MITTEILUNGEN DER GESELLSCHAFT FÜR GEGENWARTSKUNST UND KIRCHE

Artheon.

Nummer 28 / 29 November 2010

Friedrich Wilhelm Graf

Die Freiheit des Glaubens und die Autonomie der Kunst

Was qualifiziert mich für diesen Vortrag? Im Rahmen der doch eher bescheidenen Möglichkeiten, die man als deutscher Professor hat, bin ich ein kleiner Kunstsammler. Wann immer ich ein Honorar erhielt, mit dem ich nicht gerechnet hatte oder irgendwelche Preise für die Würdigung meiner wissenschaftlichen Arbeit, investierte ich in Kunst, so auch meine ersten drei Monatsgehälter als junger 25-jähriger Assistent: Jetzt hast Du Geld, jetzt musst du Kunst kaufen. Daraus ist eine kleine Sammlung entstanden, zu der ich zu einem späteren Zeitpunkt noch etwas sagen werde.

Das Thema „Die Freiheit des Glaubens und die Autonomie der Kunst" ist von faszinierender Aktualität. Ich rede frei. Es kann zwar sein, dass ich mich ab und zu wiederhole. Aber frei zu reden, finde ich spannender und unterhaltsamer, als wenn ich Ihnen ein Manuskript vortrage. Ein paar historische Dinge habe ich allerdings aufgeschrieben. Das Vortragsthema ist von großer Aktualität, weil sowohl die Freiheit der Kunst als auch die Freiheit der Religion in vielen Gesellschaften, insbesondere aber in allen europäischen Gesellschaften, ins Gerede gekommen ist.

Beginnen wir mit der Freiheit der Religion. Es gibt im Moment in nicht weniger als acht Parlamenten von Mitgliedsstaaten der Europäischen Union Gesetzesinitiativen dafür, die moderne Freiheit in Religionsfragen einzuschränken. Selbst im klassischen Mutterland der Demokratie, in Großbritannien, wird eine starke und anhaltende Diskussion darüber geführt, ob man nicht die alten Paragraphen der Blasphemie, der Gotteslästerung und der möglichen Beleidigung des Glaubens anderer wieder stärken soll. Tony Blair, der nach seinem Ausscheiden aus dem Amt des Prime Ministers zur römisch-katholischen Kirche konvertiert ist, hatte in seiner Amtszeit ein verschärftes Gesetz eingebracht. Das würde – ich zitiere jetzt einen britischen liberalen Intellektuellen – im Klartext bedeuten, dass, wer in England die Mohammed-Karikaturen zeigt, dafür mit Strafe bedroht wird. Da geht es aber jetzt nicht um die Freiheit der Kunst, sondern es geht um die Freiheit der Religion. Die Einschränkung von Religionsfreiheit dient hier dazu, den Schutz von frommen Emotionen und Glaubensäußerungen anderer zu verstärken.

Religion ist immer ein hochgradig vermintes Gelände, und ein Staat, der an einer inneren Integration und am inneren Frieden orientiert ist, kann es nicht wollen, dass Menschen unterschiedlichen Glaubens aufeinander semantisch oder auch anders einschlagen. Aber: Dies bedeutet im Kern eine massive Einschränkung von Rechten der Äußerung subjektiver Meinung. Es ist nicht mehr ganz so klar, was denn Religionsfreiheit meint. Auch im politischen Diskurs der Bundesrepublik Deutschland gibt es an dem Punkte erste irritierende Tendenzen. Ich nenne nur ein ganz wichtiges Beispiel: Brigitte Zypries hat in einer programmatischen Rede in der Humboldt-Universität in Berlin gesagt, sie sei der Meinung – sie hat es als Bundesjustizministerin gesagt –, dass das Bundesverfassungsgericht die Religionsfreiheit notorisch zu weit auslege. Auch dort wird also von einem wichtigen politischen Akteur, immerhin der Bundesjustizministerin, versucht, der Religionsfreiheit, so wie sie vom Bundesverfassungsgericht ausgelegt worden ist, ein Stück weit Grenzen zu setzen.

Zweiter Punkt: Auch mit der Freiheit der Kunst ist es schwierig geworden. Wir kennen aus der Geschichte der modernen Kunst immer wiederkehrende, immer neue Konflikte um avantgardistische Kunst. Es ist unschwer möglich, die Geschichte des Verhältnisses von religiösen Akteuren, Bischöfen, Kirchen, Landessynoden, landessynodalen Präsidien einerseits und Kunstproduktion andererseits als eine Konfliktgeschichte zu schreiben. In der Gegenwart erleben wir, dass solche Konflikte vielfältig zugenommen haben. Das klassische Beispiel ist der sogenannte dänische Karikaturenstreit. Religiös Erregte sagen, dass sie in ihrem Glauben verletzt worden seien. Wir kennen aber auch Konflikte dieser Art auf kleinerem Level. Ich weiß nicht, ob Sie die Debatte über das Fenster Gerhard Richters im Kölner Dom verfolgt haben, wo kein Geringerer als der Erzbi-

schof von Köln, Kardinal Meisner, gesagt hat, dies sei eine ‚entartete Kunst'. Er hat eine Ausdrucksweise gewählt, die an die Sprache der Denunziation der avantgardistischen Kunst durch die Nationalsozialisten erinnert. Für den Kardinal gehört diese abstrakte, nicht figürliche Kunst nicht in einen Kirchenraum. Da haben Sie einen kleinen ästhetischen oder religionspolitischen Streit über die Präsenz moderner Kunst im kirchlichen Kontext.
Sie werden vielleicht auch die Auseinandersetzungen in Bozen um Martin Kippenbergers grünen Frosch mitbekommen haben. Kippenbergers grüner Frosch ist ein gekreuzigter Frosch, der in der einen Hand einen Bierkrug hält und in der anderen Hand ein Ei. Es gibt noch andere Frösche, graue und silberne gekreuzigte Frösche von Martin Kippenberger. Der besagte Frosch ist im Bozener Museum, das ist ein Museum, getragen von der Provinz aber auch von einem Bürgerverein ausgestellt worden, und die Ausstellung dieses gekreuzigten Frosches hat dazu geführt, dass es im Rahmen des Wahlkampfes in Südtirol heftige kulturpolitische Debatten gegeben hat: mit all dem, was solche Skandale bestimmt. Der eine macht dann plötzlich einen Hungerstreik vor dem Museum, weil er sich zutiefst in seinen Glaubensanschauungen verletzt fühlt. Andere mobilisieren und sagen, dass man die Museumsdirektorin ganz schnell rausschmeißen muss. Hier wie dort führt man Wahlkampf. Klar ist: Das Ganze ist ein gutes Beispiel dafür, wie Konflikte dieser Art für die Mobilisierung in Wahlkampfzeiten in Anspruch genommen werden können. Die ästhetisch wertkonservativen besonders Frommen nehmen den gekreuzigten Frosch zum Anlass, sich in ihren religiösen Gefühlen verletzt zu zeigen. Und die anderen sind oft nicht weniger fanatische Verteidiger des progressiven Avantgardistischen. Aus solchen Konstellationen können Sie wunderbare Kulturkampf-Konfliktszenarien entwickeln. Beispiele dieser Art gibt es permanent. Warum ist das so? Weil sich unser Thema seit 200 Jahren, das ist mir sehr wichtig, strukturell verändert hat. Kommen wir zunächst zu der ganz alten Dimension des Themas. Nichts hat die Religionsgeschichten der Menschheit so entscheidend geprägt wie das Thema Bildproduktion. Sie müssen nur in das Alte Testament blicken, da finden Sie den Satz: „Du sollst Dir kein Bildnis machen". Also das, was wir Bilderverbot nennen. Und wir haben im Alten Testament hunderte von wunderbaren Texten, in denen dagegen polemisiert wird, dass bestimmte Fromme, nämlich die, die man für die falschen Frommen hält, ihre religiösen Gefühle, Visionen, Imaginationen in Produktion von Statuen oder Heiligenbildern objektivieren. Das klassische Beispiel kennen Sie alle. Es ist ein wunderbares modernes Kunstmarktexempel: Das goldene Kalb, The Golden Calf. Der wahre Gott lässt sich nicht in einem solchen Kalb verobjektivieren, einem sinnlichen Anschauungsgegenstand, der angebetet werden soll, sondern der wahre Gott entzieht sich der Visualisierbarkeit. Er ist bildlos, bildtranszendent, er ist ein rein geistiger abstrakter jenseitiger Gott, nicht ein Gott, den man in irgendwelchen figürlichen Darstellungen fixieren kann. Alle Argumente der modernen Religionskritik, dass nicht Gott die Menschen macht, sondern der Mensch sich seine Götter schafft, sind in diesem alttestamentlichen Diskurs bereits präsent. Da wird permanent polemisiert, gegen Kunsthandwerker, die Götterstatuen anfertigen, die kleine Holzschnitzereien machen mit religiösem Symbolgehalt, die Opferamulette schmieden usw., die Steine behauen, die sozusagen das Göttliche visualisieren.
Der Konflikt um das Thema Bild und Verobjektivierung des Geistigen, dieser Konflikt ist ein Grundkonflikt der Religionsgeschichte. Und mir ist sehr wichtig, dass er nicht nur ein Grundkonflikt der christlichen Religionsgeschichte und nicht nur ein Grundkonflikt der jüdischen Religionsgeschichte ist, sondern dass wir Analoges auch aus islamischen Diskurszusammenhängen kennen. Sylvia Naef hat ein Buch, das aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt wurde, über den Umgang mit dem Bild in islamischen Kulturen geschrieben. Dort werden alle Ihre Vorstellungen über das, was sozusagen im westlichen Vorstellungshorizont über Islam und Bild gesagt wird, dekonstruiert. Also es gibt eine reiche Bildproduktion in bestimmten islamischen Kulturen. Es gibt im 19. Jahrhundert sehr viele kleine Mohammedbilder. Der Prophet ist in bestimmten religiösen Milieus visualisiert worden. Der spannende Streit entstand dann Mitte des 19. Jahrhunderts nicht an der Frage der Bilder, sondern an der Frage von Denkmälern. Darf man in die Mitte Istanbuls das Standbild eines bedeutenden Menschen stellen? Darf man in Kairo eine Herrscherstatue aufstellen? Daran hat sich ein neuer Bilderstreit entzündet, und erst dieser Bilderstreit und die damals geführte Debatte hatte zur Folge, dass gesagt worden ist: Nein. Der Islam als solcher ist eine bildlose Religion. Aber Sie müssen nur bestimmte Moscheen besuchen, dann sehen Sie, dass das so nicht stimmt. Ähnlich komplex ist die Diskussionslage innerhalb der verschiedenen Judentümer. Ich sage bewusst verschiedene Judentümer, da es ja unterschiedliche religiöse Überlieferungskulturen gibt. Dort gibt es relativ bilddistanzierte Kulturen und relativ bildoffene Kulturen.
Der nächste Schritt ist es, sich die verschiedenen Christentümer anzuschauen. Bilderstreit ist ein Dauerbrenner in den Christentumsgeschichten. Wir kennen deutlich bilderfeindliche ikonoklastische christliche Überlieferungen, also bildzerstörerische. Spannende Beispiele sind für uns nahe liegend, wenn Sie sich sozusagen die oberdeutsche, die reformierte, die calvinistische Reformation anschauen, wo Sie diese kunstzerstörerischen Bilderstürmereien hatten. Wir haben wunderbare Berichte, wie die Calvinisten das gemacht haben. Sie haben eigens Leitern konstruiert, damit sie auch ganz oben abhängen und zerstören konnten usw. Also der eine Flügel des Protestantismus ist radikal bilderfeindlich und bildzerstörerisch. Der andere Flügel des Protestantismus, die Lutheraner zumeist, auch wenn es in Wittenberg auch darüber Auseinandersetzungen gab, sind eher bilderfreundlich. Hier wird gesagt: Bilder haben einen sogenannten usus didacticus, einen hinweisenden Gebrauch. Sie können bestimmte biblische Erzählungen, bestimmte Heilswahrheiten, bestimmte religiöse Grundideen veranschaulichen, versinnbildlichen. Aber man darf die Bilder nicht anbeten. Und dann gibt es

Anna Kolodziejska, ohne Titel (Mik), 2007, Papierkorb, Papier ca. 300 x 80 x 100 cm

wieder eine ganz andere theologische Tradition, die sagt, dass man in der Anbetung des Bildes den auf dem Bilde Abgebildeten anbetet. Dies finden Sie in vielen Formen des populären Katholizismus. Und das haben Sie vor allem im Ikonenkult der orthodoxen Christentümer. Also das Bild, wird gesagt, ist hier mehr als ein Bild. Das Bild ist ein Kommunikationsmedium des Zugangs des Individuums zum heiligen Gehalt, der im Bild visualisiert wird. Über die Anbetung des Bildes kann ich mit dem dort etwa dargestellten leidenden Christus oder himmlischen Pantokrator in unmittelbare Kommunikation treten.

Alles das, was ich bis jetzt gesagt habe, hat nichts, aber auch gar nichts mit moderner Kunst zu tun. Warum? Weil es eine Kunstgeschichte der modernen Kunst gibt, nämlich eine Glaubenskunstgeschichte. Dafür ist der wichtigste Autor, die Professionals unter Ihnen wissen jetzt, wen ich nenne, der derzeit in Wien lehrende und forschende deutsche Kunsthistoriker Hans Belting. Er hat in wunderbaren Büchern gezeigt, wie es gleichsam eine Kunstgeschichte vor der Kunstgeschichte gibt. Nämlich eine Geschichte der Produktion religiöser Gebrauchskunst. Intellektuelle wie ich empfinden diese religiöse Gebrauchskunst eher als peinlich, kitschig usw. Aber sie hat auch viel fromme Emotionen stimuliert. Auch darüber hat es immer Konflikte gegeben. Konflikte fangen im christlichen Kontext damit an, dass plötzlich ganz besonders Fromme die Idee haben, dass hier vielleicht der Künstler gar nicht einen religiösen Gehalt visualisiert, sondern dass es ihm eigentlich um etwas anderes geht. Sie müssen nur einmal in manche toskanische Baptisterien gehen und sich anschauen, mit welcher wollüstigen Sinnlichkeit da die Sünde visualisiert wird. Man könnte bisweilen auf die Idee kommen, dass es dem Künstler eher Spaß bereitet hat, die Leute mit dieser Form der Lebensführung vertraut zu machen als ihnen wirklich nahe zu legen, dass es die falsche Lebensführung ist. Sie können in toskanischen Kirchen Darstellungen des gekreuzigten Christus finden. Da wundern Sie sich, dass dieser Christus vor seinem Kreuzestod in irgendwelche Bodystudios gegangen zu sein scheint. Das heißt: Die Grenze zwischen der Darstellung eines religiösen Gehaltes und den subjektiven und individuellen Intuitionen, Visionen des Künstlers, diese Grenze ist immer umstritten gewesen. Auch dies ist in meinen Augen eine wunderbare visuell faszinierende Konfliktgeschichte. Wie ist es zu verstehen, dass ein Künstler den Gottessohn nicht so darstellt, wie er immer dargestellt worden ist? Was ist, wenn sich hier Visualisierungsprozesse beobachten lassen? Das führt zu Debatten. Das sind Debatten, die bis in die Gegenwart das Thema Kunstgeschichte begleiten. Warum? Weil ein Großteil der zumindest vormodernen Kunst Auftragskunst ist, Kunst, die politische oder religiöse Autoritäten in Auftrag geben. Ich habe einen Freund, der

ist Bundesverfassungsrichter, und zu den eher schwierigen Folgeproblemen dieses Amtes gehört es, dass eines Tages ein staatlich alimentierter Maler kommt, der ein Portrait anfertigt und das wird dann im Bundesverfassungsgericht in Karlsruhe aufgehängt. Wenn Sie Präsident der Bayerischen Akademie der Wissenschaften wären, passiert Ihnen das auch. Das sind nicht immer stilsichere und geschmackssichere Portraits. Und man kann sich ja fragen, ob man es wirklich wünscht, von solchen Künstlern monumentalisiert, verewigt und verobjektiviert zu werden. Ein Großteil der Kunst, mit der wir zu tun haben, ist Kunst dieser Art. Kunst, die politischen Herrschern dazu diente, sich auf Dauer zu stellen. Kunst, die religiösen Autoritäten dazu dient, ihre religiöse Macht zu zeigen. Und dass zwischen dem Künstler und dem Auftraggeber leicht Spannungen entstehen können, weil etwa der Auftraggeber sagt, ich bin doch viel schöner als Du mich gemalt hast, ist eine unmittelbar einleuchtende Konstellation. Auch dies sind Konflikte, die weit vor der Moderne liegen. Viele Konflikte dieser Art mit Künstlern, die vertrieben werden, mit Künstlern, die einen Suizid begehen, die ganz grausamen Geschichten und was es da alles gegeben hat – ich würde da immer sagen, wenn Sie nicht die älteren lesen, müssten Sie an diesem Punkt Hans Belting, Horst Bredekamp und ein bisschen Willibald Sauerländer lesen. Das sind Kunsthistoriker, die sich mit solchen Konfliktstrukturen intensiv beschäftigt haben.

Wichtig ist noch, dass das, was ich über die Aura von Bildern gesagt habe, nicht nur ein religiöser Punkt ist. Also wenn Sie in eine deutsche Botschaft gehen, dann hängt dort immer ein Bild des Bundespräsidenten. Wenn Sie in ein französisches Rathaus gehen, dann hängt dort immer ein Bild des aktuellen Staatspräsidenten. Das heißt: Bilder haben in bestimmten sozialen Kontexten eine spezifische Funktion. Auch das ist uralt. Wir wissen aus den vorderasiatischen Reichen, dass der Herrscher seine Macht und seine Präsenz in fernen Provinzen über Herrscherstatuen zur Darstellung brachte. Er lebte zwar in Rom; aber weil es in Kairo eine Statue gibt, ist er auch in Kairo als Machtträger präsent. Dies ist neben der religiösen Schiene eine zweite ganz wichtige, Bildern oder Monumenten und visuellen Darstellungen welcher Art auch immer eine spezifische Aura zuzuerkennen. Bilder sind mehr als Bilder. Sie sind immer auch, das ist mein Begriff, Präsenzgeneratoren. Sie sollen immer auch versuchen, etwas von der Gegenwärtigkeit des Abgebildeten zu vermitteln.

Damit kommen wir zum nächsten Schritt. Wir nähern uns, nachdem ich schon etwas zu schon älteren Themen gesagt habe, der Moderne. Jetzt haben wir zwei ganz schwierige Begriffe: den Begriff Freiheit und den Begriff Autonomie. Und sobald wir beide Begriffe haben, haben wir auch immerwährenden Streit um die Frage, ob das eine so ähnlich oder gar dasselbe ist wie das andere. Darüber muss ich jetzt ein Stück weit etwas gebildeter reden. Zunächst: Der Begriff Autonomie ist ein Kunstwort, das sich aus zwei griechischen Worten zusammensetzt: autos und nomos. Autos heißt selbst und nomos heißt Gesetz, also heißt Autonomie Selbstgesetzgebung oder laxer formuliert Selbstbestimmung. Das ist zunächst ein Begriff, der nichts mit Religion zu tun hat und zugleich ein Begriff, der auch nichts mit Kunst zu tun hat. Autonomie ist zunächst ein Fachbegriff der Juristen, die damit zum Ausdruck bringen wollten, dass bestimmte Rechtssubjekte je eigene Rechte haben. Wir wissen, dass in vormodernen Gesellschaften die Einheitlichkeit des Rechtes, das für alle in gleicher Weise gelten soll, nicht das entscheidende Prinzip ist, sondern das Recht, das jemand von der Tradition her hat. Beispielsweise haben bestimmte Klöster das Recht, Bier zu brauen, und andere haben das nicht. Zu den Autonomierechten dieser Klöster gehört es eben, Bier brauen zu dürfen. Die anderen hingegen dürfen etwas anderes machen. In dieser Weise ist Autonomie ein ganz spezieller juristischer Begriff, vor allen Dingen ein Begriff des Kirchenrechtes. Das lasse ich jetzt beiseite, aber es ist wichtig, dass die Karriere des Begriffs eine moderne Karriere ist. Der Autonomiebegriff gewinnt seine politische, seine kulturelle analytische Bedeutsamkeit erst im späten 18. Jahrhundert, in jener Epoche also, die der Historiker Reinhart Koselleck die „erste Sattelzeit“ genannt hat. Das muss ich Ihnen jetzt erläutern. Nicht nur die Welt ändert sich, nicht nur die Menschen ändern sich, sondern auch die Sprachen, mit denen wir uns selbst und die Welt zu erfassen versuchen, ändern sich. Deshalb kann man Geschichte auch als Begriffs- oder Diskursgeschichte schreiben. Im ausgehenden 18. und im frühen 19. Jahrhundert wird der Begriffsvorrat dramatisch und tiefgreifend neu entwickelt. Ganz alte Begriffe verlieren ihren Sinn. Oder sie gewinnen einen neuen Bedeutungsgehalt. Andere Begriffe verschwinden einfach. Und sehr sehr viele neue Begriffe werden gebildet. Ich habe das früher einmal untersucht für die philosophische und theologische Lexikalik, also Begriffe, die in Lexika aufgenommen sind. Man kann davon ausgehen, dass ca. 60 Prozent der Fachsprache der Philosophen und Theologen im Jahr 1800 neu ist im Verhältnis zu der Sprache, die sie im Jahre 1750, also gerade in der Generation vorher gebraucht haben. In diesem Zusammenhang ist „Autonomie“ zum Zentralbegriff am Firmament der mit neuem Bedeutungsgehalt aufgeladenen Begriffe geworden. Autonomie gab es immer schon. Quellen darüber haben wir seit dem 15. Jahrhundert. Jetzt redet plötzlich ganz emphatisch ein Philosoph wie Immanuel Kant von der Autonomie des Menschen. Autonomie wird zu einem Schlüsselbegriff einer neuen Selbstverständigungsdebatte, die auf die Freiheit des Menschen konzentriert ist.

Dazu habe ich jetzt ein paar Belege mitgebracht. Wir können seit 1781 (Ich muss dazu etwas in Klammern sagen: Wann immer ich jetzt eine Jahreszahl nenne, beruht sie auf dem aktuellen Stand unseres Wissens. Ich bin in nahezu jedem Fall davon überzeugt, dass man den Begriff schon vorher nachweisen kann. Aber wir haben die entsprechenden Quellen noch nicht erschlossen.) – also 1781 kann ich erstmals den Begriff „religiöse Autonomie“ nachweisen. Und zwar bei protestantischen Theologen, die stark von Immanuel Kant geprägt worden sind. Sie nehmen also Kants Begriff der Autonomie, d.h. Kants Begriff der Selbstgesetzgebung der reinen

Gabriela Oberkofler, Installation mit drei weißen lebenden Tauben, 400 x 350x 400 cm, Ausstellung Blut im Schuh, 2009, Hospitalkirche Stuttgart

praktischen Vernunft dafür in Anspruch, zentrale Überlieferungsgehalte des christlichen Glaubens neu und freiheitskompatibel zu deuten. Sie sind trunken vor Begeisterung für Freiheit. Das Christentum sei eine Religion der Freiheit, das Christentum sei eine Religion der Menschenwürde, das Christentum sei eine Religion der Menschenrechte. Und alles stützen sie auf die Auslegung der Imago Dei, der Fähigkeit des Menschen, Ebenbild Gottes zu sein. Ich weise Sie darauf hin, dass Sie in dieser Imago Dei-Vorstellung wieder mit dem Bildbegriff konfrontiert sind. Darin liegt Sprengstoff. Also jeder Mensch ist ein individuelles Ebenbild Gottes. Und als individuelles Ebenbild Gottes hat jeder Mensch das elementare Recht und Vermögen, gerade in Fragen des religiösen Glaubens allein der inneren Stimme und der Stimme seines Gewissens und seiner vernünftigen Einsicht zu folgen. Gott habe sein vornehmstes Geschöpf zur Freiheit der Kinder Gottes berufen und in dieser gottgewollten Freiheit habe jeder Mensch die Aufgabe, seine individuelle Frömmigkeit zu einem tätigen praktischen und vernünftigen Herzensglauben, zur Denkgläubigkeit, zur vernünftigen Gläubigkeit zu veredeln. Dieser Diskurs um religiöse Autonomie setzt ein im protestantischen und wird sehr schnell im jüdischen Deutschland weitergeführt. Er erreicht dann auch das katholische Deutschland. Religiöse Autonomie wird zu einer programmatischen Emanzipationsformel vom dogmatischen Kirchenglauben. Der Gegenbegriff zur Autonomie heißt schon bei Kant Heteronomie. Heteros bedeutet fremd. Selbstbestimmung versus Fremdbestimmung. Das Christentum sei nicht eine Religion der Fremdbestimmung, sondern das Christentum sei eine Religion der Autonomie, der Selbstbestimmung. Und deshalb soll man gegen den Dogmenzwang, kirchenherrschaftliche Fremdbestimmung, hierarchische Autorität und blinde Glaubensknechtschaft das Recht eines jeden Menschen auf seinen Glauben geltend machen. Das ist ein spannender Prozess. Herr Müller wusste nicht, was er tat, als er mich eingeladen hat, weil ich in jungen Jahren meine Habilitationsschrift zum Begriff der Theonomie, also der Bestimmtheit durch Gott, geschrieben habe. Hier habe ich versucht, einen dieser neuen Begriffe, Neologismen des Diskurses um 1800 ein bisschen genauer anzuschauen. Ganz klar ist, dass wir schon um 1800 eine diskursive Grundkonstellation haben. Die einen sagen, der Mensch, der für sich Autonomie beansprucht, dieser moderne Mensch, der ist nur ein Sünder. Er maßt sich nämlich eine Position an, die eigentlich allein Gott zusteht. Er maßt sich titanischen Freiheitswahn an. Er sei ein Mensch, der sich selbst nicht begrenzen

könne. Aber die anderen müssten sagen: Nein. Der innere Sinn des Christentums ist die Stärkung individueller Freiheit, gerade auch gegenüber religiösen wie politischen Autoritäten.
Das war jetzt der erste Sinn der Formel „religiöse Autonomie“. Jetzt komme ich zu einem zweiten im damaligen Diskurs behandelten Bedeutungsgehalt von Autonomie. Dabei bezieht sich Autonomie nicht auf die Selbstbestimmung des Individuums, sondern auf die relative Eigenständigkeit bestimmter Kultursphären oder Institutionen. Herr Müller hat vorhin auf das Grundgesetz verwiesen. In der Tat ist im Grundgesetz die Religionsfreiheit festgeschrieben; im Grundgesetz ist auch die Autonomie der Kunst festgeschrieben. Vergessen wird in diesem Lande sehr häufig, dass auch die Wissenschaftsfreiheit festgeschrieben ist. Die Wissenschaftsfreiheit hat es im Moment nicht so leicht. Aber das ist eine andere Rede von Autonomie, weil sie sich auf die Autonomie bestimmter Institutionen, etwa auf die Institution des Wissenschaftssystems, bezieht oder auf die Autonomie bestimmter kultureller Praktiken, etwa der Produktion von Wissenschaft oder der Produktion von Kunst usw. Auch dies ist heftig umstritten gewesen. Denn wenn Sie die Autonomie der Kunst anerkennen, dann haben Sie Sphären der Kommunikation etabliert, in die der Staat nicht oder höchstens mit sehr großen juristischen Anstrengungen eingreifen kann. Man könnte eine Geschichte der permanenten kontroversen Auslegung von Begriffen wie Glaubensfreiheit, Religionsfreiheit, Wissenschaftsfreiheit, Autonomie der Kunst usw. schreiben.
Es gibt nicht den Zustand, wo diese Begriffe ein für allemal geklärt und von allen Akteuren in gleicher Weise verstanden worden sind. Sondern Menschen benutzen dieselben Begriffe in unterschiedlichen Kontexten mit unterschiedlichen Absichten. Das ist eine triviale, aber ganz wichtige Botschaft. Deshalb herrscht seit 1800 ein permanenter in unterschiedlichen diskursiven Arenen geführter Diskurs über die Freiheit der Kunst, über die Religionsfreiheit usw. Das ist mir wichtig, dass die Auseinandersetzungen, mit denen wir es in der Gegenwart zu tun haben, der Struktur und der argumentativen Logik nach keine wirklich neuen Auseinandersetzungen sind. Das einzige ist, dass man sagen kann, dass bisweilen der prinzipielle Charakter dieser Auseinandersetzungen nicht immer klar ist. Ich will das zunächst an einer Verschiebung deutlich machen, von der ich hoffe oder vermute, dass Sie sie bereits angesprochen haben. Wir haben ja andere stark emphatisch aufgeladene Freiheitsbegriffe in der Verfassung. Pressefreiheit ist etwa ein wichtiges Thema. Wie oft haben wir die Vorstellung gehabt, hier ist der Staat und da der freie Bürger. Und da haben wir sozusagen einen Systemkonflikt zwischen dem Staat, der leicht um der öffentlichen Ordnung willen autoritär, vormundschaftlich und heteronom ist, und dem Bürger, dessen Freiheitssphäre geschützt werden muss. Das ist eine Konfliktlage, die Sie im 19. Jahrhundert immer wieder finden. Also da kommt der Staat und sagt, dieses Bild ist zwar schön. Aber es gefährdet die öffentliche Ordnung; die Sittlichkeit wird unterminiert. All diese Konflikte um neue avantgardistische Kunst sind ausgetragen worden. Man hat den gesunden Anstand der Leute beschworen. Man hat das allgemeine Sittengesetz beschworen. Gerade die traditionsbewussten Frommen haben gesagt, das ist ja ganz widerlich, was da gezeigt wird. Das ist gar nicht Kunst, sondern das ist Propaganda der Unsittlichkeit. Zu avantgardistischen Revolutionen gehört der Konflikt notwendig dazu.

Wir leben in der Gegenwart möglicherweise in einer Situation, in der wir zunehmend mit einer anderen Struktur des Konfliktes konfrontiert werden. Ich beginne mit einer persönlichen Bemerkung, um Ihnen den Strukturwandel deutlich zu machen. Es gibt gute Gründe dafür, einem die Sicherheit seiner Bürger fördernden Staat zu verbieten, dass er auf die Festplatten von Individuen zugreifen darf. Es gibt Gründe dafür. Ich sag jetzt nicht, der Rechtsstaat darf das oder darf das nicht. Wieso soll man eigentlich freien Bürgern ein Recht auf Privatheit zugestehen, wenn diese Bürger selbst schon von diesem Recht auf Privatheit kumulativ und zunehmend keinen Gebrauch mehr machen? Sie müssen nur einmal – wie ich heute – von München aus im Speisewagen nach Stuttgart fahren, dann sehen Sie, dass es die Leute selbst sind, die das Recht auf Privatheit abgeschafft haben. Was Ihnen da am Handy Ihres Nachbarn permanent mitgeteilt wird, ist ein Beispiel dafür, dass sich eine klassische Unterscheidung, die Unterscheidung von privat und öffentlich, durch neue Kommunikationsmedien aufzulösen droht oder sich aufgelöst hat. Wir erleben weniger Konflikte zwischen Staat und Individuen, sondern wir erleben zunehmend auf Freiheit bezogene Konflikte zwischen unterschiedlichen gesellschaftlichen Akteuren. Diese Konflikte spielen sich nicht mehr zwischen Staat und Gesellschaft oder dem freien Individuum ab, sondern es sind Beeinträchtigungen von Freiheiten durch andere gesellschaftliche Akteure. Und das ist ein Problem, das juristisch sehr kompliziert ist, das aber in der Analyse des Problems neue Herausforderungen bringt.
Wir leben, wenn ich mir zunächst die Religion anschaue, in einer Welt, in der religiöse Detraditionalisierung zunimmt, also der Abbau alter Religion, oder positiv formuliert, es vollziehen sich religiöse Pluralisierung und Individualisierung. Sie glauben gar nicht, was Leute alles an Unsinn und Spinnereien glauben. Wenn Sie religionssoziologische Umfragen lesen, was Menschen ernsthaft glauben, dann bekommen Sie ein wenig Angst vor Wesen unserer Art. Das ist mit der Vernunft nicht immer zu vereinbaren, das ist einfach so. Und wenn Sie sich jetzt überlegen, dass sich damit dann auch Ansprüche auf Erziehung von Minderjährigen, Ansprüche auf Einrichtung von Privatschulen, Ansprüche auf Präsenz in den Medien verbinden, werden Sie hoffentlich etwas nachdenklich. Ich gehöre einer Arbeitsgruppe des Wissenschaftsrates an, die sich gerade mit der Präsenz von Religionsgemeinschaften, genauer dem Anspruch von Präsenz von Religionsgemeinschaften im deutschen Wissenschaftssystem beschäftigt. Nehmen wir ein klassisches Beispiel, mit dem wir konfrontiert sind: die Aleviten. Wenn Sie Islamwissenschaftler fragen, was Aleviten sind, dann sagen sie, das ist eine Abspaltung, eine Reformbewe-

gung innerhalb bestimmter muslimischer Überlieferungen im 19. Jahrhundert in der Türkei. Die alevitische Gemeinschaft in der Bundesrepublik Deutschland hat in vier Bundesländern erfolgreich durchgesetzt, dass ihre alevitische Religion nicht eine Unterart des Islam ist, sondern eine eigenständige, völlig autonome Religion. Diese Aleviten haben jetzt in vier großen Bundesländern einen Anspruch darauf, an öffentlichen Schulen selbst Religionsunterricht erteilt zu bekommen. Das ist die praktische Folge. Sie müssen dann an Universitäten auch Lehrstühle zur Ausbildung von alevitischen Religionslehrern schaffen. Im Zeichen der Religionsfreiheit haben sich hier ungebildete Funktionäre den Anspruch von Alimentation für staatliche Lehrstühle geschaffen. Sie behaupten, es gäbe eine prä-islamische Wurzel des Alevitentums. Ich kenne keinen Religionsforscher, der diese Ansicht teilt, aber Sie sehen, wir haben massive Probleme im Spannungsfeld von Recht und Religion; weil Religionsfreiheit ein extrem voraussetzungsreicher Begriff ist.

Ich wähle jetzt bewusst ein nicht deutsches Beispiel. Zunächst weise ich darauf hin, dass wir niemals in der europäischen Geschichte vergleichbar viele Konflikte über Religionsrecht ausgetragen haben wie in den europäischen Gesellschaften der Gegenwart. Die einen klagen, dass ihre muslimischen Töchter am Schwimmunterricht teilnehmen müssen, die anderen klagen, dass ihr Sohn am Sexualkundeunterricht teilnehmen muss. Im einen Fall sind es Muslime, im anderen Fall Katholiken, es sind also permanent religionsbezogene Konflikte. Das Kreuz in bayerischen Klassenzimmern, das Kopftuch einer baden-württembergischen Studienreferendarin. Das sind klassische Konflikte um Religionsfreiheit. Diese Konflikte kosten unendlich viel Geld und sind ein Ausdruck dafür, dass es nicht immer so leicht ist zu sagen, wo die Grenzen von Religionsfreiheit möglicherweise zu ziehen sind. Der tollste Fall, das erzähle ich für die Jüngeren unter Ihnen, ist der Sikh. In England müssen Sie, wenn Sie Motorrad fahren, einen Helm tragen. Es gab aber keine Helme, bei denen sie gleichzeitig ihren Turban tragen konnten. Deshalb hat ein Sikh geklagt und hat sich vor dem obersten britischen Gericht – man muss sagen leider – durchgesetzt. Er wurde von der Helmtragepflicht beim Motorradfahren befreit, damit er religiösen Konventionen gemäß weiter seinen Turban tragen kann. Das hat – ein einziger Fall – zu weiteren 116 Verfahren geführt. Ich beschreibe Ihnen die Logik: Die Versicherung hat dann gesagt, der junge Mann hat ein höheres Risiko, deshalb haben wir das Recht, die Versicherungsprämie zu erhöhen. Daraufhin hat er gegen die Versicherung geklagt. Sie lachen, aber ich nenne einen Fall dafür, wie es sozusagen sehr schnell deutlich wird, dass es im Einzelnen mit der Religionsfreiheit eine sehr schwierige Abwägung ist. Und auch bei der Freiheit der Kunst ist es sehr sehr leicht, die große Pathosformel von der Autonomie des Künstlers zu beschwören. Als entschiedener Liberaler bin ich der Meinung, dass die Freiheit immer einen Vorrang haben soll. Aber dass es im einzelnen Konflikte und damit verbundene Abwägungen geben muss, das leuchtet andererseits auch ein. Es ist klar, dass wir also im Namen der Kunstfreiheit jedenfalls nicht behaupten können, dass es überhaupt nicht möglich sei, im einen oder anderen Fall zu sagen, aus den und den Gründen finden wir hier, dass eine Grenze erreicht sei – der klassische Fall ist dann immer die Pornographie.

Meine zentrale These lautet: Gesellschaften unseres Typs sind geprägt durch mehr Verschiedenheit. Dies ist ein ganz trivialer Sachverhalt. Mehr Verschiedenheit bedeutet in aller Regel mehr Konflikt. Wenn Menschen anders sind, gibt es auch mehr Schnittstellen für Streitigkeiten. Mehr Konflikt bedeutet mehr Strapazierung des Rechtssystems, als desjenigen Systems, in dem wir in friedlicher Weise Konflikte zu verarbeiten versuchen. Wobei möglicherweise bisweilen das Rechtssystem solche Konfliktnahme leider prolongiert, also selbst seinerseits Konflikte erzeugt. Wenn das stimmt, was ich gerade gesagt habe, mehr Verschiedenheit mehr Konflikt, dann wird man einfach davon ausgehen müssen, dass weitere Prozesse individueller Autonomisierung, Selbstbestimmung zu einer verschärften Konfliktdynamik führen müssen. Und natürlich gehört es zu diesen Konflikten, dass sie niemals Konflikte um den Glauben oder um die Kunst sind. Sondern dass sich da ganz unterschiedliche Interessen überlagern. Mit Empörung können Sie nämlich auch gut Politik machen. Mit Empörung können Sie bestimmte Gruppen der Gesellschaft mobilisieren. Es muss nur intelligent genug sein, eine entsprechende Entrüstungsrhetorik zu erfinden oder zu sagen, wir sind eine stigmatisierte Minderheit. In unserer Gesellschaft empfiehlt es sich, zu einer stigmatisierten Minderheit zu gehören. Verfolgung zahlt sich aus. Das ist einfach so. Auf allen Seiten. Und insofern lautet meine Diagnose zu dem hier gestellten Thema: Glaubensfreiheit, Religionsfreiheit einerseits und der Kunst andererseits. Wir werden permanent mit solchen Konflikten zu tun haben, weil wir unter ganz anderen medialen Bedingungen miteinander kommunizieren, weil die Welten der Religion sich tiefgreifend und dramatisch verändert haben und weil die uralten Streitthemen, und das ist ein uraltes Streitthema, religiöser Glaube und Bildvisualisierung, weil diese Streitthemen in der Moderne weiter auf der Tagesordnung bleiben. Man kann sie auch gar nicht lösen, weil sie meiner Meinung nach in die Tiefengrammatik der Religionsgeschichten der Menschheit gehört. Bilder haben eine spezifische Macht. Sie verselbständigen sich gegenüber dem Produzenten. Bilder sind extrem interpretationsoffen. Der eine sieht sie so, der andere sieht sie so. Daraus kann immer nur Auslegungsstreit entstehen.

Der Beitrag geht auf einen Vortrag zurück, den Friedrich Wilhelm Graf am 5. Dezember 2008 im Hospitalhof Stuttgart gehalten hat. Wir danken Friedrich Wilhelm Graf für die Abdruckerlaubnis.

Michael Germann

„Eine Zensur findet nicht statt."
Wo beginnt und wo endet die Freiheit der Kunst?

Die Veranstalter dieser Tagung haben uns mit einem Widerspruch konfrontiert: „Eine Zensur findet nicht statt." So steht es im Titel des Vortrags, und so steht es auch im Grundgesetz (Artikel 5 Absatz 1 Satz 3 GG). Es erscheint einigermaßen kühn, über etwas sprechen zu wollen, was gar nicht stattfindet. Aber die Veranstalter haben vorgesorgt und in der Einladung zu diesem Vortrag auch das Gegenteil gesagt: Zensur finde überall und alltäglich statt. Lügt also das Grundgesetz?
Das ist ein juristisches Thema. „Kunst" und „Freiheit" sind offensichtlich Rechtsthemen. Das liegt nicht unbedingt im Wesen der Kunst als solcher. Man kann sich auch eine Kunst vorstellen, die überhaupt keine Rechtsfragen aufwirft. Aber Kunst wirft Rechtsfragen auf. Das liegt daran, daß sie etwas bewirkt. Eine Kunst, die nur ein ästhetisches Spiel bleibt, wird schwerlich Konflikte erzeugen. Wo kein Konflikt ist, gibt es für das Recht nichts zu regeln und für die Kunst nichts, wovor die Kunstfreiheit sie schützen müßte. Bei wirkungsloser Kunst käme niemand auf die Idee, über Zensur nachzudenken. Aber Kunst hat Wirkung, deswegen ist sie interessant. Kunst ist eine Form der Kommunikation. Kommunikation wird niemals von vornherein ganz ohne Beeinträchtigung für andere bleiben. Deshalb kommt das Recht ins Spiel und damit auch die Juristen.
Eine kleine Typologie der Konflikte um Kunst in der Rechtsprechung des Bundesverfassungsgerichts[1] soll deutlich werden lassen, in welchen Beziehungen sich diese Konflikte vor unserem höchsten Gericht wiederfinden. Kunst ist auch für Juristen etwas sehr Schönes. Schon die Spitznamen der Entscheidungen lassen das pralle Leben anklingen: „Mephisto", „anachronistischer Zug", „Ministerpräsident als kopulierendes Schwein", „Tanz der Teufel", „Josefine Mutzenbacher – die Lebensgeschichte einer wienerischen Dirne, von ihr selbst erzählt". Das Thema Kunstfreiheit gibt einem Juristen außerdem die seltene Gelegenheit, bei einem Vortrag auch einmal Bilder zu zeigen. Das haben wir sonst nicht so leicht. Für heute habe ich es mir besonders einfach gemacht und zur Illustration der Konflikttypologie um Kunst und Kunstfreiheit nur auf der Hompage der „Titanic" die Titelseiten der letzten Jahre angeschaut[2]. Dort habe ich für alle Konflikte, die es geben kann, etwas gefunden. Das ist kein Zufall. Die Titanic ist eine bundesrepublikanische Institution, die sich mit ihren unermüdlichen Bemühungen, die Schranken der Freiheit zu verletzen, wie kaum eine andere um die Entwicklung der Rechtsprechung zu Artikel 5 GG verdient macht.

Bild 1

I. Kunst vs. Persönlichkeitsrechte

Im Bild 1 ist schon sichtbar, daß etwas passiert ist: Hier hat das Recht eingegriffen.
Das Bundesverfassungsgericht hat einige besonders interessante Urteile in Fällen gesprochen, in denen sich Menschen dagegen gewehrt haben, in Kunstprodukten vorzukommen. Sie haben geltend gemacht, daß sie so nicht dargestellt werden dürfen. Zu dieser Fallgruppe gehört schon ein früher Klassiker in der Rechtsprechung des Bundesverfassungsgerichts zur Kunstfreiheit: der „Mephisto"-Fall[3]. Darin ging es um Klaus Manns Roman „Mephisto", in dem die Nachkommen von Gustav Gründgens eben ihren Gustav Gründgens wiedererkannt hatten. Es war nicht sehr schmeichelhaft, was im Roman über diese Figur zu lesen war; und dagegen haben sich die Nachkommen vor dem Bundesverfassungsgericht gewehrt – erfolglos. Im letzten Jahr (2007) gab es gleich mehrere Fälle in dieser Richtung. Da ging es um einen Roman „Esra", gegen den sich die ehemalige Lebensgefährtin des Autors gewehrt hat: Hier werde über sie geschrieben, das stelle sie bloß, das müsse sie sich nicht gefallen lassen. Das gleiche hat auch die Mutter dieser Freundin vorgebracht. Die Freundin selbst hat Recht bekommen vor dem Bundesverfassungsgericht, ihre Mutter aber nicht.[4] – In einer anderen Entscheidung ging es um ein Theaterstück mit dem Titel „Ehrensache", das reale Ereignisse um die Tötung eines Mädchens verarbeitet. Die Mutter des ermordeten Mädchens hat ihre Geschichte in diesem Theaterstück wiedererkannt und sah darin die Menschenwürde ihrer getöteten Tochter verletzt. Das Bundesverfassungsgericht hat ihre Verfassungsbeschwerde nicht zur Entscheidung angenommen. [5]
– Ebenfalls im letzten Jahr hat das Bundesverfassungsgericht über einen autobiographischen Roman entschieden, in dem die ehemaligen Lehrer des Autors einige Ähnlichkeiten zwischen den Romanfiguren und sich selbst festgestellt hatten; so, wie die Lehrer in dem Roman dargestellt wurden, wollten sie aber nicht vorkommen. Auch ihre Verfassungsbeschwerde wurde nicht zur Entscheidung angenommen. [6] Ihnen sicher noch in Erinnerung ist der Streit um die Verfilmung der Ereignisse um Contergan. Die Eilanträge gegen die Sendung wurden abgewiesen. [7]
Wiederum ein älterer Klassiker der Rechtsprechung ist ein Urteil, zu dem die Titanic mit ihrer Rubrik „Die sieben peinlichsten Persönlichkeiten" Anlaß gegeben hat, indem sie einem körperbehinderten Bundeswehroffizier den Beinamen „geb. Mörder" gegeben hat. [8] – In dieser Gruppe von Konflikten

fühlen sich Menschen durch Kunst wie Romane oder Theater oder durch Kommunikation in anderen Formen in ihren Persönlichkeitsrechten verletzt.

Bild 2

Eine andere typische Konstellation ist politische Kunst, die Politiker persönlich angreift. Witze über Politiker werfen rechtlich geringere Probleme auf als Witze, die öffentlich über Privatpersonen herziehen. Das Titelbild der Titanic 2005/4 (Bild 2) belegt zwar einen Politiker mit einer Verbalinjurie, aber bei genau diesem Politiker gerät das gar nicht in Konflikt mit dem Persönlichkeitsrecht. Das ist eher eine Hommage.

Bild 3

Das Titelbild der Titanic 2006/10 (Bild 3) – „Kohls Mädchen packt aus – ‚Ich mußte Kanzler zu ihm sagen'" ist für das Verhältnis zwischen Kunst und Persönlichkeitsrecht ganz unproblematisch. Der Titel hat übrigens einen Preis bekommen, den LeadAward 2007 in Bronze als „Cover des Jahres".

Bild 4

Das Titelbild der Titanic 2005/7 (Bild 4) zeigt dieselbe Dame in einer Montage, die einen Gag aus der Zeit nach der Grenzöffnung 1989 wiederholt: Damals hatte die Titanic eine „Zonen-Gaby (17) im Glück (BRD)" mit halb geschälter Salatgurke („Meine erste Banane") gezeigt, hier groß die Titanic den Gag für „Zonen-Geli" noch einmal auf. Diese Satire mag vielleicht die Gefühle von Menschen kränken, die sich wegen ihrer Herkunft aus der DDR veralbert fühlen. Aber weder in Bezug auf einen kollektiven Achtungsanspruch noch in Bezug auf die aufs Korn genommene Politikerin haben wir hier irgendeinen ernsten Konflikt zwischen Persönlichkeitsrecht und satirischer Kunst.
Anders dürfte es beim Titelbild 2006/7 gewesen sein. Als im Grenzgebiet zwischen Österreich und Bayern der „Problembär" unterwegs war, der am Ende getötet wurde, zeigte der Titanic-Titel das Gesicht eines damals durch die Schlagzeilen streifenden Spitzenpolitikers mit dem Kommentar „Problembär außer Rand und Band: Knallt die Bestie ab!" Wenn also mit dem Aufruf gespielt wird, einen Politiker zu töten, dann ist ein Konflikt zwischen dem, was die Kunst will, und dem, was den Politiker als Menschen betrifft, jedenfalls plausibel. Das Ergebnis der gerichtlichen Entscheidung über diesen Konflikt haben wir anfangs gesehen (Bild 1).
Zur Fallgruppe „politische Kunst versus Persönlichkeitsrechte Dritter" gehören aus früherer Zeit und außerhalb der „Titanic" noch zwei Darstellungen von Franz Josef Strauß: Ein politisches Straßentheater, in Anlehnung an eine Szene in einem Gedicht von Brecht unter dem Titel „Der anachronistische Zug", zeigte Strauß im Kreise von alten Nazis; dagegen hat sich Strauß gewehrt, aber erfolglos. [9] Erfolgreich hat er sich gewehrt gegen eine Karikatur, die ihn in verschiedenen Zusammenhängen als kopulierendes Schwein darstellte. [10]

II. Kunst vs. Staatsschutz

Eine andere Konstellation, die uns immer wieder begegnet, ist der Konflikt zwischen Kunst und Staatssymbolen. Dazu gehören Darstellungen, auf denen ein Mann auf die Bundesflagge uriniert, oder die Verfremdung des Deutschlandliedes. Beide Fälle sind zugunsten der Satire, zugunsten der freien Meinungsäußerung ausgegangen.[11]

Dann gibt es Konflikte zwischen Kunst und dem Verbot der Kennzeichen verfassungswidriger Organisationen. In einem Fall waren T-Shirts mit einem Bild von Hitler verbreitet worden, nicht zu seiner Glorifizierung, sondern als eine satirischen Darstellung von Hitler mit einem Jojo an der zum „Hitlergruß" erhobenen Hand. Das war verwechselbar mit einer Glorifizierung, aber das Verbot ist vom Bundesverfassungsgericht aufgehoben worden.[12] Keinen Erfolg vor dem Bundesverfassungsgericht hatte ein ehrenamtlicher Richter, der sich mit Neonazi-Musik hervorgetan hatte und sich dagegen beschwerte, daß er wegen seiner Beteiligung an einer Neonazi-Band mit dem Verlust seines Ehrenamts sozusagen diszipliniert wurde: Hier wog der Schutz des richterlichen Ehrenamtes schwerer als das Interesse, das der Richter mit seiner Neonazi-Musik verfolgte.[13]

III. Kunst vs. Jugendschutz

Natürlich liegen auch die Konflikte um Gewaltdarstellungen und Pornographie in der Kunst nahe. Sie betreffen den Jugendschutz. Eine Verfassungsbeschwerde gegen Maßnahmen, die gegen den Horrorfilm „Tanz der Teufel“ wegen exzessiver Gewaltdarstellungen ergriffen worden waren, hatte Erfolg, weil diese Maßnahmen unzulässig waren.[14] Der Film war zur Begutachtung bei der Selbstkontrolle der Filmwirtschaft eingereicht worden, die ihn dann aber der

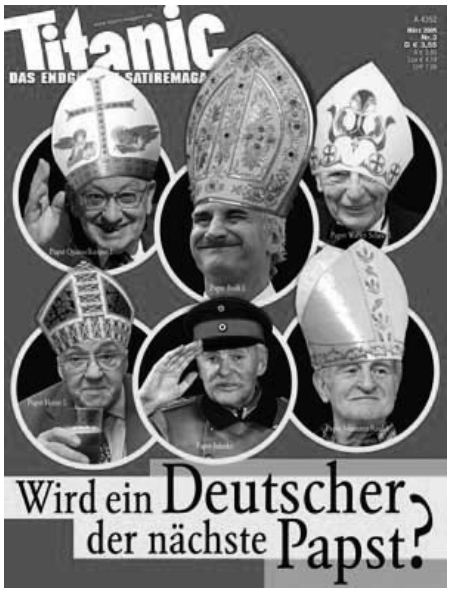

Bild 5

Staatsanwaltschaft übergab. Das Bundesverfassungsgericht hat das als unzulässige Zensur beurteilt. Denn bei der Einreichung des Films zur Begutachtung hatte noch gar nicht festgestanden, daß dieser Film in dieser Form verbreitet werden sollte. Seine „vorbeugende“ Einziehung verstieß gegen das Zensurverbot.
Mit dem Verhältnis von pornographischer Kunst und Jugendschutz befassen sich Entscheidungen über das Werk „Opus Pistorum“ von Miller, dann eine Entscheidung mit dem schönen Spitznamen „Zärtliche Rituale“ sowie die Leitentscheidung über den Roman „Josefine Mutzenbacher – die Lebensgeschichte einer wienerischen Dirne, von ihr selbst erzählt“. Alle diese Entscheidungen sind zugunsten der Kunstfreiheit ausgegangen.[15]

IV. Kunst vs. religiöse Gefühle

Reibungen zwischen Kunst und religiösen Gefühlen kommen sicher häufig vor, ohne daß es zu Streit kommt. Wem das Papstamt heilig ist, der wird vielleicht am Titel der Titanic 2005/3 (Bild 5) Anstoß nehmen, aber sich kaum empören. Zu Streit führte im Jahr 2006 immerhin die Cartoon-Serie „Pope Town“ in MTV, eine wahrscheinlich

Bild 6

eher plumpe Satire über das Leben im Vatikan.[16] Zu Streit führte auch ein sogenanntes Rock-Comical mit dem Titel „Das Maria-Syndrom“, das in einer verletzenden Art und Weise über den Glauben an eine jungfräuliche Empfängnis herzog.[17]
Der Titanic-Titel 2006/3 (Bild 6) kommt vielleicht den Konflikten nahe, die wir kürzlich im Karikaturenstreit erlebt haben. Das ist eine Symbolisierung von Weltreligionen, die sicherlich nicht nur nicht jedermanns Geschmack trifft, sondern auch den einen oder anderen in seinen religiösen Gefühlen tangiert. Rechtlich ist das noch unproblematisch. Aber das Konfliktpotential einer Fremddarstellung und Fremdinterpretation von Religion durch Kunst kann man sich mit einem solchen Bild ganz gut vor Augen halten.
Dieses Konfliktpotential hat jüngst eine neue Dimension gezeigt, nämlich eine durch Kunst ausgelöste, religiös motivierte Gewalt. Es ist jetzt schon ein Weile her, war aber damals noch etwas Neues, daß der Autor Salman Rushdi mit dem Tod bedroht wurde. Wegen eines Buches wurde er von muslimischen Klerikern zur Todesstrafe „verurteilt“. Rushdi mußte sich in den 1980er Jahren verstecken, und es gab mehrere Gewalttaten an Übersetzern. Es war damals für die westliche Öffentlichkeit eine neue Erfahrung, daß die Differenzen im Kunst und Religion grenzüberschreitend wirksam werden und religiös motivierte Gewalt hervorrufen können. Sie wiederholte sich 2004 mit der Ermordung von Theo van Gogh wegen eines Kurzfilms über eine mißhandelte Frau, der heftige Proteste von Muslimen auf sich gezogen hatte und vom Mörder als Motiv für seine Tat angegeben wurde. Im Jahr 2005 erlebten wir den Karikaturenstreit über eine Serie von Mohammed-Karikaturen in der dänischen Tageszeitung „Jyllands-Posten“. Dieser Karikaturenstreit hat eine Vorgeschichte: Ein Kinderbuchautor hatte für sein Buch „Der Koran und das Leben des Propheten Mohammed“ einen Illustrator gesucht. Doch aus Angst vor Bedrohungen hatte sich kein Illustrator für dieses Buch gefunden. Daraufhin hatte der Kulturchef der „Jyllands-Posten“ die dänischen Künstler dazu aufgerufen, bildliche Darstellungen von Mohammed zu fertigen, um zu prüfen, wie viel Selbstzensur sich die Künstler im Hinblick auf den Islam auferlegen. Das war der Auslöser für eine weltweite Protestwelle in islamischen Ländern, fast überall auch angefeuert durch Desinformation in breitem Umfang, mit Ausschreitungen und Gewalttaten in vielen Ländern der Welt.
Ein anschauliches Beispiel für neue Sorgen wegen Konflikten zwischen Kunst und religiösen Gefühlen sind schließlich die Vorgänge im November 2006 um die Inszenierung der Oper Idomeneo in Berlin. Die Inszenierung sah für das Ende der Vorstellung ein Nachspiel vor, in dem Schauspieler einen Sack auf die Bühne schleppten und aus diesem Sack die abgeschlagenen Köpfe von Jesus, Buddha und Mohammed herauszogen. Vor der Wiederaufnahme der Oper fühlten sich der Innensenator und das Landeskriminalamt in Berlin dazu veranlaßt, die In-

tendantin vor der Gefahr eines Anschlags zu warnen. Wegen Jesus und Buddha hat man sich vermutlich weniger Sorgen gemacht, wegen Mohammed aber schon. Die Oper wurde vorsorglich abgesetzt, nach einer heftigen Auseinandersetzung und nach der Rücknahme der Warnung aber dann doch wieder aufgeführt – ohne gewalttätige Folgen.

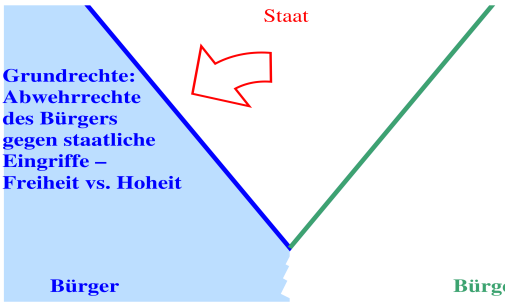

Bild 7

V. Die grundrechtliche Struktur der Kunstfreiheit

Wenn wir solche Fälle juristisch beurteilen, ist unser Maßstab die Kunstfreiheit in Artikel 5 GG. Dessen dritter Absatz stellt ganz lapidar unter anderem fest: „Die Kunst ist frei." Mehr sagt das Grundgesetz zu diesem Thema zunächst einmal nicht. Um zu verstehen, wie das Grundgesetz anhand dieses Maßstabs mit Konflikten umgeht, müssen wir uns die grundrechtliche Struktur der Kunstfreiheit vergegenwärtigen.

Die Kunstfreiheit ist ein Grundrecht und hat teil an der allgemeinen dogmatischen Struktur der Grundrechte im Grundgesetz. Die Grundrechte des Grundgesetzes sind in erster Linie Abwehrrechte gegen den Staat. Ich habe versucht, auch hierzu noch einmal mit einem Bild zu arbeiten, allerdings jetzt mit ganz primitiven, künstlerisch wertlosen graphischen Mitteln. Das Schaubild soll zeigen, wie sich ein Grundrecht wie die Kunstfreiheit im Verhältnis von Staat und Bürger darstellt. Die erste wichtige Feststellung ist: Das Grundrecht der Kunstfreiheit betrifft das Rechtsverhältnis zwischen Staat und Bürger, und zwar in der Weise, daß der Staat gehindert ist, in einen Freiheitsbereich der Bürger einzugreifen. Das Grundrecht wehrt also Eingriffe des Staates ab, indem es den Staat verpflichtet, Eingriffe zu unterlassen. Das Schaubild versucht das mit einem Strich zwischen Bürger und Staat darzustellen: Diese Schutzlinie ist grundsätzlich für den Staat unüberwindbar, der grundrechtliche Schutz begrenzt die Handlungsmöglichkeiten des Staates, er verbietet ihm, etwas zu tun, was die grundrechtlich geschützten Interessen beeinträchtigt. Dieses Rechtsverhältnis zwischen Staat und Bürger ist gekennzeichnet durch die Opposition zwischen der Freiheit des Bürgers und der Hoheit des Staates. Das ist die abwehrrechtliche Grundstruktur aller Grundrechte. Das ist damit auch die Grundstruktur der Kunstfreiheit, wie wir sie in Artikel 5 Absatz 3 Satz 1 GG finden. Das Grundgesetz beschreibt den Schutzbereich dieses Grundrechts mit dem sehr abstrakten Begriff „Kunst": Es schützt vor Eingriffen durch den Staat alles, was „Kunst" ist. Es schützt davor, daß der Staat gegenüber künstlerischer Tätigkeit etwas gebietet oder verbietet.

Nicht geregelt in Artikel 5 Absatz 3 Satz 1 GG – wie in allen Freiheitsrechten – ist das Verhältnis zwischen Bürgern. Das ist eine wichtige Erkenntnis, ein wichtiges grundrechtsdogmatisches Prinzip, das auf den ersten Blick schwer einzusehen sein mag, aber zu den Grundstrukturen des Grundrechtsschutzes nach dem Grundgesetz gehört und selbst freiheitsschützenden Charakter hat. Denn im Verhältnis zwischen Bürger und Bürger stehen sich nicht die staatliche Hoheit und die Freiheit des Bürgers gegenüber, sondern die Freiheit des Bürgers auf der einen Seite und die Freiheit des Bürgers auf der anderen Seite. Das ist eine grundsätzlich andere Struktur. Zwar haben Bürger auch Macht, die manchmal vielleicht so wirksam sein kann wie staatliche Macht. Aber prinzipiell ist die Macht, die ein Bürger kraft seiner Freiheit gegenüber anderen ausüben kann, etwas anderes, etwas schwächeres, etwas weniger heikles als die staatliche Macht.

Das bedeutet nicht, daß Bürger untereinander machen können, was sie wollen. Der Staat hat sich auch um das Verhältnis zwischen den Bürgern zu kümmern. Aber auf dieses Verhältnis zwischen Bürgern wirken die Grundrechte nicht unmittelbar ein. Eine mittelbare Wirkung können sie über die Inpflichtnahme der Bürger auch im ihrem gegenseitigen Verhältnis entfalten – das wird sich gleich noch zeigen –, aber keine unmittelbare Wirkung. Das ist ein Satz, den ich sehr betonen möchte, gerade in Beziehung auf die Bedingtheiten und Bedingungen der Kunst. Hier stehen sicherlich nicht so sehr Interaktionen zwischen dem Staat und dem Künstler im Vordergrund wie eben Interaktionen zwischen Menschen, die in irgendeiner Weise in verschiedenen Rollen am Kunstgeschehen beteiligt sind: als Rezipienten oder als Künstler oder als Organisatoren von Kunst. Für die grundsätzliche Betrachtung ist es wichtig, daß die Verhältnisse auf der bürgerlichen Seite nicht unmittelbar vom Grundrechtsschutz erfaßt sind. Man kann es also zugespitzt so formulieren: Ein Bürger genießt gegenüber einem anderen Bürger keine Kunstfreiheit. Oder aus der Perspektive des Angreifers ge-sprochen: Ein Bürger kann die Kunstfrei-heit nicht verletzen. Nur der Staat kann die Kunstfreiheit verletzen.

Die Grundrechte haben auch noch andere, weniger dominante Dimensionen als die Abwehrdimension. Eine interessante Dimension für die Kunstfreiheit ist noch die Schutz- und Förderpflicht des Staates. Indem Artikel 5 Absatz 3 Satz 1 GG sagt, „die Kunst ist frei", nimmt er den Staat auch in die Pflicht, objektive Bedingungen zu schaffen, in denen sich Kunst frei entfalten kann. Das ist ein Ansatzpunkt auch für Regelungen über den Umgang mit Kunst zwischen den Bürgern. Es ist auch ein Ansatzpunkt für Maßgaben dafür, ob und wie der Staat Kunst fördert. Wenn der Staat die Aufgabe wahrnimmt, ein freiheitliches Kunstleben zu erhalten und zu fördern, dann darf er eben für seine Förderung nicht eigene künstlerische oder kunstbewertende Maßstäbe in den Vordergrund stellen, um etwa mit dem „goldenen Zügel" zu steuern. Das sind Maßgaben, die sich aus der objektiven Dimension der Kunstfreiheit ergeben. Aber im Vordergrund der grundrechtli-

chen Betrachtung steht die abwehrrechtliche Dimension der Kunstfreiheit.

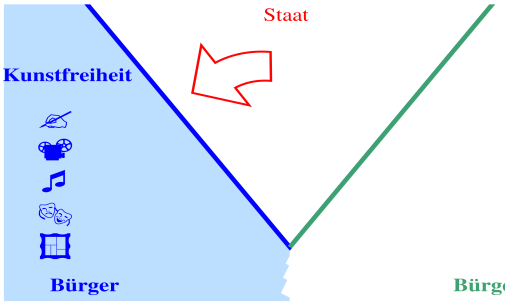

Bild 8

VI. Wo beginnt die Freiheit der Kunst?
Zum Schutzbereich der Kunstfreiheit

Wo beginnt die Freiheit der Kunst? So fragt der Titel des Vortrags. Rechtlich gesprochen: Wie ist dieser Schutzbereich der Kunstfreiheit (im Schaubild hellblau gefärbt) zu umschreiben, wo fängt er an? Eine Aussage macht das Schaubild dadurch erkennbar, daß die Fläche, die die Kunstfreiheit symbolisieren soll, auf der Seite des Bürgers ist und eben auch erst an der Grenzlinie vom Staat zum Bürger anfängt. Der Staat selber ist nicht der Träger von Kunstfreiheit.
Aber das zentrale Problem ist natürlich der Begriff „Kunst“. Im Wortlaut des Artikel 5 Grundgesetz steht ja nur dieses schmale Wort „Kunst“. Wer juristisch herangeht, um näher auszulegen, was nun eigentlich der Gegenstand des grundrechtlichen Schutzes ist, wo gewissermaßen die Unterlassungspflichten des Staates einsetzen, der muß sich einen Begriff von Kunst machen: einen Rechtsbegriff von Kunst. Der naive Jurist versucht dann, sich eine Definition von Kunst zu bilden. Es gibt manche mehr oder weniger skurrile Definitionen von Kunst. Die meisten sind einigermaßen tauglich. Es gibt aber auch Gegenstände, die sich mit juristischen Dimensionen nicht erfassen lassen. Die stellen der Grundrechtsauslegung ein Definitionsproblem. Das ist nicht nur bei der Kunstfreiheit so, sondern prinzipiell bei allen Grundrechten – bei manchen mehr, bei manchen weniger. Die Religionsfreiheit ist ein Beispiel für ein Grundrecht mit einem großen Definitionsproblem, und auch die Kunstfreiheit ist ein ganz markantes Beispiel für ein solches Definitionsproblem.
Man kann hergehen und sagen: Wir bilden einen eigenen Kunstbegriff des Grundgesetzes, also nur einen Funktionsbegriff für diesen Zusammenhang, ohne Rücksicht darauf, was in anderen Zusammenhängen noch „Kunst“ sein kann. Juristisch ist das möglich. Als juristischer Interpret der Kunstfreiheit scheint einem die Beschränkung der Suche auf einen spezifisch „juristischen“ Kunstbegriff einige Freiheit zu geben, Kunst so oder so zu definieren und auch etwas aus der Kunst hinauszudefinieren, was etwa der Künstler selbst mit seinem eigenen Kunstbegriff als „Kunst“ in Anspruch nimmt.
Aber diese Vorgang ist bei der Kunstfreiheit besonders problematisch: Es gehört gerade zur Kunstfreiheit, sich selbst einen Begriff von Kunst machen zu können. Die Kunst braucht die Freiheit, auch über die Grenzen eines vorgeprägten Kunstbegriffs hinauszugehen. Wenn der Staat in Gestalt seiner juristischen Interpreten bei der Auslegung des Grundgesetzes einen herkömmlich gebilde-ten, empirisch erfaßten und vielleicht semantisch fest ausgeformten Begriff von Kunst zu einem allgemeingültigen Rahmen des Schutzbereichs machte, dann wäre eine wesentliche Intention des Schutzes der Kunstfreiheit verloren. Das ist nicht anders als bei der Religionsfreiheit.
Um das zu vermeiden, gibt es Ansät-ze, die sagen: Was Kunst ist, muß der Künstler selbst bestimmen können. Das führt dann dazu, daß der Rechtsbegriff „Kunst“ in Artikel 5 Absatz 3 Satz 1 GG als Verweis auf das künstlerische Selbstverständnis des Künstlers gelesen wird. Doch auch dieser Weg ist nicht gangbar. Zwar wären dann keine Abstriche an die Kunstfreiheit mehr zu machen. Aber wenn die Definition des grundrechtlichen Schutzbereichs allein dem geschützten Künstler überlassen bliebe, seinem subjektiven Kunstbegriff, seinem Kunstempfinden und letztlich auch seiner bloßen Behauptung, dies und das für Kunst zu halten, dann uferte der Schutzbereich aus. Der Schutzbereich würde dann unkenntlich, er verlöre seine Funktion als eine Garantie spezifischer Freiheit, er blähte sich auf zu einer allgemeinen Handlungsfreiheit, die alle im Grundgesetz angelegten Differenzierungen im Grundrechtsschutz verloren gehen ließe. Das würde dazu führen, daß das Bedürfnis nach Einschränkungen der Kunstfreiheit überhand nehmen würde, und daß dadurch der Kern der Kunstfreiheit, wie er vom Grundgesetz gemeint ist, weich würde.
Da haben wir das Dilemma: Der Staat muß definieren, was er schützt; es ist Aufgabe der Juristen, mit der Auslegung des Artikel 5 Absatz 3 Satz 1 GG zu formulieren, was sie als Aussage des Grundgesetzes erkennen. Auf der anderen Seite darf eine solche Definition die Dynamik des künstlerischen Selbstverständnisses nicht einengen, nicht vorwegnehmen und nicht unwirksam machen.
In diesem Definitionsdilemma sucht man nach formalen Abgrenzungskriterien, die letztlich keinen Kunstbegriff bilden können, aber Anhaltspunkte bieten, um im juristischen Diskurs über den Schutzbereich der Kunstfreiheit zumindest evidente Kunst von evidenten Fällen von Nichtkunst abzugrenzen und im übrigen für den Einzelfall eine jeweils plausible Abgrenzung zu finden.
Man kommt der Sache etwa schon näher, indem man mögliche Kriterien negativ belegt und damit sagt, wonach sich Kunst jedenfalls nicht bestimmt. Zum Beispiel: Kunst definiert sich nicht nach der Qualität eines Werks. Das betont auch das Bundesverfassungsgericht.[18] Eine Unterscheidung nach irgendeiner Vorstellung von künstlerischem Niveau taugt nicht dazu, Kunst von Nichtkunst zu unterscheiden. Denn jede Differenzierung zwischen hoher und niederer Kunst, guter und schlechter Kunst liefe auf eine Inhaltskontrolle hinaus, die gerade das Interesse der Kunstfreiheit beschädigt. Die Kunstfreiheit entscheidet sich auch nicht nach einem bestimmten Kanon von Gattungen. Zwar kann man sagen: Was

in den Formen des Theaters auftritt, ist wahrscheinlich Kunst. Aber man kann nicht sagen: Was nicht in einer bekannten Form von Kunst auftritt, sei wahrscheinlich keine Kunst. Es gibt also keinen zwingenden Zusammenhang zwischen dem Begriff Kunst und einer Zuordnung zu einer Gattung wie Malerei, Bildhauerei, Musik oder Dichtkunst.
Ebenfalls abgelehnt wird eine Unterscheidung nach den Wirkungen der Kunst. Lange galt es als selbstverständlich, daß etwas nur entweder Pornographie oder Kunst sein könne, daß also nicht Kunst sein könne, was Pornographie ist. Man bildete sich einen Begriff von Pornographie, und was man damit als Pornographie erkannte, konnte aus dem Schutzbereich der Kunstfreiheit ausgeschlossen werden. Diese Technik hat das Bundesverfassungsgericht in der Entscheidung über „Josefine Mutzenbacher“ erledigt. Es hat gesagt, es könne durchaus etwas gleichzeitig Pornographie und Kunst sein.[19] Danach mußten einige Gesetze geändert werden, und die Praxis hat sich auch umstellen müssen. Seitdem gibt es pornographische Kunst auch für Juristen.
Das Bundesverfassungsgericht arbeitet mit verschiedenen Herangehensweisen an den Begriff der Kunst, mit verschiedenen „Kunstbegriffen“. Zum Teil versucht es eher „material“ zu umschreiben, was das Künstlerische ausmacht; zum Teil versucht es eher „formal“ zu beschreiben, was die Eigenart der Kunst gegenüber der Nichtkunst ist. In der „Mephisto“-Entscheidung hört sich das so an: Im Sinne des materialen Kunstbegriffs ist Kunst „die freie schöpferische Gestaltung, in der Eindrücke, Erfahrungen, Erlebnisse des Künstlers durch das Medium einer bestimmten Formensprache zu unmittelbarer Anschauung gebracht werden. Alle künstlerische Tätigkeit ist ein Ineinander von bewußten und unbewußten Vorgängen, die rational nicht aufzulösen sind. Beim künstlerischen Schaffen wirken Intuition, Phantasie und Kunstverstand zusammen; es ist primär nicht Mitteilung, sondern Ausdruck und zwar unmittelbarster Ausdruck der individuellen Persönlichkeit des Künstlers.“[20] Man kann sagen, daß sich das Bundesverfassungsgericht hier wirklich Mühe gegeben hat. Man hat aber nicht die Gewißheit, daß damit alle Abgrenzungsfragen beantwortet sind.
In der Entscheidung „anachronistischer Zug“ arbeitet das Bundesverfassungsgericht daneben noch mit einem „offenen“ Kunstbegriff. Danach kann „das kennzeichnende Merkmal einer künstlerischen Äußerung darin“ liegen, „daß es wegen der Mannigfaltigkeit ihres Aussagegehalts möglich ist, der Darstellung im Wege einer fortgesetzten Interpretation immer weiterreichende Bedeutungen zu entnehmen, so daß sich eine praktisch unerschöpfliche, vielstufige Informationsvermittlung ergibt“.[21] Nach diesem Ansatz spricht für Kunst die Interpretationsoffenheit, die Mehrdeutigkeit eines Ausdrucks. Auch das ist eine Definition, die nicht alles erfaßt, aber immerhin manche Abgrenzungsfälle plausibel löst. Die Anwendung von nicht abschließenden, sondern nur eine bestimmte Fallgruppe erfassenden Definitionen ist eine bewährte Methode, um mit einem juristischen Definitionsdilemma umzugehen. Für manch einen Nichtjuristen mag das so aussehen, als verwendete man einen „Gummiparagraphen“ mit „Gummibegriffen“, in denen Willkür herrscht. Aber es können durch solche Formulierungsversuche Abgrenzungstraditionen geschaffen werden, die zusammengenommen die Lösung neuer Fälle ermöglichen, auch ohne daß man einen Kunstbegriff hat. Das Dilemma, das ich beschrieben habe, bleibt aber unausweichlich. Damit müssen Juristen rechnen, und damit müssen sie umgehen.

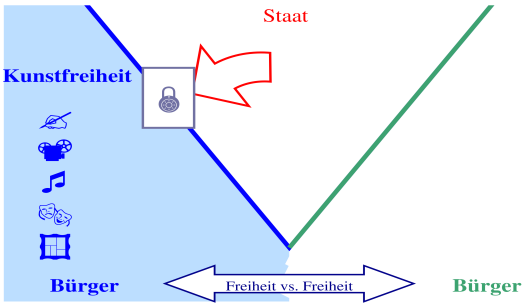

Bild 9

VII. „Wo endet die Freiheit der Kunst?“ Zu den verfassungsrechtlichen Schranken der Kunstfreiheit

Es gehört zu den wichtigen Einsichten der Grundrechtstheorie, daß es keine Freiheit ohne Schranken gibt. Weil jede Freiheit auf Wirkungen angelegt ist, somit auch Rechtsgüter anderer betrifft und in Mitleidenschaft zieht, ist eine Freiheit ohne Schranken theoretisch nicht formulierbar. Zur Anwendung der Grundrechte im Grundgesetz muß man deshalb danach fragen, welche Schranken das Grundgesetz für die Freiheit selbst vorsieht. Für manche Grundrechte formuliert das Grundgesetz selbst einen Vorbehalt: In dieses Recht kann durch Gesetz eingegriffen werden. Das hebt das Grundrecht nicht auf; aber es formuliert Bedingungen, unter denen Eingriffe, die grundsätzlich verboten sind, ausnahmsweise erlaubt sein können.
Ich habe versucht, auch das mit ganz primitiven Mitteln im Schaubild (Bild 9) zu zeigen: Sie können es sich so vorstellen, daß das Grundgesetz in die Schutzmauer zwischen dem Staat und dem Bürger eine Tür einbaut. Diese Tür ist mit einem Schloß gesperrt. Dann und nur dann, wenn der Staat im Einzelfall den Schlüssel für diese Tür hat, kann er erlaubterweise in das Grundrecht eingreifen. Juristisch wird das so formuliert: Der Eingriff in diesen Bereich ist „verfassungsrechtlich gerechtfertigt“. Er muß „verfassungsrechtlich“ gerechtfertigt sein: Die Beschränkung muß eine Grundlage in der Verfassung selbst haben. Es genügt nicht, daß der Gesetzge-ber eine Schranke formuliert, sondern er braucht für die gesetzliche Formulierung einer Schranke eine Verfassungsrechtliche Grundlage, eben eine im Verfassungsrecht selbst angelegte Schranke.
Schauen wir also, ob Artikel 5 GG selbst einen Hinweis auf Schranken der Kunstfreiheit gibt. Artikel 5 Absatz 3 GG spricht in Satz 2 von

einer Schranke, allerdings nicht für die Kunstfreiheit, sondern nur für die Freiheit der Lehre. Sie interessiert uns hier nicht. Artikel 5 Absatz 2 GG formuliert Schranken für die in Absatz 1 gewährleisteten Rechte: „Diese Rechte finden ihre Schranken in den Vorschriften der allgemeinen Gesetze, den gesetzlichen Bestimmungen zum Schutze der Jugend und in dem Recht der persönlichen Ehre."

In der Frühzeit der Auslegung des Grundgesetzes wurde gesagt, mit „diesen Rechten" sei auch die Kunstfreiheit gemeint. Diese Auslegung hatte einen kleinen Schönheitsfehler. Denn wenn das Grundgesetz die Absätze des Artikel 5 nun einmal in dieser Reihenfolge ordnet, dann wird es sich in Absatz 2 mit den Worten „diese Rechte" nicht auf etwas beziehen, was erst danach kommt, sondern auf das, was vorausgeht. Das ist der Absatz 1 mit Meinungsäußerungsfreiheit, Informationsfreiheit, Pressefreiheit, Rundfunkfreiheit und Filmfreiheit. Diese Rechte finden in Absatz 2 ihre Schranken. Erst danach kommt die Kunstfreiheit zur Sprache, und für sie sind keine Schranken formuliert. Die Kunstfreiheit in Artikel 5 Absatz 3 GG ist vorbehaltlos gewährleistet; das Grundgesetz stellt sie nicht ausdrücklich unter den Vorbehalt eines einschränkenden Gesetzes.

Also ist die Kunstfreiheit vielleicht doch schrankenlos? Ich habe schon gesagt, daß das nicht sein kann. Eine schrankenlose Gewährleistung kann vom Grundgesetz nicht gemeint sein. Es gibt Sätze des Grundgesetzes, die etwas gebieten, was eine Einschränkung der Kunstfreiheit nötig macht. Es gibt zum Beispiel Pflichten zum Schutz der Grundrechte anderer. Ein Extrembeispiel soll das deutlich machen: Wenn ein Künstler sich in den Kopf setzt, einen ästhetisch vollendeten Mord zu begehen, dann werden wir ihm vielleicht absprechen wollen, daß es ihm um Kunst geht. Damit wäre das Problem schon durch eine Schutzbereichsabgrenzung gelöst. Wir müssen nur behaupten, daß das keine Kunst sei. Mit dem offenen Kunstbegriff haben wir da unsere Schwierigkeiten. Die Aktion kann ja anspruchsvoll inszeniert sein, sich auf fließenden Übergängen zu unbestreit-baren Kunstformen bewegen; sie wird zweifellos geeignet sein, durch mannigfaltige Deutungsmöglichkeiten zur ästhetischen und moralischen Auseinandersetzung anzuregen. Da solche Kriterien den Mord nicht begrifflich aus dem Begriff „Kunst" ausschließen, müßte man ein zusätzliches Kriterum der Unschädlichkeit ansetzen. Für das Extrembeispiel der Tötung fände sich wahrscheinlich ein entsprechender Konsens, für öffentlichen Kannibalismus vielleicht auch. Für weniger extreme Beispiele würde die Forderung nach „Unschädlichkeit" die Kunstfreiheit im Ergebnis unter einen sehr viel weiterreichenden Vorbehalt stellen, als es das Grundgesetz mit einem ausdrücklichen Beschränkungsvorbehalt getan hätte – auf den es zugunsten der Kunstfreiheit gerade verzichtet hat.

Die Grenzen der Kunstfreiheit können wir also im wesentlichen nicht über den Begriff der Kunst ziehen, sondern wir müssen sie über eine verfassungsrechtliche Ermächtigung des Gesetzgebers zur Beschränkung konstruieren. Der Staat wird in der Tat auch aus verfassungsrechtlichen Gründen nicht dabei zusehen dürfen, wenn sich der künstlerische Ausdrucks- und Gestaltungswille seiner Bürger in der raffinierten Form eines Homizids auslebt. Der Staat wird vielmehr verpflichtet sein, das Leben des Kunstobjekts zu schützen. Er wird dazu sogar dann verpflichtet sein, wenn das Opfer zugestimmt hat – eine Frage der Reichweite der staatlichen Schutzpflicht für das Leben.

Wir sehen, daß das Grundgesetz einerseits mit der Kunstfreiheit den Staat verpflichtet, nicht einzugreifen, andererseits mit der Schutzpflicht für das Leben den Staat verpflichtet, doch einzugreifen. Da wir annehmen, daß sich das Grundgesetz nicht selbst widerspricht, müssen wir es so auslegen, daß beide Aussagen in Übereinstimmung kommen. Demnach muß das Grundgesetz eine Beschränkung der Kunstfreiheit insoweit erlauben, als sie zur Verwirklichung anderer Verfassungsgüter geboten ist. Nicht jede Verwirklichung eines Verfassungsgutes führt zu einer beliebigen Einschränkung der Kunstfreiheit – sonst würde sich spiegelbildlich das andere Verfassungsgut rücksichtslos gegen die Kunstfreiheit durchsetzen. Für den Schutz des Lebens vor der Kunst werden wir nach reiflicher Überlegung zu dem Ergebnis kommen, daß sich der Schutz des Lebens rücksichtslos gegen die Kunstfreiheit durchsetzt. Gegenüber anderen Verfassungsgütern wird die Kunstfreiheit nicht immer zurücktreten müssen. Hier muß für den Einzelfall eine Abgrenzung gefunden werden, die den konfligierenden Verfassungsgeboten möglichst gerecht wird.

Wir verstehen die Regelung der Verfassung also als ein Optimierungsgebot. In den Begriffen der Schrankendogmatik ausgedrückt: Das vorbehaltlos gewährleistete Grundrecht der Kunstfreiheit findet seine Schranken in kollidierendem Verfassungsrecht. Als kollidierendes Verfassungsrecht kommen auch die Rechtsgüter in den Konfliktfällen zur Geltung, die ich eingangs vorgestellt habe: Es ging da um Grundrechte anderer, zum Beispiel das allgemeine Persönlichkeitsrecht.

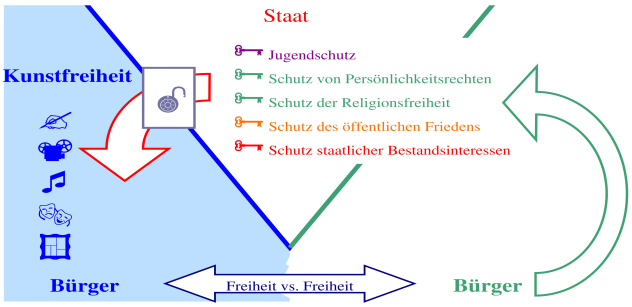

Bild 10

Im Schaubild (Bild 10) steht hierfür der Schlüssel für das Türschloß: Mit den anderen Verfassungsgütern bekommt der Staat einen Schlüssel für die Tür in der Mauer zur Kunstfreiheit. Der Schlüssel knirscht manchmal etwas, manchmal hakt er auch, manchmal paßt er nicht. Er muß so zugefeilt werden, daß er nötigenfalls die Tür öffnet, und zwar genau den Spalt, wie er nötig ist, um das Optimum der beiden Verfassungsgüter zu erreichen.

Zu den Verfassungsgütern gehören Grundrechte (im Schaubild grün mar-

kiert), die wieder auf einen Bürger zurückverweisen. Es gehören aber auch Rechtsgüter dazu, die von subjektiven Rechten gelöst sind. Zum Beispiel ist der Jugendschutz ein objektives Gebot, das aus der objektiven Schutzpflicht des Staates für die Persönlichkeitsrechte der Kinder und Jugendlichen folgt, denn der Staat hat dafür Sorge zu tragen, daß Jugendliche ohne Störung ihrer Persönlichkeitsrechte aufwachsen können. Zum kollidierenden Verfassungsrecht gehören auch Rechtsgüter, die von einzelnen Interessen gelöst sind. Zum Beispiel ist der öffentliche Frieden ein sehr abstraktes Rechtsgut, das zwar letztlich auch auf das Interesse der Menschen an ihrer körperlichen Unversehrtheit verweist, das sich aber von den einzelnen subjektiven Interessen gelöst hat. Im Verfassungsrecht angelegt ist schließlich auch ein Schutz staatlicher Bestandsinteressen.
Für die Kunstfreiheit wird das auf den ersten Blick im Symbolbereich bedeutsam, aber auch einer Verbindung der Kunst mit Bestrebungen zur gewaltsamen Beseitigung der Demokratie oder mit Wählernötigung wäre so ein Verfassungsgut entgegenzusetzen.
Soweit es zur Verwirklichung dieser Verfassungsgüter nötig ist, darf der Staat in die Kunstfreiheit eingreifen. Denn insoweit sind die Eingriffe verfassungsrechtlich gerechtfertigt. Mit der Entscheidung über die verfassungsrechtliche Rechtfertigung eines Eingriffs in die Kunstfreiheit wird der Konflikt der Kunstfreiheit des einen Bürgers mit den grundrechtlich geschützten Interessen eines anderen Bürgers und mit anderen Verfassungsgütern gelöst. Der schonende Ausgleich der kollidierenden Interessen wird dabei primär durch die staatliche Gesetzgebung vermittelt.

VIII. Kunstfreiheit und Zensurverbot

Wohin gehört in diesem Bild nun das Zensurverbot? „Eine Zensur findet nicht statt.“, fordert Artikel 5 Absatz 1 Satz 3 GG. Von der systematischen Stellung im Wortlaut her sieht das so aus, als ob das Zensurverbot einen weiteren Schutzbereich gewährleistete: nach Meinungsäußerungsfreiheit, Pressefreiheit, Rundfunkfreiheit, Filmfreiheit jetzt eben die Freiheit von einer Zensur. Übrigens würde das Zensurverbot in einem solchen Verständnis die Kunstfreiheit gar nicht betreffen. Der systematische Zusammenhang mit dem zweiten Absatz nimmt einem solchen Verständnis aber den Sinn: Als ein weiterer Schutzbereich stünde das Zensurverbot unter den Schranken, die in Artikel 5 Absatz 2 GG festgeschrieben sind. Ein Zensurverbot ist wäre aber sinnlos, wenn es durch allgemeine Gesetze eingeschränkt werden könnte: Dann wäre Zensur ausnahmsweise erlaubt – das gäbe keinen Sinn.
Das Zensurverbot ist deswegen anders zu verstehen. Es schließt einen bestimmten Typus von Eingriffen von der verfassungsrechtlichen Rechtfertigung aus. Danach können Eingriffe in die Kommunikationsfreiheiten des Artikel 5 Absatz 1 GG verfassungsrechtlich gerechtfertigt werden nach Artikel 5 Absatz 2 GG, Eingriffe in die Kunstfreiheit können verfassungsrechtlich gerechtfertigt werden zur Verwirklichung kollidierender Verfassungsgüter – ausgenommen alle Eingriffe, welche „Zensur“ sind.

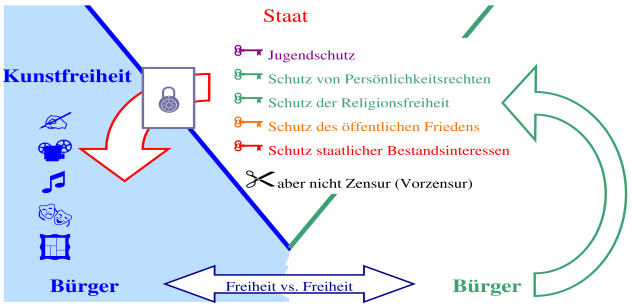

Bild 11

Nun stehen wir vor dem Begriff „Zensur“. Was meint das Grundgesetz mit „Zensur“? Definieren wir den Begriff zu großzügig und nennen jede etwa jede Beschränkung der Kunstfreiheit „Zensur“, dann löst sich die Systematik des Artikel 5 GG wieder in Luft auf. Nicht jede Beschränkung kann Zensur sein, denn dann wäre ja jede Beschränkung absolut verboten und die Schranken nach Artikel 5 Absatz 2 GG und die verfassungsimmanenten Schranken aus kollidierendem Verfassungsrecht wären wirkungslos. Im Schaubild wäre das Schloß durch das Zensurverbot für immer verschlossen.
Alle anderen Belange müßten einseitig hinter den Kommunikationsfreiheiten zurückstehen. Das kann das Grundgesetz nicht meinen.
Stattdessen gibt das Zensurverbot einen Sinn als eine besondere Bedingung für die verfassungsrechtliche Rechtfertigung einer besonderen Gruppe von Eingriffen: salopp formuliert als „Schranken-Schranke“, also als eine Beschränkung der Beschränkung, als Eingriffsschranke, die nur bestimmte qualifizierte Formen von Eingriffen von der verfassungsrechtlichen Rechtfertigung ausschließt. Das Schaubild (Bild 11) versucht das mit der Schere zu versinnbildlichen. Wenn Sie mit der Schere im Schloß herumstochern, dann bleibt die Tür zu. Ein primitives Bild, aber vielleicht nützt es zur Veranschaulichung.
Die Terminologie, die dabei herauskommt, ist sicherlich gewöhnungsbedürftig: Zensur sind nur bestimmte Formen staatlicher Eingriffe. Eine „Zensur“ durch Bürger hat in dieser Terminologie von vornherein keinen Platz. Eine Zensur durch Bürger kann von Artikel 5 Absatz 1 Satz 3 GG nicht gemeint sei, weil schon der Schutzbereich des Artikel 5 Absatz 3 Satz 1 GG und die abwehrrechtliche Wirkung der Kunstfreiheit ausschließlich am Verhältnis Staat-Bürger ansetzt und das Bürger-Bürger-Verhältnis von vornherein nicht unmittelbar erfaßt. Auch eine „Selbstzensur“ ist keine Zensur im Sinne des Gesetzes. Mit dem verfassungsrechtlichen Zensurbegriff im Sinne des Zensurverbots in Artikel 5 Absatz 1 Satz 3 GG erfassen wir nur einen ganz besonderen, ziemlich rohen Ausschnitt von dem, was man landläufig als „Zensur“ bezeichnet. Was ist das für ein Ausschnitt?
Manche haben versucht zu sagen, es komme auf den Zweck der Beschränkung an. Nur solche Beschränkungen seien Zensur, die so etwas wie eine inhaltliche Qualitätskontrolle bringen wollen, oder die bestimmte Interessen gegen die Kunstfreiheit durchsetzen

wollen. Hier wären es bestimmte, odiöse Zwecke, die Beschränkungen der Kunstfreiheit zur Zensur machen. Ein solcher „materieller“ Zensurbegriff ist nicht geeignet, die richtige Abgrenzung zu finden. Denn wenn man danach fragt, ob es gute oder weniger gute Gründe sind, um derentwillen die Kunstfreiheit beschränkt wird, dann hat man gegenüber den normalen Bedingungen der verfassungsrechtlichen Rechtfertigung nichts gewonnen. Schon die normalen Bedingungen der verfassungsrechtlichen Rechtfertigung von Eingriffen erlauben Eingriffe nur aus guten Gründen. Eine Grenze zu finden zwischen sehr viel besseren und etwas weniger guten Gründen, wird im Rahmen des Zensurverbots nicht gelingen. Ein materieller Zensurbegriff ist ungeeignet.
Das Bundesverfassungsgericht lehnt einen materiellen Zensurbegriff ab und arbeitet mit einem formellen Zensurbegriff.[22] Ein formeller Zensurbegriff knüpft an bestimmte Verfahrensmerkmale an: Verfahrensrechtliche Merkmale qualifizieren eine Beschränkung der Kunstfreiheit und anderer Kommunikationsfreiheiten zur verbotenen Zensur.
Was sind das für verfahrensrechtliche Merkmale? Das Bundesverfassungsgericht unterscheidet nach dem Zeitpunkt des Eingriffs. Danach sind alle Eingriffe vor der Veröffentlichung einer Äußerung als Zensur niemals zu rechtfertigen und strikt verboten. Vor der Veröffentlichung eines Kunstwerks, einer Äußerung darf der Staat in die Freiheit nicht eingreifen. Alle Eingriffe nach Veröffentlichung entgehen dem Zensurverbot und unterliegen den normalen Bedingungen an die verfassungsrechtliche Rechtfertigung des Grundrechts. Verboten ist also nur die „Vorzensur“, während alle Beschränkungen nach Veröffentlichung nicht mehr dem Zensurbegriff und damit nicht mehr dem Zensurverbot des Artikel 5 Absatz 1 Satz 3 GG unterfallen.
Dieser Zensurbegriff hat sich bewährt. Er erfaßt alle Fälle, die der klassischen Zensur entsprechen. Das sind vor allem die Fälle einer Vorlagepflicht. Das ist das Bild des Zensors, der bei den Theaterproben in einem ähnlich gefüllten Auditorium wie hier sitzt, mitschreibt und Strichlisten macht. Vor der Premiere wird beurteilt, ob das Stück veröffentlicht werden darf oder nicht. Und das ist natürlich das Bild der klassischen Buchdruckzensur: Vor dem Druck müssen die Fahnen vom Zensor gebilligt werden.
Alle solche Beschränkungen entsprechen dem genannten formalen Merkmal, indem sie vor der Veröffentlichung in die Freiheit eingreifen.
Alle Eingriffe nach der Veröffentlichung, zum Beispiel die strafrechtliche Verfolgung von Beleidigungen auf der Bühne, sind keine Zensur und unterliegen den gewöhnlichen Bedingungen für die verfassungsrechtliche Rechtfertigung von Eingriffen in die Kommunikations- und Kunstfreiheit. Die Abgrenzung nach dem Zeitpunkt der Veröffentlichung ist natürlich ins Schwimmen geraten mit der Entwicklung der Medientechnik. Wann genau ist etwas im Internet veröffentlicht? Diese Frage behandeln wir jetzt nicht; aber auch für solche neuen Abgrenzungsprobleme sind Kriterien konstruierbar, die den Zeitpunkt der Veröffentlichung so bestimmen, daß das Zensurverbot seine Wirkung entfaltet, aber nicht über sein Ziel hinausschießt.
Als Grundgedanke dieser Abgrenzung des Zensurverbots hat mir immer ganz gut eingeleuchtet: Das Zensurverbot schützt unbedingt die Möglichkeit, sich für den Gebrauch seiner Kommunikationsfreiheit verantwortlich zu machen. Der Moment, in dem jemand seiner Äußerung soweit Ausdruck verliehen hat, daß er dafür geradestehen muß, ist der Zeitpunkt, in dem der Staat mit Eingriffen ansetzen kann. Im vorhinein, bevor der Grundrechtsträger begonnen hat, sich in einer bestimmten Form mit einem bestimmten Inhalt zu äußern, ist ein Eingriff als Zensur unbedingt verboten.
Mit diesem Grundgedanken des Zensurverbots als des unbedingten Vorrangs der Freiheit zum Risiko, sich verantwortlich zu machen, kann man sehr gut auch an Abgrenzungsproblemen arbeiten.

IX. Die Beschränkungen der Kunstfreiheit zugunsten religiöser Interessen

Eine typische Beschränkung der Kunstfreiheit möchte ich Ihnen noch vorstellen, nämlich eine Beschränkung zugunsten religiöser Gefühle. In unserem Strafgesetzbuch bestimmt der § 166 die Strafbarkeit der Beschimpfung von Bekenntnissen, Religionsgesellschaften und Weltanschauungsvereinigungen: „Wer öffentlich oder durch Verbreiten von Schriften [...] den Inhalt des religiösen oder weltanschaulichen Bekenntnisses anderer in einer Weise beschimpft, die geeignet ist, den öffentlichen Frieden zu stören, wird [...] bestraft.“, § 166 Absatz 1 StGB. Der Absatz 2 bestraft das gleiche, allerdings ist der Gegenstand des Schutzes hier nicht der Inhalt des religiösen Bekenntnisses wie im Absatz 1, sondern eine im Inland bestehende Kirche oder andere Religionsgesellschaft oder Weltanschauungsvereinigung, ihre Einrichtungen oder Gebräuche.
Diese Vorschrift schützt also bestimmte religiöse Interessen vor Beschimpfung, nicht nur vor einer Beschimpfung durch Kunst, sondern vor allen möglichen beschimpfenden Äußerungen. Dieser Tatbestand ist zu erkennen als ein relativ voraussetzungsreicher Tatbestand. Eine Beschimpfung wird nur bestraft, wenn gewisse Anforderungen erfüllt sind, die wirklich nur qualifizierte Fälle erfassen. Zum einen erfaßt der Begriff „beschimpfen“ nur qualifizierte Äußerungen, nicht jede kritische Auseinandersetzung, nicht einmal jedes Lächerlichmachen und auch gar nicht alles, was geeignet ist, religiöse Gefühle zu verletzen. Das Merkmal „beschimpfen“ muß so ausgelegt werden, daß dieser Strafrechtsparagraph nicht unterhalb der Anforderungen an die verfassungsrechtliche Rechtfertigung von Eingriffen das betroffene Grundrecht, zum Beispiel die Kunstfreiheit, beschränkt. Als ein „Beschimpfen“ dürfen künstlerische Äußerungen daher nur gewertet werden, wenn sie so aggressiv herabsetzend sind, daß sie die verfassungsrechtliche Schutzpflicht des Staates zugunsten der Grundrechte anderer auf den Plan rufen. Damit sind künstlerische Äußerungen in einem höheren Maße vor strafrechtlicher Verantwortlichkeit geschützt als nichtkünstlerische Äußerungen, da diese unter dem Gesetzesvorbehalt des Artikel 5 Absatz 2 GG stehen, während die Kunstfreiheit nur unter dem Vorbehalt kollidierenden Verfassungsrechts steht.
Die einschränkende Auslegung des

Tatbestands des „Beschimpfens“ wird flankiert durch das qualifizierende Merkmal der Eignung, den öffentlichen Frieden zu stören. Das bedeutet: Nicht die Verletzung religiöser Gefühle als solche wird bestraft – schon gar nicht Gotteslästerung, deren strafrechtsgeschichtliche Vergangenheit die Vorschrift heute nicht mehr zu bestimmen vermag, sich freilich gleichwohl bis heute, längst an der Sache vorbei, im Spitznamen des „Gotteslästerungsparagraphen“ spiegelt. Nicht etwa wird also die Beschimpfung des religiösen Inhalts selbst unter Strafe gestellt; das Schutzgut dieser Bestimmung ist vielmehr der öffentliche Friede. Dementsprechend sind Äußerungen, die keine Störung des öffentlichen Friedens auslösen können, nicht mit Strafe bedroht. Auch diese Tatbestandsvoraussetzung muß so ausgelegt und angewendet werden, daß sie den verfassungsrechtlichen Kriterien für die Rechtfertigung des Eingriffs, hier des schweren Eingriffs einer strafrechtlichen Verfolgung, gerecht wird.

Es gibt Bestrebungen zur Reform des § 166 StGB in zwei gegensätzlichen Rich-tungen. Die einen halten die Vorschrift für ein Relikt aus einer Zeit, in der man die Würde der Religion von Staats wegen müssen meinte. Ein solcher Schutz der Religion mit den Mitteln des Strafrechts passe nicht mehr in eine pluralistische Gesellschaft. Von daher wird die Streichung des § 166 StGB gefordert. Die anderen erwarten vom § 166 StGB den Schutz einer toleranten öffentlichen Kommunikation. Mit seiner Bindung an eine Gefahr für den öffentlichen Frieden könne der Straftatbestand einen wirksamen Schutz aber nicht leisten. Religiöse Gefühle, die nicht in einer Bedrohung des öffentlichen Friedens ausarten können, seien schutzlos gestellt. Von daher wird gefordert, das Tatbestandsmerkmal einer Gefahr für den öffentlichen Frieden zurückzunehmen und den Tatbestand insofern zu erweitern.

Es ist nicht ganz von der Hand zu weisen, daß die Bindung an eine Gefahr für den öffentlichen Frieden geradezu solche Religionen privilegiert, die auf Beschimpfungen mit Gewalt antworten: Hier ist der öffentliche Friede gefährdet, und hier gibt es deshalb einen strafrechtlichen Schutz. Demgegenüber ist die Beschimpfung einer Religion, die das erduldet und still leidet, ungefährlich – und löst deshalb anscheinend kein strafrechtliches Schutzinteresse aus. Eine gewisse Asymmetrie auf der Opferseite kann man da schon ausmachen.

Das ist ein Grund zu fragen, ob der „öffentliche Friede“ nur durch Gewalt gestört werden kann, oder ob man den „öffentlichen Frieden“ auch so fassen könnte, daß er so etwas wie ein gesellschaftliches Klima der Toleranz umfaßt. Ein kommunikativer Klimaschutz ist ein heikler Gedanke, denn das Klima der gesellschaftlichen Kommunikation muß Raum für eine kommunikative Dynamik lassen; ihm kann sich der Staat nur von den äußersten Grenzen her annähern. Immerhin tut er das in anderen Zusammenhängen ja auch. So geht es beim Verbot öffentlicher Gewaltdarstellungen vielleicht nicht nur um Jugendschutz; vielleicht geht es auch darum, dass die öffentliche Kommunikation auch für diejenigen, die sich Gewaltdarstellungen nicht aussetzen wollen, zugänglich bleibt. Wenn die öffentliche Kommunikation so besetzt wird, dass ein Teil der Bevölkerung faktisch aus ihr hinausgeekelt wird, dann wird auch das Klima der öffentlichen Kommunikation ein Schutzthema für den Staat. Wenn die Verletzung religiöser Gefühle die Bedingungen einer Teilhabe an der öffentlichen Kommunikation so prägt, daß den Betroffenen nur der Rückzug aus der öffentlichen Kommunikation übrigbleibt, dann sollte auch das Strafrecht entgegenwirken können. Hierzu kann man durchaus darüber diskutieren, den Tatbestand des § 166 StGB von der Bedingung einer Gefahr für den öffentlichen Frieden im Sinne drohender Gewaltanwendung zu lösen. Entsprechende Eingriffe in die Kunstfreiheit wären so zu gestalten, daß sie durch hinreichend qualifizierte Belange, die dem Schutzbereich der Religionsfreiheit zuzurechnen sind, gedeckt sind.

Ganz interessant ist die Parallelvorschrift in Dänemark. Die möchte ich Ihnen deshalb noch vorstellen. Dänemark ist deshalb so interessant, weil sich dort ja der Karikaturenstreit entzündet hat. Den weltweiten Protesten ging die Forderung von Muslimen an die dänische Staatsanwaltschaft voraus, diese Karikaturen strafrechtlich zu verfolgen. Der dänische Straftatbestand ist in einer Hinsicht straffreudiger als der deutsche, ermöglicht also die Einschränkung der Kunstfreiheit etwas großzügiger; in anderer Hinsicht ist er etwas weniger straffreudig. Er bedroht alles mit Strafe, was „öffentlich die Glaubenslehre oder Gottesverehrung irgendeiner legal in diesem Land bestehenden Religionsgemeinschaft verspottet oder verhöhnt“. „Verspotten“ und „verhöhnen“ ist deutlich weiter als „beschimpfen“. Außerdem gehört zu den Tatbestandsvoraussetzungen nicht, daß der öffentliche Frieden gefährdet ist. Nicht einmal die Verletzung religiöser Gefühle muß von jemandem geltend gemacht worden sein. Es genügt die objektive Eignung einer Äußerung zur Verletzung religiöser Gefühle. Auf der anderen Seite ist das Strafmaß mit vier Monaten deutlich geringer als nach § 166 StGB mit drei Jahren als Höchstmaß. Das höhere Strafmaß in Deutschland läßt sich vielleicht damit erklären, daß hier immer auch eine Gefährdung des öffentlichen Friedens im Raum stehen muß.

Bemerkenswert ist: Wir haben in Deutschland einen engeren Tatbestand und deswegen auch eine sehr restriktive Praxis. Es gibt häufig Strafanträge von Menschen, die in ihren religiösen Gefühlen verletzt sind, aber nur hin und wieder eine Anklage; eine Verurteilung ist äußerst selten. Die dem § 166 StGB entsprechende Strafnorm des dänischen Gesetzes geht im Tatbestand sehr viel weiter und ermöglicht sehr viel schneller den strafrechtlichen Zugriff. Aber er ist seit 1938 nie angewendet worden. Das finde ich bemerkenswert. Auch im Fall der Mohammed-Karikaturen wurde das Verfahren eingestellt. Dabei ging es nicht einfach nur um irgendeine bildliche Darstellung des Propheten, er hatte auf dem einen Bild ja eine Lunte am Turban, eine Bombe am Kopf. Das hätte man schon unter „verspotten“ oder „verhöhnen“ subsumieren können. Aber so eine großzügige Subsumtion ist in Dänemark eben nicht Praxis. Der Staatsanwalt sah nichts Strafwürdiges. Dann flammte die Empörung hoch.

X. Bedingungen für die Unbedingtheit des Zensurverbots

Allmählich komme ich zum Schluß. Wir erkennen am Beispiel des § 166 StGB Grenzen der rechtlichen Regelung sozialer Konflikte. Das Recht kann in der Regel keinen für alle ganz befriedigenden Ausgleich schaffen. Es kann die Kunstfreiheit und ihre Schranken so fassen, daß die dahinterstehenden, verfassungsrechtlich verbürgten Interessen im Sinne eines Optimums miteinander ins Lot gebracht werden können. Aber im optimalen Ausgleich werden sowohl das Interesse der Kunstfreiheit als auch die Interessen, die sich durch Kunst verletzt fühlen, Abstriche hinnehmen müssen. Das ist die notwendige Folge eines solchen Interessenausgleichs durch das Recht.

Das dürfte auch außerhalb der rechtlichen Konfliktlösung einsichtig sein. Nehmen wir an, daß die Ausstellung von Kunstwerken in einer evangelischen Akademie die religiösen Gefühle muslimischer Gäste verletzt. Wollen wir Menschen, die sich durch bestimmte Kunstwerke in ihren religiösen Gefühlen verletzt fühlen, weiterhin einladen oder wollen wir sie nicht einladen? Wenn wir uns entscheiden, sie einzuladen und um jeden Preis Rücksicht auf ihre religiöse Gefühle zu nehmen, dann müssen wir zu einem wesentlichen Teil das Interesse an einer freien künstlerischen Kommunikation zurückstellen. Wenn wir umgekehrt absoluten Wert darauf legen, daß Kunst „alles darf“ und sich um jeden Preis nach ihren eigenen Motiven frei entfalten kann, dann müssen wir unter Umständen in Kauf nehmen, daß wir die gesellschaftliche Kommunikation mit manchen Gruppen abbrechen.

Das sind Entscheidungen, die oft nicht durch das Recht getroffen werden können. Sie sind weithin der gesellschaftlichen Sphäre überlassen und dürfen sich da dann auch im freien Spiel der gesellschaftlichen Kräfte austragen. Dabei wird sich das eine oder das andere Interesse nicht verwirklichen können, weil es sich in der sozialen Interaktion nicht durchzusetzen vermag. Der Staat hat nur darauf zu achten, daß sich keine Machtungleichgewichte so stabilisieren, daß ein bestimmtes Interesse auf Dauer immer ins Hintertreffen gerät. Der Staat kann nur die Bedingungen dafür schaffen, daß die verschiedenen Freiheitsäußerungen interagieren können, wobei jede Freiheitsäußerung mit dem Risiko leben muss, sich in dieser sozialen Interaktion gelegentlich nicht durchsetzen zu können.

Die im Grundgesetz angelegte Rechtslage ist darauf ausgerichtet, hierbei den optimalen, schonenden Ausgleich kollidierender Interessen zu ermöglichen. Das sieht man dem Grundgesetz nicht ohne weiteres an; es gehört eine ganze Menge Dogmatik dazu, die Dinge erst einmal so zu formalisieren, daß man über die Suche nach dem Optimum vernünftig sprechen kann. Es ist die Aufgabe der Juristen, dieses Gespräch so zu rationalisieren, daß es auch für unbekannte, noch nicht entschiedene Fälle Lösungen zu finden in der Lage ist und daß diese Lösungen zumindest im Rahmen des Rechts-diskurses kommunikabel sind.

Wenn wir uns unter diesem Gesichtspunkt noch einmal die Rede vom „Zensurverbot“ und von „Zensur“ anschauen, die ja für diese Tagung eine zentrale Rolle spielt, dann erkennen wir vielleicht besser die Leistungsfähigkeit des engen juristischen Zensurbegriffs. Wir Juristen drängen den Begriff der Zensur ja, wie gezeigt, sehr weit zurück; wir beschränken ihn auf ganz spezifische Formen der Eingriffe in die Kommunikationsfreiheit. Das geschieht nicht in einer bloß pragmatischen Absicht, um sich alle Eingriffsmöglichkeiten zu erhalten, von denen man gelegentlich vielleicht noch irgendwie Gebrauch machen möchte und die man deshalb dem Zensurverbot entzieht, indem man sie kurzerhand aus dem Zensurbegriff herausdefiniert. Vielmehr soll der Begriff Zensur erhalten bleiben als Beschreibung einer Eingriffsform, die unbedingt verboten ist. Nur indem er die Grenze des unbedingt Verbotenen eng markiert, kann er diese Beschreibung einer unter allen Umständen illegitimen Repression von Freiheit leisten. Wenn man den Zensurbegriff hingegen undifferenziert verwendet, dann entfernt man sich von den Möglichkeiten einer rationalen Diskussion über den Rechtskonflikt. Deswegen ist es vielleicht nicht nur eine Ideosynkrasie des professionell deformierten Juristen, wenn ich sage: Die Verwendung des Zensurbegriffs in der Tagungseinladung ist mir zu feuilletonistisch. Eine solche Rede von „Zensur“ erschwert die Klärung von Konflikten. Eine deutlich vorsichtigere Verwendung des Begriffs „Zensur“ dient der Unbedingtheit des Zensurverbots und schafft Raum für Konfliktlösungen diesseits des Zensurverbots. Wenn mit dem Begriff „Zensur“ die Merkmale einer prinzipiell illegitimen Repression künstlerischer Interessen abgesteckt sind, dann wird die Frage nach den Schranken der Kunstfreiheit entschärft und die Diskussion darüber entlastet. Statt über die Bedingungen einer womöglich „ausnahmsweise zulässigen Zensur“ verhandeln zu müssen, sprechen wir vielleicht bescheidener von den Bedingungen dafür, daß sich kollidierende Belange gegenüber dem künstlerischen Entfaltungsdrang durchsetzen. Wir sprechen vielleicht entspannter über die Abgrenzung einer unter Umständen notwendigen Rücksicht von einer übertriebenen oder falschen Rücksicht gegenüber den von Kunst betroffenen Belangen. So kann man der Vielgestaltigkeit der Konflikte diesseits des Anwendungsbereichs eines sinnvoll zugeschnittenen Zensurverbots besser und differenzierter gerecht werden. Mit dieser Differenziertheit im Ausgleich kollidierender Interessen an und um Kunst sind Rechtssetzung, Rechtsausführung und Rechtsprechung – bei aller ihrer Fehlbarkeit – in der Lage zu halten, was Artikel 5 Absatz 1 Satz 3 GG verspricht: „Eine Zensur findet nicht statt.“

XI. Leitsätze

(I) Wo beginnt die Freiheit der Kunst?

(1) Der Schutzbereich der Kunstfreiheit nach Artikel 5 Absatz 3 Satz 1 GG ist für diverse Kunstverständnisse offen.
(2) Die Kunstfreiheit schützt – stets vorbehaltlich der Freiheitsschranken – auch
– was nicht mehrheitsfähig ist,
– was intolerant gegenüber anderen Kunstverständnissen auftritt,
– was die Gefühle anderer verletzt.
(3) Als Abwehrrecht schützt die Kunstfreiheit nur vor staatlichen Beeinträchti-

gungen.
Sie schützt
– nicht vor Kritik und Ablehnung durch andere Grundrechtsträger,
– nicht vor Sanktionen in Formen, die von den Grundrechten anderer gedeckt sind, zum Beispiel grundsätzlich auch nicht vor Boykott,
– nicht vor »Selbstzensur«.

(II) Wo endet die Freiheit der Kunst?

(4) Die Kunstfreiheit hat – wie jede Freiheit – notwendig rechtliche Schranken. Das Grundgesetz erlaubt Beschränkungen der Kunstfreiheit, wenn auch unter besonders engen Voraussetzungen: Die Beschränkung muß einem anderen Rechtsgut von Verfassungsrang dienen und darf hierzu nicht außer Verhältnis stehen.
(5) Das Zensurverbot in Artikel 5 Absatz 1 Satz 3 GG bezieht sich auf einen terminus technicus der »Zensur«: Es schützt
– nur vor staatlichen Eingriffen, nicht vor privatem Handeln,
– nur vor staatlichen Eingriffen mit bestimmten formellen Merkmalen (»Vorzensur«), nicht generell vor staatlichen Beschränkungen.
(6) Die durch das Grundgesetz bestimmte Rechtslage in Deutschland ist darauf angelegt, die Kunstfreiheit gegebenenfalls mit kollidierenden anderen Verfassungsrechtsgütern, insbesondere den Grundrechten anderer, zu einem schonenden Ausgleich zu bringen.
Die Herstellung dieses Ausgleichs ist auch dann, wenn sie Einschränkungen der Kunstfreiheit bedingt, keine Verletzung der Kunstfreiheit, geschweige denn Zensur.
Wo die Gesetzgebung oder Gesetzesanwendung durch den Staat dem nicht gerecht wird, wird der gebotene Ausgleich durch den gerichtlichen Rechtsschutz durchgesetzt. Meinungsverschiedenheiten sind nicht auszuschließen, aber rational auszutragen.
(7) Das Recht der Kunstfreiheit und ihrer Schranken dient der notwendigen Unterscheidung zwischen
einer illegitimen Repression künstlerischer Freiheitsinteressen und
einer grundsätzlich legitimen, wenn auch eben konfliktträchtigen sozialen Interaktion dieser Interessen.
Eine inflationäre Rede von »Zensur« in Bezug auf jedes Interesse außer dem »der« Kunst verdeckt diese Unterscheidung.
(8) In diesem Sinne ist die rechtsstaatliche Wirklichkeit – bei aller ihrer Fehlbarkeit – in der Lage zu halten, was Artikel 5 Absatz 1 Satz 3 GG verspricht: »Eine Zensur findet nicht statt.«

XII. Anhang: Rechtsnormen

Grundgesetz, Artikel 5. (1) Jeder hat das Recht, seine Meinung in Wort, Schrift und Bild frei zu äußern und zu verbreiten und sich aus allgemein zugänglichen Quellen ungehindert zu unterrichten. Die Pressefreiheit und die Freiheit der Berichterstattung durch Rundfunk und Film werden gewährleistet. Eine Zensur findet nicht statt.
(2) Diese Rechte finden ihre Schranken in den Vorschriften der allgemeinen Gesetze, den gesetzlichen Bestimmungen zum Schutze der Jugend und in dem Recht der persönlichen Ehre.
(3) Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei. Die Freiheit der Lehre entbindet nicht von der Treue zur Verfassung.
Strafgesetzbuch, § 166 Beschimpfung von Bekenntnissen, Religionsgesellschaften und Weltanschauungsvereinigungen. (1) Wer öffentlich oder durch Verbreiten von Schriften (§ 11 Abs. 3) den Inhalt des religiösen oder weltanschaulichen Bekenntnisses anderer in einer Weise beschimpft, die geeignet ist, den öffentlichen Frieden zu stören, wird mit Freiheitsstrafe bis zu drei Jahren oder mit Geldstrafe bestraft.
(2) Ebenso wird bestraft, wer öffentlich oder durch Verbreiten von Schriften (§ 11 Abs. 3) eine im Inland bestehende Kirche oder andere Religionsgesellschaft oder Weltanschauungsvereinigung, ihre Einrichtungen oder Gebräuche in einer Weise beschimpft, die geeignet ist, den öffentlichen Frieden zu stören.

Vortrag im Rahmen der Tagung „Zensur in der Kunst? Neue Mechanismen und Strategien“
Freitag, 5. Dezember 2008, Hospitalhof Stuttgart. Wir danken Michael Germann für die Abdruckerlaubnis.

[1] Die wichtigsten Entscheidungen sind in der amtlichen Sammlung dokumentiert, aus der mit der Abkürzung „BVerfGE“, Band und Seite zitiert wird. Entscheidungen ab 1998 sind am leichtesten auf der Internetseite des Bundesverfassungsgerichts unter <http://www.bundesverfassungsgericht.de/entscheidungen.html> zugänglich. Eine sehr nützliche Sammlung, die auch die Fundstellen in BVerfGE mitführt, findet sich unter <http://www.servat. unibe.ch/fallrecht/dfr_bvjg2000.html>.

[2] <http://www.titanic-magazin.de/heftarchiv.html>. Alle Abbildungen aus der Titanic werden hier mit freunlicher Genehmigung des Titanic-Verlags abgedruckt.

[3] BVerfG, Beschluß (B.) vom 24.2.1971 – 1 BvR 435/68 –, BVerfGE 30, 173–200 mit abweichenden Meinungen Stein (200–218) und Rupp-von Brünneck (218–227).

[4] BVerfG, B. vom 13.6.2007 – 1 BvR 1783/05 –, BVerfGE 119, 1–36 mit abweichenden Meinungen Hohmann-Dennhardt / Gaier (37–48) und Hoffmann-Riem (48–59).

[5] BVerfG, B. vom 19.12.2007 – 1 BvR 1533/07 –, <http://www.bverfg.de/entscheidungen/rk20071219_1bvr153307.html> („Ellena“).

[6] BVerfG, B. vom 12.12.2007 – 1 BvR 350, 402/02 –, <http://www.bverfg.de/entscheidungen/rk20071212_1bvr035002.html> („Pestalozzis Erben“).

[7] BVerfG, B. vom 29.8.2007 – 1 BvR 1223, 1224/07 –, <http://www.bverfg.de/entscheidungen/rk20070829_1bvr122307.html>; – 1 BvR 1225, 1226/07 –, <http://www.bverfg.de/entscheidungen/rk20070829_1bvr122507-.html>.

[8] BVerfG, B. vom 25.3.1992 –1 BvR 514/90 –, BVerfGE 86, 1–14.

[9] BVerfG, B. vom 17.7.1984 – 1 BvR 816/82 –, BVerfGE 67, 213–231.

[10] BVerfG, B. vom 3.6.1987 – 1 BvR 313/85 –, BVerfGE 75, 369–382 („Strauß-Karikatur“).

[11] BVerfG, B. vom 7.3.1990 – 1 BvR 266/86, 913/87 –, BVerfGE 81, 278–298 („Bundesflagge“); – 1 BvR 1215/87 –, BVerfGE 81, 298–309 („Deutschlandlied“).

[12] BVerfG, B. vom 3.4.1990 – 1 BvR 680, 681/86 –, BVerfGE 82, 1–6.

[13] BVerfG, B. vom 6.5.2008 – 2 BvR 337/08 –, <http://www.bverfg.de/entscheidungen/rk20080506_2bvr033708.html>.

[14] BVerfG, B. vom 20.10.1992 – 1 BvR 698/89 –, BVerfGE 87, 209–233.

[15] Bundesgerichtshof, U. vom 21.6.1990 – 1 StR 477/89 –, Neue Juristische Wochenschrift (NJW) 1990, S. 3026–3029; Bundesverwaltungsgericht (BVerwG), U. vom 26.11.1992 – 7 C 20/92 –, NJW 1993, S. 1491 f. („Opus pistorum“); BVerwG, U. vom 26.11.1992 – 7 C 22/92 –, NJW 1993, S. 1490 f. („Zärtliche Rituale“); BVerfG, B. vom 27.11.1990 – 1 BvR 402/87 –, BVerfGE 83, 130–155 („Josefine Mutzenbacher“).

[16] Landgericht München I, B. vom 3.5.2006 – 9 O 8051/06 –: Eilantrag auf Untersagung der Sendung abgelehnt.

[17] OVG Koblenz, U. vom 2.12.1996 – 1 A 11503/96 –, NJW 1997, S. 1174–1176; BVerwG, B. vom 11.12.1997 – 1 B 60-97 –, NJW 1999, S. 304 f.: Die behördliche Untersagung der Aufführung als strafbare Beschimpfung eines religiösen Bekenntnisses nach § 166 StGB verletzt nicht die Kunstfreiheit.

[18] BVerfGE 75, 369, 377 – „Strauß-Karikatur“ (o. Fn. 10); 81, 278, 291 – „Bundesflagge“ (o. Fn. 11); 83, 130, 139 – „Josefine Mutzenbacher“ (o. Fn. 15).

[19] BVerfGE 83, 130, 138 f. (o. Fn. 15).

[20] BVerfGE 30, 173, 189 (o. Fn. 3); ebenso z. B. BVerfGE 67, 213, 226 – „anachronistischer Zug“ (o. Fn. 9).

[21] BVerfGE 67, 213, 227 (o. Fn. 9); das Kriterium der „eigenständige[n] interpretationsfähige[n] und bedürftige[n] Aussage“ verwendet z. B. auch BVerfGE 81, 278, 291 – „Bundesflagge“ – (o. Fn. 11).

[22] BVerfGE 87, 209, 230–233 – „Tanz der Teufel“ (o. Fn. 14), mit Nachweisen der vorausgehenden Rechtsprechung.

Verena Krieger

Rätselhaftigkeit und Mehrdeutigkeit in der modernen und zeitgenössischen Kunst

Jede und jeder hat das schon einmal erlebt: Man steht vor einem modernen oder zeitgenössischen Kunstwerk wie diesem von Rachel Harrison auf der Biennale in diesem Sommer, ist irgendwie angezogen oder auch befremdet, jedenfalls ratlos, versteht nicht, was es bedeuten soll. Dafür gibt es üblicherweise drei mögliche Reaktionsmuster: 1. Man wendet sich schulterzuckend davon ab – das ist die verbunden mit einer Abwertung des Werks, das offenbar nichts taugt, womöglich zugleich mit einer heimlichen Selbstabwertung, weil es ja vielleicht nur an einem selbst liegen könnte, dass man es einfach nicht versteht. Variante 2: Man gibt nicht so leicht auf und sucht nach möglichen Bedeutungen, findet denn auch gleich mehrere Möglichkeiten auf einmal und ist sich aber nicht im Klaren, welche davon zutrifft, bleibt also mit einer gewissen Ratlosigkeit zurück und ist sich nicht ganz im Klaren darüber, ob man nun am Werk gescheitert oder das Werk selbst sinn-los ist, oder aber – dritte Möglichkeit: man sucht gar nicht erst nach Bedeutung, sieht vielmehr in der Unzugänglichkeit, Rätselhaftigkeit und Mehrdeutigkeit des Werks seine eigentliche Qualität und genießt diese als solche – das ist gewissermaßen die Variante des „Connaisseurs“ und „Eingeweihten“.

Tatsächlich scheint Ambiguität – also die Mehrdeutigkeit und Verweigerung einer definiten Aufschlüsselbarkeit – geradezu ein explizit von KünstlerInnen angestrebtes Ziel zu sein. Zu diesem Eindruck gelangt man jedenfalls, wenn man Aussagen von modernen und zeitgenössischen KünstlerInnen liest. Um nur einige, willkürlich herausgegriffene Beispiele zu nennen: Der berühmte englische Bildhauer Henry Moore vertrat die Auffassung, Plastik „sollte nie sofort alles über sich aussagen. […] sollte etwas mehr Geheimnis und Bedeutung haben, als einem raschen Betrachter deutlich wird.“[1] Der Konzeptkünstler Jochen Gerz (Platz der Grundrechte Karlsruhe, 2005) erklärte, „dass die ‚Absicht’ von Kunst wegen ihrer relativen Fähigkeit zum Fluktuieren Ambiguität ist und nicht Eindeutigkeit.“[2] Der amerikanische Fotograf William Eggleston, dessen Farbfotografien aus den 1970er und 80er Jahren heute gerade wegen ihrer lakonischen Unbestimmtheit gefeiert werden, schrieb: „I am at war with the obvious.“[3] Die gerade in den letzten Jahren gefeierte deutsche Bildhauerin Isa Genzken (Installation 1989) prägte das Bonmot: „There is nothing worse in art than, ‚you see it and you know it‘“.[4] Die amerikanische Plakatkünstlerin und Konzeptualistin Barbara Kruger sagte in einem Interview: „„Ich hoffe, in meiner Arbeit treffen Bilder und Worte einander. Sie kann bis zu einem gewissen Grade, verschiedenen Betrachtern verschiedene Bedeutungen nahelegen.“[5] Dass die Uneindeutigkeit nicht nur eine Eigenschaft der Kunstwerke selbst ist, sondern auch des Künstlers selbst sein kann oder vielmehr, genauer gesagt, einer entsprechenden Haltung des Künstlers entspringen mag, wird deutlich aus einem Notat von Gerhard Richter aus den 1960er Jahren: „Ich fliehe jede Festlegung, ich weiß nicht, was ich will, ich bin inkonsequent, gleichgültig, passiv; ich mag das Unbestimmte und Uferlose und die fortwährende Unsicherheit.“ [6] Und dass, umgekehrt, die Eindeutigkeit und klare Entschlüsselbarkeit von Kunst heute geradezu als ein Manko empfunden wird, das es zu vermeiden gilt, wird deutlich aus einer Aussage des durch seine politischen Interventionen wie etwa seinem kritischen Beitrag zur Biennale im Jahr 1993 bekannt gewordenen, in den USA lebenden deutschen Künstlers Hans Haacke, der im Interview mit Gabriele Hoffmann sagte: „Mir ist es unangenehm, als ‚politischer Künstler‘ ausgewiesen zu werden. Die Arbeit derart etikettierter Künstler ist in Gefahr, eindimensional verstanden zu werden.“

Tatsächlich sind Ambivalenz, Rätselhaftigkeit und Mehrdeutigkeit heute nicht nur Intention der KünstlerInnen selbst, sondern sie werden in mindestens demselben Maße auch von der Kunstkritik und Kunstgeschichtsschreibung zu zentralen Qualitätskriterien erhoben. Besonders deutlich geschieht das in den Kommentaren zur Gegenwartskunst: Um nur zwei Beispiele zu nennen: An der neuexpressiven Malerei des Leipzigers Neo Rauch wird gerade ihre „durchgängige Ambivalenz“ gepriesen,[7] und über die multimedial arbeitende Konzeptkünstlerin Cosima von Bonin wurde lobend hervorgehoben, ihre Arbeiten hätten „keine zeigefingerhebende, eindeutige Bedeutung, sondern glänzen in ihrer Ambiguität“.[8]

Wieso aber eigentlich ist Ambiguität so wertvoll? Was ist gut daran, dass Werke unverständlich sind? Wie kommt es, dass Rätselhaftigkeit und Mehrdeutigkeit zu Qualitätsmerkmalen von Kunst, ja mehr noch, zum Grundcharakteristikum von Kunst schlechthin geworden sind? Denn wer die Kunstgeschichte auch nur ein bisschen kennt, weiß, dass das keineswegs immer so gewesen ist, dass Kunst vielmehr den größten Teil ihrer Geschichte sehr wohl die Funktion gehabt hat, klar und bestimmt konkret erkennbare Inhalte auszudrücken und Interessen zu vertreten – denken wir etwa daran, dass die malerische Ausgestaltung von Kirchen und Kapellen wie z.B. Giottos Arenafresken dazu dienten, einer leseunkundigen Bevölkerung die biblischen Geschichten gewissermaßen „lesbar“ vor Augen zu führen; an die politische Repräsentationsfunktion etwa von Reiterstandbildern, die als Kunst im öffentlichen Raum aufgrund der Kostbarkeit des Materials Bronze, des komplizierten Herstellungsprozesses und durch den Einsatz einer auf die Antike zurückführenden Ikonographie (imperiale Tradition) Macht und Herrschaft symbolisierten. Oder denken wir an den gezielten Einsatz von Architektur und Bildkünsten, die als Gesamtkunstwerke im Dienste der Gegenreformation ihre Betrachter nicht nur überzeugen, sondern wahrlich überwältigen sollten. In all diesen Fällen war Eindeutigkeit keineswegs verpönt, sondern sogar explizit angestrebt: es ging um die Vermittlung spezifischer Inhalte und Aussagen auf visuellem Wege – und dass sie dies so effektvoll zu leisten vermochten, wurde gerade als die Qualität der bildenden Künste angesehen.

Dass Kunst ambigue ist und sein soll, dass Ambiguität als Wesensmerkmal von Kunst angesehen wird, ist also nicht immer so gewesen, sondern vielmehr das Ergebnis eines historischen Wandlungsprozesses. Diesen Prozess kann man recht genau datieren: er hat im 16. Jahrhundert, also in der italienischen Hochrenaissance eingesetzt, und er hat in der Zeit um 1800 einen ersten Höhepunkt erfahren, im 20. Jahrhundert sich dann radikalisiert und heute eine neue Qualitätsstufe erreicht. Im Folgenden werde ich diese Entwicklung rekapitulieren, um daran anschließend auf die eingangs schlaglichtartig gezeigten Beispiele aus der modernen und zeitgenössischen Kunst etwas genauer einzugehen.

Es ist kein Zufall, dass gerade im 16. Jahrhundert in Italien das Phänomen aufkam, dass Maler die Inhalte ihrer Gemälde offensichtlich gezielt und absichtsvoll verunklärten. Ist dies doch gerade die Zeit und Region, in der sich die Kunst gegenüber ihrer Indienstnahme durch Kirche und Herrschaft vorsichtig zu emanzipieren suchte, in der also dem Ästhetischen ein Eigenwert zugesprochen wurde. Das heißt nicht, dass es nicht weiterhin solche Indienstnahme gegeben hätte, aber im Selbstverständnis der Künstler ebenso wie in der Kunsttheorie erhielt die Kunst zunehmend einen Eigenwert. Besonders deutlich wird diese Neubewertung und Neugestaltung in der venezianischen Malerei dieser Zeit, die mit den sog. poesie eine neue Bildgattung jenseits der ikonographischen Eindeutigkeit hervorbrachte und durch die Kultivierung des Kolorits der Verselbstständigung des Ästhetischen gegenüber dem Mimetischen entscheidenden Vorschub leistete. Ein Indiz für den intentionalen Charakter dieser neuen malerischen Ambiguität findet sich in einem Text des zeitgenössischen venezianischen Kunsttheoretikers Paolo Pino, in welchem empfohlen wird, in jede Komposition, „almeno una figura tutta sforciata, misteriosa et difficile“ zu integrieren, weil dies das Bild interessanter mache.[9] Tatsächlich gibt wir in der venezianischen Malerei, schon bevor Pino diesen Rat erteilt, eine Reihe von geheimnisvollen Kompositionen wie etwa Giorgiones Tempesta (um 1500), deren Bedeutung zu ergründen bisher nicht gelungen ist und vielleicht auch nie gelingen wird, ja deren Unentschlüsselbarkeit im Sinne einer traditionellen Ikonographie möglicherweise intendiert gewesen sein mag. Solche schwierige oder gar unmögliche Entschlüsselbarkeit wird nicht erst in der Postmoderne als besonderer Reiz empfunden, sondern spielte schon in der zeitgenössischen Rezeption eine große Rolle: Die vornehmen Kunstsammler genossen das kunstsinnige Gespräch über bewusst verrätselte Werke, deren Inhalt sich nicht jedem Plebejer ohne weiteres erschloss.[10] Dies wirft, nebenbei, ein Licht auf die soziale Funktion der Ambiguität: sie dient heute genauso wie im 16. Jahrhundert der sozialen Distinktion. Man kann die Ambiguität in der Kunst also auch als einen „kulturellen Code“ im Sinne Pierre Bourdieus verstehen, einen Code, den nur das gehobene Bildungsbürgertum versteht und mittels dessen es sich gegenüber bildungsfernen Gesellschaftsschichten abgrenzt.[11]

Zum Grundcharakteristikum des Poetischen und Künstlerischen wurde Ambiguität allerdings erst in der Zeit um 1800, jener sog. „Sattelzeit“ (Koselleck), die heute allgemein als Beginn der Moderne angesehen wird. Erstaunlich einvernehmlich erhoben damals Goethe, Herder, Novalis und die Brüder Schlegel den Rätselcharakter, die Vieldeutigkeit, Unbestimmtheit und semantische Unerschöpflichkeit zum Qualitätsmerkmal des ästhetischen Werks.[12] So schrieb Goethe: „Dies sind gerade die schönsten Symbole, die eine vielfache Deutung zulassen.“[13] Und im Gespräch mit Eckermann äußerte er: „Je inkommensurabler und für den Verstand unfasslicher eine poetische Produktion, desto besser.“ [14] Die Frühromantiker radikalisierten diese Gedanken zur ästhetischen Theorie: „Ein Gedicht muss ganz unerschöpflich sein“, schrieb Novalis.[15] Die Brüder Schlegel waren der Auffassung, dass das wahre künstlerische Werk unabgeschlossen sei. August Wilhelm Schlegel charakterisierte den Roman als „unendlich gebildete Kunst“, die sich in „immer klaren und immer rätselhaften Sinnbildern“ ausspricht.[16]

Zeitlich parallel zu diesen theoretischen Äußerungen schuf Caspar David Friedrich Werke, die den Zeitgenossen unfasslich und rätselhaft erschienen. Mit ihrem Verzicht auf konventionelle Bildformeln, der Sparsamkeit gegenständlicher Information sowie der Unterlegung abstrakt-geometrischer Strukturen bewegt sich ihre Bildsprache im Bereich des Andeutungshaften und gleichzeitig auf Universelles zielenden. Entsprechend weit gespannt ist das Spektrum möglicher Deutungen, das von pietistischer Frömmigkeit über spinozistischen Pantheismus und Freimaurerei bis zum ‚Demagogentum‘ der Vormärz-Demokraten reicht. Für jede dieser Deutungen gibt es Argumente; welche stimmt, lässt sich nicht endgültig entscheiden. Diese Uneindeutigkeit, ja strukturelle Offenheit hat schon die Zeitgenossen umgetrieben. Die meisten reagierten darauf, indem sie ihm seine Unklarheit zum Vorwurf machten: Goethe, der bekanntlich ein ambivalentes Verhältnis zu Friedrich hatte, dessen Unergründlichkeit ihn gleichermaßen faszinierte wie abstieß, notierte polemisch, Werke wie Friedrichs Mönch am Meer (1809) „können ebenso gut auf dem Kopf gesehen werden“, und Ludwig Richter meinte in durchaus abwertender Absicht, sie könnten gleichermaßen „das und das bedeuten“.[17] Von diesen Äußerungen sticht der berühmt gewordene Kommentar des Dresdener Theologen Christian August Semler (1809) deutlich ab, insofern er die Mehrdeutigkeit von Friedrichs Bildern nicht nur konstatiert, sondern ernst nimmt und in ihrer Funktionsweise analysiert: Ein Bildgegenstand wie etwa das vom Mönch betrachtete Meer in seiner Endlosigkeit und Düsternis rege den Beschauer zu vielerlei Assoziationen und Reflexionen an: „jeder leiht ihm vielleicht andere Gedanken, weil jeder von dem großen und ernsten Gegenstande eine andere geistige Ansicht zu nehmen, durch seine Individualität bestimmt wird.“ Semler untersucht daraufhin die verschiedenen möglichen Interpretationen und kommt zu dem Ergebnis, dass letztlich keine davon den Anspruch auf alleinige Wahrheit erheben könne, vielmehr seien Friedrichs Bilder „vieldeutige Allegorien“, charakterisiert

gerade durch ihre unterschiedliche Interpretierbarkeit.[18] Semler war damit der erste, der die Uneindeutigkeit von Friedrichs Bildern nicht als Mangel beklagte, sondern als deren Wesensmerkmal und neue Qualität erkannte. Heute hat sich in der Friedrichforschung die Auffassung weitgehend durchgesetzt, wonach Friedrichs Werke strukturell „sinnoffen" sind; gerade aufgrund dieser Verweigerung gegenüber einem traditionellen Verständnis der Bedeutungsermittlung handelt es sich um Inkunabeln der modernen Malerei.[19]

Ambiguität ist also um 1800 zum ästhetischen Paradigma geworden. Jedoch ist es kaum nachweisbar, dass etwa C.D. Friedrich oder andere Künstler dieser Zeit die Mehrdeutigkeit oder Bedeutungsoffenheit ihrer Werke bewusst intendiert hätten; hier muss man sich weitgehend mit Analogieschlüssen zu zeitgenössischen Autoren begnügen. Erst die symbolistische Bewegung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat diesen Schritt vollzogen und Ambiguität zum expliziten Programm gemacht. Das „Vage" wird, etwa bei Paul Verlaine, zu einem zentralen Begriff der symbolistischen Poetik.[20] In Jean Moréas' Manifest Le symbolisme (1886) heißt es: „Die wesentliche Eigenschaft der symbolistischen Kunst besteht darin, die Idee niemals begrifflich zu fixieren oder direkt auszudrücken. Und deshalb müssen sich die Bilder der Natur, die Taten der Menschen, alle konkreten Erscheinungen in dieser Kunst, nicht selbst sichtbar machen, sondern sie werden durch sensitiv wahrnehmbare Spuren, durch geheime Affinitäten mit den ursprünglichen Ideen verwirklicht."[21]

Ein bildender Künstler, der in diesem Sinne bewusst auf eine Vieldeutigkeit seiner Werke hinarbeitete, ist Odilon Redon. In einem Brief (von 1898) bezeichnete er seine grafischen Arbeiten als eine „dunkle Welt des Unbestimmten" (monde obscur de l'indéterminé).[22] Und 1902 schrieb er in sein Journal: „Der Sinn des Geheimnisvollen besteht darin, stets im Vieldeutigen zu bleiben, in doppelten, dreifachen Aspekten, in Andeutungen von Aspekten […], in Formen, die je nach dem Geisteszustand des Betrachters sein werden oder nicht."[23] Um diesen Effekt des Geheimnisvollen und Vieldeutigen zu erzielen, bedient er sich bestimmter technisch-ästhetischer Kniffs.[24] Dazu gehören z.B. in seiner Lithographie L'oeil, comme un ballon bizarre, se dirige vers l'infini (1878) die Nutzung visueller Analogien von sachlich in keiner natürlichen Beziehung stehenden Motive (Auge, Ballon, Schädel), die mehrdeutige Lesbarkeit von Einzelmotiven (schwarze Linien über dem Ballon als Wimpern, Strahlen, Bewegungslinien), irreale Größenverhältnisse, Hell-Dunkel-Kontraste und ein Titel, der die Uneindeutigkeit des Sichtbaren nicht auflöst, sondern durch ein weiteres rätselhaftes Stichwort – „Unendlichkeit" – anreichert – ganz im Einklang mit Redons Maxime: „Ein Titel ist nur dann gerechtfertigt, wenn er vage, unbestimmt und dunkel ist und so noch die Mehrdeutigkeit verstärkt".[25] Redon hat die Unbestimmtheit seiner Bilder also sehr bewusst und mittels konkret benennbarer Verfahren kultiviert.

Auch die Surrealisten haben, bewusst in die Fußstapfen der Symbolisten tretend, die Vieldeutigkeit und das Vage explizit zum Programm erhoben. In ihrer unorthodoxen Adaption der Psychoanalyse betonten sie noch nachdrücklicher die psychischen Energien des Ambiguen, das sie nicht nur als Ausdruck von Unbewusstem ansahen, sondern dem sie auch die Macht zusprachen, psychische und gesellschaftliche Emanzipationsprozesse in Gang zu setzen. Entsprechend ihrer Programmatik, die der Freisetzung des Erotischen aus gesellschaftlichen Normen und Unterdrückungsmechanismen zentralen Stellenwert zuspricht,[26] ist in der Dichtung und bildenden Kunst der Surrealisten das Ambigue vielfach mit sexuellen Motiven verbunden. Zugleich war die Kreativität des Surrealistenkreises intensiv darauf gerichtet, neue ästhetische Verfahren im Dienste dieser Programmatik zu entwickeln.

Vor allem Salvador Dalí hat systematisch verschiedene Methoden erprobt, um visuelle Mehrdeutigkeit zu erzeugen. Zu seinen wirkungsvollsten gehören wohl die Anamorphose und das Vexierbild, die er vielfach, wie z.B. in Der große Masturbator (1929) zur Anwendung brachte. Vexierbilder haben eine lange Tradition und spielen in den verschiedensten Kulturen eine Rolle; sie haben traditionell meist kultische, okkulte oder subversive Funktion, thematisieren oft Sexuelles oder politisch bzw. religiös Verbotenes; in der Neuzeit dienten sie auch als Kuriositäten der Unterhaltung.[27] Die Doppeldeutigkeit des Vexierbildes ermöglicht es, neben einer ersten Bedeutungsschicht eine zweite, tabuisierte Bedeutung aufblitzen zu lassen. Damit bietet sich dieses Darstellungsverfahren ideal an für Dalís „paranoisch-kritische Methode", die darauf abzielt, unbewusste und verbotene Inhalte vor allem psychosexueller Natur zu evozieren.[28] In Der Große Masturbator sieht man eine merkwürdig schwerelos über einer Wüstenlandschaft schwebende Erd- oder Felsformation, die vexierbildhaft umschlägt in ein männliches Profil mit geschlossenen (= träumenden) Augen. Aus dem Korpus dieses Felsen-Kopfes, dessen Gesicht von einem Insekt umklammert wird, sprießen wie Keime aus der Kartoffel ein jugendlich-männlicher Unterleib und eine verführerische Frauenbüste, die einen Cunnilingus andeutet, jedoch an dem sterilen Geschlecht des puppenartigen Torsos nicht wirklich vollzieht. Allerdings ist die Doppeldeutigkeit von Dalís Bildern einigermaßen eindeutig: Zwar wird der Blick zwischen verschiedenen Seh-Möglichkeiten hin und her geschickt und so die Phantasie des Betrachters angeregt, doch wird sie auch gezielt in bestimmte Richtungen geschickt. Dalís exzessive Selbstoffenbarungen, gespeist von Versatzstücken der Psychoanalyse, tragen das ihre dazu bei, in der traumartigen Szenerie Hinweise auf den psychischen Zustand Dalís zur Entstehungszeit des Gemäldes zu entdekken, der von der Ambivalenz zwischen sexuellem Begehren und Sexualängsten geprägt war.[29] So ist die Doppeldeutigkeit des surrealistischen Vexierbildes keine wirkliche Bedeutungsoffenheit; die Vieldeutigkeit wird hier zwar kultiviert und in ihren Möglichkeiten systematisch ausgespielt, aber sie wird auch ‚gezähmt' und in den Dienst programmatischer Absichten gestellt.

Im Verlauf des 20. Jahrhunderts erfuhr das Paradigma der Ambiguität weitere

Kestutis Svirnelis, Installation 2010, Gebläse, Mantel, Steuerung, Plastikfolie, Ausstellungsort KVN, Rupert-Mayer-Kapelle, Neuhausen/Fildern

Steigerungen; eine wichtige Etappe war dabei die Karriere der informellen Malerei in den westlichen Ländern nach dem Zweiten Weltkrieg. In informellen Gemälden fehlt nicht nur jeder auch nur angedeutete oder noch in der Abstraktion aufscheinende Gegenstand, auch sonst wird auf jeden assoziationsstiftenden Hinweis verzichtet. Die zeitgenössische Rezeption schwankte denn auch zwischen dem Vorwurf der ‚Tapetenmalerei' und der Adoration einer neuen Bildspiritualität.[30] Der totale Sinnverzicht eröffnet unendlich viele Lesarten und damit eine potenziell totale Sinnfülle, weshalb Gottfried Boehm Bilder dieser Art als „absolute Metaphern" bezeichnet hat.[31] Das sah schon der zeitgenössische Kunstkritiker Michel Tapié so, einer der wichtigsten Förderer des Informel und auch Schöpfer des Begriffs. Er hatte 1951 in Paris eine Ausstellung informeller Malerei organisiert, die den Titel Signifiants de l'informel trug; der Titel ist doppeldeutig, denn das Französische kennt ebenso wie das Deutsche die Unterscheidung zwischen „bedeuten" im Sinne von „bezeichnen" (signifier) und „bedeutungsvoll sein" (être signifiant). Einerseits deutet er die Möglichkeit an, dass das informelle Bild zeichenhaften Charakter hat, also fähig zur Bedeutungsträgerschaft ist, gleichzeitig drückt er aber dessen Bedeutsamkeit jenseits einer Indienstnahme durch ein Signifikat aus. Gerade ohne Träger von Inhalten zu sein, nicht ein anderes bedeutend, ist informelle Malerei selbst bedeutsam. Ambiguität ist hier gesteigert zum Absolutum an nicht-bedeutender Bedeutung.

Das neue Phänomen der abstrakten und informellen Malerei zusammen mit den zeitparallelen Entwicklungen in der Musik und Literatur hat in den 1950er und 60er Jahren mehrere Theoretiker angeregt, sich damit auseinanderzusetzen. Am bekanntesten wurde Umberto Eco mit seinem Buch Das Offene Kunstwerk (1962).[32] Eco, der als Semiotiker Kunstwerke grundsätzlich als Zeichenkomplexe auffasst, führte hier die Unterscheidung von zwei verschiedenen möglichen Organisationsmodi des Kunstwerks ein: den bedeutungsmäßig festgelegten Modus und den offenen Modus. D.h. für Eco gab es eindeutige und uneindeutige Kunstwerke, letztere bezeichnete er als „offen". Eco hat damit aber nicht nur eine systematische Unterscheidung eingeführt, sondern diese auch historisiert, d.h. bestimmten historischen Epochen oder Stilen zugewiesen. Als Beispiele für geschlossene Kunstwerke galten ihm die frühe Renaissancemalerei mit ihrem perspektivischen Illusionismus sowie die mittelalterliche Allegorik, bei beiden sei der Bedeutungsgehalt a priori festgelegt. Paradebeispiel für offene Kunst ist die informelle Malerei, also die Kunst seiner Gegenwart, von der Eco geprägt wurde, die er schätzte und an der er sein Postulat des „offenen Kunstwerks" gewonnen hat. Allerdings überträgt er dieses Postulat auch auf historische Kunst, insbesondere

auf den Barock. Nach dem Prinzip der Offenheit funktionierende Kunstwerke gab es also laut Eco schon vor der Moderne. Allerdings betont er zugleich, dass die Ambiguität in der modernen Kunst einen spezifischen Charakter habe: denn erst jetzt sei Offenheit nicht nur ein gewissermaßen unbeabsichtigter Effekt, sondern ein bewusst verfolgtes produktives Programm der Künstler geworden – und dies gilt nicht nur für die Malerei, sondern ebenso für Musik, Literatur, Theater und Film. Indem Eco sich dezidiert auf die Seite dieser damals avanciertesten Tendenzen stellte, knüpfte er in radikalisierender Weise an das an, was bereits Goethe und die Frühromantiker begonnen hatten: er erklärte die „Offenheit“ gleichermaßen zum Grundcharakteristikum jeder Kunst wie auch zu einer besonderen Qualität der herausragendsten und aktuellsten Kunst. Damit erhob er sie unausgesprochen, aber nachdrücklich zur ästhetischen Norm.

Ungefähr zeitlich parallel zu Ecos Buch wurde auch in der Kunst selbst die Ambiguität explizit zum Thema; ich meine damit, dass Ambiguität in der Kunst zuvor zwar gegeben war, dass Künstler mit ihren Möglichkeiten gespielt und Verfahren zu ihrer systematischen Erzeugung entwickelt haben, aber sie nicht direkt thematisiert haben. Genau dies geschieht aber in Jasper Johns Flag von 1954/55. Die kleinformatige Arbeit besteht aus schichtweise übereinander geklebtem Zeitungspapier, was man sowohl von der Oberflächenstruktur als auch von den andeutungsweise durchscheinenden Schrift- und Bildmotiven her erkennen kann. Darüber legte er mehrere Farbschichten, um das Motiv der Flagge zu malen; dies geschah in einer Variante der antiken Technik der Enkaustik, bei der die Pigmente in geschmolzenem Wachs gebunden sind. Das Wachs erstarrt und trocknet sehr schnell, dadurch und aufgrund seiner spezifischen Konsistenz entsteht eine spezielle Oberflächenstruktur. So ist einerseits die Farbe und das durch sie hervorgebrachte Motiv der Flagge erkennbar, andererseits aber auch die Papiercollage als Bildträger; der Blick wird gewissermaßen zwischen illusionistischem Motiv und materieller Basis hin- und her gelenkt. „Is it a flag or is it a painting?”, fragten sich die Zeitgenossen, [33] und tatsächlich ist dieses Werk beides: eine Flagge und ein Gemälde, ein Bild und ein Objekt, illusionistisch und materiell. Dieser Zwitterstatus Bildhaftigkeit und Objekthaftigkeit, Repräsentation und Realie ist freilich jedem Kunstwerk eigen, einer holzgeschnitzten und farbig gefassten Madonna des 14. Jahrhunderts ebenso wie einem Rembrandt-Gemälde, aber nicht jedes Werk thematisiert ihn selbst. Dieses Werk in seiner spezifischen Machart hingegen thematisiert diese Ambivalenz des Kunstwerks explizit. Hier ist der Blick des Betrachters aufgefordert, das Kippmoment zwischen beiden Seiten in Gang zu setzen und diese ständige Bewegung als das zentrale Moment seiner Kunstrezeption aufzufassen.

Seit den 70er Jahren hat sich die Ambiguität nicht nur in der Kunst etabliert, sondern sie ist auch über den Bereich des Ästhetischen hinaus gewissermaßen universell geworden. Entscheidend dazu beigetragen haben die Theoretiker der Postmoderne, indem sie dieses Phänomen theoretisierten, aber auch apologetisierten. Am radikalsten tat dies Jacques Derrida, der darauf insistierte, dass nicht nur Kunstwerke, sondern jedes Zeichen prinzipiell ambigue sei, folglich nicht nur künstlerische, sondern alle Texte „unendlich ausdeutbar“ seien, wie bereits der späte Nietzsche formuliert hatte. Folgt man diesem Gedanken, so ist unsere bisherige Unterscheidung zwischen Kunst und Wissenschaft fragwürdig geworden, und das hermeneutische Projekt, Kunst historisch und inhaltlich deuten zu können, ist obsolet geworden. Ich möchte diesem Gedanken in der Radikalität allerdings nicht folgen und halte an dem Anspruch der Hermeneutik fest, Sinnzusammenhänge zu erschließen. Dies kann allerdings nicht in der Weise geschehen, dass man das Schillernde, Widersprüchliche, Ungreifbare in das Zwangskorsett einer einsinnigen Bedeutung zu pressen sucht. Es reicht aber auch nicht (wie es heute vielfach geschieht), bei der schlichten Feststellung der Ambiguität eines Kunstwerks stehen zu bleiben. Vielmehr gilt es, die ambiguen Momente eines künstlerischen Werks nachvollziehend nachzuzeichnen und in ihrem Bedeutungsreichtum zu entfalten, es geht darum, nach dem Kontext seiner Ambiguität, nach ihrer Struktur und Wirkungsweise und nicht zuletzt auch nach ihrer Funktion zu fragen. Tut man dies – so wie ich es an einigen Beispielen von Giorgione bis Jasper Johns skizziert habe –, dann kommt man zu dem Ergebnis, das es sehr unterschiedliche Arten und Formen der Ambiguität in der Kunst gibt, dass sie differente Funktionen einnehmen und auch jeweils in einem spezifischen zeitgenössischen Kontext zu verorten sind. Sie repräsentieren also verschiedene historische Kulturen der Ambiguität. Und das bedeutet, dass die Ambiguität in der Kunst einem ständigen historischen Wandel unterliegt, und dass dieser Prozess keineswegs in ein „Ende der Geschichte“ mündet, in dem sich alles in einem allseits ambiguen Wohlgefallen auflöst, sondern den es immer wieder neu zu analysieren gilt.

Zum Abschluss möchte ich Ihnen noch zwei Beispiele von Ambiguität in der Gegenwartskunst vorführen, um an ihnen aufzuzeigen, wie unterschiedlich und gleichzeitig wirkungsvoll Ambiguität heute in Erscheinung treten kann.

Das erste Beispiel haben Sie bereits ganz am Anfang gesehen, es ist eine Arbeit der amerikanischen Künstlerin Rachel Harrison, die auf der Biennale in Venedig zu sehen war. Es handelt sich um eine Skulptur, genauer eine Assemblage aus verschiedenen skulpturalen Elementen, die wiederum aus sehr heterogenen Materialien gebildet sind. Anders als bei anderen Assemblagen, die wir kennen, etwa den surrealistischen Objekten Dalis oder selbst noch Robert Rauschenbergs „Combine Paintings“ ergibt ihre Anordnung keinen visuell nachvollziehbaren Sinn, vielmehr scheint die Anordnung gerade nach dem Prinzip maximaler Disparatheit zustande gekommen zu sein: kombiniert wurden eine Sperrholzkiste mit funktionslosem Messingknopf und eine weitere Kiste anderen Format, die mit Farbe angestrichen wurde, dies allerdings keiner erkennbaren Logik folgend und anscheinend unfertig, darüber sitzt

Kestutis Svirnelis, Installation 2010, Gebläse, Mantel, Steuerung, Plastikfolie, Ausstellungsort KVN, Rupert-Mayer-Kapelle, Neuhausen/Fildern

wiederum eine grellbunte Pappmascheefigur, die in ihrer formlosen Abstraktheit irgendwo zwischen Kristall und amorpher Masse changiert – letztes ist sie auf der anderen Seite. Überhaupt ergibt die Rückansicht (die keine wirkliche Rückansicht ist, weil es kein erkennbares Vorne und Hinten gibt) eine neue Perspektive, nicht nur weil die bunte Pappmascheefigur hier hinunterfließt anstatt kristallin aufrecht zu stehen, sondern auch weil die beiden Kisten offenbar komplizierter ineinander verschachtelt sind als es auf den ersten Blick erkennbar war. Der Blick von der dritten Seite eröffnet schließlich eine ganz neue Entdekkung, nämlich das Foto eines von zwei Männern gesäumten Weihnachtsmannes im Schnee. Bleibt noch zu erwähnen, dass das gesamte Gebilde auf einer Dekke steht, wie sie für schwere Transporte verwendet werden, sodass der Eindruck des Vorläufigen, Unfertigen und Vorübergehenden auf die Spitze getrieben ist. Rachel Harrison verwehrt sich ausdrücklich gegen alle Versuche der Bedeutungsfindung. Doch die Interpretationssperrigkeit ihrer Arbeiten rührt nicht daher, dass diese gegenstandslos wären, vielmehr bieten sie zahllose Assoziationsangebote, diese aber führen niemals zu einem kohärenten Sinn-Ergebnis. Und nicht nur das: nicht einmal rein visuell ergeben die disparaten Einzelelemente in ihrer Summe ein Ganzes.

Mit einer Ambiguität ganz anderer Art haben wir es bei diesem Mahnmal zu tun, das 2002 zum Gedenken an die über 65.000 österreichischen Juden, die dem Nationalsozialismus zum Opfer gefallen sind, auf dem Judenplatz in Wien errichtet wurde. Dieses Mahnmal ist das Ergebnis eines Wettbewerbs, der auf Initiative Simon Wiesenthals 1996 ausgeschrieben wurde und den die englische Bildhauerin Rachel Whiteread gewonnen hat. Es handelt sich um einen Betonquader mit dem Grundriss von 10 x 7 Metern und knapp 4 Metern Höhe. Es scheint der Abguss eines Zimmers eines der den Judenplatz begrenzenden Häuser zu sein, also ein Masse gewordener Innenraum; dieses Moment der Inversion fällt insbesondere an der Tür auf, die als Negativform erscheint. Zusätzlich irritierend wirkt, dass dieser Raum an allen vier Wänden mit Bücherregalen umstellt ist (gebildet aus einer Mischung von Kautschuk und Fiberglas), wobei aber die Bücher mit der Schnittkante nach außen treten, sodass es keine identifizierbaren Buchrücken gibt. Es entsteht so eine doppelte Inversion, weil die Bücher, die logisch eigentlich innerhalb der Mauern stehen sollten, nach außen gerichtet sind, jedoch in einer Ansicht präsentiert werden, als stünden sie innerhalb der Mauern. Rachel Whiteread begründete diese von ihr bewusst herbeigeführte Assoziation an eine Bibliothek damit, dass die Juden ein Volk der Bücher seien, die Jury schloss sich dieser Deutung in ihrer Auswahlbegründung an. Allerdings ermöglicht der hermetische Bau auch

ganz andere Assoziationen, nämlich die an eine Gaskammer oder auch die an ein Archiv der Täter, die Nationalsozialisten haben bekanntlich ihre Verbrechen minutiös dokumentiert – alle drei gegensätzlichen Assoziationen werden immer wieder von Betrachtern geäußert. Das Mahnmal kann also offenbar gleichzeitig und gleichermaßen als Zeichen für die Täter wie als Zeichen für die Opfer gelesen werden. Es ist bemerkenswert, dass dies seinem Charakter als Mahnmal nicht im Wege steht, denn nicht einmal die Wiener jüdische Gemeinde stört sich an dieser Ambiguität. Als ein weiteres ambigues Moment kommt hinzu, dass das Mahnmal zwar als ernsthaft, erhaben und bedrückend empfunden wird, dies aber die Leute nicht daran hindert, in seiner direkten Nachbarschaft im Café zu sitzen und den schönen Judenplatz zu genießen, vermutlich weil die Monumentalität des Mahnmals erhaben, aber nicht erschlagend wirkt. Die spezifische Qualität dieses Objekts liegt also offenbar darin, exakt die Schwebe zwischen verschiedenen Bedeutungsanmutungen zu halten. So kann es einerseits alle diese Bedeutungen zugleich aufrufen und andererseits tritt keine davon so massiv in den Vordergrund, dass sie die anderen ausschalten und die Rezeption zu sehr festlegen würde. Darin liegt etwas durchaus problematisches, denn das Mahnmal leistet eines nicht: es unterscheidet nicht zwischen Opfern und Tätern, es benennt nicht die Täter und deren Interessen und den konkreten Nutzen. Andererseits übersteigt der Holocaust als historisches Verbrechen so sehr jeden Ansatz der Erklärbarkeit und Verstehbarkeit, dass gerade die Unbestimmtheit des Mahnmals diesem gerecht zu werden vermag. Ambiguität dient hier dazu, etwas ästhetisch zu fassen, was die ästhetische Fassbarkeit grundsätzlich überschreitet, vielleicht kann man es so auf den Begriff bringen: sie ermöglicht eine versöhnte Verstörung.

Dass die Doppeldeutigkeit von Whitereads Holocaustmahnmal akzeptiert wird, dass sie offenbar als ästhetischer Zugang zum Gedenken „funktioniert“, ist symptomatisch dafür, wie allgegenwärtig Ambiguität in der Kunst heute ist, wie sehr wir gewöhnt sind damit umzugehen und wie groß allgemein die Bereitschaft geworden ist, Ambiguität zu akzeptieren. (Vielleicht ist diese Akzeptanzbereitschaft gerade dann besonders ausgeprägt, wenn sie nicht bewusst geschieht – das würde erklären, weshalb es im Bereich der „angewandten“ Kunst, zu der ein Mahnmal zählt, weniger problematisch empfunden wird als im Bereich der „freien“ Kunst, wo Arbeiten wie die von Rachel Harrison durchaus noch Irritationen hervorrufen können). Die Ubiquität von Rätselhaftigkeit und Unbestimmtheit in der Kunst ist aber ihrerseits ein Ausdruck dafür, dass Ambiguität heute generell unsere Gegenwart charakterisiert, dass unsere gesamte Kultur und unser soziales Leben von Ambivalenzen und Widersprüchen geprägt sind, die sich nicht wie der gordische Knoten durchschlagen lassen, sondern mit denen wir uns arrangieren müssen. Längst ist uns der positivistische Glaube an die vollständige Erklärbarkeit und Regulierbarkeit der Welt abhanden gekommen; wir wissen, dass Aufklärung in Mythologie zurückgeschlagen ist und können auf sie trotzdem nicht verzichten; nur Fanatiker meinen die Wirklichkeit in schwarz und weiß zeichnen zu können. Dieses unser heutiges Weltverhältnis wird durch die Ambiguität in der Kunst symbolisiert.

Je nachdem, wie gut oder schlecht wir diese strukturelle Ambiguität ertragen können – wie hoch unsre „Ambiguitätstoleranz“ ist, wie es die Sozialwissenschaftler ausdrücken – so reagieren wir auch auf die Ambiguität der Kunst. Gerade die Kunst seit der Klassischen Moderne fordert ja unsere Ambiguitätstoleranz massiv heraus, und so hat sich die Ablehnung moderner Kunst immer auch wesentlich gegen deren Uneindeutigkeit gerichtet. Das klassische Gegenbild dazu, der berühmte „Röhrende Hirsch“ der naturalistischen Malerei, garantiert dem Betrachter eine (vermeintliche) Eindeutigkeit, ein beruhigtes Einvernehmen. Dagegen wollte und will moderne und zeitgenössische Kunst immer angehen, sie will gerade keine Ruhe, kein Einvernehmen, sondern Konflikt, Unsicherheit, Reflexion, Emanzipation und Aufrüttelung produzieren. Das paradoxale Ergebnis ist, dass wir modernen Menschen – wenn uns die Adaptation an die modernen Lebensverhältnisse gelingt – die Dissonanz nicht mehr als quälend, sondern als schön erleben, das Hässliche nicht als abstoßend, sondern als ästhetisch gelungen, das Ambivalente nicht als verstörend, sondern als reizvoll. Die „gelungene“, die „angemessene“ Rezeptionsweise moderner und zeitgenössischer Kunst, die sich nicht empört, sondern „versteht und genießt“, ist aber letztlich nichts anderes als das beruhigte Einvernehmen, gegen das die Künstler der Moderne eigentlich antraten! Natürlich reagieren Künstler darauf, indem sie immer wieder neue Paradoxien, Ambivalenzen, Verfremdungen und Störungen produzieren. Aber damit erweitern sie nur ständig unser Vermögen, diese in unser Weltbild und in unser ästhetisches Sensorium zu integrieren – und steigern damit unsere Ambiguitätstoleranz und letztlich unsere Überlebensfähigkeit in einer unüberschaubar gewordenen Welt.

Wir danken Verena Krieger für die Abdruckerlaubnis des Vortrags, den sie am 26.11.2009 im Hospitalhof Stuttgart gehalten hat.

Dieser Beitrag ist passagenweise identisch mit dem Einführungstext „at war with the obvious“ – Kulturen der Ambiguität. Historische, psychologische und ästhetische Dimensionen des Mehrdeutigen“ im o.g. Tagungsband.

[1] Henry Moore, The Nature of Sculpture (1969), zit. nach: Ausst.-Kat. Henry Moore 1898 – 1986. Eine Retrospektive zum 100. Geburtstag, Kunsthistorisches Museum Wien, Ostfildern 1998, S. 17.

[2] Jochen Gerz, Die Schwierigkeit des Zentaurs beim vom Pferd steigen/The Centaur's difficulty when dismounting the horse, hg. von Hermann Kern, veröffentlicht anlässlich der 37. Biennale von Venedig 1976 und der Ausstellung im Kunstraum München, München 1976, S. 105.

[3] William Eggleston, Nachwort zu: The democratic forest, London 1989, S. 173.

[4] Who do you love? Isa Genzken in conversation with Wolfgang Tillmans, in: Artforum, 11/ 2005, S. 226-229, Zitat S. 226.

[5] Interview mit Barbara Kruger (Erika Hoffmann Koenige), in: Ausst.-Kat. Buchstäblich. Bild und Wort in der Kunst heute, Wuppertal 1991, S. 76 .

[6] Gerhard Richter, Notiz 1966, in: Gerhard Richter Text. Schriften und Interviews, hg. von Hans-Ulrich Obrist, Frankfurt am Main/Leipzig 1993, S. 53.

[7] Gottfried Boehm, in: Neo Rauch – Neue Rollen: Bilder 1993 – 2006, Ausst.-Kat., hg. vom Kunstmuseum Wolfsburg, Köln 2006, S. 37.

[8] Karola Grässlin, Vorwort, in: Ausst.-Kat. Cosima von Bonin, roger and out, Museum of contemporary art, Los Angeles, Köln 2007/08, S. 4.

[9] Paolo Pino, Dialogo di pittura (1545), in: Paola Barocchi (Hg.), Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma, Bd. 1, Bari 1960, S. 93-139, hier spricht auf S. 115 Fabio zu Lauro: „[…] et in tutte l'opere vostre fateli intervenire almeno una figura tutta sforciata, misteriosa et

difficile, acciò che per quella voi siate notato valente da chi intende la perfezzion dell'arte". (Diesen Hinweis verdanke ich Rudolf Preimesberger und Valeska von Rosen).
[10] Salvatore Settis, Giorgiones „Gewitter": Auftraggeber und verborgenes Sujet eines Bildes in der Renaissance, Berlin 1982, S. 162: Die gelehrten reichen Venezianer hatten eine „Vorliebe für abgeschwächte oder verborgene Bedeutungen" So sprach Paolo Giovio in seinem „Dialogo dell'imprese militari et amorose" davon, dass die Bilder nicht so klar sein sollten, dass sie jeder Plebejer verstehen kann, nur ein scharfer einfallsreicher Geist könne sie verstehen. Damit wurde ein umgekehrtes Verfahren als die traditionelle Ikonographie erforderlich: bevorzugt seltene Ikonographien zu verwenden, die Bedeutung abzuschwächen, durch Weglassen oder Verwischen von Schlüsselmerkmalen, die die Erkennbarkeit fördern – gerade das Gegenteil dessen, was ein Künstler für ein breites Publikum, also unter normalen Bedingungen tat.
[11] Vgl. Pierre Bourdieu, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt/Main 1982.
[12] Zahlreiche Belege bei Seiler 1982, Brunkemeier 1983 und Bode 1988 (wie Anm. 34).
[13] Johann Wolfgang Goethe, Wilhelm Tischbeins Idyllen, in: Sämtliche Werke, I. Abt., Bd. 21, S. 267.
[14] Johann Wolfgang Goethe, Gespräch mit Eckermann am 6. Mai 1827, in: Sämtliche Werke, II. Abt., Bd. 39, S. 616.
[15] Novalis, Fragment Nr. 94, in: Schriften, Bd. 2, Stuttgart 1981.
[16] August Wilhelm Schlegel, Geschichte der klassischen Literatur, Stuttgart 1962, S. 25.
[17] Zit. nach Monika Wagner, Das Problem der Moderne, in: Monika Wagner, Moderne Kunst, Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst, Bd. 1, Reinbek bei Hamburg 1991, S. 15-30, hier S. 25.
[18] Zit. nach Hilmar Frank, Aussichten ins Unermessliche. Perspektivität und Sinnoffenheit bei Caspar David Friedrich, Berlin 2004, S. 23 und 28.
[19] Frank 2004; analog spricht Monika Wagner von einer „offene(n) Bildstruktur" (Wagner 1991, S. 25), Werner Hofmann von „Mehrsinnigkeit" (Werner Hofmann, Caspar David Friedrich. Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit, München 2000, S. 29), der Katalog der Friedrich-Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle 2006 von der „Vieldeutigkeit und Sinnoffenheit" (Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik, Ausst.-Kat. Hamburg 2006, S. 14).- Hingegen meint Helmut Börsch-Supan, die „Verfechter der Sinnoffenheit" verfehlten „das Eigentliche dieser Kunst" (Helmut Börsch-Supan, Caspar David Friedrich. Forschung, Instrumentalisierung, Verständnis, in: Gisela Greve (Hg.), Caspar David Friedrich. Deutungen im Dialog, Tübingen 2006, S. 13-30, Zitat S. 29).
[20] Weitere Referenzen finden sich im Artikel „vage/unbestimmt", in: Karlheinz Barck (Hg.), Ästhetische Grundbegriffe. Wörterbuch in 7 Bänden, Bd. 6, Stuttgart 2005, S. 312-330.
[21] Jean Moréas, Le symbolisme. Symbolistisches Manifest, zuerst veröffentlicht in Figaro Littéraire, 18.9.1886, zit. nach: Hans Hofstätter, Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Voraussetzungen, Erscheinungsformen, Bedeutungen, Köln 1965, S. 228.
[22] Zit. nach Odilon Redon, Selbstgespräch. Tagebücher und Aufzeichnungen 1867-1915, hg. und übertragen von Marianne Türoff. Mit einem Essay von Gert Mattenklott, München 1971, S. 207.
[23] Odilon Redon, A Soi-même. Journal (1867-1915). Notes sur la Vie, l'Art et les Artistes, Paris 1961, S. 100. Deutsche Übersetzung nach Dario Gamboni, Acheiropoiesis, Autopoesis und potentielle Bilder im 19. Jahrhundert, in: Friedrich Weltzien (Hg.), von selbst. Autopoietische Verfahren in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts, Berlin 2006, S. 63-74, S. 73.
[24] Ausführlich zur Mehrdeutigkeit bei Redon vgl. Dario Gamboni, Dario Gamboni, Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in modern Art, London 2002, Kapitel 4.
[25] Odilon Redon, Confidences d'Artiste (1909), dt. in: Odilon Redon. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Winterthur/ Kunsthalle Bremen 1983/84, Winterthur/Bremen 1983, S. 25-35, hier S. 34.
[26] Vgl. Verena Krieger „L'Amour Fou". Das surrealistische Liebeskonzept, in: Dies. (Hg.), Metamorphosen der Liebe. Kunstwissenschaftliche Studien zu Eros und Geschlecht im Surrealismus, Hamburg 2006, S. 7-12.
[27] Vgl. Jean-Hubert Martin/Stephan Andreae, Das endlose Rätsel. Dali und die Magier der Mehrdeutigkeit, Ausst.-Kat. museum kunst palast Düsseldorf, Ostfildern 2003.
[28] Wie Peter Gorsen herausgearbeitet hat, dient bei Dalí und den Surrealisten die „optische Ambivalenz" der Repräsentation eines „symbolisch in ihr verborgenen psychischen Sachverhalts". Vgl. Peter Gorsen, Salvador Dalí, der „kritische Paranoiker", Frankfurt am Main 1980, S. 64.
[29] Dalí hatte gerade seine künftige Frau Gala kennengelernt, die in ihm heftige erotische Phantasien weckte, während er gleichzeitig von Kastrationsängsten und anderen ödipalen Anfechtungen geplagt war, bei denen u.a. das Motiv der Heuschrecke eine Rolle spielte. Vgl. Salvador Dali, Das geheime Leben des Salvador Dali. Übersetzung und Nachwort von Ralf Schiebler, München 1984, S. 155ff, 278ff .- Dalí verfasste im selben Jahr auch einen Text unter dem Titel „Le Grand Masturbateur", der zuerst erschien in: Salvador Dali, La Femme Visible, Paris 1930, dt. in: Ders., Die Eroberung des Irrationalen. Essays, Frankfurt am Main 1973, S. 84-95.
[30] Zur Rezeption abstrakter Malerei nach 1945 vgl. u.a. Hans Körner (Hg.), „Flächenland". Die abstrakte Malerei im frühen Nachkriegsdeutschland und in der jungen Bundesrepublik, Tübingen/Basel 1996; Verena Krieger, Ewigkeit und Plötzlichkeit. Zur Polarität der Transzendenzerfahrung in der modernen Kunst (Manuskript), erscheint in: Leander Kaiser (Hg.), Zeitlichkeit und Transzendenz in der Kunst der Moderne, Wien (Passagen) 2010.
[31] Gottfried Boehm, Willi Baumeister, Stuttgart 1995, S. 41 über Baumeisters Werke der 40er Jahre, speziell die Montaru-Bilder: „Wir haben es mit absoluten, extrem vieldeutigen Metaphern zu tun".
[32] Umberto Eco, Opera aperta, Milano 1962, dt. Das offene Kunstwerk, Frankfurt am Main 1973.
[33] Ausst.-Kat. Jasper Johns, Paintings, Drawings and Sculpture 1954-1964, Whitechapel Gallery, London 1964, zit. nach Max Imdahl, "Is it a flag, or is it a painting?". Über mögliche Konsequenzen der konkreten Kunst, in: Gesammelte Schriften, Bd. 1, Zur Kunst der Moderne, hg. von Angeli Janhsen-Vukicevic, Frankfurt am Main 1996, S. 131-180.

Ludwig Seyfarth

Auch so kann Kitsch aussehen
Anmerkungen zur Rolle, zur Funktion und zum Sinn von Kunstkritik heute

„Art criticism is massively produced, and massively ignored.", schrieb der amerikanische Kunsthistoriker und Kritiker James Elkins im Jahre 2003. „Art criticism was once passionate, polemical and judgmental: now critics are more often interested in ambiguity, neutrality, and nuanced description." [1]
Klagen über den Niedergang eines einst scharfzüngigen und Aufsehen erregenden Schreibgenres hört man nicht selten. Wo sind die mutigen, kampfbereiten Männer wie Clement Greenberg, der als Kritiker die amerikanische ungegenständliche Kunst der 50er und 60er Jahre wesentlich mit durchsetzte? Kunstkritiker führen heute, verglichen mit anderen Akteuren des Kunstbetriebs wie bekannten Kuratoren, Galeristen oder Sammlern, eher ein Schattendasein. Kaum ein Kritikername ist über Fachkreise hinaus bekannt. Prominentere, einflussreiche Kunstvermittler sind in der Regel keine Kritiker. Hans-Ulrich Obrist führt unzählige Interviews mit Künstlern und anderen Personen des Kunstbetriebs, aber schreibt so gut wie nichts. Die Texte von Nicolas Bourriaud, der unter dem Schlagwort „Relationale Ästhetik" immerhin eine grundsätzliche These lieferte, wie sich die Kunst seit den 90er Jahren entstehende Kunst von früheren Kunstformen grundsätzlich unterscheidet, gehören weniger in das Genre der Kunstkritik als in das einer philosophisch fundierten Kunsttheorie. Und ohne ihre auch institutionell eingebundenen kuratorischen Tätigkeiten und öffentlichen Auftritte hätten weder Obrist noch Bourriaud zu einflussreichen Meinungsführern im heutigen Kunstgeschehen werden können, Wer verkündet, er möchte „nur" Kunstkritiker werden, dürfte damit höchstens mitleidiges Lächeln ernten. Die spätere Brotlosigkeit scheint noch vorprogrammierter als beim ja zumindest in Ausnahmefällen zu Geld und Ruhm führenden Künstlerdasein.

Ich kann mich auch nicht erinnern, in meinem Leben je jemanden getroffen zu haben, der mir erzählt hätte, schon immer den Berufswunsch des Kunstkritikers gehabt zu haben. Dieser wird auch kaum genährt. Es gibt so gut wie keine dezidierten Ausbildungsstätten für Kunstkritik, weder an kunsthistorischen Instituten noch an Kunsthochschulen. Zu den wenigen Ausnahmen gehört das „Institut für Kunstkritik" an der Frankfurter Städelschule, das von Isabelle Graw geleitet wird, der Mitbegründerin und Herausgeberin von „Texte zur Kunst".

In die Kunstkritik rutscht man irgendwie hinein, während man beispielsweise Kunst studiert und merkt, dass man doch besser schreiben als zeichnen kann. Oder als Kunsthistoriker, der gern mal einen Ausflug aus dem mühseligen Zusammenklauben von Zitaten in muffigen Bibliotheksräumen machen will. Aber auch Literaturwissenschaftler, Historiker oder Politologen landen auf manchmal verschlungenen oder durch Zufälle bedingten Wegen in der Kunstkritik.
Ich selbst gehöre zu denen, die von der Kunstgeschichte zum Schreiben über zeitgenössische Kunst kamen. Schon während meines Studiums in Hamburg hatte ich zunehmend mehr Kontakt zu Studenten der HfbK als zu Kommilitonen am Kunsthistorischen Seminar. Der wichtigste Künstlerkontakt bestand zu Bernd Skupin, der mir viele andere Künstler vorstellte. Er selbst begann schon während des Kunststudiums mit dem Schreiben, ging in den Journalismus und ist seit ungefähr 15 Jahren Redakteur bei der Vogue in München.
Über Bernd Skupin kam auch mein Einstieg ins journalistische Schreiben. Ende der achtziger Jahre fragte er mich, ob ich mit ihm zusammen den Kunstteil der Stadtzeitung „Tango“, die später von PRINZ übernommen wurde, machen wollte.
So begann meine Tätigkeit als Kunstkritiker bescheiden mit kurzen Texten über Ausstellungen, die nicht besprochen, sondern meistens vorab angekündigt wurden, da sie bei Redaktionsschluss noch nicht liefen. Des weiteren erstellte ich für den Kunstteil einen monatlichen Hamburger Ausstellungsspiegel. Von „PRINZ Hamburg“, wo ich den Kunstteil schließlich allein verantwortete, verabschiedete ich mich gegen Mitte der 1990er Jahre, als der neue Chefredakteur am liebsten Storys wie „Künstler malen Claudia Schiffer“ haben wollte. Die Ausstellungstexte sollten in einzelne Kästchen aufgeteilt werden „Über den Künstler“, „was ist zu sehen“ „die Botschaft“, gefolgt von einer Bewertung nach dem Schema Daumen oben, zur Seite, unten. Das passte mir schon deshalb nicht, weil die zu bewertenden Ausstellungen in der Regel ja noch nicht liefen. Was ich noch nicht gesehen habe, bewerte ich grundsätzlich nicht.

Im Laufe der Jahre bekam ich auch immer häufiger Aufträge für Katalogtexte, schrieb für verschiedene Zeitungen und Zeitschriften, die meisten für die Zeitschrift Kunst & Kultur der ver.di, die damals noch IG Medien hieß. Bereitwillig veröffentlichte der damalige Redakteur Josef Singldinger jahrelang Texte von mir, die kaum in die Kategorie „Rezension“ oder „Kritik“ passen würden, auch wenn darunter Besprechungen der documenta oder Biennale in Venedig waren. Die Beiträge, die ich selbst eher als „Essays“ bezeichnen würde, griffen, wenn auch nicht immer, aktuelle Ausstellungen oder Publikationen auf und verbanden sie mit übergreifenden thematischen Fragestellungen. Die Texte hießen z. B.:
„Von Vulkans Schmiede zur Permutationsmaschine. Gedanken zu Kunst und Arbeit“/
„Ein richtiger Maler spielt auch Schach. 1500 Seiten Kunsttheorie, Martin Kippenberger und ein Wettlauf zwischen Hase und Igel“/„Anzug und Skyline. Silhouetten der Moderne“. Keine an üblichen journalistischen Formaten orientierte Zeitung oder Zeitschrift hätte mir diese Beiträge als Kritiken oder Rezensionen abgenommen. Aber ich hatte die Möglichkeit, etwas zu tun, woran mir noch mehr lag als an der kritischen Bewertung bestimmter Künstler und Ausstellungen: ein eigenes Textformat, eine eigene Art zu schreiben zu entwickeln und Dinge miteinander in Beziehung zu bringen, die in einem normalen Rezensionstext kaum zusammen vorkommen würden. Allgemein gelte ich dennoch als „Kunstkritiker“, denn diese Bezeichnung wird weniger für Vertreter einer bestimmten, klar definierbaren Textgattung, denn als Sammelbegriff für alle Autoren, die jenseits des rein akademischen Betriebes über Kunst schreiben.

Welche Formen von Kunstkritik gibt es überhaupt?

In seinem schon eingangs zitierten, 2003 erschienenen Essay „What Happened to Art Criticism?“ unterscheidet James Elkins, Chair of art history, theory, and criticism an der School of the Art Institute of Chicago, sieben Formen der Kunstkritik, die aber keineswegs alle scharf voneinander abzugrenzen sind:
1) Der Katalogtext, wie er in der Regel im Auftrag von Galerien in Auftrag gegeben wird. Aber kann man Kritik nennen, was eher eine Lobrede ist? Aber wenn es keine Kunstkritik ist, was dann?
2) Die akademische Abhandlung, die mit philosophischen und kulturellen Referenzen gespickt ist, von Bachtin und Buber bis Benjamin und Bourdieu. Sie ist die gängige Zielscheibe konservativer Kritik
3) Kulturkritik, die Kunst und die Bildwelt der Populärkultur miteinander mengt, wobei Kunstkritik nur ein Gewürz in einem vielfältigen Gericht ist
4) Die konservative Wertepredigt, in der der Autor mahnend darlegt, wie Kunst zu sein habe
5) Der philosophische Essay, in dem der Autor darlegt, inwieweit Kunst bestimmten philosophischen Konzepten entspricht oder von ihnen abweicht
6) Die beschreibende Kunstkritik, nach einer Untersuchung der Columbia University die in den USA beliebteste. Ihr Ziel ist es, enthusiastisch, aber nicht wertend zu sein, und den Lesern eine Vorstellung von Kunstwerken zu vermitteln, die sie vielleicht nicht vor Ort sehen werden
7) Die poetische Kunstkritik, bei der es vor allem auf die Art des Schreibens selbst ankommt.
Die Kategorien könnte man auch anders unterteilen und in Deutschland gibt es andere Gewichtungen in den USA; aber die eher deskriptive Herangehensweise ist vor allem Tagesgeschäft der Zeitungskritik auch hierzulande am verbreitetsten. Da könnte man dann auch die Unterscheidung zwischen Kunstkritik und Kunstjournalismus machen, die ich hier jedoch nicht weiter verfolge.

In jedem Falle hat das Feld der Kunstkritik ein sehr viel undeutlicheres Profil als die Theater- oder Literaturkritik. Das lässt sich auch daran ablesen, wie Literatur- und Kunstkritik in den Massenmedien, z. B. im Fernsehen, repräsentiert sind. Das von Marcel Reich-Ranicki von 1988 bis 2001 geleitete „Literarische Quartett“ zeichnete sich durch spannende, teilweise hitzige Debatten und oft hohen Unter-

haltungswert aus. Und nicht nur Marcel Reich-Ranicki, auch andere Personen wie Sigrid Löffler, Hellmuth Karasek oder Iris Radisch, wurden einem breiten Publikum bekannt und standen und stehen für die Zunft der Literaturkritik.
Man wagt es kaum, den Vergleich mit der Sendung „Bilderstreit“ zu ziehen, der Nachahmung des Literarischen Quartett für den Bereich der Bildenden Kunst. Der „Bilderstreit“ erreicht nicht ansatzweise die Popularität, die das Literarische Quartett hatte, und das mit guten Gründen. Hier gibt es kaum spannende Wortgefechte; die Ansichten über verschiedene Künstler werden oft relativ unbegründet kundgetan oder kommen gar als bloße Geschmacksurteile daher („Als Maler ist Kippenberger schon großartig, aber seine Installation finde ich doch eher abstoßend“). Und bevor im Detail argumentiert werden kann, wird die Diskussion stets abgebrochen, um zur nächsten auf dem Plan stehenden Schau überzuleiten, so beispielsweise von Caspar David Friedrich zu Bruce Nauman, was an Monty Pythons „and now for something completely different“ erinnert. Auch werden meist nur Einzel-, aber keine thematischen Ausstellungen besprochen. Die kritische Auseinandersetzung mit dem/r jeweiligen Künstler/in und die Analyse der Ausstellung, in der seine/ihre Kunst gezeigt wird, was ja zwei verschiedene Paar Schuhe sind, gehen häufig beliebig ineinander über.
Das mag auch daran liegen, dass fast keine der Personen, die hier auftreten und vor einem breiten Publikum die „Kunstkritik“ repräsentieren sollen, professionell und überwiegend als Kunstkritiker tätig ist. Ich glaube, aus der über die Jahre teilweise wechselnden Besetzung des Quartetts trifft das nur für Ursula Bode zu.
Der mittlerweile ausgeschiedene Bazon Brock, der mit seiner rhetorischen Begabung und dem Hang zum Querdenken für den größten Unterhaltungswert sorgte, wäre durch die Bezeichnung Kunstkritiker bestenfalls mit einem Segment seiner vor kaum etwas haltmachenden kunstvermittelnden Tätigkeiten beschrieben.
Ansonsten hat man es mit amtierenden oder pensionierten Museumskuratoren und –direktoren zu tun: mit Jean-Christophe Ammann, ehemals MMK Frankfurt; der Direktorin der Pinakothek der Moderne in München Carla Schulz-Hoffmann; Julian Heynen, dem vormaligen Leiter K 21 Düsseldorf; Stephan Berg, dem Direktor des Kunstmuseums Bonn.
Auf die Idee, vor allem durch Kunstkritik bekannte Personen wie Hanno Rauterberg von der ZEIT, Niklas Maak von der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, Holger Liebs von der Süddeutsche Zeitung oder Jörg Heiser von Frieze oder auch verdiente freie Kritiker/innen zum Bilderstreit zu laden, ist wohl noch niemand gekommen.

Übertragen auf andere Kultursparten würde es dem Bilderstreit entsprechen, wenn Peter Zadek, Jürgen Flimm und Karin Beyer, Andrea Breth zu einem „Theaterstreit“ zusammenkämen und über Inszenierungen ihrer Kollegen richten würden.
Ein Theaterregisseur ist kein Theaterkritiker, ein Literaturkritiker ist kein Verleger, ein Musikkritiker kein Konzertveranstalter.
Wenn Kunstkritiker auch Texte für Ausstellungskataloge schreiben, Ausstellungen kuratieren oder durch andere Aktivitäten ihr Geld „im“ Kunstbetrieb verdienen, liegt es nahe, dass sie nicht unbedingt sehr kritisch über Aktivitäten von Personen und Institutionen schreiben, von denen sie Aufträge bekommen oder sich welche versprechen. Die Doppelrolle(n), die viele Kritiker im Kunstbetrieb einnehmen, könnte man als hinderlich für eine unabhängige Kunstkritik ansehen. Andererseits können fast nur Kritiker/innen, die fest bei einer Redaktion angestellt sind, von Rezensions- und anderen journalistischen Aufträgen leben. Ansonsten ist man auch auf andere Tätigkeiten angewiesen.
Zudem existieren für Kritiker so gut wie keine Stipendien und andere Förderungen. Der einzige Preis, den es derzeit in Deutschland für Kunstkritik gibt, wurde von der Arbeitsgemeinschaft deutscher Kunstvereine ins Leben gerufen, wird jährlich auf der Art Cologne verliehen und ist mit 5000 Euro dotiert. Ausgezeichnet werden ausschließlich freie Kritikerinnen und Kritiker, keine fest angestellten Redakteure.

Von freien Schreibaufträgen kann ich heute, wenn hier und da auch noch Einnahmen durch andere Jobs dazukommen, einigermaßen leben. Aber es war ein langer Weg dorthin, den ich wohl kaum eingeschlagen hätte, wenn ich gewusst hätte, was auf mich zukommt. Zumal der Anfang auch sehr schleppend war. Denn als ich während meines Studiums Referate noch mit Schreibmaschine abfasste, machte ich so viele Korrekturen und Überarbeitungen, dass ich das Geschriebene immer wieder neu tippen musste. Da riss schon mal der Geduldsfaden und Etliches blieb schließlich unfertig liegen.

Als ich dann meinen ersten PC hatte, war ich endlich in meinem Element. Ich konnte die niedergeschriebenen Sätze so oft ich wollte ohne großen Aufwand überarbeiten, sie fast wie Skulpturen modellieren, und auch Teile des Textes beliebig umstellen.
So schreibe ich bis heute. Oft habe ich außer dem gestellten Thema, dem Werk des Künstlers oder der Künstlerin, über den/die ich schreiben soll, erstmal gar kein Konzept oder eine Struktur, nach der ich vorgehe. Ich schreibe mich gleichsam in den Text hinein, manchmal einfach drauflos. Dann schaue ich mir das Ganze mit Abstand noch mal an, lösche eventuell Teile wieder heraus, stelle das Ende nach vorne und so weiter.
Viele Gedanken kommen mir erst im Prozess des Schreibens. Es ist gleichsam ein Dialog mit dem eigenen Text. Es entsteht eine Atmosphäre wie bei einem anregenden Gespräch mit Künstlern oder Kollegen, das oft ja viel mehr interessante Ideen generiert als das stille Brüten am Schreibtisch. Auch wenn ich beim Schreiben allein bin, ist es eigentlich ein dialogisches Schreiben: ein Dialog mit der Kunst, vielleicht auch ein imaginärer Dialog mit dem Künstler, ein Diskussionsangebot an ein Publikum. Aber die Reaktionen der Leser kriegt man in der Regel nicht mit.

Ohne dass einem das immer bewusst wird, hat das Vorgehen beim Schreiben ja auch mit dem Gegenstand des Schreibens zu tun. Wahrscheinlich zieht es mich automatisch zu der Arbeit von Künstlern, die sich zu klaren Gedanken eher durch-

wühlen als mit einer klaren konzeptuellen Setzung zu beginnen und bei denen am Ende vielleicht ganz etwas anderes herauskommt als erwartet.
Und so kann die Auseinandersetzung mit der Arbeit bestimmter Künstler auch von nachhaltigem Einfluss auf das eigene Schreiben und Denken werden. In meinem Fall gilt das beispielsweise für Peter Piller.
Zwischen 1994 und 2005 arbeitete Piller für den Broterwerb in einer Hamburger Medienagentur, wo er für die tägliche Auswertung von über 150 Regionalzeitungen zuständig war. Ohne diesen Job wäre er sicher nie darauf gekommen, sich intensiv mit den in den Zeitungen veröffentlichten Fotos auseinanderzusetzen. Und er begann, sie nicht nur zu archivieren, sondern eigene Sammlungen anzulegen.
Und diese folgten Kategorien, an welche die im Auftrag der Zeitungen tätigen Fotografen und auch die Redakteure kaum gedacht haben dürften.
Die erste auch in Buchform veröffentlichte Serie aus dem „Archiv Peter Piller“ heißt „Noch ist nichts zu sehen“. Hier sind 53 Fotos so genannter „Bauerwartungsflächen“ versammelt. Warum diese Orte fotografiert wurden, wird erst klar, wenn man die von Piller mitgelieferten originalen Bildunterschriften liest, so zum Beispiel:
„Wo jetzt noch Kühe weiden, wird demnächst der neue Aldi-Markt eröffnet.“
Oder: „Noch ist nichts zu sehen, doch bis zum Präsentationsjahr der IBA, 1999, soll und muss der Stadtteilpark City realisiert sein.“
Wären die Texte nicht dabei und das Raster des Zeitungsdrucks nicht an vielen Stellen deutlich erkennbar, könnte man die Bilder für Produkte eines dokumentarisch verfahrenden Konzeptkünstlers halten, der eine Untersuchung über urbane Grauzonen vornimmt. Noch ist nichts zu sehen, aber immerhin doch einiges. Zum Vorschein kommt eine erstaunlich präzise und kohärente Bildikonografie, der gewöhnlich kaum Beachtung geschenkt wird, die sich aber offensichtlich weitgehend unbewusst allgemein durchgesetzt hat.
Einem absichtlichen bildnerischen Standard folgte in den 1980er Jahren eine Firma, die den Stolz deutscher Hausbesitzer kommerziell auszunutzen suchte und dadurch fast unfreiwillige Concept Art produzierte. Sie ließ farbige Luftbilder von Einfamilienhäusern samt Grundstück machen und bot diese schön gerahmt den jeweiligen Eigentümern zum Kauf an. 2002 gelangte Piller in den Besitz des rund 20000 Negative umfassenden Nachlasses des Unternehmens. Piller lässt die Motive unverändert; auch das Format, in dem er die von ihm sorgfältig ausgewählten einzelnen Aufnahmen in Ausstellungen zeigt, entspricht in etwa der Größe, in der die Firma die Bilder feilgeboten hatte.[2] Er geht sogar noch „originalgetreuer“ vor als die Firma, die oft Ausschnitte anbot, etwaige Unschönheiten der Umgebung wegließ, um das Haus selbst vorteilhafter in Erscheinung treten zu lassen. Er übernimmt stets das gesamte Bild des Negativs. Gerade der Verzicht auf jeden Eingriff in das Bild lässt viele interessante Details hervortreten, die den Fotografen und vielleicht auch der Firma gar nicht aufgefallen waren. So gibt es eine Reihe von Fotos, bei denen neben dem Haus eine Baugrube zu sehen ist oder das Fundament eines anderen, im Bau befindlichen Gebäudes.
Die Serie der „Schlafenden Häuser“ ist durch heruntergelassene Jalousien, Abwesenheit von Menschen und andere Merkmale gekennzeichnet, die auf vorübergehende oder längerfristige Abwesenheit der Bewohner schließen lassen. Auf erstaunlich vielen Fotos scheinen die Häuser „Zungen“ herauszustrecken: Es handelt sich um rote Bettwäsche, die zum Lüften über den Fenstersims gelegt wurde. Erst in Pillers Zusammenstellung werden Plattenwege, die über den Rasen führen, zu einer interessanten Studie geometrischer Anordnungen gerader oder geschwungener, sich verzweigender oder durchkreuzend begegnender Linien, die etwas über die psychische Disposition der jeweiligen Bewohner auszusagen scheinen.

Strukturierende Ordnung in die Überfülle des Materials zu bringen, war jedoch alles andere als einfach, und wie bei Regionalzeitungsbildern erwecken Pillers Klassifizierungen fast einen surrealen Eindruck. Hinter den fast buchhalterisch wirkenden Klassifizierungen und Kategorisierungen, denen Piller seine Bildersammlungen unterzieht, steckt eine grundsätzliche Skepsis, ob mit der Ordnung des Materials auch etwas Grundsätzliches über die Welt auszusagen sei. „Mir geht es nicht um die Wahrheit. Mein Archiv ist nicht objektiv“, sagt Piller in einem Interview in der taz vom 6. Juli 2004. Die Redaktion stellt Piller als „Konzeptkünstler“ vor, was aber nur bedingt richtig ist. Die Formulierung der taz „Das Konzept ist die Kunst“ trifft die Sache nämlich nicht. Und darin liegt der entscheidende Unterschied zum Vorgehen „klassischer“ Konzeptkünstler. Vergleichen wir das „Luftbildarchiv“ mit den 34 Luftbildern, die Ed Ruscha 1967 von Parkflächen im Großraum Los Angeles machen ließ. Für die Serie der „Parking Lots“ beauftragte Ruscha einen Fotografen, die Schwarzweißbilder von einem Hubschrauber aus aufzunehmen. Die „konzeptuelle“ Idee, 34 Parkflächen von oben zu fotografieren, hätte unterschiedlich ausgeführt werden können, und Ruscha sagte selbst, „er wisse nicht, ob ihm bei diesem Projekt die regelmäßigen Linien der Parkbuchten oder nicht doch die Muster der Ölflecken mehr interessiert hätten.“[3]
Ruscha verhielt sich wie Piller als Beobachter des vorliegenden Materials, das wie die Häuserfotos überraschende Details und ästhetische Qualitäten enthielt. Doch setzte er selbst einen „Set“ an Regeln, innerhalb derer es eine Variante an Ausführungen und dann auch Überraschungen für den Künstler selbst gab. Wäre die Idee nie ausgeführt worden, was angesichts der wunderbaren Bilder schade wäre, hätte man die „Anweisungen“ als konzeptuelle Idee, als das eigentliche Kunstwerk ansehen können. Piller hingegen hatte zunächst gar keine „Idee“, sondern durchkämmte den fast unüberschaubaren Bilderfundus monatelang wieder und wieder, bis sich die späteren Ordnungskategorien langsam konstituierten. So ist seine Kunst zwar nicht ohne die Geschichte der Konzeptkunst denkbar, aber der Bezug auf sie ist völlig anders als zum Beispiel bei Jonathan Monk. Monk bezieht sich häufig direkt und ironisch auf Beispiele aus der klassischen Conceptual Art, auch auf

Ed Ruscha. Aus dessen „Every Building on Sunset Strip“ von 1966 wurde 1998 „None of the Building on Sunset Strip“. Aber das Spiel mit kunstinternen Referenzen bringt, anders als bei Piller, keine außerkünstlerische Realität ins Spiel außer derjenigen, dass Sammler, die von Ruscha etwas haben, sich veranlasst fühlen mögen, als Ergänzung auch noch den passenden Monk zu erwerben.

Das müsste ich jetzt eigentlich präziser begründen, aber das Thema dieses Vortrages ist ja Kunstkritik und nicht die Kunst selbst und deshalb möchte ich jetzt noch zwei Beispiele von Kunstkritik vorstellen, deren Qualität ich unabhängig davon bewerte, ob ich der in der Kritik vorgetragenen Meinung zustimme.
Das erste Beispiel ist eine Kritik, die der 1938 in Australien geborene Robert Hughes, seit 1970 Kunstkritiker der New Yorker Wochenzeitschrift Time Magazine, 1982 über Andy Warhol schrieb. Hughes hält Warhol für künstlerisch maßlos überschätzt. Bedeutung und Tiefsinn werde vielen seiner Werke von außen angedichtet, und seine Bedeutung liege vor allem darin, dass er „der erste amerikanische Künstler (war), für dessen Karriere Publicity unabdingbar war.“[4]
Hughes mag Warhol nicht und macht auch keinen Hehl daraus. Aber statt Warhols vermeintlicher Oberflächlichkeit konservative Maßstäbe entgegenzuhalten, die seine Suppendosen oder Marilyns nicht erfüllen, geht Hughes seine Kritik von der Popularität Warhols her an, die er auf raffinierte Weise relativiert:
„Dass Warhol ein berühmter Künstler ist, ist ein Gemeinplatz. Doch welcher Art von Berühmtheit erfreut er sich? Wenn der berühmteste Maler Amerikas Andrew Wyeth ist und der zweitberühmteste LeRoy Neiman (Hugh Hefners Hofmaler, Erfinder des Playboy-Bunnies und Zeichner von Footballstars für CBS), dann kommt Warhol an dritter Stelle. Wyeth: weil sein Werk zwar durch Nostalgie verklärte, doch in realen Gegenständen konkretisierte simple Rechtschaffenheit suggeriert, in der Millionen von Leuten das verlorengegangene Mark der amerikanischen Geschichte sehen. Neiman: weil Millionen von Leuten Sportprogramme schauen, Playboy lesen und jedes oberflächliche Geschmiere schlucken. Solange es nur von ein paar klar erkennbaren straffen Möpsen geschmückt wird. Aber Warhol? Wie groß ist das Publikum, das sein Werk mag oder es gar aus erster Hand kennt? Groß. Und es wird immer größer: aber nicht so groß wie das von Wyeth oder Neiman.
Für die meisten Leute, die seinen Namen kennen, ist es ein Name, der mit einer fernen Museumskultur überliefert wurde und mit einem einprägsamen Gesicht verbunden ist: ein gefeuerter Lateinlehrer mit einer bleichen Kunsthaarperücke, der Mann, der Suppendosen malt und die vielen Filmstars kennt.“ Doch Warhol sei nie ein wirklich populärer Maler gewesen, denn das setze voraus, „dass man als ein gewöhnlicher (und somit beispielhafter) Mensch gesehen wird, der außergewöhnliche Dinge hervorbringen kann. Warhols öffentliche Rolle in den letzten zwanzig Jahren war das genaue Gegenteil: eine abnorme Gestalt (wortkarg, homosexuell, außerordentlich präsent, doch undurchsichtig und ein wenig feindselig), der das Triviale preist (...) Doch kein Massenpublikum hat sich je bei seinen Arbeiten wohl gefühlt. Die Leute denken, jemand, der keine besonderen Vorlieben hat und auf alles mit demselben „Äh, wow, toll“ reagiert, müsse wohl etwas hohl sein.“[5]

Anstatt seine Abneigung gegen Warhol konservativ zu begründen, dreht Hughes die Argumentation dahin, dass Warhols Streben nach Popularität an eine zwangsläufige Grenze stößt, weil er keine konservativen Werte befriedigt. Und wenn wirkliche Popularität und Konservatismus einander bedingen, legt Hughes letztlich nahe, dass der seiner Meinung nach vor allem nach Publicity und Prominenz strebende Warhol eigentlich ein Konservativer ist.
Hughes ist ein geschickter Rhetoriker, manchmal ein wenig Moralist und Mahner, aber kein Didaktiker. In diesem Gewand tritt der rund 30 Jahre jüngere Hanno Rauterberg, Kunstredakteur der ZEIT, immer dann auf, wenn er gegen die vermeintliche Beliebigkeit und Kriterienlosigkeit bei der Beurteilung zeitgenössischer Kunst zu Felde zieht. So hat er vor zwei Jahren ein Buch veröffentlicht, das auch einem breiteren Publikum Kriterien zu vermittelt sucht, mit denen man selbst erfolgreich „eine Qualitätsprüfung“, so der Untertitel des Buches, vornehmen kann.
Rauterberg liefert auch eine Kriterienliste, anhand derer man zur eigenen Urteilsbildung kommen soll, auf die ich hier aber nicht eingehen möchte. Ich zitiere eine kurze Passage aus einem Abschnitt des Buches, in der es um die Gefahr geht, dass Kunst in Kitsch abgleitet: „...nicht nur Überdeutlichkeit (...), auch allzu große Undeutlichkeit erweist sich leicht als Kitsch. Der belgische Maler Luc Tuymans zum Beispiel, von vielen als Ausnahmekünstler gefeiert, malt oft trübe Bilder, wie nebelverhangen sehen sie aus.
Gern belässt es Tuymans bei Andeutungen, beim Unbestimmten: Kanarienvogel und Blumentopf, ein finsterer Herr mit Sonnenbrille und die Kreuzigung Christi, das Banale wie das Gewaltige, alles verschwimmt im Ungefähren. Er hat auch die Gaskammer eines Konzentrationslagers gemalt oder Albert Speer, den Architekten des Führers, beim Skilaufen. Das scheint seine Ernsthaftigkeit zu bezeugen, viele unterstellen seiner Kunst eine tiefere Absicht. Doch gerade weil Tuymans seine Motive fast ausnahmslos in eine Sphäre der Unbestimmtheit überführt, wird die Vagheit zur Masche. Seine Bilder raunen, sie laden ein zu wohligem Schauder, jeder darf in sie hineinprojizieren was er möchte. Auch so kann Kitsch aussehen.“[6]

Wenn einem Tuymans’ bedeutungsschwangeres Geraune auch schon seit längerem auf die Nerven geht, freut man sich erstmal, das so vehement niedergeschrieben zu lesen. Aber wenn es die generelle Absicht des Buches ist, die Leser zu eigenen Qualitätsmaßstäben zu erziehen, bleibt die Frage: Welche nachvollziehbaren Kriterien liefert Rauterberg hier denn? Hätte er nicht wenigstens beschreiben müssen, wie Tuymans zum Beispiel mit einer Bildvorlage umgeht und wie es zu der Undeutlichkeit kommt, die Rauterberg anprangert? Und kann Undeutlichkeit nicht auch ein positiver Wert sein und wie ließe sich das von Tuymans’ Vorgehen abgrenzen? Geht

dem Autor hier nicht doch die Lust durch, einen ungeliebten Künstler in die Pfanne zu hauen, und lässt ihn das seine didaktischen Absichten vergessen?

Wenn man Tuymans Kitsch unterstellt, heißt das, den Gefühlen, die suggeriert werden, nicht zu trauen. Kann aber dieses Problem nicht auch bei einer Kunst auftreten, bei der man sich kaum trauen würde, den Begriff „Kitsch“ in den Mund zu nehmen? Das Anliegen der mexikanischen Künstlerin Teresa Margolles, auf die hohe Kriminalität und Mordrate in ihrer Heimat Mexiko mit künstlerischen Mitteln hinzuweisen, ist prinzipiell zu begrüßen und an der Ernsthaftigkeit der Absicht muss man nicht zweifeln. Die Wirkung von Margolles' Werken beruht wesentlich darauf, dass sie Substanzen, wie Blut oder Fett verwendet, das von Leichen stammt, oder Wasser, mit dem tote Körper im Leichenschauhaus gewaschen worden sind. Bei der Installation „Freier Fall“ von 2005 tropft hellbraunes Fett im Abstand von je einer Minute auf den Boden herunter. Bekäme man die Information nicht, dass es sich um das Fett von Mordopfern aus einem Leichenschauhaus handelt, würde man das Werk vielleicht für eine mittelprächtige Hommage an Joseph Beuys' Fettaktionen halten. Andere Werke erinnern auf den ersten Blick an die Schüttbilder von Hermann Nitsch.
Das Problem ist eben, dass auch eine scheinbar unmittelbar dem Schrecken des Realen verbundene Kunst ihre Wirkung auf einer Bedeutungskonstitution aufbaut. Dass das Fett wirklich von Leichen stammt, mögen wir der Künstlerin ja gerne glauben und es mag ja auch nachweislich so sein. Als Betrachter können wir es aber nicht nachprüfen, ähnlich wie beispielsweise die Tatsache, dass die echt aussehenden Gegenstände, die wir bei Fischli & Weiss nur aus gewisser Distanz sehen dürfen, aus Polyurethan sind. Vielleicht sind Margolles' so existentialistisch daherkommende Werke dem schalkhaftem Umgang mit dem musealen „Bitte nicht berühren“ viel näher als es der Künstlerin wohl selbst recht wäre. Sie mögen diese Herangehensweise an Margolles' sehr ernsthaftes und sich mit tragischen Tatsachen befassendes Werk für unangemessen und vielleicht sogar geschmacklos halten. Aber genau an solche Grenzen zu gehen, sollte einer Kritik, die sich darum bemüht, nahe an der Kunst zu sein, nicht nur gestattet sein, sondern es sollte von ihr gefordert werden. Ich ziehe eine Kunst, die sich auf gefühlsmäßige Ambivalenzen einlässt, meist einer Kunst vor, die dazu tendiert, vorgefaßte moralische oder politische Ansichten zu illustrieren.
Und so möchte ich in den Ruf nach einer heute zu selten gewordenen Kunstkritik, die möglichst eindeutig wertend und auf unterhaltsame Weise polemisch ist, nur bedingt einstimmen. Ich schließe mit einer Abwandlung des Eingangszitat von James Elkins: Damit sie wirkungsvoll ist, sollte Kunstkritik leidenschaftlich, polemisch und wertend sein (wie die Kunst selbst); aber erst dann, wenn sie dabei das Ambivalente und die Präzision der Beschrei-bung nicht aus dem Auge verliert, ist sie wirklich gut (und das trifft auf die Kunst selbst genauso zu).

Der Beitrag geht auf Vorträge an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe und an der Kunsthochschule Kassel im Juli 2009 zurück. Der Vortragsstil wurde beibehalten.

[1] James Elkins, What Happened to Art Criticism?. Chicago: Prickly Paradigm Press 2003, S. 4 / Klappentext
[2] Unter dem Titel „Von Erde schöner“ ist ein Teil dieses Luftbildarchivs 2004 in Buchform erschienen (Revolver Archiv für aktuelle Kunst, Frankfurt/M).
[3] Zit. nach: Kat. Monets Vermächtnis, Hamburger Kunsthalle 2001, S. 150.
[4] Robert Hughes, Denn ich bin nichts, wenn ich nicht lästern darf. Kritische Anmerkungen zu Kunst, Künstlern und Kunstmarkt, München: Kindler 1993, S. 324.
[5] Ebd,. S. 320 f.
[6] Hanno Rauterberg, Und das ist Kunst?! Eine Qualitätsprüfung, Frankfurt/M.: Fischer 2007, S. 189.

Hanna-Barbara Gerl-Falkovitz

Zur Gottesfrage in der Postmoderne

1. „Menschendämmerung“
m posthumanen Zeitalter?

Wir leben heute bewusstseinsmäßig in einer „Post-“Welt, einer Welt „danach“. Sie ist posttraditionell, was das rasche und gründliche Vergessen kultureller Herkünfte angeht: „History is five years old“, sagt man in Kalifornien; posthistorisch – denn angeblich sei seit dem annus mirabilis 1989 auch die Geschichte zu Ende; postnational – denn im Blick auf das Globale wird ein Weltbürgertum fast schon erzwungen.[1] Ja, unsere Ära ist sogar schon posthuman genannt worden[2] – was auf die möglichen Manipulationen am menschlichen Genom und Kreuzungen mit dem Tier anspielt. Sie ist weiterhin betrachtet auch postsexuell, weil die binäre Unterscheidung zwischen männlich und weiblich im Zuge der Gender-Forschung als überholt ausgegeben worden ist.[3] „Fließende Identität“ ist das Motto der „androgyn-multiplen Körperlichkeit der Techno-, Pop- und Cyber-Kultur“. Utopien im Sinne des totalen Selbstentwurfes setzen sich zunehmend durch.[4] Im Ausspielen des „Körper-Potentials“ vollziehen sich „Performances“, in welchen vorzugsweise Frauen ihren eigenen Körper als Kunstwerk nutzen. Man ist nicht nur seines Glückes Schmied, sondern auch seines Körpers Schneider. Unnötig zu sagen, dass wir damit natürlich in einem Post-Feminismus angelangt sind: Die Frauenbefreiung hat ihr Subjekt verloren, da es Frauen sozusagen „nicht gibt“. Das Hauptwort dieser Prozesse lautet „Dekonstruktion“ oder: „My body is my art“. Kunst wird irritierendes Spiel mit dem eigenen Fleisch – Grenzen zwischen Fleisch und Plastik, Körper und Computer, Kunst und Nicht-Kunst verwischen sich. Unsere Lebenswelt ist damit auf dem Wege zur grundsätzlichen Überholung des eigenen Körpers. Die mögliche Kombination von Mensch und Maschine rückt weiter in Theorienähe, jedenfalls in den USA: Die Feministin Donna Haraway entwickelt den gedanklichen Entwurf des „Cyborg“ = Cyber Organism, einen durch Transplantate und technische

Einbauten immer wieder funktionsfähig erneuerten Organismus.[5] Dem Mathematiker Roy Kurzweil schwebt der Einbau von Nanocomputern in den menschlichen Körper vor. Seine fortschrittliche Frage lautet: „Braucht die Zukunft noch den [bisherigen] Menschen?“ Die Unterscheidung zwischen dem „Gewachsenen“ und dem „Gemachten“[6] oder, noch klassischer ausgedrückt, zwischen homo genitus und homo factus[7] schwindet; der homo mechanicus et surrogatus steht am Horizont einer lichten, womöglich alterungsfreien Zukunft.
Der Nach-Phänomene also kein Ende; „The Day After“ ist bewusstseinsmäßige Wirklichkeit. Bisherige Orientierungen sind fürs erste totgesagt. Wir sind die Generation „danach“: nach Geschichte, Herkunft, Nation, Geschlecht, Körper, Selbstzweck..., nach der Dekonstruktion des (bisherigen) Menschen.

Siggi Hofer, Gott ist aus Gold, 2009, 2 Objekte / Häusermodelle, Holz, je ca. 53 (H) x 44 (B) x 33 (T) cm, Hospitalkirche Stuttgart

2. Postsäkulare Postmoderne:
Jean-François Lyotard

Nun sind aber in einer Gegenbewegung auch zeitgenössische Momente aufzuweisen, die zu einem post-säkularen Denken führen. Dabei wird „das Göttlich-Wirkliche“ nicht in einer gleichgültig gewordenen Aufklärung scheinbar entsorgt, sondern als fremder, fremdbleibender Anspruch vernommen.
Jean-François Lyotard (1924-1998), „Erfinder“ der Postmoderne,[8] führte unterschwellig zwei postsäkulare Begriffe in das Geschichtsdenken ein. Er kennzeichnete Geschichte durch Einbrüche, die gedanklich nicht „gebändigt“, aber auch nicht weggedeutet werden können: durch das Ereignis und das Erhabene. Beide zerstören die Selbstsicherheit der Vernunft, erlauben aber auch keine beliebige Auslegung. Im Ereignis liest sich, auch theologisch, unschwer noch das Geschichtsdenken der jüdisch-christlichen Bibel, dass menschliche Geschichte nicht ein naturhaft-gleichmütig ablaufendes Geschehen sei. Geschichtlich strukturiertes Geschehen bestehe vielmehr aus Ereignissen, aus dem Unvorhergesehenen, dem Nicht-Kausalen. Das Ereignis setzt Lyotard zwar nicht religiös an, aber es bleibe unbestimmt im Sinne des Undarstellbaren. Das zeigt die Weigerung an, überall „vernünftige“ Zusammenhänge zu setzen. Das Ereignis brauche weder vernünftig zu sein, noch brauche es eine eindeutige Sprache aufzuweisen, noch weniger müsse man sich darauf einigen – der „Widerstreit“[9] ist mit dem Einbruchscharakter des Ereignisses vorgegeben. Auf das Ereignis einigt sich niemand; es findet statt. Es gibt also Sprengungen durch Wirklichkeit, für die das autonome Subjekt keine Regeln hat.
Dazu kommt le sublime: Im Ereignis zeige sich das Erhabene, freilich nicht, indem es als Gott identifiziert wird. „Es gibt zwei Kennzeichen des Sublimen. Das Sublime ist jenes einbrechende Neue, Unvorhergesehene, jene Wirklichkeit, die sich plötzlich unseres Denkens und unserer Kategorien bemächtigt.“ Es ist ein unerklärt, unangekündigt Machtvolles, das kommt. „Das Erhabene ist nicht reine Lust; es ist eine Mischung aus Lust und Schmerz.“[10] Lyotard denkt somit in eine ursprüngliche Fassungslosigkeit gegenüber der Wirklichkeit zurück; auch die menschliche Sprache versagt vor dem, was sich zeigt, dem „Monströsen“. Philosophie und Kunst werden eben darin „Brüder“ im Scheitern des Undarstellbaren.[11] Für Lyotard ist daher der „vernünftige“ Diskurs (gegen Habermas) ein Selbstbetrug des Sprechens, das Mittelmaß der Mittelmäßigen. Das eigentliche Problem beginne vielmehr da, wo die Sprache, auch der künstlerische Ausdruck, im Monströsen und Unfaßlichen verstumme.
So gibt es in der postmodernen Welt ein postsäkulares Denken; freilich keine Stelle, an der das Heilige unmittelbar vorkäme. Aber es kommt vor in seiner Abwesenheit, in seiner „Spur“, im Widerspruch gegen die pure Selbstherrlichkeit des sich selbst besitzenden, sich selbst verstehenden Subjekts. Das ist nicht nichts. Philosophisches Vor-Denken ist zurück in einer Fassungslosigkeit, von der sich die Autonomie-Formel der Aufklärung nichts hat träumen lassen. Lyotards Analysen sind Sprachrohr gesamtkultureller „Erdbeben“.

3. Der Aufstand gegen die sekundäre Welt:
Botho Strauß
Der widerspenstige Dramatiker und Essayist Botho Strauß (*1944) reflektiert immer wieder Geist und Ungeist der Postmoderne, der er bitter-überlegen widerspricht. Strauß holt seine Argumen-

te aus der Ästhetik: das wirkliche Kunstwerk sei – aufreizend genug zu hören – zusammen mit dem Glauben (an die Wirklichkeit, an den göttlich Wirklichen) in den letzten europäischen Generationen verraten worden. Gemeint ist genauerhin die Dekonstruktion von Sprache zu beliebigen Textfragmenten, zu Deutungsspielereien, zu Wortmüll, der nicht meint, was er sagt. Botho Strauß bezieht sich zustimmend auf den Literaturtheoretiker George Steiner (*1929), der gegen die Dekonstruktion die Wirklichkeitsmacht des Wortes aufrief – im Rückgriff auf die Real Presences.[12] Steiner skizzierte scharf und heftig den Verlust der bedeutungsvollen Wirklichkeit durch eine seit dem 19. Jahrhundert angelegte, unübersehbar an inneren Widersprüchen laborierende, nominalistische Sprachzerstörung, gegen die er das primäre Wortverständnis, die Wirklichkeit des im Wort Gesagten ins Feld führte – bei vollem Bewusstsein, die im „Abwesenden" erstarrten Theoretiker anzugreifen. Botho Strauß sekundierte dem ungebärdigen Vorredner Steiner im „Aufstand gegen die sekundäre Welt" und für die „Anwesenheit" – wovon?

„Es geht um nicht mehr und nicht weniger als um die Befreiung des Kunstwerks von der Diktatur der sekundären Diskurse, es geht um die Wiederentdeckung nicht seiner Selbst-, sondern seiner theophanen Herrlichkeit, seiner transzendenten Nachbarschaft."[13] Auch das Wort ist Kunstwerk, von jeher, ja von seinem Anbeginn her aus dem Raum des logos. Denn gegen alle Dekonstruktion: Wort ist gleich Sinn. „Überall, wo in den schönen Künsten die Erfahrung von Sinn gemacht wird, handelt es sich zuletzt um einen zweifellosen und rational nicht erschließbaren Sinn, der von realer Gegenwart, von der Gegenwart des Logos-Gottes zeugt."

Unmittelbar danach schließen sich die Sätze an: „In der Feier der Eucharistie wird die Begrenzung, das Ende des Zeichens (und seines Bedeutens) genau festgelegt: der geweihte Priester wandelt Weizenbrot und Rebenwein in die Substanz des Leibs und des Bluts Christi. Damit hört die Substanz der beiden Nahrungselemente auf, und nur ihre äußeren Formen bleiben. Im Gegensatz zur rationalen Sprachtheorie ersetzt das eine (das Zeichen, das Brot) nicht das fehlende andere (den realen Leib), sondern übernimmt seine Andersheit. Dementsprechend müsste es in einer sakralen Poetik heißen: Das Wort Baum ist der Baum, da jedes Wort wesensmäßig Gottes Wort ist und es mithin keinen pneumatischen Unterschied zwischen dem Schöpfer des Worts und dem Schöpfer des Dings geben kann."

Es fragt sich, was durch dieses Einsprengsel – ist es überhaupt jemand aufgefallen? – in ein 1999 ediertes Buch für die zeitgenössische Kultur geschehen ist. Auf jeden Fall ein geheimes Erdbeben. Zweifellos wird hier „ästhetisch" argumentiert – aber nur das Verständnis des sakramentalen Wortes, das sich in der Eucharistie verwirklicht, reißt nach Strauß die sinnleeren Zeichen von Zeichen von Zeichen auf. Verschwindet die Eucharistie, verschwindet auch das Kunstwerk, das aus dem Raum des Göttlichen kommt und nicht einzig aus dem illusionären psychischen Raum seines Autors. Sollte die Eucharistie, das schöpferische Wort der Anwesenheit, schwinden, verschwindet auch die Dichtkunst, noch genauer: verschwindet der Mensch, denn er ist „ein sakramentales Wesen [...] 'Alles, was er schafft, ist Darbringung, Opfergabe. Zuerst geben wir etwas ab, dann einander, dann weiter. Die erste Richtung des Werks ist die vertikale, seine Menhirgestalt." [14]

Ist die Behauptung von Strauß wahr, dass „die Mitternacht der Abwesenheit überschritten ist"?[15] Dieser Satz provoziert eine unglaubliche, unwiderstehliche Hoffnung für die gegenwärtige, zum Sinnlosen nivellierte, im Leeren triumphierende Kultur. Noch unglaublicher, dass der Satz im Zeichen der Eucharistie gesagt ist – jener Zusage der Anwesenheit, welche das dekonstruktive und destruktive Sprechen Lügen straft. Eucharistie als Sprengung des Geschwätzes, als Erweis von Wirklichkeit durch das Wort – trotzend der „reinen Selbstreferenz der Diskurse, dem nihilistischen Vertexten von Texten".[16] Es ist „nur" ein ästhetischer Gottesbeweis – aber vielleicht der heute nötige? „Es gibt die Dreifaltigkeit Rubljevs, folglich gibt es Gott."[17] Gemeint ist nicht Rubljevs Psyche, die sich ihren Gott erschafft. Gemeint ist Gott, der sich Rubljev gezeigt hat.

Wenn dieser „Gotteserweis" aus dem wirklichkeitsgesättigten Kunstwerk zutrifft, lässt sich auch der folgende Satz sagen: Es gibt in der Welt der semantischen Spielereien die Eucharistie, folglich gibt es den theophanen Logos, das gottdurchleuchtete, das wirklichkeitsschwere Zeichen seiner Anwesenheit.

4. Die „Schwäche" Gottes: Gianni Vattimo

Nicht minder provokativ gerät die These des Turiner Philosophen Gianni Vattimo (*1936) von einem heute notwendigen pensiero debole – nach dem Ende eines bestimmten Gottesbildes in seiner Koppelung an das Ende des Subjekts und der Moderne.[18] Vattimo bezieht sich damit auf den von Nietzsche ausgerufenen Abschied von den „starken" Sätzen einer herkömmlichen Metaphysik, einer „Gott" vorbehaltenen, von seiner Allmacht durchtränkten „Hinterwelt". Ihr gegenüber bleibe die menschliche Welt zweitrangig. Unvermutet – auch für Vattimo selbst – gelingt aber gerade nach dem „Tod" dieses weltlosen Gottes, also nachmetaphysisch, der Anschluß an das Zentralthema des Christentums: an die Christologie. Liest man sie nämlich ausdrücklich unter den Vorgaben von Nietzsches Dictum vom „Tod Gottes", so erscheine gerade in der Leidensfähigkeit Jesu, in seiner gott-menschlichen „Schwäche" – nicht in seiner Allmacht –, ja gerade in seinem Tode jene Theologie, die anschlussfähig werde für heutiges Philosophieren.[19] Zugleich enthalte sie ursprünglich keineswegs eine weltenthobene, geschichtsferne Metaphysik, gerade kein griechisch-ontologisches Gottesbild, in dem Gott zum absoluten Sein entpersonalisiert und antlitzlos verflüchtigt ist. Die Inkarnation Jesu schließe die Ekstasen und die Vergänglichkeit des Fleisches ein und eröffnet so nach Vattimo ein „schwaches" Denken, das keineswegs den Exitus des Christentums voraussetze, es vielmehr neu-ursprünglich begreifen lasse. Die Frage: Was ist der Mensch? ist auf diese Weise postmodern am Gott-Menschen zu buchstabieren; die Grammatik des Endlichen, die

Fleischwerdung, wird neu-alt begriffen als die provokative Grammatik Gottes.[20] Vattimo hat mit dem – leicht irreführenden – Titel Jenseits des Christentums 2004 nachgelegt: Jenseits wird neutestamentlich gelesen zum Diesseits, zur bestürzenden Anwesenheit des angeblich Entfernten; wie keine andere Botschaft sei dies der gedankliche, unvergleichliche Quellpunkt Europas: „Sobald (...) das Abendland (...) auf autonome und positive Weise die eigene Physiognomie zu finden sucht, ist das, worauf es stößt, der eigene christliche Ursprung in Form eines Erbes, das gewiss transformiert und ‚abgezweigt', aber doch so verfasst ist, dass es sein einziges identifizierendes Element darstellt."[21] In den mit Derrida und mit Rorty dialogisch angelegten Arbeiten[22] wird zwar das Christentum in seiner institutionellen Verfasstheit als zukunftsträchtig bezweifelt, nicht aber in der nach wie vor tradierten Kernbotschaft von gott-menschlicher Gegenwart.

5. Gerechtigkeit für die Opfer?
Jürgen Habermas

Auch in Wortmeldungen namhafter deutscher Philosophen wird deutlich, dass das Sinnpotential von Religion, a fortiori aber der jüdisch-christlichen Herkunft und ihres großen Thesaurus, offenbar nicht einfach ablösbar ist durch die aufgeklärte Vernunft und ihre Zwecksetzungen, nicht ablösbar durch virtuelle Spiele, nicht ablösbar durch Psychohygiene. Tatsächlich scheint sich eine Wende anzubahnen: die unerwartete Wende von Intellektuellen zu Fragen eines neuen (alten?) Sinnentwurfs. Die Suche nach einer Anthropologie „jenseits des Nihilismus" und „jenseits der virtuellen Konstruktion" hat besonders nach dem 11. September 2001 begonnen.
Im Blick auf dieses eingekerbte Datum war bei Habermas im Oktober 2001 die Rede von der Notwendigkeit einer universalen Gerechtigkeit – für die im Vergangensein verschwundenen Opfer. Gerechtigkeit, ein Zentralthema der Philosophie seit Platon, bleibe nämlich leer, wenn sie nur auf die Zukünftigen bezogen würde. „Auferstehung" wäre die Sinnantwort auf irdisch nicht gutzumachende Leiden: „Erst recht beunruhigt

Martin Assig, „Maria A.", 2009, Enkaustik auf Holz, 185 x 136 cm

uns die Irreversibilität vergangenen Leidens – jenes Unrecht an den unschuldig Misshandelten, Entwürdigten und Ermordeten, das über jedes Maß menschlicher Wiedergutmachung hinausgeht. Die verlorene Hoffnung auf Resurrektion hinterlässt eine spürbare Leere", so – erstaunlicherweise – Habermas' Rede zum Friedenspreis des Deutschen Buchhandels 2001.[23] Mit anderen Worten: Im Sinnlosen bedarf es einer transzendierenden Antwort auf das menschlich nicht zu Lösende und nicht Denkbare. „Auferstehung" ist damit mehr als ein „Anliegen" in theologischer Metasprache. Sie hat – auch wenn sie bei Habermas nur noch im Konjunktiv formuliert werden kann – eine „Systemstelle" im menschlichen Verlangen nach Gerechtigkeit. Gerade weil sich Gerechtigkeit auf alle und nicht auf wenige erstrecken soll, geht sie über den schmalen empirischen Ausschnitt an Geschichte hinaus, den Menschen aktiv gestalten könnten; der größere „Rest" (der Toten und jetzt Lebenden) bleibt ohne Auferstehung für immer einem solchen gerechten Ausgleich entzogen. Auch in diesem Sinn ist eine Geschichte „mit Finale" einem zyklischen Weltverlauf ohne Finale gedanklich und religiös

vorzuziehen.[24]
Damit begann ein Gespräch (spektakulär auch mit Joseph Ratzinger 2004)[25], in welchem Religion im Verhältnis zur Vernunft gleichsam neu kartographiert wird. Während er in den 90er Jahren starken Nachdruck auf das „nachmetaphysische Denken“ legte[26] , gelangt Habermas in seiner neuesten Veröffentlichung zu einer Kritik an dessen scheinbarer Unbefragbarkeit.[27] Zwar beharrt er auf einer „detranszendentalisierten Vernunft“, doch nur im Sinne eines unersetzlichen, notwendig eng fokussierten Instruments von Wissenschaft. Keineswegs aber muss Methode zur Mentalität werden, muss der beschränkende Blick zur beschränkten Weltsicht gerinnen; über (zu glaubende oder zu verwerfende) Inhalte einer religiösen Weltdeutung ist damit nichts entschieden und nichts zu entscheiden. In dieser Trennung von (natur)wissensc haftlicher Methode im Teilbereich und gläubiger Auslegung des Gesamten öffnet sich – entgegen alten Borniertheiten – das Fenster zu einem neuen Gespräch.

6. Im Absoluten die Absolution: Jacques Derrida

Eine tiefgehende, philosophisch fundierte religiöse Forderung, ausgesprochen von einem Agnostiker, kommt hinzu – um so verblüffender, als der kirchliche Usus auf diesem Gebiet immer mehr ausdünnt. Genügt es nach dem ungeheuren „Jahrhundert der Wölfe“ (Nadeshda Mandelstam), dass die Enkel der Opfer den Enkeln der Täter „verzeihen“? Wer hat sie dazu autorisiert? Jacques Derrida (1930-2004) greift seinen Landsmann Vladimir Jankélévitch an, der ein Verzeihen (spezifisch für die Nazi-Täter) ausdrücklich ausgeschlossen hatte, er greift aber auch einen „Polittourismus“ an, der die Toten um einer gegenseitigen Harmonie willen für immer tot sein lässt. Stattdessen gebe es eine abrahamitische Tradition, die von einer überragenden Vergebung wisse.
Die Rede ist von der notwendigen Absolution von Schuld, und zwar ausdrücklich im Blick auf die Täter. Sie müsste bis zur Verzeihung des Unverzeihlichen gehen, so Derrida in einem Interview zum Millenium: „Man muss von der Tatsache ausgehen, dass es, nun ja, Unverzeihbares gibt. Ist es nicht eigentlich das Einzige, was es zu verzeihen gibt? Das einzige, was nach Verzeihung ruft? Wenn man nur bereit wäre zu verzeihen, was verzeihbar scheint, was die Kirche ‘lässliche Sünde’ nennt, dann würde sich die Idee der Vergebung verflüchtigen. Wenn es etwas zu verzeihen gibt, dann wäre es das, was in der religiösen Sprache ‘Todsünde’ heißt, das Schlimmste, das unverzeihbare Verbrechen oder Unrecht. Daher die Aporie, die man in ihrer trockenen und unerbittlichen, gnadenlosen Formalität folgendermaßen formulieren kann: Das Vergeben verzeiht nur das Unverzeihbare. Man kann oder sollte nur dort vergeben, es gibt nur Vergebung – wenn es sie denn gibt –, wo es Unverzeihbares gibt. Was soviel bedeutet, dass das Vergeben sich als gerade Unmögliches ankündigen muss. Es kann nur möglich werden, wenn es das Un-Mögliche tut. [...] Was wäre das für eine Verzeihung, die nur dem Verzeihbaren verziehe?“ [28]
„Übersetzt“ kann dies wohl nur bedeuten, dass es Absolution nur im Absoluten gibt – nicht im Relativen menschlicher „Verrechnung“. Ähnlich wie bei Habermas drückt sich Derridas Forderung im Horizont des „Unmöglichen“ aus, der nur Erwünschten, nicht Realisierbaren; gleichwohl entspricht sie – bis in die Formulierungen hinein – dem Angebot biblischer Neuwerdung auch des Täters, nicht nur des Opfers. Wenn die Kultur diese (Un-)Möglichkeit unausdenklicher Huld nicht mehr ins Auge fasst, bleibe sie in ihren Untaten und im unwirklichen Austausch von Entschuldigungen der Nachgeborenen auf immer verfangen.

7. „Samstagslage“ der Kultur?

Tief unter der Schwelle des allgemeinen Bewusstseins wird die Spannung zwischen Intellekt und biblischer Offenbarung spürbar. Der schmerzlich vermisste, brennend entbehrte Fremde, der Lebendige selbst, der Gott, der die Hohlkugel und Tarnkappe des allseitig abgesicherten Bewusstseins stört – wäre diese Bedrohung nicht das wahre Glück? „Die einzige Bedingung, um jederzeit wirklich religiös zu sein, ist, stets intensiv das Wirkliche zu leben.“ [29]
Am Ende nochmals zu Botho Strauß, dem Erdbebenmesser. Er spricht selten von Gott. Aber sein Schweigen vibriert. Einmal bedient er sich eines Wortbildes von George Steiner: Die „Samstagslage“ der Kunst stehe „zwischen dem Freitag mit dem Kreuzestod und grausamen Schmerzen und dem Sonntag der Auferstehung und der reinen Hoffnung. Weder am Tag des Grauens noch am Tag der Freude wird große Kunst geschaffen. Wohl aber am Samstag.“[30] Daher kommt die Sprache bei vielen heutigen Denkern nur verhalten auf den Eintritt der „Andersheit“ zu sprechen, dennoch empfindet man deutlich die Unrast der intellektuellen Jagd. Es war Francis Thompson am Ende des religionskritischen 19. Jahrhunderts, der in einem wundervollen Bild sagte, zu solcher Jagd treibe nur der göttliche Jagdhund an.[31] Der Ruf nach Sinn, nach Anwesenheit, oder im Umkehrschluss die Trauer dumpfer Abwesenheit gären heute als Unruhe im Tiefschlaf der Kultur. „Niemand spricht metaphysischer als der, dem Gott sich jäh in der Umkehrung offenbart, in Abgrund, Wunde und Leere.“[32]
Gerade das Umgehen einer ausdrücklichen Aussage über Gott macht merkwürdig auf das Verhüllte aufmerksam. „Abgrund, Wunde und Leere“ lesen sich anders als die trockene – und durch Wiederholung immer trockenere – Behauptung, Gott als Projektion sei tot und um seine unauffindbare Leiche lasse sich nicht mehr streiten. Diese Wunde mag erklären, weshalb die neuen Atheismen in ihrem plumpen Positivismus selbst eigentümlich deplaziert und meilenweit vom Kern der gegenwärtigen Auseinandersetzung entfernt wirken. Vielmehr brechen Symptome eines unterschwelligen religiösen Dramas mitten in der Gegenwart auf.
Möglicherweise ist das postsäkulare Reden von Religion jener Umweg, der zum erneuten Sehen des früher fraglos Geglaubten, Gelernten, dennoch nicht Gesehenen und dann aus Überdruss Verworfenen notwendig ist. Das nie Gesehene, nicht Sichtbare wird in seinem unauflöslichen, sich dem Besitzen und Besessensein entziehenden „Rest“ ernstgenommen. Umkehrung also: An dem entsorgten, scheinbar überflüssigen

Raïssa Venables, Zionskirche, 2005, C-Print / Diasee, Courtesy Galerie Rothamel, www.rothamel.de

Sakralen, das vor der Säkularität nicht „bestand“, scheint sich ein fruchtbares Aufbrechen zu entzünden.
Die Samstagslage des Denkens weiß und spricht (wieder) von den Testamenten, die bezeugen. Der Samstag weiß (wieder) vom vorangegangenen Tod Gottes; (noch) nicht bezeugt er seine Auferstehung. Mitten im Triduum: der Tag des Übergangs.
Ein polnischer Dichter, Jan Twardowski, verleiht dem Samstag eine Stimme[33]:
„Nicht darum, weil Du aus dem Grabe auferstanden,
nicht darum, weil du in den Himmel aufgefahren,
sondern darum,
weil man Dir ein Bein gestellt,
Dich ins Gesicht geschlagen hat,
weil Du am Kreuz vor Schmerz
den Kopf eingezogen hast
wie ein Reiher den Hals,
darum, weil Du gestorben bist, wie ein Gott,
der kein Gott zu sein scheint,
ohne schmerzstillende Mittel
und ohne ein feuchtes Handtuch um den Kopf,
(...)
darum, weil Dein Gesicht von Tränen verschmiert ist,
erhebe ich Dich täglich in der Messe
wie ein Lamm, das man an den Ohren hervorzieht.“

© Copyright by the author

[1] Jürgen Habermas, Die postnationale Konstellation, Frankfurt (Suhrkamp) 1989.
[2] Jürgen Habermas, Die Zukunft der menschlichen Natur. Auf dem Weg zu einer liberalen Eugenik?, Frankfurt (Suhrkamp) 2001, 43.
[3] Jedenfalls bei einer so maßgebenden Protagonistin wie Judith Butler und ihrem Bestseller: Gender Trouble, 1991; dt.: Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt (Suhrkamp) 1992.
[4] Körper wird als Ort des Protestes gegen eine nicht autonom erstellte Identität ausgespielt. Vgl. H.-B. Gerl-Falkovitz, Zwischen neuem Somatismus und Leibferne. Zur Kritik der Gender-Forschung, in: IKZ Communio 30, 3 (2001), 225 - 237.
[5] Donna Haraway, Woman, Simian and Cyborgs. The Reinvention of Nature, London 1991.
[6] Jürgen Habermas, Die Zukunft der menschlichen Natur, 45.
[7] H.-B. Gerl-Falkovitz, Kindsein zwischen Labor und Liebe, in: dies., Eros - Glück – Tod und andere Versuche im christlichen Denken, Gräfelfing (Resch) 2001, 165 - 182.
[8] Jean-François Lyotard, La condition postmoderne, Paris 1979; dt. : Die postmoderne Lage, Stuttgart (reclam) 1980.
[9] Jean-François Lyotard, Le différend, Paris 1983; dt. Der Widerstreit, München (Fink) 1987.
[10] Jean-François Lyotard, Leçons sur l’analytique du sublime, Paris 1991; dt. München (Fink) 1994.
[11] Jean-François Lyotard, Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens, Berlin 1986.
[12] George Steiner, Von realer Gegenwart, München (Hanser) 1990.
[13] B. Strauß, Der Aufstand gegen die sekundäre Welt, München (Hanser) 1999, 41. Ebd. die folgenden Zitate.
[14] Ebd., 42.
[15] Ebd., 47.
[16] Ebd., 50.
[17] Ebd., 43. Dieser Satz geht auf den russischen Religionsphilosophen, Mathematiker, Physiker und Dichter Pawel Florenskij zurück (1882-1937, im sowjetischen „Arbeitserziehungslager“ wegen „konterrevolutionärer Propaganda und Agitation“ erschossen). Vgl. P. Florenskij, Die Ikonostase. Urbild und Grenzerlebnis im revolutionären Rußland, Stuttgart (Urachhaus), 21990.
[18] Gianni Vattimo, Jenseits vom Subjekt, Wien (Passagen) 1986 und 2005. – Ders., Das Ende der Moderne, Ditzingen (reclam) 1990.
[19] Gianni Vattimo, Philosophieren - Glauben, Stuttgart (reclam) 2000.
[20] Erik Peterson, Was ist Theologie? (1925), in: ders., Theologische Traktate I, 1 - 22, hier: 13f.
[21] Gianni Vattimo, Jenseits des Christentums. Gibt es eine Welt ohne Gott?, München (Hanser) 2004.
[22] Gianni Vattimo/Jacques Derrida, Die Religion, Frankfurt (Suhrkamp) 2001; Gianni Vattimo/Richard Rorty, Die Zukunft der Religion, Frankfurt (Suhrkamp) 2006.
[23] Jürgen Habermas, Glauben und Wissen. Friedenspreis des deutschen Buchhandels 2001, Frankfurt (Suhrkamp) 2001.
[24] Vgl. Hanna-Barbara Gerl-Falkovitz, Ante Christum natum – post Christum natum. Anmerkungen zum christlichen Zeitbegriff, in: dies., Eros – Glück – Tod, 40 – 65; hier: 62f.
[25] Jürgen Habermas/Joseph Ratzinger, Dialektik der Säkularisierung, Freiburg (Herder) 2005.
[26] Jürgen Habermas, Nachmetaphysisches Denken, Frankfurt (Suhrkamp) 1992; ders., Politik, Kunst, Religion, Stuttgart (reclam) 1992.
[27] Jürgen Habermas, Zwischen Naturalismus und Religion, Frankfurt (Suhrkamp) 2005.
[28] J. Derrida/M. Wieviorka, Jahrhundert der Vergebung, in: Lettre international 48 (2000), 10 - 18, hier: 11f.
[29] Luigi Giussani, Der religiöse Sinn, Paderborn (Bonifatius) 2004.
[30] Strauß, Der Aufstand gegen die sekundäre Welt, 51.
[31] Francis Thompson, Der Jagdhund des Himmels, übers. v. Theodor Haecker, Innsbruck (Brenner) 1925.
[32] Strauß, Der Aufstand gegen die sekundäre Welt, 31.
[33] Jan Twardowski, Ich bitte um Prosa. Langzeilen, Einsiedeln (Johannes) 21974, 29.

Birgit Weyel

Alles nur Theater? Der Gottesdienst als kulturelles Angebot

Der Titel ist eine Provokation. Alles nur Theater? Die Formulierung greift einen Einwand auf, der häufig dann gemacht wird, wenn der evangelische Gottesdienst mit anderen kulturellen Angeboten in unserer Gesellschaft verglichen wird: wenn er in die Folien der kulturellen Inszenierungen unserer medial geprägten Gesellschaft eingezeichnet wird und mit kulturwissenschaftlichen Instrumenten wie Ästhetik, Inszenierung, Theatralität, Performanz etc. beschrieben wird. Ist der Gottesdienst unvergleichbar unvergleichlich? Und wenn er es denn nicht ist, positiv gewendet: wenn er denn nur vor dem Hintergrund zeitgenössischer kultureller Muster verstanden werden kann, was folgt daraus für die Gestaltung? Alles nur Theater! Welchen Anforderungen müssen die für den Gottesdienst in erster Linie Verantwortlichen gerecht werden, wenn dem so ist? Boulevardtheater, Experimentalbühne, Avantgarde oder am Ende doch die Samstagabendshow für die ganze Familie: Wetten dass …? Und wenn alles nur Theater ist – welche Wahrheitsansprüche verbinden wir mit den gottesdienstlichen Inszenierungen? Diesen spannenden, zentralen Fragen, an denen sehr viel für die Zukunft der Kirche hängt, wollen wir im Folgenden nachgehen. Es ist ein komplexes Thema, das zum Teil nur skizzenhaft in den Blick kommen kann. Ich werde versuchen, ein sachgemäßes Verständnis vom Gottesdienst vor dem Hintergrund kultureller Angebote zu gewinnen. Hier wird eine eher kulturwissenschaftliche Perspektive auf den Gottesdienst geworfen, die insbesondere der Theatralität und der Performativität des Gottesdienstes nachgeht. Schließlich werden Konsequenzen gezogen und neue Perspektiven für das Verständnis des Gottesdienstes als Teil unserer Kultur entwickelt. In diesem Zusammenhang werden dann auch Überlegungen zu einer zeitgemäßen Gestaltung des Gottesdienstes formuliert.

1. Der Gottesdienst als kulturelles Angebot

Der evangelische Gottesdienst ist ein Angebot – nicht mehr und nicht weniger. Im 21. Jahrhundert ist der evangelische Gottesdienst ein Veranstaltungsangebot

neben anderen. Menschen besuchen den Gottesdienst aus ritualisierter Gewohnheit, aus einem inneren Bedürfnis heraus, aus Pflichtgefühl, aus Freude, aus Dankbarkeit, aus Neugierde, aus Langeweile, auf der Suche nach Spiritualität und Gemeinschaft, aus der Sehnsucht nach einer Gotteserfahrung heraus. Die Motive sind vielfältig, vordergründiger und hintergründiger Natur, das lässt sich nicht immer unterscheiden, vielfach handelt es sich auch um eine motivationale Gemengelage. In jedem Fall bleibt zu vergegenwärtigen, dass wir die Wahl haben. Das war in der Geschichte nicht immer so. Im Zeitalter der Orthodoxie wurde der Gottesdienstbesuch mit polizeistaatlichen Mitteln begleitet. Das führte dazu, dass die Kirchen vollbesetzt waren, die Prediger das durch endlos lange Predigten ausgenutzt haben (im Zeitalter der Orthodoxie wird die Kanzeluhr erfunden), aber die Menschen subversive Mittel fanden, sich dem Zwang etwa durch Schlaf zu entziehen. Bis in die 1950er Jahre hinein gab es in kleinstädtischen und dörflichen Milieus subtilen Druck, sich als guter Christ durch regelmäßigen Kirchenbesuch auszuweisen, um sich zugleich als ehrlicher Geschäftsmann und durchsetzungsfähiges Familienoberhaupt zu zeigen. Wenn heute über rückläufige Besuchsfrequenzen geklagt wird, dann bleibt zu beachten, dass es nie ein ideales Zeitalter gab, in dem der Gottesdienst eine Vollversammlung aller gesellschaftlichen Schichten zu 100% war, in der man freiwillig, ohne Zwang, andächtig Sonntag für Sonntag Gottesdienst feierte. Die Freiheitsgewinne für die Individuen, aber auch für die öffentliche Darstellung des christlichen Glaubens, sind ein großer Gewinn unserer säkularisierten Gesellschaft. Wir haben die Wahl, zum Gottesdienst zu gehen oder nicht zu gehen. Und der Gottesdienst ist Teil einer gesellschaftlichen Kultur, die durch ein vielfältiges Angebot anderer kultureller Veranstaltungen geprägt ist. Information, Unterhaltung, Gemeinschaft, auch religiös-spirituelle Veranstaltungsangebote sind außerhalb und neben dem Gottesdienst möglich. Auch das war nicht immer so, sondern ist ein verhältnismäßig junges Phänomen. Erst mit der Entstehung einer bürgerlichen Kultur hat sich ein autonomer Kultursektor herausgebildet. An dieser Stelle möchte ich den Gedanken stark machen, dass der Gottesdienst, immer vor diesem Hintergrund der kulturellen Vielfalt als eine Veranstaltung neben anderen wahrgenommen wird. Das prägt die Erwartungshaltungen, das prägt die Seh- und Hörgewohnheiten und das prägt die hermeneutischen Entschlüsselungskompetenzen der Gottesdienstteilnehmer, die das, was sie im Gottesdienst erleben mit sonstigen kulturellen Erfahrungen vergleichen und rückkoppeln. Ich halte es daher aufgrund der empirischen Faktizität für angemessen, den Gottesdienst als ein kulturelles Angebot zu verstehen. Er ist als religiöse Veranstaltung Teil der Kultur, das meine ich noch gar nicht programmatisch, sondern deskriptiv. Aber er ist darüber hinaus auch ein Angebot und das bedeutet, er muss ansprechend sein, er muss konkurrieren können mit anderen kulturellen Angeboten, er muss sich plausibilisieren.

Bevor die Frage gestellt wird, wie er das tun kann, ohne sich anzubiedern, zur schlechten Kopie zu werden und seine eigentliche theologisch zu beschreibende Aufgabe verliert, ist noch ein prägnanteres Verständnis davon zu gewinnen, was für eine Veranstaltung der Gottesdienst in kulturwissenschaftlicher Perspektive ist.

2. Die Theatralität des Gottesdienstes

Gewiss gibt es viele Künste, die mit in den Gottesdienst hineinspielen und die eine je eigene kulturwissenschaftliche Betrachtungsweise nahe legen, wie die Musik, die Architektur, bildende Kunst, die Rhetorik und andere mehr, nimmt man allerdings die Veranstaltung als ganze in den Blick, so legt sich vor allem der Vergleich mit dem Theater nahe. Darauf werde ich mich im Folgenden konzentrieren. Allen weiteren Definitionen, des rituellen Handelns, des performativen Handelns, der symbolischen Kommunikation u.a.m. werden sich dem Theater zuordnen lassen.

Als Friedrich Schleiermacher zu Beginn des 19. Jahrhunderts den Gottesdienst als darstellende Mitteilung[1] bezeichnet hat, konnte er bereits auf eine lange Geschichte wechselseitiger Bezüge zwischen Theater und Gottesdienst bzw. Kult zurückblicken. Es gibt Studien zum Zusammenhang von antikem Theater und Kult, aber auch zur bühnenhaften Gestaltung des Altarraums im Barock, um nur zwei Beispiele zu nennen. Erst seit Beginn des 20. Jahrhunderts jedoch gewinnt der Vergleich aus praktisch-theologischer Sicht an Interesse, weil sich die moderne bürgerliche Gesellschaft mit ihrem typischen Kulturleben herausbildet, die Gesellschaft, in der wir trotz aller weiteren Entwicklungen nach wie vor leben. Diese ist davon geprägt, dass sie eine vielfältige, bunte, bürgerliche Kultur aufweist, an der prinzipiell alle Individuen, sofern sie über die entsprechenden Entschlüsselungskompetenzen, also über Bildung, verfügen, partizipieren können. Diese plurale bürgerliche Kultur hat vielfältige Funktionen, von denen die Unterhaltung, die Geselligkeit, die Bildung einer demokratischen Überzeugung und die Werteorientierung die hervorstechendsten sind. Die Kultur ist gegenüber der institutionellen Religion autonom geworden, sie zieht aber auch religiöse Funktionen an sich, sie ist – ausdrücklich im Zeitalter der Romantik als Kunstreligion – selbst religiös gefärbt.

Die bürgerliche Kultur ist ein Raum, der individuelle ästhetische Erfahrung ermöglicht und zugleich die gemeinschaftliche Kommunikation darüber provoziert. Die moderne Romanliteratur (z.B. Effie Briest), das Theater der Weimarer Klassik mit seiner Offenheit und Multiperspektivität zielen darauf, das Individuum aktiv in die Kunstrezeption einzubeziehen und es nicht als bloßen Adressaten vorgefertigter Botschaften zu begreifen.

Vor diesem Hintergrund der autonomen bürgerlichen Kultur, die sich gegenüber kirchlicher und staatlicher Bevormundung emanzipiert und für ästhetische Erfahrungen bereit hält, beschreibt Schleiermacher den evangelischen Gottesdienst und zeichnet ihn in die zeitgenössische Kultur ein. Zwei prägnante Begriffe sind hier von Bedeutung, die seither das liturgische Selbstverständnis geprägt haben. Zum einen versteht Schleiermacher den Gottesdienst als Feier. Dieser Vergleich zielt auf die Steigerung des religiösen Gefühls, die Außerordentlichkeit der Veranstaltung, die sich nicht nahtlos in

den Alltag fügt, sondern aus ihm herausgehoben ist, und schließlich die Selbstzweckhaftigkeit der Religion: Religion und damit auch der Gottesdienst können und dürfen nicht für andere als religiöse Zwecke instrumentalisiert werden. Der Gottesdienst darf nicht missbraucht werden, sondern sein Inhalt und seine Funktion bestehen allein darin, sich dankbar und freudig der Liebe Christi zu vergewissern.
Zum anderen versteht Schleiermacher den Gottesdienst als darstellende Mitteilung und rückt den Gottesdienst an das Theater Goethes und Schillers heran, das zur Zeit der Deutschen Klassik blühte. Der Vergleich hat mehrere Pointen. Zum einen steht die Kommunikation im Vordergrund. Der Gottesdienst ist primär Mitteilung, die von Schleiermacher näher bestimmt wird als Mitteilung des stärker erregten religiösen Bewusstseins. Es ist daran gedacht, dass hier nicht etwa im Modus der Unmittelbarkeit Gott mit den Menschen spricht, sondern dass der christliche Glaube, so wie er in der versammelten Gemeinde lebendig ist, öffentlich kommuniziert wird und damit auf die Individuen zurück wirkt. Die Mitteilung bezeichnet Schleiermacher auch als Zirkulation und legt den Gedanken an Fließbewegungen nahe, wie dies der moderne Kommunikationsbegriff, der ja auf Wechselseitigkeit, auf Austausch, zielt, ebenfalls signalisiert. Die Wortverbindung darstellende Mitteilung zeigt den Modus an, in dem sich die religiöse Kommunikation im Gottesdienst vollzieht. Darstellende Mitteilung und nicht einfach nur Mitteilung lenkt das Augenmerk auf die darstellenden Anteile, die Symbole, die Gesten, die Kommunikation, auf den Gottesdienst als Inszenierung. Ursula Roth hat in einer monografischen Studie gezeigt, dass die Anspielung auf das Theater, die sowohl bei Schleiermacher als auch bei den neueren liturgischen Entwürfen seit den 1980er Jahren oft nur stichwortartig-assoziativ ist und nicht systematisch entfaltet wird, vier Hinsichten aufweist[2] . Es handelt sich bei Roth um den Versuch einer systematischen Differenzierung. Roth spricht zusammenfassend von der Theatralität des Gottesdienstes, die sie in vierfacher Perspektive entfaltet. Die Theatralität des Gottesdienstes bedeutet, dass der Gottesdienst – wie das Theater auch – sehr stark von Wahrnehmung geprägt ist und die ästhetische Erfahrung im Vordergrund steht. Hier rubriziert der Gottesdienst eindeutig als Kulturveranstaltung.
Die Theatralität des Gottesdienstes bedeutet auch, dass der Gottesdienst – wie das Theater auch – von einer Dramaturgie bestimmt ist. Der Gottesdienst ist szenisch aufgebaut. Und an der richtigen Szenenfolge und dem Zeitmaß hängt im Grunde alles. Was würde aus Goethes Faust, wenn das Gretchen schon am Anfang stürbe? Wie soll Spannung entstehen, wenn es kein retardierendes Moment gebe? Der szenische Aufbau des Gottesdienstes ist auch in unseren Agendenwerken präsent: Eröffnung und Anrufung, Verkündigung und Bekenntnis, Abendmahl und Segen/Sendung – die Struktur-Bausteine des EGb sind als Szenen zu verstehen und nicht nur als ordentliche Abläufe.
Die Theatralität des Gottesdienstes bedeutet auch, dass die ‚Zuschauer' im Gottesdienst – wie im Theater auch – Mitspieler sind. Das moderne Theater bezieht die Zuschauer mit ein, nicht nur dann, wenn man sich unversehens als Zuschauer in der ersten Reihe angesprochen oder gar auf die Bühne gezogen sieht. Zuschauen bedeutet, aktiv teilzuhaben an dem, was geschieht und aktiv an der Konstitution von Bedeutung beteiligt zu sein. Man ist – und das unterscheidet das Theater von medialisierten Formen des Kulturerlebens wie dem Kino, dem Film – leiblich anwesend. Zuschauer sein heißt körperlich anwesend sein, ganz und gar präsent zu sein und sich selbst – in seiner Rolle als Zuschauer – darzustellen.
Auch der evangelische (anders als der katholische) Gottesdienst als congregatio sanctorum[3] kennt nur Mitspieler, denen unterschiedliche Rollen zugewiesen sind. Es gibt vor dem Hintergrund des Priestertums aller Gläubigen keine passiven Zuschauer, sondern nur Aktive. Mit Luthers Worten zu Beginn seiner Kirchweihpredigt zur Einweihung der Torgauer Schloßkirche von 1544: „Meine lieben Freunde, wir wollen jetzt dies neue Haus einsegnen und unserm Herrn Jesus Christus weihen. Das gebührt nicht mir allein, sondern ihr sollt auch zugleich mit angreifen …"[4] . Das EGb hält als erstes der sieben Gestaltungskriterium fest: „Der Gottesdienst wird unter der Verantwortung und Beteiligung der ganzen Gemeinde gefeiert."[5]
Die Theatralität des Gottesdienstes bedeutet schließlich, dass der Gottesdienst – wie das Theater auch – einen transitorischen Charakter hat. Der Gottesdienst und das Theater zielen darauf die Anwesenden durch das Erleben zu verändern. Gottesdienst und Theater sind dynamische Veranstaltungen. Sie zielen auf Veränderung. Zugespitzt gesagt: Wer hinaus geht ist ein anderer geworden!
Für dieses Moment der Theatralität kann man sicher auch historische Referenzen finden. Schleiermacher etwa spricht von Erbauung. Der getröstete, aufgerichtete Sünder, der am Tisch des Herrn zu Gast war, ist gewiss ein anderer geworden.
Die Aufmerksamkeit für den Transformationscharakter des Gottesdienstes steht allerdings noch am Anfang. Sie verdankt sich jüngeren Theoriekonzepten der letzten Jahre und Jahrzehnte, die zunächst im Rahmen von Ritualtheorien entwickelt, dann auf das moderne Theater angewendet wurden und erst in jüngster Zeit auf den Gottesdienst bezogen werden.[6]
Nicht in allen Einzelheiten kann und möchte ich diese Entwicklung schildern, aber doch einige Aspekte benennen, weil es darauf wesentlich ankommt.

2. Die Performativität des Gottesdienstes
Performativität ist als eine Näherbestimmung von Theatralität zu verstehen. Performativität bedeutet, dass nicht nur etwas gesagt wird, eine Information mitgeteilt wird, sondern dass, indem es etwas gesagt wird, auch etwas geschieht. John Austin hat in seiner Sprechakttheorie am Beispiel von Ritualen wie einer Schiffstaufe oder einer Eheschließung zeigen können, dass es neben rein konstativen Sprechakten, die etwas feststellen, auch performative Sprechakte gibt, die etwas bewirken. Ich erkläre euch zu Mann und Frau, ich taufe dieses Schiff auf den Namen Queen Elisabeth – diese Aussagen setzen soziale Wirklichkeit. Ausgehend von diesen Beispielen entdeckte Austin, dass eigentlich jedes sinnvolle Sprechen

in sozialen Kontexten auch performative Effekte hat. Austin spricht deshalb auch von Sprechakten, weil Sprechen immer auch Handeln ist.[7] Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass sich der Gottesdienst als darstellende Mitteilung im Grunde nicht einfach auflösen lässt in Darstellung einerseits und Mitteilung andererseits. Er ist nicht nur eine Verbindung aus beiden Teilen, sondern immer schon eine Einheit aus beidem. Wenn der Liturg den Segen spricht, dann trifft er nicht nur eine Aussage, sondern er handelt zugleich, er schafft Wirklichkeit, er verändert Wirklichkeit.

Auch die Ritualtheorie hat diese Einsichten des performative turn seit den 1970er Jahren aufgenommen.[8]

Dass der Gottesdienst ein Ritual ist, gehörte schon zu den liturgischen Grundeinsichten des frühen 20. Jahrhunderts. Während Rituale zunächst eher kritisch gesehen wurden, Sigmund Freud hat dazu wesentlich beigetragen, indem er sie als neurotische Zwangshandlungen beschrieb, wurden die Funktionen des Rituellen später durchaus positiv gewendet, indem ihre kommunikativen und stabilisierenden Effekte anerkannt wurden. Dennoch wurden Rituale über weite Teile des 20. Jahrhunderts als regelgeleitete soziale Handlungen verstanden, die nur ein fixiertes Regelsystem wiederholen. Allein den im Ritual ebenfalls zur Sprache kommenden Inhalten wurde Flexibilität zugesprochen. Ein Denkmodell von Form (=Ritual) und Inhalt (=semantische Kommunikation) lag hier zugrunde. In der Theologie hat sich dieses Verständnis lange Zeit unter der Überschrift Ritual und/oder Kerygma gehalten. Hier das Ritual als feststehende Ordnung, dort das Kerygma als viva vox: die lebendige und aktuelle Verkündigung.

Diese Sichtweise ist durch die Ritualtheorien Victor Turners nachhaltig irritiert worden. Turner konnte zeigen, dass Rituale in Wahrheit ausgesprochen wandlungsfähig sind. Was wie eine fixe, starre Wiederholung ewiger Regeln aussieht, bietet tatsächlich enorme Potentiale für ein kreatives Spiel. Das Ritual – so Turner – ist eine kreative Quelle gesellschaftlicher und kultureller Strukturen. Rituale entwickeln eine prozesshafte Dynamik, sie sind also keineswegs nur als Stabilisatoren zu verstehen, sondern vielmehr als Gestaltungsmotoren. Ritualen wohnt allein durch ihren Vollzug eine enorme Macht inne. Sie wirken performativ. Davon ging bereits Austin aus Sicht der Sprachtheorie aus. Neu aber ist der Gedanke, dass nicht nur Rituale Menschen verändern, sondern auch Menschen Rituale verändern, Rituale also permanenten Wandlungsprozessen unterworfen sind, selbst dann, wenn sie scheinbar ohne Veränderung des Regelwerks aufgeführt werden. Darin liegt nun auch für den Gottesdienst die Pointe – durch die Aufführung von Ritualen verändern sich auch die durch das Ritual hervorgebrachten Bedeutungen. Kultur erscheint vor diesem Hintergrund nicht mehr als ein mehr oder weniger ausformuliertes System oder als Set symbolischer Codierungen, sondern als veränderliche, prozesshafte, dramaturgische und indeterminierte Gegebenheit in Bewegung.

Die Berliner Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte hat – hieran anschließend – eine Ästhetik des Performativen[9] entwickelt, die nicht nur Rituale und modernes Theater in eine gemeinsame Perspektive rückt, sondern alle kulturellen Veranstaltungen in unserer Gesellschaft als Teile einer Aufführungskultur versteht. Unsere Kultur ist eine Aufführungskultur, die durch ästhetische Erfahrungen ihre Teilnehmer, die zu Mitspielern werden, verwandelt. Was bedeutet das nun für den Gottesdienst als rituell geprägte Veranstaltung im Kontext einer Aufführungskultur?

3. Liturgischer Blickwechsel: Der Gottesdienst als Inszenierung

Vor dem Hintergrund des theaterwissenschaftlichen Paradigmas, der Theatralität und Performativität des Gottesdienstes legt sich ein liturgischer Blickwechsel nahe. Nicht alles, was ich Ihnen vortrage, mag völlig neu sein. Aber die Zuspitzung der Überlegungen scheint mir noch nicht wirklich vergegenwärtigt worden zu sein.

3.1. Der Gottesdienst als Ereignis

Es greift zu kurz, den Gottesdienst als ein Kunstwerk zu verstehen und dabei auf das Zusammenspiel der verschiedenen, am Gottesdienst beteiligten Künste zu verweisen. So kann man es etwa auf der Homepage der Kulturbeauftragten der EKD, Petra Bahr, lesen.[10] Der Gottesdienst ist vielmehr als ein Ereignis zu verstehen. Ein Verständnis des Gottesdienstes als Kunstwerk schließt die Ereignishaftigkeit nicht aus, wenn man ein modernes Kunstverständnis zugrunde legt, aber es ist deutlicher darauf aufmerksam zu machen, dass der Gottesdienst zum einen ein unauflösliches Ganzes bildet und sich nur in diesem komplexen Zusammenspiel von Raum und Zeit, Wort und Klang, Farben und Gesten etc. erschließt. Die theaterwissenschaftliche Perspektive richtet das Augenmerk darauf, dass es auf die einmalige, unwiederholbare, konkrete Aufführung ankommt. Der Gottesdienst kann durchdacht, geplant und geprobt werden, aber er ist faktisch eine offene Situation mit Frei- und Spielräumen für Nicht-Geplantes, Nicht-Inszeniertes, Nicht-Vorhersagbares. Unsere bisherigen liturgischen Analyseinstrumente greifen noch zu kurz, weil sie das gottesdienstliche Geschehen reduzieren auf die Ordnung, auf die Texte, im besten Fall beziehen wir noch den Gesichtsausdruck des Predigers und die Farben der Paramente mit ein. Wir greifen im Grunde immer nur auf das Stück zurück, lassen aber die entscheidenden inszenatorischen Gestaltungsmerkmale und schließlich die Wahrnehmung der Gottesdienstbesucher außer Acht. Die Agende, die ausgewählten Gebetstexte und Lieder – sie sind nur Material. Die Inszenierung verarbeitet das Material zu einem ausgeführten sinnlichen Prozess. Der Gottesdienst schließlich ist die Aufführung als ein von der körperlichen Präsenz aller Akteure geprägtes Ereignis. Eine Werkhermeneutik muss hier ansetzen, bei der Aufführung.

3.2. Der Gottesdienst als transitorischer Ritus

Den Gottesdienst als transitorischen Ritus zu verstehen lenkt das Augenmerk auf die besondere Ereignisqualität des Gottesdienstes, die dieser mit anderen kulturellen Veranstaltungen teilt. Der Gottesdienst ist als ein liturgischer Erfahrungsraum zu verstehen und zu gestalten, der die Alltagserfahrungen nicht einfach fortsetzt, sondern diese unterbricht, der heilsam verstört, der die Normalität al-

teriert. Der Gottesdienst wird zu einem Imaginationsraum, der Schwellenerfahrungen möglich macht: die Erfahrung mit himmlischen Mächten in einem Chor zu singen, Gemeinschaft mit fremden Menschen zu erleben, über den Sinn des Lebens als Ganzes nachzudenken, sich – und sei es nur für wenige Minuten – das Wissen um die eigene Endlichkeit und Vergänglichkeit einzugestehen. Im Sich-Aussetzen, Ausgesetzt werden dieser vielfältigen Schwellenerfahrungen kommt der Gottesdienst mit seinen transitorischen Effekten zur Geltung. Und dabei geht es nicht nur um sinnliche Erfahrung, um ästhetische Erfahrung des Kunstgenusses, sondern auch um das Mitvollziehen eines Gedankengangs in der Predigt, sofern dieser sich nicht auf Banalitäten bezieht, sondern die Rationalität des Alltags transzendiert, einen neuen Gedanken, eine Idee, eine Vorstellung vermittelt.

3.3. Der Gottesdienst und die Idee der Inszenierung

Der Vergleich mit dem Theater ist schließlich noch in einer weiteren Hinsicht aufschlussreich. Jede Inszenierung muss eine übergeordnete Idee haben. Das, was im Theater sich im Zusammenspiel von Intendant, Regisseur und Dramaturg als eine Vorstellung herausbildet, wie eine Theateraufführung sein soll, was ‚gutes', zeitgenössisches Theater ist, eine solche Idee vom evangelischen Gottesdienst muss auch als liturgisches Gestaltungsprinzip stärker reflektiert und diskutiert werden. Warum überhaupt Gottesdienst? Und warum so und nicht anders evangelischer Gottesdienst? Was ist ein guter Gottesdienst? Kann ein Gottesdienst überhaupt misslingen und wenn ja, wann wäre das der Fall? Die Selbstverständlichkeit, mit der die Gottesdienstgestaltung zum pfarramtlichen Berufsalltag gehört, verdankt sich einer Binnenperspektive. Dass der Gottesdienstbesuch für die meisten Zeitgenossen keine Selbstverständlichkeit ist, bleibt zu vergegenwärtigen. Im homiletischen Seminar denkt man nicht eigentlich darüber nach, warum man überhaupt predigt. Es geht eher um die Frage, wie macht man das? Die prinzipiellen theologischen Fragen, was die Aufgabe des Gottesdienstes ist, werden zwar im Rahmen der Dogmatik verhandelt, aber sie müsste stärker mit der praktisch-theologischen Liturgik vermittelt werden. Diese Fragen sind nicht ein für alle Mal zu beantworten, sondern sie sind auch im Blick auf jeden einzelnen gottesdienstlichen Regisseur hin zu stellen. Welches Verständnis vom guten Gottesdienst hat er/ hat sie? Und wie wäre seine Aufführungspraxis theaterwissenschaftlich zu charakterisieren? Welche Vorbilder gibt es? Das Theater der Verfremdung eines Bert Brecht, der mit Absicht die Kulissen wackeln lässt, damit sich der Zuschauer keinen Illusionen hingibt? Das Theater der Romantik, das dem Zuschauer durch gefühlvollen Realismus die Einfühlung in die dramatis personae nahe legt? Oder das Theater eines Christoph Schlingensiefs: avantgardistisch-provokativ? Nicht an jeder Spielstätte wird sich jedes Inszenierungskonzept realisieren lassen.

Mit diesen drei Überlegungen, der Gottesdienst als Ereignis, der Gottesdienst als transitorischer Ritus und der Gottesdienst und die Idee der Inszenierung, sind nur einige Schlaglichter benannt. Die Entfaltung des theaterwissenschaftlichen Paradigmas für die Liturgik scheint mir noch am Anfang zu stehen. Grundsätzliche Überlegungen zum Verständnis des Gottesdienstes sind notwendig, es lassen sich nicht einfach – ohne diese Zwischenüberlegungen – mit vermeintlicher Unmittelbarkeit Konsequenzen für die Gottesdienstgestaltung ziehen. Dennoch möchte ich einige konkrete Gedanken zur Gestaltung anschließen, die sich aus meiner Sicht ergeben.

4. Überlegungen zur Gottesdienstgestaltung

4.1. Die Gottesdienstbesucher sind immer schon aktive Teilnehmer am gottesdienstlichen Geschehen. Diese Form der Partizipation ist nicht zu unterschätzen, sondern bleibt zu würdigen. Sie kann dadurch entwertet werden, dass Liturgen meinen, sie müssten die Gemeinde überhaupt erst einbeziehen.

4.2. Der Gottesdienst ist dramatisches, szenisches Geschehen. Der gottesdienstlichen Ordnung ist diese Struktur bereits eingeschrieben, dennoch bleibt dieser Grundsatz bei der Gestaltung des Gottesdienstes präsent zu halten. Ein Klagepsalm, der sich an ein Danklied anschliesst, widerspricht dem dramatischen Prinzip. Darüber hinaus bleibt auf Längen zu achten und Pausen sind pointiert zu setzen. Bei langatmigen Abkündigungen, die man unter Umständen kaum verstehen kann, nähert sich die Spannung dem Nullpunkt.

4.3. Die Zielrichtung des Gottesdienstes ist es, den Teilnehmer als gestärkten, freien und fröhlichen Christenmenschen in den Alltag der Welt zu entlassen. Das wird nur dann auch erlebbar werden, wenn der Gottesdienst Gefühlen der Trauer und Klage Raum gibt, aber auch plausibilisieren kann, warum wir Grund haben froh zu sein und auch diesem Gefühl Ausdruck verleiht. Eine gedanklich klare und anschauliche Predigt, die auf den Kern des Evangeliums konzentriert ist, Lieder, in die sich die Hörer mit ihren Emotionen einschwingen können, bringen die transitorischen Potentiale gottesdienstlichen Geschehens zur Geltung.

4.4. Der Gottesdienst als kulturelle Veranstaltung steht immer schon in Konkurrenz zu anderen kulturellen Veranstaltungen: dem Theater, dem Sportevent, dem Kino, dem Vortrag, dem Musical, dem Konzert usw. Jede Veranstaltungsform hat ihre je eigenen Medien, auch dann, wenn bewusst fremde Medien eingesetzt werden um die Rezeptionsgewohnheiten zu irritieren. Der Gottesdienst ist darstellende Mitteilung und das heißt, seine Medien sind im Wesentlichen, nicht nur, aber doch in erster Linie Menschmedien, d.h. Worte und Gesten, die durch anwesende menschliche Körper hervorgebracht werden. Anspielungen an das Musical, das Kino, das Konzert, den Erwachsenenbildungsvortrag sind nur sparsam einzusetzen, weil sie die je eigenen Medien des Gottesdienstes, die dieser mit dem Theater teilt, zurücktreten lassen. Der Gottesdienst verliert an Originalität. Nicht künstliche Abgrenzung gegenüber der zeitgenössischen Kultur ist das Gebot der Stunde, aber ein konsequenter Gebrauch der eigenen medialen Mittel.

4.5. Der Gottesdienst ist eine öffentliche Veranstaltung[11]. Im Gottesdienst wird der Glaube des Einzelnen immer wieder in Beziehung gesetzt zu anderen. Das re-

ligiöse Bewusstsein zirkuliert, zugunsten des Individuums, aber auch zugunsten der Gemeinschaft. Unsere Gesellschaft hat in den letzten 20 Jahren eine enorme Verspartung ihrer Kulturlandschaft durchgemacht. Diese Entwicklung ist im Wesentlichen auf das Privatfernsehen und den Privatrundfunk zurückzuführen, die sich an klar segmentierte Milieus wenden. Die entscheidende Herausforderung ist es, die vielen Teilöffentlichkeiten unserer Gesellschaft in Kontakt zu halten. Kann/wird es möglich sein, eine öffentliche Gottesdienstkultur zu erhalten / zu schaffen, im Gottesdienst also publice, öffentlich das Evangelium laut werden zu lassen. Ich zitiere noch einmal zum Schluss aus Luthers Torgauer Predigt, „dass eine ordentliche, allgemeine, öffentliche Versammlung sei, dass das Gebet nirgendwann so kräftig und stark [ist], als wenn die ganze Gemeinde einträchtig miteinander betet.“ Das scheint mir vor allem eine kulturelle Herausforderung zu sein.

Vortrag für den Kulturrat der Evangelischen Landeskirche Württemberg in seiner Herbstsitzung am 27. Oktober 2009 in Stuttgart

[1] Friedrich Schleiermacher, Praktische Theologie (posthume Vorlesungsnachschrift hg. 1850, Berlin), 68ff zum Kultus.
[2] Ursula Roth, Die Theatralität des Gottesdienstes (Praktische Theologie und Kultur Bd. 18), Gütersloh 2006.
[3] Confessio Augustana (1534) Art. VII.
[4] Quelle abgedruckt bei Michael Meyer-Blanck, Liturgie und Liturgik. Der evangelische Gottesdienst aus Quellentexten erklärt, Gütersloh 2001, 29ff.
[5] Evangelisches Gottesdienstbuch. Agende für die Evangelische Kirche der Union und die Vereinigte Evangelisch-Lutherische Kirche Deutschlands. Hg. von der Kirchenleitung der Vereinigten Evangelisch-Lutherischen Kirche Deutschlands und im Auftrag des Rates von der Kirchenkanzlei der Evangelischen Kirche der Union, Berlin 1999, 15.
[6] Benedict Kranemann, Einführung: Die modernen Ritual Studies als Herausforderung für die Liturgiewissenschaft, in: Ders. / Paul Post (Hg.), Die modernen Ritual Studies als Herausforderung für die Liturgiewissenschaft., Leuven / Paris / Dudley 2009, 9–31(Originaltitel: Modern Ritual Studies as a challenge for liturgical studies).
[7] John L. Austin, How to do Things with Words, Cambridge 1961 (dt.: Zur Theorie der Spechakte).
[8] Zu den kulturwissenschaftlichen Paradigmen vgl. die Sammelbände: Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, hg. von Uwe Wirth (stw1575), Frankfurt am Main 2002. Und: Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens, hg. von Josef Früchtl / Jörg Zimmermann, Frankfurt am Main 2001.
[9] Ästhetik des Performativen (edition suhrkamp 2372), Frankfurt am Main 2004.
[10] „Gottesdienste sind Kunstwerke. Predigt und Liturgie, Musik und Kirchenraum sind geistliche Kompositionen, die aus einem Gespür für Raum, Szene und Choreographie, Wortklang und Klangsprache entstehen.“
[11] Dazu etwas ausführlicher von mir: Welche Agende brauchen wir 2017?, in: Gottesdienst feiern. Zur Zukunft der Agendenarbeit in den evangelischen Kirchen, hg. im Auftrag der Liturgischen Konferenz von Michael Meyer-Blanck, Klaus Raschzok und Helmut Schwier, Gütersloh 2009, 150–164; Der Sturm auf die Ordnung. Motive, Folgen und Folgerungen. Eine Skizze der Gottesdienstlandschaft seit den 1960er Jahren, in: Hanns Kerner (Hg.), Zwischen Heiligem Drama und Event. Auf dem Weg zu einer zukunftsfähigen Agende, Leipzig 2009, 41–55.