weltgeschichte und Heilsgeschehen  
123 **Peursen:** Phänomenologie und analytische Philosophie  
164 \* **Quine:** Philosophie der Logik  
37 : **Ritzel:** Jean Jacques Rousseau  
46 **Andrae:** Islamische Mystiker  
19 : **Bornkamm:** Jesus von Nazareth  
119 : **Bornkamm:** Paulus  
14 **Campenhausen:** Griechische Kirchenväter  
50 \* **Campenhausen:** Lateinische Kirchenväter  
5 : **Conze:** Der Buddhismus  
106 **Huonder:** Die Gottesbeweise  
90 **Jensen:** Die getötete Gottheit  
168 \* **Kupisch:** Kirchengeschichte Bd. 1:  
Von den Anfängen bis zu Karl dem Großen  
169 \* **Kupisch:** Kirchengeschichte Bd. 2: Das christliche Europa.  
Größe und Verfall des Sacrum Imperium  
170 \* **Kupisch:** Kirchengeschichte Bd. 3: Politik und Konfession.  
Die Reformation in Deutschland  
171 \* **Kupisch:** Kirchengeschichte Bd. 4. Das Zeitalter der  
Aufklärung  
32 \* **Paret:** Mohammed und der Koran  
120 **Ringgren:** Psalmen  
145 \* **Schmidt:** Der Pietismus  
199 \* **Seebaß:** Biblische Hermeneutik  
63 **Tillich:** Religionsphilosophie  
52 **Wach:** Vergleichende Religionsforschung  
57 **Widengren:** Mani und der Manichäismus  
118 \* **Wilson:** Gnosis und Neues Testament

## Urban -Taschenbücher

In diesem Buch wird der Begriff des Realismus untersucht, der seit dem 18. Jahrhundert zu den wichtigsten Schlagwörtern aller kunsttheoretischen Überlegungen gehört. Mit ihm verbunden sind Diskussionen um Widerspiegelung, Bürgerlichen Realismus – Sozialistischen Realismus, Naturalismus, Neue Sachlichkeit, Dokumentarismus u. a. Die Autoren gehen dem theoretischen Selbstverständnis und der historischen Entwicklung dieser Begriffe im Bereich von Literatur, Malerei, Musik und Politik nach und leisten damit einen Beitrag zur aktuellen Diskussion um den ›Neuen Realismus‹.

Mit Beiträgen von:

Klaus L. Berghahn

Theodore S. Hamerow

Helmut Kreuzer

Frank Trommler

Steven Paul Scher

Jost Hermand

Die Herausgeber Reinhold Grimm und Jost Hermand sind Professoren für deutsche Literatur- und Sprachwissenschaft an der Universität Wisconsin, Madison/USA. Weitere Publikationen u. a.: Deutsches utopisches Denken im 20. Jahrhundert (1974).

hace

Kohlhammer