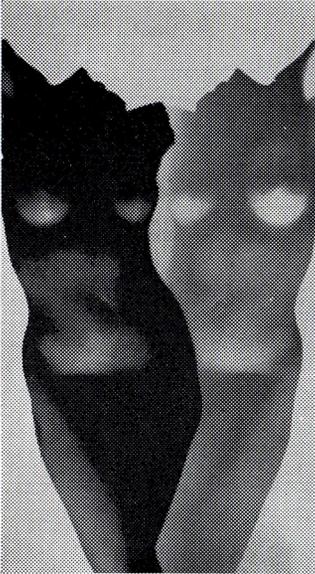


littera

DOKUMENTE · BERICHTE · KOMMENTARE / HERAUSGEGEBEN VON WALTER BÜCKMANN

Band 3



Literatur unterm Fallbeil

**Jugend
gefähr
dend?**

littera

DOKUMENTE · BERICHTE · KOMMENTARE / HERAUSGEGEBEN VON WALTER BÜCKMANN

Band 4



Was ist Kunst - und wann ist Kunst obszön?

**Kunst
vor dem
Richter**

Hans Gerhard Evers

Kunstverbote durch Sittengerichte

Vortrag und Sonderdruck der Zeitschrift Littera, 1964

littera-paperbacks im verlag e · w · hirsch + co frankfurt

Kunstverbote durch Sittengerichte

Nicht selten sehen wir uns vor die Tatsache gestellt, daß es Grenzsituationen gibt, in denen sich menschlicher Kunsttrieb und menschliche Sitte mißtrauisch gegenüberstehen. Damit versuche ich jene Antriebe zu bezeichnen, aus denen Justitia und Ars hervorgegangen sind: Auf der einen Seite der Kunsttrieb mit all seinen Schattierungen, seiner oft unverständlichen Tiefe und seiner manchmal prophetischen, manchmal provozierenden Art. Auf der anderen Seite die Sitte mit all ihren Schattierungen, mit der Ruhe des Herkommens, dem Schamgefühl, der Gewöhnung, manchmal auch der Erstarrung, die in Anmaßung enden kann. Zwischen Kunsttrieb und Sitte besteht eine immer lebendige Auseinandersetzung.

Aus der Sitte entwickeln sich Gesetzgebung und Rechtsprechung in festen, der Idee nach „unveränderlichen“ Normen.

Im folgenden möchte ich den Ausdruck „Gesetze“ dann anwenden, wenn es sich um juristisch fixierte Rechtssätze handelt.

Aus dem Kunsttrieb kann man kein kodifiziertes und in Paragraphen zusammengefaßtes System ableiten. Zwar hat man dergleichen oft versucht, aber niemals ist es zu einem gültigen Kodex der Kunstregeln gekommen, und es wird auch nicht dazu kommen. Deshalb ist aber die Kunst nicht willkürlich; in ihr geht es nicht weniger streng zu. Ich werde deshalb für alle Verpflichtungen, Gedanken und Übereinkommen auf Seiten der Kunst den Ausdruck „Spielregel“ gebrauchen. Dabei möchte ich aber ausdrücklich sagen, daß dieser Ausdruck nicht dahin verstanden werden darf, als seien die Regeln der Kunst spielerisch und willkürlich. Sie sind es nicht. Der Aufbau eines griechischen Tempels, die Folgen einer Klaviersonate sind streng, unerbittlich, auch wenn sie nicht auf ein juristisches Gesetz zurückgeführt werden können, sondern eben ihren künstlerischen Regeln folgen. *Spiel*-Regeln werden sie genannt, weil ein Element des Spontanen, des Im-Augenblick-Entstehenden, des Schöpferischen zum Wesen der Kunst gehört.

Zeigen wir zunächst an einigen Beispielen aus dem 19. Jahrhundert, wie unsere Großväter und Urgroßväter mit diesen Konflikten umgegangen sind. Dabei wird der Vergleich zwischen dem 19. und dem 20. Jahrhundert, wie ich voraus sagen muß, für uns nicht überall schmeichelhaft sein.

Das unmythologisch Nackte

Für den „Arc de triomphe“ des „Étoile“ in Paris hat François Rude die heute berühmte Gruppe „Aufbruch zum Kampf für das Vaterland“ geschaffen.

Als sie enthüllt wurde, erregte sie Anstoß. Zuerst: weil die Göttin der Freiheit, über den Köpfen der Krieger, mit gespreizten Beinen dargestellt war. Das war gegen eine Regel der weiblichen Schamhaftigkeit. Dann: weil sie mit weit geöffnetem, schreiendem Munde dargestellt war. Das galt als Verstoß gegen eine Spielregel der Kunst. Dieser Skandal kam jedoch nicht zu einem ernsthaften Austrag.

Etwas anderes kam dem Künstler zu Hilfe. Die Emotionen der Schamhaftigkeit treten nicht allein auf. Neben ihnen wirken auch die Emotionen des Nationalen, des Patriotischen. Die Leidenschaft der patriotischen Gesinnung war mit diesen Figuren zu Gunsten des Künstlers so mächtig aufgerufen, daß die Opposition des Schamgefühls oder gewisser Kunstregeln überrannt wurde.

Fünfzig Jahre später: An der neu erbauten „Großen Oper“ wurde die Gruppe des Tanzes, von Jean Baptiste Carpeaux, enthüllt. Sie war eine von vier allegorischen Darstellungen: die Musik des Dramas, des Liedes, des Orchesters, des Tanzes. In diesem Falle tobte der Skandal ungeheuerlich. Die Zeitungen überschrien einander, ein zorniger Bürger schrieb an die Direktion der Oper – einen von zahllosen Protestbriefen – : Er sei immer ein Besucher der Oper gewesen, aber jetzt könne er sie nicht mehr betreten. Er könne nicht mit seinen jugendlichen Töchtern an dieser Gruppe vorbeigehen.

Was war es, das ihn empörte? Doch nicht die Nacktheit? Unzählige nackte weibliche Figuren schmückten in Paris Bauwerke und Anlagen. Hunderte von



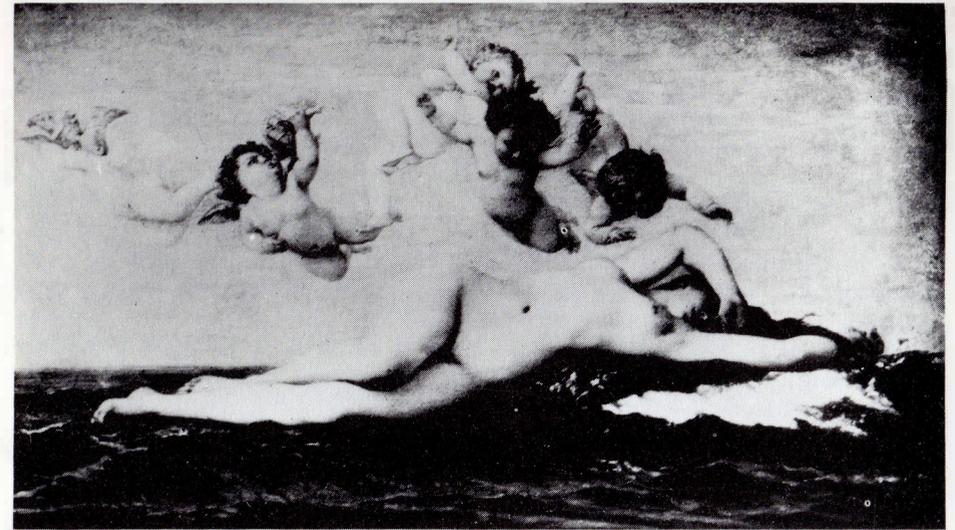
nackten Busen waren in der bisherigen und sind in der jetzigen Großen Oper zu sehen. Aber — nun kommt eine weitere Spielregel: die Bewegungen, die Haltungen der anderen nackten Figuren ließen erkennen, daß sie nicht eigentlich „nackt“ waren, sondern daß mit ihrer Nacktheit etwas anderes zum Ausdruck gebracht werden sollte, etwas Mythisches, Allegorisches. Alle diese Nymphen und Göttinnen betrogen sich, während sie nackt waren, ihrem mythologischen Auftrag angemessen und lenkten dadurch von ihrer Nacktheit ab. Aber diese Figuren von Carpeaux zeigten sich in einer Art von Rausch, von Ekstase, beinahe von Frenesie. Sie betrogen sich nicht mythologisch, wie man es von ihnen erwartete; sie hatten vielmehr Freude an ihrem Tanz, ja geradezu an ihrer Nacktheit! Das war das Entscheidende! Die Forderung der Sittlichkeit lautete: Nacktheit kann allegorisch geduldet werden, aber sie darf nicht Freude machen als Nacktheit, als Sinnlichkeit.

Eines Tages war es zum Äußersten gekommen. Über Nacht hatte man ein Tintenfaß gegen die Plastik geworfen. Auf dem nackten Schenkel der Tänzerin prangte ein riesiger schwarzer Klecks. Der Direktor brach zusammen. Er telegraphierte an Carpeaux nach Südfrankreich, die Figur sei verloren, er müsse sie entfernen lassen. Aber Carpeaux durchschaute die Situation viel schneller und viel richtiger. Er telegraphierte zurück: Statue stehen lassen, Tintenleck stehen lassen. Das war die entscheidende Wendung. Zwar versammelten sich die Schaulustigen und Skandalfreudigen weiter vor der Oper, aber sie sahen nicht mehr die Nacktheit, sondern sahen die schwarze Tinte auf dem weißen Marmor. Sie waren abgelenkt, — und nach einiger Zeit hatte man sich an alles gewöhnt. Die Tinte konnte entfernt werden und die Gruppe stehen bleiben, und heute — wie in jedem Reiseführer nachzulesen — ist diese Gruppe von Carpeaux das einzige Kunstwerk, das unter den unzähligen Malereien und Plastiken der Neuen Oper mit dem Stern des Außerordentlichen und Ruhmvollen ausgezeichnet ist.

Zur annähernd gleichen Zeit, im Jahre 1863, stand der Kaiser Napoleon III. im Salon der „Refüsierten“ vor dem „Frühstück im Freien“ von E d o u a r d M a n e t.



Manet (Ausschnitt)



Schon wurde das Gefolge stutzig, ob man wohl seine Meinung ändern müsse . . . Da wandte sich der Kaiser mit einer Gebärde des Unwillens ab! (Nach anderen Berichten schlug er mit der Gerte gegen die Reitstiefel, denn er kam vom Reiten.) Es konnte also dabei bleiben: das Bild verletzte das öffentliche Schamgefühl, es stand im Wirbel eines Skandals.

In der selben Ausstellung im selben Palast, aber aus dem Saale der offiziellen Kunst kaufte der Kaiser dagegen die „Geburt der Venus“ von A l e x a n d r e C a b a n e l, und zwar „weil sie in ihrer Haltung einem kunstvollen Rhythmus gehorcht; schöne, geschmackvolle Rundungen aufweist; einen jungen, lebensvollen Busen; Hüften von vollendetem Schwung und weil ihre ganze Linie harmonisch und rein dahinfließt.“ (J. Rewald, Geschichte des Impressionismus, I, S. 73.) Für den Künstler Alexandre Cabanel bedeutete der Ankauf durch den Kaiser auch Beförderung innerhalb der Ehrenlegion zum höheren Offiziersgrad und Ernennung zum Mitglied des Institutes der schönen Künste.

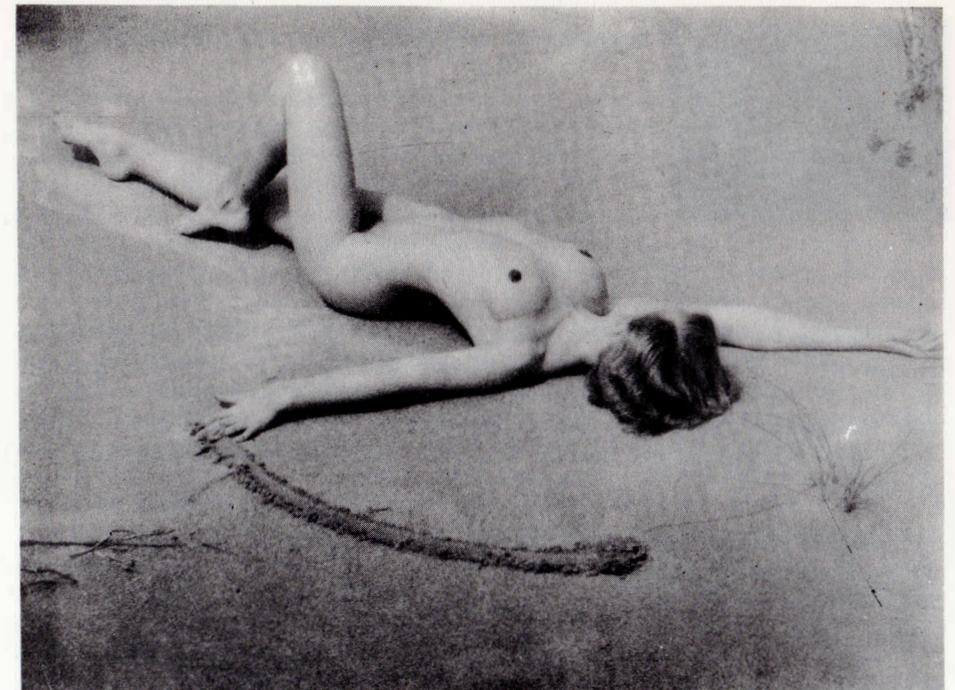
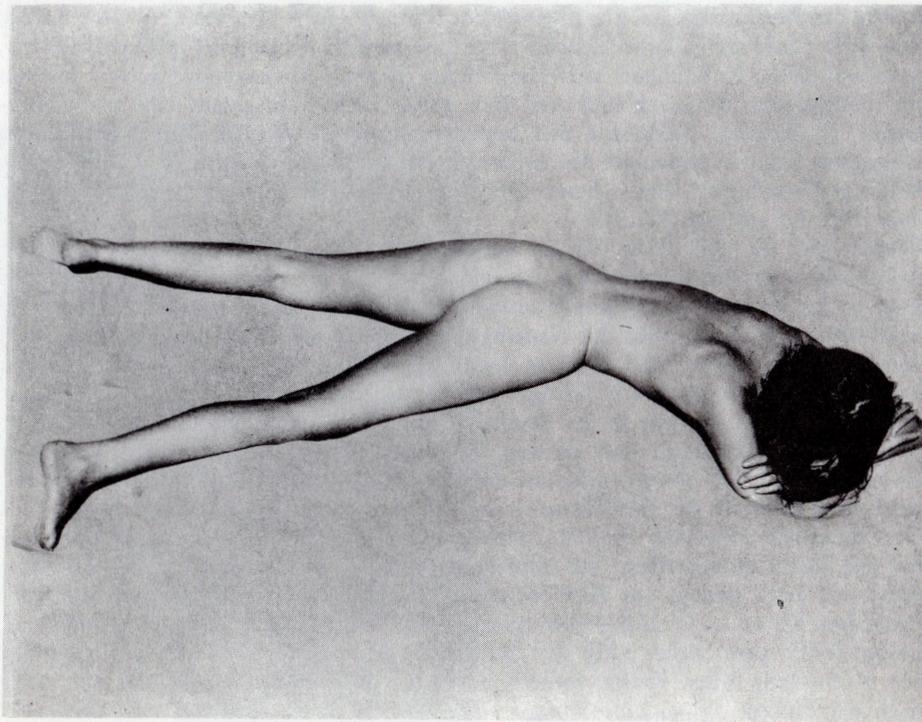
Woran liegt es, daß diese Venus von Cabanel, die wir heute für unbedeutend halten, die aber sicher wollüstiger ist als der Manet, zu keinem Skandal führte? Es liegt an der Beachtung des bereits erwähnten Gesetzes: das Zurückdrängen in eine bekannte Mythologie hebt die Nacktheit auf. Es ist eben nicht eine nackte Frau, sondern es ist Venus. Und es sitzen keine bekleideten Männer neben ihr, sondern Amoretten, von denen sie besichtigt wird. Dazu kommt: Die Venus von Cabanel windet sich genau so, wie es der Beschauer von ihr in dieser Position erwartet. Sie entfacht keinen Skandal, weil sie den Zuschauer bestätigt. Dagegen kümmert sich die nackte Frau von Manet nicht um die Meinung des Beschauers, sie bestätigt ihn nicht, eher sieht sie ihn kritisch an — und also antwortet er mit Beleidigtsein.

Drei Skandale innerhalb des 19. Jahrhunderts. Aber bei keinem dieser Skandale hat die Justiz eingegriffen. Die Gesellschaft des großen, selbstbewußten Bürgertums war stark genug, um diese Skandale — und noch viele andere innerhalb der bildenden Kunst — in sich selbst auszutragen, ganz sicher nicht aus Mangel an Leidenschaft, ganz sicher nicht aus Schonung für die Künstler, die sich vielmehr mit Aufbietung aller Kräfte wehren mußten. Aber dieses Bürgertum rief nicht nach der Polizei.

Und so muß ich überhaupt berichten, daß ich für das gesamte 19. Jahrhundert keinen einzigen Fall gefunden habe, in dem ein bildender Künstler, den wir auch heute noch nennen, oder ein Werk der bildenden Kunst, das wir auch heute noch als Kunstwerk anerkennen, wegen Unsittlichkeit vor Gericht gestanden hätte. Natürlich haben auch bildende Künstler vor Gericht gestanden, Honoré Daumier zum Beispiel, aber niemals wegen Unsittlichkeit, sondern wegen Majestätsbeleidigung, ein anderer wegen Gotteslästerung. Die großen Prozesse des 19. Jahrhunderts über Sittlichkeit und Unsittlichkeit in der Kunst betrafen die Werke der Literatur: die „Madame Bovary“ von Flaubert, die „Blumen des Bösen“ von Baudelaire, die „Lucinde“ von Friedrich Schlegel. Das sind die „Muster-Prozesse“, mit denen das 19. Jahrhundert das Verhältnis zwischen Kunst und Sitte abzugrenzen versuchte. Und es muß gesagt werden, daß es dann die außerordentlichen Leistungen waren, die angeklagt wurden, und in jedem dieser Fälle auf Seiten der Verteidigung wie auf Seiten der Anklage Männer von Format diese Klärung versuchten. Es passierte ihnen nicht aus Versehen, sie wußten, um was es sich handelte und daß ihre Prozesse vorbildlich werden würden, und dementsprechend bemühten sie sich, ihren Gegner zu achten, obwohl sie ihn angriffen.

Wo liegen heute, im 20. Jahrhundert, die Skandale bereit?

Die Fotografie von E. Weston kann ich ohne Scheu zeigen, es ist eine berühmte Fotografie und längst in viele fotografische Standardwerke eingegangen. Mit anderen Worten: an das Nackte als solches sind wir vollkommen gewöhnt, und niemand empfindet es als unsittlich, vollends wenn es sich so selbstvergessen darstellt.



Auch die Fotografie des australischen Mädchens von dem Fotografen De l'Isle stammt aus einem internationalen Jahrbuch der Fotografie und ist in vielen Tausenden von Exemplaren in zahlreichen Ländern bekannt. Auch dieser Akt ist selbstverloren, doch zeigt er bereits mehr Bewegung und Unruhe, und stellt somit schon mehr Kontakt zum Betrachter her.

Spanien wirbt für seine Strandbäder. Ich habe mir erzählen lassen, daß es (abgesehen von dem Verbot, zweiteilige Badeanzüge zu tragen, das soeben erst aufgehoben wird) – zeitweilig eine Verfügung gab, nach der weibliche Strandgäste nicht flach auf dem Sand liegen durften. In der Tat zeigen alle Abbildungen in den offiziellen Prospekten die Frauen in irgendeiner Weise aufgestützt. Dabei ist das Aufstützen – falls es irgendwo eine solche Vorschrift geben sollte – anstrengender als das Liegen. Es führt zur Verkrampfung und zum Gegenteil von Erholung. Falls also irgendeine Behörde eine solche Anordnung geben würde, so würde sie die Verkrampfung in Kauf nehmen, um einer Sitte zu genügen, die mit der Vorstellung des flachen Liegens einen Anreiz zur Sinnlichkeit verbindet, entweder bei denen, die liegen, oder bei denen, die es sehen.

spanien
jede woche

DER SOMMER DER SPANIER

SPANIEN steht im Zeichen des jährlichen Sommeraufbruchs. Zum 1. Mai und bis zur anschließenden Ferienzeit, die in diesen Wochen sämtliche Straßen und Verkehrsmittel beherbergt, kommt jetzt auch die Vollerholung der spanischen Einwohner. Auch die kleinen Plätze am Meer, in Gebirge oder in den



Briefmarke
Die nackte Maja

Aber Spanien ist keineswegs ein besonders prüdes Land. Im Jahre 1930 brachte es eine Serie von Briefmarken mit den Werken des Malers Goya heraus, darunter das Bild der nackten Maja. In Spanien war das möglich. Nicht dagegen in Amerika oder wenigstens nicht in allen Staaten der USA. In einigen dieser Staaten wurden Briefe mit den Marken der nackten Maja von der postalischen Beförderung ausgeschlossen.

Mit anderen Worten: auch heute kann man nicht voraussagen, was gerade Sitte ist. Sie wechselt, sie ist emotional, sie ist unberechenbar. Da nicht jede Regung der Sittlichkeit gleich zum juristischen Gesetz wird, macht man sich offenbar „Faustregeln“. Dazu ein Beispiel, aus einem Heft der Zeitschrift „Playboy“, über das sich der Playboy selber wundert. Das linke Bild, mit dem nackten Oberkörper des Mädchens, mit der Männerhand, die den Busen preßt, ist erlaubt. Das rechte Bild, das einen ebenso nackten Oberkörper zeigt, aber eine eher amüsiert-abwehrende Bewegung des Mannes dazu, ist verboten. Weshalb so im Jahre 1963 entschieden wird, ist schwer zu begreifen. Vielleicht ist überhaupt die Zusammenstellung von nackter Frau und bekleidetem Mann unerwünscht.

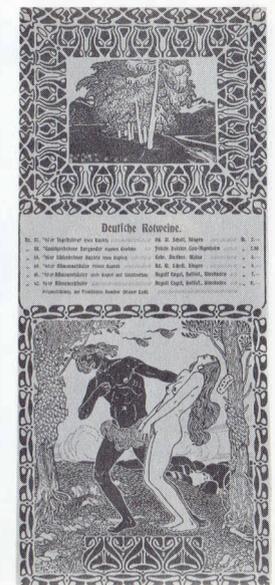


Wie geht Justitia vor, um zu Gesetzen zu gelangen?

Hier stoßen wir auf die sogenannte „Lex Heinze“, die über 10 Jahre die deutschen Künstler, ja die gesamte deutsche Öffentlichkeit beschäftigt hat. Herr Heinze war keineswegs ein Jurist oder ein hoher Ministerialbeamter, der das Gesetz eingebracht hatte. Er war vielmehr ein Zuhälter in Berlin, dem man im Jahre 1891 die Mittäterschaft an einem Mord nachweisen konnte. Er wurde deshalb zu 15 Jahren Gefängnis verurteilt. Die Zeitungen hatten den Fall und seine Hintergründe begierig aufgegriffen. Dadurch erfuhr der junge Kaiser Wilhelm II. davon, daß es in seiner Hauptstadt Berlin Prostituierte und Zuhälter gab. In dem schönen Impuls, diese Übel auszutilgen, beauftragte er mit einer Kabinettsordre sein Ministerium, ein Gesetz zu schaffen, das dergleichen Zustände unmöglich machen sollte. Vergeblich stellte man ihm vor, daß es Prostitution und Zuhälterei zu allen Zeiten und in allen Großstädten gegeben habe und daß die bereits bestehenden Gesetze eigentlich für den vorliegenden Fall genügten. Da der Kaiser durchaus ein neues Gesetz verlangte, so versuchte man – und hier waren nun ganz andere Kräfte am Werke als der junge Kaiser – dem neuen Gesetz eine Wendung in ganz anderer Richtung zu geben. Der geplante Text, der dem Reichstag zur Gesetzgebung zugeleitet wurde, lautete: „Mit Gefängnis bis zu sechs Monaten oder mit Geldstrafe bis zu 600 Mark wird bestraft, wer Schriften, Abbildungen oder Darstellungen, welche, ohne unzüchtig zu sein, das Schamgefühl gröblich verletzen, einer Person unter 18 Jahren gegen Entgelt überläßt oder anbietet oder zu geschäftlichen Zwecken oder in der Absicht, das Schamgefühl zu verletzen, an öffentlichen Straßen, Plätzen oder anderen Orten, die dem öffentlichen Verkehr dienen, in ärgerlicher Weise ausstellt oder anschlägt“.

Man nannte es schon damals einen „erbärmlichen Kautschuk-Paragraphen“, und es war zu fürchten, daß die Formulierung, „Abbildungen, welche, ohne unzüchtig zu sein, das Schamgefühl gröblich verletzen“, in der Anwendung zu einem Verbot jedes künstlerischen Schaffens führen könnte. So stand denn die gesamte deutsche Künstlerschaft einmütig zusammen, von Anton von Werner bis zu Max Liebermann, von Ferdinand Avenarius bis zu Maximilian Harden. Sie wehrten sich dagegen, als Künstler von ein-und-demselben Gesetz bedroht, ja überhaupt nur berührt zu sein, das eigentlich für einen Zuhälter und Mörder geplant gewesen war. Und wieder muß man zu Ehren unserer Großväter berichten: sie wehrten sich mit Erfolg. Zehn Jahre kämpften sie, dann war die „Lex Heinze“ in ihrer ursprünglichen Form zu Fall gebracht. Was dann Gesetz wurde, ist weit zurückhaltender formuliert.

In der Zwischenzeit aber, als man noch um die Lex Heinze kämpfte und ein gültiges Gesetz nicht vorlag, mußte auch damals die Obrigkeit sich mit Faustregeln behelfen. Die Hofbuchhandlung Schüler in Berlin verschickte eine illustrierte Einladung zu einer Ausstellung. Das Kaiserliche Hofmarschallamt schrieb zurück: „Euer Wohlgeboren sende ich anliegend zwei Einladungen zurück, welche Sie an Damen unseres Hofes gesandt haben. Ich möchte Sie darauf aufmerksam machen, daß es mir nicht angängig erscheint, Karten mit Darstellungen, welche ebenso un-künstlerisch als unanständig sind, überhaupt zu versenden, am allerwenigsten an Damen . . .“

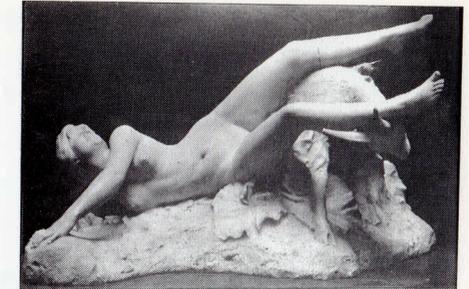
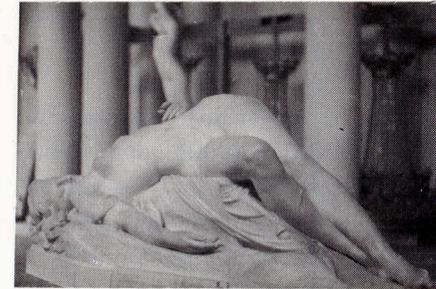


Auf dieser Einladung war eine nackte Quellnymphe abgebildet, etwa wie auf der Weinkarte von Darmstadt, die zu allerhöchster Gelegenheit auf der Tafel der allerhöchsten Herrschaften stand, nämlich zur Eröffnung der Ausstellung „Ein Dokument Deutscher Kunst“ auf der Mathildenhöhe im Jahre 1901. Die Faustregeln wurden also sogar in Hofmarschallkreisen nicht einheitlich gehandhabt. Was aber das Hofmarschallamt in Berlin durchaus hätte berücksichtigen müssen, bevor es seine Rüge erteilte, war, daß die beanstandete Zeichnung von Arthur Kampf stammte, den Seine Majestät der Kaiser ganz auffällig protegierte und eben mit kaum dreißig Jahren zum ordentlichen Professor an der Akademie der schönen Künste zu ernennen geruht hatte.

Die Polizei, die ebenso wenig wußte wie das Hofmarschallamt, nach welchen Kriterien sie eigentlich tätig werden sollte, richtete sich nach der Faustregel: Akt von der Seite ist sittlich, Akt von vorn ist unsittlich.

Nicht das Werk selber war zu beanstanden, sondern der Verkauf am öffentlichen Ort. Das führte dazu – und das ist kein Witz, sondern ist wirklich passiert – daß in der Dresdener Galerie die ruhende Venus von Giorgione als bewundertes Kunstwerk oben hing, (der Museumsraum galt nicht als „öffentlicher Ort“), daß dagegen die Postkarten nach dieser Venus, die unten in der Eingangshalle des Museums verkauft werden sollten, als Pornographien beschlagnahmt und vernichtet wurden, die ganze Auflage. Denn die Eingangshalle war ein „öffentlicher Ort“. Soviel einstweilen zu dem Bemühen auf Seiten der Gesetzgebung, zu Gesetzen zu kommen, was, wie wir sehen, nicht ganz einfach ist.

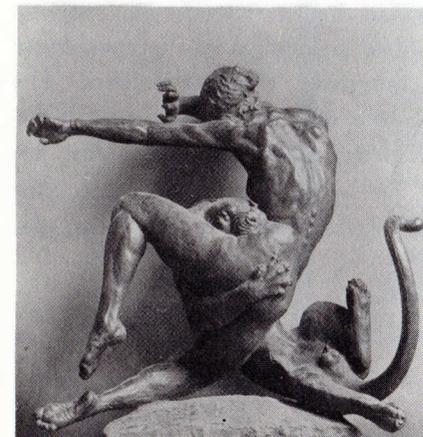
Giorgione



Nun zurück zu den Spielregeln der Kunst. Wir waren – wenn dieser paradoxe Ausdruck erlaubt ist – bei der liegenden Frau stehen geblieben. Gustave Schönerwerk, ein französischer Hofbildhauer, stellte ein an den Strand gespültes Mädchen von Camarina dar. Camarina, eine antike Stadt auf Sizilien, war einst von den Sarazenen zerstört worden. Kaiser Napoleon III. hat dieses Werk angekauft, denn es steht – oder liegt – im Vestibül des Schlosses Fontainebleau.

Man kann die liegende Frau auch als umgepurzelt darstellen. Dann ist es eine Bacchantin mit Ziegenbock, ein Beispiel gleich für zwei Spielregeln, die das Sexuell-Nackte möglich machen. Erstens ein Vorgang, der den Betrachter erheitert und ihm dadurch wohltut. Zweitens die Ersetzung des männlichen Partners durch ein Tier, in diesem Falle nicht einmal ein mythologisches Tier, sondern einfach einen Ziegenbock, womit das Ganze dann in das zugelassene Fach „Genre“ eingeordnet werden kann. Sonst ist die Verkleidung des Zeus in den Schwan bei der Leda oder in die Wolke bei der Io oder in den Regen bei der Danae und so weiter geradezu ein Trick für erotische Bilder. Sodomie wird bestraft, aber Mythologie ist erlaubt.

Forts. Seite 50



Mädchen und Panther, von Fritz Behn



236. CORREGGIO: Io.
Wien. Kunsthistorisches Museum

lich von Charles Coypel, dem Direktor der Galerie, gesammelt und wieder zusammengestückt, mit Ausnahme des Kopfes, der vollständig zerstört war. Eine gütige Vorsehung gewährte dem Correggio eine Reinkarnation in der Person des Prud'hon, der den heutigen Kopf malte.

Aus Kenneth Clark · Das Nackte und die Kunst · Phaidon Verlag

Schon früher stellte ich die ungestüme Leidenschaftlichkeit eines Tizian dem zarten Beben des Fleisches bei Correggio gegenüber. Sie sind wie Sonne und Mond der Sinnlichkeit. Und es ist der Eindruck nächtlicher Verzückung, den Correggio in seinem Bild der sich der wolkigen Umschlingung des Jupiter hingebenden Io festhielt [236]. Ihr Umriß, gleichsam ein Musterbild der Ekstase, verbindet den zurückgeworfenen Kopf der Maenade, die nackte Flanke der Nereide mit der Umrißlinie der Psyche aus einem in der Renaissance als Letto di Policleto bekannten hellenistischen Relief, und es wird begreiflich, wieso vor dieser Linienführung erfüllten Begehrens ein haltloser Charakter von zerstörerischem Neid gepackt werden konnte. Im achtzehnten Jahrhundert ging das Bild in den Besitz von Louis d'Orléans, dem Sohn eines bekannten Wüstlings, des Regenten von Frankreich über. Er ordnete sogleich seine Vernichtung an und soll selber den ersten Stich mit einem Messer getan haben. Könnte ein dionysisches Symbol wohl je eine echter dionysische Wirkung erzielen? Die Fetzen der Leinwand wurden heim-

Nach der Spielregel der großen Aufmachung darf man diese weiblichen Positionen zu Massenorgien zusammenstellen. Dann ergibt sich ein Bild wie der „Untergang Babylons“ eines Malers namens Rochegrosse, das im Jahre 1891 den Mittelpunkt des offiziellen Salons in Paris bildete. Dazu die gewaltige klassizistische Architektur, dazu der Marschtritt der Legionen, — es ist genau das Gleiche, vor siebzig Jahren, was bei uns als „Sodom und Gomorrha“ oder als Superfilm „Cleopatra“ mit Liz Taylor bei uns läuft. Unnötig zu sagen, daß sowohl 1891 wie 1964 die Zustimmung der Öffentlichkeit, also auch der Justiz und der Polizei, gesichert ist.

Rochegrosse



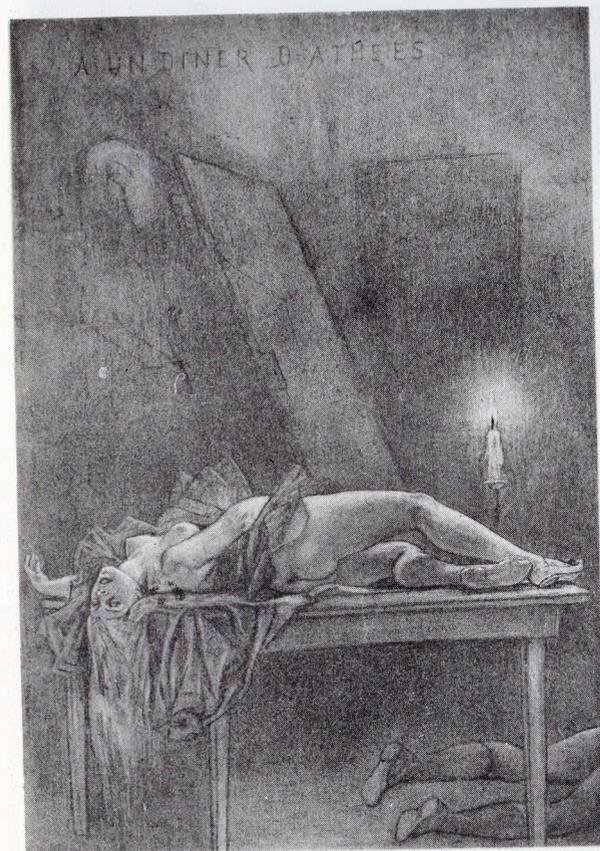
Rechts:
Sodom und Gomorrah
Halfis Club (G.-B.)





Prud'hon

Nun verbindet man die nackte, liegende Gestalt, sei sie Mann oder Frau, mit dem Schrecken, die dem Verbrechen folgen, also mit denjenigen Emotionen, die in der Lust am Gräßlichen, schließlich im Sadismus frei werden.



Rops

Prud'hon, einer der klassizistischen Maler zur Zeit des ersten französischen Kaiserreiches, malt die Gerechtigkeit, die den Mörder verfolgt. Der Leichnam unten ist annähernd hingeworfen wie das Mädchen aus Camarina. Da die Rächer oben nicht nur in die Welt der Allegorie gehören, sondern auch die Wiederherstellung der Sittlichkeit versinnbildlichen, werden der Darstellung eines vollzogenen Mordes keine Schwierigkeiten gemacht.

An diese Tradition, fortgeführt durch Felicien Rops (1833–1899), schließt Oskar Kokoschka an mit der Zeichnung zu seinem expressionistischen Drama „Mörder, Hoffnung der Frauen“ (1907), – die Zeichnung wurde im vorigen Jahre in Darmstadt gezeigt, die Aufführung des Dramas mit der Vertonung von Paul Hindemith, ist für dieses Jahr 1964 geplant.



Grosz



Kokoschka

Von höchster Bedeutung für die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst ist, daß diese Werke in einem inneren Zusammenhang durch viele Generationen stehen, den man kennen muß. Die Kunst und ihre Themen werden von Künstlergeneration zu Künstlergeneration weitergegeben. Ein Kunstwerk wie „Mörder, Hoffnung der Frauen“ ist nicht von einem einzelnen Künstler aus dem Nichts erfunden und sei er auch so gewalttätig wie ein junger genialer Expressionist. Es ist also nicht richtig, ein solches Blatt zu isolieren und dadurch zu verhindern, daß es eingeordnet ist.

10 Jahre später zeichnet George Grosz den „Mord in der Ackerstraße“. Bei der Beanstandung eines solchen Blattes mußte argumentiert werden, es wolle aufputschen, anklagen. Aber sollte man nicht auch einmal prüfen, ob nicht das Gegenteil gemeint und erreicht ist: die Ablenkung, die Ent-Spannung anstelle der Auf-Ladung. (Soeben ist in Italien ein Prozeß wegen vier Zeichnungen von George Grosz mit einem Freispruch beendet worden, die „künstlerische Qualität konnte nicht bezweifelt werden“).



Nichts ist so wesentlich wie die richtige Einordnung eines Kunstwerkes.

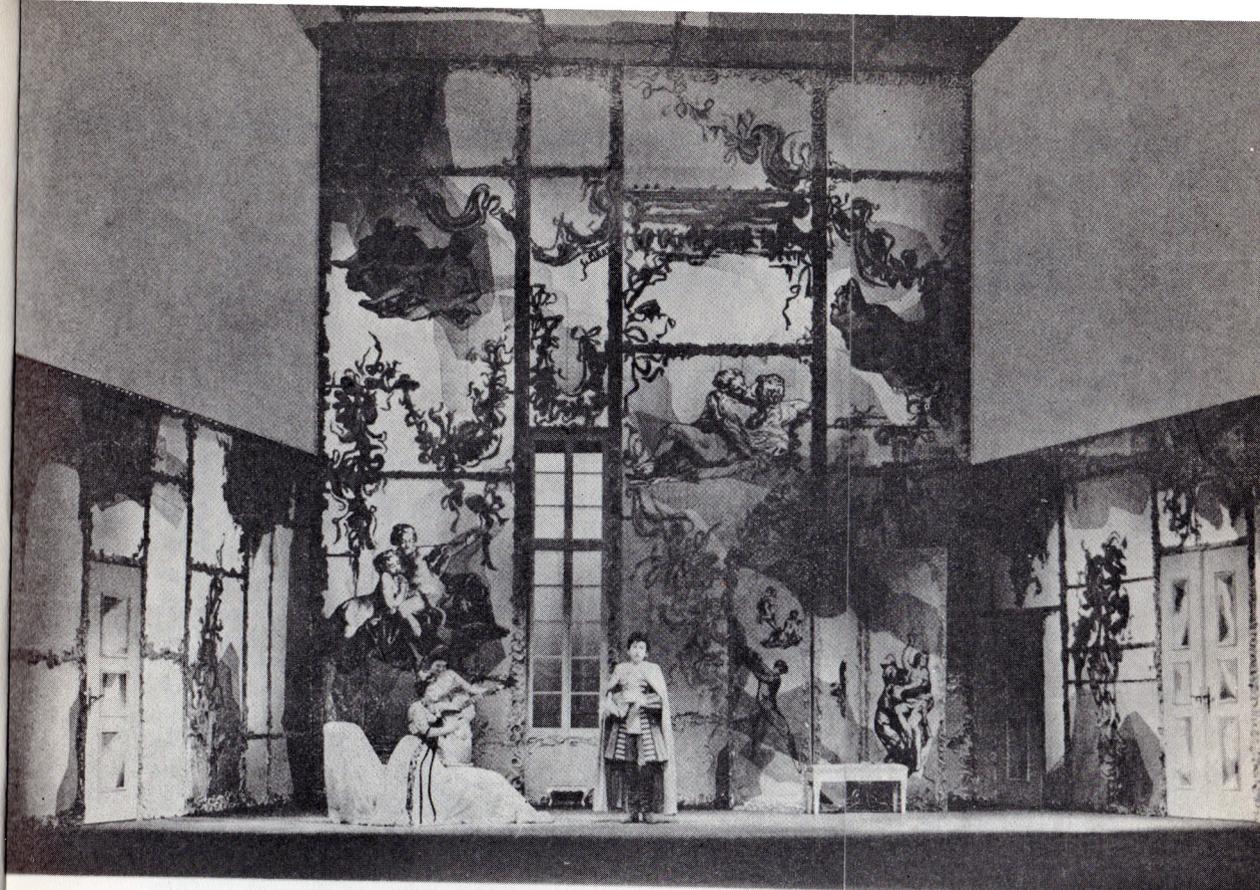
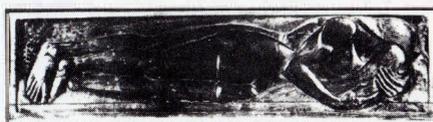
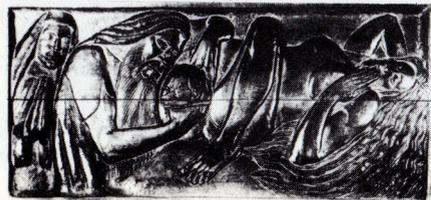
Carl Hentze, der Altmeister der Sinologie, hat einen großen Aufsatz über „Die Wanderung der Tiere um die heiligen Berge“ geschrieben, der im Jahrbuch „Symbolon“ IV erschienen ist.

Für den archaischen Menschen (es handelt sich in diesem besonderen Beispiel um Menschen aus dem südrussischen Kubangebiet, etwa um 1800 v. Chr.) ist die Urne das Haus des Toten. Der Mensch befindet sich nach dem Tode im Inneren der Urne. Auf der Wandung sieht er, von innen, die Tiere den heiligen Berg umschreiten. Es ist die mikrokosmische Wiederholung der makrokosmischen Wirklichkeit. So wie der archaische Mensch in den Nächten die Sterne des Tierkreises um die Achse des Himmels gewölbes wandern sieht, von Aufgang bis Untergang, so wird er die gleichen Tiere um sich herum sehen, wenn er in dem Totenhaus lebt.

Sollen wir glauben, nur die Menschen der archaischen Zeiten hätten so umfassend denken und in großen, mythischen Zusammenhängen empfinden können? Die Künstler des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart sind auf ihre Weise genau so dazu imstande.

Im vergangenen Jahre hingen in Mannheim, in der Ausstellung „Die Nabis und ihre Freunde“, vier reliefierte Bretter, geschnitzt von dem Bildhauer Georges Lacombe, 1868–1916. Sie gehören zu einem Bett. Vom Inneren des Bettes – und das Bett ist genau so der Weltort des Lebenden, wie die Urne der Weltort des Toten ist, – vom Inneren des Bettes ist er von den vier großen Wirklichkeiten umgeben. Auf der Fußseite: die Schlange der Unendlichkeit, die in sich selbst zurückkehrt. Sie bildet mit ihren Windungen ein riesiges Gesicht, vielleicht eine Sonne, vielleicht einen gestirnten Himmel. Auf der einen Langseite: der Tod, das Sterben. Auf der anderen Langseite: die Liebe, das Zeugen. Auf der Kopfseite: die Geburt. Es ist keine Frage, daß diese Tafeln zu einem ebenso großen Gesamt-Gedanken über das Dasein des Menschen gehören wie die alte Urne auch. Es ist auch keine Frage, daß wirklich eine Umarmung, ein Beischlaf dargestellt ist und daß wirklich bei der Geburt das Kind aus dem Schoße der Mutter dringt, daß die nackte Mutter mit gespreizten Beinen daliegt wie im Kreißsaal.

Wie unangebracht wäre es aber, eine solche Tafel aus ihrem Zusammenhang zu reißen und eine Einzelheit für unsittlich zu erklären.



Eine solche unsittliche Betrachtungsweise lag vor, als vor anderthalb Jahren gegen eine Inszenierung der Oper „Figaros Hochzeit“ von Mozart in Augsburg Anklage erhoben wurde. Die Aufführung einer Oper ist ein Ganzes, eigentlich könnte man schon Text, Musik und Inszenierung nicht auseinanderreißen. Das Bühnenbild ist aber ganz sicher eine einheitlich gedachte und einheitlich wirkende künstlerische Aussage. Wenn man schon den Text des Beaumarchais nicht wahrhaben wollte, wenn man schon von der Musik Mozarts abstrahieren wollte, dann mußte man wenigstens die Inszenierung und das Bühnenbild beisammenlassen. Innerhalb der Aufführung war es gar nicht möglich, irgendein Detail dieser großen Wände – weit größer und weit ferner als die Wände eines Zimmers – isoliert zu sehen. Wenn man aus diesem Ganzen ein einzelnes Detail herausfotografierte – und das konnte man nur mit einem Tele-Objektiv, sonst war es gar nicht möglich, – dann handelte man gerade der künstlerischen Sittlichkeit entgegen. Der Richter, der hier ein Strafverfahren eröffnen wollte, mußte prüfen, ob nicht eine solche Fotografie, anstatt einen Sachverhalt festzulegen, vielmehr die Tatsachen so stark verschob, daß es einer Verfälschung nahe kam.

Das Verfahren ist, auf Grund eben dieser Einsichten, nach kurzer Untersuchung eingestellt worden.

Forts. Seite 59



Ein Parallellfall aus der früheren Kunst: In Mailand steht seit 1790 die Villa Reale, die einst dem Kaiser Napoleon I. und seinem Hause als Palast diente und heute die Galleria di Arte Moderna beherbergt. Unter den Fenstern des Obergeschosses sind in Reliefs die Mythologien der griechischen Götter dargestellt. Wenn man ein Fernglas zu Hilfe nimmt, — aber auch nur dann — sieht man, daß darunter auch die Geschichte aus Homer ist, in der Ares und Aphrodite im Beischlaf auf dem Bett liegen und der betrogene Gatte Hephaistos ein Netz über sie wirft, so daß sie sich nicht rühren können, und wie er dann die anderen Götter herbeiruft und die Missetäter dem berühmten homerischen Gelächter preisgibt. Seit 170 Jahren gibt es diese Reliefs, und man hat nie davon gehört, daß die Sittenpolizei eingeschritten oder die Jugend der Stadt Mailand durch dieses Relief gefährdet sei. Weil es eingeordnet ist.

Ein ähnlicher Fall ergab sich bei einem Plakat, das von einem Schmierfinken in sexueller Weise überzeichnet war. Hier stellte die Anzeige, die der Schmierfink erheben wollte, eine grobe Fälschung dar. Das Gericht hat diesen Umstand erkannt und das Plakat als Beweisstück nicht zugelassen.



(4. Strafkammer des Landgerichts München I
am 12. 2. 63. (Az. 75 Js 19/963 - IV Qs 18/63)

Weiterhin wird zum Anstoß das Gräßliche.

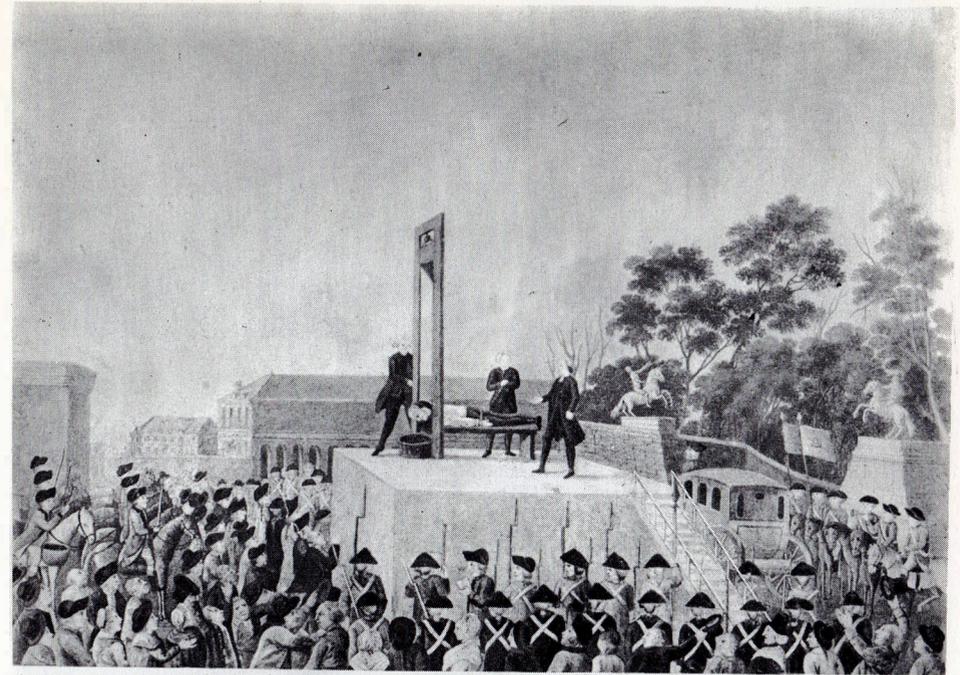
Genau so, wie man es hinnehmen muß, daß ein Künstler als Typus Mensch besonders sensibel ist, genau so muß man es hinnehmen, daß im Menschen – fast steht zu fürchten in jedem Menschen – ein Trieb ist, der lüstern nach dem Gräßlichen ist. Der Maler Goya hat die verstümmelten Toten des Bürgerkrieges um 1808 gezeichnet, der Maler Gericault hat die verstümmelten Toten der Anatomie gemalt, Rubens und andere den Kindermord von Bethlehem.



Goya



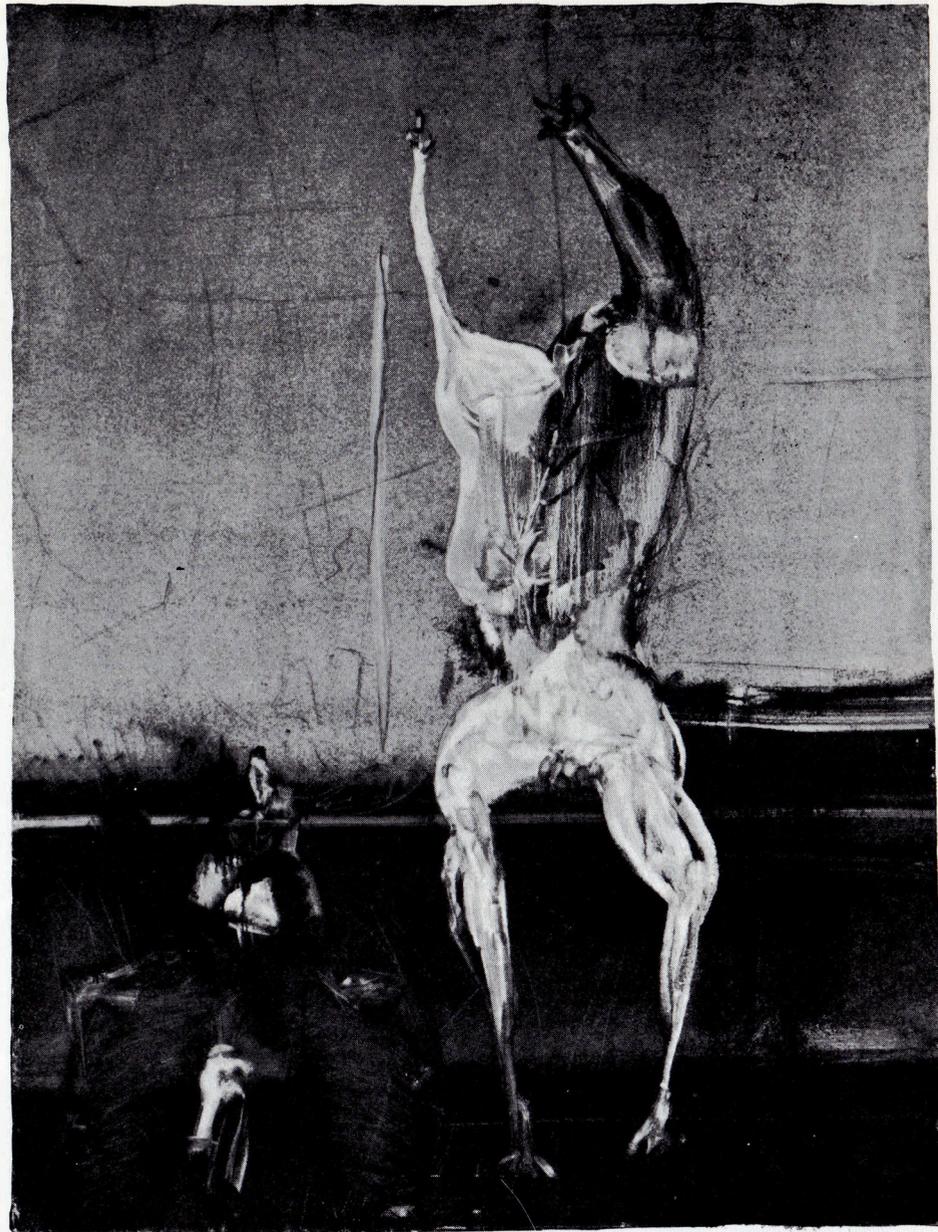
Rubens



Wieder müssen wir zu Ehren unserer Großväter sagen, daß sie diejenigen waren, die die Öffentlichkeit der Hinrichtungen fast ganz abgeschafft hatten. Vorher spielte sich ein großer Teil der französischen Revolution vor der öffentlichen Guillotine auf der Place de la Concorde ab; vorher braucht man nur Casanova oder einen anderen beliebigen Zeugen des Rokoko, der Renaissance, des Mittelalters zu lesen, immer waren die Hinrichtungen öffentlich, immer versammelte sich das ganze Volk um den Platz, und die Hinrichtungen waren unendlich viel häufiger als im 19. und 20. Jahrhundert. Immer öffentlich, im Namen des Römischen Kaisers, im Namen der christlichen Kirche, im Namen der Gerechtigkeit, im Namen des Volkes. Gericault zeichnete noch auf, was selbstverständlich war.



Wenn das 19. Jahrhundert die Öffentlichkeit der Hinrichtung verhindert hat – Dank ihm. Wir haben alle nicht mehr gewußt, was das ist, eine öffentliche Hinrichtung. Erst der Zweite Weltkrieg hat diese Scheußlichkeit wieder in die Öffentlichkeit gebracht. Hitler hat die Männer des 20. Juli, das Internationale Militärtribunal die Nürnberger Kriegsverbrecher hinrichten lassen, und man hat Filme davon gedreht; die Partisanen haben die Leiche Mussolinis auf öffentlichem Platz in Mailand aufgehängt. Auch wenn in Deutschland diese Bilder kaum gezeigt wurden, so hat sie doch die ganze übrige Welt gesehen, und sie stöhnt noch heute unter diesem Schock.



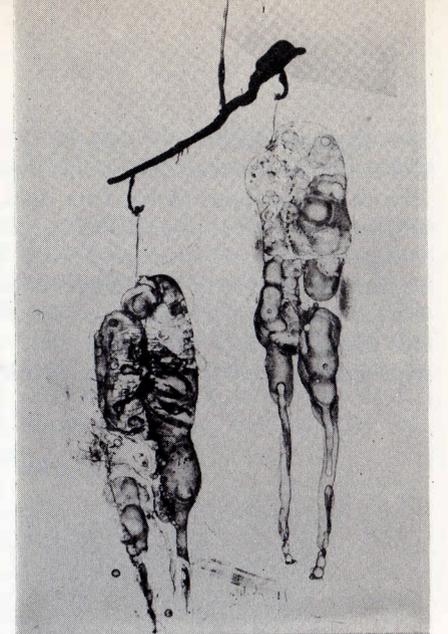
Paul Wunderlich

Zwei Figuren, Öl, 120 x 90

Wunderlich

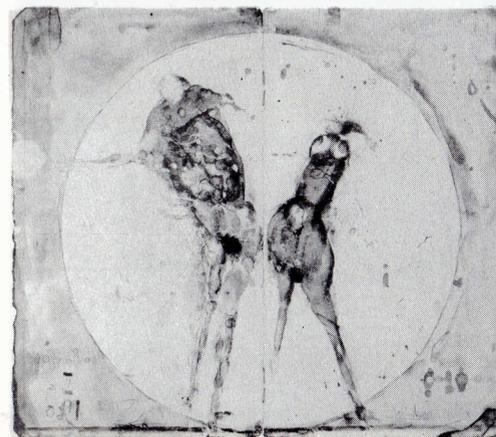
Müssen wir also Paul Wunderlich anklagen, wenn er ein solches Bild malt? Er sucht sich von dem Schock zu befreien, sich und uns, indem er ihn bewältigt, nicht indem er ihn verdrängt.

Es ist nicht die fein säuberliche Berichterstattung, die sogenannte Realistik, wie Gericault sie benutzt, sondern es sind die künstlerischen Mittel des 20. Jahrhunderts, die Paul Wunderlich beherrscht, es sind die emotionalen Kräfte, die aufgerufen werden. Sie scheinen ungenauer zu sein und sind doch in Wirklichkeit viel treffender, sie dringen viel mehr durch die Kruste der Gewöhnung in unser Herz.

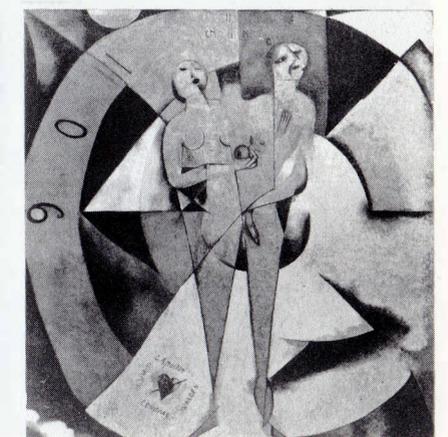


Paul Wunderlich macht eine Lithographie „Adam und Eva“. Ich brauche nicht zu sagen, daß sie eingeordnet ist in den uralten Zusammenhang der Weltbedeutung. Der Kreis, der Umfang, die Windrose, die Weltenuhr. Oder die Mythe, die Plato erdacht oder überliefert hat, daß das Menschenpaar ursprünglich eins gewesen sei, Mann und Frau mit der Bauchseite miteinander verwachsen. Die Gottheit habe sie auseinandergeschnitten, der Nabel sei die Stelle, wo sie vernäht worden seien, und nun suche jede Hälfte den Partner, die andere Hälfte, um sich wieder mit ihr zu vereinigen. Aber wir brauchen gar nicht bis Platon zurückzugehen. Es genügt, Marc Chagall zu zeigen. An Deutlichkeit der Windrose, der Turmuhr, des Hinweises, daß die Sexualorgane und nicht der Kopf oder das Herz in der Mitte des Menschenpaares sind, ist er Paul Wunderlich weit voraus.

Wunderlich

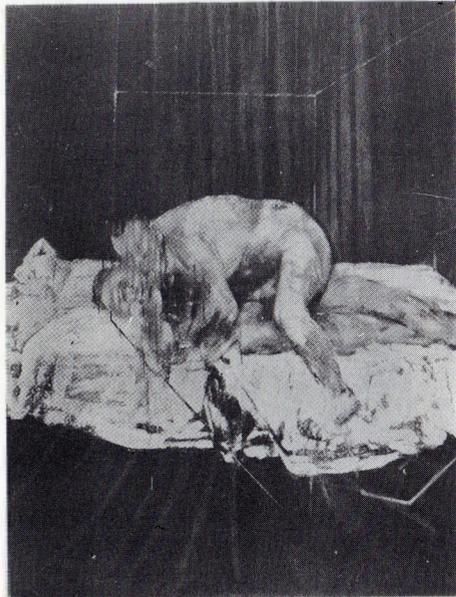
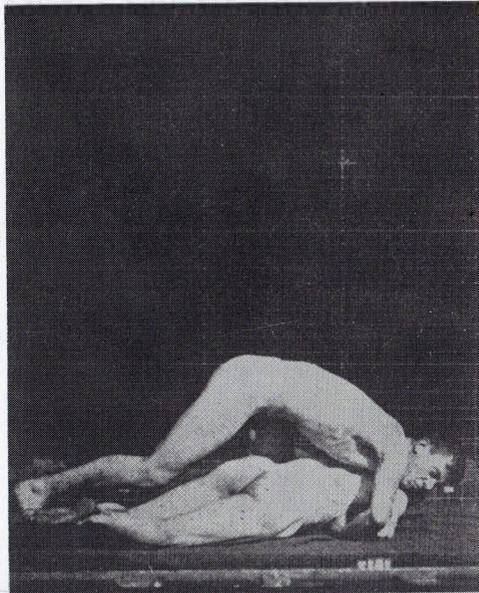


Chagall



Der englische Künstler Francis Bacon hat sich eben so weit durchgesetzt, daß seine Gesamtausstellung, in welchem Lande auch immer sie gezeigt wird, von dem jeweiligen Botschafter und bevollmächtigten Minister Großbritanniens eröffnet wird. Die amerikanische Zeitschrift „Art News“ hat im Oktober des vorigen Jahres nebeneinander eine Fotografie abgebildet, die gegen Ende des vorigen Jahrhunderts von einem Amerikaner namens M u y b r i d g e veröffentlicht wurde, eine der Vorformen der Kinematographie, und das Bild, das Francis Bacon aus dieser Vorlage entwickelt hat: wo der Ringkampf zu einer entsetzlichen, orgiastischen, verworfenen Entrücktheit zweier Männer gesteigert ist.

Muybridge



Bacon

Wie kommt es, daß von allen diesen Malern nur der eine Paul Wunderlich vor Gericht gezogen und verurteilt worden ist, weil er einen Zyklus von Lithographien mit sexuellem Thema geschaffen hat?

Warum ist kein Prozeß gegen Marc Chagall angestrengt worden, oder gegen Bacon, oder gegen Corbet oder gar gegen Pablo Picasso, von dem es genug unzweifelhaft sexuelle Bilder gibt? Wenn unsere Richter von demselben Rang sein wollten wie unsere Großväter, dann müßten sie den Prozeß nicht gegen einen – damals – unbekanntem Künstler führen, den sie vielleicht für ungefährlich hielten, sondern gegen die größten, bekanntesten Künstler, – wie damals, als der Prozeß gegen Baudelaire und gegen Flaubert geführt wurde. Dann müßten freilich ihre Argumentationen so durchdacht und so überzeugend sein, daß sie auch dem angesehensten Künstler gegenüber standhielten.



Picasso



Courbet

Wir werden also, es ist gar nicht anders möglich, nicht nur nach der angeblichen Strafwürdigkeit eines Kunstwerkes oder eines Künstlers fragen müssen, sondern ebenso nach der Psychologie des Staatsanwaltes oder des Richters.

In dem Falle Paul Wunderlich ist es zu einer Verurteilung gekommen, wenn auch nur zu einer Geldstrafe. (Unter demselben Senator, der zugleich Justiz- wie Kultursenator ist, wurde Wunderlich dann zum Professor an der Hochschule für bildende Kunst berufen. Anm. d. Hrsg.).



Paul Wunderlich

Helga, Öl, 77 x 63 Privatbesitz

Ich kenne nur einen einzigen Fall, daß ein Künstler, den wir heute mit Bewunderung nennen, wegen einer Anschuldigung auf Unsittlichkeit ins Gefängnis geworfen ist: Egon Schiele im Jahre 1912. Man kann entschuldigend sagen, es war wie ein Verkehrsunfall, fast ein Mißverständnis, es mußten mehrere Versager zusammenkommen; gleichwohl hat der Künstler entsetzlich darunter gelitten. Vierundzwanzig Tage war er gefangen, wochenlang wurde er überhaupt nicht vernommen, ganz und gar unwissend, was ihm denn vorgeworfen werde. Die Putzfrau, die in seinem Atelier aufräumte, hatte eine Zeichnung an der Wand gesehen, die sie nicht verstand, und sie hatte ihn angezeigt. Die Ortspolizei hatte sich mit Biederkeit bei dem vertrauenden Künstler eingeführt, dann plötzlich seine Zeichnungen beschlagnahmt und ihn ins Gefängnis abgeführt.

Die Situation des Richters gegenüber Schiele ist durch den Abschluß des sogenannten Verfahrens einschneidend gekennzeichnet: Der Richter hält sich für berechtigt, eine Zeichnung von Schiele zu verbrennen, und er tut es im Talar, als vollziehe er einen Akt der Gerechtigkeit, als sei durch diesen Akt des Vandalismus erwiesen, daß der Künstler Schiele Unrecht habe und „die Moral“ auf Seiten des Richters sei. Welche Nachdenklichkeit für uns. Wie dankbar wären wir, wenn dieser Richter nicht ein Vernichter, sondern ein Erhalter einer Zeichnung Schieles gewesen wäre. Wird nicht im allgemeinen die Vollstreckung eines Urteils anderen Personen übertragen als dem Richter selber, und galt nicht der Scharfrichter im Mittelalter sogar für unehrlich? Was sollen wir von einem Richter denken, der selber den Scheiterhaufen anzündet? Das Gelindeste ist, daß wir ihn für theatralisch halten.

Eine Berliner Galerie hatte chinesische Elfenbeinschnitzereien und japanische Holzschnitte des 17. und 18. Jahrhunderts, darunter Arbeiten von Hokusai, ausgestellt, Darstellungen erotischer Szenen. Sie gehörten einem Schweizer Antiquar und wurden nach Ausstellungsschluß zurückgeschickt. An der Grenze wird die Sendung vom Zoll geöffnet, die Beamten stutzen, der Vorgang wird der Staatsanwaltschaft des Kantons gemeldet. Die Öffentlichkeit war nicht erregt, sie hatte vielmehr überhaupt keine Kenntnis. Nur die Zollbehörde hatte etwas gefunden, womit sie nichts anzufangen wußte, sie berichtete darüber. Aber nun nahm das Unheil seinen Lauf. Man hat mir erzählt, der Staatsanwalt habe nicht gewußt, daß die Holzschnitte von Hokusai und Utamaro seien.

Ach, wenn er sich doch hätte berichten lassen, daß Hokusai einer der großen Künstler unserer Erde und ein Holzschnitt von ihm zwar zunächst Privateigentum, darüber hinaus aber ein Besitz aller Menschen sei. Der Staatsanwalt hätte dann die Blätter dem Zoll zurückgegeben, und nichts wäre geschehen. Es ist doch einfach nicht wahr, daß die Jugend oder die öffentliche Sittlichkeit gefährdet gewesen sei.

Zur selben Zeit wurde ein Neudruck des alten kulturhistorischen chinesischen Romanes „Kin ping meh“ beschlagnahmt. Ich habe den Roman seit meiner Studentenzeit in meinem Bücherschrank stehen, in der Übersetzung von Franz Kuhn, herausgegeben vom Inselverlag, — und ich sollte meinen, der Inselverlag sei ein guter, kein pornographischer Verlag gewesen. Ich begreife nicht, wie derselbe Roman, in derselben Übersetzung nach vierzig Jahren im Jahre 1960 in ein Sittlichkeitsverfahren verwickelt werden kann.

Nun lautet das Gesetz in der Schweiz anders als bei uns. Nicht nur der Autor



Utamaro, eigentlich Yusuke, wurde 1753 geboren. Schon in jungen Jahren nach Yedo gekommen, lebte er dort in der Nähe des Yoshiwara, des Viertels der Teehäuser und Kurtisanen, wo er die wesentlichen stofflichen Anregungen empfing. Er repräsentiert die höchste Blüte des japanischen Holzschnitts. Gegen Ende seines Lebens, 1804, wurde er wegen einer politischen Satire mit Gefängnis bestraft. Aus „Japanische Erotik“ R. Piper & Co Verlag München 1907

oder der Verleger oder Händler ist zu bestrafen, sondern das verurteilte Werk muß auch vernichtet werden. Und in der Tat: die Druckstöcke des Buches und das Schreibmaschinenexemplar der Übersetzung, das in der Schweiz war, sind vernichtet worden. Aber die Hokusais? Die chinesischen Elfenbeinschnitzereien? Hier genügt doch kein Achselzucken, daß sich ja ein Gericht lächerlich macht, das die Vernichtung eines Manuskriptes anordnet, von dem das Gericht selber weiß, daß es sich nur um einen Durchschlag handelt, und daß der Text längst gedruckt ist. (Das würde zu den Handlungen der Justiz zählen, die man als theatralisch bezeichnen könnte). Bei den Hokusais ist doch jedes Blatt, jeder alte Druck ein Original, und seine Vernichtung würde doch unsere Welt ärmer machen.

Der Prozeß ist durch zwei Instanzen gegangen, zweimal ist die Bestrafung der Schuldigerklärt und die Vernichtung der alten Werke bestätigt und angeordnet worden. Natürlich gab es eine Welle der öffentlichen Erregung. Umso gespannter mußte man auf die Entscheidung des Obersten Bundesgerichtes sein. Diese Entscheidung ist in Lausanne am 10. Mai 1963 gefällt worden. Die Verurteilung bleibt bestehen, doch ist die Anordnung, die inkriminierten Kunstwerke zu vernichten, aufgehoben und durch die andere Anordnung ersetzt worden, daß die Gegenstände einem geeigneten Museum zu übergeben seien, das Gewähr dafür biete, daß sie dem allgemeinen Publikum nicht zugänglich seien.

Im ersten Augenblick mag man erleichtert darüber sein, daß das Oberste Gericht



Tibetanischer
Tempelschmuck

nicht die Pose jenes Richters wiederholte, der die Zeichnung von Egon Schiele im Gerichtssaal an einer Kerze verbrannte. Aber im nächsten Augenblick befällt einen doch tiefe Verständnislosigkeit.

Hier ein Teil der Begründung, wie sie im „Tagesanzeiger“, Zürich, vom 18. Juli 1963 abgedruckt wurde: „Es ist möglich, daß solche Bilder im Fernen Osten anders betrachtet werden, doch kann diese Frage hier unentschieden bleiben, da es darum geht, Artikel 204 des Strafgesetzbuches anzuwenden. Denn es ist nicht zu bezweifeln, daß diese in der Schweiz und auch in den Ländern der europäischen Zivilisation für den durchschnittlichen Betrachter schockierend sind oder Ekel und Abscheu erregen, was allein entscheidend ist“.

Wie kann jemand im Jahre 1963 noch sagen, es gehe ihn nichts an, was in Japan gedacht wird? Wie kann er den Begriff „Ferner Osten“ in dieser juristischen Begründung verwenden, und wie kann er die europäische Zivilisation dagegen ausspielen, was doch nicht anders verstanden werden kann, als daß der Ferne Osten nicht oder weniger oder anders zivilisiert sei? Wir stehen in einem lebhaften Kulturaustausch – von politischen und wirtschaftlichen Beziehungen ganz zu schweigen,

Indischer
Tempelschmuck



mit Japan, wir haben japanische Studenten an unseren Hochschulen und europäische Studenten in Japan. Wir schicken eben in denselben Monaten des Jahres 1963 die Berliner Philharmoniker nach Japan und lesen in unseren Zeitungen von der begeisterten und ergriffenen Aufnahme, die die Japaner unserem Beethoven und dem Fidelio entgegen bringen. Sollen die japanischen Zeitungen im gleichen Augenblick davon berichten, daß Werke ihres Hokusai in unserer europäischen Zivilisation vernichtet werden? Würden wir uns dann nicht der europäischen Zivilisation schämen müssen? Ich habe eben den prähistorischen Krug aus dem russischen Kubanbecken herangezogen, weil die Menschheit eine Einheit ist. Tausend Publikationen in allen Ländern aus Prähistorie, Archäologie, Völkerkunde, das „imaginäre Museum“ der Welt insgesamt stimmt darin überein, daß der Begriff der „Europäischen Zivilisation“ – im Gegensatz zu einem Fernen Osten, zu einer fremden Welt – überholt ist. Wie können wir es zulassen, daß unsere Juristen erklären: das geht uns nichts an? Es geht uns eher an! Im 20. Jahrhundert ist uns Hokusai und Sinan so nahe wie Dürer und Hodler. Wir können diesen hohlen Hochmut auf die europäische Zivilisation nicht mehr ertragen.

Dann der weitere Satz: . . . „es geht darum, Artikel 204 des Strafgesetzbuches anzuwenden.“ Die Überprüfung durch das Oberste Bundesgericht bedeutet doch vor allem, daß die Richter die Lebensbereiche gegeneinander abwägen und die juristische Tätigkeit in ihrer Reichweite, aber auch in ihrer Begrenztheit sehen. Die Juristerei sollte kein Spezialistentum sein, das mit anderen Lebensbereichen keinen Kontakt mehr zu haben braucht.

Vor einem Werke von Hokusai oder von Goethe oder von Shakespeare oder vor dem Alten Testament, die an manchen Stellen genau so offen sind, wie der chinesische Roman oder ein Holzschnitt von Hokusai, handelt es sich nicht darum, „einen Artikel anzuwenden“, sondern Respekt zu haben.

Mir kommt es so vor, als drückte sich das Oberste Gericht um die eigentliche Entscheidung herum und suchte ein Mauselloch, um den Schwarzen Peter jemand anderem zuzuschieben.

Und wem schieben sie den Schwarzen Peter zu? Den Museen? Sollen nun die Museen Aufbewahrungsstätten werden für das, was das Oberste Gericht als „ekel- und abscheuerregend“ gekennzeichnet hat? Und wie sollen die Museen diese Werke und Werte annehmen, die ihnen gar nicht gehören? Wird denn, angesichts des besagten Artikels 204 das Recht über das Eigentum aufgehoben? Die Hokusai-Holzschnitte haben doch auch dem Staat niemals gehört, es sei denn, man erkenne dem Staat einfach das Recht zu, über Privateigentum und Privatbesitz zu verfügen? Dazu der bereits erwähnte Fall Paul Wunderlich in Hamburg. Wunderlich stellt eine Folge von jeweils zwölf Lithographien in je fünf Exemplaren her. Eines dieser fünf Exemplare bildet die Grundlage für die Verurteilung, das Exemplar wurde von der Strafjustiz beschlagnahmt und erst dem Kriminalmuseum, dann dem Sexual-Forschungsinstitut der Hamburger Universität zugewiesen. Ein anderes der fünf Exemplare hat das Museum of Modern Art in New York angekauft. Was hat das Sexual-Forschungsinstitut in Hamburg für sein Exemplar bezahlt? Wie kommt der Hamburger Staat dazu, sich etwas anzueignen, wofür ein Museum in Amerika bezahlen muß?

Genau an dieser Stelle haben unsere Großväter rebelliert, und mit Erfolg. Sie haben sich dagegen gewehrt, daß Werke der Kunst mit demselben Gesetz bedroht und verfolgt werden wie Zuhälter und Dirnen. Sie haben sich dagegen gewehrt, mit Erfolg, daß ein Blatt von Hokusai oder von Paul Wunderlich in der gleichen Weise behandelt und beschlagnahmt wird, wie das Instrument, mit dem irgendein Mörder oder Falschmünzer ein Verbrechen verübt hat.

Jurist wird man nicht an einem Verhandlungstage und Kunstverständiger auch nicht.

Die Kunst ist eine Einheit, man kann weder beliebig zwischen alter und gegenwärtiger Kunst unterscheiden, noch kann man beliebig zwischen großer und kleiner Kunst unterscheiden. Wir fragen ja auch nicht zurück, ob wir es mit einem großen oder kleinen Juristen zu tun haben. Es geht heute nicht mehr an, daß ein Gericht sich in Sachen Kunst für sachverständig erklärt.

Deshalb sollte die Prüfung des Sachverhaltes, wenn Kunst vor dem Richter erscheint, von Sachverständigen vorgenommen werden. Staatsanwälte und Richter brauchen keine Sorge zu haben, daß diese Sachverständigen unter sich ganz einig sind und infolgedessen die juristische Urteilsfindung überflüssig machen würden. Nein, unsere Sachverständigen sind genau so persönlicher, verschiedener Meinung wie die Juristen trotz ihrer Paragraphen auch, wenn sie Ankläger, Verteidiger oder Richter sind. Aber die Sachverständigen würden sich wenigstens in einer Sprache und Denkweise unterhalten, die der Kunst einigermaßen angemessen ist.

Es würde nicht vorkommen, (München, Landgericht I, 5. 11. 1962) daß vor einem

Gericht Sachverständige erscheinen wie Franz Roh, Werner Haftmann oder Walter Jans und das Gericht diese Gutachter nicht anhört. Wenn der Richter es nicht wissen sollte – aber er muß es wissen, denn wir möchten nicht, daß Gerichte unter ihr eigenes Niveau heruntersinken – es sind die besten Männer, die wir haben, die es zu ihrer Lebensaufgabe gemacht haben, in der Kunst sachverständig zu sein. Das betreffende Gericht, die gesamte Welt der Rechtspflege kann sich nicht wundern, wenn wir Kunsthistoriker es übel aufnehmen, daß unsere besten Männer und Frauen nicht angehört, daß ihre Äußerungen in die „Akten des Gerichtes“ verwiesen werden.

In Hamburg ist jedoch inzwischen eine wichtige richterliche Entscheidung getroffen worden. Das Oberlandesgericht vom 26. 11. 1963 (NJW 64; 559/560) hat ein Urteil eines Landgerichtes, das sich selber ausreichende Sachkunde zuerkannt hatte, mit dem Leitsatz aufgehoben: „Die Fähigkeit, Kunstwerke gegenüber Werken ohne künstlerischen Gehalt mit allgemeinverbindlicher Wirkung abzugrenzen, wird nicht ohne weiteres erworben durch längere richterliche Tätigkeit und die Beschäftigung des gebildeten Menschen mit Fragen der Kunst“. Mit einer ähnlichen Begründung hat der 1. Strafsenat des Bayerischen obersten Landesgerichtes am 22. 1. 1964 ein Urteil eines Landgerichtes teilweise aufgehoben und an die Vorinstanz zurück verwiesen. (R Reg. 1. St 195/1963).

Ich möchte vorschlagen, daß in Zukunft jeder, der in einem Prozeß als Sachverständiger geladen ist, vorher dem Deutschen Kunsthistorikerverband, dem internationalen Verband der Kunstkritiker, dem Verband deutscher Museumsdirektoren davon Nachricht gibt. Vielleicht würde schon eine kurze Mitteilung darüber genügen, um den betreffenden Richter vorsichtiger zu machen; vielleicht würde auch die Presse in einem solchen Falle aufmerksam sein.

Aber das wäre nur eine Defensiv-Haltung. Im Grunde bin ich der Überzeugung, daß ein Gerichtsverfahren über die Frage „Kunst und Sittlichkeit“ immer etwas Beschämendes für uns alle ist. Was man von dem modernen Krieg sagt – es gibt nur eine Möglichkeit, ihn zu gewinnen, das ist, ihn nicht zu führen – das gilt auch von diesen Prozessen. Jurist und Künstler wie Kunstkritiker, sollten keine Gegner im Gerichtssaal sein. Es wäre besser, wenn das Gespräch, die Auseinandersetzung, die Aufklärung über unerwartete, aber beherzigenswerte Argumente des Partners erfolgen würde, bevor ein Verfahren vor Gericht eröffnet wird, ja schon bevor die staatsanwaltschaftlichen Ermittlungen abgeschlossen sind. Manche Prozesse brauchten dann überhaupt nicht geführt zu werden, und andere würden auf eine bessere, überzeugendere Weise geführt.

Offensichtlich scheint mir die Lust am Provozieren auf beiden Seiten vorhanden zu sein. Auf Seiten der Künstler reicht sie vom primitiven Klamauk bis zur reinsten, sittlichen Empörung. Aber es gibt eine Provokation auch auf Seiten der Moral. Ludwig Marcuse hat in seinem Buch „Obszön“ den Charakter eines Mannes in Amerika beschrieben (Comstock), den alle Unbill, die er hinnehmen mußte, nicht davon abbringen konnte, sich mit der Moral in Szene zu setzen und wichtig zu machen. Ähnlich lag der Fall bei dem sogenannten „Schmutz-Brunner“ der preußischen Zwanziger Jahre, der vor Gericht zu Protokoll gab: „Wo es um Schmutz geht, da kann der Brunner nicht fehlen!“ Es gibt auch einen Exhibitionismus der Moral. Bei einem Verfahren (Landgericht München I, 5. 11. 1962) begann der Richter mit den Worten: „Hier soll keine Vorlesung über moderne Kunst stattfinden, sondern eine Gerichtsverhandlung.“ Warum sagte er das? Qui s'excuse, s'accuse. Es könnte sein, daß im Unterbewußtsein dieses Juristen eine Verärgerung über die moderne Kunst vorhanden war, zu der er – vielleicht trotz aufrichtiger Bemühung – keinen Zugang finden konnte. Ich wiederhole die Spielregel vom 19. Jahrhundert: „Die Venus von Cabanel windet sich so, wie der Beschauer es

von ihr erwartet, und also kommt sie ihm entgegen.“ Die Kunst des 20. Jahrhunderts dagegen „kümmert sich nicht um die Meinung des Beschauers, sie bestätigt ihn nicht, und also antwortet er mit Beleidigtsein“. Es könnte sein, daß der Richter nicht eigentlich der Unzucht, sondern der modernen Kunst Widerstand entgegensetzen möchte, weil sie sich seinem Verständnis entzog. Und nur beim Sittenprozeß erscheint sie in einer Weise vor ihm, die ihm die Möglichkeit gibt, sich selber als den Richtenden, den Überlegenen zu sehen.

Dabei scheint mir der Jurist in einem merkwürdigen Mißverständnis befangen zu sein, nämlich in der Überzeugung, in jedem Fall sei der Richter der sich in der Freiheit Befindende und Überlegene, und der Angeklagte der in die Enge Getriebene und Unterlegene, dessen einziges Wollen darauf gerichtet sein müsse, sich aus dieser Enge zu befreien. Stimmt das?

Ich weiß nicht, welche Aufmerksamkeit das Rechtsdenken der Tatsache widmet, daß der Angeklagte durchaus einmal verurteilt werden will und ihm an einem Freispruch gar nichts gelegen ist. Eine solche Haltung würde in so erlauchte Vergangenheit zurückreichen wie das christliche Märtyrertum. Die Kirchenväter mußten versuchen, den Drang zum Märtyrertum einzuschränken. Wer heutzutage Klamauk will, ja auch, wer eine politische Ansicht demonstrieren will, braucht dazu mehr eine Verurteilung als einen Freispruch.

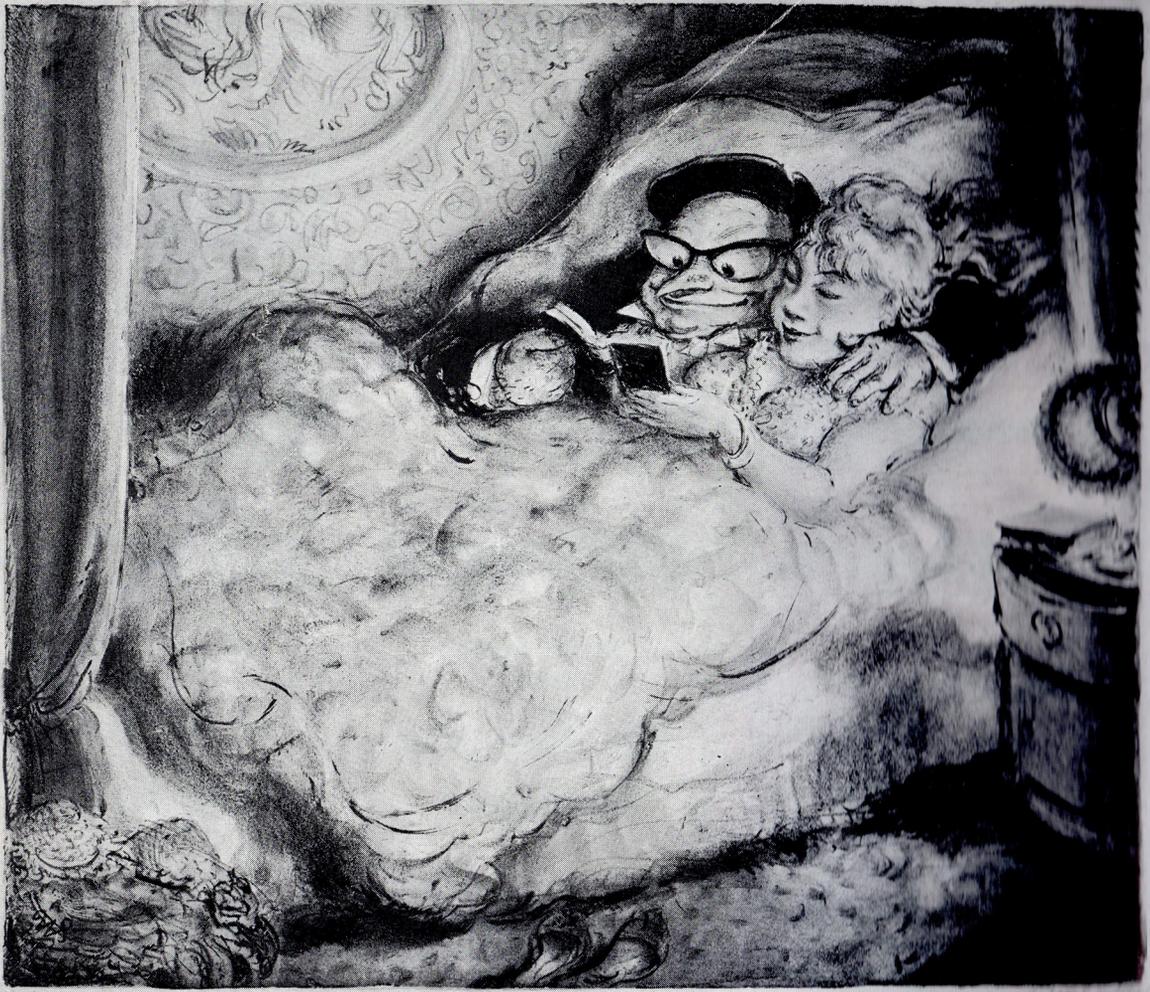
JUS läuft heute nicht nur Gefahr, sich im Kunstprozeß durch Unverstand oder Arroganz lächerlich zu machen, sondern auch vom „Zug der Zeit“ pervertiert zu werden.

Die Rechtspflege ist vielfach, gegen ihren Willen, und vielleicht manchmal ohne es zu merken, oder wenigstens davon Notiz zu nehmen, in den Sog der Reklame hineingezogen. Es ist mir unbehaglich, einen Juristen in der Rolle des zwar gutmeinenden, aber ahnungslosen Kaiser Wilhelm zu sehen. Das erinnert mich an einen der ältesten Witze meiner Jugendzeit: Was ist der größte Automat? Die Polizeiwache. Wirft man oben einen Stein hinein, dann kommt unten ein Schutzmann heraus! Heute heißt es vielfach schon: die beste Reklame ist ein zeitungsweiter Prozeß! Die Justiz sollte sich für das eine wie das andere zu schade sein, und wir, die Bürger, wollen an ihre Vernunft glauben.

. . . danken für die freundliche Einladung

Anläßlich der Feiern zum hundertsten Geburtstag des französischen Malers und Graphikers Henri Toulouse-Lautrec 1964 verschickte eine Pariser Galerie Einladungen zu einer Ausstellung mit dem Faksimile-Druck eines Handschreibens des Künstlers.

Aus dem Sekretariat der schweizerischen Botschaft ging darauf folgende Antwort ein: „Der Herr Botschafter und Madame Soldati danken Monsieur Henri de Toulouse-Lautrec für seine freundliche Einladung und bedauern, nicht erscheinen zu können, da sie verhindert sind.“



(Aus littera 4 „Kunst vor dem Richter“)