

Rainer Leschke: Der schöne Schein des Guten und die Güte des schönen Scheins. Zum prekären Verhältnis von Ästhetik & Ethik.

1790, also unmittelbar nach der französischen Revolution, erhebt der nicht gerade für seine künstlerische Expertise bekannte moralische Rigorist aus Königsberg Immanuel Kant „das Schöne zum Symbol des Sittlichguten“ (Kant 1790, 297)¹ und stellt damit eine der wenigen gedanklichen Verbindungen zwischen dem Schönen und dem Ethischen her. Der Grund für diesen Übergriff vom Ethischen auf das Schöne dürfte sein, dass offenbar selbst für Kant das Gute nicht rein abstrakt bleiben konnte, sondern irgendwie vorstellbar werden musste. Allerdings bleibt diese Verbindung dennoch auf eine für den sprachlichen Pedanten Kant eigentlich seltsame Weise offen: Denn das Schöne ist nicht das sittlich Gute selbst, sondern es taugt bestenfalls zum Symbol und bleibt damit letztlich in seiner eigenen Sphäre, nämlich der sinnlich wirksamer Darstellung, stecken. Von dieser Sphäre gibt es offenbar keinen direkten Zugang zu dem, um das es eigentlich geht, nämlich zum sittlich Guten. Die Idee, wonach man sich an Kunstwerken – wie Adorno das einmal formulierte – „ethisch [...]wärmen könne[.]“ (Adorno 1967, 503) wäre also in jedem Falle vorschnell.

Während Kant den Bezug zwischen dem Ästhetischen und dem Ethischen durch den Puffer des Symbolischen gleichsam wieder auf Distanz zu bringen sucht, ist Schiller, der dem Rigoristen der Moral grundsätzlich misstraut, da entschieden kürzer angebunden: Kunst hat bei ihm nämlich zweifellos ethische Aufgaben zu erledigen, ja sie ist eigentlich nur dort Kunst, wo sie moralisch eingreift. Allerdings handelt es sich um einen recht speziellen Eingriff, den Schiller da vorsieht: So ist seine Idee des Spiels als Kern des Ästhetischen auch normativ enorm aufgeladen; denn sie wird als eine Art Stoßdämpfer innerhalb eines Systems konkurrierender Moralansprüche gedacht, als Fender, der uns genauso vor den Niederungen aristokratischer Moral wie vor den Überheblichkeiten und Bigotterien der bürgerlichen Tugendenthusiasten schützen soll. Hinter dieser moralischen Vermittlungs- und Moderationsfunktion, die Schiller dem Spiel der Kunst auferlegt, steht letztlich ein ziemlich tiefes Misstrauen gegenüber der Moral an sich. Moral ist nämlich nicht per se gut, ja eher im Gegenteil: zu viel Moral, so Schiller, kann politisch genauso schädlich sein wie zu wenig. Und noch zweihundert Jahre später führt dieses offenbar recht gut begründete Misstrauen gegenüber den Tugendwächtern zu Niklas Luhmanns Warnung vor der

¹ „Nun sage ich: das Schöne ist das Symbol des Sittlichguten; und auch nur in dieser Rücksicht (einer Beziehung, die Jedermann natürlich ist, und die auch jedermann andern als Pflicht zumutet) gefällt es, mit einem Ansprüche auf jedes andern *Beistimmung*, wobei sich das Gemüt zugleich einer gewissen Veredlung und Erhebung über die bloße Empfänglichkeit einer Lust durch Sinneneindrücke bewußt ist, und anderer Wert auch nach einer ähnlichen Maxime ihrer Urteilkraft schätzt.“ (Kant 1790, 297)

Moral. Denn Sozialsysteme kranken in der Regel nicht an zu wenig, sondern an zu viel Moral, wie ein kurzer Blick auf autoritäre Systeme, die sich allesamt enorm moralisch geben, lehrt. Andererseits kommen gesellschaftliche Umstürze selten ohne moralische Begleitmusik aus, was Schiller am moralgetränkten Terror der französischen Revolution und wir an jeder fundamentalistisch sich aufspielenden politischen Aktion beobachten können.

Während also Kant die Beziehung zwischen Ethik und Ästhetik eher als eine vermittelte modelliert, plant Schiller wie noch viele nach ihm den politisch-moralischen Eingriff der Kunst. Allerdings wird dieser Eingriff bei ihm niemals kategorisch oder konkret, denn er verfügt über keine eigenen Normen oder Werte. Vielmehr bleibt der politische Auftrag stets formal: Die Kunst wird als eine Schutzhülle konzipiert, die über den Terror der Moral gezogen wird und uns vor dem Eifer der Tugendhaften jeglicher Couleur schützen soll. Kunst wäre daher bei all ihrer formalästhetischen Radikalität moralisch vergleichsweise moderat, so dass es ihr gelingt den Tugendterror zu mäßigen.

Wenn Schiller seinen ästhetischen Eingriff in das System konkurrierender moralischer Zumutungen noch vergleichsweise vermittelt anlegt und die Kunst in ihm ohne Eigenwert auskommen muss und nur vorhandene Werte moduliert, dann geht das bereits entscheidend über das einfachste denkbare Modell eines Zusammenhangs zwischen Ästhetik und Ethik hinaus: nämlich über jene Idee der Tugendhaften jedweder Ideologie, wonach nur das ethisch Einwandfreie auch ästhetische Qualitäten aufweisen könne. Solche direkten Kurzschlüsse zwischen Ästhetik und Ethik endeten historisch zumeist wie Kurzschlüsse nun einmal enden, nämlich als Desaster und d.h. vor allem als ästhetisches Desaster. Der ungeschützte Flirt mit Moral und Ethik scheint insofern gerade der Kunst nicht wirklich gut zu tun.

Moralisch aufgepolsterte Kunst weist in der Regel entschieden geringere Halbwertszeiten auf als die ihrer normativ weniger eindeutig engagierten Kollegen. Sie wandert, sobald ihr ideologischer Träger erst einmal von der Bildfläche verschwunden ist, quasi automatisch von den Kunstgalerien in die Depots und Giftschränke der historischen Museen. Moral bekommt der Kunst offenbar nur in genau kalkulierten homöopathischen Dosen.

Nun haben wir Deutschen, wie Lessing einmal bemerkte, „an systematischen Büchern [...] überhaupt keinen Mangel“ (Lessing 1766, 165), allerdings gibt es offenbar ausgerechnet zum Verhältnis von Ethik und Ästhetik nur wenig Systematisches und das selbst scheint wiederum System zu haben. Da das Verhältnis beider, wie man bereits der bis hierher vorgenommenen ersten Sondierung des Terrains entnehmen kann, in vielen Fällen prekär, in jedem Fall aber unklar ist, gilt es ungeachtet der Vorbehalte Lessings, ein wenig System nachzuliefern, und das soll im Folgenden geschehen.

Nun fallen zunächst einmal das Schöne, das Ästhetische und das Kunstschöne nicht umstandslos zusammen. Im Kantschen Begriff des Ästhetischen waren das, was sich später einmal separieren sollte, nämlich das Kunstschöne und das Aisthetische, also das Erhabene, noch zusammen gedacht. Wenn die Sache also systematisch angegangen werden soll, dann ist zunächst einmal das Verhältnis von dem Aisthetischen, also dem sinnlich Wahrnehmbaren, und dem Ethischen zu bestimmen. Das Aisthetische funktioniert bei Kant in Gestalt des Erhabenen zuvörderst quantitativ, was übertragen auf die Sinne bedeutet, dass es um sinnliche Überlastungsereignisse geht. Kant macht solche sinnlichen Überlastungserfahrungen an wild tobenden Ozeanen fest, wir heute können uns da eher an Action Movies und Computerspiele halten, deren Funktionsprinzip auf ähnlichen Strapazen unserer Sinnlichkeit beruht. Die quantitative Überstrapazierung unseres Wahrnehmungsapparates und der von Kant imaginierte finale Triumph der Vernunft trotz eines solchen sinnlichen Overloads mag zwar einen relativ verlässlichen Effekt darstellen, er hat jedoch nur begrenzt ethische Implikationen. Allenfalls die Frage, welchen sinnlichen Torturen man sein Publikum aussetzen darf, mag noch eine gewisse normative Bedeutung aufweisen, jedoch auch hier haben sich aufgrund schlichter Gewöhnung die historischen Grenzen als ziemlich dehnbar erwiesen. Wenn das Aisthetische nicht ausgerechnet wie gelegentlich im Computerspiel als quantitative Übersteigerung moralisch zweifelhaften Verhaltens, also etwa als Video-Killen, solange die Wahrnehmung mitmacht, daherkommt, dann ist es eigentlich furchtbar harmlos. Insofern ist das Aisthetische, sofern es semantisch nicht problematisch übercodiert wird, ethisch ziemlich belanglos: Das Aisthetische und das Ethische lassen sich offenbar wechselseitig weitgehend in Ruhe, da sie schlicht unabhängig voneinander funktionieren. Insofern ist zunächst einmal wenigstens eines deutlich, nämlich dass es nicht die sinnliche Dimension des Ästhetischen ist, die ethische Risiken aufweist.

Wenn überhaupt etwas an der Ästhetik mit Ethik zu tun haben soll, dann ist dasjenige, was auf sein prekäres Verhältnis zum Ethischen befragt werden muss, entweder die semantische Codierung, also der Inhalt, oder aber das, was nach Kant vom bloßen sinnlichen Effekt abgespalten wurde, nämlich das Kunstschöne. Das Kunstschöne beruht wie auch das Ethische auf einer normativen Codierung von Sachverhalten. Und in dieser Hinsicht macht jener häufig bemühte Satz Wittgensteins, „(Ethik und Aesthetik sind Eins.)“² noch einen gewissen Sinn.

² Dieser vergleichsweise häufig zitierte sagt genauso wenig über die Ästhetik wie über die Ethik aus und sein eigener Status ist ob der Klammern, in die er gesetzt ist, alles andere als zweifelsfrei. Ganz unabhängig davon, dass Wittgensteins Äußerungen zur Ästhetik – etwa in den Vorlesungen zur Ästhetik - ebenso rudimentär wie unergiebig und uninspiriert sind, wird der Schlußschluss, zu dem Ethik und Ästhetik hier genötigt werden, vor dem Hintergrund der Wertproblematik gemacht. „Wenn es einen Wert gibt, der Wert hat, so muß er außerhalb alles Geschehens und So-Seins liegen.“ (Wittgenstein 1921, 80 (6.41)) Diese aus der Perspektive der Ethik gedachte und ästhetisch allenfalls angedeutete Wertfrage, die mit ziemlich viel Schaum daher kommt „Der Sinn der Welt muß außerhalb ihrer liegen.“ (Wittgenstein 1921, 80 (6.41)) und ethisch weitergeführt wird, gilt in der Tat für beide.

Allerdings - und das ist entscheidend - decken sich die beiden Normensysteme nicht und damit hört dann die Einheit genauso kategorisch wieder auf. Denn die Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst erfolgt anhand vollkommen anderer Parameter als die von Gut und Schlecht. Wir haben es also mit zwei Normensystemen zu tun, die sich grundsätzlich unterscheiden.

Das ahnte bereits Nietzsche, als er notiert, dass „der Kampf gegen den Zweck in der Kunst [...] immer der Kampf gegen die moralisierende Tendenz in der Kunst, gegen ihre Unterordnung unter die Moral [ist]. L'art pour l'art heißt: »der Teufel hole die Moral!«“ (Nietzsche 1889, 1004)

Und erst diese grundsätzliche Unabhängigkeit der beiden Normensysteme von einander bringt die Spannung in das Verhältnis von Ästhetik und Ethik, denn erst als jeweils autonome sind alle möglichen Relationen zwischen Kunst und Ethik vorstellbar. Kunst muss insofern nicht notwendig moralisch gut sein, vielmehr kann sie genauso gut auch moralisch bedenklich sein, ohne dass die Ästhetik zwangsläufig darunter leiden müsste und wir kennen historisch jede Menge Beispiele dafür. Dass etwas zum ästhetischen Kanon gehört, heißt noch längst nicht, dass es auch ethische Meriten aufweisen muss. Wenn so sämtliche Kombinationen von Ethischem und Ästhetischem prinzipiell denkbar und auch wirklich werden, dann ist gerade dies das Spannungsfeld, das so viele gesellschaftliche Diskurse provoziert.

Beide unabhängig voneinander funktionierenden Normensysteme beäugen sich offenbar äußerst argwöhnisch und ringen um die Vorherrschaft. Zugleich ermöglicht erst die Spannung zwischen diesen beiden normativen Systemen, dass Normen in Gesellschaften diskutiert und relativiert werden können. Denn nur dann sind Normen nicht mehr mit sich allein und können zum Gegenstand der Reflexion werden. So werden die Absolutheitsforderungen einer Moral immer schon durch eine Kunst unterlaufen, die sich ihr nicht umstandslos unterwirft, und das ist der Grund, warum die Künste sich in autoritären Systemen, die ihr Wertesystem systematisch gleichzuschalten suchen, so unbeliebt machen: Sie bedeuten allein dadurch, dass sie normativ anders organisiert sind, das Risiko, die herrschenden Normen und damit die Definitionsmacht solcher Systeme nicht anzuerkennen. Und auf solche Widersetzlichkeit reagiert autoritäre Gesinnung mit äußerster Unerbittlichkeit.

Umgekehrt ist Moral für Ästhetik eine Art Fremdkörper: Kunst im autonomen Kunstsystem funktioniert mittels eines Originalitätsimperativs und das bedeutet: nur sich unterscheidende ästhetische Gestaltung ist kunstfähig, der Rest sind Epigonen und Kopisten. Die Bedeutung dieses Originalitätsimperativs wird deutlich, wenn man sich vergegenwärtigt dass dieser Imperativ ganz anders, als Walter Benjamin das noch erwartete, durch alle Phasen technischer Reproduzierbarkeit der neuen Medien hindurch eine erstaunliche Vitalität bewiesen hat: Selbst unter den Konditionen digitalen Kopierens, des Sampelns und der Mash Up Medien scheinen noch Künstler-Subjekte Wert auf die Singularität und ästhetische Unterscheidbarkeit

ihrer Produkte zu legen und der Kunstmarkt funktioniert genau aufgrund dieser ausgestellten ästhetischen Differenzen. Dieser Originalitätsimperativ ist nicht nur ein ziemlich starker Motor für ästhetische Innovation im Kunstsystem selbst, er dynamisiert letztlich eben auch die angrenzenden Sozialsysteme und liefert damit eine kaum zu unterschätzende Leistung des Kunstsystems für die Gesellschaft. Kunst setzt Sozialsysteme unter Innovationsstress dadurch, dass sie sie mit immer neuen ästhetischen Angeboten versieht. Moral ist dabei enorm störend allein deshalb, weil sie die Freiheiten und damit die Chancen möglicher Innovation von vorneherein einschränkt. Normativ gemaßregelte Kunst ist daher ästhetisch zwangsläufig konservativ und wenig innovativ und in diesem Sinne ist moralische Kunst eher schlechte Kunst.

Zugleich unterbricht Moral noch einen weiteren Funktionszusammenhang von Kunst: Kunst imprägniert sich durch systematische Bedeutungs Offenheit gegen die Zeit. Kunst ist daher wesentlich polyvalent und d.h., sie kann immer wieder neu gedeutet und mit Sinn versehen werden³. So können ästhetische Objekte zu unterschiedlichen Zeiten zum Gegenstand höchst verschiedener und sich z.T. sogar widersprechender Sinnsetzungen werden. Kunst ist daher nie eindeutig, sondern konstitutiv mehrdeutig. Sie bietet eine Folie für höchst unterschiedliche Projektionen und sie widersetzt sich solchen Deutungsalternativen selten grundsätzlich. Moral versucht verzweifelt die irrationale Vielheit von Welt auf ihr kleines binäres Schema von Gut und Böse herunter zu brechen und d.h., der Moral inhäriert ein Wille zur Vereinheitlichung, dem nicht selten mittels Gewalt Geltung verschafft wird.

Moral funktioniert dadurch, dass alles über einen Leisten geschoren wird. Kunst hingegen funktioniert dadurch, dass ein neuer Unterschied gesucht und eröffnet wird. Solche neuen Unterschiede stellen für Moral regelmäßig eine existentielle Herausforderung dar: das ästhetisch Neue muss moralisch bewertet werden und sei es negativ. Gelänge das nämlich nicht, dann wäre die Moral am Ende. Moral wohnt ein Universalitätsanspruch inne und d.h., sie muss grundsätzlich alles entscheiden und bewerten können. Das ist auch die Leistung, die sie ihren Anhängern bietet: Sie erwerben mit der Moral ein sehr einfaches – meist eben zu einfaches – Instrumentarium, das ihnen bei jeder Entscheidung zuverlässige Kriterien liefern soll. Anhänger von Moral sind daher selten um Entscheidungen verlegen. Insofern geht Moral grundsätzlich alles etwas an, sie kann nichts außen vor und unbewertet lassen. Für Moral darf es daher keine weißen Flecken auf der Landkarte geben und gerade die Kunst als Hort kultureller Dynamik und

³ Interessant ist, dass Dilthey den systematischen Gegensatz von ästhetischer Polyvalenz und normativer Eindeutigkeit in seiner wissenschaftstheoretischen Reflexion weitgehend verdrängt. Offenbar sind normative Mehrdeutigkeiten für das Wilhelminische Bürgertum per se undenkbar. Und nur so können dann Kunst und Moral in derselben Klasse zusammen kommen: „Und innerhalb einer jeden dieser Klassen besteht dasselbe Verhältnis, oder wie könnten die Wahrheiten der Wissenschaft der Ästhetik ohne die Beziehung zu denen der Moral wie zu denen der Religion entwickelt werden, da doch der Ursprung der Kunst, die Tatsache des Ideals, in diesen lebendigen Zusammenhang zurückweist?“ (Dilthey 1883, 48)

Innovation muss von Moral beherrscht werden, will sie nicht ihren Scheck auf die Zukunft und damit ihre Reproduktionschancen sowie die Gewähr für ihre Anhänger verspielen. Denn gerade mit der Reglementierung von Kunst versucht sich die Moral gegenüber zukünftigen Überraschungen abzusichern. Dass Moral dabei den Prozess ästhetischer Reproduktion im Prinzip vereitelt, ist der Moral gleichgültig, geht es doch um den Erhalt der eigenen Definitionsmacht.

Dem Kunstsystem kann das hingegen weniger egal sein, denn es setzt im Prinzip die Reproduktion des Kunstsystems aus, in dem Moral ein auf Dynamik angelegtes System mit festgezurrtten Werten still zu stellen versucht. Kunst verträgt Moral bestenfalls bedingungsweise - etwa als die Moral von der Geschichte⁴. Denn jede Geschichte hat nun einmal ihre Moral, da Dramaturgien normativ codiert⁴ sind. Allerdings können solche Formen moralischer Prinzipschaltung, wie sie in Dramaturgien vorkommen, grundsätzlich von jeder Moral ausgefüllt werden. Und so muss dann auch jegliche Werteinschreibung in ästhetische Artefakte prinzipiell revidierbar sein, um die Möglichkeit alternativer Deutungen und damit die konstitutive Polyvalenz des Ästhetischen nicht von vorneherein zu vereiteln. Der Funktionsprozess der Kunst ist daher grundsätzlich daraufhin angelegt, Wertwandel verarbeiten zu können. Moral toleriert einen Wertwandel jedoch nur in entschieden begrenzteren Bandbreiten, bedeutet doch ein Austausch von Werten wenigstens tendenziell einen Wechsel der Moral.

Moral erträgt Kunst daher nur in der Bonsai-Variante, als kontrollierbaren kulturellen Zwerg auf der Fensterbank. Alles andere wird als latente Bedrohung aufgefasst und darauf reagiert Moral dann wie die meisten eher eng gebauten Systeme auch, nämlich aggressiv. Moral ist auf Kunst daher selten gut zu sprechen und wenn, dann handelt es sich dabei zumeist um ästhetische Belanglosigkeiten.

In Kunst und Moral opponieren daher nicht nur unterschiedliche Normensysteme, sondern darüber hinaus widerstreitet eben auch noch ein geschlossenes einem offenen System. Wenngleich auch das Kunstsystem ein normativ operierendes System ist, so ist es aufgrund seiner immanenten strukturellen Dynamik prinzipiell nicht abzuschließen. Der Originalitätsimperativ sorgt für die permanente Erweiterung des Kunstsystems, so dass jegliche Kanonbildung immer

4

Auf diese dramaturgischen Konditionen reflektiert auch Nietzsche, wenn er auf die normative Validität der Tragödie zu sprechen kommt: „*Was teilt der tragische Künstler von sich mit!* Ist es nicht gerade der Zustand *ohne* Furcht vor dem Furchtbaren und Fragwürdigen, das er zeigt? - Dieser Zustand selbst ist eine hohe Wünschbarkeit; wer ihn kennt, ehrt ihn mit den höchsten Ehren. Er teilt ihn mit, er *muß* ihn mitteilen, vorausgesetzt daß er ein Künstler ist, ein Genie der Mitteilung. Die Tapferkeit und Freiheit des Gefühls vor einem mächtigen Feinde, vor einem erhabnen Ungemach, vor einem Problem, das Grauen erweckt - dieser siegreiche Zustand ist es, den der tragische Künstler auswählt, den er verherrlicht. Vor der Tragödie feiert das Kriegerische in unsrer Seele seine Saturnalien; wer Leid gewohnt ist, wer Leid aufsucht, der heroische Mensch preist mit der Tragödie sein Dasein - ihm allein kredenzt der Tragiker den Trunk dieser süßesten Grausamkeit.“ (Nietzsche 1889, 1005)

vorläufig und retrospektiv verläuft, niemals jedoch die Zukunft des Systems und dessen Hunger nach Neuem zu erfassen vermag. Zukunftsoffenheit ist mithin konstitutiv für das Funktionieren des autonomen Kunstsystems und d.h., die Integration des Neuen ist eine der zentralen Leistungen dieses Systems. Das Kunstsystem arbeitet daher grundsätzlich mit Inklusionsoperationen, sobald Differenzen nachgewiesen und der Originalitätsverdacht erhoben werden kann. Einzig Redundanz wird systematisch negativ bewertet.

Moral dagegen kann nur geschlossen operieren: Denn Normen stellen nicht nur Exklusionsoperationen dar, sie können vor allem auch Neues nur durch Negation und d.h. durch Vernichtung oder Unterwerfung verarbeiten. Moral garantiert Stabilität durch den Ausschluss des Abweichenden. Dieser strukturelle Konservatismus widerstreitet dem Kunstsystem somit zutiefst. Moral ist insofern für Kunst keine gute, sondern eine ziemlich riskante Sache und das erklärt dann auch, warum auf Moral immer erst dann zurückgegriffen wird, wenn ästhetisch nicht mehr viel zu verlieren ist. Die parasitäre Partizipation an Moral wird von Kunstwerken mit ideologischen Obligationen zumeist nur dann eingegangen, wenn das Überleben im System allein aufgrund ästhetischer Leistungen nicht garantiert werden kann. Moral unterhält daher offensichtlich Affinitäten zum Epigonalen und ästhetisch Belanglosen. Der Mangel an ästhetischer Differenzproduktion und Originalität soll dabei durch moralisches Wohlverhalten aufgewogen werden, ein Kalkül, dem selten oder allenfalls temporär Erfolg beschieden ist.

Dabei ist Kunst keineswegs amoralisch und sie steht auch nicht außerhalb von Wertsystemen, ihre Beziehung ist nur wesentlich ambivalent: Kunstwerke operieren stets mit Werten und die Prozesse der Kunstrezeption sind in jedem Fall wertcodiert. Dennoch ist ihr normatives Votum nicht eindeutig, sondern umkehrbar und reversibel, also ambivalent. Kunst ist in diesem Sinne normativ ein unsicherer Kantonist und wenn Werke interpretationsoffen sind und d.h., wenn ihnen immer wieder neue Werte eingeschrieben werden können, dann macht das einzelne Werk kein eindeutiges normatives Statement.

So durchlaufen Kunstwerke in ihrer Rezeptionsgeschichte die erstaunlichsten moralischen Karrieren. Da avanciert der ebenso nationalpatriotische wie antisemitische und slawophobe Fontane zum großen Frauenverstehrer und Dichter der weiblichen Emanzipation, zum realistischen Chronisten, der gerade auch die soziale Unterdrückung der Wilhelminischen Gesellschaft beherzt geißelt. Und der furchtsame Hölderlin macht ebenso als Patriot in prominenten Tornistern des 1. Weltkriegs Karriere wie er in der Folge der Studentenbewegung zum Linksjakobiner mutiert. Derartige normative Schwenks und Umcodierungen um 180 Grad sind keineswegs selten und beileibe kein Zeichen mäßiger Kunst, eher im Gegenteil: Den Artefakten gelingt es offenbar nicht selten, sich von den teilweise durchaus beschränkten moralischen Horizonten ihrer Erzeuger zu emanzipieren.

Kunst hält Werte gewissermaßen in Bewegung: Sie reproduziert dabei Werte nicht zuletzt in ihrer Rezeption, denn jegliche Sinnzuweisung enthält eben nicht nur Sinn, sondern mit ihm zugleich auch Moral. Dabei bietet Kunst gerade auch neuen Werten eine Folie und d.h. einen kulturellen Ort der Einschreibung. Kunstwerke sind damit eine Textur, die zwar selbst über keine eindeutigen Werte verfügt, die aber im Prozess ihres Funktionierens notwendig mit Werten aufgefüllt werden muss. Kunst ist eine Art Lückentext der Moral: Vollständig sind die Texte erst mit moralischem Ballast, transportiert jedoch werden sie jedoch erheblich leichter und d.h. ohne das moralische Beiwerk. Dabei gilt es zu bedenken, dass nahezu jede Moral als ein solcher Ballast zu dienen vermag.

Und dass beinahe jede Moral möglich ist, ist keineswegs nur ein Zeichen der Kunst, sondern genauso gut auch der gegenwärtigen Zeitlage: Die Zeiten einigermaßen homogener Wertkonstellationen in Sozialsystemen sind, sofern keine fundamentalistischen Interventionen ins Haus stehen, weitgehend vorbei: Stattdessen zeichnen sich moderne Sozialsysteme durch eine Art Wertpluralismus aus. So wird man vermutlich auf jedem Quadratkilometer einer mitteleuropäischen Großstadt alle nur denkbaren Wertkonstellationen und Konfessionen dicht beieinander finden. Insofern sind nicht nur Gesellschaften, sondern selbst die Quartiere nicht mehr sauber normativ sortiert. Moralische Irritationen durch alternative Wertsysteme sind daher der Normalfall. Eine Moral jedoch, der so entschieden ihre Limitiertheit vorgehalten wird, ist grundlegend angeschlagen. Moral funktioniert unter pluralistischen Konditionen nur als domestizierte. So leidet Moral in der Postmoderne darunter, dass sie sich stets handzahn geben muss, ihr strukturelles Verlangen nach Universalität sich jedoch kaum unterdrücken lässt. Hinzu kommt, dass Wertsysteme stets immer auch machtcodiert sind und der zurückgehaltene Universalitätsanspruch somit auch einen Machtverzicht bedeutet. Gelänge es nämlich ein einziges Wertkonzept kulturell durchzusetzen, dann müsste eben auch der Machtanspruch kaum mehr gezügelt und die Macht nicht mehr geteilt werden. Nun ist das unter postmodernen Konditionen sicher nicht der Fall. Für jedes Wertkonzept ist eine kaum weniger attraktive Alternative zur Hand, ja es gibt nahezu so viele Normensysteme wie es gesellschaftliche Gruppen mit eigener Identität gibt. Wenn so sämtliche gesellschaftlichen Gruppen über identifizierbare moralische Wertsysteme verfügen, die sich in postmodernen Sozialsystemen bestenfalls gelegentlich und dann keineswegs in einem Punkt überschneiden, dann hat man es mit der permanenten Auseinandersetzung aller Wertsysteme miteinander zu tun. In der Postmoderne herrscht so etwas wie ein latenter normativer Bürgerkrieg, der nur dürftig von einem Set als gemeinsam deklariertes, aber längst nicht von allen geteilter elementarer Werte kaschiert wird.

Allein schon diese Situation, also eine Konstellation unversöhnlich konkurrierender Normensysteme, liefert für das Kunstsystem einen weiteren Anlass normativ äußerst

zurückhaltend zu agieren. Denn wenn die Kunst sich normativ entscheiden und ihre Polyvalenz aufgeben sollte, dann müsste sie zwangsläufig auf eine dieser Gruppen und deren Moral setzen und bliebe dann auf Gedeih und Verderb eben dieser Gruppe verbunden. Während in traditionellen Sozialsystemen mit einer vergleichsweise überschaubaren normativen Situation solche Spekulationen auf einen normativen Mehrwert etwa in religiöser Kunst noch einigermaßen aussichtsreich gewesen sein mögen, so würde sich gegenwärtig derart moralisch aufgerüstete Kunst mit ziemlich geringen Halbwertszeiten zufrieden geben müssen, was für ein auf Langfristigkeit angelegtes System wie die Kunst ziemlich fatal wäre.

Es spricht also nicht viel dafür, die Kunst zu moralisieren, denn das verkürzt ihre Lebensfähigkeit und ihre soziale Leistung enorm. Wenn Kunst mittels ihrer prinzipiellen normativen Offenheit einen Raum für das öffentliche Ausprobieren von Sinn- und Wertsetzungen bietet und wenn darin eine ihrer zentralen sozio-kulturellen Aufgaben liegt, dann käme die Schließung dieses Raumes durch einseitige moralische Stellungnahmen einer Verweigerung dieser kulturellen Funktion gleich. Das jedoch könnte Kunst sich kaum ernstlich leisten, geriete damit doch zugleich ihre gesellschaftliche Legitimation in Gefahr.

Der Sonderstatus, den autonome Kunst seit ihrem Bestehen für sich reklamieren konnte, nimmt sie genau von jenen moralischen Zwängen aus, denen ansonsten nahezu alles andere in Gesellschaften unterliegt. Der Kunstverdacht suspendiert bereits traditionell von beinahe jeglicher normativen Rücksichtnahme. Der Kunst sind moralische Verstöße nicht nur erlaubt, sondern geradezu geboten, die jeden anderen in ernstliche Schwierigkeiten brächten. Die Tabuverletzung wird damit als eine immanente Notwendigkeit des Kunstsystems akzeptiert, weil einem solchen Raum normativer Offenheit offenbar ein nicht unerheblicher Eigenwert beigemessen wird. Und nicht zuletzt wegen eines solchen Experimentierraums, so steht zu vermuten, leisten sich Sozialsysteme überhaupt Kunst. Dass verkrustete Wertsysteme dazu tendieren, kulturelle Entwicklungen eher zu behindern als zu fördern, gleichzeitig aber Sozialsysteme dringend auf Entwicklung angewiesen sind, bringt das Kunstsystem in Stellung. Insofern reduziert sich die Leistung des Kunstsystems nicht ausschließlich darauf, Sozialsystemen ästhetische Gestaltungsangebote zu machen, sondern eben auch Räume für die Applikation neuer normativer Standards bereit zu stellen. Allerdings bietet Kunst keine normativen Lösungen, denn die müssen die Rezipienten sich noch immer selbst suchen.

Wenn die Tabuverletzung sich solcherart als Kollateralschaden ästhetischer Produktion erweist, dann hat das durchaus auch für das Kunstsystem Auswirkungen: Kunst genießt bei diesem Schleifen normativer Standards zwangsläufig öffentliche Aufmerksamkeit und wird damit mit einem Attraktionswert versehen, der in Mediengesellschaften nahezu unbezahlbar ist. Mit diesem Aufmerksamkeitskapital honorieren Sozialsysteme offenbar die Kunst für ihre sozio-

kulturellen Leistungen und diese Entschädigung macht das Kunstsystem auch noch unter Konditionen wie denen der gegenwärtigen medialen Totalität überlebensfähig, die ihm nicht sonderlich gnädig gesonnen sind. Die gesellschaftliche Leitfunktion hat ohnehin längst das Mediensystem übernommen, die Orientierungsleistung, die der Kunst einst von ihrem sozialen Träger, dem Bildungsbürgertum, zugesprochen wurde, musste sie damit abgeben. Einzig der kulturelle und normative Freiraum nebst seiner Skandalfähigkeit sind ihr geblieben, denn das Mediensystem kann sich allein schon ökonomisch Experimente nur leisten, wenn sie massenhafte Teilnahme versprechen und dann sind es zweifellos keine Experimente mehr. Die moralische Schließung des Kunstsystems würde sie damit auf die normativen Reproduktionsschleifen des Mediensystems heruntertransformieren und dann fragte sich ernstlich, wozu es überhaupt noch einer Kunst bedarf. Insofern ist der Erhalt ihrer strukturellen Amoralität nichts weniger als eine Überlebensfrage des Kunstsystems.

Umgekehrt hat gerade das Mediensystem den Kunstvorbehalt, also die Tatsache, dass Kunst einen besonderen gesellschaftlichen Schutz genießt, nach Kräften ausgeschlachtet. Denn immer dann, wenn Kunst im Spiel war, sind Tabubrüche wohlfeil und nahezu ohne Risiko. Der Effekt, also das mit Tabubrüchen zu erzielende Aufmerksamkeitskapital, kann daher einigermaßen sorglos eingestrichen werden. Der Kunstverdacht sorgt so im Mediensystem für eine moralische Freifahrkarte, weil er normative Ächtung ausschließt. Das führt zu jener auffälligen Dichte krampfhafter Kunstsignale in normativ zweifelhaften Medienerzeugnissen. Auf Kunstmotive wird daher im Mediensystem nicht wegen ihrer ästhetischen Qualität, sondern einzig wegen ihrer Legitimationsleistung zurückgegriffen.

Bei allem Verständnis für das Gut sein Wollen - es mag vielleicht privat Sinn machen, in der Kunst ist es schlicht nicht angebracht. Kunst ist kein Ort für bigotte Gutmenschen, also jenen in Politik und Religion offenbar ziemlich verbreiteten Verhaltenstyp. Vielmehr leistet ästhetische Komplexität moralischen Einfachheiten gegenüber fühlbaren Widerstand. Allenfalls vermittelt, also als Raum für normative Explorationen, kann die Kunst von normativem Interesse sein.

All das, was sie bis jetzt gehört haben, ging von einigen Voraussetzungen aus, von denen gar nicht so sicher ist, dass sie immer noch gelten. Nämlich denen, dass neue Kunst zumindest noch formästhetische Differenzen und damit gestalterisch neue Formen schafft, dass die Dynamik der Kunst sich an diesen Differenzen orientiert und damit unabhängig vom Kunstmarkt bewegt, und dass es noch andere Differenzen zum Mediensystem gibt als die, dass die Zahl der Zuschauer im Kunstsystem definitiv geringer ist, sie dafür aber besser zahlen, dass also das System autonomer Kunst in seinen wesentlichen Parametern noch besteht.

Ob diese Voraussetzungen noch ernstlich Geltung beanspruchen können, müssen sie entscheiden. Sollten Sie sich gezwungen sehen, das zu verneinen, und dafür gibt es durchaus gute Gründe, dann wäre es letztlich auch egal, dann könnte Kunst genauso gut moralisch sein, denn es wäre an der Kunst dann ohnehin nichts mehr zu retten und Künstler beschränkten sich fortan auf das, was Nietzsche ihnen immer schon unterstellt hatte, nämlich „Genie[s] der Mitteilung“ (Nietzsche 1889, 1005) von was auch immer zu sein.

Literaturverzeichnis:

- Adorno, Theoder W. (1967): Keine Würdigung. In: Derselbe: : Gesammelte Schriften. Band 20: Vermischte Schriften I/II, S. 503-504.
- Dilthey, Wilhelm (1883): Einleitung in die Geisteswissenschaften. Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und Geschichte. In: derselbe: Gesammelte Schriften Bd. 1, Göttingen 2006.
- Kant, Immanuel (1790): Kritik der Urteilskraft. Werkausgabe Bd. X, hrsg. V. W. Weischedel, 4. Aufl., Frankfurt a.M. 1979.
- Lessing, Gotthold E. (1766): Laokoon. Oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. In: Derselbe: Werke in fünf Bänden, Bd. 3, 5. Aufl., Berlin und Weimar 1965, S. 161-332.
- Luhmann, Niklas (1993): Ethik als Reflexionstheorie der Moral. In: derselbe: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. Bd. 3, Frankfurt a. M. 1993, S. 358-447.
- Nietzsche, Friedrich (1889): Götzen-Dämmerung. Oder Wie man mit dem Hammer philosophiert. In: Derselbe: Werke Bd. 2, hrsg. V. K. Schlechta, 6. durchgesehene Aufl., München 1969, S. 939-1033.
- Schiller, Friedrich (1795): Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen. In: Derselbe: Werke, hrsg. V. L. Bellermann, Bd. 7: Philosophische Schriften. 2. Durchgesehene u. erläuterte Aufl., Leipzig o.J., S. 251-392.
- Wittgenstein, Ludwig (1921): Tractatus logico-philosophicus. In: Derselbe: Schriften. 4.-6. Tsd. Frankfurt a.M. 1963, S. 9-83.