

**R**ealismus – das ist keine literarische Epoche, kein Genre, keine Darstellungsform, keine Ästhetik. Vielmehr bedeutet Realismus ein Darstellungs-Problem, das sich nicht lösen lässt, weder von SchriftstellerInnen noch von LiteraturwissenschaftlerInnen. Ich möchte dieses unlösbare Problem, dem großen Realismus-Forscher Fredric Jameson folgend, mit dem Wort Antinomie bezeichnen. Damit meine ich Folgendes. Für die ganz aus abstrakten Zeichen gemachte Literatur gilt: Einerseits soll in ihr eine tatsächliche oder vorgestellte Wirklichkeit (oder eine Mischung aus beiden) zur Darstellung kommen. Diese Wirklichkeit liefert der Literatur ihren *Stoff*, der so dargestellt werden soll, dass er nicht verloren geht, denn dann hätte man zwar einen literarischen Text, aber keinen realistischen. In seinem epochalen Standardwerk zum Realismus, *Mimesis*, setzt Erich Auerbach tendenziell die Begriffe Literatur und Realismus in eins, weshalb sein Untertitel schlicht lautet: *Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Andererseits soll diese Wirklichkeitsdarstellung aber nach autonomen ästhetischen Regeln geschehen – wie Literatur sich ihren Stoff aneignet, ist eigentlich egal, solange am Ende eine genuin literarische *Form* herauskommt, solange ästhetischer Mehrwert produziert wird. Wenn alle literarische Darstellung, ob nun bewusst oder unbewusst, eine Dialektik von Stoff und Form praktiziert, dann ist mit dem Begriff Realismus in der Regel eine durchgehende narrative Erkennbarkeit des Stoffs gemeint. Dies bedeutet konkret: Es soll plausibel erscheinende Personen geben, die nachvollziehbar handeln.

Wird diese Erkennbarkeit des Stoffs der Form untergeordnet, dient die Form somit in erster Linie der Verfremdung und auch Eliminierung des Stoffs, dann spricht man nicht von Realismus, sondern von Avantgardismus oder Modernismus. Die Antinomie des Realismus besteht also darin, dass er einerseits nur als Kontrastbegriff zum Modernismus gedacht werden kann, andererseits ihm aber diese Antinomie bereits eingeschrieben ist. Anders gesagt, der Realismus ist nicht nur der Gegensatz zum Modernismus, sondern ist selbst modernistisch – das heißt, er ist immer auch sein Gegenteil. Es hat daher oft für Verwirrung gesorgt, dass die von Georg Lukács favorisierten realistischen Autoren wie Thomas Mann oder Leo Tolstoi sich ebenso gut als Modernisten beschreiben lassen. Die Antinomie des Realismus lässt sich also nicht lösen, aber dadurch schwächen, dass man nicht vom realistischen Werk, sondern von realistischen Tendenzen in einem Text spricht.

Ulrich Plass

# Antinomie

Realismus und Realität in Literatur und Theater

## Wirklichkeitseffekt und Erkennbarkeit der Realität

Wer heute von realistischer Literatur redet, der meint damit häufig weit weniger als Lukács, für den die realistische Literatur nichts Geringeres leistete als die narrative Erfassung der Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft. Heute nämlich fungiert Realismus im weitesten Sinne als ein Fetisch des Realen: Eine Erzählung kommt uns realistisch vor, weil ihre Zeichen sich eines Codes bedienen, den wir alle kennen, was nicht heißt, dass das Erzählte auch der Wirklichkeit entspricht. Mit Roland Barthes könnte man dies den »Wirklichkeitseffekt« der Literatur nennen. Er legt nahe, dass literarischer Realismus tatsächlich keine Frage des Stoffs, sondern eine der konventionalisierten und damit banalisierten Form ist. Daher spricht zum Beispiel Moritz Bassler eher abfällig vom »Populären Realismus«<sup>1</sup>, einer durch und durch warenförmigen Literatur, die sich genauso leicht und gedankenlos wie andere Waren konsumieren lässt.

Diese Reduzierung des Realismus-Begriffs lädt zu zwei eng miteinander verwandten Missverständnissen ein, die seinen Gebrauch prägen: Einerseits kann man, mit Barthes, behaupten, Realismus konstituiere sich durch die formale Gestaltung von Wirklichkeitseffekten, sei also eine Sache des ästhetischen Scheins. Diese Behauptung hat den Vorteil, dass man sich damit von den problematischen (weil: einengenden) Begriffen der Mimesis und der Widerspiegelung befreit hat. Andererseits aber kann man ebenso gut behaupten, dass man mit der Entsorgung des Begriffs der Mimesis das Kind mit dem Bade ausschütte und dass Literatur nur dann realistisch sei, wenn sie die außerliterarische Wirklichkeit möglichst authentisch wiedergebe, etwa in Form der Dokumentation. Missverständlich wird der Begriff des Realismus immer dort, wo entweder die Form oder der Stoff als Sinn gebend hypostasiert werden. Um dies zu vermeiden, ist Realismus als historisch gewordene Antinomie aufzufassen.

Dies gelingt derzeit vor allem im Theater, wo vermehrt politische und gesellschaftliche Wirklichkeit nicht nur vermöge dramatischer Darstellung, sondern auch dank dokumen-

1 Moritz Bassler, *Populärer Realismus*, in: *Kommunikation im Populären. Interdisziplinäre Perspektiven auf ein ganzheitliches Phänomen*, hrsg. v. Roger Lüdeke, Bielefeld: transcript 2011, S. 91-103.

2 Zur Orientierung dazu:  
Florian Malzacher, hrsg., *Not Just a Mirror. Looking for the Political Theater of Today*, Berlin: Alexander Verlag 2015.

4 Bernd Stegemann, *Lob des Realismus*, Berlin: Theater der Zeit, 2015. S. 202.

3 Bertolt Brecht, *Der Dreigroschenprozeß*, in: *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe Band 21, hrsg. v. Werner Hecht et al. Berlin/Weimar: Aufbau, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1992, S. 469.

tarischer Montage zum Vorschein gebracht wird.<sup>2</sup> Der Anspruch von Methoden wie dem *Reenactment*, wie sie etwa Milo Rau in der Form des Tribunal-Stücks praktiziert hat, besteht dabei nicht nur in einer Erweiterung des Ästhetischen, sondern ebenso in einer durch das Ästhetische vermittelten, verschobenen Erkennbarkeit gesellschaftlicher Verhältnisse. Wie viel hier auf dem Spiel steht, kann man sich durch einen Rückgriff auf den theatralischen Realismus Bertolt Brechts vergegenwärtigen, den Bernd Stegemann in seiner Streitschrift *Lob des Realismus* jüngst wieder versucht hat normativ geltend zu machen. Brecht geht von der erkenntniskritischen Prämisse aus, dass die gesellschaftliche Wirklichkeit des Spätkapitalismus nicht im Ganzen erkennbar ist und der ästhetisch akzentuierenden Formgebung bedarf, um immerhin an einzelnen Stellen konkret und möglicherweise exemplarisch sichtbar zu werden. Realistisch ist eine Darstellungsform, die es den LeserInnen oder den ZuschauerInnen ermöglicht, die Realität anschaulich – oder immerhin intellektuell erfassbar – zu machen. Realismus also *macht* Wirklichkeit, aber nicht im idealistischen Sinn einer Ableitung des Stoffs aus der Form, sondern indem er durch Mittel der ästhetischen Verfremdung gerade das an der Wirklichkeit sichtbar macht, was sich der Wahrnehmung normalerweise entzieht: die blinde Abstraktheit und Funktionalität sozialer und ökonomischer Prozesse. Brecht ebenso wie Lukács folgen Marx' Analyse einer zunehmenden Verselbstständigung systemischer ökonomischer Prozesse, die den Akteuren als naturwüchsig erscheinen und sie so zur Handlungsohnmacht verdammen. Die Wirklichkeit, bemerkt Brecht 1931, »ist längst nicht mehr im Totalen erlebbar.« Inmitten der Weltwirtschaftskrise beobachtet er: »Die Lage wird dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine einfache ›Wiedergabe der Realität‹ etwas über die Realität aussagt. Eine Fotografie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. Es ist also tatsächlich ›etwas aufzubauen‹, etwas ›Künstliches‹, ›Gestelltes‹.«<sup>3</sup>

Wenn Brecht den Realismus als etwas »Künstliches« und »Gestelltes« bestimmt, das es »aufzubauen« gilt, dann drückt dies keine künstlerische Selbstherrlichkeit aus, sondern eine aufmerksam reflektierte Erfahrung der sich verändernden Wirklichkeit. Brechts Beobachtung über den mangelnden Realismus der Fotografie betrifft daher nicht einen in-

varianten Defekt dieses Mediums, sondern eine historisch spezifische Erscheinungsform der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Damit unterscheidet sich Brecht stark von heute gängigen medienwissenschaftlichen Zugängen zum Realismus, die das Verhältnis von gesellschaftlicher Wirklichkeit und Medialität umdrehen und erstere als durch letztere konstituiert denken.

## Widerspruch zum kapitalistischen Realismus

Der entscheidende Grund der erneuerten Aktualität von Brechts realistischen Verfahren liegt nun aber nicht, wie Stegemann argumentiert, in der Rettung des in der Postmoderne marginalisierten Subjekts durch eine Rückkehr zum dialektischen Denken. Stegemanns Polemik vergisst, dass das Denken selbst Teil der Wirklichkeit ist, über die es sich erheben soll. Wenn er die Postmoderne durch einen dialektischen Realismus Brechtscher Manier ersetzen möchte, dann muss er so tun, als ließe sich dies alles durch einen Schuss linke Theorie und viel guten Willens bewerkstelligen: »Für realistische Kunst braucht es also Interesse an Welt, dialektisches Denken und Klassenbewusstsein.«<sup>4</sup> An diesem Satz stört nicht nur die analytisch zweifelhafte Ansicht, es gäbe in Zeiten post-fordistischer radikaler Vereinzelung, Prekarisierung und Entsolidarisierung noch ein Klassenbewusstsein jenseits von *Ressentiment* und Überlebensangst, sondern vor allem der simple Kausalnexus, demzufolge realistische Kunst auf richtigem Denken beruht. Ein solcher Kausalnexus überschätzt die reine Theorie und unterschätzt, dass gerade die Performance-Künste Erkenntniskraft im Vollzug kollektiver Praxis suchen.

Die seit der Finanzkrise von 2007/08 so viel beachtete Rückkehr des realistischen Erzählens befriedigt nicht nur ein Bedürfnis nach dem (falschen) Trost von spannend erzählten *Geschichten* in einer Welt, in der *Geschichte* scheinbar immer unzusammenhängender und schockartiger in das Leben der Menschen einbricht. Häufig wird die geschichtliche Wirklichkeit außerhalb der Privatsphäre bloß als endlose, betäubende Serie von Katastrophen erfahren, gegen die man ja doch nichts machen könne. Die dominante Ideologie, wonach es zum neoliberalen Lauf der Dinge keine Alternative gebe, hat Mark Fisher als »capitalist realism« bezeichnet, womit er die bloße Replikation des Gegebenen im Bild meint: Realität und Realismus gehen eine »erpresste Versöhnung« (Adorno) ein. Fishers Begriff meint also ein geradezu automatisch sich vollziehendes Einverständnis mit ge-

sellschaftlichen Verhältnissen. Im kritischen Widerspruch zum Kapitalistischen Realismus geht es vielen gegenwärtigen Theater- und Performance-Realismen um die Kultivierung des diskreditierten Möglichkeitssinns.

## Realismus heute: Die Wiederkehr der Geschichte

Performance-Verfahren wie die der Gruppen *Rimini Protokoll* oder *Ligna* zielen darauf, durch die Erkennbarmachung der Realität handelnd in diese eingreifen zu können. Die vielfältigen Formen eines im Zeichen des Realismus politisierten Theaters sind ein Symptom der Auflehnung gegen gesellschaftliche und politische Ohnmacht, ganz ähnlich wie der literarische Realismus im neunzehnten Jahrhundert dem Widerstand gegen soziale Missstände entsprang. Realistische Literatur ist daher häufig als engagierte Literatur verstanden worden – und ist häufig genau aus diesem Grund abgelehnt worden, wie etwa in Adornos Essay über Sartre und Brecht *Engagierte Literatur*. Adornos Pointe darin ist, dass gerade die nicht-realistischen Dramen eines Samuel Beckett vermöge ihrer Verweigerung, Sinn und Trost zu gewähren, der Wirklichkeit treuer bleiben als jene Theaterstücke Brechts, welche versuchen, der gesellschaftlichen Totalität durch Mittel der parabolischen Verkürzung und Vereinfachung habhaft zu werden. Obwohl Adorno Becketts Modernismus gegen Brechts Realismus ausspielt, verstärkt er nicht einfach den starren Gegensatz zwischen beiden, sondern beharrt auf dem Impuls der Veränderung, der aller Kunst eignet: »Noch im sublimiertesten Kunstwerk birgt sich ein Es soll anders sein.«<sup>5</sup>

Möglicherweise liegt der Verdienst realistischer Literatur darin, diesen utopischen Impuls der Kunst mit der Darstellung der Gewalt der Geschichte zu vermitteln – einer Gewalt, die gleichzeitig die Verwirklichung dieses Impulses blockiert. Ein – und vielleicht der wichtigste – Gradmesser dessen, was Realismus heute sein kann, wäre dann, inwiefern ein literarischer Text es schafft, Geschichte sowohl als Struktur wie auch als Ereignis sichtbar zu machen. Dies scheint vor allem dort zu gelingen, wo die literarische Erzählung sich der unterschiedlichsten Formen und Genres bedient und wo, wie im »peripheral realism«<sup>6</sup> von Roberto Bolaños Roman *2666*, die Erkennbarkeit des gesellschaftlichen Ganzen an der Peripherie des globalen Kapitalismus und nicht in seinen Zentren gesucht wird. Konventionell konstruierte Gesellschaftsromane, die aus der Sicht eines – meist männlichen und weißen – Hauptdarstellers und seines Familien- und Arbeitsumfeldes erzählen, wie die Romane eines Jonathan Franzen, unterfallen indessen dem Verdikt des populären Realismus: Was allzu leicht verständlich ist, verdeckt das gerade die Widersprüchlichkeit der Welt, die doch eigentlich zu entdecken sei. ■

5 Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften* Band 11, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1991. S. 430.

6 *Combined and Uneven Development. Toward a New Theory of World-Literature*, hrsg. v. Warwick Research Collective, Liverpool: Liverpool UP, 2015. S. 49-80.

ANKÜNDIGUNG 2. Uraufführungskonzerte Sonntag, 11. und Mittwoch, 14. Dezember 2016: EARLE BROWN, MOR-TON FELDMANN, CHRIS NEWMAN (JA) und WALTER ZIMMERMANN (JA) Andrew Digby (Posaune, Klavier), Nikolaus Schliert (Viola), Chris Newman (Sprecher) Bitte reservieren Sie bereits jetzt.

[www.7hours.com](http://www.7hours.com)

Dienstag, 20.9.2016  
20 h

# Jakob Ullmann

**solo II**  
(1992 - 2010/ 2016)  
Fassung für Fagott



Dafne

Vicente-Sandoval

Fagott

Ticket Standard € 15 / erm. € 8: Reserv. [7hours@7hours.eu](mailto:7hours@7hours.eu)  
 im Park CAMPUS NORD HUB, Reinhardtstr. 18-20, 10117 Berlin

Förderticket € 25  
**7hours**