

Auszug aus Streifzüge bei Context XXI

(<http://contextxxi.org/realismus.html>)

erstellt am: 19. April 2024

Datum dieses Beitrags: Juni 2010

Rückkopplungen

Realismus

■ ROGER BEHRENS

„Man muss so radikal sein wie die Wirklichkeit“, heißt es in Bertolt Brechts „Me-ti – Buch der Wendungen“ (GW Bd. 12, S. 515). – „Radikal sein ist die Sache an der Wurzel fassen. Die Wurzel für den Menschen ist aber der Mensch selbst“, erklärt Marx in seiner „Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie“ 1844. Fünf Jahre später, 1849, setzt Gustave Courbet mit „Die Steineklöpfer“ das kritisch-theoretische Diktum im Medium der Malerei um: als Realismus.

Courbet wendet sich schließlich programmatisch in seinem „Realistischen Manifest“ von 1855 (die Jury der Pariser Weltausstellung lehnt seine Bilder ab und er errichtet daraufhin seinen eigenen Pavillon) gegen akademische Überhöhung der Kunst. Courbet proklamiert, nur noch das darzustellen, was er wirklich sehen, wirklich anfassen kann: das alltägliche Leben – und das ist auch das alltägliche Leben des Künstlers. Doch dieser Alltag ist dem klassischen Ideal der Kunst vollkommen entgegengesetzt: Nicht Schönheit und Erhabenheit bestimmen die Bilder, sondern Hässlichkeit und Elend; nicht das ästhetische Spiel der Kräfte bildet den Rahmen der Malerei, sondern die nicht mehr enden wollende Ausbeutung des Lebens, die nunmehr ewig wiederkehrende Mühsal der Arbeit.

Mit den unheimlichen Entwicklungen der bürgerlichen Gesellschaft, der fortschreitenden Kommodifizierung der Welt und der rücksichtslosen Durchsetzung der kalkulatorischen Logik der

Wertökonomie zeigt sich schon in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts sukzessive, dass Radikalismus und Realismus nicht so ohne weiteres zu haben sind, dass in dieser Welt die lebendigen Wurzeln abzusterben drohen, dass die Wirklichkeit verstellt, verzerrt und unzugänglich ist. Die Künste problematisieren das an sich selbst, werden modern in der Kritik der Moderne, die immer auch ästhetische Selbstkritik der Möglichkeit und Unmöglichkeit der Kunst ist. Spätestens seit Berlioz, Dumas und Baudelaire, dann schließlich den Impressionisten ist die künstlerische Auseinandersetzung mit der Gesellschaft immer auch eine Auseinandersetzung mit der Medialität und Materialität der Kunst, namentlich der Technik: Was kann zum Beispiel die Malerei darstellen, wenn die Fotografie viel getreuer Bilder der Wirklichkeit zu liefern scheint? Wie verändert sich etwa in der Musik das Verhältnis von Ton und Wirklichkeit, wenn die Wirklichkeit der Töne permanent durch Konzerthallen, schließlich Grammophon und Radio erweitert wird?

Hier zeigt sich: Die subjektive Wirklichkeit ist mit der objektiven Wirklichkeit immer weniger in Deckung zu bringen, und auf einmal haben wir es in der Moderne mit einem Plural von Realitäten, das heißt mit verschiedenen, vielfältigen Variationen, Schichtungen und Ebenen von Wirklichkeiten zu tun. Georg Simmel hat das in noch idealistischen Dimensionen als Tragödie der Kultur bezeichnet, als unumkehrbares Auseinandertreten von objek-

tivem und subjektivem Geist. Mit lebensphilosophischer Emphase gesagt: Der Bürger fühlt sich in der bürgerlichen Welt nicht mehr zu Hause, ist ihr entfremdet. „Ich bin der Welt abhanden gekommen“, bringt es Gustav Mahler nach Texten von Friedrich Rückert 1901 auf einen musikalischen Ausdruck.

Das Sein bestimmt das Bewusstsein, aber nicht unmittelbar. Welche unheimlichen Instanzen dazwischenwirken, hat um die Jahrhundertwende – deren kalendarische Worte „Dekadenz“ und „Fin de siècle“ nicht zufällig zur Signatur der Zeit wurden – Sigmund Freud entdeckt: Das Unbewusste und seine vielfältigen Pathologien oder zumindest Irritationen. Gerade mit der Problematisierung der Wirklichkeit zeigt sich, wie problematisch die Wirklichkeit ist: Mit der Moderne kulminiert die Dialektik von Sein und Schein derart, dass der Welt, ja dem einzelnen Ding nicht mehr zu trauen ist. Dabei ist dieses Problem kein philosophisches, sondern ein materielles Problem der Wirklichkeit selbst: Das, was in der vom Kapitalgesetz durchdrungenen Gesellschaft das Realste ist, erscheint paradox als unreal, unwirklich – die Warenform bleibt auf merkwürdige Art unsichtbar, verliert sich in der Abstraktion, je konkreter die Ökonomie die sozialen Verhältnisse bestimmt. Proklamiert das bürgerliche Zeitalter positivistisch endlich eine Welt, die so ist, wie sie scheint, zeigt sich doch drastisch, dass in dieser Welt nichts so ist, wie es scheint. Marx hat das im Fetischkapitel des „Kapitals“ skizziert: „Die Form des Holzes z.B. wird

verändert, wenn man aus ihm einen Tisch macht. Nichtsdestoweniger bleibt der Tisch Holz, ein ordinäres sinnliches Ding. Aber sobald er als Ware auftritt, verwandelt er sich in ein sinnlich übersinnliches Ding.“

Um Neunzehnhundert ist gewiss, dass auch die Kunst als Realismus die Ungewissheit des Realen nicht auflösen kann. Der Expressionismus war die vor allem deutsche, der Surrealismus die vor allem französische Antwort auf diese Unzulänglichkeiten des Realismus, den man eigentlich nur politisch aufheben hätte können, wie es die russische Avantgarde im Ansatz versuchte. Expressionismus wie Realismus versuchten gegen die Wirklichkeit das Geistige, Seelische, also das Subjektive und Innere zu rehabilitieren.

Der Terror des Faschismus zeigte indes, dass die Verkehrung der Wirklichkeit (und damit die Verstellung der

Möglichkeit) nicht bloß ästhetisch ist, sondern in grausamer Weise politisch. Das führte in den Dreißigern in Paris und Moskau, mit Blick auf den Nationalsozialismus, zur so genannten Realismusdebatte – als Streit um die Strategie der Volksfront gegen den Faschismus in Europa.

Noch im Schatten des Naziterrors in Europa formiert sich in den USA der Abstrakte Expressionismus, gegen den sich dann ein Neuer Realismus stellt. Mit diesem Wort werden auch die Anfänge der britischen Pop-Art bezeichnet: ein ästhetischer Zugriff auf die Wirklichkeit, der bewusst den internationalen Charakter der kapitalistischen Dingwelt affirmiert. Insofern war dies kein neuer Realismus im Sinne eines künstlerischen Stils, sondern der künstlerische Ausdruck – also Expression – einer neuen Realität selbst: die Wirklichkeit der spätkapitalistischen Konsumgesellschaft des scheinbaren Über-

flusses.

Die Popkultur hat diesen Realismus zum Prinzip gemacht, ohne aber das Moment des Ausdrucks aufzugeben. Im Gegenteil: Bis heute ist das Expressive im Pop gleichsam die surreale Korrektur-Strategie einer zugleich immer wieder von neuem konstruierten Realität, einer Wirklichkeit des Scheins unendlicher Möglichkeit.

Roger Behrens: Geboren 1967. Lebt in Hamburg, Weimar und Belo Horizonte. Philosoph und Sozialwissenschaftler. An mehreren Universitäten, bei *testcard* und *Zeitschrift für kritische Theorie* tätig. Buchautor, zuletzt: *Verstummen. Über Adorno* (2004).

Lizenz dieses Beitrags
CC by
Creative Commons - Namensnennung