

SWR2 Wissen: Aula

Die Tabubrecher

Wie moralisch soll Kunst sein?

Von Wolfgang Ullrich

Sendung: Donnerstag, 10. Mai 2018, 8.30 Uhr

Redaktion: Ralf Caspary

Produktion: SWR 2018

Im Zuge der #MeToo-Debatte hat sich die öffentliche Diskussion und Bewertung von bildender Kunst grundlegend verändert. Es geht plötzlich nicht mehr um kunstspezifische Aspekte, sondern um moralische. Und das ist eine gefährliche Entwicklung.

Bitte beachten Sie:

Das Manuskript ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt. Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen Genehmigung des Urhebers bzw. des SWR.

Ansage:

Mit dem Thema: „Die Tabubrecher – wie moralisch soll Kunst sein?“. Am Mikrofon: Ralf Caspary.

Die #Metoo-Debatte aktualisiert eine uralte Problematik: die vom Verhältnis zwischen Kunst und Moral. Carravaggio saß wegen einer Schlägerei im Gefängnis, Verlaine und Rimbaud waren Kleinkriminelle, Bacon malte seine gewalttätigen und perversen Alpträume, Degas liebte Prostituierte, Gaughin fantasierte von jungen Mädchen als Musen und Geliebte. Diese Künstler stehen für einen alten und vielleicht obsolet gewordenen Geniekult, der Kunst mit Tabubruch gleichsetzt. Wie verhalten sich heute Kunst und Moral? Hat sich unser Kunstbegriff verändert? Antworten gibt Professor Wolfgang Ullrich, Kunst- und Kulturwissenschaftler aus Leipzig.

Wolfgang Ullrich:

Über Jahrhunderte wurde der Kunst eine Sonderstellung innerhalb der Gesellschaft zugestanden. Künstler profitierten davon manchmal in erstaunlicher Weise. So hatten die größten unter ihnen etwa im Italien der Renaissance und der Gegenreformation

fast denselben Status wie absolutistische Fürsten: Ihr Genie galt als Zeichen göttlicher Gnade, man sprach von ‚divino artista‘, vom göttlichen Künstler. Verstieß er gegen Gesetze, bedeutete das nicht unbedingt, dass er auch bestraft wurde. Gerade Päpste gewährten Künstlern immer wieder Immunität. Nachdem etwa der Bildhauer Giovanni Lorenzo Bernini 1638 – als er gerade einen Auftrag in St. Peter in Rom ausführte – seine ihm untreu gewordene Geliebte hatte misshandeln und verunstalten lassen, hob Papst Urban VIII. die Verurteilung des Künstlers auf – mit der Begründung, es handle sich bei ihm um einen „seltenen Menschen [...] von sublimer Begabung, durch göttliches Wirken geboren, um zum Ruhme Roms Licht in dieses Jahrhundert zu tragen“.¹

Mit solchen Privilegien war spätestens im Zuge der Aufklärung Schluss. Zwar besaß Kunst nach wie vor einen religionsähnlichen Status und wurde, nachdem sie idealistisch zum autonom-erhabenen Ereignis aufgewertet worden war, sogar als Offenbarung oder als Erlösung empfunden. Künstler waren jedoch nicht mehr ‚gleicher‘ vor dem Gesetz als andere. Allerdings existiert in vielen westlichen Ländern bis heute die Kunstfreiheit als eigenes Rechtsgut – und es fragt sich, ob Künstlern damit nicht vielleicht doch noch ein privilegierter Status eingeräumt wird.

Zumindest wird anerkannt, dass Kunst eines besonderen Schutzes bedarf. Das ist wohl der Erfahrung geschuldet, dass sie, wenn sie ihre Kraft voll entfaltet, oft mit Konventionen bricht, Tabus verletzt, sogar wehtut – und deshalb von Unterdrückung und Aggression bedroht ist. Man würde ihr aber nicht eigens Freiheit zusichern, bestünde nicht die Überzeugung, dass es einen Unterschied darstellt, ob staatliche Institutionen, Amtsträger oder Privatpersonen, intime oder religiöse Gefühle durch ein Kunstwerk provoziert werden, oder ob eine Person eine andere beleidigt oder in ihrer sexuellen Selbstbestimmung verletzt. Oder ist ein Kunstwerk etwa nicht viel mehr als eine bloße Interaktion zwischen zwei Menschen? Idealerweise hat es gar keine bestimmten Adressaten, ist vielmehr aus sich heraus – eben autonom – entstanden und bezieht seine Glaubwürdigkeit daraus, dass in ihm auf keine partikulären Interessen Rücksicht genommen wird. Aufgrund seiner Unabhängigkeit – so die Idee hinter dem Prinzip der Kunstfreiheit – sollte ein Werk auch nicht auf gesellschaftliche Standards verpflichtet, sondern gemäß seinen eigenen Maßstäben beurteilt werden.

Trotzdem machte man Künstlern ziemlich oft den Prozess. Egon Schiele oder George Grosz gehören zu den prominentesten Fällen; ihnen wurde dabei zum Verhängnis, dass nicht nur ihre Themen, sondern auch ihr Stil umstritten war, sie also doppelt angegriffen werden konnten. Für viele Zeitgenossen waren ihre Werke nur Schmierereien und keine Kunst, und deshalb behandelte man sie vor Gericht auch eher als flegelhafte, ordinäre Subjekte denn als besonders schutzwürdige Künstler. Letztlich nahm man ihnen vielleicht sogar ihre künstlerischen Revolutionen übler als Verstöße gegen die guten Sitten.

Andererseits passten juristische Auseinandersetzungen gut zum Bild vom Künstler als unangepasstem, kompromisslosem Kämpfer, der seiner Zeit voraus ist. Daher ist etwa bis heute umstritten, ob Georg Baselitz 1963 nicht selbst den Skandal lancierte, der zur Beschlagnahmung seiner beiden Gemälde *Die große Nacht im Eimer* und *Der nackte Mann* sowie zur Anklage wegen Verbreitung von Pornografie (§184

¹ Zit. n. Horst Bredekamp: *Der Künstler als Verbrecher. Ein Element der frühmodernen Rechts- und Staatstheorie*, München 2008, S. 61.

StGB) führte. Von der 14. Großen Strafkammer des Landgerichts Berlin wurde er in erster Instanz – genauso wie seine Galeristen – zu einer Geldstrafe von DM 400.- verurteilt (bevor das Urteil später aufgehoben und ein erneutes Verfahren eingestellt wurde). Das Urteil überraschte, da seine Begründung eigentlich viel Verständnis für die besondere Stellung der Kunst erkennen lässt. So heißt es darin, dass „die Kunstausübung vor Behinderung“ geschützt werden müsse; „vornehmlich die zeitgenössische Kunst“ sei nämlich „der Gefahr ausgesetzt, nach überholten Maßstäben beurteilt und dadurch in ihrer Entwicklung, insbesondere in ihrem Suchen nach neuen Formen und Inhalten behindert zu werden“. Aber, so das Gericht weiter, die Kunst sei dennoch „kein absoluter Höchstwert“, sie sei nicht „aus jeder Relation zu den übrigen Gemeinschaftswerten herausgehoben“.²

Die Autonomie der Kunst hat somit da ihre Grenzen, wo die Rechte anderer betroffen sind. „Was für alle Bürger verbindlich ist, bindet und verpflichtet auch den Künstler [...]. Was jedermann verboten ist, wird nicht dadurch erlaubt, daß es [...] in Ausübung von Kunst [...] begangen wird.“ So formulierte es 1968 der Verfassungsjurist Karl August Bettermann, und er teilte die auch von anderen wiederholt geäußerte Sorge, die in Art. 5.3 des Grundgesetzes verankerte Freiheit der Kunst könne zu einer Privilegierung von Künstlern führen, womit „die Gleichheit aller Bürger vor dem Gesetz in Frage steht“.³

Die Kunstfreiheit ist also tatsächlich nicht als exklusiver Freibrief für Künstler zu verstehen, und dass sie zusätzlich zur in Art. 5.1. garantierten Meinungsfreiheit überhaupt eigens genannt wird, würdigt letztlich nur die besonderen Formen und Umstände, in denen sich Meinungen in Kunstwerken realisieren. So fällt es schon schwer, bezogen auf Kunst von ‚Meinungen‘ zu sprechen, gelten Kunstwerke doch als etwas, das auf Dauer, gar auf Ewigkeit angelegt ist und über tagesaktuell bestimmte und modifizierte Ansichten hinausgeht. Deshalb sollen sie – so wenig wie nach Kriterien alltäglicher Interaktionen zwischen Personen – auch nicht bloß nach Maßstäben der Gegenwart, also etwa nach dem jeweiligen Moralempfinden beurteilt werden. Das bestätigt, dass der Rechtsgrundsatz der Kunstfreiheit auf einem idealistischen Begriff von Kunst gründet, demzufolge diese aus Werken besteht, die dank ihrer Autonomie ebenso unkonventionell wie zeitlos sind. Dass die Kunstfreiheit als eigenes Recht formuliert ist – übrigens parallel zur Wissenschaftsfreiheit, für die ganz Ähnliches gilt – ist als Appell und Mahnung an Bürger wie Gerichte zu verstehen, sich vor Banausie zu hüten und die Sonderform der Kunst zu berücksichtigen, ohne Künstlern deshalb jedoch mehr Rechte als anderen zuzugestehen.

Künstler, die keinen derart idealistischen Kunstbegriff vertreten und die ihre eigene Arbeit nicht als zeitlos-allgemeingültig einschätzen, sind daher konsequent, wenn sie sich lieber auf die Meinungs- als auf die Kunstfreiheit berufen. Klaus Staeck hat dies bei rund 30 Prozessen gemacht, die im Verlauf mehrerer Jahrzehnte gegen seine Plakate angestrengt wurden. Deren Botschaften richten sich oft gegen einzelne Personen, sie sind also adressierter als autonome Kunstwerke, doch ist Staeck, der zugleich Jurist ist, bei seinem Vorgehen vor allem wichtig, das Recht auf

² Zit. n. Hans Gerd Sellenthin (Hg.): *Kunst in den Grenzen der Freiheit. Dialogische Existenz der Kunst mit der pluralistischen Gesellschaft. Eine Anthologie mit Dokumentationen*, Hückeswagen/Köln 1967, S. 272.

³ Karl August Bettermann: *Grenzen der Grundrechte*, Berlin 1968, S. 27.

Meinungsfreiheit, „eines der wichtigsten Rechte“ überhaupt, „durch alltäglichen Gebrauch“ zu stärken.⁴ Nur wenn er im Namen der Meinungsfreiheit durchsetzt, dass eine Behauptung straffrei geäußert werden kann, kann auch jeder andere sich ohne Wenn und Aber darauf berufen. Niemand kann und soll argwöhnen, Künstler besäßen Privilegien.

Geht es Staeck mit seiner Arbeit um eine Ausgestaltung und Stärkung des Rechtsstaats, so könnte man ihm vorhalten, mit seiner Rückführung der Kunstfreiheit auf Meinungsfreiheit die Künstler im Stich zu lassen, die für ihr Tun einen starken Begriff von Kunst – eine Idee von Autonomie – voraussetzen. Wie wichtig die Unterscheidung zwischen Meinungs- und Kunstfreiheit sein kann, zeigt sich etwa am Fall von Jonathan Meese. Im Jahr 2013 wurde er angeklagt, weil er bei einem öffentlichen Auftritt – keineswegs zum ersten Mal – einen Hitlergruß machte. Das gilt als das „Verwenden von Kennzeichen verfassungswidriger Organisationen“ (§86a StGB) und ist strafbar. Für Meese ist ein von ihm als Künstler performter Hitlergruß aber gerade keiner, sondern ist lediglich eine „Armstreckung“; sein Ziel besteht darin, diese Bewegung durch häufige Wiederholung und durch Einbettung in bisher unübliche Situationen zu neutralisieren und zu entdämonisieren, wäre es für ihn doch „Voodoo-Priestertum“, zu glauben, „dass in der Armstreckung, also in einem Zeichen, an sich etwas Böses liegt“. Als Künstler tritt er somit gegen eine übermächtige Semantik an und will exemplarisch deutlich machen, dass die Aufgabe und Fähigkeit von Kunst darin besteht, selbst die vermeintlich fixiertesten Bedeutungen zu verändern und neu freizuspielen.

Für das, was er tut, braucht er aber einen Schutzraum; es muss klar sein, dass ein Hitlergruß innerhalb einer Kunstperformance – anders als überall sonst – keineswegs von einer rechtsextremen politischen Meinung zeugt. Damit aber ist die Kunstfreiheit nicht mit der Meinungsfreiheit gleichzusetzen, und Meese betont, man müsse „strikt trennen zwischen der Bühnenperson Jonathan Meese und dem mickrigen Privatmenschen Jonathan Meese“. Als letzterer, etwa „in der U-Bahn“, würde er nie den Hitlergruß machen, doch als Bühnenperson und Künstler beansprucht er, „alles in Frage zu stellen – alles“. Meese will also nicht etwa mehr Rechte haben als andere Menschen; vielmehr versteht er das Recht der Kunstfreiheit als eine Arbeitsgrundlage und Berufsgarantie für autonome Künstler. Deshalb bezeichnete er seinen Prozess vor dem Amtsgericht Kassel, der mit einem Freispruch endete, auch als „für die nächsten Künstlergenerationen relevant“.⁵

Aktuell berufen sich vor allem Kunstaktivisten auf die Kunstfreiheit, dies jedoch oft in Situationen, die anders und komplizierter sind als bei Meese. So finden ihre Aktionen kaum einmal auf einer Bühne oder an einem klar der Kunst gewidmeten Ort wie einem Museum, sondern im öffentlichen Raum statt. Zudem sind sie von politischen Demonstrationen nur schwer zu unterscheiden, geht es doch meist um Themen und Forderungen, die denen von Parteien oder NGOs zumindest ähneln, also um Flüchtlingspolitik, Klimaschutz, Kapitalismuskritik oder Minderheitenrechte. Und da umgekehrt auch Demonstranten, die nichts mit Kunstaktivismus zu tun haben, gerne mit Symbolen sowie mit ursprünglich künstlerischen Strategien der Verfremdung oder Übertreibung agieren, wird umso fragwürdiger, warum und wie zwischen

⁴ Klaus Staeck: *Ohne Auftrag. Unterwegs in Sachen Kunst und Politik*, Göttingen 2000, S. 84.

⁵ „Die Leute sind ichversaut“, in: *Der Spiegel* 29/2013, auf: <http://www.spiegel.de/spiegel/gespraech-mit-jonathan-meese-ueber-den-hitlergruss-und-seinen-prozess-a-912044.html>.

Kunsthfreiheit und Meinungsfreiheit zu trennen sein sollte. Wenn schließlich sogar Attac-Aktivistinnen, die beim G20-Gipfel in Hamburg im Juni 2017 an Aktionen gehindert wurden, dagegen klagen und sich dabei nicht nur auf die Meinungs- und Versammlungsfreiheit, sondern ebenso auf die Kunsthfreiheit berufen, wird es erst recht verworren.⁶ Es entsteht dann der Verdacht, hier werde doch auf einen Freibrief spekuliert. Und ist es nicht eine bequeme, gar arrogante Geste, Kunsthfreiheit zu beanspruchen, zugleich aber nichts zu tun, was einem starken, aus idealistischem Autonomieanspruch erwachsenen Kunstbegriff entspricht oder sich zumindest von einer bloßen Meinungsäußerung unterscheidet?

Allerdings existiert ein idealistischer Begriff von Kunst auch sonst kaum noch und ist selbst bei Künstlern zur Ausnahme geworden. Jemand wie Jonathan Meese ist nicht (mehr) repräsentativ. Viel üblicher ist ein weitgehend abgerüsteter Kunstbegriff, fernab von Heilsphantasien und dem Pathos von Autonomiebeschwörungen. Genauso ist auf Seiten derer, die sich mit Kunst beschäftigen, mehr Nüchternheit – nicht selten sogar Ernüchterung – zu bemerken. Damit wird Kunst jedoch oft auch nicht mehr zugestanden, Tabus zu verletzen oder Moralstandards zu ignorieren. Aus der Sicht derer, die noch einem starken Kunstbegriff anhängen, droht deshalb ein Triumph der Banausen, die endlich überall ihre kleingeistigen Abrechnungen vornehmen können, doch ein etwas genauerer Blick auf die Lage zeigt, dass erst recht unter Vertretern der Kunstwelt selbst anders als früher diskutiert und gestritten wird. Dabei will man sich zwar nicht immer gleich gegenseitig vor Gericht bringen, aber die Konflikte drehen sich kaum noch um ästhetisch-formale Fragen, sondern entzünden sich daran, ob die in einem Werk manifestierte Einstellung – die Moral – akzeptabel ist oder nicht.

In fast allen Fällen, in denen in den letzten Jahren Künstler aus moralisch-politischen Gründen wegen ihrer Werke angegriffen wurden, ging das also nicht von Banausen, von Wutbürgern oder Populisten aus, sondern es handelte sich um Attacken von anderen Künstlern oder zumindest von Menschen, die dem Kunstbetrieb angehören. So steht etwa Cindy Sherman seit Ende 2015 wegen einzelner Fotos ihrer 1976 entstandenen Serie *Bus Riders* heftig in der Kritik. Für diese frühe Serie begab sie sich bereits – wie in den späteren berühmten *Film Stills* – in verschiedene Identitäten, darunter auch in die von Schwarzen. Dass deren Inszenierungen klischeehafter ausgefallen seien als diejenigen, bei denen sie sich als Weiße präsentierte, wird nun rückwirkend als Rassismus ausgelegt; von nicht weniger als einer „Scheußlichkeit“ („atrociousness“) ist die Rede.⁷ Die Initiatorin des Protests, der in den Sozialen Medien unter dem Hashtag #cindygate verhandelt wird, ist ihrerseits eine junge Künstlerin, die zudem einen Ansatz verfolgt, der konzeptuell an den Shermans erinnert. So nimmt sie für verschiedene Projekte jeweils andere Identitäten an, tritt dabei sogar mit wechselnden Namen auf, ist manchmal E. Jane, manchmal Mhysa oder E. The Avatar.⁸

Mildernde Umstände dafür, dass es sich bei Shermans Serie um erste Versuche einer damals 22-jährigen Studentin handelte, werden in der Debatte nicht gewährt;

⁶ Vgl. <https://www.mopo.de/hamburg/g20/entenwerder--altona-und-co--jetzt-verklagen-die-g20-aktivisten-die-stadt-29468316>.

⁷ Seph Rodney: „Cindy Sherman in Blackface“ (2015), auf: <https://hyperallergic.com/246851/cindy-sherman-in-blackface/>.

⁸ Vgl. Hanna Girma: „Artist Profile: E. Jane“ (2017), auf: <http://rhizome.org/editorial/2017/may/23/artist-profile-e-jane/>.

eine Entschuldigung Shermans, in der sie sich unter anderem als „naiv“ bezeichnet, befeuerte die Vorwürfe gegen sie sogar noch, kann sich doch Naivität nur leisten, wer privilegiert ist.⁹ Und warum hat sie ihre frühen Fotos nicht verbrannt oder zumindest jeglicher Öffentlichkeit entzogen, wenn sie selbst nicht mehr dazu steht?¹⁰ Dass die Serie weiterhin ausgestellt wird und dass ein Exemplar davon im Jahr 2011 für mehr als 200.000 Dollar versteigert wurde, trägt zur moralischen Empörung ebenfalls bei, denn wer immer sich hier als Kurator oder Käufer engagiert, stört sich offenbar nicht am Sensibilitätsmangel der Künstlerin oder hat sogar, noch schlimmer, Spaß an einer Kunst, die viele Schwarze als verletzend empfinden.

Gewiss gibt es auch Gegenstimmen: Kunstwissenschaftler, die sich Shermans Serie nochmals insgesamt vornehmen und dabei zu dem Schluss gelangen, es handle sich bei allen Inszenierungen, unabhängig von Rasse, Geschlecht und Alter der Figuren, um „schmerzhaft offensichtliche Karikaturen“ („painfully obvious caricatures“).¹¹ Doch schon für die Frage, ob der Künstlerin diese Karikaturen aus mangelnder Erfahrung unterlaufen sind oder ob sich darin ihre künstlerische Intention zeigt, interessiert sich kaum noch jemand. Das mag etwas für Spezialisten sein, während die moralischen Fragen, die eine Debatte über Rassismus, mangelnde Sensibilität und Ungleichheit aufwirft, sehr viele Menschen emotional berühren.

Verallgemeinernd könnte man die Diagnose wagen, dass kunstspezifische Diskurse und Kriterien gegenüber gesellschaftspolitischen Belangen ins Hintertreffen geraten sind und für sich alleine nicht mehr genügend Dringlichkeit zu entwickeln vermögen. Gerade auch Kuratoren, Kunstkritiker und Feuilletonredakteure diskutieren mittlerweile lieber über Diskriminierungserfahrungen und soziale Ungleichheit als über Stilelemente, kunsthistorische Genealogien oder das, was Kunst von allem anderen unterscheiden könnte.

Wenn aber schon die Akteure des Kunstbetriebs Kunst weniger als Kunst denn als Ausdruck von Weiterfahrungen und moralischen Anliegen ernst nehmen, dann braucht nicht zu wundern, dass Künstler und Kunstwerke generell vor allem danach beurteilt werden, ob und wie gut sie den jeweils favorisierten Werten entsprechen. Statt an der Kunst nicht zuletzt die Differenz zu eigenen Weltanschauungen und Vorlieben zu schätzen und die Kunstfreiheit auch dann zu achten, wenn man selbst zu den Provozierten gehört, wird von Künstlern Übereinstimmung, am besten sogar ein Bekenntnis zu den Meinungen erwartet, die man ohnehin bereits vertritt. Selbst rückwirkend können Werke dann noch in Misskredit geraten, weil in ihnen eine Welthaltung oder ein Menschenbild sichtbar werden, die nach gegenwärtigen Maßstäben nicht mehr akzeptabel sind. Differenz wird also nicht einmal als historische Differenz geduldet.

Exemplarisch dafür ist eine Petition, die die New Yorkerin Mia Merrill Ende 2017 startete, nachdem sie bei einem Besuch des *Metropolitan Museum of Art* ein dort gezeigtes Bild, so ihre Formulierung, „schockiert“ hatte („shocked“): das 1938 entstandene Gemälde *Träumende Thérèse* des deutsch-polnisch-französischen Malers Balthus. Mit der Online-Petition fordert Merrill die Abhängung des Gemäldes,

⁹ Vgl. <https://twitter.com/MHYSA301/status/766122052290023424> und <https://twitter.com/MHYSA301/status/765707726714470400>.

¹⁰ Vgl. <https://twitter.com/MHYSA301/status/765708051932413952>.

¹¹ Eric Wayne: „In Defence of Cindy Sherman“ (2015), auf: <https://artofericwayne.com/2015/10/30/is-cindy-sherman-really-a-racist/>.

da es „ein junges Mädchen in einer sexuell anzüglichen Pose zeigt“. Es sei „verstörend“ („disturbing“), dass das Museum dieses Bild ausstelle.¹² Zwar ist Balthus schon länger umstritten und anlässlich einer Retrospektive im Jahr 2013, ebenfalls im *Metropolitan Museum*, warf man ihm pädophile Neigungen, seinen Bildern deren Stimulierung und Sanktionierung vor, doch überraschte Merrills Vorstoß, zumal er sich nur gegen dieses eine Bild richtete. Da sie in Manhattan aufgewachsen ist und an einer der liberalsten New Yorker Kunsthochschulen einen Abschluss in ‚visual culture‘ gemacht hat, dürfte sie schon oft sexuell viel explizitere und problematischere Darstellungen gesehen haben und insgesamt über eine weit überdurchschnittliche Praxis in Kunstrezeption verfügen. Dass sie sich nach ihrem Studium umorientiert hat und beruflich mittlerweile junge Modelabels in Fragen von Nachhaltigkeit und Ethik berät, erscheint jedoch geradezu als zeitgemäße biographische Wendung, als beispielhaft für den Schwenk von kunstspezifischen zu moralischen Anliegen.

Nach eigenen Aussagen bekam Merrill den Anstoß zu ihrer Petition durch die #MeToo-Bewegung: Wer dieser verbunden sei und sich Gedanken über die Wirkung von Kunst mache, müsse, so schrieb sie auf *Twitter*, auch gegen das Balthus-Bild sein.¹³ Im Zuge der #MeToo-Bewegung hat sich die Verschiebung der Debatten hin zu Fragen von Unterdrückung und Gerechtigkeit generell nochmals beschleunigt; mittlerweile wird es nicht nur immer üblicher, im Zweifelsfall die moralische Integrität eines Künstlers über die Freiheit der Kunst zu stellen, sondern manche gehen sogar noch weiter und stellen die Kunstfreiheit an sich infrage. Die Kunsthistorikerin und Kuratorin Julia Pelta Feldman sieht darin lediglich einen „Mythos“, sei sie doch nie „das Anrecht aller, sondern das Vorrecht weniger“ gewesen: „Nach westlichen Gesetzen steht es Künstlern frei, sich so auszudrücken, wie sie es für richtig halten. Aber was dieser rechtliche Schutz nicht anerkennt und auch nicht ungeschehen machen kann, ist, dass bis vor nicht allzu langer Zeit fast ausschließlich weiße Männer in den Genuss kamen, diesen Schutz überhaupt in Anspruch zu nehmen.“

Wer sich – zumal bei Künstlern wie Balthus – für die Kunstfreiheit einsetzt, steht damit im Verdacht, einen ungerechten Status Quo konservieren zu wollen. Entsprechend schlimm findet es Feldman, dass das *Metropolitan Museum* Merrills Forderung abgelehnt hat, und erst recht kritisiert sie, dass sich viele Artikel ebenfalls negativ zu der Petition äußerten. Statt es zumindest als Teilerfolg anzusehen, dass Kunstkritiker in Zeitungen und Blogs dadurch nun ihrerseits mehr denn je über Sexismus, Chancenungleichheit und Ausbeutung – und nicht über Ikonografien und Kunstbegriffe – schreiben, findet sie das Propagieren von Kunstfreiheit sogar schlimmer als die Zensur oder Zerstörung von Werken, die verletzend wirken können oder überhaupt erst durch Machtmissbrauch entstanden sind. Denn während „unter dem Deckmantel der Kunstfreiheit“ weiter Ausbeutung betrieben und legitimiert werden könne, „verblasst“ jede „Gewalt, die sich gegen Kunst wendet, im Vergleich zur Gewalt, die Menschen angetan wurde“.¹⁴

In einem anderen Aufsatz, der sogar schon ein paar Monate vor der #MeToo-Debatte veröffentlicht wurde, geht Feldman noch weiter und spricht sich ausdrücklich für

¹² <https://www.thepetitionsite.com/de-de/157/407/182/metropolitan-museum-of-art-remove-balthus-suggestive-painting-of-a-pubescent-girl-thérèse-dreaming/>

¹³ Vgl. <https://twitter.com/miazmerrill/status/936353634211844096>.

¹⁴ Julia Pelta Feldman: „Mythos Kunstfreiheit“ (2018), auf: <http://www.zeit.de/kultur/kunst/2017-12/zensur-debatte-kunstfreiheit-sexismus-metropolitan-balthus/komplettansicht>.

Zensur und Zerstörung von Kunst aus. Ein gezielt vernichtetes Kunstwerk, das seinerseits repressiv und demütigend gewirkt habe, fungiere immerhin als „Mahnmal für das [...], was bereits Opfer der Zerstörung wurde“. ¹⁵ Als Mahnmal kann es bestenfalls dazu beitragen, dass künftige Werke weniger verletzend sind, während es in unzerstörtem Zustand selbst nur weiter verletze.

Zugespitzt ließe sich formulieren, dass Feldman die traditionelle Überzeugung umkehrt und nicht mehr der Kunst, sondern zerstörten Kunstwerken eine Heilswirkung zutraut. Ihre Argumentation macht erst bewusst, was die Wendung von kunstspezifischen zu moralisch-politischen Kriterien bedeutet. So wird nicht mehr unterschieden, ob ein Mensch oder ein Kunstwerk verletzend wirkt. Letzteres gilt als genauso schlimm, was heißt, dass Kunst als genauso adressiert erfahren wird wie eine Interaktion zwischen Menschen. Sie wird als Meinungsäußerung verstanden – und als nichts sonst. Wenn aber erst einmal die Idee aufgegeben wird, Kunst könne mehr sein, könne autonom entstehen und daher über bloß aktuelle, situationsgebundene Artikulationen hinausgehen, gibt es auch keinen Grund mehr, bereit dazu zu sein, ein Werk als Zumutung zu erfahren. Denn was sollte von dieser noch zu erwarten sein? Sie verheißt nicht länger, dass man als Rezipient einen beengten Horizont überschreiten und aus der Provokation bereichert hervorgehen kann, sondern ist einfach nur, was sie ist: eine Zumutung. Wo Kunst ehemals Tabus brechen durfte und weh tun sollte, reicht eine solche Grenzverletzung nun also als Begründung dafür, sie zu zensieren oder gar zu zerstören. Denn sofern sie verletzend oder beleidigend ist, steht sie nicht einmal mehr unter dem Schutz der Meinungsfreiheit.

Idealerweise ist ein Museum oder eine Kunstausstellung dann ein ‚safe space‘: ein geschützter Raum, in dem Besucher, so unterschiedlich sie sein mögen, dennoch alle sicher davor sind, von etwas behelligt zu werden, das sie als unangenehm empfinden. An die Stelle des Schutzes der Kunst vor Aggressionen, wie ihn der Grundsatz der Kunstfreiheit garantieren soll, tritt der Schutz des Publikums vor Zumutungen, die von Kunstwerken ausgehen. Doch wäre ein solcher ‚safe space‘ nicht ziemlich einfältig? Wenn „jeder Stein des Anstoßes [...] beseitigt“ werde, dann heiße das, so die Philosophin Juliane Rebentisch in Reaktion auf Feldman und Merrill, dass man „die bürgerliche Öffentlichkeit vor der Konfrontation mit den Symptomen der eigenen Gewaltgeschichte bewahren“ wolle. ¹⁶ Aber nicht nur das. Was nämlich bedeutet es für die Zukunft der Kunst, wenn Unabhängigkeit und Autonomie schon allein deshalb nicht mehr angebracht sind, weil dann die Gefahr viel größer ist, dass sich irgendwann irgendjemand verletzt fühlt, als wenn die Werke von vornherein auf eine möglichst eng gefasste und präzise adressierte Meinungsäußerung reduziert werden?

Man sollte jedoch auch nicht in Panik geraten und so tun, als drohe unmittelbar ein Bildersturm in der Dimension, wie ihn der Protestantismus vor 500 Jahren initiierte. Vielmehr sollte man über die Debatte, die Feldman, Merrill und andere ausgelöst haben, froh sein. Immerhin kann sie dazu führen, dass bewusster über Kunstfreiheit nachgedacht wird – über den Sinn eines besonderen Schutzes der Kunst, über den Kunstbegriff, der einer solchen Schutzgarantie zugrunde liegt, über seine

¹⁵ Dies.: „Censorship now! (2017), auf: <https://www.merkur-zeitschrift.de/2017/07/19/censorship-now/>.

¹⁶ Juliane Rebentisch: „Was dürfen Künstler?“, in Die ZEIT 12/2018, auf: <http://www.zeit.de/2018/12/moral-kuenstler-debatte-existenzberechtigung>.

ideologischen Implikationen. Bestenfalls kommt es dann zu einem Läuterungsprozess. In seinem Verlauf ließen sich all die alten, unterschwellig oft noch fest sitzenden Topoi von Genie und Wahnsinn, von Tabubruch, Transzendenz und Heilung infrage stellen, welche die Idee einer autonomen Kunst eskortierten oder gar erst konstituierten, zugleich aber könnte man zu einer neuen Legitimation für so etwas wie eine Kunstfreiheit gelangen.

Immerhin ist kaum zu übersehen, dass nicht nur Moraldiskurse dominant werden, sobald ein starker Begriff von Kunst schwindet. Vielmehr bemächtigen sich dann von diversen Seiten her andere Interessen der Kunstwelt. War sie lange ein Biotop, in dem sich dank der Anerkennung ihrer Besonderheit und ihrer Schutzwürdigkeit vieles entwickeln konnte, das anderswo keinen Ort gefunden hätte, so kommen nun die einen und instrumentalisieren die Kunst für rein repräsentative Zwecke, während andere sie als Medium nutzen, um Politik zu machen. Und aus der Sicht der Bürokratie, die um Institutionen wie Kunsthochschulen immer noch einen kleinen Bogen gemacht und deren speziellen Charakter anerkannt hat, gibt es nun sogar Nachholbedarf, um endlich Standards zu vereinheitlichen.

Ganz allgemein geht es somit um die Frage, ob noch ein Wille existiert, die Kunst als etwas Eigenständiges zu bewahren und sich daher auch für Kunstfreiheit einzusetzen. Sollte es diesen Willen nicht mehr geben, wird vieles, was während der gesamten Moderne selbstverständlich war, nicht länger verteidigt werden und zum Teil vielleicht sogar verschwinden. Die weitere Debatte über die Kunstfreiheit sollte daher auf die Frage konzentriert sein, wie wichtig es ist, dass es etwas gibt, das der Beurteilung nur nach Kriterien der jeweiligen Gegenwart entzogen ist. Braucht es nicht etwas, das als Dokument anderer Weltbilder und Maßstäbe bewahrt wird oder das mit anderen Weltbildern und Maßstäben experimentieren darf?

Wolfgang Ullrich, studierte Philosophie, Kunstgeschichte, Logik/Wissenschaftstheorie und Germanistik in München. Er hatte Gastprofessuren an der Hochschule für Bildende Künste Hamburg und an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe und war von 2006 bis 2015 Professor für Kunstwissenschaft und Medientheorie an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe. Seither ist Ullrich freiberuflich tätig in Leipzig als Autor, Kulturwissenschaftler und Berater.

Bücher (Auswahl):

- Wahre Meisterwerte. Stilkritik einer neuen Bekenntniskultur . Verlag Klaus Wagenbach, 2017.
- Der kreative Mensch. Streit um eine Idee. Residenzverlag, 2016.

Internet:

<https://ideenfreiheit.wordpress.com/>

Service:

SWR2 Wissen/Aula können Sie auch als Live-Stream hören im **SWR2 Webradio** unter www.swr2.de oder als **Podcast** nachhören: <http://www1.swr.de/podcast/xml/swr2/aula.xml>

Kennen Sie schon das Serviceangebot des Kulturradios SWR2?

Mit der kostenlosen SWR2 Kulturkarte können Sie zu ermäßigten Eintrittspreisen Veranstaltungen des SWR2 und seiner vielen Kulturpartner im Sendegebiet besuchen. Mit dem Infoheft SWR2 Kulturservice sind Sie stets über SWR2 und die zahlreichen Veranstaltungen im SWR2-Kulturpartner-Netz informiert. Jetzt anmelden unter 07221/300 200 oder swr2.de