



## Realismen in der Kunst des 20. Jahrhunderts

Der Ausblick auf die vielfältigen Strömungen realistischer Kunst im 20. Jahrhundert, aber auch auf die Begriffsvariationen in diesem Zeitraum, könnte unter der Überschrift ‚Montage der Wirklichkeit‘ stehen und verweist insofern auf eine [weitere Lektion](#) innerhalb dieser Internetpräsentation. Daher genügen im Weiteren einige Stichworte.

Ein Hauptkennzeichen der Realismen des 20. Jahrhunderts ist die Gegensätzlichkeit der Mittel. Die Erfahrung von Weltraum und Weltzeit, die Faszination durch Technik und Naturwissenschaft, gepaart mit der zunehmenden Angst vor deren praktischen Auswirkungen, etwa vor der alles zerstörenden Kraft des Atoms, oder vor den sich abzeichnenden Möglichkeiten der Genmanipulation, das Gefühl, Bürokrationen und Diktaturen ausgeliefert zu sein - all diese unmittelbar nicht mehr sicht- und greifbaren Strukturen haben bewirkt, dass die Abbildung der Wirklichkeit hinterwäldlerisch geworden ist. Hinzu kommt die Provokation abbildender Kunst durch alle Richtungen gegenstandsfreier Kunst. Daraus folgen im engagierten Realismus der Gegenwart entweder die konkretistische Überbietung der Realität oder aber ihre abstrahierende Abwehr zugunsten einer gedanklichen Ursachenreflexion. Daher haben gerade die Künstler der russischen Revolution, die [Suprematisten](#), die ihre Kunst ausdrücklich als Realismus verstanden, oder die Die [Kölner ‚Progressiven‘](#) zu abstrahierenden Formen gegriffen, um angesichts der ‚Zudringlichkeit der Realität‘ Gegenwartsprobleme angemessen bearbeiten zu können.

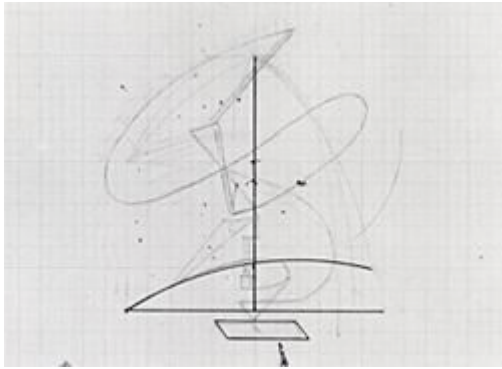


  Fernand Léger: Die Bauarbeiter (endgültige Fassung). 1950, Öl auf Leinwand, 300 x 200 cm. Biot, Musée National Fernand Léger.

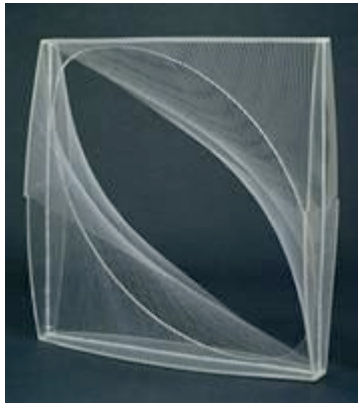
### Realismus als Utopie

Fernand Légers ‚Kartenspieler‘ zeigen in der Zeit des aufdämmernden Weltkrieges drastische Kritik am Krieg und verdeutlichen exemplarisch, wie sehr sozialkritisches und zeitbedingtes Engagement ineinander greifen kann. Der Künstler schuf seine konzeptionell realistische Malerei vor allem für Arbeiter. Er hat die Befreiung des Arbeiters mit allem Pathos verfochten. Darin liegt ein Element von Widerstand gegen Unterdrückung und Unfreiheit.

Zugleich aber enthalten viele, vor allem spätere Gemälde Légers mit ihren reinen Grundformen so viel an Leuchtkraft und Harmonie, dass sie als vorweggenommene Visionen in einer befreiten Welt zu deuten sind. Diese Utopie hat Léger ausdrücklich realistisch genannt. Oft wirkt die vom Künstler selbst gewählte Bezeichnung „Realismus“ wie ein Programm, auf das jene ‚reinen‘ Formen verpflichtet wurden - die Theorie steht gleichsam neben der Kunst.



🔑 📌 Naum Gabo: Entwurf für eine Kinetische Konstruktion. Um 1922, Bleistift und Tinte, 22 x 26,7 cm. Familienbesitz.



🔑 📌 Naum Gabo: Lineare Raumkonstruktion Nr. 1. 1942. Perspex mit einem durchgehenden Nylonfaden, 20,3 cm x 20,3 cm x 5,1 cm. Privatsammlung, Schweiz.

### Naum Gabos realistisches Manifest

Noch viel stärker scheint dies für [Naum Gabo](#) zu gelten, der als erster Bildhauer ein ‚realistisches Manifest‘ schrieb. 1920 in Russland verfasst und von der Revolution geprägt, fordert es eine Kunstrevolution. Diese sollte über die - nach Gabos Auffassung - immer noch unangemessene Wirklichkeitsverarbeitung der Kubisten und Futuristen hinausführen und das spezifisch ‚Unerhörte‘ der Gegenwart, das Phänomen der Geschwindigkeit, künstlerisch zu fassen versuchen. Man hat sich gefragt, ob der Begriff des Realismus im Titel dieses Manifests nicht nur eine Schutzvorkehrung Gabos darstellte, weil der Inhalt in völligem Gegensatz zu herkömmlichen Auffassungen stehe - ein Irrtum, der aus einem verkürzten Realismusbegriff resultiert. Das mag daran liegen, dass Gabo anders argumentiert, als wir es gewohnt sind.

Zitat Naum Gabo: 📄 🗣️

Gabo betont Gegenwartsnähe, Anrufung des Volks, aber auch Beschränkung auf das in Raum und Zeit Wahrnehmbare - das alles sind Qualitäten, die seit Courbets Begriff des art vivant gefordert waren; der Rückgriff ist deutlich. Aber zugleich sind Gabos Grundbegriffe so ‚grundsätzlich‘, dass sich, noch stärker als beim Léger der 10er Jahre, die Frage erhebt, ob hier nicht allen verbalen Äußerungen zum Trotz eine recht esoterische Kunst ins Werk gesetzt wird.



🔗 🗣️ Yves Klein: Relief Éponge RE 6.  
1961, Relief aus Schwämmen,  
Kieseln und blauen Pigmenten in  
Kunstharz. Privatsammlung.

‚Nouveaux réalistes‘

Die Frage, wie Utopien in verständliche Bildformen zu fassen seien, hat um 1960 einen Kreis von Künstlern, die sich Realisten nannten, programmatisch beschäftigt, nämlich die ‚nouveaux réalistes‘, die neuen Realisten. Unter diesem Namen schloss sich damals eine Gruppierung zusammen, die auch mit mehreren realistischen Manifesten hervortrat. Zu ihren Begründern zählten zwei recht gegensätzliche Künstler, [Yves Klein](#) und [Arman](#). Anders als der Begriff ‚Realist‘ vermuten lässt, schufen diese Künstler - allen voran Klein - oft ungenständlich-idealisierte Werke.

Dass auch völlige abstrakte Arbeiten ‚realistisch‘ genannt werden, stellt für die

Kunstgeschichte bis heute ein Problem dar. Es wird verschärft durch die rigorose Trennung von Abstraktion und Realismus während des Kalten Krieges. Hinter dieser Polarisierung steckt jedoch vor allem politisches Kalkül. So hatten die beiden antagonistischen Blöcke des Ostens und des Westens als Ausweis ihrer kulturellen Identität, aber auch ihrer Frontstellung, ihrer Kunst jeweils ein anderes ästhetisches Gepräge verliehen: Abstraktion repräsentierte den Westen, Realismus den Osten.



🔑 📌 Arman: Poubelle ménagère. 1960, Hausmüll in Plexiglaskasten, 65 x 40 x 10 cm. Privatbesitz.

### Der neue Realismus als Fortsetzung Courbets

Mit den Werken der ‚nouveaux réalistes‘ greifen wir zweierlei Möglichkeiten des konzeptionellen Realismus, die aber beide von Courbet und von Léger aus zu verstehen sind. Während Yves Klein sich zunehmend auf einfarbige Bilder verlegte und die reine Farbe (vorwiegend blau) als Zeichen eines radikalen Neubeginns in Kunst und Leben, Privatsphäre und Politik verstand, nahm sich Arman umgekehrt Abfallprodukte der Industriegesellschaft vor, um deren ästhetische Dimensionen vor Augen zu führen.

Beides erschließt der Kunst neue Wahrnehmungsfelder: die ungegenständliche Freisetzung der Materie bei Klein und die Umdeutung des unnütz gewordenen Nutzgegenstands zum rein ästhetischen Objekt bei Arman. Und in beiden Fällen bleibt zugleich der realistische Anspruch auf Eingriff in die außerkünstlerische Realität erhalten. Mit dem einen Extrem, mit Kleins monochromen Bildern, ist Courbets Materialisierung der Materie zu Ende gedacht. Mit dem anderen Extrem, mit Armans Freilegung der ästhetischen Dimension des benutzten

Gegenstands, erfüllt sich, was schon Courbets Freund Proudhon von realistischer Kunst forderte, nämlich, dass sie nichts ausschließen dürfe, auch nicht das niederste Sujet. Am deutlichsten kommt diese Erweiterung des Gegenstandsfelds in einer Werkgruppe zum Ausdruck, die Arman provokativ ‚Poubelle‘, zu Deutsch „Müllhaufen“, nannte. Mit ihr realisiert der Künstler den bereits 1849 formulierten Aufruf Courbets: „Il faut encanailler l’art“ (man muss die Kunst in die Gosse treiben). 🗑️

## Realismus als Revolutionskunst



🔑🗝️ George Grosz: Seid untertan der Obrigkeit. Blatt 2 der Mappe „Hintergrund“. 1928, Manultiefdruck, 13,4 x 23 cm.



🔑🗝️ i John Heartfield: Millionen stehen hinter mir. Fotomontage, 1932.

Dagegen erhebt realistische Kunst als Revolutionskunst den Anspruch auf einen umfassenderen Eingriff in die Realität. Die Begriffskombination selbst ist neu. 1789 war eine idealistische Tugendmalerei zur Kunstform der Revolution avanciert, 1848 gab es realistische Druckgraphik und mit Courbets Malerei auch eine Hochkunst, die sich als revolutionär verstand; in den Revolutionen von 1917/18 wurde in der Verbindung von gegenständlicher und ungegenständlicher Kunst eine neue Stufe erreicht. Wieder könnte man von Léger ausgehen, dessen Ziel, mit der Kunst zur Befreiung der Arbeiter beizutragen, unbezweifelbar ist. Dass aber Realismus sich nicht in Forminnovation erschöpfen muss, zeigt noch eindeutiger das Œuvre von [George Grosz](#) und [John Heartfield](#).




🔑 🗑️ John Heartfield: „Madrid 1936“. Sie kommen nicht durch! Wir kommen durch!  
38 x 27 cm, publiziert in:  
„Volksillustrierte“ (VI,  
Prag), 25.11.1936, S.240.

## Die Verbindung mit den Massenmedien



Zu den künstlerischen Freiheiten, die sich Grosz und Heartfield nahmen, gehörten nicht nur die provozierende Anknüpfung an Pissarro - Gekritzel, sondern auch die Publikation wesentlicher Teile des Gesamtwerks in populären, politischen Zeitschriften und Büchern. Mit dieser Bindung an Massenmedien war eine weitere Aufhebung überkommener Gattungshierarchie bezweckt und erreicht. Gleiches gilt für die Fotomontagen, die John Heartfield für die ‚Arbeiter Illustrierte Zeitung‘ oder für Schriften der so genannten ‚Tendenzliteratur‘ entwarf. Solange man nicht Heartfields Montagen zum spanischen Bürgerkrieg mit [Picassos ‚Guernica‘](#) als grundsätzlich ebenbürtig anerkennt und zueinander in Beziehung setzt, verharrt man in Gattungshierarchien, die schon durch das ‚Begräbnis in Ornans‘ außer Kraft gesetzt wurden.

## Sozialistischer Realismus

Innerhalb der Sowjetunion, und nach dem Zweiten Weltkrieg auch innerhalb der mit ihr verbündeten Staaten, wurde nach der Rede des Parteifunktionärs Shdanov vor dem sowjetischen Schriftstellerkongress im Jahre 1934 , die einem Erlass gleichkam, eine Kunst gefördert, die dem politisch als richtig erkannten Weg entsprechen sollte, eine Kunst des Sozialistischen Realismus. Sie sollte die weitere Entwicklung illustrieren und ‚dynamisieren‘. Die Folgen waren zweischneidig; zwar wurde damit theoretisch eine Wiedervereinigung von Ästhetik und Ethik geleistet, die im Realismus des 19. Jahrhunderts bereits angelegt war und Proudhons Auffassung entsprach, die Kunst sei ein didaktisches Instrument zur Erziehung des Volkes. Aber zugleich wurden die Ausdrucksformen reduziert und ein Grundpotential bildender Kunst, ihre Kritikfähigkeit, unterbunden. Die kritiklose Anerkennung des vorgegebenen Gesellschaftssystems war eindeutig verknüpft mit der Rückkehr zur Nachbildung des vorgegebenen Gegenstands.

Am verhängnisvollsten war jedoch, dass damit auch der Gefühlsausdruck vorgeschrieben war. Denn wo die Aufgabe gestellt wurde, „die werktätigen Menschen im Geiste des Sozialismus umzuformen und zu erziehen“ (Shdanov), da konnte kein Platz sein für Grunderfahrungen, die außerhalb der Staatsideologie lagen, obwohl gerade solche Phantasien Diskussionen auslösen und sich auch zugunsten des sozialistischen Systems hätten auswirken können. So wurde eben durch die Vorschrift, ‚Entwicklung‘ darzustellen, Entwicklung verhindert.





  Wassilij Jefanov: Unvergessliche Begegnung. 1936/37, Öl auf Leinwand, 270 x 390 cm. Moskau, Staatliche Tretjakov-Galerie.

Wassilij Jefanov: ‚Eine Unvergessliche Begegnung‘

Den Frauen einer soeben ausgezeichneten ‚Stoßarbeiter‘-Brigade werden im Rahmen einer repräsentativen Feier Orden und Blumen überreicht. Partei und Regierung der Sowjetunion, Stalin und Molotow an der Spitze, gratulieren den Ausgezeichneten, als deren Vertreterin eine junge Frau ins Rampenlicht tritt, um vom Ersten Parteisekretär persönlich Glückwünsche entgegenzunehmen. Die übrigen Anwesenden klatschen Beifall und lächeln.

Es geht hier darum, dass dieses Gemälde einen seit dem 17. Jahrhundert üblichen, im Künstlergruppenporträt des 19. Jahrhunderts erneuerten Bildtypus reproduziert, ohne im Mindesten etwas vom 20. Jahrhundert widerzuspiegeln.



  Werner Tübke: Gruppenbild. 1972, Tempera auf Leinwand auf Holz, 147,5 x 147,5 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neue Meister.

### Alternativen innerhalb des sozialistischen Realismus

Seit Beginn der siebziger Jahre wurden in der Kunst sozialistischer Länder zunehmend kritische Situationen verarbeitet und naturalistische Glätte auch in der Form überwunden. So beginnt beispielsweise der Maler [Werner Tübke](#), Schöpfer des Monumentalbildes „Frühbürgerliche Revolution in Deutschland“ für das Panorama Museum bei Bad Frankenhausen (1976-87), in der DDR den sozialistischen Realismus durch seine manieristische, zuweilen surrealistisch anmutenden Gestaltungen zu deformieren. Auch die Maler Heisig und Gille ließen sich stärker auf die Eigenqualitäten einer expressiven Farbgebung ein und bezogen Elemente der Montagetechnik der zwanziger Jahre ein. Stelzmann griff auf Formen von [Otto Dix](#), Mattheuer auf den Realismus der [Neuen Sachlichkeit](#) zurück. Wie bei Courbet können solche Rückgriffe mehr sein als bloße Wiederaufnahmen; sie können Versuche darstellen, die eigenen Absichten durch anerkannte ältere Richtungen zu rechtfertigen, zu nobilitieren und dadurch den eigenen Spielraum zu erweitern.

Bildbeispiele:

[Bernhard Heisig: ‚Christus verweigert den Gehorsam‘](#)

[Volker Stelzmann: ‚Fräulein Krupicka‘](#)







🔑 ♀ Wolfgang Mattheuer: Die Ausgezeichnete. 1973/74, Öl auf Hartfaser, 124,5 x 100 cm. Berlin, Neue Nationalgalerie, Inv.-Nr. A IV 580.

Wolfgang Mattheuer: ‚Die Ausgezeichnete‘



Ein Beispiel für die Abweichung von der üblichen Staatskunst gibt [Wolfgang Mattheuers](#) Bild ‚Die Ausgezeichnete‘ von 1974. Eine ältere Frau sitzt hinter einem lang gestreckten, weiß gedeckten Tisch, auf dem ein paar Tulpen liegen. Die geschlossenen Augen, die abgehärmten Züge, die herab gefallenen Arme sprechen von Müdigkeit; das straff zurückgekämmte graue Haar und der geschlossene Mund wirken streng; der leere Tisch, die kahle Rückwand und die völlige Abwesenheit jedweden Gegenübers lassen auf Kontaktarmut schließen.

Wozu die Schinderei? scheint als Frage im Raum zu stehen. Das Bild gibt den Einblick in die Grenzsituation tiefer Einsamkeit in einem unerwarteten Augenblick frei; es verweist die empfangene Ehrung als Problem an die Gesellschaft zurück, die sie vergab - ein realistisches Gegenstück zur ‚Auszeichnung‘ unter Stalin.



  Hans-Jürgen Diehl:  
Wissenschaftler. 1988, Öl  
auf Leinwand, 219 x 193 cm.  
Privatbesitz.



  Peter Sorge: Berlin  
1987 II  
(Ausschnitt). 1989,  
Farb- und Bleistifte  
auf Hartfaser, 100 x  
200 cm.  
Privatbesitz.

## Kritischer Realismus

Der Ausdruck ‚Kritischer Realismus‘ ist eine unnötige Verbindung sinnähnlicher Ausdrücke, weil Kritik an den vorgegebenen Verhältnissen immer schon zum Kern realistischer Kunst gehörte. Wahrscheinlich entstand er in Opposition zum Sozialistischen Realismus der fünfziger Jahre. Man versteht darunter die seit etwa 1960 entstandenen gesellschaftskritischen Bilder West-Berliner und norddeutscher Künstler (u. a. Duwe, Petrick, Diehl, Sorge, Waller, Vogelgesang, Gorella); die künstlerische Grundlage bilden ausdrücklich sozialkritische Werke des frühen 20. Jahrhunderts, etwa von Dix, Grosz, Hubbuch, Kollwitz, Querner.

Dieser Bezugspunkt verweist auf die Notwendigkeit, der zwischen 1950 und 1970 aufgewachsenen Generation die realistische Kunst der zwanziger Jahre erneut in Erinnerung zu rufen. In der Tat wurden Bilder der genannten Künstler (Dix usw.) während des Kalten Krieges nicht einmal im Schul- und Universitätsunterricht behandelt, ein weiteres Indiz für die auch in der Kunst stattfindende Polarisierung der Welt in dieser Zeit. Vom sozialkritischen Bild der zwanziger Jahre unterscheidet sich jedoch der Realismus der siebziger Jahre durch die Einbeziehung [surrealer Elemente](#) und durch die Übertragung von Montagetechniken auf das Tafelbild.



🔑 🏷️ Franz Gertsch: Johanna I. 1983-84, Acryl auf Baumwolle, 330 x 340 cm. Frankfurt, Museum für Moderne Kunst, Leihgabe aus Privatbesitz.

#### Fotorealismus zwischen Naturalismus und Realismus

Die Frage, wie sich ein Stück Wirklichkeit durch die Umsetzung in ein anderes Medium verändert, hat sich seit den Siebziger Jahren unter dem Eindruck von Fotografie und Film im ‚Fotorealismus‘ und im ‚amerikanischen Hyperrealismus‘ verselbständigt.

Gemälde, die auf der Grundlage von Fotografien entstanden sind, hat man unter der Bezeichnung ‚Fotorealismus‘ zusammengefasst. Hier geht es nicht um die Nutzung eines bestimmten Fotos als Vorlage zur Erleichterung des Malvorgangs, sondern um die maßstäbliche und materielle Überbietung des Mediums Fotografie in der Malerei. Oft wirken solche Gemälde wie entfunktionalisierte Warenwerbung. Durch Herauslösung aus dem Werbungskontext geben sie uns Gelegenheit, die Wirkung funktionsgebundener Netzhautreizung durch Großfotos gleichsam im Laboratorium, als rein mediales Problem, zu überprüfen. Deshalb ist der ‚Fotorealismus‘ auch keinesfalls als bloße Reduplikation der Alltagswirklichkeit aufzufassen.

Ebenso wenig aber kann dies medienreflektorische Interesse mit einer fetischistischen Objektunterwerfung gleichgesetzt werden. Die malerische Analyse einer bereits reflektierten, d. h. fotografisch vorformulierten, Realität muss in ihrem Anspruch und ihrem Reflexionsniveau nicht hinter der bisherigen Kunst zurückstehen. Vielmehr kann wirksame Medienkritik, so scheint es, nur von den bildenden Künsten, also von ‚außerhalb‘ der Medien, formuliert werden. Denn die filmische oder fotografische Dokumentation eines Fotografen oder Filmers bei der Arbeit ist weniger als selbstreflexiv zu verstehen, als vielmehr selbst schon Bestandteil des jeweiligen Mediums, wie es die ‚embedded journalists‘ des letzten Golfkrieges zeigen.



🔗 ♀ Duane Hanson: Putzfrau. 1972, Polyester, Fiberglas, Talg, Stoff, teilweise mit Ölfarbe bemalt, lebensgroß. Privatsammlung.

#### Hyperrealismus: Duane Hanson

Eine Form getreuester Widerspiegelung der Realität in allen möglichen Medien, vor allem aber in räumlich-großplastischer Umgebung, existiert seit den 1960er Jahren unter der Bezeichnung ‚Hyperrealismus‘. Als ein Beispiel ist [Duane Hanson](#) ‚Putzfrau‘ zu nennen. Die Person lagert in natürlicher Größe und Hautfarbe, mit echtem Haar, realen Kleidungsstücken und einem wirklichen Eimer versehen, auf dem Boden - gleichsam mitten aus der Arbeit gegriffen. Der Gestalt fehlt nichts als das Leben. Mit seiner aus Polyester, Harz und Talg gegossenen und mit realen Requisiten bestückten Form versucht der Künstler in der Nachfolge von Wachsfigurenkabinetten und südeuropäischer Sakralplastik, die Grenze zwischen Kunst und Leben zu verwischen.

Es schockiert nicht allein die Scheinrealität des Werks. Die wirklichkeitsnahen Skulpturen Hansons erschüttern durch den Kontrast von Hässlichkeit und Idealisierung. Das Schäbige des Alltags, auch ausgedrückt durch das gewählte ‚niedere‘ Sujet, steht einer Monumentalisierung und Nobilitierung, etwa durch die Würde des Blicks des dargestellten Personals, entgegen. Hinzu kommt durch die Evokation von tätigem Mitleid, das einen dazu anspricht, der gefallenen Putzfrau beizustehen, auch eine ethische Komponente.



🔑 🏠 George Segal:  
Mädchen, vor  
einer Wand  
sitzend. 1968,  
Gips, Holz und  
Glas, 213 x 244 x  
94 cm. Stuttgart,  
Staatsgalerie.



🔑 🏠 Georg Baselitz:  
Sonderling. 1993,  
Lindenholz,  
synthetischer Harz, mit  
Dispersion rot bemalt,  
134 x 62,5 x 52 cm.  
Bonn, Kunstmuseum,  
Dauerleihgabe der  
Sammlung Grothe.

## Materialästhetik

Der Realismus Hansons, so sehr er durch die Applikation von Stoffen und Materialien aus der Wirklichkeit den Blick für eine bestimmte Materialästhetik öffnet, hat aber wenig gemein mit etwa [George Segals](#) ‚Mädchen, vor einer Wand sitzend‘. Denn Segal ist nicht an einer täuschend echten Gestaltung der Wirklichkeit interessiert. Die Substanz, die vom Modell abgenommene Gipsform, bleibt in ihrer Material- und Farbstruktur erhalten und hebt sich von aller Nachbildung auf das deutlichste ab. Der Realismus Segals hat seine eigenwertige Qualität in der Demonstration von Gips.

Wir können somit für die Gegenwart noch eine weitere Komponente des Realismus nennen. Es ist die Veranschaulichung des verwendeten Materials. Hat Courbet die Aufmerksamkeit besonders auf das Material der Ölfarbe gelenkt und diese in ihrem ästhetischen Eigenwert betont, so setzen heutige Künstler, etwa [Baselitz](#) mit seinen faserigen und spröden Holzfiguren, diese Tradition fort. Denn spätestens seit der Aufklärung stand die Materie für die defizitäre Natur, die es durch die Formungen des menschlichen Geistes zu veredeln galt. Mit der Betonung der Materie als der eigentlichen ‚Substanz‘ des Kunstwerkes hat sich das Verhältnis umgekehrt.

## Ausblick

Erst im 20. Jahrhundert erreichte der Realismus seine volle Würdigung und Entfaltung. Wie zu sehen war, haben die von Courbet entwickelten Themen, die Erhebung ‚niederer‘ Sujets zum Hauptgegenstand, der revolutionäre Anspruch, die ausgefeilte Materialästhetik und sogar die Fähigkeit zur Abstraktion, ihren schöpferischen Impuls behalten. Dabei lässt sich das Fortleben des Realismus kaum auf die genannten Phänomene begrenzen. Der [Surrealismus](#), die den Illusionscharakter der Malerei und damit ihr Verhältnis zur Wirklichkeit reflektierende Kunst [Magrittes](#), oder auch [Warhols](#) Analysen der sich selbst reproduzierenden Wirklichkeiten der Kulturindustrie, all das fand in unseren Ausführungen keine Erwähnung, wäre aber für eine umfassende Darstellung des Realismus im 20. Jh. von zentraler Bedeutung.

Um die produktive Aktualität des Realismus auch in anderen Kunstgattungen exemplarisch zu betonen, sei eine Äußerung des Schriftstellers David Foster Wallace abschließend angeführt:

„Um einen ähnlichen Erkenntnisschub zu erzielen wie vor 100 Jahren, müsste realistische Literatur eigentlich im Bekannten das Fremde aufdecken, müsste paradoxer Weise das, was wir für ‚real‘ halten, das heißt die zweidimensionalen Medienbilder, in die dreidimensionale Welt zurückgeführt werden, also aus den flachen Images des Fernsehens wäre die verloren gegangene Wirklichkeit zu rekonstruieren“. 📖