

Im Zweifel für die Freiheit? Kunstautonomie in medialen Debatten

Thomas, Patricia

Veröffentlichungsversion / Published Version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Thomas, P. (2023). Im Zweifel für die Freiheit? Kunstautonomie in medialen Debatten. *Soziologie : Forum der Deutschen Gesellschaft für Soziologie*, 52(1), 100-107. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-90718-8>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Im Zweifel für die Freiheit?

Kunstautonomie in medialen Debatten

Patricia Thomas

Die Frage nach der Autonomie der Kunst ist ein Themenkomplex, der in den Sozial- und Kunstwissenschaften, der Philosophie, aber auch in der künstlerischen Praxis und in öffentlichen Debatten verhandelt wird. Dabei ist zu unterscheiden, ob der Begriff als analytisches Konzept fungiert oder als emischer Begriff des Feldes verstanden und analysiert wird (vgl. Schützeichel 2014). In meiner diskursanalytisch angelegten Masterarbeit folgte ich letzterem Verständnis und untersuchte den Diskurs um die Kunstautonomie¹ anhand zweier skandalisierter Ereignisse im Kunstfeld. Die Vermutung war, dass sich durch die Rekonstruktion dieses Diskurses herrschende Regeln und Deutungsmuster über (il-)legitime Formen der Kunstbetrachtung und -bewertung freilegen lassen.

Ausgangspunkt meines Interesses war die Beobachtung, dass in zahlreichen Medien einzelne Vorfälle im Kunstfeld breite Aufmerksamkeit erregten und teils für heftige Reaktionen in der Öffentlichkeit sorgten. In diesen Ereignissen standen oft eine Sexismus- oder Rassismus-Kritik an Kunstschaffenden, am Kunstbetrieb oder an Kunstwerken im Raum, die im Laufe der Auseinandersetzungen als Frage nach der (möglicherweise bedrohten) Freiheit der Kunst verhandelt wurde.

Das Forschungsvorhaben betrachtete zwei dieser Vorfälle und insbesondere die daran anschließenden medialen Reaktionen genauer: In einer Petition mit dem Titel »Metropolitan Museum of Art: Remove Balthus Suggestive Painting of a Pubescent Girl, Thérèse Dreaming«² kritisierte Museumsbesucherin Mia Merrill im November 2017 das Metropolitan Museum of Art (Met) für die unkommentierte Ausstellung des genannten Gemäldes von

1 Der Autonomiebegriff deckt im Kunstfeld ein breites semantisches Feld ab und schließt beispielsweise Bedeutungen wie »Freiheit«, »Selbstzweck« oder »Reinheit« mit ein (Schützeichel 2014: 170). Die Begriffe Kunstautonomie und Kunstfreiheit werden daher im Folgenden gleichgesetzt.

2 Mia Merrill auf »Care2 Petitions« am 17. November 2017 (www.thepetitionsite.com/de/, letzter Aufruf am 17. November 2022).

Balthus aus dem Jahr 1938. Denn das Bild zeige ein junges Mädchen in einer sexuell anzüglichen Pose, das insbesondere vor dem Hintergrund der »bekannten Vernarrtheit« des Malers in pubertierende Mädchen die Sexualisierung eines Kindes romantisiere. Sie fordert das Museum auf, das Gemälde zu kontextualisieren, Hintergrundinformationen zum Maler bereitzustellen oder das Bild wahlweise durch ein anderes aus der umfangreichen Sammlung zu ersetzen. Die Petition wurde von über 11.500 Unterstützenden unterzeichnet, Anfang Dezember 2017 stellte das Museum jedoch klar, dass es das Bild nicht entfernen würde.³

Der zweite Vorfall, der näher untersucht wurde, ereignete sich wenige Wochen nach dem Erscheinen der Petition. Im Januar 2018 fand in der Manchester Art Gallery (MAG) eine von der Künstlerin Sonia Boyce initiierte »Galerie-Übernahme« (*Takeover*) statt, in der neben anderen Aktionen das Gemälde »Hylas and the Nymphs« von John William Waterhouse aus dem Jahr 1896 temporär aus der Galerie entfernt wurde. Begleitet wurde die Aktion von einem Aufruf des Museums an das Publikum, seine Gedanken zu äußern, alternative Interpretationen einzubringen und die Darstellung des weiblichen Körpers als *passive decorative form* oder *femme fatale* herauszufordern. Unter dem Statement auf der Webseite fanden sich über 900 (überwiegend kritische) Beiträge. Am 3. Februar 2018 verkündete die MAG, dass das Gemälde wie vorgesehen wieder an seinem Platz hänge.⁴

Die medialen Reaktionen auf diese beiden Ereignisse standen im Zentrum meiner Untersuchung, die danach fragte, auf welche Weise der Diskurs um die Kunstautonomie in die Debatten eingebracht wurde und welche zentralen Konfliktlinien und symbolischen Kämpfe um die »richtigere« Deutung der Bilder damit einhergingen. Von Interesse war insbesondere auch, an welche (historischen) Konzepte von Kunstautonomie und Kunstwahrnehmung angeschlossen wurde und wie dadurch kollektive gesellschaftliche Wissensvorräte über legitime oder illegitime Formen der Auseinandersetzung mit Kunst und deren Autonomie aktualisiert oder infrage gestellt wurden.

3 Met-Pressesprecher Ken Weine in Libbey (2017).

4 Manchester Art Gallery im Beitrag »Presenting the female body: Challenging a Victorian fantasy« auf der Webseite des Museums (<https://archive.ph/scB0s>, letzter Aufruf am 15. November 2022).

Methode und Daten

Methodisch orientierte sich das Forschungsvorhaben an der Wissenssoziologischen Diskursanalyse (zum Beispiel Keller 2004). Als Datenmaterial dienten zunächst Texte, die im Rahmen der beiden skandalisierten Vorfälle veröffentlicht wurden: ein Statement der MAG zur Kunstaktion und Mia Merrills Petition. Von besonderem Interesse war jedoch die mediale Berichterstattung um die beiden Fälle. Mehrere große deutschsprachige Tages- und Wochenzeitungen sowie Kunstmagazine wurden für eine Schlagwortsuche herangezogen. Die Auswahl der Artikel konzentrierte sich vorrangig auf den Zeitraum zwischen Herbst 2017 und Frühjahr 2018, in dem sich die Medienbeiträge über die beiden Fälle häuften. Mithilfe eines »theoretical samplings« (Strauss 1994: 70 f.) und dem Prinzip der minimalen und maximalen Kontrastierung wurden zuletzt 31 Artikel für die Feinanalyse ausgewählt und kodiert. Sobald sich erste Konzepte fanden, wurden wiederum in Anlehnung an die sequenzielle Feinanalyse aus der objektiven Hermeneutik (Oevermann et. al. 1979) einzelne Textpassagen detailliert analysiert und verglichen, um übergreifenden Deutungsmuster zu rekonstruieren.

Bedeutungsfelder der Kunstautonomie und dichotome Subjektpositionen

Bei genauer Betrachtung der Texte um die beiden Gemälde wurde deutlich, dass der Topos der Kunstautonomie durch die kritischen Reaktionen auf die Vorfälle eingebracht wurde. Zuvor war weder in der Petition, noch im Statement der MAG von diesem Begriff die Rede, erst in der medialen Berichterstattung wurden die Ereignisse als ein Problem der Kunstfreiheit verhandelt. Der Begriff fällt dabei vorrangig in zwei Kontexten: zum einen in der Deutung der Ereignisse als ein Akt oder zumindest ein Versuch von »Zensur« und einer »Gefährdung der Kunstfreiheit«; zum anderen in der Auffassung, der Begriff der Kunstfreiheit sei ein strategisch eingesetzter Kampfbegriff zum Erhalt der Deutungshoheit, der von der »eigentlichen« Thematik ablenke und damit als ungültiges Argument oder als Konzept prinzipiell abzulehnen sei. Jene zweite Deutung stellt dabei eine kritische Reaktion auf die erste dar. Die hier aufscheinenden diskursiven Kämpfe und »Wahrheitsspiele« (Foucault 1994: 700) gehen mit einer polarisierenden Konstruktion zweier Subjektpositionen einher, die sich wechselseitig mithilfe sprachlich-rhe-

torischer Strategien und »natürliche[r] Kodes« (Strauss 1994: 64) (de-)legitimieren: So bringen sich zum Beispiel »moralische Kunstscharfrichter« gegenüber »biedere[n] Kulturpessimist[en]« (Kaube 2018: 9; Stahl 2018) in Stellung. Die diskursiven Gegner*innen werden als benennbare Gruppe, das heißt als Klassifikation erschaffen – vor allem um sich von ihnen abzugrenzen.⁵

Im weiteren Verlauf der Analyse ging es darum, die Bedeutungsdimensionen des Begriffs und damit verbundene kunstspezifische Logiken und Deutungsmuster in der Debatte um die beiden Skandale herauszuarbeiten. Dabei wurden vier Ebenen der Kunstfreiheit identifiziert, die als analytisches Werkzeug eine differenzierte Einordnung erleichterten: Demnach geht es bei den rekonstruierten Deutungsmustern wahlweise um die Freiheit des Kunstwerks, der Künstler*innen, der Kunstinstitutionen oder des Publikums. Exemplarisch werden im Folgenden zwei Analyseergebnisse vorgestellt, die unter der Freiheit des Kunstwerks beziehungsweise der Kunstinstitutionen diskutiert werden.

Die Kunst und das Leben: Herrschaftsauratik und symbolische Gewalt

Eine zentrale Konfliktlinie verläuft entlang der Frage, ob ein Kunstwerk in seiner Autonomie eingeschränkt ist, wenn es unter nicht-ästhetischen Kriterien beurteilt wird. Teil der Auseinandersetzung um die (II-)Legitimität außer-ästhetischer Bewertungskriterien ist die im Kunstfeld nach wie vor dominante Vorstellung, dass Kunstwerke eine Eigenrealität gegenüber dem Leben besitzen (sollen). So lautet eine häufige Kritik, dass ebendiese Eigenrealität von Merrill und Boyce sowie ihren Befürworter*innen nicht berücksichtigt werde. Diese seien offenbar nicht in der Lage, zwischen dem Kunstwerk und der Realität zu unterscheiden. Was diese Kritik allerdings »übersieht« ist, dass Merrill und Boyce auch auf die »Realität hinter der Fiktion« und die gesellschaftliche Wirkmächtigkeit von Kunstwerken aufmerksam machen wollten. Insbesondere im Fall Balthus sollten auch die Bedingungen der Herstellung des Werks und eine (vermutete) reale sexuelle Ausbeutung, die

5 Eine solche wechselseitige Vereindeutigung von dichotomen Subjektpositionen, wie auch der Vorwurf einer diskursiven Verschiebung emanzipatorischer Kritik in das Bedeutungsfeld der (gefährdeten) Freiheit finden sich im Übrigen auch im Diskurs um »Political« oder »Sexual Correctness« (vgl. Möller 1999; Degele 2020).

zur Entstehung des Kunstwerks geführt habe, zum Thema gemacht werden.⁶ Offenbar geht es hier auch um das Aufdecken der »Herrschaftsauratik« (Bürger 1974: 55) der Werke, also des Unterdrückenden an ihnen. Voraussetzung ist allerdings die Annahme, dass die Modell-Künstler-Beziehung als eine nicht-konsensuelle, auf Machtmissbrauch seitens des Künstlers beruhende Verbindung verstanden wird.

Auf einen weiteren Konflikt bezüglich der Trennung von Fiktion und Realität verweist die Frage nach der Abbildungs- und Repräsentationsfunktion von (figurativen) Kunstwerken. Eine Kunstbetrachtung, die das Kunstwerk als Fiktion begreift, negiere – so die Kritik – die Bedeutung von Kunst für die Vermittlung und Legitimation gesellschaftlicher Vorstellungen und Machtverhältnisse. Doch auch unter den Positionen im Diskurs, die diese Bedeutung anerkennen, finden sich unterschiedliche Deutungen, was die zeitliche Dimension angeht: Einerseits wird davon ausgegangen, dass die vermittelten Ansichten und Werte in den historischen Gemälden zu einer abgeschlossenen Vergangenheit gehören und im Kontrast zu den heutigen Werten sogar zur Selbsterkenntnis und Bildung über Geschichte und Gegenwart führen können. Das als problematisch Wahrgenommene an den Werken wird dabei als bereits abgehandeltes, überwundenes Problem verstanden. Obwohl auch diese Deutung grundsätzlich eine gesellschaftliche Funktionalisierung von Kunst vornimmt, wird sie nicht als Angriff auf die Kunstfreiheit gewertet und scheint von legitimen Vorstellungen von autonomer Kunst abgedeckt zu sein. Das schließt im Grunde an Friedrich Schillers Idee an, der autonomen Kunst unter Berücksichtigung ihrer Autonomie eine erneute Funktionalisierung als Mittel zur Aufklärung und Besserung der Gesellschaft zuzuweisen, zum Beispiel im Erkennen von »modernen Errungenschaften und Werten« (vgl. Ullrich 2018; Schiller 1933). Eine Eigenrealität des Kunstwerks wird dabei nur insofern angenommen, als sich die *heutige* Realität von der im Kunstwerk vermittelten unterscheidet.

Dagegen findet sich auch die Deutung, dass die genannten modernen Werte nicht im Kontrast, sondern in Kontinuität zu denen in den Gemälden zu sehen sind. Darin vermittelte Vorstellungen zum Beispiel von Frauenbildern besäßen also immer noch Aktualität und Gültigkeit. Kunstwerke werden dabei als Mittel von symbolischer Gewalt (zum Beispiel Bourdieu 2005) verstanden, indem sie als Ausdruck und Legitimationsinstanz gesellschaftlicher Machtverhältnisse dienen. Nach dieser Auffassung könne auch jedes

⁶ Vgl. Mia Merrill in Bellafante (2017).

Zeigen und Ansehen des Bildes die Macht- oder Gewaltsituation, die es darstellt oder auf der es beruht, legitimieren oder sogar symbolisch wiederholen. Im Grunde wird hier eine Freiheit des Kunstwerks, verstanden als dessen Eigenrealität als ästhetisches Phänomen, gegen eine Freiheit der Dargestellten und an der Entstehung und Wahrnehmung Beteiligten abgewogen.

»Denn wer will künftig entscheiden, was erlaubt ist und was nicht?«⁷

Eine weitere Konfliktlinie findet sich im Hinblick auf unterschiedliche Auffassungen darüber, was ein Museum leisten soll und wer über die darin zu sehenden Kunstwerke verfügen darf. Dabei (re-)aktiviert ein zentrales Deutungsmuster die Vorstellung, dass Kunst Debatten auslösen soll und das Museum als ein Ort des Austauschs für das Publikum zu verstehen ist. Hier zeigt sich ein alter Gedanke, der sich bereits bei Immanuel Kant findet: »Schöne Kunst dagegen ist eine Vorstellungsart, die für sich selbst zweckmäßig ist, und obgleich ohne Zweck, dennoch die Kultur der Gemütskräfte zur geselligen Mitteilung befördert.« (Kant 2006: 191) Das erklärt auch, warum die vieldiskutierten Vorfälle trotz der Kritik an Merrills und Boyce' Argumenten oft als sinnvoll und nützlich beschrieben werden. Differenzen entstehen höchstens bei der Frage, auf welche Weise die Debatten um die Kunst ausgelöst werden dürfen: Es könne verbal diskutiert, textförmig kontextualisiert oder nach neuen Lesarten gesucht werden. Aber in der Forderung oder dem tatsächlichen *Abhängen* von Gemälden scheint eine Grenze des legitimen Umgangs mit umstrittenen Werken zu liegen. Kunstwerke der Sichtbarkeit zu entziehen (und sei es, um eine Debatte anzuregen), wird zumeist nicht akzeptiert und als »Zensur« oder »puritanischer Bildersturm« delegitimiert (vgl. Trummer 2017).

Das berührt Fragen nach der Verfügungsmacht über Kunstwerke im Museum. Der Diskurs um das Auf- und Abhängen von Kunst wird traditionell nicht öffentlich geführt, sondern organisationsintern im Museum beispielsweise durch Kurator*innen, Künstler*innen oder Geldgeber*innen entschieden. Die Forderung des Abhängens in Merrills Petition wird vor diesem Hintergrund als externer Angriff auf die gültigen Regeln des Kunstfeldes wahrgenommen. Merrill spricht ohne institutionelle »Rückendeckung« aus dem Publikum heraus und greift durch ihre Kritik die Autonomie von Museen und Kunsteinrichtungen mit ihrer Entscheidungsmacht über die

7 Vahland (2018: 4).

Auswahl von Werken an. Dadurch begibt sie sich diskursiv in eine prekäre Position: Sie widerspricht Werten, die »kraft Unterstellung ihrer Geltung« gelten (Luhmann 1995: 121). Dies könnte der Grund sein, warum sie trotz ihrer fehlenden tatsächlichen Durchsetzungsmacht in der medialen Debatte so scharf kritisiert und diskreditiert wurde. Der gleiche Effekt zeigt sich bei der Aktion von Boyce, die offenbar vor allem deswegen als illegitime Form der Einmischung in den Hoheitsbereich der MAG kritisiert wurde, weil in der Berichterstattung nicht immer deutlich wurde, dass es sich dabei um einen offiziellen Auftrag des Museums handelte.

Letztlich zeigte sich in der Untersuchung entlang des Begriffs der Kunstautonomie eine große Bandbreite an Deutungsmustern, in denen verschiedene Ansichten über (il-)legitime Bewertungskriterien und Funktionalisierungen der Kunst konflikthaft verhandelt wurden. Kunstautonomie hat somit als »Leitidee« (Rehberg 2017) im Kunstfeld nicht an Aktualität eingebüßt. Mit ihrer Analyse lassen sich auf erhellende Weise diskursive Kämpfe untersuchen, die sich um konkurrierende Vorstellungen davon drehen, was von Kunstwerken, Künstler*innen, Kunstinstitutionen und Rezipient*innen erwartet wird, was Kunst für die Gesellschaft leisten soll und welche Wirksamkeit sie besitzt.

Literatur

- Bellafante, Ginia 2017: We Need To Talk About Balthus. Interview mit Mia Merrill. *The New York Times* vom 8. Dezember 2017. <https://www.nytimes.com/2017/12/08/nyregion/we-need-to-talk-about-balthus.html>, letzter Aufruf am 15. November 2022
- Bourdieu, Pierre 2005: *Die männliche Herrschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bürger, Peter 1974: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Degele, Nina 2020: *Political Correctness – Warum nicht alle alles sagen dürfen*. Weinheim, Basel: Beltz Juventa.
- Foucault, Michel 1994: *Autobiographie*. *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 42. Jg., Heft 4, 699–702.
- Kant, Immanuel 2006 [1790]: *Kritik der Urteilskraft*, herausgegeben von Heiner F. Klemme. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Kaube, Jürgen 2018: *Ist das Kunst oder muss das weg?* *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 2. Februar 2018, 9.
- Keller, Reiner 2004: *Diskursforschung. Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen*. 2. Auflage. Wiesbaden: VS.

- Libbey, Peter 2017: Met Defends Suggestive Painting of Girl After Petition Calls for Its Removal. *The New York Times* vom 4. Dezember 2018. <https://www.nytimes.com/2017/12/04/arts/met-museum-balthus-painting-girl.html>, letzter Aufruf am 15. November 2022.
- Luhmann, Niklas 1995: Was ist Kommunikation? In Niklas Luhmann, *Soziologische Aufklärung 6. Die Soziologie und der Mensch*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 113–124.
- Möller, Simon 1999: *Sexual correctness. Die Modernisierung antifeministischer Debatten in den Medien*. Opladen: Leske + Budrich.
- Oevermann, Ulrich / Allert, Tilman / Konau, Elisabeth / Krambeck, Jürgen 1979: Die Methodologie einer »objektiven Hermeneutik« und ihre allgemeine forschungspraktische Bedeutung in den Sozialwissenschaften. In Hans-Georg Soeffner (Hg.), *Interpretative Verfahren in den Sozial- und Textwissenschaften*. Stuttgart: Metzler, 352–433.
- Rehberg, Karl-Siegbert 2017: Kunstautonomie als (historische) Ausnahme und normative Leitidee. In Uta Karstein / Nina Tessa Zahner (Hg.), *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes*. Wiesbaden: Springer VS: 51–66.
- Schiller, Friedrich 1933 [1794]: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Berlin: Verlag Öffentliches Leben.
- Schützeichel, Rainer 2014: Autonomie als Programm. Über eine schwierige Kategorie in der Kunstsoziologie. In Martina Franzen / Arlena Jung / David Kaldey / Jasper Korte (Hg.), *Autonomie Revisited. Beiträge zu einem umstrittenen Grundbegriff in Wissenschaft, Kunst und Politik*. Weinheim, Basel: Beltz Verlag, 166–187.
- Stahl, Antje 2018: Wem gehört die Kunstfreiheit? *Neue Zürcher Zeitung* vom 19. Februar 2018, <https://www.nzz.ch/feuilleton/wem-gehört-die-kunstfreiheit-ld.1356377>, letzter Aufruf am 15. November 2022.
- Strauss, Anselm Leonard 1994: *Grundlagen qualitativer Sozialforschung*. München: W. Fink.
- Thomas D. Trummer 2017: Protektionismus. *Artmagazine*, 11. Dezember 2017, <https://www.artmagazine.cc/content100909.html>, letzter Aufruf 15. November 2022.
- Ullrich, Wolfgang 2018: Die Kunst der Vielfalt, *Süddeutsche Zeitung* vom 3. Februar 2018, 5.
- Vahland, Kia 2018: Im Zweifel für die Freiheit. *Süddeutsche Zeitung* vom 29. Januar 2018, 4.