

**AXËL WANTS TO**

**GO WITH SARA**



# AXËL WANTS TO GO WITH SARA

A project by Mailand / Innenhof

Was ist Realismus in der zeitgenössischen Kunst? In Auguste Villiers de l'Isle-Adams Roman „Axël“ begehrt der gleichnamige Protagonist die sich in einer Art übersinnlichen Parallelwelt befindende Sara. Durch die Trennung dieser zwei Sphären bleibt ihre gegenseitige Liebe unerfüllt. Unzufrieden mit dem Leben schlägt Axël den gemeinsamen Freitod vor. Saras Wunsch nach einer letzten gemeinsamen Liebesnacht weist er zurück. Axël befürchtet, daß er danach nicht mehr den Mut haben werde zu sterben und dass ihre Liebe, sowie alle verwirklichten Träume, die Prüfung der Zeit nicht bestehen werde. Die vollkommene Illusion ist ihm lieber als die unvollkommene Wirklichkeit. „Axël wants to go with Sara“ ist Teil einer Konzeptveranstaltungsreihe, die sich als Versuch einer Selbstkritik der zeitgenössischen Kunst versteht. Sie verfolgt die grundsätzliche Infragestellung des in der gegenwärtigen Kunstszene vorherrschenden Common Sense, sowie seiner dominierenden Erscheinungen.

What is realism in contemporary art? In Auguste Villiers de l'Isle-Adam's novel "Axël", the protagonist seeks his love Sara in a supernatural world. Since they exist in two different spheres, their love must remain unfulfilled. Dissatisfied with his life, Axël wants them both to commit suicide. When Sara suggests spending one last night together, he refuses. Axël fears this night could make them want to stay alive, which ultimately will show that their love — like any fulfilled dream — will fade and disappoint over time. He prefers the perfect illusion of imperfect reality. "Axël wants to go with Sara" is part of a series of concept shows that constitutes an attempt of self-criticism of contemporary art. It pursues the essential questioning of the common sense prevailing in the contemporary art sphere as well as in its dominant phenomena.

AXËL WANTS TO GO WITH SARA

A project by Mailand / Innenhof

<https://www.mailand-innenhof.org/>  
[contact@mailand-innenhof.org](mailto:contact@mailand-innenhof.org)

Leipzig 2026

Layout by Diego Gallardo López

## TABLE OF CONTENTS

Einführung: Realismus und die List der Kunst	8
Introduction: Realism and the Cunning of Art	10
Facing the Scene <i>Anna Baranowski &amp; Luise Schröder</i>	12
Telemistica <i>Christian Jankowski</i>	14
Fonte 193 <i>Cinthia Marcelle</i>	16
Still <i>Hein-G. Petschulat</i>	18
Enclose <i>Bea Camacho</i>	20
<i>fallen</i> <i>Mailand / Innenhof</i>	22
Was ist Realismus in der Kunst? <i>Ein Gespräch mit Steffen Andrae</i>	24
What is Realism in Art? <i>A Conversation with Steffen Andrae</i>	34
Religion und Kunst als Ausdrucksformen des Geistes <i>Jan-Lasse Müller-Mütz</i>	44
Religion and Art as Expressions of the Geist <i>Jan-Lasse Müller-Mütz</i>	49

# Einführung

## *Realismus und die List der Kunst*

In seiner „Sozialgeschichte der Kunst und Literatur“ bespricht der deutsch-ungarische Kunsthistoriker Arnold Hauser die Geschichte der Kunst als Pendelbewegung zwischen zwei ästhetischen Polen. Naturalistisch-imitative Tendenzen als Versuch die Dinge in ihrem naturhaften Sein zu erfassen, stehen geometrisch-ornamentalen gegenüber, die formstreng das Leben stilisieren, idealisieren und symbolisch-vermittelnde Aufgaben erfüllen. Während Erstere sich sinnlich der Wirklichkeit annähern, kommunizierten und festigten Letztere häufig Herrschaftsbegründungen. Beide Tendenzen sind nicht eindeutig festzulegen, koexistieren stets, kommen in unterschiedlichen Epochen in verschiedenen Ausprägungen vor und nehmen wechselhaft zu und ab. In der heraufziehenden Moderne schließlich nimmt der Naturalismus in Gestalt des Realismus eine dominante Stellung ein. In diesem, auch als Sieg des Realismus bezeichneten Zusammenhang, spricht Hauser von der „List der Kunst“. Das erinnert unwillkürlich an G. W. F. Hegels „List der Vernunft“: Hegel meint, dass Menschen im Vollzug ihrer individuellen Zwecke gleichsam eine Fortschrittsbewegung antreiben, die eine gesellschaftliche Entwicklung in Richtung Freiheit bedeutet. Auf diese Weise verwirklicht sich der Menschheitszweck durch die Menschen, doch gleichwohl hinter ihrem Rücken.

Was nun bedeutet Hausers Abwandlung der *List der Vernunft* hin zur *List der Kunst*? Indem sich die Techniken und Möglichkeiten der Kunstproduktion geschichtlich immer weiter verfeinerten und fortentwickelten, konnte eine der sinnlichen Wirklichkeit zunehmend ähnlicher werdende Kunst hergestellt werden. Der Ansporn zur

Nachahmung der Natur trieb die Produzenten dazu an, die idealisierten und zumeist herrschaftsdienlichen Formalismen ihrer Auftraggeber zu Gunsten einer detailgetreuen Darstellung der Realität tendenziell zu überwinden. In der Zeit des Ancien Régime war die politische Vorherrschaft einzelner Gesellschaftsklassen noch in transzendenten Sphären begründet, vermittelt etwa durch die Gottesordnung, oder das blaue Blut des Adels – Merkmal der Zugehörigkeit zu einer höheren Rasse. Diese übersinnlichen Herrschaftsbegründungen sollten auch in der sinnlichen Welt Widerhall finden und gefestigt werden, demgemäß wurden formrigoristische, symbolische Werke bei Künstlern in Auftrag gegeben. Wenn ein Werk sich aber der realistischen Darstellung der Dinge verpflichtete, entzog es der Transzendenz den Boden: Realistische Kunst bringt die ideologische Erzählung der herrschenden Klassen in Kontrast mit der empirischen Welt und setzt so eine kritische Reflexion in Gang. Nun wird klar, was Hauser mit dem Terminus „List der Kunst“ auf den Begriff bringen möchte: Ohne dass die großen Namen der Kunstgeschichte es notwendigerweise im Sinn hatten, schufen sie durch die kollektive Weiterentwicklung der Kunst ein Instrument ernstzunehmender Gesellschaftskritik – und trugen auf diese Weise zum allgemeinen Fortschritt der Gesellschaft bei.

Wie steht es heute um die List der Kunst? Betrachtet man die großen Ausstellungen der vergangenen Jahre, ist eine klare Tendenz zu erkennen: Kaum Versuche realistischer Darstellungen unserer Gegenwart, sondern eine Häufung von utopistischen, mystischen bis kultisch-religiös stilisierten Werken füllen die Bühnen der zeitgenössischen Kunst. Es geht um ein Eintauchen in eine bessere Welt, ein Träumen von Errettung, ein Fantasieren einer anderen Wirklichkeit, um rettende Mächte und übersinnliche Hilfe in der Stunde der Not. Was bedeutet dieser kollektive Blick in die Ferne? Artikuliert sich hier eine verzweifelte Weltflucht, eine Resignation vor einer nicht mehr zu bewältigenden Welt?

Sei es die Ausflucht in die Vergangenheit, die sich in der Zuwendung zu Ursprünglichkeitsmythen ausdrückt, oder ein Wegräumen in Zukunftsutopien, in denen alles anders ist. In beiden Ausprägungen dieser eskapistischen Tendenz geht 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. Diesen Wunsch, der angesichts der Zumutungen der spätkapitalistischen Gesellschaft durchaus nachvollziehbar erscheint, will die Ausstellung *Axël wants to go with Sara* hinsichtlich seiner künstlerischen Entfaltung reflexiv besprechen. Historisch gesehen war das möglichst scharfe Abbilden der empirischen Realität ein wirkungsmächtiger Ausdruck künstlerischer Gesellschaftskritik. Kunst war kritisch, nicht wenn sie ein Ausgleichen des Wirklichkeitsdrucks durch den Konsum künstlich gestifteter Errettung bot, sondern ein Offenlegen des unhaltbaren Zustands auf der Ebene der Erfahrung. Was bedeutet die Tendenz der Abwesenheit des Realismus in der zeitgenössischen Kunst und wohin führt sie?

# Introduction

## *Realism and the Cunning of Art*

In his “The Social History of Art”, German-Hungarian art historian Arnold Hauser discusses the history of art as a pendulum swing between two aesthetic poles. Naturalistic-imitative tendencies, which attempt to capture things in their natural state, are contrasted with geometric-ornamental tendencies, which stylize and idealize life in a strictly formal manner and fulfill symbolic-mediating functions. While the former approach reality sensually, the latter often echo and reinforce justifications for domination. Neither tendency can be clearly defined; they always coexist, occur in different forms in different eras, and wax and wane. With the rise of modernism, naturalism—in the form of realism—finally took on a dominant position. In this context, also referred to as the triumph of realism, Hauser speaks of the “cunning of art.” This inevitably brings to mind G. W. F. Hegel’s “cunning of reason”: Hegel believes that in pursuing their individual goals, humans drive a movement of progress that leads to social development toward freedom. In this way, the purpose of humanity is realized through human beings, but at the same time behind their backs.

What, then, does Hauser’s shift from the *cunning of reason* to the *cunning of art* mean? As the techniques and possibilities of art production became increasingly refined and developed over time, it became possible to produce art that was ever more similar to sensory reality. The desire to imitate nature drove producers to move away from the idealized and mostly authoritarian formalisms of their clients in favor of detailed representations of reality. During the Ancien Régime, the political dominance of individual social classes was still based on

transcendent spheres, conveyed, for example, by the divine order or the blue blood of the nobility—a sign of belonging to a higher lineage. These supernatural justifications for rule were also intended to resonate and be reinforced in the sensory world; accordingly, artists were commissioned to produce works that were formalistic and symbolic. However, if a work was committed to the realistic depiction of things, it undermined the basis for transcendence: Realistic art contrasts the ideological narrative of the ruling classes with the empirical world, thereby triggering critical reflection. Now it becomes clear what Hauser means by the term “cunning of art”: without necessarily intending to do so, the great names in art history created an instrument of serious social criticism through the collective development of art—and in this way contributed to the general progress of society.

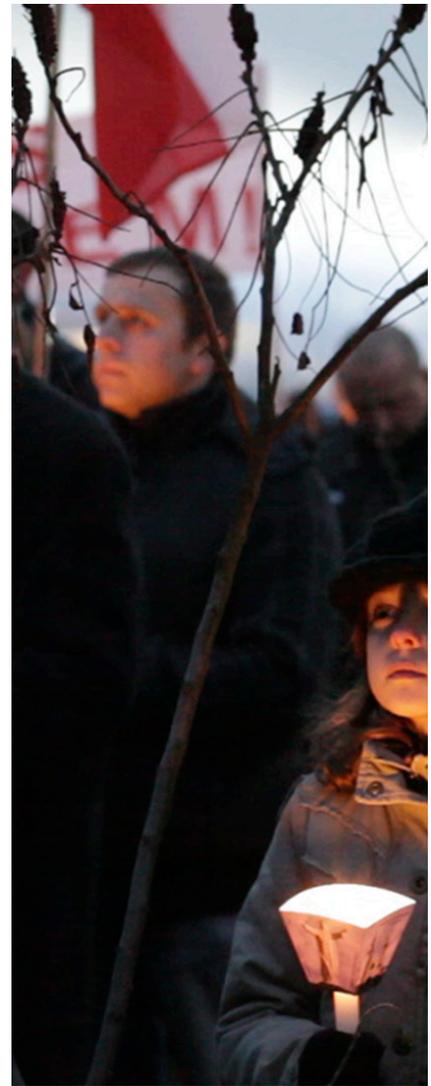
What is the status of the cunning of art today? Looking at the major exhibitions of recent years, a clear trend can be seen: there are hardly any attempts at realistic depictions of our present, but rather an accumulation of utopian, mystical, and even cultic-religious stylized works fills the stages of contemporary art. It is about immersing oneself in a better world, dreaming of salvation, fantasizing about a different reality, about powers of salvation and supernatural help in times of need. What does this collective gaze into the distance mean? Does it express a desperate flight from the world, a resignation in the face of a world that can no longer be mastered?

Whether it is an escape into the past, expressed in a fascination with myths of origin, or dreams of utopian futures in which everything is different—both forms aim to stop looking at present reality, to no longer have to see it. Out of sight, out of mind. The exhibition *Axël wants to go with Sara* aims to reflectively discuss this desire—which seems entirely understandable given the impositions of late-capitalist society—in terms of its artistic development. Historically, depicting empirical reality as sharply as possible has been a powerful expression of artistic social criticism. Art was critical not when it offered compensation for the pressures of reality through the consumption of artificially created salvation, but rather when it exposed the untenable state of affairs at the level of experience. What does the tendency toward the absence of realism in contemporary art mean, and where is it leading?

# Facing the Scene

Projection, HD-Video, 16:9, 16:30 min., 2011

*Anna Baranowski &  
Luise Schröder*



In Swiebodzin, an der Transitstrecke zwischen Berlin und Warschau, wurde im November 2010 die bisher größte Jesus-Statue der Welt eingeweiht. Der Film *Facing the Scene* dokumentiert sowohl den Aufbau und die Vorbereitung der Einweihungsfeier, als auch den am Ende des Ereignisses stattfindenden Abbau, ohne die Statue an sich zu zeigen. Der Film thematisiert dabei die sich beeinflussenden Wechselbeziehungen zwischen Modernität und Tradition, Urbanität und Peripherie, Konsumverhalten und moderner Machtdemonstration. Er ermöglicht darüber hinaus eine Reflexion der gesellschaftlichen, sozialen, politischen und religiösen Dimensionen solcher spektakulären und massenmedial inszenierten Großereignisse.



**Picture Credits:**

Anna Baranowski & Luise Schröder, Facing the Scene, Videostill, 2011

Anna Baranowski & Luise Schröder, VG Bild-Kunst Bonn & ADAGP Paris, 2026

Since 2010, Swiebodzin, a small Polish town close to the highway between Berlin and Warsaw, has gained global significance by consecrating the largest statue of Jesus Christ in the world. The collaborative work of Luise Schröder and Anna Baranowski does not display even a single shot of the subject of the ceremony but rather documents the preparations, the construction of the setting and the infrastructure for the consecration as well as the final dismantling and closure of the event. The stage functions as the setting and as the axis for the film's dramatic structure and directs the shift in perspective. Facing the Scene reveals the instrumentalization of individuals for the production of history by political, social and religious authorities. Simultaneously, it also reflects the potential of such spectacles in constructing a community spirit among people with different social realities.

# Telemistica

Video, Italian with subtitles (English, German, Spanish, Russian),  
22:00 min, 1999

*Christian Jankowski*

Im Jahr 1999 wurde Jankowski eingeladen, auf der 48. Biennale von Venedig auszustellen. Für seinen Beitrag lernte er Italienisch und rief fünf italienische Fernseh-Wahrsager\*innen an, um sie zu bitten, seine Zukunft als Künstler vorherzusagen und den Erfolg seines Biennale-Beitrags zu prognostizieren. Die Fragen, die er jeder und jedem von ihnen stellte, spiegeln Gedanken wider, die vielen Künstlern vertraut sein mögen. Erstens: Ist diese Idee eine gute Idee? Zweitens: Werde ich es schaffen, das Werk mit wenig Geld und in der vorgegebenen Zeit zu erstellen? Drittens: Wird das Werk, sobald es fertig ist, gut aussehen und gut präsentiert werden? Viertens: Wie wird das Publikum auf das Werk reagieren? Und schließlich: Werde ich mit meiner Arbeit zufrieden sein? Jankowski zeichnete die Gespräche und die überwiegend positiven Antworten direkt aus dem Fernsehen auf und präsentierte sie als seinen Beitrag zur Biennale. Wie sich herausstellte, war das Werk eine selbsterfüllende Prophezeiung, da Telemistica maßgeblich zum internationalen Durchbruch des Künstlers beitrug.



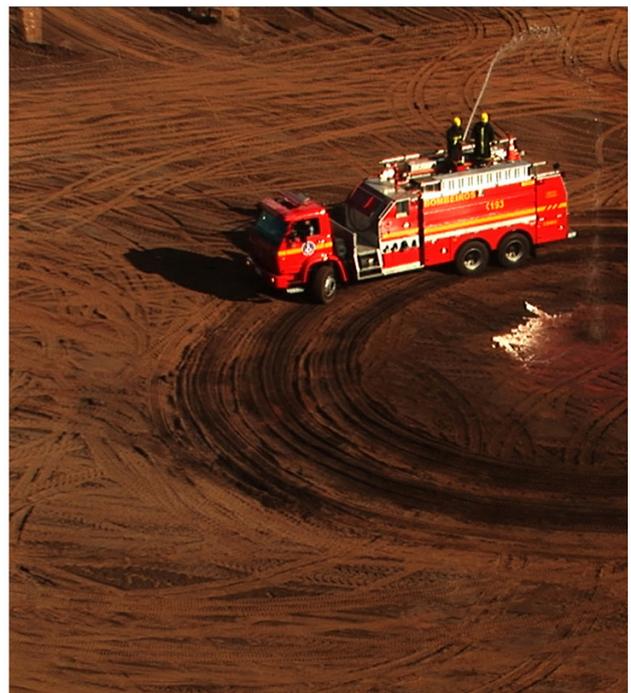
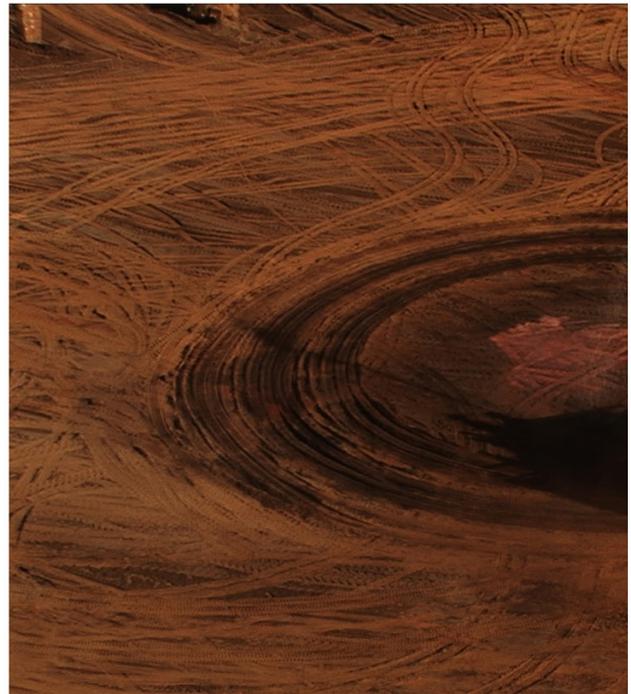
In 1999, Jankowski was invited to exhibit in the 48th Venice Biennale. For his contribution, he learned Italian and called five Italian TV fortunetellers, asking them to predict his future as an artist and forecast the success of his Biennale contribution. The questions he posed to them reflect concerns most likely common to many artists. First, is this idea a good idea? Second, will I manage to make the work with little money and in the allotted time? Third, once the work is finished, will it look good and be presented well? Fourth, will the public like the work? And finally, will I be happy with my work? Jankowski recorded the conversations, and the largely positive answer, directly from television and then presented them as his contribution to the Biennale. As it turned out, the work was a self-fulfilling prophecy, since Telemistica contributed fundamentally to the artist's international breakthrough.

# Fonte 193

Video, 5:40 min. in loop, 2007, Brazil

*Cinthia Marcelle*

Ein Feuerwehrauto fährt kontinuierlich im Kreis, sein Schlauch ist auf das Zentrum der Route gerichtet. Das Fahrzeug bewegt sich gegen den Uhrzeigersinn über den unbefestigten Boden eines leeren, von jeglichem urbanen Einfluss isolierten Grundstücks. Der Schlauch spritzt Wasser in das Kreisinnere und erinnert so an eine Art invertierten Springbrunnen.





### Credits:

Support by Lyon Biennial: The 00s – The History of a Decade that has not yet been named, França

Courtesy the artist and Galeria Luisa Strina

*Camera, Editing, Sound Design*  
Bruno Vasconcelos

*Direct Sound, Sound Desing*  
Pedro Aspahan

*Camera Assistant*  
Bernard Belisário

*Production*  
Cinthia Marcelle

*Firemen*  
Primeiro Sargento Quinoca  
Segundo Sargento Nascimento  
Cabo Antônio de Paula Almeida  
Soldado Rogério Fernandes Barbosa  
Cabo Rômulo Dias Barbosa  
Cabo Clesio Rodrigues Lopes

*Thanks to*  
Departamento do Corpo de Bombeiros de Belo Horizonte, Tenente Thiago Miranda, Tenente Coronel Cleberson Pereira Santos, Major Clovis, Bienal de Lyon 2007, Jochen Volz, Bernardo Paz, Tiago Mata Machado, Wellington Luis Martins, Geraldo Magela de Paulo, Marcelo Marçal, Sara Ramo.

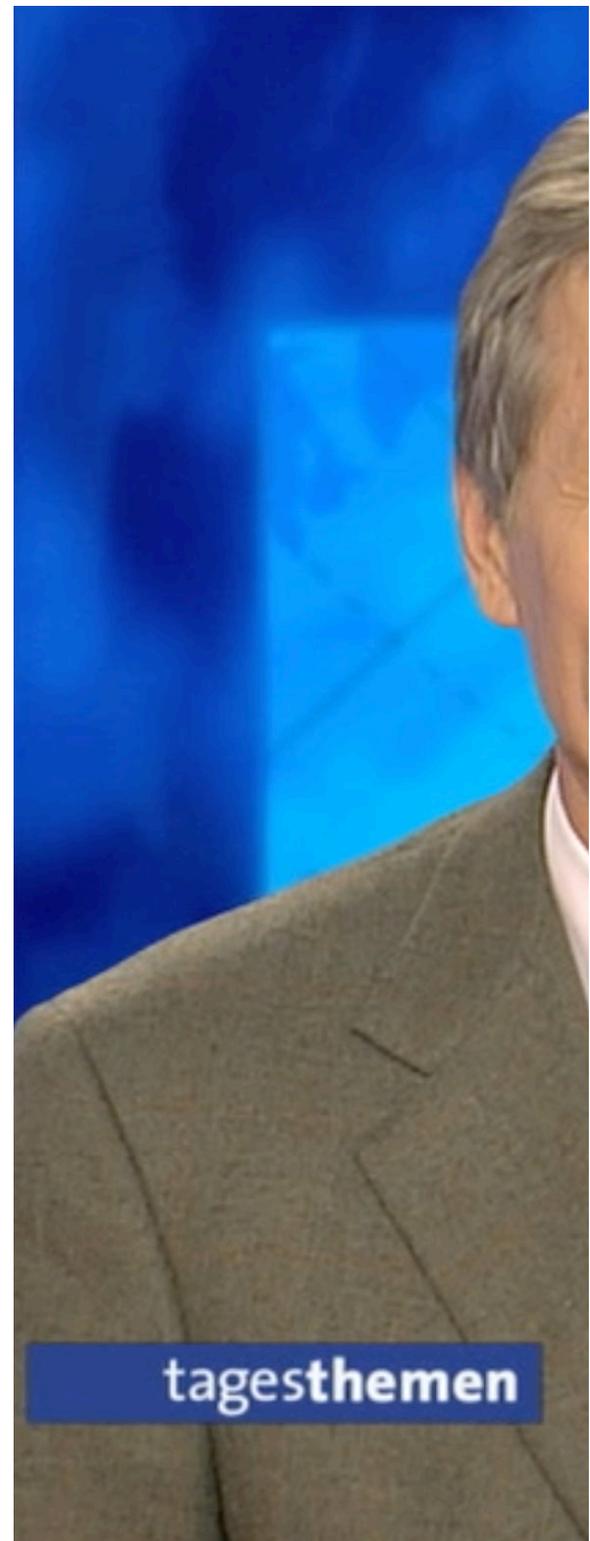


A fire truck drives continuously in circles with its hose pointed toward the center of the path. The vehicle moves counterclockwise across the dirt ground of an empty lot, isolated from any urban interference. The truck's hose directs water into the interior of the circle, suggesting a kind of inverted fountain.

# Still

Video, 5:23 min., 2004

*Hein-G. Petschulat*



Ulrich Wickert begrüßt die Zuschauer aus dem Studio der Tagesthemen, um dann 5 Minuten lang zu schweigen. Anschließend verabschiedet er die Zuschauer mit der für Wickert typischen Redewendung „Wir wünschen Ihnen einen angenehmen Abend und eine geruhsame Nacht.“



Ulrich Wickert welcomes viewers from the Tagesthemen studio, then remains silent for five minutes. He then bids farewell to viewers with Wickert's signature phrase, "We wish you a pleasant evening and a peaceful night."

# Enclose

Single-channel video, 11:00 hours, 2005

*Bea Camacho*



„Enclose“ kreist um die Themengebiete Isolation, Sicherheit, Schutz und die Gestaltung der eigenen Lebenswelt. Das Video dokumentiert eine elfstündige Performance, in der sich die Künstlerin mit rotem Garn vollständig in einen Kokon einhäkelt. Ohne Pause und in Echtzeit zeigt es den stoischen und unablässigen Vorgang Camachos bis zum Schluss.



“Enclose” deals with ideas of isolation, security, shelter and of shaping one’s own environment. The video documents an eleven-hour performance during which the artist crochets herself into a cocoon using red yarn. She crochets continuously without breaks and the video shows the entire performance in real-time.

# fallen

Video, 7:02 min., 2026, Leipzig

## *Mailand / Innenhof*



Günther Mailand fällt an diversen Orten der Stadt vom Himmel.



Günther Mailand falls from the sky in various places around the city.

# Was ist Realismus in der Kunst?

*Ein Gespräch mit  
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 Steineckpfer, 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 andererseits 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.

# What is Realism in Art?

## *A Conversation with Steffen Andrae*

Günther Mailand (GM): Steffen, you are currently writing your doctorate on realism and experience in the works of Siegfried Kracauer and Alexander Kluge. That implies a very specific understanding of realism. Perhaps, as a starting point, you could outline what lies behind the concept of aesthetic realism in general—what does it actually encompass?

Steffen Andrae (SA): To get an initial overview, it might be helpful to distinguish between a *conceptual* definition and a *period* definition of realism—the former refers to the theoretical dimension, the latter to the historical one. Conceptually, realism refers to aesthetic or theoretical programs concerned with the relationship between objects (lat. *res*) and their medial representations. The assumption and subject of realism are the correspondences, correlations, and similarities between these two poles. Crucial to realistic perspectives, therefore, are questions about objects, the representation of these objects, and our relationship to them.

Hans Innenhof (HI): And how did this develop historically? If we try to get a rough overview.

SA: The history of realism as an art genre is relatively messy, partly because there were movements in various countries, bearing such additions as “poetic,” “magical,” and “bourgeois,” often defined in opposition to Classicism, Romanticism, Idealism, and abstract art. Realism exists in painting, literature, theater, and philosophy, and even programs like Surrealism wanted to reveal something about reality. In actually existing socialism, there was a party-mandated art doctrine called “Socialist Realism,” which, ironically, fell into crisis precisely because of its disregard for reality. Of course, regarding its origins, one could go back to the painting competitions of antiquity, which were essentially about the most lifelike depiction possible. However, I think the essence of the concept of realism as we know it consists, on the one hand, in its intrinsic relationship to modernity and, on the other, in the attempt to portray and capture reality.

GM: The inevitable question at this point would be: does this refer to concrete, physical things?

SA: Unfortunately, that’s where it immediately gets complicated. You could say realism can concern nature—meaning apples, trees, rivers, physical reality. But it can also refer to so-called *second nature*—and that means society. In my view, this is the core of the matter when we speak of realism in the context of the arts. Here, realism always implies an engagement with social and historical reality. This engagement begins in the mid-19th century in the context of painting, for example with Courbet and Millet, but also in French literature. Suddenly, profane, unvarnished reality moves to the center of artistic efforts as the central reference point. On one hand, the subjects change: suddenly it was no longer about the noble and ideal, historical battles, great rulers, the absolute, or the religious, but about the low, the bottom, the everyday. With Courbet, for example, it’s *The Stone Breakers*—a relatively well-known painting—or *The Gleaners* by Millet. In the German context, there is *The Iron Rolling Mill* by Adolph von Menzel, which shows the interior of a factory hall. In literature, one might think of the milieus and street scenes of Balzac or the weavers’ uprising as portrayed in Hauptmann’s *The Weavers*. But it is not just the subject that changes, but in a sense, the entire self-conception: Art seeks truth more than beauty or pleasingness. It wants to depict reality in a way that is, well, realistic. And that, of course, raises the question of *how*—meaning, by means of which techniques and constructions one actually achieves this.

GM: So, my understanding is that realism also implies a kind of attitude. Realistic art refers to the project of reflexively engaging with society. And that is something that didn’t really exist in the pre-modern era. On the

other hand, realism also describes a specific aesthetic. Is it too casual to say that we don't need realism as a description of a mimetic aesthetic at all, and can speak of Naturalism instead? Isn't that a duplication? Wouldn't it be sufficient to give realism exclusively the position you described—this quasi-sociological position?

SA: The boundaries between Realism and Naturalism are fluid and certainly cannot be pinned down once and for all. Sometimes Naturalism simply meant that it was *plein air* painting rather than studio painting. Or it designated the fact that the subjects were related more to "first nature" rather than "second nature"—i.e., society. An important distinction seems to me to be that Naturalism is directed more toward the exterior, whereas Realism is concerned with the interior of things: That is why the guiding principle of Naturalism is often *accuracy*, while Realism is concerned with *truth*. Naturalist artists often refer to the exact sciences as their model. This is evident, for example, in Émile Zola, the main representative of a radically scientific understanding of literature, who believed that artists had to record physical, psychological, and social mechanisms with the precision of the scientific method. Such "scientistic" objectification actually requires that subjectivity be eliminated. This is reflected in the famous equation by Arno Holz, according to which naturalist art consisted of the representation of nature minus the subjective disturbance factor: "Art = Nature - x".

GM: Following on from that, one could ask whether art in the pre-modern era—which, as you described, predominantly depicted heroic battles, rule, the higher and absolute, and so on—did so because that was the experienced reality of its time and was, so to speak, realistic. It is only in the mid-19th century, as bourgeois society gradually established itself, that these factory realities slowly became the society-sustaining category. To what extent does 19th-century Realism then represent an art-historical rupture at all, or to what extent is it a continuation?

HI: But even in the pre-modern era, one could have painted "low" subjects like peasants.

GM: Yes, but they did not yet have that central position in society at the time. At least not in the way society was thought about.

SA: These are very complex questions. I think the first point is totally important. It is also emphasized by classics of realism research, for example by the art historian Linda Nochlin or by Erich Auerbach. Both argue that modern realism, as I outlined above, is itself a product of capitalist modernity. Before that, there is no realism in this sense. At the same time, this also implies a thematic reference: Realism stands in an inner connection with the great movements of modern times; they form its subject matter. Instead of "great movements," one could simply speak

of “bourgeois society” or “capitalist relations of domination.” This is also the historical and political context in which realism places its subjects. In realistic depictions, individuals are actually always “ensembles of social relations,” as Marx puts it; they are always placed into a concrete political-social-economic total reality. The program of realism is therefore actually good Marx: It is not about dogmas, but about real premises: real individuals, their action, and their material conditions of life. And these are to be viewed soberly.

HI: Could one say that the concept of art changes fundamentally as a result? Because actually, one is dealing here with a kind of social art, with art that relates to the social world.

SA: Yes, this tendency places realism, as you correctly indicated, in a complicated relationship with sociology. Because the question arises: what role does aesthetics actually play? If one essentially shares the subject matter with sociology—namely modern society and the individuals within it—how is the relationship to sociology structured? For both, the concept of critique is extremely important. *Critique (krínein)* originally means to distinguish, to separate. And that was inscribed in both sociology and realism. Not only in the sense of the analytical penetration of their object but potentially also as intervening negation. The dual position vis-à-vis bourgeois society consists, therefore, in wanting to depict it as precisely as possible on the one hand, and to problematize it on the other. That is the constellation that ultimately leads to the entire question of representation in realistic aesthetics. How can I process things artistically so that they are simultaneously captured and problematized, depicted and negated? In the end, that is the whole question of form. And the various strands and manifestations of Realism or Naturalism are, in my view, all historical answers or attempts to cope with a specific problem of form given by this task.

GM: I find the thought quite beautiful that this new Marxist understanding of the world, which works along the lines of concrete reality and does not begin with abstract ideas, has a line of connection to realistic art, which reaches for a real, sensuously graspable present. And at the same time, it’s funny, because bourgeois society as an emerging form of domination—which Marx was reacting to—is one that introduces a “second nature” at almost the same moment. In his *Aesthetic Theory*, Adorno says that in the total exchange society, everything is *only for something else*. That really stuck in my head. I ask myself whether, in the moment realism arises and positions itself to solve a problem, a counter-development is brought to life that immediately blocks its path to its goal again.

SA: I perhaps wouldn’t say “blocks the path,” but certainly makes the path very complicated. It is definitely an interesting reference. In the introduction text to *Axël wants to go with Sara*, there is talk of the “cunning

of art” by Arnold Hauser, which he borrowed from Hegel. But Hegel speaks not only of the cunning of reason but also of the *end of art*. And the end of art for Hegel consists precisely in the fact that modern society becomes extremely complicated and mediated. In the *Philosophy of Right*, he calls this the “system of needs”; this correlates largely with Adorno’s talk of everything being only for something else. Here, one is dealing with such a complicated context of mediation that it makes it more or less impossible to read reality off the empirical actuality of things. This is the core problem that, I would say, a non-naive realism has to work through. This is simultaneously a reaction against Hegel: attempting to continue making art that does not drop the claim of bringing enigmatic society to representation. That is why Brecht says “reality as such has slipped into the domain of the functional.” “A photograph of the Krupp works or the AEG reveals almost nothing about these institutions.” Or at least not the essential things: nothing about relations of production, nothing about relations of exploitation, nothing about free wage labor, and so on and so forth. Brecht believes that in view of this problem, there is indeed “something to construct,” something “artificial,” “posed” (*Gestelltes*). There must be methods, artistic techniques, to get at these matters nonetheless—montage, syntactics, juxtapositions, overwriting, omissions, and so on.

HI: You say realism *reacts*. But this development of the opaque society and the mediated world was one that chronologically followed the emergence of realism, wasn’t it? The problem only clearly emerges a bit later, doesn’t it? Does an interplay start there, or to what extent does realism “react”?

SA: I would say the more critical engagement of realism with the “realism problem”—in the sense of an increasingly mediated, capitalist reality that is, so to speak, systemically impenetrable if one remains merely in the empirical—is one that appears later. It is already announced in Hegel’s *Philosophy of Right*, this system of needs, mediation, the expansion of chains of interdependence, as one might say sociologically. Only with Marx is capital grasped in its full scope and systemic nature. But of course, Marx also reacts to social and historical experiences and asks himself how these can be conceptualized. Beyond that, however, I would argue that already in the realism of Courbet in the 1850s, there are aesthetic reflections on certain classical principles of representation through which processes that Marx also describes are brought within sight of experience. Courbet is, of course, no Brecht; he is not a Marxist artist, even if he had socialist tendencies and was close friends with Proudhon. The explicit reflection on the pathologies of capitalism only emerges around the turn of the century, where society enters a further crisis, which is reflected in the increased turning away from the optimistic liberalism of the previous century. That is the moment when all the social problems already hinted at in the 19th century—increasing

proletarianization, industrialization, rationalization, reification, and so on—come increasingly to consciousness and then appear in their full tragedy and excess. And that affects art as well.

GM: What attempts were there to capture this new reality? What did that actually trigger on an aesthetic level? That would be a sort of inventory taking.

SA: Artistic examples can naturally be found in abundance in the history of realism. Flaubert's literature, for example, is characterized by an extremely factual and impartial mode of representation, at the end of which stands no "moral of the story." With Courbet, realism consists of the unconventional refusal of an overarching narrative or ideal unity, which had characterized established classical painting until then. Vertov and the Russian *Kinoki* directed themselves against the format of the feature film, which was rejected as bourgeois. It was to yield to a cinema oriented toward facts, which participates as a cognitive aesthetic actively in the organization of real life. Brecht's concept of epic theater aims to irritate and challenge common dramatic perspectives, along with the fatalism inscribed in them, through alienation effects (*Verfremdungseffekte*); Kracauer's strange talk of the "pink moral complexion of employees" leads through a kind of distortion of reality to its rectification; Kluge mixes fact and fiction in his films to break through the social reality principle and give wishes back their realistic significance.

GM: Those are all different procedures and methods attempting to bring social reality to representation. What do they have in common?

SA: I would say there are always two moments in realistic representations: The first moment consists in the fact that they initially let us *recognize* something. That we see something we know: a process, a situation, a specific occurrence, a specific city. That is the representational moment of realism. That is the "groundedness" (*Bodenhaftung*), as Kluge calls it. And then, in realistic aesthetics, something happens that goes beyond that. The second moment. Because it is not exclusively a recognition that takes place, but always also a questioning or an expansion, through which what one sees is looked at differently than one saw it before. Realistic works therefore possess a *double structure of reference*: First, they bring an object to representation. But simultaneously, through their formal operations, they problematize the historical and socially prevailing systems through which this object is produced in its specific phenomenal form. In this way, the insight into certain social contradictions, certain antagonisms, conflicts, or relations of domination is, in a sense, provoked by the realistic representation. One could also say there is a material, documentary moment and a more formal, constructing one. Classically, realism thrives on being very close to empirical phenomena. But the question of social substance is one that can also be posed quite differently.

Namely, by reading social substance from the form. For example, when someone weaves themselves into a cocoon, as in Bea Camacho's work in your exhibition. That is anything but realistic in the documentary sense. I rarely see people weaving themselves into a cocoon.

GM: Could one posit the thesis that wherever there is a strong tendency toward realism—however it expresses itself formally—there must dialectically always be the flip side, namely the leap away from reality, an escapist moment? An evasion? Or how do we explain that repeatedly in different moments of history, there was such a thing as art as an escape from society? Hauser says at one point, referring to a specific historical moment, that society “rests” in art.

SA: That has a long tradition, the frowning upon art as an escapist or even unreal world that one doesn't need. Even with Plato, art is only the third level of truth. You have the Ideas, that is the actual reality; then you have the empirical copies of these Ideas, i.e., the physical world—that is already the second level; and this is then depicted again by art. Why do we still need that, one might ask. My thesis would be that one cannot have reality without possibility. And that would actually be an argument for the leap away from reality, albeit not in the utopianist sense.

GM: Can you explain that again?

SA: In Robert Musil, it says the sense of reality is a sense for the “way things are,” whereas the sense of possibility is one for their potential “being different.” A critical look at reality always means viewing things from the standpoint of their possible change. This means that if I want to explore, interpret, and depict reality, I must simultaneously grasp which possibilities of transformation lie within it. And that concerns the objects just as much as our perception of them. Without a sense of possibility, I understand nothing of reality, but without a sense of reality, my conception of possibility remains either empty or abstract.

HI: That leads directly into the topic of utopia.

SA: Yes. The question of utopias in this context is also the question of the level to which these utopias refer. Many of the avant-garde realistic aesthetics formulate something like utopias of seeing or utopias of sensuality. This is, in a sense, about aesthetics in the broad sense: about the structure and change of our sensory cognitive faculties. Here, art would be responsible for measuring and exploring the *possibility space* of sensuality. How far can our sensory capacities, our aesthetic capacities, our faculty of imagination and distinction be pushed? Sketching utopian spaces as concrete social or technological future spaces would be a form of artistic engagement to be distinguished from that, I think. The question would be to what extent these utopias are informed and supported by a

certain historical consciousness of our current situation. What are their sources, their understanding of the political, their understanding of society?

GM: I think those are also central points that our exhibition wants to pick up on. The question of whether the utopian tendency of contemporary art stands on the shoulders of reality—that is, has a connection back to the potential of the present—or whether it completely absolves itself of the world and its potentials—plays the essential role. Doesn't that decide whether a utopian practice becomes, so to speak, utopianist—i.e., should be viewed psychologically as escapism?

SA: I believe we haven't yet sufficiently illuminated one dimension of the whole realism problem. Kluge often speaks of the "antirealism of feelings." And of the fact that we are, so to speak, constantly re-writing reality. The whole problem of realism becomes much more complicated if one imagines that people in a reality that dishonors them and does not mean well by them are constantly busy avoiding this reality. They are therefore realistic by turning against a bad reality—by being anti-realistic. However, the concept of realism also has an ideological side of domination. Mark Fisher speaks, for example, of *Capitalist Realism*. That is the realism that says, "This is reality, stick to it!" Walk around in it, but accept it, take it as it is. The whole TINA doctrine coined by Thatcher—"There is no alternative"—is actually exactly that. An apologetic, affirmative realism.

GM: A method of justification. "Just be realistic!"

SA: Exactly, be realistic! Is that feasible, is that implementable, what do the numbers say. Anyone who has ever discussed with a *Realpolitiker* knows how that works. And at the same time, there is also a social-psychological concept of realism, the *antagonistic realism*, which is actually an anti-realism. In a sense, a kind of inescapable escapism. This refers to the fact that people always work against what is imposed on them as reality. In my dissertation, I treated this using the example of the assembly line worker Lissi, whose job consists of filling boxes on a conveyor belt in a spice factory. She makes up stories the whole time about what she is doing there. These are self-consolations, reinterpretations, narratives that we invent. That is what I see in Camacho's work: We spin a cocoon around us to endure it in reality. And that is also something addressed in your exhibition in its own way, not only through the cocoon work but also through the work by Luise Schröder and Anna Baranowski, which accompanies this inauguration ceremony and has something very sacred about it.

HI: Yes, sure, it's about the largest Jesus statue in the world.

GM: Yes. But you never see it.

SA: Exactly, facing the scene! It is a play on perspective. We are actually only ever looking into the eyes of the spectators and never see what they see, but always only them themselves. How they stand there devoutly and the warmth shines on their faces. Religion is the sigh of the oppressed creature, as Marx puts it. Or in the pastoral care work on the phone...

HI: The telephone fortune-telling.

SA: Yes, the telephone astrology, which actually takes on a rather pastoral form and tells the person, “you can do it,” “it will be totally fine,” and so on. Almost parental encouragement. A question for art in the context of realistic aesthetics and the question of escapism is certainly how one deals with the, well, necessarily false consciousness that is captured quite satirically in this work, but is also expressed in the cocoon work mentioned earlier. In a sense, this antagonism between subjectivity and objectivity is already found in Freud, namely as the conflict between the pleasure principle and the reality principle. The conflict is one thing, and how we react to it is another. Freud calls these “auxiliary constructions” (*Hilfskonstruktionen*): distractions, substitute gratifications, and intoxicants as well as avoidance or flight. So all those strategies we apply to endure reality.

GM: I ask myself what this means for our exhibition and whether it makes any sense at all against this background? What does it trigger if we confront people with this reflection on realism or these questions head-on? Does that have any chance of success? Is this a topic that can be addressed via intellect? I mean, we aren’t actually doing it intellectually, but sensually, because we are exhibiting art and approaching it via form. But still, if we need these auxiliary constructions to survive, hasn’t the current blindness to the world already become a social necessity? How do you deal with that now? If we think critically about it, see problems with it, or wish it were different. How can the gesture of such an exhibition be read at all?

HI: May I append something to that? In our conversations leading up to this discussion today, we repeatedly came to speak of the Expressionism debate. Lukács says in that context, roughly speaking, that Expressionism was the beginning of the end because there the world was abstracted into the absurd and detached from historical contexts. Today we live in a world another hundred years later, and historical conditions have moved much further into the distance—and have, so to speak, moved even further away from our consciousness. And yet we still hold on to it, and realize, no matter what exhibition we make, strictly speaking, we are always talking about history, always somehow about freedom. But at the same time, we distance ourselves a little further every year from such a

watershed moment. In that respect, too, I would ask Günther's question: Does this actually still make sense? Do we still get at anything... or what are we doing there anyway?

SA: I think the question that has run through our entire discussion is the question of historical consciousness. That also means an understanding of the social context in which we find ourselves. I do believe that your rather unconventional tendency to engage critically with these things is one that makes sense insofar as we are currently in a historical situation in which truly epochal upheavals are happening. In a sense, we have arrived at the end of postmodernity, where the entire ideological apparatus and categorical context of postmodernism is increasingly dissolving. This can certainly also open up possibilities, especially when one is suddenly confronted with the fact that one lacks a founded historical and political understanding of the world at all. I think that we have lost something there is evident, among other things, in the fact that geopolitics is suddenly hitting home in a completely different way. That Trump has come to power again, despite all invocations of the democratic spirit and the like. That there is an absolute dissolution of boundaries in technological developments. I believe very uncomfortable times are coming our way. And against this background, it does make sense to ask such questions as you are doing. How that is received and what it triggers in detail is another question. In general, however, I am unfortunately not very optimistic. That said, an exhibition should not be played off against a thousand years of accumulated historical power. Art, especially realistic art, socially critical art, and art that engages with utopias and the flight from reality, does well to stick to its last. If it does its work well, much more is gained than if it believes it can start the revolution from scratch or perform consciousness-raising like the Social Democracy of 120 years ago. We are smaller than David against Goliath. I find it sensible to conceive of realism as an open problem, instead of introducing the term as a seal of quality for artworks and then producing exclusion. The lowest common denominator here would possibly be what Adorno calls the "preponderance of the object": To take social reality seriously as a central category, not to deal with it at will, but to unlock it from the inside, and thus to develop an eye for an order of the possible, "where people and things would be in their right place." The task of realism would thus be to do justice to its object. No more and no less. That would actually be achieving a great deal.

# Religion und Kunst als Ausdrucksformen des Geistes

*Jan-Lasse Müller-Mütz*

Nach Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) besteht der absolute Geist aus drei Sphären: Kunst, Religion<sup>1</sup> und Philosophie. Auch wenn es um verschiedene Ausdrucksweisen geht, zeigt sich nach ihm in allen drei Formen die gleiche allgemeine Wahrheit. Nehmen wir das zur Grundlage, können wir davon ausgehen, dass sich Probleme der Kunst und der Religion in einem gewissen Maße parallelisieren lassen, da das, worauf zugegriffen werden soll, der gleiche Inhalt ist: die Wahrheit, das Absolute. Die Kunst hat dabei gerade deshalb ein revolutionäres Potenzial, weil sie Probleme umgehen kann, die die Philosophie nicht umgehen kann. Zuvorderst zeigt sich dies darin, dass die Philosophie, bzw. allgemein die Wissenschaft, an das begriffliche Denken gebunden ist. Für die Kunst gilt das, wie für die Religion, nicht.

---

<sup>1</sup> Was Religion ist, wird spätestens seit dem 19. Jahrhundert schwer diskutiert. Wenn hier über „Religion“ gesprochen wird, gehe ich auf Eigenschaften der Religion ein, die mir allgemein scheinen. Dass diese Sicht von einem europäisch-christlichen Kontext beeinflusst ist, sei hier nicht in Frage gestellt. Dies zeigt sich auch darin, dass konkrete Ausführungen auf den christlichen, bzw. zumindest abrahamitisch-monothelistischen, Rahmen beschränkt sind.

Wenn es um Eskapismus und Weltflucht geht, stellt sich die Frage des Utopischen. Es soll hier in einen Bereich vorgedrungen werden, der so nicht besteht. Hieraus ergeben sich spezifische Probleme, die die Kunst und die Religion gemein haben und somit womöglich in ein fruchtbares Verhältnis treten können. Religion wird sicher von vielen als das Paradebeispiel für Weltflucht gehalten. Allerdings betont schon die Religionskritik von Karl Marx (1818-1883) die Widersprüchlichkeit der Religion in Bezug auf die realen Probleme der Zeit. Die Religion verschleiert die harte Realität, indem sie auf ein Jenseits verweist. Allerdings drückt sich darin auch ein kritisches Moment aus, in einer doppelten Form. Einerseits, bedarf nur eine schlechte Gesellschaft einer Form des Trostes, die wegführt von dieser Welt. Dies ist die Funktion die Religion (auch) hat. Andererseits sind die Inhalte der Religion, jenseits ihrer gesellschaftlichen Funktion, in ihrem Kern auf die Überwindung der Ordnung dieser Welt ausgerichtet.<sup>2</sup>

Das mag auch für den Eskapismus in der Kunst gelten. Es kann also hier festgehalten werden, dass die bloße Existenz der Weltflucht in der Kunst Ausdruck einer nicht-befreiten Gesellschaft ist, also einer, die von Herrschaft über Menschen und von der nicht-erfüllten Möglichkeit der Überwindung dieses Zustandes geprägt ist. Ein Symptom dieser unfreien Gesellschaft zu sein, ist allerdings kein Qualitätsmerkmal für Kunst. Auch Religion ist mehr als ein Symptom der unfreien Gesellschaft. Sie hat schließlich auch Inhalte. Die Frage, die sich stellt, ist, ob sich in der Religion und spezifisch im Christentum Ansätze von Utopismus abzeichnen, die für die Kunst relevant sein könnten. Marx hatte die Religion vor Augen, wie sie real bestand. Diese sollte überwunden werden durch die revolutionäre Umgestaltung der Gesellschaft. Marx ging es nicht um die Entfaltung der Religion als Religion. Realisierung und Überwindung fallen hier in eins. Er betrachtete sie als Symptom einer unfreien Gesellschaft, das etwas über ebendiese aussagt. Die Menschheit ist seither nicht in der Lage, die befreite Gesellschaft zu erlangen, also die Widersprüche bürgerlicher Gesellschaft aufzuheben, und damit Religion und auch Kunst überflüssig zu machen.<sup>3</sup> Dementsprechend bleiben die Fragen bestehen.

Warum ist denn utopisches Denken überhaupt problematisch? Der gute Realpolitiker würde sagen, dass es keinen praktischen Nutzen hat, gar weltfremd sei. Gerade dies ist nicht das Problem! Realpolitik, die die Barbarei perpetuiert, gibt es zu Genüge. Ironischerweise ist die Utopie gerade nicht so utopisch, wenn wir damit ein Denken meinen, das tatsächlich ein Anderes, die Gesellschaft wahrlich Transzendierendes, ist. Die Utopie denkt in den Begriffen des Bestehenden. Sie sagt viel über

---

2        Besonders drückt sich das in Formen des Messianismus oder der Apokalyptik aus.

3        Das soll weder heißen, dass in einer befreiten Gesellschaft niemand mehr gläubig ist, noch, dass niemand mehr Bilder malt. Aber das, was Kunst und Religion im Zustand der Unfreiheit sind, wird nicht mehr existieren.

uns aus, aber wenig über eine andere Gesellschaft. Auch die Negation des Bestehenden kann nicht wirklich über das Bestehende hinaus und eine Kunst, die Weltflucht betreiben will, wird genau daran scheitern. Auch hier ist das Problem nicht, dass sich Kunst gefälligst mit der harten Realität zu beschäftigen habe. Es geht hier nicht um Realismus. Die Weltflucht ist viel weltartiger als sie sein möchte. Wo liegt dann die Parallele zur Religion? Am radikalsten drückt sich dies im Kontext der abrahamitischen Religionen im Sprechen von Gott aus. Wie kann Mensch denn vom Absoluten sprechen? Steht das nicht jenseits seiner Möglichkeiten? Das Bilderverbot hat gute Gründe! „Gott“ ist immer (auch) Projektion. Was die Menschen „Gott“ nennen, sagt viel über sie und ihre Welt aus, aber wenig bis nichts über Gott. Religion, die ernst zu nehmen wäre, muss sich dessen bewusst sein. Wer sich ein Bildnis von Gott macht, projiziert. Für die Religionskritik ist das kein größeres Problem. Religion als menschliche Institution ist ein gutes Untersuchungsobjekt zum Verstehen der menschlichen Psyche und menschlicher Gesellschaft(en).

Das Problem der Utopie spiegelt einen Grundwiderspruch der Religion und auch der Kunst wieder. Wie kann wahre Transzendenz ausgedrückt werden? Jetzt möchten allerdings Religionen von Gott oder vom Göttlichen sprechen und nicht nur Spiegel der Gesellschaft sein. Hier haben sie, auch wenn dies womöglich nicht unmittelbar einleuchtet, ein gemeinsames Problem mit der Kunst. Kunst, die mehr sein will, als ein schlechter Spiegel der Gesellschaft, sollte zumindest der Versuch sein, Medium des Absoluten zu sein bzw. zumindest ein kritisches Moment gegenüber dem Bestehenden haben. Gerade der Eskapismus deutet ja auch auf den Wunsch hin, über das Bestehende hinaus zu gehen. Genau so funktioniert das aber nicht! Kunst, die vom Transzendenten zeugen möchte in angeblicher Weltflucht, macht gerade dies nicht. (Deshalb sind Dystopien besser als Utopien. Die Dystopie kritisiert das Bestehende, indem sie Tendenzen der Gesellschaft radikalisiert darstellt. Hier ist der Spiegel der Gesellschaft das, worum es geht.) Gerade die aktive Beschwörung dessen, was nicht diese Welt sein soll, nimmt der Kunst das kritische Potenzial. Sie möchte bewusst aus dieser Welt heraus. Es bleibt nur Negation der Begriffe dieser Welt, die diese immer wieder bestätigen. Die Religion hat es gut. Sie hat die Offenbarung. Diese ist aber immer massiv eingeschränkt. So glauben Christ:innen zwar daran, dass sich Gott in Jesus Christus offenbart hat. Aber was dieser offenbarte Gott getan hat, ist nur durch Menschen vermittelt. Nichtsdestotrotz versuchen Ansätze, die das Problem der menschlichen Projektion in Gott besonders ernstnehmen, wie beispielsweise die Dialektische Theologie, Gott von Gott her zu denken. Dies ist immer ein Versuch. Wer denkt, Gott begreifen zu können, vergeht sich an Gott. Dieses Problem ist fundamental für die Theologie und meine These ist, dass genau dieser Bereich jener ist, in dem Kunst entsteht und der so schwer zu erreichen ist.

Die Frage für die Kunst ist, wie das Transzendent zu uns sprechen kann, wenn wir nicht in Weltflucht das Bestehende perpetuieren wollen. Die Gefahr hier liegt offensichtlich darin, in eine Kunstmystik zu verfallen.

Ich bezweifle aber, dass sich diese Gefahr ganz umgehen lässt. Hegel ging davon aus, dass das Absolute durch den Geist immanent wird und sich verwirklicht. In Philosophie, Religion und Kunst. Hier wirkt das Absolute unbewusst durch die Menschen, die lediglich in der Reflexion begreifen können, was hier passiert. Große Kunst hat sich nie selbst begriffen! Das Problem der Weltflucht, des Eskapismus, des Utopismus ist, dass Menschen versuchen, etwas bewusst darstellen zu können, das eben nicht bewusst darstellbar ist. Für die Philosophie, die bei Hegel für die Wissenschaft im Allgemeinen steht, ist das ein Problem, sofern sie kritisch über das Bestehende hinauswill. Dies liegt an der Beschränktheit des begrifflichen Arbeitens. Gerade dieses Problem haben Kunst und Religion<sup>4</sup> nicht, weil Wahrheit hier anders vorgestellt wird. Hier kann womöglich das Absolute durch und zu den Menschen sprechen. Dies lässt sich aber zuverlässig verhindern, indem man sich unfreiwillig an den Rahmen des Bestehenden klammert. Die bewusste Realisierung des Eskapismus, des Utopismus oder der Weltflucht kann nicht über den Rahmen des Bestehenden hinaus. Sie bleibt eine schlechte Hoffnung, befleckt von der falschen Gesellschaft.

Es gibt kein Patentrezept für Kunst. Es gibt aber ein Patentrezept dafür, keine Kunst zu machen! Jede „bewusste Kunst“ ist Hybris. So wie jede Religiosität, die angibt zu wissen, was Gott ist, gerade Gott nicht erkennt. Worum es allerdings überhaupt nicht geht, ist, dass Kunst genial sein soll, im Sinne, dass sie aus einer Unmittelbarkeit heraus entsteht, die keiner Übung, keinem Lernen oder dergleichen bedarf. Die Vorstellung, dass in der Unmittelbarkeit das wahre Sein oder dergleichen gefunden werden könne, wurde zuhauf, vor allem in der Kritischen Theorie, kritisiert und muss hier nicht extra ausgeführt werden. Der Geist soll durch die Individuen wirken. Im Christentum wird dieser Geist als *Heiliger Geist* bezeichnet. Über die Frage, inwieweit dieses Prinzip bei Hegel säkularisiert ist, kann lange gestritten werden. Das Entscheidende ist, dass hier etwas vermittelt werden muss, auf das der Mensch nicht einfach Zugriff hat, weder durch wissenschaftliches Arbeiten noch durch Unmittelbarkeit. Kunst ist und bleibt etwas schwer Greifbares. Es ist einfacher, darüber zu reden und zu begründen, warum etwas keine Kunst ist. Die Frage, wie Kunst entsteht, bleibt auf eine gewisse Art ein Mysterium. Das lege ich nicht etwa nahe, weil Mystifizierung etwas Gutes ist, sondern weil ein Bewusstsein für das nicht Erfassbare am Ende aufgeklärter ist als der Versuch, Nicht-Begriffliches zu rationalisieren.

Was Arnold Hauser (1892-1978) als „List der Kunst“ bezeichnet, ist die Hoffnung, dass Kunst durch die Menschen geschehen kann – dass das Absolute sich vermittelt durch die Künstler:innen, wenn sie offen sind und sich nicht den Weg verstellen durch bewusste Weltflucht oder durch

---

4 Die Theologie als Wissenschaft hat dieses Problem genauso wie die reflektierenden Wissenschaften der Kunst, da sie begrifflich gebunden sind. Es geht hier vielmehr um die Möglichkeit des Glaubens bzw. der Kunst.

bewusst mythische und mystische Kunst. Hegel hat daran geglaubt, dass sich die Geschichte der Freiheit durch die Menschen vollzieht, ohne dass ihnen das unmittelbar bewusst ist. Erst die Reflexion führt zur Einsicht dieses Weges der Freiheit. Dieses Prinzip ist in eine Krise gekommen. Offensichtlich verwirklicht sich die Freiheit nicht einfach so. Vielleicht ist das dann am Ende der Unterschied zwischen Kunst und Religion auf der einen Seite und Philosophie auf der anderen. Erstere finden in einem Raum der Vermittlung statt, die nicht in einem Maße begrifflich gebunden ist, dass sie die Möglichkeit der Transzendenz untergräbt. Dies geht aber nur, wenn Künstler:innen offen dafür sind, dass der Geist durch sie wirkt. Der Versuch, das Utopische aktiv einzufangen, scheitert.

Kleine Anmerkung zur politischen Kunst: Kunst soll politisch sein! Sie kann es aber nur sein, indem sie dies nicht bewusst vollzieht. Andernfalls entsteht „Kunst“ auf dem Niveau eines „sozialkritischen“ *Tatorts*. Das Problem des Realismus ist eben nicht das tatsächlich Andere zur Weltflucht. Auch diese ist ein Versuch, Kritik zu schaffen, die sich selbst versperrt, weil sie gerade das, was die Kunst, im Gegensatz zur Kritik der politischen Ökonomie, kann, nicht nutzt. In der Kunst kann sich etwas Allgemeines durch das Individuum des:der Kunstschaffenden ausdrücken. Diese Möglichkeit ist sofort verstellt, wenn sich eine falsche Form der Subjektivität breit macht. Warum eigentlich Kunst, wenn man auch Politik machen kann, um die Welt zu verändern? In der Kunst muss eine Möglichkeit bestehen, die anders nicht ausdrückbar ist. Darüber, was Kunst ist, wird schon lange diskutiert. Klar zu trennen zwischen Kunst und Nicht-Kunst scheint mir kaum möglich. Dies heißt allerdings nicht, dass nicht darüber gesprochen werden kann, was der Anspruch ist. Es ist nur schwierig, in aller Klarheit zu sagen, wo dieser Anspruch gegeben ist und wo nicht. Vielmehr ist die Frage, wo sich Kunst selbst verhindert, indem der:die Künstler:in zu sehr auf seine:ihre bewusste Handlung vertraut, wo er:sie versucht, etwas darzustellen, das so nicht direkt darstellbar ist.

Wir können uns Kunstwerke aus der Zeit der Aufklärung anschauen und in der Musik wird es vielleicht am deutlichsten. In der Musik von Beethoven oder auch schon von Mozart zeichnete sich eine neue Art der Subjektivität ab, eine neue Art des individuellen Ausdrucks. Dies liegt aber nicht daran, dass ein Beethoven sich gedacht hat: „Ich mache jetzt Aufklärungsmusik, in der eine neue Art der Subjektivität angezeigt wird“, sondern der Geist der Aufklärung hat in ihm gewirkt. Der Versuch des:der Kunstschaffenden, mit der Kunst aktiv und bewusst etwas das Bestehende Transzendierendes auszurücken, ist ebenso vermessen, wie der Versuch des religiösen Menschen, Gott zu kennen. Glaube ist dagegen ein Offensein für die Möglichkeit Gottes durch den Geist zu wirken und Kunst darf sich der Möglichkeit, dass womöglich der:die Künstler:in nicht das Genie oder ein:e bewusste:r Akteur:in, sondern ein:e Vermittelnde:r ist, nicht versperren.

# Religion and Art as Expressions of the Geist

*Jan-Lasse Müller-Mütz*

According to Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), the *Absoluter Geist* (absolute spirit) consists of three aspects: art, religion,<sup>1</sup> and philosophy. Even though they represent different modes of expression, he believed that the same universal truth is revealed in all three. Based on this premise, we can assume that the problems of art and religion can be paralleled to a certain extent, since what they are trying to access is the same content: truth, *the Absolute*. Art possesses a revolutionary potential precisely because it can circumvent problems that philosophy cannot. This is primarily evident in the fact that philosophy, and science in general, is bound to notional thinking. This is not the case for art, nor for religion.

When it comes to escapism and *Weltflucht* (literally: *flight from the world*) the question of the utopian arises: something that does not exist in the current reality. This gives rise to specific problems that art and religion have in common and which could therefore potentially enter into a fruitful relationship. Religion is certainly considered by many to be the prime example of escapism. However, Karl Marx' (1818-1883) critique of religion already emphasizes the contradictory nature of religion in relation to the real problems of the time. Religion obscures a harsh reality by pointing to an afterlife, a beyond. This expresses a critical element in twofold: On one hand, only a dysfunctional society needs a source of comfort that leads away from this world. This is one of the functions of religion. On the

---

<sup>1</sup> What religion is has been the subject of intense debate since the 19th century at the latest. When talking about "religion" here, I am going into characteristics of religion that seem to me to be general. The fact that this view is influenced by a European-Christian context is, naturally, a given. This is also reflected in the fact that concrete explanations are limited to the Christian, or at least Abrahamic monotheistic, context.

other hand, the core tenets of religion, beyond its social function, are oriented toward overcoming the order of this world.<sup>2</sup>

This may also apply to escapism in art. It can therefore be stated here that the mere existence of escapism in art is an expression of an unliberated society. However, being a symptom of an unfree society is not a quality criterion for art. Religion, too, is more than a symptom of an unfree society. After all, it also has its own content. The question that arises is whether religion, and specifically Christianity, reveals elements of utopianism that might be relevant to art. Marx saw and treated religion as it actually existed. It was to be overcome through the revolutionary transformation of society. Marx was not concerned with the development of religion as religion. Realization and overcoming are one and the same here. He viewed it as a symptom of an unfree society, one that reveals something about that very society. Since then, humanity has been unable to achieve a liberated society, that is, to resolve the contradictions of bourgeois society and thus render religion and art superfluous.<sup>3</sup> Accordingly, the questions remain.

Why is utopian thinking problematic at all? The pragmatic *real-politician* would say that it is of no practical use. But that is precisely not the problem! There is already plenty of *realpolitik* that perpetuates barbarism. Ironically, a utopia isn't utopian at all if we mean by it a way of thinking that is truly different, something that genuinely transcends society. Utopia thinks in terms of the existing order. It says a lot about us, but little about a different society. Even the negation of the existing order cannot truly transcend it, and art that seeks to escape the world will fail precisely because of this. Here, too, the problem isn't that art should be expected to grapple with harsh reality. It's not about realism. Escapism is far more worldly than it pretends to be. Where, then, is the parallel to religion? It is expressed most radically in the context of the Abrahamic religions in aniconism that forbids images of God. How can humans speak of the Absolute? Isn't that beyond their capacity? The prohibition against images exists for good reason! "God" is always (also) a projection. What people call "God" says a lot about them and their world, but little to nothing about God. Religion that wants to be taken seriously must be aware of this. Whoever creates an image of God is projecting. This is no major problem for critique of religion. Religion as a human institution is a good object of study for understanding the human psyche and human societies.

The problem of utopia reflects a fundamental contradiction in religion and also in art. How can transcendence truly be expressed? Religions want to actually speak of God or the divine and not merely be a reflection of society. Here they have, even if this is not immediately obvious, a problem in common with art. Art that aspires to be more than a poor reflection of society should at least attempt to be a medium for the Absolute, or at least possess a critical perspective on the existing order of things. Escapism itself suggests a desire to transcend the existing order. But that is precisely not how it works! Art that seeks to bear witness to the transcendent through supposed escapism fails to do this. (This is why dystopias are

---

2 This is especially expressed in forms of messianism or apocalypticism.

3 That doesn't mean that in a liberated society, there are no believers, nor painters. But in a free society, religion and art would be something completely different.

better than utopias. Dystopia criticizes the existing order by presenting radicalized versions of societal tendencies. Here, the reflection of society is the central focus.) The very active invocation of what this world is not supposed to be deprives art of its critical potential. It consciously seeks to escape this world. All that remains is the negation of the *Begriffe* (notions) of this world, and they constantly reinforce it. Religion has it easy. It has revelation, which is, however, always severely limited. For example, Christians believe that God revealed himself in Jesus Christ. But what this revealed God has done is mediated only through humans. Nevertheless, approaches that take the problem of human projection onto God particularly seriously, such as dialectical theology, attempt to think of God from God's perspective. This is always an attempt. Whoever thinks they can comprehend God is committing a transgression against God. This problem is fundamental to theology, and my thesis is that this is precisely the realm in which art develops and which is so difficult to access.

The question for art is how the transcendent can speak to us if we do not want to perpetuate the existing order through escapism. The danger here obviously lies in falling into a mysticism of art. But I doubt that this is a pitfall that can be entirely avoided. Hegel assumed that the Absolute becomes immanent through *Geist* (spirit) and realizes itself: in philosophy, religion, and art. Here, the Absolute works unconsciously through people, who can only grasp what is happening through reflection. Great art has never truly comprehended itself! The problem with escapism, with utopianism, is that people try to consciously represent something that simply cannot be consciously represented. For philosophy, which for Hegel represents science in general, this is a problem insofar as it seeks to critically transcend the existing order. This stems from the limitations of notional work (*begriffliches Arbeiten*). Art and religion<sup>4</sup> do not have this problem because truth here is conceived differently. Here, the Absolute can potentially speak through and to humanity. However, this can be reliably prevented by involuntarily clinging to the framework of the existing order. The conscious realization of escapism, utopianism or *Weltflucht* cannot transcend the framework of the existing order. It remains a false hope, tainted by a flawed society.

There is no magic formula for art. But there is a magic formula for not making art! All "conscious art" is hubris. Just as all religiosity that claims to know what God is, in fact, does not know God. What this is not about at all, however, is that art should be ingenious in the sense that it arises from an *Unmittelbarkeit* (immediacy) that requires no practice, learning, or anything of the sort. The idea that true being or anything similar can be found in *Unmittelbarkeit* has been criticized extensively, especially in critical theory, and need not be elaborated upon here. *Geist* (spirit) is supposed to work through individuals. In Christianity, this *Geist* is called the Holy Spirit. The extent to which this principle is secularized in Hegel's philosophy can be debated at length. The crucial point is that something must be mediated here which humans do not have easy access to, not through scientific work nor through *Unmittelbarkeit*. Art is and remains something elusive. It is easier to talk about it,

---

<sup>4</sup> Theology as a science has this problem just as much as the reflective sciences of art, because they are *begrifflich gebunden* (bound by notions). Rather, it is about the possibility of faith or art.

and to explain why something is not art. The question of how art comes into being remains, in a certain sense, a mystery. I don't suggest this because mystification is inherently good, but because an awareness of the incomprehensible is ultimately more enlightening than the attempt to rationalize the non-notional.

What Arnold Hauser (1892-1978) called the "List der Kunst" (literally: *cunning of art*, working off of Hegel's "List der Vernunft", *cunning of reason*) is the hope that art can be created through people – that the Absolute can be mediated through artists when they are open and don't obstruct the path through conscious escapism or deliberately mythical and mystical art. Hegel believed that the history of freedom unfolds through people without their immediate awareness. Only reflection leads to insight into this path to freedom. This principle became problematical. Clearly, freedom doesn't simply materialize on its own. Perhaps this is ultimately the difference between art and religion on one hand and philosophy on the other. The former take place in a space of mediation that is not so notionally bound as to undermine the possibility of transcendence. But this is only possible if artists are open to Geist working through them. The attempt to actively capture the utopian fails.

A brief note on political art: Art should be political! But it can only be so by not consciously doing so. Otherwise, "art" is created at the level of a "socially critical" *Tatort*.<sup>5</sup> The problem with realism is not the actual otherness to escapism. This, too, is an attempt to create critique that blocks itself because it fails to utilize precisely what art, unlike the critique of political economy, is capable of. In art, something universal can express itself through the individual artist. This possibility is immediately obscured when a false form of subjectivity takes hold. Why art, anyway, when one can also engage in politics to change the world? Art must possess a potential that cannot be expressed otherwise. The very definition of art has long been a subject of debate. Clearly distinction between art and non-art seems almost impossible to me. This doesn't mean, however, that we can't discuss its aims. It's simply difficult to state with absolute clarity where these aims are present and where they are not. Rather, the question is where art prevents itself from achieving its goals, where the artist relies too heavily on their conscious actions, where they attempt to depict something that cannot be directly represented.

We can look at artworks from the Enlightenment, and it is perhaps most evident in music. In the music of Beethoven, or even Mozart, a new kind of subjectivity emerged, a new form of individual expression. This is not because Beethoven thought to himself, "I'm now going to make Enlightenment music that expresses a new kind of subjectivity," but rather because the *Geist* (spirit) of the Enlightenment was at work within him. The attempt by the artist to actively and consciously express something transcending the existing order through art is just as presumptuous as the attempt by a religious person to know God. Conversely, faith is an openness to the possibility that God can work through *Geist*. In the same way, art must not close itself off to the possibility that the artist may not be a genius or a conscious agent, but rather a mediator.

---

5 German TV crime series.