

SPIEGELSCHERBEN, MÖWENGEFLATTER. Poetik und Epistemologie des Realismus,
bodenlose Mimesis und das Gespenst

Author(s): Christian Begemann

Source: *Poetica*, Vol. 46, No. 3/4 (2014), pp. 412-438

Published by: Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/24710220>

Accessed: 05-09-2018 12:34 UTC

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Poetica*

Christian Begemann (München)

SPIEGELSCHERBEN, MÖWENGEFLATTER.

Poetik und Epistemologie des Realismus, bodenlose Mimesis und das Gespenst

Contrary to expectation, ghosts not only feature prominently in the literature of Realism but also play an important role in defining the limits of Realism and Mimesis in poetical self-reflection. The article explores the ghostly characteristics of literature in general and then focuses on the programmatic discussion in German Realism. In this discussion ghosts, on the one hand, are considered as Romantic relics to be banned from literature; on the other hand, they return as moments of poetification and as a result of a paradoxical epistemology. This is exemplified in an analysis of Conrad Ferdinand Meyers' poem *Möwenflug*. The essay closes with remarks on the relation between Realism and the Fantastic.

Auf den ersten Blick gibt es kaum eine Figur, die weniger geeignet scheint, sich Fragen des Realismus und der Mimesis zu nähern, als das Gespenst. Realistische Literatur bezieht sich – so ließe sich ein landläufiger Minimalkonsens zusammenfassen – auf die ‚Wirklichkeit‘ in einer irgendwie ‚adäquateren‘ Weise als nicht-realistische Literatur, und diese Adäquatheit wird nach wie vor gerne über die Kategorie der Mimesis bestimmt. Dass aber Gespenster ‚wirklich‘ seien, daran zweifelt man seit jenem Prozess einer „Entzauberung der Welt“ (Max Weber), der spätestens mit der Aufklärung beginnt. Die Aufklärung hat im Zuge einer epistemischen Neuordnung der Welt Gespenstern den Status des Realen abgesprochen – freilich ohne sie loszuwerden. Denn trotz des breiten Diskurses, der sie aus der Wirklichkeit auszutreiben suchte, kehren Gespenster in der Literatur seit Spätaufklärung und Romantik wieder, und dies bemerkenswerterweise eben auch im Realismus: Man begegnet ihnen von Dickens über Dostojewskij bis Ibsen, und bei Theodor Storm und Theodor Fontane sind die Texte *ohne* Elemente von Spuk geradezu in der Minderzahl. Darüber hinaus tritt das Gespenst eine erstaunliche Karriere als theoretische Reflexionsfigur an. Jacques Derrida hat mit seinem Buch *Spectres de Marx* von 1993 die Aufmerksamkeit zum einen nachdrücklich auf diesen Sachverhalt gelenkt und ihn zum anderen zugleich fortgeschrieben.¹ Es

¹ Jacques Derrida, *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale (Spectres de Marx 1993)*, übers. von Susanne Lüdemann, Frankfurt a. M.: Fischer, 1996.

mag ja sein, dass wir ‚eigentlich‘ nicht mehr an Gespenster glauben. Trotzdem scheinen wir sie zu brauchen, und sei es nur als Metapher, um uns über etwas zu verständigen, das sich anders schlecht sagen ließe. Das gilt auch für die Selbstreflexion von Realismus und Mimesis, in der das Gespenst wider Erwarten eine bedeutende Rolle spielt. Bevor dies im Folgenden am Beispiel des deutschsprachigen Realismus genauer untersucht und mit einer Analyse des Gedichts *Möwenflug* von Conrad Ferdinand Meyer illustriert wird, möchte ich einleitend die grundsätzliche Frage nach dem Zusammenhang von Gespenstischem und Literatur stellen, die dann auch ‚mimetische‘ bzw. ‚realistische‘ Literatur einschließt. Ein knapper Ausblick zum Verhältnis von Realismus und Phantastik schließt diese Überlegungen.

1. Gespenstische Literatur

Zwischen dem Tod, dem Erzählen und der Schrift bestehen, so hat man behauptet, fundamentale, wenngleich durchaus unterschiedliche Beziehungen, die hier nur kurz in Erinnerung zu rufen sind. Während etwa Walter Benjamin bemerkt, die Autorität des Erzählers speise sich aus der Autorität des Todes, der „die Sanktion von allem“ sei, „was der Erzähler berichten kann“,² geht Michel Foucault davon aus, dass das Schreiben gegen den Tod anarbeite, denn

[I]es décisions les plus mortelles, inévitablement, restent suspendues le temps encore d'un récit. [...] Les dieux envoient les malheurs aux mortels pour qu'ils les racontent; mais les mortels les racontent pour que ces malheurs jamais n'arrivent à leur fin [...] Le langage, sur la ligne de la mort, se réfléchit: il y rencontre comme un miroir [...]³

Zumindest die großen Erzählsammlungen von *Tausendundeiner Nacht* über Boccaccios *Decamerone* bis zu Hauffs *Wirtshaus im Spessart*, in denen das

² Walter Benjamin, „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows“ (1936), in: ders., *Gesammelte Schriften*, 7 Bde., hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977, Bd. 2.2, S. 438-465, hier S. 450.

³ Michel Foucault, „Le langage à l'infini“, in: ders., *Dits et Ecrits 1954-1988*, 2 Bde., Édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, Paris: Éditions Gallimard, 1994, Bd. 1: 1954-1969, S. 250-261, hier S. 250 f. Dt. Übers.: „Das unendliche Sprechen“, in: ders., *Schriften zur Literatur*, übers. von Karin von Hofer, Frankfurt u. a.: Ullstein, 1979, S. 90-103, hier S. 90 f.: „Die todbringendsten Entscheidungen bleiben für die Zeit ihrer Erzählung zwangsläufig in der Schwebe. [...] Die Götter schicken den Sterblichen die Leiden, damit sie sie erzählen; aber die Sterblichen erzählen sie, damit sie nie an ihr Ende kommen [...] An der Grenzlinie des Todes reflektiert sich das Sprechen; es trifft auf so etwas wie einen Spiegel [...]“.

Erzählen quasi gegen den Tod anspricht, geben Foucault recht. Einen Aufschub des Todes bewirkt Literatur aber nicht nur mit Blick auf den Erzähler, sondern auch insofern sie Überlieferung und Erbe ist – und an dieser Stelle wird greifbar, was man die gespenstische Seite von Literatur nennen könnte. Derrida hat in der *Grammatologie* bemerkt, Schrift sei ihrem Wesen nach „testamentarisch“.⁴ Indem sie etwas überliefert, das aus dem Raum der Absenz, des Todes, in den der Präsenz weiterreicht, trägt Literatur einen posthumen Charakter, ist Erbschaft und gibt Erbe medial weiter.⁵ Das lässt sich durchaus auch ganz material verstehen, denn Schriften gehören schon als solche einer Vergangenheit an; in jedem Fall aber gilt es inhaltlich, insofern Schriften etwas aufbewahren, das nicht mehr am Leben ist, und diesem Sprache verleihen. Gespenstisch aber ist dieser Aspekt, weil das Tote in einer nichtkörperlichen Form aus der Vergangenheit in die Gegenwart hineinreicht, diese bestimmt und dazu zwingt, in Dialog mit ihm zu treten. „Niemand erbt man,“ so Derrida, „ohne sich mit Gespenstigem auseinanderzusetzen [...]“.⁶

Ein Moment des Todes und des Fortlebens des Toten ist dabei bereits dem Medium der Schrift selbst inhärent. Im Gefolge von Derrida hat Jan Assmann betont, zu den „konstitutiven Merkmalen der Schriftlichkeit“ gehöre eine doppelte Abwesenheit, die des lebendigen Sprechers einerseits und die der körperlichen Gegenstände andererseits. „Der Tod ist die paradigmatische Form solcher Abwesenheit.“⁷ Wie der Sprecher, dessen physische Anwesenheit durch die Schrift ersetzt wird, so treten auch die körperlichen Gegenstände der Rede in der Schrift in ein mediales Stadium der körperlichen Absenz, des Todes, aus dem sie erst in der Vorstellung des Lesers wieder erlöst werden, dem sich die verschriftlichten Dinge als Vorstellung, als Idee, gleichsam wiederbeleben. Die Imagination dieses Sachverhalts fundiert

⁴ Jacques Derrida, *Grammatologie* (1968), übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983, S. 120.

⁵ Ulrike Vedder hat diesen Zusammenhang ausführlich untersucht und damit erstmals das Testament als literarische Form in Beziehung gesetzt: *Das Testament als literarisches Dispositiv. Kulturelle Praktiken des Erbes in der Literatur des 19. Jahrhunderts*, München: Fink, 2011.

⁶ Derrida, *Marx' Gespenster* (wie Anm. 1), S. 43. Ich darf in diesem Zusammenhang auf die Bachelor-Arbeit von Thomas Erthel an der LMU München aufmerksam machen: *Das Gespenstische der Literatur, dargestellt an Jean Pauls ‚Flegeljahre‘*, 2010.

⁷ Jan Assmann, „Schrift, Tod und Identität. Das Grab als Vorschule der Literatur im alten Ägypten“, in: Aleida Assmann/ Jan Assmann/ Christoph Hardmeier (Hg.), *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*, München: Fink, 1998, S. 64-93, hier S. 70. Vgl. Derrida, *Grammatologie* (wie Anm. 4), S. 120 f.: „Die eigentümliche Abwesenheit des Subjekts der Schrift ist auch die Abwesenheit der Sache oder des Referenten.“

nicht nur die bekannte Tradition der Schriftkritik, wie sie in Platons *Phaidros* oder in Paulus' 2. Korintherbrief zum Ausdruck kommt: „Denn der Buchstaben tödtet / Aber der Geist machet lebendig“ (2. Kor. 3, 6b).⁸ Diese Imagination der Schrift hat, sofern sie Buchstabe und Geist nicht als Opposition, sondern als Stadien eines Prozesses wendet, auch eine regelrechte Metaphysik der Schrift evoziert, in der der Tod nur als Durchgangsstadium erscheint, das die Auferstehung des Geistes freisetzt.⁹ Bei dem aufklärerischen Popularphilosophen Christian Garve beispielsweise liest man in diesem Sinne: „Die Schrift ist ein todter Buchstabe, den nur die Einbildungskraft und der Verstand des Lesens beleben kann.“¹⁰ In einem derart imaginierten Lektüreakt tritt uns eine Figur der Wiederkehr und des Wiedergängertums entgegen, und Schrift ist ‚Rede‘ aus dem Grab, gespenstische Rede. Was Roland Barthes in seiner strukturalen Untersuchung von Poes Erzählung *The Facts in the Case of M. Valdemar* anhand der Paradoxie des Satzes „now – I am dead“ als „Skandal der Aussage“ und „Skandal der Sprache“ analysiert hat, erweist sich de facto als Normalfall der Literatur.¹¹ Das, was man etwas missverständlich (da mit Blick auf die per se stumme Schrift) die ‚Stimme‘ des Erzählers genannt hat, löst sich vom lebendigen Körper eines Sprechers, ertönt immer schon aus dem Grab der Schrift und macht die literarische, also schriftliche ‚Rede‘ zu einem gespenstischen Vorgang, in dem wir als Leser mit den Toten in Kontakt treten.¹² Ein Totes belebt sich

⁸ *Biblia – Das ist die gantze Heilige Schrift*, übers. von Martin Luther, hg. von Hans Volz unter Mitarbeit von Heinz Blanke, München: dtv, 1974, Bd. 3, S. 2330.

⁹ Vgl. Albrecht Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München: Fink, 1999, S. 305 ff. und S. 318 ff.

¹⁰ Christian Garve, „Ueber Gesellschaft und Einsamkeit“, in: ders., *Versuche über verschiedene Gegenstände aus der Moral, der Litteratur und dem gesellschaftlichen Leben*, 3. Theil, Breslau: Wilhelm Gottlieb Korn, 1797, S. 23.

¹¹ Roland Barthes, „Textanalyse einer Erzählung von Edgar Allan Poe“, in: *Das semiologische Abenteuer (L'aventure sémiologique 1985)*, übers. von Dieter Hornig, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988, S. 266-298, hier S. 289 f.

¹² Vgl. Stephen Greenblatt, *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance (Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England 1988)*, übers. von Robin Cackett, Berlin: Wagenbach, 1990, S. 7. – Für Robert Harrison ist der Hades „the topological image of its own poetic imagination [...] All of literature's characters, as well as their voices, belong to the order of the posthumous image. Odysseus's visit to the underworld is, in that respect, a descent into the womb of poetic vision from which such images, conjured and nourished by the human imagination, come alive in the poet's representation. [...] [Literature's characters] are all untenably dead, yet they are also alive to the degree that, through the poem, they can be seen and heard by us. The son who visits the dead in book 11 of *The Odyssey* is of the same ontological order as the mother's ghost he seeks to clasp. Both speak through the same medium of poetic personification. Between the living and the dead in literature the difference is strictly ‚fictional.‘ Be they invented or historical,

erneut, entkörperlicht und in einem anderen Aggregatzustand, weil es, wie jedes Gespenst, noch etwas zu erledigen hat: Es will uns etwas sagen. Unser Begehren, von den Toten zu hören, scheint uns aus deren Verlautbarungen selbst als ein Mitteilungsbedürfnis entgegenzutönen. Salman Rushdie hat eine schlagende Formulierung für diesen Sachverhalt geprägt: „What’s a ghost? Unfinished business [...]“¹³ – und in dieser Bestimmung sind die vielfältigsten metaphorischen Möglichkeiten angelegt: Das Gespenst ist nicht mehr nur die abgeschiedene Seele eines Verstorbenen, vielmehr kann jedes „unfinished business“ die Züge des Gespenstischen annehmen, auch das von Rede und Schrift.

Überlieferung und Erbe, Tod und Auferstehung sind nicht die einzigen Momente, die die Literatur und das Gespenst miteinander verbinden. Die Struktur von Fortleben, Wiederkehr und Auferstehung bedingt überdies einen eigentümlichen Zwischenstatus der Literatur wie des Gespensts. Beide stehen zwischen Leben und Tod, Sein und Nichtsein, Präsenz und Absenz. Sind sie auf der einen Seite gekennzeichnet durch eine Art von aufgehobener Körperlichkeit, so auf der anderen durch eine „[...] paradoxe Verleiblichung, das Leib-Werden, eine bestimmte leibliche Erscheinungsform des Geistes.“¹⁴ Wie der Geist von Hamlets Vater, an dem Derrida die Grundzüge des Gespenstischen entwickelt, dieser Vater zugleich ist und nicht ist, so setzt auch das Grab der Schrift etwas frei, das den Gegenstand des Schreibens als Vorstellung quasi zur Erscheinung bringt, mit ihm aber nicht identisch ist. Insofern hebeln Gespenst wie Literatur die „scharfe Trennung von Realem und Nicht-Realen“ aus,¹⁵ indem sie beides zugleich sind und nicht sind. Diesem paradoxen ontologischen Zwischenraum entspricht eine ebensolche zeitliche Struktur, denn in der Figur der Wiederkehr überlagern sich verschiedene anachrone „Zeitschichten“.¹⁶

contemporary or bygone, dead or alive, the persons who speak in and through the literary work belong to the afterlife.“ Und mit Joseph Brodsky, *Less than One* (1986): „Hence poetry’s affinity with – if not the very invention of – the afterlife.“ Robert Harrison, *The Dominion of the Dead*, Chicago/ London: The University of Chicago Press, 2003, S. 149 f. (dt. Übers. von Martin Pfeiffer: Robert Harrison, *Die Herrschaft des Todes*, München/ Wien: Hanser, 2006, S. 221 f.).

¹³ Salman Rushdie, *The Satanic Verses*, Random House, 2008, S. 133: „I know what a ghost is, the old woman affirmed silently. Her name was Rosa Diamond; she was eighty-eight years old; and she was squinting beakily through her salt-caked bedroom windows, watching the full moon’s sea. And I know what it isn’t, too, she nodded further, it isn’t a scarification or a flapping sheet, so pooh and pish to all that bunkum. What’s a ghost? Unfinished business, is what.“

¹⁴ Derrida, *Marx’ Gespenster* (wie Anm. 1), S. 21.

¹⁵ S. 29.

¹⁶ Reinhart Koselleck, *Zeitschichten. Studien zur Historik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000, v. a. S. 19 ff.

Diese gespenstischen Züge gelten für mimetische Literatur in besonderem Maße. Denn in dieser wird – so könnte man wenigstens zunächst vermuten – ein Vorgängiges *wieder geholt*, das in medialer Verschiebung oder Übersetzung wiederkehrt wie sein eigener Geist, identisch und zugleich nicht identisch mit sich selbst. Diese spannungsvolle Gleichzeitigkeit, die man mit Kierkegaard als „Dialektik der Wiederholung“¹⁷ und mit Adorno als die den „Scheincharakter“ begründende „Differenz der Kunstwerke von der Empirie“¹⁸ bezeichnen könnte, macht den gespenstischen Charakter von Mimesis aus. Sofern man Mimesis als Nachahmung begreift, haftet ihr diese Dimension des ‚Wieder‘ an und macht ihre Produkte zu Wiedergängern. Wenn man einen weniger naiven Begriff von Mimesis zugrunde legt und diese nicht als Nachahmung, sondern als Produktion oder Simulation begreift, als Simulation auch einer Vorgängigkeit, auf die sie zu referieren vorgibt, verschärft sich der gespenstische Charakter eher noch, denn dann tritt an Literatur etwas Phantomartiges zutage. Ob Mimesis nun ein reproduktiver oder ein produktiver Akt ist – sie ist Geisterbeschwörung.

Handelt es sich bei diesen Ähnlichkeiten zwischen Literarischem und Gespenstischem um mehr als nur willkürliche Analogiebildungen? Die Literatur und das Gespenst teilen, so sollte hier deutlich werden, eine ganze Reihe von Gemeinsamkeiten, die die Attraktivität metaphorischer Beziehungen zwischen beiden verständlich machen. Sie legen die Vermutung nahe, das Auftreten von Gespenstern in literarischen Texten habe – nicht immer, aber auch nicht zuletzt – eine selbstreflexive Dimension. Es gibt also gute Gründe dafür, dass Robert Stockhammer – wenngleich mit einer etwas anderen Begründung – feststellt, Gespenstergeschichten seien „der paradigmatische Fall der Literatur“.¹⁹ Dass das Auftreten von Gespenstern auch

¹⁷ Søren Kierkegaard, „Die Wiederholung (Gjentagelsen 1843)“, in: ders., *Die Krankheit zum Tode und anderes*, unter Mitwirkung von Niels Thulstrup hg. von Hermann Diem und Walter Rest, München: dtv, 1976 (1956), S. 327-440, hier S. 351: „Die Dialektik der Wiederholung ist leicht; denn was wiederholt wird, ist gewesen, sonst könnte es nicht wiederholt werden, aber gerade daß es gewesen ist, macht die Wiederholung zu etwas Neuem.“

¹⁸ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970, S. 158: „Denn alles, was die Kunstwerke an Form und Materialien, an Geist und Stoff in sich enthalten, ist aus der Realität in die Kunstwerke emigriert und in ihnen seiner Realität entäußert: so wird es immer auch zu deren Nachbild. Noch die reinste ästhetische Bestimmung, das Erscheinen, ist zur Realität vermittelt als deren bestimmte Negation. Die Differenz der Kunstwerke von der Empirie, ihr Scheincharakter, konstituiert sich an jener und in der Tendenz gegen sie.“

¹⁹ Robert Stockhammer, „Zur Theorie der Gespenster oder Die Un-Logik der Literatur“, in: Mario Grizelj (Hg.), *Der Schauer(roman). Diskurszusammenhänge – Funktionen – Formen*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010, S. 13-42, hier S. 37: „[...] Gespenstergeschichten [sind] der paradigmatische Fall von Literatur, weil der

im Falle realistischer Texte ein Moment von poetologischer Selbstreflexion beinhalten könne, soll im Folgenden deutlich werden: Gespenster, so die These, dienen einer Grenzbestimmung realistisch-mimetischer Literatur.

2. Das Gespenst als Reflexionsfigur der realistischen Literatur

Mit Blick auf die realistische Literatur des 19. Jahrhunderts liegt es noch aus einem anderen, nämlich historischen Grund nahe, Mimesis als Wiedergänger zu betrachten. Generell und etwas pauschal lässt sich ja sagen, dass das 19. Jahrhundert eine Epoche der Wiederkehren der verschiedensten Art ist. Anders als es der im Kontext von Szientismus, Positivismus und Technikgläubigkeit stehende Fortschrittsglaube des 19. Jahrhunderts suggeriert, ist dieses über weite Strecken nicht von einer Emphase des Neuen, sondern von der Revitalisierung des Alten geprägt, von einer exzessiven Zuwendung zur Vergangenheit, zu Erinnerungskulturen aller Arten, wie die verschiedenen Historismen belegen. Auch das Konzept der Mimesis ist ein Revenant. Bekanntlich hatte die Genieästhetik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts den regelpoetisch gesteuerten Konzepten von Mimesis und Imitatio eine Absage im Zeichen von Literatur als Poiesis erteilt, wie bereits – der noch vorromantische – Friedrich Schlegel 1797 resümiert:

Schon der Name der ‚Nachahmung‘ ist schimpflich und gebrandmarkt bei allen denen, die sich Originalgenies zu sein dünken. Man versteht darunter nämlich die Gewalttätigkeit, welche die starke und große Natur an dem Ohnmächtigen ausübt. Doch weiß ich kein andres Wort als *Nachahmung* für die Handlung desjenigen – sei er Künstler oder Kenner – der sich die Gesetzmäßigkeit jenes Urbildes zueignet, ohne sich durch die Eigentümlichkeit, welche die äußere Gestalt, die Hülle des allgemeingültigen Geistes, immer noch mit sich führen mag, beschränken zu lassen. Es versteht sich von selbst, daß diese Nachahmung ohne die höchste Selbständigkeit durchaus unmöglich ist.²⁰

Signifikant des Gespenstes wie derjenige der Literatur dadurch ‚definiert‘ ist, seine Referenzialität *als Frage aufzuwerfen* – und zwar als eine, die sich nicht einfach so oder so entscheiden lässt, sondern die Trennschärfe der Kategorien selbst in Frage stellt, die der Entscheidung dienen sollen.“ Vgl. dazu auch Monika Schmitz-Emans, „Wiedergänger. Über Gespenstergeschichten als poetologische Texte“, in: Kurt Röttgers/ Monika Schmitz-Emans (Hg.), *Spiegel. Echo. Wiederholungen*, Essen: Die Blaue Eule, 2008, S. 111-130.

²⁰ Friedrich Schlegel, „Über das Studium der Griechischen Poesie“, in: ders., *Kritische Schriften und Fragmente. Studienausgabe*, 6 Bde., hg. von Ernst Behler und Hans Eichner, Paderborn u. a.: Ferdinand Schöningh, 1988, Bd. 1, S. 95.

Mit der Frühromantik wird die antimimetische Aversion noch radikaler:

Ja keine Nachahmung der Natur. Die Poësie ist durchaus das Gegentheil. Höchstens kann die Nachahmung der Natur, der Wirklichkeit nur allegorisch, oder im Gegensatz, oder des tragischen und lustigen Effects wegen hin und wieder gebraucht werden. Alles muß *poëtisch* seyn [...]

schreibt Novalis im März 1800 an seinen Bruder Karl von Hardenberg.²¹

Im Zuge ihrer programmatischen Abgrenzung von der Romantik greift die realistische Literatur bekanntlich wieder auf das Konzept der Mimesis zurück, allerdings nicht ungebrochen, sondern im Sinne einer „kritische[n] Auseinandersetzung“ mit ihren Zielen, Verfahren, Möglichkeiten und Grenzen.²² Die Epoche sieht sich selbst weithin im Zeichen des „Realismus“,²³ und Realismus ist „Nachahmung der Natur“, wie etwa Julian Schmidt betont.²⁴ Bezeichnenderweise ist es nicht zuletzt das Gespenst, an dem dieser poetologische *clash of cultures* zwischen Realismus und Romantik sich entzündet. Es ist hier erforderlich, etwas weiter auszuholen.²⁵

In einem Zeitalter, in dem „die erfahrungsmäßig erkannte Wirklichkeit, also die schlechthin nicht mehr mythische, die wunderlose Welt“ allgemeine Geltung erlangt hat, wie der linkshegelianische Ästhetiker und Schriftsteller Friedrich Theodor Vischer in seiner seit 1846 erscheinenden *Aesthetik* schreibt,²⁶ im Zeitalter also der Ausdifferenzierung der Naturwissenschaften, des Empirismus und Positivismus scheint es keinen literarischen Ort mehr für Gespenster zu geben, da sie im Raum der nachzuahmenden Natur nicht mehr toleriert werden. Damit wird der Kampf der Aufklärung gegen

²¹ Novalis, *Schriften*, hg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz, 4 Bde; Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975, Bd. 4, S. 327.

²² Gerhard Plumpe, „Einleitung“, in: ders. (Hg.), *Theorie des bürgerlichen Realismus*, Stuttgart: Reclam, 1985, S. 9–40, hier S. 17.

²³ Theodor Fontane, „Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848“, in: ders., *Sämtliche Werke*, hg. von Walter Keitel, 3 Bde., München: Carl Hanser, 1969, Abt. III, Bd. 1, S. 236–260, hier S. 236 f.

²⁴ Julian Schmidt, „Einige Übelstände in unsrem Theaterwesen“, in: Christian Begemann (Hg.), *Realismus. Das große Lesebuch*, Frankfurt a. M.: Fischer, 2011, S. 65–67, hier S. 65.

²⁵ Zum Folgenden vgl. auch meinen Beitrag „Gespenster des Realismus. Poetologie – Epistemologie – Psychologie in Fontanes *Unterm Birnbaum*“, in: Dirk Göttsche/Nicholas Saul (Hg.), *Realism and Romanticism in German Literature*, Bielefeld: Aisthesis, 2013, S. 223–253. Mit diesem Beitrag ergeben sich hier punktuelle Überschneidungen.

²⁶ Friedrich Theodor Vischer, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, hg. von Robert Fischer, 6 Bde., Hildesheim u. a.: Olms, 1996, Bd. 6, § 879, S. 176 (ND der Ausgabe München: Meyer & Jessen, 1923).

den Aberglauben unter Bedingungen fortgesetzt, die vor allem in drei Hinsichten radikalisiert sind: religionskritisch, wie sich an der Linie von Feuerbach zu Keller und Storm zeigen ließe, psychologisch und sinnesphysiologisch. Wie sehr die Auseinandersetzung mit dem Gespenstischen gerade von der Sinnesphysiologie geprägt ist, lässt sich etwa an den Arbeiten von Johannes Müller²⁷ und Ernst Krause alias Carus Sterne²⁸ erkennen. Diese weltanschaulichen und epistemologischen Standards darf auch die Literatur nicht unterschreiten. 1841 skizziert Vischer die Situation der nachromantischen Kunst in einer entzauberten Welt:

Unser Gott ist ein immanenter Gott; seine Wohnung ist überall und nirgends; sein Leib ist nur die ganze Welt, seine wahre Gegenwart der Menschegeist. *Diesen* Gott zu verherrlichen ist die höchste Aufgabe der neuen Kunst. [...] Unsere Kunst hat Alles verloren und dadurch Alles gewonnen; verloren die ganze Fata Morgana einer transcendenten Welt, gewonnen die ganze wirkliche Welt. [...] Die Atmosphäre unseres Planeten ist für uns keine Geisterwohnung mehr, der Horizont ist gereinigt; keine Feen [!] und Gnomen schimmern mehr durch den Nebel, keine Götter und Marien thronen auf abendrothen Wolken: [...] die Welt selbst rückt nun ins volle Licht, da vorher zwischen ihr und der Sonne eine zweite Körperwelt ihr das Licht entzogen [...]²⁹

In diesem pathosgesättigten Licht einer Zuwendung zum Wirklichen erscheint insbesondere die Romantik so überlebt und abgestorben, dass ihr Epigone, wie Vischer drastisch formuliert, nichts anderes als eine „lebendige Leiche“ sein kann, Wiedergänger eines Toten. Ähnliche Positionen vertreten Hermann Hettner oder Julian Schmidt mit ihrem Abscheu gegen die ganze romantische „Gespenster- und Maskenwirtschaft“ und die vorgebliche „dämonische Nachtseite der Natur“.³⁰ Und noch 1887, am Ende der realistischen Ära, affirmiert Wilhelm Bölsche in seinem Buch über *Die naturwis-*

²⁷ *Ueber die phantastischen Gesichterscheinungen. Eine physiologische Untersuchung*, München: Werner Fritsch, 1967 (ND der Ausgabe Koblenz, 1826). Zum Kontext (allerdings ohne Bezug auf Gespenster) vgl. Jutta Müller-Tamm, „Augengespenster. Lügengeschichten und Gesichtswahrheiten. Zur Theorie des Sehens zwischen 1780 und 1830“, in: Werner Busch (Hg.), *Verfeinertes Sehen. Optik und Farbe im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, München: R. Oldenbourg, 2008, S. 151-164.

²⁸ *Die Naturgeschichte der Gespenster. Physikalisch-physiologisch-psychologische Studien*, Weimar: Bernhard Friedrich Voigt, 1863.

²⁹ Friedrich Theodor Vischer, „Der Triumph der Religion in den Künsten, von Friedrich Overbeck“, in: *Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848-1880*, hg. von Max Bucher, Werner Hahl, Georg Jäger und Reinhard Wittmann, 2 Bde., Stuttgart: Metzler, 1981, Bd. 2, S. 2-5, hier S. 2.

³⁰ Julian Schmidt, „Neue Romane“, in: *Realismus und Gründerzeit* (wie Anm. 29), S. 96-98. Hermann Hettner, „Die romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhange mit Göthe und Schiller“, in: *Realismus und Gründerzeit* (wie Anm. 29), S. 364-366, hier S. 364.

senschaftlichen Grundlagen der Poesie diesen Standpunkt. Die Poesie – und was Bölsche dabei vorschwebt, nennt er „Realismus“ – habe sich in dem Rahmen zu bewegen, den ihr die Wissenschaft stecke.

Die Basis unseres gesamten modernen Denkens bilden die Naturwissenschaften. Wir hören täglich mehr auf, die Welt und die Menschen nach metaphysischen Gesichtspunkten zu betrachten, die Erscheinungen der Natur selbst haben uns allmählich das Bild einer unerschütterlichen Gesetzmässigkeit alles kosmischen Geschehens eingeprägt, dessen letzte Gründe wir nicht kennen, von dessen lebendiger Bethätigung wir aber unausgesetzt Zeuge sind.³¹

Diese Grundüberzeugung hat auch die Dichtung zu teilen, und wieder ist es das Gespenst, das zum Inbild wissenschaftlicher wie poetischer Unmöglichkeit wird. Kann es als erwiesen gelten, dass die Seele keine Substanz, sondern nur ein Funktionszusammenhang ist, der sich nicht von seiner physiologischen Basis ablösen kann,³² so gibt es nach wissenschaftlichem Ermessen auch keine Gespenster, und die Poesie wird zum bloßen „Fabuliren für Kinder“, wenn sie trotzdem welche auftreten lässt.

Es kann ihr, was Jedermann einsieht, von dem Punkte ab, wo das Dasein von Gespenstern wissenschaftlich widerlegt ist, nicht mehr gestattet werden, dass sie [...] einen Geist aus dem Jenseits erscheinen lässt, weil sie sich sonst durchaus lächerlich und verächtlich machen würde.³³

Was „wissenschaftlich widerlegt“ scheint, kann keinen Anspruch erheben, Gegenstand von Mimesis zu werden. So markiert gerade das Gespenstische eine epochale Frontlinie, an der sich ein säkularer Realismus an einer zum Feindbild stilisierten, vermeintlich supranaturalistischen Romantik abarbeitet und diese auszutreiben versucht.

Doch ist das nur die *eine* Seite der poetologischen Selbstbeschreibung des Realismus. Bemerkenswerterweise kommt die Programmatik der deutschsprachigen Realisten seit den späten 1840er Jahren ziemlich genau mit dem überein, was sich bereits bei Friedrich Schlegel formuliert findet. Sie interessiert sich weniger für die Erscheinungsseite der Wirklichkeit, für das also, was Schlegel „die äußere Gestalt“ genannt hat, als vielmehr für die „Gesetzmässigkeit jenes Urbildes“, das der Erscheinung zugrunde liegt. Dies ließe sich gut am Einsatz der Spiegelmetapher für die Dichtung zeigen. Traditionell fungierte der Spiegel häufig als eine Metapher für Mimesis, wie Meyer

³¹ Wilhelm Bölsche, *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie. Prolegomena einer realistischen Poetik* (1887), hg. von Johannes Braakenburg, Tübingen: Niemeyer, 1976, S. 4.

³² S. 28.

³³ S. 5.

H. Abrams in *The Mirror and the Lamp* gezeigt hat³⁴ – eine fragwürdige Metapher allerdings, denn der Spiegel bietet kein treues, sondern ein seitenverkehrtes, also ein verkehrtes Bild, das überdies nur zweidimensional ist. In der deutschsprachigen Realismusprogrammatik taucht der Spiegel in einer Weise auf, die den Spiegeleffekt noch aus anderen Gründen problematisiert oder doch modifiziert. Während etwa Stendhal in einer berühmten Stelle in *Le rouge et le noir* von 1830 den Roman als „un miroir“ charakterisiert, der auch das Hässliche und Gemeine wiedergibt,³⁵ spricht Otto Ludwig davon, die „Kunstwelt des künstlerischen Realisten [sei] ein *erhöhtes* Spiegelbild des Gegenstandes,³⁶ und Fontane bezeichnet den Realismus, offensichtlich um ihn von platteren Spiegeleffekten abzugrenzen, als „die Widerspiegelung alles wirklichen Lebens, aller wahren Kräfte und Interessen *im Elemente der Kunst*“.³⁷ „Der Realismus“, so fährt er fort, wolle „nicht die bloße Sinnenwelt [...] aber er will das *Wahre*.“³⁸ Mit Begriffen wie Wesen, Idee, Geist, Gesetz usw. wird bekanntlich jene Tiefendimension des Wirklichen bezeichnet, auf die sich der Realismus auszurichten habe. Das ist das idealistische Erbe des deutschen Realismus, der in vielerlei Hinsicht die Lasten der Hegel'schen Ästhetik nicht los wird. Der sehr dezidiert in dieser Tradition stehende Kunsttheoretiker Vischer schreibt in seiner *Aesthetik* über „die Naturnachahmung in der Kunst“,

[...] daß diese eben die Erscheinung, welche die Natur geschaffen, aber im Gedränge des störenden Zufalls [...] Trübungen jeder Art [...] ausgesetzt hat, auf ihre Reinheit zurückführt und so gereinigt in einem *idealen vom Geistesleben erfüllten Scheinbilde wiederholt* [...]³⁹

³⁴ Meyer Howard Abrams, *The Mirror and the Lamp*, New York: Oxford Univ. Press, 1953.

³⁵ Stendhal, *Le Rouge et le Noir* (1830), hg. von Michel Crouzet, Paris: Librairie générale française, 2013, S. 362: „Eh, monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des bourbiers de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d'être immoral! Son miroir montre la fange, et vous accusez le miroir! Accusez bien plutôt le grand chemin où est le borbier, et plus encore l'inspecteur des routes qui laisse l'eau croupir et le borbier se former.“ Vgl. dazu Rainer Warning, „Mimesis als Mimikry: Die ‚Realisten‘ vor dem Spiegel“, in: ders., *Die Phantasie der Realisten*, München: Fink, 1999, S. 9-34, hier S. 19 ff.

³⁶ Otto Ludwig, „Der poetische Realismus“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Adolf Stern, 6 Bde., Leipzig: Fr. Wilh. Grunow, 1891, Bd. 5, S. 458-462, hier S. 459 f. (Hervorhebung C. B.)

³⁷ Fontane, „Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848“ (wie Anm. 23), S. 242. (Hervorhebung C. B.)

³⁸ Ebd. (Hervorhebung im Original)

³⁹ Vischer, *Aesthetik* (wie Anm. 26), Bd. 3, § 513, S. 97. (Hervorhebung C. B.)

Von solchen Formulierungen ist es nur noch ein kleiner Schritt ins Reich der Gespenster. Bereits die Zeitgenossen sprechen daher lieber von einem ‚Realidealismus‘, einem ‚Idealrealismus‘ oder einem ‚poetischen Realismus‘, um ihr Konzept von dem abzugrenzen, was sie als einen ‚gemeinen‘ oder ‚falschen‘, weil ‚naturalistischen‘ Realismus der bloßen Oberfläche betrachten. Im Gegensatz zum Spiegel oder auch zum neuen Medium der Fotografie, die alles gleichermaßen abbilden, muss künstlerische Mimesis, wie sie den Realisten vorschwebt, unter dem bloß Besonderen, dem Zufälligen und Hässlichen der Erscheinungen eine Tiefenschicht von Wesentlichem, Allgemeinem und Gesetzmäßigem freilegen. Mimesis muss also ihr Ziel verschieben – von der Oberfläche in die Tiefe.⁴⁰

Dieses Anliegen sieht sich jedoch Problemen gegenüber, die einerseits epistemologischer, andererseits poetologischer Natur sind. Schon dass Mimesis überhaupt erfolgreich sein könnte, wird verschiedentlich in Frage gestellt. Der Schriftsteller und Journalist Emil Homberger etwa schreibt in einem Text von 1870 über die Aporien des Realismus: „Was heißt es daß der Dichter der Natur den Spiegel vorhalten soll? Welcher Spiegel vermag die Natur wiederzugeben? Und welche Natur vermag wiedergegeben zu werden?“⁴¹ Nicht weniger dezidiert hatte sich bereits Vischer geäußert:

Das Gesetz der Naturnachahmung löst sich im Versuche, es streng festzuhalten, in sich selbst auf, denn eigentlich im engsten Sinne die Natur nachzuahmen, ist gar nicht möglich, da selbst dann, wenn der Künstler jedes Atom durch das Vergrößerungsglas betrachten würde, nicht der ganze Umfang der Erscheinung zur Wahrnehmung und Nachahmung gelangen könnte; läßt man aber auch nur durch die kleinste Bresche ein Wählen zu, so ist das Prinzip aufgegeben. Wäre übrigens eine absolute Kopie der Natur auch möglich, so ist nicht abzusehen, zu welchem Zweck man sich die Mühe geben soll, zu machen, daß die Dinge doppelt da sind, eigentlich und im Nachdruck [...]⁴²

Dieser fundamentale Zweifel an Möglichkeit und Sinn von Mimesis gilt zunächst schon dort, wo von Nachahmung der sinnfälligen Natur die Rede ist, umso mehr aber auch da, wo es um eine wesenhafte Dimension der Natur geht. Er widerlegt nicht das mimetische Anliegen prinzipiell, sondern verdeutlicht vielmehr, dass zu den spiegelnden, wiederholenden Aspekten von

⁴⁰ Zur Programmatik des Realismus vgl. Ulf Eisele, „Realismus-Theorie“, in: Horst Albert Glaser (Hg.), *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*, 9 Bde., Reinbek: rororo, 1982, Bd. 7: *Realismus 1848-1880*, S. 36-46; Plumpe, „Einleitung“ (wie Anm. 22); Claus-Michael Ort, „Was ist Realismus?“, in: Christian Begemann (Hg.), *Realismus. Epoche – Werke – Autoren*, Darmstadt: WBG, 2007, S. 11-26.

⁴¹ Emil Homberger, „Der realistische Roman“, in: Begemann (Hg.), *Realismus. Das große Lesebuch* (wie Anm. 24), S. 35-37, hier S. 35.

⁴² Vischer, *Asthetik* (wie Anm. 26), Bd. 3, § 513, S. 99 f.

Nachahmung etwas hinzukommen muss, dass Mimesis sich also in einem gewissen Sinne selbst überschreiten muss, um das zu leisten, was sie soll, nämlich zu ‚Geist‘ und ‚Wesen‘ vorzustoßen. Das ist allein ‚fotografisch‘ nicht möglich, sondern bedarf anderer Fähigkeiten und Verfahren.

Diese sind subjektiv, sie liegen auf der Seite des Künstlers, der eine solche Supplementierung zu leisten hat. In diesem Sinne hatte Fontane, wie bereits zitiert, den Realismus als „Widerspiegelung [...] *im Elemente der Kunst*“ bezeichnet. Nachahmung muss ergänzt werden durch eine spezifische Form der Poetisierung. Mit Blick auf die programmatischen Texte lässt sich das Verfahren der Literatur idealtypisch in zwei Aspekte zusammenfassen: Selektion und ‚Verklärung‘. Die Selektion reinigt, läutert und entschlackt. Sie sorgt dafür, dass tatsächlich nur die entscheidenden Gegenstände bzw. deren ‚wesentliche‘ Aspekte zur Darstellung gelangen, nicht aber das Unwichtige und Zufällige. ‚Verklärung‘ hingegen – ein Zentralbegriff der gesamten deutschsprachigen Diskussion – meint eine Form der poetischen Überhöhung und Verdichtung, die das Wesentliche am Dargestellten heraustreibt und in seinem vollen Glanz gleichsam auratisch erstrahlen lässt. Für Otto Ludwig bietet der „poetische Realismus“ – dessen Begriff ihm seine Popularität verdankt – den schönen Schein einer Ordnung des Wirklichen, die aber nicht auf poetische Willkür zurückzugehen, sondern eine den Dingen immanente, wesentliche Wahrheit zu sein behauptet, die erst im Medium der Poesie zu entbergen ist. Ludwig beschreibt den poetischen Prozess dabei im christlichen Vokabular von Tod und Auferstehung – und begibt sich darin ausgerechnet in die Nähe der romantischen Vorstellung von einer Himmelfahrt der Kunst.⁴³

Nur was geistig ist, und zwar Ausdruck einer gewissen Idee am Stoffe, und zwar derjenigen, die als natürliche Seele in ihm wirkt und atmet, wird in das himmlische Jenseits der künstlerischen Behandlung aufgenommen; was bloßer Leib, zufällig Anhängendes ist, muß abfallen und verwesen. Soweit die Seele den Leib schafft, sozusagen, die bloße Form des Leibes steht verklärt auf aus dem Grabe [!]. Diese Zaubervwelt, dieser wahrere Schein der Wirklichkeit ist nicht streng genug abzuschließen.⁴⁴

Vorbild der poetischen ‚Verklärung‘ ist hier nicht die Transfiguration Christi, also das in den Evangelien überlieferte Geschehen, bei dem Jesus, von göttlichem Licht überstrahlt, auf Moses und Elias trifft und von Gott als sein Sohn deklariert wird (Mk 9, 2-9; Lk 9, 28-36), sondern der Moment der Auf-

⁴³ Man denke etwa an Wackenroders *Herzensergießungen* oder E.T.A Hoffmanns *Goldnen Topf*.

⁴⁴ Otto Ludwig, „Der poetische Realismus“ (wie Anm. 36), Bd. 5, S. 264-269, hier S. 264 f.

ersterung. Man könnte sagen, dass diese Vorstellung auf der eingangs referierten Metaphysik der Schrift fußt, um sie durch eine zweite Stufe der – spezifisch ‚poetischen‘ – Vergeistigung zu potenzieren. Dichtung ist für Ludwig wie für Vischer Geisterbeschwörung. Die poetische Séance zitiert gleichsam den Geist des Wirklichen und produziert einen „wahrere[n] Schein der Wirklichkeit“.

Schon die logischen Implikationen dieser Formulierung sind intrikat: Wahrheit wird gegen Wirklichkeit ausgespielt; das Wirkliche scheint nicht ganz wahr, während die Wahrheit sich im Schein und nicht im Wirklichen realisiert. Wichtiger sind hier jedoch die Konsequenzen für das Konzept von Mimesis. Mimesis, so scheint es in diesem Lichte, wird erst Mimesis, wenn sie „Schein“ produziert, also Momente von Poesis aufnimmt. Nicht nur kommt die Wirklichkeit erst im Medium des poetischen Scheins zu ihrer ‚Wahrheit‘, auch Mimesis ahmt erst das nach, was sie soll, indem sie mehr ist als sie selbst. Poesis ist, so gesehen, nicht der Gegensatz von Mimesis, sondern bringt diese gleichsam erst zu sich selbst.

Tut sie das? An dieser Stelle ist man versucht, mit einer Regiebemerkung aus Shakespeares *Hamlet* zu sagen: „*Re-enter Ghost*“.⁴⁵ Auf der Kehrseite der programmatischen Abwehr der Gespenster kehren diese wieder. Die realistische Affinität zum Gespenstischen erwächst, so meine These, aus dem idealistischen Erbe des Realismus, sie steigt aus den Tiefen dessen herauf, was die Zeitgenossen als ‚Idealrealismus‘ bezeichnen. Und zwar in verschiedener Hinsicht: poetologisch und epistemologisch; metaphorisch und in narrativen Szenarien. Ludwigs Auferstehungsszenario mag zunächst nahelegen, die Rückkehr des Gespenstischen in den literarischen Horizont allein aus den Bedürfnissen nach einer ‚Poetisierung‘ des landläufig ‚Wirklichen‘ zu erklären. Poetisierung dient in der Tat vielfach der Kompensation der Banalität der „zur *Prosa* geordnete[n] Wirklichkeit“ der bürgerlichen Welt, die für die Realisten wie für Hegel zwar unhintergebar, aber der Poesie feindlich ist.⁴⁶ Es gilt daher, „der Poesie auf diesem Boden der *Prosa* ihr verlorenes Recht“ wiederzuerlangen.⁴⁷ Als Mittel der Poetisierung hält nun Vischer „die Reservierung gewisser offener Stellen“ für poetisch legitim, „wo ein Ahnungsvolles, Ungewöhnliches *durchbricht* und der harten Breite des

⁴⁵ William Shakespeare, *Hamlet, Prince of Denmark*, in: ders., *Complete Works*, hg. von Peter Alexander, London/ Glasgow: Collins, 1971, S. 1029 (Act I, Scene I). Vgl. dazu Derrida, *Marx' Gespenster* (wie Anm. 1), S. 13 ff.

⁴⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, in: ders., *Werke in zwanzig Bänden*, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970, Bd. 15, S. 392.

⁴⁷ Vischer, *Asthetik* (wie Anm. 26), Bd. 6, § 879, S. 177. – Hegel, *Ästhetik* (wie Anm. 46), S. 393.

Wirklichen das *Gegengewicht* hält“.⁴⁸ Zwar geht Vischer hier keineswegs so weit wie sein gleichfalls hegelianischer Ästhetiker-Kollege Karl Rosenkranz in seiner *Aesthetik des Häßlichen* von 1853, der sehr dezidiert das Unheimliche, „Gespenstische“ und „Diabolische“ in der Kunst legitimiert. Doch propagiert auch Vischer zum einen in einer Schwundform das romantische Prinzip der Transgression der gegebenen, insbesondere der bürgerlichen Normalwelt auf einen Raum der Ahnung hin. Zum anderen lässt er epistemologisch ein „Gegengewicht“, eine gleichgewichtige Alternative zu ebenjener dominant gesetzten Bestimmung des „Wirklichen“ aufscheinen, die er selbst vertritt. Darin klingt bereits der potentielle Konflikt von Realitätsdeutungen an, wie er in vielen literarischen Texten einer internen Selbstverständigung des Realismus über seine eigenen Prinzipien und Grenzen dient.⁴⁹ Auch der Szientist Bölsche trägt ihn aus, wenn er die Erkenntnisgrenzen der exakten Wissenschaften benennt und betont, das von diesen Konstatierte gelte eben nur unter den Bedingungen der menschlichen Erkenntnisvermögen, könne aber keinen Anspruch erheben, das „wahre Wesen der Sache“ zu enthüllen. Daher sei es für die Poesie zwar nicht legitim, den wissenschaftlichen Erkenntnissen offen zu widersprechen, wohl aber eine „Fernsicht in ein Zweites, das dahinter liegt“, einen Raum der „Ahnung“, offenzuhalten.⁵⁰ Dass Vischer in diesem Kontext von einem „Durchbrechen“ spricht, suggeriert, dass es unter der „harten“ Schicht einer immanent-säkularen Weltkonzeption durchaus noch ihr Anderes gibt, das nur abgedrängt und eingekapselt ist und darauf wartet, sich erneut zur Geltung zu bringen. So legitimiert Vischer zwar nicht direkt Gespenster als Mittel der Poetisierung, etabliert aber doch die poetologische Struktur einer Wiederkehr des Verdrängten, einer literarischen Wiederkehr von Phänomenen, deren Überlebtheit er andernorts betonen zu müssen glaubt. Sie, die in einer neuen Definition des Realen keinen Ort mehr haben sollen, werden nun in genau jene Literatur eintragen, die sich doch primär diesem Realen zuzuwenden behauptet. Was den ‚wahren‘ vom ‚falschen‘ Realismus unterscheidet, ist also ausgerechnet das, was das sinnfällige und konventionalisierte ‚Reale‘ zu übersteigen scheint.

Die Poetisierung erwächst mithin genau aus dem epistemologisch Ungeklärten, aus den Erkenntnislücken und der Begrenztheit des regelrechten Erkennens. Das Unheimliche und Gespenstische ist jedoch nicht lediglich Mittel der Poetisierung auf dem Weg der Reaktivierung von Elementen älterer Realitätskonzepte, sondern scheint aus einer noch grundsätzlicheren Pro-

⁴⁸ Vischer, *Aesthetik* (wie Anm. 26), Bd. 6, § 879, S. 177. (Hervorhebungen C. B.)

⁴⁹ Vgl. Kap. 4 dieses Beitrags.

⁵⁰ Bölsche, *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie* (wie Anm. 31), S. 33.

blematik hervorzugehen. Otto Ludwigs Auferstehungskonzept will ja mehr sein als poetische Überhöhung einer defizitären Wirklichkeit, es will Seele, Geist und Wesen zur Erscheinung kommen lassen, basiert also auf der Voraussetzung von deren Zugänglichkeit. Doch wie steht es darum? Lässt sich generell die Poetologie des Realismus nicht ohne seine Epistemologie rekonstruieren, so scheint es hier, als würde letztere der ersteren die Basis entziehen. Warum sollte es einfacher sein, das Wesen als die Erscheinung nachzuahmen? Wenn Mimesis schon angesichts der sinnfälligen Welt an ihre Grenzen kommt, wie erreicht sie dann deren ideale Tiefendimension? Der sensualistische Philosoph Adolf Horwicz etwa, der in epistemologischer Hinsicht einen naiven Realismus vertritt – er plädiert für jene „Forderung (Postulat) unsres Verstandes [...], daß die Dinge im wesentlichen so sind, wie sie uns erscheinen“⁵¹ – muss gleichwohl die Unzugänglichkeit des „Wesen[s] der Dinge“ einräumen, das als die Einzeldinge bestimmend gedacht werden müsse: „Was dieses sei, das Wesen der Dinge, bleibt Sache der Wissenschaft, falls es nicht ganz unbekannt bleibt.“⁵² In vergleichbarer Weise äußert sich Bölsche. So wird die ästhetische Grundhypothese – realistische Kunst gehe mimetisch auf das Wesen der Dinge – auf eine ausgelagerte, an die Wissenschaft delegierte und möglicherweise überhaupt nie eintretende Erkenntnis gebaut. Man operiert also ständig mit etwas, das noch gar nicht verfügbar ist, sozusagen mit einem ungedeckten Erkenntnisscheck. Die gerade formulierte These zum Verhältnis von Mimesis und Poiesis muss daher noch einmal verschärft werden. Mimesis ist nicht nur auf Poiesis angewiesen, sie ist sozusagen ‚bodenlos‘. *Kompensieren* also Poiesis und Poesie eine nicht erreichbare Erkenntnis des Wesens der Dinge? Mimesis scheint in diesem Licht nach der Logik eines *hysteron proteron* zu funktionieren: Sie schafft allererst, was sie nachzuahmen vorgibt, und steht damit nicht im Verhältnis der Nachträglichkeit zu ihrem Gegenstand, sondern der Vorgängigkeit.⁵³ Ist das ‚Wesen‘ also am Ende nicht Rekonstruktion, sondern Konstruktion? Erfindet die Mimesis des Realismus erst, was sie nachzuahmen präntendiert? Das aber müsste ihr einen fundamentalen Zweifel an der Erkennbarkeit des Wirklichen und damit an der Möglichkeit seiner mimetischen Wiedergabe einschreiben. Denn wie wäre das nachzuahmen, was man nicht mit der Erkenntnis erreichen kann?

Formulierungen wie Vischers „vom Geistesleben erfülltes Scheinbild“, das die Kunst bieten soll, oder Ludwigs verklärt aus dem Grabe auferstehende Seele als „wahrerer Schein der Wirklichkeit“ gewinnen in diesem Lichte

⁵¹ Adolf Horwicz, „Grundlinien eines Systems der Ästhetik“, in: Plumpe (Hg.), *Theorie des bürgerlichen Realismus* (wie Anm. 22), S. 79-83, hier S. 79.

⁵² S. 83.

⁵³ Vgl. Warning, „Mimesis als Mimikry“ (wie Anm. 35), S. 12 ff., 17 ff. und passim.

eine eigentümliche Doppeldeutigkeit. Erweist sich der „Geist“, der von der Poesie beschworen werden soll, aber nicht beschworen werden kann, als ein bloßes Phantom, als Phantasma? Kehrt er in der zweifelhaften Gestalt des Gespenstes zurück? Steckt dieses nicht schon in den zitierten Formulierungen? Kurzum: Ist das Gespenst eine Kippfigur des ‚Geistes‘?

Das ist weniger abwegig, als es scheinen könnte, wenn man beobachtet, wie tief die epistemologischen und in der Folge die poetologischen Verunsicherungen gleichsam im Herzen des Realismus sitzen. Wie sich der Entzug von ‚Wirklichkeit‘ auf eine genau darauf fokussierte Literatur auswirkt, soll nun die knappe Lektüre von Conrad Ferdinand Meyers Gedicht *Möwenflug* demonstrieren.

3. Gespenstische Spiegelungen

Möwen sah um einen Felsen kreisen
 Ich in unermüdlich gleichen Gleisen,
 Auf gespannter Schwinge schweben bleibend,
 Eine schimmernd weiße Bahn beschreibend,
 Und zugleich in grünem Meeresspiegel
 Sah ich um dieselben Felsenspitzen
 Eine helle Jagd gestreckter Flügel
 Unermüdlich durch die Tiefe blitzen.
 Und der Spiegel hatte solche Klarheit,
 Daß sich anders nicht die Flügel hoben
 Tief im Meer, als hoch in Lüften oben,
 Daß sich völlig glichen Trug und Wahrheit.

Allgemach beschlich es mich wie Grauen,
 Schein und Wesen so verwandt zu schauen,
 Und ich fragte mich, am Strand verharrend,
 Ins gespenstische Geflatter starrend:
 Und du selber? Bist du echt beflügelt?
 Oder nur gemalt und abgespiegelt?
 Gaukelst du im Kreis mit Fabeldingen?
 Oder hast du Blut in deinen Schwingen?⁵⁴

Meyers *Möwenflug*, hier in der Fassung von 1883, ist ein poetologischer Text. Er ist in zwei Versgruppen gegliedert, deren erste die Beschreibung eines Naturbildes bietet, während die zweite dazu einen poetologischen Kommentar liefert. Die erste Versgruppe bleibt scheinbar ganz im Bereich der sinnfälligen Natur: Ein Beobachter, der zugleich der Sprecher des

⁵⁴ Conrad Ferdinand Meyer, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, hg. von Hans Zeller und Alfred Zäch, 15 Bde., Bern: Benteli, 1963 u. a., Bd. 1, S. 190.

Gedichts ist, beschreibt, wie sich Möwen in vollendeter Klarheit im „Meeresspiegel“ reflektieren, so dass es geradezu zu einer scheinhaften Identität von Urbild und Abbild kommt. Dass hier poetologische Fragen verhandelt werden, deutet sich bereits in der Bildlichkeit an. Der „Flügel“ lässt ebenso sehr die Feder, das Werkzeug des Dichters, assoziieren wie die Heine'schen „Flügel des Gesangs“⁵⁵, die selbst zum geflügelten Wort geworden sind. Im letzten Vers wird der Sprecher noch einmal diesen Zusammenhang von Flügel und Dichtertum unterstreichen, wenn er die Frage nach seinen eigenen „Schwingen“ aufwirft und sich daher aufs engste zu den Möwen in Bezug setzt⁵⁶ – eine Konstellation, die übrigens von Bildlichkeit und Struktur her an Baudelaires *L'Albatros* erinnert. Zwar sind Möwen nicht in erster Linie für ihren Gesang berühmt, doch liegt vielleicht genau in dieser Brechung eine Pointe des ja offensichtlich an sich selbst zweifelnden Gedichts.

Der Gesang kommt, wenn man noch etwas weiter ausholt, auch durch eine textgenetische Überlegung ins Spiel, dieses Mal auf der Seite des Spiegels, d. h. des Meeres. Textgenetische Überlegungen sind bei Meyer unvermeidlich, weil es kaum einen anderen Autor gibt, dessen lyrische Texte ähnlich miteinander verzahnt wären. Meyer hat in jahrzehntelangen Arbeitsprozessen Motive, Verse und Strophen von Gedicht zu Gedicht hin und her geschoben, so dass es sich eigentlich verbietet, noch von einzelnen Gedichten oder Fassungen zu sprechen. Diese sind eher Ausläufer einer rhizomatischen Gesamttextur. *Möwenflug* ist ein Ableger der Frühfassungen von *Der tote Achill*, aus denen auch ein weiteres Gedicht hervorgeht, das *Kommet wieder* heißt. Dieses bezeichnet das stille Meer einerseits als „dunkel[n] Spiegel“ und hebt andererseits sein „leises Singen“ hervor.⁵⁷ Aus diesem Materialkomplex entsteht ein Jahrzehnt später auch das Gedicht *Der Gesang*

⁵⁵ Heinrich Heine, „Lyrisches Intermezzo (1822-1823)“, in: ders., *Das Buch der Lieder* (1827), in: ders., *Sämtliche Schriften in zwölf Bänden*, hg. von Klaus Briegleb, München/Wien: Hanser, 1976, Bd. 1, S. 78.

⁵⁶ Auf diese selbstreflexive Dimension der Möwen (wie des Gedichts überhaupt) hat die Forschung verschiedentlich hingewiesen. Vgl. Christiaan Hart-Nibbrig, „C.F. Meyers *Möwenflug* oder Der Abstand des Textes zu sich selbst. Ein Annäherungsversuch“, in: *Colloquium Helveticum* 2/1985, S. 63-72, hier S. 68 f. Hart-Nibbrig liest das Gedicht als „allegory of reading“ bzw. „allegory of writing“ (S. 64); Werner Stauffacher, „Lyrisches Ich, ins Bodenlose starrend“, in: *Colloquium Helveticum* 2/1985, S. 51-61, hier S. 55; Christof Laumont, „Auf Spiegeln und Brechen. Allegorie und Autoreflexion in C.F. Meyers Lyrik“, in: Rosemarie Zeller (Hg.), *C.F. Meyer im Kontext. Beiträge des Kilchberger Kolloquiums*, Heidelberg: C. Winter, 2000, S. 157-172, hier S. 165; Dieter Liewerscheidt, „Conrad Ferdinand Meyers *Möwenflug* und die lyrische Destruktion“, in: *literatur für lesler* 4/2004, S. 42-50, hier S. 43 und S. 48 f.

⁵⁷ Meyer, *Sämtliche Werke* (wie Anm. 54), Bd. 6, S. 299.

des Meeres, in dem das Meer zum Sprecher und Sänger wird.⁵⁸ Solche Assoziationsräume muss man im Gedächtnis behalten: Was hier Spiegel, Abbildung und Wiederholung ist, ist im nächsten Umkreis zugleich Sänger. Poesie ist in *Möwenflug* also auf der Seite des Spiegelnden wie des Gespiegelten präsent, wenigstens subkutan. Die Möwen und ihre Spiegelung im Meer übergreifend, kommt schließlich ein Bild ins Spiel – „Eine schimmernd weiße Bahn beschreibend“ –, das an das Schreiben auf Papier erinnert und damit auch das Verfahren des Dichters selbst ‚beschreibt‘. Die Möwen beschreiben eine Bahn, sie schreiben also in gewisser Weise, und sie schreiben sich dem „Spiegel“ ein – und genau das ist es, was der Dichter selbst tut. Er beschreibt, einen Naturvorgang mimetisch nachahmend, die Spiegelung und macht dadurch das Gedicht selbst zum Spiegel. Das verrät schon die Überschrift: „Möwenflug“ ist nicht nur der Gegenstand des Gedichts, sondern auch sein Titel, so dass man behaupten könnte, das Gedicht selbst gebe nicht nur einen Möwenflug wieder, sondern sei selbst eine seiner medialen Erscheinungsformen. So gesehen, verhalten sich Gegenstand und Gedicht spiegelbildlich zueinander: Spiegelung einer Spiegelung. Damit wird aus dem Bereich der Natur nicht nur das nachgeahmte Material entliehen, sondern auch das Verfahren selbst. Spiegelung ist ein natürlicher Prozess, und Dichtung naturalisiert sich, indem sie sich als Spiegel ausgibt – eine doppelte Mimesis also und eine doppelte Referenz. Unterstrichen wird das durch spiegelnde Verfahren im Text selbst, vor allem durch die, so könnte man sagen, das Spiegelungsverfahrens imitierenden Alliterationen und Assonanzen in den Versen „in unermüdlich gleichen Gleisen / Auf gespannter Schwinge schweben bleibend,“ in deren ersterem gerade das Moment der Gleichheit unterstrichen wird, sowie durch die „Echowirkung“ der Versenden.⁵⁹ Das Prinzip der Spiegelung reicht hier bis in die Mikrostruktur der Verse.

Nun wird hier aber gerade das Prinzip der Spiegelung zum Gegenstand von schwerster Irritation, ja regelrechtem „Grauen“. „Schein und Wesen“ – und mit dieser Opposition situiert sich Meyer mitten in der Realismusdebatte seiner Zeit – „Schein und Wesen“ also, „Trug und Wahrheit“ sind nicht nur „verwandt“, sie gleichen sich „völlig“, so dass auch die im Wasser gespiegelten Felsenspitzen „*dieselben*“ sind wie ihre Urbilder und die gespiegelten Flügel „anders nicht“ als die realen. Verschiedene Grade der Nähe (die als

⁵⁸ Bd. 1, S. 183. Vgl. Apparat und Kommentar zu dem gesamten Zusammenhang: Meyer, *Sämtliche Werke* (wie Anm. 54), Bd. 3, S. 272 ff., S. 343 ff. und S. 367 ff. – Zur Textgenese dieser Komplexes vgl. insbesondere die ausführliche Rekonstruktion von Stauffacher, „Lyrisches Ich, ins Bodenlose starrend“ (wie Anm. 56), S. 52 ff., hier v. a. S. 54.

⁵⁹ Vgl. Liewerscheidt, „Conrad Ferdinand Meyers *Möwenflug* und die lyrische Destruktion“ (wie Anm. 56), S. 45.

solche Momente der Differenz aufweist) werden hier bis in die völlige Ununterscheidbarkeit und Identität getrieben. Ein geradezu platonischer Zweifel meldet sich am Prinzip der Mimesis: Das Gespiegelte ist Schein und Trug – lässt sich aber nicht mehr von seinem Urbild separieren. Dieser Zweifel kleidet sich in die Bildlichkeit des Gespenstischen. Aus dem ruhigen Schweben und der „helle[n] Jagd“ der zunächst von ihrem Spiegelbild unterschiedenen Möwen wird ein „gespenstische[s] Geflatter“, ein chaotischer Mischmasch von Wahrheit und Trug.

Am Rande sei vermerkt, dass auch für das Gespenstische die Textgenese einen Hinweis enthält. In einer gemeinsamen Vorform des *Toten Achill* und des *Möwenflug* sind die sich spiegelnden Vögel von Anfang an Gespenster:

Felsen aus des Meeres Schooß sich hebend,
Ihre bleichen Spitzen sacht umschwebend
Weiße Vögel, welche nicht ermüden
Seelen sind es die vom Leib geschieden.
In des Meeres unbewegtem Schimmer
Malen sich die geisterhaften Trümmer,
In <des> dunkeln Spiegels Tiefe schweben
Weiße Vögel flatternd ohne Leben.⁶⁰

Obwohl die Szenerie hier mit der mythischen Totenfeier für Achill eine ganz andere ist, wird doch deutlich, warum die Vögel in *Möwenflug* zu Gespenstern werden: Sie sind als gespiegelte ohne Leben, obgleich sie sich bewegen wie die belebten. Spiegelbilder sind mimetische Wiedergänger, und im flatternden Durcheinander des optischen Eindrucks ist zwischen Lebenden und Toten gar nicht mehr zu unterscheiden. Belebtes und Unbelebtes, Sein und Nichtsein beginnen ineinander zu oszillieren, und auch das „Wesen“ selbst, das hier auf Seiten der realen Vögel lokalisiert wird, ist vom Schein infiziert, weil von ihm nicht mehr unterscheidbar: eine wilde „Jagd“ der Untoten. Was, um an die Formulierung von Horwicz zu erinnern, das „Wesen“ sei, bleibt möglicherweise „ganz unbekannt“.

Damit aber wird sich zugleich der Sprecher als Dichter zum Problem: Wenn er selbst dem Prinzip der Spiegelung folgt, dann liegt die Gefahr nahe, es nur mit „Fabeldingen“ zu tun zu haben, während es doch offenbar eigentlich um „Wahrheit“ und „Wesen“ gehen soll.⁶¹ Dann bleibt der Dichter im Bereich der abbildlichen Welt, der Mimesis von *mimemata*, und ist nicht „echt beflügelt“, denn das wäre er nur, wenn er sich in die sublimen Höhe der oben kreisenden Urbilder aufschwingen könnte. Er bleibt daher ohne „Blut“

⁶⁰ Meyer, *Sämtliche Werke* (wie Anm. 54), Bd. 3, S. 280.

⁶¹ Vgl. zu dieser Konstellation Friedrich A. Kittler, *Der Traum und die Rede. Eine Analyse der Kommunikationssituation Conrad Ferdinand Meyers*, Bern/ München: Francke, 1977, S. 139 ff.

lemblos und wird damit letztlich selbst zum Gespenst wie seine Gegenstände. Doch angesichts der Unentscheidbarkeit des gespenstischen Geflatters zwischen „Schein und Wesen“ steht auch das in Frage – buchstäblich, endet das Gedicht doch in einem ganzen Katalog ratloser Fragen. Die Fundamentaldifferenz von Schein und Wesen bleibt poetologisch konstitutiv, wird de facto aber zur Crux, denn sie entzieht sich der Erkennbarkeit. Das ist eine der Aporien des Realismus. In dieser Hinsicht ergibt es auch Sinn, dass die Möwen, die zunächst auf der Seite von „Wahrheit“ und Urbild stehen, ihrerseits konnotativ mit der Problematik des Dichtertums, also wiederum des Mimetischen, verschaltet werden, freilich eines entstellten Dichtertums, das sich weniger im Gesang als in Gekreisch und Gekrächze wiederzuerkennen scheint. Im Bild der Möwe werden Literarisches und Gespenstisches kurzgeschlossen. Die Kette von Nachahmungen, die das Gedicht zu zeigen scheint, weist keinen eindeutigen, jedenfalls nur einen gebrochenen Anfang auf, so dass sich, was Urbild sei, immer weiter entzieht. In diesen Zusammenhang gehört auch, dass die scheinbar ganz auf den sinnfälligen Natureindruck konzentrierte erste Versgruppe selbst mit hoher Wahrscheinlichkeit ein intertextueller Reflex ist.⁶² Vom Ende her gelesen, sind Zweifel und Irritation von der ersten Zeile des Gedichts an mit im Spiel.

Man könnte mit einigem Recht sagen, dass sich der Sprecher ja bereits aus dem Dilemma dadurch herausgezogen hat, dass er das Prinzip der Spiegelung auf sich selbst anwendet und auf eine andere Ebene hebt. Er tritt sich selbst – gleichsam als seinem eigenen Spiegelbild – gegenüber,⁶³ wechselt aus der ersten in die zweite Person, vom Ich zum Du (V. 17 ff.), und tritt mit sich und seinem Verfahren in Dialog. Tatsächlich leistet das Gedicht ja sehr viel mehr, als nur die sinnfällige Natur nachzuahmen. Spätestens in der zweiten Versgruppe wechselt es von der Beobachtung der Gegenstands- auf

⁶² Jakob Burkhardt, *Die Zeit Constantins des Grossen* (Basel, 1853), zit. nach Meyer, *Sämtliche Werke* (wie Anm. 54), Bd. 3, S. 307: „[...] eine Insel des Pontus, Leuce, nicht weit von den Donaumündungen, [gehörte] ganz dem Schatten Achills. Ein weißes Felsengebirge (so lauten die Schilderungen) steigt aus dem Meer, zum Teil mit überhängenden Wänden; keine Wohnung, kein menschlicher Laut weder am Gestade noch in den einsamen Talschluchten; nur Scharen von weißen Vögeln umschweben die Klippen. Heiliger Schauer beseelt die Vorüberseglenden [...] Und Achill wandelt hier nicht allein; allmählig gibt ihm die Sage zu Begleitern andere Helden und glückselige Geister, die auf Erden ein schuldloses Dasein geführt und die Zeus nicht in dem dunklen Orcus lassen will. Mit Andacht schaute man auf jene weißen Vögel, welche dem Anblick nach den Halcyonen ähnlich schienen; vielleicht war dies die sichtbare Gestalt jener glücklichen Seelen, nach deren Los gerade das späteste Heidentum sich am meisten sehnte.“

⁶³ Hart-Nibbrig, „C.F. Meyers *Möwenflug*“ (wie Anm. 56), S. 69: „Das Du, Ziel der reflektierenden Frage, ist sein Spiegelbild.“

die der Verfahrensebene – und praktiziert damit etwas, was unter Meyers Prosatexten *Die Hochzeit des Mönchs* am virtuosesten betreibt. Das Gedicht ist zwar insbesondere in der ersten Versgruppe Reflexion, Spiegelung, wird aber in der zweiten zur Reflexion über diese, zur Metareflexion. Im Medium der literarischen Spiegelung selbst wird deren Fragwürdigkeit einer Befragung unterzogen. Der Spiegel tut also weit mehr als nur zu spiegeln, er ist hier keine bloße Verdoppelung, sondern potenziert und unterläuft zugleich dieses fragwürdige Prinzip, während er es zu praktizieren vorgibt.

Doch der Wechsel von der Gegenstandsebene auf die der Selbstbeobachtung kann die grundlegende Irritation nicht ausräumen, wenn das mimetische Grundanliegen sich dem nicht anpasst. Noch eines der späten, erst 1953 edierten Gedichte Meyers aus der Kantonalen Heil- und Pflegeanstalt Königsfelden, *Der geisteskranke Poet* von 1892, schreibt die Problematik des *Möwenflug* fort. Die Spaltung wird selbst noch einmal verdoppelt, indem der „Krankenwärter des geisteskranken Poeten“ als eine kontrollierende Instanz über diesen und seinen Ich-Zerfall berichtet. Das Scheitern von Mimesis im Sinne einer Archäologie des Wahren kulminiert hier im Zerschneiden des Spiegels und begründet die zur ‚Geisteskrankheit‘ sich steigende Verwirrung des Poeten.

[...]

Und selbst in den Stücken des zerbrochenen Spiegels
Sieht man das Flattern eines Flügels.
Er hat die buntesten Träume hinter seinen Gittern
Und die düstersten Räume lassen seine Seele nicht zittern.
Zeit und Raum sind ihm verwirrt
Und es wird ihm schreckliche Schuld gegeben, doch das ist nicht die
Wahrheit und das Leben ist mit ihm zum Traume verwirrt.
Alles erscheint ihm doppelt und dreifach und verloren ging ihm die
Wahrheit [...] ⁶⁴

Meyers *Möwenflug* betreibt damit etwas, was für den Realismus generell gilt, der, ohne seine mimetischen Ansprüche aufgeben zu wollen, fortwährend mit der Überprüfung seiner eigenen Ziele, Verfahren und deren Möglichkeitsbedingungen befasst ist und sich dadurch in einem gewissen Sinne selbst überschreitet. Sehr generalisierend ließe sich ja behaupten, dass der deutschsprachige Realismus vielleicht gerade dadurch gekennzeichnet ist, dass er nicht nur Wirklichkeit nachzuahmen behauptet, sondern überhaupt die Frage nach der Wirklichkeit einerseits und der Möglichkeit und den Verfahren ihrer ‚Nachahmung‘ andererseits in grundsätzlicher Weise stellt. Wirklichkeit ist nicht etwas selbstverständlich Vorausgesetztes, sondern

⁶⁴ Meyer, *Sämtliche Werke* (wie Anm. 54), Bd. 7, S. 319; Apparat und Kommentar S. 725 f. Vgl. auch Hart-Nibbrig, „C.F. Meyers *Möwenflug*“ (wie Anm. 56), S. 71.

etwas zutiefst Problematisches, dessen man sich nie völlig sicher sein kann. Ja, häufig erscheint sie letztlich als unentzifferbar und unzugänglich und kommt erst im Akt ihrer poetisch/ poetischen Darstellung gewissermaßen zu sich selbst – oder auch nicht. Das Gespenst steht im Zentrum dieser Selbstbefragung.

4. Ausblick: Realismus und Phantastik

Literarische Texte des Realismus ziehen die Konsequenzen aus der skizzierten epistemologischen Problematik, indem sie Zugänge zum Realen suchen und erproben, mal gelingend, mal scheiternd. Das ließe sich vielfältig zeigen: etwa am Thema der Verfehlung des Wirklichen durch subjektivistische Sonderlinge wie den Grünen Heinrich – auch dies eine Facette der Abarbeitung des romantischen Erbes –, an der Bedeutung des Spurenlesens, Zeichendeutens und Dechiffrierens von Wirklichkeit, das von der Wetterprognostik bis zur Interpretation der Physiognomie, der Mimik, Gestik, Kleidung und des Verhaltens reicht, oder schließlich an Thema wie Formprinzip des Perspektivismus, in dem Versionen des Realen und ‚Wahren‘ aufeinanderprallen, ohne dass sich *die* Wahrheit ermitteln ließe.

In eben diesem Zusammenhang lenkt gerade das Gespenst den Blick auf prinzipielle epistemologische Fragen. Bemerkenswerterweise ist das Auftreten von Gespenstern sehr viel häufiger und folgenreicher, als man das nach ihrer Austreibung aus der literarischen Programmatik vermuten würde. Bereits bei Vischer, Ludwig oder eben Meyer fällt, wie sich gezeigt hat, die Vorliebe für *Metaphern* des Gespenstischen ins Auge, und dasselbe gilt in nahezu allen thematischen Bereichen, mit denen es der Realismus zu tun hat: ‚Gespenstisch‘ sind Erbe, Tradition und insbesondere Erinnerung,⁶⁵ ‚gespenstisch‘ sind alle Verlautbarungen des Unbewussten, ‚gespenstisch‘ sind aber auch die Ökonomie, vor allem das Geld, und die sozialen Normen, ‚gespenstisch‘ sind nicht zuletzt Medien wie Gemälde oder Schriften. Gespenstisch ist alles, was in unerwarteter Weise wiederkehrt und noch etwas zu erledigen hat, und davon gibt es in der Epoche des Historismus mehr als genug. Offenbar ist auch die vermeintlich entzauberte Welt angewiesen auf das semantische Potential von etwas, dessen Realität sie zu leugnen tendiert.

⁶⁵ Vgl. dazu Christian Begemann, „Figuren der Wiederkehr. Gespenster, Erinnerung, Tradition und Vererbung bei Theodor Storm“, in: Elisabeth Strowick/ Ulrike Vedder (Hg.), *Wirklichkeit und Wahrnehmung: Neue Perspektiven auf Theodor Storm*, Bern u. a.: Peter Lang, 2013, S. 13-37.

Aber tut sie das wirklich? Dass „das Dasein von Gespenstern wissenschaftlich widerlegt ist“, ist ja, Bölsche zum Trotz,⁶⁶ gerade nicht der Fall. Über den metaphorischen Einsatz hinaus, der sich in der realistischen Poetologie beobachten lässt, kann das Gespenstische daher zur epistemischen und weltanschaulichen Herausforderung werden. Das Gespenst ist der exemplarische epistemologische Grenzfall von etwas, das aus der Realität exiliert wird, in seinem Status aber zweifelhaft bleibt und daher zur Wiederkehr bereitsteht – dort nämlich, wo es Brüche und Lücken im ‚Realen‘ gibt und dessen Erkenntnis zweifelhaft wird. Derartige Verhandlungen werden literarisch vorzugsweise in dem Bereich inszeniert, den man als phantastische Literatur bezeichnet. Dass es ihn im Realismus überhaupt gibt, ist signifikant genug.⁶⁷ Die Realismus-Forschung hat sich mit der Frage der Phantastik schwergetan, und die Phantastik-Forschung mit dem Realismus. Neuere Ansätze zur Phantastik siedeln diese allenfalls an den „Grenzen des Realismus“ an⁶⁸ oder gestehen überhaupt nur ein „begrenztes Wunderbares“ zu.⁶⁹ Der Einbruch unerklärlicher und unheimlicher Phänomene in die bürgerliche Normalwelt, so Uwe Durst, könne in den literarischen Texten das realistische Realitätssystem nicht ernsthaft erschüttern, denn er werde narrativ entmächtigt, relativiert und marginalisiert.

Das scheint mir allerdings ein verharmlosender Befund, auch wenn es richtig ist, dass es nur relativ wenige Texte in dieser Epoche gibt, die ‚phantastisch‘ im Sinne einer ‚minimalistischen‘ Definition sind, d. h. einer Definition, die die phantastischen Phänomene weder durch Traum, Wahn oder Täuschung ‚natürlich‘ erklärt, noch sie eindeutig einem Bereich des Übernatürlichen und Wunderbaren zuschlägt, sondern ihren Status im Mittelfeld des Unerklärlichen und Unentscheidbaren ansiedelt. Genau dieser mittlere Bereich der Unentscheidbarkeit, der *hésitation*, ist bekanntlich für den ‚Minimalisten‘ Tzvetan Todorov das eigentliche Feld des Phantastischen,⁷⁰ und viele Theoretiker des Phantastischen sind ihm dabei gefolgt. Die Rede

⁶⁶ Bölsche, *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie* (wie Anm. 31), S. 5.

⁶⁷ Vgl. dazu Christian Begemann, „Art. Phantastik im Realismus (Deutschland)“, in: Markus May/ Hans Richard Brittnacher (Hg.), *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart/ Weimar: Metzler, 2013, S. 100-108.

⁶⁸ Marianne Wunsch, „Experimente Storms an den Grenzen des Realismus: neue Realitäten in *Schweigen* und *Ein Bekenntnis*“, in: *Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft* 41/1992, S. 13-23. Vgl. auch dies., *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930). Definition – Denkgeschichtlicher Kontext – Strukturen*, München: Fink, 1991.

⁶⁹ Uwe Durst, *Das begrenzte Wunderbare. Zur Theorie wunderbarer Episoden in realistischen Erzähltexten und in Texten des ‚Magischen Realismus‘*, Berlin: LIT, 2008.

⁷⁰ Tzvetan Todorov, *Einführung in die fantastische Literatur* (1970), übers. von Karin Kertsen, Senta Merz und Caroline Neubar, Frankfurt a. M.: Fischer, 1992, S. 31 ff.

von phantastischer Literatur ist immer angewiesen auf den Gegenbegriff des Realen bzw. des Realismus, denn nur vor deren Folie erscheint das unheimliche Phänomen als Bruch – als Bruch eben mit dem, was die Figuren als Wirklichkeit akzeptieren, oder besser: als Bruch mit Wirklichkeitskonzepten. Für Marianne Wünsch bedarf es daher immer einer textinternen Instanz, eines „Klassifikator[s] der Realitätsinkompatibilität“, ⁷¹ um einen solchen Bruch zu diagnostizieren. Es muss in den Texten selbst die Frage aufgeworfen werden, wie die phantastischen Phänomene zu erklären seien, ob, inwiefern und inwieweit sie sich mit dem vertragen, was die Figuren als real anerkennen wollen und können. Der Konflikt von Realitätskonzepten muss explizit werden. Fokussiert die poetologische Programmdebatte auf eine Tiefenstruktur des Wahren und Wesentlichen, so geht es in phantastischer Literatur unter epistemologischer Perspektive im Kern um nicht weniger als die Frage ‚Was ist real?‘ schlechthin. Wenn also ausgerechnet realistische Texte selbst sich solcher Erzählstrukturen bedienen, dann ist das ein Hinweis auf beträchtliche epistemologische Verunsicherungen. Die textinternen Debatten, die um Gespenstisches geführt werden – zu verweisen wäre hier auf Texte wie Paul Heyses Sammlung *In der Geisterstunde*, Theodor Storms *Am Kamin* oder seinen *Schimmelreiter*, aber auch auf viele Romane Fontanes, nicht zuletzt *Effi Briest* –, indizieren, dass Wirklichkeit nichts vorgängig Feststehendes ist, das als solches zum Gegenstand literarischer Nachahmung werden könnte, sondern vielmehr Gegenstand sozialer Verhandlungen und Konstruktionen.

Dabei zeigt sich, dass das aufgeklärt entzauberte, säkular-szientifische Weltbild, wie es Vischer oder Bölsche gegen die Romantik und ihre Gespenster aufmarschieren lassen, durchsetzt ist von älteren, mythischen und magischen Relikten, die nun allerdings häufig im Sinne einer erweiterten Immanenz neu kodiert und ontologisch neu situiert werden, wie etwa im Spiritismus. In vielerlei Hinsicht wiederholen sich hier die Frontlinien, die bereits im 18. Jahrhundert mit dem Kampf der Aufklärung gegen den sog. Aberglauben vorgezeichnet sind oder anders gewendet: dem Kampf der Aufklärung gegen das, was sie als ihr Anderes von sich ausschließt. Dieses Andere aber kommt nicht zur Ruhe. Es führt nicht nur zu „[v]orübergehende[n] Rückfälle[n] in den Aberglauben“, wie Ernst Krause alias Carus Sterne konstatiert, ⁷² sondern bleibt mehr oder weniger subkutan präsent. Das Gespenst ist die paradigmatische Figur dieser Prozesse. Es gehört nicht lediglich dem Reich des (gar nicht so) obsoleten mythischen Denkens an, sondern kann, indem es selbst ein Wiedergänger ist, der Exemplifizierung

⁷¹ Wünsch, *Die Fantastische Literatur* (wie Anm. 68), S. 36.

⁷² *Die Naturgeschichte der Gespenster* (wie Anm. 28), S. IV.

von Wiederkehren der verschiedensten Art dienen. Offensichtlich hat es noch etwas zu tun: „unfinished business“. Im Gefolge von Freuds Aufsatz über *Das Unheimliche* hat Renate Lachmann festgestellt, dass in der phantastischen Literatur „die Kehrseite einer Kultur, ihr Anderes, Verleugnetes, Verbotenes, Begehrtes“ wiederkehre. Sie hole zurück, „was den Ausgrenzungen zum Opfer gefallen ist“, durch die sich Kulturen von ihrem Anderen abgrenzen.⁷³

So entstehen komplexe Gemengelagen und Schichtungen, Gleichzeitigkeiten des Ungleichzeitigen, und zwar auf verschiedenen Feldern: Die literarische Struktur der *hésitation*, der Unentschiedenheit und Unentscheidbarkeit, entspricht zum einen der Problematik auf dem Feld der Epistemologie, auf dem heterogene Realitätskonzepte und Erkenntnismodi zur Kollision kommen, die immer auch einen historischen Index haben, insofern hier ältere Wirklichkeitsmodelle im Zeitalter ihrer Entzauberung wiederkehren. Zum anderen vollzieht sich dies auch innerhalb der psychischen Struktur vieler literarischer Figuren, die selbst genau durch die von Krause/ Sterne konstatierte Neigung zum Rückfall, durch jenen Riss charakterisiert sind, den die phantastische Literatur inszeniert. Es sind in der realistischen Literatur ja nicht nur die charakteristischen Figuren der Alten, die Sachwalter mythischer Weltbilder, die erratisch in die Moderne hineinragen – der alte Gregor in Stifters *Hochwald*, Trien' Jans in Storms *Schimmelreiter*, das Hoppenmarikeen, die Jeschke oder die Buschen bei Fontane. Nein, der Riss geht gerade auch durch die ‚aufgeklärten‘ Figuren selbst, die nicht mit ihren eigenen Überzeugungen identisch sind. Es sei hier nur an die Figur des gleichermaßen szientistischen wie spiritistischen Gynäkologen Franz Jebe in Storms *Ein Bekenntnis* erinnert oder an den Baron Innstetten in Fontanes *Effi Briest*. In dessen landrätlichem Haus gibt es einen Raum, in dem es spuken soll, und so sehr Innstetten, der aufgeklärte preußische Beamte mit der Jugendneigung für unheimliche Geschichten, das abstreitet, so offen hält er diese Frage de facto. Dass er sich weigert, den betreffenden Saal renovieren und bewohnbar machen zu lassen, lässt diesen als das eingeschlossene Ausgeschlossene eines Anderen der Vernunft erscheinen.

Wenn aber dieser Befund irgendwie repräsentativ sein sollte für – wenn nicht alle, so doch – viele literarische Figuren dieser Epoche, dann ist es nicht nur so, dass die phantastische Literatur zu ihrer Definition eines Begriffs von Realität und Realismus bedarf, sondern auch umgekehrt: Der

⁷³ Renate Lachmann, „Literatur der Phantastik als Gegen-Anthropologie“, in: Aleida Assmann/ Ulrich Gaier/ Gisela Trommsdorff (Hg.), *Positionen der Kulturanthropologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004, S. 44-60, hier S. 46. Vgl. dies., *Erzählte Phantastik. Zur Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002, S. 9 ff.

Realismus, dem sein epistemologischer und poetologischer Referenzpunkt zu entgleiten droht, bedarf der Phantastik, um sich seiner eigenen Geschäftsgrundlage zu versichern. Ohne es überspitzen zu wollen: Aber wird nicht die Phantastik in diesem Zusammenhang selbst realistisch und mimetisch, indem sie jene komplexe diskursive Gemengelage ‚nachahmt‘? Und gewinnt nicht das Gespenst nachgerade eine ‚realistische‘ Qualität zurück?

Prof. Dr. Christian Begemann
Institut für deutsche Philologie, Fakultät 13, Department I
LMU München
Schellingstr. 3 RG
80799 München
E-Mail: begemann@lmu.de