

OHNE WISSEN UND GEWISSEN

Das ästhetische Urteil lässt sich vom moralischen nicht trennen. Was die Auseinandersetzung mit Otto Mühl zur Debatte um Cancel Culture beitragen kann.

— von Lea Susemichel

34 Stockwerke tief fällt die Künstlerin Ana Mendieta am 8. September 1985. Indizien legen nahe, dass es ihr Lebensgefährte Carl Andre war, der sie aus dem Fenster ihrer gemeinsamen New Yorker Wohnung in den Tod gestoßen hat. Doch der berühmte Minimalismus-Künstler wird im darauffolgenden Mordprozess freigesprochen.

In ihrem empfehlenswerten Podcast „Death of an Artist“ rollt die Kunsthistorikerin Helen Molesworth diesen Fall neu auf. Er hatte die Kunstwelt tief gespalten. Die Trennlinie zwischen den Lagern verlief dabei nicht nur zwischen jenen, die Andre für Mendieta's Tod verantwortlich machten und den von seiner Unschuld Überzeugten. Ein zentraler Streitpunkt war auch damals, ob diese Schuldfrage bei der Beurteilung seiner Kunst überhaupt eine Rolle spielen dürfe.

Genau um diesen Konflikt geht es Helen Molesworth, die den Tod Mendieta's nicht als True Crime-Story behandelt, sondern an ihr die kunstkritische Gretchenfrage abhandelt, ob sich die Person des/der Kunstschaffenden von ihrem Werk trennen lässt. Ist es aus kunsthistorischer Perspektive wirklich ohne Belang, ob ein Künstler seine Partnerin — die übrigens ihr Leben lang unter massiver Höhenangst litt — mutmaßlich auf solch grausame Weise umgebracht hat? Oder beeinflusst die Vertikalität der 34 Stockwerke auch die Horizontalität von Andres Bodenskulpturen, für die er so gefeiert wurde? Gefeiert auch deshalb, weil das Horizontale seines oft aus einfachen Baumaterialien bestehenden Werkes als antihierarchisch-egalitäre Geste interpretiert wurde. Und ist es für seine Kunst völlig unerheblich, dass seine mit 36 Jahre bei einem Fenstersturz ums Leben gekommene Partnerin in ihren künstlerischen Arbeiten immer wieder Gewalt gegen Frauen zum Thema gemacht hatte? Die Blut, wie ihr eigenes, auf Gehsteigen ausgegossen hatte, um mit dieser Performance Männergewalt zu skandalisieren, für

die so oft niemand zur Verantwortung gezogen wird? Die mit ihrer Arbeit *Untitled (Rape Scene)* die Vergewaltigung und Ermordung einer Studentin angeklagt hatte?

Carl Andre wiederum hat sich als Autor des „Art Workers’ Coalition-Manifest“ über die Diskriminierung von u.a. Frauen im Kunstbetrieb empört und als Feminist verstanden. Dieser politische Aktivismus und Andres klares Einfordern einer moralischen Verantwortlichkeit von Kunst (etwa gegen den Vietnam Krieg) wurden stets als Teil seiner Künstleridentität betrachtet und diese offensiv nach außen getragene Haltung flossen selbstverständlich in die Bewertung seiner Arbeiten ein. Wieso sollte das dann nicht auch der Verdacht eines brutalen Verrats dieser moralischen Ideale tun?

Wer sich um Antworten auf diese Frage bemüht, wird sich nicht nur Gedanken darüber machen müssen, welchen Stellenwert die Unschuldsvermutung haben sollte, auf die bei Fällen ohne juristischen Schuldspruch verständlicherweise gepocht wird. Wer über die Verbindung von moralischem und ästhetischem Urteil nachdenkt, findet sich überdies sofort inmitten erhitzter Debatten um Werkautonomie, Kunstfreiheit und die Trennung von Werk und Person wieder. Eine polarisierte Diskussion, die in den vergangenen Jahren bei jedem einschlägigen #Me-Too-Fall neu geführt wird. Dürfen (oder wollen) wir noch Filme von Roman Polanski oder mit Florian Teichtmeister ansehen? Über Louis C.K. oder gar Cliff Huxtable in der *Bill Cosby Show* lachen? Kann noch unbeschwert zu Michael Jackson tanzen, wer die Doku *Leaving Neverland* und die darin erhobenen Missbrauchsvorwürfe gegen ihn gesehen hat? Aber die Entfernung des Gomringer-Gedichts — die ging doch nun wirklich zu weit! Oder?

Und was ist mit den Werken Otto Mühls? Seine „Aschebilder“ würde heute wohl niemand mehr ausstellen, das letzte Mal waren sie 2004 ohne kritische Kommentierung im Wiener MAK zu sehen. Die Asche stammt aus von ihm verbrannten Tagebüchern und Aufzeichnungen seiner Opfer, um Beweise von sexueller Gewalt an Kindern zu vernichten, für die er später verurteilt wurde. Aber was ist mit seinen anderen Arbeiten? In welcher Form lassen sich welche Werke noch zeigen? Ist es tatsächlich Zensur, manche von ihnen nicht nur aus Gründen des Opferschutzes ins Archiv zu verbannen?

Im Zuge der Debatte um „Cancel Culture“ wird die Autonomie des Kunstwerkes hochgehalten wie lange nicht mehr. Gegen die „woke Gesinnungsdiktatur“, aufgrund derer Bildersturm und Bücherverbrennung nicht mehr weit seien, müsse die Freiheit der Kunst unbedingt verteidigt werden.

Deshalb sei zunächst unmissverständlich klargestellt: Selbstverständlich sind bestimmte Aspekte der Autonomie der Kunst wichtige Errungenschaften, die nicht zuletzt vor staatlicher Willkür schützen und künstlerische Fundamentalkritik ermöglichen sollen. Die Freiheit künstlerischer Kritik ist damit nicht zuletzt ein wichtiges demokratiepolitisches Korrektiv, das es unbedingt zu verteidigen gilt. Das führt zum vermeintlichen Paradox, dass es derzeit oft ausgerechnet Linke sind, die eine Beschränkung der Kunstfreiheit fordern, nachdem traditionell sie es waren, die für die Liberalisierung der Künste eintraten (Rauterberg 2018). Das erklärt sich dadurch, dass in den gegenwärtigen Diskussionen von sehr unterschiedlichen Dingen, die Rede ist, wenn die Autonomie der Kunst beschworen wird. Laut dem Kunsthistoriker Wolfgang Ullrich werde dabei der Autonomiebegriff nicht selten auf einen unterkomplexen Freiheitsbegriff verkürzt: „Man darf sogar mutmaßen, dass dem Autonomie-Begriff heute von denjenigen, die ihn fortwährend beschwören, mehr geschadet wird als von denen, die die Seite postautonomer Kunstwerke vertreten.“ (Ullrich 2022: 26) Was also genau ist die Autonomie der Kunst? Und wie absolut ist sie zu setzen?

KONKURRIERENDE FREIHEITSRECHTE

Diese Autonomie hat, wie wir sehen werden, sehr viele Facetten. Aber immer ist damit entweder die Freiheit der Kunst zu etwas gemeint (Grenzen zu überschreiten usw.) oder die Freiheit von etwas (politische Einflüsse etc.). Doch bereits durch geltendes Recht wird diese Freiheit beschnitten, zum Beispiel durch das Urheberrecht. Darüber hinaus ist in Deutschland die Kunstfreiheit aufgrund der Erfahrungen des Nationalsozialismus⁴ im Grundgesetz zwar verfassungsrechtlich vorbehaltlos verankert. Allerdings ist ihre Beschränkung durch kollidierendes Verfassungsrecht möglich, wozu etwa die Persönlichkeitsrechte zählen. Unterschiedliche Freiheitsrechte können so miteinander konkurrieren oder auch in direktem Konflikt stehen. Grundsätzlich gilt auch hier, dass

die Freiheit des/der Künstler:in dort endet, wo die Freiheit derjenigen beginnt, die zum künstlerischen Objekt gemacht wurden (als Figur im autofiktionalen Roman, als Witzfigur im Kabarett, als Sujet auf dem Ölbild etc. ...). Gegen Diffamierungen und Demütigungen kann also vorgegangen werden, auch wenn sie auf der Bühne, im Bild oder Buch passieren. Den Grenzverlauf zwischen opponierenden Verfassungsrechten zu bestimmen und gegeneinander abzuwägen, ist allerdings eine Gratwanderung. Denn selten ist der Fall so einfach gelagert wie bei André Breton, für den die einfachste surrealistische Tat darin bestand, „mit Revolvern in den Fäusten auf die Straße zu gehen und blindlings, solange man kann, in die Menge zu schießen“¹ (Donald Trump hatte bekanntlich eine ganz ähnliche Idee: „I could stand in the middle of Fifth Avenue and shoot somebody and I wouldn't lose any voters.“²) Auch wenn sich leider keineswegs mit Sicherheit sagen lässt, dass sich nach einer solchen Aktion die Kunst (oder auch die Politik) des Täters nicht mehr verkaufen ließe — erlaubt sind Mord und Totschlag selbstverständlich auch als Kunstaktion nicht.

WERKAUTONOMIE

Dass die Freiheit der Kunst nicht absolut ist, gilt auch für eine weitere Dimension von Kunstautonomie, nämlich für die Trennung zwischen Werk und Kunstschaffenden. Wenn die Otto Mühl vertretende Galerie dafür plädiert, sein Werk unabhängig von seinen „Gesetzesvergehen“ zu beurteilen³, pocht sie auf diese Unterscheidung und damit auf die Autonomie des Werkes. Sie will damit auch die Entscheidung legitimieren, einen Katalog (Klocker 2019) herauszugeben, dessen Titelbild den Gesäßabdruck eines Kindes zeigt, das Mühl gegen seinen Willen in Farbe getunkt und auf Papier gepresst hat.

Dabei lässt sich gerade am Fall Otto Mühl, der dezidiert gegen die Trennung von „Kunst und Leben“ opponierte, paradigmatisch zeigen,

1 Hier zit. n. Emanuely, Alexander (2001): »Die Wut im Bauch – Surrealismus überall. Teil 3. Es lebe die Langeweile, es lebe die Leidenschaft«. In: Context XXI, Heft 6, Online: <http://contextxxi.org/die-wut-im-bauch-surrealismus.html>, gesichtet 04.07.2022.

2 Vgl. <https://www.theguardian.com/us-news/2016/jan/24/donald-trump-says-he-could-shoot-somebody-and-still-not-lose-voters>, gesichtet 31.08.2023.

3 Vgl. Galerie Wienerroither & Kohlbacher, <https://www.w-k.art/exhibitions/otto-muehl-2020>, gesichtet 01.02.2022.

wie krude die Logik einer Werkautonomie insbesondere bei Künstler:innen ist, deren erklärtes Ziel die Aufhebung der Trennung von Werk und Person ist. Denn auf diese Autonomie zu beharren, widerspricht nicht nur deren Selbstverständnis, sondern ignoriert auch, dass es die Basis ihrer kunsthistorischen Anerkennung bildet: Avantgardist:innen wurde ja gerade dafür gefeiert, diese Unterscheidung aufheben zu wollen (Bürger 1974). Mühls Aktionskunst von seinem faschistoid-autoritären Kommune-Regime trennen zu wollen, erscheint nicht nur aufgrund der offensichtlichen Verletzung von Persönlichkeitsrechten, sondern eben auch angesichts des von ihm formulierten Ziels einer Kunst und Leben verschmelzenden „Totalkunst“ besonders absurd. Im Falle Mühl wird sehr deutlich, wie die Verteidigung der „Freiheit der Kunst“ leicht zum ideologischen Bollwerk wird, mit dem alle Ansprüche an künstlerisches Schaffen abgeschmettert werden sollen, die nicht direkt und ausschließlich mit dem Endprodukt des Kunstprozesses zu tun haben, selbst wenn die Künstler selbst ihr Kunstschaffen dezidiert nicht auf dieses Produkt eingeschränkt sehen wollen.

„ICH KOMME VON HOMER...“

Aber wie sieht es mit der Trennung von Werk und Künstlerperson aus, wenn die Koketterie mit der Grenzverwischung von Kunst und Leben nicht Teil des künstlerischen Gestus ist? Wenn auf diese Unterscheidung im Gegenteil vehement beharrt wird? „Ich komme von Tolstoi, ich komme von Homer, ich komme von Cervantes“. Peter Handkes belächelte Reaktion angesichts der Kritik an seiner politischen Haltung im Jugoslawienkrieg, die anlässlich der Nobelpreisverleihung laut wurde, ist ein beredtes Beispiel für solch eine Zurückweisung. Auch wenn seine politische Positionierung den Kern seines Textes *Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg* bildet — das Urteil über die Qualität seines künstlerischen Werkes soll sie paradoxerweise dennoch nicht beeinflussen dürfen.

Das soll erst recht für moralische Verfehlungen gelten, die in keiner Weise Eingang ins Werk gefunden haben. In Hannah Gadsbys gefeierten Netflix-Show *Nanette* gibt es eine Passage über Picasso, in der sich die Comedian in einer wunderbaren Wutrede darüber auslässt, dass sie als Kunsthistorikerin den frauenverachtenden „Picasshole“ wegen

seines brutalen Umgangs mit Mädchen und Frauen (zwei von Picassos Partnerinnen verübten Suizid,) leidenschaftlich hasst. Aber stets würde Kritik am Großmeister mit Verweis auf die historische Errungenschaft des Kubismus' brüsk zurückgewiesen. Auch wenn Picasso „als Mensch“ (eine Identität, die das Genie „als Künstler“ offenbar ablegt) ein misogyn-es Monster war — beim Betrachten von *Guernica* soll das keine Rolle spielen dürfen.

Unter dem Eindruck des Bombardements von Guernica ist allerdings auch Picassos Serie *Weeping Woman* entstanden. Wer in der darin Porträtierten Dora Maar erkennt, die Picasso bekanntlich in den Wahnsinn getrieben hat, muss das bei der ästhetischen Urteilsbildung also ausklammern?

TOD DES AUTORS

Der Kunsthistorikerin Isabelle Graw zufolge, die für ein „metonymischen Wechselverhältnis“ zwischen Person und Werk plädiert, stehen sich in der Kunstwissenschaft zwei Methoden gegenüber. Einmal gibt es die sogenannte Biografik, die Leben und Person des Kunstschaftenden bei der Interpretation des Werkes berücksichtigt und, in der Tradition des „ersten Kunsthistorikers“ Giorgio Vasari, die Biografie eines Menschen für den entscheidenden Schlüssel zur Interpretation eines Werkes hält. Daneben existiert die formalistische Kunstgeschichte, die eine „Kunstgeschichte ohne Künstler*innen“ (Graw 2022: 57–71) sei, und darauf insistiere, dass die Künstlerperson keine Rolle bei der Rezeption spielen dürfe.

Doch das ist schlicht und einfach nicht möglich, selbst wenn wir diese „Kunstgeschichte ohne Künstler*innen“ in ihrer radikalsten Form betreiben und dem postmodernen Postulat vom „Tod des Autors“ folgen. Es besagt, dass der/die Schöpfer:in ein Werk zwar in die Welt setze, dieses sich aber völlig von ihm emanzipiere und gänzlich unabhängig seine Wirkung entfalte. Dekontextualisierung und *Différance* (Derrida) sorgen dafür, dass sich die Signifikanz des Werkes aufgrund immer neuer Bedeutungszusammenhänge nie fixieren lässt. Doch gerade diese Auslöschung des Autors geht mit einer gewaltigen Stärkung der Rezeptionsseite einher. Nicht mehr der Ursprung und die künstlerische Intention entscheidet dann über die Wirkung des Werkes, sondern nur noch seine Rezeption. Diese sogenannte Rezeptionsästhetik aber ist eben niemals unabhängig

davon, was über den Entstehungskontext und die Urheberschaft bekannt ist. Unweigerlich beeinflusst das Wissen darüber, dass ein Künstler Kinder gequält und missbraucht, wahrscheinlich seine Partnerin aus dem Fenster gestoßen oder seine Muse in den Wahnsinn getrieben hat, die Art, wie seine Arbeiten wahrgenommen und interpretiert werden. Das ästhetische Urteil ist vom moralischen nicht sauberlich zu trennen.

„HIGH ART MY ARSE“

Dessen ungeachtet wird weiterhin auf eine Form des distinguierten Kunstgenusses gepocht, der gefälligst sauberlich zwischen den Sphären zu unterscheiden habe, der also den *Tannhäuser* trotz Wagners Antisemitismus zu genießen weiß und im vermeintlich anti-autoritären Aktionismus des Egomane Otto Mühl keinen Widerspruch zum gelebten Autoritarismus sieht. Dieser Anspruch findet auch im arroganten Abkanzeln der vermeintlich so einfältigen moralischen Entrüstung der Kunstbanausen Ausdruck. Dementsprechend wurde Mühl von der linksliberalen Kulturrelite auch nach seinem Prozess noch hofiert und der „Kinderschänder“-Vorwurf dabei bloß als reaktionärer Reflex des hybermoralischen Plebs verlacht.

Diese Vorstellung, dass sich das ästhetische Urteil auf Basis rein kunstimmanenter Kriterien bildet und im Wesentlichen darin besteht, sich mit „interesselosem Wohlgefallen“ (Kant) an der ästhetischen Komposition zu erfreuen, war immer schon ein distinktionsgetriebenes Elitenprojekt. Oder, um es mit Hannah Gadsby zu sagen: „High art, my arse“.

Die Arroganz dieser Haltung geht ursprünglich auf eine bürgerliche Distinktionsbestrebung zurück, die sich auch und vor allem über das ästhetische Urteil vollzog. Die Erfahrung wurde als spezifisch ästhetische zum allgemeinen Imperativ der Kunstbetrachtung gemacht. Das Kunstwerk wird nur unter rein ästhetischen Gesichtspunkten betrachtet und nicht etwa danach, ob es in irgendeiner anderen Weise nützlich ist, ob es also satt machen, wärmen oder auch als Topfuntersetzer verwendet werden kann. Von praktischem Nutzen darf es aber eben auch nicht in pädagogischer Hinsicht sein, indem es etwa religiöser Erbauung oder moralischer Erziehung dient. Bourdieu zeichnet diesen Prozess als „Genese der reinen Ästhetik“ ausführlich nach (Bourdieu 2011: 289–307).

ETHIK & ÄSTHETIK

Zuvor jedoch waren Ästhetik und Ethik ideengeschichtlich in einem engen Naheverhältnis gestanden. Seit Platon wurde die Kunst in den Dienst genommen, um eine erzieherische Funktion bei der Vermittlung ethischer Ideale wie dem Gerechtigkeitssinn zu erfüllen. Und auch Kant spricht, obwohl er das ästhetische Urteil als „Geschmacksurteil ohne Interesse“ und „begriffsloses Wohlgefallen“ definiert, gleichzeitig von „der Schönheit als Symbol der Sittlichkeit“. Schiller knüpft daran an und glaubt an die ästhetische Erziehung als Grundstein menschlicher Freiheit und moralisch vernünftigen Handelns.

Doch auch mit diesem Verständnis von Autonomie als „reiner Ästhetik“, die mit der Moderne aufkam und mit der Emanzipation des künstlerischen Schaffens von Adel und Kirche als wichtigsten Kunstmäzen:innen einherging, blieb die Kunstproduktion gesellschaftlichen Verhältnissen verpflichtet. Die vormals direkte Abhängigkeit wurde durch eine „strukturelle Abhängigkeit“ (Bourdieu) ersetzt. Künstlerische Produktion ist weiterhin nicht wirklich „frei“, sondern sieht sich seitdem komplexen Prozessen der Anerkennung und Legitimierung ausgesetzt, etwas das Bourdieu die „Autonomisierung des künstlerischen Feldes“ genannt hat. Denn was als Kunst gilt, entscheidet kein unvoreingenommenes, rein ästhetisches Urteil, sondern ist immer das Ergebnis hegemonialer Kämpfe, an denen unterschiedlichste gesellschaftliche Kräfte beteiligt sind. Es gibt also keine in Stein gemeißelten, unstrittigen Kriterien für die objektive Qualität eines Werkes. Das Urteil über seine kunstgeschichtliche Relevanz ist stattdessen immer zeit- und kontextabhängig und hat selbstverständlich immer etwas mit moralischen Werturteilen zu tun. Und sei es nur insofern, als dass die Kunst gegen sie aufbegehrt und gerade dadurch relevant wird.

SELBSTZWECK UND SELBSTREFERENZIALITÄT

Doch im Autonomiebegriff der reinen Ästhetik findet das keinen Niederschlag. Es wurde stattdessen implizit verlangt, dass mit und in der Kunst moralische Überzeugung, subjektive Erfahrung und sogar körperliche Existenz transzendiert werden sollen. Diese Erwartung spiegelt sich auch darin, dass das ästhetische Urteil als Ergebnis einer ganz eigentümlichen

Erfahrungsqualität entworfen wurde: „Typisch für die ästhetische Einstellung zur Wirklichkeit ist also erstens die Herauslösung des Subjekts aus dem unmittelbaren Eingebundensein in die alltägliche Lebenswelt mit subjektiven Bedürfnissen und Interessen und äußeren Erwartungshaltungen zugunsten der totalen Hingabe an die ästhetische Praxis um ihrer selbst willen, frei von äußeren Zwecken wie Welterkenntnis oder richtiges Handeln.“⁴

Das ästhetische Urteil, das so zwangsläufig mit einem fast auratischen Verständnis von Werkautonomie einhergeht, hat also selbstreferenziell zu sein. Es reflektiert die eigene Reaktion auf ein Werk, das wiederum reiner Selbstzweck ist.

Durch diese spezifische Anforderung, die dem:der Betrachenden Passivität bis zur „Selbstnegation“ (Adorno) abverlangt, wurde programmatisch jede Form von Alltagserfahrung ausgeklammert. Die Kulturtheoretikerin bell hooks hat beschrieben (hooks 1995), dass und inwiefern dadurch die Erfahrungen von Frauen und insbesondere von Schwarzen Frauen systematisch delegitimiert wurden. Ihnen wurde damit die Voraussetzung für die Produktion wie auch die Rezeption von Kunst abgesprochen.

„Die Kritik am Ausschluss von bestimmten Erfahrungen ist nicht nur eine Kritik am Ausblenden sozialer Wirklichkeiten in der Kunst. Sie ist auch (...) eine Kritik an der Konstitution des ästhetischen Bereiches oder Feldes überhaupt. Denn im Kunstfeld werden nicht nur spezifische Erfahrungen (von Marginalisierten) ausgegrenzt, sondern jede Art von Erfahrung (außer der ästhetischen) für irrelevant erklärt“ (Kastner 2020: 162), schreibt Jens Kastner in seiner Studie *Die Linke und die Kunst*.

OHNE WISSEN UND GEWISSEN

Dieser Anspruch auf Ausklammerung konkreter, partikularer Erfahrung ging (und geht) mit einer Abwertung von feministischer Kunst und Kunst von Schwarzen und Indigenen einher. Da feministische Kunst bzw. politische Kunst von Frauen generell häufig die eigene Erfahrung oder auch den eigenen Körper in den Mittelpunkt stellt, wurde deren

4 Dagmar Fenner (2013/2012): Ethik und Ästhetik. In: KULTURELLE BILDUNG ONLINE: <https://www.kubi-online.de/artikel/ethik-aesthetik>, gesichtet 14.09.2021.

radikale Subjektivität gerne als bloße „Befindlichkeitskunst“ abgewertet. Eine Beurteilung, die den ganzen Rattenschwanz eines männlichen Kulturbegriffs hinter sich herzieht, der auch die, erst durch die Cultural Studies angefochtene, Unterscheidung zwischen Trivial- und Hochkultur sowie angewandter und bildender Kunst einschließt.

Arbeiten wie etwa Martha Roslers „Semiotics of the Kitchen“ oder Mary Kellys „Post Partum Document“ fordern diese androzentrischen Kategorien und Gütekriterien heraus und bringen weibliche Lebensrealitäten in Form von Kochlöffeln und vollgeackter Windeln ins Museum. Sie wenden den feministischen Slogan „Das Private ist politisch“ auch auf die Regeln der Kunst an und pochen so darauf, dass das Private nicht nur von politischer, sondern auch von künstlerischer Relevanz ist.

Die feministischen Kunsthistorikerinnen Rozsika Parker und Griselda Pollock haben herausgearbeitet, dass und inwiefern die Vorstellung des autonomen Kunstwerkes gerade auf der patriarchalen Trennung von öffentlicher und privater Sphäre, von professioneller und reproduktiver Arbeit beruht und dass auf dieser Grundlage auch die „sexual division in art hierarchies“ (Parker/Pollock 1981: 70) fußt.

Auch die Konzeptkünstlerin Adrian Piper vergleicht die Trennung zwischen Werk und Künstler:in mit der geschlechtlichen Arbeitsteilung bzw. geht sie noch einen Schritt weiter: Die Spaltung zwischen Produktion des Kunstwerkes und seiner Kontextualisierung und Monetarisierung durch Kunstkritik, Kunstinstitutionen und Kunstmarkt habe letztlich die vollständige Entmündigung (und damit auch moralische Entschuldung) des Künstlers zum Ziel. „The artist ‚just makes the stuff‘ and therefore is not to be held accountable for its aesthetic, social, or political consequences beyond its bare production.“ (Piper 2011: 256)

Doch nicht nur die Künstler:innen, deren Person und Intention keine Rolle mehr spielt („just makes the stuff“), werden entmenslicht und entmündigt. Sondern überdies auch die Rezipient:innen, denen geradezu Unmenschliches abverlangt wird. Nämlich völlig unbeeinflusst von Wissen und Gewissen, von allem, was wir für richtig oder falsch, gut und böse halten, Musik zu hören, ein Buch zu lesen und vor einem Bild zu stehen. Oder vor Otto Mühls „Materialaktion 12, Leda mit dem Schwan“ und dabei einfach zu ignorieren, was uns an dieser patriarchalen Penetrationsperformance zutiefst abstoßt. Stattdessen sind wir angehalten, diese Abstoßung durch das ästhetische Urteil als

Wirkung von Avantgardekunst zu adeln, statt anzuprangern, was eigentlich offensichtlich ist: Mit Mühls Materialaktion 12 mögen zwar Grenzen des guten Geschmacks gesprengt worden sein, die engen Grenzen der sattem bekannten Perspektive eines männlichen Künstlersubjekts samt gewaltvoller Allmachtsphantasien wurden jedoch nie verlassen. Es handelt sich bei diesen Aktionen also keineswegs um den großen Kulturbruch, als der sie bis heute von vielen gefeiert werden. Sondern auf entscheidender Ebene um die Reinszenierung und Reproduktion der kritikwürdigsten Kernbestandteile dieser Kultur. Dieses naive Avantgardeverständnis führt umgekehrt auch dazu, dass die feministische Kunst der 1970er paradoxerweise nie als Avantgarde klassifiziert wurde, obwohl sie deren Charakteristika idealtypisch aufweist, wie Gabriele Schor in „Feministische Avantgarde“ kritisiert (Schor 2010).

DIVINO ARTISTA

Das Postulat der Freiheit der Kunst geht (insgeheim oder explizit) oft mit einer Ablehnung von moralischer Integrität und Verantwortung einher. Was sich wiederum zurückführen lässt auf die (männliche, westliche, weiße) Idee eines Künstlergenies, das einzig und alleine dem kunstwissenschaftlichen Urteil Rechenschaft schuldig ist. Denn die abendländische Tradition des gottbegnadeten Genies, des „divino artista“, stellte den „Künstlergott“ tatsächlich über das Gesetz. Das „Genialische“ korrespondierte dabei mit der männlichen Zeugungskraft, die wiederum mit Kreativität, Schöpfungskraft, Originalität und künstlerischer Potenz gleichgesetzt wurde. Der Gesetzesbruch, das Hinwegsetzen über gesellschaftliche Konventionen, galt fast als Garant für genialische Pionierleistung. Künstlerische Kreativität und Originalität erforderten den Regelbruch und die Grenzüberschreitung geradezu. Die Kontexte – künstlerisch oder „privat“ – geraten dabei leicht auch der Kunstkritik durcheinander: Ob einfach bloß moralische Sauerei oder tatsächlich avantgardistischer Konventionsbruch, macht dann keinen Unterschied mehr. Bis heute belohnt der Kunstmarkt das *enfant terrible* – dessen Person dann plötzlich sehr viel mit ihren Arbeiten zu tun hat! – verlässlich mit mehr Marktwert. Besonders bezeichnend ist, wie kritiklos zuweilen selbst aberwitzige Selbstgenialisierungen à la Otto Mühl als

selbsternanntem „größten Künstler aller Zeiten“⁵ übernommen werden. Das Kunstfeld muss sich also nicht nur damit auseinandersetzen, warum Arbeiten wie die Materialaktion 12 heute noch auf dieselbe Art ausgestellt werden wie vor fünfzig Jahren, sondern auch mit der Frage, weshalb es Männer mit genau diesem Habitus immer wieder so groß gemacht hat.

KEIN WHITE CUBE

Es sei abschließend nochmals betont: Es gibt überzeugende Gründe dafür, für die Freiheit der Kunst einzutreten und einem Kunstwerk nicht jede moralische Grenzüberschreitung oder gar jeden Gesetzesbruch des/der Künstler:in anzulasten. Ebenso gute Gründe gibt es dafür, Künstler:in und Werk nicht einfach in eins fallen zu lassen. Darauf zu insistieren, dass das ästhetische Urteil vom moralischen dennoch nicht zu trennen ist, bedeutet auch keinesfalls, Cancel Culture in Form eines neuen Ikonoklasmus zu betreiben und die Bilder von Gauguin, Balthus und Mühl einfach von den Museumswänden reißen zu wollen.

Es heißt stattdessen, sich den ebenso drängenden wie zugegebenermaßen schwierigen Fragen zu stellen, was Kunstkritik mit Gesellschaftskritik zu tun hat und wie sich das in musealer Repräsentation und Kunstvermittlung niederschlagen sollte. Und es bringt die Mühe mit sich, die Spezifik jedes jeweils ein bisschen anders gelagerten Einzelfalls differenziert diskutieren zu müssen. Um so etwa entscheiden zu können, was der historische Kontext, das Selbstverständnis und die Schuld des Mörders Caravaggio von der des mutmaßlichen Mörder Carl Andres unterscheidet und wie sich das im Umgang mit ihrem Werk niederschlagen sollte. Kurz: Es wird ziemlich kompliziert. Doch dass solche Aushandlungsprozesse durch die neue Komplexität auch multiperspektivischer und demokratischer werden, eine Öffnung und die Abkehr von einem reinen Expertenurteil bedeuten, ist definitiv zu begrüßen. Schließlich definieren kunstkritische Diskurse immer auch den Kunstkanon und entscheiden so darüber, was in Zukunft in den Museen hängen wird.

5 Andy Simanowitz bezieht sich im vorliegenden Band auf den Größenwahn Mühls: „Seine ausufernde Selbstüberschätzung als größter Künstler, Therapeut, Literat, Denker und Revolutionär aller Zeiten hatte sich in die kleine, abgesonderte Gemeinschaft eingeschrieben. Er sprach seinen Größenwahn offen aus – die ihn verherrlichenden Sektenmitglieder glaubten und rezitierten diesen.“ (S. 47 im vorliegenden Band)

Wenn sich Ausstellungshäuser gegen die Heroisierung von Künstler:innen und die Sakralisierung ihrer Kunst entscheiden, und sich ihnen stattdessen mit der gebotenen zeitgeschichtlichen und kritischen Distanz widmen, haben sie zudem einiges zu gewinnen. Nicht zuletzt eine Erweiterung des kunstwissenschaftlichen Blicks. Denn wer beispielsweise in Otto Mühls Kunst nur den Tabubruch sieht, mit dem das postfaschistische Unbewusste freigelegt wurde, aber in seinen Werken nicht auch den menschenverachtenden Sektenführer und Sexualstraftäter erkennen will, kann eben auch nur den künstlerischen Konventionsbruch wahrnehmen — und nicht die faschistischen Kontinuitäten.

Leider scheint es so, als hielten viele Kunstinstitutionen am „White Cube“ als allgemeinem Prinzip fest. Nicht allein die Ausstellungsarchitektur soll vorgeben, dem Werk durch ihre Neutralität maximale Freiheit zu lassen. Auch die kunstwissenschaftliche und kuratorische Haltung hat dafür zu sorgen, dass nichts die Klarheit der musealen Präsentation stört, weshalb politische Debatten und die Fragen nach moralischer Verantwortung außenvorgehalten werden. Das mag damit zu tun haben, dass sie sich diese Fragen sonst auch selbst gefallen lassen müssten.

— **Lea Susemichel** studierte Philosophie und Gender Studies an der Universität Wien. Als Autorin, Journalistin, Lehrbeauftragte und Vortragende arbeitet sie u.a. zu den Themen feministische Theorie & Bewegung, feministische Kunst & Ästhetik sowie emanzipatorische Medienpolitik. Seit 2006 ist sie leitende Redakteurin des feministischen Magazins *an.schläge*.

LITERATUR

Bourdieu, Pierre (2011): »Die historische Genese einer reinen Ästhetik«. In: Ders.: Kunst und Kultur. Kunst und künstlerisches Feld. Schriften zur Kulturosoziologie 4. Konstanz: Universitätsverlag, S. 289–307.

Bürger, Peter (1974): Theorie der Avantgarde. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Emanuel, Alexander (2001): »Die Wut im Bauch – Surrealismus überall. Teil 3. Es lebe die Langeweile, es lebe die Leidenschaft«. In: Context XXI, Heft 6, Online: <http://contextxxi.org/die-wut-im-bauch-surrealismus.html>, gesichtet 31.08.2023.

Graw, Isabelle (2022): »Wie viel Person steckt im Produkt? Über die metonymische Wechselbeziehung zwischen künstlerischen Arbeiten und ihren Urheber*innen«. In: Texte zur Kunst, Heft 128, Berlin, 32. Jg., Dezember, S. 57–71.

hooks, bell (1995): Art on My Mind. Visual Politics. New York: The New York Press.

Kastner, Jens (2020): Die Linke und die Kunst: Ein Überblick. Münster: Unrast Verlag.

Klocker, Hubert (Hg.) (2019): Otto Muehl: Works 1956–2010. Wien: Schlebrügge Editor.

Parker, Rozsika/Pollock, Griselda (1981): Old Mistresses. Women, Art and Ideology. New York: Pantheon Books.

Piper, Adrian (2011): »Power relations within existing Art Institutions«. In: Alberro, Alexander und Blake Stimson (Hg.): Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings. Cambridge, MA/ London: MIT Press, S. 246–274.

Rauterberg, Hanno (2018): Wie frei ist die Kunst? Der neue Kulturkampf und die Krise des Liberalismus. Berlin: Suhrkamp Verlag.

Schor, Gabriele (2010): Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre aus der Sammlung Verbund Wien. München: Prestel Verlag.

Ullrich, Wolfgang (2022): Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach.