

SCHULDIGER REALISMUS (KONSTELLATION)

I.

Im faschistischen Deutschland des Jahres 1937 diskutieren zwei kommunistische Widerstandskämpfer über den Realismus. Während sie sich einig darüber sind, dass die Verdienste der französischen und russischen Realisten des 19. Jahrhunderts darin liegen, dass bei ihnen zum ersten Mal die Sklaven, die Ausgedörnten, Verelendeten sichtbar wurden, diskutieren sie die Realismen des 20. Jahrhunderts um einiges kontroverser. Der eine Widerstandskämpfer ist strikt auf Parteilinie und lobt die Errungenschaften des sozialistischen Realismus. Das dort dargestellte glückliche und siegreiche Proletariat verstehe jeder Arbeiter. Der Zweite ist etwas anarchistischer drauf und erlaubt sich eine ketzerische Frage: „Erinnert der sozialistische Realismus mit seinem Heile-Welt-Kitsch nicht vielmehr an Historien- und Allegorienbilder, denn an eine realistische Kunst? Konterkarieren die Heroisierungen in seiner Bildsprache nicht gerade den realistischen Charakter dieser Bilder? Wie kann eine realistische Kunst im Zeitalter des Faschismus aussehen, die nicht einfach nur ein Wunschbild der Realität zeichnet?“

II.

„Es geht um den Realismus“, so der Tenor einer lebhaften Debatte in den 1930er-Jahren, deren Protagonisten ein Philosoph aus Ludwigshafen und ein ehemaliger Volkskommissar der ungarischen Räterepublik waren. Der eine hatte ein Faible für die expressionistischen Avantgarden, in deren Sprache er selbst Philosophie betrieb, während der andere seine Vorliebe für den bürgerlichen Roman des 19. Jahrhunderts pflegte. Nur in diesem werde die objektive Wahrheit der bürgerlichen Gesellschaft dargestellt, in diesem gebe sich die kapitalistische Totalität zu erkennen. Die Avantgarden hätten der Realität hingegen einen subjektivistischen Krieg erklärt, so der ehemalige Volkskommissar. Der andere erwidert: „Angesichts der um sich greifenden kapitalistischen Krisenprozesse könne man gar nicht mehr von einer objektiv-geschlossenen Realität sprechen: „Die Expressionisten waren ‚Pioniere‘ des Zerfalls: wäre es besser, wenn sie Ärzte am Krankenbett des Kapitalismus hätten sein wollen? Wenn sie den Oberflächenzusammenhang wieder geflickt hätten, statt ihn immer weiter aufzureißen?“

III.

Inmitten des gedeihenden Welfare- und Warfare Nachkriegskapitalismus begannen einige am Realismus orientierte Künstler*innen in den kapitalistischen Metropolen mit einer tayloristisch organisierten Produktion von Kunstwerken. Sie nannten ihre Ateliers Fabriken und organisierten Happenings in Möbelhäusern. Die auf ihren Bildern abgebildeten Waren gehören zum Herz des Irrealismus der realen Gesellschaft. In einem Detail unterschieden sich die Werke des westdeutschen Realismus aus der Epoche des Hochfordismus von denen des US-amerikanischen. Während sich die Arbeiten der Yankees um Produkte des Massenkonsums und der Massenkultur drehen, gibt es bei den Westdeutschen zumindest die Ahnung davon, dass die Kultur des postnazistischen Deutschlands darin nicht aufgeht. So finden sich bei ihnen auch andere Motive, etwa ein verfremdeter Hirsch im Unterholz oder das von König Ludwig II. in Auftrag gegebene Schloss Neuschwanstein. Auch andere Materialien, wie etwa Filz, werden verwendet. Einen geeigneteren Ausstellungsort für den *kapitalistischen Realismus* in Westdeutschland als das Möbelhaus Berges in Düsseldorf mit seinen spießigen Interieurs hätte es nicht geben können. Doch spätestens mit den Krisenprozessen des Jahres 1973 und der Durchsetzung des Neoliberalismus war es vorbei mit dieser Idylle. In dem Maße wie die Ware ihren Gebrauchswert verlor, eignete sie sich nicht mehr zu ihrer Auratisierung. So kam diesem Realismus seine historische Daseinsberechtigung abhanden.

IV.

Um den Beginn dieses Jahrtausends ließ Christoph Schlingensiefel mehrere Container auf einem Platz in der Wiener Innenstadt aufstellen. In die Container zogen für eine Woche mehrere Asylbewerber*innen ein. In ihrem Alltag wurden sie – ähnlich wie im Reality-TV – ununterbrochen von Kameras gefilmt. Oben auf einem der Container brachte Schlingensiefel ein Banner mit der Aufschrift *Ausländer raus* an. Morgens liefen über einen Lautsprecher Reden von Jörg Haider und jeden Abend fand eine Abschiebung statt. Dabei durfte das Publikum abstimmen, welcher der im Container lebenden Asylbewerber*innen an diesem Tag abgeschoben werden sollte. Die Aktion entfachte die Passionen der Wiener Bevölkerung. Tag und Nacht kam es vor dem Container zu tumultartigen Szenen. Antifaschistische Aktivist*innen organisierten eine Gegendemo und rissen das *Ausländer raus* Schild ab, während andere Passant*innen sich sehr über die Abschiebungen freuten. Kurz zuvor war die strammrechte FPÖ in die österreichische Regierung gewählt worden. Die kulturpolitische Sprecherin der FPÖ verurteilte Schlingensiefels Aktion scharf. Schlingensiefel stelle Österreich fälschlicherweise in eine rechte Ecke.

V.

Eine allgemeingültige Formel dessen, was unter Realismus zu verstehen ist, lässt sich schwerlich aufstellen. Ich will vorschlagen, dass der Realismus sich weder durch eine bestimmte Form noch durch einen bestimmten

Inhalt auszeichnet. Er ist kein Stil, sondern eine Methode. Eine künstlerische Methode zur Erkenntnis der gesellschaftlichen Wirklichkeit und zugleich eine Methode der politischen Intervention. Was eine realistische Methode ist, kann aber nur historisch konkret bestimmt werden.

VI.

Für einen Realismus der Gegenwart stellt sich nun die inhaltliche Frage nach der gesellschaftlichen Realität der aktuellen Epoche. Befinden wir uns etwa mitten in einer Periode der Faschisierung, die auf einen Dritten Weltkrieg zusteuert oder leben wir in der Ära der Aufstände und der Todeskrise des Kapitalismus? Und es stellt sich dann die Frage, in welchen künstlerischen Formen diese gesellschaftliche Analyse zum Ausdruck gebracht werden kann. Welche Gestalt kann ein Bild der Wirklichkeit heute annehmen?

Von einer geschlossenen, in sich erkennbaren Realität kann im Zeitalter der (Post-)Postmoderne, des Post-Spät-Zombiekapitalismus wohl schwerlich gesprochen werden. So stellt sich eher die Frage, wie der Oberflächenzusammenhang weiter aufgerissen und was dabei zu Tage befördert werden kann. Wenn es stimmt, dass der Ausdruck *Nationalsozialistischer Untergrund* nicht nur eine dreiköpfige Mörderbande bezeichnet, sondern eher das kollektive Unbewusste Deutschlands ziemlich genau auf den Punkt bringt, dann kann man sich beim Zerreißen dieser Oberfläche auf einiges gefasst machen. Die in dieser Ausstellung versammelten Künstler*innen waren sich nicht zu schade für diese Arbeit: Sie zeigen, was heute in Deutschland und Europa an nationalistischem, rassistischem und (neo-)faschistischem Denken und Handeln vorhanden ist, verarbeiten dieses in ihrer Kunst und machen das Unbehagen daran deutlich spürbar. Dabei schließen sie augenfällig an eine Vorgehensweise von Brecht an, der einst schrieb: „Historisch bedeutsam (typisch) sind Menschen und Geschehnisse, die nicht die durchschnittlich häufigsten oder am meisten in die Augen fallenden sein mögen, die aber für die Entwicklungsprozesse der Gesellschaft entscheidend sind. Die Auswahl des Typischen muss nach dem für uns Positiven (Wünschbaren) wie nach dem Negativen (Unerwünschten) hin erfolgen.“ Brecht sagte auch: „Der Realismus belässt es nicht bei der Hässlichkeit [...] dadurch, dass er Hässlichkeit als gesellschaftliches Phänomen darstellt.“

Nun ist es natürlich politisch unverfänglich, sich mit seiner Kunst dem Positiven zuzuwenden, denn damit steht man automatisch auf der richtigen Seite. Die Künstler*innen dieser Ausstellung haben einen anderen Ansatz gewählt: Für sie scheint das Unerwünschte in unserer Gegenwart eine solche Dominanz errungen zu haben, dass es nicht ausreicht, einfach wegzuschauen und eine am linksliberalen Konsens orientierte Wohlfühlkunst zu machen, die sich in Unschuld übt. In der Zusammenschau wird dabei deutlich eine gemeinsame Form der Ästhetik erkennbar: Die Künstler*innen eignen sich meist etwas typisch Deutsches an. Dies kann sowohl auf der Materialebene stattfinden, etwa wenn mit Biermarken, Baseballschlägern oder Holz gearbeitet wird, oder auf der Ebene von den Motiven und Inhalten, die sich etwa an deutsche Mythen und Ikonen anlehnen. Das Angeeignete wird anschließend umgeformt und anhand verschiedener Strategien gebrochen. Manche Arbeiten gehen soweit, dass sie sich (neo-)faschistische Ästhetiken aneignen. Während die Neue Rechte bereits seit längerem mit linken Codes und Aktionsformen spielt, ist die umgekehrte Bewegung riskanter. Denn die Künstler*innen bewegen sich mit ihren Arbeiten offensichtlich auf einem schmalen Grat: Gelingt die künstlerische Bearbeitung und Brechung des Ausgangsstoffes nicht, kann ihre Arbeit leicht in eine Affirmation der nationalistischen bis faschistischen Ästhetik umkippen. Das Risiko gehen sie bei ihrem Spiel mit der Ambivalenz bewusst ein, sie machen sich dabei schuldig. Ich will daher den Begriff des *Schuldigen Realismus* für diese Form der Kunstproduktion vorschlagen.

VII.

Ursprünglich ist der Tannhauser eine Volksballade, die davon handelt, wie der Papst einem Sünder die Vergebung verweigert. Richard Wagner übernahm das Sujet für seine berühmte romantische Oper Tannhäuser von Heinrich Heine, mit dem er zunächst befreundet war und demgegenüber er später eine antisemitische Paranoia entwickelte. Wir finden hier also bereits das Motiv der Schuld, die Adaptionen des Tannhäuser-Stoffs durch fortschrittliche und reaktionäre Künstler und nicht zuletzt ein sehr deutsch klingendes Wort. Der „Kreis“ ruft wiederum eine verschworene Aura auf. Er lässt Geschlossenheit, Intimität oder Mystik anklingen, wie etwa beim George-Kreis. Der Tannhäuser Kreis ist die Avantgarde des *Schuldigen Realismus*.

VIII.

Ich erkläre hiermit diesen Schuldskult für endgültig beendet.

Julian Volz