



Dagmar Fenner; Was kann und darf Kunst? Ein ethischer Grundriss; Frankfurt am Main: Campus Verlag 2013

Was Kunst darf und kann, was Kunst eigentlich *ist* und welchem Zweck sie dienen könnte, dabei handelt es sich um Fragen, die oftmals mit großen Erwartungen verhandelt werden. Dagmar Fenner wirft mit ihrer Publikation erneut diese berechtigte Frage auf, die in Zeiten des – wie immer behaupteten – geradezu inflationär steigenden Angebotes an skandalträchtiger Kunst und den damit einhergehenden, vom und am Skandal zehrenden Buchpublikationen, der Debatte ein kontemplierendes und sinnierendes Innehalten gebietet. Eine große Frage also, die mit Sicherheit der Antworten harrt, gleichfalls aber eine Frage, von der man nicht unbedingt eine dezidierte Auskunft zu erhoffen wagt. Dagmar Fenner versucht es dennoch, indem sie eine bislang kaum entwickelte Ethik der Kunst einfordert und anhand ihres Buches zur Verfügung stellen will: eine Kunst-Ethik, „die für den Handlungsbereich der Kunstproduktion und -rezeption zuständig ist.“ (7)¹

Hierfür ein Beispiel vorneweg: Angesichts der Möglichkeit der Verwesung und der damit einhergehenden Geruchsbelästigung von in Damien Hirsts in Installationen zur Anwendung gelangten Tierkörpern, gibt Fenner die folgende Richtlinie zur Generierung von Kunstwerken aus: „Als moralische Faustregel könnte man [...] formulieren: Wenn ein Künstler mögliche durch sein Werk verursachte Beeinträchtigungen der Rezipienten bereits in der Planungs- oder Produktionsphase erkennt oder erahnt, müsste er alles zu ihrer Verhinderung Mögliche unternehmen bzw. auf die Veröffentlichung des Kunstwerks ganz verzichten.“ (159). Es ist bekannt, dass Francis Bacon im Alter von 81 Jahren eigens die Ausstellung des skandalumwobenen Young British Artist besuchte, um dessen Arbeit *A Thousand Years* (1990) zu besichtigen.² Der Kopf eines Kalbes inmitten einer eingetrockneten Blutlache und diesen heimsuchende Fliegen dürften in der Tat weder ein erfreuliches Bild, noch ein ansprechendes Geruchserebnis dargeboten haben. Dem Augenzeugenbericht zufolge, harnte Francis Bacon dennoch über eine Stunde vor der Plastik aus. Nur zwei Jahre vor seinem Tod suchte Bacon nicht etwa ein geruchsloses, schönes, den Betrachter haptisch und praktisch wenig beeinträchtigendes Kunstwerk auf und handelte damit im Sinne einer von Friedrich Schiller bereits 1795 gehegten Überlegung zur ästhetischen Erziehung des Menschen: „Hält man sich also einzig nur an das, was die bisherigen Erfahrungen über den Einfluß der Schönheit lehren, so kann man in der Tat nicht sehr aufgemuntert sein, Gefühle auszubilden, die der wahren Kultur des Menschen so gefährlich

1 Die Seitenangaben in Klammern beziehen sich auf den Primärtext von Dagmar Fenner: *Was kann und darf Kunst?*.

2 Damien Hirst und Gordon Burn, *On the Way to Work*, New York 2002, S. 177.

sind; und lieber wird man, auf die Gefahr der Rohigkeit und Härte, die schmelzende Kraft der Schönheit entbehren, als sich bei allen Vorteilen der Verfeinerung ihren erschlaffenden Wirkungen überliefern sehen.“³ Welche über dieses Beispiel hinausreichenden Gefahren laut Dagmar Fenner hinter Kunstwerken jenseits deren inhaltlicher wie ästhetischer Fragwürdigkeit lauern, lässt sie der Fragestellung nach der Legitimität von Kunst einhergehen. Und kommt dabei auf ihrerseits fragwürdige Ergebnisse.

Ausgehend von dem Postulat, dass gerade der Laie Schwierigkeiten mit der Rezeption des zeitgenössischen Kunstschaffens habe (12)⁴, weil diese der „langwierige[n] ernsthaften[n] Auseinandersetzung mit ihr, um sie richtig verstehen und beurteilen zu können“ (14), erfordere, schickt Fenner in ihrem einleitenden Kapitel wichtige Definitionen voraus, die als grundlegende Bestandteile ihrer Argumentation zu sehen sind: *Was ist Kunst?*, *Was ist Ethik?* und nicht zuletzt: *Braucht Kunst eine Ethik?* (11–38). Entgegnungen hierauf speist die Autorin auch über Fragebögen, die sie sowohl an Künstler wie an regelmäßig sich mit Kunst befassende Rezipienten ausgab.⁵ Unter den Begriff Kunst fallen nach dem modernen Verständnis für Dagmar Fenner alle Artefakte „einer autonomen Kunst ohne äußere Zwecke.“ (19) Der von Fenner zu Untersuchungen herangezogene Kunstkanon umfasst dabei alle klassischen Künste, von der Literatur zum Theater und dem Film, von der Musik zu den bildenden Künsten. Die ausgewählten Beispiele will die Autorin in ihrer Darstellung als modellhaft verstanden wissen (115), vor allem in ihrem Kapitel zur Kunstzensur und konfliktbehafteter Kunst kündigt sie von einem „Streiflicht“ (154) durch die Szene. Dass hierzu auch Film- und TV-Produktionen zählen, deren Kunstcharakter nicht eindeutig als solcher erkannt und anerkannt werden muss, erweist sich als durchaus legitimer Ansatz, bedenkt man die durch das Verfassungsgericht geschützte wertende Einengung des Kunstbegriffs, die mit der Freiheitsgarantie von Kunst nicht zu vereinbaren wäre, denn: die Verfassung hat die Kunst zu schützen, „gleichgültig, ob sie als gut oder schlecht empfunden wird. [...] [E]ine Niveauekontrolle, also eine Differenzierung zwischen höherer und niederer oder guter und schlechter (und deshalb nicht weniger schützenswerter) Kunst liefe auf eine unstatthafte Inhaltskontrolle hinaus.“⁶

Auch insofern erscheint Dagmar Fenners erstes Kriterium einer Definition von Kunst (19–28), namentlich deren autonomes Dasein ohne Zweck, wenig ertragreich für die in späteren Kapiteln ausgearbeitete Argumentation einer tatsächlichen Funk-

3 Friedrich Schiller, *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen (1795/1801)*, hrsg. von Albert Reble, Bad Heilbronn 1960, S. 27.

4 Skeptikern dieses Argumentes begegnet Fenner mit der vermeintlich beruhigenden Feststellung, dass ihr selbst als Musikerin angesichts zeitgenössischer Klänge „manchmal regelrecht die Ohren [schmerzen]“ (11), dass sich die Schwierigkeiten mit der Gegenwartskunst aber gemeinhin nach etwa 50 Jahren Rezeptionsgeschichte sogar für den Nicht-Kunstkenner legen und sich der Kunstkanon erneut regulieren würden: „[...] kein Grund zur Aufregung, die nachfolgenden Generationen werden unsere Gegenwartskunst verstehen und genießen können.“ (13) Dass dieses Argument der im Hier und Jetzt verfassten Publikation zur – aus Fenners Sicht – durchaus ethisch fragwürdigen zeitgenössischen Kunst entgegenläuft, wird dabei übersehen.

5 Insgesamt handelt es sich um 40 Fragebögen (8).

6 Johann Friedrich Henschel, *Kunstfreiheit als Grundrecht*, Stuttgart 1993, S. 11.

tionsübernahme von Kunstwerken. Die „klare Begriffsbestimmung“ des Gegenstandes und die „gehaltvolle Definition von Kunst“ (19) scheitern, indem die Autorin von gleich zwei unhaltbaren Prämissen ausgeht: einmal, indem sie die von Kant und Adorno genutzte Beschreibung von Kunst als *interesselos* und *autonom* missverständlich erklärt und in ihr eigenes Modell einbaut, ein anderes Mal, indem Fenner einen beherzten, wenn auch naiven Versuch einer definitorischen Eingrenzung von Kunst unternimmt, die sich gerade seit Beginn der Moderne weder so einfach bestimmen wie in Ketten legen lässt, noch eindeutig begrifflich auf einen Nenner zu bringen ist. Ihre Rezeptions- wie werkästhetisch zusammengetragenen Kriterien zur Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst münden denn auch in der kaum näher bestimmbareren Umschreibung dessen, was das deutsche Gesetz vorsieht und in dem – glücklicherweise – ein offener Kunstbegriff propagiert wird.⁷ Fenner zeigt sich darüber enttäuscht: „Obwohl die Rechtsprechung nicht um eine solche werkbezogene Definition herumkommt, findet man sie weder im Grundgesetz der Bundesrepublik Deutschland, noch hat man in der juristischen Diskussion eine allgemeingültige einheitliche Definition von Kunst entwickeln können.“ (22) Sie versucht es demnach über das Kriterium der Autonomie von Kunst. Und hier beginnen die begrifflichen Wirren. Die *Selbstzweckhaftigkeit* der Kunst nach Kant, „in dem Sinne, dass Kunstwerke materialistisch und pragmatisch gesehen ‚zwecklos‘ sind“ (23), und das – ebenfalls von Kant formulierte – *interesselose Wohlgefallen*, „bei dem man kein Interesse an der Existenz eines Kunstwerks zeigt, es z. B. nicht besitzen oder zu etwas gebrauchen will“ (Ebd.)⁸, setzt Fenner gleich mit dem von Adorno für Kunstwerke vorausgesetzten Umstand der *Funktionslosigkeit* und deren *Bedeutungslosigkeit* nach Eco (25)⁹. Nebst der sprach-

7 In kommentierten Texten zum Grundgesetz heißt es etwa wie folgt: „Die Bemühungen in Rechtsprechung und Schrifttum, eine allgemeingültige Definition der Kunst zu entwickeln, waren bislang vergebens. Zunehmend setzt sich auch die Einsicht durch, dass eine solche Definition gar *nicht möglich* ist.“ Ausschlaggebend für den heute gültigen Kunstbegriff ist der sogenannte Mephisto-Beschluss, aufgrund dessen neue Schlüsselmomente im Urteil zu Kunstwerken herausgearbeitet und festgestellt werden mussten; demnach gelten gegenwärtig drei als gleichwertig zu berücksichtigende Kriterien, die es wert sind – auch in Anbetracht der hier zur Debatte stehenden Publikation – an dieser Stelle in aller Ausführlichkeit notiert zu werden: I. ein materialer Kunstbegriff, der bezeugt, dass „[d]as Wesentliche der künstlerischen Betätigung [...] die freie schöpferische Gestaltung [ist], in der Eindrücke, Erfahrungen, Erlebnisse des Künstlers durch das Medium einer bestimmten Formensprache zu unmittelbarer Anschauung gebracht werden.“, II. ein als formal bezeichneter Kunstbegriff, der „das Wesentliche eines Kunstwerks darin sieht, dass es einem bestimmten Werktyp (Malen, Bildhauen, Dichten, Theaterspielen usw.) zugeordnet werden kann.“, und III. der offene Kunstbegriff, der „das kennzeichnende Merkmal einer künstlerischen Äußerung darin sieht, dass es wegen der Mannigfaltigkeit ihres Aussagegehalts möglich ist, der Darstellung im Wege einer fortgesetzten Interpretation immer weiterreichende Bedeutungen zu entnehmen, so dass sich eine praktisch unerschöpfliche, vielstufige Informationsvermittlung ergibt.“, in: Bodo Pieroth und Bernhard Schlink, *Grundrechte und Staatsrecht II*, 15. Aufl. Heidelberg 1999, S. 148–149. Folglich werden Bestimmungen des Schutzbereiches von Fall zu Fall gesondert entschieden, dies unter „Berücksichtigung des künstlerischen Gesamtkonzepts [...]“. Ergäben sich [...] mehrere Interpretationsmöglichkeiten, verstoße es gegen Art. 5 Abs. 3 Satz 1 GG, sich allein für die strafrechtlich relevante zu entscheiden.“, in: Henschel 1993 (s. Anm. 6), S. 10 und 21.

8 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790), hrsg. von Heiner F. Klemme, Hamburg 2001, §§ 2 und 4.

9 Theodor Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970, S. 336f. sowie Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main 1977.

lich und inhaltlich nicht eindeutig unterschiedenen Aussagen und Umgrenzungen eines autonomen Kunstbegriffes der eben genannten Instanzen, sind auch die von Fenner daraus gezogenen Schlussfolgerungen verfälscht und in ihrer weiteren Anwendung im Text disparat und undifferenziert angewandt. Dass es gemeinhin nicht angebracht ist, das Autonomie-Privileg von Kunstwerken unter den Aspekt der – auch materiellen – Funktionslosigkeit von Kunst zu subsummieren, besagt bereits das von Joseph Beuys so prägnant auf den Punkt gebrachte Diktum seines *Multiple Kunst = Kapital* (1980) und auf einer kunsttheoretischen Ebene bemerkt Reinold Schmücker zu dieser Problematik: „Sie werden sich dabei nicht mit der Auskunft begnügen können, als Kunstwerke beurteilten wir diejenigen Artefakte, die eigentümlich aus dem Gewohnten herausragen, weil sie funktionslos sind. Denn Funktionslosigkeit lässt sich sinnvoll nur von physischen Kunstmanifestationen präzisieren, nicht von jenen intersubjektiv-instantialen Entitäten, die Kunstwerke sind.“¹⁰ Dass dem wiederum so ist, dem widerspricht letztlich auch Dagmar Fenner nicht, und verweist in einer Vorwegnahme eines ihrer Hauptkapitel auf einen ganzen Katalog an Funktionsmöglichkeiten von Kunstwerken (26–27).

Mit dem darauf folgenden definitorischen Kapitel zur Ethik und Moral bewegt sich die Autorin auf sicherem Terrain und liefert Material für die grundsätzliche Frage, ob Kunst eine Ethik braucht. Diese Überlegungen kollidieren gleichwohl mit dem eine Seite später und bereits davor festgehaltenem Sachverhalt, die ästhetische Praxis sei eine selbstzweckhafte Tätigkeit: „So interessiert aus individuellethischer oder prudentieller Perspektive, ob der Mensch im Umgang mit Kunst glücklicher wird oder wo die Gefahren für das persönliche gute Leben liegen. Aus der sozialen oder moralischen Perspektive hingegen wird gefragt, ob Kunst die Menschen besser im Sinne von wohlwollender und gerechter in der Interaktion mit andern macht bzw. inwiefern sie das Wohl von Menschen oder auch Tieren gefährdet.“ (29) Fenner verweist an dieser Stelle nicht zum ersten Mal auf die Notwendigkeit einer zwischen Wissenschaft und Gesellschaft vermittelnden Ethikkommission für den Bereich der Künste, wie er bereits in den Naturwissenschaften zur Gepflogenheit geworden ist. Denn im Gegensatz zu den Naturwissenschaften seien die Künste nicht auf einen Wert der höchsten Wahrheitswiedergabe geeicht und deshalb eher geneigt, die Wirklichkeit in ihrem Sinne zu verfälschen. Dies ist zwar richtig, enthebt

10 Reinold Schmücker, *Was ist Kunst?*, München 1998, S. 289. Für eine differenzierte und gleichzeitig prägnante Abgrenzung der Bedeutungsfacetten der einzelnen Aspekte von Autonomie, respektive Funktionslosigkeit von Kunstwerken, siehe auch Reinold Schmücker, „Funktionen der Kunst“, in: Bernd Kleimann und Reinold Schmücker (Hrsg.), *Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion*, Darmstadt 2001, S. 13–33, insbes. S. 15–19.

11 Dagmar Fenner hierzu: „Gleichwohl bleibt die Autonomie der Naturwissenschaft im Sinne ihrer Unabhängigkeit von Ethik und Moral gewahrt, weil die Wahrheit weiterhin das oberste Ziel der Forschung bildet. Niemand verlangt von ihr, zur Untermauerung religiöser Mythen oder moralischer Idealvorstellungen diesen höchsten Wert der Wahrheit zu verraten und Erkenntnisse über die Wirklichkeit im erwünschten Sinn zu fälschen. Ganz analog verhält es sich im Kunstbereich: Zwar darf der Kunst nicht von außen vorgeschrieben werden, was sie zu tun und zu lassen hat oder was gute und schlechte Kunst sei. Es sind aber der ästhetischen Praxis auf einer höheren Ebene Grenzen des moralisch Zulässigen gesetzt.“ (67).

die Naturwissenschaften jedoch keineswegs – wie dies Fenner tut – der moralischen und ethischen Integrität!¹¹ Eher wird umgekehrt ein Schuh daraus: bereits *in realitas* besteht die Praxis von Ethikkommissionen, die sich zurecht und erwiesenermaßen nicht grundlos um das ethisch und moralisch statthafte Tun und Forschen etwa in der Medizin, der Biologie und der Umwelt bemühen und somit als Kontrollinstanzen fungieren. Der Denkfehler, der Fenner hier unterläuft, ist, dass gerade die Künste *nicht* auf die wahrheitsgetreue Ver- und Übermittlung einer einzig gültigen Realität pochen oder darauf festgelegt sind und dies auch niemand von ihnen erwartet. Die Künste genießen die ihnen per Grundrecht zugesicherte Freiheit ihrer Aussagekapazitäten; Künstler können, aber müssen sich nicht an moralische Gesetze halten und dürfen grenzüberschreitend tätig werden; nicht, weil im Rahmen der Museen und künstlerischen Gremien juristische Gesetze hinfällig würden, sondern weil für die Künste *andere* juristische Voraussetzungen im Rahmen des geltenden Rechts angewandt werden müssen: diejenigen der Freiheit in Ausdruck, Meinung und Bild; dies sowohl für den Werk- als auch den Wirkungsbereich der Künste. Angesichts dieser Fakten lässt sich die von Fenner im Folgenden aufgeworfene Fragentrias recht einfach beantworten: „Dürfen Künstler alles sagen, darstellen und schreiben oder müssen sie sich auch an gewisse moralische Normen halten? Muss die Kunstfreiheit zum Schutz der berechtigten Interessen oder Rechte der Betroffenen begrenzt werden? Tragen die Künstler eine Verantwortung für die Wirkung ihrer Werke?“ (33) Dass solcherlei Fragen überhaupt gestellt werden müssen, basiert auf der Furcht, Kunst – sofern ethisch und moralisch grenzüberschreitend tätig – würde zwangsläufig bestehende Normen, Gesetze und Werte angreifen wollen. Dass dies nicht ausschließlich der Fall ist, dürfte erwiesen sein; und dass dies nicht immer nur negative Folgen tätigt, *sofern* dies der Fall ist, liegt auch auf der Hand; und dass moralisch fragwürdiges Tun im Rahmen der Kunst nicht immer nur als Anklage derzeitig bestehender Normen gemeint ist, sondern diese auch zu festigen vermag, muss ebenfalls als offensichtlich konstatiert werden. Dank der aktuellen Gesetzeslage sind die Spielarten zum Glück mannigfaltig, denn Gesetze „regeln und ordnen das Leben einer Gemeinschaft. Wir kennen das geschriebene und das ungeschriebene Gesetz, das eine als juristisches, das andere als moralisches. Die Unterscheidung rührt zum Ersten daher, dass – im Sinne einer Vermeidung staatlicher Überreglementierung – nicht alle unmoralischen Normen und Verbote legislativ erfasst sind, sowie zum Zweiten aus der historischen Erfahrung, dass nicht alle geschriebenen Gesetze zu jeder Zeit tatsächlich moralisch waren.“¹² Der Künstler agiert damit innerhalb eines juristisch legalen wie moralisch legitimen Rahmens *wegen* und nicht *trotz* der Kunstfreiheit. Sein jeweiliges Tun in Bezug auf den Werkbereich zu verantworten, ist dabei eine selbstredende Praxis; im Wirkungsbereich der jeweiligen künstlerischen Maßnahme die Verantwortung übernehmen zu müssen, wie Fenner dies einfordert (152), schließt die derzeitige Gesetzeslage zu Recht aus.

12 Jürgen Tabor, *Tabu und Begehren. Metaphern einer Revolte*, Wien 2007, S. 19.

Damit wären die grundsätzlichen Verfahrensfehler der Autorin benannt, die sich in den Hauptkapiteln wie ein roter Faden durch die Themenkomplexe *Verhältnis von Ästhetik und Ethik*, *Funktionen von Kunst* sowie *Konflikte in der Kunst* ziehen. Zunächst klopft Fenner also erneut das Begriffspaar Ästhetik / Ethik auf ihren Zusammenhang hin ab, unter Hinzuziehung der aus ihrer Sicht bewährten Kriterien der Selbstzweckhaftigkeit, des reflexiven Moments und des ästhetischen Genusses von Kunstwerken. Mit der Frage, ob ethische Werte von ästhetischer Relevanz sein können (68), gerät Fenner jedoch in den folgenschweren Konflikt, dem Verhältnis des Begriffspaares eine Rangordnung unterstellen zu müssen. Das deplatziert wirkende Beispiel hierzu lautet wie folgt: „So wäre es ethisch äußerst verwerflich, die sich real vor den eigenen Augen abspielende Szene eines ertrinkenden Kindes ästhetisch zu genießen, statt das Kind zu retten.“ (66) Aber natürlich ist dem so! Aber welchen ästhetischen Genuss sollte diese Situation auch in sich bergen? Fenner zieht anhand des Beispiels den Schluss, dass ästhetische Werte im Sinne von „schön“ und „gut“ lediglich im Fall moralisch problematischer Kunst eine Rolle spielen, um eine Abwägung in der Beurteilung des Werkes vornehmen zu können. (68) Dies würde folglich bedeuten, dass nur schön anzuschauende Kunst auch gute Kunst sein kann. Damit stoßen wir auf ein äußerst laienhaft geführtes Argument in Bezug auf die Kunst, indem der Begriff des Ästhetischen auf das Schöne reduziert wird und wiederum nur in dieser Form das moralisch Gute zu leisten vermag. Diese kausale Verkettung von Aspekten veranlasste bereits Friedrich Schiller zu folgender Aussage: „Daher muss man denjenigen vollkommen recht geben, welche das Schöne und die Stimmung, in die es unser Gemüt versetzt, in Rücksicht auf *Erkenntnis* und *Gesinnung* für völlig indifferent und unfruchtbar erklären. [...]; denn die Schönheit gibt schlechterdings kein einzelnes Resultat, weder für den Verstand noch für den Willen, sie führt keinen einzelnen, weder intellektuellen noch moralischen Zweck aus; sie findet keine einzige Wahrheit, hilft uns keine einzige Pflicht erfüllen und ist, mit einem Wort, gleich ungeschickt, den Charakter zu gründen und den Kopf aufzuklären.“¹³ Eine kunstästhetische Reflexion erweist sich darüber hinaus angesichts des seit der Moderne so disparaten Kunstschaffens gemäß einer binären Wertung von schön / hässlich oder gut / böse, weder als folgerichtig noch zweckmäßig.¹⁴ Wenn demnach „das Wohlgefallen ein notwendiges Moment aller ästhetischer Erfahrung“ ausmache, so würde „die Bedingung der Wertoffenheit ästhetischer Erfahrung“ verfehlt.¹⁵ Fenners Versuch, Ästhetik und Ethik in ein wertendes Verhältnis zueinander zu setzen, muss entsprechend fehl gehen, unter anderem weil darin niemals manifest werden kann, was Kunst kann und darf: „Weder die Überordnung der Moral über die Ästhetik noch die Ästhetisierung der Moral oder die Aufhebung der Grenzen zwischen beiden

13 Schiller (1795/1801) 1960 (s. Anm. 3), S. 55.

14 Reinold Schmücker führt dies unter anderem auf die „Gleichheit der phänomenalen Beschaffenheit von Kunstwerken und Alltagsdingen“ zurück. Schmücker 1998 (s. Anm. 10), S. 81.

15 Bernd Kleimann, „Erfülltes Interesse. Worin der Reiz der Kunst besteht“, in: Kleimann/Schmücker (Hrsg.) 2001 (s. Anm. 10), S. 68–87, hier S. 81.

Bereichen charakterisiert das Verhältnis von Moralischem und Ästhetischem in plausibler Art und Weise“; konsequenterweise fordert „die ästhetische Erfahrung [...] nicht moralisches Handeln“.¹⁶

Dennoch kann Kunst sowohl auf einer ästhetischen wie ethischen Ebene Funktionen übernehmen, denen Fenner im darauf folgenden Kapitel – trotz vorausgehender begrifflicher Zerrissenheit – viel Platz einräumt: kommunikative und soziale, mimetische und dekorative, dispositive und kognitive Funktionen der Kunst werden von der Autorin in kleinen Sinneinheiten heruntergebrochen.¹⁷ Während im Großen und Ganzen nach dem Horazschen Prinzip des *docere/delectare* unterschieden wird, erscheint vor allem Punkt 3.12 problematisch, der sich mit der potentiell moralischen Wirkmacht von Kunst auseinandersetzt (110ff). Fenner argumentiert hier widersprüchlich, indem sie einmal der Kunst die Fähigkeit aberkennt, aktiv und unmittelbar ethische Relevanz oder Konsequenz zu entwickeln, da lediglich Als-Ob-Handlungen zum Einsatz kämen (111–112), und andererseits warnt sie vor dem subversiven Potential vor allem unmoralischer Kunst, die manipulativ eingesetzt werde, um zu provozieren, irrationale Ängste zu schüren oder einseitig Einfluss zu nehmen (132/134). Kunst müsse entsprechend rücksichtsvoll mit den Interessen von Betroffenen umgehen, um nicht unmoralisch aufzufallen. Es stellt sich die Frage, wessen Interessen dabei genau eine Rolle spielen sollen: Ist gleichsam jeder Rezipient ein Betroffener? Sind kulturell, politisch, sozial oder religiös unterschiedliche Interessen gleichermaßen zu kalkulieren? Welchen Interessen gebührt der jeweils vorzuziehende oberste Rang, diejenigen der Minorität (laut Grundgesetz) oder der Majorität (wie im Beispiel der Schweizerischen Direkten Demokratie)? Was ist dem Rezipienten und dem Künstler zuzumuten? Und es ergibt sich die Folgefrage, ob, was ähnlich Einfluss nehmenden Gremien, Lobbys, ideologischen Gruppierungen oder politischen Parteien erlaubt ist, der Kunst verweigert werden darf? Dennoch verwehrt sich Fenner ganz generell gegen die Einmischung von Kunst in ethische Fragen: „Die klare und begründete Stellungnahme eines Ethikers kann Autonomie befördern, indem sie vorbildlich zu sachlichem, differenziertem und selbständigem Urteilen anleitet. Demgegenüber ist meines Erachtens nicht ersichtlich, aufgrund welcher spezifischen Qualifikationen Künstler zu moralischen Stellungnahmen oder Beratungen prädestiniert sein sollen.“ (136) Dagmar Fenner unterschätzt hier zweierlei: einmal das Fiktions- und Abstraktionsvermögen von Kunst, die im Rahmen ihrer Freiheit und Fantasie wie der Gabe zur Reflexion auf einer höheren metaphorischen Ebene

16 Marcus Düwell, „Neue Pfade im Dickicht der Lebenswelt. Bedarf die Moral der spielerischen Kraft ästhetischer Erfahrung?“, in: Kleimann/Schmücker (Hrsg.) 2001 (s. Anm. 10), S. 158–175, hier S. 175 und 173.

17 Das Kapitel umfasst 13 Funktionsaspekte von Kunst in dieser Reihenfolge: 3.1 Entlastung und Entspannung, 3.2 Positive Gefühle und Gefühlskultur, 3.3 Unterhaltung, 3.4 Wahrnehmen und Erkennen, 3.5 Symbolisieren der Transzendenz, 3.6 Förderung der Phantasie, 3.7 Kreativitätsförderung, 3.8 Psychohygiene und Katharsis, 3.9 Freiheit und Erweiterung des Handlungsspielraums, 3.10 Identitätsbildung, Handlungs- und Lebensmodelle, 3.11 Perspektivenübernahme, Empathie und Solidarität, 3.12 Veranschaulichung moralischer Entscheidungssituationen und Konflikte, 3.13 Gesellschaftliches und politisches Engagement (75–148).

durchaus dazu anregen kann, darf und soll, die Wirklichkeit wie auch Dystopien zu testen, in Frage zu stellen und zu sensibilisieren; und zum zweiten wird das Erfassungs- und Abstraktionsvermögen des Kunstpublikums verkannt, das ebenfalls durchaus dazu in der Lage ist, zwischen der Realität und der Fiktion, wie sie von der Kunst geboten wird, zu unterscheiden. Sollte dieses Verständnis nicht vorhanden sein – ein von Fenner befürchtetes Szenario – darf im Umkehrschluss Kunst jedoch weder rückwirkend zur Verantwortung gezogen, zensiert oder anderweitig in ihrer Freiheit gehemmt werden.

Fenners beispielhaft, wenn auch nicht tiefgründig, da sehr oberflächlich anhand von Überblickswerken recherchierter Katalog an konfliktbehafteter Kunst im anschließenden Kapitel ihrer Publikation, zeigt sich schon allein aus oben erörterten Gründen einseitig bestückt und besprochen. Da ist die Rede von sadistischen Gewaltfantasien in der *Strafkolonie* eines Kafka, welche die Autorin als ethisch bedenklich einschätzt (208), Joseph Beuys bezichtigt sie angesichts seiner „simple[n] ‚Heilsbotschaft‘“ als „totalitarismusverdächtig“ (146) und bei Gewalteskalationen während Performances im Generellen habe „der Künstler für den Verstoß gegen das in unserer Gesellschaft geltende Gewaltverbot die Verantwortung zu übernehmen.“ (152) Als „ethisch inakzeptabel und zudem auch rechtlich verboten“ (169) gilt der Autorin die Anwendung der Lüge im Rahmen des Kunstschaffens, der Darstellung sexueller Inhalte in der Kunst gingen heute die weitreichenden medialen Möglichkeiten einer „Pornoisierung der Gesellschaft“ (210) voraus, Herbert Achternbuschs *Das Gespenst* halte dahingegen wiederum keinerlei neue Perspektiven parat, weswegen der ethische Gehalt des Filmes als fragwürdig erscheine (239) und nicht zuletzt liege auch „[e] in grundlegendes Problem bei künstlerischen Auseinandersetzungen mit politischen Themen [...] darin, dass Übertreibung und negative Verzerrung zum Repertoire der beliebtesten künstlerischen Mittel gehören“ (229), was es der Kunst unmöglich mache, zu differenzierten Analysen zu gelangen. Angesichts der weitgefächerten Anschauungsbeispiele müsse festgehalten werden, dass zwar die Wirkmacht und der Zweck der Künste unähnlich dem technischen Artefakt einer Streubombe [sic!] seien – und dennoch wagt die Autorin diesen sprachlich wie metaphorisch vollkommen unangebrachten Vergleich (152). Denn: passieren kann ja immer was, weswegen es vor allem physisches Leid von vorneherein zu vermeiden gelte: „Ein Risiko ist umso größer, je höher die Wahrscheinlichkeit des Eintreffens der negativen Folgen und das Ausmaß des zu erwartenden Schadens sind. Prinzipiell sind nur begrenzte Risiken verantwortbar, und auch nur dann, wenn aus ästhetischen Gründen keine alternativen Szenenverläufe in Frage kommen.“ (158) Ergo: Kunstwerke im öffentlichen Raum dürfen nicht zu Fall gebracht werden können. Den Denkmälern Lenins und Husseins hätte dieser Gedanke gefallen.

Da Künstler also in der Gesamtschau durchaus in der Lage sind, Menschen zu mobilisieren, diese tief zu treffen und bewegende Inhalte zu transportieren und – ich meine, hier lehnt sich die Autorin nicht zu weit aus dem Fenster – dies auch ganz bewusst intendieren und sich eine entsprechende Wirkung ihrer Kunst erhoffen (152), liege es nun an einer neu zu überdenkenden Ethik der Kunst, dieses Treiben zu regle-

mentieren, wozu geltendes Recht nicht in der Lage sei, da explizite Einschränkungen im Falle der Kunstfreiheit fehlten (150).¹⁸

Abschließend gilt es der Schrift von Dagmar Fenner aus diesem Grund dringend entgegenzuhalten, dass alles, was die Autorin durch den Einsatz von Ethikkommissionen, öffentlichen Organen und Selbstkontrollgremien des Kunstbetriebes zusätzlich begutachtet und darüber abgestimmt wissen will (156), bereits durch bestehendes Gesetz und Recht überwacht, geprüft und – sofern notwendig – zur Rechenschaft gezogen werden kann. Die von Fenner geforderten Optionen der Grenzziehung, deren Wertigkeit und Steuerungsmechanismen sie noch über geltendes Recht stellt,¹⁹ markieren eine höchst problematische Demarkationslinie, indem sie an Zensur denken lassen. Aber die der Thematik innewohnende Historie hat erwiesen: Ein bisschen Zensur gibt es nicht!

Dass Dank des Votums einer demokratischen Mehrheit – so befürchtete Günter Grass noch im Jahre 1979 – eher Gartenzwerge als Kunst den öffentlichen Raum schmücken würden, ist noch das humorvollste, was in diesem Zusammenhang zu befürchten sein wird.²⁰ Schon allein deshalb sollten wir uns glücklich schätzen, den Entscheidungsprozess, was Kunst im Zweifelsfall kann und darf, den bewährten und grundrechtlich gesicherten juristischen Instanzen anvertrauen zu können und dürfen.

Dagmar Fenner ist seit 2010 Titularprofessorin für Philosophie an der Universität Basel. Nebst weiterer Schriften zum Verhältnis von Ethik und Kunst, wie dem 2000 erschienenen Band *Kunst – jenseits von Gut und Böse. Kritischer Versuch über das Verhältnis von Ästhetik und Ethik*, veröffentlichte die Autorin einführende Regelwerke zur angewandten Ethik.

BARBARA OETTL

Lehrstuhl für Kunstgeschichte
Universität Regensburg

Literatur

Theodor Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970

Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main 1977

Günter Grass, „Gartenzweig aber kein Serra-Werk“, WAZ 2. 6. 1979, in: Richard Serra, *Terminal. Eine Dokumentation in 7 Kapiteln*, Bochum 1980

Johann Friedrich Henschel, *Kunstfreiheit als Grundrecht*, Stuttgart 1993

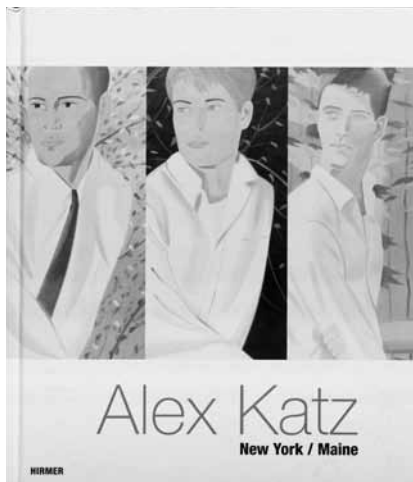
Damien Hirst und Gordon Burn, *On the Way to Work*, New York 2002

18 Die Autonomie der Kunst und ihrer Ausübung ist in diesem Maße und in Form der explizit formulierten Kunstfreiheit nur in Deutschland anhand des Grundgesetzes verankert.

19 „Diese inneren Steuerungsmöglichkeiten über individuelle Selbstverpflichtung und institutionelle Selbstkontrolle sind aus meiner Sicht den äußeren Steuerungsmechanismen durch das Recht grundsätzlich vorzuziehen, auch wenn sie diese niemals ganz überflüssig machen.“ (156).

20 Günter Grass, „Gartenzweig aber kein Serra-Werk“, WAZ 2. 6. 1979, in: Richard Serra, *Terminal. Eine Dokumentation in 7 Kapiteln*, Bochum 1980, S. 95.

- Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790), hrsg. von Heiner F. Klemme (Philosophische Bibliothek, Bd. 507), Hamburg 2001
- Bernd Kleimann und Reinold Schmücker (Hrsg.), *Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion*, Darmstadt 2001
- Bodo Pieroth und Bernhard Schlink, *Grundrechte und Staatsrecht II*, 15. Aufl. Heidelberg 1999
- Friedrich Schiller, *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795/1801), hrsg. von Albert Reble, Bad Heilbronn 1960
- Reinold Schmücker, *Was ist Kunst?*, München 1998
- Jürgen Tabor, *Tabu und Begehren. Metaphern einer Revolte*, Wien 2007



Katz as Katz can. Ein Maler zwischen zwei Welten; hrsg. von Toni Stoss, Ausst.-Kat. Museum der Moderne Salzburg/Mönchsberg (Ausstellung mit dem Titel *Alex Katz New York/ Maine* vom 9. 3. – 7. 7. 2013); München: Hirmer Verlag GmbH 2013; ISBN 978-3-7774-2064-6

Nachdem Alex Katz den Strömungen der Kunstgeschichte lange Zeit nicht eindeutig zuzuordnen war, weil seine Kunst sich zwischen Abstraktion und Figuration bewegt, gilt seine Malerei zwar noch immer nicht als eindeutig definiert, doch erkennt man sie heute gerade wegen ihrer undefinierbarkeit an. Während man zu Beginn seiner Schaffens-

phase etwa in den 1950er Jahren wenig Zugang zu seinen Arbeiten fand und diese Vagheit als schwierig angesehen wurde, so erhält der Amerikaner, der zwischen namhaften Größen wie Andy Warhol und Jackson Pollock in New York aufkam, im 21. Jahrhundert die Aufmerksamkeit der Sammler sowie musealer Institutionen und Galerien, wie aus seiner Biografie und zahlreichen Publikationen ersichtlich ist. Allein 2013 werden dem Maler bis zur Mitte des Jahres ganze acht in Ausstellungen namhafter Museen gewidmet, dazu zählen zwei Gruppenausstellungen.¹ Die Ambivalenz seiner Arbeiten erreicht dabei einen besonders brisanten Status in der Kunstwissenschaft. Obwohl an dieser Stelle daran erinnert sei, dass auch Maler wie Willem de Kooning eine Ambivalenz durch expressiven Pinselstrich und Figuration auf einer Leinwand erzielten, so verwundert der Amerikaner Katz durch seine auf den ersten Blick eindeutige Figuration, anders als de Kooning, dessen Malerei einen

¹ Diese Information ist der Homepage des Malers (www.alexkatz.com/exhibitions/past) zu entnehmen; letzter Aufruf: 14. September 2013, 9:37 Uhr.