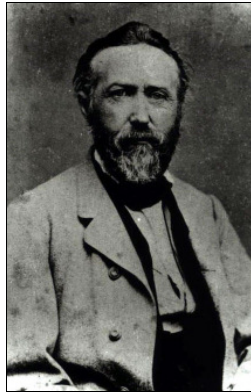


Die Literatur des 19. Jahrhunderts



IX. Theodor Storm: *Immensee* / Adalbert Stifter: *Brigitta*

1. Einleitung

Storm und Stifter zählen zu den wichtigsten deutschsprachigen Vertretern des Realismus. Trotz unterschiedlicher Schreibenweisen verbindet sie die Übereinstimmung im ästhetischen Anspruch. Der deutsche Realismus erscheint gegenüber dem in Frankreich und in den USA weniger hart und insofern ›harmloser‹; dennoch geht es in ähnlicher Weise um künstlerische Abstraktion: Es handelt sich um ein literarisches Verfahren, bei dem weniger die Übereinstimmung mit der Lebenswirklichkeit von Interesse ist als vielmehr die Techniken der Ästhetisierung (und damit der ›Entwirklichung‹).

Zu den elementaren Charakteristika des realistischen Erzählens gehören: der Verzicht auf die Gestaltung des Wunderbaren (stattdessen die Darstellung nachvollziehbarer, weil kausal motivierter Handlungsverläufe); die Verwendung genau kalkulierter Symbolik, die dem Text zusätzliche Bedeutung verleiht; die Lokalisierung der Texte in der zeitlichen und räumlichen Gegenwart von Autor und Leser.

Realismus ist insofern als ästhetische Radikalisierung des romantischen Schreibens zu verstehen: Einerseits hält er an der Autonomie des Ästhetischen fest, andererseits verzichtet er darauf, diese Autonomie durch Motive des Wunderbaren unmittelbar evident werden zu lassen. Die poetische Autonomie muss daher unter erschwerten Bedingungen behauptet werden.

Sowohl realistische Autoren (z. B. Gottfried Keller mit seiner Erzählung *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, 1855) als auch realistische Maler (z. B. Carl Spitzweg) wenden sich der – gerade auch sozial gesehen – einfachen Welt zu, schildern sie detailliert und

Die Literatur des 19. Jahrhunderts

erheben dabei den Anspruch, aus der Banalität des Alltäglichen etwas Besonderes und künstlerisch Wertvolles zu machen. Einig sind sich die deutschen und die französischen Realisten im Bewusstsein von der Schwierigkeit dieses Konzepts: »Ce n'est pas une petite affaire que d'être simple.«¹

Allgemein gesehen ist der französische Realismus durch Flauberts Begriff der ›impassibilité‹ (Unempfindlichkeit, sachliche Kaltblütigkeit) charakterisiert, während der deutsche Realismus unter dem Stichwort ›Humor‹ auf mehr ›Wärme‹ zielt und Wehmut bzw. Melancholie auslösen will. Im Vordergrund steht die Stilisierung der erzählten Handlungen als ›Ganzheit‹ (insofern ›Verklärung‹), woran sich ein Bezug zur Ästhetik der Weimarer Klassik manifestiert.

Der deutsche Realismus hat infolgedessen weit mehr mit einer literaturimmanenten Entwicklungslogik als mit Sozialkritik oder ›Widerspiegelung‹ zu tun. Aus diesem Grund ist die Bezeichnung ›poetischer Realismus‹ ungleich passender als ›bürgerlicher Realismus‹ (diesem Begriff liegt eine literaturexterne Argumentation zugrunde: Primat der soziohistorischen Realität). Zurückführen lässt sich der Ausdruck ›poetischer Realismus‹ auf Otto Ludwig (1813–1865), der darunter eine ästhetische Bereicherung der Wirklichkeit verstand:

Poesie der Wirklichkeit, die nackten Stellen des Lebens überblumend, die an sich poetischen nicht über die Wahrscheinlichkeit hinausgehoben.²

Es liegt wahrlich eine große Quantität Poesie auch in dem wirklichen Leben unsrer Zeit.³

Der poetische Realismus kritisiert den abstrakten Idealismus eines Friedrich Schiller und versucht auf anderem Weg, zu einer Verklärung der Wirklichkeit zu kommen:

Die idealistische Phantasie geht von sich, von dem Allgemeinen, von dem Geistigen aus, sie verkörpert die Idee in einer bestimmten Erscheinung, um sie unmittelbar darzustellen; die realistische beginnt mit der Erfahrung, mit den Thatsachen der gegebenen Welt, und ordnet, läutert und gestaltet sie zum Ganzen, so daß aus diesem die Idee hervorleuchtet.⁴

¹ Flaubert à Louise Colet [20. septembre 1851]. In: Flaubert. Correspondance II (juillet 1851 – décembre 1858). Édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau. [Paris] 1980 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 5.

² Ludwig, Otto: Romanstudien. In: Ludwig, Otto: Romane und Romanstudien. Herausgegeben von William J. Lillyman. München – Wien 1977, S. 533–672, hier S. 547..

³ Ludwig: Romanstudien, S. 646.

⁴ Carriere, Moriz: Die Aufgabe der Kunst in der Gegenwart. (Rez. Anton Springer: geschichte der bildenden Künste im 19. Jahrhundert, Leipzig 1848). Abgedruckt in: Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848–1880. Mit einer Einführung in den Problemkreis und einer Quellenbibliographie herausgegeben von Max Bucher, Werner Hahl, Georg Jäger und Reinhard Wittmann. Band 2: Manifeste und Dokumente. Stuttgart 1981, S. 44f., hier S. 44.

Die Literatur des 19. Jahrhunderts

2. Theodor Storm *Immensee* (1848)

Storms Erzählung/Novelle *Immensee*, die im Folgenden nach ihrer Zweitfassung behandelt wird, entfaltet – wie fast immer in realistischen Erzählungen – eine Rahmen/Binnen-Struktur. In der in der Gegenwart spielenden Rahmensituation geht ein alter Mann in seine Wohnung, wo sein Blick auf ein Mädchenporträt fällt, das ihn an seine Jugend erinnert. Nachdem die Binnenerzählung schlaglichtartig mehrere Episoden von der Kindheit an geschildert hat, wird der Rahmen wieder geschlossen. Die Binnengeschichte wird in der dritten Person erzählt (heterodiegetisch), obwohl die Erinnerungssituation im Rahmen eine Ich-Erzählung (autodiegetisch) suggeriert. Am Text lässt sich folglich nicht entscheiden, ob inhaltlich das Geschehen aus auktorialer oder aus der Ich-Perspektive gesehen wird, was von erheblicher Bedeutung für die faktische ›Gültigkeit‹ des Erzählten ist.

Die Binnengeschichte erzählt von Reinhardt und der fünf Jahre jüngeren Elisabeth: Schon als Kinder scheinen sie füreinander bestimmt zu sein, doch gibt es von Anfang an Signale, dass es nicht gut weitergehen kann. Am deutlichsten ist dabei die Szene im Wald, in der das zwölfjährige Mädchen mit Reinhardt vergeblich Erdbeeren – ein traditionelles Erotiksymbold – sucht:

Nach einer Weile traten sie aus dem schattigen Laube wieder in eine weite Lichtung hinaus. »Hier müssen Erdbeeren sein«, sagte das Mädchen, »es duftet so süß.«

Sie gingen suchend durch den sonnigen Raum; aber sie fanden keine. »Nein«, sagte Reinhardt, »es ist nur der Duft des Heidekrautes.«

Himbeerbüsche und Hülsendorn standen überall durcheinander; ein starker Geruch von Heidekräutern, welche abwechselnd mit kurzem Grase die freien Stellen des Bodens bedeckten, erfüllte die Luft. »Hier ist es einsam«, sagte Elisabeth; »wo mögen die andern sein?«

An den Rückweg hatte Reinhardt nicht gedacht.⁵

Später kommt Reinhardt auf Besuch zurück, aber die einstige Vertrautheit ist verloren. Auch hier ist symbolisches Erzählen erkennbar: Der Hänfling, den Reinhardt Elisabeth geschenkt hat, ist tot – sein Schulfreund Erich hat ihr dafür einen Kanarienvogel geschenkt. Beim Abschied sagt Reinhardt:

»Ich habe ein Geheimnis, ein schönes!« sagte er und sah sie mit leuchtenden Augen an.

»Wenn ich nach zwei Jahren wieder da bin, dann sollst Du es erfahren.«⁶

⁵ Storm, Theodor: *Immensee*. In: Ders.: *Sämtliche Werke in vier Bänden*. Herausgegeben von Karl Ernst Laage und Dieter Lohmeier. Band 1: *Gedichte / Novellen*. 1848–1867. Herausgegeben von Dieter Lohmeier. Frankfurt am Main 1987 (Bibliothek deutscher Klassiker 19), S. 295–328, hier S. 302.

⁶ Storm: *Immensee*, S. 313.

Die Literatur des 19. Jahrhunderts

Weder der Leser noch Elisabeth erfahren je, worin dieses Geheimnis besteht, so wie überhaupt das Verhalten vor allem Reinhardts durch Lücken in der Chronologie und der Darstellung der Motive in vieler Hinsicht ungeklärt bleibt. Später erhält Reinhardt einen Brief, in dem steht, dass Elisabeth Erichs dritten Heiratsantrag angenommen hat. Reinhardt besucht das – kinderlos gebliebene – Paar am Immensee, wo sie u.a. eine Spritfabrik haben. Warum Elisabeth sich für Erich entschieden hat, bleibt ebenso unklar wie die Frage, ob sie unglücklich ist. Der Text scheint diese Vermutung nahe zu legen:

Während der Überfahrt ließ Elisabeth ihre Hand auf dem Rande des Kahn's ruhen. Er blickte beim Rudern zu ihr hinüber; sie aber sah an ihm vorbei in die Ferne. So glitt sein Blick herunter und blieb auf ihrer Hand; und diese blasse Hand verriet ihm, was ihr Antlitz ihm verschwiegen hatte. Er sah auf ihr jenen feinen Zug geheimen Schmerzes, der sich so gern schöner Frauenhände bemächtigt, die Nachts auf krankem Herzen liegen. – Als Elisabeth sein Auge auf ihrer Hand ruhen fühlte, ließ sie sie langsam über Bord in's Wasser gleiten.⁷

Wenn man diese Schilderung jedoch als Erinnerung Reinhardts versteht, dann ist dies (nur) seine Interpretation und die Antwort bleibt hier wie an anderen Stellen offen.

Schließlich kommt es zu einem Abschied für immer:

»Du kommst nicht wieder«, sagte sie endlich. »Ich weiß es, lüge nicht; du kommst nie wieder.«

»Nie«, sagte er. Sie ließ die Hand sinken und sagte nichts mehr. Er ging über den Flur der Tür zu; dann wandte er sich noch einmal. Sie stand bewegungslos an derselben Stelle und sah ihn mit toten Augen an. Er tat einen Schritt vorwärts und streckte die Arme nach ihr aus. Dann kehrte er sich gewaltsam ab und ging zur Tür hinaus. – Draußen lag die Welt im frischen Morgenlichte, die Tauperlen, die in den Spinnweben hingen, blitzten in den ersten Sonnenstrahlen. Er sah nicht rückwärts; er wanderte rasch hinaus; und mehr und mehr versank hinter ihm das stille Gehöft, und vor ihm auf stieg die große weite Welt. – –⁸

In der Erstfassung rafft der Erzähler in der Schließung des Rahmens die weitere Lebensgeschichte von Reinhardt (Beamtenkarriere, 30-jährige Ehe, Umzug in den hohen Norden), in der Zweitfassung wird darauf verzichtet.

In der Binnengeschichte wird der Jüngling Reinhardt als Dichter geschildert. Ausgangspunkt seines Dichtens ist das geliebte Mädchen – in petrarkistischer Tradition ist daher die abwesende Frau die eigentliche Voraussetzung der Poesie:

Die Abreise rückte heran; vorher aber kam noch mancher Reim in den Pergamentband. Das allein war für Elisabeth ein Geheimnis, obgleich sie die Veranlassung zu dem ganzen Buche und zu den meisten Liedern war, welche nach und nach fast die Hälfte der weißen Blätter gefüllt hatten.⁹

⁷ Storm: Immensee, S. 325.

⁸ Storm: Immensee, S. 327.

⁹ Storm: Immensee, S. 299f.

Die Literatur des 19. Jahrhunderts

3. Adalbert Stifter: *Brigitta* (1844, 1847)

In der gegenüber *Immensee* wesentlich komplexeren Erzählung Stifters gibt es eine eng verflochtene Rahmen- und Binnenhandlung: Der Rahmenerzähler tritt selbst als zweitrangige, aber doch wichtige Figur der Binnenhandlung auf. Da nicht chronologisch erzählt wird, erschließt sich der richtige Zusammenhang der Beteiligten und der Geschehnisse erst am Schluss der Geschichte. Die Binnenhandlung lässt sich im Rückblick folgendermaßen rekonstruieren:

Brigitta ist ein unschönes Mädchen aus bester österreichischer Familie, das gegenüber den schönen Schwestern zurückgesetzt wird. Der ungewöhnlich attraktive ungarische Major Stephan Murai verliebt sich dennoch in sie – sie heiraten und haben einen Sohn. Als Stephan Ehebruch begeht, trennt sich Brigitta von ihm und lebt mit dem Sohn auf einem Gut in Ungarn. In der Nähe siedelt sich nach etlichen Jahren auch Stephan an und entwickelt nach Brigittas Vorbild eine Art Mustergut – beide kultivieren also die Steppe und deren Menschen. Die (nicht geschiedenen) Eheleute leben zunächst freundschaftlich nebeneinander, bis der Sohn von Wölfen angefallen und von Stephan im letzten Augenblick gerettet wird. Dieses Ereignis erschüttert Stephan und Brigitta so sehr, dass sie sich versöhnen und die Geschichte ein gutes Ende nimmt.

Die Erzählung ist in vier Teile gegliedert: *Steppenwanderung* – *Steppenhaus* – *Steppenvergangenheit* – *Steppengegenwart*. Der Ich-Erzähler erzählt im Rückblick aus großer Distanz: Als er seine Erlebnisse in Ungarn hatte, war er ein junger Mann. Dass er jetzt als gereifter Mann auf ein geglücktes Leben zurückblicken kann, verdankt er gerade seiner Begegnung mit Brigitta und Murai.

Das erste Kapitel – *Steppenwanderung* – enthält allgemeine Bemerkungen über Ethik und Ästhetik, die aber erst im nächsten Absatz als Gedanken des Ich-Erzählers deutlich werden:

In dem Angesichte eines Hässlichen ist für uns oft eine innere Schönheit, die wir nicht auf der Stelle von seinem Werte herzuleiten vermögen, während uns oft die Züge eines andern kalt und leer sind, von denen alle sagen, dass sie die größte Schönheit besitzen. [...] Wir glauben daher, dass es nicht zu viel ist, wenn wir sagen, es sei für uns noch ein heiterer, unermesslicher Abgrund, in dem Gott und die Geister wandeln. Die Seele in Augenblicken der Entzückung überfliegt ihn oft, die Dichtkunst in kindlicher Unbewusstheit lüftet ihn zuweilen; aber die Wissenschaft mit ihrem Hammer und

Die Literatur des 19. Jahrhunderts

Richtscheite steht häufig erst an dem Rande, und mag in vielen Fällen noch gar nicht einmal Hand angelegt haben.¹⁰

Der Erzähler selbst lernt in der pädagogisch angelegten und auf Versittlichung hin orientierten Erzählung damit, dass wahre Schönheit im Herzen liegt:

Das Weib, das ich immer ernst und strenge gesehen hatte, hatte an seinem Halse geweint. Nun hob sie, noch in Tränen schimmernd, die Augen – und so herrlich ist das Schönste, was der arme, fehlende Mensch hienieden vermag, das Verzeihen – dass mir ihre Züge wie in unnachahmlicher Schönheit strahlten und mein Gemüt in tiefer Rührung schwamm.¹¹

Der positive Wert des vom Erzähler erlebten Reifungsprozesses rechtfertigt nicht nur hinsichtlich der Eheleute, sondern auch auf ihn selbst bezogen die Feststellung: »Alles war nun gut.«¹²

¹⁰ Stifter, Adalbert: Brigitta. Anmerkungen von Ulrich Dittmann. Durchgesehene Ausgabe auf der Grundlage der neuen amtlichen Rechtschreibregeln, Stuttgart 2006, S. 3.

¹¹ Stifter: Brigitta, S. 62.

¹² Stifter: Brigitta, S. 64.