

Produktionsmodell Realismus

Gedanken zu Bernd Stegemanns Buch *Lob des Realismus*

Nicht nur Maxim Gorkis Vortrag Über sowjetische Literatur liest sich »Wie eine Nachricht aus einer sehr fernen Welt [...]«¹, sondern auch Bernd Stegemanns *Lob des Realismus*, dessen erstes Kapitel mit einem Ausschnitt aus Gorkis Ansprache beginnt. Stegemanns Schrift fordert zum Handeln auf – zur Aktion und zum Denken –, denn sie bedeutet nicht weniger als eine Abkehr von der postmodernen Ideologie. Fast paradox klingt die Forderung nach einer Überwindung der Postmoderne, galt sie doch lange als Garantin von Sensibilität und Pluralität – kurz: für Friede, Freude, Eierkuchen.

Die Simplizität dieser Weltanschauung, ihre Wahllosigkeit und Angst vor dem Urteil, die Suggestion eines Stillstands der Geschichte, als wäre nach dem Kalten Krieg die Utopie des Kapitalismus eingetreten – all ihre Parolen entpuppen sich als leeres Geschwätz. Nur ist die Postmoderne die mit Sicherheit bequemste Ideologie – und so hat sie sich in die Köpfe der Menschen eingenistet, von der Angestellten bis zum Ordinarius, keiner glaubt mehr an ein Richtig oder Falsch, ein Gut oder Schlecht, alles ist «subjektiv» geworden und Subjektivität zur völligen Vereinzelung des Individuums. Die Auswirkungen dieses Prozesses in der Kunst hatte Stegemann schon in seiner *Kritik des Theaters* nachgewiesen, im *Lob des Realismus* konstruiert er als GegenspielerIn eine realistische Kunst.

Die realistische KünstlerIn

Nach beinahe zweihundert Jahren der Auseinandersetzungen um die Gestalt des musikalischen Realismus, die bisweilen eher den Eindruck erwecken, dass sich nicht viel um sein Verständnis getan hätte, als dass klar wäre, was ihn auszeichnet, ist fraglich, wie im kleinen Rahmen dieser Auseinandersetzung eine Definition oder wenigstens eine Explikation erreicht werden kann. Ohne dieser Frage auszuweichen sei deshalb zunächst auf eine wesentliche Bestimmung realistischer Musik verwiesen: die realistische KünstlerIn.

Sich über die realistische KünstlerIn zu ver-
38 ständigen ist einleuchtend, wenn man sich ver-

gegenwärtigt, welche besondere Stellung die KünstlerIn im Realismus hat: Nicht nur, dass sie – wie wohl in jeder Kunst – als schaffende KünstlerIn die Grundlage der realistischen Kunst darstellt, ihr wird des weiteren eine besondere Position zugewiesen, indem von ihr erwartet wird, dass sie sich als Teil der Gesellschaft begreift und die Prozesse und Mechanismen erfasst, die in dieser Gesellschaft wirken. Wieso sollte sich eine KünstlerIn nun aber mit diesen äußerst komplexen Vorgängen beschäftigen? »Je bewusster die Position des Künstlers seine Existenz in seiner Zeit begreift, desto weniger tendenziös behauptet er seine Einzigartigkeit, sondern er erkennt und lässt erkennen, dass der Zwang zur Einzigartigkeit aus einem konkreten Klassenverhältnis resultiert.«² Die Stichwörter sind: Erkenntnis und Solidarität. Sind Sie KünstlerIn, WissenschaftlerIn, JournalistIn, studiert, gebildet – oder auch nicht –, zählen Sie sich in irgendeiner Art und Weise der zeitgenössischen Musik zugehörig und erfahren Sie Monat für Monat aufs Neue, dass Ihnen die Kunst »nichts bringt«, sondern Sie stattdessen vier Nächte die Woche kellnern müssen oder Werbejingles für Joghurtfirmen schreiben? In dieser Situation bestünde die Überwindung der Postmoderne darin zu erkennen, dass Sie nicht alleine sind, dass es sich nicht um Ihr *persönliches* Schicksal handelt und «[h]eute die Entfremdung in der vollständigen Vereinnahmung aller individuellen Produktivkräfte in die Ausbeutung [besteht].»³

Diese Motivation kann für die realistische KünstlerIn gewissermaßen nur der erste Stein des Anstoßes sein. Denn es geht ihr nicht um die eigene Aufwertung oder Sicherung der eigenen Existenz, sondern jenseits dieses noch egoistischen Antriebs um mehr als sie selbst. Sie wird erst dann wirklich realistisch, wenn sie sich als Einzelne »[...] als durch tausend Fäden mit [ihrer] Umwelt [begreift]. Diese Fäden anschauen zu können, um nicht als Marionette darin zappeln zu müssen, ist die Aufgabe des Realismus.«⁴ Diese Lösung der eigenen prekären Existenz kann keine nur individualistische sein, sondern muss gesellschaftlich begriffen werden. So wäre eine KünstlerIn, die sich selbst als Fremde in der Gesamtgesellschaft sieht – als an den Rand Gedrängte oder freiwillig dorthin Geflohene – nach Maßstäben des Realismus keine realistische KünstlerIn, sondern lediglich die HerstellerIn tendenziösen Kitsches. Das Schicksal prekärer Existenz im höchsten Sinne des Wortes, andauernder (Selbst-)ausbeutung, fortwährend von der Hand in den Mund leben zu müssen und dergleichen Dinge mehr, ist kein Alleinstellungsmerkmal der heutigen KünstlerIn, sondern

1 Bernd Stegemann, *Lob des Realismus*, Berlin: Theater der Zeit, 2015, S. 22.

2 Ebd., S. 28.

3 Ebd., S. 85.

4 Ebd., S. 17.

das kollektive Leiden der Gesamtgesellschaft. Wenn sich die KünstlerIn vorbildlich fühlen möchte, kann sie das gerade noch deshalb tun, da der Kunst, im Gegensatz zur Politik, Wirtschaft und dem alltäglichen Leben, gewöhnlich die Möglichkeit zugesprochen wird, die Welt zu verändern.

Die realistische Methode

Diese Charakterisierung der realistischen KünstlerIn hat implizit bereits Anregungen zu einer realistischen Musik vorgebracht. Indes hinkten beinahe alle vorangegangenen Versuche, den musikalischen Realismus zu begründen an dem Problem, dass die realistische Ästhetik hauptsächlich an der Malerei und Literatur – im Fall von Stegemanns *Lob des Realismus*: am Theater – ausformuliert wurde. Verglichen mit der Musik ist es dort simpel, realistische Gestaltungsmittel herauszuarbeiten. Wie kann die Musik als ungegenständliche Kunst aber realistisch sein, wie kann sie »[...] ein Verhältnis von Realität und Kunst durch das Kunstwerk [schaffen]?«⁵

Anstatt – wie üblich – den musikalischen Realismus als Bündel von Merkmalen zu verstehen, aus denen sich dann auf ominöse Art und Weise «typische Gestaltungsmerkmale» synthetisieren ließen oder den musikalischen Realismus, wie Carl Dahlhaus es tat, als Interpretationsmodell für die musikwissenschaftliche Analyse zu verwenden⁶, muss er – da es sich eben nicht um die wissenschaftliche Beschreibung einer bereits existierenden Musik, sondern um eine, der Ausdruck sei verziehen, Musik der Zukunft handelt – als Produktionsmodell behandelt werden. Jeder Versuch das Ideal realistischer Musik in textbasierten Gattungen oder gar in der Programmmusik zu suchen, wäre notwendig eine Beschränkung der neuen Musik und um keinen Deut besser als die Shdanov-Doktrin vom Ende der 1940er Jahre. Als Produktionsmodell ist der musikalische Realismus aber nicht präskriptiv, sondern eine Methode der Gestaltung. Was typische Gestaltungsmittel des musikalischen Realismus sind, steht nicht fest, sondern ergibt sich aus der künstlerischen Praxis. Bernd Stegemann schreibt auf Brecht Bezug nehmend, dass die Grundlage des realistischen Kunstschaffens die »[...] Überprüfung aller Mittel im Hinblick darauf [ist], ob sie für einen zeitgemäßen Realismus taugen oder nicht.«⁷ Und wo, wenn nicht in der neuen Musik, würde eine solche Überprüfung aus dieser Fülle von Gestaltungsmöglichkeiten schöpfen können, die den zeitgenössischen KomponistInnen zur Verfügung stehen?

Fülle ist Segen und Fluch. Segen, da zunächst einmal aus jeder erdenklichen Schallwelle geschöpft werden kann, jedes akustische Ereignis Mittel werden könnte; Fluch, da die Auswahl dadurch verkompliziert wird: Es gilt nicht, postmoderne Wahllosigkeit zu wiederholen, sondern realistische Kunst zu machen. An dieser Stelle nimmt die realistische Methode nicht nur die produktionsästhetische Seite des konkreten Schaffens ein, sondern umfasst ebenfalls die Parteilichkeit der KünstlerIn – die Überprüfung und Auswahl der Gestaltungsmittel erfolgt *durch* die parteiliche KünstlerIn, deren Auswahl so eine Wertung impliziert. Ohne sich seiner restlichen Banausien hinzugeben, ist es nicht verkehrt, wenn man sich die Fülle der Gestaltungsmittel mit dem Begriff des totalen Archivs erklärt, wie ihn Johannes Kreidler beschrieben hat: »Alles, was ich verwende, ist notwendigerweise von früher. Das umfasst aber beileibe nicht nur die ›große‹ Tradition, die man, wenn überhaupt hierzulande in der neuen Musik Zitate eingesetzt werden, für das einzig relevante Repertoire erachtet, sondern theoretisch jede Schallwelle, die aufgenommen wurde oder von Instrumenten abrufbar ist.«⁸

Diese Vorprägung, die zunächst einmal alle Gestaltungsmittel zu belasten scheint, stellt bei genauerer Betrachtung den größten Vorteil der momentanen gesellschaftlichen oder – wenn man so will – musikalischen Situation dar. Wieso? Der unwiderrufliche semantische Charakter, den ein jedes akustisches Ereignis hat, da es in einem anderen Kontext bereits erklingen ist, ermöglicht es jetzt, realistische Musik zu schreiben, ohne sie auf Texte und Programme zu reduzieren. Das große Problem aller vorangegangenen Realismustheorien – ihr Versagen vor der Instrumentalmusik, der auf Grund ihres ungegenständlichen Charakters die Möglichkeit der Darstellung abgesprochen wurde – ist in dem Moment gelöst, wo jeder Klang, jedes Geräusch, ja, selbst die Stille nicht mehr gespielt oder geschrieben werden kann, ohne dass es sie nicht bereits einmal gegeben hätte. Dieser Moment ist jetzt. Damit wird jedes noch so kleine akustische Ereignis in sich schon in einen Zusammenhang gebracht – die Kombination akustischer Ereignisse vermag daraufhin Bedeutungsketten ungeahnter Aussagekraft und Komplexität zu erzeugen. Eine in solchem Maße *in sich* bedeutsame Musik vermag die Worte in einer Art und Weise anzu ziehen, dass die Sprache nicht vage in Klangwolken herumstochert, sondern die im Werk ausgestellten Erkenntnisse der realistischen KünstlerIn ins Denken gelangen, ohne es den ZuhörerInnen abzunehmen. ■

5 Ebd., S. 53.

8 Zit. n.: Thomas Groetz, »Kunst muss verdächtig sein«. Der Komponist Johannes Kreidler, in: Musiktexte 123 (2009), S. 8.

6 Carl Dahlhaus, *Musikalischer Realismus*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, hrsg. von Hermann Danuser, in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Pleblich, Laaber: Laaber Verlag 2002, S. 127–234.

7 Ebd., S. 44.