

Karl Eibl (Trier)

„REALISMUS“ ALS WIDERLEGUNG VON LITERATUR

Dargestellt am Beispiel von Lenz' *Hofmeister*

Der Begriff „Realismus“, so hat Roman Jakobson einmal formuliert, gleiche „einem unendlich dehnbaren Sack, in den man alles, was man will, verstauen kann“¹ – kein Wunder, daß eine solche universell verwendbare Leerformel immer neue Renaissancen erlebt. Die folgenden Bemerkungen werden 1) die beiden wichtigsten Quellen für die Unschärfe des Begriffs ‚Realismus‘ nennen², 2) am Beispiel von Jakob Michael Reinhold Lenz' Drama *Der Hofmeister*³ einen Begriff von ‚Realismus‘ skizzieren, der diese Unschärfen vermeidet, und 3) diesen Begriff in den Kontext der gegenwärtigen wissenschaftstheoretischen Diskussion einordnen.

1.

Das erste Unschärfemoment gerät in den Begriff durch den Bezug auf die ‚Realität‘, die er voraussetzt. Es ist ein erkenntnistheoretischer Gemeinplatz, daß solche Realität uns nicht unverstellt gegeben ist, daß unser Realitätsbild immer schon Ergebnis eines Konsensus ist – so unterschiedlich auch die Auffassungen über das Zustandekommen dieses Konsensus sein mögen. Akzeptiert man jede Art von Wirklichkeitserfahrung als Basis ‚realistischer‘ Schreibweise (für Homer war der Götterhimmel eine Realität, für Dante die Hölle), so wird der Begriff trivial, weil er kaum mehr etwas ausschließt.

¹ „Über den Realismus in der Kunst“, in: J. Striedter (Hrsg.), *Russischer Formalismus* (UTB. 40), München 1971, S. 374–391, hier: S. 389. An diesen Aufsatz knüpfen unsere Überlegungen an. Von den unzähligen Arbeiten zum Thema „Realismus“ sei hier nur Richard Brinkmanns Sammlung *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*, Darmstadt 1969, genannt.

² Die Beliebtheit des Begriffs kann wohl damit erklärt werden, daß hier ein historischer, ein literaturtypologischer und ein (philosophisch-)normativer Gebrauch mühelos konfundiert werden können: Aporien des einen können durch ein Überwechseln zum anderen jeweils umgangen werden, er ist eine Art ‚Joker‘-Begriff.

³ Hier immer zitiert nach J. M. R. Lenz, *Gesammelte Werke in vier Bänden*, hrsg. von R. Daunicht, Bd. 1, München 1967, S. 39–121.

Reserviert man ihn hingegen für eine Realitätserfahrung, die mit der eigenen übereinstimmt, dann wird er zur nicht minder trivialen Vokabel für Zustimmung: Dieser Autor ist Realist, d. h. ich bin mit ihm einer Meinung.

Das zweite Unschärfemoment betrifft den spezifisch ästhetischen Bereich, die Frage der Kunstmittel, durch die Realität ,nachgeahmt', ,dargestellt', ,widergespiegelt', ,abgebildet' werden soll. Selbst die Kirschen des Zeuxis, an denen die Vögel pickten, unterschieden sich von wirklichen Kirschen just dadurch, daß die Vögel nicht von ihnen satt werden konnten. Gewiß gehören zu den Kunstmitteln fast immer auch imitativ-ikonische Elemente; aber diese treten im Verein mit semantisch-konventionalisierten Elementen auf und werden durch diesen Kontext selbst verändert⁴. Nicht nur die ,Realität' ist Ergebnis eines Konsensus, sondern auch die Mittel ihrer ,Abbildung' basieren auf historisch-jeweiliger Übereinkunft. Eine wie immer zu denkende ,natürliche' Relation von Kunstmitteln und Realität ist kaum vorstellbar und wird heute ernsthaft auch nicht proklamiert.

Unbewußt und in verhüllter Form jedoch scheinen zumindest populäre Vorstellungen von Realismus oft auf solch mißverständene ,Natürlichkeit' zu rekurrieren: Gerade jene Kunstmittel, die in besonders hohem Maße konventionalisiert sind, werden offenbar als ,natürlich' empfunden, laden sich mit dem Schein imitativ-ikonischer Adäquatheit auf, ja, sie sind sogar Imitation – doch nicht Imitation der Wirklichkeit, sondern Imitation einer binnenliterarischen Konvention. Zuweilen tritt solcher Form-Konservatismus, der ein bloß binnenliterarisch konventionalisiertes Wirklichkeitsbild reproduziert, mit dem Anspruch auf, der allein gültige ,Realismus' zu sein⁵.

⁴ Für den Bereich der bildenden Kunst vor allem herausgearbeitet von Ernst H. Gombrich, *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Köln 1967, bes. die Kapitel „Wahrheit und Konvention“ (S. 85–114) und „Vom Abbild zum Ausdruck“ (S. 398–434).

⁵ Dieser von Jakobson als Realismus A₂ bzw. B₂ bezeichnete Realismus-Begriff deckt sich ungefähr mit der konservativen Position im – latent noch andauernden – Expressionismus-Streit; vgl. H.-J. Schmitt (Hrsg.), *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, Frankfurt a. M. 1973. – Es hat den Anschein, daß gegenwärtig wieder stärker Tendenzen Fuß fassen, die einmal als ,vulgärmarxistisch' oder ,vulgärsoziologisch' bezeichnet wurden. Jürgen von Kempki (*Brechungen*, Reinbek 1964) hat sie in seiner Lukács-Polemik („Literatur und Lukács“, S. 181–199) charakterisiert: „Totalitäre Dogmatik mißtraut aus Grundsatz jedem Gebiet, auf dem ihr ein Leisten fehlt, alles darauf zu schlagen. Sie hat ihr Interesse nicht sowohl an der Sache, als an der Möglichkeit, ,Abweichungen' festzustellen und gegen sie das Verfahren zu eröffnen [...] Der Versuch, die Totalität des literarischen Werkes in abgebildeter Wirklichkeit zu finden, führt zu literarischer Inquisition – wer dies unternimmt, muß zuerst die Wirklichkeit vergewaltigen und dann die vergewaltigte zum Maßstabe des Kunstwerks machen.“ (S. 186 und S. 199)

Als Realismus wird aber auch das genaue Gegenteil bezeichnet: die avantgardistische Zerstörung oder Entlarvung konventioneller Kunstmittel, die es sich zum Ziel setzt, einer neuartig wahrgenommenen Realität gegen die konventionelle Realitätsdarstellung zu ihrem Recht zu verhelfen⁶. Im Folgenden wird an einem Beispiel – Lenz' *Hofmeister* – dargestellt, welchen Deutungswert dieser Begriff von Realismus haben kann, und weshalb er nicht mit den erwähnten Unschärfen behaftet ist, sondern sowohl einen praktikablen Realitätsbegriff als auch eine praktikable Vorstellung vom Verhältnis zwischen Realität und Kunstmittel voraussetzt.

2.

Das *Hofmeister*-Drama wurde relativ häufig interpretiert⁷. Diesen teilweise sehr scharfsinnigen Interpretationen soll hier keine konkurrierende hinzugefügt werden. Vielmehr soll, in bewußt einseitiger Weise, eine bisher an diesem Drama kaum berücksichtigte Perspektive erprobt werden, die freilich auch einige umrätselte Elemente des Textes in deutlicherem Lichte erscheinen lassen wird: Die Perspektive des vom Drama vorausgesetzten Zuschauers⁸. Gemeint ist damit nicht, was man unter Rezeptionsforschung versteht; gemeint ist vielmehr ein Element der Werkstruktur selbst, nämlich die ins Werk hineinkomponierten ‚Regieanweisungen‘ für die Wahrnehmung des Zuschauers. Jedes literarische Werk enthält ein ganzes Geflecht von expliziten und impliziten Informationen über seinen eigenen Konstitutionsmodus, die oft gar nicht bewußt, sondern ganz automatisch zur Kenntnis genommen werden. Solche Informationen wurden schon immer unter dem Namen ‚Exposition‘ berücksichtigt. Die Exposition hat aber nicht nur die Aufgabe, Informationen über Vorgeschichte oder Charakter der auftretenden Figuren zu liefern; sie gibt auch Informationen über die Gattung des Stückes, über die zu erwartenden Verlaufsschemata der Handlung, über die Traditionen, in die es sich einreihet usw., kurz: sie nennt den Code für

⁶ Jakobsons Realismus A₁ bzw. B₁, verbunden mit D.

⁷ Zu nennen sind insbesondere: A. Schöne, *Säkularisation als sprachbildende Kraft*, Göttingen 1968, S. 92–138 (hier auch ausführliche Auseinandersetzung mit vorangegangener Forschung); K. S. Guthke, *Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie*, Göttingen 1961, S. 51 ff.; G. Mattenklott, *Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang*, Stuttgart 1968, S. 122–168; H. O. Burger, „J. M. R. Lenz, *Der Hofmeister*“, in: H. Steffen (Hrsg.), *Das deutsche Lustspiel*, 2 Bde., Göttingen 1968, Bd. 1, S. 46–67.

⁸ Vergleichbare Fragestellungen bei W. Iser, *Der implizite Leser*, München 1972. Vgl. auch Hans Robert Jauß' mehrfache Hinweise auf die Möglichkeit, den ‚Erwartungshorizont‘ aus dem Werk selbst zu rekonstruieren (thesenhaft in *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a. M. 1970, bes. S. 173 ff.).

das Verständnis des Weiteren oder – in anderer Terminologie – schafft den ‚Erwartungshorizont‘ oder das ‚Vorurteil‘, auf Grund dessen Verstehen möglich wird. Es handelt sich also um das, was man derzeit ‚Metakommunikation‘ nennt. Solche Metakommunikation, in der das Drama Informationen über seine eigenen Voraussetzungen gibt, begleitet das ganze Stück, doch ist sie naturgemäß zu Beginn, in der klassischen Exposition, besonders dicht. Es ist also zunächst zu fragen, aus welchen Elementen des literarischen Bewußtseins der Zeit der ‚Erwartungshorizont‘ aufgebaut wird.

Den ersten eindeutig beobachtbaren Informationskomplex bildet der Titel. Die Gattungsbezeichnung „Komödie“ hat immer wieder zu Versuchen geführt, das Drama mit Lenzens eigenen Ansätzen zur theoretischen Neubestimmung der Genera in Einklang zu bringen⁹. Aus der von uns gewählten Perspektive jedoch sind diese theoretischen Unternehmungen ohne Bedeutung: Die Gattungsbezeichnung erhält ihre nähere Bestimmung aus dem Titelkontext, und dieser ist ganz eindeutig. Denn der Gesamttitel: *Der Hofmeister oder Vortheile der Privaterziehung*. Eine Komödie, deutet ohne jeden inneren Widerspruch auf eine satirische Typenkomödie traditioneller Manier. Er gibt folgende Informationen: 1) Das Stück wird eine Berufssatire sein. Zusammen mit der Satire von Charakterfehlern und gesellschaftlichen Unsitten ist die Berufssatire eines der wichtigsten Sujets der Komödie des 18. Jahrhunderts. Erinnert sei etwa an Krügers *Die Candidaten* und *Die Geistlichen auf dem Lande*, an Lessings *Jungen Gelehrten* oder an Mylius' *Ärzte*. 2) Das Stück wird die Berufssatire mit der Satire gesellschaftlicher Unsitten verbinden und sich mit Erziehungsproblemen befassen. Auch das ist gute Tradition der Aufklärungskomödie und jener Komödienformen, auf denen sie basiert. Erinnert sei an Menander-Terenz' *Adelphoe*, die im 18. Jahrhundert von Romanus bearbeitet wurden, oder an Molières *École des maris*, die überdies nicht anders als Lenz' Drama zwei Brüder zu Exponenten konträrer Erziehungsstile machen. Selbst der Haupttitel findet ein Vorbild in der Gottschedin Komödie *Die Hausfranzösin*, die das Gouvernantenwesen im deutschen Bürgerhaushalt aufs Korn nimmt. 3) In diesem Kontext kann auch der Untertitel *Vortheile der Privaterziehung* sogleich als ironisch identifiziert werden. Der Titel verspricht also dem zeitgenössischen Zuschauer eine der ihm vertrauten satirischen Typenkomödien, die sich mit dem nicht weniger vertrauten Problem der richtigen Erziehung befaßt, und zwar speziell mit dem Problem der Hofmeistererziehung. Der Interpret weiß, daß hier eine zumindest partielle Irreführung vorliegt; greift er jedoch aus diesem Wissen heraus auf Lenz' ‚Komödientheorie‘ zurück, dann gerät

⁹ Helmut Amtzen, *Die ernste Komödie*, München 1968, S. 84, betont mit Recht, daß diese Hinweise „als theoretische Grundlage einer neuen Gattung [...] weder gedacht noch geeignet seien“.

er in die Gefahr, die Fehlinformation des Eingangs aus Stringenzgründen wegzuinterprieren und damit ein wichtiges Strukturmoment des Dramas zu verfehlen.

Daß die Fehlinformation über die zu erwartende Gattung bewußt lanciert wird, bestätigt sich in der eigentlichen Exposition, die das ‚Vorurteil‘ weiter verstärkt. Der Eingangsmonolog des zukünftigen Hofmeisters Läufer, die prologhafte Selbstdarstellung einer Figur also, findet sich entsprechend z. B. in Molières *Georges Dandin* oder in Lenz' eigener Plautus-Übersetzung *Die Buhlschwester (Truculentus)*. Und auch die zweite Szene – Geheimer Rat und Major – stützt die Eingangsinformation. Die Frage, ob der Geheime Rat Sprachrohr des Autors sei, wird in der Exposition noch ganz eindeutig beantwortet. Der schon erwähnte Brauch, richtigen und falschen Erziehungsstil an zwei Brüdern zu demonstrieren, weist ihn ebenso als solches Sprachrohr aus wie seine sokratische Attitüde („Aber was soll er Deinen Sohn lehren?“ „Was forderst Du dafür von Deinem Hofmeister?“ „Was soll Dein Sohn werden, sag mir einmahl!“¹⁰). Der Zuschauer vermag ihn zugleich als einen jener Verwandten zu identifizieren, die in nahezu jeder Typenkomödie das Banner der Vernunft hochhalten und die Geschichte trotz aller Schrulligkeiten der Väter und Mütter doch noch zu einem guten Ende bringen. Auch der andere Partner des Gesprächs ist ein alter Bekannter, was freilich mehr in der vierten als in der zweiten Szene deutlich wird: Dieser polternde und zugleich sentimentale, mit falschen lateinischen Endungen wie mit Ohrfeigen recht freigebige alte Haudegen gehört in die Ahnenreihe des ‚miles gloriosus‘ und des ‚capitano‘. Und als gälte es, auch noch ein letztes unentbehrliches Element der zeitgenössischen Komödie abzuhaken, bringt Lenz in der fünften Szene das Liebespaar, das sich trennen muß, und von dem der routinierte Zuschauer weiß: nach einigen Wirren werden sie sich am Ende kriegen.

Müheles könnten weitere Momente aufgezählt werden, welche die Zuschauererwartung bestärken, von der dünnkelhaften Majorin mit ihrem Ver ehrer, der es eigentlich doch mehr auf die Tochter abgesehen hat, über des Majors Hang zur Melancholie („[...] sieht er doch wie der Heautontimorumenos in meiner großen Madame Dacier abgemahlt“¹¹, läßt Lenz die Majorin mit Bezug auf die französische Terenz-Übersetzung sagen), über die burlesken Studentenszenen aus Christian Reuters oder Picanders Welt, bis hin zum großen Versöhnungstableau am Schluß: Gustchen bekommt nun endlich den Fritz; der Hofmeister, Fritzens Nebenbuhler, wird nach altem Brauch mit dem Bauernmädchen Lise abgefunden; der Student Pätus hei-

¹⁰ *Der Hofmeister*, S. 41 f.

¹¹ *Der Hofmeister*, S. 69.

ratet die kompromittierte Jungfer Rehaar. Und nicht genug: Eine alte Bettlerin, so erfahren wir gerade noch, ist des alten Pätus verstoßene Mutter, und auch diese beiden versöhnen sich. Unstreitig: Eine „Komödie“ ist angekündigt, und alles ist da, was zur Komödie gehört.

Trotzdem ist die Vorinformation ‚Satirische Typenkomödie zum Thema Hofmeister-Erziehung‘ eine Irreführung. Zunächst sei das Thema Hofmeister-Erziehung näher betrachtet, weil diese Information zuweilen auch von Interpreten ernster genommen wird, als sie verdient. Ginge es wirklich um dieses Thema, um die „Vortheile der Privaterziehung“, dann hätten diese Vorteile doch am Erziehungsobjekt Läubfers, am kleinen Leopold, gezeigt werden müssen. Der aber bleibt stumm und hat nur die Aufgabe, in der Exposition herumzustecken und sich ohrfeigen zu lassen. In Aktion wird nur ein anderer Hofmeister mit seinem Erziehungsprodukt, dem Herrn von Seiffenblase, vorgeführt – Nebenfiguren, als wollte Lenz damit unterstreichen, daß das Thema Hofmeistererziehung nur ein Nebenthema ist. Läubfers Engagement hat nur für Gustchen Konsequenzen, die von ihm verführt wird (oder er von ihr) und ein Kind bekommt; aber einen ‚allgemeinen Lehrsatz‘, nach dem die Hofmeistererziehung eines jungen Adligen zur Schwängerung von dessen Schwester führt, wird man dem Stück schwerlich unterstellen wollen.

Soll man hier schon beim letzten Mittel ratloser Interpreten, beim unterstellten Unvermögen des Autors, Zuflucht suchen? Wird doch das Thema nicht nur vom Titel versprochen, sondern auch vom Geheimen Rat, dem ‚Sprachrohr‘ des Autors, mehrmals expliziert; nimmt man die ‚Sprachrohr‘-Information der Exposition ernst, so muß man tatsächlich ein Auseinanderklaffen von Autorintention und Text konstatieren. Doch dieser Geheime Rat ist keineswegs eine so eindeutige Figur, wie es zunächst scheinen möchte. Am Schluß etwa, als der Major nach der rechten Art der Erziehung fragt, da müßte er nun eigentlich die markige Conclusio des Stückes formulieren. Aber er weicht aus: „[. . .] davon wollen wir ein andermal sprechen.“¹² Und schon zu Beginn geraten seine Ausführungen ins Zwielficht, wenn man den Kontext berücksichtigt. Die Argumente, die er (II, 1) gegen das Hofmeisterwesen vorbringt, mögen noch so vernünftig sein – sie kranken daran, daß er dem Pastor Läubfer, dem Vater des Hofmeisters, nicht sagen kann, was sein Sohn denn sonst anfangen soll. „Der Staat wird Euch nicht lang am Markt stehen lassen“¹³, meint er; aber diese Worte klingen hohl, wenn man bedenkt, daß gerade dieser Geheime Rat Läubfers Anstellung bei der Stadt-

¹² *Der Hofmeister*, S. 121.

¹³ *Der Hofmeister*, S. 55.

schule verhindert hatte. „Das ist sehr allgemein gesprochen“¹⁴, repliziert der Pastor mit einigem Recht. Des Geheimen Rats Tiraden sind zumindest falsch adressiert, eine Handlung, auf die sie strikt beziehbar wären, gibt es nicht, er selbst ist am Ende nicht in der Lage, den obligatorischen Lehrsatz auszusprechen, kurz: der Vertreter der ‚Vernunft‘ erscheint unfähig, die Brücke zwischen seinen theoretischen Maximen und der Praxis zu schlagen.

Schließlich der Komödienschluß: Die Hochzeit am Ende gehört zum eisernen Bestand der Gattung, und Autoren, die es besonders gut mit ihrem Publikum meinen, erfreuen es oft auch mit einer Doppelhochzeit. Lenz ist noch großzügiger und spendiert gar eine dreifache Hochzeit, und als Dreingabe noch eine Versöhnung von Mutter und Sohn. Doch was sind das für Hochzeiten: Fritzens Ehe mit der ledigen Mutter Gustchen ist für die moralischen Vorstellungen der Zeit eine glatte Messalliance¹⁵, die Ehe des Kastraten Läufer – wenn man nicht bei tiefsinnigen Überlegungen zum Wesen des Kastratentums Zuflucht sucht – eine Absurdität¹⁶, die Ehe des Pätus ist dramenökonomisch überflüssig. Am aufschlußreichsten aber ist die Versöhnung des alten Pätus mit seiner Mutter; damit sie überhaupt stattfinden kann, muß gegen alle dramaturgische Regel kurz vor Schluß erst noch erwähnt werden, daß die beiden sich entzweit hatten! Was auf den ersten Blick wie eine Dramaturgie mit der Brechstange aussehen mag, hat freilich eine sehr wichtige Funktion. Die Versöhnung des alten Pätus mit seiner Mutter steht am Beginn der Schlußsequenz wie Doppelpunkt und Anführungszeichen, die sagen: Hier wird noch einmal der konventionelle Komödienschluß zitiert, ein Dreigroschen-Opern-Schluß, der aus dem tatsächlichen Hergang keinerlei Stütze findet.

¹⁴ Ebd. Diese Stelle hebt auch Arntzen, *Komödie*, S. 89, hervor. – Deutungsschwierigkeiten, die gegenüber der scheinbar widersprüchlichen Figur des ‚progressiven Adligen‘ auftauchen können (so bei Gert Mattenklott, *Melancholie*, und bei Evamaria Nahke, *Über den Realismus in J. M. R. Lenzens Dramen und Fragmenten*, Diss. Berlin 1955), sind recht einfach zu lösen: Gewiß ist der Geheime Rat Vertreter einer sich als ‚fortschrittlich‘ verstehenden Aufklärung; doch wird an ihm demonstriert, daß deren ‚allgemeine‘ Sätze dem ‚Besonderen‘ der Situation nicht mehr gewachsen sind. Sie werden ‚falsifiziert‘ (s. unten, S. 465).

¹⁵ Vgl. hierzu die von Mattenklott, *Melancholie*, S. 131, zitierten Äußerungen zeitgenössischer Rezensenten.

¹⁶ Die von Albrecht Schöne, *Säkularisation*, und von Mattenklott, *Melancholie*, hierfür herangezogenen Deutungskontexte sind zweifellos mitzudenken. Fraglich bleibt, ob es sich dabei nicht weniger um eine Deutung der Kastration durch Lenz als um eine Deutung durch die Lenzschen Figuren handelt; vgl. hierzu unten, Anm. 17.

Lenz' Figuren zitieren Shakespeare, Terenz, die Geschichte von Damon und Pythias, Rousseaus *Neue Heloise* und ihr altes Vorbild¹⁷. Aber auch Lenz selbst zitiert, er zitiert die traditionelle Komödienform. Alle diese Zitate, das Formzitat des Autors wie die Zitate der Figuren haben dieselbe Funktion: Sie zeigen die Befangenheit des Denkens und Fühlens in literarisch tradierten Wirklichkeitsbildern und deren Unvereinbarkeit mit außerliterarischer Wirklichkeit. Lenz' Figuren sind Marionetten, Gefangene von Lebensklischees. Die Form der Komödie selbst jedoch ist gleichfalls ein solches Klischee, ein Klischee freilich, in dem nicht die Figuren, sondern die Zuschauer befangen sind. Lenz läßt die Figuren mit ihren Klischees an der ,Wirklichkeit' scheitern, und er läßt die klischierte Zuschauererwartung an der ,Wirklichkeit' scheitern¹⁸. Der groteske Komödien-schluß mit der ,Rettung' der Figuren führt den Widerspruch von literarischer Wirklichkeitsdarstellung und ,Wirklichkeit' zum letzten, fast zynischen Höhepunkt.

Die Technik, mittels der Lenz das Scheitern der Zuschauererwartung und die Entlarvung der Literatur als Literatur inszeniert, wird exemplarisch

¹⁷ Zur Frage der Zitate vgl. insbesondere Mattenklott, *Melancholie*, S. 147 ff. – Läufer deutet in II, 5 seine Situation literarisch nach dem Vorbild der Geschichte von Abälard und Heloise („Es könnte mir gehen wie Abälard –“). Gustchen, die bis zu diesem Moment *Romeo und Julia* gespielt hat, greift das Stichwort sogleich auf und folgt dem neuen Selbstdeutungs-Angebot, freilich mit der Wendung zur neuen Heloise Rousseaus („Hast Du die *Neue Heloise* gelesen?“), die als mögliche Lösung ein Leben zu Dritt offeriert, mit dem standesgemäßen Gatten und dem unstandesgemäßen Seelenfreund. Doch die Seelenfreundschaft hatte eben noch zu recht handfester Körperlichkeit geführt, und als Läufer (V, 1) mit deren Folgen konfrontiert wird, adaptiert er das alte Schema und entmannt sich. Kaum aber hat er dies getan, wird er vom Schulmeister Wenzeslaus prompt wieder in ein anderes Deutungsschema gepreßt („zweiter Origenes“). Es entsteht also eine Art Domino der Deutungsschemata, das Kommunikation unmöglich macht. Katastrophaler Höhepunkt ist das Mißverständnis im Dialog Läufer – Lise:

„LÄUFER: [...] Lise, ich kann bey Dir nicht schlafen.

LISE: So kann Er doch wachen bey mir.“ (S. 144)

Es bedarf vielleicht des Hinweises, daß die Vorstellungen von Lise als dem „naiven, treuherzigen Dorf mädchen“ (M. N. Rosanov, *J. M. R. Lenz*, Leipzig 1909, S. 211), von ihrer „Natürlichkeit und reinen Liebe“ (O. Rudolf, *Jakob Michael Reinhold Lenz*, Bad Homburg v. d. H. 1970, S. 169), die fast zu einem Stereotyp der *Hofmeister*-Deutung geworden sind, hier nicht übernommen werden; sie sind m. E. unzulässige Antizipationen der Gretchen, Klärchen und Käthchen der Folgezeit. Lise ist nicht „naiv“ oder „rein“, sondern eher dumm, und ihre „treuherzig“ geäußerte Neigung zu den Soldaten zeigt, wie es Läufer ergehen wird, wenn sie einmal etwas klüger geworden ist. Nicht utopische Harmonie steht am Ende des „Lustspiels“, sondern der katastrophale Gipfel in einer Klimax des Mißverständnisses. Vgl. auch Arntzen, *Komödie*, S. 89 f.

¹⁸ Eine indirekte Bestätigung der These liefert Edward P. Harris, „Structural Unity in J. M. R. Lenz's *Der Hofmeister*. A Revaluation“, *Seminar* Bd. 8/1972, S. 77–87, der auf die Traditionselemente ,hereinfällt' und bündig behauptet: „Lenz has in fact written a ,Familienstück'.“ (S. 81) (Die Frage, ob ,Familienstück' oder ,Typenkomödie', ist hier unerheblich.)

deutlich beim Vergleich der Szenen I, 5 und II, 5. Beides sind Liebesszenen, an beiden ist Gustchen beteiligt, beide Male spielt sie *Romeo und Julia*, beide Male wird die Szene durch das Kommen eines Vaters gestört (und da mag es kaum mehr als Zufall erscheinen, daß es sich jeweils um die fünfte Szene handelt). Aber beim zweiten Mal ist der Partner nicht Fritz, sondern Läufer, und die Szene spielt post coitum, der Vater kommt viel zu spät. Der Kontrast ist deutlich: Die erste Szene ist eine konventionelle Komödienszene, in der alles so abläuft, wie es in Komödien abzulaufen pflegt; in der zweiten Szene aber wird gezeigt, wie dergleichen unter fast denselben Voraussetzungen gemeinhin in jener Wirklichkeit sich abzuspielen pflegt, in der die Väter eben verzweifelt oft zu spät kommen.

Das Formprinzip des *Hofmeisters* läßt sich mithin zusammenfassend formulieren: Lenz setzt in Titel und Exposition die Prämissen der zeitgenössischen Komödie; dann aber folgt er, von diesen Prämissen ausgehend, nicht mehr der Logik der literarischen Gattung, sondern der Logik außerliterarischer Wirklichkeitserfahrung. Die beiden Logiken geraten in Konkurrenz zueinander, und die Schlußszenerie weist mit dem Zitat der Conclusio des literarischen Kalküls dessen Ungenügen, die Widerlegung der Literatur durch die Wirklichkeit auf.

3.

Ein Blick auf die Wissenschaftslogik Karl Raimund Poppers kann zeigen, inwiefern für das eben geschilderte Verfahren des Autors Lenz der Begriff „realistisch“ angewendet werden kann. Für Popper konstituiert sich der Wissenschaftsprozeß aus dem Widerspiel von Theorie und Falsifikation (Konstruktion und Kritik, ‚trial and error‘, Erwartung und Widerlegung). Wichtigste Quelle unserer Erkenntnisse ist das Scheitern unserer ‚Vorurteile‘ an der Wirklichkeit. Die „Enttäuschung von Erwartungen, mit denen wir an die Wirklichkeit herantreten [...] gleicht der Erfahrung eines Blinden, der gegen ein Hindernis läuft und dadurch von dessen Existenz erfährt. Durch die Falsifikation unserer Annahmen bekommen wir tatsächlich Kontakt mit der ‚Wirklichkeit‘. Die Widerlegung unserer Irrtümer ist die ‚positive‘ Erfahrung, die wir aus der Wirklichkeit gewinnen.“¹⁹ ‚Wirklichkeit‘ ist dieser Auffassung nach nicht identifizierbar mit einem bestimmten Wirklichkeitsbild. Im Gegenteil: ‚Wirklichkeit‘ manifestiert sich nur, wo Wirklichkeitsbilder, Theorien, scheitern; sie ist nur negativ definierbar als diejenige Instanz, deren Widerständigkeit uns zur Revision unserer Erwartungen zwingt.

¹⁹ *Objektive Erkenntnis*, Hamburg 1973, S. 389. – Das ‚Positivismus‘-Verdikt der ‚Frankfurter Schule‘ hat eine angemessene Rezeption des von Popper inaugurierten ‚kritischen Rationalismus‘ durch die Literaturwissenschaft bisher verhindert. Jetzt der erste größere Versuch aus diesem Umkreis: H. Göttner, *Logik der Interpretation*, München 1973.

Dies gilt nicht nur für wissenschaftliche Theorien, sondern für jede Art von Wirklichkeitsschematisierung auch unexpliziter Art – auch für die tradierten Muster literarischer Wirklichkeitskonzeption, für Stoffe, Motive, Figuration, Sprachformen, Geschehnisabläufe usw. Sie können aufgefaßt werden als Kryptotheorien. Solche Kryptotheorien haben zwar nicht die explizite Form nomologischer Wenn-Dann-Sätze, doch sie wirken als sozio-kulturell vorgegebene Regelmäßigkeitsannahmen entscheidend mit bei der Bildung des Konsensus über Wirklichkeit. Akzeptiert man diese Deutung, so finden die formalistisch-strukturalistischen Vorstellungen von ,Verfremdung' und literarischer ,Evolution' in Poppers Philosophie ihr – gleichsam nachgeholtes – erkenntnislogisches Fundament. Die „Deformation von Ideogrammen“ im Namen einer „Annäherung an die Realität“, von der Jakobson spricht²⁰, erweist sich dann als Falsifikation von Elementen des kryptotheoretischen Systems Literatur.

Literatur kann – nicht: muß²¹! – sich alternativen Wirklichkeitserfahrungen öffnen, und sie tut das offenbar gerade an den Bruchzonen der Literaturgeschichte, z. B. im Sturm und Drang. Die Berücksichtigung von Poppers Wissenschaftslogik kann helfen, die ,Einwirkung' von ,Außenanstößen' aufs literarische System zu erklären und über die eher metaphorischen Umschreibungen im formalistisch-strukturalistischen Umkreis hinauszukommen²²: Elemente der literarischen ,Reihe' werden falsifiziert (verfremdet)

²⁰ „Realismus“, S. 377.

²¹ Im Bereich der Wissenschaft ist diejenige Hypothese die ,gehaltvollste', die sich am stärksten der Gefahr einer Widerlegung aussetzt (vgl. K. R. Popper, *Logik der Forschung*, Tübingen 1969, S. 77 f.); daher ist die Immunisierung von Theorien gegenüber der Wirklichkeit – z. B. durch Tautologisierung, Leerformeln, Zulassen von Widersprüchen – zu vermeiden. Das gilt natürlich nicht für den Bereich von Kunst, es sei denn, man fordert a priori ,richtige' Wirklichkeitsdarstellung und erklärt Elemente der Phantasie oder des Spiels für illegitim. So ist z. B. das Schachspiel nicht mehr Abbild einer feudalistischen Gesellschaft, sondern ein Spielsystem, das durch ,Tautologisierung' gegen die Wirklichkeit abgeschirmt ist: „Bauer“ ist definiert durch die einem Figurentypus im Spiel erlaubten Spielzüge und sonst nichts. Ähnlich verhält es sich mit artistischen Tendenzen in der Literatur. Es wäre also ein Mißverständnis, wollte man dem hier vertretenen Begriff von ,Realismus' umstandslos ein Wertungskriterium abgewinnen.

²² Auf die Gefahr eines Struktur-Platonismus, der die Abstraktionen zum eigentlich geschichtlich Handelnden umdeutet, hat Ingrid Strohschneider-Kohrs, *Literarische Struktur und geschichtlicher Wandel*, München 1971, bes. S. 27 ff., hingewiesen. Dem steht gegenüber die Gefahr des Sichverlierens im Dickicht der Autorpsyche. Popper (*Objektive Erkenntnis*, S. 123–171: „Erkenntnistheorie ohne erkennendes Subjekt“, und S. 172–229: „Zur Theorie des objektiven Geistes“) hat gezeigt, wie man ,Strukturen' als Problemsituationen, Veränderung als Ergebnis problemlösender Aktivität von Menschen interpretieren kann. Der Bereich personaler Bewußtseinsakte ist damit berücksichtigt, wird aber strikt angebunden an den beobachtbaren Bereich der jeweiligen Problemsituation.

durch die Konfrontation mit anderen ‚Reihen‘. Solche Art der ‚Einwirkung‘ ist nur denkbar auf der Basis einer kritischen Intention des Autors, die der kritischen Intention des Wissenschaftlers sehr nahekommt²³. Nicht jedoch handelt es sich dabei um Kritik an bestimmten gesellschaftlichen Erscheinungen, wie man sie beim Begriff ‚Realismus‘ fast automatisch assoziiert. Literatur kann solche Sozialkritik gewiß ‚darstellen‘ oder illustrieren oder emotional unterstützen oder von ihr Zeugnis geben, nicht hingegen kann Literatur sie im strengen Sinne vollziehen. Objekt literarisch realistischer Kritik ist vielmehr primär immer das literarische System selbst, ist der Komplex der binnenliterarischen Kryptotheorien, das literarisch konservierte Wirklichkeitsbild. Diese Kryptotheorien werden in „Kontakt mit der Wirklichkeit“ gebracht, sie werden empirisch²⁴ überprüft und, soweit solche Überprüfung sie falsifiziert, revidiert. Sozialkritisch ist dieses Verfahren nur insofern, als Literatur selbst eine gesellschaftliche Erscheinung ist und realistische Literatur-Kritik deshalb mit den literarischen Kryptotheorien immer auch die Gesellschaft trifft, die diese Kryptotheorien produziert oder benutzt hat.

Lenz – zum Beispiel²⁵ – schafft im *Hofmeister* zunächst Erwartungen, die der konventionellen Komödienform entsprechen. Doch dann bringt er diese

²³ Zum Problem des Verhältnisses von Tradition und Kritik im wissenschaftlichen wie im nichtwissenschaftlichen Denken vgl. K. R. Popper, *Conjectures and Refutations*, London 1972, S. 120–125: „Towards a Rational Theory of Tradition“, sowie H. Albert, *Plädoyer für kritischen Rationalismus*, München 1971, S. 30–44: „Tradition und Kritik“. Kritik wird hier gedeutet als „second-order tradition“ (Popper) oder „Metatradition“ (Albert). Eine Erklärung für Beschleunigung oder Verlangsamung literarischen Wandels zu bestimmten Zeiten hat also jeweils zu fragen, welche der Metatradition der Kritik förderlichen oder zuwiderlaufenden Faktoren wirksam waren. Die ‚Richtung‘ oder das ‚Wie‘ des Wandels hingegen hängt davon ab, mit welchen alternativen Kryptotheorien oder Erfahrungen das traditionelle kryptotheoretische System vom Autor (und vom auswählenden Publikum, vgl. Vf., „Die ästhetische Rolle“, *Studium Generale* Bd. 24/1971, S. 1091–1120) konfrontiert wird.

²⁴ ‚Empirie‘ meint hier natürlich nicht das kontrollierte, überprüfbare Experiment, sondern nichtliterarische Wirklichkeitserfahrung überhaupt, also z. B. auch alternative Ideologien nichtliterarischer Herkunft, die zumindest sich selbst für adäquate Wirklichkeitserfassung halten.

²⁵ Weitere Beispiele können nur illustrieren, nicht jedoch den Geltungsbereich des Gesagten auch nur annähernd umreißen. Zu nennen wären hier selbstverständlich Heines unermüdliche Falsifikationen der Romantik, auch etwa Ödön von Horváths ‚Volksstücke‘, die zumeist mit dem Apparat der Wiener Operetten- und Volksstückwelt einsetzen und ihn durch ‚Ernstnehmen‘ ins Katastrophale wenden. Zu nennen sind hier aber ausdrücklich auch weniger spektakuläre – durchaus nicht, wie es naheliegen möchte, auf das Genus ‚Parodie‘ einzugrenzende – Fälle wie die Wendung von der Rokoko-Lyrik zur ‚Erlebnis‘-Lyrik beim jungen Goethe oder „Hofmannsthals Wandlung“ (R. Alewyn, *Über Hugo von Hofmannsthal*, Göttingen 1963, S. 161–179) oder – das Beispiel verdanke ich dem Kollegen Lothar Pikulik – die Wendung von der Typenkomödie zur Ruhrkomödie in n e r h a l b von Gellerts *Betschwester*.

Form – und die Zuschauererwartungen – in „Kontakt mit der Wirklichkeit“, die Erwartungen werden enttäuscht, die traditionelle Komödienform wird ‚falsifiziert‘, und damit indirekt auch der Optimismus, der sie trägt. Dies ist der eingangs versprochene Begriff von ‚Realismus‘: eine literaturkritische Attitüde, welche die literarischen Kryptotheorien und die auf ihnen basierenden Leser- oder Zuschauererwartungen der Gefahr eines Scheiterns an der Realität aussetzt, indem sie diese Kryptotheorien beim Wort nimmt und mit konkurrierenden Wirklichkeitserfahrungen konfrontiert. Literarischer Realismus in diesem Sinne hat dieselbe Grundstruktur wie der erkenntnislogische Realismus, und aus dieser Übereinstimmung bezieht der vorgeschlagene Begriffsgebrauch seine Konsistenz und seine Kompatibilität.