

URS FREUND

L'autonomie de l'art mise à nu par ses disciples, même (Die Autonomie der Kunst von ihren Jüngern entblößt, sogar)

1. Bullenhelme fliegen lassen

Am 6. November 2018 sollte die Band Feine Sahne Fischfilet auf Einladung des ZDF in der Aula des Bauhauses Dessau ein Konzert geben. Der geplante Auftritt gehörte zu einer Reihe von Veranstaltungen, die jeweils im Frühjahr und Herbst von zdf@bauhaus ausgerichtet werden und zu diesem Zeitpunkt bereits seit sieben Jahren dort stattfinden. Ein paar Wochen vor dem Konzerttermin untersagte jedoch die Stiftung Bauhaus den Auftritt mit der Begründung, bei Feine Sahne Fischfilet handele es sich um eine Band mit einer politisch-extremen Ausrichtung. Solchen Positionen wolle man am Bauhaus Dessau keine Plattform zur Verfügung stellen, zumal diese Musiker sogar eine Zeitlang vom Verfassungsschutz beobachtet worden seien. Im Fall eines Auftritts befürchte man außerdem Demonstrationen von rechts sowie entsprechende Mobilisierungen in den sozialen Netzwerken¹. Von einer Sprecherin der Stiftung hieß es: „Wir als Bauhaus sind ein bewusst unpolitischer Ort“² – eine Behauptung, die angesichts der Geschichte dieser Institution natürlich irritiert.

Um den Vorwurf des Politisch-Extremen zu belegen, wurde vor allem auf ein Lied rekurriert, das Feine Sahne Fischfilet 2009 auf ihrem Album *Backstage Mit Freunden* veröffentlicht hatte. *Staatsgewalt*, so der Titel, besteht aus acht Strophen, die jeweils nach zwei Strophen von dem Refrain „Staatsgewalt | Staatsgewalt“ unterbrochen werden. Das Arrangement der Begleitmusik folgt einem schnellen, stakkatohaften Rhythmus, den elektrische Gitarre und Schlagzeug dominieren. Der Gesang intoniert die Verse in einer Rap-ähnlichen Phrasierung. Offensichtlich aus der Sicht eines Demonstranten, der von Polizisten bedrängt wird, schildern die Verse zuerst Schmerz, Wut, Hilflosigkeit angesichts der Einkesselung durch „Bullen“ sowie den Einsatz von Schlagstöcken. Daraufhin folgt die Bestrafung des Demonstranten durch ein Gericht, was dieser aufgrund der vorangegangenen Gewalt gegen ihn als besonders ungerecht empfindet. Die beiden letzten Strophen formulieren schließlich die Reaktion derjenigen, die eigentlich nur ihr gesetzlich verbrieftes Demonstrationsrecht wahrnehmen wollten und deswegen zusammengeschlagen wurden – nun organisieren sie sich selber als Truppe, um zurückzuschlagen. Die letzte Strophe lautet dementsprechend:

Die Bullenhelme, die sollen fliegen
Eure Knüppel kriegt ihr in die Fresse rein!

¹ Ohne Angabe: *Konzertabsage: Feine Sahne Fischfilet in Dessau nicht willkommen*. 19.10.2018 <<https://www.zeit.de/gesellschaft/2018-10/zdf-bauhaus-konzert-absage-feine-sahne-fischfilet-politischer-druck>> (26.10.2022).

² Dambeck, Holger: *Absage an Feine Sahne Fischfilet – Das Bauhaus Dessau verleugnet seine Geschichte*. 20.10.2018 <<https://www.spiegel.de/kultur/musik/feine-sahne-fischfilet-bauhaus-dessau-verleugnet-seine-geschichte-kommen-tar-a-1234274.html>> (26.10.22).

Und danach schicken wir euch dann nach Bayern
Denn die Ostsee soll frei von Bullen sein³

Diese letzte Strophe ist es auch, die in der Diskussion immer wieder angeführt wird als Beweis dafür, dass Feine Sahne Fischfilet zumindest eine Zeitlang klar zu Gewalt aufgerufen bzw. sich bis heute nicht von derartigen Gewaltaufrufen distanziert hat. In einem Artikel von Anfang November 2022 beklagt der Kreisvorsitzende der CDU, Herausgeber des Wetzlar Kuriers sowie Vorsitzender des Vereins Pro Polizei Hans-Jürgen Irmer das stete Nicht-Berücksichtigen dieses Faktums, wenn über die Band berichtet wird. Irmer antwortet damit auf eine seiner Ansicht nach beschönigende Reportage über Feine Sahne Fischfilet in der Wetzlarer Neuen Zeitung. Er schreibt:

Man hat einer Band eine Plattform gegeben und die dunklen, sprich gewaltverherrlichenden Seiten dieser Gruppe komplett ausgeblendet.

„Wenn in Deutschland parteiübergreifend mehr Respekt Andersdenkenden gegenüber gefordert wird, wenn in Reden davon die Sprache ist, dass die Menschenwürde für jeden gleichermaßen gilt, wenn zu Recht dazu aufgefördert wird, dass man nicht zu Hass und Hetze aufrufen soll, dann muss dies für alle Seiten der Gesellschaft gelten“ [...].

[...] Gewalt kann und darf niemals ein Mittel der Auseinandersetzung sein. Deshalb müssen *Texte, die zur Gewalt aufrufen* [Hervorhebung UF], gesellschaftlich geächtet werden.⁴

Juristisch sind solche Texte allerdings bereits sanktioniert – sie fallen unter § 131 StGB. Darin ist festgelegt, dass mit bis zu einem Jahr Freiheitsstrafe oder Geldstrafe das Verbreiten eines Inhaltes bestraft wird, der

grausame oder sonst unmenschliche Gewalttätigkeiten gegen Menschen oder menschenähnliche Wesen in einer Art schildert, die eine Verherrlichung oder Verharmlosung solcher Gewalttätigkeiten ausdrückt oder die das Grausame oder Unmenschliche des Vorgangs in einer die Menschenwürde verletzenden Weise darstellt, [...] verbreitet oder der Öffentlichkeit zugänglich macht, [...].⁵

Was unter solchen Inhalten genau verstanden wird, was mithin als unmenschlich, grausam usw. gelten soll, bleibt in der konkreten Rechtsprechung oftmals unscharf bzw. muss anhand des jeweiligen Einzelfalls geklärt werden. Gehört der Inhalt einem künstlerischen Bereich an, gilt zudem das Grundrecht der Kunstfreiheit. Hier agiert die Rechtsprechung mit besonderer Vorsicht, um jedes Aufkommen eines Verdachts von Zensur auszuschließen. Eine Prädizierung als *Kunst* kann folglich unter Umständen eine Art Tatbestandsausschlussmerkmal bedeuten. Das heißt natürlich nicht, dass alles erlaubt wäre, sobald Inhalt, Darstellung oder ähnliches unter das Grundrecht der Kunstfreiheit fallen; die Grenzen ergeben sich in der Regel aus anderen Grundrechten, vor allem aus jenen der Menschenwürde oder des Rechts auf körperliche Unversehrtheit sowie aus zahlreichen Straftatbeständen.

Während Irmer *Staatsgewalt* als wortwörtlichen Gewaltaufruf versteht, betont Jens Balzer in einem Artikel auf ZeitOnline, dass es sich bei dem Lied doch *nur* um eine künstlerische Äußerung handele. Nach der etwas lapidar formulierten Zwischenüberschrift *Seit wann ist Kunst 1:1 zu nehmen?* erläutert er, dass man künstlerische Aussagen nicht mit politischen gleichsetzen könne; im Bereich *Kunst* gelte schließlich das Prinzip des Ambivalenten. Als Beispiel nennt er den *Arschficksong* des Rappers Sido, immerhin ein Künstler, der 2016 ohne Proteste seitens irgendeiner politischen Partei im Bauhaus auftreten durfte. Ambivalent, also nicht 1:1, so Balzer, werden ganz allgemein auch die sexistischen und antisemitischen Texte des Rappers Kollegah verstanden:

Selbst bei scharfer Kritik an solchen reaktionären Figuren wurde die Möglichkeit der Ambivalenz, des Nicht-so-gemeint-seins, doch immerhin abgewogen. Bei der Kritik der Neuen Rechten an Feine Sahne Fischfilet wird diese Möglichkeit von vornherein ausgeschlossen. Für sie steht außer Frage, dass hier alles genauso gemeint ist, wie es gesagt wird. [...] Eigentlich ist die Kunst ja der Bereich des Lebens, in dem ‚alles nicht so gemeint‘ ist, wie es

³ <<https://lyricstranslate.com/de/feine-sahne-fischfilet-staatsgewalt-lyrics.html>> (06.11.2022).

⁴ Irmer, Hans-Jürgen: *Pro Polizei Wetzlar fordert von linker Band Distanzierung in Wetzlar*. 03.11.2022 <<https://wetzlar-kurier.de/1107-die-bullenhelme--sie-sollen-fliegen-eure-knuppel-kriegt-ihr-in-die-fresse-rein/>> (06.11.2022).

⁵ <https://www.gesetze-im-internet.de/stgb/_131.html> (06.11.2022).

erscheint. Auch Feine Sahne Fischfilet könnten dies für ein Lied wie *Staatsgewalt* [sic] in Anspruch nehmen. Es wird ihnen aber nicht zugestanden, [...].⁶

Gewalt, Sexismus, Antisemitismus und dergleichen sind allerdings keine trivialen Kleinigkeiten. Einfach zu behaupten, unter dem Vorzeichen *Kunst* seien sie entschärft, darf in vielerlei Hinsicht als äußerst fragwürdig gelten. Ebenso fragwürdig ist es, *Staatsgewalt* als etwas genuin Nicht-so-Gemeintes aufzufassen. Feine Sahne Fischfilet hat schnörkellose Verse formuliert. Diese in eine Art *je ne sais quoi* zu entrücken als *Ich-weiß-nicht-was-es-bedeutet-soll-aber-es-berührt-mich-irgendwie*-Ambivalenz, nähme dem ganzen Stück seine intendierte Schärfe. Vor allem die letzte Strophe verlöre ihre Ausdruckskraft. Schließlich gewinnt sie ihre provokative Wucht gerade aus dem appellativen, teilweise sogar imperativen Charakter ihrer Propositionen, unterstützt durch musikalische Mittel, die dem Hörer bzw. Konzertbesucher eine durchweg aggressive Dynamik vermitteln. Die Band selbst ist auch keine Kunstfigur; ihr Publikum erwartet von den Musikern eine glaubhafte, authentische Haltung zu den geäußerten Inhalten ihrer Lieder. Sämtliche Aussagen von *Staatsgewalt* müssen mithin genau als das verstanden werden, was sie aussagen. Statt ambivalent oder nicht-so-gemeint sind sie allerdings ganz deutlich verallgemeinernd in Bezug auf die genannten Adressaten der Gewaltandrohung: „Bullenhelme“, „Staatsgewalt“, zweites Personalpronomen Plural „Euch“:

Nicht ambivalent, sondern unbestimmt beziehen sie sich mithin auf Mengenbezeichnungen respektive Universalien, ohne einzelne, konkret existierende Individuen zu adressieren. Dass Universalien keine reale Existenz zukommt, darüber herrscht zweifellos ein gewisser philosophischer Konsens, auch wenn Irmer in seinem Artikel betont, dass unter jeder Uniform ein Mensch stecke⁷. In diesem Fall geht es jedoch nicht um den einzelnen Polizisten; vielmehr fungieren die verwendeten Allgemeinbegriffe als Metaphern – „Bullenhelme“, „Staatsgewalt“ etc. illustrieren hier die repressive Seite des Staates, welche als Adressat eines brutalen Freiheitskampfes behauptet wird. Ob eine solche repressive Seite tatsächlich existiert oder nur eine Projektion der Autoren ist, spielt dabei keine Rolle – das Vorrecht der *Kunst* besteht traditionellerweise unter anderem gerade in Projektionen oder Entwürfen, die das real Existierende in Frage stellen, indem sie es überspitzt darstellen, seine etablierten Werte konterkarieren oder die vordergründige Ruhe des Alltagsfriedlichen aufstören – zumindest ist dies im Fall von *Staatsgewalt* naheliegend. Das heißt: Feine Sahne Fischfilet nutzt in ihrem Lied nichts anderes als Metaphern für eine Interferenz, die nur funktionieren kann, sofern die von ihnen formulierten Aussagen tatsächlich 1:1 genommen werden, und zwar sowohl als Gewaltaufrufe wie auch als *bloß* metaphorisch-künstlerische Mittel. Die hieraus resultierende Spannung muss der Rezipient aushalten. Die Behauptung, das Moralisch-Fragwürdige, Verbotene oder sogar hemmungslos Aggressive als *Kunst* allein in einer ausschließlich harmlos-ästhetischen Entrückung genießen zu können, wäre affirmativ-kulturelle Heuchelei, die Empörung über derartige Provokationen und Störungen ebenfalls.

2. Auf Claudia Roth schießen

Frauen, Homosexuelle, Blonde, Polizei etc. – in seinem Lied *Stress ohne Grund* aus dem Jahr 2013 verwendet auch Anis Mohamed Youssef Ferchichi alias Bushido zahlreiche Kollektivbezeichnungen – in diesem Fall, um höchst diskriminierende Botschaften an jene Personengruppen zu richten. Das musikalische Arrangement des Liedes mit einer Dominanz von Synthesizern und Bässen wirkt pathetisch, der Rhythmus ist getragen und untermalt die Lyrics mit einem ernsten, teilweise orchestralem Klang. Der harte Jargon des deutschen Gangster-Rap bekommt dadurch eine zusätzliche Gravität, die dem Zuhörer ein gewisses Understatement vermittelt im Sinne eines *So ist es*.

⁶ Balzer, Jens: *Feine Sahne Fischfilet: Die Perversion von Politik und Kunst*. 19.10.2018 <<https://www.zeit.de/kultur/musik/2018-10/feine-sahne-fischfilet-bauhaus-konzert-abgesagt>> (26.10.2022).

⁷ Irmer, Hans-Jürgen: *Pro Polizei Wetzlar fordert von linker Band Distanzierung in Wetzlar*. 03.11.2022 <<https://wetzlar-kurier.de/1107-die-bullenhelme--sie-sollen-fliegen-eure-knuppel-kriegt-ihr-in-die-fresse-rein/>> (06.11.2022).

In Versen wie „Du wirst in Berlin in deinen Arsch gefickt wie Wowereit yeah“ oder „Und ich will, dass Serkan Tören jetzt ins Gras beißt, yeah yeah“ oder „Ich schieß' auf Claudia Roth und sie kriegt Löcher wie ein Golfplatz“⁸ geht Bushido über Kollektivbezeichnungen jedoch weit hinaus; vielmehr zielt er auf real existierende Personen aus der aktuellen Politik. Dergestalt enthält *Stress ohne Grund* mindestens zwei ausdrückliche Morddrohungen und eine Vergewaltigungsfantasie mit klar benannten Adressaten. Dies unter dem Aspekt einer wie auch immer gearteten Metaphorisierung zu verstehen oder als ambivalente Aussagen zu rezipieren, dürfte nicht nur unmöglich sein, sondern müsste geradezu als Zynismus gelten. Folgerichtig müsste auch eine Berufung auf Kunstfreiheit scheitern, weil hier explizit die Grundrechte der Menschenwürde sowie der persönlichen Unverletzlichkeit verletzt werden, ganz zu schweigen vom Spektrum der Beleidigungen, mit denen Bushido die von ihm unmittelbar bedrohten und andere Personen überzieht.

Erwartungsgemäß setzte die Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien das Lied kurz nach seiner Veröffentlichung auf den Index. YouTube löschte den entsprechenden Musikclip; allerdings war dieser bereits vorher unzählige Male geteilt worden, so dass weiterhin Kopien davon abgerufen werden konnten. Im Juli 2013 stellten Serkan Tören und Klaus Wowereit Strafanzeige; wenig später erhob auch die Berliner Staatsanwaltschaft beim Amtsgericht Tiergarten Klage gegen Bushido. Darüber hinaus wurde das Lied von allen Seiten vehement kritisiert – allein die deutsche Gangster-Rap-Szene zeigte sich verständnislos angesichts der Attacken auf Inhalte und Jargon, die eben als szenetypisch gelten: „„Natürlich sind die Zeilen nicht in Ordnung. Aber das ist doch nichts, weswegen man so eine Welle machen muss““, wird Bushidos Freund Shindy zitiert⁹.

In der Tat wies das Amtsgericht Tiergarten schon bald die Klage der Staatsanwaltschaft ab mit der Begründung, das Lied sei durch die Kunstfreiheit geschützt. Des Weiteren musste zwei Jahre später auch die Indizierung aufgehoben werden. Laut dem Oberverwaltungsgericht Münster habe die zuständige Behörde nicht ausreichend geprüft,

ob es sich um Kunst handle. [...] Das OVG betonte nun, laut Jugendschutzgesetz dürfe ein Medium nicht als jugendgefährdend eingestuft werden, wenn es der Kunst diene. Dies schließe zwar eine Indizierung nicht generell aus, erfordere aber eine besondere Abwägung. So müssten die Personen angehört werden, die schöpferisch an dem Kunstwerk mitgewirkt hätten [...].¹⁰

Sowohl Abweisung der Klage als auch Aufhebung der Indizierung zeigen, wie außerordentlich hoch das Gut der Kunstfreiheit in Deutschland eingeschätzt wird. Zudem dürfte den Richtern bekannt gewesen sein, dass frühere Gewalt- oder Mordandrohungen künstlerischer Art ebenfalls stets unsanktioniert geblieben waren: z.B. rief Christoph Schlingensief 1997 im Rahmen der Documenta in Kassel dazu auf, Helmut Kohl zu töten. Drei Jahre später forderte er in seinem Beitrag zum Grazer Theaterstück *Schnitzler's Brain* den Tod des damaligen österreichischen Bundeskanzlers Wolfgang Schäussel. Der Liedermacher Marc-Uwe Kling wiederum textete 2008 in einem Lied mit dem Titel *Hörst du mich, Josef?*:

Wir schlagen deinen Kopf ab und stecken ihn auf 'nen Spieß | Dass alle können sehen, so geht es denen | die sich ihrer Macht zu sicher wännen | Hörst du mich Josef, Josef Ackermann [damals Vorstand der Deutschen Bank; UF]? Einer muss als erstes sterben, du bietest dich da an.¹¹

In einem größeren historischen Rahmen könnte man gewiss noch Dante Alighieris *La divina commedia* anführen, in welcher der Dichter ihm unliebsame Politiker auf verschiedene Höllenkreise ver-

⁸ <<https://www.lyrics.com/lyric/29653159/Stress+ohne+Grund>> (11.11.2022).

⁹ Karg, Josef: *Bushido droht Claudia Roth in Video*. 15.07.2013 <<https://www.augsburger-allgemeine.de/politik/Stress-ohne-Grund-Bushido-droht-Claudia-Roth-in-Video-id26074981.html>> (11.11.2022).

¹⁰ Ohne Angabe: „*Stress ohne Grund*“: *Song von Bushido nach Beschwerde vom Index genommen*. 03.06.2015 <<https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/panorama/song-von-bushido-nach-beschwerde-vom-index-genommen-3632620.html>> (11.11.2022).

¹¹ Ohne Angabe: *Ist ein Mord-Aufruf Kunst, wenn er gesungen wird?* 05.11.2008 <<https://www.bz-berlin.de/archiv-artikel/ist-ein-mord-aufruf-kunst-wenn-er-gesungen-wird-2>> (12.11.2022).

teilt und sie dort entsprechenden Qualen aussetzt; oder André Bretons Beispiel für die einfachste surrealistische Tat im zweiten Manifest des Surrealismus, die darin besteht, wahllos in eine Menschenmenge zu schießen. Solcherart künstlerische Äußerungen reichen weit in die Vergangenheit zurück; sie sind nichts Neues. Bushidos *Stress ohne Grund* kann mithin als Teil einer Tradition des Auslotens, der Grenzverschiebungen oder Grenzüberschreitungen von *Kunst* gesehen werden, wie sie vor allem in der künstlerischen Avantgarde seit jeher Gang und Gäbe gewesen sind. In ihrer Durchsetzung als *legitime Kunst* im Lauf des 20. Jahrhunderts hat diese Tradition einen autonomen Bereich des Künstlerisch-Möglichen etabliert, der auch juristisch unangreifbar scheint. Seine genaue Bestimmung ist allerdings schwierig; die jeweils geltenden Parameter müssen offenbar immer wieder neu ausgehandelt werden und ihre Justierung verlangt besonderes Feingefühl. Nichtsdestoweniger vermag jener Bereich als *autonome Kunst* ein Höchstmaß an Freiheit zu garantieren. Diese Freiheit erscheint prinzipiell unbedingt: Egal ob Popkultur oder vorderste Avantgarde, *Kunst* soll unabhängig von Ideologien oder moralischen Prämissen entstehen, frei von Verpflichtungen gegenüber politischen oder religiösen Mächten sein, ebenfalls frei und unabhängig von Wert- und Werkkategorien bleiben, die vorschreiben, etwas sei *Kunst*, weil es bestimmte, unter Umständen sogar essentielle, Eigenschaften besitzt. In diesem Sinn kann *autonome Kunst* als zu kulturellem Ausdruck verdichtete Freiheit bezeichnet werden. Zweifellos gehört sie damit zu den beeindruckendsten und einzigartigsten Errungenschaften des westlichen Kulturkreises mit seiner Dominanz pluralistisch-liberaler Demokratien. Dergestalt lässt sich auch sagen, dass umgekehrt die Autonomie der *Kunst* liberalen Pluralismus als konkret-existierenden Wert beweist. Wo sie vorhanden ist, muss es sich um ein Gesellschaftsmodell weitgehender Meinungs- respektive Gedankenfreiheit handeln. Vor allem durch die Vorstellung dieser Beweiskraft erhält sie schließlich ihre besondere Gravitation, die alles, was in ihren Sog gerät, transzendieren, transformieren oder neutralisieren kann. „Man muss kein Kenner und Liebhaber von zeitgenössischer Kunst sein“, schreibt Harry Lehmann, „um zu wissen oder zu spüren, daß die Kunst jener verfassungsmäßig geschützte Freiraum ist, in dem liberale Demokratien ihren Liberalismus in einer exzessiven Form ausleben können.“¹² Bushido und andere zeigen, wie exzessiv sich dieser Freiraum tatsächlich nutzen lässt.

Deshalb mag es sich bisweilen anbieten, den einen oder anderen Künstler zu verdächtigen, er habe sich diesen Freiraum nur erschlichen, um z.B. mittels Provokation ökonomische Vorteile zu erzielen. Ein derartiger Verdacht entwickelt sich in der Regel, sobald die Haltung des Künstlers zu seinem Werk fragwürdig wird. Das heißt: Trotz aller Freiheit möchte man einem Künstler wohl idealiter unterstellen, dass er sein Werk allein so geschaffen hat, wie es aufgrund der von ihm zwar individuell aufgestellten, nichtsdestoweniger werkimmanenten Kriterien sein muss. Etwas nur um eines provokativen Effektes willen hinzuzufügen, gilt als inkonsistent – im Fall von *Stress ohne Grund* findet sich der Vorwurf trivialer Provokation in nahezu allen Kommentaren. Außerdem sollte der Künstler sich selbst in einer gewissen kritischen Distanz zu seinem Werk verorten können – mag er auch aus einem alles überkommenden *furore dell'arte* geschaffen haben, so muss er doch nach Abschluss dieses Schaffensaktes irgendwie überprüfen, inwieweit das Werk dem zugrundeliegenden Konzept gerecht geworden ist. Sollte er zum Beispiel *Provokation* an sich benutzen wollen – nicht unter dem Aspekt einer Aufmerksamkeitssteigerung, sondern als künstlerisches Motiv bzw. als Zeichen ihrer selbst, wie man es zweifellos in Schlingensiefs Werk identifizieren kann –, sollte er solches also wollen, müsste er das *Provokative* wohl in einer deutlichen Distanz zu dessen eigentlichem Inhalt präsentieren, sei es mittels Ironisierung, sei es als absurde Übersteigerung, ohne dass dabei die eigentliche Aussage an Ernst oder appellativer Wucht verlöre.

Bei *Stress ohne Grund* sind allerdings beim besten Willen weder Ironisierung noch absurde Übersteigerungen erkennbar. Stattdessen erscheinen Gewalt, Diskriminierung, Hass und Hetze eher als persönliche Statements des Künstlers. Unterstrichen wird dies u. a. durch Bushidos enge Kontakte zu dem kriminellen Araber-Clan Abou Chaker. Außerdem zeigen seine mehrmaligen Verurteilungen

¹² Lehmann, Harry: *Kunst, Freiheit, Moral*. In: *Lettre International*. Nr. 135. Berlin 2021. S. 24-33, hier S. 31.

wegen Körperverletzung und Beleidigung eine deutliche Verwurzelung in einer Szene, die Aggressivität, Gewalt, Sexismus oder Homophobie als legitime Haltungen betrachtet. Der Verdacht eines persönlichen Statements, ja einer entsprechend charakterlich-psychologischen Verfassung Bushidos scheint daher äußerst plausibel. Um einen konsistenten, kunstimmanenten Anspruch aufrechterhalten zu können, blieb ihm daher nichts anderes übrig, als sich mit dem Argument zu verteidigen, in *Stress ohne Grund* äußere nicht er selbst die beanstandeten Sentenzen; vielmehr sei es die Kunstfigur *Bushido*, die den Aussagegehalt des Liedes verantwortet¹³. Aber „[i]nwiefern lassen sich Kunst und Künstler trennen – vor allem dann, wenn die Kunst bei einigen Künstlern mutmaßlich keine Kunst, sondern Realität ist?“ fragt René-Pascal Weiß in einem Artikel zum Thema Sexismus im Deutschrapp¹⁴. Eine derartige Kontrastierung von *Kunst* und vermeintlicher Realität, so naheliegend sie in diesem Fall auch erscheinen mag, sollte allerdings sogleich aufhorchen lassen. Ist eine solche Kontrastierung wirklich notwendig bzw. in der Sache begründet? Muss der Künstler dem Rezipienten seiner *Kunst* tatsächlich als jemand gegenüberreten, der über seinen künstlerischen Aussagen steht und daher nicht von seinen eigenen Sujets affiziert ist? Und muss er den Rezipienten tatsächlich beruhigen, indem er immer wieder betont, alles sei nicht so gemeint, damit dieser ihn und sich selbst aus jeder Verantwortung entlassen kann?

Jedenfalls beharrte Bushido in zahlreichen Stellungnahmen immer wieder darauf, dass es sich bei *Stress ohne Grund* um keinen Gewaltaufruf handele¹⁵; dass er als Privatperson jede Form von Gewalt ablehne¹⁶. Der Text des Liedes, so ein weiteres Argument, resultiere zudem aus einem szenetypischen Code, den man eben verstehen bzw. auf den man sich einlassen müsse. Fatma Aydemir erklärt dementsprechend in der taz:

Das mit Rap, insbesondere mit Gangsta-Rap sozialisierte Publikum kriegt wegen Bushido sicherlich keine Mordgelüste gegen Claudia Roth, Klaus Wowereit oder Serkan Tören. Dieses Musikgenre, in dem metaphorisch andauernd irgendwer erschossen oder gefickt wird, zeichnet sich doch gerade durch seinen vehementen Widerstand gegen Political Correctness aus. Seit jeher setzt es eine differenzierte Lesart voraus, zu der die Kenntnis einer szenen-internen Sprache, bestimmten Stilmitteln und authentisch inszenierter Figuren und Lebenswelten gehört. Insofern zuckt der Gangsta-Rap-Afficionado bei „Stress ohne Grund“, diesem vermeintlich so skandalösen Song, eigentlich nur mit den Schultern. Mehr als drei Minuten lang hört man einem gelangweilten, schlecht gereimten und auf Originalität komplett verzichtenden Schrei nach Aufmerksamkeit zu. Bushido disst damit Leute, die der HipHop-Szene komplett egal sind.¹⁷

Die ganze Aufregung um *Stress ohne Grund*, so scheint es nun, ist also völlig unnötig gewesen; der szenen-externe Rezipient hatte den Code nur nicht verstanden: Gewalt- und Mordaufrufe in Bezug auf konkret existierende Personen sind nicht 1:1 gemeint, folglich harmlos und rein ästhetisch genießbar, so könnte das Fazit der Debatte lauten. Mindestens vordergründig glaubwürdig wird dies selbstverständlich durch die Erkenntnis, der gewaltbereite Künstler Bushido existiere gar nicht wirklich, sondern werde von einem explizit Gewalt ablehnenden Künstler namens Anis Mohamed Youssef Ferchichi dargestellt. Im Sinne des althergebrachten Klischees, bei *Kunst* gehe es zunächst und immer um Darstellen, Abbilden usw. wird eine ebensolche Prädizierung jetzt ganz und gar plausibel. Dergestalt erscheinen Ferchichis Propositionen nun in einer typisch künstlerischen Abbildrela-

¹³ Stadler, Lisa: *Was darf Bushido?* 16.07.2013 <<https://www.derstandard.at/story/1373512748302/was-darf-bushido>> (11.11.2022).

¹⁴ Weiß, René-Pascal: *Sexismus im Hip-Hop Ja, Deutschrapp ist frauenfeindlich – aber wer hat Schuld daran?* 09.03.2020 <<https://www.stern.de/neon/feierabend/musik-literatur/sexismus-im-deutschrapp--warum-es-mehr-gleichberechtigung-braucht-8724940.html>> (11.11.2022).

¹⁵ Ohne Angabe: *Skandal-Rap „Stress ohne Grund“ Staatsanwaltschaft erhebt Anklage gegen Bushido*. 17.09.2013 <<https://www.spiegel.de/kultur/musik/bushido-staatsanwaltschaft-erhebt-anklage-wegen-stress-ohne-grund-a-922857.html>>.

¹⁶ Stadler, Lisa: *Was darf Bushido?* 16.07.2013 <<https://www.derstandard.at/story/1373512748302/was-darf-bushido>> (11.11.2022).

¹⁷ Aydemir, Fatma: *Bushido macht „Stress ohne Grund“: Die Geburt des Boulevardrap*. 18.07.2013 <<https://taz.de/Bushido-macht-Stress-ohne-Grund/!5062972/>> (11.11.2022).

tion, in welcher sie als neutral behauptet werden dürfen, weil alles auf einer Meta-Ebene verortet ist. Dort gibt es keine verpflichtende Verantwortung; vielmehr fungiert jede Person, jeder Sachverhalt als Abbild eines Abbilds, genauer gesagt: wird als künstlerisches Abbild preisgegeben.

3. *Alles und sonst auch noch Faschismus neutralisieren*

Jonathan Meese behauptet ebenfalls eine solche Abbildrelation, wenn er nationalsozialistische Gesten und Symbole verwendet.

Einer Einladung der *Bezalel Academy of Art & Design* und des *Tel Aviv Museum of Art* folgend, besuchte er mit seiner Mutter Brigitte vom 17.1. bis 22.1.2013 die israelische Hauptstadt sowie Jerusalem¹⁸. Während seines Aufenthalts besichtigte er zahlreiche Sehenswürdigkeiten und Denkmäler. Dabei entstanden Fotografien, die ihn z.B. vor der berühmten al-Aqsa-Moschee, vor der Klagemauer oder der Grabeskirche Christi zeigen. Die Sehenswürdigkeiten und Denkmäler fungieren jeweils als Hintergrund für diverse Posen des Künstlers, in denen er sich mal in soldatischer Haltung salutierend, mal den Blick teutonisch streng ins Nirgendwo oder auf den Betrachter gerichtet präsentiert. Erklärungen zu den verschiedenen Aufnahmen sind in Fraktur gesetzt, ebenso alle übrigen Texte, mit denen er seinen dortigen Aufenthalt kommentiert. Zu den jeweiligen Fotografien heißt es in den Bildunterschriften: „Jonathan Meese *neutralisiert* [Hervorhebung UF] die Heilige Altstadt von Jerusalem, Israel, am 21.1.2013.“ Oder: „Jonathan Meese und seine Mutter Brigitte *neutralisieren* die ‚Grabeskirche Christi‘ in Jerusalem, Israel, am 21.1.2013“¹⁹ usw. Das Verb *neutralisieren* erhält in diesem Zusammenhang natürlich einen durchaus provokativen Klang. Angesichts religiöser Denkmäler, die für die jüdische, christliche oder islamische Kultur eine immense Bedeutung besitzen und immer noch als Kultstätten fungieren, wirkt es überaus anmaßend. Durch den formelhaften Satzbau plus Datumsangabe erhält es zudem die Konnotation eines Verwaltungsakts. Besonders verstörend ist es darüber hinaus, wenn explizit *jüdische* Denkmäler und Kultstätten durch einen *deutschen* Künstler *neutralisiert* werden sollen. Zusammen mit Meeses Posen und der Frakturschrift scheint daher eine Verbindung zum deutschen Nationalsozialismus plausibel und nährt auf den ersten Blick den Verdacht, ein deutscher Künstler mit nationalsozialistischer Einstellung wolle hier wesentliche Monumente jüdischer Kultur kolonialisieren. Meeses übertreibende Posen konterkarieren dies selbstverständlich; auf den zweiten und dritten Blick wirkt ihr expressives Pathos entleert wie bei einer schlechten schauspielerischen Darstellung, die sich selbst und das, was sie darstellen soll, dem Spott überlassen muss. Folglich ist schnell klar, dass Meese Insignien nationalsozialistischer Vergangenheit nur als Versatzstücke benutzt, um das zu untermauern, was in prägnanten roten Frakturlettern ebenfalls in die Fotografien implementiert ist. Die Parolen lauten: „Kunst entideologisiert Alle und Alles“ oder „Kunst = Totalstpiel“, „Kunst = Antirealität“²⁰. Die im Layout erfolgte Unterstreichung des Wortes *Kunst* soll hierbei keinen Zweifel daran lassen, dass es bei der ganzen Inszenierung *bloß* um ein konzeptuelles Spiel geht – ein Spiel, in welchem jede Ideologie, egal ob nationalsozialistisches Herrentum oder jüdische, islamische, christliche Religion, nurmehr ein Abbild ihrer selbst ist, eine suspendierte Metapher für Erzählungen. In dieser Hinsicht besitzt Meeses Inszenierung zweifellos auch eine aktuell-politische Dimension, und zwar als Vorstellung einer künstlerischen Möglichkeit zur Befriedung dieser mit Gewalt aufgeladenen Region, deren nicht enden wollendes Drama letztlich auf archaisch-religiöse Konflikte zurückgeht.

Dass es sich bei Meeses Gesten und Symbolen um Abbilder oder Metaphern handeln soll, gehört zum konzeptuellen Fundament seiner häufigen Verwendung verfassungsfeindlicher Zeichen. Da sie in der Regel eben aus dem Inventar des deutschen Nationalsozialismus stammen, können sie in Deutschland, vor allem natürlich auch in Israel, ein Höchstmaß an provokativer Wucht entfalten. Die Kuratorin Naomi Lev, so berichtet Meese auf seiner Website, sprach ihn bei einer Veranstaltung

¹⁸ <http://www.jonathanmeese.com/2013/20130120_Israel_Performance/index.php> (12.02.2018).

¹⁹ Ebenda.

²⁰ Ebenda.

in Tel Aviv darauf an, indem sie nach seinem Umgang mit Gesten und Symbolen fragte, „die denen der Nazi-Ära zum Verwechseln ähnlich sehen.“²¹ Die Formulierung Levs, die Meese hier wiedergibt, impliziert folglich von ihrer Seite her ebenfalls eine klare Abbildrelation: Ein von Meese ausgeführter Hitlergruß soll also kein Hitlergruß sein, sondern im Sinne eines mimetischen Akts *nur* dessen Abbild als Zeichen, frei flottierender Signifikant oder anderes. Meese antwortet Lev mit der Argumentation,

dass er keinerlei Ideologisierungen von graphisch präzisen Zeichen und Muskelbewegungen zulassen kann. „In der Kunst können das Hakenkreuz und der Hitlergruß niemals böse sein. Sie sind es nur dort, wo fast alles ideologisch missbraucht wird, in der miesen Realität.“ Jonathan Meese geißelt auf das Schärfste alle Religionen gleichermaßen und vor allem die Demokratie als weltweite Gehirnwäschepest, die es zu zersetzen gilt.²²

An dieser Argumentation sind vor allem folgende Aspekte bemerkenswert:

1. der *radikale Subjektivismus* – Meese äußert sich wie eine sakrosankte Autorität, deren Konstatierungen so etwas wie nicht weiter hinterfragbaren Gesetzescharakter besitzen sollen. Die Behauptung, dass in der *Kunst* Hakenkreuz und Hitlergruß niemals böse sein können, wird in keiner Weise stichhaltig begründet, ebenso wenig übrigens in anderen Äußerungen Meeses, die allesamt eher apodiktischen Charakter besitzen. *Böse* ist zudem eine völlig unscharfe Kategorie mit einem recht infantilen Klang, genauso wie die Formulierung *miese Realität* völlig inhaltslos bleibt. Meeses Aussage entspricht folglich einem *argumentum ad verecundiam*, einem Autoritätsargument, das allein im Absolutheitsanspruch des Künstler-Ichs gründet.

2. das *Klischee der Trennung von Kunst und Realität* – auch in der Argumentation um Feine Sahne Fischfilet und Bushido sollte es deren Aussagen entschärfen. Während die historische Avantgarde alles daransetzte, um *Kunst* und Realität miteinander zu vereinen oder zumindest die Übergänge geschmeidiger zu gestalten, versteht Meese *Kunst* offenbar als von der Realität radikal abgesonderten Bereich. Wie auch in seiner Fotoserie zur Neutralisierung und Entideologisierung von Kulturstätten und Denkmälern soll das Prädikat *Kunst* hier eine alternative Sphäre definieren, in welcher jedes Zeichen, jede Aktion [Muskelbewegung] bedeutungslos wird. Aber bewirkt dann die behauptete Überwindung eines Zeichens durch seine mimetische Abbildung nicht bestenfalls eine rein ästhetische Hinsicht vielleicht im Sinne eines *l'art pour l'art*? In derart ästhetisch-distanzierter Rezeption führte sie allerdings speziell bei nationalsozialistischen Zeichen schlimmstenfalls zur Unmöglichkeit verantwortungsvoller Kommunikation über das, was an unmenschlichen Grausamkeiten geschehen ist.

3. die *Verunglimpfung des demokratischen Gesellschaftssystems als Gehirnwäschepest und die Forderung nach deren Zersetzung* – sofern sich pluralistisch-demokratischer Liberalismus und *autonome Kunst* tatsächlich gegenseitig bedingen, fordert Meese damit eigentlich die Zersetzung des Fundaments seines ganzen künstlerischen Handelns. Der Begriff *Zersetzung* ist zudem ebenfalls höchst problematisch, gehört er doch zu einem in erster Linie rechtskonservativen Vokabular, das mit Vorliebe die *Zersetzung* gesellschaftlicher Werte und ähnliches beklagt. In Bezug auf nationalsozialistische Insignien steigert sich Meeses Formulierung zu einer äußerst fragwürdigen Pervertierung des ganzen Sachverhalts, da sie impliziert, Hakenkreuz und Hitlergruß seien erst durch eine demokratische Gehirnwäsche ideologisiert und damit *böse* geworden.

Zu 1. Radikaler Subjektivismus und Individualismus

Seinen Absolutheitsanspruch leitet Meese aus seinem Status als glaubwürdige Künstlerpersönlichkeit ab. Auf dieser Grundlage spricht er in der Form von Autoritätsargumenten. Im Übrigen soll sich bei ihm, ebenso wie bei Bushido, die Privatperson vom Künstler *Jonathan Meese* deutlich unterscheiden. In einem Artikel für das Magazin *Kunstforum* betont Sabine Vogel, privat kokettiere Meese in keiner Weise mit nationalsozialistischem Gedankengut. Im Gegenteil sei er „ein netter Kerl, der selten

²¹ Ebenda.

²² Ebenda.

auf Parties geht, kaum Alkohol trinkt und bei Eröffnungen gerne seine Mutter an seiner Seite hat.“²³ Diese Aufzählung strotzt natürlich vor Klischees des mustergültig Harmlosen; anscheinend soll sie auch hier der Beruhigung des Rezipienten dienen angesichts durchaus radikaler Provokationen, welche Meese als Nicht-Privatperson unternimmt. Für die Ausführung des Hitlergrußes wurde er mehrmals angeklagt, allerdings auch immer wieder frei gesprochen. In einem Interview mit der FAZ erklärt er schließlich, der Hitlergruß gehöre zu ihm wie rote Farbe²⁴ – aber gehört diese Farbe zu ihm nun als Künstler? Oder haftet sie eben doch an seiner privaten Persönlichkeit? Wen hat die Interviewerin hier vor sich? In einem Gespräch mit Alexander Kluge meint dieser, Meese sei ein Rollenspieler: „(D)as kann ich nicht. Aber ich kann mich in seine Rollen hineinversetzen, in ihn als Dämon, als Alien, als Saint-Just, als Hagen von Tronje, als Kind, als Hitler, der er nicht ist.“ Auf die Frage der Interviewer, ob sich in seiner Person nun all diese Rollen bzw. Haltungen tatsächlich vereinen, antwortet Meese: „Absolut.“²⁵

Interessanterweise werden Rollendifferenzierungen bei Künstlern, egal ob aus dem Bereich der Trivial- oder aus jenem der Hochkunst, immer wieder thematisiert. In den allermeisten Berufen unterscheiden sich private und öffentliche Person ganz selbstverständlich. Für verschiedene Anlässe gebraucht man eben verschiedene Persönlichkeitsinszenierungen bzw. legt sich einen jeweils besonderen Habitus zu. Gewiss muss auch Meese eine oder sogar mehrere soziale Rollen spielen, indem er sich als Künstler inszeniert und dies durch Kleidung, Gestik und Diktion sogar noch karikierend übertreibt. Gerade diese ironische Übertreibung vermittelt seiner Glaubwürdigkeit als dieser bestimmte Künstler *Jonathan Meese* auch eine originelle Zwiespältigkeit. Sie ermöglicht schließlich erst die Frage, ob Meese den exaltierten Künstler, als der er sich zeigt, vielleicht doch nur darstellt. Seine eigentliche künstlerische Konsekrationsmacht wäre dann eine über mehrere Instanzen vermittelte Macht, z.B. im Sinne eines ironischen Zitierens einer solchen Macht. Aber trotz Meta-Ebenen und Meta-Sprechakten bliebe er fraglos derjenige, der für diese Macht am Ende bürgt. Denn natürlich büßte z.B. die oben beschriebene Fotoserie jede Aussagekraft ein, wäre statt Meese eine unbekannte Person zu sehen. Gleiches würde für die applizierten Bildunterschriften gelten: Hieße es beispielsweise „NN neutralisiert die Heilige Altstadt von Jerusalem, Israel am 21.1.2013“, fehlte dem Sprechakt jede Anmutung eines künstlerischen Transsubstantiationseffektes. Dagegen fungiert der Künstler *Jonathan Meese* unverkennbar als die entscheidende Signatur, die das Prädikat *Kunst* in ganzer Bandbreite glaubhaft machen kann. Das heißt: Nicht eine *autonome Kunst* vermag die Neutralisierung oder Entideologisierung besagter Kulturstätten zu bewirken, da ihr Begriff völlig unscharf bleiben muss im Vergleich zur Person des *autonomen Künstlers*, welcher faktisch die eigentliche Macht der Konsekration besitzt.

Ihren reinsten Ausdruck findet diese Autonomie wohl in Marcel Duchamps berühmter Kunstformel *If I call it art, it's art*. Dies sagte er 1968 einem unbekanntem Reporter des Newsweek-Magazins anlässlich der Ausstellungseröffnung von „Dada, Surrealism and their Heritage“ im Museum of Modern Art, New York²⁶. Die Formel ähnelt einem Zauberspruch. Wer daran glaubt – und dieser Glaube ist natürlich ausschlaggebend nicht nur für den Künstler, sondern auch für den Rezipienten – hat offenbar die Macht, alles und jedes in *Kunst* zu verwandeln, indem er es als solche[s] bezeichnet. Eine der zahllosen Legenden um Marcel Duchamp will den Ursprung dieses Konzepts in seiner Weihung eines profanen Urinals zum Kunstwerk verorten, das er 1917 unter dem Pseudonym „Richard Mutt“ zur *First Annual Exhibition of the Society of Independent Artists* eingereicht hatte. Damals wurde es jedoch zurückgewiesen und nicht ausgestellt. Da Duchamp Zeit seines Lebens die Mei-

²³ Vogel, Sabine: *Jonathan Meese*. November 2015. <<https://www.kunstforum.de/artikel/jonathan-meese-5/>> (06.12.2022).

²⁴ Adorján, Johanna: *Interview mit Jonathan Meese: radikal schön oder radikal irgendwas*. 30.08.2014 <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/interview-mit-jonathan-meese-radikal-schoen-oder-radikal-irgendwas-13126872.html>> (06.12.2022).

²⁵ Gorkow, Alexander; Grundmann, Matthias: *Im Namen der Freiheit*. Süddeutsche Zeitung Nr. 284, München 09.12.2022. S. 10.

²⁶ Ohne Angabe: *Dada at Moma*. Newsweek 8. April, New York 1968. S. 132.

nung vertrat, jedes Kunstwerk sei das Ergebnis eines bipolaren Schöpfungsaktes von Künstler und Kunstpublikum, war jenes *Urinal 1917* definitiv nicht als *Kunst* prädiert. Dies geschah erst wesentlich später, und zwar im Zuge der Entwicklung des Nouveau Réalisme und der amerikanischen Pop Art Ende der 1950er Jahre. Künstler wie Robert Rauschenberg oder Daniel Spoerri entwickelten zu jener Zeit ein neues Interesse an Duchamps Ready-mades. Dass der Künstler eine Art Weiheakt ausführen und dadurch triviale Alltagsobjekt ohne gestalterische Einwirkung zu Kunstwerken erklären kann, scheint außerdem eher eine Idee André Bretons gewesen zu sein. Herbert Molderings schreibt hierzu:

Als 1936 mit der Präsentation des *Flaschentrockners* [sic] in der Pariser „Exposition Surréaliste d’Objets“ zum ersten Mal eines der klassischen Readymades Marcel Duchamps in einer Kunstausstellung gezeigt wurde, begann jener Prozess der Verklärung des Trivialobjekts zum Kunstwerk, der bereits zwei Jahre später von André Breton im *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* [sic] („Kurz gefasstes Lexikon des Surrealismus“) lexikalisch festgeschrieben wurde. In einer beispiellosen Heroisierung der künstlerischen Definitionsmacht bestimmte er das Readymade als „Gebrauchsgegenstand, der allein durch die Wahl des Künstlers in den Rang eines Kunstgegenstands (*objet d’art* [sic]) erhoben wird“.²⁷

So eingängig Duchamps *If I call it art, it’s art* klingt, so problematisch ist es in logischer Hinsicht, da aufgrund seiner Zirkularität das *I* tatsächlich als absoluter, unbedingter Ursprung künstlerischer Konsekrationsmacht gesetzt werden muss. Dies unterstreicht natürlich umso mehr die Autonomie per se, die der Künstler durch seinen Akt der Weihenden Auswahl für sich reklamiert und meistens auch anerkannt bekommt. Ein sehr gutes Beispiel hierfür ist der italienische Künstler Maurizio Cattelan. Auf besonders herausfordernde Weise verwirklichte er Duchamps Konsekrationsidee, indem er 2019 auf der Art Basel in Miami drei *echte* Bananen mit Klebeband an einer Ausstellungswand fixierte. Zwei der Objekte wurden noch während der Vernissage für jeweils 120.000 Dollar von begeisterten Sammlerinnen gekauft und durch diesen völlig inkomparablen Preis als ein ebenso inkomparabler Wert bestätigt²⁸. Bananen als Motive oder Objekte sind in der modernen *Kunst* auf die eine oder andere Weise natürlich bereits bekannt gewesen. Andy Warhol war der Erste, der eine Banane als Symbol absoluter Trivialität in einen künstlerischen Kontext eingeführt hatte. Die Künstlerin Karin Sanders fixierte mittels eines Edeldstahlnagels wiederum als Erste eine echte Banane an einer Ausstellungswand. Nachdem Cattelans Bananen verkauft waren, verspeiste der inzwischen verstorbene Künstler David Datuna eine von ihnen und bezeichnete diesen Akt als Performance, der er den Titel *Hungry Artist* gab²⁹. Datunas Aktion wurde nicht als Vandalismus, sondern als künstlerische Reaktion auf ein bereits existierendes Kunstwerk aufgefasst. Wie z.B. die Ausradierung einer Zeichnung Willem de Koonings durch Robert Rauschenberg galt sie als Datunas eigenes Kunstwerk. In diesem Sinn erklärt Joseph Kosuth, „that a work of art is a kind of *proposition* [sic] presented within the context of art as a comment on art.“³⁰ Dass die nun fehlende Banane sogleich durch eine andere, die ein Besucher zufällig bei sich hatte, ersetzt werden konnte³¹, machte nur den einmal erfolgten Konsekrationsakt Cattelans in seiner ganzen Unwiderlegbarkeit, genauer gesagt: *Autonomie*, umso einleuchtender. Selbstverständlich bestand das Kunstwerk keineswegs aus der konkret existierenden Banane, welche der Künstler berührt und dadurch unmittelbar geheiligt hatte; vielmehr ist es seine Idee, die per Zertifikat dokumentiert wurde und damit auch das eigentliche Kaufobjekt bedeutete. Maurizio Cattelan vermochte also allein mittels seines Renommées für den Wert eines Konzepts zu garantieren, dessen konkrete Materialisierung völlig wertlos ist.

²⁷ Molderings, Herbert: *Über Marcel Duchamp und die Ästhetik des Möglichen*. Köln 2019. S. 81.

²⁸ Ohne Angabe: *Cattelans Bananen für je 120.000 Dollar verkauft*. 07.12.2019 <<https://www.monopol-magazin.de/cattelan-banane>> (03.12.2022).

²⁹ Ohne Angabe: *Künstler isst 120.000 Dollar teure Banane*. 08.12.2019 <<https://www.sueddeutsche.de/kultur/art-basel-miami-installation-banane-david-datuna-maurizio-cattelan-1.4714425>> (03.12.2022).

³⁰ Kosuth, Joseph: *Art After Philosophy And After*. Massachusetts 1993. S. 19.

³¹ Ohne Angabe: *Künstler isst 120.000 Dollar teure Banane*. 08.12.2019 <<https://www.sueddeutsche.de/kultur/art-basel-miami-installation-banane-david-datuna-maurizio-cattelan-1.4714425>> (03.12.2022).

Sind dagegen Renommee oder Künstler-Status fragwürdig, funktioniert auch die Konsekrationsmacht im Sinne eines *If I call it art, it's art* nicht. Nach Datunas Performance soll ein Mann namens Roderick Webber an die leere Wandstelle mit Lippenstift den Satz „Epstein (sic) didn't kill himself“ geschrieben haben³². Das Meme bezieht sich auf den Milliardär Jeffrey Epstein, der als Sexualstraftäter verurteilt wurde und im Gefängnis Suizid begangen hatte. Vor seiner Verurteilung engagierte sich Epstein in Florida als Kunst-Mäzen. „Wenn jemand die 120.000 Dollar Banane essen kann und nicht festgenommen wird“, so Webbers Verteidigung, „warum kann ich nicht auf die gleiche Wand schreiben?“³³ Die Antwort scheint einfach: weil Roderick Webber als Künstler eben nicht glaubhaft gewesen ist. Deshalb nahm ihn die Polizei von Miami auch wegen Vandalismus fest³⁴.

Wer auf dem allgemeinen Kunstfeld als *Künstler* bezeichnet werden darf und dementsprechend Konsekrationsmacht besitzt, gehört wie das Prädikat *Kunst* natürlich zu jenen Bestimmungen, um die immer wieder gestritten wird bzw. die stets von Neuem verhandelt werden müssen. Beispielsweise schlug Donald Judd mit *If someone calls it art, it's art*³⁵ eine Formel vor, die im Grunde genommen jedem Individuum künstlerische Konsekrationsmacht zusprechen will – durch inflationären Gebrauch verlöre das Prädikat *Kunst* dann allerdings erheblich an Wert und wäre nichts Besonderes mehr. In seinem berühmten Buch *Art After Philosophy And After* schränkt Joseph Kosuth das *someone* durch *artist's intention* ein und definiert stattdessen:

A work of art is a tautology in that it is a presentation of the *artist's intention* [Hervorhebung UF], that is, he is saying that a particular work of art *is* [sic] art, which means, is a *definition* [sic] of art. Thus, that it is art is true *a priori* [sic] (which is what Judd means when he states that „if someone calls it art, it's art“).³⁶

Pierre Bourdieu hingegen sieht den *Künstler* als Akteur in einem komplexen Spiel, in welchem er von anderen Akteuren als sozialer Wert erst konstruiert werden muss, um schließlich Konsekrationsmacht erlangen zu können. Bourdieu schreibt:

Der kollektive Glaube an das Spiel (die *illusio* [sic]) und den geheiligten Wert dessen, was auf dem Spiel steht, ist Voraussetzung und Ergebnis des funktionierenden Spiels zugleich; er ist die Grundlage für die Sanktionsmacht, die es anerkannten Künstlern gestattet, durch das Wunder der Signatur (oder des Namenszugs) bestimmte Produkte zu *heiligen* [sic]. Um eine Vorstellung von der kollektiven Arbeit zu ermöglichen, aus der dieses Wunder hervorgeht, müßte man die Zirkulation der unzähligen Kreditakte rekonstruieren, die zwischen allen Akteuren des künstlerischen Lagers umlaufen: zwischen Künstlern natürlich, durch Beteiligung an Gruppenausstellungen oder Vorworte, mittels deren kanonische Autoren jüngere als solche kanonisieren, die wiederum als Meister oder Vorbilder kanonisieren; zwischen den Künstlern und den Mäzenen oder Sammlern; zwischen den Künstlern und Kritikern, insbesondere den Avantgardekritikern, die mit der Kanonisierung der von ihnen verteidigten Künstler oder auch mit der Ausgrabung und Neubewertung zweitrangiger Künstler, für die sie ihre Konsekrationsmacht einsetzen und mit der sie sie auf die Probe stellen, sich selbst kanonisieren, usw.³⁷

Bourdieu steht damit letztlich an der Seite Duchamps, indem er feststellt, dass derjenige, der den Wert des Kunstwerks produziert, nicht allein der Künstler ist, „sondern das [gesamte] Produktionsfeld als Glaubensuniversum, das mit dem Glauben an die schöpferische Macht des Künstlers den Wert des Kunstwerks als *Fetisch* [sic] schafft.“³⁸

Interessanterweise sieht die Rechtsprechung des Europäischen Gerichtshofs für Menschenrechte [EGMR] auf der Grundlage der Europäischen Menschenrechtskonvention [EMRK] die ganze Sachlage wiederum eher im Sinne eines autonomen *If I call it art, it's art* und der *artist's intention*: Wenn sich nämlich jemand selbst als Künstler bezeichnet oder einschätzt, so die Judikative des EGMR, wird er

³² Ohne Angabe: *Art Basel Miami Epstein-Meme ersetzt 120.000 Dollar Banane*. 10.12.2019 <<https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/120-000-dollar-banane-epstein-meme-auf-art-basel-aufgetaucht-a-1300521.html>> (04.12.2022).

³³ Ebenda.

³⁴ Ebenda.

³⁵ Kosuth, Massachusetts 1993. S. 17.

³⁶ Ebenda, S. 20.

³⁷ Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst*. Frankfurt am Main 1999. S. 363.

³⁸ Ebenda, S. 362.

als solcher in der Rechtsprechung auch anerkannt³⁹. Dies impliziert ebenfalls die Anerkennung der von ihm behaupteten Eigenschaften seiner Werke als *Kunstwerke*⁴⁰. Voraussetzung hierfür ist allerdings, dass in seinem Leben und Wirken ein explizit künstlerischer Gestaltungswille festgestellt werden kann, und zwar nicht nur gelegentlich, sondern als maßgeblicher Lebensinhalt, das heißt: Der Betroffene muss überzeugend anstreben,

Kunst zu schaffen. Dieser künstlerische Gestaltungswille liegt jedem Kunstwerk zugrunde und ist daher geeignet, einen wesentlichen Faktor für die Erkennbarkeit von Kunst zu bilden. Es handelt sich um ein Merkmal, das entscheidend auf den Zweck abstellt, den ein Individuum mit seiner schöpferischen Tätigkeit verfolgt. Demnach lässt sich auch bei der Kunstfreiheit ein entscheidender Aspekt in der Zwecksetzung erkennen, die dem Handeln des Einzelnen zugrunde liegt.⁴¹

Durch die Konzentration auf individuelles Handeln und subjektive künstlerische Entscheidungen vermeidet die Judikative inhaltliche oder formale Festlegungen. Um ein Höchstmaß an Offenheit für Innovationen zu garantieren, versteht sie sich folglich als völlig neutral in Bezug auf das, was als *Kunst* gelten soll:

Aus der Neutralitätspflicht folgt, dass Begrenzungen hinsichtlich der Art des Inhalts, der zum Transport nutzbaren Mittel und der Qualität des Zwecks einer Äußerung verboten sind. Die staatliche Gewalt darf die künstlerische Selbstentfaltung nicht behindern oder lenken – etwa durch die Unterscheidung zwischen schützenswerter „guter“ und schutzunwürdiger „schlechter“ Kunst. Ansonsten könnte der EGMR den Inhalt oder die Werte des künstlerischen Schaffens steuern. Die Konvention beinhaltet mithin ein Kunstverständnis, das künstlerische Pluralität begünstigt und so offen ist, dass es von vornherein eventuelle Manipulationen ausschließt.⁴²

Somit öffnet sich der hier vorgestellte Schutzbereich nicht nur für „Meinungen und Ideen, die von der Mehrheit der Bevölkerung getragen werden, [sondern] schützt auch solche verletzender, provozierender oder schockierender Art.“⁴³ *Staatsgewalt, Stress ohne Grund*, aber auch Meeses wiederholte Aufführungen des Hitlergrußes fallen daher ohne Einschränkungen in diesen Schutzbereich – die europäische Rechtsprechung unterstreicht dies anhand zahlreicher Urteile, die tatsächlich einen ungeheuren Freiraum bescheinigen. Im Übrigen muss ein Künstler nicht einmal über Renommee durch Ausstellungen, Besprechungen in Feuilletons oder ähnliches verfügen, um in besagten Schutzbereich zu gelangen. Das heißt: Er muss nicht erst als sozialer Wert konstruiert worden sein, um als Künstler gelten zu dürfen. Auch abseits des Mainstreams bzw. des allgemeinen Kunstfeldes soll sich das künstlerische Handeln schließlich frei entfalten können und nicht von kommerzialisierbaren, marktfreundlichen Aspekten abhängen⁴⁴.

In der EMRK existiert übrigens kein spezieller Kunstfreiheits- bzw. Künstler-Autonomie-Artikel. Vielmehr bezieht sich der EGMR in seiner *Kunst*-Judikative zum einen auf Artikel 9 (Gewissens-, Glaubens- und Religionsfreiheit), zum anderen explizit auf Artikel 10 (Recht auf freie Meinungsäußerung)⁴⁵. Das Recht auf freie Meinungsäußerung ist hierbei von zentraler Bedeutung, weil sich künstlerische wie auch weltanschauliche oder religiöse Äußerungen auf Kommunikation beziehen. Ursula Hoppe erklärt demgemäß:

Der wichtigste Grund für das großzügige Schutzbereichsverständnis liegt jedoch in der wichtigen Funktion und der großen Bedeutung der Meinungsfreiheit in der Demokratie, da das Verbot staatlicher Meinungsbeeinflussung schlechthin konstituierend ist für die demokratische, pluralistische Gesellschaft. [...] Ein Grundrecht, das auf eine Förderung der pluralistischen Gesellschaft und eines vielseitigen geistigen Diskurses gerichtet ist, gebietet folgerichtig eine pluralitätsschonende Schutzbereichsinterpretation.⁴⁶

³⁹ Hoppe, Ursula: *Die Kunstfreiheit als EU-Grundrecht*. Frankfurt am Main 2011. S. 45.

⁴⁰ Ebenda.

⁴¹ Ebenda, S. 119.

⁴² Ebenda, S. 47.

⁴³ Ebenda, S. 36.

⁴⁴ Ebenda, S. 126.

⁴⁵ Ebenda, S. 42.

⁴⁶ Ebenda, S. 41.

Insofern fungiert die *Autonomie des Künstlers* auch rechtlich als Abbild eines nahezu bedingungslosen Freiheitsentwurfs und repräsentiert damit eine radikal-pluralistisch-individualistische Gesellschaftsverfassung. Künstlerisch heißt dies, dass jedes Individuum hier einzig und allein den ihm eigenen Werten, den ihm eigenen Daseinsparametern verpflichtet bleibt – so das Versprechen der Kunstautonomie. Kollektive Verpflichtungen hingegen, seien sie politischer, moralischer, weltanschaulicher oder anderer Natur, erscheinen dann nurmehr als neutrale Zeichen oder Erzählungen. Außerhalb des Kunstbereichs kann allerdings nicht jedes Individuum eine solche Freiheit verwirklichen, da es sich zum Großteil über kollektive Verpflichtungen definieren muss. Deshalb könnte es durchaus sein, dass der westlich-demokratische Liberalismus mittels *Kunst-* und *Künstlerautonomie* Freiheit per se an einen Bereich delegiert hat, in welchem diese bedeutungslos, weil a priori neutralisiert ist.

Zu 2. Trennung von Kunst und Realität

Für einen plausiblen, allseits stimmigen Begriff *autonomer Kunst* bedeutet die künstlerische Konsekration von Hakenkreuz und Hitlergruß auf jeden Fall eine enorme Herausforderung – nicht nur Jonathan Meese, sondern auch Künstler wie Jörg Immendorf, Martin Kippenberger oder Albert Oehlen haben versucht, sie zu bewältigen. Im Grunde kann sie sogar als die entscheidende Prüfung angesehen werden, die letztgültig aufzuzeigen vermag, ob ein radikal-individueller Freiheitsanspruch mit seiner immanenten Verpflichtung auf ebenso radikal-individuelle Werte tatsächlich realisierbar ist. Nationalsozialistische oder andere totalitäre Insignien eignen sich hierfür besonders gut, weil sie aufgrund ihrer Verabsolutierung des Kollektiven sowie ihres totalitären Anspruchs per se Antipoden jeder individuellen Freiheit sind. Eine Prädizierung durch *Kunst* kommt dergestalt einer kompletten Vorzeichenänderung gleich, also einer vollständigen Umkehrung individueller und kollektiver Werte. In der *Kunst* sind dann Hakenkreuz und Hitlergruß nicht mehr nur das Gegenteil von *böse*, wie Meese sagt, sondern unmittelbarer Ausdruck radikal-individueller Freiheit. Das heißt: Ein autonomer Künstler kann seine unbedingte Autonomie gerade dadurch beweisen, dass er totalitäre Insignien zu Kunstwerken erklärt. Ihr neutraler Status ergibt sich dann völlig logisch aus der Addition von *Plus* und *Minus*. Dies funktioniert natürlich nur in einem der Realität enthobenen Bereich. Dort haben solche Vorzeichen keine existentiellen Auswirkungen, für die Individuen oder Kollektive zur Verantwortung gezogen werden. Um also Hakenkreuz oder Hitlergruß überzeugend neutralisieren zu können, bedarf es tatsächlich der Trennung von *Kunst* und Realität. Praktisch verwirklicht werden soll diese Trennung schließlich in der Unterscheidung von *Darstellung* und *Dargestelltem* als freiem künstlerischem Spiel mit semantischen Ebenen und/oder Verhaltens- bzw. Wahrnehmungskventionen.

In der aktuellen Debatte um *Kunst*-Autonomie und deren Beanspruchung eines verantwortungsfreien Radius gegenüber Vorwürfen der Diskriminierung, kulturellen Aneignung oder ähnlichem scheint diese Unterscheidung gerade eine letzte Verteidigungslinie zu markieren. Hanno Rauterberg geht in einem Artikel auf ZeitOnline hierauf ein, als er zu erklären versucht, warum auf der *documenta fifteen* die Immunisierung skandalträchtiger Werke durch das Prädikat *Kunst* nicht mehr wirksam sein konnte:

Weil viele Kollektive dieser *Documenta* darauf aus sind, die Kunst ins Leben zu überführen, halten sie nichts von der alten Idee der Autonomie. Die Vorstellung, es gebe eine künstlerische Sonderzone eigenen Rechts, kommt ihnen versnobt vor und elitär. Damit aber entfällt ein entscheidendes Argument, mit dem sich Künstler bislang in vielen Skandalfällen schützen konnten. Sie mussten nur darauf hinweisen, *dass man die Darstellung nicht mit dem Dargestellten verwechseln dürfe. Das Bild eines Apfels ist kein Apfel. Und also muss auch die Zeichnung eines antisemitischen Stereotyps nicht zwingend Antisemitismus sein.* [Hervorhebung UF]⁴⁷

⁴⁷ Rauterberg, Hanno: *documenta fifteen: Dabei war es doch so gut gemeint*. 14.09.2022 <<https://www.zeit.de/2022/38/documenta-fifteen-antisemitismus-kunstfreiheit-skandale/seite-2>> (15.09.2022).

Im abendländisch-westlichen Kulturkreis wird diese Unterscheidung tatsächlich immer wieder als Argument herangezogen; insofern hat sie eine lange Geschichte. Schon Aristoteles weist darauf hin, dass eine mimetische Darstellung grauenhafter Dinge durchaus Freude bereiten kann, während diese Dinge in Wirklichkeit Schrecken und Ekel verursachen⁴⁸. Dementsprechend muss eine Darstellung als solche erkannt werden und eine gewisse empirische Distanz zu dem bewahren, was sie darstellt. In dieser Richtung unterstreicht auch die Ablehnung der Realpräsenz des Heiligen im christlich-religiösen Bildnis einen definitiven Unterschied: Was das Auge erkennt, ist nicht das, was nur als Ahnung oder Sehnsuchtsmoment erfahren werden darf. Nichtsdestoweniger existieren ebenso Bildformen wie die *vera icon*, bei denen das Dargestellte als in seine Darstellung unmittelbar implementiert verstanden wird. Horst Bredekamp sieht darin eine Substitution von Körper und Bild: „Körper können in Realpräsenz Bilder sein [...]. Körper können zerstört werden im Namen von Bildern [...]. Bilder können vernichtet werden anstelle von Personen oder als wären es Personen [...].“⁴⁹

Das abendländische *Kunst*-Feld differenziert folglich nicht durchgängig zwischen Darstellung und Dargestelltem; soweit es um diesen Aspekt überhaupt geht, wird diese Unterscheidung erst dominant, als gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Art der Darstellung bzw. das jeweilige künstlerische Konzept als entscheidender Faktor in den Vordergrund rückt. Claude Monet, der um 1892 bis 1894 über 30 Ansichten der Kathedrale von Rouen malt, interessiert sich nicht mehr für ein religiöses Motiv; es geht ihm allein um die malerische Umsetzung der Nuancen des Sonnenlichts, die auf dem Relief der Kathedralenfassade entstehen und die zu Farbe werden sollen. Diese Betonung der Eigenwertigkeit künstlerischer Mittel initiiert schließlich eine ungeheure Ausdrucksbreite. In der Entwicklung zur Abstraktion verschwindet dabei allmählich das Dargestellte sogar ganz aus der Darstellung, während durch die Konsekraton von Alltagsgegenständen zu Kunstwerken die Darstellung aus dem Dargestellten verschwindet.

1929 malt der belgische Surrealist René Magritte eines seiner berühmtesten und rätselhaftesten Bilder, das bald als Paradigma für diese Form abendländischen Bildverständnisses gilt: *La trahison des images* [Der Verrat der Bilder]. Es zeigt eine Pfeife im Profil auf einem monochromen, beigen Hintergrund. Der Gegenstand ist betont kontrastreich ausgearbeitet; die Pfeife scheint mit der Hand greifbar, obwohl sich Magrittes Naturalismus insgesamt in Grenzen hält. Unter der Pfeife steht in geschwungener Schönschrift geschrieben „Ceci n’ est pas une pipe“ [Dies ist keine Pfeife]. Entgegen seiner traditionellen Verwendung als Anruflegende negiert der Titulus das präsentierte Motiv. Daraus resultiert eine zunächst unauflösbare perzeptuelle Interferenz, sofern man nicht einfach akzeptieren möchte, dass die Darstellung einer Pfeife in der Tat keine Pfeife ist. Ginge es nur um diese Erkenntnis, wäre die ganze Komposition allerdings höchst trivial: Dass zwischen Darstellung und Dargestelltem ein ontologischer Unterschied besteht, gilt nicht nur für *Kunst*, für Malerei oder ähnliches, sondern selbstverständlich für jeden Bereich, in dem es Darstellungen gibt. Nichtsdestoweniger gelingt es Magritte, mit dieser Interferenz beispielhaft die Relation zwischen einer Darstellung und ihrer mentalen Repräsentation zu reflektieren. Denn so plastisch der Gegenstand auch dargestellt ist, so dominiert doch insgesamt die abstrakte Zweidimensionalität die Bildfläche. Die Pfeife wirft nämlich keinerlei Schatten auf den Hintergrund; damit befindet sie sich optisch auf derselben Ebene wie das monochrome Beige. Dieses wiederum ist per se tatsächlich nichts anderes als Fläche. Obwohl einige naturalistische Qualitäten reale Gegenständlichkeit implizieren, funktioniert *La trahison des images* mithin nicht als offenes Fenster [finestra aperta] wie bei klassischen Stillleben vergangener Jahrhunderte. Auf ironische Weise zeigt es sich stattdessen als eigenständiges Bild-Objekt – auf ironische Weise, weil Magritte die ganze Komposition so angelegt hat, als wäre sie eine Illustration aus einem Lexikon. Damit beansprucht die Darstellung eigentlich höchsten Informationsgehalt, ja unumstößliche Wahrheit. Aber dieser Wahrheitswert kann nun einmal nicht eingelöst werden, weil Anschauung und Begriff interferieren, und zwar nicht auf unterschiedlichen Ebenen, sondern in ih-

⁴⁸ Aristoteles: *Die Poetik*. Stuttgart 1982. S. 11.

⁴⁹ Bredekamp, Horst: *Theorie des Bildakts*. Berlin 2013. S. 212.

rer Koinzidenz als Bild. Darstellung und Dargestelltes unterscheiden sich also nicht; vielmehr gehen sie ineinander auf in einer Rätselhaftigkeit, welche Erkenntnis als permanente Wahrheitssuche vorstellt. Wohl aus diesem Grund lautet der Titel auch „Verrat der Bilder“.

Außer *La trahison des images* schuf Magritte weitere Malereien, in denen er diese Wahrheitssuche reflektierte. Oft benutzte er dabei ineinander verschobene Figur-Grund-Relationen, so dass trotz der für ihn typischen plastischen Gegenständlichkeit das Bild immer wieder als Fläche aufscheint. Dadurch gehört das jeweilige Motiv sowohl zu einer identifizierbaren Wirklichkeit als auch zur Eigenständigkeit des Bild-Objekts als Gesamtheit. Rätselhafte Tituli wiederum konterkarieren das Abgebildete bzw. stellen es in seiner Abbildhaftigkeit in Frage. Dementsprechend schreibt André Breton, Magritte sei es darum gegangen, „die Ohnmacht dieses Abbildes zu unterstreichen und auf dessen Eigenart hinzuweisen, die jeweils abhängig ist von den Formen der Sprache und der Gedanken.“⁵⁰ Magrittes irritierendste Werke sind folglich Repräsentationen, deren Abbildhaftigkeit paradoxerweise durch ihre Abbildung überwunden wird. Insofern verwirklicht er mit ihnen eine moderne Form der *imago dissimilis*, eines unähnlichen Abbilds als surreale Vereinigung von Illusion und Abstraktion.

1964 entsteht *Ceci n'est pas une pomme*, auf das sich Rauterberg in seinen Ausführungen zur *documenta fifteen* bezieht und das letztlich genauso komponiert ist wie die Pfeife von 1929. Als Darstellung eines prächtig herangereiften Apfels zeigt es natürlich ebenfalls etwas völlig anderes, als es jene Entität voller nährstoffreichem Saft, Vitaminen usw. tatsächlich ist. In der Überwindung seines Abbilds in jener grundlegenden Abbildhaftigkeit des Bildes gewinnt der Gegenstand jedoch eine geradezu unheimliche Präsenz. Zweifellos resultiert sie aus der völligen Freistellung von Bedeutungen, Zwecken oder Seinsqualitäten. Dadurch erscheint dieser Gegenstand unversehens als das ganz Andere, das eben dennoch in einer konkret identifizierbaren Repräsentation erkannt wird. Nicht die Unterscheidung von Darstellung und Dargestelltem, sondern der sich darin manifestierende Widerspruch beschwört letztlich das, was als absoluter Freiheitsbegriff in der *Kunst* alles und jedes umzuwerten, zu verkehren, aber auch mit sich selbst zu vereinen vermag. Infolgedessen umfasst das Widersprüchliche auch jene eigentlich reale Freiheit in der Fülle ihres Begriffs, die als absolut existentieller Wert vorgestellt werden muss. Als dieser Wert setzt sie nämlich voraus, das eine oder andere als das anzuerkennen, was es tatsächlich ist: als ein Apfel, eine Pfeife – und auch als ein Hakenkreuz.

Unter dem Hakenkreuz wurden unbeschreibliche Grausamkeiten begangen. Der Hitlergruß steht für nichts anderes als die Legitimation dieser Grausamkeiten. Beides unter dem Prädikat *Kunst* als neutrale Darstellungen zu behaupten, verkennt, dass in der historischen Distanz zu jenen Grausamkeiten nurmehr deren Zeichen übrig geblieben sind. Sie fungieren mithin als unabkömmliche Mahnmale des schlechthin Monströsen, Unaussprechlichen – unaussprechlich, weil auch Worte jenes Monströse zwangsläufig relativierbar machen innerhalb der Grammatik von Satzgefügen. In diesem Sinn gilt selbstverständlich auch hier eine Unterscheidung der Möglichkeit des Sagbaren gegenüber dem tatsächlichen Geschehen: Wie das Grauen ausdrücken? Wie als Kollektiv der kollektiven Schuld und der Verantwortung jedes Einzelnen gerecht werden? Welche Bilder, Metaphern, Propositionen zulassen, ohne Verantwortung, Verpflichtung usw. zum Nulltarif zu beanspruchen? Die Kommunikation darüber ist also bereits von sich her äußerst schwierig. Ihre wesentlichen Vorwürfe zu neutralisieren, würde besagte Verantwortung und Verpflichtung des Einzelnen gegenüber der Geschichte des Kollektivs, dem er angehört, endgültig suspendieren. Deshalb ist zumindest in diesem Fall die *Autonomie der Kunst* nichts ohne die *Autorität der Realität* – infolgedessen ist sie nur eine geliebene Autonomie.

⁵⁰ Breton, André: *Der Surrealismus und die Malerei*. Frankfurt am Main, Berlin 1967. S. 78.

Zu 3. Gehirnwäschepest und miese Realität – die Kontrolle der Black Box

Da Meese als Privatmensch, wie wir von Sabine Vogel erfahren haben, seine Wohnung offensichtlich nicht mit Hakenkreuzen schmückt, darüber hinaus keinen Alkohol trinkt und seine Mutter ehrt, scheint er zumindest für ein bürgerliches Publikum auf der richtigen Seite zu stehen – vielleicht, weil man in einem echten Nationalsozialisten heutzutage keinesfalls den netten Herrn in schmucklosem Trainingsanzug sehen möchte, sondern mindestens einen grölenden Hooligan in Springerstiefeln braucht, um einigermaßen empört zu sein. Die sichere Seite, wenn auch aus anderen Gründen, gilt gewiss auch für Jörg Immendorf, der mit seiner *Café Deutschland*-Serie aufklärerische Bilder für ein Bildungsbürgertum malte und deshalb das Hakenkreuz verwenden *musste*; sie gilt für Martin Kippenberger, der mit seinem Gemälde *Ich kann beim besten Willen kein Hakenkreuz entdecken* dem somnambulen Faschismus des Kleinbürgers radikalen Zynismus entgegenstellte. Gewiss gilt sie ebenfalls für Albert Oehlen, Anselm Kiefer und andere, die ihre künstlerischen Mittel dergestalt ausloten, dass der engagierte Rezipient nicht mehr sicher sein kann, ob er es ist, der auf der richtigen Seite steht.

Um es also gleich vorweg und in aller Deutlichkeit zu sagen: Auch wenn sie nationalsozialistische Insignien verwenden, sind diese Künstler, allen voran Jonathan Meese, selbstverständlich *keine* Nationalsozialisten! Ihnen eine derartige Geisteshaltung zu unterstellen, würde den Tatbestand der Verleumdung oder üblen Nachrede erfüllen. „Ich bin lieb und möchte immer nur, dass sich alle vertragen“, betont Meese im Gespräch mit Alexander Kluge: „Niemand muss mich fürchten. Denn mich gibt es gar nicht. Ich beobachte nur und sortiere meine Ängste. Ständig. Alles. Auch meine Erinnerungen.“⁵¹ Die Ausführung nationalsozialistischer Gesten oder Symbole ist bei Meese und anderen also definitiv und in jeglicher Hinsicht völlig verschieden von der Ausführung eines Hitlergrußes bei einer Demonstration rechtsradikaler Neofaschisten. Sie bedeutet keine letztgültige Unterstreichung einer illegitimen politischen Haltung. Die Forderung eines Neofaschisten, sein Hakenkreuz oder Hitlergruß dürfe nicht nach § 86a StGB [Verbot verfassungsfeindlicher Zeichen] geahndet werden, weil es sich um eine künstlerische Äußerung handle, wäre in keiner Weise glaubhaft. Gemäß EGMR-Rechtsprechung läge in solch einem Fall bestimmt keine künstlerische Intention vor; ebenso wenig zielte wohl der Lebensinhalt eines Neofaschisten in prägnanter Weise auf das Erschaffen von *Kunst* ab. Meeses Verwendung nationalsozialistischer Zeichen als rein künstlerische Ausdrucksmittel besitzt hingegen höchste Glaubwürdigkeit, weil eben nicht nur die Intention zum Kunstschaffen vorhanden ist, sondern auch die innere Einstellung des Künstlers passt: Ganz offensichtlich bewahrt Meese stets eine maximale Distanz zu solch einer politischen Haltung. Deshalb ist es auch einleuchtend, dass Meese jene Zeichen eben nur benutzt, um *Kunst* zu machen und *nichts anderes*.

Als Gedankenexperiment sei ein alternatives Universum [*aU*] vorgestellt, welches in sämtlichen Parametern mit dem unsrigen [*uU*] übereinstimmt, in einer Hinsicht jedoch abweicht: In *aU* ist Jonathan Meese Künstler *und* bekennender Nationalsozialist. Blicke in diesem Fall seine Verwendung nationalsozialistischer Insignien als künstlerische Ausdrucksmittel trotzdem glaubhaft? Wäre die *Autonomie der Kunst* von der *Autorität der Realität* hinreichend getrennt? Oder entstünde nicht zumindest ein gewisses Misstrauen wie bei Feine Sahne Fischfilet und Bushido, nämlich dass *Kunst* und Realität eine zu große Deckungsgleichheit vorweisen, um als rein künstlerische Aussagen *autonom* sein zu können? Feine Sahne Fischfilet musste sich schließlich vorwerfen lassen, dass bei einer linksradikalen Band linksradikale Texte eben genauso gemeint seien, wie sie verfasst sind. Bushido wiederum stand in Verdacht, mit *Stress ohne Grund* zum Mord aufgerufen zu haben, weil er tatsächlich eine gewaltbereite Person ist. Meeses Ausführung des Hitlergrußes in *aU* entspräche daher ebenfalls einem persönlichen Statement; als Behauptung von *Kunst* wäre sie folglich nichts anderes als eine Schutzbereicherschleichung für die Verbreitung einer menschenverachtenden Ideologie durch einen Vertreter dieser Ideologie. Allerdings wäre es durchaus auch möglich, dass der Nationalsozialist Meese, der er in *aU* ist, dennoch aus rein werkimmanenten Gründen mit solchen Zeichen auf die eine oder an-

⁵¹ Gorkow, Alexander; Grundmann, Matthias: *Im Namen der Freiheit*. *Süddeutsche Zeitung* Nr. 284, München 09.12.2022. S. 10.

dere Weise *Kunst* schaffen will. Ein Hakenkreuz oder Hitlergruß wäre dann zwar einerseits Ausdruck seiner politischen Einstellung, andererseits jedoch eben auch *Kunst*. Würde man ihm in *aU* diese Unterscheidung wirklich glauben? Wie könnte sie Meese beweisen?

Dieses Gedankenexperiment scheint folglich eher naheulegen, dass die Autonomie von *Kunst* und Künstler nicht einfach eine Zusprechung sein kann, ohne die Haltung des Künstlers mit zu berücksichtigen. Gerade wenn es um die Verwendung extrem umstrittener oder moralisch fragwürdiger Sachverhalte geht, sollte sich der Künstler von diesen Sachverhalten wohl möglichst nicht affiziert zeigen, soweit er eine glaubwürdige, autonome Konsekrationsmacht behalten will. Gewiss darf die geistige oder emotionale Verfassung bei der Entstehung eines Werks eine Rolle spielen. Viele Künstler behaupten ja, sie schöpften aus nichts anderem als ihrem Innersten. Dergestalt können sicher auch abgründige Perversionen oder Tabubrüche als Ausdruck von *Kunst* akzeptiert werden. Auf keinen Fall dürfen solche Tabubrüche jedoch Bereiche tangieren, die aufgrund z.B. moralisch sakrosankter Parameter keinerlei Vergebung mehr ermöglichen, sondern unvermeidlich zur Vernichtung jeden gesellschaftlichen Ansehens führen. Die Behauptung eines Freiraums aufgrund von künstlerischer Autonomie wäre in solchen Fällen völlig wirkungslos; unter Umständen könnte sie sogar die Institution *Kunst* selbst beschädigen.

Welche Parameter nun dazu geeignet sind, selbst das hohe Gut der *Kunst- und Künstler-Autonomie* auszuschalten, sagt natürlich viel aus über das, was die maßgeblichen Akteure des jeweils aktuellen Kunstfelds einer Gesellschaft noch als angenehm kitzelnden Schauer gewähren oder eben der Verdammnis anheim geben wollen. Zu ersterem gehören zweifellos Jonathan Meeses Hakenkreuze und Hitlergrüße, zu letzterem seit einiger Zeit die Werke des französisch-polnischen Malers Balthus (1908-2001). Der höchst stigmatisierende Verdacht gegen ihn lautet, in seinen Bildern pädophile Neigungen verarbeitet zu haben. Ein solcher Verdacht ändert natürlich den Blick auf ein Werk vollständig. Ambivalenzen, Metaphorisierungen, das Spiel mit Erwartungshaltungen oder die subversive Unterwanderung des vorgeblich rein ästhetischen Blicks, das Balthus immer wieder zu Malerei verdichtete, sind im heraufdämmernden Zeitalter *postautonomer Kunst* plötzlich zu Existenzpräsuppositionen geworden – allein die Vermutung, Balthus' Kompositionen resultierten aus einem fetischhaften Impetus und nicht aus einem rein werkimmanenten, genügt offensichtlich für eine Infragestellung ihres neutralen Status als *Kunst*. Darüber hinaus ist sie geeignet, Balthus' Ansehen als autonomer Künstler zu vernichten.

Eines seiner berühmtesten Gemälde zeigt ein junges Mädchen. *Thérèse* sitzt auf einem Stuhl und hat die Augen geschlossen. Weil sie ihr linkes Bein angewinkelt hält und es mit dem Fuß auf der Stuhlkante abstützt, ist ihr Rock verrutscht, so dass der Blick des Betrachters zwischen ihre Schenkel und auf ihre weiße Unterhose fällt. Die Komposition unterstützt diese Blickrichtung, ebenso die Lichtregie, mit welcher der Maler sowohl Gesicht als auch Schamgegend des Mädchens betont. 2017 rief deswegen die Kunstwissenschaftlerin Mia Merill in einer Online Petition das New Yorker Metropolitan Museum dazu auf, *Thérèse rêvant*, so der Titel, aus seinen Ausstellungsräumen zu entfernen oder wenigstens mit einem Rezeptionshinweis zu kontextualisieren. Merill begründete ihren Appell mit dem Sujet des Werks⁵², indem sie diesem eine explizite Aufforderung zu einem voyeuristischen, sexualisierten Blick unterstellte, der noch dazu auf ein Kind zielt. Ein solcher Blick degradiere das abgebildete Mädchen schließlich zum bloßen Sexobjekt⁵³.

Thérèse rêvant gehört zu einer ganzen Serie von Gemälden, in denen Balthus die erotische Ausstrahlung junger Mädchen an der Schwelle zum Erwachsenwerden thematisiert. Inwieweit seine Bilder pädophile Neigungen verherrlichen bzw. von einem selber pädophil veranlagten Künstler geschaffen worden sind, ist Teil einer bereits seit längerem bestehenden Auseinandersetzung um Pädophilie in der *Kunst*. Was Balthus betrifft, so hat diese Auseinandersetzung dazu geführt, dass ent-

⁵² Rauterberg, Hanno: *Wie frei ist die Kunst?* Berlin 2018. S. 52 ff.

⁵³ Ebenda.

weder Ausstellungen seiner Werke abgesagt werden⁵⁴ oder sich Kuratoren oder Museumsdirektoren ausdrücklich rechtfertigen müssen, warum sie diese Werke präsentieren wollen⁵⁵. Im Zuge dessen wird natürlich auch darüber debattiert, ob man solche Sujets einem Betrachter überhaupt zumuten darf – oder muss man ihn nicht vielmehr davor schützen? Zu Merills Wunsch nach einer Kontextualisierung schreibt Hanno Rauterberg:

Notwendig scheint diese moralische Distanzierung vor allem deshalb zu sein, weil der Status des Bildes, als Objekt an den Wänden einer der wichtigsten Sammlungen der USA, in Merills Auffassung darauf hinweist, dass hier etwas besonders Kostbares ausgestellt werde, das zur Bewunderung, zur Einfühlung, wenn nicht gar zur Nachahmung einlade. Ohne die unterstellte Autorität des Museums, ohne seine Macht, wäre der seinerseits autoritäre Appell der Petition als eine Form der Gegenmachtmobilisierung nicht notwendig gewesen.⁵⁶

Ob *Thérèse rêvant* nun von sich her als problematisches Werk beurteilt werden muss oder besagte Sexualisierung eher im Auge des Rezipienten liegt, darüber kann bzw. muss zweifellos diskutiert oder sogar gestritten werden. Das Entscheidende in diesem Fall ist jedoch, dass im Nachlass des Künstlers rund 2.400 Polaroidfotos gefunden wurden, die eine pädophile Neigung Balthus' zumindest möglich erscheinen lassen. Wie so oft bei solchen Funden geht es um Dinge, die nie für eine Veröffentlichung bestimmt waren; die Fotos sollen dem Maler lediglich als Bildvorlagen gedient haben. 1934, also im Alter von 26 Jahren, schrieb Balthus seiner späteren Ehefrau in einem Brief, er brauche dringend einen Skandal⁵⁷: „Balthus schockierte damals mit der Andeutung gleich mehrerer Tabus: Pädophilie, Inzest, lesbische Liebe.“⁵⁸ Diese frühen Malereien, mit denen sich der Künstler schließlich auch erfolgreich auf dem allgemeinen Kunstfeld etablieren konnte, zeichnen sich durch fast altmeisterliche Kompositionen aus. Statt erotischer Stimmung beschwören sie eine fast eisige Atmosphäre, in welcher jede erotische Pose wie unversehens erstarrt wirkt. *Thérèse Blanchard*, so der vollständige Name seines Modells für *Thérèse rêvant* und andere Gemälde, hat der Künstler 12 mal gemalt. Die elterliche Wohnung des Mädchens befand sich in der Nähe seines Pariser Ateliers⁵⁹. Auf den Polaroids aus seinem Nachlass ist dagegen ein Mädchen namens Anna Wahli abgebildet. Als die Foto-Sessions im Atelier des Malers begannen, war sie, wie Rauterberg in einem Artikel auf ZeitOnline schreibt, gerade acht Jahre alt, „als es zum ersten Mal passierte.“

Sie trug ihr rotes Kleid mit dem Spitzenkragen, das blonde Haar offen. Sie trat vor ihn hin, verängstigt, wie sie später schrieb. Beunruhigt von seinen stechenden Blicken. Doch auch neugierig, was geschehen würde, hier im Atelier des berühmten Künstlers Balthasar Klossowski de Rola, den alle nur Balthus nannten. Balthus, der große Katzen- und der noch größere Mädchenmaler.

Fast jeden Mittwoch sollte Anna nun kommen, acht Jahre lang. Niemand zwang sie, ihre Eltern waren einverstanden. Und obwohl sie oft lieber mit ihren Freunden gespielt hätte, ging sie zu ihm. Immer gab es Süßigkeiten, und was noch wichtiger war: Immer gab es ungeteilte Bewunderung. Sie durfte schöne Kostüme tragen, durfte sich auf dem Diwan reckeln, durfte erfahren, wie Balthus ihre Haare sorgsam arrangierte, ihren Kopf, ihre Schenkel zurechtrückte – und dann ein Foto nach dem nächsten schoss. Alles für die Kunst, versteht sich. Balthus studierte Anna für seine Gemälde.⁶⁰

Rauterbergs Text wirkt höchst eindringlich, um nicht zu sagen suggestiv – die ganze Sachlage scheint daher völlig einleuchtend: Balthus' Gemälde dienten nur als Vorwand, um ein junges Mäd-

⁵⁴ Ohne Angabe: *Pädophilie-Debatte Museum Folkwang sagt Balthus-Ausstellung ab*. 04.02.2014 <<https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/museum-folkwang-in-essen-sagt-balthus-schau-ab-a-951462.html>> (20.11.2022).

⁵⁵ Trenkler, Thomas: *Balthus-Ausstellung: Nicht Pornografie, sondern Kunst*. 20.02.2016 <<https://kurier.at/kultur/balthus-ausstellung-im-kunstforum-nicht-pornografie-sondern-kunst/182.018.681>> (20.11.2022).

⁵⁶ Rauterberg, Berlin 2018. S. 54.

⁵⁷ Ohne Angabe: *Retrospektive des Malers Balthus: Die Marionetten in Aufruhr versetzen*. 27.09.2018 <<https://taz.de/Retrospektive-des-Malers-Balthus/15534447/>> (20.11.2022).

⁵⁸ Ebenda.

⁵⁹ Ebenda.

⁶⁰ Rauterberg, Hanno: *Pädophiliedebatte in der Kunst. Die Bilder des Begehrens*. 06.12.2013 <<https://www.zeit.de/2013/50/fotografie-balthus-paedophilie-debatte>> (20.11.2022).

chen in erotischen Posen fotografieren zu dürfen. Auf Merills Petition Bezug nehmend, erklärt dagegen Catrin Lorch:

Nach allem was bekannt ist, war Balthazar Kłossowski da Rola alias Balthus kein Pädosexueller, der sich an Mädchen verging – auch Anna Wahli erinnerte sich als Erwachsene nicht daran, von ihm jemals unsittlich berührt oder belästigt worden zu sein. Dass er natürlich nicht einfach „Katzen und Mädchen“ malte, wie die Kunstgeschichte gedankenlos subsumierte, sondern Motive, die getränkt sind von den Sehnsüchten und Vorstellungen eines Pädophilen, ist andererseits offensichtlich. Das „aktuelle Klima“ [Metoo-Debatte, Weinstein-Skandal, etc., UF], auf das sich die Initiatorin [Mia Merill, UF] so selbstverständlich beruft, verwechselt nun aber Kunst mit Propaganda und den Sockel im Museum mit einem Siegertreppchen des Erhabenen. Gute Kunst ist aber intim, gar nicht verantwortungsbewusst, meist auch sehr unangenehm, „wahr“ ist nicht immer das, was alle als „schön“ oder „gut“ empfinden.⁶¹

Und Ingrid Brugger, Direktorin des Kunstforums Wien, die 2018 eine große Balthus-Retrospektive *wagte*, konstatiert:

Wir stellen nicht Pornografie aus, sondern Kunst. Balthus bediente alle Genres, er malte Stilleben wie Porträts und Landschaften, er arbeitete auch als Bühnenbildner. Und er war ein großer erotischer Künstler – wie Egon Schiele und Gustav Klimt. Er thematisierte mehrfach den Übergang vom Kindsein zum Erwachsenwerden mit den damit verbundenen Ängsten und Sehnsüchten. Aber er stellte das nur selten explizit, in der Regel vielmehr geheimnisvoll verschleiert dar. Wir sehen z. B. ein Mädchen, das eine Patience legt. Es spielt die letzte Karte nicht aus, sondern träumt sich weg. Dieses Mädchen ist vollständig bekleidet, das Bild hat aber trotzdem eine erotische Komponente.⁶²

Davon abgesehen, dass Brugger in ihrem Statement das Prädikat *Kunst* explizit von Pornographie scheidet und damit recht apodiktisch, wenn auch unscharf argumentiert, lautet die entscheidende Frage wohl letztlich: Wie steht es um das *wahre Innere* des Künstlers Balthus? Seine biographischen Daten lassen uns ratlos zurück. Wiederum könnte man ein alternatives Universum konstruieren, das dem unseren in allem gleicht mit dem Unterschied, dass man in diesem eines definitiv weiß: Balthus hat keinerlei pädophile Neigungen gehabt. All seine Bilder, Kompositionen, Gesten, mit denen er Anna Wahli auf seinem Divan positionierte, seine Fotografien usw. dienten einzig und allein dem Zweck, ausdrucksstarke Bilder zu malen. In unserem Universum können wir jedoch nicht wissen, wie seine innere Einstellung tatsächlich aussah, was er wirklich gedacht und gefühlt hat. Hier wäre es also möglich, dass seine Handlungen usw. unterdrückten pädophilen Neigungen entsprachen. Die Wahrheit bleibt verborgen in der berühmten Black Box. Daher muss die entscheidende Frage für uns lauten: Ist die immer wieder behauptete *Kunst-Autonomie* mächtig genug, um auch krankhafte, verwerfliche Neigungen zu *neutralisieren*? Mit *Macht* ist hier natürlich nicht eine juristische Aufarbeitung gemeint, sondern die konkrete Auswirkung besagten Autonomieanspruchs auf das allgemeine Kunstfeld, wo dessen Akteure entscheiden, was als *legitime Kunst* gelten und dementsprechend gezeigt werden darf. Auf diesem Kunstfeld verwandelt sich allerdings jene ehemals als *unbedingt behauptete Kunst-Autonomie* gerade zu einer *Hoffnung auf eine möglichst unbedingte Kunst-Autonomie*. Dergestalt bietet sich ironischer- oder sogar zynischerweise der Vergleich mit einem Priester an, dessen Sakramente nach der Lehre des heiligen Thomas auch dann wirksam sein sollen, wenn dieser Priester keinen sündenfreien Lebenswandel führt.

Davon unbenommen lässt sich die Frage nach der inneren Haltung bzw. nach der *richtigen* Einstellung des Künstlers nicht mehr ohne weiteres aus der umfassenderen Frage nach *autonomer Kunstfreiheit* herauskürzen; vielmehr kündigt sich hier möglicherweise sogar eine Zukunft an, die eine richtige Einstellung – *das richtige Bewusstsein* – in Sachen *Kunst* geradezu voraussetzt. Da einige Künstler bereits eifrig vorauseilende Selbstzensur üben, dürfte es zum Glück nicht wenige geben, die für diese Zukunft bestens vorbereitet sind. Schon jetzt gibt es ja eine recht stress- und sorgenfreie *Kunst* in

⁶¹ Lorch, Catrin: *Streit um Gemälde: Lolita soll gehen*. 06.12.2017 <<https://www.sueddeutsche.de/kultur/streit-um-gemaelde-lolita-soll-gehen-1.3780359>> (20.11.2022).

⁶² Trenkler, Thomas: *Balthus-Ausstellung: Nicht Pornografie, sondern Kunst*. 20.02.2016 <<https://kurier.at/kultur/balthus-ausstellung-im-kunstforum-nicht-pornografie-sondern-kunst/182.018.681>> (20.11.2022).

Form von schmeichlerischen *art-toys*. In der digitalen Öffentlichkeit erhalten sie viele Likes, bilden allerdings keine unbedingte Freiheit mehr ab – dafür erweisen sie sich jedoch als perfekt kommerzialisierbare Fetische.

4. Zuletzt, wenn auch allem voran: die White Box nicht vergessen

Dana Schutz dachte gewiss, sie besitze eine in allen Aspekten richtige Einstellung, als sie *Open Casket* malte und 2017 auf der Whitney-Biennale in New York ausstellte. Das Gemälde bezieht sich auf eine ikonisch gewordene Fotografie, die den Leichnam des schwarzen Teenagers Emmett Till im offenen Sarg liegend zeigt. Zu Schutz' Überraschung löste dieses Motiv jedoch sogleich eine große Protestwelle aus. Einerseits entzündete sich daran eine intensive Debatte über die Frage, ob ein weißer Künstler überhaupt das Recht habe, die über Jahrhunderte währenden und immer noch anhaltenden Leiden schwarzer Menschen zu instrumentalisieren, sei es auf ästhetisch-künstlerische, sei es auf ökonomische Weise durch Kommerzialisierung. Unter anderem um auf diese Aspekte aufmerksam zu machen, stellte sich der afroamerikanische Künstler Parker Bright am Eröffnungstag der Biennale so vor das Gemälde, dass es für Besucher der Ausstellung weitgehend verdeckt blieb. Auf der Rückseite seines T-Shirts stand geschrieben: „Black Death Spectacle“⁶³. Andererseits erklärte die farbige Künstlerin Hannah Black in einem offenen Brief an die Kuratoren der Whitney-Biennale, weiße Künstler könnten sich niemals in die Erfahrung des Leids hineinversetzen, das Menschen mit schwarzer Hautfarbe schon immer hinnehmen mussten:

Non-Black people must accept that they will never embody and cannot understand this gesture: the evidence of their collective lack of understanding is that Black people go on dying at the hands of white supremacists, that Black communities go on living in desperate poverty not far from the museum where this valuable painting hangs, that Black children are still denied childhood.⁶⁴

Hannah Blacks Brief gipfelte schließlich in der Forderung, Dana Schutz' Gemälde nicht nur aus der Ausstellung zu entfernen, sondern es sogar restlos zu vernichten, damit es nicht länger für Museen oder den Kunstmarkt zur Verfügung stehen kann⁶⁵.

Erwartungsgemäß erntete diese radikale Forderung sofort vehementen Widerspruch⁶⁶; schließlich passte sie zu einer Vielzahl ähnlicher Forderungen, Proteste oder sogar Maßnahmen, durch die man die *Autonomie der Kunst* gerade in den 2010er Jahren massiv untergraben wähnte. Dass die ersten Antworten auf Blacks Brief fast trotziger auf die gewohnten Freiheitsbegriffe rekurrierten, ist zweifellos nachvollziehbar, dauerte es doch rund 150 Jahre, bis sich die Künstlerschaft endlich komplett von der Bevormundung als essentialistisch behaupteter Kriterien emanzipiert hatte. Nun kehrte dieser Essentialismus plötzlich zurück als Kriterium von Hautfarbe und Herkunft in Bezug auf die Künstler selbst. Schon Ende 2017 wurden allerdings viele Kommentatoren nachdenklicher und ordneten sowohl Schutz' Gemälde, als auch Blacks offenen Brief anders ein – letztlich vor allem wohl deswegen, weil die *Autorität der Realität* in diesem Fall die *Autonomie der Kunst* deutlich dominierte:

Im Sommer 1955 wird der 14 Jahre alte afroamerikanische Teenager Emmett Till von seiner Mutter Mamie Till-Mobley nach Money im US-Bundesstaat Mississippi geschickt, um Verwandte zu besuchen. Dort kaufte er am 24. August in einem Lebensmittelgeschäft Kaugummi⁶⁷. Dabei soll er der damals 21 Jahre alten weißen Ladenbesitzerin Carolyn Bryant Donham nachgepiffen und sie auch unsittlich berührt haben. Donhams Ehemann Roy Bryant und dessen Halbbruder J. W. Milam

⁶³ Greenberger, Alex: „*The Painting Must Go*“: Hannah Black Pens Open Letter to the Whitney About Controversial Biennial Work. 21.03.2017 <<https://www.artnews.com/artnews/news/the-painting-must-go-hannah-black-pens-open-letter-to-the-whitney-about-controversial-biennial-work-7992/>> (13.12.2022).

⁶⁴ Ebenda.

⁶⁵ Ebenda.

⁶⁶ Frenzel, Sebastian: *Verschanzt hinter alten Gewissheiten*. 19.12.2017 <<https://www.monopol-magazin.de/jahresrueckblick-kunstberichterstattung/>> (14.12.2022).

⁶⁷ Ohne Angabe: *Analysis of Bob Dylan's Song The Death of Emmett till*. 15.09.2022 <<https://edubirdie.com/examples/analysis-of-bob-dylans-song-the-death-of-emmett-till/>> (14.12.2022).

verschleppten Till drei Tage später aus dem Haus seines Onkels und folterten ihn in einer Scheune zu Tode: „They tortured him and did some evil things too evil to repeat“, so lautet einer der Verse von Bob Dylans Song „The Death of Emmett Till“ aus dem Jahr 1962⁶⁸. Die Folterung fand keineswegs heimlich statt; Tills Schmerzensschreie waren überall zu hören, ohne dass jemand sich genötigt fühlte, einzugreifen⁶⁹. Bryant und Milam versuchten schließlich den Leichnam in einem Fluss verschwinden zu lassen. Der Körper tauchte jedoch wieder auf, die Verstümmelungen an ihm zeugten von maßloser Grausamkeit: „Ein Auge war ausgestochen, der Kopf gespalten, um den Hals befand sich ein mit Stacheldraht befestigtes Gewicht.“⁷⁰ Anfang September wurde der Leichnam nach Chicago überführt und dort beerdigt. Die Polizei verhaftete Roy Bryant und seinen Halbbruder, aber nach einem nur fünftägigen Prozess sprach eine ausschließlich mit weißen Vertretern besetzte Jury beide wieder frei. Vier Monate später gestanden die Männer den Mord gegenüber Journalisten und erhielten von einer Zeitung 4.000 Dollar für ihre Story⁷¹. Dennoch blieben sie auf freiem Fuß und lebten fortan unauffällig bis zu ihrem Tod. Roy Bryant verstarb 1994, J. W. Milam schon 1980. Carol Donham ließ sich 1979 von Bryant scheiden. Sie lebt inzwischen in Kalifornien, besuchte eine Zeitlang Kurse an der Delta State University und gestaltete Schmuck, den sie auf Kunstgewerbemessen verkaufte⁷². Von 2004 bis 2007 untersuchte das FBI erneut Tills Ermordung, ohne jedoch zu einem Ergebnis zu kommen. 2017 verriet Donham einem Buchautor, dass sie 1955 gelogen hatte. Des Weiteren fand man den damaligen Haftbefehl gegen sie im Keller des Gerichtsgebäudes von Leflore-County, der nie vollstreckt worden war. Sämtliche Ermittlungen endeten 2021 ohne erneute Anklage, ohne Gerichtsverfahren⁷³, ohne der Familie Tills zu ihrem Recht zu verhelfen, ohne den grausamen Mord irgendwie zu sühnen.

Es gibt also sehr gute Gründe, das Verbrechen an Emmett Till immer wieder zu thematisieren. Ebenso gibt es sehr gute Gründe für die Black-Community, Thematisierungen durch Weiße besonders zu misstrauen: Das begangene Unrecht ist eine Tragödie ohnegleichen, begangen von Weißen, bewahrt von Weißen vor einer juristischen Verurteilung. Da Carolyn Donham bis heute nicht zur Rechenschaft gezogen wurde, hat dieses Verbrechen auch immer noch kein Ende gefunden. Nichtsdestoweniger bedeutete Tills Ermordung und ihre Resonanz in der Öffentlichkeit einen entscheidenden Impuls für das Erstarben der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung im Lauf der 1950er und 1960er Jahre. Drei Monate nach Tills Tod weigerte sich Rosa Parks, ihren Sitzplatz in einem Bus für einen weißen Fahrgast freizumachen. Martin Luther King erhob Till zum Märtyrer. Zahlreiche Künstler verarbeiteten seine Geschichte in Erzählungen, Filmen oder Liedern.

Für eine anhaltende Präsenz des Verbrechens spielten vor allem Fotografien eine Rolle, die Tills entstelltes Gesicht zeigen. Denn nach seiner Überführung wurde der Leichnam in Chicago mehrmals abgelichtet, die Aufnahmen in der afroamerikanischen Presse publiziert. Die schonungslose Zurschaustellung ihres Sohnes begründete Mamie Till-Mobley mit dem Argument „Let the people see what I’ve seen.“ Dies soll sie anlässlich der Identifizierung des Leichnams ihres Sohnes gesagt haben. Der Fotograf David Jackson machte von der ganzen Szene eine Aufnahme, die das Time-

⁶⁸ <<https://www.songtexte.com/songtext/bob-dylan/death-of-emmett-till-7396b2e1.html>> (14.12.2022).

⁶⁹ Raben, Robert: *Emmett Till had a last chance at justice. And we wasted it.* 11.08.2022 <<https://www.nbcnews.com/think/opinion/emmett-accuser-carolyn-bryant-donham-last-chance-justice-rcna42415>> (14.12.2022).

⁷⁰ Ohne Angabe: *Frau beschuldigte Teenager Lynchmord an Emmett Till: Keine Anklage gegen Weiße.* 10.08.2022 <<https://www.n-tv.de/panorama/Carolyn-Bryant-Donham-wird-im-Fall-Emmett-Till-nicht-angeklagt-article23516155.html>> (13.12.2022).

⁷¹ Raben, Robert: *Emmett Till had a last chance at justice. And we wasted it.* 11.08.2022 <<https://www.nbcnews.com/think/opinion/emmett-accuser-carolyn-bryant-donham-last-chance-justice-rcna42415>> (14.12.2022).

⁷² Ebenda.

⁷³ Ohne Angabe: *Frau beschuldigte Teenager Lynchmord an Emmett Till: Keine Anklage gegen Weiße.* 10.08.2022 <<https://www.n-tv.de/panorama/Carolyn-Bryant-Donham-wird-im-Fall-Emmett-Till-nicht-angeklagt-article23516155.html>> (13.12.2022).

Magazin später zu einer der 100 einflussreichsten Fotografien der Geschichte zählte⁷⁴. Der Geschichtswissenschaftler Habbo Knoch spricht jedoch weiteren Fotografien ebenfalls einen immensen Einfluss zu und meint damit Nahansichten,

die zwei Fotografen noch vor der [Beerdigungs-] Zeremonie aufgenommen hatten. Sie rückten das zermalmt Gesicht nahezu vollflächig ins Zentrum und erzeugten so eine demonstrative, skandalisierende Unmittelbarkeit. Aus heutiger Sicht wurde die Grenze zum würdevollen Umgang mit diesen Fotografien überschritten. Zwei der Nahaufnahmen wurden am 15. September 1955, gut drei Wochen nach der Tat, von der Zeitschrift „Jet“ veröffentlicht, gefolgt vom „Chicago Defender“. Der Aufstieg beider Zeitschriften zu Leitmedien der afroamerikanischen Bürgerrechtsbewegung war eng mit diesem Ereignis verbunden. „Mainstream“-Medien gingen zwar auf den Fall ein, zeigten aber keine Fotografien der Leiche.⁷⁵

An diesen Fotografien hat sich Dana Schutz orientiert. Auf ihrem Gemälde erscheint Emmett Tills entstelltes Gesicht als pastose Farbmasse, die mit relativ groben, fast gestisch aufgetragenen Pinselstrichen einige Differenzierungen von helleren und dunkleren Tönen erreicht und damit Tills zerstörte Physiognomie eher nachmodelliert, als sie in Farbnuancen malerisch auszudrücken. Die meisten Kommentatoren sprechen daher auch von einer fast abstrakten Umsetzung. Julia Pelta Feldmann schreibt beispielsweise:

Üppige Farben des Gemäldes ersetzen das Schwarzweiß des fotografischen Originals. Tills Gesicht ist nicht als menschliches Antlitz zu erkennen. Schutz hat es aus dicken Schichten von Ölfarbe geformt, sein Mund wie mit einem Hieb hineingehauen, so als habe Schutz die Gewalt, die gegen Till verübt wurde, auf das Material ihrer Kunst übertragen.⁷⁶

Als Malerei ergeben Farbakkorde, Pinselduktus und Komposition zweifellos ein beeindruckendes Bild. Das Motiv zeigt sich hier wiederum als Koinzidenz von Gegenständlichkeit und Fläche bzw. Farbspur. Die daraus resultierende Überwindung des Abbildhaften in seinem Abbild macht es zu einer modernen *imago dissimilis*. Unterstützt wird dieser Eindruck durch Schutz' Verwendung sakral anmutender Elemente: Der Kopf der Figuration scheint auf ein ockerfarbenes Kissen gebettet, das damit einem Nimbus gleicht. Dazu kommt das weiße Hemd, welches auf eine fast abstrakte Dreiecksfläche reduziert ist, die mit der Spitze auf das Gesicht zeigt und dieses dadurch ebenfalls betont. Zusammen mit den arabischen Formen, die als schmaler Streifen an der oberen Bildkante zu sehen sind und die Innendekoration des Sargs andeuten, wird dieses dominierende Weiß, wie auch der ockerfarbene Nimbus, zum Ausdruck von Reinheit, Unschuld, Erhabenheit. Eine intensiv rote Rose in der rechten unteren Bildecke, die am Revers des Anzugoberteils platziert ist, fungiert vielleicht als Symbol von Hoffnung und Liebe.

Zur Reflexion bildnerischer Qualitäten wäre ein solcher Text in Bezug auf jene Fotos, auf denen Tills Leichnam abgelichtet ist, sicher ebenfalls möglich; im unmittelbaren Vordergrund steht bei diesen jedoch eindeutig der dokumentarisch-authentische Inhalt und nicht die Frage, ob z.B. die Gradation des Bromsilbers in den Mitteltönen differenziert genug ist. Der Blick orientiert sich dergestalt intuitiv an den drastischen Koordinaten des Dargestellten. Mithin offenbart sich schon in der jeweiligen Art der Rezeption, was eine Überführung solcher Fotografien in Malerei bewirken kann, nämlich ihre weitgehende Neutralisierung des *Was* durch das *Wie*. Schutz' Malerei animiert in erster Linie zur Rezeption ästhetischer Qualitäten, um diese miteinander zu kontrastieren oder abzuschätzen für ein Urteil darüber, ob diese oder jene Partie der Malerei *interessant* erscheint.

Problematisch ist folglich nicht Schutz' Malerei an sich; problematisch wird sie durch ihre Relation zu diesen ausdrucksstarken Dokumenten eines Grauens, dem sie nichts hinzuzufügen hat. Vielmehr nimmt Schutz' Malerei etwas davon weg, indem sie es ästhetisiert. Darüber hinaus manifestiert

⁷⁴ Knoch, Habbo: „See what I've seen“ *Das erneuerte Nachleben von Emmett Till*. 07.07.2017 <<https://moralicons.hypotheses.org/188>> (14.12.2022).

⁷⁵ Ebenda.

⁷⁶ Feldmann, Julia Pelta: *Über Kunst, Zensur und Zerstörung. Das Bild muss weg*. 01.10.2017 <<https://www.deutschlandfunk.de/ueber-kunst-zensur-und-zerstoerung-das-bild-muss-weg-100.html>> (11.12.2022).

sich diese Ästhetisierung höchst trivial. Andrew Moisey hat recht, wenn er kritisiert, dass hier ganz simpel pastose Farbe für aufgequollene Wunden stehen soll⁷⁷. Das heißt nicht, dass eine naturalistische Darstellung besser oder ausdrucksstärker wäre, im Gegenteil: Eine naturalistische Nachbuchstabierung der Fotos konkurrierte mit diesen nur auf eine wahrscheinlich noch fragwürdigere Art um den besten Schockeffekt. Welche malerische Lösung die geeignete wäre, kann freilich nicht ohne weiteres gesagt werden. Zweifellos könnte es sie wohl geben – Schutz hat sie jedenfalls nicht gefunden. Denn jenseits von Neutralisierung und Ästhetisierung raubt gerade die Abstraktion des Gesichts ein zweites Mal Tills Identität, wie es bereits bei seiner Ermordung geschah:

„Indem [Bryant und Milam] das Gesicht zermalmten,“ erklärt Knoch, „wollten sie sich nicht nur schützen, sondern Emmett Till stellvertretend für alle Afroamerikaner überhaupt jedes Recht auf eine Identität und damit die Souveränität über den eigenen Körper nehmen.“ In diesem Sinne interpretiert er auch Parker Brights Aktion nicht als Wahrung einer afroamerikanischen Erinnerungsgemeinschaft,

sondern als Bote einer neuen Protestgeneration, der es nicht allein um die Autorität über Emmett Tills Erinnerung geht, sondern um das Recht auf den eigenen Körper. Vielleicht wollte Bright aber auch nur die Würde des Jungen gewahrt wissen. *Im zerschlagenen Gesicht ist sie nicht mehr erkennbar, wohl aber die Enthemmtheit der Täter* [Hervorhebung UF].⁷⁸

Let the people see what I've seen – unter dem Aspekt dieser Enthemmtheit erscheint Dana Schutz' Abstraktion noch problematischer: In der ganzen Komposition tritt schließlich der grobe Duktus der Gesichtspartie besonders augenfällig hervor. Hier dominiert die individuelle Malspur als Ausdruck der Künstler-Hand, wie es ihrer traditionellen Verherrlichung seit Tizian entspricht. Und weil es sich fraglos um die wichtigste Stelle des Bildes handelt, darf eine Kritik hier auch unterstellen, dass Dana Schutz jene Fotografien offensichtlich nur benutzt hat, um ihre individuell-subjektive Form der Malerei vorstellen zu können – und erst in zweiter Linie um Tills Schicksal als Malerei zu erinnern. Aus diesem Grund attackiert Hannah Blacks Forderung nach einer Entfernung und Zerstörung von *Open Casket* nicht die *Autonomie der Kunst* per se; sie attackiert die *Autonomie des weißen Künstlers*, deren Nimbus es rechtfertigen soll, ein Andenken des kollektiven Leids der Black-Community für einen explizit *individuell-subjektiv künstlerischen Ausdruck* zu benutzen bzw. zu missbrauchen.

Die Debatte um Schutz' *Open Casket* resultiert folglich vor allem aus einer Kollision kollektiver Interessen mit einem radikalen Individualismus, wie er sich in der Absolutheit des Künstler-Ichs paradigmatisch manifestiert. Dieser radikale Individualismus kann von diskriminierten Gesellschaftsgruppen unmöglich als Abbild eines unbedingten Freiheitswertes verstanden werden. *Open Casket* scheint ja nachgerade zu untermauern, dass dieser Freiheitswert auf einer als unbedingt definierten Egomane fußt, wie sie die weiße Vorherrschaft seit jeher gegenüber Trägern diskriminierter Hautfarben auslebt. Angesichts dieser Tatsache – dieser *Autorität von Realität*, deren kollektive Herausforderungen nicht länger geleugnet werden können – sollte auch die *Autonomie der Kunst* endlich als das akzeptiert werden, was sie geworden ist: eine leere Formel. Sie im Sinn einer *postautonomen Kunst* einfach für beendet oder obsolet zu erklären, wäre jedoch zu einfach. Eher muss es doch eigentlich um die Öffnung eines unbedingten Freiheitswertes für alle gehen. Wir sollten lernen.

⁷⁷ Moisey, Andrew: *Who Can Represent Black Pain? Hannah Black's Letter to the Whitney Biennial*. 2017 <<https://the-philosophicalsalon.com/who-can-represent-black-pain-hannah-blacks-letter-to-the-whitney-biennial/>> (14.12.2022).

⁷⁸ Knoch, Habbo: „*See what I've seen*“. *Das erneuerte Nachleben von Emmett Till*. 07.07.2017 <<https://moralicons.hypotheses.org/188>> (14.12.2022).