

Ralf Simon

**Übergänge.  
Literarischer Realismus und ästhetische Moderne**

Der Begriff der ästhetischen Moderne entspringt einer komplexen Problemlage, die unterschiedliche Begriffsfelder und Theoriebausteine verknüpft und zu einer Serie von spannungsreichen, vielleicht sogar paradoxen Bestimmungen führt. Schon der gesellschaftliche Prozess der Moderne wird aufgrund desselben Vorganges als Rationalitätsgewinn und als Entfremdungsgeschehen wahrgenommen. In der Moderne differenzieren sich die gesellschaftlichen Systeme aus und strukturieren sich nach ihren eigenen Logiken. Um es anschaulich zu formulieren: Der Priester als Vertreter des Systems Religion hat nicht mehr die Angelegenheiten der Moral oder der Politik zu entscheiden, sondern einzig die Fragen zu behandeln, die mit der Differenz von Diesseits und Jenseits zu tun haben. Eine solche Unterscheidungslogik, die man funktionale Ausdifferenzierung nennt (vgl. Klinger 2002), ist zweifelsohne aufklärerisch und als Gewinn von Rationalität ein gesellschaftlicher Fortschritt. Gleichwohl wird in der Unterscheidung auch das Auseinanderbrechen vormals integrierter Lebenswelten als Schmerz der Entfremdung wahrgenommen. Dass der Geistliche nicht mehr die Einheit des Gesellschaftlichen verbürgt, nimmt schon Novalis in seinem Text über *Die Christenheit oder Europa* als Verlusterfahrung wahr. So stellt sich der Prozess der Moderne von Beginn an in eine paradoxe Selbstbeschreibung: was unterschieden wird, ist Gewinn und Verlust zugleich. Die fortschreitende Technik befördert das Wohl der Menschen in dem Maße, wie sie sie, als Teil der Maschinerie, mehr denn je dem humanen Boden entfremdet. Offenkundig hat der Prozess der Moderne eine sozialtechnologische Dimension, der sich eine kulturkritische Gegenstimme unmittelbar beigesellt.

Der doppelte Ursprung der Moderne wiederholt sich als paradoxe Diskursgrammatik<sup>1</sup> in den inneren Bestimmungen der Kunst. In Adornos *Ästhetischer Theorie* wird vom „Rimbaudschen Postulat einer Kunst fortgeschrittensten Bewußtseins“ gesprochen, „in der die avanciertesten und differenziertesten Verfahrensweisen mit den avanciertesten und

Realismus. Epoche – Autoren – Werke, hrsg. von Christian  
Begemann, Darmstadt 2007, S. 207-223.

differenziertesten Erfahrungen sich durchdringen“ (Adorno 1981, S. 57). Die Verfahrensweisen meinen den Pol der Technik, den Stand des Materials, welcher in der Kunst das Pendant zum Fortschritt der Produktivkräfte ist. So mag man an die Korrelation zwischen Psychotechniken (Psychiatrie, Psychoanalyse, Psychophysik) und dem Erzählverfahren des inneren Monologs denken oder an die Korrelation zwischen der Massenproduktion mit ihren entindividualisierten Gegenständen und der ästhetischen Verfahrensweise der Abstraktion oder auch an die Korrelation zwischen digitalisierten Techniken (Schreibmaschine, Stenographie, Telegraphie) und segmentierten ästhetischen Verfahren wie der Zwölf-tontechnik in der Musik. Auf der anderen, nicht technoiden Seite behauptet Adorno aber zugleich die Notwendigkeit avanciertester Erfahrungen. Hier ist die mimetische Reaktion auf die Welt gemeint, also das Nachahmen und Ähnlichwerdenwollen, aber auch die idiosynkratische Abwehrreaktion. Die subjektiven Reaktionsweisen sind selbst Indikator des Objektiven, spiegelt sich doch gerade in den nervösen und pathogenen Verhaltensweisen die Entfremdung, die mit dem Fortschritt der Rationalität einhergeht. Nach Adorno ist das ästhetische Bewusstsein dort am fortgeschrittensten, wo sich die hohe Rationalität ästhetischer Technik und Materialbeherrschung mit den avancierten und fast schon idiosynkratischen Erfahrungsgehalten vereint. Unschwer ist zu sehen, dass Technik einerseits und Erfahrung andererseits in einer latenten Spannung zueinander stehen: als Konstruktion versus Mimesis, als Technik versus Gefühl, als fortgeschrittene Form versus archaischer Verwandlung. Kunst ist dort am modernsten, wo sie die immer schwieriger werdende Vermittlung der skizzierten Opposition austrägt.

Blickt man auf die Texte des literarischen Realismus, so wird man sagen können, dass die besprochene paradoxe Diskursgrammatik der Moderne die innere Entwicklung dieser Epoche geradezu antreibt und prägt. Der Realismus hat programmatisch mit einer Anknüpfung an Hegels Inhaltsästhetik begonnen (vgl. Bucher u. a. 1981) und sich über thematisch orientierte Definitionen etabliert. Das Volk solle bei der Arbeit beobachtet werden, aber nicht in stumpfer positivistischer oder naturalistischer Abschilderung, sondern in der Form einer Idealisierung, welche das reale Dasein des Arbeitenden mit der Einsicht in die Zusammenhänge des Ganzen verbindet. Formbestimmungen wurden eher oberflächlich, nämlich als Benennung von Genres wie Historienmalerei, Plastik, Roman, Dorfgeschichte etc. diskutiert.

Ausgehend von einer Thematik, die sich gegen die Kunstperiode der Klassik und des Idealismus absetzte, ohne deren Idealisierungen gänzlich preiszugeben, verblieb die Prosa von Raabe, Storm, Stifter, Keller, C.F. Meyer und anderen in einer konservativen Gebärde, die den An-

schluss an die europäische Romanliteratur schuldig blieb. Gleichwohl hat sich gerade an der von den ästhetiktheoretischen Programmschriften unbesetzt gelassenen Stelle der Form- und Verfahrensdiskussion eine Serie von literarischen Experimenten etablieren können, welche hinter den Masken des beruhigten Erzählens zum Schritt in die Moderne, vielleicht sogar in die Avantgarde ansetzte.

Dass ein so traditioneller Stoff, wie er in Otto Ludwigs Roman *Zwischen Himmel und Erde* (1856) vorliegt, auf der Formebene in die Bahnen des inneren Monologs einschwenkt; dass Raabes Erzählwelten auf thematischer Ebene eine radikale Abstraktion betreiben; dass Stifiers subversives Wörtlichnehmen der realistischen Beschreibungsgenauigkeit zu einer selbstbezüglichen Poetik der reinen Textualität führt und dass Texte von Storm und von Meyer wie die Freudschen Architekturen des psychischen Apparates funktionieren: diese seltsamen Formbestimmungen hinter den Masken des realistischen Funktionierens der dargestellten Welt halten den Prozess des literarischen Realismus in Gang und machen die Lektüre der Texte zu detektivischen Recherchen der Modernität. Was im literarischen Realismus noch gleichsam latent ist und erst in der fortgeschrittenen Moderne des 20. Jahrhunderts an die Oberfläche durchbricht, sorgt im inneren literarischen System der Texte für deren ästhetische Spannung.

#### Raabe: Ästhetische Abstraktion

Seitdem in der Raabeforschung die These zirkuliert, dass die gesamte Erzählanstrengung Heinrich Schaumanns, des Protagonisten des Romans *Stopfkuchen* (1891), eine Lügengeschichte ist (Graf, Kwisinski 1992), begleitet dieser Verdacht auch andere Erzählwelten Raabes. Seine düstere Apothekergeschichte *Zum wilden Mann* (1874) berichtet die Lebensrückschau Kristellers, der sein Dasein in einer Gebirgsapotheke zwischen destillierten Kräutern, einem Bilderraum und vergilbten Liebesbriefen seiner vor 30 Jahren verstorbenen Braut verbringt. Zum 30-jährigen Jubiläum taucht im Sturm der Erzählung sein alter diabolischer Freund August auf. Berichtet wird, dass Kristeller einst auf der Suche nach seltenen Moosen, die er aus den Ritzen eines ‚Blutstuhl‘ genannten Felsens ausschabte, dort auf seinen verzweifelten Freund August traf. Dieser offenbarte ihm, dass er von seinem Vater das Erbamt des Henkers hat übernehmen und ausführen müssen. Mit der enthaupteten Leiche über der Schulter, der das Blut nach unten herausfließt, arbeitet er sich zum Blutstuhl, dem im Gebirge gelegenen offenkundigen Bestattungsort der Hingerichteten vor, um die Leiche dort zu platzieren. Aus

dem textuellen Puzzle der sorgsam gestreuten Anspielungen wird nahe gelegt, dass der Blutstuhl mit seinen bluterfüllten Ritzen, aus denen das Moos zu schaben ist, den gynäkologischen Stuhl meint. August, von der Braut Kristellers angezogen, die Leiche des Hingerichteten wie einen traumatisch großen Phallus über dem Rücken tragend, schreibt sich in eine vom Text nur insinuierte andere Geschichte ein. Denn der Tod der Braut, so wird man rekonstruieren können, ist das Ergebnis einer allzu blutig verlaufenden Abtreibung und Ausschabung infolge einer ungewollten Schwangerschaft. August, der Zeuger, kastriert sich auf dem Blutstuhl, an dem Kristeller das Moos als dürftigen Ersatz aus denjenigen Fugen und Ritzen schabt, die in der unterstellten Abtreibungsszene ganz andere gewesen sind. Hinter vielen Masken und versenkt in die Tiefe der Anspielungen wird diese wahrhaft traumatisierende Geschichte in der gemütlichen Männerrunde, die zur Jubiläumsfeier beisammen sitzt, erzählt.

Erst vor diesem Hintergrund ist die wahrhaft große Geste des Besuchers, der sein abenteuerliches Räuber- und Freibeuterleben berichtet wie Münchhausen in seinen besten Momenten, lesbar. August möchte sein Geld, das er vor 30 Jahren in die Apotheke gesteckt hatte, wieder zurückbekommen. Und überraschend bereitwillig gibt es ihm Kristeller, der nicht eine Frage danach stellt, ob der Aufschneider damit tatsächlich eine Schnapsfabrik in Brasilien finanzieren möchte und ob er ein südamerikanischer Teufelsbündner sei. Des Lebens müde, gibt Kristeller seinen Besitz auf und veräußert seinen Hausstand, um am Ende vor der realen monochromen Kunst zu sitzen: in einem Haus, dem nur noch die weißen Wände bleiben.

August benennt in seiner Erzählung eine solche Entleerung als ästhetisches Prinzip. Er habe sich, als er die europäische Lebensbürde abwarf und sein Leben riskierte, frei wie ein Dichter gefühlt: „juchhe, wie der Dichter stellte ich meine Sache auf – nichts!“ (Raabe BA 11, S. 219). Diese Eigentumslosigkeit – „du bist als ein eigentumsloser Bettler in deiner Verwirrung in die Welt hinausgelaufen“ (ebd., S. 216f.) – kann als eine ästhetische Verhaltensweise gelesen werden, welche Kristeller zum Entsetzen der ihm Nahestehenden dankbar annimmt. Er nimmt die Münchhauseniade an, weil er in ihr die Schopenhauersche Möglichkeit der Verneinung wittert und sein reduziertes Glück in der Abstraktion sieht.

Ganz ähnlich agiert Velten Andres, der Held des Romans *Die Akten des Vogelsangs* (1896), gleich zweimal. In einer grandiosen Szene entsorgt er das Gerümpel des 19. Jahrhunderts, indem er das Interieur des elterlichen Hauses an die Nachbarschaft verkauft und den Rest verbrennt. Auch er findet sein Ende in einem Raum der reduzierten Abs-

traktion, denn nach dem ausgeschlachteten Archiv der eigenen Kindheit und Lebensgeschichte liegt er krank in einem Pensionszimmer, an dessen weiße Wand er den Goethevers „Sei gefühllos! / Ein leichtbewegtes Herz / Ist ein elend Gut / Auf der wankenden Erde –“ (BA 19, S. 389, 393 u.ö.) geschrieben hat.

Raabes Erzählmodell betreibt die konsequente Vernichtung aller seiner narrativen Voraussetzungen. Stopfkuchens verstopfte Erzählung tischt eine Lüge auf; Andres und Kristeller entleeren ihre Schicksale in die Reduktion ihrer Existenzen; das *Odfeld* (1888) inszeniert einen sinnlosen zirkulären Gang, der in demselben, nun von einem Raben verwüsteten Schreibzimmer endet, welches der Ausgangspunkt der Flucht war, und *Altershausen* (1899-1902), Raabes letzter Text, endet mit der Szene, in der der 70jährige Gehirnchirurg mit dem durch eine Kopfverletzung schwachsinnig gewordenen Jugendfreund inmitten des Spielzeugs der gemeinsamen Kindheit sitzt. Zirkuläre Reduktionen, radikale Abstraktionsbewegungen und in Nullpunktszenarien mündende Erinnerungsstrategien kennzeichnen Raabes Werk. Seine Texte bleiben weitgehend einem konventionellen Erzählmodell verhaftet – nur *Altershausen* kennt Passagen, in denen erlebte Rede in den inneren Monolog übergeht –, dringen aber auf thematischer Ebene mit Vehemenz in eine fortgeschrittene Modernität. Denn sie versuchen, an den Nullpunkt des Erzählens vorzudringen, indem sie alle Motivationen, die auf der Textoberfläche gegeben werden, durch eine gegenläufige Erzählung wiederum aufheben, so dass sich am Ende die Kraftvektoren der Narration egalalisieren – so wie die latente Abtreibungsgeschichte durch die unaufgedeckte Münchhauseniade in der komplexen Erzählung *Zum wilden Mann*.

Raabes randständige und vorindustrielle Existenzen erfahren das Zerbrechen der Lebenswelt im Zuge der Industrialisierung am eigenen Leibe. Andres vernichtet sein Elternhaus, als die Vorstadtidylle durch die gefräßige Stadt in eine Industriezone verwandelt wird. Kristellers als Kleinbetrieb organisierte Apotheke macht ökonomisch einer realen oder auch imaginierten Schnapsfabrik Platz, und der Gehirnchirurg muss am eigenen Kindheitsfreund die Ohnmacht seiner weltberühmten medizinischen Techniken konstatieren. Wo die Ausdifferenzierung der gesellschaftlichen Verhältnisse zu funktionalen Rationalitäten führt, die von den Subjekten als Entfremdung und Dislozierung wahrgenommen werden, reagieren die Texte mit ihrem wachen ästhetischen Sensorium durch die Geste der Reduktion und der Abstraktion. Sie ziehen sich aus den Funktionalitäten zurück und von ihnen ab (abstrahere: abziehen); sie gestehen ein, dass eine Innerlichkeit ohne lebensweltliches Korrelat keine mehr sein kann und stellen sie monochrom, als weiße Wand dar. So findet Raabe zu literarischen Bildern, welche inmitten des 19. Jahr-

hunderts auf die vollkommene Abstraktion voraus weisen. Die präzise idiosynkratische Reduktion auf die moderne Funktionswelt schlägt auf die Formebene des realistischen Erzählens zwar noch nicht durch, aber sie findet, vielleicht mit einer anderen Konsequenz, ihr formales Korrelat im vom Text imaginierten visuellen Endpunkt: der leeren Wand. Sie als solche ästhetisch realisiert zu haben, wird Aufgabe des 20. Jahrhunderts gewesen sein.

### Stifter: Realismus als langsame Textualität

Friedrich Roderer versucht ein Moor zu malen, aus allen Perspektiven, zu allen Tages- und Jahreszeiten mit ihren unterschiedlichen Beleuchtungen und Farben. Die vielen Skizzen, die er in einer Mappe mit sich trägt, möchte er in ein einziges, großes Bild überführen, für das er sich eigens ein Blockhaus bauen lässt. Wie hat man sich dieses Bild, das die „wirkliche Wirklichkeit“ (Stifter HKG 3.2, S. 65) darstellen soll, also wahrhaft realistisch zu sein sich vornimmt, zu denken oder besser: vor dem inneren Auge zu sehen? Kann es anders als kubistisch sein, wenn es verschiedenste Perspektiven zugleich integrieren soll? Muss es nicht auch impressionistisch, gar pointillistisch sein, wenn es um das Gesamt der Farbnuancierungen zu tun ist? Aber schließlich: wenn wirklich alles in dem Bild gemalt ist, muss es dann nicht ein monochromes Grau sein aufgrund der vielfachen Farbübermalungen? Roderer vernichtet am Ende das Bild, das fertig ist und gelungen scheint, ohne dass der Text eine Ekphrasis auch nur versucht. Sein Argument ist das der *concept art*: so groß das Bild auch sei, es reiche nicht an die erhabene Größe der Gedanken heran und müsse deshalb, angesichts dieses absoluten Vergleichs, vernichtet werden. Malt Stifters Protagonist in der 1864 publizierten Erzählung *Nachkommenschaften* gleich das ganze Programm der Avantgarde? Die literaturwissenschaftliche Antwort auf diese heikle Frage lautet: Stifter lässt Roderer so malen, wie er seine Texte schreibt.

Die Idee eines Malers, dessen ganzes Bestreben darauf hinausläuft, am Ende seines Lebens nur ein einziges Bild gemalt zu haben (HKG 3.2, S. 30), in dem alle anderen Bilder aufgehoben sind, entspricht einer Schreibpraxis, die permanent ein und denselben Text schreibt. Ein übergenaues Notieren des Wirklichen korrespondiert jener expandierten Textualität, welche den mimetischen Impuls unterläuft, indem sie zu langsam, nämlich genau protokolliert. Die strenge Sachlichkeit, die Stifter seinem mimetischen Verfahren angedeihen lässt und die das Begehren nach Wirklichkeit so wörtlich nimmt, wie der Realismus es sich nie hat träumen lassen, führt zu einer textuellen *minimal art* und in der Er-

zählung *Der fromme Spruch* (1862/1869) zu einer der seltsamsten Liebeszenen der deutschen Literatur:

„Gerlint“, rief Dietwin.

„Dietwin“, rief Gerlint.

Und plötzlich faßten sie sich in die Arme, umschlangen sich, und küßten sich auf den Mund.

„Dein Auge blickt auf mich als Gattin, Gerlint“, sagte Dietwin.

„Dein Auge blickt auf mich als Gatte, Dietwin“, sprach Gerlint.

„Ich will dich auf den Händen tragen, Gerlint“, sagte Dietwin.

„Ich werde dir ein treues, gehorsames Weib sein“, antwortete Gerlint.

„Wir werden gemeinsam schalten und wirken“, sagte Dietwin. (Ebd. S. 337)

Die Geometrie des Diskurses, das Zeremoniell als streng symmetrisches Verfahren: dieser über die Kommunikation von Intimität verhängte Formalismus zahlt den Preis, den Stifters Prosa entrichten muss, um eine radikale Position der Moderne zu inaugrieren. Denn so, wie Roderer versucht, die Welt als solche vollkommen und erschöpfend ins Bild zu bannen, arbeitet Stifters Textualität an dem Projekt, die vollkommene sprachliche Mimesis zu leisten. Freilich besitzt dieses Konzept eine interne Dialektik, die modernitätstheoretisch zu interessanten Schlussfolgerungen führt. Denn das Unterfangen, Mimesis total werden zu lassen, hebt den Begriff der Mimesis in sich selbst auf und führt notwendig zu einer Selbstreferenz des Textuellen. Nachahmung darf dem eigenen Begriff nach nicht mit dem Nachgeahmten identisch werden. Es geht in der Mimesis um eine Ähnlichkeit, so dass das teilweise Nachgeahmte durch Idealisierung figural für die Welt stehen kann. Auf diese Weise wird das Ausgeschlossene durch rhetorische Repräsentation eingeschlossen, während zugleich das jeweils Nachgeahmte aufhört, ein vereinzelt Besonderes zu sein und repräsentativen Modellcharakter bekommt. Wird diese Dialektik der Mimesis, Ähnlichkeitsrelationen zu verallgemeinern, durch intendierte Vollständigkeit unterlaufen, so tendiert der Text dahin, ein eigener geschlossener Kosmos zu werden und die Welt noch einmal in ihrer Gänze zu wiederholen. Stifters Textualität versucht umfassend und genau nachzuahmen, also so präzise realistisch zu sein, dass sie sich in sich selbst abschließt und ihr Genügen in den internen Selbstbezüglichkeiten findet. Anstatt auf Welt zu verweisen, kreisen Stifters Texte als „Welt der Zeichen“ (Begemann 1995) in sich und inszenieren ihre nur oberflächlich realistische Langsamkeit der Beschreibung als ein konsequentes Bedenken ihrer selbst in den sich wiederholenden Sequenzen der jederzeit auf Deixis ausgerichteten, aber dabei nur sich selbst meinenden Sprache. So wird Stifters Schreiben in seinen intensivsten Momenten zu einer *minimal art*, die an die Textexperimente von Gertru-

de Stein (*The Making of Americans*) oder Peter Weiss (*Der Schatten des Körpers des Kutschers*) erinnern. Wie so oft in der Literatur des Realismus findet ein hartnäckiger Konservatismus den Hintereingang in die Konstellationen der Moderne.

### Storm: Begehung des psychoanalytischen Terrains

In Theodor Storms Novelle *Viola Tricolor* (1874) gibt es eine Kernszene, die gleichsam wie ein geheimes Kraftzentrum den ganzen Text in sich hineinzieht:

Sie nickte nur und drückte ihm still die Hand. – Dann traten sie in ihr Haus; lebhaft öffnete sie die Stubentür und schlug die Vorhänge zurück.

Auf dem Tische, wo einst die Vase mit den Rosen gestanden hatte, brannte jetzt eine große Bronze-Lampe und beleuchtete einen schwarzhaarigen Kinderkopf, der schlafend auf die mageren Ärmchen hingesunken war; die Ecken eines Bilderbuches ragten nur eben darunter hervor.

Die junge Frau blieb wie erstarrt in der Tür stehen; das Kind war ganz aus ihrem Gedankenkreise verschwunden gewesen. Ein Zug herber Enttäuschung flog um ihre schönen Lippen. „Du, Nesi!“ stieß sie hervor, als ihr Mann sie vollends in das Zimmer hineingeführt hatte. „Was machst du denn noch hier?“ (Storm DKV 2, S. 143)

Der Raum, in dem die Szene spielt, ist derjenige, in dem die vormalige Frau des Hauses und die Mutter Nesis – Marie – nach ihrem Tode aufgebahrt wurde. Der Sarg stand dort, wo das Kind jetzt schläft. Die neue Frau, Ines, die den Raum in der Hoffnung betrat, hier mit ihrem Ehemann ein Schäferstündchen verbringen zu können, erstarrt aber aus noch anderen Gründen. Was sie sieht, ist das Déjà-vu ihrer eigenen Urszene. In ihrer Kindheit, so berichtet sie dem Ehemann Rudolf, habe sie ein Bild der Maria mit dem Christkind angebetet und es nachts schlafwandelnd geholt, „denn am andern Morgen fanden sie mich in meinem Bette, das Bild in beiden Armen, mit meinem Kopf auf dem zerdrückten Glase eingeschlafen“ (ebd., S. 153). In genau dieser Position findet die fast noch jugendliche Stiefmutter die kleine Nesi am Ort ihres erhofften Beischlafes, der der Ort des gewesenen Sarges ist. Zu ihrer Erstarrung trägt bei, dass sie sich bei dem Versuch, sich in dieser Szene wieder erkennend zu spiegeln, von einem Spiegel ausgeschlossen findet, denn schon zu Beginn des Textes wird der Raum aus guten Gründen genau beschrieben: „nur seitwärts über dem Sofa leuchtete wie Silber ein venezianischer Spiegel auf der dunkelgrünen Sammettapete. In dieser Ein-

samkeit schien er nur dazu bestimmt, das Bild eines frischen Rosenstraußes zurückzugeben, der in einer Marmorvase auf dem Sofatische stand“ (ebd. S. 132). Ines sieht in Nesi sich selbst, aber schon verdoppelt, im Spiegel – also steht sie als Dritte sich selbst wieder erkennend dem Spiegelbild ihrer Wiedererkennung gegenüber. Sie erstarrt, weil in dem neuen Haus, in dem sie die Mutter sein muss, die eine gewesene Marie zu ersetzen hat, nicht einmal die Position der Tochter eine ist, von der sie nicht ausgeschlossen wird.

Zu Beginn der Erzählung wird berichtet, wie Nesi eine Rose aus diesem Zimmer holte, um sie weiter oben im Haus dem Bild der toten Mutter zu weihen. Die Rose ist dem Blumenstrauß für Ines entnommen. Handelt es sich um eine Blume der Trauer oder um eine des Willkommens und der Liebe? Jedenfalls verletzt sich Nesi an den Dornen, und fast wäre ein Tropfen Blut auf die Tischdecke, die jetzt dort liegt, wo vorher das Leichentuch war, gefallen. Es wäre eine nekrologische Szene geworden, die es dann, weiter oben im Haus, verzögert, schließlich auch wird: Nesi bringt die Blume an dem Bild an, bei dem Ines, als sie es erblickt, an ihr Herz greifen muss, weil es ihr das Leben raubt.

Storms Geschichte ist dunkel. Sie liest sich wie inszenierte Psychoanalyse. Jede narrative Sequenz schichtet sich über die andere, und der vertikale Blick durch sie hindurch fällt auf Rudolf. Dieser hat seine erste Frau, Marie, als 15jähriges Schulmädchen kennen gelernt und nach ihrem Tode eine fast noch jugendliche Frau geheiratet, die überraschende Ähnlichkeiten mit der 10jährigen Tochter Nesi hat (Ines/Nesi). Die Verdrängungsstrukturen im pädophilen Terrain offenbaren sich bei Nesis Schwierigkeit, „Mutter“ sagen zu können und bei den letalen Schwierigkeiten der kindlichen Ehefrauen, Mütter zu werden. Ines träumt von der jungfräulichen Empfängnis, findet die gespiegelte Nesi als Wiederholung ihrer erinnerten Geste, muss sich mit einer gestorbenen Maria auseinandersetzen, und dies in einem im Hause „unten“ gelegenen Raum, der das Sargzimmer war, nicht das eheliche Schlafzimmer ist und von Rudolf mit dem Satz „Hier werden wir zusammen leben“ (ebd., S. 135) der neuen Frau offeriert wird.

Die Nacherzählung dieser Novelle, die noch viel detaillierter zu sein hätte und mindestens einen Höllenhund und eine orphische Klangfigur zu besprechen hätte, ist reine Psychoanalyse. Man steigt im Haus von einem Bild-Fetisch hinunter in eine Grabkammer, von einem schlafenden Kind in die Vergangenheit einer Maria-Psychose, von einem Déjà-vu zu einem Ausgeschlossenensein, von einer Heirat zur Wahrheit eines kaschierten pädophilen Begehrens. Man steigt diese semantischen Wege hinunter wie man Freuds Architekturen des Unbewussten begeht. Und der Text hat in Rudolf, dem Altertumsforscher, der seinen Schreibtisch

mit Gegenständen des Totenkults bestellt, gleich auch schon den Sigmund F. mit seinen ganz ähnlichen Fetischen, an den Eingang zum Unterreich gesetzt. Storm erfindet Freud.

Später, in der Avantgarde, werden die hier kaschierten Begehren aus der Latenz an die Oberfläche durchbrechen und zur Ästhetik des ‚Chocks‘ (Benjamin) führen oder in die Formationen des Surrealismus – jener Formlogik, die Freud ästhetisch beim Wort nimmt. Storms Realismus, der in der weniger beachteten, aber großen Novelle *Viola Tricolor* noch alles unter der Decke der konventionellen Erzählung lässt, liest sich aus dieser Perspektive wie der Musterfall des etablierten literaturwissenschaftlichen Theorems: in der fortgeschrittenen Moderne werden die Verwerfungen, die in der realistischen Prosa noch in den Schächten der linguistischen wie tiefenpsychologischen Paradigmen lagern, aufs Syntagma heraufgeholt. Dort etabliert sich ihre nicht-narrative Logik, die eher den Strukturen der Ersetzung, Verschiebung, Verdichtung und Wiederholung folgt und mithin die ästhetische Form sprengt. Nicht mehr die horizontal-narrative Verknüpfung des Syntagmatischen, sondern die Vertikale des Paradigmas bestimmt die Avantgarde. Dass man Storms Novelle durch eine einfache umorganisierende Nacherzählung der narrativen Sequenzen so ordnen kann, zeigt an, dass sich Texte wie diese auf dem Übergang zur fortgeschrittenen Moderne befinden.

#### C.F. Meyer: Allegorien des Schreibens

Es scheint, als verfolgten C.F. Meyers Erzählungen zwei Ziele: sie betreiben eine forcierte Allegorisierung, und sie bearbeiten hartnäckig das Phantasma der Gerechtigkeit. *Die Richterin* (1885), *Angela Borgia* (1891), *Der Heilige* (1879/80), *Die Versuchung des Pescara* (1887): Alle diese Texte suchen für die historischen Problemlagen überhistorische, nämlich gerechtigkeitstheoretische Abwägungen und begeben sich damit in einen Raum, der die Gegebenheiten der geschichtlichen Thematiken übersteigt. Es sind Sätze wie die folgenden, an denen sich die Meyersche Prosa berauscht: „Nicht Gnade verkündigen sie, sondern das Gericht“ (Meyer HKA 13, S. 238) – „Was du verhängst, das geschehe!“ (ebd., S. 87) – „Nicht seine Tat erschreckte ihn, aber der furchtbare Richterernst des Feldherrn, dessen vernichtende Strafgewalt von jenseits des Grabes zu kommen schien“ (ebd., S. 230).

Um die Ebene der apodiktischen Sätze, die die Semantiken von Recht, Rache und Gerechtigkeit ausloten, erreichen zu können, begeben sich die Texte in einen Prozess der Allegorisierung. Das 10. Kapitel von *Angela Borgia* berichtet von einem seltsamen Kampf: Lucrezia Borgia,

die gegen ihren Willen im Banne der unheilvollen Familie steht, versucht in einer weit gespannen Briefkorrespondenz ihrem Bruder Cesare zu helfen, in Kauf nehmend, dass sie dabei den Herrschaftsinteressen des eigenen Ehemanns schadet. Ihr Gegenspieler ist der Kardinal Ippolito D'Este, der jeden Brief abfängt und durch beigelegte Gegenbriefe unschädlich macht. Zwischen beiden, die aneinander ihren Scharfsinn bewundern, entspinnt sich ein Schachspiel der Macht, das sie mit hoher Intelligenz führen. Das Kapitel buchstabiert diese Konstellation durch, um am Ende knapp und lakonisch zu berichten, dass der Gegenstand des Wettstreits, Cesare Borgia, bei einer Schlacht das Leben verliert.

Betrachtet man die ganze Erzählung, so wird es zum auffallenden Strukturgesetz, dass die Handlungseinheiten jeweils auf der letzten halben Seite der Kapitel, als gleichsam lästige Zutat, kurz und mit wenigen Strichen gezogen werden. Offenkundig geht es dem Text nicht um die Handlung, also nicht um eine realistische Motivation von ausführlich geschilderten Ereignissen. Es ist ihm im Gegenteil daran gelegen, ein jeweils erreichtes Handlungsplateau in seiner Konstellation zu durchdenken und zu beurteilen. Dringt die Analysis des handlungstechnisch Erreichten an den Punkt vor, an dem ein Urteil gesprochen, also Recht konstituiert werden kann, dann fällt in schneidender Schärfe der nächste Handlungsschritt gleichsam wie die Klinge des Schafotts.

Die Handlung dient nur dazu, ein Resultat zu vollziehen, eine Erwägung der Gerechtigkeit vom Ausloten der Möglichkeiten in den Stand der Wirklichkeit zu versetzen. Damit wird ein jedes Kapitel, weil es eine Konstellation zum Anlass nimmt, die Gerechtigkeitsfrage zu stellen, allegorisch. Jener in Briefen ausgetragene Intrigenkampf hat auch die Dimension, die Allegorie des Textes selbst zu entwerfen. Denn so wie hier gekämpft wird, mit allen Raffinessen und Feinheiten eines sich selbst durchsichtigen, nur noch spärlich mit historischem Ornat bekleideten Geistes, schreitet der Text selbst voran. Intrige und Gegenintrige antworten einander in der hochkomplexen Architektur ihres gemeinsamen Raumes, aber sie werden ihrerseits gemessen durch die höhere Instanz der Nemesis, die sich als Handlung kurz und lakonisch realisiert.

Solche allegorischen Architekturen des Textuellen finden sich in Meyers Prosa zuhauf. Erinnerung sei an den Palast des Pescara in Novara, dessen labyrinthische Gänge den Intrigenbau des in ihm tätigen Morone allegorisieren oder an die unterirdische Krypta des Don Giulio in *Angela Borgia*, die eine noch ausstehende Vergebung ins Bild bringt. In diesen Gebäuden und Architekturen setzt sich der Text als solcher in Szene. Der Gehalt von Meyers Prosa ist nicht in der psychologischen Motivation eines historischen Sujets zu finden, sondern bei der Frage der Gerechtigkeit. Diese Prosa nutzt den auf die beschriebene Weise allego-

risch entstehenden Raum, um die Freiheit zu gewinnen, die reine Erwägung des Möglichen zwischen Handlungszwang, Selbstpreisgabe, Machtinteresse, Rechtllichkeit und Staatsinteresse stattfinden zu lassen. Die Figuren gewinnen in dieser Freiheit einen Raum, der in Vielem der prunkenden Erlesenheit des Ästhetizismus ähnelt. Wie Georges *Algabal* handeln die vom Tode gezeichneten Thomas Beckett (*Der Heilige*) oder Ippolito d'Este (*Angela Borgia*). Die Urteile, die narrativ über sie ergehen, werden von ihnen angenommen, weil der Raum des Erwägens nur diese eine Option als objektive gestellt hat.

Meyers Prosa schreibt gegen das Erzählen an. Nimmt man den Titel der Novelle *Die Versuchung des Pescara* ernst, so ist eine überraschende Schlussfolgerung unausweichlich. Handlung kann nicht das äußere Geschehen sein. Es geht einzig um die Behandlung der Frage, ob Pescara zu einem Treuebruch dem Kaiser gegenüber zu überreden sei. Aber auch diese Handlung hat die Eigenart, keine zu sein. Guicciardin bringt es am Ende angesichts der Tatsache, dass Pescara todkrank ist, auf den Begriff: „Wenn wir einen nicht mehr Versuchbaren in Versuchung führten?“ (HKA 13, S. 273). Und Morone „schlug sich vor die Stirn“ (ebd.), als auch er diese Erkenntnis realisiert.

Dieses sich vor die Stirn Schlagen ist der Punkt, an dem sich die Grundstruktur von Meyers Prosa, narrative Analysis zu sein, offenbart. Meyers oft konstatierte Nähe zum Symbolismus und seine ästhetizistischen, vom Tode gezeichneten Charaktere entspringen einer weiteren Konstellation der Moderne. Diese meldete gegen die Teleologie des erzählerischen Vorgangs wohl den nachhaltigsten Einspruch an. Meyer realisiert diesen Einspruch nicht auf der Ebene der ästhetischen Verfahrensweisen, nicht als inneren Monolog, nicht als Psychologisierung und nicht als Fragmentarisierung, sondern in der Lakonie der mehr berichteten als erzählten Handlung, deren Gehalt der gewonnene allegorische Raum ist, dessen Materialien dazu dienen, über Recht, Rache und Gerechtigkeit zu befinden.

#### Erlebte Rede, innerer Monolog

Zeit seines Lebens versuchte Otto Ludwig, ein erfolgreicher Dramatiker zu sein. Dass aber der Roman *Zwischen Himmel und Erde* (1856) sein überdauerndes Werk geworden ist, markiert auch ein Scheitern. Als wollte Ludwig die Prosa dazu benutzen, dem Raum der dramatischen Interaktion Platz zu schaffen, lässt er immer wieder dramatische Szenen hervortreten. Dass er als Dramatiker gescheitert ist und in der Epik auf das Dramatische zielt, zeugt von einer komplexen poetologischen Figur.

Offenkundig gelingt die dramatische Szene bei Ludwig vor allem dann, wenn sie durch einen auktorialen Erzählerkontext gestützt wird. Ohne diese Stütze, die nur in der Epik generierbar ist, versagt Ludwigs szenische Einbildungskraft, weil er im Drama allein nicht die Formbedingungen dafür findet, den literarischen Realismus als Realismus der Innerlichkeit formieren zu können. Ludwigs Bestreben ist es nämlich, nicht nur die äußerliche Arbeitsrealität der Menschen darzustellen, sondern ebenso detailliert und realistisch die psychologischen Bedingungen des Handelns zu analysieren. Das Programm eines Realismus der Innensphäre ist jedoch hoch ambivalent und erzeugt ganz neue Problemlagen. Realismus lässt sich nicht einfach von außen nach innen übertragen. Die realistische Mimesis der äußeren Gesprächssituation bedarf notwendig des allmächtigen Erzählers, der in die Innensphäre blicken kann, damit zugleich eine Mimesis der psychologischen Bedingungen geleistet werden kann. Ludwig gerät also in das Paradox, als verhinderter Dramatiker die epische Stütze des Erzählers zu brauchen, um einen einfachen Gesprächsverlauf darstellbar zu machen. Denn die Einfachheit des Gesprächsverlaufes ist eben nicht einfach, sondern von doppelter Struktur. Es handelt sich um die abbildbare Rhythmik von Rede und Widerrede, andererseits aber eben auch um den ganzen parallel laufenden Apparat der psychischen Bedingungen im Hintergrund einer jeden am Gespräch beteiligten Person. Interaktion wird also bei Ludwig sowohl in der Außensphäre als auch im Paralleldiskurs der Innensphäre gesehen. Diese erhebliche Komplizierung der Dinge, zu der ihn der Realismus einerseits immanent treibt, um sie ihm andererseits formtheoretisch zu verbieten, wird in der Realität seines Romans zu jenem Knoten, dessen Modernität seit je Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Forschung gewesen ist. Denn die durch den Romandiskurs platzierte dramatische Szene der personalen Interaktion wird in dem Moment formtheoretisch zur erlebten Rede oder stärker noch: zum inneren Monolog, in dem das dialogische Prinzip des Dramatischen in der Innensphäre wiederholt werden muss.

Wir haben es hier also mit einer Figur des doppelten Re-Entry zu tun. Zuerst wird die Szene des Dramatischen in das Epische einkopiert, wo sie zu langen Passagen der narrativ platzierten Interaktion führt. Sodann und zweitens wird dieses episierete Dramatische von der Ebene der Mimesis des Vorhandenen auf die Ebene der Mimesis der Innerlichkeit verlagert. Die in der Epik dargestellte dramatische Szene wandert deshalb in die innere Dialogizität der einzelnen Figur hinein, der äußere Dialog wird durch den inneren Dialog der Figur mit sich selbst gedoppelt. Die literarische Darstellung dieses inneren Selbstgespräches betreibt notwendig die Sprengung des epischen Kontinuums in die plurale

Dialogizität der inneren Reden. Erlebte Rede und innerer Monolog entspringen gleichsam als Formnotwendigkeiten aus dieser beschriebenen Konstellation.

In einer der Kernszenen des Romans muss Fritz Nettenmair erfahren, dass ihn seine Kinder ablehnen. Der Text versucht seine Reaktion von außen und von innen zugleich zu beschreiben, weshalb sich die Textdeixis auflöst:

Fritz Nettenmair lacht im wilden Hohn und schluchzt zugleich im hülflosen Schmerz. Die Kinder sind ja nicht mehr sein [F.N.]. Er [F.N.] ist ja ihr Vater nicht mehr. Er [A.N.] ist's. Er! [A.N.] Seine [A.N.] Kinder sind's. Er [A.N.] ist ihr Vater. (Ludwig 1977, S. 487)

Der erzähltechnisch unvermittelte Wechsel zwischen einer auktorialen Perspektive, die Fritz Nettenmair [F.N.] als Objekt des Erzählens benennt und einer personalen Perspektive, in der Fritz Nettenmair seinen verhassten Bruder Appolonius [A.N.] als Objekt des Erzählens benennt, löst überhaupt die narrative Konsistenz der erzählten Welt auf, wenn von einem Satz zum anderen die Referenz des Personalpronomens wechselt. Dies kann so weit gehen, dass innerhalb eines Satzes selbst der textuelle Kontext nicht mehr weiterhilft, wenn es um die Frage geht, wer von wem etwas aussagt: „Wenn *Er* gehen müsste, *Er!* die Kinder hängen sich an ihn“ (ebd., S. 487). Was wird hier ausgesagt? Wenn Fritz gehen müsste, hängen sich die Kinder an Appolonius? Oder: Wenn Appolonius gehen müsste, hängen sich die Kinder an diesen? Dass die zweite Option gemeint sein wird, kann der Text allein durch die graphische Gestalt – groß und kursiv geschriebenes Personalpronomen – signalisieren, aber nicht mehr grammatikalisch. Das *Er* markiert allein durch die Schreibung, dass es nicht die innere Selbstanrede von Fritz oder die Benennung der auktorialen Erzählinstanz ist, sondern es sich um den entfremdeten Anderen in ihm, den Bruder, handelt. Wo aber derart die Differenz von Subjekt und Referenz textuell ins Taumeln gerät, befindet sich der literarische Text auf dem Sprung zum inneren Monolog, in dessen Erzählfluss subjektive Innervation und objektiver Widerhalt konvergieren, um dem Erfahrungsgehalt Ausdruck zu geben, dass das Subjekt sich gegen den Andrang der Welt nicht mehr zu behaupten vermag.

Ähnlich wie bei Stifter führt das Wörtlichnehmen des realistischen Programms in die Modernität. Wird bei Stifter die genaueste Beschreibung disfunktional, weil sie so pedantisch in die Dinge eindringt, dass sie ihre Selbstverständlichkeit verlieren und eine Suspension der Dinghaftigkeit der Dinge stattfindet, so führt ein Realismus der Innensphäre als Wörtlichnehmen der psychologischen Motivation in die Auffäche-

rung der inneren Dialogizität einer Figur. Ludwigs der Gesinnung nach konservativer Roman mündet in eine Konstellation der Moderne. Denn es wird im erzähltechnischen Sinne jene neue Sphäre entdeckt, die unterhalb der symbolischen Ordnung und diesseits des Sichtbaren als formierende Kraft tätig ist.

Die Literatur des deutschen Realismus kennt einen weiteren Text, der überraschend und radikal die erzählerische Ordnung durchbricht und auf den inneren Monolog abzielt. Raabes letzter Text, der unvollendete Roman *Altershausen*, der ins 20. Jahrhundert hineinragt,<sup>2</sup> obwohl er aus der Mitte des 19. herkommt, tritt „über die Schwelle der Traumwelt“ (Raabe BA 20, S. 289), in der der schwachsinnige Jugendfreund Ludchen, ein Nussknacker und der Gehirnchirurg als gespenstischer Wiedergänger das Déjà-vu des Gestern im Heute und dasjenige der Realität im Traum begehen. Der Kunstgriff, den Träumenden im Traum erwachen zu lassen – „Guten Abend, Kollege!“ (ebd. S. 293) – stellt für einen Moment den Text in den Zwischenraum der *Mise en abyme* seiner selbst und also die Erzählinstanz in eine solche doppelte Referenz, dass auf der Ebene der Textualität jene Unentschiedenheit erzeugt wird, die thematisch zu berichten Gegenstand der Erzählung ist: dass die Realität als solche phantasmagorisch wird. Raabes radikales Experiment, den pensionierten Psychiater und Physiologen Feyerabend nach langen Jahren in seine Heimatstadt zurückkehren zu lassen, wo er den greisen Jugendfreund, der infolge einer Kopfverletzung auf dem Stand des 12jährigen, als den er ihn verlassen hat, wieder findet, gerät zu einer Recherche nach Wirklichkeit. Wirklichkeit, der Kernbegriff des Realismus, wird in dem ungleichen Déjà-vu, das dieses wörtliche Wiedersehen des geistig unveränderten Jugendfreundes herauf beschwört, konsequent außer Kraft gesetzt. Weil alles ähnlich und doch anders ist, weil sich Traum und Realität, Wiederholung und Veränderung, Déjà-vu und Entfremdung unlösbar verknoten, bricht die realistische Narration auseinander. Wo Feyerabend zu erwachen glaubt, träumt er weiter, und der Erzählprozess rutscht ihm hinterher in die Suspension aller narrativen Referenz. Wenn der Text wenige Seiten später abbricht, so schaut in die fragmentarische Konstellation Joyces Moderne hinein – ins Herz des Realismus.

#### Resümee

Der literarische Realismus kann unter verschiedenen Perspektiven gelesen werden. Man kann ihn auf seine ästhetischen Programmschriften beziehen und die Auseinandersetzung mit sowie die Abhängigkeit von der idealistischen Ästhetik bedenken. Man kann über die thematischen

Aspekte sprechen – über das Sensorium für die fortschreitende Industrialisierung und der damit einhergehenden Zerstörung der Natur. Man kann das Verhältnis zur Romantik reflektieren oder den Realismus in die Geschichte der Emanzipation des Bürgertums stellen. Ein Vergleich zur europäischen Literatur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wäre zu ziehen – und er fällt in der Regel wenig schmeichelhaft für den deutschen Realismus aus.

Der hier verfolgten Aufgabe, die im literarischen Realismus latenten Gehalte der Modernität oder gar der Avantgarde zu finden und zu beschreiben, ist es auferlegt, Latenzen zu betonen, Fluchtlinien herauszuarbeiten und Fortgeschrittenheit dort zu markieren, wo sie sich noch versteckt. Stimmt das Theorem, dass der Realismus die in ihm virulente Modernität noch kaschiert, so befindet sich die Analyse, die dies nachzeichnen will, in der Situation einer methodologischen Paradoxie. Latente Moderne ist keine, da nur modern ist, was *ist*. Zu beschreiben, was sich versteckt, ästhetisch evident zu machen, was später einmal sein wird, gleicht einer Detektivarbeit, die schon einmal anfängt, weil ein Fall der Fall sein könnte. Dies zu tun, ist offenkundig in dem Sinne zirkulär, dass erst der vom Ergebnis herkommende Blick die Logik einer von vorne unsichtbaren Teleologie zu sehen vermag. Dies den Texten wiederum selbst zuzuschreiben, ist eine Operation, die sich allein der Beschreibungsperspektive schuldet. Unter dieser Prämisse lässt sich vielleicht festhalten:

- narrative Dekonstruktionen prägen die Erzählwelten von Raabes Romanen, die auf *Verfahren der radikalen Abstraktion* vorausdeuten und *Nullpunktszenarien* des Narrativen entwerfen;
- eine literarische *minimal art* entspringt Stifters Verfahren, die mimetische Orientierung am Wirklichen wörtlich zu nehmen und durch verlangsamte Beschreibung zu unterlaufen; es entsteht ein selbstbezüglicher textueller Kosmos als Welt der Zeichen und der rhetorischen Text-Figuren;
- die *psychoanalytische Architektur* mit ihren Überlagerungen, Ersetzungen, Verdichtungen und Verschiebungen führt zu einer Ästhetik der aufgebrochenen Form, des ‚Chocks‘ und der *surrealen Konstellation*, wie sie sich in Storms Novelle *Viola Tricolor* ankündigt: als ein Erzählen, welches auf dem Sprung ist, von der realistischen Horizontale in die avantgardistische Vertikale zu kippen;
- die *narrative Analysis* öffnet bei Meyer einen Raum der Allegorie des Textes, welcher in der Geistigkeit des vollzogenen Gerechtigkeitskalküls an Konstellationen des *Ästhetizismus* erinnert;

- die Verlagerung der dramatischen Szene in die psychologische Innensphäre und der Versuch, diese Dimension mimetisch präzise zu vergegenwärtigen, führt bei Ludwig in den *inneren Monolog*, dessen Fluss die Widerständigkeit des Subjekts gegen die Welt nicht mehr behaupten kann.

Modernitätstheoretisch betrachtet, kennt der literarische Realismus die wesentlichen Formen und Themen der ästhetischen Moderne. Er trägt sie als implizite Gehalte in den Schichten seiner realistischen Textanordnungen, versteckt hinter den Masken des traditionellen Erzählens. Blickt man auf die Literaturgeschichte, so wird man freilich konstatieren müssen, dass diese Gehalte nicht über den Realismus an die Moderne weitergegeben wurden. Vielmehr haben sich die Wiener Moderne und die Avantgarde ihrem eigenen Gestus nach selbst erfunden und sich nicht aus der Exegese des Realismus heraus entworfen. Literaturgeschichtliche Paradigmenwechsel pflegen nicht als gerechte und harmonische Weiterentwicklungen vorheriger Positionen stattzufinden, sondern als durch Manifeste und Deklarationen ausgetragener Kampf der Schulen und Ismen. Konstellationen zu behaupten, die Storm zum Surrealismus, Raabe zu Joyce, Stifter zur *minimal art* und Meyer zum Symbolismus in Beziehung setzen, sind deshalb nicht als geschichtliche Einflüsse gemeint. Vielmehr handelt es sich dabei um eine Archäologie der Moderne, die von dem Gedanken geleitet ist, dass die oben skizzierte paradoxe Diskursgrammatik der Moderne mit innerer Notwendigkeit bestimmte mimetische Reaktionsweisen und absehbare ästhetische Techniken generieren musste, um der Dynamik der Moderne zu folgen. In latenten Protoformen kann, ja muss deshalb schon früher vorhanden sein, was dann als reale und wirkliche Form der Modernität nach außen treten wird. In diesem Sinne kann von der Modernität des literarischen Realismus im Horizont der ästhetischen Moderne gesprochen werden.

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> Vgl. zu diesem Projekt einer paradoxen Diskursgrammatik der Moderne: Gerhard von Graevenitz (Hg.), *Konzepte der Moderne*, Stuttgart, Weimar 1999, besonders die zusammenfassende Einleitung, S. 8ff.

<sup>2</sup> „Angefängen: Altershausen“ lautet lapidar die Tagebuchnotiz vom 2.2.1899, die aber wahrscheinlich später nachgetragen worden ist (Raabe BA 20, S. 482). Bis 1902 arbeitet der seit 1901 siebzehnjährige Raabe an dem Roman, um ihn dann liegen zu lassen; veröffentlicht wird er aus dem Nachlass 1911.