

FREIE REDE

Thorsten Schneider

Rede- oder Meinungsfreiheit ist nicht per se durch Kunst schon verwirklicht. Obwohl dieses für das Selbstverständnis (westlicher) Demokratien grundlegende Recht immer wieder zur Verteidigung von Kunst gegen vermeintliche Angriffe herangezogen wird, fehlt es dennoch häufig an differenzierteren Bestimmungen, was damit genau verteidigt werden soll. Der Verweis auf eine (relative) Autonomie der Kunst, die trotz oder gerade wegen ihrer langen (modernen) Tradition innerhalb der Debatten des Kunstfeldes immer wieder angeführt wird, reicht nicht aus, um diese Frage zu klären. Marina Vishmidt bezeichnet Autonomie als „neuralgischen Punkt – mit einer äußerst umstrittenen Geschichte – im System der materiellen und konzeptuellen Verleugnungen [...], das die allumspannende Kosmologie der Kunst in ihrer aktuellen Version zusammenhält.“¹ Gerade weil sich scheinbar alles darum dreht, entwickelt der Diskurs erstaunliche Anziehungs- oder Abstoßungskräfte, die sich häufig eruptiv an einem scheinbar austauschbaren Skandalon entladen. Mit wiederkehrender Gewissheit entzünden sich Streitigkeiten um Rede- und Meinungsfreiheit an konkreten Problemen und greifen rasch zu Grundsatzdiskussionen aus, die sich meist jedoch nicht lösen, sondern nur vertagen lassen. Rückblickend ist oftmals fraglich, welche Klärung diese meist sehr hitzig geführten Debatten ermöglicht haben.² Die vermeintliche Dringlichkeit aktueller Anlässe ist häufig kein Garant für anhaltende Bedeutung. Welche Erkenntnisse lassen sich folglich aus einer Diskussion ziehen, in der es grade noch ums ‚Ganze‘ ging?

2018 brachte Hanno Rauterberg sein Plädoyer für ‚die Kunstfreiheit‘ auf die idealistische Forderung: „Die Kunst muss daran erinnern, dass ihre Freiheit anders ist als die ökonomische, politische, soziale.“³ Stattdessen verfüge Kunst über „die Kraft der Ein-

1

Kerstin Stakemeier und Marina Vishmidt, Der Wert Der Autonomie. Über Reproduktion in der Kunst, in: *Texte zur Kunst*, 26.02.2018 (08.03.2022).

2

Dieser Text wurde bereits 2019 verfasst und für die spätere Veröffentlichung nur leicht überarbeitet.

3

Hanno Rauterberg, *Wie frei ist die Kunst? Der neue Kulturkampf und die Krise des Liberalismus*, Berlin ³2018, 142.

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#2-2022, S. 511–527

<https://doi.org/10.11588/xxi.2022.2.89066>

bildung. Diese Kraft muss keine Rücksicht nehmen, sie darf sich verschwenden, sie ist, wenn es gut geht, nicht von dieser Welt.“⁴ In der Offenheit dieser Thesen findet sich die verbreitete Annahme einer Kunst als Zweck an sich, die es gegen alle gesellschaftlichen ‚Zumutungen‘ zu verteidigen gelte. Autonomie dient hier vordergründig als Schutzschild, um ‚unangemessene‘ Forderungen gegenüber Kunst pauschal abzuwehren. Mehr noch als ‚bloße‘ Meinung zu sein, deren Sinn oder Unsinn in einem subjektiven ‚Ausdruck‘ von Künstlerpersönlichkeit legitimiert werden könnte, wird Kunst zu etwas vollkommen unabhängigem Guten, das nichts und niemandem Rechenschaft schuldet und universelle Geltung beanspruchen darf.

Trotz oder gerade wegen der journalistischen Zuspitzung, die Rauterbergs Text breite öffentliche Aufmerksamkeit einbrachte, lässt er seine Leser*innen mit einem sehr verkürzten Verständnis sowohl von Kunst als auch von Rede- und Meinungsfreiheit zurück. Die von ihm angeführten Beispiele, welche um 2018 sehr hitzig diskutiert wurden, stellt Rauterberg in juristischer Manier als Präzedenzfälle vor: „Der Fall Dana Schutz“, „Der Fall Balthus“, „Der Fall Chuck Close“, „Der Fall Eugen Gomringer“ und „Der Fall *Charlie Hebdo*“, um so jeweilige ‚Freiheiten‘ von Künstler*innen, dem (idealtypischen) Museum als Institution, (anonymen) Betrachter*innen sowie der Gesellschaft (im allgemeinen) zur Darstellung zu bringen.⁵ Wie vor Gericht gilt auch hier der Verfahrensgrundsatz, wonach im Zweifel für die*den Angeklagte*n zu entscheiden sei, deren Verteidigung Rauterberg zweifellos übernimmt. Als Zeugen werden unter anderem die ehemalige Kulturstaatsministerin Monika Grütters und der Kunsthistoriker Horst Bredekamp angeführt. Letzterem ist schließlich auch ein Zitat zu verdanken, dass die historische Bedeutung der Debatte mit äußerster Drastik beschreibt: „Uns trennt nurmehr eine papierdünne Wand vor dem, was die ‚Entartete Kunst‘ und der gedankliche Rahmen der Säuberung einmal fabriziert haben.“⁶ Ob dieser Vergleich nicht vielmehr relativiert als präzisiert, darüber lässt sich wiederum streiten.

Berthold Hinz verwies in seiner Kritik an der „Dialektik des bürgerlichen Autonomie-Begriffs“ von 1972 auf eine Rechtsprechung, die den „gewissermaßen kodifizierten Common sense bestätigt und erhärtet [...], dass das am Kunstwerk überhaupt Allgemeine und Gesellschaftliche – sein Gegenstand – qua Kunst aufgehoben und aus seiner Funktion entlassen sei.“⁷ Gerade diese

⁴
Ebd.

⁵
Ebd., Inhaltsverzeichnis.

⁶
Horst Bredekamp, zitiert nach: ebd., 8.

⁷
Berthold Hinz, Zur Dialektik des bürgerlichen Autonomie-Begriffs, in: ders., Michael Müller, Horst Bredekamp, Berthold Hinz, Franz-Joachim Verspohl, Jürgen Fredel und Ursula

‚Funktionslosigkeit‘ sieht Rauterberg erneut in Gefahr. Schon im Titel seines Essays wird die Rede von einem „neuen Kulturkampf“⁸ bemüht, die nun aber aus dem konservativen bis neu-rechten Diskurszusammenhang der 1990er Jahre⁹ herausgelöst ist und den politischen Antagonismus zwischen Rechts und Links durchkreuzt, um daraus eine undifferenzierte Ablehnung jeglicher Form von Identitätspolitik zu begründen. Ein Bedrohungsszenario der „Kulturbarbarei“ und „Diktatur“ wird herbeizitiert¹⁰ und gegen nicht näher bestimmte „Minderheiten“ ins Feld geführt, „die sich auf ihre Ängste und ungunen Gefühle berufen, um gegen gesellschaftliche Mehrheiten zu opponieren. Nicht das Allgemeine wendet sich gegen das Besondere, das Besondere tritt auf gegen das Allgemeine.“¹¹

Bereits diese Einteilung in ‚Hyper-Sensibilität‘ auf der einen, versus ‚gemeinschaftlicher Konsens‘ auf der anderen Seite verschärft den Konflikt. Anstatt nach Möglichkeiten des Gemeinsamen, der Anerkennung differenter Interessen oder Bedürfnisse sowie Chancen der Inklusion und des Dialogs mit diversen Gesprächspartner*innen zu suchen, wird eine binäre Lagerbildung weiter forciert. Würde der Dialog gesucht, so könnte sich möglicherweise auch die Allgemeinheit des als „das Allgemeine“ Postulierten als eine Idealkonstruktion erweisen. Eine Diskussion der Ursachen und Beweggründe dessen, was pauschal als „Identitätspolitik“ abgelehnt wird, bleibt außen vor.

Lea Sussemichel und Jens Kastner haben darauf hingewiesen, dass linke Identitätspolitiken Reaktionen auf Diskriminierungserfahrungen sind, welche die Identität eines vermeintlichen Kollektivs durch Zuschreibungen spezifischer Eigenschaften erst konstituieren.¹² Folglich lassen sich linke Identitätspolitiken als emanzipatorische Aneignungsprozesse verstehen, die Fremdbeschreibungen strategisch (um)nutzen, um „nicht dermaßen identifiziert zu werden“, wie Sussemichel und Kastner – in Anlehnung an Michel Fou-

Apitzsch, *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*, Frankfurt a. M. 1972, 173–198, hier 174.

8

Siehe Armin Nassehi, *Gab es 1968? Eine Spurensuche*, Hamburg 2018, 12. Auch Nassehi spricht immer wieder von einem Kulturkampf, so auch mit Blick auf seine Studierenden, 216.

9

Siehe Mark Terkessidis, *Kulturkampf. Volk, Nation, der Westen und die Neue Rechte*, Köln 1995. Siehe ebenso: Samuel Huntington, *Kampf der Kulturen. Neugestaltung der Weltpolitik im 21. Jahrhundert*, München 1998.

10

Rauterberg, *Wie frei ist die Kunst?*, 9. Er verweist u. a. auf den Kunsthistoriker Horst Bredekamp und die deutsche Kulturstaatsministerin Monika Grütters.

11

Ebd., 16.

12

Lea Sussemichel und Jens Kastner, *Identitätspolitiken. Konzepte und Kritiken in Geschichte und Gegenwart der Linken*, Münster 2018, 7. Siehe ebenso: Stuart Hall, *Wer braucht ‚Identität‘?*, in: ders., *Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften* 4, Hamburg 2004, 167–187.

cault – schreiben.¹³ Es geht also keineswegs darum, sich als etwas „Besonderes“ gegen ein „Allgemeines“ abzuheben, sondern genau umgekehrt darum, darin wahrgenommen zu werden, oder besser noch derlei Unterscheidungen aufzulösen. Von einem neu-rechten Ethnopluralismus¹⁴, der Identität auf ein biologistisches Volksverständnis zurückführt, um Identitäten voneinander zu separieren und in Hierarchien einzuteilen, unterscheidet sich dies grundlegend.

Mit Mark Terkessidis bestünde die Herausforderung gerade darin, „Vorgänge, die sich problemlos als ‚Kulturkämpfe‘ zu präsentieren schienen, wieder mit sozialen, politischen und ökonomischen Gegebenheiten in Beziehung zu setzen, ohne allerdings die Autonomie des Kulturellen darin aufzulösen.“¹⁵ Mit anderen Worten ginge es weniger darum, Vertreter*innen einer starken Autonomie der Kunst zu widerlegen als vielmehr darum, zu einem argumentativen Austausch zurückzufinden, der auch Widersprüche oder Gegensätze aushält. Wo diese Metaphorik des ‚Kampfes‘ mit realen Gewalthandlungen zusammenfällt, wird ihre Übertreibung offensichtlich. Sie verstellt den Blick auf eine Kultur, die im besten Fall doch Kommunikation und Austausch bedeuten sollte. Im Anschluss an Paul Gilroy wäre wünschenswert, „die Bedeutung und den potenziellen Wert nicht von verschiedenen Kulturen, sondern der kulturellen Heterogenität selbst zu erproben und zu verarbeiten.“¹⁶

Rauterbergs Argumentation führt symptomatisch einige Probleme im Verhältnis von Kunst und Redefreiheit vor Augen. Redefreiheit sollte nicht als Privileg einer ‚rücksichtslosen‘ Kunst fraglos vorausgesetzt werden. Auch sollte sie nicht von ökonomischen, politischen und sozialen Freiheit(en) isoliert werden, sondern vielmehr sollten diese als Voraussetzungen von Kunst immer auch Gegenstand einer kritischen Reflexion sein; deren Ausweitung wäre darüber hinaus auch im Interesse von Kunstproduktion und -rezeption. Damit wird Kunst nicht unmittelbar „eingespannt, eingehegt, eingeengt“¹⁷ für Probleme, die ihren ohnehin sehr begrenzten Gestaltungsspielraum übersteigen, wie Rauterberg befürchtet. Gerade umgekehrt wären die ökonomischen, politischen und sozialen Produktions- und Rezeptionsbedingungen mitzudenken, von denen auch noch die unpolitischste Kunst, die sich entschieden

¹³

Ebd., 120f.

¹⁴

Siehe hierzu: *Transkript zum Ethnopluralismus*, 11.07.2016 (08.03.2022).

¹⁵

Terkessidis, *Kulturkampf*, 15.

¹⁶

Paul Gilroy, *Der Status der Differenz*, in: Jan Engelmann (Hg.), *Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies-Reader*, Frankfurt a. M./New York 1999, 123–139, hier 129.

¹⁷

Rauterberg, *Wie frei ist die Kunst?*, 142.

auf sich selbst zurückzöge, nicht frei wäre. Daher scheint weniger eine „Einbildungskraft“ der Kunst – im Kollektivsingular – wünschenswert, die alle Voraussetzungen, Beschränkungen oder Restriktionen verkennt, sondern eine „Einbildungskraft“, die sich allem zum Trotz behauptet. Rede- oder Meinungsfreiheit lässt sich nicht gewinnen, indem Kunst von allen anderen gesellschaftlichen Feldern und Konflikten ferngehalten oder ihr ein uneingeschränktes Recht zu ‚rücksichtsloser‘ Grenzüberschreitung zugesprochen wird, sondern genau umgekehrt, indem ihre Involviertheit in gesellschaftspolitische Zusammenhänge immer wieder neu untersucht wird. Sollten künstlerische Arbeiten nicht auch Anlässe bieten, um damit oder daran Rede- oder Meinungsfreiheit zu üben?

Anstatt dieses ‚Grundrecht der Kunst‘ ungefragt als Privileg gutzuschreiben, bestünde die Aufgabe eines reflektierten Kunstdiskurses vielmehr darin, dieses Privileg aktiv zu gestalten. Nicht als Rückzugsgefecht gegen illegitime Angriffe, sondern als andauernde Gelegenheit, gesellschaftliche Beziehungen neu – und hoffentlich zunehmend gerechter – auszuhandeln. Dazu müsste auch die Vorstellung einer Autonomie der Kunst nicht zwangsläufig aufgegeben werden, sondern sie ließe sich als ein Diskurs stark machen, in dem genau diese Aushandlungen unter besonderen Bedingungen – eben jenen der Kunst – vorgenommen werden könnten. Auch bedeutet dies nicht, Kunst auf eine solche Funktion beschränken zu wollen. Ist nicht gerade die permanente ‚Identitätskrise‘ von Kunst – um noch einmal diesen Jargon zu bemühen – einer der Vorzüge, der ein Nachdenken darüber so produktiv macht?

Hierin könnte auch der Einsatz einer Kunstgeschichte liegen, die die Lebens-, Denk- und Arbeitsbedingungen von Künstler*innen sowie auch Kunsthistoriker*innen untersucht und sich mit ihren wissenschaftlichen Fragestellungen auch in aktuelle gesellschaftliche Debatten einbringt.

Stattdessen halten auch hier einige an einem (relativ) autonomen Selbstverständnis fest. So beharrt Ulrich Pfisterer auf der „doppelten Zumutung“, die Kunsthistoriker*innen noch immer als „Bewohner des Elfenbeinturms“¹⁸ versteht und sich auf historisch exzellente Spitzenleistungen fokussiert. Es gelte „die zurückgezogene, aber gerade dadurch auch ‚erhöhte‘, will sagen: kritisch-distanziert analysierende, Position auszuhalten und sich zugleich mit den so gewonnenen disziplinären Erkenntnissen aktiv in Gesellschaft und Welt einzubringen.“¹⁹ Dies bedeute jedoch nicht, kunsthistorische Forschung „ausschließlich auf eine solche vermeintlich unmittelbare Wirksamkeit auszurichten.“²⁰ Damit lässt sich dann auch an einer etablierten Erzählform kunstgeschichtlichen Fort-

18

Ulrich Pfisterer, *Kunstgeschichte zur Einführung*, Hamburg 2020, 258.

19

Ebd., 259f.

20

Ebd., 260.

schritts festhalten, die Künstler*innen und Kunsthistoriker*innen als kunsthistorisches Personal aufnimmt, ohne damit auch die exponierte Bedeutung der üblichen Verdächtigen zu hinterfragen. Das Postulat relativer Autonomie stellt disziplinäre Erkenntnis außerhalb unmittelbarer gesellschaftlicher Zusammenhänge und idealisiert Kunsthistoriker*innen so zu neutralen Forscher*innensubjekten, die selbst nicht von den Zusammenhängen, die sie untersuchen, betroffen scheinen. Insofern findet sich hier eine weitere Bastion des Liberalismus, die ebenfalls für eine ‚rücksichtslose‘ Kunst argumentiert, um so ihren ‚Rückzugsort‘ akademischen Schreibens zu behaupten. Mit dem bereits beschriebenen Verständnis von Kunstfreiheit verträgt sich dies nur allzu gut, denn auch hier geht es vor allem um die Verteidigung eines Status Quo.

An dieser Stelle erscheint es lohnend, einen Perspektivwechsel zu vollziehen, um innerhalb eines weiter gefassten Nachdenkens über Rede- oder Meinungsfreiheit die Möglichkeiten von Kunst zu befragen. Étienne Balibar veröffentlichte 2019 unter dem Titel „Freie Rede“²¹ vier Texte zur Frage der Redefreiheit, welche er zuvor in Reaktionen auf aktuelle Anlässe seit 2014 als Vorträge gehalten hat. Er diskutiert Redefreiheit als ebenso zentrales wie umkämpftes Recht. Dabei zeichnet ihn eine besondere Sensibilität aus, die nicht ein vermeintlich ‚Allgemeines‘ gegen ein vermeintlich ‚Besonderes‘ ausspielt, sondern die Spannungen aufzeigt und verschiedene Perspektiven zulässt. Obwohl seine Überlegungen keinen besonderen Fokus auf Kunst legen, sind sie dennoch in diesem Kontext erhellend.

„In ihrer vollständigen Definition umfasst Meinungsfreiheit viele Medien und Sprachen (und hier setzen oft die Einschränkungen und Verbote an)“²², wie Balibar festhält. Gerade aus dieser Pluralität ergibt sich die ständige Notwendigkeit von Interpretationen, Übersetzungen und Aktualisierungen, an deren Gültigkeit sich immer wieder Streit entfachen kann. Auch ist Meinungsfreiheit nicht an Sprache gebunden.²³ Gerade dies ist in Bezug auf Kunst ein wichtiger Aspekt, der nicht durch den Verweis auf den vermeintlichen Mangel an Eindeutigkeit von künstlerischen Formen gegenüber der Sprache beiseite geschoben werden sollte. An diesem Deutungsprozess wirken verschiedene Akteur*innen und Institutionen mit und handeln darüber ihre Beziehungen immer wieder neu aus. Im Verständnis von Balibar ist dies ein ebenso dynamischer wie grundlegender Prozess, der dafür sorgt, „dass die Meinungs- oder Redefreiheit die Gesellschaft für sich selbst erkennbar (wenn nicht ‚transparent‘), also regierbar und veränderbar macht, auch auf die

21

Étienne Balibar, *Freie Rede*, Zürich 2019.

22

Ebd., 37.

23

Ebd.

Gefahr des Konflikts hin.“²⁴ Auf einen Begriff gebracht, geht es also um gesellschaftliche Selbstreflexion und Transformation. Obwohl „Redefreiheit“ und „Meinungsfreiheit“ häufig synonym gebraucht werden, unterstreicht Balibar, dass dies „verwandte Begriffe, aber nicht deckungsgleich“²⁵ sind. Gerade diese „Oszillation“²⁶ in der Begriffsverwendung nutzt er zu einer präzisen Beschreibung ihres Verhältnisses und der damit verknüpften Aushandlungen.

Doch zunächst stellt er seinen Überlegungen drei erkenntnisleitende Hypothesen voran, die es lohnt, mit Blick auf die Debatten im Kunstkontext etwas genauer zu betrachten: Die erste Hypothese besagt,

dass die Meinungsfreiheit im Grunde jenes Recht auf Rechte (im Sinne Hannah Arendt) darstellt, auf dem die demokratische Bürgerschaft als aktive beruht (aber wäre eine passive Bürgerschaft nicht ein Widerspruch in sich? Und doch scheint es bald nur noch sie zu geben...), weil und insofern ihr subjektives Gegenstück das freie Wort ist, das ihr eine ‚aufständische‘ und mithin außerlegale Dimension verleiht – eine Dimension der Autonomie gegenüber der staatlichen Institution, deren Staat jedoch, will er demokratisch sein, ihr Garant sein muss.²⁷

Meinungsfreiheit ist demnach als gemeinschaftsstiftendes Ideal nicht lediglich das Versprechen, beliebige Meinungen kundzutun, sondern weit mehr der Anspruch, auch dann noch Gehör zu finden, wenn sie nicht mit bestehenden Mehrheiten übereinstimmen. Diese Aktivität ist deshalb grundlegend, da sie die Organisation von gesellschaftlichen Interessengruppen und politischen Mehrheiten erst ermöglicht und für deren Selbstreflexion und Transformation unerlässlich ist. Damit ist Meinungs- und Redefreiheit ein wesentliches gesellschaftliches (Mit-)Gestaltungsrecht. Minderheiten sind herrschenden Mehrheiten nicht auf Gedeih und Verderb ausgeliefert, sondern können diese kritisieren und so versuchen, diese Mehrheiten zu verändern. Dies entspricht auch Michel Foucaults berühmter Charakterisierung von Kritik, als „die Kunst, nicht dermaßen regiert zu werden.“²⁸

In repräsentativen Demokratien, die sich durch freie Wahlen legitimieren, ist daher die Selbstbegrenzung der Souveräni-

²⁴
Ebd., 36f.

²⁵
Ebd., 46.

²⁶
Ebd., 37.

²⁷
Ebd., 9.

²⁸
Michel Foucault, *Was ist Kritik?*, Berlin 1992, 12.

tät²⁹ wesentlich, um sozialen Frieden zu gewährleisten. Auf dieser Selbstbegrenzung beruhen nicht zuletzt sowohl die zeitliche Begrenzung von Legislaturperioden als auch die Gewaltenteilung zwischen Legislative, Exekutive und Judikative, die zwar in unterschiedlichen demokratischen Staatsformen unterschiedlich organisiert sind, aber dennoch gleichermaßen als Grundsatz gelten. Neuwahlen sind die institutionalisierte Absetzung von Regierungen, um Mehrheiten immer wieder neu zu organisieren. Daher ließe sich von einer konstitutiven Krise sprechen, ohne die Demokratie nicht denkbar wäre. (Krise meint hierbei einen Prozess intensiver Selbstreflexion.) In nicht-repräsentativen Demokratien, die stärker auf Basisdemokratie oder aktiverer Bürgerbeteiligung beruhen, ist die Selbstbegrenzung der Souveränität nicht weniger wichtig. Balibar hebt dabei den demokratischen Grundgedanken hervor, wonach es – zumindest prinzipiell – möglich sein muss, „im Verhältnis der Regierten zu den Regierenden *die Seiten zu wechseln*.“³⁰ Dies setzt jedoch ein hohes Maß an Aktivität voraus, da das Verhältnis von Individuen gegenüber „dem Staat“ nicht in festgeschriebenen Identitäten oder Rollenbildern fixiert ist, sondern dieses Verhältnis immerzu hinterfragt und verändert. Demokratien sind nach diesem (Selbst-)Verständnis immerzu im Prozess der Veränderung und Neukonstitution. Oder kurz gesagt: in der Krise. Historisch hat sich dies immer wieder als Qualität erwiesen, um die politisch verfasste Gemeinschaft veränderten Anforderungen unter sich wandelnden Bedingungen anzupassen. Dies war – und ist – jedoch auch permanent der Gefahr ausgesetzt, durch undemokratische Akteur*innen bedroht zu werden. Was Balibar treffend eine „aufständische“ und mithin außerlegale Dimension³¹ nennt, ist somit immanenter Bestandteil dieses demokratischen Prozesses und keine Bedrohung durch ein diffuses ‚Außen‘ oder ein ‚Anderes‘.

Fraglos ist es verkürzend, diese Argumentation Balibars auf den begrenzten Diskurs innerhalb des Kunstfeldes zu beziehen. Doch lässt sich aus dem Vergleich auch Profit ziehen, etwa durch den Nachweis, welche wesentlichen Aspekte von Rede- und Meinungsfreiheit im Kunstkontext häufig auch dort ausgeblendet bleiben, wo sich explizit auf diese Freiheiten bezogen wird. Zwar wird Kunst immer wieder in ihrer gemeinschaftsstiftenden Funktion und kulturellen Bedeutung beschworen, dabei aber die ‚Gewaltenteilung‘ zwischen den Künstler*innen, den Institutionen (Galerien, Museen und anderen Ausstellungsorten) und den Rezipient*innen

29

Balibar, Freie Rede, 9.

30

Ebd., 36.

31

Ebd., 9. Balibar verweist auch auf Giorgio Agamben, von dessen Konzeption des „Ausnahmestands“, die dieser im Anschluss an Carl Schmitt entwickelte, sich Balibar jedoch grundlegend unterscheidet, da er die Macht den Ausnahmezustand auszurufen nicht lediglich bei einem Souverän sieht. Siehe hierzu Giorgio Agamben, *Ausnahmestand*, Frankfurt a. M. 2017.

weit weniger aktiv gestaltet als es zunächst den Anschein haben mag. Das Privileg, ‚keine Rücksicht‘ nehmen zu müssen, wird häufig allein ‚der Kunst‘ – als universellem Kollektivsingular – zugeschrieben. Bei diesem Verständnis wird jedoch eine extreme Asymmetrie zwischen aktiven Künstler*innen und den Kunstinstitutionen auf der einen Seite und passiven Rezipient*innen auf der anderen Seite akzeptiert.

Die ‚Rücksichtslosigkeit‘ von Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung*³², als naheliegendes Beispiel, wäre demnach zwar als künstlerische Einbildungskraft ausgezeichnet, doch immer auch schon durch den schützenden Rahmen der Institution Kunst eingeschränkt, welcher sie erst ermöglichen würde. Dabei setzt doch Handkes Stück selbst diesen Rahmen wortwörtlich aufs Spiel, indem es in aller Vehemenz an emanzipierte Zuschauer*innen³³ appelliert, gegen die Zumutungen des Stücks zu rebellieren. Wäre Kunst schon als ‚unbegrenzter Raum der Möglichkeiten‘ – oder der ‚Zumutungen‘ – vorausgesetzt, würden solche Stücke bestenfalls Langeweile angesichts von sattem Bekanntem hervorrufen. Handke, der nach der Verleihung des Literatur-Nobelpreises wieder einmal wegen seiner politischen Äußerungen massiv in der Kritik stand, wird die Berufung auf ‚Kunsthfreiheit‘ immer wieder als Verteidigungsstrategie zugesprochen. Doch meist nur so weit, dass der politische Reflexionshorizont der ästhetischen Form als Interpretationsgehalt in seiner künstlerischen Ambiguität exponiert wird, wohingegen Werk und Autor gegenüber zu ‚rücksichtslosen‘ Deutungen in Schutz genommen werden. Dabei könnte ein produktiver Streit um Mögliches und Unmögliches sowohl dem Verständnis künstlerischer Formen als auch politischer Konflikte zuträglich sein. Dies setzt wiederum ein aktives Verständnis von Meinungsfreiheit voraus, das Aushandlungs- und Verständigungsprozesse anregt und nicht der einen oder anderen Seite als Privileg zufällt. Grob lässt sich sagen, dass viele Angriffe auf die Autonomie der Kunst auch von Künstler*innen selbst geführt wurden oder noch werden. Auch dies hat das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft nachhaltig geprägt. Einseitige Parteinahmen werden dem nicht ausreichend gerecht.

Stefan Ripplinger schlägt an anderer Stelle anhand seiner Analyse künstlerischer Flaggen-Darstellungen drei Ebenen der Analyse vor: 1.) die formale, 2.) die referenzästhetische und 3.) die ideologietheoretische Ebene.³⁴ Für die Diskussion um Rede- und Meinungsfreiheit scheint besonders Ripplingers Erläuterung der dritten ideo-

32

Peter Handke, *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke*, Frankfurt a. M. 321966.

33

Siehe hierzu: Jacques Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*, 2. überarbeitete Aufl., Wien 2015.

34

Stefan Ripplinger, *Daran sollst Du mich erkennen. Ideologie und Verdopplung in der Kunst*, in: ders. (Hg.), *Kommunistische Kunst und andere Beiträge zur Ästhetik*, Hamburg 2019, 52–59.

logiethoretische Ebene hilfreich zu sein. Über den Bezug auf eine konkrete künstlerische Arbeit und deren mögliche Kontexte hinaus geht es hier um die Frage, welche Bedeutung Kunstbetrachtungen für das Verhältnis von Subjekt und Gemeinschaft haben. Anders formuliert: Wer Kunst betrachtet, verhält sich damit nicht nur zu dieser oder die darauf beziehbaren Kontexte, sondern auch zu den gesellschaftlichen Verhältnissen, in denen dies geschieht oder möglich wird.

Um dies zu erklären, verweist Ripplinger auf Althussters Ideologietheorie der Anrufung. Althussters berühmtes Beispiel, in dem ein Subjekt in jenem Moment zum Subjekt wird, in dem es auf die Rufe eines Polizisten reagiert und sich umwendet,³⁵ beschreibt genau das Spannungsverhältnis zwischen Fremd- und Selbstzuschreibung, wie es auch emanzipative Identitätspolitikern problematisieren. Ohne hier zu sehr in die Details der Theorie zu gehen, sei nur auf Ad Reinhardts hintersinnigen Comic *How to look at a cubist painting* verwiesen, in dem ein Gemälde einem (männlichen) Betrachter mit der Gegenfrage „What do you represent?“ antwortet, nachdem dieser sein Unverständnis gegenüber dem Gemälde mit der Frage „what does this picture represent?“ Ausdruck gebracht hat.³⁶ Verständnis oder Unverständnis resultiert hier nicht primär aus dem, was zu sehen oder nicht zu sehen ist:

Denn es kommt nicht auf das Objekt an, das verdoppelt wird. Es kommt auch nicht auf die Referenzen dieses Objekts an, das verdoppelt wird. Es kommt einzig darauf an, ob das Subjekt den Schritt der Anerkennung vollziehen kann oder nicht. Ob es dies tut, hängt davon ab, in welchem Machtbezirk oder Sprachspiel es sich befindet,³⁷

wie Ripplinger treffend festhält. Mit anderen Worten wird die Kunstwahrnehmung durch Erwartungshaltungen, Vorurteile sowie institutionelle Rahmenbedingungen und Diskursformationen vorgeprägt, die die spezifische Situation weit überschreiten. Auch Pierre Bourdieu weist immer wieder auf diese Zusammenhänge hin – wenn auch mit etwas anderen Akzentsetzungen.³⁸ Der Kunsthistoriker Boris von Brauchitsch hingegen führte – auf nicht minder humorvolle Weise als Reinhardt – (professionelle) Kunstbetrachter*innen und ihre Voreinstellungen in einem kleinen Band mit Bildbeschreibungen mit dem sprechenden Titel *Man sieht nur was*

³⁵

Vgl. Louis Althusser, *Ideologie und ideologische Staatsapparate*, 1. Halbband, Hamburg²2016.

³⁶

Vgl. Ad Reinhardt, *How to Look. Art Comics*, Ostfildern 2013.

³⁷

Ripplinger, *Daran sollst Du mich erkennen*, 58.

³⁸

Vgl. Pierre Bourdieu, *Kunst und Kultur. Zur Ökonomie symbolischer Güter. Schriften zur Kulturosoziologie 4*, Frankfurt a. M. 2014.

*man weiß*³⁹ hinters Licht. Nun sollte Kunstbetrachtung damit nicht auf eine rein tautologische Selbstbestätigung der ideologischen Einstellungen der jeweiligen Rezipient*innen heruntergebrochen werden. Im Gegenteil, erst dort wo diese einsichtig werden, können ihre Anteile an der Sinnstiftung produktiv werden, um in der Kunstbetrachtung die Grenzen bestehender Ideologien zu verschieben.

Bezogen auf Balibars These, „dass die Meinungsfreiheit im Grunde jenes Recht auf Rechte (im Sinne Hannah Arendt) darstellt, auf dem die demokratische Bürgerschaft als aktive beruht“,⁴⁰ lässt sich fordern, auch diejenigen Reaktionen auf Kunst als legitime aktiv in den Kunstdiskurs mit einzubeziehen, die diesen radikal (im Sinne von an die Wurzel gehend) in Frage stellen. Dies läuft nicht darauf hinaus, es in vorauseilendem Gehorsam allen recht zu machen und jeden Konflikt durch Antizipieren seiner Möglichkeit zu vermeiden. Nein, dies fordert gerade dort, wo Kunst oder Kunstdiskurs besonders herausfordernd sind, zugleich auch die Aktivitäten zu erhöhen, um auch in der Breite der berührten Kontexte zu vermitteln und so Plattformen kritischer Begegnung zu öffnen. Nichts anderes leistet schließlich auch gute Kunstvermittlung. Die von Ripplinger aufgezeigten drei Analyse-Ebenen können hilfreich sein, um zu verstehen, dass diese Aufgabe weder allein durch künstlerische Arbeit, die auf ihre (angenommene) immanente Evidenz vertraut, noch rein durch kuratorische und kunsthistorische Vermittlung oder Einbezug gesellschaftspolitischer Fragestellungen und Interessen gelingen kann. Vielmehr bedarf es eines Zusammenspiels diverser sozialer Kräfte in einem offenen Diskurs.

Freilich fällt der Einbezug von Positionen, die den Kunstdiskurs in Frage stellen, besonders schwer, wo die Fronten der gegenseitigen Nichtachtung und des Schweigens so verhärtet sind, dass die „aufständische‘ und mithin außerlegale Dimension“ von Redefreiheit, wie sie Balibar beschreibt,⁴¹ in (physische, symbolische oder rhetorische) Gewalt umschlägt. Doch gerade dann erscheint es umso wichtiger, „eine Dimension der Autonomie gegenüber der staatlichen Institution, deren Staat jedoch, will er demokratisch sein, ihr Garant sein muss“⁴² auch gegenüber vehementen Angreifer*innen der Kunstinstitutionen sowie der Kunst als Institution einzuräumen. Denn wenn auf einer ideologischen Ebene nicht primär das Objekt Kunst, der Ausstellungsort als Institution oder die Ideen, die sich diskursiv damit verbinden lassen, das Problem sind, sondern vielmehr das Verhältnis zwischen Subjekt und Gemein-

39

Boris von Brauchitsch, *Man sieht nur was man weiß. Sieben Meisterwerke der Kunst*, Zürich 2005.

40

Balibar, *Freie Rede*, 9.

41

Ebd.

42

Ebd.

schaft, dann kann ‚Kunst‘ potenziell beides sein: Kampfplatz oder vermittelnder (wenn nicht befriedender) Reflexions- und Probe-raum. Wäre Letzteres nicht wünschenswerter? Auch dann, wenn dort sicherlich nicht alle Probleme ohne weiteres gelöst werden können und auch neue Missverständnisse niemals auszuschließen sind.

Ana Teixeira Pinto und Kerstin Stakemeier haben darauf hingewiesen, dass sich die Debatten um Kunstfreiheit in den USA, die sich zunehmend seit der Whitney Biennale 2017 zuspitzen, in ihrer Intensität deutlich von den deutschsprachigen unterscheiden.⁴³ Grund dafür sind die sehr verschiedenen politischen Voraussetzungen. Trotz eines zunehmend globalisierten Kunstfeldes wird Kunst innerhalb spezifischer, lokal verschiedener, gesellschaftlicher Kontexte wahrgenommen und in unterschiedlichen Diskurszusammenhängen verhandelt. Pinto und Stakemeier verweisen im US-amerikanischen Kontext auf die starke Medienpräsenz der „Kämpfe um Repräsentationspolitik – unter Beteiligung von Gruppen wie W.A.G.E. oder Decolonize This Place“, wohingegen „parallelllaufende Organisationsversuche von Künstler*innen und anderen Kulturarbeiter*innen, obwohl ebenso zentral, auf einen weit weniger öffentlich sichtbaren Horizont beschränkt bleiben.“⁴⁴ Dies nur auf die Affekt- oder Empörungsbereitschaft einer zeitgenössischen Gesellschaft des Spektakels zurückzuführen, wäre zu kurz gegriffen. Vielmehr sollte eine genauere Analyse dieser Auseinandersetzungen klären, welche Ursachen dazu führen, dass Wahrnehmungen von und Erwartungen an Kunst so sehr differieren.

Da sich, wiederum mit Balibar und Ripplinger, die Verhältnisse zwischen Subjekt und Gemeinschaft unterscheiden, sind auch die Bedingungen der Produktion und Rezeption von Kunst grundlegend verschieden. In den USA sind die Ungleichheiten zwischen verschiedenen Bevölkerungsgruppen, was die Verteilung von ökonomischem und kulturellem Kapital anbelangt, sehr viel ausgeprägter als in manchen europäischen Sozialstaaten oder in Kanada. Aus diesen Ungerechtigkeiten resultiert auch ein erhöhter Druck auf Kunst und Kultur. Die alltäglichen Diskriminierungserfahrungen von Minderheiten in den USA – um nur ein Beispiel zu nennen, ohne homogene, stets auch konstruierte Identitäten benennen zu wollen – wirkt sich auf ihre Wahrnehmungen von Kunst aus. Wer tagtäglich Beschimpfungen ausgesetzt ist, wird mit größerer Wahrscheinlichkeit auf ‚Publikumsbeschimpfungen‘ sehr viel sensibler reagieren, selbst dann, wenn sie als ästhetisches Spiel oder Kunst markiert sind. Ist dies etwa pauschal als überzogen oder ungerecht zu stigmatisieren? Die Ablehnung von Kunst resultiert hier nicht

⁴³

Ana Teixeira Pinto und Kerstin Stakemeier, Ein kurzes Glossar zum sozialen Sadismus, in: *Texte zur Kunst* 116, Dezember 2019 (08.03.2022). Der Text verhandelt über das Zitierte hinaus, wie vor allem rechtsextreme Akteur*innen Kunst als hemmungslosen Diskursraum für ihre politischen Parolen kapern.

⁴⁴

Ebd.

primär aus einer Ablehnung ihrer ästhetischen Autonomie, sondern aus ihrer Wahrnehmung als symbolische Form im Rahmen einer Bereicherungsökonomie.⁴⁵ An dieser Stelle eine ‚Freiheit der Kunst‘ nur zu behaupten, reicht nicht aus, um sie auch für diejenigen in einer erfüllenden Weise erfahrbar zu machen, die sich bislang davon ausgeschlossen fühlten. Anstatt hier einzelnen Gruppen übertriebene ‚Hypersensibilität‘ vorzuwerfen, bedarf es umso mehr eines engagierten Dialogs, um Kunst als Verhandlungsraum aktiver Meinungsfreiheit und gesellschaftlicher Teilhabe gegenüber einer als letztes Mittel wahrgenommenen Gewalt zu stärken. Dass es auch Organisierungsversuche von Künstler*innen und anderen Kulturarbeiter*innen gibt, wie Pinto und Starkemeier hervorheben, zeigt doch, dass durchaus andere Mittel zur Verfügung stehen, um sich Gehör zu verschaffen. Ebenso wenig, wie ökonomisch und gesellschaftlich privilegierten Gruppen ein privilegierter Zugang zu – oder schlimmer, ein exklusives Verständnis von – Kunst zugesprochen werden sollte, gibt es homogene Identitäten von Minderheiten, die, wie mitunter unterstellt wird, zwangsläufig gewaltbereit wären. Umso wichtiger ist es, Meinungsfreiheit aktiv zu gestalten, damit Mehrheitsverhältnisse nicht nur in der Politik, sondern auch im Kunstdiskurs immerzu veränderbar bleiben. Wie in der Demokratie – wie sie Balibar beschreibt – sollte es sowohl im Umgang mit Kunstinstitutionen als auch in ‚der Kunst als Institution‘ möglich sein, von ‚Regierten zu Regierenden‘ immer wieder die Seiten zu wechseln.

So lässt sich ein Videoclip der R&B-Sängerin Beyoncé Knowles und des Rappers Jay-Z, in dem sie im Louvre tanzen, als eine symbolische Selbstermächtigung begreifen, die den Kunstraum für eine *Black Community* aneignet.⁴⁶ Der übertriebene Reichtum, den sie zur Schau stellen, spiegelt die beschriebene Bereicherungsökonomie, die sie nun für sich selbst beanspruchen. Kunst bleibt auch hier ein Mittel der Distinktion.⁴⁷ Die Unterdrückung von Schwarzen in den Kunstwerken des Louvre als Hintergrundkulisse wird dadurch umso schmerzlicher bewusst. Die westlich-weiße Darstellungstradition der versammelten Kunstwerke in Frage zu stellen, ist für die gesellschaftliche Selbstreflexion, die auch zur Transformation von Mehrheitsverhältnissen führen kann, ein wichtiger Schritt. Ob die beiden Musiker*innen damit die zu kritisierende kapitalistische Ausbeutungslogik ironisch brechen oder nur das Personal der Macht austauschen, sei dahingestellt. Deutlich wird an diesem Beispiel, dass Kunst ohne einen diskursiven Kontext, der auch durch eine soziale Gemeinschaft getragen wird, nicht verständlich ist,

45

Vgl. Luc Boltanski und Arnaud Esquerre, *Bereicherung. Kritik der Ware*, Berlin 2018.

46

Siehe: [Musikvideo Beyoncé Knowles und Jay-Z](#) (08.03.2022).

47

Hierzu, Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a. M. 252016.

oder zumindest etliche ihrer weitreichenden Bedeutungspotenziale verliert. Wo Kunstfreiheit als Ausschlusskriterium veranschlagt wird, um unliebsamen Forderungen ihre Berechtigung abzuspochen, formieren sich berechtigter Widerstand und Gegenöffentlichkeiten. Die entscheidende Frage ist daher, in welchem Verhältnis Kunst zu den Subjekten einer Gemeinschaft und den für den dynamischen demokratischen Prozess unvermeidlichen Antagonismen heterogener Interessen steht.

Mit Blick auf Debatten im deutschen Kontext heben Pinto und Stakemeier wiederum die wichtige Problematik hervor, dass häufig „von Künstler*innen geführte Kampagnen, die auf Fragen der Repräsentation abzielen, weithin isoliert und von antifaschistischen ebenso wie gewerkschaftlichen Organisationen grundlegend abgekoppelt“⁴⁸ sind. Dies kann dazu führen, dass wichtige gesellschaftspolitische Positionen nicht ausreichend in Beziehung zueinander gesetzt werden. Werden die Anliegen von Künstler*innen primär als Kunst wahrgenommen, die in ihrer angenommenen ‚Kunst-Freiheit‘ isoliert bleibt, so bleiben sie ebenso wirkungslos. Finden hingegen gesellschaftspolitische Infragestellungen zeitgenössischer Kunst im Kontext von Kunstinstitutionen statt, werden sie meist „zwangsläufig als kulturell statt als politisch greifbar“⁴⁹, wie Pinto und Stakemeier treffend bemerken. Kulturalisierung ist so gleichbedeutend mit entpolitisierender Ästhetisierung. Hier wird sehr deutlich, dass eine binäre ‚Kippschalterlogik‘, nach der die ‚Freiheit der Kunst‘ von allen lebensweltlichen Belangen ferngehalten wird, nicht hilfreich ist, wenn es darum geht, die tatsächliche Komplexität des Postulats der Meinungsfreiheit zu beschreiben. Wäre es nicht aussichtsreicher, anstelle einer Entscheidung *entweder oder* – ein *sowohl als auch* zu denken? Dabei sollte das Verhältnis zwischen den Kunstinstitutionen – oder zwischen der Kunst als Institution und anderen gesellschaftlichen Kräften – nicht zu starr verstanden werden, sondern stattdessen deren Spannungsverhältnis im Rahmen der Rede- und Meinungsfreiheit immer wieder neu ausgehandelt werden.

Mit diesen Überlegungen lässt sich wiederum an Balibars zweite Hypothese zur Meinungsfreiheit anschließen, wonach Redefreiheit:

[...] offenbar auf einem *subjektiven Recht* beruht, das von den Individuen, wie es im Prinzip jedenfalls die liberale Tradition der Kämpfe für die Freiheit und Emanzipation der ‚Untertanen‘ behauptet hat, der Staatsgewalt und der Normen der gesellschaftlichen Konvention entgegengesetzt

48

Pinto und Stakemeier, Ein kurzes Glossar zum sozialen Sadismus.

49

Ebd.

werden kann, als ein *Gemeingut* anzusehen ist, das man so weit wie möglich verallgemeinern und erweitern muss.⁵⁰

Würde Balibars Hypothese wiederum auf den Kunstkontext übertragen, so lässt sich daraus ein Verständnis von Institutionskritik entwickeln, das nicht auf ein bestimmtes künstlerisches Genre begrenzt bliebe, sondern sich als dynamischer Prozess zwischen Kunstproduktion und -rezeption gestalten liesse. Anstelle der Asymmetrie völliger ‚Rücksichtslosigkeit‘ von Künstler*innen im Namen ‚der Kunst‘, den einhegenden Rahmenbauer*innen der Kunstinstitutionen und der zu Passivität verdammt Rezipient*innen, sollten die Verhältnisse zwischen den Akteur*innen andauernd grundlegend zur Disposition stehen. So verlöre die Analogie zwischen Kunstrezipient*innen und ‚Untertanen‘ schnell an Plausibilität, und sie würden zu gleichberechtigten Mitgestalter*innen in einem demokratischen Prozess. Die daraus resultierende Vorstellung von Kunst als Gemeingut wäre dann nicht allein im Sinne eines gesonderten Diskursraums zu verstehen, der in seiner Absonderung als ‚nationales‘ Kulturgut dem Schutz von Gesetzen unterstellt wäre, sondern als ein soziales und institutionelles Feld, das stetigen Veränderungen unterliegt – als etwas Umstrittenes, Umkämpftes, aber gerade deshalb Demokratisches.

Balibars dritte Hypothese

[...] ist die, dass das institutionelle Zusammenspiel von (objektiver) Meinungsfreiheit und (subjektiver) freier Rede die Instanz der Wahrheit auf dem Gebiet der Politik darstellt [...], in dem Sinne, dass das verbundene Wagnis und ihre Erfahrung in der Politik ein Moment der Wahrheit herstellt und diese zum normativen Ideal der Demokratie macht, im Namen dessen sie das Gebiet bürgerlicher Partizipation zu erweitern sucht.⁵¹

Mit Blick auf Kunst hieße dies wohl, dass auch diese nicht unabhängig vom Zusammenspiel aller demokratischen Kräfte gedacht werden sollte. Daher sollte ihre ‚Freiheit‘ nicht gegen die Ausweitung von Partizipationsmöglichkeiten in allen gesellschaftlichen Kontexten konzipiert werden. Der Verweis auf ihren verfassungsrechtlichen Schutz⁵² reicht nicht aus, wenn er für derartige Verkürzungen in Anspruch genommen wird. Auch sollten die Ausweitung der

⁵⁰

Balibar, Freie Rede, 9.

⁵¹

Ebd., 10f.

⁵²

Rauterberg, Wie frei ist die Kunst?, 9.

„Grenzen des Sag- und Zeigbaren“⁵³ sowie „ein gewisses Maß an Unruhe und Verwirrung“⁵⁴ nicht per se als anarchistische Geste missverstanden werden. Schließlich ist Respektlosigkeit nur dann eine Tugend, wenn sie sich selbst miteinschließt. Wo sie und ihre Wahrheitsansprüche absolut gesetzt werden, ist sie hingegen oft nur Ausweis hartnäckiger Vorurteile. Wer selbstgerecht – und sei es mit den besten Absichten – ‚die Freiheit der Kunst‘ über alles andere stellt, – und sei es in den besten Absichten –, um sie als Ideal zu bewahren, hat sie im Kern schon verfehlt.

Anlässlich der Anschläge auf die Redaktion des Satire-Magazins *Charlie Hebdo* von 2015 stellte Balibar die rhetorische Frage, ob die ermordeten Satiriker möglicherweise unbesonnen waren. Er gibt selbst folgende Antwort:

Ja[,] das Wort hat zwei Bedeutungen, die mehr oder weniger leicht zu verwechseln sind (und natürlich mischt sich hier ein Element [von] Subjektivität hinein). Missachtung der Gefahr, Lust am Risiko, Heldentum [,] wenn man will. Aber auch Gleichgültigkeit gegenüber den möglicherweise verheerenden Folgen einer gezielten Provokation [...].⁵⁵

Über die Verteidigung von Rede- und Meinungsfreiheit als (abstraktes) Ideal hinaus kommt Balibar zu einer sehr viel differenzierteren Beschreibung ihrer Bedeutung für die Verhältnisse zwischen Subjekt und Gemeinschaft. Daher formuliert er den Wunsch, „dass wir darüber nachdenken, wie wir mit dem zweiten Aspekt und seinem Widerspruch zum ersten am besten umgehen können. Das muss nicht notwendigerweise Feigheit sein.“⁵⁶ Wäre es nicht auch unbesonnen, Kunstfreiheit nur im ersten Sinne zu verstehen, ohne auch hier den zweiten mitzudenken – und sich der damit verbundenen Aufgabe immer wieder neu zu stellen? Neue Anschläge auf Kunst und Demokratie werden kommen, dies bleibt zu befürchten. Daher erscheint es umso wichtiger, immer wieder differenzierend hinzuschauen, statt Rechte und Freiheiten ebenso vereinfachend wie inhaltsleer einfach voranzusetzen.

Thorsten Schneider (thorsten.schneider@leuphana.de) ist Kunsthistoriker, Kritiker und Kurator. Seit 2019 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter des interdisziplinären DFG Graduiertenkollegs *Kultu-*

⁵³

Ebd. Siehe ebenso Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt a. M. 82001. Nach Foucault ist dies eine zentrale Machtfrage, die den jeweiligen Diskurs formiert.

⁵⁴

Edgar Wind, *Kunst und Anarchie*, Frankfurt a. M. 1994, 9.

⁵⁵

Balibar, *Freie Rede*, 107f.

⁵⁶

Ebd.

ren der Kritik an der Leuphana Universität Lüneburg. Dort arbeitet er zur Ideologiekritik in der deutschsprachigen Kunstgeschichte nach 1968 und ihrem Potenzial für eine aktuelle Kunstkritik. Darüber hinaus ist er Teil des Instituts für Betrachtung, ein unabhängiger Zusammenschluss von Kritiker*innen.