DE

»FALLEN«
MAILAND / INNENHOF

Die Videoarbeit »fallen« wurde entwickelt als Teil der Gruppenausstellung „Äxel wants to go with Sara“ (2026), welche sich mit der tendenziellen Abwesenheit des Realismus in der zeitgenössischen Kunst beschäftigte. Betrachtet man die großen Ausstellungen und Biennalen der vergangenen Jahre, war dort eine klare Tendenz zu erkennen: Kaum Versuche realistischer Darstellungen unserer Gegenwart, sondern eine Häufung von utopistischen, mystischen bis kultisch-religiös stilisierten Werken füllten die Bühnen der zeitgenössischen Kunst. Sei es die Ausflucht in die Vergangenheit, die sich in der Zuwendung zu Ursprünglichkeitsmythen ausdrückt, oder ein Wegträumen in Zukunftsutopien, in denen alles anders ist.

In beiden Ausprägungen dieser eskapistischen Tendenz ging es offenbar darum, die gegenwärtige Wirklichkeit buchstäblich nicht mehr in den Blick zu nehmen, sie nicht mehr sehen zu müssen. Aus den Augen, aus dem Sinn. Was bedeutete diese Entwicklung? Artikulierte sich hier eine verzweifelte Weltflucht, eine Resignation vor einer nicht mehr zu bewältigenden Welt? Seit Kurzem lassen sich in der zeitgenössischen Kunst möglicherweise erste Ansätze einer Rückkehr zu diesseitigen Sphären erkennen. Wie ergeht es dem Individuum, das die Augen wieder öffnet? Ist der Aufprall auf den Boden der Tatsachen ein Wirklichkeitsschock, oder nur eine gepolsterte Halbwahrheit?

Das folgende Gespräch zwischen Mailand / Innenhof und Steffen Andrae war Teil des Ausstellungsheftes von „Äxel wants to go with Sara“. Es behandelt die grundsätzliche Frage nach Realismus in der Kunst und reflektiert diese auch anhand der damals in der Ausstellung zu sehenden Arbeiten. Wir wollen den Text auch den Besuchern der Ausstellung »fallen« ans Herz legen. Steffen Andrae ist Theoretiker und Philosoph, hat kürzlich zum Realismus in den Werken Alexander Kluges und Siegfried Kracauers promoviert und lebt und arbeitet in Leipzig.

Was ist Realismus in der Kunst?

Ein Gespräch zwischen Mailand / Innenhof und Steffen Andrae

Günther Mailand (GM): Steffen, du promovierst gerade zu Realismus und Erfahrung bei Siegfried Kracauer und Alexander Kluge. Das ist ein ganz bestimmtes Verständnis von Realismus. Vielleicht könntest du als Einstieg erstmal skizzieren, was sich hinter dem ästhetischen Realismusbegriff im Allgemeinen verbirgt, was damit gefasst wird?

Steffen Andrae (SA): Um sich einen ersten Überblick zu verschaffen, ist es vielleicht hilfreich, zwischen einem Prinzipienbegriff und einem Epochenbegriff von Realismus zu unterscheiden – ersterer bezieht sich auf die konzeptuelle, zweiterer auf die historische Dimension. Konzeptuell meint Realismus ästhetische oder theoretische Programme, denen es um das Verhältnis zwischen Sachen (lat. res) und deren medialen Repräsentationen geht. Die Annahme und das Thema des Realismus sind die Entsprechungen, Korrespondenzen und Ähnlichkeiten zwischen diesen beiden Polen. Entscheidend für realistische Betrachtungsweisen sind also Fragen nach Gegenständen, nach der Repräsentation dieser Gegenstände, sowie nach unserer Beziehung zu ihnen.

Hans Innenhof (HI): Und wie hat sich das geschichtlich entwickelt? Wenn wir versuchen, uns einen groben Überblick zu verschaffen.

SA: Die Geschichte des Realismus als einer Kunstgattung ist relativ unübersichtlich, was auch daran liegt, dass es Strömungen in verschiedensten Ländern gab, unter anderem mit den Zusätzen „poetisch“, „magisch“ und „bürgerlich“ und in Absetzung von Klassik, Romantik, Idealismus und abstrakter Kunst. Realismus gibt es in Malerei, Literatur, Theater und Philosophie, und selbst Programme wie der Surrealismus wollten etwas an der Realität aufzeigen. Im real existierenden Sozialismus gab es eine parteilich verordnete Kunstdoktrin namens „sozialistischer Realismus“, die ironischerweise gerade aufgrund ihrer Missachtung der Realität in die Krise geriet. Natürlich könnte man hinsichtlich der Anfänge bis in Malwettbewerbe der Antike zurückgehen, wo es quasi um die möglichst naturgetreue Abbildung ging, aber ich denke das Wesentliche am Realismusbegriff, wie er uns vorliegt, besteht einerseits in seiner intrinsischen Beziehung zur Moderne und andererseits in dem Versuch, Wirklichkeit darstellen und einfangen zu wollen.

GM: Die zwangsläufige Frage an dieser Stelle wäre wohl, ob das jetzt konkrete physische Dinge meint?

SA: Leider wird es mit dieser Frage direkt kompliziert. Man könnte sagen, Realismus kann einerseits Natur betreffen – das heißt Äpfel, Bäume, Flüsse, physische Realität. Aber er kann auch sogenannte zweite Natur meinen – und das heißt Gesellschaft. Das ist meines Erachtens auch der Kern dessen, worum es geht, wenn man im Kontext der Künste von Realismus spricht. Hier meint Realismus immer eine Auseinandersetzung mit der sozialen und historischen Realität. Diese Auseinandersetzung beginnt Mitte des 19. Jahrhunderts im Kontext der Malerei etwa von Courbet und Millet, aber auch in der französischen Literatur. Plötzlich gerät die profane, ungeschönte Wirklichkeit als zentrale Bezugsgröße ins Zentrum der künstlerischen Bemühungen. Einerseits ändern sich die Sujets, in denen es plötzlich nicht mehr ums Hehre und Ideale, um historische Schlachten, große Herrscher, ums Absolute oder Religiöse ging, sondern um das Niedere, Untere, Alltägliche. Bei Courbet zum Beispiel sind es die Steineklopfer, das ist ja ein relativ bekanntes Gemälde, oder die Ährenleserinnen von Millet. Im deutschen Kontext gibt es beispielsweise das Eisenwalzwerk von Adolph von Menzel, das das Innere einer Fabrikhalle zeigt. In der Literatur könnte man an die Milieus und Straßenbilder von Balzac denken oder an den Weberaufstand, wie er in Hauptmanns Die Weber portraitiert wird. Es ändert sich aber nicht nur das Sujet, sondern gewissermaßen auch das gesamte Selbstverständnis: Die Kunst sucht mehr nach Wahrheit denn nach Schönheit oder Gefälligkeit. Sie will die Wirklichkeit in einer Weise darstellen, die, nun ja, eben realistisch ist. Und damit stellt sich natürlich die Wie-Frage, das heißt mithilfe welcher Verfahren und Konstruktionen man das eigentlich macht.

GM: Also ich habe das jetzt so verstanden, dass Realismus auch eine Art Haltung bedeutet. Realistische Kunst meint das Vorhaben, sich mit Gesellschaft reflexiv auseinanderzusetzen. Und das ist etwas, was in der Vormoderne so gar nicht vorkam. Und andererseits beschreibt Realismus auch eine bestimmte Ästhetik. Ist es jetzt zu salopp gedacht, zu sagen, dass man

Realismus als Beschreibung einer mimetischen Ästhetik gar nicht braucht und stattdessen von Naturalismus sprechen kann? Ist das nicht eine Dopplung, würde es nicht ausreichen dem Realismus ausschließlich die von dir beschriebene Stellung, diese quasi soziologische Stellung zu geben?

SA: Die Grenzen zwischen Realismus und Naturalismus sind fließend und sicher nicht ein für allemal dingfest zu machen. Manchmal meinte Naturalismus schlichtweg, dass es sich nicht um Atelier-, sondern um Freiluftmalerei handelt. Oder es wurde damit die Tatsache bezeichnet, dass die Sujets eher auf die „erste Natur" bezogen sind und nicht auf zweite Natur, also Gesellschaft. Eine wichtige Unterscheidung scheint mir zu sein, dass Naturalismus stärker auf das Außen gerichtet ist, wohingegen es dem Realismus um das Innere der Dinge geht: Deswegen ist die Leitlinie des Naturalismus auch oftmals eher die Richtigkeit, während es dem Realismus um Wahrheit geht. Naturalistische Künstler beziehen sich häufig auch auf die exakten Wissenschaften als ihr Vorbild. Das zeigt sich zum Beispiel bei Émile Zola, dem Hauptvertreter einer radikal naturwissenschaftlich verstandenen Auffassung von Literatur, der meinte, die Künstler müssten die physischen, psychischen und sozialen Mechanismen gleichsam mit der Präzision der naturwissenschaftlichen Methode aufzeichnen. Eine solche szientifische Objektivierung erfordert eigentlich, dass Subjektivität ausgeschaltet werden muss. Das zeigt sich in der berühmt gewordenen Gleichung von Arno Holz, derzufolge naturalistische Kunst aus der Darstellung der Natur abzüglich des subjektiven Störfaktors bestand: „Kunst = Natur – x".

GM: Daran anknüpfend könnte man fragen, ob nicht die Kunst in der Vormoderne, die, wie du beschrieben hast, vorwiegend heroische Schlachten, Herrschaft, das Höhere und Absolute und so weiter abbildete, dies tat, weil das zu ihrer Zeit die erlebte Wirklichkeit und sozusagen realistisch war. Erst Mitte des 19. Jahrhunderts, als sich die bürgerliche Gesellschaft nach und nach durchsetzte, werden ja diese Fabrikwirklichkeiten langsam die gesellschaftstragende Kategorie. Inwieweit stellt dann der Realismus im 19. Jahrhundert überhaupt einen kunstgeschichtlichen Bruch dar, beziehungsweise inwieweit ist er eine Fortsetzung?

HI: Aber auch in der Vormoderne hätte man niedere Sujets wie etwa Bauern malen können.

GM: Ja, aber diese hatten noch nicht diese zentrale Stellung in der Gesellschaft zu der Zeit. Zumindest nicht in der Art, wie über Gesellschaft nachgedacht wurde.

SA: Das sind sehr komplexe Fragen. Der erste Punkt ist meines Erachtens total wichtig. Er wird auch von Klassikern der Realismusforschung stark gemacht, zum Beispiel von der Kunsthistorikerin Linda Nochlin oder von Erich Auerbach. Beide argumentieren, dass moderner Realismus, wie ich ihn oben skizziert habe, selbst ein Produkt der kapitalistischen Moderne ist. Davor gibt es keinen Realismus in diesem Sinne. Gleichzeitig meint das aber auch einen inhaltlichen Bezug: Realismus steht mit den großen Bewegungen der modernen Zeit in einer inneren Verbindung, sie bilden seinen Gegenstand. Man könnte anstatt der großen Bewegungen auch einfach von „bürgerlicher Gesellschaft" oder dann von „kapitalistischen Herrschaftsverhältnissen" sprechen. Das ist auch der historische und politische Kontext, in den der Realismus seine Subjekte stellt. Die Individuen sind in realistischen Darstellungen eigentlich immer Ensembles gesellschaftlicher Verhältnisse, wie es bei Marx heißt, sie sind immer in eine konkrete politisch-gesellschaftlich-ökonomische Gesamtwirklichkeit hineingestellt. Das Programm des Realismus ist also eigentlich guter Marx: Es geht nicht um Dogmen, sondern um wirkliche Voraussetzungen: die wirklichen Individuen, ihre Aktion und ihre materiellen Lebensbedingungen. Und diese sind nüchtern in den Blick zu nehmen.

HI: Könnte man sagen, dass sich dadurch der Kunstbegriff von grundauf verändert? Denn eigentlich hat man es hier ja mit einer Art Gesellschaftskunst zu tun, mit Kunst, die sich auf die soziale Welt bezieht.

SA: Ja, diese Tendenz stellt den Realismus, wie du richtig angedeutet hast, in ein kompliziertes Verhältnis zur Soziologie. Denn es stellt sich die Frage, welche Rolle eigentlich die Ästhetik spielt. Wenn man sich quasi mit der Soziologie den Gegenstand teilt – nämlich moderne Gesellschaft und die Individuen in ihr – wie gestaltet sich dann das Verhältnis zur Soziologie? Für beide ist der Kritikbegriff extrem wichtig. Kritik (krínein) bedeutet ursprünglich (unter-)scheiden, trennen. Und das war sowohl der Soziologie als auch dem Realismus eingeschrieben. Nicht nur im Sinne der analytischen Durchdringung ihres Gegenstands, sondern potentiell auch als intervenierende Negation. Die Doppelstellung gegenüber der bürgerlichen Gesellschaft besteht also darin, sie einerseits möglichst präzise darstellen zu wollen und sie anderseits zu problematisieren. Das ist die Konstellation, die

letztlich zur gesamten Frage der Darstellung in der realistischen Ästhetik führt. Wie kann ich die Dinge künstlerisch verarbeiten, sodass sie gleichzeitig erfasst und problematisiert, dargestellt und negiert werden. Das ist im Endeffekt die ganze Formfrage. Und die verschiedenen Stränge und Ausformungen des Realismus bzw. Naturalismus sind meines Erachtens alles historische Antworten oder Versuche, eine bestimmte Formproblematik, die mit dieser Aufgabe gegeben ist, zu bewältigen.

GM: Ich finde den Gedanken ziemlich schön, dass dieses neue marxistische Weltverständnis, das sich an der konkreten Wirklichkeit entlangarbeitet und nicht mit abstrakten Ideen beginnt, eine Verbindungslinie zur realistischen Kunst hat, welche nach wirklicher, sinnlich erfassbarer Gegenwart greift. Und gleichzeitig ist es witzig, weil doch die bürgerliche Gesellschaft als entstehende Herrschaftsform, auf die Marx ja reagierte, eine ist, die quasi im selben Moment eine zweite Natur einführt. In seiner Ästhetischen Theorie sagt Adorno, in der totalen Tauschgesellschaft sei alles nur für anderes. Das ist mir sehr im Kopf geblieben. Ich stelle mir die Frage, ob in dem Moment, in dem der Realismus aufkommt und sich in Stellung bringt, um ein Problem zu lösen, eine Gegenentwicklung ins Leben gerufen wird, die ihm den Weg zu seinem Ziel sofort wieder blockiert.

SA: Ich würde vielleicht nicht sagen „den Weg blockiert“, aber den Weg doch eben sehr kompliziert macht. Es ist jedenfalls ein interessanter Bezug. Im Einführungstext zu Axël wants to go with Sara ist ja die Rede von der List der Kunst von Arnold Hauser, die er von Hegel geborgt hat. Hegel spricht aber nicht nur von der List der Vernunft, sondern auch vom Ende der Kunst. Und das Ende der Kunst bei Hegel besteht eben genau darin, dass die moderne Gesellschaft extrem kompliziert und vermittelt wird. Er nennt das in der Rechtsphilosophie das System der Bedürfnisse, das korreliert weitestgehend mit Adornos Rede davon, dass alles nur für anderes ist. Man hat es hier mit einem derart komplizierten Vermittlungszusammenhang zu tun, der es mehr oder weniger unmöglich macht, die Realität an der empirischen Wirklichkeit der Dinge abzulesen. Das ist das Kernproblem, an dem sich, würde ich sagen, ein nicht-naiver Realismus abzuarbeiten hat. Das ist gleichzeitig auch eine Reaktion gegen Hegel: zu versuchen, weiterhin Kunst zu machen, die den Anspruch, die enigmatische Gesellschaft zur Darstellung zu bringen, nicht fallen lässt. Deswegen heißt es bei Brecht, die Realität sei in die Funktionale gerutscht. Die Fotografie der Krupp-Werke oder der AEG sagt dir nichts über diese Fabrik. Oder zumindest nicht das Wesentliche: nichts über Produktionsverhältnisse, nichts über Ausbeutungsverhältnisse, nichts über freie Lohnarbeit und so weiter und so fort. Brecht meint, in Anbetracht dieser Problematik sei etwas aufzubauen, etwas Künstliches, Gestelltes. Es muss Methoden geben, künstlerische Verfahren, um trotzdem an diese Angelegenheiten heran zu kommen – Montage, Syntaktiken, Gegenüberstellungen, Überschreibungen, Auslassungen und so weiter.

HI: Du sagst der Realismus reagiert. Aber diese Entwicklung der undurchsichtigen Gesellschaft und der vermittelten Welt war doch eine, die zeitlich dem Entstehen des Realismus nachfolgt, oder? Das Problem tritt doch erst etwas später deutlich hervor? Fängt da ein Wechselspiel an oder inwiefern „reagiert“ der Realismus?

SA: Ich würde sagen, die kritischere Auseinandersetzung des Realismus mit der Realismusproblematik im Sinne einer zunehmend vermittelten, kapitalistischen Wirklichkeit, die sozusagen systemisch undurchschaubar ist, sofern man lediglich im Empirischen verbleibt, ist eine, die erst später auftritt. Das kündigt sich bereits in Hegels Rechtsphilosophie an, dieses System der Bedürfnisse, die Vermittlung, die Ausweitung der Interdependenzketten, wie man soziologisch sagen könnte. Erst bei Marx wird das Kapital in seiner ganzen Tragweite und Systemik erfasst. Aber natürlich reagiert auch Marx auf gesellschaftliche und geschichtliche Erfahrungen und stellt sich die Frage, wie diese begrifflich erfasst werden können. Ich würde darüber hinaus aber schon sagen, dass es bereits im Realismus von Courbet in den 1850ern ästhetische Reflexionen bestimmter klassischer Darstellungsprinzipien gibt, durch die Prozesse, die auch Marx beschreibt, in Sichtweite der Erfahrung gebracht werden. Courbet ist natürlich kein Brecht, er ist kein marxistischer Künstler, auch wenn er sozialistische Tendenzen hatte und eng mit Proudhon befreundet war. Die dezidierte Reflexion der Pathologien des Kapitalismus kommt erst um die Jahrhundertwende auf, wo die Gesellschaft in eine weitere Krise eintritt, die sich in der verstärkten Abkehr vom fortschrittsoptimistischen Liberalismus des vorherigen Jahrhunderts niederschlägt. Das ist der Moment, in dem die ganzen gesellschaftlichen Probleme, die sich im 19. Jahrhundert bereits andeuten – zunehmende Proletarisierung, Industrialisierung, Rationalisierung, Verdinglichung und so weiter – immer stärker zu Bewusstsein und dann auch in ihrer ganzen Tragik und ihren ganzen Auswüchsen zur Erscheinung kommen. Und das betrifft auch die Kunst.

GM: Was gab es denn für Versuche, diese neue Realität einzufangen, was hat das auf ästhetischer Ebene eigentlich konkret ausgelöst? Das wäre jetzt vielleicht so eine Art Bestandsaufnahme.

SA: Künstlerische Beispiele finden sich in der Geschichte des Realismus natürlich zuhauf. Die Literatur Flauberts ist beispielsweise durch eine extrem sachliche und unparteiische Darstellungsweise gekennzeichnet, an deren Ende keine „Moral von der Geschichte“ steht. Bei Courbet besteht der Realismus in der unkonventionellen Verweigerung einer übergreifenden narrativen oder ideellen Einheit, die die etablierte klassische Malerei bis dahin gekennzeichnet hatte. Vertov und die russischen Kinoki richteten sich gegen das Format des Spielfilms, das als bürgerlich abgelehnt wurde. Es sollte einem an Tatsachen orientierten Kino weichen, das sich als kognitive Ästhetik aktiv an der Organisation des wirklichen Lebens beteiligt. Brechts Konzept des epischen Theaters hat zum Ziel, gängige dramatische Betrachtungsweisen mitsamt dem ihnen eingeschriebenen Fatalismus durch Verfremdungseffekte zu irritieren und herauszufordern; Kracauers befremdende Rede von der „rosa-moralischen Hautfarbe der Angestellten“ führt durch eine Art Verkrümmung der Realität zu ihrer Richtigstellung; Kluge vermischt in seinen Filmen Fakt und Fiktion um das gesellschaftliche Realitätsprinzip zu durchbrechen und den Wünschen ihre realistische Bedeutung zurückzugeben.

GM: Das sind alles verschiedene Verfahren und Methoden, durch die versucht wird, gesellschaftliche Wirklichkeit zur Darstellung zu bringen. Was haben sie gemeinsam?

SA: Ich würde sagen, in realistischen Darstellungen gibt es immer zwei Momente: Das erste Moment besteht darin, dass sie uns zunächst einmal etwas wiedererkennen lassen. Dass wir also etwas sehen, was wir kennen: einen Vorgang, eine Situation, eine bestimmte Begebenheit, eine bestimmte Stadt. Das ist das gegenständliche Moment des Realismus. Das ist die Bodenhaftung, wie Kluge es nennt. Und dann passiert in der realistischen Ästhetik aber etwas, was darüber hinausgeht. Das zweite Moment. Denn es ist nicht ausschließlich eine Wiedererkennung, die sich da vollzieht, sondern immer auch eine Infragestellung oder eine Erweiterung, durch die das, was man sieht, anders angeschaut wird, als man das zuvor gesehen hat. Realistischen Werken eignet also eine doppelte Verweisstruktur: Sie bringen erstens einen Gegenstand zur Darstellung. Aber sie problematisieren gleichzeitig durch ihre formalen Operationen die geschichtlichen und gesellschaftlich vorherrschenden Systeme, durch die dieser Gegenstand in seiner bestimmten Erscheinungsform hervorgebracht wird. So wird gewissermaßen die Erkenntnis bestimmter gesellschaftlicher Widersprüche, bestimmter Antagonismen, Konflikte oder Herrschaftsverhältnisse durch die realistische Darstellung provoziert. Man könnte auch sagen, es gibt ein materielles, dokumentarisches Moment und eine stärker formales, konstruierendes. Der Realismus lebt klassischerweise davon, sehr nah an den empirischen Phänomenen zu sein. Die Frage der gesellschaftlichen Substanz ist aber eine, die sich auch ganz anders stellen lässt. Nämlich indem man gesellschaftliche Substanz an der Form abliest. Beispielsweise wenn sich jemand in einen Kokon einwebt, wie in Bea Camachos Arbeit in eurer Ausstellung. Das ist ja alles andere als realistisch im dokumentarischen Sinn. Ich sehe selten Leute, die sich in einen Kokon einweben.

GM: Könnte man die These aufstellen, dass dort wo es eine starke Tendenz hin zum Realismus gibt – wie auch immer diese sich formsprachlich äußert – muss es dialektisch immer auch die Kehrseite geben, nämlich den Sprung weg von der Wirklichkeit, ein eskapistisches Moment? Eine Ausflucht? Oder wie erklären wir uns, dass es immer wieder in verschiedenen Momenten der Geschichte so etwas gab, Kunst als Flucht vor der Gesellschaft? Hauser sagt an einer Stelle auf einen bestimmten historischen Moment bezogen, die Gesellschaft ruhe sich in der Kunst aus.

SA: Das hat ja eine lange Tradition, die Verpönung der Kunst als einer eskapistischen oder auch irrealen Welt, die man nicht braucht. Selbst bei Plato ist die Kunst erst die dritte Ebene von Wahrheit. Du hast die Ideen, das ist die eigentliche Wirklichkeit, dann hast du die empirischen Abbilder dieser Ideen, also die physische Welt, das ist ja bereits die zweite Ebene, und diese wird dann von der Kunst nochmal abgebildet. Wozu braucht man das noch, könnte man fragen. Meine These wäre, dass man Wirklichkeit ohne Möglichkeit gar nicht haben kann. Und das wäre eigentlich ein Argument für den Sprung weg von der Wirklichkeit, wenn auch nicht im utopistischen Sinn.

GM: Kannst du das nochmal erläutern?

SA: Bei Robert Musil heißt es, der Sinn für Wirklichkeit ist ein Sinn für das So-Sein der Dinge, der Sinn für Möglichkeit hingegen einer für deren potentielles Anders-Sein. Ein kritischer Blick auf die Wirklichkeit meint immer, die Dinge auch unter dem Gesichtspunkt ihrer möglichen Veränderung zu betrachten. Das bedeutet, dass ich, wenn ich Wirklichkeit erforschen, interpretieren und darstellen möchte, gleichzeitig erfassen muss, welche Möglichkeiten der Transformation in ihr gelegen sind.

Und das betrifft gleichermaßen die Gegenstände wie unsere Wahrnehmung von ihnen. Ohne Sinn für Möglichkeit, verstehe ich nichts von der Wirklichkeit, aber ohne Sinn für die Wirklichkeit, bleibt meine Auffassung von Möglichkeit entweder leer oder abstrakt.

HI: Das führt direkt hinein ins Thema der Utopie.

SA: Ja. Die Frage von Utopien ist in diesem Kontext auch die Frage nach der Ebene, auf welche diese Utopien bezogen sind. Viele der avantgardistischen realistischen Ästhetiken formulieren ja sowas wie Utopien des Sehens oder Utopien der Sinnlichkeit. Dabei geht es gewissermaßen um Ästhetik im weiten Sinne: um die Struktur und Veränderung unserer sinnlichen Erkenntnisvermögen. Hier wäre die Kunst eher zuständig für das Ausmessen und den Möglichkeitsraum der Sinnlichkeit. Wie weit können unsere sinnlichen Kapazitäten, unsere ästhetischen Kapazitäten, unser Vorstellungs- und Unterscheidungsvermögen ausgereizt werden? Das Zeichnen utopischer Räume als konkreter gesellschaftlicher oder technologischer Zukunftsräume wäre nochmal eine davon abzugrenzende Form der künstlerischen Auseinandersetzung, denke ich. Die Frage wäre, inwieweit diese Utopien von einem gewissen historischen Bewusstsein unserer gegenwärtigen Situation informiert und getragen sind. Was sind ihre Quellen, ihr Verständnis des Politischen, ihr Verständnis der Gesellschaft?

GM: Ich denke, das sind auch zentrale Punkte, die unsere Ausstellung aufgreifen möchte. Da spielt die Frage, ob die utopische Tendenz der zeitgenössischen Kunst auf den Schultern der Wirklichkeit steht, also eine Rückbindung zum Möglichen der Gegenwart hat – oder ob sie sich der Welt und ihrer Potenziale vollkommen entbindet – die wesentliche Rolle. Entscheidet das nicht darüber, ob eine utopische Praxis sozusagen utopistisch wird, also psychologisch als Eskapismus zu betrachten wäre?

SA: Ich glaube, dass wir eine Dimension der ganzen Realismus-Problematik noch nicht ausreichend belichtet haben. Kluge spricht oft vom Antirealismus der Gefühle. Und davon, dass wir sozusagen Realität ständig umdichten. Die ganze Realismusproblematik wird sehr viel komplizierter, wenn man sich vorstellt, dass Menschen in einer Realität, die sie schändet und die es nicht gut mit ihnen meint, ständig damit beschäftigt sind, dieser Realität auszuweichen. Sie sind also realistisch, indem sie sich gegen eine schlechte Realität wenden, indem sie anti-realistisch sind. Der Realismusbegriff hat aber auch eine ideologische Herrschaftsseite. Mark Fisher spricht beispielsweise von kapitalistischem Realismus. Das ist der Realismus, der sagt, „Das ist die Wirklichkeit, halte dich an sie!“. Geh in ihr spazieren, aber akzeptiere sie, nimm sie, wie sie ist. Die ganze TINA-Doktrin, die von Thatcher geprägt wurde – „There is no alternative“ – ist eigentlich genau das. Ein apologetischer, affirmativer Realismus.

GM: Eine Rechtfertigungsmethode. „Sei doch mal realistisch!“

SA: Genau, sei realistisch! Ist das machbar, ist das umsetzbar, was sagen die Zahlen. Wer einmal mit einem Realpolitiker diskutiert hat, weiß wie das funktioniert. Und gleichzeitig gibt es eben auch einen sozialpsychologischen Begriff von Realismus, der antagonistische Realismus, der eigentlich ein Anti-Realismus ist. Gewissermaßen eine Art des unhintergehbaren Eskapismus. Dabei handelt es sich um die Tatsache, dass Menschen immer auch gegen das anarbeiten, was ihnen als Realität zugemutet wird. In meiner Dissertation habe ich das am Beispiel der Bandarbeiterin Lissi behandelt, deren Tätigkeit darin besteht, in einer Gewürzfabrik am Fließband Kartons zu befüllen. Sie denkt sich die ganze Zeit Geschichten aus über das, was sie da tut. Das sind Selbsttröstungen, Umdeutungen, Erzählungen, die wir uns ausdenken. Das ist, was ich in Camachos Arbeit sehe: Wir spinnen einen Kokon um uns, um es in der Wirklichkeit auszuhalten. Und das ist auch etwas, das in eurer Ausstellung auf seine Weise adressiert wird, nicht nur durch die Kokon-Arbeit, sondern auch durch die Arbeit von Luise Schröder und Anna Baranowski, die diese Einweihungszeremonie begleitet und etwas sehr Sakrales hat.

HI: Ja klar, es geht um die größte Jesusstatue der Welt.

GM: Ja. Aber man sieht sie nie.

SA: Genau, facing the scene! Es ist ein Spiel mit der Perspektive. Wir schauen ja eigentlich immer nur in die Augen der Zuschauer und sehen nie das, was sie sehen, sondern immer nur sie selber. Wie sie andächtig dastehen und ihnen die Wärme ins Gesicht scheint. Die Religion ist der Seufzer der bedrängten Kreatur, wie das bei Marx heißt. Oder in der Seelsorge-Arbeit am Telefon...

HI: Der Telefon-Wahrsagerei.

SA: Ja, die Telefon-Astrologie, die eigentlich eher eine sehr seelsorgerische Gestalt annimmt und der Person sagt, das schaffen sie, das wird total gut und so weiter. Fast schon ein elterlicher Zuspruch. Eine Frage der Kunst im Kontext von realistischer Ästhetik und der Frage des Eskapismus ist sicherlich, wie man mit dem, naja, notwendig falschen Bewusstsein umgeht, das in dieser Arbeit recht satirisch eingefangen wird, aber auch in der bereits erwähnten Kokon-Arbeit zum Ausdruck kommt. Gewissermaßen findet sich dieser Antagonismus zwischen Subjektivität und Objektivität schon bei Freud, nämlich als Konflikt zwischen Lustprinzip und Realität. Der Konflikt ist das eine und wie wir darauf reagieren das andere. Freud nennt das „Hilfskonstruktionen“: Ablenkungen, Ersatzbefriedigungen und Rauschstoffe ebenso wie Vermeidung oder Flucht. Also all jene Strategien, die wir anwenden, um es in der Wirklichkeit auszuhalten.

GM: Ich stelle mir die Frage, was das für unsere Ausstellung bedeutet und ob sie vor diesem Hintergrund überhaupt Sinn ergibt? Was löst das denn aus, wenn wir diese Reflexion zu Realismus oder diese Fragen den Leuten vor den Latz knallen? Ist das überhaupt zielführend? Ist das eine Thematik, die man über Intellekt adressieren kann? Ich meine, wir machen das eigentlich gar nicht intellektuell, sondern sinnlich, weil wir ja Kunst ausstellen und über Form da herangehen. Aber dennoch, wenn wir diese Hilfskonstruktionen brauchen um zu überleben, ist dann die aktuelle Blindheit für die Welt nicht schon eine gesellschaftliche Notwendigkeit geworden? Wie geht man jetzt damit um? Wenn wir kritisch darüber nachdenken, Probleme daran sehen oder uns wünschen, es wäre anders. Wie kann man die Geste einer solchen Ausstellung überhaupt auslesen?

HI: Darf ich da noch etwas dranhängen? In unserem Gesprächen im Vorfeld zu dieser Unterhaltung heute kamen wir immer wieder auch auf die Expressionismus-Debatte zu sprechen. Lukács sagt ja in dem Kontext sinngemäß der Expressionismus sei der Anfang vom Ende, weil dort sozusagen die Welt ins Absurde abstrahiert und aus den historischen Zusammenhängen gelöst wurde. Heute leben wir in einer Welt nochmal hundert Jahre später und die historischen Gegebenheiten sind noch viel weiter in die Ferne gerückt – und unserem Bewusstsein sozusagen noch weiter entrückt. Und wir halten da aber immer noch dran fest, und stellen fest, egal welche Ausstellung wir machen, eigentlich sprechen wir immer über Geschichte, immer irgendwie über Freiheit. Entfernen uns aber zeitgleich jedes Jahr ein bisschen weiter von so einem Scheidepunkt. Auch in der Hinsicht würde ich Günthers Frage stellen: Macht das eigentlich noch Sinn? Also kommt man da irgendwie noch an etwas heran...oder was machen wir da überhaupt?

SA: Ich denke die Frage, die sich durch unsere gesamte Diskussion gezogen hat, ist die Frage nach historischem Bewusstsein. Das heißt auch nach einem Verständnis des gesellschaftlichen Zusammenhangs, in dem wir uns befinden. Ich glaube schon, dass eure eher unkonventionelle Tendenz, sich mit diesen Sachen kritisch auseinanderzusetzen, eine ist, die insofern Sinn macht, als wir uns momentan in einer geschichtlichen Situation befinden, in der wirklich epochale Umbrüche passieren. Gewissermaßen sind wir am Ende der Postmoderne angelangt, wo sich auch zunehmend der ganze ideologische Apparat und Kategorienzusammenhang des Postmodernismus auflöst. Das kann durchaus auch Möglichkeiten eröffnen, insbesondere wenn man plötzlich damit konfrontiert wird, dass einem ein fundiertes geschichtliches und politisches Verständnis der Welt überhaupt fehlt. Ich denke, dass uns da etwas abhandengekommen ist, merkt man unter anderem daran, dass plötzlich die Geopolitik wieder ganz anders einschlägt. Dass Trump wieder an die Macht gekommen ist, trotz aller Beschwörungen des demokratischen Geistes und ähnlichem. Dass es eine absolute Entgrenzung technologischer Entwicklungen gibt. Ich glaube, es kommen sehr unbequeme Zeiten auf uns zu. Und vor diesem Hintergrund macht es schon Sinn, solche Fragen zu stellen, wie ihr das tut. Wie das rezipiert wird und was es im Einzelnen auslöst, ist eine andere Frage. Im Allgemeinen bin ich aber leider wenig optimistisch. Allerdings sollte man eine Ausstellung auch nicht gegen tausend Jahre angesammelter Geschichtsmacht ausspielen. Kunst, vor allem realistische Kunst, gesellschaftskritische Kunst, und Kunst, die sich mit Utopien und der Flucht vor der Realität auseinandersetzt, tut gut daran, bei ihren Leisten zu bleiben. Wenn sie ihre Arbeit gut macht, ist viel mehr gewonnen, als wenn sie glaubt, sie reißt jetzt die Revolution vom Zaun oder macht kurzerhand Bewusstseinsbildung wie die Sozialdemokratie vor 120 Jahren. Wir sind kleiner als David gegen Goliath. Ich finde es sinnvoll, Realismus als eine offene Problemstellung zu begreifen, anstatt den Begriff als Gütesiegel für Kunstwerke einzuführen und dann Ausschluss zu produzieren. Der kleinste gemeinsame Nenner dabei wäre womöglich das, was Adorno „Vorrang des Objekts“ nennt: Also gesellschaftliche Realität als zentrale Kategorie ernst zu nehmen, mit ihr nicht nach Gutdünken zu verfahren, sondern sie von innen her zu erschließen, und so den Blick für eine Ordnung des Möglichen zu entwickeln, „wo Menschen und Dinge an ihrem rechten Ort wären“. Die Aufgabe von Realismus wäre also, seinem Gegenstand gerecht zu werden. Nicht mehr und nicht weniger. Damit wäre eigentlich viel getan.