

Neunter Essay

Kann Kunst „realistisch“ sein?

Wirklichkeit und Mimesis

Vorbemerkung

Ohne Wirklichkeit kann keine Kunst auskommen, weil sie auf Anschaulichkeit angewiesen ist. Der Künstler aber nimmt sich aus der Wirklichkeit nur das heraus, was er für sein Werk braucht, denn die Wirklichkeit selbst kann keine Kunstwerke hervorbringen. Nietzsche allerdings denkt den Gedanken vom „Kunstwerk, wo es ohne Künstler erscheint“ und nennt als Beispiele: das „Preußische Offizierscorps“ und den „Jesuitenorden.“¹ Die Ordnung und Selbstbezogenheit, die in diesen Beispielen „erscheint“, ist aber nur in Analogie zum Kunstwerk denkbar, das von einem Künstler eigens hergestellt wird.

Kunst und Realität

Kann Kunst „realistisch“ sein? Mit anderen Worten: Kann Kunst die empirische Realität so darstellen, wie sie wirklich ist? Zweifellos nicht. Künstlerische Darstellung verwandelt die empirische Realität.

They said, „You have a blue guitar,
You do not play „things as they are.“

The Man replied: „Things as they are
Are changed upon the blue guitar.“

So Wallace Stevens in seinem berühmten Gedicht „The Man With the Blue Guitar,“ womit er das Medium der Kunst in der Aktion apostrophiert.²

Sogar ein „ready-made“ verliert seine empirische Identität durch Präsentation in einem Museum. Kein Museumsbesucher käme auf die Idee, Marcel Duchamps „Flaschentrockner“ benutzen zu wollen, obwohl der Gegenstand tatsächlich nichts

¹ Vgl. Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München und Berlin: Deutscher Taschenbuch Verlag / de Gruyter 1980, Bd. 12, S. 118–119: „Das Kunstwerk, wo es ohne Künstler erscheint z.B. als Leib, als Organisation (preußisches Offizierscorps, Jesuitenorden). In wiefern der Künstler nur eine Vorstufe ist (...) Ist die Kunst eine Folge des Ungenügens am Wirklichen?“ (Nachgelassene Fragmente: Herbst 1888–Herbst 1886).

² Vgl. Wallace Stevens: The Collected Poems. New York: Alfred A. Knopf 1972, darin: The Man With the Blue Guitar: S.165–184, hier S. 165.

anderes ist als ein gewöhnlicher Flaschentrockner, ununterscheidbar von einem beliebigen anderen, denn es ist kein imitierter Flaschentrockner, sondern ein echter. Und doch kommt an ihm, weil er in einem Museum „ausgestellt“ ist, etwas zum Ausdruck, das an einem normalen Flaschentrockner als alltäglichem Gebrauchsgegenstand nicht zum Ausdruck kommt. Die Präsentation im Museum hat den Blick des Betrachters verändert. Der Gegenstand selber, der Flaschentrockner, ist zwar durch „Ununterscheidbarkeit“ („indiscernibility“ im Sinne Dantos) gekennzeichnet, diese Ununterscheidbarkeit verschwindet aber durch die jetzt wahrzunehmende Selbstreferenz des Gegenstandes, der damit „als Kunstwerk“ wahrgenommen wird.

Arthur C. Danto hat über dieses Problem in seinem Buch „The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art“ (Harvard University Press 1981) wichtige Dinge gesagt. Er kommt darin auch auf Truman Capotes „True Account of a Multiple Murder and Its Consequences“: „In Cold Blood“, aus dem Jahre 1965 zu sprechen, den, wie man sagt, „allerersten nicht-fiktionalen Roman“ („the first nonfiction novel“): Der Autor hat in diesem Fall „nichts erfunden“ oder zumindest vorgehabt, „nichts zu erfinden“, weder Charaktere, noch Episoden, noch Situationen oder Handlungen. Capote nutzte die „Technologie“ dessen, was man heute „investigative journalism“ nennt: Das Resultat ist ein gründlicher forensischer Bericht von jemandem, der im Büro des Staatsanwaltes tätig ist. Dennoch aber haben wir keinen wirklichen „Bericht“ vorliegen, sondern einen „Roman“, der das Urteil „Alle Romane sind erfunden“ als nicht-analytisch entlarvt. Und Danto resümiert:

The nonfiction story uses the form of a newspaper story to make a point. The newspaper story, by contrast, uses that form because that is the way newspaper stories are; the writer is not making any special point by using that form.³

Das heißt: Truman Capotes nicht-fiktionaler Roman ist etwas anderes als ein „forensischer Bericht“, auch wenn er die Form eines solchen Berichtes nutzt. Und Danto beschliesst seine Überlegungen wie folgt:

Any representation not an artwork can be matched by one that is one, the difference lying in the fact that the artwork uses the way the nonartwork presents its content to make a point about how that content is presented.

Man könnte sagen, was Danto nicht tut, der „forensische Bericht“ als nicht-literarischer Text hat eine andere „Dominante“ als der „forensische Bericht“ als literarischer Text – der Begriff „Dominante“ hier im Sinne des deutschen Philosophen Broder Christiansen, aus dessen „Philosophie der Kunst“ von 1909 die russischen

³ Vgl. Arthur C. Danto: The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press 1981, S. 146.

Formalisten die Termini „Differenzqualität“ und „Dominante“ bezogen haben. Christiansen war ein Schüler Heinrich Rickerts.

Doch noch einmal zurück zu Truman Capotes „In Cold Blood“. Capote ist mit diesem Werk so „realistisch“, wie es idealer nicht geht. Nicht nur alles Inhaltliche liegt „bezeugt“ vor: Auch die Darstellungsform, der „forensische Bericht“, gehört der Empirie an, ist „realistisch“ genutzte Textsorte. Dennoch ist das Ganze in seiner Präsentation als „Roman“ kein empirischer Bericht mehr. Denn dieser Bericht beglaubigt sich selbst: er ist als Kunstwerk immun gegen eine andere Darstellung des Sachverhalts etwa mit neuen Zeugen und auch gegen ein anderes Arrangement des Berichts, was etwa die Reihenfolge des Erzählten anbelangt.

Mit einem Wort: Die künstlerische Darstellung verändert automatisch die Funktion der realistischen Qualitäten. Inhalt und Form des „forensischen Berichts“ bringen als künstlerisches Medium etwas zum Ausdruck, was der reale „forensische Bericht“ nicht zum Ausdruck bringen könnte. Kunst kennt nicht die Wirklichkeitstreue als Selbstzweck, wie sie der Zeitungsbericht kennt. „Things as they are / Are changed upon the blue guitar.“

Völlig andere Argumente bringt Albert Camus gegen die Möglichkeit eines „reinen Realismus in der Kunst“ vor. Er imaginiert einen realistischen Film, der das gesamte Leben eines Menschen festhielte – denn was gibt es „in unserem Weltall Wirklicheres als das Leben eines Menschen“? Und wie kann man hoffen, es getreuer wiederzugeben als in einem „realistischen Film“! Und Camus fragt nun:

Mais à quelles conditions un tel film sera-t-il possible? A des conditions purement imaginaires. Il faudrait en effet supposer une caméra idéale fixée, nuit et jour, sur cet homme et enregistrant sans arrêt ses moindres mouvements. Le résultat serait un film dont la projection elle-même durerait une vie d’homme et qui ne pourrait être vu que par des spectateurs résignés à perdre leur vie pour s’intéresser exclusivement au détail de l’existence d’un autre.⁴

Camus bringt hier, wie man sieht, zwei Argumente, die gegen die Möglichkeit der realistischen Darstellung eines Menschenlebens sprechen: die empirische Unmöglichkeit einer „idealen Kamera“ und die Unwahrscheinlichkeit, dass ein Mitmensch sein eigenes Leben nur dem Anschauen dieses Films widmen würde, der per definitionem so lang wäre wie ein Menschenleben, ja noch länger, weil ja die Wirklichkeit eines Menschenlebens sich auch in all den anderen Menschen findet, die dieses eine Menschenleben prägen. Deshalb kommt Camus zu dem Schluss:

Le seul artiste réaliste serait Dieu, s’il existe. Les autres artistes sont, par force, infidèles au réel.⁵

⁴ Vgl. Albert Camus: Essais. Paris: Gallimard 1972 (= Bibliothèque de la Pléiade), S. 1079–1096.

⁵ Ebenda. S. 1086.

Soweit Albert Camus in seiner Rede „L'Artiste et son temps“, die er am 14. Dezember 1957 in der Aula der Universität Uppsala gehalten hat. Sein Fazit: „[...] on ne peut reproduire la réalité sans y faire un choix“.⁶

Sollte man in Kenntnis der Argumente Dantos und Camus' nicht ganz darauf verzichten, im Zusammenhang mit Kunst von „Realismus“ zu sprechen? Das ist zweifellos eine ernste Frage. Wir kommen allerdings nicht um die Tatsache herum, dass es Schriftsteller gegeben hat, die ihre Werke durchaus als „realistisch“ empfunden haben.

„Realismus“ ist ein literarhistorischer Epochenbegriff, der zunächst einmal die europäisch-amerikanische Literatur von zirka 1830 bis 1890 benennt und dessen Sache längst nicht „ad acta“ gelegt ist. Ja, bestimmte realistische Romane und Erzählungen des 19. Jahrhunderts wie auch manche des 20. Jahrhunderts haben längst ihren festen Platz in der „Weltliteratur“ gefunden, und die realistische Erzählprosa ist heute, im 21. Jahrhundert, so aktuell wie eh und je. Allerdings wurde sie im 20. Jahrhundert von den verschiedenen Avantgarden radikal in Frage gestellt. André Breton polemisiert 1924 im Namen des Surrealismus explizit mit Dostojewskij, zitiert die Beschreibung von Raskolnikows Zimmer und will nicht gelten lassen, dass sich „der Geist, auch nur für einen Moment, solcher ‚Motive‘ annimmt“ („Que l'esprit se propose, même passagèrement, de tels ‚motifs‘, je ne suis pas d'humeur à l'admettre“).⁷ Ja, Ortega y Gasset hat 1925 in seiner Abhandlung „La deshumanización del arte“ sowohl die Romantik als auch den Realismus abgelehnt, weil sie die Gunst des Volkes gesucht hätten, was seit der Französischen Revolution leider üblich sei. Ortega lobt Mallarmé, weil dieser, nach eigenem Bekenntnis, „das natürliche Material“ ablehnte. Ortegas Urteile sind ungewöhnlich, der Impuls, aus dem sie entstanden, muss aber sehr ernst genommen werden. Die Melodramatik des 19. Jahrhunderts mit Richard Wagner an der Spitze werde, so wird uns eingeschärft, durch Debussy, Strawinsky, Pirandello und den Kubismus endlich überwunden.⁸

Ich führe die Positio Ortegas an, weil er den Realismus als Inflation von Privatgefühlen ablehnt, gleichzeitig aber zugeben muss, dass etwa ein Proust oder ein Joyce Beispiele dafür seien, „wie gesteigerter Realismus sich selbst überwindet“ („como por extremar el realismo se le supera“). Der „realistische Imperativ“, der das 19. Jahrhundert beherrschte, habe keinen „Willen zum Stil“, weil er den Künstler auffordere, „die Formen der Dinge nachzubilden“. Stilisieren aber bedeute, „das Wirkliche umformen, entwirklichen“ („estilizar es deformar lo real, desrealizar“).⁹ Auch in seinen ebenfalls 1925 veröffentlichten „Ideas sobre

⁶ Ebenda. S. 1087.

⁷ Vgl. André Breton: Manifestes du Surréalisme. Paris: J.-J. Pauvert 1962, S. 20.

⁸ Vgl. José Ortega y Gasset: La deshumanización del arte. In: Ortega y Gasset: Obras completas. Madrid: Revista de Occidente 1950, Tomo III.

⁹ Ebenda. S. 368.

la novela“ polemisiert Ortega gegen den Begriff des „Realismus“ und behauptet, „dass er nicht einmal auf die Werke zutrifft, von denen er abgezogen wurde“ („Pero nadie dudará de su ineptitud si advierte que no puede ser aplicado a las obras mismas de que se considera extraído“). Gerade weil der Roman eine „realistische“ Gattung par excellence sei, vertrage er sich nicht mit der äußeren Wirklichkeit: „Um seine innere [Wirklichkeit] herzustellen, muss er die natürliche entthronen und vernichten“ („Precisamente al ser un género ‚realista‘ por excelencia resulta incompatible con la realidad exterior. Para evocar la suya interna necesita desalojar y abolir la circundante“). Und über Dostojewskij stellt Ortega fest:

Nicht hinsichtlich der Materie, sondern hinsichtlich der Form ist Dostojewskij ‚Realist‘ (No es la materia de la vida lo que constituye su ‚realismo‘, sino la forma de la vida).¹⁰

Ortega ist, grundsätzlich gesehen, zwar auf dem richtigen Weg, gelangt aber nicht wirklich an sein Ziel. Halten wir fest: Wo Ortega lobt, muss er zunächst feststellen, dass der Gelobte kein Realist ist.

So mag es scheinen, als stelle die Epoche des „Realismus“ innerhalb der Literaturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts gar kein einheitliches Phänomen dar. Ist das aber wirklich so?

Realismus – was ist das?

Es sei deshalb an dieser Stelle eine poetologische und damit generelle Definition des „Realismus“ eingeschaltet. Sie ist aus meinem eigenen Umgang mit „realistischen“ Texten hervorgegangen: Ein literarisches Kunstwerk ist dem Realismus zuzurechnen, wenn es

- (1) an keiner Stelle ein Naturgesetz verletzt („A miracle is a violation of the laws of nature“, sagt David Hume);¹¹
- (2) durchgehend psychologisch plausibles Verhalten präsentiert;
- (3) den Zufall und das Außergewöhnliche nur dem menschlichen Wirklichkeits-sinn entsprechend zulässt;
- (4) eingebrachte Lebenswelten (Milieus) und Fachgebiete (Disziplinen) wissenschaftlich überprüfbar zur Darstellung bringt.

Dies ist eine generelle Definition, die die speziellen thematischen und anthropologischen Ausprägungen des Realismus überspringt. Unter thematischer

¹⁰ José Ortega y Gasset: Ideas sobre la novela. In: Ortega y Gasset; Obras completas, op. cit., Tomo III.

¹¹ Vgl. David Hume: Of Miracles. In: Hume, Enquiries Concerning the Human Understanding and the Principles of Morals. Edited by A. Selby-Bigge. Second edition. Oxford: Clarendon Press 1961, S. 109–130, hier S. 114.

Ausprägung sind die jeweils behandelten Lebenswelten und Fachgebiete, unter anthropologischen Ausprägungen die der Darstellung jeweils zugrunde liegende „Weltanschauung“ (im Sinne von Karl Jaspers) zu verstehen. Diese generelle Definition des „Realismus“ ist, wie man sieht, poetologisch präzise und doch so weit gefasst, dass unter anderem sowohl der Naturalismus als auch die realistischen Strömungen des 20. Jahrhunderts erfasst werden.¹²

Anders ausgedrückt: Das Phänomen des Realismus ist ahistorisch und historisch zu bedenken. Die speziellen Ausprägungen haben ihren historischen Ort. So wendet sich zum Beispiel das realistische Erzählen des 19. Jahrhunderts teilweise den Lebensbedingungen der Unterschichten zu und erweitert durch Einbeziehung des Hässlichen die Skala des Erzählwürdigen. Das Hässliche ist jedoch keine „*conditio sine qua non*“ des Realismus, sondern lediglich ein epochenspezifisches oder gattungsspezifisches Symptom, mag aber auch einfach Kennzeichen eines Individualstils sein. Natürlich ist es kein Zufall, dass 1853 die „Ästhetik des Hässlichen“ von Karl Rosenkranz erschienen ist.¹³ Niemand aber wird bezweifeln wollen, dass auch die exklusive Darstellung einer Oberschicht „realistisch“ sein kann. Man denke nur an Marcel Proust.

Konkret gesprochen: Die hier gegebene generelle Definition des „Realismus“ erfasst nicht nur Stendhal, Balzac, Flaubert, Maupassant, Zola, Dostojewskij und Tolstoj, Keller und Fontane, William Dean Howells und Henry James, sondern auch Tschekow, Joseph Conrad, Joyce, Proust, Musil, Döblin, Dos Passos, Theodore Dreiser, James T. Farrell und William Faulkner. Aus der englischen Literatur seien Dickens und Thackeray genannt, sowie die Pioniere des Realismus Henry Fielding und Jane Austen. Solche Auflistung darf aber nicht vergessen machen, dass der Realismus natürlich viel älter ist als die Epoche seiner Herrschaft, die im 19. Jahrhundert einsetzt und im 18. Jahrhundert vorbereitet wurde. Man denke nur an den „pikaresken Roman“ mit „Lazarillo de Tormes“ (1554) als vollendetem Beginn sowie an viele Erzählungen in Boccaccios „Decamerone“ (1348–1353), an manche (nicht alle) der „Novelas Ejemplares“ (1613) von Cervantes.

Angesichts einer solch erdrückenden Menge von Namen ist zu fragen: Wer ist dann eigentlich kein „Realist“ im Sinne der gegebenen Definition? Antwort: Homer¹⁴, Dante, Swift, E. T. A. Hoffmann, Kafka. Man lese nur die „Odyssee“,

¹² Es scheint nicht überflüssig, darauf hinzuweisen, dass die hier vorgelegte generelle Definition des Realismusbegriffs auf anderes abzielt als Roman Jakobsons vielzitiertes Artikel von 1921: „O chudožestvennom realizme“ (Über den Realismus in der Kunst), worin die psychologischen Bedingungen für das Urteil, ein Text sei „realistisch“, an der für den russischen Formalismus zentralen Kategorie des Neuen festgemacht werden.

¹³ Vgl. Franz Rosenkranz: Ästhetik des Hässlichen. Herausgegeben von D. Kliche. Leipzig: Reclam 1992.

¹⁴ Was „Milieus“ und „Disziplinen“ angeht, so könnte man Homer durchaus einen Realisten nennen, wenn da nicht die Götter wären und die Schattengestalten des Hades. Vgl. Uvo Hölscher: Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman (München: Beck 1988). Dass ein Homer genau wusste,

die „Göttliche Komödie“ „Gullivers Reisen“, „Der goldne Topf“ und „Die Verwandlung“, um zu sehen, was ich meine. Was das 20. Jahrhundert anbelangt, so hat Franz Kafka den „Realismus“ überwunden, flankiert von Jorge Luis Borges – soweit es die erzählende Prosa betrifft. Für das Drama ist Samuel Beckett zu nennen. Solche Überwindung scheint einen Zug zum Elitären zu haben. Dass Kafka, Borges und Beckett zu Modeerscheinungen wurden, heißt nur, dass sie ins Gerede gekommen sind. „Man“ gilt etwas, wenn „man“ über sie spricht.

Der Hauptstrom der Literatur des 20. Jahrhunderts aber wird, was ihre Verbreitung anbelangt, immer noch vom Realismus bestimmt.¹⁵ „Good reading for the millions“ lautet etwa der Leitspruch der New American Library. Und der Fischer Taschenbuch Verlag offeriert „Das gute Buch für jedermann.“ Vorangegangen war The Modern Library (Random House, USA) mit dem Programm „The Best of the World’s Best Books, now available in compact, inexpensive, definitive editions.“

Und damit kommen wir zum Leitgedanken der hier anstehenden Überlegungen, die im Realismus des 19. Jahrhunderts ihren Anlass haben. Dieser Gedanke lässt sich etwa folgendermaßen formulieren: Der „Realismus“, wie er im 19. Jahrhundert in der Literatur herrschend wurde, ist ein Produkt der Aufklärung. Die Literatur, insbesondere der Roman, wurde zu einem Instrument der Aufklärung, von Kant definiert als „der Ausgang des Menschen aus der selbst verschuldeten Unmündigkeit“ („Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?“ 1783). „Habe Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen!“ ist der Wahlspruch der Aufklärung, wie ihn Kant hier formuliert hat.¹⁶ Es geht um die Beherrschung von Natur und Geschichte im Rahmen des Möglichen.

Die Aufklärung setzt die Kunst einem Legitimationszwang aus, dem die Literatur, insbesondere die Gattung des Romans, dadurch Rechnung trägt, dass sie dem Leser, dessen Prototyp jetzt der Zeitungsleser ist, Erkenntnisse liefert. Das Zeitalter des Fortsetzungsromans mit anonymen Zielgruppen beginnt. Die Poetik

mit solchen Veranschaulichungen die Empirie hinter sich gelassen zu haben, ist vorauszusetzen, weil damit Grundtatsachen der Widerständigkeit von Außenwelt (Schicksal und Tod) ins Spiel kommen. Andererseits wiederum hätte Homer die Resultate der Technologie des 20. Jahrhunderts (Raumfahrt) als phantastisch einstufen müssen. Diese Überlegung zeigt, dass Punkt 1 (Hume „Of Miracles“) der hier vorgelegten generellen Definition eines realistischen literarischen Textes an das Bewusstsein des Autors geknüpft ist, in das wir als Leser seines Textes einzusteigen haben.

15 Vgl. hierzu bezüglich des amerikanischen Romans im 20. Jahrhundert die grundsätzlichen Überlegungen zu „Mimesis und Selbstreferenz“, wie sie Heinz Ickstadt in seiner Monografie „Der amerikanische Roman im 20. Jahrhundert. Transformation des Mimetischen“ (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998) vorgelegt hat. Über die Gründe, die den „magischen Realismus“ Lateinamerikas zu einer europäischen Mode werden ließen, ist gesondert nachzudenken.

16 Vgl. Immanuel Kant: Werke in 6 Bänden. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel. Wiesbaden: Insel-Verlag 1960–1964, Bd. 6: Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?, S. 51–59.

des Fortsetzungsromans steht zur Diskussion an (William Mills Todd 1986).¹⁷ Man bedenke, dass sowohl „Madame Bovary“ als auch „Verbrechen und Strafe“ zunächst als Fortsetzungsromane in Zeitschriften erschienen sind! Der Autor wird zum Beobachter der Wirklichkeit. Das Aktuelle wird zum Vorzugsgegenstand; Realisten sind selber unermüdliche Zeitungsleser. Zola legt 1880 in seiner Programmschrift „Le Roman experimental“ dar, wie der Autor eines Romans vorzugehen habe:

En somme, toute l'opération consiste à prendre les faits dans la nature, puis à étudier le mécanisme des faits [...]. Au bout, il y a la connaissance de l'homme, la connaissance scientifique, dans son action individuelle et sociale.¹⁸

Die Brüder Goncourt rechtfertigen ihren Roman „Germinie Lacerteux“ aus dem Jahre 1864 im Vorwort mit folgendem Argument:

Aujourd'hui que le Roman [...] devient, par l'analyse et par la recherche psychologique, l'Histoire morale contemporaine, aujourd'hui que le Roman s'est imposé les études et les devoirs de la science, il peut en revendiquer les libertés et les franchises.¹⁹

Flaubert äußert gegenüber George Sand sein berühmtes Credo: „Je crois que le grand art est scientifique et impersonnel“.²⁰ Balzac hat akribische soziologische Studien betrieben, um die „Comédie humaine“ schreiben zu können.

Diese Hinweise mögen genügen, um in Erinnerung zu bringen, dass für den realistischen Roman nicht die Phantasieleistung, sondern das exakte Beobachten der Wirklichkeit zur Kardinaltugend wurde (ein Beobachten, das auch das Experiment unter „geistigen“ Laboratoriumsbedingungen mit einschließen kann). Das literarische Kunstwerk will mit seinen Deskriptionen und Analysen „wissenschaftlich“ bestehen können, wenn sich auch die Autoren dabei keiner bestimmten wissenschaftlichen Schule anschließen müssen.

Allerdings werden bald die „Außenwelt“ und die „Innenwelt“ als die beiden Regionen der Aufklärung jeweils ihren dogmatischen Theoretiker hervorbringen: Karl Marx und Sigmund Freud, deren Theorien dann wiederum die literarische Praxis beeinflusst haben. Hier tut sich ein Problem auf: Für den Marxisten kann auch ein Märchen realistisch sein, wenn es den Klassenkampf richtig erkennen lässt, so wie ein realistischer Roman unrealistisch sein kann, wenn er den Klas-

¹⁷ Vgl. William Mills Todd: The Brothers Karamazov and the Poetics of Serial Publication. In: Dostoevsky Studies, 7 (1986), S. 97–98.

¹⁸ Vgl. Emile Zola: Le roman experimental. Chronologie et préface par Aimé Guédji. Paris: Garnier-Flammarion 1971, S. 64.

¹⁹ Edmond et Jules de Goncourt: Germinie Lacerteux. Paris: Union générale d'éditions 1979, S. 24.

²⁰ Gustave Flaubert: Correspondance. 3 Bde. Herausgegeben von Jean Bruneau. Paris: Gallimard 1973–1991. (= Bibliothèque de la Pléiade), Bd. 3, S. 578.

senkampf nicht richtig erkennen lässt. Und „richtig“ heißt: richtig im Sinne des Marxismus. Freud wiederum macht deutlich, dass es einen Realismus der Innenwelt gibt, der im Sinne meiner hier explizierten generellen Definition des Realismus *nicht* realistisch wäre: So wird zum Beispiel in E. T. A. Hoffmanns Nachtstück „Der Sandmann“ die subjektive und phantastische Wirklichkeit Nathanaels schließlich (nach der Präsentation seiner Briefe) als objektive Wirklichkeit der Fiktion gestaltet. Die Romantik liefert uns viele Beispiele eines Realismus der Innenwelt, nämlich der realistischen Abbildung von Traumwelten, die aber nicht sofort als solche erkennbar gekennzeichnet werden. Man denke nur an Puschkins Erzählung „Der Schneesturm“ (aus den „Geschichten des verstobenen Iwan Belkin“).

Ein solcher Realismus der Innenwelt kann durchaus in der Verkleidung eines Realismus der Außenwelt auftreten. Dies gilt zum Beispiel für Dostojewskijs „Verbrechen und Strafe“, für Julien Greens „Léviathan“, für Faulkners „Sanctuary“ (Die Freistatt) und Joseph Kessels „Belle de jour“ (verfilmt von Luis Bunuel), um nur ganz handgreifliche Beispiele zu nennen, alles Werke, die als Gedankenspiel ihrer Hauptgestalt konzipiert wurden und daraus ihre Tiefenwirkung beziehen: als suggestive Veranschaulichung verbotener Träume.

Wir betreten mit solcher Überlegung die faszinierende Region einer Tagtraumliteratur, die einer vorgetäuschten realistischen Poetik unterworfen wird und eine Gattung hervorbringt, die auch wesentliche Bereiche des Hollywood-Films beherrscht (Fritz Langs „Woman in the Window“, Billy Wilders „Double Indemnity“, David Lynchs „Lost Highway“ und „Mulholland Drive“). Die historischen Wurzeln solcher Phantasieleistungen liegen in der europäischen Romantik und dem ihr vorausliegenden englischen Schauerroman (Gothic novel) der Horace Walpole, Matthew Gregory Lewis, Ann Radcliffe, Charles Maturin. Immer geht es um die Erkundung der „Nachtseite der Seele“, die sich dem Licht der Aufklärung zu entziehen sucht und doch gerade in diesem Licht von höchstem Interesse ist.

Es ist also zwischen zwei Wirklichkeiten zu unterscheiden: der Wirklichkeit der Innenwelt, die ihr Leben im „Träumen“ hat, und der Wirklichkeit der Außenwelt, deren Wesensmerkmal das „Tatsächliche“ ist. Wenn hier von literarischem Realismus die Rede ist, so ist damit ausschließlich die Orientierung an der Außenwelt, der empirischen Realität, gemeint, in die die Innenwelt als explizit dargestellte Subjektivität eingegliedert ist. Beide Welten können in ein und demselben literarischen Text auch gleichberechtigt fusioniert werden, dann aber ist der Text kein „realistischer“ mehr. So lebt Adelbert von Chamisso's „Peter Schlemihls wundersame Geschichte“ von der phantastischen Voraussetzung, dass ein Mensch seinen Schatten verlieren kann – bei ansonsten realistischer Darstellung der Psychologie und des Milieus der Charaktere.

Die Wahrheit der Dichtung

Die Tatsache, dass das realistische Erzählen sich am Ideal wissenschaftlicher Exaktheit orientierte, hat nun zweierlei zur Folge gehabt, das sich für die Rezeption der realistischen Texte als Kunstwerke negativ auswirken musste:

- (1.) der explizite oder implizite Anspruch auf wissenschaftliche Exaktheit unterwirft die Darstellung dem Fortschrittsglauben;
- (2.) der „Realismus“ sensibilisiert den Leser für die Richtigkeit der Darstellung.

Resultat: Die Wahrheit der Dichtung tritt hinter der Richtigkeit der Realien, das heißt hinter der Belehrung über spezielle Sachbereiche und Lebenswelten zurück. Der vom Realismus vermittelte Fortschrittsgedanke wie auch die Reduktion der Wahrheit der Dichtung auf die „wissenschaftlich“ überprüfbare Richtigkeit der Darstellung führen zu einem kunstfremden Verstehen.

Was den Fortschrittsgedanken anbelangt, so ist festzustellen: Kunst kennt keinen Fortschritt. Jedes Kunstwerk, das gelungen ist, hat seine Vollendung in sich selbst. Joyce erzählt nicht „besser“ als Homer; wohl aber konnte Sauerbruch aufgrund des wissenschaftlichen Fortschritts „besser“ operieren als Hippokrates.

Während die Wissenschaft [...] bei jedem erreichten Ziel immer wieder weiter gewiesen wird und nie ein letztes Ziel noch völlige Befriedigung finden kann, so wenig als man durch Laufen den Punkt erreicht, wo die Wolken den Horizont berühren; so ist dagegen die Kunst überall am Ziel.²¹

Auf diese Weise hat Arthur Schopenhauer den hier vorliegenden Sachverhalt formuliert („Die Welt als Wille und Vorstellung“, § 36). Und zum anderen animiert die Exaktheit der soziologischen und psychologischen Analysen, die ein realistischer Text aufzuweisen hat, dazu, die künstlerische Darstellung nur noch „sachlich“ zu lesen, als Belehrung, als Summe von Urteilssätzen, die bejaht oder verneint werden können. Keine literarische Gattung hat so viele kunstfremde Diskurse ausgelöst wie der realistische Roman, weil er mit künstlerischen Mitteln zur unkünstlerischen Rezeption regelrecht einlädt.

Vladimir Nabokov hat recht, wenn er in seinen „Lectures on Literature“ (verfasst 1940) anlässlich der Sozialkritik, die Charles Dickens in „Bleak House“ eingebracht hat, Folgendes feststellt:

²¹ Vgl. Arthur Schopenhauer: Sämtliche Werke. 7 Bde. Herausgegeben von Arthur Hübscher. Wiesbaden: Eberhard Brockhaus Verlag 1948–1950. Bd. 2: Die Welt als Wille und Vorstellung, § 36, S. 217–218. Was die Kunst betrifft, so lässt Schopenhauers Überlegung den Begriff der „Moderne“ als Kriterium der Wertung regelrecht zerschellen.

The study of the sociological or political impact of literature has to be devised mainly for those who are by temperament or education immune to the aesthetic vibrancy of authentic literature.²²

Mit anderen Worten: Soziologische oder politische Sachverhalte darzustellen, kann niemals der alleinige Zweck eines Kunstwerks sein. Auch wenn sie dargestellt werden, sind sie immer nur Mittel zu einem Zweck. Die Wahrheit der Dichtung hat mit wissenschaftlich fundierter Richtigkeit nichts zu tun. Der künstlerische Rang von Tolstojs Roman „Krieg und Frieden“ ist unabhängig davon, ob die darin von Tolstojs veranschaulichte „Philosophie der Geschichte“ falsch oder richtig ist.

Der Begriff „Realismus“ benennt nur eine einzige Möglichkeit, „objektive Korrelate“ im Sinne T. S. Eliots herzustellen, um im Leser gezielt eine „Emotion“ auszulösen. „Realistisch“ im Sinne des (literarischen) Realismus kann immer nur „Seiendes“ dargestellt werden, nicht aber „Sein“ – so müsste man mit Martin Heidegger sagen, denn „Sein“ kann überhaupt nicht unmittelbar dargestellt werden, sondern ist als Referenzrahmen für Sinnggebung auf die Darstellung (Thematisierung) eines Sachverhalts angewiesen. Das heißt: Die Wahrheit der Dichtung kann als formulierte Wahrheit immer nur die Form eines spekulativen Satzes haben, der selber nicht dasteht, sondern „Wort des Auslegers“ ist, wie Hans-Georg Gadamer in „Wahrheit und Methode“ dargelegt hat.²³

So ließe sich etwa die Wahrheit der „Brüder Karamasow“ unter den Hegelschen Satz bringen:

Was vernünftig ist, das ist wirklich, und was wirklich ist, das ist vernünftig („Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse“).²⁴

Arthur C. Danto formuliert diese Einsicht auf folgende Weise: Ein Kunstwerk bringt etwas „zum Ausdruck“ an dem, „was es zeigt“ („expresses [something] about what it shows“). Und Ausdruck definiert Danto wie folgt:

The philosophical point is that the concept of expression can be reduced to the concept of metaphor, when the way in which something is represented is taken in connection with the subject represented.²⁵

²² Vladimir Nabokov: Lectures on Literature. Edited by Fredson Bowers. Introduction by John Updike. San Diego, New York, London: Harcourt Brace & Company 1980 (= A Harvest Book), S. 64.

²³ Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen: Mohr / Siebeck 1960, S. 445.

²⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Aufrisse (1830). Neu herausgegeben von Friedhelm Nicolin und Otto Pöggeler. Hamburg: Felix Meiner 1959 (= Philosophische Bibliothek; Bd. 33), S. 38.

²⁵ Vgl. Danto, op. cit., S. 197.

Abschließend sei noch ein aufschlussreiches Diktum Maupassants eingebracht. Er stellt im Vorwort zu seinem Roman „Pierre et Jean“ („Le Roman“, 1887) fest:

„Faire vrai consiste donc a donner l'illusion complète du vrai [...]. J'en conclus que les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes.“²⁶

Das heißt mit anderen Worten, dass die Wahrheit der Dichtung mit einem „Realismus“ der Darstellung gar nichts zu tun hat. Es kommt vielmehr auf die Ausschaltung des Misstrauens auf seiten des Lesers an, auf eine „willing suspension of disbelief“, wie es Samuel Taylor Coleridge so treffend formuliert hat.²⁷

Als paradoxer Sonderfall solcher „suspension of disbelief“ ist die Science Fiction anzusehen, denn, separat genommen, ist „Science“ per definitionem nicht Fiction und „Fiction“ nicht Science. Von Anfang an sah diese literarische Gattung, die in Edgar Allan Poe, Jules Verne und H. G. Wells ihre ersten Klassiker hat (aber noch viel älter ist), ihren Ehrgeiz darin, wissenschaftlich exakt zu beginnen und dann plötzlich detailbesessen ins Imaginäre abzuheben. Science Fiction ist simulierte Wissenschaft und erweist sich bei näherem Hinsehen gerade nicht als extremer Sonderfall des Realismus, sondern als dessen Musterbeispiel, was die Ontologie der Kunst betrifft: Denn es gehört zum Wesen der Kunst, mit der Wirklichkeit so umzuspringen, wie es ihr passt. Das heißt: Kunst kennt immer nur „imaginierte Realität.“

„Realismus“ in der Kunst ist immer Herablassung zum Zwecke der Transfiguration der Realität. In hermeneutischer Hinsicht bedeutet dies, dass sich jedes Kunstwerk gegen Fragen immunisiert, die nicht an es gestellt werden dürfen.

Anders gesagt: Mit dem „Realismus“ kommt die Kunst gerade nicht zu sich selbst, sondern lässt an dieser Sonderform deutlich werden, was sie niemals sein kann: pure Wiederholung der Wirklichkeit. Die Welt einer Dichtung gewinnt nicht in dem Maße an Überzeugungskraft, wie sie der empirischen Realität nahekommt. Vielmehr sorgt große Dichtung dafür, dass der Leser in die Prämissen ihrer innerfiktionalen Wahrscheinlichkeit „eingespurt“ wird. Solche Einspurung geschieht automatisch. Konfrontiert mit einer Dichtung, registriert unser Wirklichkeitssinn deren Welt als eine fiktional realisierte Möglichkeit, Erfahrung zu organisieren. Die Überzeugungskraft solcher Möglichkeit hängt nicht von deren Nähe zur alltäglichen Empirie ab, sondern vom Können des Künstlers. Jede dichterische Welt legt für sich fest, was gilt, und ist damit Resultat eines wirklichkeitsbestimmenden Konsensus zwischen Autor und Leser. Mit solchem

²⁶ Vgl. Guy de Maupassant: Pierre et Jean. Paris: Albin Michel 1968. Darin sein Vorwort „Le Roman“ von 1887.

²⁷ Vgl. Samuel Taylor Coleridge: Biographia Literaria or Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions. Edited with an Introduction by George Watson. London / New York: Dent / Dutton 1960 (= Everyman's Library; 11), S. 169: „that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith“ (Chapter XIV).

Konsensus wird die Immunisierung des Kunstwerks gegen falsche Fragen vollzogen. Der Vollzug dieses Konsensus auf seiten des Lesers ist die „Einspurung“.²⁸

Die innerfiktionale Wahrscheinlichkeit auf Prämissen zu gründen, die der empirischen Realität gerecht werden, ist nur eine einzige Möglichkeit unter zahllosen anderen, den Leser „einzuspuren“. Daraus folgt: Wer den Unterschied zwischen der „Wahrheit der Dichtung“ und der „Richtigkeit der Darstellung“ bedenkt, wird einräumen, dass selbst ein per definitionem „realistischer“ literarischer Text sein Wesensmerkmal als Kunstwerk nicht in seinem „Realismus“ hat.

Dies wird an der simulierten „Tatsächlichkeit“ der Science Fiction auf exemplarische Weise deutlich: mit Hilfe der „Wissenschaft“ wird vor unseren Augen eine phantastische Welt als empirische Wirklichkeit beglaubigt. Konkret gesagt: die Verstandislenkung in „Time Machine“ von H. G. Wells beruht auf den gleichen ontologischen Voraussetzungen wie der Naturalismus in Zolas Roman „Nana“. Die Wahrheit der Dichtung stellt die empirische Wirklichkeit in ihren Dienst, weist ihr jeweils für immer eine Funktion zu, aus der sie nicht entlassen werden kann. Kunst kann nicht „realistisch“ sein.

Mimesis

Der aristotelische Begriff der „Mimesis“ impliziert nicht die Verdoppelung der empirischen Wirklichkeit durch künstlerische Darstellung. Im Gegenteil. Mimesis ist Erkenntnis durch Darstellung. Was ein Gegenstand in Wahrheit ist, sein Wesen, kommt erst durch seine künstlerische Darstellung zum Ausdruck: als Erkenntnis, die vorher nicht da war, nur vom geistigen Auge des Künstlers erfasst wird und durch Darstellung öffentlich nachvollziehbar vorliegt. Mimesis hat deshalb als die Vollendung der empirischen Wirklichkeit zu gelten: der darzustellende Gegenstand wird vom Künstler zu phänomenaler Fülle entfaltet und erhält erst im Koordinatennetz der jeweiligen anthropologischen Prämisse seine moralische Bewertung.

Der amerikanische Meister der Kurzgeschichte, O. Henry (= William Sydney Porter), hat diesen Sachverhalt unvergesslich ins Bild gehoben. In seiner Kurzgeschichte „A Madison Square Arabian Night“ (1904) wird uns ein Porträtmaler geschildert, der keine Aufträge mehr bekommt, weil er auf seinen Bildern immer das wahre Wesen des Porträtierten hervortreten lässt. So hat er eine Ehefrau porträtiert, deren Mann, als er das Bild sah, sich sofort von ihr scheiden ließ.²⁹ Die Botschaft:

²⁸ In solchem Zusammenhang bietet es sich an, die von Irving Goffman geleistete „frame analysis“ auf literarische Texte anzuwenden. Vgl. Irving Goffman: *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. With a foreword by Bennett M. Berger. Boston: Northeastern University Press 1986.

²⁹ Vgl. O. Henry: *A Madison Square Arabian Night*. In: O. Henry, *The Collected Stories*. Mattituck, New York: The American Reprint Company 1978, S. 166–172. Vgl. hierzu Aristoteles: *Poetik*. Eingeleitet von Hans-Joachim Schlegel. München: C. H. Beck 1984, S. 14–15.

Darstellung ist Mimesis, Mimesis ist Erkenntnis. Der empirische Gegenstand lässt diese Erkenntnis ohne künstlerische Mithilfe nicht aufleuchten. Porträtiert wurde die „Gesinnung“ der Ehefrau, die nur dem geistigen Auge des Künstlers sichtbar ist. Es geht nicht um „realistische“ Hässlichkeit, die abgebildet wird, nicht darum, diese eine Frau wiederzuerkennen, wenn man ihr Porträt ansieht. Dann hätten wir es mit einer nur „richtigen“ Darstellung zu tun. Hier aber geht es um mehr.

O. Henrys Intention bedarf höchster Reflexionswachheit, um nicht simplifiziert zu werden. Sache der Kunst ist ein Realismus der Innerlichkeit. Da wir als Leser weder das Porträt noch die porträtierte Ehefrau zu sehen bekommen, bleibt das Ganze auf die amüsanteste Weise „abstrakt“ und zwingt uns, ohne Ablenkung durch empirische Wirklichkeit, zum Nachdenken über Wirklichkeit und Mimesis. O. Henry hat einen Metatext über das Wesen der Kunst geliefert – in der Gestalt einer Kurzgeschichte, die das Wesen der Kunst zum Thema hat.

Nachbemerkung:

Sergej Eisensteins „Panzerkreuzer Potjomkin“ und Leni Riefenstahls „Triumph des Willens“

Die Unterscheidung zwischen „richtig“ und „wahr“ führt zu einem Problem, das, wie mir scheint, noch viel zu wenig beachtet wurde, weil es sich nicht sofort zu erkennen gibt: Wie sollen wir uns gegenüber einem Kunstwerk verhalten, das künstlerisch gelungen eine Weltanschauung bejahend zum Ausdruck bringt, die wir ablehnen?

Man denke an Sergej Eisensteins „Panzerkreuzer Potjomkin“ (1925) und Leni Riefenstahls „Triumph des Willens“ (1935), beides Filme, die in aller Welt als vollendete Kunstwerke gelten und dennoch eine anerkannt negative Ideologie transportieren: Hinter „Potjomkin“ steht die Sowjetunion, hinter dem „Triumph“ steht das Dritte Reich. Anders gesagt: Die Eschatologie der kommunistischen „Revolution“³⁰ führt zum Archipel Gulag als unwiderruflicher Realität, und die Eschatologie der nationalsozialistischen „Bewegung“ zum Zweiten Weltkrieg und zu Auschwitz. Beidemale wird

leitet, übersetzt und erläutert von Manfred Fuhrmann. München: Heimeran 1976 (= Dialog mit der Antike. Herausgegeben von Klaus Bartels; Band 7). Zur Nachahmung vgl. insbesondere Abschnitt 4, S. 44–47.

30 Zu Eisensteins Konzeption seines „Potjomkin“ vgl. Jay Leyda: *Kino. A History of the Russian and Soviet Film*. London: George Allen & Unwin Ltd. 1960, S.193–199. Vgl. des weiteren Sergei Eisenstein: *Ausgewählte Aufsätze*. Aus dem Russischen von Dr. Lothar Fahlbusch. Mit einer Einführung von R. Jurenw. Berlin: Henschel-Verlag 1960. Wichtig für das prosowjetische Selbstverständnis Eisensteins. Kein Wunder, dass Eisenstein während der „Red Decade“ (= Dreißigerjahre) Anerkennung in den USA gefunden hat. Vgl. Ivor Montagu: *With Eisenstein in Hollywood. A Chapter of Autobiography. Including the Scenarios of „Sutter’s Gold“ and „An American Tragedy“*. Berlin: Seven Seas Publishers 1974. Die Treppe von Odessa aus Eisensteins Meisterwerk existiert inzwischen als Postkarte mit den Aufschriften: „Potemkinskaja lestnica“ und „The Potjomkin Stairway“.

die jeweils dargestellte historische Situation in einem Ausschnitt „richtig“ fixiert, wozu auch die in Detail und Kontext „tendenziöse“ Sicht gehört. Wir haben es mit politischer Propaganda zu tun, die gekonnt ins Bild gehoben wird. Die „Regie“ lässt nichts zu wünschen übrig. Eisenstein und Riefenstahl verstehen ihr Handwerk und gelten noch heute als unbestrittene Meister ihres Fachs.

Ja, „Triumph des Willens“ (1935, 114 Minuten) liefert eine ganz besondere Art des „Realismus“, denn „photographiert“ wird das Geschehen des 6. Reichsparteitags der NSDAP vom 4. bis 10. September des Jahres 1934 in Nürnberg, der unter dem Motto „Parteitag der Einheit“ stattfindet.³¹ Wir sehen den „Führer“ und seine Gefolgschaft „live“ (mit „Fahnenwald“, Wehrmacht, SA, Hitlerjugend sowie jubelndem Volk in den Straßen) – und das ausgerechnet genau an dem Ort, an dem vom 20. November 1945 bis zum 1. Oktober 1946 die „Nürnberger Prozesse“ gegen die „Hauptkriegsverbrecher“ stattfanden, was allerdings „damals“, im Jahre 1934, noch keiner ahnen konnte.

Das heißt: Im „Triumph des Willens“ wird nichts erfunden; es gibt keine Rückblenden aus älteren Materialien; nichts wurde später „nachgestellt“; alles ist unmittelbare Gegenwart: Wirklichkeit, wie sie ist, hier und jetzt. „Potjomkin“ hingegen liefert nachgestellte, historisch recherchierte Realität.

Ein ähnliches, wenngleich nicht identisches Verfahren liegt Truman Capotes „nonfiction novel“ „In Cold Blood“ zugrunde: Was erzählt wird, hat der Autor persönlich recherchiert; nichts ist erfunden, alles beruht auf Zeugenaussagen. Und doch beruht die Aussage des Ganzen, auf die alles hinausläuft, ganz und gar auf der Intention des Autors, der die Richtigkeit der Fakten arrangiert zur Wahrheit des künstlerischen Ausdrucks: Schicksal und Tod des Individuums ergeben keinen Sinn. Was uns im Leben zustößt, wird durch Kontingenz bestimmt. Dass die Familie Clutter ermordet wurde, beruhte auf einer Verwechslung. Und die beiden Mörder gerieten nachweislich, jeder auf seine Art, durch Zufälle ins gesellschaftliche Abseits. Unabsehbar die auf materiellen Erfolg ausgerichtete Gesellschaft, die den Schauplatz liefert. Das ist die Wahrheit über die bestehende Welt. Capotes Verfahren steht Riefenstahl näher als Eisenstein.

Denn ganz ähnlich wie Truman Capote arrangiert Leni Riefenstahl die Richtigkeit der Fakten des Reichsparteitags im Nürnberg des Jahres 1934 zur Wahrheit des künstlerischen Ausdrucks. Gestaltet wird die Begeisterung für das Kollektiv eines Volkes, das dem Willen seines „Führers“ gehorcht. In aktiver Funktion Teil dieses Kollektivs zu sein, wird als das höchste Glück des Individuums veranschaulicht. Das ist die Wahrheit über die bestehende Welt, denn die Feinde der Vergangenheit stehen auch in der Zukunft schon bereit. Und dagegen muss Deutschland gewappnet sein. Devianz ist nicht gefragt.

Die eschatologische Perspektive fehlt auch nicht im „Panzerkreuzer Potjomkin“, einer „Doku-Fiktion“ anlässlich einer tatsächlichen Meuterei 1905 in Odessa, die aber

³¹ Vgl. Angelika Taschen (Hg.): Leni Riefenstahl. Fünf Leben. Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo: Taschen GmbH 2000, S. 289.

Episode blieb. Der Film präsentiert die Episode zum „20. Jahrestag“ dieser Meuterei im Jahre 1925: als Symbol der Revolution von 1905, die noch scheitern mußte. Lenins erfolgreiche Revolution fand erst 1917 statt, protokolliert von John Reed als „Ten Days That Shook the World“ (erschien 1919 in New York mit einem Vorwort Lenins und 1923 auf Russisch mit einem Vorwort von Nadjeschda Krupskaja, der Ehefrau Lenins).

Eisensteins Botschaft: Die Feinde der Revolution mögen 1905 noch an der Macht sein: das aber wird sich bald ändern. Die Meuterei auf dem „Panzerkreuzer Potjomkin“ wird schnell zum „emblematischen Vorbild.“ Der Kommunismus wird siegen! Das ist die Wahrheit über die bestehende Welt.

Wer sich aber heute mit dem Wissen des Historikers „Potjomkin“ und „Triumph“ ansieht, muss feststellen: Eisenstein und Riefenstahl haben sich geirrt. Kommunismus und Faschismus sind auf der Strecke geblieben, weil sie der „Vernunft in der Geschichte“ (Hegel) nicht entsprechen konnten.

Was aber bedeutet das für unsere heutige Konfrontation mit „Potjomkin“ und „Triumph“? Können wir beide Werke noch als „Kunstwerke“ würdigen – unter Ausblendung dessen, „wohin das alles geführt hat“? Eins zumindest scheint festzustehen: Der Grund des Vergnügens am totalitären Staat, noch in Kraft für Eisenstein und Riefenstahl, gehört heute der Vergangenheit an. Gilt das aber auch für den „künstlerischen Wert“ ihrer Werke?

Auf diese Frage gibt Broder Christiansen eine eindeutige Antwort: die „Objektsynthese“ wird verhindert, sobald wir der historischen Situation nachgehen, aus der das betreffende Werk seine Anschauungen bezieht. Auch ein Wissen von Entstehungsgeschichte und Wirkungsgeschichte kann zur adäquaten „Objektsynthese“ nichts beitragen, die ausschließlich in „der poetologischen Rekonstruktion“ ihr Ziel hat.³²

Konkret gesagt: Es kommt darauf an, „Panzerkreuzer Potjomkin“ und „Triumph des Willens“ als anschaulich gestaltete Sachverhalte genau so nachzuvollziehen, wie sie von Eisenstein und Riefenstahl gemeint sind und „ins Werk gesetzt“ wurden.

Heißt das: Wir müssen, um künstlerischen Wert zu erkennen, von der kritischen Einschätzung der gestalteten Weltanschauung absehen? Keinesfalls. Das „lesende Bewusstsein“ hält in der Konfrontation mit einem „literarischen Text“ (oder einem Drehbuch) immer ganz verschiedene Positionen parat. Wie bereits gezeigt wurde, hat jede dieser Positionen ihr eigenes Recht. Genau das belegt ja die Lehre vom „Vierfachen Schriftsinn.“ Der „tropologische Sinn“ ist es, der als Anwendung des Verstandenen auf mich selbst dafür sorgt, dass heute „Potjomkin“ und „Triumph“ ihre vehemente Ablehnung finden. Unberührt davon bleibt der „anagogische Sinn“ als „poetologische Rekonstruktion“. Es wird zwar beidemal „Geschichte“ dargestellt, doch dürfen beide Filme deshalb nicht wie die Texte eines Historikers gelesen werden, weil dann eine Einrede aus einem anderen Sachverständnis möglich wäre.

³² Zum Begriff der „Objektsynthese“ vgl. oben Siebter Essay: „Dominante“, „Differenzqualizität“ und „Objektsynthese“: drei Schlüsselbegriffe in Broder Christiansens „Philosophie der Kunst.“

Der literarische Text aber legt als endlicher Text ohne Sprecher ein für allemal fest, was als „Datum“ zu gelten hat.

Die Frage: „Kann Kunst ‚realistisch‘ sein?“ findet, wie ich sagen möchte, in der Konfrontation mit Eisensteins „Panzerkreuzer Potjomkin“ und Riefenstahls „Triumph des Willens“ ihre exemplarische Provokation. Denn: Politische Propaganda ist, um zu überzeugen, auf historisch exakten „Realismus“ angewiesen. Beidemale begegnen wir einem „Realismus“ der Richtigkeit der Fakten, bei Riefenstahl haben wir es sogar mit einer echten „Dokumentation“ zu tun: Hitler „live“ in einer Selbstinszenierung von teuflischem Raffinement, bejahend „photographiert.“ Und doch ist das, was beidemale in Bann schlägt, gerade nicht die Richtigkeit der arrangierten Fakten, sondern die Wahrheit des „Ausdrucks, der Eindruck macht“, weil hier jeweils alle Fakten auf ein einziges Ziel hin gebündelt werden. Beidemale dressiert die „Dominante“ als Begriff die Fakten der Anschauung bis ins kleinste Detail. Im Sinne Ortegas wird die Wirklichkeit damit zur Kunst „entwirklicht“ („estilizar es deformar lo real, desrealizar“).

„Potjomkin“ lebt als demonstrierter Widerstand von der sich steigernden Ungerechtigkeit, Infamie und Grausamkeit des Gegners (Gipfel: Treppe von Odessa); „Triumph“ lebt von der Ordnung der Aufmärsche als Entsprechung zur ordnenden Ideologie in den Köpfen der Redner, die im Willen des „Führers“ ihr Leitbild haben. Der Einzelne ist soviel wert wie das politische Kollektiv, dem er sich anschließt. Das ist hier die „vernünftige“ Botschaft. Und darüber ist nachzudenken.

Bereits 1922 hatte Jewgenij Samjatin mit seinem Roman „Wir“ am Beispiel des jungen Sowjetstaats die Vernichtung des „Ich“ durch das „Wir“ des ideologisch dressierten Kollektivs in satirischer Zuspitzung vor Augen geführt. Im „Einigen Staat“ herrscht ein Diktator, der „Wohltäter“ genannt wird. Gegner werden auf der „Maschine“ des Wohltäters verflüssigt (= „Liquidation“, ganz wörtlich genommen), oder sie werden durch die „Große Operation“ von ihrem Phantasiezentrum befreit, so dass sie nur noch arbeiten wollen.³³ Mit den Mitteln der „Science Fiction“ wird von Samjatin das Funktionieren des totalitären Staates veranschaulicht, so dass nach der Lektüre dieses Romans Leni Riefenstahls begeistert marschierende Kolonnen wie „Science Fiction“ wirken, die den Alptraum des Fortschritts vor Augen führen.

³³ Zu Samjatins „Wir“ vgl. Horst-Jürgen Gerigk: Staat und Revolution im russischen Roman des 20. Jahrhunderts 1900–1925. Eine historische und poetologische Studie. Heidelberg: Mattes Verlag 2005, S. 187–208.