

Täter im Bild – Schweriner Kunstbetrachtung im Interdisziplinären Dialog

Ulrike Tabbert

1. Einführung

Dieser Beitrag stellt ein interdisziplinäres Projekt von Frau Dr. Katharina Schmidt-Uhl und der Verfasserin am Staatlichen Museum Schwerin¹ vor, in dessen Rahmen wir uns der Darstellung von Straftätern und Straftaten in Werken der bildenden Kunst sowohl aus kunst- und kulturwissenschaftlicher als auch aus strafrechtlicher und kriminologischer Sicht angenähert haben. Frau Uhl als Kunsthistorikerin und Kuratorin hat sich erstmals im Jahr 2017 zusammen mit mir auf eine gemeinsame Reise durch die Kunstgeschichte anhand der in der ständigen Ausstellung des Museums gezeigten Werke (jedoch nicht mehr beschränkt hierauf) begeben. Hieraus ist die Idee entstanden, in der Kunst nach Darstellungen von Tätern und Straftaten zu suchen und zu erkunden, ob die kriminal- und rechtsgeschichtliche Entwicklung anhand der in verschiedenen Epochen entstandenen Kunstwerke nachvollzogen werden kann. Im ersten Teil dieses Aufsatzes stelle ich die Projektidee sowie die Entwicklung unserer Vortragsreihe vor, welche in der Publikation unseres Buches *Täter im Bild* (Uhl & Tabbert 2020) mündete.

Nach einer kurzen Einführung zur Strafnorm des § 201a StGB (Verletzung des höchstpersönlichen Lebensbereichs durch Bildaufnahmen) behandelt dieser Beitrag zudem die Phänomene des Voyeurismus und die anhaltende Faszination von Straftaten und erwähnt vorhandene Schemata in der Wahrnehmung des Devianten, welche gerade dort Bedeutung erlangen, wo der/die RezipientIn Lücken in der erzählten Geschichte wahrnimmt.

Der zweite Teil des Aufsatzes (vornehmlich im Abschnitt 6) wird am Beispiel von Marcel Duchamps (1887–1968) Arbeit *Étant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage* [Gegeben sei: 1. der Wasserfall, 2. das Leuchtgas] (2009) das Thema des Voyeurismus aufgreifen. Den Künstler Duchamp und speziell dieses Werk habe ich gewählt, da Duchamp als der Wegbereiter der modernen Kunst, insbesondere der Konzeptkunst, im Gegensatz zu der von ihm als retinal bezeichneten Malerei gilt. Das Staatliche Museum Schwerin besitzt 91 seiner Kunstwerke, das Schweriner Duchamp Forschungszentrum widmet sich der Erforschung von Duchamps Œuvre.

¹ <https://www.museum-schwerin.de/>.

Dieser Aufsatz mit dem Bericht zum Schweriner Projekt ist eine Fortschreibung der ursprünglichen Projektidee mit einem primären Fokus auf der strafrechtlich/kriminologischen Annäherung an Kunst.

2. Vorstellung des Projekts

Im Rahmen unseres Projekts haben wir in den Jahren 2017 bis 2020 drei Vorträge in der *Rendezvous*-Reihe des Museums gehalten und zudem das erwähnte Buch *Täter im Bild* im Auftrag des Museums geschrieben. Der Kontakt zu Frau Uhl kam über den Verein der Freunde des Staatlichen Museums Schwerin e.V.² zustande, dessen Mitglied die Verfasserin ist. Ziel dieses Vereins ist die vornehmlich finanzielle Unterstützung der Arbeit des Museums, darunter des am Museum ansässigen Duchamp Forschungszentrums³, welches regelmäßig Forschungsstipendien an NachwuchswissenschaftlerInnen vergibt; die wissenschaftlichen Arbeiten zum Œuvre von Marcel Duchamp werden in den beiden das Forschungszentrum begleitenden Schriftenreihen *Poeisis* und *Lecture Notes* publiziert.

Die Schweriner Sammlung Marcel Duchamp, eines der Sammlungsschwerpunkte des Staatlichen Museums Schwerin, besteht aus 91 Werken dieses französisch-amerikanischen Objektkünstlers und „Wegbereiter[s] der Konzeptkunst“ (Holzhey & Röder 2021), welche weltweit als Leihgaben zu Ausstellungen reisen und gegenwärtig u.a. im Kaiser Wilhelm Museum in Kleefeld in der Ausstellung *Beuys & Duchamp: Artists of the Future*⁴ gezeigt werden. Ich erwähne Duchamp und die Verbindung zum Schweriner Museum hier, weil ich im Abschnitt 6 dieses Aufsatzes auf ein Werk Duchamps näher eingehen werde.

Am Rande der von Frau Uhl als Kunstwissenschaftlerin im Rahmen ihres Volontariats am Schweriner Museum geleiteten Führungen durch von ihr co-kuratierte Ausstellungen entstand die Idee, die Schnittstelle zwischen Kunstbetrachtung, Kunstgeschichte, Strafrecht und Kriminologie anhand der in der ständigen Ausstellung des Museums gezeigten Werke und der darin enthaltenen Darstellungen von Straftätern oder Opfern von Straftaten auszuloten. Bei näherer Betrachtung der in der ständigen Ausstellung gezeigten Werke wurden wir schnell fündig, denn nicht selten sind die bspw. von Renaissance-Malern wie Peter Paul Rubens gewählten biblischen Motive *de facto* Darstellungen von Straftaten, wie z.B. die Inzest-Geschichte von Lot und seinen Töchtern, oder

² <https://freunde-des-museums.de/>.

³ <https://www.museum-schwerin.de/sammlung/forschung/duchamp-forschungszentrum/>. Ich bedanke mich an dieser Stelle bei Frau Dr. Kornelia Röder für den mir gewährten Zugang zur Bibliothek des Duchamp Forschungszentrums. Die vornehmlich im Abschnitt 6 dieses Aufsatzes verwendete Literatur entstammt der dortigen Bibliothek.

⁴ <https://kunstmuseenklefeld.de/de/Exhibitions/2021/Beuys-Duchamp-Kuenstler-Der-Zukunft>.

Darstellungen von Strafgefangenen, wie z.B. das Werk *Befreiung Petri* aus dem Gefängnis (Hendrick ter Brugghen) oder *Josef im Gefängnis deutet die Träume* (Werkstatt Ferdinand Bal). Alle drei, hier lediglich beispielhaft erwähnten und im Buch *Täter im Bild* näher besprochenen Werke finden die Museumsbesucher im Großen Saal im Obergeschoss, wo üblicherweise der Rundgang durch die Sammlung beginnt. Für uns war es verblüffend, auf welche Vielzahl von Werken mit Bezug zu unserem Thema wir stießen. Der uns vom Museum dankenswerterweise gewährte Zugang zum Sammlungsarchiv förderte weitere relevante Werke zutage.

Ziel eines jeden unserer Vorträge und unseres Buches war es, den Besuchern und Lesern zum einen den Schweriner Sammlungsbestand durch Abwandlung des üblicherweise bei Führungen gewählten konservativ-kunsthistorischen Ansatzes näherzubringen. Zudem ermöglichten uns die ausgewählten Werke, kriminologische Theorien, wie bspw. den positivistischen Ansatz des Cesare Lombroso⁵, oder strafrechtliche Themen, wie bspw. anhand des Porträts der Giftmörderin Gesche Gottfried die Frage von Schuldfähigkeit bei psychischen Erkrankungen, zu erörtern. Wir haben festgestellt, dass gesellschaftliche Wandlungen immer auch einen Wandel in der Einstellung und Behandlung von Straftaten und Straftätern bedingen und dies anhand der Kunstwerke aus den verschiedenen Epochen nachvollzogen werden kann.

In unserem ersten Vortrag im Jahr 2017, welcher vom Journalisten Frank Pergande für das *Frankfurter Allgemeine Magazin* (Juli 2017) begleitet wurde, haben wir die Besucher auf einen Spaziergang durch die Ausstellungsräume eingeladen und anhand der besprochenen Werke aus unterschiedlichen Epochen erläutert, wie sich die Einstellung zu Straftaten im Lauf der Geschichte gewandelt hat. In der Zeit vor Beginn der Aufklärung im 18. Jahrhundert waren die Strafen zumeist drakonisch. Wie am Beispiel der bereits erwähnten Darstellungen von biblischen (Gefängnis)Szenen (*Befreiung Petri* aus dem Jahr 1629) zu sehen, kam es zu jener Zeit lediglich auf das „Wegesperren“, oft unter lebensfeindlichen Bedingungen an, während heute unterschiedliche Ansätze zum Zweck des Strafens (Strafzwecktheorien) nebeneinander existieren und diskutiert werden. Vorherrschend in der Rechtsprechung und dort vorgegeben durch das Bundesverfassungsgericht ist die sogenannte Vereinigungstheorie⁶, welche „die Grundideen von Gerechtigkeit, Sühne, General- und Individualprävention sowie Resozialisierung vereint“ (Uhl & Tabbert 2020, 15). Hierbei steht der Strafzweck der Vergeltung zur Wiederherstellung von Gerechtigkeit sowie der Versöhnung des Täters mit der Rechtsordnung gleichberechtigt neben dem Gedanken der abschreckenden Funktion von Strafe sowie dem Bestreben, das

⁵ Lombroso unternahm den Versuch, durch Vermessung menschlicher Schädel zu erklären, warum jemand zum Straftäter wird (Lombroso 2006).

⁶ Siehe hierzu Bundesverfassungsgericht, Urteil vom 21. Juni 1977 – 1 BvL 14/76 – BVerfGE 45, 187–271.

Vertrauen der Allgemeinheit in die Rechtsordnung zu stärken (Uhl & Tabbert 2020, 15). Zur Zeit der Entstehung von ter Brugghen's Gemälde *Befreiung Petri* lebten die Menschen in einer Gesellschaftsordnung, in der die oft Unfreien oder Abhängigen sich zum Selbsterhalt und aus Furcht vor Übergriffen unter den Schutz von Feudalfürsten stellten und dafür im Gegenzug diesen Autoritäten gehorchten und Abgaben entrichten mussten. Dieser „Vertrag“ zugunsten des Souveräns wurde von Thomas Hobbes (1588–1679) theoretisch aufgearbeitet (Vertragstheorie) und bereitete den Weg hin zum aufgeklärten Absolutismus. Cesare Beccaria (1738–1794) entwickelte diese Theorie fort und wandelte sie zur „sozialen Vertragstheorie“. Beccaria gilt als Strafrechtsreformer und gleichzeitig als Begründer der klassischen Kriminologie im Zeitalter der Aufklärung. Sein 1764 erschienenes Werk *Dei delitti e delle pene* [Von den Verbrechen und von den Strafen] setzt drakonischen Strafen ein Ende, indem er argumentiert, dass die Strafe der Verfehlung angemessen sein soll, und dass nur die Strafe verhängt werden soll, welche zur Aufrechterhaltung der Ordnung erforderlich ist.

In unseren Vorträgen ebenso wie in unserer Publikation haben wir die weitere Entwicklung der verschiedenen kriminologischen Ansätze zur Erklärung des Phänomens „Straftat“ über die Jahrhunderte ebenso in den Blick genommen wie den Wandel des Strafrechts in der Bundesrepublik Deutschland, so bspw. die erst im Jahr 1977 eingeführte Strafbarkeit von Vergewaltigung in der Ehe oder die Abschaffung des abwertend so bezeichneten „Schwulenparagraphen“ § 175 StGB, wonach noch bis in das Jahr 1994 sexuelle Handlungen zwischen gleichgeschlechtlichen Personen (zuletzt nur noch sexuelle Handlungen mit männlichen Jugendlichen unter 18 Jahren) unter Strafe gestellt waren.

3. *Schutz des höchstpersönlichen Lebensbereichs durch Strafgesetzgebung*

Eine im Jahr 2004 eingeführte und seither bereits zwei Mal (erstmal 2015 im Zusammenhang mit dem Fall des damaligen Bundestagsabgeordneten Sebastian Edathy und nachfolgend im Jahr 2021) geänderte Strafnorm ist § 201a StGB (Verletzung des höchstpersönlichen Lebensbereichs und von Persönlichkeitsrechten durch Bildaufnahmen), landläufig auch als „Gafferparagraph“ bezeichnet, welche in der Begründung zum ursprünglichen Gesetzesentwurf⁷ dem Schutz des „höchstpersönlichen Lebens- und Geheimbereichs [...] gegen unbefugte Bildaufnahmen“ dient und mit der letzten Änderung (gültig seit 01. Januar 2021) nunmehr auch die Anfertigung und Verbreitung von grob

⁷ BT-Drucks. 15/2466, 1.

anstößigen Bildaufnahmen von Verstorbenen unter Strafe stellt⁸. Eine andere Strafnorm (§ 184k StGB, gültig seit 01. Januar 2021) stellt das sogenannte *Up-skirting* oder *Downblousing*⁹ unter Strafe. Insbesondere die Neufassung der Strafnorm des § 201a StGB wird als eine Erweiterung des „Schutzes des ‚Rechts am eigenen Bild‘ als besondere Ausprägung des Allgemeinen Persönlichkeitsrechts“ (Leipold et al. 2020) angesehen. Das vom Bundesverfassungsgericht in ständiger Rechtsprechung aus Artikel 2 Absatz 1 in Verbindung mit Artikel 1 Absatz 1 GG hergeleitete allgemeine Persönlichkeitsrecht ist grundsätzlich bereits durch die Strafnormen der §§ 185–187 (14. Abschnitt, Beleidigungstatbestände) und §§ 201–203 (15. Abschnitt) StGB geschützt. Zusätzlich schützt die Vorschrift des § 33 KunstUrhG (in Verbindung mit §§ 22, 23 KunstUrhG) das Recht am eigenen Bild, welche jedoch lediglich auf das Verbreiten oder öffentliche zur Schau Stellen von Bildnissen ohne Einwilligung des Abgebildeten abstellt. Die Strafnorm des § 201a StGB führt den Rechtsbegriff des „höchstpersönlichen Lebensbereiches“ ein und schließt damit vor dem Hintergrund der sich fortentwickelnden technischen Möglichkeiten eine Gesetzeslücke und passt zudem das Recht am eigenen Bild dem bis dahin weitreichenderen Schutz des gesprochenen Wortes durch unbefugte Tonaufnahmen (geregelt in § 201 StGB) an.

Diese kurz skizzierten Gesetzesentwicklungen können durchaus als Ausfluss einer Haltungsänderung in der Gesellschaft gewertet werden, was sich im Fall des § 201a StGB bereits aus dem Umstand herleiten lässt, dass nach verschiedenen Initiativen in der 14. und 15. Legislaturperiode des Deutschen Bundestages der Gesetzesentwurf schließlich von Bundestagsabgeordneten der Fraktionen der CDU/CSU, Bündnis 90/Die Grünen und der FDP und mithin fraktionsübergreifend eingebracht wurde¹⁰.

Es ist bereits angesprochen worden, dass das Strafrecht kein unveränderliches Regelwerk, sondern ständigem gesellschaftlichen Wandel unterworfen ist und daher auch immer neu die Frage beantworten muss, welches Verhalten in der Gesellschaft als strafbar und welches zwar als moralisch verwerflich, jedoch legal angesehen wird. Im Fall des § 201a StGB bietet sich die Abgrenzung zum nicht unter Strafe stehenden Voyeurismus (definiert als „unerwünschte Beobachtung durch andere“ (Leipold et al. 2020)) ebenso an wie die Abgrenzung zum bußgeldbewehrten „Gaffen“ mit daraus resultierenden Behinderungen von Rettungskräften, welches rechtlich in verschiedenen Straf- und Bußgeldtatbeständen (letztgenannte sühnen sogenanntes Verwaltungsunrecht) geregelt ist.

⁸ BT-Drucks. 19/17795, 1.

⁹ Unbemerkt gefertigte Aufnahmen von Intimbereichen anderer Personen in der Öffentlichkeit.

¹⁰ BT-Drucks. 15/2466, 1, siehe auch Kächele (2007).

4. *Voyeurismus*

Der Voyeurismus entstammt einer zutiefst menschlichen Neugier. Die Wahrnehmung des Anderen oder „das Erscheinen eines Menschen in *meinem* Universum“ ist Sartre (1994, 461–462, Hervorhebung im Original) zufolge ein „Element der Desintegration“. Sartre (1994, 467) führt als Beispiel für eine voyeuristische Handlung den Blick durch ein Schlüsselloch an, welcher für die nachfolgende Besprechung der Arbeit von Duchamp noch eine signifikante Bedeutung erhalten wird. Als Motive für einen solchen Blick durch ein Schlüsselloch nennt Sartre Eifersucht, Neugier und Verdorbenheit, mithin alles niedere Motivlagen.

Schwering (2015, 135) merkt in diesem Zusammenhang an, dass der „Beobachter am Schlüsselloch frei“ sei, da er „ohne Hemmungen“ agiere. Der Freiheitsbegriff, durchaus positiv konnotiert, muss jedoch dort seine Begrenzung finden, wo Persönlichkeitsrechte anderer tangiert sind.

Dennoch kann Voyeurismus, die Beobachtung des anderen, durchaus auch aufgrund berechtigter Motive erfolgen, bspw. ermöglicht durch die vom Utilitaristen Jeremy Bentham (1995) vorgeschlagene und u.a. von Michel Foucault (2008, 900–902) aufgegriffene Gefängnisarchitektur des Panopticons, mit relativ wenig Personal eine größere Zahl von Gefangenen zu überwachen.

Die Neugier auf das (selbst unbeobachtete) Beobachten des anderen wird bspw. im Fall von „portrayals of crime“ durch „voyeuristic glimpses of rare and bizarre acts“ ermöglicht, denn Straftaten sind von Natur aus „private, secretive, and hidden, surreptitiously committed and studiously concealed“ (Surette 2009, 240). Nun beschränkt sich indes der Voyeurismus nicht auf das Interesse an Straftaten, sondern umfasst natürlich auch die Beobachtung von nicht strafrelevanten, aber durchaus zutiefst privaten Vorgängen; die Grenze zwischen beiden ist oft eine Frage der Perspektive, wie am Beispiel von Duchamps Werk *Étant donné*s zu besprechen sein wird.

5. *Straftat als Narrativ*

Bevor ich das zu besprechende Werk Duchamps vorstelle, sei mir der Exkurs erlaubt, dass eine Straftat durchaus als ein Narrativ, eine Geschichte, verstanden werden kann. Zwar ist die Straftat im Moment ihrer Begehung eine Handlung, welche aktiv durchgeführt wird (in Abgrenzung zu Unterlassungsdelikten). Jedoch ist ihre rekapitulierende Darstellung im nachfolgenden Strafprozess durch die verschiedenen Prozessbeteiligten (die Angeklagten in der Einlassung zur Sache, ggf. die Verteidigung bei Abgabe einer Verteidigererklärung, die Staatsanwaltschaft in der Anklageschrift, das Tatopfer und Augenzeugen in deren Vernehmungen, das Gericht in der mündlichen Urteilsbegründung sowie in

den schriftlichen Urteilsgründen) eine subjektive Erzählung dessen, was passiert ist. Diese Erzählung (oder Narrativ) erfüllt die Kriterien von Narrativität. Als Definition für diesen Begriff greife ich zur Vereinfachung auf Fluderniks *Glossary* (2013, 176) zurück, wonach Narrativität traditionell „handlungsbezogen definiert [wird], [...], als Anwesenheit von mindestens zwei Handlungen oder Ereignissen in zeitlicher Abfolge, die aufeinander bezogen sind“. Zwar ist die eigentliche Tathandlung, z.B. das Abschlagen des Kopfes des Holofernes durch Judith in der biblischen Geschichte aus dem Buch Judith, die eigentliche Straftat, jedoch vorbereitet durch die „Vorgeschichte“, welche zu dieser grausamen Tat führt und heute für die Strafrechtspflege von Bedeutung wäre (z.B. für eine etwaige Rechtfertigung der Tat durch Notwehr/Nothilfe oder aber im Rahmen der Strafzumessung). Darstellungen von Straftaten in der bildenden Kunst, besprochen bspw. am Werk *Judith und Holofernes* von Franz von Stuck in dem von uns verfassten Buch (Uhl & Tabbert 2020, 30–32), sind zwar Momentaufnahmen (Judith wird mit dem Schwert in der Hand stehend neben dem schlafenden Holofernes gezeigt), jedoch kommt es dem Künstler ebenfalls auf das Erzählen einer Geschichte an, von welcher oft der dramatischste Moment herausgegriffen und dargestellt wird. Der im Gemälde nicht gezeigte Teil der Geschichte wird vom Künstler als den BetrachterInnen bekannt vorausgesetzt, anders jedoch im noch zu besprechenden Werk von Duchamp im Abschnitt 6.

Damit ermöglichen solche bildlichen Darstellungen durchaus voyeuristisches Beobachten. Ein Beispiel, wo dies bereits bei physischer Annäherung an das Kunstwerk deutlichst zum Ausdruck kommt, ist Marcel Duchamps Arbeit *Étant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage*, dauerhaft ausgestellt im Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, USA. In dem nun folgenden Abschnitt dieses Aufsatzes werde ich zunächst den Künstler und die Arbeit vorstellen und abschließend den Bogen zurück zum Projekt von Frau Uhl und mir und zum Staatlichen Museum in Schwerin schlagen.

6. *Étant donnés* von Marcel Duchamp

Marcel Duchamp, geboren und verstorben in Frankreich, hat viele Jahre seines Lebens in den USA gewirkt. Er hat wie kaum ein anderer Künstler den modernen Kunstbegriff initiiert und geprägt. Unvergessen ist das Einbringen eines im Sanitätsgeschäft erworbenen Urinals (signiert mit „R. Mutt“, Werktitel *Fountain*, im Original nicht mehr vorhanden) in die Schau der Society of Independent Artists im Grand Central Palace in New York im Jahr 1917. Der Beitrag wurde auf Beschluss der Gesellschaftsmitglieder nicht zur Ausstellung zugelassen. Das Werk wurde jedoch kurze Zeit später in der Galerie von Alfred Stieglitz ausgestellt und Fotos von dieser Ausstellung, veröffentlicht in der Dada-Zeitschrift *The Blind Man*, zeigten letztlich *Fountain* einem größeren Pu-

blikum. Mit derartigen Readymades¹¹ war die Definitionshoheit darüber, was Kunst ist, dem Künstler überlassen, was das Verständnis von Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts radikal veränderte und Molderings (2012, 7) zu der Aussage verleitet, dass „[k]aum ein Œuvre der bildenden Kunst des vergangenen Jahrhunderts [...] heute so isoliert“ dastehe wie das von Duchamp.

Duchamp hatte bereits 1913 mit einem ausgestellten Fahrradrad (das Original ist verloren, die früheste Replik wird im New Yorker Museum of Modern Arts gezeigt) und 1914 mit einem handelsüblichen Flaschentrockner, welchen er signierte (beide abgebildet im Werkverzeichnis von Schwarz 2000, 364–365), gezeigt, dass der Künstler letztlich bestimmt, was Kunst ist. Duchamp löste damit „die Malerei von ihrer Stofflichkeit“ (Röder 2019, 38), nicht zuletzt auch durch den Einsatz von Sprache, welche bspw. eine „Spannung“ zwischen den titelgebenden Worten und Bildern auslöst (Gold 1958, 69) oder als Kommentar in Karikaturen „weit über das Dargestellte hinaus“ verweist und auf diese Weise „neue Sinnzusammenhänge“ und mithin „neue geistige Bedeutungsebenen“ eröffnet (Röder 2019, 38).

Ebenfalls bedeutsam für die nachfolgende Besprechung von *Étant donné*s ist der von Duchamp entwickelte „prozesshafte Kunstbegriff“, wonach „der Betrachter seine Fragen, seine Ideen, seine Gedanken in den Prozess der Aneignung einbringt“ und mithin „die Rezeption selbst zum lebendigen Vorgang“ wird (Röder 2019, 36). Duchamp hat sich diesem Begriff genähert, indem er in seinem Werk *Akt, eine Treppe herabsteigend, Nummer 1–3* (Schwarz 2000, 317–319) das Phänomen der physischen Bewegung (beim die Treppe Herabsteigen) in den Blick genommen und „Bewegung als adäquaten Ausdruck von physikalischer Transformation“ (Röder 2019, 38) anerkannt hat. Jedoch auch andere Transformationsvorgänge wie der Wechsel zwischen Aggregatzuständen bspw. von Flüssigkeiten zu Gasen (dargestellt im *Großen Glas*, Originaltitel: *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, 1915–1923) oder Duchamps eigene Transformation in die Kunstfigur *Rose Sélavy* (beide abgebildet in Schwarz 2000, 361, 692–693) sind Zeugnisse der Umfänglichkeit von seinem Interesse an Transformation.

Wenn man sich im Museum in Philadelphia dem Kunstwerk *Étant donné*s nähert, „geht der Betrachter zuerst in einen leeren Raum, wo er durch zwei kleine Löcher, die in eine alte, massive Eichentüre eingelassen sind, schauen muss, um etwas zu sehen“ (Banz 2013, 91–92). Sodann sieht man durch ein größeres Loch in einer Backsteinmauer, ähnlich einer „Camera obscura“ (Molderings 2012, 37), eine vollständig unbekleidete weibliche Figur in Form einer lebensgroßen Puppe auf einem Tableau liegen, welche in der linken Hand eine glimmende Öllampe hält und auf Reisig und herabgefallene Blätter gebettet scheint. Die gespreizten Beine eröffnen den Blick auf die (rasierte und augen-

¹¹ Ein Alltagsgegenstand wird durch den „Akt der Auswahl, des Signierens und des Ausstellens“ zu einem Kunstwerk, erklärt Röder (2019, 39).

scheinlich verstümmelte) Vulva. Der Kopf der Figur ist nicht zu erkennen. An der gegenüberliegenden Wand findet sich die Abbildung einer Landschaft mit Wasserfall, betrieben von einem versteckt verbauten Motor. Ein möglicher Hinweis darauf, dass die dargestellte Person noch lebt, ist das aktive Halten der Lampe. Duchamp hat eine detaillierte Aufbauanleitung zu diesem Werk mit Detailfotos hinterlassen (Duchamp et al. 2009); ein Foto des Werkes, wie es sich den BetrachterInnen beim Blick durch eines der beiden Löcher in der Eichentür darbietet, findet sich im umfassenden Werkverzeichnis von Schwarz (2000, 437). Dieses Werk schuf der Künstler während eines Zeitraums von 20 Jahren (1946–1966), einer Zeit, in der er sich aus der Kunstwelt zurückgezogen hatte und dem Schachspielen nachging (Molderings 2012, 33). Der Umstand, dass er an diesem Werk arbeitete, war nur wenigen Vertrauten bekannt. Nach Fertigstellung verkaufte er das Werk an die *Cassandra Foundation* seines Freundes William N. Copley und verband dies mit der Auflage, das Werk nach seinem Tod dem Philadelphia Museum of Art zu stiften, wo es in räumlicher Nähe zum *Großen Glas* ausgestellt werden sollte, und erstmals im Juni 1969 der Öffentlichkeit präsentiert wurde (Molderings 2012, 34).

Bereits der Aufbau des Kunstwerkes, mit welchem Duchamp die „Ready-made-Ära“ „zu Ende gehen lässt“ (Wall 2013, 86), fordert die BetrachterInnen heraus und versetzt sie gleich von Anfang an in die Rolle von Voyeuren, welche Beobachtungen durch ein „Schlüsselloch“ tätigen. Ganz so „frei“ wie Schweiring (2015, 135) bei „echtem“ Schlüssellochvoyeurismus annimmt, ist der/die BetrachterIn in diesem musealen Kontext indes nicht, denn der/die „VoyeurIn“ ist jederzeit gewahr, während der eigenen Kunstbetrachtung selbst durch andere MuseumsbesucherInnen, welche oftmals anstehen, um ihrerseits die Arbeit ansehen zu können, beobachtet zu werden. Dies führt zu einem ambivalenten Kunsterlebnis: Einerseits indiziert die durch die Anordnung des Werks hinter einer marode anmutenden Tür, zu welcher man in einem separaten, nicht erleuchteten Bereich des Ausstellungsraumes gelangt, Verborgenheit oder Heimlichkeit. Zum anderen ist sich der/die BesucherIn aufgrund der weltweiten Bekanntheit dieses Werkes und dem damit einhergehenden Besucherinteresse selbst der ständigen Beobachtung beim Betrachten gewiss, welches zumindest das Element der Heimlichkeit nahezu negiert. Jasper Johns (1980, 276) hat dieses Werk als „the strangest work of art any museum has ever had in it“ bezeichnet.

Mit großer Sicherheit würde ein aus der BetrachterInnenperspektive gefertigtes Foto einer solchen Situation, sollte sie echt sein und außerhalb des musealen Kontextes, den Straftatbestand des § 201a StGB erfüllen¹², schon allein aufgrund der damit erfolgten Abbildung des unverstellten Blicks auf die intimsten Geschlechtsteile der liegenden Frau. Was *Étant donnés*, gesehen

¹² Hier bleibt bewusst außer Acht, dass sich ein solch hypothetischer Vorgang in einer anderen Jurisdiktion ereignen würde.

in der Zeit seiner Entstehung, als kulturkritisch erscheinen lässt, ist nicht zuletzt Duchamps Auffassung, dass „der Umgang mit Kunst im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie in erster Linie von der Schaulust diktiert wird“ (Molderings 2012, 38). Dieses Werk nimmt damit explizit den Voyeurismus, auch und gerade bei der Kunstbetrachtung, kritisch in den Blick, doch verharnt hierbei nicht, sondern widmet sich zudem der Anziehungskraft von zur Schau gestellter Sexualität, getreu dem noch heute gültigen Werbemantra „sex sells“. Jedoch geht die kunsthistorische Bedeutung des Werkes weit über dessen kulturkritischen Aspekt hinaus. Duchamp mit seiner Abneigung gegenüber der klassischen Malerei (Molderings 2012, 39) ist mit diesem Werk dennoch „in die Tradition der Kunstgeschichte“ zurückgekehrt und hat dabei „nicht nur versucht [...], die Retina mit den grauen Zellen zu verbinden, sondern auch durch Auseinandersetzung mit bestimmten Bildtraditionen zu neuen Formulierungen zu gelangen“ (Banz 2013, 90–91). Wie Molderings (2012, 39) ausführt, ist *Étant donné* ein „gegenständliches, illusionistisches Bühnenbild, das nach den Regeln der klassischen zentralperspektivischen Projektionsmethode für einen festen Betrachterstandpunkt konstruiert wurde“ und damit dem klassischen Bildaufbau in der Malerei entspricht. Zwar handelt es sich bei dem gezeigten Torso um zusammengesetzte Bruchstücke aus, wenn man so will, Ready-mades, dennoch erscheint der/dem BetrachterIn der Körper komplett, was durch beim Betrachten ablaufende kognitive Prozesse anhand von vorhandenem schematischem Wissen zum Aussehen eines Frauenkörpers ermöglicht wird.

7. Diskussion und Ausblick

Abschließend sei mir gestattet, den Bezug von *Étant donné* zum Staatlichen Museum Schwerin und unserem Museumsprojekt kurz zu umreißen. Es drängt sich im Licht der bisherigen Ausführungen geradezu auf, dass *Étant donné* bei der/dem BetrachterIn „die Vorstellung hervorruft, dass hinter der Mauer ein Verbrechen begangen wurde. Assoziationen an den Tod stellen sich ein, an einen Sexualmord oder eine Hexenverbrennung“ (Molderings 2012, 37), letzteres bezogen auf den früher üblicherweise für Scheiterhaufen verwendeten Reisig. Wie erwähnt, weckt die in der Hand gehaltene Lampe jedoch den gegenläufigen Eindruck, dass die Frauenfigur noch leben könnte, was Molderings (2012, 38) zur Verwendung des Begriffs einer „sexuellen Liveshow“ durch den im musealen Kontext und damit in der Öffentlichkeit hervorgerufenen „pornographischen Blick auf den zur Schau gestellten nackten Frauenkörper“ veranlasste. Die/der BetrachterIn ist folglich hin- und hergerissen zwischen Abscheu bei der Beobachtung eines vermeintlichen Schauplatzes eines (Sexual)Mordes einerseits und lustbetonter Vulgarität einer sich sexuell anbietenden Frauenfigur. Möglicherweise ist es legitim zu behaupten, dass dieser Wechsel zwischen

möglichen Szenarien oder Narrativen ebenso einen Transformationsvorgang im der/dem BetrachterIn auslösen kann wie der bereits erwähnte Wechsel zwischen der Rolle des Beobachters und des gleichzeitig Beobachteten. Moldering (2012, 121) spricht von „Sehen und Erkennen“, welches für Duchamp „immer nur lebendig ist im Verhältnis zu sich selbst“ und erlaubt mir den Verweis auf einen Aspekt, den Gregoriou (2011, 6) im Zusammenhang mit Serienmorden erwähnt, nämlich „how crime is ‚imagined‘“. Diese Imagination, welche nicht zuletzt auch das lediglich phantasierte, weil unbekannte „Vortatgeschehen“ umfasst und im Fall von *Étant donnés* letztlich unaufgeklärt und ambivalent bleibt, macht deutlich, dass der bis in die heutige Zeit fortbestehenden Schaulust aus rechtlicher Sicht Grenzen gesetzt werden müssen. Zwar steht Voyeurismus in Deutschland nicht unter Strafe, jedoch legen die im Abschnitt 3 angerissenen jüngsten Verschärfungen von Strafnormen zum Schutz von Persönlichkeitsrechten nahe, dass derzeit ein Wertewandel zu beobachten ist und als Ausfluss dessen der Schutz durch das Gesetz immer umfassender wird. Duchamps letztes Werk ist insofern eine willkommene Gelegenheit, die Schnittstelle zwischen Kunstwissenschaft und Strafrecht sowie die vielfältigen Bezüge zwischen beiden Disziplinen auch zukünftig weiter auszuloten und möglicherweise als zusätzlichen, interdisziplinären Aspekt in die Forschungsarbeit am Duchamp Forschungszentrum in Schwerin einzubringen. In der Sammlung Marcel Duchamp am Staatlichen Museum Schwerin befindet sich die mit der Inventar-Nummer 18701 Gr B¹³ versehene *Grüne Box* aus dem Jahr 1934, welche Aufzeichnungen zu den später bei *Étant donnés* verbauten Schlüsselementen, dem Wasserfall sowie dem Gas, enthält (Taylor 2009, 23), womit sich zum Ende dieses Aufsatzes der Bogen zurück nach Schwerin schließen lässt. *Étant donnés* ist die Coda zu einem Narrativ, welches unerzählt bleibt und vielleicht gerade hierdurch fasziniert.

Zitierte Literatur

- Banz, Stefan (2013) „Étant Donnés: Ein Nachwort.“ *Marcel Duchamp: Étant Donnés*. Hg. Jeff Wall. Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst Nürnberg GmbH. 90–97.
- Beccaria, Cesare (2005 [1764]) *Von den Verbrechen und von den Strafen* (Dei delitti e delle pene). Aus dem Italienischen von Thomas Vornbaum. Berlin: BWV Berliner Wissenschafts-Verlag.
- Bentham, Jeremy (1995). *The Panopticon Writings*. Ed. Miran Božovič. London: Verso.

¹³ https://www.museum-schwerin.de/export/sites/museum/.galleries/dokumente/Inventarliste_Duchamp.pdf.

- Duchamp, Marcel, Michael R. Taylor und P. Andrew Lins (2009) *Étant Donnés: Manual of Instructions / Marcel Duchamp*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art.
- Fludernik, Monika (2013) *Erzähltheorie: Eine Einführung*. Darmstadt: WBG.
- Foucault, Michel (2008) *Die Hauptwerke*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- Gold (1958) „Interview mit Marcel Duchamp.“ Übersetzt und annotiert von Serge Stauffer. *Marcel Duchamp. Interviews und Statements*. Hg. Graphische Sammlung Staatsgalerie Stuttgart durch Ulrike Gauss. 69.
- Gregoriou, Christiana (2011) *Language, Ideology and Identity in Serial Killer Narratives*. London: Routledge.
- Holzhey, Magdalena und Kornelia Röder (2021) *Website zur Ausstellung Beuys & Duchamp: Künstler der Zukunft, 8. Oktober 2021 bis 16. Januar 2022 im Kaiser Wilhelm Museum in Krefeld*. DOI: <https://Kunstmuseenkrefeld.De/De/Exhibitions/2021/Beuys-Duchamp-Kuenstler-Der-Zukunft>.
- Johns, Jasper (1980) zitiert in Calvin Tomkins (2005) *Off the Wall: A Portrait of Robert Rauschenberg*. London: Picador.
- Kächele, Andreas (2007) *Der Strafrechtliche Schutz vor Unbefugten Bildaufnahmen (§ 201a StGB)*. Band 513. Baden-Baden: Nomos.
- Leipold, Klaus, Mark Alexander Zöller und Michael Tsambikakis (2020) *Anwaltkommentar StGB*. 3. Auflage. Heidelberg: Müller.
- Lombroso, Cesare (2006) *Criminal Man*. Durham: Duke Univ. Press.
- Molderings, Herbert (2012) *Die Nackte Wahrheit: Zum Spätwerk von Marcel Duchamp*. München: Carl Hanser Verlag.
- Pergande, Frank (Juli 2017) „Kunst als Krimi: Die Schweriner Oberamtsanwältin Ulrike Tabbert geht auf Tätersuche ins Museum.“ *Frankfurter Allgemeine Magazin*. 36–37.
- Röder, Kornelia (2019) „Marcel Duchamp: Transformation Als Künstlerisches Konzept.“ *Marcel Duchamp: Das Unmögliche Sehen*. Hg. Gerhard Graulich, Kornelia Röder und Patricia Dick. Dresden: Sandstein Verlag. 34–55.
- Sartre, Jean-Paul (1994) „Das Sein und Das Nichts. Versuch einer Phänomenologischen Ontologie [1943].“ Übersetzt von Hans Schöneberg und Traugott König. *Gesammelte Werke. Philosophische Schriften I*. Hg. Jean-Paul Sartre. Paris: Rowohlt.
- Schwarz, Arturo (2000) *The Complete Works of Marcel Duchamp*. New York: Delano Greenidge Editions.
- Schwering, Gregor (2015) „Über das Auge triumphiert der Blick: Perspektiven des Voyeurismus.“ *Big Brother: Beobachtungen (Masse und Medium)*. Hg. Friedrich Balke, Gregor Schwering und Urs Stäheli. Bielefeld: transcript. 129–150.

- Surette, Ray (2009) *The Entertainment Media and the Social Construction of Crime and Justice*. Crime and Media Band 2. Hg. Yvonne Jewkes. London: Sage Publications.
- Taylor, Michael R. (2009) (Hg.) *Marcel Duchamp: Étant Donnés*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art in association with Yale Univ. Press.
- Uhl, Katharina and Ulrike Tabbert (2020) *Täter im Bild: Betrachtungen zwischen Kunstgeschichte und Kriminologie*. Wien: VfmK Verlag für moderne Kunst GmbH.
- Wall, Jeff. „Étant Donnés.“ *Marcel Duchamp: Étant Donnés*. Hg. ders. Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst Nürnberg GmbH. 65–89.

Onlineressourcen

- <https://freunde-des-museums.de/>.
- <https://kunstmuseenkrefeld.de/de/Exhibitions/2021/Beuys-Duchamp-Kuenstler-Der-Zukunft>.
- <https://www.museum-schwerin.de/>.
- https://www.museum-schwerin.de/export/sites/museum/.galleries/dokumente/Inventarliste_Duchamp.pdf.
- <https://www.museum-schwerin.de/sammlung/forschung/duchamp-forschungszentrum/>.

Abkürzungsverzeichnis

BGBI.	Bundesgesetzblatt
BT-Drucks.	Bundestags-Drucksache
BVerfGE	Entscheidungen des Bundesverfassungsgerichts
BvL	Normenkontrollverfahren, die nach Art. 100 Abs. 1 GG auf die Vorlage eines Gerichts erfolgen (sog. konkrete Normenkontrolle)
GG	Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland in der im Bundesgesetzblatt Teil III, Gliederungsnummer 100-1, veröffentlichten bereinigten Fassung, das zuletzt durch Artikel 1 u. 2 Satz 2 des Gesetzes vom 29. September 2020 (BGBI. I S. 2048) geändert worden ist

- KunstUrhG Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie in der im Bundesgesetzblatt Teil III, Gliederungsnummer 440-3, veröffentlichten bereinigten Fassung, das zuletzt durch Artikel 3 § 31 des Gesetzes vom 16. Februar 2001 (BGBl. I S. 266) geändert worden ist; Kurzform: Kunsturheberrechtsgesetz
- StGB Strafgesetzbuch (Deutschland) in der Fassung der Bekanntmachung vom 13. November 1998 (BGBl. I S. 3322), das zuletzt durch Artikel 2 des Gesetzes vom 22. November 2021 geändert worden ist