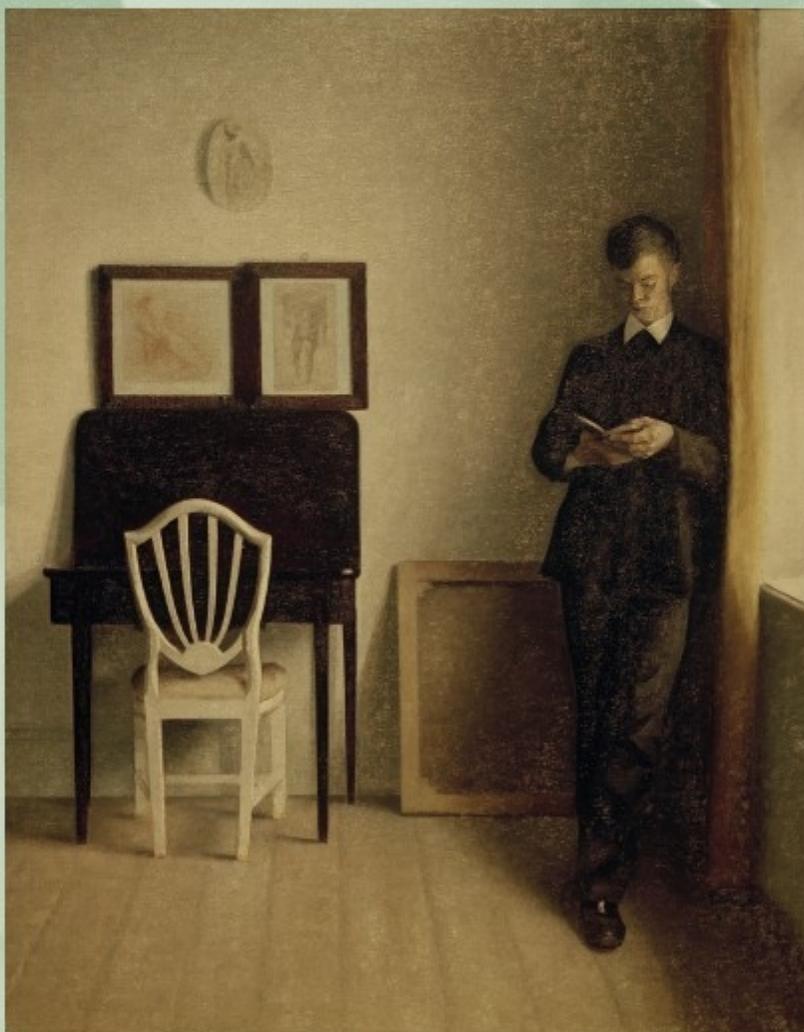


Christian Begemann / Simon Bunke (Hg.)

# LYRIK DES REALISMUS



**rombach** litterae

Christian Begemann/Simon Bunke (Hg.)

# Lyrik des Realismus

 **rombach** verlag

Auf dem Umschlag:

Vilhelm Hammershøi, Interieur mit lesendem jungen Mann (Interiør med ung læsende mand), 1898. Kopenhagen, Den Hirschsprungske Samling.  
(© akg-images)

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2019. Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien

1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten

Lektorat: Dr. Friederike Würsthorn

Umschlag: Bärbel Engler, Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien

Satz: Martin Janz, Freiburg i.Br.

Herstellung: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG,  
Freiburg i.Br.

Printed in Germany

ISBN 978-3-7930-9846-1

In memoriam  
Gerhard Neumann

## Res und Realismus

### Dinge im Gedicht zwischen Objektivierung und Animismus (Fontane und Storm)

#### 1 Dinge: Garanten des literarischen Objektbezugs oder Destabilisierung des Realismus?

Dinge, so ließe sich sagen, sind die Elementarteilchen des Realismus. Schon die Begriffsgeschichte weist darauf hin, denn bekanntlich leitet sich das Wort ›Realismus‹ über ›realis‹ von den ›res‹, den Dingen, her. Die Bezugnahme auf sie ist dem Realismus demnach wesentlich. Dinge simulieren innerhalb der Texte die Präsenz dessen, was die sinnfällige Welt für uns ausmacht, und fungieren daher, wie Sabine Schneider formuliert hat, als »Garanten für die Faktizität der erzählten Welt«,<sup>1</sup> also als poetologisch relevante Marker für die Referenz von Texten auf Wirklichkeit. Sie sind nicht zuletzt Teil einer Strategie der ›sinnlichen Sättigung‹ des Textes, der Simulation von Objektivität, Sinnfälligkeit und Anschaulichkeit, die im Dienst eines »Realitätseffekts«<sup>2</sup> bzw. einer »Referenzillusion«<sup>3</sup> steht. Diese verwenden häufig das Mittel der Beschreibung, und es ist kein Zufall, dass deskriptive Verfahren im 19. Jahrhundert auch in literarischen Texten einen

---

<sup>1</sup> Sabine Schneider, Einleitung, in: Dies./Barbara Hunfeld (Hg.), *Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts*, Würzburg 2008, S. 11–24, hier S. 13. Vgl. Katharina Grätz, *Realistische Realien. Zur Zeichenfunktion des Gegenständlichen bei Adalbert Stifter*, in: Moritz Baßler (Hg.), *Entsagung und Routines. Aporien des Spätrealismus und Verfahren der frühen Moderne*, Berlin 2013, S. 115–129, hier S. 115: »Die Hinwendung zur gegenständlichen Realität, die seit dem Vormärz und dem literarischen Biedermeier immer intensivere literarische Repräsentation erfuhr, gipfelte im Realismus in der exzessiven Schilderung gegenständlicher Tableaus. Sie bilden den konkreten Ausfluss des realistischen Literaturkonzepts, für das die Orientierung an der Wirklichkeit, der Hang zur Empirie und das Streben nach Realitätsillusion leitend waren.« Vgl. Ulrike Vedder, *Dinge als Zeitkapseln. Realismus und Unverfügbarkeit der Dinge in Storms Novellen*, in: Elisabeth Strowick/Ulrike Vedder (Hg.), *Wirklichkeit und Wahrnehmung: Neue Perspektiven auf Theodor Storm* (= *Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge*, Bd. 27), Bern u.a. 2013, S. 73–90, hier S. 75f.

<sup>2</sup> Roland Barthes, *L'effet de réel*, in: *Communications* 11 (1968), S. 84–89. Der Begriff sei hier möglichst ›neutral‹, d.h. ohne die problematischen semiotischen Begründungen verwendet, mit denen Barthes das Problem mehr verunklärt als klärt.

<sup>3</sup> Rosmarie Zeller, *Realismusprobleme in semiotischer Sicht* [1980], in: Richard Brinkmann (Hg.), *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*, Darmstadt<sup>3</sup>1987, S. 561–587, hier S. 565.

Aufschwung erleben, der allerdings keineswegs unumstritten ist, verstößt er doch entschieden gegen die in und seit Lessings *Laokoon* propagierte Teilung der medialen Welt.<sup>4</sup>

Aber nicht nur das: Die Dinge tragen zudem eine spezifische historische Signatur. Zum einen verdanken sie ihre epistemische Kontur spezifischen diskursiven Konstellationen sowie neuen Formen der Wahrnehmung,<sup>5</sup> zum anderen treten sie als Elemente der zeitgenössischen Realität in Erscheinung, in der sie tiefgreifenden Veränderungen unterliegen. Hartmut Böhme hat das 19. Jahrhundert als »Saeculum der Dinge« bezeichnet,<sup>6</sup> und dazu wird es gleichermaßen durch qualitative wie quantitative Faktoren. Insbesondere die folgenden Aspekte sind hier zu nennen: *Erstens* die mit dem Aufstieg der Naturwissenschaften und der Ausrufung des Positivismus einhergehende Mutation der Dinge der Natur zu empirisch und »objektiv« beobachteten Gegen-Ständen der Wissenschaft, zu »Objekten«, denen keine Spur ihres Betrachters mehr anhaften soll. In diesem Zusammenhang wäre mithin zwischen »Dingen« und »Objekten« zu unterscheiden. *Zweitens* die Entstehung einer Warenkultur im Zusammenhang der Industrialisierung und Urbanisierung. Das impliziert eine »hybride Wucherung der Dinge« im kulturellen Sektor,<sup>7</sup> ihre neuartige industrielle Produktionsweise, ihre Warenform, ihre soziale Signifikanz und affektive Besetzung. *Drittens* die flächendeckenden Tendenzen der Sammlung und Musealisierung. Sie stehen im Zusammenhang mit dem Historismus und sind sowohl Ursache wie Folge einer neuen Sicht auf die historische und ästhetische Dimension von Dingen. Diese Form der Erinnerungskultur übergreift den öffentlichen und den privaten Sektor. Hier wie dort wird Erinnerung zum nahezu ubiquitären Thema: Sie stiftet individuelle wie kollektive Vergangenheit, Identität und Gemeinschaft, und sie bedient sich gerade der Dinge als Speichermedien oder, um einen Terminus von Krzysztof Pomian zu zitieren, als »Semiophoren«.<sup>8</sup> Die exzessive Sammelwut des 19. Jahrhunderts dient einer ganz buchstäblich

<sup>4</sup> Vgl. u.a. Heinz Drügh, *Ästhetik der Beschreibung. Poetische und kulturelle Energie deskriptiver Texte (1700–2000)*, Tübingen 2006, S. 224–332. – Christian Begemann, Adalbert Stifter und das Problem der Beschreibung, in: Peter Klotz/Christine Lubkoll (Hg.), *Beschreibend wahrnehmen – wahrnehmend beschreiben. Sprachliche und ästhetische Aspekte kognitiver Prozesse*, Freiburg 2005, S. 189–209.

<sup>5</sup> Vgl. dazu den Beitrag von Gustav Frank in diesem Band.

<sup>6</sup> Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek bei Hamburg 2006, S. 17.

<sup>7</sup> Ebd., S. 18.

<sup>8</sup> Krzysztof Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin 1988, S. 81.

zu nehmenden ›Spurensicherung‹, einer Konservierung, Restaurierung und Systematisierung von Vergangenheit, und verleiht dem einzelnen Ding die Aura eines singulären, unverzichtbaren und unersetzlichen Türöffners zur Geschichte.

Unter dieser Perspektive ist es nicht verwunderlich, dass die Literatur seit der Mitte des 19. Jahrhunderts einzelnen Dingen und Dingensembles nicht nur einen privilegierten Platz in der Darstellung einräumt, sondern sie mit gelegentlich geradezu hypertrophen Besetzungen befrachtet. Als exponierteste Position eines literarischen Kults um die Dinge ist zweifellos Adalbert Stifter mit seinem exzessiven Gebrauch des Wortes ›Ding‹ zu nennen. Insbesondere in seinem Roman *Der Nachsommer* von 1857 wächst den Dingen eine, wenn man so sagen darf, immanent sakrale Bedeutung für die Erschließung von Welt zu, wie die Wendung von der ›Ehrfurcht vor den Dingen‹ verrät, die in ihrer ›Wesenheit‹ zu ergründen und zu respektieren seien<sup>9</sup> – ein Imperativ, der sich gleichermaßen an die Protagonisten wie den Autor selbst richtet. Solche Ehrfurcht bezieht sich nicht nur auf das materielle Sosein der ›Wirklichkeit der Dinge‹,<sup>10</sup> vielmehr sind diese immer auch Repräsentanten einer ›Ordnung der Dinge‹.<sup>11</sup> Dabei handelt es sich zunächst um die Ordnung der Natur. Immerhin ist ja der Ich-Erzähler ein angehender Naturforscher, der selbst Pflanzen und Steine in Sammlungen vereinigt, die in jeweils repräsentativen Exemplaren die Systematik der Natur darstellen sollen. Doch auch die kulturellen Artefakte, Bücher, Bilder oder Möbel, werden zu Sammlungsstücken, ja nachgerade zu Devotionalien. In der Ehrfurcht vor den Dingen und ihrer Ordnung gibt sich hier ein Sinnbegehren zu erkennen, das offenbar anderweitig nicht mehr befriedigt werden kann. Dinge also sind nicht bloß Dinge, sondern Erkenntnismedien, Signifikanten, Garanten, Substitute, und all das rückt sie in die Nähe des Fetischs, dessen Begriff im 19. Jahrhundert seinen Aufstieg als Analysekategorie fremder wie eigener Kultur antritt – übrigens nicht zuletzt bei Stifter selbst.<sup>12</sup>

Im Bereich der Lyrik findet sich eine vergleichbare Fokussierung u.a. im sogenannten Dinggedicht, das sich im Realismus allerdings weitgehend auf

---

<sup>9</sup> Adalbert Stifter, *Der Nachsommer*, in: Ders., *Werke und Briefe*. Historisch-kritische Gesamtausgabe, hg. von Alfred Doppler, Wolfgang Frühwald und Hartmut Laufhütte, Stuttgart u.a. 1978ff., Bd. 4/3, S. 145.

<sup>10</sup> Ebd., Bd. 4/1, S. 29.

<sup>11</sup> Ebd., Bd. 4/3, S. 146.

<sup>12</sup> Vgl. Christian Begemann, *Ding und Fetisch. Überlegungen zu Stifters Dingen*, in: Hartmut Böhme/Johannes Endres (Hg.), *Der Code der Leidenschaften. Fetischismus in den Künsten*, München 2010, S. 324–343.

Eduard Mörike und Conrad Ferdinand Meyer beschränkt, weswegen es zweifelhaft ist, ob man hier von einem lyrischen Subgenre sprechen kann. Gleichwohl sind Dinggedichte für den Realismus poetologisch auch darum von besonderem Interesse, weil sie in mancher Hinsicht wesentliche Positionen der realistischen Literaturprogrammatisik überhaupt aufgreifen und reflektieren. Obwohl sie nicht im engeren Sinn Gegenstand dieser Überlegungen sein sollen, ist hier doch eine kurze Vorbemerkung nötig. Seit Kurt Opperts sozusagen genrebildendem Aufsatz von 1926 hat die Forschung nicht nur die antisubjektivistische und antiromantische »Reduktion des Ich-Bezugs der lyrischen Aussage« bei gleichzeitigem »konstitutiven Objektbezug« betont,<sup>13</sup> sondern auch dessen Überschreitung in einer doppelten Hinsicht: zum einen, so Oppert, in Richtung einer »Wesensschau«,<sup>14</sup> zum anderen in Richtung einer symbolischen Dimension. Das Dinggedicht steht daher, so resümiert das *Reallexikon* den Forschungsstand, in einer »Spannung zwischen Objekt- und Subjektbezug, zwischen Gegenstandstreue und imaginativer Sicht, zwischen realistischer und symbolistischer Darstellung«.<sup>15</sup> Zumindest strukturell wiederholt sich in dieser doppelten Ausrichtung die Grundspannung jener programmatischen Konstellation nach 1848, die sich selbst als »Idealrealismus« oder »poetischen Realismus« bezeichnet. Sie behauptet bekanntlich, sich nicht so sehr auf die sinnfällige Oberfläche, als vielmehr auf Wahrheit, Wesen und Idee der Dinge zu richten, kontaminiert diese Tiefendimension jedoch mit Momenten einer Idealisierung und »Verklärung«, die bereits für die Zeitgenossen *subjektive* Faktoren des poetischen Prozesses sind.<sup>16</sup> Die Widersprüche dieser poetologischen Konstellation hängen darüber hinaus mit den Schwierigkeiten zusammen, die behauptete Wesenserkenntnis epistemologisch zu begründen; viele Zeitgenossen teilen mitnichten den Optimismus eines unbegrenzten Erkenntnisfortschritts, sondern artikulieren vielmehr die *Grenzen des Naturerkennens*, wie etwa der berühmte Berliner Physiologe Emil Du Bois-Reymond, der mit einer 1872

<sup>13</sup> Wolfgang G. Müller, Art. Dinggedicht, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hg. von Klaus Weimar u.a., Berlin/New York 2007, S. 366–368, hier S. 367.

<sup>14</sup> Kurt Oppert, Das Dinggedicht. Eine Kunstform bei Mörike, Meyer und Rilke, in: *DVjs* 4 (1926), S. 747–783, hier S. 755.

<sup>15</sup> Wolfgang G. Müller, Art. Dinggedicht, S. 367.

<sup>16</sup> Vgl. Gerhard Plumpe, Einleitung, in: Ders. (Hg.), *Theorie des bürgerlichen Realismus. Eine Textsammlung*, Stuttgart 1985, S. 9–40. – Claus-Michael Ort, Was ist Realismus?, in: Christian Begemann (Hg.), *Realismus. Epoche – Werke – Autoren*, Darmstadt 2007, S. 11–26.

zu diesem Thema gehaltenen Rede den sogenannten Ignorabimus-Streit auslöste.<sup>17</sup>

Diese Spannungen des poetischen Realismus prägen das Dinggedicht nicht nur, sondern werden zum Teil ausdrücklich in ihm reflektiert. Einerseits: Die postulierte, aber vage bleibende Erkenntnis von Wesen und Idee der Dinge könnte man vielleicht mit Blick auf die phänomenologische Wesensschau Edmund Husserls konkretisieren, prägnanter aber wohl im Rückgriff auf die Vorstellung einer Epiphanie, wie sie später James Joyce in seinem zwischen 1901 und 1906 entstandenen *Stephen Hero* beschreibt. Es handelt sich dabei um jenen Moment, in dem einen die »quidditas« eines Dings, dessen »whatness« und »soul«, aus seiner äußeren Erscheinung heraus gleichsam anspringt und man erkennt, dass der Gegenstand »is that thing which it is«. <sup>18</sup> Unter den frühen Dinggedichten könnte dafür am ehesten Mörikes paradigmatisches Gedicht *Auf eine Lampe* in Anspruch genommen werden, dann aber, um ein paar Jahrzehnte zu springen, insbesondere Rainer Maria Rilke. Andererseits: Gerade Conrad Ferdinand Meyer nutzt das Dinggedicht, das bei ihm einen Höhepunkt erreicht, u.a. auch dazu, um die vielzitierte Wesensschau zu problematisieren. In *Möwenflug* etwa werden mimetische Spiegelungen thematisch, führen aber zu einer Verwirrung von »Schein und Wesen«, Ding, Erscheinung und deren mimetischer Konstruktion. Nach der Beschreibung von Möwen, die sich im Meer derart spiegeln, dass man Urbild und Abbild kaum mehr unterscheiden kann, stellt sich beim Beobachter und Sprecher eine sehr grundsätzliche Irritation ein, die auch die mimetisch konzipierte Dichtung in ihren Sog zieht: »Allgemach beschlich es mich wie Grauen, / Schein und Wesen so verwandt zu schauen.« <sup>19</sup> Mit Blick auf die

<sup>17</sup> Einen sehr guten Überblick über die Debatte geben Kurt Bayertz/Myriam Gerhard/Walter Jaeschke (Hg.), *Der Ignorabimus-Streit*, Hamburg 2012, hier die Einleitung, S. VII–XXXVII; der Text von Du Bois-Reymond ebd., S. 1–26.

<sup>18</sup> James Joyce, *Stephen Hero*, hg. von Theodore Spencer, Revised edition, London 1956, S. 218, 216. Epiphanische Momente häufen sich bekanntlich in der Literatur der Jahrhundertwende. *Pars pro toto* sei eine bekannte Stelle aus Rainer Maria Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* zitiert, in der Maltes Begegnung mit der unheimlichen Mauer eines Abbruchhauses geschildert wird, an der die Spuren der Vergangenheit haften: »Nun von dieser Mauer spreche ich fortwährend. Man wird sagen, ich hätte lange davorgestanden; aber ich will einen Eid geben dafür, daß ich zu laufen begann, sobald ich die Mauer erkannt hatte. Denn das ist das Schreckliche, daß ich sie erkannt habe. Ich erkenne das alles hier, und darum geht es so ohne weiteres in mich ein: es ist zu Hause in mir.« Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*, hg. vom Rilke-Archiv, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, 12 Bde., Frankfurt/Main 1976, Bd. 11, S. 43.

<sup>19</sup> Conrad Ferdinand Meyer, *Möwenflug*, in: Ders., *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, hg. von Hans Zeller und Alfred Zäch, Bern 1963ff., Bd. 1, S. 190.

programmatische Debatte um den Realidealismus kann man hier geradezu von einer Absage sprechen: Die realistische Fundamentaldifferenz von Schein und Wesen, Erscheinung und ›Ding‹ bleibt poetologisch konstitutiv, wird *de facto* aber zum Problem, denn sie entzieht sich der Erkennbarkeit.<sup>20</sup> So wird gerade das ›Ding‹, der vermeintliche Garant von Faktizität, zu deren Crux.

Dinge spielen auch außerhalb des Dinggedichts eine maßgebliche Rolle in der Lyrik des Realismus. Neben einem epistemologischen wie poetologischen Dingvertrauen zeigt sich auch hier die bedenkenswerte Konstellation, dass ausgerechnet von der Darstellung der Dinge eine potentielle Destabilisierung des Realismus mit der Konsequenz einer poetologischen Nachjustierung ausgeht. Es ist dieser Punkt, auf den im Folgenden die Aufmerksamkeit gelenkt wird. Zwei unterschiedliche Aspekte stehen dabei im Zentrum. Erstens soll an zwei späten Balladen Theodor Fontanes eine Verschiebung im Konzept des Realismus gezeigt werden: Gerade die Orientierung auf die Dinge macht eine Dissoziation der Wirklichkeit sichtbar. Zweitens zeigen wiederum zwei Gedichte, wie Theodor Storm die Dingkategorie selbst aufbricht, deren Eignung als Basis realistischen Wirklichkeitsbezugs damit zur Disposition gestellt wird.

## 2 Wirklichkeitszerfall – Fontanes Listen

Die Neigung des alten Fontane zu Aufzählungen und Listen ist bekannt, und man kann in ihr sowohl eine Diagnose wie ein Symptom sehen. In solchen Reihenbildungen findet statt der Konzentration des Dinggedichts aufs Einzelne eine Aufsicht auf eine Pluralität von Dingen mit additivem Charakter statt. Dieses Listenprinzip ließe sich als äußerste Konsequenz eines Erzählverfahrens begreifen, das einen guten Teil der Romane Fontanes bestimmt. Verschiedentlich hat die Forschung bemerkt, beim Romancier Fontane, und insbesondere in seinen späten Texten, zersetze sich das im frühen Aufsatz *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848* geforderte Streben nach »dem Wahren« als einer Tiefenschicht unterhalb der sinnfälligen Wirklichkeit. Stattdessen zersplittere die dargestellte Welt in unverbunden nebeneinanderstehende Einzelheiten und könne nicht mehr in eine kohärente Form gefasst werden.

<sup>20</sup> Vgl. Christian Begemann, Spiegelscherben, Möwengeflatter. Poetik und Epistemologie des Realismus, bodenlose Mimesis und das Gespenst, in: *Poetica* 46 (2014), S. 412–438, hier S. 428–434. Zu *Möwenflug* vgl. auch den Beitrag von Wolfgang Lukas in diesem Band.

Fontanes Konzept des »Vielheits-Roman[s]«,<sup>21</sup> das an Gutzkows »Roman des Nebeneinanders« orientiert ist, impliziert, so hat bereits Richard Brinkmann festgestellt, dass sich »alle Formen des Romans, die eine ganzheitliche Vorstellung voraussetzen, [...] bei ihm folgerichtig aufgelöst« haben, ja dass »Totalität nur noch um den Preis des Kitsches im Kunstwerk« vorgetäuscht werden könne.<sup>22</sup> »Das aufgelöste Nebeneinander gehört zur Wirklichkeitsansicht Fontanes.«<sup>23</sup> Zweifellos trifft diese Feststellung auf eine avancierte Position insbesondere im späten Schreiben Fontanes zu. Aus dem gegliederten und geordneten ›Totum‹ der dargestellten Welt wird sozusagen ein agglomeratives ›Omnium‹. Das sei hier an zwei Beispielen aus dem Gedichtwerk verdeutlicht, die sich durch ihre selbstreflexive Dimension anbieten. Weitere Texte ließen sich ihnen an die Seite stellen.<sup>24</sup>

Einen dezidiert listenartigen Zugang zum Werk eines Künstlers wählt Fontane in dem 1887/88 erschienenen Gedicht *Walter Scotts Einzug in Abbotsford*.

Sir Walter, er zieht von Edinburg her  
 Gen Abbotsford, das noch öd und leer,  
 Drum führt er mit sich, für Hof und Haus,  
 Was ein Schloßherr braucht jahrein, jahraus:  
 Kisten und Kasten, groß und klein,  
 Diener, Doggen und Papagein,

<sup>21</sup> So Fontane am 9. Dezember 1878 an Paul Heyse, in: Ders., Werke, Schriften und Briefe, hg. von Walter Keitel und Helmuth Nürnberger, Abt. IV: Briefe, Bd. 2, München 1979, S. 639.

<sup>22</sup> Richard Brinkmann, Theodor Fontane. Über die Verbindlichkeit des Unverbindlichen [1967], 2. Aufl., Tübingen 1977. Vgl. schon Renate Schäfer, Fontanes Melusine-Motiv, in: Euphorion 56 (1962), S. 69–104, hier S. 102f.

<sup>23</sup> Richard Brinkmann, Über die Verbindlichkeit des Unverbindlichen, S. 60. Die Folgen dieses Befunds für die Epochenzurechnung Fontanes sind allerdings umstritten. Auch Joachim Worthmann spricht von einem zeittypischen »Zerfall der Realität in aufgelöste Einzelheiten« bei Fontane: Probleme des Zeitromans. Studien zur Geschichte des deutschen Romans im 19. Jahrhundert, Heidelberg 1974, S. 156f. Während Brinkmann keine Schwierigkeiten hat, diesen Befund mit einem Konzept von Realismus zu vereinbaren, bemerkt Worthmann die Spannungen darin, die in der Tat von der Literaturprogrammatisierung der Realisten her naheliegen: »Je mehr ein Dichter ›Realist‹ ist und sich der Tatsache der Säkularisation stellt, desto disparater bietet sich ihm die Wirklichkeit dar. Er muß die Einheit seines Kunstwerks gleichsam der widersprüchlichen, spannungsreichen Realität abringen« (ebd., S. 13). Isabel Nottinger schließt sich dem grundsätzlichen Befund an – »So, wie die Welt immer mehr in Fragmente zerfällt, so verfällt auch das verbindliche Gefüge des Romans« –, sieht darin aber eine Nähe Fontanes zur *Décadence*: Fontanes Fin de Siècle. Motive der Dekadenz in *L'Adultera*, *Cécile* und *Der Stechlin*, Würzburg 2003, S. 93f.

<sup>24</sup> So z.B. *Hubert in Hof* (1887), *Berliner Landpartie* (1880er Jahre), *Was mir gefällt* (1888?), *Tu ich einen Spaziergang machen* (1898?) u.a.

Und dazwischen alles, was jahrelang  
 Er altertümern erwarb, errang –  
 Für ein Museum übergenug,  
 Ein Dreiundzwanzigwagenzug.

Der *erste* Wagen, erinnerungsvoll  
 Ist er an Bruce und Balliol:  
 Ein Steinkreuz, ein Kamm, eine Totenurn',  
 Alles vom Felde von Bannockburn,  
 Auch ein Lehnsschwert mit Runenschrift auf und ab,  
 Das König Robert dem Douglas gab.

Auf dem *zweiten*: ein Felsstück aus dem Donjon,  
 Drin gefangen saß Richard Coeur de Lion,  
 Eine Harfe von Blondel (neu zu beziehn),  
 Ein Säbel von Sultan Saladin,  
 Eschenbogen und Tartsche von Robin Hood  
 Und ein Stock Bruder Tucks aus dem Nottingham-Wood.

Und auf dem *dritten*, von Nancy her,  
 Das Zelt von Charles le Temeraire,  
 Der Spieß, der dem Herzog, eh' er's gedacht,  
 Von Bauernhand den Tod gebracht;  
 Barbierzeug (Becken von goldener Bronze)  
 – Prachtstück aus den Tagen von Louis onze –  
 Zuletzt auch die Leiter, drauf, Strick in Hand,  
 Ehren-Tristan des Winks gewärtig stand.

Dann, bunt durcheinander, aus Heimat und Fremd',  
 Erzne Schienen und ein Kettenhemd,  
 Ein blutroter Mantel von Meister Hans,  
 Ein Dragonersattel von Preston-Pans,  
 Spinnrad und Spule von Königin Maud,  
 Inful und Krummstab von Erzbischof Laud,  
 Zwei Bildnisse, Kreid' und in Pastell,  
 Von der weißen Dame von Avenell,  
 Eine Spitzenkrause, die Darnley trug,  
 Eine dito von Bothwell, der Darnley erschlug,  
 Eine Schildpattwiege, drin *einen* Tag  
 (Als man sie taufte) Queen Mary lag,  
 Ihr Hinrichtungsblock aus Fotheringhay,  
 Gebetbuch der Johanna Gray,  
 Kanzel und Sanduhr von John Knox,  
 Eine Riesenperücke des älteren Fox,  
 Eine Cromwellpistole mit Kugel im Lauf,  
 Von Floddenfield ein verrosteter Knauf,

Auf türmt sich's (und mehr noch) Zoll um Zoll,  
Dreiundzwanzig Wagen voll.

Und auf dem letzten, somnumblitzt,  
Sir Walter selber, ein Glücklicher, sitzt,  
Er lächelt und träumt und führt im Geist  
Den Stab schon, der allem die Stelle weist.  
Eine Stelle find't jedes irgendwo,  
Sei's in Quentin Durward, in Ivanho,  
Eine Stelle find't jedes, früh oder spat,  
In Abt oder Kloster oder Pirat,  
Eine Stelle haben, finden sie,  
Sei's in Woodstock oder in Waverlie.

Requisitenkammer, Schatzkammer noch mehr,  
So kommt der Zug von Edinburg her.  
Dreiundzwanzig Wagen. Nun ladet ab  
Und, Sir Walter, schwinde den Zauberstab!<sup>25</sup>

Das Gedicht beschreibt, mit welchen Requisiten, 23 Wagenladungen voll, Scott sein neues, 1824 fertiggestelltes Landhaus bestückt, das Fontane auf seiner Schottlandreise 1858 besucht und in *Jenseit des Tweed* (1860) ausführlich beschrieben hatte (Abb. 1) – übrigens nicht ohne Befremden und Distanz.<sup>26</sup>



Abb. 1: Walter Scotts Abbotsford, Postkarte

<sup>25</sup> In: Theodor Fontane, Werke, Schriften und Briefe, Abt. I, Bd. 6: Gedichte, 2. Aufl., München/Wien 1978, S. 159–161.

<sup>26</sup> *Jenseit des Tweed*, in: Theodor Fontane, Werke, Schriften und Briefe, Abt. III, Bd. 3/1, München 1975, S. 179–402, hier S. 389–399.

Nur benannt werden hier die jeweils eines eigenen Dinggedichts würdigen, auratisch aufgeladenen Relikte, die metonymisch auf ein historisches oder mythisches Ereignis oder eine Person verweisen. Befinden sie sich vorerst noch im Zustand eines Sammelsuriums, so werden sie später in Scotts »Requisitenkammer, Schatzkammer« und »Museum« ihren Platz finden. Es sind allesamt Zeugen, Überreste, Reliquien fast, an denen eine durch und durch blutrünstige und ungerechte Geschichte von Machtkampf, Machtmissbrauch, Mord und Totschlag haftet, die auf diese Weise, dinglich also, präsent gehalten wird. Zugleich sind diese Dinge Elemente, ja der Nukleus der Scott'schen Romane. Wie ein glücklicher Magier thront Sir Walter über seinen Besitztümern und weist ihnen mit seinem »Stab«, seinem »Zauberstab«, ihre »Stelle« zu – ihren Ort nicht nur in der Sammlung seines Museums, sondern in den Werken selbst, die dann gleichfalls listenförmig aufgezählt werden.

Scott ist das gefeierte Vorbild des historischen Romane im 19. Jahrhundert. Das Gedicht bietet eine Reflexion nicht nur über den historistisch-positivistischen Blick auf die Geschichte, sondern auch über das Schreiben im Zeitalter des Historismus, jedenfalls über eine seiner Facetten: zum einen indem ein bereits historisch gewordener Autor als Referenzpunkt dient, zum anderen insofern dieser seinerseits überwiegend historische Stoffe behandelt hat. Das historistische Schreiben zeigt sich am Beispiel Scotts als primär um Dinge zentriert und von diesen inspiriert. Es entfaltet sich aus ihnen und entfaltet ihre Facetten. Die Dinge bieten nicht nur im Allgemeinen eine Anbindung an die Welt, der sie entstammen, sondern sind Speicherelemente, die zwischen Vergangenheit und Gegenwart vermitteln. Das gilt für die Dinge im Einzelnen, aber auch für ihr Ensemble, das die englische und schottische Geschichte, exemplarisch zwar, aber doch *in nuce* repräsentiert. Der Nukleus des Werks also, so wird suggeriert, ist ein Ding, ein Memorialding, das seine Bedeutung aus seiner metonymischen Beziehung zu Personen oder Ereignissen nimmt. Literatur wird damit im Raum einer kulturellen Memoria verortet, an die und an deren Mechanismen das Gedicht seinerseits erinnert, und sie folgt dabei ganz dezidiert dem Prinzip des Museums, in dem Dinge als Repräsentanten der Geschichte gesammelt werden. Fontanes Blick fällt dabei nicht auf die literarischen Verfahren, mit denen sich aus Dingen Geschichten über Geschichte herausspinnen lassen, z.B., wie es zeittypisch sein könnte, eine detektivische Lektüre von Spuren. Er fällt lediglich auf die Sujets, blendet dabei aber in der bloßen Benennung und Auflistung konsequent genau *die* auratischen Qualitäten und epiphanischen Potentiale aus, die den Dingen für Scott erst ihren Wert verliehen haben dürften. Überdies ist die Darstellung nicht ohne Ironie, gehören doch einige

der vermeintlichen Relikte entschieden in den Raum des Mythos und der Fiktion (»Eschenbogen und Tartsche von Robin Hood«).

Man kann in diesem Verfahren einen Kommentar sehen, denn wenn man es etwas polemisch formulieren wollte, ließe sich sagen, dass Fontane das *Ceuvre* des durchaus hoch verehrten Scott auf eine Art von historistisch-musealem Dingfetischismus herunterbricht, der sich ganz auf eine zweifelhafte und verbal nicht einzuholende auratische »Evidenz« dekontextualisierter Dinge verlässt. Der implizite Kommentar liegt darin, dass auf diese Weise keine Darstellung von Geschichte mehr erfolgt, die vielmehr in ein mehr oder weniger anekdotisches Konglomerat ohne Zusammenhang zerfällt. Ob der Schwung des Zauberstabs da hilft, bleibt fraglich. Ganz in diesem Sinne beschreibt Fontane bereits Jahrzehnte früher Scotts Anwesen als eine missratene »Romanze in Stein und Mörtel«, die aussieht, »als habe er [Scott] in einem seiner Schreibtischkästen hundert hübsche Stellen aus allen möglichen alten Balladen gesammelt«, um aus ihnen eine »Musterromanze« zu kollagieren – auch in diesen Formulierungen werden Haus, Dinge und Text miteinander verblendet. Abbotsford sei »einem halben Hundert Schlagwörtern zu Liebe gebaut worden«, dabei aber sei es misslungen, »die widerstrebenden Elemente zu etwas Einheitlichem zusammenzuschmelzen«. <sup>27</sup> »Das Ganze löst sich in eine Unzahl von Teilen auf und von einer Total-Wirkung kann eigentlich keine Rede sein. Die Einzelheiten drängen sich vor, daß die Gesamt-Dimensionen verloren gehen«. <sup>28</sup> Am Haus selbst wiederholen sich damit die Züge seines Inhalts. Wenn Fontane das Anwesen damit vergleicht, »[w]ie man Gesellschaftsgedichte nach Endreimen macht und das Papier umklappt, um völlig außer dem Zusammenhang mit *dem* zu bleiben, der vor uns eine Zeile geschrieben hat«, <sup>29</sup> dann zeigt das nicht nur, dass es in den Gesellschaftsgedichten wie in Scotts gebauter Romanze keine konsistente Geschichte mehr gibt, die im Kontinuum erzählt wird, sondern nur eine formale Scheinkontinuität. <sup>30</sup> Eine besondere Pointe liegt auch darin, dass

<sup>27</sup> Ebd., S. 389.

<sup>28</sup> Ebd., S. 392.

<sup>29</sup> Ebd., S. 389.

<sup>30</sup> Es ist fraglich, ob Fontane mit dieser Beschreibung von Abbotsford zugleich eine kritische Bewertung von Scotts Romanen nahelegt. In seiner Hommage zu Scotts 100. Geburtstag 1871, in die er Passagen über Abbotsford aus *Jenseit des Tweed* wortgleich übernommen hat, bemerkt er, Verfahren, die in der Literatur völlig legitim seien, könnten in der Architektur »zu einer bloßen Schnurre und Absonderlichkeit« werden (Walter Scott, in: Theodor Fontane, Werke, Schriften und Briefe, Abt. III, Bd. 1, S. 385–404, hier S. 397f.). Allerdings hebt er zugleich hervor, Scott habe »die literarischen Dinge« anfangs »als Sammler« betrieben (ebd., S. 386); die »Unvollkommenheiten« und »Mängel«, die selbst die Werke

Fontane genau diese ›poetische‹ Praxis in dem späteren Gedicht zu zitieren scheint, wenn seine Reime das Unzusammenhängende und Versprengte offenbar um jeden Preis zusammenzwingen sollen und dadurch den ironischen Duktus weiter verstärken: »Tötenuh« / »Bannockburn«, »neu zu beziehn« / »Sultan Saladin«, »Robin Hood« / »Nottingham-Wood«, »goldener Bronze« / »Louis onze« usw.

Es ist bemerkenswert, dass der frühere Blick auf den historistisch-poetologischen Komplex Abbotsford deutlich kritischer ausfällt als die spätere Ballade. Denn deren impliziter Kommentar bezieht sich nicht allein auf Scott, sondern übergreift auch das eigene Verfahren, das zwar Scotts Blick auf Geschichte zu sezieren vorgibt, diesem aber nichts hinzufügt oder entgegenstellt. Fontanes Text reproduziert diesen Blick vielmehr, wie er auch die museale Struktur von Scotts Haus in Abbotsford lediglich spiegelt. Seine Auflistung der Dinge entspricht deren Nebeneinander in Scotts »Requisitenkammer«, die mit ihren »Curiosissima« mehr den Charakter einer alten »Kunstkammer« trägt,<sup>31</sup> als dass hier Geschichte in irgendwie konsistenter oder gar systematischer Weise zugänglich gemacht würde. Auch die Auflistung der Romantitel rekapituliert das Nebeneinander der Bücher in den Regalschränken. Im Rahmen einer »Poetik des Enumerativen« haben wir es hier weniger mit einem »organisierenden Aufzählen« als mit einem »bloßen« Aufzählen mit seinen Effekten der Aufsplitterung, Diffusion, Tendenz zur Formlosigkeit« zu tun.<sup>32</sup> Es ließe sich also sagen, dass Fontanes Befund wie sein eigenes Verfahren *prinzipiell* an die Frage einer Repräsentation von Geschichte im Zeitalter des Historismus rühren. Mag eine Wesensschau allenfalls im Dinggedicht durch dessen extreme stoffliche Reduktion möglich scheinen, so scheidet sie angesichts der komplexen Vernetzung von ›Dingen‹ zu einer ›Wirklichkeit‹. Bemerkenswerterweise verweigern sich Fontanes Aufzählungen bereits einer solchen Fragestellung an die Dinge. Sie zeigen vielmehr eine Dekontextualisierung der Gegenstände, die aufhören, Garanten von Geschichte als einem Zusammenhang zu sein, und sie zeigen eine Dissoziation der Wirklichkeit. Sie zeigen aber ebenso eine Neuorientierung des literarischen Umgangs mit diesem Faktum. Der Sprecher gibt sich gar

---

dieses »Shakespeare der Erzählung« aufweisen, resultierten genau daraus: »aus seiner Sammelwut und Kuriositätenkrämerei« (ebd., S. 395). Seine unübertroffene Stärke liege »im *Deskriptiven*« (ebd., S. 392).

<sup>31</sup> Jenseit des Tweed, S. 397, 394.

<sup>32</sup> Sabine Mainberger, Ordnen – Aufzählen, in: Susanne Scholz/Ulrike Vedder (Hg.), Handbuch Literatur & Materielle Kultur, Berlin 2018, S. 82–98, hier S. 94f. Vgl. Dies., Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen, Berlin/New York 2003.

keine Mühe, einen Zusammenhang in das beschriebene oder vielmehr *benannte* Konglomerat zu bringen. Versuchsweise und hypothetisch ließe sich vielleicht behaupten, dass dem eine veränderte Wahrnehmung bzw. Darstellung des Realen entspricht. Genau darin aber läge dann eine Wende. *Gerade* das unverbundene Nebeneinander von Dingen scheint nun besonderes geeignet, ein Spezifikum von Wirklichkeit zu erfassen, die sich als radikal kontingentes Konglomerat, nicht aber als ein sinnerfüllter Zusammenhang zeigt. Immerhin: *Dieser* Befund scheint möglich, und dem entspricht die unangefochtene Beobachterposition des Sprechers im Scott-Gedicht.

Expliziter noch wird dieser realistische Kurswechsel in dem etwas früher entstandenen, *Auf der Treppe von Sanssouci* betitelten Gedicht zum 70. Geburtstag Adolph Menzels 1885, mit dem Fontane sich auch in mehreren anderen Texten, Besprechungen und Gedichten, beschäftigt hat.

*Auf der Treppe von Sanssouci*

7./8. Dezember 1885

(Zu Menzels 70. Geburtstag)

Von Marly kommend und der Friedenskirche,  
 Hin am Bassin (es plätscherte kein Springstrahl)  
 Stieg ich treppan; die Sterne blinkten, blitzten,  
 Und auf den Stufenaufbau der Terrasse  
 Warf Baum und Strauchwerk seine dünnen Schatten,  
 Durchsichtige, wie Schatten nur von Schatten.  
 Rings tiefe Stille, selbst der Wache Schritt  
 Blieb lautlos auf dem überreifen Boden,  
 Und nur von rechts her, von der Stadt herüber,  
 Erscholl das Glockenspiel.

Nun schwieg auch *das*,

Und als mein Auge, das auf kurze Weile  
 Dem Ohr gefolgt war, wieder vorwärts blickte,  
 Trat aus dem Buschwerk, und ich schrak zusammen,  
 Er selbst, im Frackrock, hinter ihm das Windspiel  
 (Biche, wenn nicht alles täuschte), dazu Krückstock  
 Und Hut und Stern. Bei Gott, es war der König.

Was tun? Ich dacht' an Umkehr; doch sein Auge,  
 Das *Fritzen*-Auge bannte mich zur Stelle;  
 So hielt ich denn und machte Front.

»Wie heißt Er?«

Ich stotterte was hin.

»Und sein Metier?«

»Schriftsteller, Majestät. Ich mache Verse!«

Der König lächelte: »Nun hör' Er, Herr,  
 Ich will's Ihm glauben; keiner ist der Tor,  
 Sich dieses Zeichens ohne Not zu rühmen,  
 Dergleichen sagt nur, wer es sagen muß,  
 Der Spott ist sicher, zweifelhaft das andre.  
 Poëte allemand! Ja, ja, Berlin wird Weltstadt.  
 Nun aber sag Er mir, ich les' da täglich  
 (Verzeih Er, aber Federvieh und Borste  
 Wohnt auf demselben Hof und hält Gemeinschaft),  
 Ich les' da täglich jetzt in den Gazetten  
 Von Menzelfast und siebzigstem Geburtstag,  
 Ausstellung von Tableaux und von Peintüren  
 Und ähnlichem. Ein großer Lärm. Eh bien, Herr,  
 Was soll das? Kennt Er Menzel? Wer ist Menzel?«

Und dabei flog ein Zug um seinen Mund,  
 Als wiss' er selber Antwort auf die Frage.

»Zu Gnaden, Majestät«, begann ich zögernd,  
 »Die Frag' ist schwer, das ist ein Doktorthema;  
 Mein Wissen reicht bis Pierer nur und Brockhaus.  
 Ja, wer ist Menzel? Menzel ist sehr vieles,  
 Um nicht zu sagen alles; mind'stens ist er  
 Die ganze Arche Noäh, Tier und Menschen:  
 Putzhühner, Gänse, Papagei'n und Enten,  
 Schwerin und Seydlitz, Leopold von Dessau,  
 Der alte Zieten, Ammen, Schlosserjungen,  
 Kathol'sche Kirchen, italien'sche Plätze,  
 Schuhschnallen, Bronzen, Walz- und Eisenwerke,  
 Stadträte mit und ohne goldne Kette,  
 Minister, mißgestimmt in Kaschmirhosen,  
 Straußfedern, Hofball, Hummer-Majonnaise,  
 Der Kaiser, Moltke, Gräfin Hacke, Bismarck ...«  
 »Outrier' Er nicht.«

»Ich spreche nur die Wahrheit.  
 Bescheidne Wahrheit nur. Er durchstudierte  
 Die groß' und kleine Welt; was krecht und fleucht,  
 Er gibt es uns im Spiegelbilde wieder.  
 Am liebsten aber (und mir schwoll der Kamm,  
 Ich war im Gang, »jetzt oder niemals« dacht' ich),  
 Am liebsten aber gibt *die* Welt er wieder,  
 Die *Fritzen*-Welt, auf der wir just hier stehn:  
 Im Rundsaal, vom Plafond her, strahlt der Lustre,  
 Siebartig golden blinkt der Stühle Flechtwerk,  
 Biche (»komm, mein Bichechen«) streift die Tischtuch-Ecke,

Champagner perlt, und auf der Meißner Schale  
Liegt, schon zerpfückt, die Pontac-Apfelsine ...«

»Nun lass' Er nur. Ich weiß schon.«

Und er lüpfte

Den Hut und ging. Doch sieh! nur wenig Schritte  
So hielt er wieder, wandte sich und winkte  
Mich an die Seit' ihm. »Hör Er, Herr; ein Wort noch:  
Er hat bestanden; so lala. Dem wiss' Er,  
Ich kenne Menzel wie mich selbst und wär' ihm  
Erkenntlich gern. Emaill-Uhr? Tabatière?  
Vielleicht ein Solitaire? Was macht ihm Spaß wohl?«

»Ach, Majestät, was soll ihm Freude machen?

Er hat vollauf von Gütern dieser Erde,  
Hat Ansehn, Ehre, Titel, Ordenskreuze  
(Pour le mérite, natürlich Friedensklasse),  
Hat Freunde, Mut und Glück, und was die Hauptsach':  
Hat seine Kunst ...«

»Und fehlt ihm nichts?«

»Rein gar nichts.«

»Na, das ist brav. Comme philosophe! Das lob' ich

Und will nicht stören. Aber *eines* sagt ihm:  
Ich lüd' ihn ein (er mag die Zeit bestimmen,  
Ein Jahr zehne will ich gern noch warten),  
Ich lüd' ihn ein nach Sanssouci; sie nennen's  
*Elysium* droben, doch es ist dasselbe.  
Dort find't er alte Freunde: Genral Stille,  
Graf Rotenburg, die ganze Tafelrunde,  
Nur Herr von Voltaire fehlt seit Anno 70;  
Franzose, rappelig. *Dieser* Platz ist frei.  
*Den* reservier' ich ihm. Bestell' Er's. Hört Er?  
Ich bin Sein gnäd'ger König. Serviteur!«<sup>33</sup>

Den 1815 geborenen Maler kannte Fontane aus der gemeinsamen Zeit in dem künstlerischen Sonntagsverein *Tunnel über der Spree* und zählte ihn »zu meinen Meistern und Vorbildern«<sup>34</sup> und »zu den glänzendsten Vertretern des *Realismus* in der Kunst«<sup>35</sup> – eine Einschätzung, die sich bis heute gehal-

<sup>33</sup> In: Theodor Fontane, Werke, Schriften und Briefe, Abt. I, Bd. 6, S. 262–264.

<sup>34</sup> An Ludwig Pietsch, 23. Dezember 1885, in: Theodor Fontane, Werke, Schriften und Briefe, Abt. IV, Bd. 3, München 1980, S. 441.

<sup>35</sup> Adolf Menzel, in: Theodor Fontane, Aufsätze zur bildenden Kunst, hg. von Kurt Schreiner u.a., München 1970, Bd. 1, S. 429–433, hier S. 432. Vgl. ebd., S. 260.

ten hat.<sup>36</sup> Fontane nutzt die ›Gelegenheit‹ zu einer wenig panegyrischen und eher humoristischen Huldigung, die nicht zuletzt den Zweck verfolgt, den eigenen Literaturbegriff »im Kunstbegriff Menzels« zu spiegeln.<sup>37</sup> Das Gedicht schildert die Begegnung des Sprechers mit dem Geist Friedrichs II. auf der Treppe des Schlosses Sanssouci und ein daraus sich ergebendes Gespräch über Menzel. Friedrich auf der Treppe – das zitiert selbst schon ein Bild Menzels, nämlich das Titelbild zu Franz Kuglers *Geschichte Friedrichs des Großen* (1840–1842) (Abb. 2), die der junge Menzel üppig illustriert und damit einen Grundstein für seinen Ruhm gelegt hatte.<sup>38</sup> Auch der Treppe von Sanssouci wird dort ein eigenes Bild gewidmet (Abb. 3), und die Kurzbeschreibung des Fontane’schen Friedrich folgt gleichfalls der von Menzel geprägten königlichen Ikonographie.

Dieses Gespenst kommt zwar aus einem Schattenreich, einem winterlich-abendlichen Raum, in dem die Bäume »Schatten nur von Schatten werfen«, es kommt jedoch nicht aus dem Jenseits. Wenn der tote König am Ende Menzel eine Einladung nach Sanssouci ausrichten lässt, fügt er hinzu: »sie nennen’s / *Elysium* droben, doch es ist dasselbe.« Das Jenseits also ist eigentlich keines, es ist vielmehr das Diesseits, und allenfalls handelt es sich um eine immanente Transzendenz. Woher aber kommt dann das Gespenst? Bei Park und Schloss Sanssouci handelt es sich nicht nur um einen Kult- und »Erinnerungsort«<sup>39</sup> des Preußentums; seit 1873, dem Todesjahr der Witwe Friedrich Wilhelms IV., der sich bereits bemüht hatte, das Schloss in vielen Punkten wieder in den Zustand zu Zeiten seines Urgroßonkels

<sup>36</sup> Ich verweise *pars pro toto* nur auf Michael Fried, *Menzels Realismus. Kunst und Verkörperung im Berlin des 19. Jahrhunderts*, München 2008. Fried kommt immer wieder auch auf Fontane zu sprechen, vgl. S. 188ff. u.ö. – Werner Busch, *Adolph Menzel. Auf der Suche nach der Wirklichkeit*, München 2015. – Zum Verhältnis von Fontane und Menzel vgl. Claude Keisch, »Ja, wer ist Menzel?«, in: Dies./Peter-Klaus Schuster/Moritz Wullen (Hg.), *Kat. Fontane und die bildende Kunst*, Berlin 1998, S. 200–213.

<sup>37</sup> Bettina Plett, »...entweder ganz im großen historischen Stil, oder aber mit Humor«. Huldigung ohne Sinn für Feierlichkeit und die allmähliche Verfertigung von Kritik beim Dichten in Fontanes *Auf der Treppe von Sanssouci*, in: Helmut Scheuer (Hg.), *Interpretationen: Gedichte von Theodor Fontane*, Stuttgart 2001, S. 134–151, hier S. 149.

<sup>38</sup> Zu den intertextuellen und intermedialen Bezügen des Textes auf Menzel, Kugler und verschiedene andere Werke vgl. Andreas Beck, *Die crème der littérature allemande. Der Große Fonta(i)ne\* auf der Treppe von Sanssouci*, in: *Fontane-Blätter* 93 (2012), S. 30–59. – Zu Menzels und Kuglers Werk vgl. Gerhart von Graevenitz, *Theodor Fontane: ängstliche Moderne. Über das Imaginäre*, Konstanz 2014, S. 137–149. – Werner Busch, *Adolph Menzel*, S. 61–85.

<sup>39</sup> Brunhilde Wehinger, *Auf der Treppe von Sanssouci. Fontanes Hommage an Adolph Menzel*, in: *Fontane-Blätter* 100 (2015), S. 56–76, hier S. 63.



Abb. 2: Adolph Menzel, Titelbild zu Franz Kugler, Geschichte Friedrichs des Großen, Leipzig 1840–1842, hier in der Fassung der neuen durchgesehenen Auflage Leipzig 1856

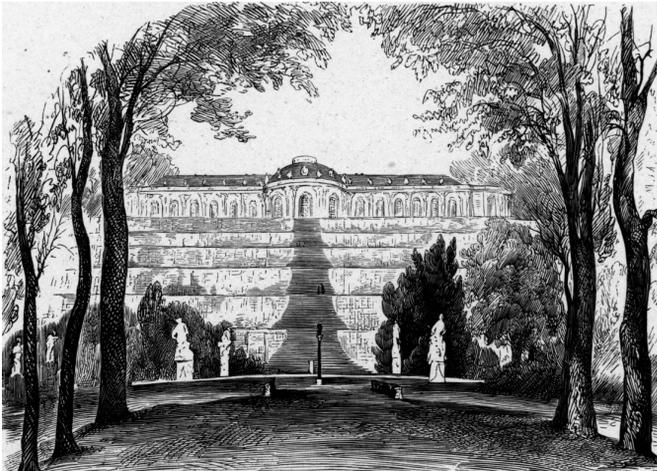


Abb. 3: Adolph Menzel, Illustration zum 22. Kapitel von Franz Kugler, Geschichte Friedrichs des Großen, Leipzig 1840–1842

zurückzuführen, ist Sanssouci ganz buchstäblich ein Museum. Aus diesem Raum eines kulturellen Gedächtnisses also tritt dem Sprecher das Inbild des Preußen-Mythos ironischerweise als Gespenst entgegen, um sich nach einem Exponenten seiner eigenen Repräsentation zu erkundigen. Im Zeitalter umfassender Säkularisierungsprozesse und einer Anthropologisierung der Religion – Ludwig Feuerbach ist der maßgebliche, aber bekanntlich nicht der einzige Vertreter dieser Tendenz – hat sich das Leben nach dem Tode aus einem transzendenten Raum in die Memoria verlagert<sup>40</sup> – und damit auch ins Museum. Der tote König ist hier nicht nur Gegenstand solcher Memoria, sondern er tritt auch als ihr Sachwalter auf. Es ist quasi das Inbild des kulturellen Gedächtnisses, der im Medium der Erinnerung wiederkehrende ›Geist‹ der hehren preußischen Vergangenheit und Gegenstand der künstlerischen Arbeit, an dem sich der Dichter und der Maler messen lassen müssen. Vor ihm hat der Sprecher Rechenschaft abzulegen über sein eigenes ›Metier‹ und über Person und Werk Menzels. Am Ende der Evaluation lautet das Resultat: »Er hat bestanden; so lala«. Kunst reflektiert sich hier erneut im Blick auf die Geschichte, ihre Pflege und museale Bewahrung – und siedelt sich damit in einem Totenreich der kulturellen Erinnerung an. Das gilt in eher verdeckter Weise bereits für Fontane selbst, der sich im Gedicht *An meinem Fünfundsiebzigsten* als »Mann des Alten Fritzen / Und derer, die mit ihm bei Tafel sitzen«, stilisiert<sup>41</sup> und hier nun den König dem anderen Jubilar Menzel gleichfalls einen Platz an seiner Tafelrunde anbieten lässt, nämlich denjenigen, der durch das Ausscheiden von Voltaire frei geworden ist. So deutet sich hier nicht nur ansatzweise ein Paragone zwischen Literatur und Malerei an,<sup>42</sup> die Schöpfer historisch-künstlerischer Repräsentation rücken auch in den Kreis des Repräsentierten ein. Das ist zugleich ein Bekenntnis

<sup>40</sup> Vgl. Ludwig Feuerbach, Gedanken über Tod und Unsterblichkeit, in: Ders., Sämtliche Werke, hg. von Wilhelm Bolin und Friedrich Jodl, 2. Aufl., Stuttgart/Bad Cannstadt, Bd. 1, S. 128f.: »Kurz, im Tode stirbt der Mensch als Mensch, als ein Wesen der gemeinen, sinnlichen, ungläubigen Anschauung, um im Geiste, im Gemüth und Andenken der Menschen als Gott, Genius, Schutzgeist [...] wieder aufzustehen.« »So wie sich der Gesichtskreis des Menschen erweitert, so tritt an die Stelle des Seins im Jenseits das Sein mit der Erinnerung in der Vergangenheit oder mit der Hoffnung in der geschichtlichen Zukunft, an die Stelle der anderen Welt die übrige bisher unbekannte Welt. Das Jenseits findet daher seine wahre Realisation in der Cultur.«

<sup>41</sup> In: Theodor Fontane, Werke, Schriften und Briefe, Abt. I, Bd. 6, S. 340.

<sup>42</sup> Betont Bettina Plett (»...entweder ganz im großen historischen Stil, oder aber mit Humor«, S. 147f.) Fontanes Verärgerung über die mangelnde öffentliche Anerkennung der Dichtung, so wird die Aufwertung des Dichters betont bei Andreas Beck, *Die crème der littérature allemande*, S. 34–44. Vgl. Brunhilde Wehinger, *Auf der Treppe von Sanssouci*, S. 66.



Abb. 4: Adolph Menzel, Illustration zum 22. Kapitel von Franz Kugler, *Geschichte Friedrichs des Großen*, Leipzig 1840–1842

und eine Form der Selbstnoblisierung – wenngleich nicht ohne Ironie. Auch hier greift Fontane eine Bildidee Menzels auf, der in seiner Darstellung der Tafelrunde in Sanssouci in Kuglers *Geschichte* einen Platz unbesetzt lässt, den Ort der späteren literarischen Metalepse sozusagen, auch wenn es sich nicht um den Sitz Voltaires handelt (Abb. 4). Mit Bezug auf Menzel rechtfertigt sich diese buchstäbliche Platzierung dadurch, dass dessen Lieblingssujet »die *Fritzen-Welt*« gewesen sei. Als den »Maler der friderizianischen Epoche par excellence« sieht Fontane Menzel auch in seinen anderen Texten,<sup>43</sup> und das ist begründet durch den Ruhm Menzels als Illustrator von Kuglers *Geschichte* ebenso wie der *Werke Friedrichs des Großen* (1849), als akribischer Lithograph für das Werk *Friedrichs des Großen Armee in ihrer Uniformierung* (1857), aber insbesondere auch als Maler großformatiger repräsentativer Bilder, wie etwa

<sup>43</sup> Adolf Menzel [1895], in: Theodor Fontane, Aufsätze zur bildenden Kunst, Bd. 1, S. 516–519, hier S. 517; vgl. auch den früheren Aufsatz gleichen Titels, ebd. S. 429–433.

*Die Bittschrift* (1849), *Friedrich der Große auf Reisen* (1850), *Flötenkonzert Friedrichs des Großen in Sanssouci* (1850–1852), *Friedrich und die Seinen bei Hochkirch* (1850–1856), *Begegnung Friedrichs II. mit Kaiser Joseph II. in Neisse im Jahre 1769* (1855–1857) oder *Ansprache Friedrichs des Großen an seine Generale vor der Schlacht bei Leuthen* (1859–1861).<sup>44</sup>

Das ist jedoch nur die eine, v.a. das frühe und Teile des mittleren Werks beherrschende Seite des Œuvres. Denn zugleich zeigt der Sprecher Menzel sowohl als den Maler des modernen Lebens als auch der alltäglichen Dinge – und dieser Strang seines Schaffens ist leicht nachvollziehbar an Menzels zahlreichen Detailstudien gerade auch von chaotisch ungeordneten und zerfallenden Dingen (Abb. 5 und 6).

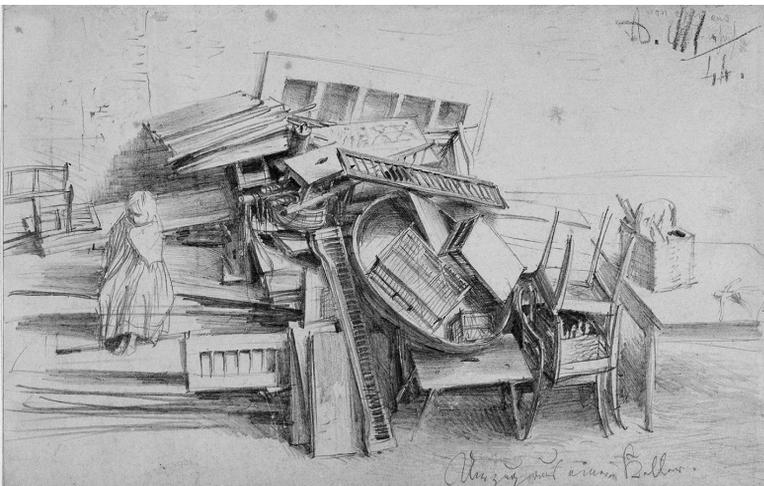


Abb. 5: Adolph Menzel, Umzug aus einem Keller, Bleistiftzeichnung (1844), 13,1 x 20,8 cm, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin

<sup>44</sup> Zu Menzel und Friedrich II. vgl. Hubertus Kohle, Adolph Menzels Friedrich, in: Michael Kaiser/Jürgen Luh (Hg.), *Friedrich und die historische Größe. Beiträge des dritten Colloquiums in der Reihe »Friedrich300«* vom 25./26. September 2009, URL: [http://www.perspectivia.net/publikationen/friedrich300-colloquien/friedrich-grosse/kohle\\_menzel](http://www.perspectivia.net/publikationen/friedrich300-colloquien/friedrich-grosse/kohle_menzel) (Stand: 19.10.2018). – Claude Keisch, *So malerisch! Menzel und Friedrich der Zweite*, Leipzig 2012, zu *Auf der Treppe von Sanssouci* vgl. S. 9–11. – Werner Busch, *Adolph Menzel*, S. 128–169.



Abb. 6: Adolph Menzel, Truhe mit alten Dokumenten, Bleistiftzeichnung (um 1880–1890), 12,8 x 20,9 cm, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin

Sieht Fontane lange Zeit in der »*Fritzen-Welt*« den eigentlichen Kern von Menzels Werk, so scheint sich später der Fokus zu verschieben – parallel zu seinem eigenen *Stoffwechsel*. Als einen solchen beschreibt er seinen Übergang von den historischen Balladenstoffen zum »Alltag«, der ihm im Alter »ans Herz gewachsen sei«. <sup>45</sup> Untermuert wird dieser Themenwechsel in dem wohl 1884 entstandenen Prosafragment *Hans und Grete*, in dessen Vorrede es heißt:

<sup>45</sup> Auch ein Stoffwechsel, in: Theodor Fontane, Werke, Schriften und Briefe, Abt. I, Bd. 6, S. 344.

Es gelten für die erzählende Kunst dieselben Gesetze wie für die bildende Kunst und zwischen der Darstellung in Worten und in Farben ist kein Unterschied. Es kommt nicht darauf an, daß ein Napoleon in der Schlacht, ein Meeressturm, ein Finster Ahorn gemalt wird, ein Bauer, der pflügt, eine Bucht am Tegler See [...] hat denselben Anspruch. Die Kunst der Darstellung, ihre Wahrheit und Lebendigkeit ist das allein Entscheidende. [...] Es gibt nichts so Kleines und Alltägliches, das nicht, durch künstlerische Behandlung geadelt, dem größten aber ungenügend behandelten Stoff überlegen wäre.<sup>46</sup>

Anders als im Scott-Gedicht werden hier auch Dinge ästhetisch nobilitiert, denen jede Aura und Bedeutsamkeit fehlt.

In dieser Hinsicht fällt die Antwort des Sprechers auf die zentrale Frage des Königs charakteristisch aus. »Kennt Er Menzel? Wer ist Menzel?«, will der König wissen und zielt damit auf das Wesen des Malers bzw. seines Werks. Der erste Teil der Antwort erfolgt in einem typischen Fontane-Ton: »Die Frag' ist schwer, das ist ein Doktorthema [...] / Ja, wer ist Menzel? Menzel ist sehr vieles, / Um nicht zu sagen alles«. Was dann *pars pro toto* folgt, ist eine reine Aufzählung von Bruchstücken eines Ding- und Gesellschaftspanoramas:

[...] mind'stens ist er  
 Die ganze Arche Noäh, Tier und Menschen:  
 Putzhühner, Gänse, Papagei'n und Enten,  
 Schwerin und Seydlitz, Leopold von Dessau,  
 Der alte Zieten, Ammen, Schlosserjungen,  
 Kathol'sche Kirchen, italien'sche Plätze,  
 Schuhschnallen, Bronzen, Walz- und Eisenwerke,  
 Stadträthe mit und ohne goldne Kette,  
 Minister, mißgestimmt in Kaschmirhosen,  
 Straußfedern, Hofball, Hummer-Majonnaise,  
 Der Kaiser, Moltke, Gräfin Hacke, Bismarck ...

Die initiale Wesensfrage (»Wer ist Menzel?«) wird hier substituiert durch eine Auflistung sinnfälliger »Dinge« im weitesten Sinne. Schon das ist symptomatisch, denn im Gegensatz zu Friedrich II., der in Werken wie demjenigen Kuglers nicht nur in historischen Fakten, sondern als Person reichhaltig in Anekdoten vorgestellt wird, ist der Künstler nur die Gesamtheit seiner Werke. Das bestätigt sich auch am Ende in der Wunschlosigkeit des Künstlers, dem es nur um »die Hauptsach'« gehen kann, »seine Kunst«. Auch hier erscheint Menzel als Realist: Er »durchstudiert[ ]« und reproduziert

<sup>46</sup> Hans und Grete, in: Theodor Fontane, Werke, Schriften und Briefe, Abt. I, Bd. 7, 2. Aufl., München/Wien 1984, S. 442–445, hier S. 442.

»[d]ie groß' und kleine Welt; was kreucht und fleucht, / er gibt es uns im Spiegelbilde wieder« – eine Metapher, die immer wieder für mimetische Verfahren eingesetzt worden ist.<sup>47</sup> Der Sprecher vollzieht diesen Impetus mit und nähert sich dabei dem Maler wiederum nicht etwa über malerische Verfahren, sondern in einer mehr als minimalistischen Pointierung allein über einen ironisch durcheinandergeworfenen Katalog der Sujets, in dem sich preußische Aristokraten und Generäle zwanglos unter Gänse und Papageien mischen. Zum einen reformuliert Fontane hier seine kritische Einschätzung, Menzels Werken fehle ein »eigentlicher Mittelpunkt«,<sup>48</sup> ja er betont »das Salatmäßige so vieler Bilder« des – immerhin – »größten lebenden Maler[s]«. <sup>49</sup> Das erinnert an die Beschreibung von Abbotsford. Zum anderen jedoch reproduziert er dieses Prinzip zugleich aus einer Affinität heraus, die er in seiner 1898 erschienenen Autobiographie *Von Zwanzig bis Dreißig* als Vorliebe für »alles Krumme und Schiefe, [...] alles grotesk Durcheinandergeworfene« beschreibt.<sup>50</sup> Das freilich ist mehr als eine persönliche Marotte, vielmehr wirft es ein besonderes Licht auf die Kategorie und die Wandlungen des Realismus.

In seinem bereits zitierten frühen Aufsatz *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848* identifizierte der junge Fontane Kunst überhaupt mit »Realismus«, <sup>51</sup> bestimmte diesen aber in Übereinstimmung mit dem Idealrealismus in einer sehr zeittypischen Weise: »Der Realismus will nicht die bloße Sinnenwelt und nichts als diese; er will am allerwenigsten das bloß Handgreifliche, aber er will das *Wahre*«. <sup>52</sup> Auch die Besprechung von Menzels Bild zur *Krönung König Wilhelms I. zu Königsberg* (1861) folgt mit leichter Verschiebung noch diesem Tenor; Fontane bemerkt hier, die künstlerische »Hauptschwierigkeit« sei, »etwas ganz bestimmt Gegebenes in realistischer Treue und zugleich in künstlerischer Verklärung darzustellen.« <sup>53</sup> Drei Jahrzehnte später scheint dieses Programm an seine Grenzen gekommen zu sein. Offenbar sieht Fon-

<sup>47</sup> Vgl. Meyer H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, New York 1953.

<sup>48</sup> Zit. nach Claude Keisch, »Ja, wer ist Menzel?«, S. 200.

<sup>49</sup> An Maximilian Harden, 13. Dezember 1895, in: Theodor Fontane, *Werke, Schriften und Briefe*, Abt. IV, Bd. 4, München 1982, S. 511.

<sup>50</sup> In: Theodor Fontane, *Werke, Schriften und Briefe*, Abt. III, Bd. 4, München 1973, S. 179–539, hier S. 240.

<sup>51</sup> In: Theodor Fontane, *Werke, Schriften und Briefe*, Abt. III, Bd. 1, München 1969, S. 236–260, hier S. 238.

<sup>52</sup> Ebd., S. 242.

<sup>53</sup> Theodor Fontane, *Das Krönungsbild von Adolf Menzel*, in: Ders., *Aufsätze zur bildenden Kunst*, Bd. 1, S. 260–262, hier S. 260.

tane nun – wenngleich mit kaum verhohlener Ambivalenz – gerade das »Salatmäßige« als adäquates »Spiegelbild« der gründlich durchstudierten »groß' und kleine[n] Welt« und damit als Garanten eines Realismus. Deshalb muss seine eigene Darstellung genauso salatmäßig ausfallen.

Der programmatische Realismus hatte auf die sehr wohl und sehr genau wahrgenommene Dissoziation einer unübersichtlich gewordenen funktions- teiligen, von Partikularinteressen gesteuerten, von den Subjekten entfremdeten und als völlig kontingent erfahrenen, also »prosaischen« Wirklichkeit mit einem poetischen Programm der Ordnungssetzung geantwortet, mittels dessen der dargestellten Welt noch einmal Totalität, Einheit und Zusammenhang abgewonnen werden sollten. Das ist etwa in Otto Ludwigs Projekt des »poetischen Realismus« der Fall. Dieser »schafft die Welt noch einmal«, und zwar als »eine, in der der Zusammenhang sichtbarer ist als in der wirklichen«, als eine »ganze, geschlossene, die alle ihre Bedingungen, alle ihre Folgen in sich selbst hat«<sup>54</sup> – was in der realen Welt offensichtlich nicht der Fall ist. Legt man Jacques Rancière's historisch allerdings sehr weitmaschig verfahrenende Kritik an Roland Barthes' strukturalistischer Konzeption des Realitätseffekts zugrunde, so ließe sich sagen, dass zwischen dem programmatischen bzw. poetischen und dem späten Realismus die klassische »Logik der Repräsentation« endgültig zerbricht, die im Text und der von ihm dargestellten Welt klare Hierarchien, Kausalitäten und funktionale Verkettungen stiftet.<sup>55</sup> Die Welt als Liste unverbundener Gegenstände, die je für sich funktional nicht mehr integriert und partiell »überflüssig« sind und daher den Barthes'schen *effet de réel* auslösen, wäre mit Rancière ein Effekt erst dieses Bruchs. Sie dementiert den Impuls einer Ordnungssetzung mit Blick auf die darzustellende Wirklichkeit selbst und mit Blick auf ihre künstlerische Repräsentation. In dieselbe Richtung weist eine andere historische, genauer gesagt wissenschaftsgeschichtliche Linie, die Lorraine Daston und Peter Galison herausgearbeitet haben: Es handelt sich um die Ablösung des in den Naturwissenschaften und ihren Repräsentationsverfahren dominanten Prinzips der »Naturwahrheit«, die das kontingente Wahrnehmungsmaterial bereinigt, idealisiert, aufs Wesentliche und Typische hin formiert und damit immer schon interpretiert, durch eine wissenschaftliche »Objektivität«,

<sup>54</sup> Otto Ludwig, Der poetische Realismus, in: Ders., Gesammelte Schriften, Bd. 5, S. 458–462, hier S. 458.

<sup>55</sup> Jacques Rancière, Der Wirklichkeitseffekt und die Politik der Fiktion, in: Dirck Linck u.a. (Hg.), Realismus in den Künsten der Gegenwart, Zürich 2010, S. 141–157, hier S. 142–145.

die mit solchen ›subjektiv‹ interpretierenden Idealisierungen bricht und das Wirkliche im Sinne auch des Individuellen, Unvollkommenen und Zufälligen beschreibt.<sup>56</sup>

So sehr Fontane als Romancier wie als Lyriker durchaus noch am Prinzip der strengen Selektion des poesiefähigen Materials und tendenziell auch noch am Prinzip der poetischen Verklärung festhält – und das begründet seine Ambivalenz gegenüber Menzel –, so sehr öffnet seine Aufzählungen ein Fenster auf eine Beschaffenheit der Wirklichkeit, der mit poetischen Ordnungssetzungen nicht mehr beizukommen ist und die offenbar nur noch im Nebeneinander des Kontingenten und Disparaten zu ›spiegeln‹ ist. Späte Gedichte wie *Zeitung*, *Drehrad* oder *Tu ich einen Spaziergang machen*, die durch ihre additiven Reihungen gekennzeichnet sind, machen daraus keinen Hehl.<sup>57</sup> Dass diese Wahrnehmung der Welt in einem sehr aktuellen Horizont steht, belegt der Ausspruch des Königs »Berlin wird Weltstadt« ebenso wie der Verweis auf Menzels Industriebilder, etwa das zwischen 1872 und 75 entstandene *Eisenwalzwerk*. In der zitierten Kurzfassung des Menzel'schen Werks wird deutlich, dass diese Struktur der Welt nun nicht mehr Anlass ihrer literarischen Kompensation ist, sondern sich ihrer ›realistischen‹ Darstellung einschreibt. Was hier an ein Ende kommt, ist also nicht der Realismus schlechthin, sondern nur *eine* Form des Realismus, nämlich der Idealrealismus.<sup>58</sup> Der Realismus, so könnte man pointieren, ändert lediglich seine Strategie, indem er in der Struktur seiner Repräsentationen das Disparate reproduziert. Um nicht in allzu geradlinige Periodisierungen zu verfallen, muss hinzugefügt werden, dass der Zerfall nicht nur der Dingordnungen, sondern auch der Dingkategorie wie der Dinge selbst als eine Gefahr wahrgenommen wird, die schon den frühen Realismus grundiert, wie sich etwa in den frühen Wien-Texten Stifters zeigt.<sup>59</sup>

Man könnte meinen, zwischen Menzel als Maler der Dinge einer disparaten Gegenwart einer- und einer idealisierten preußischen Vergangenheit andererseits müsse in dieser Hinsicht ein Unterschied bestehen. Bietet nicht gerade Letztere noch Gelegenheit zur ›Verklärung‹? Menzels Bilder könnten das ja durchaus nahelegen. Doch das scheint nicht der Fall zu sein. Denn

<sup>56</sup> Vgl. Lorraine Daston/Peter Galison, *Objektivität*, Frankfurt a.M. 2007, S. 9–58 u.ö.

<sup>57</sup> In: Theodor Fontane, *Werke, Schriften und Briefe*, Abt. I, Bd. 6, S. 333–335.

<sup>58</sup> Anders Andreas Beck (*Die crème der littérature allemande*, S. 44f.), der in Fontanes Gedicht keinen Realismus findet, wie die meisten anderen Interpreten, sondern vielmehr die Tendenz zu »eskapistischem Ästhetizismus«.

<sup>59</sup> Vgl. Christian Begemann, *Ding und Fetisch*, S. 326f.

auch was der Sprecher an der »*Fritzen-Welt*« Menzels vergegenwärtigt, sind nur wenige Punkte, in deren Reihung das Moment der Verklärung sukzessive zurückgenommen wird.

Im Rundsaal, vom Plafond her, strahlt der Lustre,  
 Siebartig golden blinkt der Stühle Flechtwerk,  
 Biche (»komm, mein Biche'chen«) streift die Tischtuch-Ecke,  
 Champagner perlt und auf der Meißner Schale  
 Liegt, schon zerpfückt, die Pontac-Apfelsine ...

Worauf hier angespielt wird, ist das im Zweiten Weltkrieg verschollene Gemälde *Die Tafelrunde in Sanssouci* von 1850 (Abb. 7 und 8), jene Tafelrunde also, in der Menzel Voltaire ersetzen soll. Ob darüber hinaus, wie man vermutet hat,<sup>60</sup> im ersten der zitierten Verse das *Flötenkonzert* des Künstler-Königs (Abb. 9) mit seiner virtuoson Lichtregie aufgerufen wird, bleibt fraglich, denn auch in der *Tafelrunde* erglänzt der Lüster in den Reflexen des durch die Terrassentür einfallenden Tageslichts;<sup>61</sup> in der bereits zitierten Darstellung der Tafelrunde in Kuglers *Geschichte* (s. Abb. 4) ist der Lüster übrigens erleuchtet.

Auch an der *Tafelrunde in Sanssouci* also ließe sich eine durchaus verklärte historische Konstellation bemerken, etwa im scheinbar gleichberechtigten Nebeneinander von König, Generälen und Philosophen in einem zentrierten und lichtdurchstrahlten Ambiente. Der Sprecher aber scheint daran bemerkenswerterweise ebenso wenig interessiert wie an einer zeittypischen Heroisierung des Preußenkönigs; auch Menzels Komposition kommt nicht einmal andeutungsweise zur Sprache. Denn vergegenwärtigt werden nur einige wenige, eher periphere Dinge aus diesem Ensemble, die literarisch zu einer stilllebenartigen Komposition arrangiert werden und dem Prinzip einer Antiklimax folgen. Noch strahlt der Lüster und das Gold blinkt, aber die Gegenstände haben sich in ihrer optischen Präsenz voneinander separiert, der Zusammenhang löst sich auf, denn »siebartig« sind nicht nur die Stuhllehnen, siebartig ist auch die nacherzählte Komposition (Abb. 10).

Zwar perlt der Champagner, aber »die Pontac-Apfelsine«, eine Blutorange, ist »schon zerpfückt«: ein *Memento mori* wie auf einem niederländischen Stillleben. Dass mit dieser *Nature morte* auf seinen Tod und den Fall der

<sup>60</sup> Vgl. Brunhilde Wehinger, *Auf der Treppe von Sanssouci*, S. 68.

<sup>61</sup> Zum *Flötenkonzert* hat Menzel bemerkt: »Überhaupt hab ich's bloß gemalt des Kronleuchters wegen. In der Tafelrunde brennt er nicht – hier brennt er!« Zit. nach Claude Keisch, *So malerisch!*, S. 63.



Abb. 7: Adolph Menzel, König Friedrich II. Tafelrunde in Sanssouci 1750,  
Gemälde / Öl auf Leinwand (1850), 204 x 174 cm,  
Kriegsverlust, Nationalgalerie Berlin

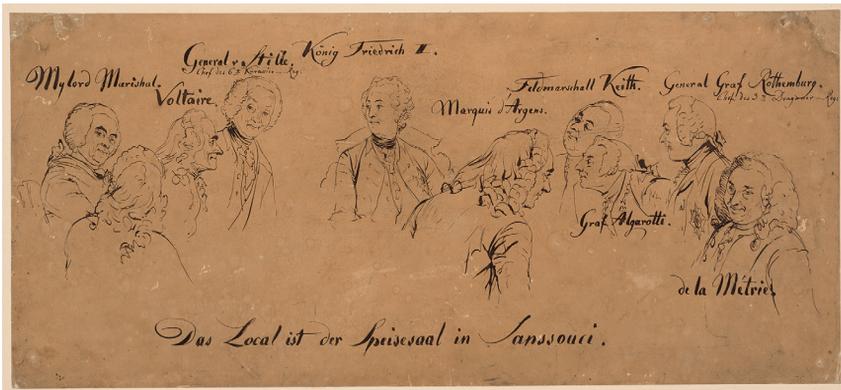


Abb. 8: Adolph Menzel, Tafelrunde: Speisesaal in Sanssouci, Personennamen,  
Federzeichnung (1849–1850), 26,5 x 74,4 cm, Kupferstichkabinett,  
Staatliche Museen zu Berlin



Abb. 9: Adolph Menzel, Das Flötenkonzert, Gemälde / Öl auf Leinwand (1850–1852), 142 x 205 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin

»Fritzen-Welt« angespielt wird, begreift niemand besser als der König selbst, der an dieser Stelle den sich in Emphase redenden Sprecher etwas enerviert unterbricht: »Nun lass' Er nur. Ich weiß schon.« Und er lüpfte / den Hut und ging«, seinen Abschied besiegelnd. Im Bild selbst, so Fontanes Lesart, gibt es einen versteckten Hinweis auf den kommenden Untergang der Preußenwelt, wie er den Autor bereits in *Schach von Wuthenow* beschäftigt hatte. Doch es wäre ein Irrtum anzunehmen, die Komposition im Ganzen stifte hier einen alternativen, nämlich symbolischen Zusammenhang der Dinge, der der Kontingenz gegensteuern könnte. Tatsächlich konzentriert sich das lyrische Stillleben lediglich auf zwei Verse und drei Gegenstände, den Champagnerkelch, die Meißner Schale und die Orange, während der Rest zwar atmosphärische Valeurs stiftet, aber eben keine Verbindung der isolierten Gegenstände. Darin wird eine Tendenz verdoppelt und zugleich forciert, die Fontane dem Maler Menzel zuschreibt. Vermittelt durch eine spezifische Akzentuierung und Konstellierung von Dingen, beteiligt sich Fontane gerade nicht an der Affirmation des Mythos eines verklärten Preußens, den er in seinen frühen Balladen durchaus noch gefeiert hatte. Der Zerfall der Wirk-



Abb. 10: Adolph Menzel, König Friedrichs II. Tafelrunde in Sanssouci 1750, Gemälde / Öl auf Leinwand (1850), 204 x 174 cm, Kriegsverlust, Nationalgalerie Berlin

lichkeit jedenfalls, der diagnostiziert und im Werk ›gespiegelt‹ wird, macht auch vor der verklärten Vergangenheit nicht halt.

Und damit tritt ein Gattungsspezifikum, ein Spezifikum *lyrischer* Dinge ins Blickfeld: Während die Erzählprosa, und auch der von Gutzkow so betitelte zeitgemäße »Roman des Nebeneinander« in seinem syntagmatischen Verlauf kaum umhin kommt, nun doch Zusammenhänge des Zusammenhangslosen zu konstruieren, kann die Lyrik die Form der Wirklichkeit skelettiert vor Augen stellen.

### 3 Zwischen Tod und Leben: Theodor Storms hybride Dinge

Zwischen Fontanes *Treppe von Sanssouci* und Theodor Storms bekanntem Gedicht *Geh nicht hinein* von 1879 bestehen bei allen augenfälligen Unterschieden epochentypische Übereinstimmungen: das Ende der Metaphysik, die Rolle der Memoria als deren Substitut, das Gespenstische und die Rolle der Dinge,<sup>62</sup> nicht zuletzt des Stilllebens. In *Geh nicht hinein* konstruiert Storm aus diesen Faktoren einen stringenten Zusammenhang, der die Grenze zwischen Leben und Tod sowie zwischen Belebtem und Unbelebtem, Eckdaten also der modernen Dingkategorie, in überraschender Weise verhandelt, darüber hinaus aber auch den Tod als Grenze des Sagbaren und die Strategien, ihn trotzdem verbalisierbar zu machen.

Im Flügel oben hinterm Korridor,  
 Wo es so jählings einsam worden ist,  
 – Nicht in dem ersten Zimmer, wo man sonst  
 Ihn finden mochte, in die blasse Hand  
 Das junge Haupt gestützt, die Augen träumend  
 Entlang den Wänden streifend, wo im Laub  
 Von Tropenpflanzen ausgehält Getier  
 Die Flügel spreizte und die Tatzen reckte,  
 Halb Wunder noch, halb Wissensrätsel ihm,  
 – Nicht dort; der Stuhl ist leer, die Pflanzen lassen  
 Verdunstend ihre schönen Blätter hängen;  
 Staub sinkt herab; – nein, nebenan die Tür,  
 In jenem hohen dämmrigen Gemach,  
 – Beklommne Schwüle ist drin eingeschlossen –  
 Dort hinterm Wandschirm auf dem Bette liegt  
 Etwas – geh nicht hinein! Es schaut dich fremd  
 Und furchtbar an.

Vor wenig Stunden noch  
 Auf jenen Kissen lag sein blondes Haupt;  
 Zwar bleich von Qualen, denn des Lebens Fäden  
 Zerrissen jäh; doch seine Augen sprachen  
 Noch zärtlich, und mitunter lächelt' er,  
 Als säh' er noch in goldne Erdenferne.  
 Da plötzlich losch es aus; er wußt' es plötzlich,  
 – Und ein Entsetzen schrie aus seiner Brust,

<sup>62</sup> Vgl. dazu jetzt Andrea Bartl, Storms Dinge, in: Christian Demandt/Philipp Theisohn (Hg.), Storm-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2017, S. 363–366, sowie Christiane Arndt/Tove Holmes, Storms poetisches Selbstverständnis und der Realismus, in: Christian Demandt/Philipp Theisohn (Hg.), Storm-Handbuch, S. 316–324, hier S. 322.

Daß ratlos Mitleid, die am Lager saßen,  
 In Stein verwandelte – er lag am Abgrund;  
 Bodenlos, ganz ohne Boden. – »Hilf!  
 Ach, Vater, lieber Vater!« Taumelnd schlug  
 Er um sich mit den Armen; ziellos griffen  
 In leere Luft die Hände; noch ein Schrei –  
 Und dann verschwand er.

Dort, wo er gelegen,  
 Dort hinterm Wandschirm, stumm und einsam liegt  
 Jetzt etwas – bleib! Geh nicht hinein! Es schaut  
 Dich fremd und furchtbar an; für viele Tage  
 Kannst du nicht leben, wenn du es erblickt.

»Und weiter – du, der du ihn liebtest – hast  
 Nichts weiter du zu sagen?«

Weiter nichts.<sup>63</sup>

Die erschreckende Konfrontation mit dem Leichnam eines jungen Mannes<sup>64</sup> drückt eine radikale Sicht des Todes aus, die das klassisch-romantische Paradigma entschieden hinter sich gelassen hat und auf dem Weg in die Moderne ist. Mit Blick darauf markiert der Text für Fritz Martini »geradezu einen Wendepunkt in der Geschichte der neueren deutschen Lyrik.«<sup>65</sup> Das Gedicht weist eine narrative Struktur auf, die in eine dialogische Form eingebettet ist.<sup>66</sup> Diese bleibt zunächst latent und drückt sich nur in den mit

<sup>63</sup> In: Theodor Storm, *Sämtliche Werke in vier Bänden*, hg. von Karl Ernst Laage und Dieter Lohmeier, Frankfurt a.M. 1987, Bd. 1, S. 93f.

<sup>64</sup> Mit Bezug auf Storms Briefe vom 22. Mai 1878 an den Sohn Karl sowie vom 3. September 1879 an Erich Schmidt glaubt die biographische Forschung den Toten als den 1878 mit 16 Jahren gestorbenen Theodor Graf zu Reventlow, den Sohn eines befreundeten Ehepaares, identifizieren zu können, der gerne Naturforscher geworden wäre. Wie fragwürdig solche biographistische Auffüllungen sind, betont Storm selbst in einem Brief an Gottfried Keller vom 27. Dezember 1879: Das Gedicht »gilt keinem bestimmten Falle, wenn es auch durch solchen hervorgerufen ist; ich habe darin nur den Eindruck niederlegen wollen, den der Anblick eines Gestorbenen – ich glaube, im wesentlichen auf jeden – macht und wogegen es keine Rettung als die des Glaubens an ein Wiederaufleben in einem andern Zustande gibt, die aber für mich nicht vorhanden ist« (zit. nach Theodor Storm, *Sämtliche Werke*, Bd. 1, S. 874). Vgl. dazu Karl Ernst Laage, *Geh nicht hinein. Der Tod des jungen Grafen Reventlow bei Theodor Storm und Franziska Reventlow*, in: Ders., *Theodor Storm. Studien zu seinem Leben und Werk mit einem Handschriftenkatalog*, Berlin 1985, S. 74–80, 191–193.

<sup>65</sup> Fritz Martini, Ein Gedicht Theodor Storms: *Geh nicht hinein*. Existenz, Geschichte und Stilkritik, in: Karl Bischoff (Hg.), *Gedenkschrift für Ferdinand Josef Schneider (1879–1954)*, Weimar 1956, S. 306–336, hier S. 308, vgl. S. 333f.

<sup>66</sup> Vgl. dazu die einlässliche Analyse von Malte Stein, *Theodor Storm: Geh nicht hinein*, in: Jörg Schönert/Peter Hühn/Malte Stein (Hg.), *Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu*

dem Titel beginnenden Anreden an ein Du aus, bevor sich dieses Du in der vorletzten und letzten Verszeile explizit zu Wort meldet. Wer dieses Gegenüber ist, bleibt unklar: Es könnte sich um eine weitere Person handeln, es mag mit dem Ich des Sprechers identisch und damit Teil einer intrikatsten Selbstverständigung sein, vor allem aber liegt nahe, es als den Leser selbst zu begreifen, dessen Protest gegen den Sprecher in diesem Fall am Ende von diesem antizipiert würde. Schon diese Einbeziehung des Rezipienten und seiner Erwartungen gibt dem Text eine poetologische Dimension. Dem Dialogpartner gegenüber verfolgt der Sprecher eine paradoxe kommunikative Strategie. Bevor der Sprecher in das Haus und das Sterbezimmer führt, spricht er eine Warnung vor eben diesem Hineingehen aus. Diese Warnung, die später noch zweimal wiederholt wird, legt sich wie ein Riegel vor das Haus und vor den topographisch strukturierten Text selbst, hat aber »rhetorischen« Charakter, denn natürlich will das Gedicht gelesen werden. Allerdings trägt ihr der gezielte Aufschub, den der Text praktiziert, Rechnung. Dieser verzögert die Begegnung mit dem Toten soweit es geht: »hinterm Korridor«, »[n]icht in dem ersten Zimmer«, »[n]icht dort«, »nein, nebenan« erst ist der »dämmrige« Ort von Tod und traumatischem Erschrecken. Erst jetzt, nach langem Anlauf, tut das Gedicht selbst, wovor es doch warnt, und zeigt uns, was wir nicht sehen sollen und nicht sehen können, ohne Schaden zu nehmen. Diese Konstellation dürfte mit den poetologischen Restriktionen des Realismus zusammenhängen. Der Tod ist nicht nur quantitativ ein zentrales Thema im Realismus, sondern auch eine besondere Herausforderung, insofern er einerseits Teil der Wirklichkeit ist und andererseits deren Grenze bildet oder doch eine mögliche Grenze.<sup>67</sup> Aussagen über den Tod implizieren immer Aussagen über das, was als Realität gelten soll. Auch angesichts des Todes aber will der Realismus bekanntlich das »Unästhetische«, das Hässliche und Schreckliche vermeiden bzw. nur in verklärter Form zulassen – wobei die poetologische Kategorie der »Verklärung« nicht als schlichte Schönfärbung zu verstehen ist, sondern der Übersteigerung von Stoff und Materie in Richtung auf »Geist« und »Wesen« abgewonnen sein soll. Dabei unterhält die Kategorie der Verklärung selbst

---

deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert, Berlin/New York 2007, S. 159–174.

<sup>67</sup> Vgl. Marianne Wunsch, *Leben im Zeichen des Todes*. Zu Theodor Storms Lyrik, in: Gerd Eversberg/David Jackson/Eckart Pastor (Hg.), *Stormlektüren*. Festschrift für Karl Ernst Laage zum 80. Geburtstag, Würzburg 2000, S. 255–270, hier S. 261, 266. Vgl. Dies., »Tod« in der Erzählliteratur des deutschen Realismus, in: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 40 (1999), S. 1–14.

eine besondere Beziehung zum Tod. Denn ›Verklärung‹ ist eine Form der Auferstehung,<sup>68</sup> und tatsächlich findet sich das Wort in expliziter Nennung häufig im Zusammenhang mit dem Tod.<sup>69</sup> Storms Gedicht unterläuft die in der Titelwarnung vor dem Schrecklichen und Hässlichen ausgesprochene realistische Maxime und verweigert aus noch zu nennenden Gründen auch jede Form der Verklärung; es benennt, reflektiert und vollzieht diese Maxime aber zugleich in seinem steten Zurückweichen vor dem, was es nicht sagen soll, nicht sagen will – und doch sagt.

In Storms scheinbar metaphysikloser, rein immanenter Welt *scheint* der Tod zunächst eine definitive Grenze. In diesem Sinne umkreist eine ganze Reihe weiterer Todesgedichte das Thema, hebt das endgültige Ende des Lebens hervor, die Täuschung durch das »Luftgespenst« des »Unsterblichkeitsgedanken[s]«<sup>70</sup> oder die Notwendigkeit, den Toten durch Eingedenken ein Fortleben zu sichern. Zu nennen wären hier Gedichte wie etwa *Wie wenn das Leben wär nichts andres* (1848), *O bleibe treu den Toten* (1852), *Im Zeichen des Todes* (1856), *Ein Sterbender* (1864), *Tiefe Schatten* (1865) und andere. *Geh nicht hinein* fügt diesem Spektrum eine weitere und radikalere Wendung hinzu. Der Text führt an den Tod auf einem symbolischen Umweg heran, indem er den jungen Mann noch als Lebenden in seinem Zimmer unter Naturgegenständen zeigt, die mit »ausgebälgt Getier« und »verdüstend[en]« Tropenpflanzen eine buchstäbliche *Nature morte* konstellieren.<sup>71</sup> Diese steht nicht nur in einem metonymischen Verhältnis zu ihrem Besitzer, sondern zeigt diesen zugleich in einem symbo-

<sup>68</sup> Vgl. Otto Ludwig, *Der poetische Realismus*, S. 264f.: »Nur was geistig ist, und zwar Ausdruck einer gewissen Idee am Stoffe, und zwar derjenigen, die als natürliche Seele in ihm wirkt und atmet, wird in das himmlische Jenseits der künstlerischen Behandlung aufgenommen; was bloßer Leib, zufällig Anhängendes ist, muß abfallen und verwesen. Soweit die Seele den Leib schafft, sozusagen, die bloße Form des Leibes steht verklärt auf aus dem Grabe [sic]. Diese Zauberwelt, dieser wahrere Schein der Wirklichkeit ist nicht streng genug abzuschließen.«

<sup>69</sup> Vgl. z.B. Fontanes *Effi Briest*, in: Ders., *Werke, Schriften und Briefe*, Abt. I, Bd. 4, 2. Aufl., München 1974, S. 279, Storms *Renate*, in: Ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 2, S. 585f., oder *Ein Bekenntnis*, in: Ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 3, S. 605.

<sup>70</sup> *Tiefe Schatten* 3, in: Theodor Storm, *Sämtliche Werke*, Bd. 1, S. 87. Zu Storms Opposition gegen das Christentum vgl. David A. Jackson, *Storms Stellung zum Christentum und zur christlichen Kirche*, in: Brian Coghlan/Karl Ernst Laage, *Theodor Storm und das 19. Jahrhundert*, Berlin 1989, S. 41–99; Christian Demandt, *Religion und Religionskritik bei Theodor Storm*, Berlin 2010.

<sup>71</sup> Dass es sich bei Getier und Tropenpflanzen um Darstellungen »auf der Tapete des Interieurs« handelt, wie Stefan Scherer meint, ist nicht auszuschließen, scheint mir aber auch nicht wahrscheinlich. Warum sollte eine Tapete »im Laub von Tropenpflanzen« nicht lebende, sondern ausgestopfte Tiere zeigen? Auch die »verdüstend[en]« Blätter und die Rede vom »Wissensrätsel« sprechen gegen diese Deutung: Stefan Scherer, *Anti-Romantik*

lischen Raum des Todes, der proleptisch auf sein Sterben hindeutet. Bezeichnenderweise erscheint der Tod so als Teil einer immanenten Natur, allerdings einer, die, wenigstens für den angehenden Naturforscher, zwischen »Wissensrätsel« und »Wunder« changiert. Sicherheit ist auf diesem Boden jedenfalls nicht zu erwarten. Der Tod selbst zerfällt dann in zwei Aspekte: Zum einen wird das Sterben als ein Verschwinden umschrieben: »ziellos griffen / In leere Luft die Hände; noch ein Schrei – / Und dann verschwand er.« *Er* – das ist offensichtlich die *Person*, die sich mit dem Leben auflöst und ins Nichts verschwindet. Was – zum anderen – übrigbleibt, ist der Körper, der in solcher Abspaltung seinerseits eine Metamorphose durchläuft, deren Wirkung durch ihre Plötzlichkeit verschärft wird (»Vor wenig Stunden« – »plötzlich« – »Jetzt«) – eine der auffälligen »Objekttransformationen«<sup>72</sup> des Gedichts: Der lebendige Leib wird zu »Etwas«, einem undefinierbaren Ding, das zutiefst schockierend ist, weil es sich von dem Lebenden radikal unterscheidet und nur in verzerrierter, kenntlich-unkenntlicher Form an ihn erinnert. Das traumatisierende Moment daran (»kannst du nicht leben«) erklärt sich aber nicht allein aus dieser Wahrnehmung des Toten, sondern auch daraus, dass in seinem Anblick die Konsequenz der materialistischen und nihilistischen Sicht sinnfällig wird, deren Summe die letzten Worte des Gedichts ziehen: »Weiter nichts« – weiter kommt nichts mehr, und weiter ist darüber nichts zu sagen. Der Tod markiert nicht nur die Grenze des Lebens, sondern auch eine Grenze des Sagbaren, eine Paradoxie, an der sich die sprachliche Darstellung des Gedichts abarbeitet.<sup>73</sup> Ganz explizit entzieht sich der Sprecher jeder Artikulation von Schmerz, Trost oder Sinn.<sup>74</sup> Die antimetaphysische Einsicht scheint auch den Sterbenden schockartig zu ergreifen. Heißt es zunächst noch: »mitunter lächelt' er, / Als säh' er noch in goldne Erdenferne«, so verdankt sich die grausame Drastik der Sterbeszene einer plötzlichen Ernüchterung und einem »Entsetzen«, die sich auf mehr zu richten scheinen als auf das bloße Faktum des Sterbenmüssens. »[E]r wußt' es plötzlich« – darin deutet sich bereits das »Weiter nichts« an. Der Sterbende liegt »am Abgrund; / Bodenlos, ganz ohne Boden«, sein Hilferuf nach dem »Vater«, dem irdischen wie dem himmlischen, verhallt ungehört. Der Sprecher betont parallel dazu die Momente von Privation, Entzug und Leere: der leere Stuhl zunächst, auf

---

(Tieck, Storm, Liliencron), in: Steffen Martus/ Stefan Scherer/Claudia Stockinger (Hg.), *Lyrik im 19. Jahrhundert*, S. 205–236, hier S. 212.

<sup>72</sup> Malte Stein, Theodor Storm: *Geh nicht hinein*, S. 166.

<sup>73</sup> Vgl. Marianne Wunsch, *Leben im Zeichen des Todes*, S. 261. – Vgl. auch Anne Petersen, *Geh nicht hinein*, in: Christian Demandt/Philipp Theisoeh (Hg.), *Storm-Handbuch*, S. 87f.

<sup>74</sup> Vgl. Marianne Wunsch, *Leben im Zeichen des Todes*, S. 267f.

dem einmal jemand gegessen hat, die »leere Luft«, »ohne Boden«, »nichts«, »verschwand«. Wo vorher etwas war, tut sich eine Lücke auf, es fehlt etwas, und das sind zuerst das Leben und der Lebendige, aber zugleich mehr als nur dies. Das Gedicht drückt weder areligiösen Gleichmut noch Euphorie einer befreiten Diesseitigkeit noch das Pathos des ewigen Lebenskreislaufs aus, wie es bei Storm am ehesten im Gedicht *Wie wenn das Leben wär nichts andres* artikuliert wird.<sup>75</sup> *Geh nicht hinein* ist demgegenüber angesiedelt auf der historischen Schwelle zu einer »transzendentalen Obdachlosigkeit« (Lukács), auf der alte Strategien von Trost, Sinngabung und Geborgenheit nicht einfach klaglos *ad acta* gelegt sind, sondern auf der sie soeben unter Schmerzen als illusionär und unwirksam erkannt werden. Insofern lässt sich hier meines Erachtens ebenso wenig von »stoizistischer Selbstkontrolle«<sup>76</sup> sprechen wie davon, die emotionale Haltung des Sprechers sei »psychologisch unmotiviert«.<sup>77</sup> Das Gedicht inszeniert vielmehr den Phantomschmerz der Metaphysik. Unter dieser Perspektive kann es keine Verklärung geben, zumal dann nicht, wenn man Verklärung als eine Auferstehung begreift, denn ihre Zerstörung ist gerade das Ziel einer »realistischen« Sicht auf den Tod. Auch formal ließe sich der Verzicht auf Verklärung zeigen: von den die Versgrenzen überschreitenden und konterkarierenden Satzkonstruktionen über den Verzicht auf Reime (hier reimt sich ganz buchstäblich nichts mehr) bis hin zur Wortwahl.<sup>78</sup> Konsequenterweise läuft die Frage des dialogischen Gegenübers, deren empörter Unterton nicht zu überhören ist, ins Leere. Gegenüber der impliziten Aufforderung, doch etwas Tröstliches zu sagen, betont der Sprecher noch einmal lapidar seine buchstäblich »nihilistische« Sicht.

Dass der Tote zum »Etwas« wird, liegt in der Logik dieses Prozesses: Wo das Metaphysische seine Überzeugungskraft verloren hat und die Seele, wie

<sup>75</sup> Dort ist es das Leben überhaupt, das den unhintergehbaren Tod des Individuums überdauert: »Wie wenn das Leben wär nichts Andres, / Als das Verbrennen eines Lichts! / Verloren geht kein einzig Teilchen, / Jedoch wir selber gehen ins Nichts! [...] Es waltet stets dasselbe Leben, / Natur geht ihren ewgen Lauf; / In tausend neuerschaffnen Wesen / Stehn diese tausend Teilchen auf« (Theodor Storm, *Sämtliche Werke*, Bd. 1, S. 253).

<sup>76</sup> Marianne Wunsch, *Leben im Zeichen des Todes*, S. 267.

<sup>77</sup> Malte Stein, Theodor Storm: *Geh nicht hinein*, S. 173.

<sup>78</sup> Vgl. dazu Brian Coghlan, Theodor Storm's Intimations of Mortality in *Geh nicht hinein*, in: John F. Fetzer/Roland Hoermann/Winder McConnell (Hg.), *In Search of the Poetic Real. Essays in Honor of Clifford Albrecht Bernd on the Occasion of his Sixtieth Birthday*, Stuttgart 1989, S. 81–96, hier S. 88–90 u.ö.; Roger Paulin, A Poem by Theodor Storm: *Geh nicht hinein*, in: *Publications of the English Goethe Society* 80 (2011), S. 143–152, hier S. 146–149; Christiane Arndt/Tove Holmes, Storms poetisches Selbstverständnis und der Realismus, in: Christian Demandt/Philipp Theisohn (Hg.), *Storm-Handbuch*, S. 322, sowie Anne Petersen, *Geh nicht hinein*, S. 87f.

vielfach im zeitgenössischen Denken, zu einem Funktionsmechanismus der belebten Materie wird, bleibt nur das Immanente und Physische. Zugleich mit dieser Verwandlung des Lebendigen ins Ding werden auch die Augenzeugen dieses Vorgangs quasi mit dem Tod kontaminiert. Schon die Schmerzen der Agonie lassen die Anwesenden zu »Stein« werden. Und nach dem Tod des jungen Mannes rät der Sprecher »Geh nicht hinein! Es schaut / Dich fremd und furchtbar an; für viele Tage / Kannst du nicht leben, wenn du es erblickt.« Der Tod als ein Verschwinden des Lebens scheint nun in diesem selbst präsent zu sein. Anders gewendet: Dass eine Fortdauer des individuellen Lebens prinzipiell geleugnet wird, infiziert auch die Anwesenden mit einem »metaphorischen [...] Tod«<sup>79</sup> und macht sie zu lebenden Leichen.

Umso gravierender fällt eine gegenläufige Bewegung ins Auge. Denn während sich die Lebenden in »Etwas«, in Materie, in Stein verwandeln, beginnen umgekehrt die Dinge sich zu beleben. Schon dem einstmalig lebendigen, dann zum staubigen Exponat gewordenen Getier der einleitenden *Nature morte* scheint eine Art Restleben innezuwohnen: »[A]usgebälgt« zwar und zur bloßen Hülle geworden, aus der etwas verschwunden ist, spreizt es doch die Flügel und reckt die Tatzen in einer gespenstischen Simulation von Leben. Ähnliches gilt für den Gestorbenen.<sup>80</sup> Das »Etwas«, zu dem er geworden ist, erwidert den Blick des Überlebenden, wie zweimal betont wird: »Es schaut dich fremd / Und furchtbar an!« Und wenn es heißt, »ein Entsetzen schrie aus seiner Brust«, dann gewinnt auch dieses den Charakter einer personifizierten Entität. In all dem spricht sich eine beträchtliche Irritation aus. Zwar wird hier der Tote nicht zum Gespenst wie Hauke Haien im *Schimmelbreiter*, aber was sich aufzulösen beginnt, ist die scheinbar klare Demarkation zwischen Leben und Tod, Ding und Mensch, eine Demarkation, die für das nachmetaphysische szientistische Denken fundamental ist.<sup>81</sup> Storms Gedicht – wie natürlich gerade auch seine zur Phantastik tendierenden Erzählungen – streut Sand ins Getriebe eines binären Denkens mit klarem Entweder-oder. Die Sachverhalte sind komplexer.

Denn *zum einen* bleibt jenseits der Feststellung, dass Leichen unbeseelte Körper und damit in gewisser Hinsicht *Dinge* sind, nach wie vor die Frage, was eigentlich mit den Toten geschieht. Damit wird keineswegs eine alte Metaphysik neu etabliert, eher geht es um deren *re-entry* in den Raum der Immanenz. Immerhin deutet das Gedicht an, dass den Toten unbeschadet

<sup>79</sup> Marianne Wünsch, *Leben im Zeichen des Todes*, S. 258.

<sup>80</sup> Vgl. Malte Stein, Theodor Storm: *Geh nicht hinein*, S. 169–171.

<sup>81</sup> Vgl. Andrea Bartl, Storms *Dinge*, S. 364.

der Tatsache, dass sie zu einem »Etwas« mutieren, weiterhin ein schwer dingfest zu machender Rest von Leben zukommt. Sie blicken zurück – schon deshalb, weil wir uns von ihnen angesehen glauben. Es ist auch bei Storm vor allem die Erinnerung, die einen Restbestand an Weiterleben der Toten sichert. Bezeichnenderweise setzt der Text nach dem Tod des jungen Mannes mit einem Akt der Erinnerung an diesen ein – »in die blasse Hand / Das junge Haupt gestützt« –, wie sich der Text in seiner Verschränkung unterschiedlicher Zeitebenen<sup>82</sup> überhaupt der Memoria verschreibt (Erzählgegenwart – Vergangenheit der Sterbeszene – Vorvergangenheit der Erinnerung an den Verstorbenen als noch Lebenden). Die extrem hohe Besetzung der Erinnerung als nahezu einzige, wenngleich rudimentäre Kompensation der christlichen Unsterblichkeit führt bei Storm nicht selten zu ihrem Hypertrophwerden. Dieses verleiht ihr gespenstische Züge, weil das Erinnernte sich von seinem Subjekt zu lösen und ein eigenes Leben zu haben scheint.<sup>83</sup> Viele Novellen Storms thematisieren das, beispielsweise *Viola tricolor*. Man sollte das Leben der Toten allerdings nicht allzu reduktionistisch auf die *Wahrnehmung* der Lebenden zurückführen, also auf bloße Projektionsakte. Denn die Frage, was ›Verschwinden‹ im Zusammenhang mit einem Lebewesen heißt, bleibt trotz des scheinbar abschließenden »Weiter nichts« *de facto* in der Schwebe. Sie kommt mit all ihren Implikationen auch im nachmetaphysischen Zeitalter keineswegs zur Ruhe, auch sie bleibt ein »Wissensrätsel«, und es ist diese Unsicherheit, die Storms literarische Experimente mit metaphorischen oder realen Gespenstern hervortreibt.

*Zum anderen* werden von solchen Unsicherheiten auch die Dinge ergriffen, also etwa die Naturgegenstände des unheimlichen Stillebens. Der Blick des Betrachters sieht in ihnen nicht nur Embleme des Todes, sondern er sieht zugleich ihren Besitzer metonymisch mit ihnen verbunden. Dadurch findet ein Transfer statt. Die Dinge tragen Spuren des Interesses, Spuren des Gebrauchs, und Erinnerungen sind mit ihnen verbunden. Das spielt sie in eine Zwischenzone, in der etwas von dem Leben, in das sie involviert waren, an ihnen haften bleibt. Sie sind weder ganz unbelebt noch ganz belebt, weder ganz Ding noch ganz Lebewesen. Sie sind nicht in der Opposition eines Entweder-oder zu fassen, sondern sind beides zugleich und keines ganz. Mit Bruno Latour ließe sich hier von »Hybriden« und einer »Assoziierung

<sup>82</sup> Vgl. dazu Malte Stein, Theodor Storm: *Geh nicht hinein*, S. 162–165.

<sup>83</sup> Christian Begemann, Figuren der Wiederkehr. Gespenster, Erinnerung, Tradition und Vererbung bei Theodor Storm, in: Elisabeth Strowick/Ulrike Vedder (Hg.), *Wirklichkeit und Wahrnehmung*, S. 13–37.

von Menschen und nichtmenschlichen Wesen« sprechen.<sup>84</sup> Das rückt die Dinge zugleich in die Nähe jener animistischen Konzepte, die im Zuge ihrer Objektivierung zu subjektfreien Gegen-Ständen der Erkenntnis gerade verbannt werden sollten. Mit Recht hat man bemerkt, dass Storms Text damit an der Schwelle der Phantastik angesiedelt ist.<sup>85</sup>

Sehr deutlich wird dieser Zusammenhang in einem weiteren, frühen Gedicht Storms. Es ist präfiguriert in einem Brief Storms an seine Verlobte Constanze Esmarch vom 24. März 1846.

Jetzt ist's Abend; aber alles draußen und drinnen ist so friedlich, die Möbeln stehen so geduldig und schweigsam an den Wänden herum, und die kleinen Holzwürmer schlagen den Tackt zu der Frühlingsmelodie, die noch leise in den Lüften summt. Weißt Du, mein Kindchen, wenn draußen Sturmnacht und Wolkenjagd ist und die Baumwipfel im tollen Tanz schüttern und brausen, dann wird's oft gar unheimlich in alten Sälen und Peseln, wo die alten Riesenbäume, die Tannen und Eichen in wunderliche schnörkelhafte Möbel verzaubert an den Wänden umher stehen. Dann streben sie aus ihrer Verzauberung heraus. Hast Du's wohl eher belebt [d.h. erlebt], Kindchen? Es sieht recht graulich aus, wenn die alte Kommode aus Großmutter's Hausrath im Zwielicht ihre dünnen Spinnenbeine tastend vor sich hinstreckt, oder hast Du's wohl gehört, wenn der braune Kleiderschrank mit den gespenstischen Holzschnitzereien seinen weiten Bauch dehnt, daß es plötzlich krachend von einem Winkel in den andern fährt; der Lehnstuhl mit den Ohrenklappen, worauf das Streifchen Mondlicht so hastig hin und her huscht, macht seine Arme auf und zu. Aber es sind matte, traumhafte Bewegungen, der Zauber lastet zu schwer, die alte Gestalt ist für lange, lange Zeit verloren, und wenn Du andern Tags im Sonnenschein in den Saal trittst so stehen Schränke und Stühle unverrückt an ihrem Platz, und Du ziehst die Schiebladen der alten Kommode auf und Deine Bänder und Schleifen und der Resedaduft lachen Dir lustig entgegen. – Dieß, meine Dange ist, wie Tieck es nennt, eine Seele zu einem Gedicht; da es nun wahrscheinlich niemals einen Leib bekommen wird, so hab ich Dir wenigstens die Seele mittheilen wollen.<sup>86</sup>

<sup>84</sup> Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt a.M. 2008, S. 9, 11 u.ö. Vgl. Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur*, S. 54–58, 72–76 u.ö.

<sup>85</sup> Vgl. Marianne Wunsch, *Leben im Zeichen des Todes*, S. 258. Auch Malte Stein (Theodor Storm: *Geh nicht hinein*, S. 171) spricht von einer »Überschreitung der Grenze zum abergläubischen Sprechen« und von »animistische[m] Denken«.

<sup>86</sup> Theodor Storm, *Briefwechsel*, hg. von Karl Ernst Laage und Gerd Eversberg, Bd. 15/II: *Theodor Storm – Constanze Esmarch, Briefwechsel (1844–1846)*. Kritische Ausgabe, hg. von Regina Fasold, Berlin 2002, Nr. 155, Brief vom 23.3.–25.3.1846, S. 231f. Zum Kontext des Briefs, aber leider ohne Bezug auf das aus ihm hervorgehende Gedicht vgl. Philipp Theisoeh, *Spökenkieken. Storm und das Wissen der Geister*, in: *Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft* 63 (2014), S. 23–39, hier S. 27–30.

Zumindest für die Poesie scheint der Leib-Seele-Dualismus noch intakt zu sein. Anders als erwartet, hat die »Seele zu einem Gedicht«, drei Jahre später, 1849 nämlich, dann doch noch in einen »Leib« gefunden, zunächst unter dem Titel *Die alten Möbeln*, der später dann in *Sturmnacht* geändert wurde. Das belegt, dass es sich dabei für Storm um deutlich mehr als nur ein kleines briefliches Aperçu zur Erheiterung oder Einschüchterung der Verlobten handelte. Die kleine prosaische Etüde wie das Gedicht selbst stehen thematisch in einer Reihe ähnlicher literarischer Experimente mit der animistischen Vorstellung einer Belebtheit bzw. Wiederbelebung von Dingen. In diese Reihe gehören u.a. Friedrich Gerstäckers Erzählung *Die neue Geisterwelt* (1854), Friedrich Theodor Vischers Roman *Auch Einer* (1879) oder, in etwas anderer Wendung, Fontanes Ballade *Die Brück' am Tay* (1880).

Im Hinterhaus im Fliesensaal  
 Über Urgroßmutter's Tisch' und Bänke,  
 Über die alten Schatullen und Schränke  
 Wandelt der zitternde Mondenstrahl.  
 Vom Wald kommt der Wind  
 Und fährt an die Scheiben;  
 Und geschwind, geschwind  
 Schwatzt er ein Wort,  
 Und dann wieder fort  
 Zum Wald über Föhren und Eiben.  
 Da wird auch das alte verzauberte Holz  
 Da drinnen lebendig;  
 Wie sonst im Walde will es stolz  
 Die Kronen schütteln unbändig,  
 Mit den Ästen greifen hinaus in die Nacht,  
 Mit dem Sturm sich schaukeln in brausender Jagd,  
 Mit den Blättern in Übermut rauschen,  
 Beim Tanz im Flug  
 Durch Wolkenzug  
 Mit dem Mondlicht silberne Blicke tauschen.  
 Da müht sich der Lehnstuhl die Arme zu recken,  
 Den Rokokofuß will das Kanapee strecken,  
 In der Kommode die Schubfächer drängen  
 Und wollen die rostigen Schlösser sprengen;  
 Der Eichschrank unter dem kleinen Troß  
 Steht da, ein finsterer Koloß.  
 Traumhaft regt er die Klauen an,  
 Ihm zuckt's in der verlorenen Krone;  
 Doch bricht er nicht den schweren Bann.  
 Und draußen pfeift ihm der Wind zum Hohne,  
 Und fährt an die Läden und rüttelt mit Macht,

Bläst durch die Ritzen, grunzt und lacht,  
Schmeißt die Fledermäuse, die kleinen Gespenster,  
Klitschend gegen die rasselnden Fenster.  
Die glupen dumm neugierig hinein –  
Da drinn' steht voll der Mondenschein.

Aber droben im Haus  
Im behaglichen Zimmer  
Beim Sturmgebraus  
Saßen und schwatzten die Alten noch immer;  
Nicht hörend, wie drunten die Saaltür sprang,  
Wie ein Klang war erwacht  
Aus der einsamen Nacht,  
Der schollernd drang  
Über Trepp' und Gang,  
Daß drin in der Kammer die Kinder mit Schrecken  
Auffuhren und schlüpfen unter die Decken.<sup>87</sup>

Das Gedicht imaginiert die Belebung vermeintlich toter Dinge in einer Sturmnacht, nachdem der Wind ihnen »ein Wort« zugeschwätzt hat. Während »im Haus / Im behaglichen Zimmer« die »Alten« nichts davon merken, ist im »Hinterhaus« unter den alten Möbeln aus »Urgroßmutter's« Tagen der Teufel los: Das »alte verzauberte Holz« wird »lebendig« und will das gleiche tun wie die lebendigen Waldbäume draußen im Sturm, die die Kronen schütteln und mit den »Ästen greifen hinaus in die Nacht«. Obwohl das Mobiliar noch unter einem »schweren Bann« gelähmt steht, drängt etwas in ihm: Der Lehnstuhl müht sich, »die Arme zu recken«, das Kanapee die Füße, der Eichschrank die »Klauen«, und die Schubfächer der Kommode wollen die Schlösser sprengen. Eine unheimliche Hinterwelt hinter der kulturierten Fassade kehrt wieder, zumindest will sie das. Man könnte den Eindruck gewinnen, als sei Storms Gedicht geradezu die Illustration einer berühmten Stelle aus dem ersten Band von Marx' *Kapital* (1867) – oder umgekehrt. Die Ware, so Marx, sei

ein sehr vertracktes Ding [...], voll metaphysischer Spitzfindigkeit und theologischer Mucken. Soweit sie Gebrauchswert, ist nichts Mysteriöses an ihr, ob ich sie nun unter dem Gesichtspunkt betrachte, daß sie durch ihre Eigenschaften menschliche Bedürfnisse befriedigt oder diese Eigenschaften erst als Produkt menschlicher Arbeit erhält. Es ist sinnenklar, daß der Mensch durch seine Tätigkeit die Formen der Naturstoffe in einer ihm nützlichen Weise verändert. Die Form des Holzes z.B. wird verändert, wenn man aus ihm einen Tisch macht.

<sup>87</sup> In: Theodor Storm, *Sämtliche Werke*, Bd. 1, S. 45–47.

Nichtsdestoweniger bleibt der Tisch Holz, ein ordinäres sinnliches Ding. Aber sobald er als Ware auftritt, verwandelt er sich in ein sinnlich übersinnliches Ding. Er steht nicht nur mit seinen Füßen auf dem Boden, sondern er stellt sich allen andren Waren gegenüber auf den Kopf und entwickelt aus seinem Holzkopf Grillen, viel wunderlicher, als wenn er aus freien Stücken zu tanzen begänne.<sup>88</sup>

Storm allerdings geht es eher um Letzteres. Auch für ihn liegt nichts Mysteriöses in den Dingen, solange sie sich ihrem Gebrauchswert gemäß benehmen, der das »Produkt menschlicher Arbeit« an der Natur ist. Während sich Marx aber im Rahmen seiner ökonomischen Analyse der Dinge für das »Geheimnisvolle der Warenform« als solcher interessiert, soweit es daraus resultiert, dass diese »den Menschen die gesellschaftlichen Charaktere ihrer eignen Arbeit als gegenständliche Charaktere der Arbeitsprodukte selbst, als gesellschaftliche Natureigenschaften dieser Dinge zurückspiegelt«,<sup>89</sup> inszeniert Storm spielerisch und mit humoristischem Anflug (aber eben auch nur das) das Geheimnisvolle der Kulturform von Natur, die im Prozess menschlicher Arbeit entsteht. Bei Storm steckt in den Dingen noch immer ein Rest jener lebendigen Natur, die ihnen der Akt kultureller Aneignung und Formung ausgetrieben hat. Diese Natur, eingesperrt in der Gestalt des Artefakts, widersetzt sich ihrer endgültigen Domestizierung, möchte sich aus deren Banden befreien und »aus freien Stücken zu tanzen« beginnen. Im Sturm, im Freilauf elementarer Mächte, proben die Dinge unbeholfen den Aufstand – wir befinden uns, nebenbei bemerkt, im Jahr nach der Revolution –, der bei Vischer später zur subversiven »Tücke des Objekts« wird. Das heißt, dass die Natur in einem sehr spezifischen Sinne »lebendig« ist und wieder wird und dass die Kultur nur ihre eigenen Wurzeln vergessen hat – genau darum erscheint dieser Vorgang auch als unheimlich. Solches Leben spricht sich schon in den Anthropomorphisierungen aus, die die Waldbäume im naturalen Außenraum stolz, unbändig und übermütig zeigen oder den Sturmwind zu einem intentionalen und kommunizierenden Wesen, zu einer Art *Pneuma*, machen, aber auch im kulturierten Innenraum den Möbeln Arme und Füße zusprechen. Diese verblassten Metaphern, die einerseits ein Eingedenken an den lebendigen Ursprung des vermeintlich toten Materials wie andererseits sein Vergessen beinhalten, werden hier beim Wort genommen. Ein Eingedenken liegt aber auch auf Seiten der erwachenden Möbel selbst. Bei diesen handelt es sich neben Tisch und Kanapee um

<sup>88</sup> Karl Marx, Das Kapital, in: Ders./Friedrich Engels, Werke, hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Bd. 23, Berlin (DDR) 1977, S. 85.

<sup>89</sup> Ebd., S. 86.

»Schatullen und Schränke«, Kommoden und »Schubfächer«, Möbel also, die in ihrem Inneren etwas bergen, was man von außen nicht sieht. Wie auch sonst vielfach in realistischen Texten werden solche Container als Behältnisse von Memoria eingesetzt, die jederzeit aus ihnen wiederkehren kann.<sup>90</sup>

Eine Pointe des Gedichts besteht darin, dass dieses magische Szenario sich nicht auf die den Dingen innewohnende erinnernde Wiederkehr eines verdrängten Lebens der Natur beschränkt, sondern den Raum und die Techniken der Kultur selbst übergreift. Denn die Transformation lebendiger Bäume zu scheinbar totem »Holz« und dessen Verarbeitung zu Mobiliar erscheinen ihrerseits als eine ›Verzauberung‹ und als »schwere[r] Bann«, der die Naturdinge in Gefangenschaft nimmt. Fern davon, das versachlichte Selbstverständnis des szientifisch-technischen Zeitalters zu übernehmen, sieht Storms Gedicht dieses als Verlängerung magischer Praktiken – als hätte es das berühmte dritte »Gesetz« des *Science-Fiction*-Autors und -Theoretikers Arthur C. Clarke vorwegnehmen wollen: »Jede weit genug entwickelte Technologie ist von Magie nicht zu unterscheiden.«<sup>91</sup>

Der Text setzt so einen entschiedenen Kontrapunkt hinsichtlich der Definition kultureller Modernisierungsprozesse. Diese unterliegen einem Selbstmissverständnis, denn sie glauben, es nur mit neutralen Materialien zu tun zu haben, und haben die Basis der lebendigen Natur verdrängt, auf der sie sich erst entfalten. Dieser Befund wird anhand der Dingkategorie verhandelt, die sich in der Konsequenz selbst aus dem Prozess einer Objektivierung verabschiedet: ›Dinge‹ sind gerade keine ›Objekte‹, sondern vielmehr schillernde hybride Phänomene, die die scheinbar konstitutive Grenze zwischen Lebendem und Totem ins Schwimmen bringen und metamorphotische Prozesse durchlaufen können. Zeigt *Geh nicht hinein* diesen Prozess aufgrund eines metonymischen Anhaftens subjektiver Spuren an den vermeintlichen Objekten, so weist *Sturmnacht* auf die scheiternde Verdrängung des Lebens der ursprünglichen Natur und seine unheimliche Wiederkehr hin. »Naturam expellas furcam, tamen usque recurret« (»Wolltest du die Natur auch mit der Furke her austreiben, so wird sie dennoch zurückkehren«), heißt es mit Horaz in der fast vier Jahrzehnte später entstandenen Erzählung *Ein Bekenntnis* (1887).<sup>92</sup> Sie bestätigt, dass die Feststellungen, zu denen *Geh nicht*

<sup>90</sup> Vgl. Ulrike Vedder, Dinge als Zeitkapseln, v.a. S. 79–84.

<sup>91</sup> Arthur C. Clarke, Risiken der Prophezeiung: Der Mangel an Phantasie, in: Ders., Profile der Zukunft. Über die Grenzen des Möglichen, München 1984, S. 27–37, hier S. 37.

<sup>92</sup> Theodor Storm, Sämtliche Werke, Bd. 3, S. 599f.

*hinein* Anlass gibt, kein singulärer Befund sind. In der Novelle, die den imaginären Untergrund des modernen materialistischen Szientismus umkreist, ist es nicht wie im Gedicht die kulturelle Technik überhaupt, sondern die wissenschaftliche Medizin, genauer die im 19. Jahrhundert entstandene Gynäkologie, die, von der pathologischen Anatomie herkommend, eine latent mortifikatorische Tendenz aufweist und darum als »Frevel« am »Leben« erscheint.<sup>93</sup> Wenn die phantastische Erzählliteratur, zu der man tendenziell auch *Ein Bekenntnis* rechnen darf, Renate Lachmann zufolge das Verdrängte, Vergessene und Unbewusste einer Kultur artikuliert,<sup>94</sup> dann tut auch Storms Gedicht *Geh nicht hinein* genau das.<sup>95</sup>

Ist damit ein Rückfall aus dem realistischen Paradigma in jene »romantischen« und naturmagischen Denkmuster verbunden, die die Programmierer des Realismus perhorreszierten und vehement verurteilten? Mir scheint gerade nicht. Mit und gegen Bruno Latour hat Hartmut Böhme darauf hingewiesen, dass die »Einsicht in den Illusionscharakter der Moderne«, ihrer epistemischen Leitdifferenzen und ihres objektivierten Dingbegriffs strukturell zur Moderne selbst gehöre.<sup>96</sup> Das 19. Jahrhundert ist ja nicht nur das Zeitalter wissenschaftlichen Fortschrittsglaubens, für den etwa Auguste Comte mit der Behauptung steht, der *état positif* habe das metaphysische Stadium abgelöst.<sup>97</sup> Tatsächlich sind mit der von Max Weber diagnostizier-

<sup>93</sup> So resümiert der Protagonist Franz Jebe mit Blick auf seine pathologische Ausbildung sarkastisch: »[...] an Leichnamen hatte ich den inneren Menschen kennen gelernt, so dass mir Alles klar vor Augen lag, und wie mit solchen rechnete ich mit den Lebendigen; was war da Großes zu bedenken!« (Ebd., S. 591, vgl. S. 629) Vgl. dazu Christian Begemann, Realismus und Phantastik, in: Veronika Thanner/Joseph Vogl/Dorothea Walzer (Hg.), Die Wirklichkeit des Realismus, München 2018, S. 97–113, hier S. 107–113.

<sup>94</sup> Vgl. Renate Lachmann, Literatur der Phantastik als Gegen-Anthropologie, in: Aleida Assmann/Ulrich Gaier/Gisela Trommsdorff (Hg.), Positionen der Kulturanthropologie, Frankfurt a.M. 2004, S. 44–60, hier S. 46. Vgl. Dies.: Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte, Frankfurt a.M. 2002, S. 10f.

<sup>95</sup> Im Gegensatz zu den »Alten«, den Erwachsenen, scheinen die Kinder aufgrund der noch unfesten Konturen ihres Welt- und Dingbegriffs die Einzigen zu sein, die das phantastische Geschehen im Hinterhaus wahrnehmen. Es wäre meines Erachtens jedoch eine Verharmlosung des Gedichts, daraus zu schließen, dieses zeige eine zwar »wahre«, aber eben doch nur subjektiv wahre Wirklichkeit, es führe »als erlebte Märchen-Realität vor, was [...] die Kinder im ängstigenden Traum erleben«, und am Ende werde der Leser in den Stand gesetzt, »die Szene erlebnisperspektivisch zu situieren«. So Byungye Choi, Realismus und Lyrik. Untersuchungen zum Gedichtwerk Theodor Storms, Diss. Passau 1994, S. 192–199, hier S. 198f.

<sup>96</sup> Hartmut Böhme, Fetischismus und Kultur, S. 75.

<sup>97</sup> Vgl. Auguste Comte, Discours sur l'Esprit Positif/Rede über den Geist des Positivismus [1844], hg. von Iring Fetscher, Hamburg 1979.

ten »Entzauberung der Welt«, mit Säkularisierung und Religionskritik alte Sinngebungsmuster zerfallen. Doch die neuen wissenschaftlichen Paradigmen können die damit einhergehenden Kontingenzerfahrungen und Orientierungskrisen nicht auffangen.<sup>98</sup> Sie erweisen sich als porös, zumal selbst ihre Vertreter, wie erwähnt, die »Grenzen der Naturerkenntnis« und die Lücken der Erklärbarkeit betonen und im Extremfall zur Behauptung eines »Ignorabimus« gelangen. Für Du Bois-Reymond betreffen diese u.a. ausgerechnet das Wesen der Materie. Auguste Comte selbst, der Materialist Ludwig Büchner und andere bemerken daher die Neigung moderner Wissenschaften wie Gesellschaften zu »[v]orübergehende[n] Rückfälle[n] in den Aberglauben«,<sup>99</sup> zu obsoleten »theologischen Erklärungen«<sup>100</sup> oder zu weltanschaulichen »Atavismen«.<sup>101</sup> Vielleicht kann man sagen, dass in diesen Lücken das gedeiht, was der Anthropologe Edward B. Tylor in seinem Werk *Primitive Culture* von 1871 als »survivals« bezeichnet, unaustilgbare Restbestände vermeintlich »obsoleter« Denkformen, die die deutsche Übersetzung von 1873 trefflich als »Ueberlebsel« wiedergibt.<sup>102</sup> Der Wiederkehr magisch-animistischer Momente mitten im wissenschaftlichen Zeitalter ließe sich unter dieser Perspektive die Konjunktur des Spiritismus in der zweiten Jahrhunderthälfte parallelisieren, der den Kompromiss mit der neuen Wissenschaft und ihren Verfahren sucht.<sup>103</sup> Es ist gerade die Literatur, die den Finger in diese Wunde legt, die gar nicht so selbstverständlichen kulturellen Selbstverständlichkeiten, Leitvorstellungen und Basispostulate problematisiert, ihre Defizienz und ihre andere Seite aufdeckt und zur Disposition stellt – experimentell, spielerisch, ironisch. Insofern betreibt Storm eher eine Art tentativer Komplettierung des Verständnisses von »Wirklichkeit« um eine kulturell unterschlagene Dimension.

<sup>98</sup> Vgl. Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur*, S. 22–25.

<sup>99</sup> Carus Sterne (= Ernst Krause), *Die Naturgeschichte der Gespenster. Physikalisch-physiologisch-psychologische Studien*, Weimar 1863, S. IV.

<sup>100</sup> Auguste Comte, *Rede über den Geist des Positivismus*, S. 11, 29.

<sup>101</sup> Vgl. Ludwig Büchner, *Kraft und Stoff oder Grundzüge der natürlichen Weltordnung* [1855], 19. Aufl., Leipzig 1898, S. 332.

<sup>102</sup> Edward B. Tylor, *Die Anfänge der Cultur. Untersuchungen über die Entwicklung der Mythologie, Philosophie, Religion, Kunst und Sitte* [1871], 2 Bde., Leipzig 1873, Bd. 1, S. 111. Zu diesem Konzept und seinem diskursiven Umfeld vgl. Michael C. Frank, *Überlebsel. Das Primitive in Anthropologie und Evolutionstheorie des 19. Jahrhunderts*, in: Nicola Gess (Hg.), *Literarischer Primitivismus*, Berlin/Boston 2013, S. 159–187.

<sup>103</sup> Vgl. Diethard Sawicki, *Leben mit den Toten. Geisterglauben und die Entstehung des Spiritismus in Deutschland 1770–1900*, 2. Aufl., Paderborn 2016.

Wenn sich Realismus nicht auf die sinnfällige Oberfläche, sondern auf eine ›wesentliche‹ Schicht des Realen beziehen will, dann ließe sich sagen, dass die Gedichte Storms und Fontanes eben dies tun. Gerade ihr fundamentaler Bezug auf die ›res‹ verdeutlicht dies. Hatte sich an Fontanes Dingkatalogen gezeigt, dass Wirklichkeit nicht mehr als geordnete, strukturierte Totalität gedacht werden kann, sondern als Konglomerat dissoziierter, kontingenter Phänomene, das auch nur in dieser Weise literarisch adäquat zu repräsentieren ist, so stellt Storm die Dingkategorie selbst auf den Prüfstand. Die Dinge bieten keineswegs die stabile, sachlich eindeutige Basis realistischen Wirklichkeitsbezugs, als die sie scheinen können, sondern werfen vielmehr unentwegt die Frage nach Beschaffenheit und Status des Realen selbst auf. Diese Frage aber, so scheint mir, ist ihrerseits das Signum eines spezifischen Konzepts von Realismus, der dazu tendiert, seine eigene Geschäftsgrundlage mit zu verhandeln.

#### Abbildungsnachweise

Abb. 5: bpk / Kupferstichkabinett, SMB / Volker-H. Schneider

Abb. 6: bpk / Kupferstichkabinett, SMB / Jörg P. Anders

Abb. 7/10: bpk / Nationalgalerie, SMB

Abb. 8: bpk / Kupferstichkabinett, SMB / Volker-H. Schneider

Abb. 9: bpk / Nationalgalerie, SMB / Jörg P. Anders