

Sonderdruck aus

BIRGITTA KRUMREY
INGO VOGLER
KATHARINA DERLIN (Hg.)

Realitätseffekte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur

Schreibweisen nach der Postmoderne?

Unter Mitarbeit von
Tim-Florian Goslar

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg
2014

BIRGITTA KRUMREY, INGO VOGLER, KATHARINA DERLIN Realitätseffekte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Einleitung	9
---	---

I. Überblicksdarstellungen

ALBERT MEIER Realitätsreferenz und Autorschaft	23
DIRK NIEFANGER Realitätsreferenzen im Gegenwartsroman. Überlegungen zu ihrer Systematisierung.....	35
ALESSANDRO COSTAZZA <i>Effet de réel</i> und die Überwindung der Postmoderne: »Es geht um den Realismus«.....	63

II. Das Schreiben an der Wirklichkeit. Realitätsillusion und Verfremdungseffekt

DANIELE VECCHIATO »...und er warf sich dem Schmerz lustvoll entgegen«. Sexualrealismus und andere Realitätssignale in Michael Kleebergs <i>Barfuß</i>	93
FABIO ANTONIO SCRIGNOLI Zum Verhältnis von Fiktion und Geschichte in Arno Geigers <i>Es geht uns gut</i>	109
ALESSANDRA GOGGIO Die Welt der ›1000 Kleinen Dinge‹. Uwe Tellkamps <i>Der Turm</i>	123
KATHARINA DERLIN »damit der Leser nicht völlig im dunkeln tappt«. Realitätseffekte in Joachim Lottmanns <i>Der Geldkomplex</i>	143

INGO VOGLER

- Die Ästhetisierung des Realitätsbezugs. Christian Krachts
Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten
zwischen Realität und Fiktion 161

ALEXANDER WEBER

- Nach der Postdramatik. Roland Schimmelpfennig
Der goldene Drache als paradigmatisches
Drama einer Neodramatik 179

III. Das Schreiben am Autor.
(Auto)-Biographeme und Autofiktion

TIM-FLORIAN GOSLAR

- Zurück zum Leben. Realitätseffekte in Alban Nikolai
Herbsts *Meere* 203

FELIX WERNER

- Cave canem! Überlegungen zum Biographem in Monika
Marons Romanen *Endmoränen* und *Ach Glück* 221

MICHAEL BECK

- Frametheoretische Realitätseffekte in Charlotte
Roches *Feuchtgebiete* und *Schoßgebete* 235

FRANCESCO AVERSA

- Die Bühne im Kopf. Eine Skizze zu Performativität
und Autofiktion bei Jakob Hein 249

KATHARINA VATER

- Das Autobiographem ›Vater‹ in
Sibylle Lewitscharoffs *Apostoloff* 261

BIRGITTA KRUMREY

- Autofiktionales Schreiben nach der Postmoderne?
Felicita Hoppes *Hoppe* 277

Effet de réel und die Überwindung der Postmoderne: »Es geht um den Realismus«¹

ALESSANDRO COSTAZZA (Mailand)

Realistische Tendenzen deutscher und italienischer Literatur der letzten Jahrzehnte

Die typisch postmoderne Rückführung jeder Realität oder Tatsache auf eine unendliche Interpretierbarkeit hat in der philosophischen Diskussion der letzten Jahre einem »neuen Realismus« Platz gemacht, der an der Existenz einer objektiven, vom menschlichen Bewusstsein unabhängigen Wirklichkeit festhält und die Hermeneutik durch die Ontologie ersetzen will.² Eine ähnliche Entwicklung scheint auch auf dem Gebiet der Literatur stattgefunden zu haben:³ Die literarischen Werke der letzten fünfzehn Jahre zeigen in Italien wie in Deutschland – aber natürlich auch andernorts – einige typische Merkmale, die man gewöhnlich unter dem Etikett des »Realismus« erfasst und die als Überwindung der Postmoderne interpretiert werden.

¹ Vgl. Georg Lukács: *Es geht um den Realismus*. In: *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*. Hrsg. von Hans-Jürgen Schmitt. Frankfurt am Main 1973, S. 192–230.

² Vgl. etwa in Italien: Maurizio Ferraris: *Manifesto del nuovo realismo*. Bari 2012. In Bonn hat vom 26. bis zum 28. März 2012 eine internationale Tagung zum »Neuen Realismus« stattgefunden. Vgl. dazu Anonym: *Prospects for a New Realism* [Homepage der International Conference for a New Realism] <<http://new-realism.de/>>. Datum des Zugriffs: 10. 12. 2013.

³ Selbstverständlich bedeutet »Wirklichkeit« als literarisches Objekt notwendig etwas ganz anderes als die »Wirklichkeit« als Gegenstand der philosophischen Erkenntnis und ein »philosophischer Realismus« unterscheidet sich daher grundsätzlich vom »literarischen Realismus« dadurch, dass der Referent eines literarischen Textes immer nur innersprachlich bzw. innertextuell sein kann.

Unter diesen Merkmalen ist an erster Stelle der Gestus der Ernsthaftigkeit – des politischen oder zumindest sozialen Engagements – der Literatur zu nennen. Denkt man in Deutschland hierbei an das von Christian Kracht verwendete Zitat ›Irony is over‹⁴ oder an das ›Positionspapier‹ für einen ›relevanten Realismus‹ von Matthias Politycki,⁵ so findet man in Italien im Memorandum der Autorengruppe Wu Ming, dem Manifest der sogenannten *New Italian Epic*, eine vergleichbare Einstellung: »Don't keep it cool-and-dry«.⁶ Mit diesem Gefühl der ›warmen‹, d. h. teilnehmenden Verantwortlichkeit geht ein neuer Glaube an die mimetischen Möglichkeiten des Erzählens und an dessen Einflussfähigkeit auf die Wirklichkeit einher, der zu einer erhöhten narrativen Komplexität Anlass gibt und eine Rückkehr zum historischen Roman bewirkt – oft in der Form einer Uchronie oder Dystopie.⁷ Als Mittel einer oft paradoxen Bekräftigung der Wirklich-

⁴ Vgl. Christian Kracht (Hrsg.): *Mesopotamia. Ernste Geschichten am Ende des Jahrtausends*. Stuttgart 1999.

⁵ Matthias Politycki: *Relevanter Realismus*. In: *Vom Verschwinden der Dinge in der Zukunft. Bestimmte Artikel. 2006–1998*. Hrsg. von dems. Hamburg 2007, S. 102–106.

⁶ Wu Ming: *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*. Torino 2009, S. 22. Vgl. zur italienischen Literatur der letzten zwanzig Jahre: Romano Luperini: *La fine del postmoderno*. Napoli 2005 sowie Alberto Casadei: *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*. Bologna 2007. Insbesondere zum neuen Realismus und zum Ende der Postmoderne vgl. Raffaele Donnarumma: *Nuovi realismi e persistenze postmoderne. Narratori italiani di oggi*. In: *Allegoria* 57 (2008/1), S. 26–54 und Daniele Giglioli: *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*. Macerata 2011.

⁷ Hier und im Folgenden werden nur wenige Autoren und Titel der italienischen und der deutschen Literatur genannt, die als Beispiele für die erwähnten Merkmale dienen sollen. ›Historische Romanen‹ sind in Italien etwa Wu Ming: *Q* (1999), Antonio Scurati: *Il rumore sordo della battaglia* (2002), Carlo Lucarelli: *L'ottava vibrazione* (2008), Giancarlo Cataldo: *Romanzo criminale* (2002). Zu den Uchronien zählen Giuseppe Genna: *Hitler* (2008) oder *Nero italiano* (2003) und *Dea del caos* (2005) von Giampietro Stocco. Eine Dystopie ist hingegen Davide Longos Roman *L'uomo verticale* (2010). Für Deutschland sei an Uwe Tellkamp: *Der Turm* (2008), Christian von Dittfurth: *Die Mauer steht am Rhein* (1999) sowie

keitsnähe der literarischen Darstellung dient ferner die Autofiktion, die einerseits für die Wahrhaftigkeit des Erlebten bürgt, während sie diese andererseits als Fiktion entlarvt und aufhebt.⁸ Der in der Postmoderne für ›tot‹ erklärte Autor feiert jetzt vermehrt im Paratext und insbesondere im Internet – etwa in literarischen Blogs – seine Wiedergeburt.⁹ Selbst im Werk thematisiert er seine Schreibearbeit und die Verhältnisse zu Kollegen bzw. zu Verlegern und Verlagslektoren.¹⁰ Die Überwindung der Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit wird darüber hinaus durch das Einfügen von nicht-fiktiven Realia in den Text, von journalistischen Berichten, Stadtplänen usw. oder etwa durch die wiederholte Nennung von Markenzeichen angestrebt.¹¹ Schließlich zeichnen sich jene literarischen Werke der letzten Jahrzehnte durch eine obsessive Fixierung auf eine nackte, verletzte, deformierte, oft widerliche Körperlichkeit, auf eine tabuisierte extreme Sexualität, auf Blut und Gewalt aus mit dem Ziel einer traumatischen Wirkung beim Leser.¹²

Christian Kracht: *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* (2008) erinnert.

⁸ Als Beleg für die Relevanz autofiktionaler Werke sowohl in der deutschen als auch in der italienischen Literatur ist allein die Zahl der Neuerscheinungen in diesem Bereich anzusehen. Ich begnüge mich hier mit der Nennung einiger weniger Titel aus dem letzten Jahr: Emanuele Trevi: *Qualcosa di scritto: La storia quasi vera di un incontro impossibile con Pier Paolo Pasolini* (2012), Walter Siti: *Resistere non serve a niente* (2012), Clemens J. Setz: *Indigo* (2012), Felicitas Hoppe: *Hoppe* (2012), Wolf Haas: *Verteidigung der Missionarstellung* (2012).

⁹ Vgl. als Beispiel dieser ›Wiedergeburt des Autors aus dem Geist des Internets‹: Alessandro Costazza: *Benjamin Steins ›Die Leirwand‹ oder über die (Un-)Möglichkeit (auto-)biographischen Schreibens*. In: Astrid Arndt, Christoph Deupmann und Lars Korten (Hrsg.): *Logik der Prosa. Zur Poetizität ungebundener Rede*. Göttingen 2012, S. 301–333, hier insbesondere S. 305–311.

¹⁰ Vgl. Antonio Moresco: *Lettere a nessuno* (Erstveröffentlichung 1997, ergänzt 2008), Walter Siti: *Scuola di nudo* (1994), Ralf Rothmann: *Feuer brennt nicht* (2009) und Thomas Glavinic: *Das bin doch ich* (2007).

¹¹ Vgl. etwa Isabella Santacroce: *Fluo. Storie di giovani* (1995) und Christian Kracht: *Faserland* (1995).

¹² Für Italien vgl. etwa Tiziano Scarpa: *Kamikaze d'Occidente* (2003) oder die

Es stellt sich nun die Frage, ob sich alle diese Merkmale tatsächlich unter der Kategorie des ›Realismus‹ erfassen lassen, weiterhin ob vielleicht der von Roland Barthes eingeführte *effet de réel* dazu dienen kann, deren Natur und Funktion zu erklären.

Realismus und *effet de réel* als rhetorische und poetologische Kategorien

Nach Matthias Politycki, einem der Hauptvertreter der ›realistischen‹ Tendenz in der deutschen Literatur, meint der literarische Realismus kein unmittelbares Abbild einer wie auch immer unabhängigen Wirklichkeit, sondern ist vielmehr notwendigerweise das Produkt einer kunstvollen Inszenierung, da keine literarische Darstellung ohne die Fiktion auskommt:

Ein aus dem Druck zeitgenössischer Erfahrung resultierendes Erzählen könnte versuchsweise als »Relevanter Realismus« bezeichnet werden. Ebenso weit entfernt von Pseudoavantgarde wie von Zeitgeisterei, arrangiert der Relevante Realist seinen Stoff so kunstvoll zur Fiktion, daß sie beim oberflächlichen Lesen mit einem Abbild der Realität verwechselt werden könnte: inszenierter Realismus.¹³

Bereits 1921 hatte Roman Jakobson die Relativität jedes Realismusbegriffs hervorgehoben, der wenig mit der Darstellung der Wirklichkeit zu tun hat und selbst in der Malerei viel mehr von der Übereinstimmung mit einer rhetorischen, zeitlich bedingten Konvention abhängt.¹⁴ Alle

Romane von Isabella Santacroce. Für Deutschland seien Charlotte Roche: *Feuchtgebiete* (2008) und Michael Kleeberg: *Barfuß* (1995) genannt. Vgl. zu dieser ›traumatischen‹ Literatur in Italien: Giglioli: *Senza trauma* (Anm. 6).

¹³ Politycki: *Relevanter Realismus* (Anm. 5), S. 105.

¹⁴ Vgl. Roman Jakobson: *Über den Realismus in der Kunst*. In: Ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Hrsg. von Elmar Holenstein und Tarcisus Schelbert. Frankfurt am Main 1979, S. 129–139. Vgl. zum Verhältnis von »Wahrheit und Konvention« in der Malerei: Ernst H. Gombrich: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. 2. Auflage. Stuttgart/Zürich 1986, S. 55–78. Vgl. auch Nelson Goodman: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis 1976, S. 37: »Realism is relative, determined by the system of representation standard given for a given culture or person at a given time«.

neuen literarischen Bewegungen beanspruchen nach Jakobson letztendlich eine größere Wirklichkeitstreue, ein Maximum an Wahrscheinlichkeit.¹⁵ Einen realistischen Effekt erreicht die Sprache dabei jedoch nicht etwa durch Konventionalität, sondern genau umgekehrt durch einen neuen, unerwarteten Ausdruck, durch die Verwendung von Metaphern, nicht zuletzt anhand eines »unanständigen Wortschatzes« oder durch eine »auf die unwesentlichen Merkmale gestützte Charakteristik«.¹⁶

Diese letzte Bestimmung eines Mittels zum Erreichen eines realistischen Effekts erinnert unmittelbar an Roland Barthes' Idee des *effet de réel*, der bekanntlich auf die Beschreibung von »détails inutiles«¹⁷ gründet. Will man nun untersuchen, ob diese barthesche Vorstellung wirklich dazu dienen kann, die Natur einiger realistischer Tendenzen der modernen Literatur zu verstehen, so ist eine genauere Analyse dieses eher schillernden Begriffs im Zusammenhang von Roland Barthes' semiologischem Denken unumgänglich.

In *Der Diskurs der Geschichte* (1967) verwendet Barthes den Begriff zum ersten Mal und bezeichnet den *effet de réel* als eine »Referenz-illusion«, welche darin besteht, dass der Referent selbst zu sprechen scheint.¹⁸ Indem Barthes die Charakteristika des historischen Diskurses auszumachen versucht, führt er in Wirklichkeit die Historiographie immer mehr in die Nähe des realistischen Romans. Obwohl die geschichtliche Darstellung näher an den Fakten zu haften scheint, sind auch deren Inhalte nichts anderes als »Bedeutungen«, d. h. eben »zergliederte[], benannte[], bereits intellegible[] [...] Referenten« (DG 155). »[D]ie (illusorische) Verschmelzung von Referent und Signifikat«

¹⁵ Vgl. Jakobson: *Realismus in der Kunst* (Anm. 14), S. 130.

¹⁶ Ebd., S. 132f. Vgl. weiter ebd., S. 136.

¹⁷ Roland Barthes: *L'effet de réel*. In: Ders.: *Œuvres complètes. Tome III: 1968–1971*. Hrsg. von Éric Marty. Paris 2002, S. 25–32, hier S. 26 (»unnütze« Details«, Roland Barthes: *Der Wirklichkeitseffekt*. In: Ders.: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*. Übers. von Dieter Hornig. Frankfurt am Main 2006, S. 164–172, hier S. 165 — Aus dieser Ausgabe wird im Folgenden unter Angabe der Sigle »WE« zitiert).

¹⁸ Roland Barthes: *Der Diskurs der Geschichte*. In: Ders.: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*. Übers. von Dieter Hornig. Frankfurt am Main 2006, S. 149–163, hier S. 154. — Aus dieser Ausgabe wird im Folgenden unter Angabe der Sigle »DG« zitiert.

(DG 161), welche Ähnlichkeiten mit dem psychotischen oder schizophrenen Diskurs aufweisen soll (vgl. DG 157), dient dem Historiker dazu, die Wirklichkeit des Dargestellten zu garantieren. Indem das Bezeichnete (Bedeutung) sozusagen übergangen und das Bezeichnende mit dem Referenten unmittelbar in Verbindung gesetzt wird, produziert dieser ›Kurzschluss‹ eine neue Bedeutung, die in der Unterstreichung der Wirklichkeit des Behaupteten, im »*Es hat sich zugetragen*« (DG 162) besteht.¹⁹ Diese Strategie, die auch für den realistischen Roman, für die Zeugnisliteratur oder für die Photographie typisch ist (DG 162), schöpft »ihre ›Wahrheit‹ aus der Sorgfalt der Narration, der Architektur ihrer Gliederungen und der Überfülle ihrer (in diesem Fall als ›konkrete Details‹ bezeichneten) Erweiterungen« (DG 163). Die *détails inutiles* scheinen hier also nach Barthes bezeichnenderweise nur einen Bestandteil der Strategie des *effet de réel* auszumachen, während v. a. die »Erzählstruktur« und die »Architektur ihrer Gliederungen«, d. h. letztendlich das Narrative, dem »Nachweis der Wirklichkeit« dienen (DG 163).

In dem ausdrücklich dem »Wirklichkeitseffekt« gewidmeten Aufsatz des folgenden Jahres schränkt Barthes die Perspektive allerdings auf die »überflüssigen Details« ein, die er ja der narrativen »Struktur der Erzählung« ausdrücklich entgegensetzt (WE 164f.).²⁰ Den *effet de réel* führt Barthes dann auf die Rhetorik und insbesondere auf die *Ekphrasis* (vgl. WE 167) sowie auf die *Hypotypose* (vgl. WE 169) zurück, die eben die Aufgabe hatten, die Sachen »vor Augen [zu] führen« (WE 169). Das von Barthes angeführte Beispiel der Beschreibung von Rouen in Flauberts *Madame Bovary* (1857) zeigt unmissverständlich, dass diese Darstellung kein passives Abbilden der Wirklichkeit ist, sondern vielmehr eine bewusste Konstruktion derselben zu einem einheitlichen Bild nach den kulturellen Regeln der Darstellung (vgl. WE 167f.). Barthes

¹⁹ Ankersmits Interpretation, nach der der *effet de réel* die historische Vergangenheit geradezu kreiert bzw. konstituiert, scheint mir zu weit zu gehen. Vgl. Franklin Rudolf Ankersmit: *History and Topology. The Rise and Fall of Metaphor*. Berkeley/London/Los Angeles 1994, S. 144f.

²⁰ Dieser Kontrast zwischen *effet de réel* und narrativer Struktur (›tension between notation and meaning«, ebd., S. 153) wird von Ankersmit - besonders hervorgehoben. Vgl. ebd., S. 141 sowie S. 156f. und S. 159.

sieht zwar einen Bruch zwischen der ästhetischen Funktion der Beschreibung in der antiken Rhetorik, die sich nicht am partikulären Wirklichen, sondern eher am Allgemeinen und Wahrscheinlichen, d. h. an den kodifizierten Regeln, orientierte (vgl. WE 167), und ihrer Funktion in der realistischen Literatur der Moderne (vgl. WE 170f.), die – ähnlich wie für Auerbach²¹ – geradezu aus der Überwindung der Rhetorik hervorgegangen sein soll. Dennoch stellt nach Barthes das im Wirklichkeitseffekt zum Ausdruck kommende Bedürfnis nach einer »konkrete[n] Wirklichkeit« (WE 169) einen Ersatz der antiken rhetorischen Wahrscheinlichkeit dar. Die »referentielle Illusion« (WE 171), die das Signifikat für den Referenten hält und dadurch das ›Wirkliche‹ als Bedeutung konnotiert – sie bedeutet, mit anderen Worten, »nichts anderes als: *wir sind das Wirkliche*« (WE 171) –, wird also von Barthes unter einem ästhetischen Gesichtspunkt endgültig gutgeheißen und ausgerechnet die Geschichtsschreibung, die sich an die »konkrete Wirklichkeit« hält, wird hier zum Muster für die realistische Erzählung erhoben (vgl. WE 170).

Ungefähr zehn Jahre später, in einer Reihe von Vorlesungen, die Barthes vom 2. Dezember 1978 bis zum 10. März 1979 am Collège de France gehalten hat,²² kommt er wieder auf den *effet de réel* zu sprechen und erblickt nun in der Gattung des japanischen Kurzgedichtes Haiku

²¹ Nach Auerbach entsteht der Realismus aus dem Geltungsverlust der rhetorischen Dreistillehre (*genera dicendi* oder »Redegattungen«), d. h. infolge der Mischung von *stilus humilis*, *stilus mediocris* und *stilus gravis* oder *sublime* (vgl. Erich Auerbach: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. 3. Auflage. Bern/München 1946).

²² Sie bilden den ersten Teil einer doppelten Reihe von Vorlesungen, in denen Barthes den Übergang von einer fragmentarischen Aufzeichnung des Gegenwärtigen und Vorliegenden zu einem Romanprojekt, von der kurzen Annotation zur längeren Erzählung, von der Zersplitterung zum durchkonstruierten, wohldurchdachten Buch untersuchen will. In Wirklichkeit kommt er jedoch nie dazu, weil er auch im zweiten Teil nur die Voraussetzungen und die Hindernisse für das Schreiben eines Werkes aufzeigt und letztendlich nicht über eine Untersuchung des Fragments, des ›Albums‹ hinauskommt.

die »exemplarische Form der AUFZEICHNUNG der GEGENWART«,²³ welche einen »Wirklichkeitseffekt« hervorruft:

Ich verstehe unter »Wirklichkeitseffekt« das Verlöschen der Sprache zugunsten einer Realitätsgewißheit: Die Sprache zieht sich zurück, verbirgt sich und verschwindet, so daß nur noch das Gesagte nackt übrigbleibt. Im gewissen Sinne ist der Wirklichkeitseffekt = Durchsichtigkeit [...] (VR 126).

Die Auffassung von Dichtung, die Barthes im Haiku verkörpert sieht, steht also in diametralem Gegensatz zum strukturalistischen Verständnis der Dichtung etwa eines Jakobson oder Todorov, denen zufolge ausgerechnet die Opazität und Intransitivität, d. h. das Verweisen des Zeichens auf sich selbst, seine autoreferenzielle Natur, das Wesen der poetischen Sprache ausmacht.²⁴

Die Merkmale, die zu dieser »Durchsichtigkeit« des Zeichens im Haiku führen, sind unterschiedlicher Natur: Es sind an erster Stelle die Kürze und Einfachheit dieser Gedichte, dann ihre Konzentration auf die »Nuance«, auf das ganz Individuelle in Raum und Zeit, auf »das SOSEIENDE, SPEZIELLE vom Individuum« (VR 91), auf die absolute »Kontingenz« (VR 101). Dadurch erzwingt das Haiku »die Gewissheit eines Referenten« (VR 104) bzw. jener »tangibilia« (VR 107), in denen der Referent aufleuchtet und »blitzartig sichtbar« (VR 108) wird. Bezeichnenderweise nennt Barthes diese »TANGIBILIA des Haiku« »Hypotypose[n]« bzw. »Mikro-Hypotyposen« (VR 109), wodurch er unmittelbar auf die erste Definition des Wirklichkeitseffekts hinweist. In der Sitzung vom 17. Februar 1979, die ausdrücklich dem »Wirklichkeits- oder vielmehr Realitätseffekt« gewidmet ist (VR 126–137), vergleicht Barthes

²³ Roland Barthes: *Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978–1979 und 1979–1980*. Hrsg. von Éric Marty. Übers. von Horst Brühmann. Frankfurt am Main 2008, S. 61. — Aus dieser Ausgabe wird im Folgenden unter Angabe der Sigle ›VR‹ zitiert. Barthes hat die Natur des Haiku bereits in *Das Reich der Zeichen* (1970) untersucht, ohne dort jedoch den Begriff des ›Wirklichkeitseffekts‹ zu verwenden.

²⁴ Vgl. etwa Roman Jakobson: *Linguistik und Poetik*. In: Ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Hrsg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert. Frankfurt am Main 1979, S. 83–121, Tzvetan Todorov: *Symboltheorien*. Übers. von Beat Gyger. Tübingen 1995, S. 271–284.

dann das Haiku mit der Photographie, deren Spezifität oder »Noema« (VR 128) im »Es-ist-so-gewesen« (VR 129) zu finden ist: »[D]as Haiku bearbeitet eine heterogene Materie (die Wörter), um sie vertrauenswürdig zu machen und den Effekt des ›Es ist so gewesen‹ zu erreichen« (VR 130).²⁵

Diese Parallele zur Photographie ist umso wichtiger, als Barthes sich schon lange und dann ausführlich in *Die helle Kammer* (1985) mit diesem Medium auseinandergesetzt hat und dieser Vergleich vielleicht ermöglicht, auch implizite Charakteristika des *effet de réel* zu erkennen. Bereits in dem früheren Aufsatz *Schockphotos* (1957) verneint Barthes den Wert jeder künstlerischen Inszenierung oder »Gestaltung« und führt die einzig mögliche schockierende Wirkung auf das »Natürliche«, auf die ungekünstelte »Buchstäblichkeit« mancher Bilder zurück.²⁶ Nicht anders betrachtet er in *Die Fotografie als Botschaft* (1961) das photographische Bild als »Botschaft ohne Code«, als unmittelbare Denotation der Wirklichkeit bzw. des Referenten.²⁷ Diese »reine Denotation, ein *Diesseits der Sprache*« findet aber nach ihm ausschließlich in den »traumatischen Bilder[n]« statt, welche nichts bedeuten, keine Aussage zulassen, weil das »Trauma [...] die Sprache suspendiert und die Bedeutung blockiert«,²⁸ also das »gesunde« Funktionieren des Verweischarakters des Zeichens außer Stande setzt. Auch in *Die helle Kammer* unterscheidet er schließlich zwischen zwei Wirkungsarten der Photographie, einer sozusagen rationalen bzw. »vernünftigen«, die er »studium« nennt und sich mit den vom Photographen beabsichtigten, kulturellen oder anthropologischen Inhalten des Bildes beschäftigt,²⁹ und einer

²⁵ Vgl. weiter: »Alle diese Realitätseffekte sind die der Photographie« (VR 131); »Haiku und PHOTOGRAPHIE sind reine Autoritäten, die sich vor nichts autorisieren müssen als dem *Es ist so gewesen*« (VR 132).

²⁶ Roland Barthes: *Schockphotos*. In: Ders.: *Mythen des Alltags*. Übers. von Horst Brühmann. Frankfurt am Main 2010, S. 135–138, hier S. 136f.

²⁷ Roland Barthes: *Die Fotografie als Botschaft*. In: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Übers. von Dieter Hornig. Frankfurt am Main 1990, S. 11–27, hier S. 13.

²⁸ Ebd., S. 25.

²⁹ Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Übers. von Dietrich Leube. Frankfurt am Main 1985, S. 50. — Aus dieser Ausgabe wird im Folgenden unter Angabe der Sigle »HK« zitiert.

irrationalen, unmittelbaren Wirkung, die hingegen von zufälligen Details ausgeht und den Betrachter »besticht«, »verwundet, trifft« (HK 36). Es ist nur diese zweite Wirkungsart der Photographie, die Barthes' »*punctum*« (ebd.) nennt,³⁰ die jene unmittelbare Vermittlung des Referenten ermöglicht, jene Präsentifikation des Besonderen, Zufälligen und Kontingenten, von der gleich am Anfang seiner Untersuchung die Rede ist (vgl. HK 12f.). Die Photographie verwirklicht somit für Barthes »*die unmögliche Wissenschaft vom einzigartigen Wesen*« (HK 81). Im zweiten Teil seiner Untersuchung bestimmt Barthes den Referenten der Photographie dann als einen der Vergangenheit, als eben jenes »*Es-ist-so-gewesen*«, das mit der »Wahrheit (>*Das ist es!*<« (HK 124) und »Augenfälligkeit« des Abgebildeten zusammenstößt und dadurch der »Verrücktheit« oder der »Halluzination« (HK 126) gleichkommt.

Diese Beschreibung der Wirkung der Photographie erinnert unmittelbar an Barthes' Bestimmung der Wirkung traumatischer Bilder und hebt somit eine wesentliche Charakteristik des *effet de réel* hervor, die bereits in *Der Diskurs der Geschichte* im Vergleich zwischen der »(illusorische[n]) Verschmelzung von Referent und Signifikat« (DG 161) und dem psychotischen oder schizophrenen Diskurs anklang: Es sind vor allem traumatische und schockierende Bilder, die die einigermaßen »pathologische« Wirkung des *effet de réel* hervorbringen.

Diese »pathologische« Dimension spielt zwar im Haiku keine Rolle, aber Barthes lässt es auch bei der Bestimmung dieser Gedichtgattung nicht bei der Idee vom Haiku als »Sprache des Realen« (VR 134) bewenden, sondern schreibt ihm und der Poesie im Allgemeinen eine sozusagen »metaphysische« Funktion zu: Von ihm soll nämlich eine »Erleuchtung« ausgehen (VR 138), die er etwas später mit den »*Epiphanien*« eines Joyce als »plötzliche »Offenbarung der Washeit (WHATNESS) eines Dinges«« (VR 168) vergleicht und mit dem buddhistischen *satori* gleichsetzt (vgl. VR 134 und VR 168),³¹ welches eine intuitive, d. h. nicht durch den Intellekt vermittelte Erkenntnis vom universellen Wesen des Daseins meint. Barthes nennt diese Wirkung des Haiku, die auch in anderen literarischen Werken – etwa von Joyce, Tolstoi, Proust, Dante oder Lamartine – zu beobachten ist, »Augen-

³⁰ Für Beispiele dieses *punctum* vgl. ebd., S. 52–65.

³¹ Vgl. auch HK 59.

blick[e] der Wahrheit« (VR 174). Diese finden vor allem im Moment des als »affektive Verschmelzung« verstandenen Mitleids statt (VR 178)³² und werden von Barthes bezeichnenderweise mit dem »fruchtbare[n] Augenblick« (VR 179) von Diderot und Lessing in Verbindung gesetzt.

Dieser letzte Verweis ist äußerst bezeichnend, weil er zusammen mit den Hinweisen auf die Rhetorik und insbesondere auf die Hypotypose die tiefste und ursprünglichste Natur des Realitätseffekts verrät, welcher nichts anderes als eine Variante bzw. ein neuer Ausdruck für die Idee der ästhetischen Erkenntnis überhaupt darstellt, wie sie etwa im 18. Jahrhundert paradigmatisch von Alexander Gottlieb Baumgarten formuliert worden ist. Dieser hat zuerst in den *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735) in der »extensiv klaren Erkenntnis« das Wesen der Poesie erkannt und diese Idee in seiner *Aesthetica* (1750) auf die Kunst überhaupt übertragen.³³ Die für die Dichtung und allgemein für die Kunst typische Erkenntnis ist demnach eine durch die Sinne (wozu auch die Einbildungskraft, die Erinnerung, der Witz usw. zählen) vermittelte Erkenntnis des Einzelnen und Individuellen, die sich durch den Reichtum an Merkmalen oder Einzelheiten ihres Objektes von der deutlicheren aber abstrakteren und daher »ärmeren« Erkenntnis der Rationalität unterscheidet. Diese »sinnliche Erkenntnis« der Kunst ist nicht diskursiv-analytisch, sondern vielmehr

³² Vgl. HK 128.

³³ Vgl. als gute Einführungen in die Ästhetik Baumgartens: Hans Rudolf Schweizer: *Ästhetik als Philosophie der sinnlichen Erkenntnis. Eine Interpretation der »Aesthetica« A. G. Baumgartens mit teilweiser Wiedergabe des lateinischen Textes und deutscher Übersetzung.* Basel/Stuttgart 1973, insbesondere S. 9–105 und Heinz Paetzold: *Einleitung.* In: Alexander Gottlieb Baumgarten: *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus.* Übers. von Heinz Paetzold. Hamburg 1983, S. VII–LIV. – Vgl. zu den unterschiedenen Erkenntnis-Formen Alessandro Costazza: *Die Vergöttlichung der ästhetischen Erkenntnis: von Baumgarten bis zum Frühidealismus.* In: *Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung.* Band 1: *Der Ursprung des Konzepts um 1800.* Hrsg. von dems., Albert Meier und Gérard Ludin unter Mitwirkung von Stephanie Düsterhöft und Martina Schwalm. Berlin/New York 2011, S. 73–88.

ganzheitlich-intuitiv und gerade diese Charakteristik manifestiert sich vor allem in ihrer ›Prägnanz‹,³⁴ die auch der Auffassung des ›fruchtbaren Augenblicks‹ (VR 179) zugrunde liegt. Der zeitgenössischen rationalistischen Philosophie zufolge kommt die Erkenntnis des einzelnen Dinges als *ens omnimode determinatum* (›das durchgängig bestimmte Seiende‹, A. C.) der Erkenntnis des ganzen Universums gleich.³⁵ Daher nähert sich die ›ästhetische Erkenntnis‹ trotz ihrer Beschränktheit, vor allem aufgrund ihres intuitiven Charakters, der höchsten aller Erkenntnisse, also der göttlichen Erkenntnis, und erhebt sich dann tatsächlich im Laufe des Jahrhunderts als ›intellektuelle Anschauung‹ zur typischen Erkenntnis des göttlichen Genies.³⁶ Auch hierin kann man also eine gewisse Ähnlichkeit mit dem *effet de réel* und insbesondere mit dessen Wirkung als ›Erleuchtung‹ bzw. als *satori* erkennen.

Baumgartens gesamte Ästhetik ist nichts anderes als eine Weiterentwicklung der rhetorischen Kategorie der *enargeia* oder *evidentia*, die oft auch mit der *hypotypose* gleichgesetzt wird. Die »affektische Figur« der *evidentia* sieht nämlich eine »lebhaft-detaillierte Schilderung eines rahmenartigen Gesamtgegenstandes [...] durch Aufzählung (wirklicher oder in der Phantasie erfundener) sinnenfälliger Einzelheiten« vor und verfolgt dadurch den Zweck,³⁷ das Publikum in »Augenzeugenschaft« hineinzuziehen,³⁸ d. h. ihm die Sachen ›vor Augen zu führen‹. Dieser Idee der *evidentia* als Detaillierung und Gesamtblick zum Zweck der Anschaulichkeit³⁹ bzw. der ›Präsentifikation‹ der dargestellten Sachen

³⁴ Vgl. zum Begriff der ›Prägnanz‹ in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts: Hans Adler: *Die Prägnanz des Dunklen. Gnoseologie – Ästhetik – Geschichtsphilosophie bei Johann Gottfried Herder*. Hamburg 1990.

³⁵ Vgl. Alexander Gottlieb Baumgarten: *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der Aesthetica*. Hrsg. und übers. von Hans Rudolf Schweizer. Lateinisch – Deutsch. 2., durchgesehene Auflage. Hamburg 1988, S. 141 (§ 557).

³⁶ Vgl. Costazza: *Die Vergöttlichung der ästhetischen Erkenntnis* (Anm. 33).

³⁷ Heinrich Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. München 1960, S. 399.

³⁸ Ebd., S. 400, vgl. ebenso S. 402f.

³⁹ Vgl. zur ›Anschaulichkeit‹ Gyburg Radke-Uhlmann und Arbogast Schmitt (Hrsg.): *Anschaulichkeit in Kunst und Literatur. Wege bildlicher Visualisierung in der europäischen Geschichte*. Berlin/Boston 2011.

liegt nun ganz eindeutig auch der Kategorie des *effet de réel* zugrunde. Das Konzept der ›particolarizzazione‹ in den italienischen Ästhetiken des 18. Jahrhunderts hat die nur auf den ersten Blick entgegengesetzten ästhetischen Kategorien des ›Charakteristischen‹ und des ›Idealischen‹⁴⁰ begründet und sowohl der goetheschen Auffassung des ›Bedeutenden‹ als auch jener des ›Symbolischen‹ Pate gestanden.⁴¹

Diese genetische Rekonstruktion zeigt allerdings, dass jeder Realismus, wie schon Jakobson deutlich erkannt hatte, das Ergebnis einer rhetorischen Strategie ist: Auch dort, wo der Referent sich selbst mitzuteilen scheint, wie etwa im Haiku oder gar in der Photographie, handelt es sich in Wirklichkeit um eine durch die Mittel der Rhetorik hervorgebrachte ›referenzielle Illusion‹, wie dies Barthes selbst in seinem früheren Aufsatz (WE 171) erkannt hat. Das Bezeichnende ist mit anderen Worten nie vollkommen transparent, sondern kann höchstens – manchmal durch extreme, fast pathologische Mittel – den Eindruck der Durchsichtigkeit erwecken.⁴²

Literatur und Geschichtsschreibung: die *evidentia* und das Narrative

Auf die rhetorische Idee des *effet de réel* stützt sich auch die enge Verwandtschaft zwischen der historischen und der fiktionalen Erzählung, wie es Roland Barthes in *Der Diskurs der Geschichte* dargelegt hatte und wie es inzwischen selbst die neuere Historiographie erkennt.⁴³ Carlo

⁴⁰ Vgl. Alessandro Costazza: *Das ›Charakteristische‹ ist das ›Idealische‹. Über die Quellen einer umstrittenen Kategorie der italienischen und deutschen Ästhetik zwischen Aufklärung, Klassik und Romantik.* In: *Beiträge zu Komparatistik und Sozialgeschichte der Literatur. Festschrift für Alberto Martino.* Hrsg. von Norbert Bachleitner, Alfred Noe und Hans-Gert Roloff. Amsterdam/Atlanta 1997, S. 463–490.

⁴¹ Vgl. Alessandro Costazza: *Das ›Charakteristische‹ als ästhetische Kategorie der deutschen Klassik. Eine Diskussion zwischen Hirt, Fernow und Goethe nach 200 Jahren.* In: *Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft* 42 (1998), S. 64–94.

⁴² Vgl. beispielhaft Gigliolis schöne Analyse der rhetorischen Konstruiertheit vom schockierenden, scheinbar hyperrealistischen Incipit von Roberto Savianos *Gomorra*: Giglioli: *Senza trauma* (Anm. 6), S. 62–68.

⁴³ Vgl. dazu das fünfte Kapitel in Ankersmit: *History and Topology*

Ginzburg hat gezeigt, dass für die Historiker der Antike die *enargeia* bzw. die *evidentia in narratione* (Quintillian) ein wesentliches Mittel der geschichtlichen Wahrheit darstellte, so dass den lebhaften und detaillierten Beschreibungen Homers historische Glaubwürdigkeit beigemessen wurde.⁴⁴ Dies behielt seine Gültigkeit noch im 16. Jahrhundert, etwa bei Robortello oder Sperone Speroni, während in der modernen Historiographie die Rolle der *evidentia* von den Zitaten und den Anmerkungen übernommen worden ist,⁴⁵ so dass mittlerweile der Beweis (*evidence*) über die *enargeia* (*evidentia in narratione*) obsiegt.⁴⁶

Ginzburg will keineswegs die Wichtigkeit des historischen Beweises in Frage stellen und hält auch angesichts von Barthes' Geschichtsauffassung und noch entschiedener gegenüber dem Relativismus des postmodernen Verständnisses von Geschichte als Konstruktion und Narration Hayden Whites am ›Realitätsprinzip‹,⁴⁷ d. h. an der Objektivität des historischen Ereignisses fest.⁴⁸ Seine historische Methode will jedoch der *evidentia* und letztendlich dem ›Wirklichkeitseffekt‹, den er bezeichnenderweise in ›Wahrheitseffekt‹ umtauft,⁴⁹ die alte Zentralität zurückgeben. Indem er nicht an den endgültigen Besitz der Wahrheit glaubt und die Aufgabe des Historikers vielmehr nur als ein Streben danach versteht, schreibt er innerhalb dieser Suche nach der historischen Wahrheit auch der Fiktion (insbesondere den Werken der großen ›Realisten‹ Manzoni, Tolstoi, Balzac, Stendhal, Flaubert, Proust oder Henry James)⁵⁰ eine wichtige, ja zuweilen sogar höhere historische Erkenntnis-

(Anm. 19): ›*The Reality Effect in the Writing of History: The Dynamics of Historiographical Topology*‹, S. 125–161.

⁴⁴ Vgl. Carlo Ginzburg: *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*. Milano 2006, S. 16–23.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 35f.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 37.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 205–224 und S. 309.

⁴⁸ Vgl. zur Auseinandersetzung mit Hayden White ebd., S. 210–221 und S. 308f.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 16.

⁵⁰ Vgl. etwa ebd. zu Manzoni: S. 306f. und S. 310f., zu Tolstoi: S. 257 und S. 261–263, zu Balzac: S. 169f. und S. 305–307, zu Stendhal, S. 156–168 sowie S. 160f. und S. 166–184, zu Flaubert: S. 234–240, zu Proust: S. 228–231 sowie zu Henry James: S. 314f.

leistung als der Geschichtsschreibung selbst zu. Eine solche Überlegenheit der realistischen Literatur rührt nach Ginzburg geradezu aus der Begrenztheit ihres Blickwinkels, aus ihrer Konzentration auf die oft scheinbar unbedeutenden Einzelheiten des historischen Geschehens, auf nebensächliche bzw. exzentrische Figuren oder Ereignisse, auf die moralischen oder weltanschaulichen Vorstellungen der Protagonisten, auf Momente also, die etwa die politische oder ökonomische Historiographie notwendigerweise vernachlässigen muss. In der realistischen Literatur, insbesondere in den Werken Tolstois,⁵¹ sieht Ginzburg sogar den Anfang jener alternativen geschichtswissenschaftlichen Forschungsrichtung begründet, die unter dem Begriff »Mikro-Historie« bekannt ist und zu deren Initiatoren er selber zählt.⁵² Auf sehr bezeichnende Art und Weise hebt Ginzburg die von Siegfried Krakauer in seiner posthumen Arbeit *History. The Last Things before the Last* gezogene Parallele zwischen der Mikro-Historie und der Photographie bzw. der Nahaufnahme (*close-up*) im Film hervor,⁵³ um anschließend die gleiche unbeteiligte Einstellung des Photographen in den Beschreibungen aus Flauberts *L'éducation sentimentale* wiederzufinden und von hier aus eine Ähnlichkeit zwischen dem Stil Flauberts und jenem des Historikers Michelet nahezu legen.⁵⁴ Alle drei Momente, die Photographie, Flaubert und Michelet, waren nicht von ungefähr auch Vorbild für Roland Barthes' Auffassung des *effet de réel*, sodass man daraus schließen kann, dass dieser Effekt einen auf die *evidentia* zurückgehenden rhetorischen und allgemein ästhetischen Kunstgriff darstellt. Dieser dient sowohl in einer

⁵¹ Ginzburg behauptet, dass er durch die Lektüre von *Krieg und Frieden* (1864–69) zum Historiker geworden ist. Vgl. ebd., S. 257.

⁵² Vgl. ebd., S. 257. Unter den Vorläufern seiner mikrologischen Methode erwähnt Ginzburg darüber hinaus auch Queneau und Calvino. Vgl. ebd., S. 245–248. Die Nähe der Mikro-Historie zur Literatur wird u. a. auch dadurch bezeugt, dass mikrohistorische Untersuchungen wie etwa *Die wahrhaftige Geschichte von der Wiederkehr des Martin Guerre* (2004) von Natalie Zemon Davis und *Der Käse und die Würmer* (1979) von Carlo Ginzburg jeweils als Vorlage für einen Film und für eine theatralische Adaptation gedient haben.

⁵³ Vgl. ebd., S. 225–240.

⁵⁴ Vgl. ebd., insbesondere S. 233–238.

realistischen Literatur als auch in der Mikrohistorie dazu, den Eindruck der realen Existenz des Referenten zu erwecken bzw. zu bekräftigen.

Diese Parallelisierung von Literatur und Geschichtsschreibung aufgrund ihrer Fähigkeit, vermittels der *evidentia* bzw. des *effet de réel* das konkrete und individuelle Wirkliche durchscheinen zu lassen, steht aber offensichtlich im Widerspruch zu Aristoteles' traditionsreicher Opposition von Dichtung und Geschichte. Bekanntlich sah Aristoteles im neunten Buch seiner *Poetik* den philosophischeren Charakter der Poesie gegenüber der Geschichtsschreibung darin begründet, dass jene das mögliche oder wahrscheinliche Universale zum Gegenstand hat, während eine – freilich einschränkend – nur als bloße Annalistik verstandene Geschichtsschreibung das Wirkliche und Besondere anvisiert.⁵⁵ Um eine Ähnlichkeit zwischen Geschichtsschreibung und realistischer Literatur zu behaupten, mussten daher sowohl Barthes als auch Ginzburg dieser aristotelischen Unterscheidung mehr oder weniger explizit widersprechen. Nach Barthes stellt die im *effet de réel* zum Ausdruck kommende Tendenz der realistischen Literatur nach einer »konkrete[n] Wirklichkeit« das Ergebnis einer Wandlung im Verständnis von Dichtung dar, die sich früher nicht am partikulären Wirklichen, sondern eher am Allgemeinen und Wahrscheinlichen orientierte, somit an den kodifizierten Regeln. Der *effet de réel* fungiert also als ein kaum zugestandener »Ersatz« der alten Wahrscheinlichkeit (WE 170f.). Carlo Ginzburg geht hingegen einen anderen Weg und schreibt der Literatur gerade aufgrund ihrer Konzentration auf das Einzelne und Partikulare eine höhere Erkenntnisleistung zu, um dann von ihr die Methode der Mikro-Historie abzuleiten, die er selbstverständlich von der »Partikularität« der aristotelischen Annalistik unterscheidet und der Abstraktheit der Makro-Geschichte entgegenstellt.

Der Verweis auf Aristoteles führt allerdings zu einer weiteren Analogie zwischen Literatur und Historiographie, die nicht nur auf der rhetorischen Kategorie der *evidentia* bzw. der Anschaulichkeit gründet, sondern vielmehr in der Narrativität beider Schriftgattungen ihr

⁵⁵ Vgl. zu einer unterschiedlichen Auffassung von Geschichte, die in Aristoteles' *Rhetorik* enthalten sein soll: Carlo Ginzburg: *Ancora su Aristotele e la storia*. In: Ders.: *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*. Milano 2000, S. 51–67.

gemeinsames Charakteristikum findet. Um auf dieses gemeinsame Merkmal zu kommen, muss man allerdings von einer anfänglichen Opposition ausgehen.

Der wahre und tiefste Unterschied zwischen Poesie und Geschichtsschreibung besteht nach Aristoteles in ihren jeweiligen, unterschiedlichen Darstellungsweisen, nicht in ihren unterschiedlichen Gegenständen – wie immer man das ›Wirkliche‹ oder das ›Wahrscheinliche‹, das ›Allgemeine‹ oder das ›Besondere‹ auch interpretieren will. In den Kapiteln sieben und acht der *Poetik*, auf die sich bereits der erste Satz des neunten Kapitels ausdrücklich bezieht, beschreibt Aristoteles am Beispiel des homerischen Epos, wie die Dichtung die dargestellten Ereignisse zu einem Ganzen eines bestimmten Umfanges mit Anfang, Mitte und Ende bilden soll und zu diesem Zweck aus der Fülle der Begebenheiten nur die wichtigen bzw. notwendigen Ereignisse auswählt, um sie nach einer kausalen, d. h. zwingenden oder zumindest wahrscheinlichen Ordnung zusammenzufügen und miteinander in Verbindung zu setzen. Der Grund dieser Vorgehensweise der Dichtung besteht darin, dass die poetische Darstellung für den Betrachter »übersichtlich« und »faßlich«, also ein Gegenstand seiner »Anschauung« sein soll,⁵⁶ während die Geschichtsschreibung, wie es Aristoteles erst im 23. Kapitel der *Poetik* ausführt, nicht an die Einheit der Anschauung gebunden ist und deswegen auch unterschiedliche, voneinander unabhängige bzw. ›zufällige‹ Ereignisse zum Gegenstand haben kann.⁵⁷ Modern ausgedrückt besteht also nach Aristoteles die philosophischere Natur der Poesie gegenüber der Historiographie in ihrem narrativen und fiktionalen Charakter. Insofern sie der Anschaulichkeit dient, führt aber auch die Narrativität letztendlich auf das rhetorische Prinzip der *enargeia* und auf die darin enthaltene Forderung nach Einheitlichkeit und Ganzheitlichkeit der Vorstellung zurück. Die Opposition von Wirklichkeitseffekt und narrativer Organisation der Erzählung, von der Barthes in *Der Wirklichkeitseffekt* gesprochen hatte, wird somit in Richtung auf eine Inklusion der Narrativität als ein wichtiger Bestandteil des *effet de réel* überwunden. Dies bestätigt wiederum Roland Barthes' Andeutung am Ende seines

⁵⁶ Vgl. Aristoteles: *Poetik*. Übers. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1994, S. 25 und 27.

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 77.

Aufsatzes *Der Diskurs der Geschichte*, als er nämlich in der »*narration complète*« ein Mittel zur Hervorbringung eines *effet de réel* sah.

Obwohl Aristoteles in der *Poetik* die Narrativität als auszeichnendes Merkmal für die Dichtung der Historiographie abgesprochen hatte, wussten die Historiker seit Beginn der Geschichtsschreibung – seit Herodot oder Xenophon bis zu Machiavelli und weiterhin bis ins 18. Jahrhundert – um die Fiktionalität und Narrativität ihrer Disziplin: Noch Schiller behauptete ausdrücklich, dass die Aufgabe des Historikers darin besteht, eine subjektive Ordnung ins Chaos der Fakten zu bringen,⁵⁸ und auch Hegels Universalgeschichte ist letztendlich ein Produkt dieser Einstellung. Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erhob die Geschichtsschreibung infolge ihres positivistischen Strebens nach Wissenschaftlichkeit den Anspruch auf absolute Objektivität und verdeckte bzw. verdrängte diesen narrativen Charakter der Disziplin, der sie in die Nähe der Kunst und der Literatur zu führen drohte. Wie Hayden White in *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (1973) gezeigt hat, war allerdings selbst diese positivistische Geschichtsschreibung weit davon entfernt, eine wie auch immer unabhängige Wirklichkeit abzubilden. Denn ihr »realism« bei der Verknüpfung der Ereignisse bzw. bei der »narrativen Modellierung« (*emplotment*) lehnte sich an bestimmte vorgegebene literarische Muster wie »romance«, »comedy«, »tragedy« und »satire« an und organisierte darüber hinaus den historischen Diskurs nach den bekanntesten rhetorischen Kategorien der Metapher, der Synekdoche, der Metonymie und der Ironie.⁵⁹

In den Fußstapfen von Benedetto Croce⁶⁰ unterstrich also Hayden White den konstruktiven und letztendlich literarischen Charakter jeder Geschichtsdarstellung, indem er das Narrative als deren wesentliches

⁵⁸ Vgl. Friedrich Schiller: *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte? Eine akademische Antrittsrede*. In: *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Hrsg. von Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese. Band 17: *Historische Schriften*. Erster Teil. Hrsg. von Karl-Heinz Hahn. Weimar 1970, S. 359–376, hier insbesondere S. 373f.

⁵⁹ Hayden White: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore/London 1973, S. 2f.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 375–425. Vgl. zu diesem Einfluss: Ginzburg: *Il filo e le tracce* (Anm. 44), S. 211–217.

und unhintergehbare Merkmal aufdeckte. Demnach sind aber Historie und Literatur, realistische und fiktionale Erzählung prinzipiell gar nicht mehr voneinander zu unterscheiden. Beide operieren mit den gleichen letztendlich rhetorischen oder poetologischen Topoi, indem sie eine gewisse Anzahl von fiktiven oder realen Ereignissen in einem bestimmten *plot* organisieren, d. h. diese in eine gewisse Beziehung zueinander setzen, in der sie nur Teile eines anschaulichen Ganzen darstellen.

Es scheint also, dass sowohl bei Hayden White als auch bei Carlo Ginzburg die moderne Historiographie über die Betrachtung der Literatur zur Erkenntnis ihrer ursprünglichen konstruktiven bzw. literarischen Natur gekommen ist. Dabei unterscheiden sich jedoch die Auffassungen Ginzburgs und Whites in mancher Hinsicht grundsätzlich. Während Whites narrative Geschichtsauffassung nämlich eine eher totalisierende und harmonisierende Tendenz aufweist,⁶¹ durch die sie sich den Ideologievorwurf zugezogen hat,⁶² weigert sich Ginzburg (trotz seiner Einsicht in die Notwendigkeit eines allgemeinen historischen Überblicks und einer Abwechslung bzw. Ergänzung von Makro- und Mikrogeschichte),⁶³ die Lücken der Überlieferung zu einer glatten Oberfläche zu polieren, wie es Aufgabe der Romanschreiber ist.⁶⁴ Er nimmt vielmehr das Fragmentarische einer diskontinuierlichen, z. T. anekdotischen Wiedergabe der historischen Ereignisse in Kauf, indem er vorschlägt, selbst die Hypothesen, Zweifel und Unsicherheiten der historischen Untersuchung in eine narrative Komponente zu verwandeln.⁶⁵

Die Tatsache, dass diese Kontrastierung von narrativer und mikrologischer Geschichtsauffassung eine signifikante Entsprechung in der

⁶¹ Vgl. Hayden White: *Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung*. Übers. von Margit Smuda. Frankfurt am Main 1990, S. 34.

⁶² Vgl. ebd., S. 46–48.

⁶³ Vgl. Ginzburg: *Il filo e le tracce* (Anm. 44), S. 257–266.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 222, S. 262 sowie S. 311.

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 182f. und S. 187. In Wirklichkeit trifft sich hier die Mikrogeschichte gerade mit dem Erzählverfahren eines Walter Scott, der »sich nicht im geringsten [scheute], seine Erzählverfahren bloßzulegen, [...] seinen Umgang mit historischen Quellen offen vor dem Leser auszubreiten, teils im Roman selbst, teils in beigefügten Anmerkungen« (Horst Steinmetz: *Literatur und Geschichte. Vier Versuche*. München 1988, S. 28).

Diskussion über den ›Realismus‹ findet, welche im Zusammenhang mit der sogenannten ›Expressionismusdebatte‹ zwischen Georg Lukács und Ernst Bloch stattgefunden hat, beweist und bekräftigt zusätzlich die thematisierte Parallelität von Literatur und Historiographie. Es stoßen in dieser Diskussion nämlich zwei Auffassungen von Mimesis bzw. des Verhältnisses von Wirklichkeit und ihrer künstlerischen Darstellung aufeinander, die man einerseits als ›mittelbare‹, andererseits als ›unmittelbare Widerspiegelung‹ der Wirklichkeit bezeichnen kann.

Nach Lukács ist der echte Realismus keine unmittelbare Widerspiegelung der Wirklichkeit, weil die Oberfläche der Phänomene – nach dem Verhältnis der marxistischen Kategorien von ›Basis‹ und ›Überbau‹ – in einer ›dialektischen‹, oft spiegelbildlichen Beziehung zum tieferen, ›objektiven‹ Wesen der Wirklichkeit steht.⁶⁶ Demnach soll der ›wahre Realist‹ nicht einfach abbilden oder ›beschreiben‹; er soll ›erzählen‹,⁶⁷ indem er die Oberfläche der Wirklichkeit aufbricht, eine Auswahl des Wesentlichen trifft und das Gewählte dann zu einer neuen, scheinbaren Totalität zusammenfügt, die ihrerseits die Totalität des kapitalistischen Systems widerspiegeln soll.⁶⁸ Lukács kritisiert somit sowohl den ›falschen Objektivismus des Typus Zola‹ als auch den ›falschen Subjektivismus‹ von Joyce oder Dos Passos.⁶⁹ Er verwendet hingegen das Werk Thomas Manns – neben jenem Gorkis – als höchstes Muster seiner Auffassung von Realismus.⁷⁰ Es verwundert daher nicht, dass Lukács von dieser letztendlich klassischen Kunstauffassung ausgehend,⁷¹ wie ihm Ernst Bloch ausdrücklich vorwirft,⁷² kein Verständnis für die Avantgarden und deren künstlerische Verfahren – vor allem

⁶⁶ Vgl. Lukács: *Es geht um den Realismus* (Anm. 1), hier S. 196f. sowie S. 204f.

⁶⁷ Vgl. Georg Lukács: *Erzählen oder Beschreiben*. In: Ders.: *Werke*. Band 4: *Essays über Realismus*. Berlin/Neuwied 1971, S. 197–242.

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 214.

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 230.

⁷⁰ Vgl. Lukács: *Es geht um den Realismus* (Anm. 1), S. 199.

⁷¹ Lukács bezieht sich etwa auf Goethe und Lessing. Vgl. Lukács: *Erzählen oder Beschreiben* (Anm. 67), S. 214–216 und S. 223–225.

⁷² Ernst Bloch: *Diskussionen über Expressionismus*. In: *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*. Hrsg. von Hans-Jürgen Schmitt. Frankfurt am Main 1973, S. 180–191, hier S. 184.

Collage und Montage⁷³ – aufbringen kann. Gerade die unmittelbare Abbildung der zerklüfteten und zersprengten Oberfläche der modernen Wirklichkeit, z. B. durch »die expressionistischen Zerbrechungs- und Interpolationsversuche«⁷⁴ der Collage oder Montage, ermöglicht hingegen nach Ernst Bloch eine »Zersetzung [...] des Oberflächenzusammenhangs«. Diese entlarvt die ideologischen Konstruktionen und ermöglicht es, »Neues in den Hohlräumen«⁷⁵ zu erkennen, d. h. utopische Potenziale freizusetzen. Gegenüber Lukács' Dogmatismus, der ihm u. a. auch von Anna Seghers und Bertolt Brecht vorgeworfen worden ist,⁷⁶ relativiert und historisiert Bloch die Art von künstlerischer Widerspiegelung der Wirklichkeit, indem er zwischen einer »jähren« und einer »breiten« Vermittlung unterscheidet und deren jeweilige Legitimität zu unterschiedlichen Zeiten gelten lässt.⁷⁷

Ausblick

Die hier schematisch zusammengefasste Diskussion hebt noch einmal hervor, wie der »Realismus«, sei es auf dem Gebiet der Kunst oder auf jenem der Geschichtsschreibung, keine unmittelbare Abbildung der Wirklichkeit ist, sondern das Produkt einer rhetorischen Konvention. Es scheint aber, als gäbe es schon seit der Antike zwei Haupttendenzen desselben, die Auerbach durch seinen Hinweis auf zwei »Grundtypen« der

⁷³ Nur bedingt gesteht Lukács der Montage, v. a. »in ihrer Originalform, als Fotomontage«, einen gewissen ästhetischen Wert zu (Lukács: *Es geht um den Realismus* (Anm. 1), S. 210f.).

⁷⁴ Zu Ernst Blochs Auffassung der Montage vgl. Ernst Bloch: *Erbschaft dieser Zeit. Erweiterte Ausgabe*. In: *Gesamtausgabe*. Band IV. Frankfurt am Main 1985, S. 221–228, hier S. 270.

⁷⁵ Bloch: *Diskussionen über Expressionismus* (Anm. 72), S. 186.

⁷⁶ Vgl. *Ein Briefwechsel zwischen Anna Seghers und Georg Lukács*. In: *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*. Hrsg. von Hans-Jürgen Schmitt. Frankfurt am Main 1973, S. 264–301, hier S. 264–274 sowie im selben Band *Die Brecht-Polemik gegen Lukács* [zusammengestellte Texte Bertolt Brechts], S. 302–336.

⁷⁷ Vgl. Ernst Bloch: *Das Problem des Expressionismus nochmals*. In: Ders.: *Erweiterte Ausgabe*. In: *Gesamtausgabe*. Band IV. Frankfurt am Main 1985, S. 275–278.

Wirklichkeitsdarstellung, die analytische Beschreibungskunst Homers einerseits und die synthetische Geschichtsdarstellung der Bibel andererseits,⁷⁸ vielleicht erahnt hat. Sowohl die detaillierte Darstellung des Einzelnen und Partikulären als auch die narrative Konstruktion des Diskurses – weit davon entfernt, einander auszuschließen – sind wichtige und einander ergänzende Mittel jeder realistischen, sowohl historischen als auch literarischen Darstellung, die letztendlich auf die rhetorische Idee der *enargeia* zurückgehen und möglicherweise selbst in der bartheschen Vorstellung vom *effet de réel* enthalten sind.

Dieser um die Dimension der Narrativität sowie um die Vorstellung der traumatischen Wirkung erweiterte Begriff des *effet de réel* scheint zwar ganz angemessen zu sein, um verschiedene Formen von Realismus zu erfassen und insofern auch, um viele der anfangs aufgezählten Merkmale der sich als Überwindung der Postmoderne verstehenden Literatur der letzten Jahrzehnte zu charakterisieren. Ob diese rhetorische Kategorie aber tatsächlich als Unterscheidungsmerkmal zwischen den literarischen Werken der Postmoderne und jenen einer möglichen Nach-Postmoderne dienen kann, soll dahingestellt bleiben. Mit Sicherheit vermag der so verstandene *effet de réel* viele Eigenschaften zu beschreiben, die sowohl dem modernen als auch dem postmodernen Roman angehören. Die Verwendung von »Wirklichkeitseffekten«, etwa die detaillierte Beschreibung von unnützen Gegenständen, ist zum Beispiel ein typisches Merkmal der »realistischen« Weltliteratur aus der zweiten Hälfte des 19. und dem Beginn des 20. Jahrhunderts.⁷⁹ Andererseits verwenden aber auch typisch postmoderne Romane sowohl *evidentia*- wie *ekphrasis*-Effekte; man braucht dabei nur an die berühmte ekphrastische Schilderung des Tympanons am Portal einer Kirche am Anfang von *Ecos Il nome della Rosa* (1980) zu denken.⁸⁰ Von einer »Ästhetik der Gegenstände« hat man darüber hinaus auch in Bezug auf Italo Calvino, einen weiteren Begründer der italienischen Postmoderne, ge-

⁷⁸ Vgl. Auerbach: *Mimesis* (Anm. 21), S. 5–27.

⁷⁹ Vgl. etwa Francesco Orlando: *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. Torino 1993.

⁸⁰ Vgl. Umberto Eco: *Der Name der Rose. Roman*. Übers. von Burkhardt Kroeber. 2. Auflage. München/Wien 1982, S. 56–63.

sprochen; diese Ästhetik ist später in den Romanen von Daniele Del Giudice sogar vertieft und weitergeführt worden.⁸¹

Durch diese wenigen Beispiele ist die Anwendbarkeit des *effet de réel* als Unterscheidungsmerkmal einer post-postmodernen Literatur nicht ausgeschlossen; es wird vielmehr die Aufgabe von nachfolgenden Untersuchungen sein, eine solche Funktion der bartheschen Kategorie zu diskutieren und weiter zu denken.

⁸¹ Vgl. hierzu Pierpaolo Antonello: *La verità degli oggetti. La narrativa di Daniele Del Giudice fra descrizione e testimonianza*. In: *Annali d'Italianistica* 23 (2005), S. 211–231.

Literaturverzeichnis

- Adler, Hans: *Die Prägnanz des Dunklen. Gnoseologie – Ästhetik – Geschichtsphilosophie bei Johann Gottfried Herder*. Hamburg 1990.
- Ankersmit, Franklin Rudolf: *History and Tropology. The Rise and Fall of Metaphor*. Berkeley/London/Los Angeles 1994.
- Anonym: *Prospects for a New Realism* [Homepage der International Conference for a New Realism] <<http://new-realism.de/>>. Datum des Zugriffs: 10. 12. 2013.
- Antonello, Pierpaolo: *La verità degli oggetti: la narrativa di Daniele Del Giudice fra descrizione e testimonianza*. In: *Annali d'Italianistica* 23 (2005), S. 211–231.
- Aristoteles: *Poetik*. Übers. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1994.
- Auerbach, Erich: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. 3. Auflage. Bern/München 1946.
- Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Übers. von Dietrich Leube. Frankfurt am Main 1985.
- Barthes, Roland: *Die Fotografie als Botschaft*. In: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Übers. von Dieter Hornig. Frankfurt am Main 1990, S. 11–27.
- Barthes, Roland: *L'effet de réel*. In: Ders.: *Œuvres complètes. Tome III: 1968–1971*. Hrsg. von Éric Marty. Paris 2002, S. 25–32.
- Barthes, Roland: *Der Diskurs der Geschichte*. In: Ders.: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*. Übers. von Dieter Hornig. Frankfurt am Main 2006, S. 149–163.
- Barthes, Roland: *Der Wirklichkeitseffekt*. In: Ders.: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*. Übers. von Dieter Hornig. Frankfurt am Main 2006, S. 164–172.
- Barthes, Roland: *Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978–1979 und 1979–1980*. Hrsg. von Éric Marty. Übers. von Horst Brühmann. Frankfurt am Main 2008.
- Barthes, Roland: *Schockphotos*. In: Ders.: *Mythen des Alltags*. Übers. von Horst Brühmann. Berlin 2010, S. 135–138.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der »Aesthetica«*. Hrsg. und übers. von Hans Rudolf Schweizer. Lateinisch – Deutsch. 2., durchgesehene Auflage. Hamburg 1988.
- Bloch, Ernst: *Diskussionen über Expressionismus*. In: *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*. Hrsg. von Hans-Jürgen Schmitt. Frankfurt am Main 1973, S. 180–191.

- Bloch, Ernst: *Das Problem des Expressionismus nochmals*. In: Ders.: *Erbschaft dieser Zeit*. Erweiterte Ausgabe. In: *Gesamtausgabe*. Band IV. Frankfurt am Main 1985, S. 275–278.
- Bloch, Ernst: *Erbschaft dieser Zeit*. Erweiterte Ausgabe. In: *Gesamtausgabe*. Band IV. Frankfurt am Main 1985.
- Casadei, Alberto: *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*. Bologna 2007.
- Costazza, Alessandro: *Das »Charakteristische« ist das »Idealische«*. Über die Quellen einer umstrittenen Kategorie der italienischen und deutschen Ästhetik zwischen Aufklärung, Klassik und Romantik. In: *Beiträge zu Komparatistik und Sozialgeschichte der Literatur. Festschrift für Alberto Martino*. Hrsg. von Norbert Bachleitner, Alfred Noe und Hans-Gert Roloff. Amsterdam/Atlanta 1997, S. 463–490.
- Costazza, Alessandro: *Das »Charakteristische« als ästhetische Kategorie der deutschen Klassik. Eine Diskussion zwischen Hirt, Fernow und Goethe nach 200 Jahren*. In: *Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft* 42 (1998), S. 64–94.
- Costazza, Alessandro: *Die Vergöttlichung der ästhetischen Erkenntnis: von Baumgarten bis zum Frühidealismus*. In: *Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung*. Band 1: *Der Ursprung des Konzepts um 1800*. Hrsg. von dems., Albert Meier und Gérard Laudin unter Mitwirkung von Stephanie Düsterhöft und Martina Schwalm. Berlin/New York 2011, S. 73–88.
- Costazza, Alessandro: *Benjamin Steins »Die Leitwand« oder über die (Un-)Möglichkeit (auto-)biographischen Schreibens*. In: Astrid Arndt, Christoph Deupmann und Lars Korten (Hrsg.): *Logik der Prosa. Zur Poetizität ungebundener Rede*. Göttingen 2012, S. 301–333.
- Donnarumma, Raffaele: *Nuovi realismi e persistenze postmoderne. Narratori italiani di oggi*. In: *Allegoria* 57 (2008/1), S. 26–54.
- Eco, Umberto: *Der Name der Rose*. Roman. Übers. von Burkhardt Kroeber. 2. Auflage München/Wien 1982.
- Ferraris, Maurizio: *Manifesto del nuovo realismo*. Bari 2012.
- Giglioli, Daniele: *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*. Macerata 2011.
- Ginzburg, Carlo: *Ancora su Aristotele e la storia*. In: Ders.: *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*. Milano 2000, S. 51–67.
- Ginzburg, Carlo: *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*. Milano 2006.
- Gombrich, Ernst H.: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. 2. Auflage. Stuttgart/Zürich 1986.
- Goodman, Nelson: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis 1976.

- Jakobson, Roman: *Über den Realismus in der Kunst*. In: Ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Hrsg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert. Frankfurt am Main 1979, S. 129–139.
- Jakobson, Roman: *Linguistik und Poetik*. In: Ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Hrsg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert. Frankfurt am Main 1979, S. 83–121.
- Kracht, Christian (Hrsg.): *Mesopotamia. Ernste Geschichten am Ende des Jahrtausends*. Stuttgart 1999.
- Lausberg, Heinrich: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. München 1960.
- Lukács, Georg: *Erzählen oder Beschreiben*. In: Ders.: *Werke*. Band 4: *Essays über Realismus*. Berlin/Neuwied 1971, S. 197–242.
- Lukács, Georg: *Es geht um den Realismus*. In: *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*. Hrsg. von Hans-Jürgen Schmitt. Frankfurt am Main 1973, S. 192–230.
- Luperini, Romano: *La fine del postmoderno*. Napoli 2005.
- Ming, Wu: *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*. Torino 2009.
- Orlando, Francesco: *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. Torino 1993.
- Paetzold, Heinz: *Einleitung*. In: Alexander Gottlieb Baumgarten: *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*. Übers. von Heinz Paetzold. Hamburg 1983, S. VII–LIV.
- Politycki, Matthias: *Relevanter Realismus*. In: *Vom Verschwinden der Dinge in der Zukunft. Bestimmte Artikel. 2006–1998*. Hrsg. von dems. Hamburg 2007, S. 102–106.
- Radke-Uhlmann, Gyburg/Schmitt, Arbogast (Hrsg.): *Anschaulichkeit in Kunst und Literatur. Wege bildlicher Visualisierung in der europäischen Geschichte*. Berlin/Boston 2011.
- Schiller, Friedrich: *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte? Eine akademische Antrittsrede*. In: *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Hrsg. von Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese. Band 17: *Historische Schriften*. Erster Teil. Hrsg. von Karl-Heinz Hahn. Weimar 1970, S. 359–376.
- Schmitt, Hans-Jürgen (Hrsg.): *Die Brecht-Polemik gegen Lukács [zusammengestellte Texte von Bertolt Brecht]*. In: *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*. Frankfurt am Main 1973, S. 302–336.
- Schweizer, Hans Rudolf: *Ästhetik als Philosophie der sinnlichen Erkenntnis. Eine Interpretation der Aesthetica A. G. Baumgartens mit teilweiser Wiedergabe des lateinischen Textes und deutscher Übersetzung*. Basel/Stuttgart 1973.

- Seghers, Anna/Lukács, Georg: *Ein Briefwechsel*. In: *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*. Hrsg. von Hans-Jürgen Schmitt. Frankfurt am Main 1973, S. 264–301.
- Steinmetz, Horst: *Literatur und Geschichte. Vier Versuche*. München 1988.
- Todorov, Tzvetan: *Symboltheorien*. Übers. von Beat Gyger. Tübingen 1995.
- White, Hayden: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore/London 1973.
- White, Hayden: *Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung*. Übers. von Margit Smuda. Frankfurt am Main 1990.