

Moral-Kunst

Darf Kunst moralisch sein?

SCHWERPUNKT Beiträge von Urs Giezendanner,
Marcus Quent, Marie Rosenkranz und Sebastian Tränkle

ABHANDLUNGEN von Jennifer Bleek und Kira Meyer

MISZELLE von Lukas Daum

NACHRUF auf Gernot Böhme (1937–2022)

BESPRECHUNGEN Bücher von Detlev Schöttker,
Antonia Putzger, Clive Bell, Moritz Baßler
und Heinz Drügh sowie Angelika Krebs



ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK UND ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

Herausgegeben von
Josef Früchtl und
Philipp Theisohn

Heft 67/1 · Jg. 2022

FELIX MEINER VERLAG
HAMBURG

Abonnenten der *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* erhalten einen kostenlosen Zugriff auf die elektronische Ausgabe inkl. der Archivhefte der letzten Jahrgänge über die »Meiner eLibrary«. Weitere Informationen unter: www.meiner.de/ejournal.

Sie möchten informiert werden, sobald eine neue Ausgabe erscheint? Dann abonnieren Sie unseren ZÄK-Newsletter unter: www.meiner.de/newsletter.

Umschlagzeichnung: © Susanne Haun 2022

ISBN 978-3-7873-4267-9 · ISSN 0044-2186 (Print) · ISSN 2366-0740 (Online)

Alle Beiträge werden vor der Veröffentlichung in einem Peer-Review-Verfahren begutachtet.

© Felix Meiner Verlag, Hamburg 2022. Alle Rechte vorbehalten. Dies gilt auch fürervielfältigungen, Übertragungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten. Satz: Dominik Spalinger. Druck und Bindung: Stückle, Ettenheim. Gedruckt auf alterungsbeständigem Werkdruckpapier, hergestellt aus 100% chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany.

INHALT

SCHWERPUNKT

MORAL-KUNST · KUNST-MORAL

DARF KUNST MORALISCH SEIN? · MUSS KUNST MORALISCH SEIN?

<i>Reinold Schmücker, Philipp Theisohn: Zur Einführung</i>	11
<i>Urs Giezendanner: Dienst der Dichtung – Zur Moral der Poetik im Umfeld von Gottscheds <i>Critischer Dichtkunst</i></i>	17
<i>Sebastian Tränkle: Die amoralische Moralität der Kunst – Oscar Wildes negativer Perfektionismus</i>	35
<i>Marcus Quent: Amoral der Form – Zur Moral der zeitgenössischen Kunst</i>	53
<i>Marie Rosenkranz: Konstruktive Zerstörung – Eine Fallstudie zur Performativität kunstaktivistischer Praxis in der Klimakrise</i>	65

ABHANDLUNGEN

<i>Jennifer Bleek: Wahrnehmung ≠ Form – Konrad Fiedler und das Prinzip Arabeske</i>	77
<i>Kira Meyer: Die Rolle von Atmosphären in der Naturästhetik</i>	93

MISZELLE

<i>Lukas Daum: Handlung, Fiktion, Motivation – Neue Ansätze in der Ethik des Computerspiels</i>	109
---	-----

BESPRECHUNGEN

<i>Ästhetik der Einfachheit – Texte zur Geschichte eines Bauhaus-Programms</i> , hg. von Detlev Schöttker, Berlin: DOM publishers 2019 (Franziska Wildt)	119
<i>Antonia Putzger: Kult und Kunst – Kopie und Original – Altarbilder von Rogier van der Weyden, Jan van Eyck und Albrecht Dürer in ihrer frühneuzeitlichen Rezeption</i> , Berlin: Reimer 2021 (Grischka Petri)	124
<i>Clive Bell: Kunst</i> , auf der Grundlage der Übersetzung von Paul Westheim neu hg. und eingeleitet von Stefan Majetschak, Paderborn: Mentis 2019 (Jana Bernhardt)	131
<i>Moritz Baßler, Heinz Drügh: Gegenwartsästhetik</i> , Konstanz: University Press 2021 (Stefan Niklas)	137
<i>Angelika Krebs: Das Weltbild der Igel – Naturethik einmal anders</i> , Basel: Schwabe 2021 (Konrad Ott)	144

NACHRUF

<i>Josef Früchtl: Nachruf auf Gernot Böhme (1937–2022)</i>	151
--	-----

ABSTRACTS

Urs Giezendanner

Dienst der Dichtung

Zur Moral der Poetik im Umfeld von Gottscheds *Critischer Dichtkunst*

Dichtung funktional als Medium moralischer Erziehung zu konzeptualisieren, gehört zweifelsohne zu den Kernanliegen der deutschen Aufklärungspoetik. So umfassend dieser historisch spezifische Nexus von Literatur und Moral(-didaktik) unter sozialgeschichtlichen sowie kulturtheoretischen Blickwinkeln bisher rekonstruiert wurde, so ungeklärt bleiben nach wie vor viele der allgemeineren ästhetisch-poetologischen Implikationen und Probleme dieses vordergründig harmonischen, tatsächlich aber prekären Zweckbündnisses. So weist dieser Aufsatz am Beispiel von Gottscheds *Critischer Dichtkunst* und dem Trauerspiel *Agis, König zu Sparta* eine irreduzible Spannung von dichterischer Fülle und moralischer Komplexitätsreduktion nach, die das Projekt einer literarisch vermittelten Sittenlehre zu einem aporetischen Unterfangen geraten lässt. Denn während sich diese Polarität zwar theoretisch noch – notdürftig – über die Konzepte der anschauenden Erkenntnis und der Exemplarizität vermitteln und in ein Evidenzversprechen umformulieren lässt, offenbart Gottscheds Tragödienschaffen die praktischen Schwierigkeiten einer moralischen Literatur, die ästhetische Komplexität im selben Zug immer schon produzieren und aufheben muss.

Conceptualizing poetry as a medium of moral education is undoubtedly one of the key aspects of German Enlightenment poetics. Although this historically specific nexus of literature and moral (didactics) has been thoroughly discussed from a sociohistorical and cultural perspective, many of the more general aesthetic-poetological implications and problems of this seemingly harmonious, but in fact precarious alliance still remain unexplained. By the example of Johann Christoph Gottsched's ›Critische Dichtkunst‹ and his tragedy ›Agis, König zu Sparta‹ this essay seeks to highlight an irreducible tension between poetic richness and a moral induced complexity reduction, which threatens to turn the literary illustration of moral doctrines into an aporetic undertaking. For while this polarity can theoretically be handled – in a makeshift way – via the concepts of figurative clarity and exemplarity, Gottsched's tragedy writing reveals the practical difficulties of a moral literature that has to produce and withdraw aesthetic complexity at the same time.

Sebastian Tränkle

Die amoralische Moralität der Kunst

Oscar Wildes negativer Perfektionismus

Gegenwärtig werden häufig politisch-moralische Ansprüche an die Kunst gerichtet. Dieser Aufsatz tritt ihnen unter Verweis auf ihren grundsätzlichen Konflikt mit ästhetischen Ansprüchen entgegen. Anhand von Oscar Wildes ästhetisch-theoretischen Überlegungen entfaltet er die folgende These: Nicht indem Kunst sich an herrschenden Moralvorstellungen ausrichtet, sondern erst vermittelt durch die Amoralität ihrer ästhetischen Form wächst ihr ein sittliches Moment zu. Der erste Teil widmet sich Wildes Verteidigung des Lügens in der Kunst, die auf ein Plädoyer für deren gesellschaftliche Amoralität hinausläuft. Sie wird zugleich als Bedingung einer genuin ästhetischen Moralität verstanden. Der zweite Teil arbeitet die außerästhetischen Bezüge dieser ästhetischen Moralität heraus: die kritischen und die perfektionistischen Implikationen des ästhetischen Lügens. Den ästhetisch orientierten ethischen Perfektionismus Wildes bestimmt der dritte Teil als negativen und hebt ihn vom ästhetischen Selbstoptimierungsimperativ der Gegenwart ab.

Currently, art is often confronted with political or moral claims. This essay counters them by stressing their fundamental conflict with aesthetic claims. Drawing on Oscar Wilde's aesthetic-theoretical considerations, it develops the following thesis: art does not acquire an ethical moment by adhering to prevailing moral concepts, but rather through the amorality of its aesthetic form. The first part discusses Wilde's defense of lying in art, which amounts to a plea for its social amorality. At the same time, art's social amorality is understood as conditioning a genuinely aesthetic morality. The second part exposes the extra-aesthetic references of such aesthetic morality: the critical and the perfectionist implications of aesthetic lying. The third part emphasizes the negative quality of Wilde's aesthetically oriented ethical perfectionism and distinguishes it from the aesthetic self-optimization imperative of the present.

Marcus Quent

Amoral der Form

Zur Moral der zeitgenössischen Kunst

Der Beitrag untersucht den Zusammenhang von Kunst und Moral ausgehend von zwei Tendenzen der zeitgenössischen Kunst. Beide Tendenzen betreffen den Status der ästhetischen Form und zeigen eine geänderte Stoßrichtung des moralischen Urteils an. Diese Entwicklungen werden im Rückgriff auf die *Ästhetische Theorie* Theodor W. Adornos beleuchtet, in der das Moralproblem der Kunst als Problem der ästhetischen Form entwickelt wird. Für die *Ästhetische Theorie* ist ein Gegensatz entscheidend: Adorno begreift die herrschaftliche Arbeit des Formens als Amoral der Kunst, zugleich denkt er das Ideal des Durchgeformten als eine Teilhabe der Kunst an der Moral. Schuld und Schuldlosigkeit sind in der ästhe-

tischen Form ineinander verwoben. Die Kunst artikuliert jedoch zugleich einen ›Einspruch gegen Moral‹, durch den das Verhältnis von Form und Moral als ein Kontinuum der Grausamkeit kenntlich wird. Der Beitrag schließt, indem er dieses dialektische Verhältnis auf die zeitgenössische Kunst zurückbezieht: Wo sich der Formbegriff heute als ausgehöhlt erweist, Universalisierung und Abschaffung des Formbegriffs tendenziell ineinander fallen, wird der grausame Gestus der Kunst unannehmbar. Das Schuldhafte der Form tritt in den Vordergrund.

This paper examines the relation between art and morality on the basis of two tendencies in contemporary art. Both concern the status of aesthetic form and point to a shifting tendency of moral judgment. These developments will be unfolded through a discussion of Theodor W. Adorno's ›Aesthetic Theory‹, in which the problem of morality in art is shown to be a problem of aesthetic form. One opposition is central to the ›Aesthetic Theory‹: the imperious work of giving form is seen as the amorality of art, but art nevertheless partakes in morality through the ideal of the achieved form. Guilt and guiltlessness are thus intertwined in aesthetic form. Yet, art at once voices an ›objection to morality‹ through which the relationship between form and morality becomes evident as continuum of cruelty. The paper concludes by linking this dialectical relationship to contemporary art: Where today the concept of form reveals itself as empty, where the universalization and abolition of the concept of form collapse into one another, the cruel gesture of art becomes intolerable. The guilt of form comes to the fore.

Marie Rosenkranz

Konstruktive Zerstörung

Eine Fallstudie zur Performativität kunstaktivistischer Praxis in der Klimakrise

In Siegen wurde ein Baum gefällt – im Namen der Kunst. Dabei ging es darum, eine klimapolitische Diskussion zu provozieren. Am Beispiel der Kunstaktion *Die Antuung* des Kollektivs ›Manege‹ untersucht dieser Beitrag, wie mit kunstaktivistischen Praktiken moralische Hybris sichtbar gemacht werden kann und wie die Kunst damit zugleich selbst in ein Feld ethischer Rezeptionsweisen gerät. Auf einer zweiten Ebene wird entlang der Reaktionen auf *Die Antuung* erörtert, wie kunstaktivistische Praktiken über den Begriff der Moralisierung vonseiten ihrer Kritikerinnen und Kritiker delegitimiert werden. Der Beitrag folgt einem praxistheoretischen Ansatz, der nach dem Charakter und der Performativität kunstaktivistischer Praktiken im klimapolitischen Zusammenhang fragt.

A tree was felled in Siegen, in the name of art. The action was staged by the collective ›Manege‹ in order to provoke a discussion about climate politics. By analyzing this example of art activist practices, this article examines how such hybrid forms of action can make moral hubris visible, and how art itself thereby enters a field of ethical modes of reception. On a second level, analyzing the reactions, it is discussed how art activist practices are delegitimized by their

critics through the concept of moralization. The article follows a practice-theoretical approach, considering both the character and performativity of the analyzed art activist practices, tentatively discussing the specificity of art activism in climate politics.

Jennifer Bleek

Wahrnehmung ≠ Form

Konrad Fiedler und das Prinzip Arabeske

Ausgehend von Konrad Fiedlers Theorie des menschlichen Sehens gilt dieser Aufsatz dem Unterschied zwischen Wahrnehmung und Form am Beispiel der Arabeske. Um Phänomene der Wirklichkeit genauer zu erfassen und das Sehen selbst zu erhellen, wird hier auf die Strukturierungsfähigkeit der Arabeske rekurriert. Bei Fiedler ist in diesem Kontext der Begriff der Ausdrucksbewegung zentral. Diese ist in seinen Augen ein kreativer Prozess, in dem die künstlerische Aneignung von Wirklichkeit eine Entwicklung erfährt. Diese kann sie laut Fiedler nur über die künstlerische Tätigkeit erfahren, die sich aus dem Zusammenspiel von Auge und Hand – visueller Kognition und manueller Fertigkeit – ergibt. Das Resultat ist ein Sichtbares, das anders verfasst ist als die optisch sichtbare Natur. Das künstlerische Werk erlangt über das Spiegeln der Realität hinausgehend einen Grad der Autonomie. Es scheint möglich, Fiedlers Zugang zu Wahrnehmungsvorgängen in der Kunst in die Tradition der Arabeske als Reflexionsform von Wirklichkeit einzuordnen. In Fiedlers Theorie gibt es analoge Ansätze des Denkens.

Based on Konrad Fiedler's theory of human vision, the focus lies on the difference between perception and form, using the example of the arabesque. The capability to give a structure of the arabesque is used as a mediator to illuminate vision itself, but also to interpret real phenomena more precisely. To Fiedler, the concept of expressive movement is important. With the shift from the eye to the hand – visual cognition to manual skills – a creative process occurs in which the artistic conversion of reality unfolds. According to Fiedler, this process is essential to artistic creativity. The visible result differs from the optical visible nature of the objects. The creative process attains a degree of autonomy beyond mirrored reality. This essay places Fiedler's approach to perceptual processes in art in the tradition of the arabesque as a form of reflection of reality. Fiedler's theory seems to be an analogous mode of thinking.

Kira Meyer

Die Rolle von Atmosphären in der Naturästhetik

Atmosphären stellen in der Naturästhetik mittlerweile ein zentrales Konzept dar. Der Beitrag gibt einen Überblick über den gegenwärtigen Stand dieses stetig anwachsenden Forschungsfeldes. Beginnend mit Hermann Schmitz, der den Atmosphären-Begriff in die philosophische Diskussion eingeführt hat, werden die na-

turästhetischen Ansätze von Gernot Böhme, Martin Seel, Angelika Krebs und Hartmut Rosa vertiefter in den Blick genommen und kritisch analysiert. Weitere Neuentwicklungen wie die Berücksichtigung des Wetters sowie die Rolle von Atmosphären in verwandten Forschungsgebieten wie der Alltagsästhetik und Öko-Ästhetik werden herausgearbeitet. Vor dem Hintergrund dieses Forschungsüberblickes und der geübten Kritik, unter anderem am Projektionismus der Position von Krebs, ergeben sich drei zentrale Probleme: (1) die Frage nach dem ontologischen Status von Atmosphären, (2) die Aufgabe einer (Neu-)Bestimmung der Ästhetik sowie (3) das Verhältnis von Naturästhetik und Phänomenologie zur Ethik.

Atmospheres have become a central concept in environmental aesthetics. The article gives an overview of the current state of this steadily growing field of research. Starting with Hermann Schmitz, who introduced the concept of atmosphere into the philosophical discussion, the environmental aesthetic approaches of Gernot Böhme, Martin Seel, Angelika Krebs, and Hartmut Rosa are examined more closely and critically analyzed. Further new developments such as the consideration of weather as well as the role of atmospheres in related fields of research ranging from everyday aesthetics to eco-aesthetics are elaborated. Against the background of this research overview and the criticisms made, including the projectionism of Krebs's position, three central issues arise: (1) the question of the ontological status of atmospheres, (2) the (re)definition of aesthetics, and (3) the relationship of environmental aesthetics and phenomenology to ethics.

SCHWERPUNKT

Moral-Kunst · Kunst-Moral

Darf Kunst moralisch sein? · Muss Kunst moralisch sein?

Zur Einführung

Von Reinold Schmücker und Philipp Theisohn

Einer gewagten, zweifellos aber anregenden Hypothese zufolge verdankt sich das neuzeitliche Kunstmuseum dem reformatorischen Bildersturm: »The art collection«, behauptet der in Australien geborene, heute in Harvard lehrende Anglist James Simpson, »is in part produced as a place of asylum from iconoclasm. It offers the secular space in which we are permitted to contemplate images«. ¹ Das ist so abwegig nicht: Ohne institutionelles und bauliches Asyl für die bedrohte Kunst wären wohl noch weitaus mehr Kunstgegenstände des Mittelalters als ohnedies heute unwiederbringlich verloren. Der Erklärungsanspruch, den Simpson mit seiner These verbindet, reicht jedoch weit über derart konkrete historische Spekulation hinaus. Nicht nur das Museum als kulturelle und soziale Institution, sondern zuallererst die Kategorie der modernen, anfangs schön genannten und heute als ästhetisch apostrophierten Kunst – jener Kunst, die wir als Inbegriff hochkultureller Selbstverständigung der Moderne schätzen – ist in seinen Augen als Reaktion auf eine Vernichtungswut entstanden, die angesichts der Schwierigkeit, Kriterien für die Erlaubtheit von Bildern zu entwickeln, das Heil der Säkularisierung nur durch die Zerstörung der Bilder zu retten wusste, deren betörende, Anbetung erheischende Kraft das Projekt universaler Aufklärung bedrohte. Kunstbegriff und Kunstmuseum der Moderne gewährten vor der Unbill solchen Bildersturms Schutz, indem sie die überkommenen Bilder von ihrer religiösen Bedeutung und damit auch von ihrer Anstößigkeit befreiten und ihnen wie auch allen zukünftigen Bildern Wert allein als Gegenstände kunstsinniger säkularer Kontemplation zuerkannten: ² »the Enlightenment produced the museum and the category of Art in defensive response to early modern iconoclasm. The category of Art and the space of the museum protect the image, neutralize the image, and revalorize the image«.

¹ James Simpson: *Under the Hammer – Iconoclasm in the Anglo-American Tradition*, Oxford 2010, 121.

² Ebd., 10.

The Age of Art, die Epoche, in der Kunstbegriff und Kunstmuseum Artefakte derart durch ihre Säkularisierung vor dem Furor rational sich dünkender Rechtgläubigkeit zu schützen vermochten, geht heute offensichtlich ihrem Ende entgegen. Vor den Bilderstürmern der Gegenwart, die sich virtuos sozialer Medien bedienen, sind Artefakte, die als anstößig empfunden werden, auch im Kunstmuseum keineswegs mehr sicher: Nicht aus religiösen Gründen, sondern weil sie (oder Handlungen der Künstlerinnen und Künstler, die sie geschaffen haben) als unmoralisch begriffen werden, droht Kunstwerken heute die Vertreibung aus dem in monumentalen, beste Erhaltungsbedingungen garantierenden Museen längst zum Paradies gewordenen Asyl. Man denke an Forderungen wie die, das Gemälde *Open Casket* der amerikanischen Malerin Dana Schutz zu zerstören,³ das Gemälde *Thérèse révant* von Balthus abzuhängen,⁴ auf die Lektüre der Bücher von Roald Dahl zu verzichten, weil dieser sich 1983 antisemitisch geäußert haben soll,⁵ oder bestimmte Skulpturen aus der Kolonialzeit⁶ oder der NS-Zeit⁷ aus dem öffentlichen Raum zu entfernen. Die Abhängung und Wiederauhängung eines Gemäldes kann sogar von der Kunst selber als progressiver performativer künstlerischer Akt inszeniert oder begriffen werden, wie die Intervention von Sonia Boyce 2018 in der Manchester Art Gallery zeigte: Die Künstlerin hatte das Gemälde *Hylas und die Nymphen* von John William Waterhouse aus dem Jahr 1896 in der Manchester Art Gallery im Februar 2018 zunächst abhängen und nach den von ihr erwarteten (und wohl auch erhofften) internationalen Protesten gegen solche ›Zensur‹ dann wieder aufhängen lassen und offenbarte erst im Nachhinein, dass die temporäre Verbannung des Gemäldes ein künstlerischer Akt war.⁸

Trifft Simpsons These zu, dass sich der Kunstbegriff der Moderne einer zum Bildersturm radikalisierten Aufklärung verdankt, lässt sich der öffentliche Druck,

³ Dazu näher m. w. N.: https://en.wikipedia.org/wiki/Open_Casket [10. Juni 2022].

⁴ Siehe z.B. <https://www.srf.ch/kultur/kunst/maedchen-maler-balthus-nichts-fuerfreunde-klarere-worte-foundation-beyeler-zeigt-balthus> [10. Juni 2022].

⁵ Siehe N. N. [kae]: *Familie entschuldigt sich für Antisemitismus von Roald Dahl*, in: *Der Spiegel*, 7. Dezember 2020: <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/roald-dahl-familie-entschuldigt-sich-fuer-dessen-antisemitismus-a-278d83fa-d3c7-43c7-945a-571a4923a319> [10. Juni 2022].

⁶ Siehe Kai Strittmatter: *Der Missionar, der in die Kälte kam – Eine Statue verärgert in Grönland viele – nun beginnt auch Dänemark, über seine koloniale Vergangenheit zu debattieren*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 26. Juni 2020, 7.

⁷ Peter Strieder: *Weg mit diesen Skulpturen! Nach dem Erstarken der Rechtsextremen blicken wir anders auf das architektonische Erbe der Hitler-Zeit – An Orten wie dem Berliner Olympiagelände lebt die NS-Propaganda fort – Das kann nicht so bleiben – Ein Appell*, in: *Die Zeit*, 14. Mai 2020, 43.

⁸ Jürgen Kaube: *Ist das Kunst oder kann das weg? Waterhouse-Gemälde abgehängt*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2. Februar 2018, 9; Anne Katrin Feßler: *Waterhouse' Nymphen dürfen wieder locken – Das im Zuge der #MeToo-Debatte von der Manchester Art Gallery abgehängte Gemälde ist wieder ausgestellt*, in: *Der Standard*, 6. Februar 2018: <https://www.derstandard.de/story/2000073767605/waterhouse-nymphen-duerfen-wieder-locken> [10. Juni 2022]; Ulrike Knöfel: *Warum die nackten Nymphen weg mussten*, in: *Der Spiegel*, 26. März 2018: <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/sonia-boyce-warum-die-nackten-nymphen-weg-mussten-a-1199654.html> [10. Juni 2022].

der heute oft auf die Verbannung als kritikwürdig erachteter Kunst aus den Museen pocht, als später Triumph eines gegenreformatorischen Widerstands erklären, der sich mit der Verpflichtung der Kunst zum Widerstand gegen die herrschende Moral nie abzufinden vermochte. Mit der Säkularisierung der Kunst, die ihre Rettung vor den Ikonoklasten möglich machte, ging nämlich eine Säkularisierung des normativen Maßstabs einher, anhand dessen Kunst sich messen ließ: Nicht religiösen Normen, sondern denen der zur Moral säkularisierten Religion hatten Kunstwerke fortan zu genügen. Das freilich sollte der Kunst gerade auch durch die Übernahme des reformatorischen Habitus gelingen: Zur Erfüllungsgehilfin gelingender Aufklärung promoviert, macht sich die Kunst den Widerstand gegen Überkommenes, vor allem gegen überlieferte Normen, zur Pflicht. Der antinormative Gestus des schlechthin Gegenstrebigen, Widerständigen wird zur dominierenden Erscheinungsform moderner Kunst: zur neuen Norm. Kunst, jedenfalls die, die sich fortschrittlich dünken will, soll nicht länger moralisch sein. Spätestens seit Baudelaire's *Fleurs du Mal* ist das das Credo avantgardistischer Kunst: Kunst darf, ja muss böse und unmoralisch sein, wenn sie nicht als affirmativ, langweilig, belanglos oder moralinsauer erscheinen will.

Von Anfang an – seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, als sich der Kunstbegriff der Moderne herauszubilden begann – sind in der Kunsttheorie der Moderne aber auch Widerstandsnester gegen die Verpflichtung der Kunst auf Gegenrede auszumachen: Tendenzen einer Gegenbewegung gegen die normative Priorisierung wie immer widerständiger Kunst, die auch unter dem Vorzeichen einer zur Moralität verweltlichten Religion an der Funktionalität der Kunst festhält und – von Schiller über Dewey bis in die Gegenwart – deren edukative Nützlichkeit beschwört. Für sie ist es selbstverständlich, dass Kunst moralisch sein soll. Wenn sie der Kunst erlaubt, unmoralisch oder böse zu sein, dann nur um eines moralischen Metazwecks willen: weil dies ihre Tauglichkeit zur Beförderung des Endzwecks einer moralischen Kultur und Gesellschaft erhöht. Je mehr in den letzten beiden Jahrzehnten das kunsttheoretische Bewusstsein dafür gewachsen ist, dass Kunst immer schon (auch) funktional und Zwecken dienlich ist,⁹ desto stärker hat sich in der Öffentlichkeit wie auch im kunsttheoretischen Diskurs die Überzeugung etabliert, dass Kunst wenn nicht auf die Beförderung der Moral, so doch zumindest darauf festgelegt werden muss, nicht Unmoralisches zu legitimieren. Die Karten werden, so scheint es, gegenwärtig neu gemischt: Der gegenreformatorische neue Ikonoklasmus hält heute wahrscheinlich das bessere Blatt in der Hand.

Wer aber kann sich auf die besseren Gründe berufen? Das ist das Thema des vorliegenden Schwerpunkts, der das Verhältnis von Kunst und Moral in beide Richtungen hinterfragt. Erörtert wird zum einen, ob Kunst moralisch sein darf

⁹ Siehe *Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion*, hg. von Bernd Kleimann, Reinold Schmücker, Darmstadt 2001; *Funktionen von Kunst*, hg. von Daniel M. Feige, Tilmann Köppe, Gesa zur Nieden, Frankfurt a.M. u.a. 2009; Judith Siegmund: *Zweck und Zweckfreiheit – Zum Funktionswandel der Künste im 21. Jahrhundert*, Berlin 2019; *Funktionen der Künste*, hg. von Birgit Euster-schulte, Christian Krüger, Judith Siegmund, Berlin 2020.

oder ob sie böse und unmoralisch sein und Anstoß erregen sollte. Kann Kunst ihren Auftrag womöglich nur erfüllen, wenn sie das moralische Empfinden vieler Menschen verletzt? Oder verkennt die Forderung, dass Kunst sich der herrschenden Moral nicht beugen dürfe, sondern sie stören und entwerten müsse, Eigenart und Wirkungsweise von Kunst? Unterschätzt sie womöglich sogar die Wirkungschancen moralischer Kunst und den Beitrag, den diese zur Verbesserung gesellschaftlicher Verhältnisse zu leisten vermag? Wer so fragt, bringt nicht zuletzt eine produktionsästhetische Perspektive ins Spiel: Stehen Künstlerinnen wie Künstler in der Pflicht, Werke zu schaffen, die als widerständig wahrgenommen werden können? Oder andersherum gefragt: Wenn Kunst moralisch sein darf – was bedeutet das für die Kunstschaffenden und für die Kunstproduktion? Lässt sich Kunst herstellen, die das Prädikat ›moralisch‹ verdient – und wenn ja: wie? Gibt es Kriterien, an denen Kunstschaffende sich orientieren können, wenn sie moralische Kunst hervorbringen wollen? Oder hängt der moralische Charakter von Kunst vor allem von ihrer Kommentierung und Situierung durch diejenigen ab, die sie produzieren?

Zugleich gilt das Interesse der hier versammelten Beiträge der Frage, die gegenwärtig den Kunstdiskurs beherrscht¹⁰ und sich vor allem aus der Perspektive Kunstrezipierender stellt: Muss Kunst moralisch sein? Und sollte sie, wenn sie es nicht ist, in die Asservatenkammer verbannt (oder gar zerstört) werden? Oder darf Kunst auch moralisch verwerflich sein (und eine Künstlerin oder ein Künstler womöglich sogar unmoralisch handeln)? Sollten wir unmoralische Kunst tolerieren? Oder brauchen wir eine Zensur moralisch verwerflicher Kunst? Sollten wir auf ihre Rezeption verzichten und sie aus Museen und dem öffentlichen Raum verbannen oder sie mit Warnhinweisen versehen? Oder sollte die Rezeption beispielsweise faschistischer Kunst uneingeschränkt möglich sein? Ist es gerechtfertigt, die Rezeption von Kunstwerken zu toxifizieren oder gar zu verhindern, weil Ansichten oder das Verhalten ihrer Urheberinnen oder Urheber moralisch tadelnswert sind? Und in welcher Form können und wie sollten wir mit Kunst umgehen oder auf sie reagieren, die manchen Rezipientinnen und Rezipienten zum Beispiel als rassistisch oder sexistisch erscheint?

Die historische Vorerinnerung zeigt, dass das Verhältnis von Kunst und Moral zu einseitig denkt, wer es auf eine der beiden Frageperspektiven beschränkt. Denn so nötig es ist, sie systematisch zu trennen, so wichtig ist es doch auch, ihr historisch eingespieltes Wechselverhältnis im Blick zu behalten. Zugleich wird man jedoch noch weitaus grundsätzlicher fragen müssen, was es überhaupt bedeuten mag, dass Kunst moralisch ist? Woraus ergibt sich, ob Kunst unmoralisch ist oder nicht? Wer entscheidet anhand welchen Maßstabs darüber? Ist es überhaupt möglich, Kunst – in einem über eine bloß subjektive Meinung hinausgehenden Sinn – als unmora-

¹⁰ In deutscher Sprache zuletzt: *Kunst und Moral – Eine Debatte über die Grenzen des Erlaubten*, hg. von Hauke Behrendt, Jakob Steinbrenner, Berlin/New York 2022. Siehe auch James Harold: *Dangerous Art – On Moral Criticism of Artworks*, New York/Oxford 2020; Ted Nannicelli: *Artistic Creation and Ethical Criticism*, New York/Oxford 2020; *Honouring and Admiring the Immoral – An Ethical Guide*, ed. by Alfred Archer, Benjamin Matheson, New York/Abingdon 2022.

lisch zu qualifizieren? Oder lässt Kunst aufgrund ihrer essentiellen Mehrdeutigkeit solche Einordnungen gar nicht zu? Und haftet Kunst tatsächlich für die Lebensführung und die Auffassungen derer, die sie geschaffen haben? Was für ein Begriff von Kunst und Kunstfreiheit liegt Positionen zugrunde, die Kunstwerken einen schädlichen Einfluss zuweisen?

★

Die Beiträge des Schwerpunkts tragen diesen grundlegenden Fragen und den zuvor genannten historisch miteinander verschränkten Frageperspektiven auf unterschiedliche Weise Rechnung. So legen Urs Giezendanners Überlegungen zu Johann Christoph Gottscheds Moralpoetik bereits das Fundament der moralästhetischen Debatte frei. Am Beispiel von Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst* zeigt Giezendanner auf, wie die ästhetische Erfahrung einerseits dafür in Anspruch genommen wird, die ›moralische Vernunftwahrheit‹ unmittelbar zu evidenzieren, während andererseits die poetische Zurichtung der Moral deren Axiome zwingend verkomplizieren und verstellen muss. Bei näherer Betrachtung wird dabei ersichtlich, dass diese paradoxe Ausfaltung ihren Grund in der Notwendigkeit findet, die Kunst in ihrem Exemplarcharakter einzuhegen und den ihr auferlegten moralischen Sinn zu fixieren. Dieser Beobachtung kommt eine fundamentale Bedeutung zu, enthebt sie die Debatte doch sowohl der Entgegensetzung von intentionaler Klarheit und ästhetischer Obskuranz wie auch der gängigen Dialektik heteronomer und autonomer Bestimmungen der Kunst. Stattdessen muss hier von Logiken der Kommentierung und Festschreibung gesprochen werden, deren Durchsetzung in variabler Intensität und vor allem auch genrespezifisch erfolgt, wie sich an Gottscheds *Agis*-Tragödie präzise nachverfolgen lässt. In diesem Horizont wird auch jenseits von expliziter Moralpoetologie eine Kunsttheorie denkbar, die grundsätzlich von einer normativen Ordnung ausgeht, die im Kunstwerk ihr eigenes Enigma finden und ausgestalten muss.

Im Gegenzug widmet sich Sebastian Tränkle einer Kunstmoral, die tatsächlich aus der Amoralität der Kunst heraus gedacht werden will. Ausgehend von Oscar Wildes Verteidigung von *The Picture of Dorian Gray* wird dabei die unwiderrufliche Befleckung der Kunst durch die ›Lüge‹ einerseits als amoralisches Stigma, andererseits als Schlüssel zu einer ›anderen Moralität‹ gelesen. Gedacht wird diese – im Sinne der Ideologiekritik – als negativer Perfektionismus: Die offen ausgestellte Falschheit von Wirklichkeit in der Kunst spiegelt die Wirklichkeit des Falschen außerhalb der Kunst. Der moralischen Entstellung der Subjekte in der gesellschaftlichen Realität tritt dabei jedoch im ›stimmig durchgebildeten Kunstwerk‹ die Entäußerung eines wahren Individualismus entgegen, der nur in der Negation der bestehenden Gesellschaftsform und ihrer Moralvorstellungen erklärbar wird. Zugleich liegt es in der Natur der Kunst, in der der Dichtung allzumal, Moralität nur durch Handlungen zu realisieren und sie damit zu diskursivieren, der Kritik zugänglich zu machen. Kunst ermöglicht also die potentielle Partizipation aller an

der Programmierung und Reprogrammierung von Moralität – und gerade hierin weist sie sich aus als Exponent einer utopischen Ordnung, die in der Gegenwart aber nur *als Form* zu erscheinen vermag.

Dass das »Problem der Moral [...] sich in der Kunst als Problem der ästhetischen Form« darstellt,¹¹ erörtert dann Marcus Quents Analyse der Gegenwartskunst im Rückgriff auf Adornos *Ästhetische Theorie* – ausgehend vom Befund, dass sich längst eine Immanentisierung des Moralischen durch die Kunst vollzogen hat, zum einen durch eine äußere Erwartungshaltung (die eben nicht mehr kulturkonservativ-traditionalistisch ist), zum anderen durch eine Refunktionalisierung des Politischen als Ausdrucksmittel der Kunst. Im Zuge dieser Entwicklungen setzt sich die zeitgenössische Kunst in Widerspruch zu dem bereits in Tränkle's Beitrag skizzierten Paradox der Ästhetik Adornos: Wenn Kunst an der Moral nur über die Amoral der Form respektive die schuldlose Grausamkeit des Formens teilhat, dann kann dort, wo der Werkcharakter von Kunst zunehmend negiert wird, diese Teilhabe nur über eine forcierte Konfrontation mit Schuld hergestellt werden. Die Auslöschung des Subjekts im Kunstwerk, das »Es-Selbst-Werden« des Subjekts im Eingang in die Form weicht einer Vorstellung von Kunst, in der die Partizipation der Subjekte am Kunstwerk dieses ihnen gleichmachen soll.

Als Exempel eines solchen Kunstentwurfs seziert schließlich der Beitrag von Marie Rosenkranz das Happening *Antuung* des Kollektivs »Manege«, die, initialisiert von der »Opferung« eines Baumes, nicht zuletzt auch darauf abzielte, die moralischen Grenzen von Kunst auszuhandeln. Mit Blick auf den Kunstaktivismus kann dabei aufgezeigt werden, dass die Debatte um die Moral bzw. den »Moralismus« der Kunst mittlerweile selbst verstärkt zum Gegenstand der Kunst gemacht wird, insofern kunstaktivistische Tätigkeit sich nicht nur dezidiert gesellschaftspolitischen Zielen – exponiert etwa zum Thema »Klima« – verschreibt, sondern auch über die Affektbesetzung der Aktion Empörungs- und Betroffenheitsdiskurse erzeugt. Diese beschränken sich jedoch keinesfalls auf sich medial austreuende »Shitstorms«, sondern finden ihren Widerhall, wie Rosenkranz in ihrer theoretischen Eingangsreflexion aufzeigen kann, auch in kunstphilosophischen Debatten, in denen der Kunst ihre innere Moralisierung als eine »Überschreitung ihres Mandats« ausgelegt wird.¹²

¹¹ Marcus Quent: *Amoral der Form – Zur Moral der zeitgenössischen Kunst*, in diesem Heft 53–64, hier 55.

¹² Marie Rosenkranz: *Konstruktive Zerstörung – Eine Fallstudie zur Performativität kunstaktivistischer Praxis in der Klimakrise*, in diesem Heft 65–76, hier 70.