

Der deutsche Realismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Versuch einer Hinführung

Johannes F. Lehmann (Uni Bonn)

Der Begriff ‚Realismus‘ ist deshalb besonders intrikat, weil er nicht nur eine etablierte literaturgeschichtliche Bezeichnung für eine Epoche ist, sondern zugleich ein Begriff, der ein philosophisches Grundproblem sowie epochenübergreifend einen Stil kennzeichnet. Dabei handelt es sich sowohl um einen Stil in der Kunst oder in der Literatur als auch um einen Stil des Handelns oder der Politik. Theodor Fontane (1853, 353) charakterisierte seine Zeit generell als eine des Realismus:

„Was unsere Zeit nach allen Seiten hin charakterisiert, das ist ihr Realismus. Die Aerzte verwerfen alle Schlüsse und Combinationen, sie wollen Erfahrungen; die Politiker (aller Parteien) richten ihr Auge auf das wirkliche Bedürfniß und verschließen ihre Vortrefflichkeitsschablonen ins Pult.“

Der Begriff und das Konzept einer Realpolitik ist in der Tat zentral in der Zeit nach der gescheiterten Revolution von 1848:

„Auch in der Politik, wie in der Kunst, gibt es einen Realismus und einen Idealismus, von denen der letztere mehr das was sein sollte, der erstere mehr das was wirklich ist, ins Auge faßt. Nachdem wir uns lange mit der Verwirklichung politischer Ideale abgemüht und dabei wenig oder nichts erreicht haben, scheint sich eine andere mehr realistische Anschauungsweise in der Politik geltend machen zu wollen.“ (Anonym, zitiert nach Plumpe 1997, 45)

Als Realismus *der Literatur* betrifft der Begriff das Verhältnis von Literatur und Wirklichkeit – und dies wiederum ist eine Kernfrage nicht nur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, sondern eine der Kernfragen der Literatur bzw. auch der Literatur- und der Kunsttheorie schlechthin. Wiederum bei Fontane heißt es (1853, 355): „Der Realismus in der Kunst ist so alt als die Kunst selbst, ja noch mehr: er ist die Kunst.“

Will man nun über die literarische *Epoche* des Realismus sprechen, so steht man vor einer doppelten Schwierigkeit. Zum einen hat man es mit den üblichen Problemen zu tun, sinnvoll die Einheit einer Epoche zu konstruieren, ihre zeitlichen Grenzen und ihre innere Kohärenz zu bestimmen, zum anderen aber stellt sich die Frage nach dem Realismus der Literatur in grundlegender Form, da Literatur sich ja auf irgendeine Weise immer notwendig auf die reale Welt bezieht. Noch im phantastischsten Märchen, etwa in E.T.A. Hoffmanns *Der goldene Topf*, in dem es sprechende Schlangen gibt und alte Weiblein, die sich in einen Türknauf verwandeln, kommt auch die wirkliche Welt vor, gibt es Straßen und Plätze Dresdens, wie man sie heute noch findet, gibt es reale Tätigkeiten wie das Schreiben und gibt es die Realität in Form von Mühseligkeiten, Pfützenspritzern und Tintenklecksen, wie es sie auch außerhalb des Märchens – in der realen Welt – gibt.

Was also genau meint man, wenn man ganz allgemein von *realistischer* Literatur spricht? Was genau meinen wir eigentlich mit dem Begriff Realität, auf die sich realistische Literatur ja offenbar bezieht? Gibt es eine Art Regel, die unseren Gebrauch des Wortes ‚Realität‘ steuert – getreu der Devise des Sprachphilosophen Ludwig Wittgenstein: „Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache“ (vgl. Wittgenstein 2001, 46). Wie gebrauchen wir das Wort ‚Realität‘? Ich denke, es sind vorrangig drei Prämissen, die unseren Wortgebrauch steuern. Kurz gesagt, Realität ist erstens, wenn man an Grenzen stößt und wenn es

weh tut; zweitens wenn es die Vielen betrifft, d.h. wenn es typisch ist; und drittens, wenn sich etwas ändert und man sich folglich den Realitäten anpassen muss.

Zum ersten Punkt. Realität steht als Begriff in Opposition zu einer ganzen Reihe von Gegenbegriffen: Einbildung, Fiktion, Wunsch, Illusion, Traum, Lüge, Möglichkeit. Allen diesen Dingen ist eigen, dass sie bestimmte Grenzen der Realität nicht berücksichtigen oder transzendieren. So spricht man von einem unrealistischen Wunsch, wenn er die Bedingungen bzw. Begrenzungen der Welt, etwa die Kosten oder sonstige Bedingungen seiner Realisierung, nicht berücksichtigt. Ich kann mir alles Mögliche einbilden, es kann dann aber gut sein, dass ich irgendwann auf dem *Boden der Realität* lande. Realität ist so verkoppelt mit dem Schmerz des Zusammenpralls mit der *harten* Realität, mit den schmerzlichen Einschnitten, die trotz aller Wünsche und Absichten leider unvermeidlich sind. Beispiele für eine solche Begriffsverwendung sind leicht zu finden. Im Artikel *Harte Einschnitte* im *Focus-Money* vom 14.08.2003 etwa in Form eines Witzes:

„Was sagt ein arbeitsloser Ingenieur zu einem Ingenieur, der gerade Arbeit gefunden hat? Einmal Currywurst mit Pommes, bitte.“ Ein zynischer Witz – doch wenn es nach den Plänen der Bundesregierung geht, bald *harte Realität* für viele arbeitslose Akademiker“ (Gieritz 2003).

In diesem Sinne – als harte Realität, die auf letztlich schmerzhaft Weise die Sphäre von Wünschen, Illusionen, Einbildungen, Plänen und Träumen *begrenzt* – verwendet auch Freud (1989, 362) den Begriff *Realitätsprinzip*. Das Realitätsprinzip fordert eben dies, die realen Begrenzungen der Welt anzuerkennen und die eigenen Wünsche im Hinblick auf diese einzuschränken:

„Wie Sie wissen, wird das Ich des Menschen durch die Einwirkung der äußeren Not langsam zur Schätzung der Realität und zur Befolgung des Realitätsprinzips erzogen und muß dabei auf verschiedene Objekte und Ziele seines Luststrebens – nicht allein des sexuellen – vorübergehend oder dauernd verzichten.“ (Freud 1989, 362)

Hier erscheint nun noch ein weiterer Oppositionsterm zu Realität, nämlich Lust, so dass Realität im Umkehrschluss demnach tatsächlich Schmerz ist. Was als Begrenzungen der Welt und als bedingende Grenzen des menschlichen Lebens ins Blickfeld tritt und als schmerzliche Durchkreuzungen von Wünschen und Lustzielen, sind Armut, Elend, Schmerz, Arbeit, Not, Hunger, Alter, Tod, aber auch Raum und Zeit sowie Zeichen und Medien als Hindernisse totaler und amedialer Kommunikation. Auch diese Realität, die Realität der Notwendigkeit von Sprachzeichen und Medien, kann als schmerzhaft Reality erfahren werden.

Der zweite Aspekt bestimmt Realität als Sache der Vielen, Realität impliziert, dass etwas typisch ist. Real sind daher nicht die Elite-Einrichtungen der Superreichen, die von der Soziologie entsprechend als *Parallelwelten* bezeichnet werden, sondern die Lebensbedingungen der Vielen und der Meisten. Realität kommt auch nicht der Ausnahme zu, etwa dem Urlaub oder dem Lottogewinn, sondern dem Alltag, dem Durchschnittlichen und dem Normalen. Realität ist, wenn es typisch, allgemein, repräsentativ, durchschnittlich, normal, wahrscheinlich ist. Die Superreichen leben eben nicht in der realen Welt, sondern in einer irgendwie irrealen Parallelwelt. Die Geschichte eines Königs oder eines Filmstars ist nicht realistisch, insofern sie nicht für die Vielen oder die Meisten typisch ist. Das war jedenfalls im 18. Jahrhundert eine Begründung der Autoren, die sogenannte Ständeklausel aufzuheben, d.h. in der Tragödie als ernster Gattung nicht immer nur von Königen zu erzählen,

sondern endlich auch von den normalen Problemen normaler Bürger und unter normalen Lebensbedingungen. Man kann in dieser zweiten Gebrauchsregel des Wortes ‚Realität‘ natürlich mühelos die erste Gebrauchsregel wiedererkennen: Als typisch oder allgemein gelten insbesondere solche Welt Darstellungen, in denen die schmerzhaften Begrenzungen sichtbar werden – die Superreichen leben ja gerade deshalb nicht in der realen Welt, weil es exakt solche Begrenzungen in ihrer Parallelwelt kaum mehr gibt.

Der dritte Aspekt schließlich hat zu tun mit Zeit und Zeitlichkeit: Realität ist nicht die Begrenzung des Menschen durch mythisches Schicksal, sondern durch einen irdischen, das heißt zeitlich veränderbaren und zum großen Teil von Menschen selbst erzeugten, Bedingungsrahmen. Die ‚Realität‘, im Sinne der Summe der Bedingungen, unter denen wir leben, vom Klima bis zur Wirtschaftslage, vom Stand der Technik bis zu den politischen Verhältnissen, ändert sich permanent und erfordert daher Anpassungsleistungen. Mit Realität meinen wir Bedingungen des Menschen, die sich ändern und daher als *veränderte* Bedingungen den Charakter von Anpassungsherausforderungen haben.

Diesen so rekonstruierten Begriff von Realität mit seinen drei Aspekten finden wir nun tatsächlich auch im literaturgeschichtlichen Diskurs über Realismus, so zum Beispiel in dem berühmten Buch von Erich Auerbach: *Mimesis*. Auerbachs Suche danach, was literarische Texte realistisch macht, ist – was auch immer man einwendet – dennoch ingenios und noch immer eine unabdingbare Voraussetzung für jede Beschäftigung mit literarischem Realismus. Auerbach sucht nach realistischer Literatur von Anfang an, er beginnt seine Arbeit mit einem Kapitel über die homerischen Epen und das Alte bzw. Neue Testament. Zugrunde liegt dabei exakt jener Begriff von Realität, wie ich ihn aus unserem Sprachgebrauch extrahiert habe: Demnach ist Homer unter anderem deshalb nicht realistisch, weil bei ihm bereits jene antike Stiltrennungsregel

wirksam ist, gemäß der das Ernste, Problematische und Tragische nur an Hand hoher Stände dargestellt werden darf (vgl. Auerbach 2001, 24). Bei Homer wird nicht das Alltagsleben der einfachen Leute geschildert, sondern nur das Leben der Herrenschicht. Es fehlt also die Darstellung der schmerzlichen und alltäglichen Begrenzungen der Lebenswelt. Gemäß der antiken Stiltrennungsregel darf das realistisch Alltägliche nur unter der Perspektive des Komischen dargestellt werden, d.h. in der Komödie. Es darf nicht ernst genommen werden. Im Neuen Testament dagegen, so Auerbach, wirke diese Stiltrennungsregel nicht, hier geschieht es zum ersten Mal, dass Personen von niedrigem sozialen Rang dennoch in allem Schmerz des Menschseins ernst genommen werden – und eben das, Schmerz/Tragik in der Sphäre der Vielen, das heißt für Auerbach Realismus (vgl. Auerbach 2001, 47). Er findet das im Marcus-Evangelium bei der Schilderung der Verleugnung des Petrus. Auerbach (2001, 44) schreibt:

„Auf den ersten Blick erkennt man, daß von der Stiltrennungsregel keine Rede sein kann. Die nach Schauplatz und handelnden Personen – man beachte insbesondere ihren niedrigen sozialen Rang – durchaus realistische Szene ist von tiefster Problematik und Tragik.“

Was die Problematik und die Tragik hier insbesondere zum Ausdruck bringe, ist, so Auerbach, eine geschichtliche Bewegung in der Tiefe des Volks, oder etwas moderner ausgedrückt, das Wirken sozialer Transformationskräfte. Und eben diese Darstellung solcher geschichtlichen Kräfte sei nur anhand beliebiger Personen in großer Zahl möglich:

„[D]er beliebige Fischer oder Zöllner oder reiche Jüngling, die beliebige Samariterin oder Ehebrecherin wird aus ihrer alltäglich-beliebigen Lebenslage

unmittelbar vor die Erscheinung Jesu gestellt, und wie sich die Person in diesem Augenblick verhält, ist notwendig tiefer Ernst und sehr oft tragisch. Die antike Stilregel, in der das realistisch Nachahmende, die Beschreibung der beliebigen Alltäglichkeit nicht anders als komisch (oder allenfalls idyllisch) sein konnte, ist also unvereinbar mit der Darstellung geschichtlicher Tiefenkräfte“ (Auerbach 2001, 47).

Wenn in der Antike die Stiltrennungsregel galt, dann auch deshalb, so gibt Auerbach zu verstehen, weil die soziale Welt hier als statisch angesehen wurde. Daher war diese auch nie selbst Objekt der Darstellung. Im Neuen Testament dagegen werde realistisch erzählt, weil hier an Hand der niedrigen Personen ernste Probleme geschildert werden, und zwar solche, die eine *Veränderung der sozialen Lebenswelt* betreffen. Ich zitiere noch einmal Erich Auerbach (2001, 46):

„Es erscheint hier eine Welt, die einerseits durchaus wirklich, alltäglich, nach Ort, Zeit, Umständen erkennbar ist; andererseits in ihren Grundfesten bewegt, vor unseren Augen sich wandelnd und erneuernd. Dies mitten im Alltäglichen sich abspielende Zeitgeschehen ist für die Verfasser der neutestamentlichen Schriften revolutionäres Weltgeschehen und wird es später für jedermann.“

Alle drei Aspekte des modernen Realitätsbegriffs sind hier bei Auerbach versammelt: der Schmerz im Aspekt des Ernstnehmens bzw. der Tragik, die Vielen in der Insistenz auf dem Alltäglichen und der Aspekt der Veränderung in der Darstellung von Zeitgeschehen und Bewegtheit der Verhältnisse (Revolution).

Anstatt nun wie Auerbach diesen Realitätsbegriff einfach zu nehmen und die Literatur, sei es welcher Epoche und welchen Weltteiles auch immer, an ihm zu messen, möchte ich fragen, wo dieser Begriff eigentlich

herkommt. Mit anderen Worten, ich möchte fragen, ob dieser Begriff von Realität, den Auerbach als Kriterium für den Realismus der Literatur an diese heranträgt, nicht vielmehr selbst ein historisches Produkt ist, und zwar eines der modernen Literatur selbst.

Um diesen Gedanken zu erläutern, muss ich, bevor ich zur Literatur des deutschen Realismus selbst komme, einen kurzen theoretischen Umweg nehmen. Der französische Philosoph und Literaturtheoretiker Jacques Rancière hat, ganz ähnlich wie Auerbach, die antike Stiltrennungsregel, wie sie Aristoteles formuliert hat, zur Grundlage einer sehr weitreichenden historischen These gemacht. Bis weit hinein ins 18. Jahrhundert, so Rancière (2008, 38f.), hat das auf Aristoteles zurückgehende sogenannte „repräsentative Regime“ geherrscht. Aristoteles hatte im neunten Buch seiner *Poetik* Dichtung und Geschichtsschreibung kategorial unterschieden. Während der Geschichtsschreiber die Aufgabe habe, zu schildern, „was wirklich geschehen ist, soll der Dichter darstellen, was geschehen könnte, d.h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche“ (Aristoteles 1989, 29). Nachahmen soll der Dichter, so Aristoteles, nicht Bedingungen der Lebenswelt und auch nicht individuelle Charaktere, sondern Handlungen von Menschen, und zwar in einer in sich geschlossenen und guten Handlung (*mythos*). Und diese Handlungen müssen in eine bestimmte Folge gebracht werden, müssen einer inneren Logik folgen, damit sie ihren spezifischen Zweck erfüllen. Dazu wiederum gehört, dass für ständisch hohe Personen nur die Tragödie, für niedrige Alltagsprobleme nur die Komödie in Frage kommt. Mit anderen Worten, und das ist Rancières Hauptargument, die Beschränkungsregeln für die Produktion literarischer Texte kommen im repräsentativen Regime nicht aus der empirischen Welt mit ihren Zufällen, sondern aus der Welt der Texte selbst, aus den Hierarchien der Gattungsregeln und ihren Absichten und das heißt, aus der Rhetorik, die für jeden Gegenstand eine

angemessene Sprechweise vorschreibt (vgl. Rancière 2008, 38).¹ Wenn also die Aufgabe der Dichtung ist, die Handlungen der Menschen nachzuahmen und gerade nicht die Lebenswelt und nicht die Lebensbedingungen, dann spricht das dafür, dass ein Begriff von Realität als prozessualer, sozialer Bedingungsrahmen für Handlungen noch gar nicht existiert oder aber für literarische Darstellungen als irrelevant erscheint.

Erst Ende des 18. Jahrhunderts, so Rancière, werde das repräsentative Regime durch das „ästhetische“ ersetzt und damit durch ein realistisches – und zwar vor allem dadurch, dass die Hierarchien des repräsentativen Regimes umgestürzt werden. Als Beschränkungsregel für die Produktion literarischer Texte gelte jetzt nicht mehr die Poetik oder die Rhetorik mit ihrer Stiltrennungsregel, sondern die empirische Wirklichkeit selbst (vgl. Rancière 2008, 41f. und 78). Man kann das anhand zweier Aussagen erhellen, die zwar fast gleichzeitig getätigt wurden, die aber dennoch exakt die Grenzen zwischen den beiden Regimen markieren: Lessing, Vertreter des repräsentativen Regimes, schreibt in der *Hamburgischen Dramaturgie* 1769, dass er durchaus wisse, dass es in der Wirklichkeit tugendhafte Menschen gibt, die unverdienterweise unglücklich werden. Da dies aber der aufklärerischen Tugendlehre widerspricht, die behauptet, dass Tugend zur Glückseligkeit führe, dürfe man eine derartige Wirklichkeit nicht literarisch darstellen: „[S]o ist es höchst nötig, daß wir an die verwirrenden Beispiele solcher unverdienten schrecklichen Verhängnisse so wenig als möglich erinnert werden. Weg mit ihnen von der Bühne! Weg, wenn es sein könnte, aus allen Büchern mit ihnen!“ (1769, 374f.).

Lessing sagt also ganz deutlich, dass das, was in der Welt tatsächlich und wirklich geschieht, kein Kriterium darstellt für das, was in der

1) Vgl. hierzu auch Jürgen Link(1/2008): ‚Wiederkehr des Realismus‘ – aber welches? Mit besonderem Bezug auf Jonathan Littell. In: *Kulturrevolution* 54, 6-23.

Dichtung dargestellt werden soll. Die Welt mit ihrer Zufälligkeit, ihren Unglücken und ihrem Sosein, ihrem Schmerz und ihrer Alltäglichkeit, liefert keine Beschränkungsregel, gemäß der literarische Texte zu schreiben sind. Damit wiederholt Lessing ein letztes Mal denselben Gedanken, den Platon schon beim Ausschluss der Dichter aus seinem Staat formuliert hatte.²

Nur wenige Jahre nach Lessings Ausschluss des wirklichen Unglücks aus der ernsten Dichtung ist es dann der Stürmer und Dränger J.M.R. Lenz, der das repräsentative Regime frontal angreift, der Aristoteles und den Ausschluss des (unverdienten) Unglücks aus der Darstellung der Literatur radikal in Frage stellt. Lenz will gerade nicht nur Handlungen der Menschen nachahmen, sondern er will gerade die Bedingungen dieser Handlungen, er will die Welt als ein prozessuales soziales Bedingungsgefüge darstellen, und genau deshalb hebt er die Stiltrennungsregel auf, stellt er niedrige Standespersonen, wie einen Hofmeister, ins Zentrum einer ernsten, tragikomischen Behandlung. Lenz fordert explizit, dass nicht die Rhetorik einer pädagogischen Wirkung, sondern die Welt selbst die Beschränkungsregel

2) Auch Platon fragt im dritten Buch der *Politeia* nach der Wirkung und den Effekten von Dichtungen und schließt sie als schädlich aus dem Staat aus, wenn ihre Darstellungen womöglich demotivierend für die Tugend sein könnte. Die Darstellung göttlicher Verbrechen in den homerischen Epen könnte junge Menschen dazu (ver)führen, Verbrechen überhaupt zu relativieren, die Darstellung der Schrecken der Unterwelt könnte die Bereitschaft unterminieren, sein Leben im Kampf aufs Spiel zu setzen, ebenso wie die häufige Darstellung verzweifelter Totenklage und maßloser Traueraffekte etc. (Platon 1990, 386a-388d). Es geht Platon also nicht allein um die Frage der Lügenhaftigkeit der Darstellung, darum, dass der Dichter wie der Maler in dreifacher Entfernung zur Idee steht, im Zentrum steht vielmehr die Zensur von Dichtung in pädagogischer Absicht. Dichtung, so Platon im 10. Buch, wirkt auf den unvernünftigen Teil der Seele, bedient und erregt Affekte, die doch gerade unterdrückt werden sollen, damit die Tugend und die Selbstbeherrschung als staatsförderliche Eigenschaften nicht gefährdet werden (vgl. 605c-607a). Eine Dichtung, die Bilder einer Wirklichkeit erzählt, in der tugendhafte Soldaten klaglos ihre Kameraden verlieren und klaglos in den Tod gehen, eine solche Dichtung wäre in Platons Staat explizit willkommen.

für die literarische Textproduktion sein soll. In seiner berühmten Formulierung aus den *Anmerkungen übers Theater* heißt es: „Er [der Dichter] nimmt Standpunkt – und dann muß er so verbinden“ (Lenz 1774, 16). Der Dichter ist Beobachter einer sich permanent ändernden sozialen Welt, und es ist diese Welt, die dem Dichter vorschreibt, was er darstellt und nicht die Regeln der Repräsentation. Diese Genie-Poetologie ist eine Unfreiheitserklärung – und zielt außerdem auch auf die Unfreiheit des Menschen ab bzw. stellt diese zur Diskussion. Um die Unfreiheit des Menschen unter Bedingungen der Realität darzustellen, muss auch der Dichter sich dieser Unfreiheit unterwerfen. Dabei begründet Lenz seine Forderung nach Realismus theologisch und mit Hinweis auf das Neue Testament. Der Dichter soll sich wie Christus zu den Geringsten herablassen und gerade diese Geringsten und ihre Bedingungen ernstnehmen und schildern, er soll sich ganz (Lenz 1992, 325, Brief Sophie La Roche)

„in den Gesichtskreis dieser Armen herabniedrigen, anschauend wie Gott erkennen, was ihnen Kummer, was ihnen Freude scheint, und folglich ist, und ihren Kummer, der oft mit einer Handwendung eines erleuchteten Wesens, wie der Stein von dem Grabe Christi weggewälzt werden könnte, auf die ihnen eigentümliche Art behandeln. Ach! das große Geheimnis, sich in viele Gesichtspunkte zu stellen, und jeden Menschen mit seinen eigenen Augen ansehen zu können.“

Es ist exakt dieser Lenz, der dann auch von Georg Büchner als Theoretiker des Realismus aufgegriffen wurde und den dieser in seiner *Lenz*-Novelle im Rahmen des berühmten Kunstgesprächs porträtiert hat.³

3) Auch hier findet sich wieder das Moment des Ernstnehmens der Geringsten: Ich zitiere Büchner (2006, 234), der seine Lenz-Figur sprechen lässt: „Man versuche es einmal und senke sich in das Leben des Geringsten und gebe es wieder, in den Zuckungen, den

Und schließlich bezieht sich auch Theodor Fontane implizit auf Lenz und explizit auf die Stürmer und Dränger als Autoren einer Periode des Realismus, an die man jetzt anknüpfe:

„Das Frontmachen gegen die Unnatur, sie sei nun Lüge oder Steifheit, die Shakespeare-Bewunderung, das Aufhorchen auf die Klänge des Volksliedes – unsere Zeit theilt diese charakteristischen Züge mit den sechziger und siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts [...] Das ist der Unterschied zwischen dem Realismus unserer Zeit und dem des vorigen Jahrhunderts, daß der letztere ein bloßer Versuch (wir sprechen von der Periode nach Lessing), ein Zufall, im günstigsten Falle ein unbestimmter Drang war, während dem unsrigen ein fester Glaube an seine ausschließliche Berechtigung zur Seite steht.“ (Fontane 1853, 355)

Man muss sich demnach fragen, was um 1770 passiert, dass auf einmal, mit Rancière gesprochen, das repräsentative Regime durch ein ästhetisches ersetzt wird – dass nun die Welt im Sinne eines prozessualen und sozialen Bedingungsgefüges selbst zur Beschränkungsregel der Produktion von Literatur erhoben wird; dass der Dichter zum Beobachter der Welt wird und dass diese Beobachtung und die Kontingenz ihres Standpunktes selbst die literarische Produktion leitet und beschränkt. Eine mögliche Antwort ist, dass erst hier, um 1770, überhaupt ein Begriff von ‚Welt‘ entsteht, der im Sinne des oben rekonstruierten Begriffs von Realität, d.h. im Sinne

Andeutungen, dem ganzen feinen, kaum bemerkten Mienenspiel; er hätte dergleichen versucht im Hofmeister und in den Soldaten.“ Und etwas weiter (235): „Man muss die Menschheit lieben, um in das eigentümliche Wesen jedes einzudringen, es darf einem keiner zu gering, keiner zu häßlich sein, erst dann kann man sie verstehen.“ Man sieht, wie dezidiert hier das Reale als Totalität eines Bedingungsgefüges gedacht wird, als eines, das nur erfasst werden kann, wenn alle Elemente gleichermaßen berücksichtigt werden, wenn kein Element aus Gründen ästhetischer Hierarchien ausgeschlossen bleibt. Nichts Menschliches darf dem Dichter fremd sein.

eines begrenzenden Bedingungs Zusammenhangs funktioniert, im Sinne eines dichten Gefüges von Lebensbedingungen, aus denen die Handlungen der Menschen allererst hervorgehen. Wie radikal und wie neu es ist, Welt als systemischen Zusammenhang von Lebensbedingungen zu denken, zeigt der Ort, an dem dieser Gedanke zum ersten Mal formuliert wurde. Dies ist das 1770 erschienene und sogleich verbotene Hauptwerk des atheistischen und materialistischen Philosophen Baron Holbach, ein Buch, das in vieler Hinsicht für den Sturm und Drang und dessen realistischer Programmatik von grundlegender Bedeutung ist. Holbach lässt hier den Planeten Erde als unsere Welt erscheinen, die nicht von Gott für den Menschen geschaffen ist, sondern die schlicht spezifische, biologische Lebensbedingungen enthält, zumal wenn man unsere Welt mit anderen möglichen Welten vergleicht:

„Versetzt in Gedanken einen Menschen von unserem Planeten auf den Saturn, bald wird seine Lunge durch die allzu dünne Luft zerrissen werden, seine Glieder werden vor Kälte erstarren, er wird umkommen, weil er keine Stoffe findet, die seiner augenblicklichen Existenz verwandt sind: bringt einen anderen Menschen auf den Merkur, und die übermäßige Hitze wird ihn alsbald zerstört haben.“ (Holbach 1978, 78)

Die fiktionale Perspektive auf den Menschen, der auf dem Saturn zerrissen würde, lässt die Erde mit ihren Lebensbedingungen als notwendige Umwelt des Menschen erscheinen, als eine Umwelt allerdings, die nicht für den Menschen geschaffen ist, sondern die ihrerseits den Menschen als ein ihr gemäßes Wesen selbst hervorgebracht hat. Sowohl die Erde als Umwelt des Menschen als auch der Mensch als das Produkt dieser Umwelt ist damit kontingent und verzeitlicht, d.h. er ist das Produkt von Zufall und Zeit seiner kosmischen Umwelt. Holbach (1978, 78f.)

schreibt:

„So scheint uns alles zu der Annahme zu berechtigen, daß die menschliche Gattung ein unserm Erdball in *der* Lage eigentümliches Produkt ist, in der er sich befindet, und daß, wenn diese Lage verändert würde, sich die menschliche Gattung verändern würde oder verschwinden müßte [...] Wenn wir also Veränderungen in der Lage unseres Erdballs annehmen, so unterschied sich vielleicht der ursprüngliche Mensch mehr vom heutigen Menschen als der Vierfüßler vom Insekt. So kann der Mensch ebenso wie alles, was auf unserem Erdball und allen Himmelskörpern existiert, als in fortwährendem Wechsel befindlich angesehen werden. So ist uns der Endpunkt der Existenz des Menschen ebenso unbekannt und gleichgültig wie der Anfang. So ist es nicht widersinnig zu glauben, daß die Gattungen sich unaufhörlich verändern, und wir können unmöglich wissen, was aus ihnen werden wird, noch was sie gewesen sind.“

Wenn der Mensch oder auch andere Organismen *das Produkt* ihrer Umwelt sind, deren Bedingungen zeitlich und räumlich variieren, dann ist auch der Mensch selbst nicht ein ewiges Geschöpf Gottes, sondern ein durch und durch zeitliches Produkt seiner jeweiligen räumlichen Umgebung, seiner *Welt*.

Was Holbach hier im Hinblick auf die kosmische Umwelt des Menschen sagt, überträgt er auch auf die kleinräumigeren Dimensionen der sozialen Welt und ihrer Unterschiede. Es gibt nach Holbach (1978, 104) in der Natur, selbst innerhalb einer Art, niemals zwei gleiche Individuen, „denn der Ort, die Umstände (circonstances), die Beziehungen, die Verhältnisse, die Modifikationen sind niemals völlig gleich, und so können auch die Dinge, die daraus hervorgehen, nicht vollkommen dieselben sein.“ Da der menschliche Körper ständig unter dem Einfluss äußerer

Faktoren steht und von diesen geprägt wird, und zwar „durch Ursachen, die uns unaufhörlich und vom ersten Augenblick unserer Existenz an geformt haben“ (Holbach 1978, 107), entstehen auch Unterschiede im Temperament und daraus ergeben sich wiederum verschiedene geistige Fähigkeiten. Hieraus entspringe die so viel beklagte soziale Ungleichheit und aufgrund dieser Vielfältigkeit in ihren Fähigkeiten und Wirkungen, so Holbach (1978, 106), werden die Menschen in „verschiedene Klassen eingeteilt“ (*differentes classes*). Während Holbach über die Ursachen dieser Verschiedenheiten aufgrund der unterschiedlichen Umweltbedingungen und ihrer zeitlichen und räumlichen Kontingenz nachdenkt (vgl. Holbach 1978, 40ff.), hatte wiederum Diderot Ende der 50er Jahre des 18. Jahrhunderts gefordert, soziale Unterschiede und ihre Veränderungen in der Zeit als Bedingungen von Handlungen bzw. als Grundlage von Plots für Theaterstücke zu nutzen. Ganz im Sinne Rancières fordert Diderot die Abschaffung der Stiltrennungsregel und macht die Bedingungen und Begrenzungen der Welt, ganz so wie auch der Stürmer und Dränger Lenz, zu Beschränkungsregeln des Dichters.

Es ist dieser Begriff von Welt, der erst hier, im letzten Drittel des 18. Jahrhundert, sowohl biologisch-geologisch als auch sozial entwickelt wird, der die Grundlage für einen Realismus bildet, der eben jene Bedingungen der Welt mit darstellen will, die den Menschen, wie er jeweils und aktuell gerade ist, allererst hervorbringen. Welt ist hier nicht verstanden als Gottes Schöpfung für den Menschen oder als der statische Ort, an dem die Menschen und die Dinge sich aufhalten, sondern Welt erscheint *als dynamischer und produktiver Lebensbedingungs-zusammenhang*. Der Begriff der Lebensbedingungen wird zu einem zentralen auch ästhetischen Terminus des Realismus des 19. Jahrhunderts.

Fasst man Welt als einen prozessualen, produktiven, biologischen und sozialen Bedingungs-zusammenhang, als Summe von sich verändernden

Lebensbedingungen, dann lässt sich dieser Zusammenhang auch auf die Zeichen und die Spuren beziehen, die unter den jeweiligen Bedingungen produziert werden. Denn die Lebensbedingungen produzieren nicht nur die Wesen, sondern sie bezeichnen sie auch, machen sie lesbar. Die Realität als schmerzliche Begrenzung prägt und bezeichnet im Laufe der Zeit die Menschen bis in ihre Körper hinein. In einem kleinen Text mit dem Titel *Essais sur la peinture* hat Diderot diese Zeichenproduktion der Realität zu einer realistischen Programmatik ausgearbeitet. Bedeutsam ist der Text außerdem, weil Goethe ihn in kritischer Weise übersetzt hat und weil diese Kritik Goethes durch das ganze 19. Jahrhundert ein zentraler Fixpunkt der Debatte des Realismus gewesen ist.

Es geht in Diderots Text um das Bedingungsverhältnis von Körpern und der Welt, in der sie leben, und es geht um die Frage der Wahrnehmbarkeit bzw. der Darstellbarkeit dieses Verhältnisses. Der Mensch, auch in seiner sozialen Dimension, wird geformt durch seine Umstände und die Lebensbedingungen seiner Welt, was wiederum biologisch bzw. physiologisch bedingt ist: Jeder lebende Organismus wird durch die Notwendigkeit sich zu erhalten und sich fortzupflanzen, auf spezifische Weise *difformiert* – und diese Difformationen – also die Spuren der Tatsache, dass das Leben nie jenseits der es ermöglichenden Bedingungen, nie jenseits der empirischen Begrenzungen der Realität gedacht werden kann, schreiben sich in seinen Körper ein (vgl. Diderot 1968a, Erstausgabe 1766).

Von dieser biologischen Einsicht in das notwendig bedingende Verhältnis von Lebewesen und empirischer Welt gelangt Diderot (1968a, 637) wiederum zu den Ständen bzw. den sozialen Unterschieden, die aufgrund des verschiedenen Alters auch selbst biologische Unterschiede sind:

„[I]ch habe niemals gehört, daß man eine Figur übel gezeichnet nenne, wenn sie ihre äußere Organisation deutlich sehen läßt, wenn das Alter, die Gewohnheit und die Leichtigkeit, tägliche Beschäftigungen (fonctions) auszuüben, wohl ausgedrückt ist. Diese Beschäftigungen bestimmen die vollkommene Größe der Figur, die Proportion jedes Gliedes und des Ganzen: daher sehe ich das Kind entspringen, den erwachsenen Mann und den Greis, den wilden sowie den gebildeten Menschen, den Geschäftsmann (magistrat), den Soldaten und den Lasträger.“

Statt nach den akademischen Konventionen zu zeichnen, sollten die Maler die biologisch-soziale Vielfalt der Menschen beobachten, „Personen von verschiedenem Alter und Geschlecht, aus allen Ständen (conditions) der Gesellschaft genommen, genug, alle Arten von Naturen“ (Diderot 1968a, 641). Mit dem Blick auf alle Arten von Naturen geht es Diderot – gleichsam als Biologe des Sozialen – darum, die notwendigen Bedingungen jeder Möglichkeit des Lebens mit zum Gegenstand der Kunst zu machen, es geht ihm darum, sozusagen ein Auge für diese Möglichkeitsbedingungen zu entwickeln. Diderot (1968a, 637) schreibt: „Wenn eine Figur schwer zu erfinden wäre, so müßte es ein Mensch von fünfundzwanzig Jahren sein, der schnell auf einmal aus der Erde entstanden wäre und nichts getan hätte; aber dieser Mensch ist eine Schimäre.“ Eine Schimäre, das heißt, nicht realistisch, nur Phantasie.

Während Diderot das Leben jenseits des „Despotismus der Natur“ bzw. jenseits der notwendig difformierenden „Bedingungen (conditions), Funktionen und Bedürfnisse“ (Diderot 1968b, 16) für unmöglich hält, geht es Goethe gerade darum, diese Schimäre als das Ideal der Kunst und als die besondere Wahrnehmungsleistung des Genies zu retten. Dargestellt werden sollen nicht die Möglichkeitsbedingungen der Welt, die ja immer auch – siehe der Mensch auf dem Saturn – auf die Unmöglichkeitsbedingung und

damit auf den Tod verweisen, sondern das Wesen und die Idee der einzelnen Formen der Natur jenseits aller empirischen difformierenden Umweltprägungen.

Zwar stimmt Goethe Diderot als Naturforscher durchaus zu – aber als Theoretiker der Kunst plädiert Goethe für eine strenge Unterscheidung zwischen der Sphäre des empirischen und wirklichen Lebens und der Sphäre Kunst. Die Kunst, so Goethe, soll die Idee eines Wesens darstellen, soll eine Realität hinter der sichtbaren Erscheinung zur Darstellung bringen, den Typus herausarbeiten. Wahrnehmbar und darstellbar soll die Kunst gerade dasjenige machen, was als Dämon oder Typus unabhängig ist von aller Umwelt (vgl. Goethe 1999, veröffentlicht 1798/1799). Für Diderot dagegen ist das biologische Leben, an das sich auch die Kunst zu halten hat, immer nur die tatsächliche Möglichkeit des Daseins.

Mit dieser Gegenüberstellung von Diderot und Goethe sind wir nun endlich bei den theoretischen Polen der Debatte des Realismus angekommen, wie sie im 19. Jahrhundert geführt wird. In der Folge Goethes und Hegels, der der Kunst ebenfalls die Aufgabe zuweist, die Idee darzustellen und nicht die bloße empirische und prosaische Wirklichkeit, formulieren auch die Autoren und Literaturkritiker der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ihren Realismus im Grunde als einen *Idealrealismus* bzw. *Realidealismus*. Im Chor der vielen Stimmen hört man im Grunde immer wieder dasselbe Argument, nämlich das Argument der Ausschließung all dessen, was der Realismus nicht sein soll. Fontane (1853, 358) schreibt:

„Vor allen Dingen verstehen wir *nicht* darunter das nackte Wiedergeben alltäglichen Lebens, am wenigsten seines Elends und seiner Schattenseiten. Traurig genug, daß es nöthig ist, derlei sich von selbst verstehende Dinge noch erst versichern zu müssen. Aber es ist noch nicht allzu lange her, daß

man (namentlich in der Malerei) *Misere* mit Realismus verwechselte und bei Darstellung eines sterbenden Proletariers, den hungernde Kinder umstehen, oder gar bei Productionen jener sogenannten Tendenzbilder (schlesische Weber, das Jagdrecht u. dgl. m.) sich einbildete, der Kunst eine glänzende Richtung vorgezeichnet zu haben. Diese Richtung verhält sich zum echten Realismus wie das rohe Erz zum Metall: die Läuterung fehlt.“

Auch hier regiert der Begriff von Realität im Sinne dessen, was weh tut, *Misere*, Elend, Schmerz, Tod und im Sinne dessen, was die Vielen betrifft, des Alltäglichen. Sterbende Proletarier und der Schmerz ihrer Kinder mögen Realität sein, aber eben diese Realität soll die Kunst gerade nicht zeigen, allenfalls in geläuterter Weise. Die Theorie des bgl. Realismus wehrt einen solchen Realismus ab, denn sie sieht in dieser Darstellung schmerzlicher und bedingender Grenzen der Realität die Bestreitung des Idealen. Bei Emil Homberger (zitiert nach Plumpe 1997, 155) lesen wir: „Das Ideal ist das einzige Mittel der Erkenntnis des Realen.“ Im Hinblick auf die Darstellung dieses Begriffs von Realität als der Idee, als der geläuterten Wirklichkeit, hat der Schriftsteller Otto Ludwig den bis heute gängigen Begriff des poetischen Realismus geprägt: Aufgabe des poetischen Realismus ist Darstellung von Welt als geschlossener Bedingungszusammenhang, aber gerade deshalb gereinigt vom Zufall (vgl. Ludwig zitiert nach Plumpe 1997, 148). Sämtliche theoretischen Äußerungen der Zeit des Realismus, von Autoren und Literaturkritikern, wiederholen unermüdlich dieselben Oppositionen. Die Kunst, das war das Erbe Hegels, soll zwar einerseits die Welt als Bedingungszusammenhang darstellen, andererseits in diesem aber dennoch die Idee bzw. das Ideal darstellen, das Wesen, und d.h. die Welt und den Menschen, wie sie sein sollen. Die Form des Romans, so formuliert es Friedrich Theodor Vischer (1857b, 1303), der große Literaturpapst und Ästhetiktheoretiker des bürgerlichen Realismus,

„beruht auf dem Geist der Erfahrung und ihr Schauplatz ist die prosaische Weltordnung, in welcher sie aber Stellen aufsucht, die der idealen Bewegung noch freieren Spielraum geben“.

Das Ideal bzw. die ideale Bewegung braucht offenbar Freiheit – und eben dies ist in der Realität der prosaischen Weltordnung nicht mehr gegeben. Das heißt der Begriff der Realität, die Begrenzungen und determinierenden Bedingungen des Lebenszusammenhangs, schränken die menschliche Freiheit ein und sind daher selbst im Grunde antipoetisch. Realität ist Prosa und gemeint ist damit: „die wunderlose Welt“, die Vischer (1857b, 1304f.) als die prosaischen Einrichtung der Dinge der Welt wie folgt aufzählt,

„die Lösung der Staatsthätigkeiten von der unmittelbaren Individualität, die Amtsnormen, denen der einzelne pflichtgemäß dient, die Theilung der Arbeit zugleich mit ihrer ungemainen Vervielfältigung, wodurch der Umfang physischer Uebungen aus der lebendigen Vereinigung mit sittlichen Tugenden, die im Heroen lebte, sich scheidet, die Erkältung der Umgangsformen, den allgemeinen Zug zur Mechanisierung der technischen Produkte“.

Vischer zitiert dann zustimmend Hegel, der vom Roman gesagt hat, „erringe der Poesie auf diesem Boden der Prosa ihr verlorenes Recht wieder“ (1857b, 1305). Es gibt also hier noch einen Oppositionsterm zu Realität, und das ist die Poesie selbst. Die Realität, das ist die freiheitsbegrenzende oder gar vernichtende Mechanik der modernen Arbeitsteilung und Bürokratie, die Poesie dagegen ist die Freiheit des selbständigen Handelns eines Helden, seine Lebendigkeit, die Phantasie.

Die Poetologie des bürgerlichen Realismus, wie sie hier, basierend auf

Hegel, von Vischer exemplarisch und wirksam formuliert wird, setzt sich also mitnichten zum Ziel, die Realität darzustellen, im Gegenteil, es geht darum, gleichsam gegen die Begrenzungen der modernen Realität, eine überkommene Vorstellung von Poesie zu setzen, in den Worten Vischers (1857b, 1305), die „grünen Stellen mitten in der eingetretenen Prosa“ zu suchen und zu finden. Der Dichter muss nach Vischer solche poetischen bzw. „offenen“ Stellen suchen, „wo ein Ahnungsvolles, Ungewöhnliches durchbricht und der harten Breite des Wirklichen das Gegengewicht hält“ (Vischer 1857b, 1305). Wieder finden wir den Begriff der Wirklichkeit gebraucht im Sinne der schmerzlichen Begrenzungen, an denen Wünsche und Wille anstoßen, an dieser Stelle spricht er auch explizit von der „unerbittlichen Natur der Realität“ (1857b, 1305) und von der „unerbittlichen Natur der Wirklichkeit als einer Gesamtsumme von Bedingungen“ (1857b, 1308).

Der Begriff der Realität als antipoetische Sphäre der Prosa ist somit selbst das Produkt der kunsttheoretischen Debatte um Poesie/Kunst und Wirklichkeit. Ein Begriff von Kunst, der daran festhält, dass der Mensch, wie immer bedingt durch die Prosa der Realität, doch letztlich und von seinem Wesen her frei ist, fähig zur idealen Bewegung – eben dieser Kunst erscheint die Wirklichkeit als bloße Beschränkung, als Beschneidung, als Gegensatz zum Ideal und der Freiheit des Handelns. So mobilisieren die Theoretiker des poetischen Realismus nun das Innere des Menschen, sein Seelenleben, seine Emotionen als Ort dieser Freiheit. Paradigmatisch wiederum formuliert dies Vischer (1857b, 1308):

„Die Kämpfe des Geistes, des Gewissens, die tiefsten Krisen der Überzeugung, der Weltanschauung, die das bedeutende Individuum durchläuft, vereinigt mit *den Kämpfen des Gefühlslebens*: dies sind die Konflikte, die Schlachten des Romans.“

Über die Darstellung des Innen soll zugleich die Außenwelt als die Bedingung des Innen erfasst werden:

„Das Hauptgewicht fällt aber natürlich stets auf das innere Leben, und wenn demnach der Roman im Unterschied vom Epos immer vor Allem Seelengemälde ist, so wird dadurch das epische Gesetz, daß der Dichter uns überall nach außen, in die Erscheinung führen soll, in seiner Geltung zwar beschränkt, aber keineswegs aufgehoben; ja, das Licht des tieferen Reflexes im Seelenleben macht die Außendinge nur um so bedeutsamer, beleuchtet die ganze Erscheinungswelt, namentlich auch die äußere Natur, um so gründlicher, dringt heimlicher in die feinsten Falten. Hier stehen wir nun am Hauptpunkte.“ (Vischer 1857b, 1309)⁴

Das Licht, das vom Inneren der Seele her wie ein Spiegel die Außenwelt beleuchtet, soll bis in deren feinste Falten dringen. Das Gesicht der Welt soll im reflektierten Lichte des Seelengemäldes erhellt werden. Die Physiognomie der Welt ist nur zu entschlüsseln über das ihr zugrunde liegende Seelenleben. „Im Gefühle wird das Subjekt seiner selbst inne, wie es in seinen *Lebensbedingungen durch die objektive Welt* gefördert oder gehemmt ist.“ (Vischer 1857a, 780) Indem die Welt der Bedingungen über die Gefühle vermittelt dargestellt wird, wird sie zugleich zur Poesie in der Prosa. Am „Hauptpunkte“ nämlich, auf den Vischer abzielt, geht es um die Entgegensetzung von Idealität und Realität, Poesie und Prosa:

„Eine Welt von Zügen, die das plastisch ideale Gesetz des Epos ausscheidet, nimmt das malerisch spezialisierende des Romans wie mit mikroskopischem

4) Siehe hierzu Hegel, *Ästhetik* III, 23: Die Außenwelt wird nur dargestellt, insofern sie Beziehung auf das Innere des Bewusstsein hat, nicht für sich selbst. Das Objekt der Poesie ist das unendliche Reich des Geistes.

Blick auf, weil jene Idealität der Zustände, welche dies nicht ertragen könnte, vornherein gar nicht vorhanden ist, weil hier die Idealität vielmehr aus der Prosa der harten Naturwahrheit eben durch die Rückführung auf ein vertieftes inneres Leben hergestellt wird.“ (Vischer 1857b, 1309)

Auf die Idealität ist auch beim Roman nicht zu verzichten, obwohl diese für den mikroskopischen Blick auf die Prosa der Welt „gar nicht vorhanden ist“. So muss sie gerade angesichts der harten Naturwahrheit, die das eigentliche Gebiet des Romans ist, durch „Rückführung auf ein vertieftes inneres Leben hergestellt“ werden. Das Gefühl wiederum ist „eine ungleich tiefere Form des Seelenlebens als das Bewusstsein, indem es *die objektive Welt in das innere Leben des Selbst und dessen einfache Idealität* verwandelt“ (Vischer 1857a, 780). Die „Gewinnung des Poetischen inmitten der Prosa“ kann nurmehr über das Innen erfolgen: „[D]ie Geheimnisse des Seelenlebens sind die Stelle, wohin das Ideale sich geflüchtet hat, nachdem das Reale prosaisch geworden ist“ (Vischer 1857b, 1308). Die Epoche des poetischen Realismus sucht Anschluss zu halten an die ältere Vorstellung von Poesie, der gemäß ein Held ein moralisches Dilemma zu bestehen hat, der frei ist und als solcher freier Mensch mit den Mächten des Schicksals zusammenstößt.

Von hier aus lässt sich auch die Kritik der deutschen Realisten an der Fotografie verstehen wie auch die Kritik an den französischen Realisten, die mit jeweils parallelen Argumenten aufwartet. Denn das postulierte Poetische in der Seele des Menschen, das hinter der Prosa der Zustände freigelegt werden soll, das kann eben nur von einem Menschen mit seiner Seele wahrgenommen und dargestellt werden und nicht von einer toten Maschine wie einem Fotoapparat. Das Foto:

„ist eben nur Abbildung der unmittelbaren Oberfläche; daher auch gerade bei

den besten Photographien, welche rein aus der Maschine hervorgehen, das Leichenartige, das, was uns so recht an unsere Vergänglichkeit, als Mensch erinnert, an die mikrospoischen Teile unserer Körper-Maschine“ (Schreiner, zitiert nach Plumpe 1997, 174).

Die realistische Fotomaschine, die einfach aufzeichnet, was da ist, erfasst nur die Körpermaschine und nicht die Seele und die Sphäre des Poetischen und Idealen. Eduard Schreiner (zitiert nach Plumpe 1979, 174) fährt fort:

„Von welch wunderbarer, erhebender und beruhigender Wirkung ist dagegen z.B. ein Porträt von van Dyck. Wie prägen sich diese Züge unauslöschlich in's Geächtnis ein; die ganze Seele der Persönlichkeit, in geheimer Stunde belauscht, ist uns hier enthüllt, und reizt zu näherer Bekanntschaft.“

Mit im Grunde derselben Opposition von Prosa und Poesie, Tod und Leben, Fotografie und Kunst kritisiert Emil Homberger die Romane Flauberts. Flaubert, so schreibt Emil Homberger (zitiert nach Plumpe 1997, 199),

„behandelt die lebendige Seele ganz so wie er den toten Leichnam behandelt. Im Sturm der Revolution gewahrt er nur die Explosion des eingezwängten Dampfes, in der ersten Liebe eines jungen Mädchens nur das dunkle Suchen der sinnlichen Begier. Diese Gleichstellung des Druckes und des Triebes, des Triebes und der Empfindung, der Empfindung und der bewußten Handlung – was ist das anderes als Mangel an moralischer Perspektive?“

Die Freiheit der Seele bzw. der bewussten Handlung wird von Flaubert durch seine fotorealistische Darstellung bestritten, er sieht nur Druck und

Dampf und Trieb und Körper. Dagegen, gegen solche Prosa des Wirklichen, gegen den Tod und gegen die Begrenzungen des Körperlichen und des Unbewussten soll aber das Poetische, das Ideal und die Seele gesetzt werden. Es gibt zwar die Prosa der Verhältnisse, die materiellen Kausalverhältnisse, die Triebe, aber gesucht und dargestellt werden soll eine viel wahrere Wahrheit dahinter, eben das Poetische, das Ideale, eine Hypostase von Freiheit, Moral und Schuldfähigkeit des Menschen.

Dieser begriffliche Gegensatz des Prosaischen und des Poetischen strukturiert nun nicht nur die Programmatik des poetischen Realismus, sondern er strukturiert auch viele Texte der Epoche – und zwar sowohl auf der Ebene des erzählten Inhalts wie auf der Ebene der Verknüpfung von Motiven und der sprachlichen Darstellung. So wie die Schriftsteller und Theoretiker versuchen, das Poetische inmitten der eingetretenen Prosa zu finden, so versuchen dies auch die Figuren vieler Romane und Novellen dieser Zeit. Das zentrale Inhaltsmoment ist der Gegensatz zwischen den Begrenzungen und Schmerzen der prosaischen Realität und der Suche nach einem höheren, poetischen, freieren, ungebundeneren ‚Leben‘ jenseits der Realitätsbeschränkungen. Das kann der Wunsch nach einer Liebe jenseits der Standesschranken sein, die Auswanderung nach Amerika oder auch – wie bei Hauke Haien aus Storms *Der Schimmelreiter* – der Wunsch, die Natur in Gestalt des Meers zu übertrumpfen. Mit anderen Worten, die Realität wird thematisch, insofern sie in den Texten und erzählten Handlungen als jene Begrenzung erscheint, die Wünsche und Ideale einschränkt. Die Figuren in den Texten des Realismus sind auf der Suche nach der Freiheit von der prosaischen Begrenzung der Realität, auf der Suche nach den Momenten des Ausbruchs aus der übermächtigen Realität, wobei sie zu allermeist für diese Bestrebung bestraft werden, indem sie schnell auf dem Boden der harten Realität landen und bitter die Erfahrung

der Ohnmacht gegenüber der Wirklichkeit machen müssen. Das gilt etwa für Effi Briest, die aus der Kessiner Enge und der Tristesse eines einsamen und lieb- und lustfreien Ehelebens ausbricht und mit dem Major Crampas Ehebruch begeht – ein Ehebruch, der im Text auf vielfache Weise motivisch mit einem vergangenen sexuellen Normbruch verknüpft ist, der in Gestalt eines spukenden Chinesen Effi ängstigt und seinerseits – als Spuk und als Spukgeschichte – die Grenzen der prosaischen Realität überschreitet. Die Lust am verbotenen Sex und die Angst vor dem spukenden Chinesen sind gleicherweise Sprengungen der Realitätsbegrenzungen, die am Ende von der ‚Realität‘ wieder eingeholt werden. Effis Ehebruch fliegt nach Jahren auf, als ihr Mann, der Baron von Instetten, verräterische Briefe an Effi findet. Instetten tötet Crampas im Duell und verlässt Effi, die nun nicht mehr länger in der Parallelwelt der Superreichen, sondern in den Beschränkungen eines Berliner Durchschnittsalltags ankommt, in dem es keinen Spuk mehr gibt, aber auch keine normbrechende Lust im Sex mehr. Am Ende findet sie jene letzte Realitätsentgrenzung, die paradoxerweise der Lust und der Phantasie korrespondiert: den Tod. Am Ende stirbt sie gerne: „Ein Gefühl der Befreiung überkam sie. ‚Ruhe, Ruhe‘.“ (Fontane 2002, 294)

Realität und Lust bilden eine Opposition, insofern Lust die Grenzen der Realität sprengt und die Realität mit der Unlust gekoppelt ist, Grenzen nicht überschreiten zu können. Realität und Tod stehen dagegen auf der gleichen Seite, insofern beide Grenzen darstellen, die man nicht überwinden kann – zugleich aber ist der Tod auch die Sprengung der Realität, ihre Aufhebung – und findet sich daher paradoxerweise in vielen Texten des Realismus auf beiden Seiten zugleich. In Storms *Ein Doppelgänger* wird das immer wieder explizit deutlich, Lust und Todeswunsch fusionieren:

„O Hanna, sterben!“ rief einmal der wilde Mann; „nun mit dir sterben!“ Und aus den roten Lippen des Weibes stieg ein Seufzer; sie warf ihre trunkenen Augen auf den erregten Mann und zog das Mieder, das er vorhin über ihrer weißen Brust zerrissen hatte, noch weiter von der Schulter. „Ja, John“, rief sie, „nimm nur dein Messer und stoß es dahinein!““ (Storm 1998, 549)

Man kann insgesamt sehen, wie die Oppositionen von Realität und Realitätsaufhebung, sei es in der Lust, sei es in der Phantasie, sei es in der Poesie oder auch im Tod sich mehrfach kreuzen. Denn die Frage, was eigentlich Realität ist, läuft explizit und implizit immer mit. Wenn Realität nämlich das Prosaische ist, das, was den Menschen mit seinen Wünschen und Illusionen und Phantasien sozusagen an der Erde fesselt, dann können das ganz verschiedene Dinge sein, nicht nur Standesschranken oder gesellschaftliche Regeln, sondern zum Beispiel Erinnerungen oder auch Besitz und Gegenstände. In Raabes *Die Akten des Vogelsang* verbrennt der Protagonist einen Winter lang seinen gesamten Hausrat, zersägt die alten Möbel, ja sogar am Ende die Haustür und vernichtet all seinen Besitz und all seine daran hängenden Erinnerungen, macht sich, wie es heißt, von allem Irdischen frei. Dinge, die als Realität binden und fesseln, können aber auch selbst wiederum Illusionen und Phantasien sein. So ist es gerade der Spuk, vor dem Effi sich ängstigt, der ihre Realität darstellt und der sie ihren Phantasien ausliefert, so dass sich die Wertung hier schließlich umkehrt: Noch schmerzlicher als die begrenzende Wirklichkeit sind hier die Phantasien und Schreckbilder, die Effi sich einbildet – so bittet sie ihren Mann Instetten inständig, ihr doch die Geschichte des Chinesen, der da angeblich spukt, zu erzählen: „Erzähle mir das Wirkliche. Die Wirklichkeit kann mich nicht so quälen wie meine Phantasie“ (Fontane 2002, 84). Das ist allerdings nicht das letzte Wort zur Frage, welcher Schmerz denn tatsächlich der realste ist, denn am Ende, als Effi aus ihrer

Adelssphäre herabgestürzt ist, als sie von Mann, Tochter und Eltern verlassen ist, da sagt sie zu der ihr einzig verbliebenen Kinderfrau Roswitha:

„Weißt du noch, wie's damals war, als der Chinese spukte? Das waren glückliche Zeiten. Ich habe damals gedacht, es wären unglückliche, weil ich das Harte des Lebens noch nicht kannte. Seitdem habe ich es kennengelernt. Ach, Spuk ist lange nicht das Schlimmste.“ (Fontane 2002, 262)

Das Schlimmste und Schmerzliche ist doch die harte Realität, wobei jene Realität selbst eben aus allerhand spukenden und phantastischen Elementen zusammengesetzt ist. Entsprechend taucht das Gegenteil der Realität, das Phantastische, selbst auf der Seite der Realität auf; die Realität selbst erweist sich als das Produkt bloßer Einbildung, bloßer zufälliger Konvention und Phantasmen – wie etwa das Phantasma der Ehre, dem der Baron Insetten sein gesamtes Eheglück opfert. „Unser Ehrenkult ist ein Götzendienst, aber wir müssen uns ihm unterwerfen, solange der Götze gilt.“ (Fontane 2002, 237) Insetten weiß genau, dass Ehre ein bloßes diskursives Phantasma ist, das nur real ist, weil es für real gehalten wird, aber gerade dieser Realität wiederum glaubt er nicht entgegen handeln zu können.

Dass die Realität selbst in Gestalt des Gespenstischen und des Phantastischen auftreten kann, zeigt auch das Thema von Vorgeschichte und Vererbung, das etwa für die Texte Theodor Storms von großer Wichtigkeit ist. Sünden der Lust oder Grenzüberschreitungen des Zorns holen hier die Protagonisten noch nach Generationen ein, wobei jeweils in der Schwebelage bleibt, ob es sich tatsächlich um die Realität von Vererbung handelt oder womöglich vielmehr um einen Strafzorn oder einen magischen Fluch (vgl. Lehmann 2012). Und beides wiederum ist eine

Frage der Deutung von Zeichen, der Interpretation.

Dies ist schließlich eine weitere, vielleicht die wichtigste Folge der rekurrenten Thematisierung des Verhältnisses von Realität und Nicht-Realität, von Prosa und Poesie, Tod und Leben, dass nämlich in geradezu obsessiver Weise in den realistischen Texten Zeichenverhältnisse selbst thematisiert werden. Es ist also nicht so, dass man die Texte des Realismus richtig erfasst, wenn man in ihnen nach der Abbildung von Wirklichkeit im Sinne Auerbachs fahndet, sondern wenn man sieht, dass sie die Frage, wie sich Zeichen und Medien der Darstellung auf Wirklichkeit beziehen, thematisieren, die Frage, wie die Übergänge zwischen Leben und Präsenz auf der einen und Absenz und Zeichen/Abbild/Spur auf der anderen Seite funktionieren. Das ist vor allem das Plädoyer des Literaturwissenschaftlers Claus-Michael Ort, der in seinem Buch *Zeichen und Zeit* gezeigt hat, dass die realistischen Texte meta-semiotisch zu lesen sind, nämlich darauf hin, wie sie selbst die Frage von Zeichen und Wirklichkeit thematisieren und problematisieren (vgl. Ort 1998, 8f.):

„Insofern der Realismus die Differenz von Zeichen und Realität selbst internalisiert und deren Beziehungen in allen Variationen - von Motiviertheit bis Arbitrarität, ja Disparatheit - durchspielt, sind deren primären Realitäten ganz wesentlich semiotische. [...] ‚Zeichen‘ für ‚Realität‘ gehen in der ‚Realität‘ der ‚Zeichen‘ auf.“

Diese Opposition von Zeichen und Wirklichkeit hat wiederum mit der Entgegensetzung von Leben und Tod zu tun, von Poesie und Prosa. Die Frage von Zeichen und Wirklichkeit ist, wie Ort zeigt, auch eine Frage der Zeit. Dass die Zeit vergeht, gehört zur unhintergehbaren Realität des Irdischen, zur Seite des Prosaischen. Verlieren dann aber die Zeichen, wenn sie auf längst Vergangenes deuten, nicht die Kraft, die damalige,

jetzt abwesende Realität kraft des Zeichens wieder in anwesende und lebendige Realität zu verwandeln? Oder sind es gerade diese Zeichen längst abgestorbenen Lebens, die noch heute – gleichsam wie ein Spuk – das erzeugen, was dann als jetzige Realität erscheint? Das ist exakt das Problem des Baron von Instetten, als er nach sieben Jahren in den Briefen von Crampas an Effi Zeichen der Untreue seiner Frau findet. Die Frage ist nun nicht, ob die Zeichen lügen, sondern wie die aus diesen Zeichen lesbare Realität angesichts der vergangenen Zeit zu interpretieren ist? Ist das eine für das Jetzt relevante Wirklichkeit – oder sind das bloß Gespenster der Vergangenheit? Instetten bezieht das selbst auf den Gegensatz vom Prosaischen und Poetischen:

„Schuld verlangt Sühne; das hat einen Sinn. Aber Verjährung ist etwas Halbes, etwas Schwächliches, zum mindesten was Prosaisches.“ Und er richtete sich an dieser Vorstellung auf und wiederholte sich's, daß es gekommen sei, wie's habe kommen müssen. Aber im selben Augenblick, wo dies für ihn feststand, warf er's auch wieder um. ‚Es *muß* eine Verjährung geben, Verjährung ist das einzig Vernünftige; ob es nebenher auch noch prosaisch ist, ist gleichgültig; das Vernünftige ist meist prosaisch.‘“ (Fontane 2002, 243)

So entscheidet sich Instetten für das Poetische, dafür, die Zeit und das Vergehen der Zeit nicht anzuerkennen, sondern das Verhältnis von Schuld und Sühne als ein Poetisches festzuhalten. Er begibt sich in die poetische Rolle des Duellanten – nicht aus Überzeugung, nicht aus Emotion, sondern aus Treue zum Ideal, zum Poetischen. So lässt er die toten Zeichen eine Präsenz gewinnen, die das Lebendige der Gegenwart gleichsam überdecken und ersticken wie eine Grabplatte.

In gewisser Weise erzählt der gesamte Roman im Hinblick auf seine Hauptfigur Effi Briest die Entstehungsgeschichte eines Zeichens – oder auch die Überführung eines Lebens in ein totes Zeichen, in ein Zeichen, das auf ein vergangenes Leben verweist. Denn ganz am Ende, als Effi schon tot ist, wird das Rondell und die Sonnenuhr, die im allerersten Satz bei der Beschreibung ihres Elternhauses erwähnt wird, einer Veränderung unterzogen:

„Auf dem Rondell hatte sich eine kleine Veränderung vollzogen, die Sonnenuhr war fort, und an der Stelle, wo sie gestanden hatte, lag seit gestern eine weiße Marmorplatte, darauf stand nichts als ‚Effi Briest‘ und darunter ein Kreuz. Das war Effis letzte Bitte gewesen: ‚Ich möchte auf meinem Stein meinen alten Namen wiederhaben; ich habe dem andern keine Ehre gemacht.‘ Und es war ihr versprochen worden.“ (Fontane 2002, 294)

Zugleich spielte im Leben von Effi das Grab des Chinesen und die Geschichten, die man sich von diesem Leben erzählte, eine große Rolle. Das Leben des Chinesen hatte sich seinerseits aufgrund einer lustzentrierten Realitätsentgrenzung in Zeichen verwandelt, und zwar in tote Zeichen des Grabs und der Grabinschrift einerseits und in gespenstische, d.h. lebende Zeichen eines Toten andererseits, die ihrerseits wiederum in einem stellvertretenden Bezug zu Effis Lust und Realitätsentgrenzung des Ehebruchs stehen. Dieser Ehebruch nämlich wird im Text selbst gar nicht erzählt, sondern er gewinnt nur in Zeichenspuren Präsenz, als Instetten nach sieben Jahren Briefe an Effi findet, aus denen das verbotene Verhältnis lesbar wird. Das ist das eigentlich Frappierende bei der Lektüre von *Effi Briest*, dass der Erzähler über hundert Seiten das Leben Effis in Kessin schildert, die Ausflüge mit Instetten, zwei Bedienten und Crampas, aber kein Wort vom Ehebruch erzählt. Als dann viel später

die Briefe an sie auftauchen, ist man als Leser in derselben Position wie der betrogene Ehemann, man spürt, dass man etwas übersehen hat, etwas überlesen hat, dass man Zeichen womöglich nicht oder nicht ausreichend berücksichtigt hat – so dass man sofort das Buch noch einmal lesen will. Zumal nicht einmal in den drei Briefen, die Insetten liest und die sein Leben zerstören, ein eindeutiger Hinweis auf den vollzogenen Ehebruch zu finden ist, selbst hier bleibt alles Andeutung, Zeichendeutung. Diese Informationspolitik des Erzählers ist mehr als die Prüderie Fontanes, es ist eine implizite Reflexion darauf, dass wir die ‚Realität‘ immer nur aus Zeichen lesen.

■ Bibliographie

- Aristoteles(1989): Poetik. Griechisch/deutsch. Übers. u. hrsg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart.
- Auerbach, Erich(2001): Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. 10. Aufl. Bern.
- Büchner, Georg(2006): Lenz. In: Ders.: Dichtungen, hrsg. v. Henri Poschmann unter Mitarbeit v. Rosemarie Poschmann. Frankfurt a. M., 223-250.
- Diderot, Denis(1968a): Ästhetische Schriften, hrsg. v. Friedrich Bassenge. Band 1. Frankfurt a. M.
- Ders.(1968b): Ästhetische Schriften, hrsg. v. Friedrich Bassenge. Band 2. Frankfurt a. M.
- Fontane, Theodor(1853): Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848. In: Deutsche Annalen zur Kenntniß der Gegenwart und Erinnerung an die Vergangenheit. Band 1. Leipzig.
- Ders.(2002): Effi Briest. In: Walter Keitel(Hrsg.): Sämtliche Romane, Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes. Band 4. Darmstadt, 7-296.
- Freud, Sigmund(1989): Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und Neue Folge. Studienausgabe. Band 1. Frankfurt a. M.
- Gieritz, Volker(2003): Harte Einschnitte, [online]: http://www.focus.de/finanzen/news/arbeitsmarkt-harte-einschnitte_aid_250206.html, [14.08.2003].
- Goethe, Johann Wolfgang(1999): Diderots Versuch über die Malerei. In: Ders.: Sämtliche Werke, Tagebücher und Gespräche. 40 Bde., Band 12: Bezüge nach Außen. Übersetzungen II, Bearbeitungen, hrsg. v. Hans-Georg Dewitz. Frankfurt a. M., 423-471.
- Holbach, Paul Thiry d'(1978): System der Natur oder von den Gesetzen der physischen und der moralischen Welt. Frankfurt a. M.
- Lehmann, Johannes F.(2012): Geschichte und Vorgeschichte. Zur historischen

- und systematischen Dimension einer Unterscheidung. In: Ders.: Roland Borgards, Maximilian Bergengruen(Hrsg): Die biologische Vorgeschichte des Menschen. Zu einem Schnittpunkt von Erzählordnung und Wissensformation. Freiburg i. Br., 23-47.
- Lenz, Jakob Michael Reinhold(1992): Werke und Briefe in drei Bänden, hrsg. v. Sigrid Damm. Dritter Band: Gedichte, Briefe. Frankfurt a. M.
- Ders.(1774): Anmerkungen übers Theater nebst angehängten übersetzten Stück Shakespears. Leipzig.
- Lessing, Gotthold Ephraim(1769): Hamburgische Dramaturgie. Leipzig.
- Ort, Claus-Michael(1998): Zeichen und Zeit: Probleme des literarischen Realismus. Tübingen.
- Platon(1990): Politeia. In: Ders.: Sämtliche Werke. Band 3, in der Übersetzung v. Friedrich Schleiermacher mit der Stephanus-Numerierung u. hrsg. v. Walter F. Ott u.a. Hamburg.
- Plumpe, Gerhard(1997): Theorie des bürgerlichen Realismus. Stuttgart.
- Rancière, Jacques(2008): Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, hrsg. v. Maria Muhle, 2. Aufl. Berlin.
- Storm, Theodor(1998): Ein Doppelgänger. In: Karl Ernst Laage(Hrsg.): Sämtliche Werke. Band 3. Darmstadt, 517-579.
- Vischer, Friedrich Theodor(1857a): Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen, Dritter Theil: Die Kunstlehre. Zweiter Abschnitt: Die Künste. Viertes Heft: Die Musik. Stuttgart.
- Ders.(1857b): Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen, Dritter Theil: Die Kunstlehre, Zweiter Abschnitt: Die Künste, Fünftes Heft: Die Dichtkunst. Stuttgart.
- Wittgenstein, Ludwig(2001): Philosophische Untersuchungen. Kritisch-genetische Edition, hrsg. v. Joachim Schulte. Frankfurt a. M.

국문요약

19세기 중후반의 독일 리얼리즘 개론을 위한 시도

요하네스 F. 레만 (본 대학)

본 논문은 우선 ‘한 단어의 의미는 언어적으로 그것이 사용된 것을 통해 결정된다’는 비트겐슈타인의 테제를 바탕으로 ‘현실 Realität’ 개념을 세 가지로 살펴본 후, 이렇게 재구성된 리얼리즘 개념이 리얼리즘에 관한 문학사적 담론에서 어떻게 나타나는지 살펴본다. 18세기 후반에 이르기까지 리얼리즘 개념이 아리스토텔레스의 영향으로 ‘인간행동의 모방’의 관점에서 정의되고, 그래서 고통스럽고 힘든 현실 개념이 비극에서 나타날 수 없었다면, 18세기 후반에 이르면, 이러한 재현의 논리는 미학적(리얼리즘적) 논리에 의해 대체되며 경험적 현실을 묘사하게 된다는 것이다. 특히 질풍노도 시기의 대표적 작가인 렌츠는 세계를 인간 삶의 사회적인 조건으로 간주하며 이를 묘사하는데, 이로써 평범한 사람들의 고통스러운 삶이 묘사될 수 있게 된다. 프랑스의 디드로 역시 리얼리즘을 변화하는 삶의 조건으로서의 세계에 대한 묘사로 이해하는데, 이러한 관점은 경험적 현실과 이상적인 예술세계를 구분하는 괴테의 관점과 대립된다. 19세기 중반 이후의 독일의 시적 사실주의는 고통스러운 경험적 현실의 단순한 묘사가 아니라 산문적인 삶 속에서 시적인 것을, 현실에서 이념을 서술하라는 헤겔의 요구를 따르며, 프랑스의 리얼리즘과 구분되는 독자적인 사실주의적 전통을 수립한다. 이러한 경향은 오토 루드비히와 테오도르 피셔 같은 이론가에서뿐만 아니라 폰타네와 같은 사실주의의 대표적인 작가들에게서도 나타난다. 특히 폰타네는 단순히 현실을 묘사하는 것이 아니라 현실과 비현실의 관계, 현실과 (죽은 사물이자 현실의 부재로서의) 기호의 관계를 성찰하며 그 자체를 자신의 작품에서 다룸으로써 리얼리즘의 문제에 답하려고 시도한다.

주제어: 리얼리즘, 현실, 메타 기호학, 산문 대(對) 시

Schlüsselbegriffe: Realismus, Wirklichkeit, Meta-Semiotik, Prosa versus
Poesie

필자 E-Mail: johannes.lehmann@uni-bonn.de

논문투고일: 2015. 10. 20, 논문심사일: 2015. 11. 15, 게재확정일: 2015. 11. 25.