

Kunst und Tabu

Ein Erfahrungsbericht über Kunst und Literatur auf gesellschaftlichem Kollisionskurs

von Andreas Hapkemeyer (Bozen)

1. Tabu?

In unseren Breiten sind wir gewohnt, Kunst mit einer Vorstellung von unbegrenzter Freiheit zu identifizieren. Erst danach fallen uns vielleicht Einschränkungen ein, die aber eher hypothetischer Natur sind. Im Grunde gehen wir davon aus, dass es bei uns kaum noch Tabus gibt. Letzte Tabus verbinden wir – mehr oder weniger übereinstimmend – mit etwas, das gegen einige wenige geschriebene oder auch ungeschriebene Gesetze verstößt: mit Kannibalismus, Pädophilie, NS-Betätigung oder -apologie, ja, und natürlich mit dem Verstoß gegen die Meinungsfreiheit und die Freiheit der Kunst selbst.

Tabus sind nicht statisch, sie verändern sich: Das archaische und fast universell geltende Inzest-Verbot, das uns lange unmittelbar einleuchtend erschien, steht heute in Deutschland vor seiner Aufhebung. Das Euthanasie-Verbot, das auf Grund der Tötung Behinderter während der NS-Zeit in Deutschland besonders strikt gehandhabt wurde, wankt seit einigen Jahren. Pädophilie, für die wir heute keine entlastenden Gründe akzeptieren, wurde noch in den 1980er Jahren bei den deutschen Grünen als Teil der sexuellen Befreiung kontrovers diskutiert. Was die Pädophilie angeht, hat sich eine deutliche Sensibilisierung vollzogen und ein Tabu gebildet. Bei NS-Betätigung oder -apologie fallen zumindest in Österreich und Deutschland Tabu und Gesetz zusammen. Bei einem als Tabu empfundenen Gegenstand kann auch die öffentliche Meinung heftig reagieren, ohne dass die Justiz aktiv würde.

Der vorliegende Text basiert auf einem im Rahmen des Forschungsschwerpunkts *Kulturelle Begegnungen – Kulturelle Konflikte* Ende 2014 im Brenner-Archiv in Innsbruck gehaltenen Vortrag, bei dem es um Kunst bzw. Literatur ging, die in Konflikt mit der Gesellschaft gerät. In diesem Vortrag präsentierte ich Ausstellungen und Werke der Kunst und der Literatur, die auf die eine oder andere Weise von Teilen der Öffentlichkeit als Tabubruch empfunden wurden bzw. die zu rechtlichen Konsequenzen geführt hatten. Ich beziehe mich dabei auf Fälle, mit denen ich im Laufe meiner rund 25jährigen Arbeit im Museion bzw. meiner Zusammenarbeit mit der Manifesta, der Europäischen Biennale für zeitgenössische Kunst, direkt oder indirekt in Berührung gekommen bin.¹ Dieser Text verfolgt keinen theoretischen Ansatz etwa kunsthistorischer, juridischer oder moralphilosophischer Natur. Vielmehr handelt es sich um einen Erfahrungsbericht, der eine Anzahl verschiedener Fälle ausbreitet

und zu kommentieren sucht. Ziel ist nicht ein wissenschaftlicher Nachweis mit dem Ziel einer stichhaltigen Verallgemeinerung, sondern ein Reflexionsprozess anhand konkreter Beispiele.

Für die Verstöße gegen ein allgemeines moralisches Empfinden, unter Umständen aber auch gegen bestehendes Recht, verwende ich hier den vielleicht altmodisch erscheinenden Terminus „Tabu“. Um dem Begriff Tabu in seiner aktuellen Bedeutung näher zu kommen, sei kurz aus der *Brockhaus Enzyklopädie* von 2006 zitiert: „Der Begriff T. wird heute allg. für Phänomene mit ähnl. Funktionen in allen, auch modernen Gesellschaften gebraucht. T. können sehr unterschiedl. Inhalte haben, dienen aber wohl stets dazu, das soziale Handeln den jeweiligen gesellschaftl. Verhältnissen entsprechend zu regulieren und dafür Orientierungsmuster und Verhaltensschemata zu bieten, also die soziale Ordnung zu festigen. T. beziehen sich offenbar immer auf zentrale Werte einer Gesellschaft und werden mit der Zeit zur Selbstverständlichkeit.“⁴² Im Lexikonbeitrag wird darauf hingewiesen, dass gesellschaftliche Veränderungen oft zur Enttabuisierung gewisser Phänomene führen, dass sich andererseits aber auch neue Tabus herausbilden können. Es ist bemerkenswert, wie klar Sigmund Freud in seinem 1913 erschienenen Buch *Totem und Tabu* zwischen Tabu und religiösen bzw. moralischen Verboten unterscheidet: „Die Tabubeschränkungen sind etwas anderes als die religiösen und moralischen Verbote. Sie werden nicht auf das Gebot eines Gottes zurückgeführt, sondern verbieten sich eigentlich von selbst; von den Moralverboten scheidet sie das Fehlen der Einreihung in ein System, welches ganz allgemein Enthaltungen für notwendig erklärt und diese Notwendigkeit auch begründet. Die Tabuverbote entbehren jeder Begründung; sie sind unbekannter Herkunft; für uns unverständlich, erscheinen sie jenen selbstverständlich, die unter ihrer Herrschaft stehen.“⁴³

Die Moderne bzw. die Avantgarden des 20. Jahrhunderts sind davon charakterisiert, dass sie bei ihrer Orientierung an Fortschritt und Innovation noch häufiger als die Kunst früherer Zeiten anerkannte Traditionen aufgaben und dabei immer wieder Resultate hervorbrachten, die als Tabubrüche wahrgenommen wurden. Tabubrüche verbinden sich mit einigen der größten Namen der neueren Kulturgeschichte. Gustave Courbets skandalöses Ölbild *Origin du monde* (1866), das nichts als ein realistisch gemaltes weibliches Geschlechtsteil zeigt; Leon Tolstois Jahrhundertroman *Anna Karenina* (1875), in dem eine Frau aus Liebe zu einem anderen sich von ihrem Ehemann trennt; Egon Schieles erotische Mädchenzeichnungen vom Beginn des 20. Jahrhunderts – sie alle haben zu ihrer Zeit tief verwurzelte Moralvorstellungen verletzt. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gilt dasselbe in Österreich für Hermann Nitschs Orgien-Mysterien-Theater oder für die Fotos des amerikanischen Künstlers Robert Mapplethorpe, der in den 1970er Jahren als einer der ersten eine explizit homoerotische Fotografie entwickelte und dessen Ausstellungen in den USA noch vor wenigen Jahren starke Behinderungen erfuhren. Als Beispiel aus dem regionalen Raum kann Felix Mitterers Stück *Stigma* fungieren, das Anfang der 1980er Jahre in Tirol der Blasphemievorwurf traf. Das meiste von all dem kann uns heute

nicht mehr wirklich aufregen. Wir haben es also bei Tabus nicht mit ein für allemal fest definierten, sondern mit in Veränderung begriffenen Gegenständen zu tun. Die historische Relativität dessen, was als Tabu gilt, ist offensichtlich.

In Deutschland ist die Freiheit der Kunst durch das Grundgesetz geschützt. Die Freiheit der Kunst kann lediglich dann eine Einschränkung erfahren, wenn sie mit anderen grundgesetzlich geschützten Rechten kollidiert. Hingewiesen sei hier auf die im Literaturkontext bis heute exemplarische Mephisto-Entscheidung. Klaus Manns Roman *Mephisto*, der mehr oder weniger deutlich auf Gustav Gründgens Karriere Bezug nahm, war 1936 beim Exilverlag Querido in Amsterdam erstmals veröffentlicht worden. Seine weitere Verbreitung wurde der Nymphenburger Verlagshandlung, die den Roman nachgedruckt hatte, nach einem längeren Prozeß 1971 durch das deutsche Bundesverfassungsgericht untersagt. In der Kollision zwischen zwei Grundrechten, der Freiheit der Kunst und dem Schutz des allgemeinen Persönlichkeitsrechts, war zweiterem der Vorzug eingeräumt worden. Die Argumentation des Gerichts war, dass das Buch die Person Gustav Gründgens herabwürdigte, dass es sich bei dem Buch um eine Schmähchrift in Romanform handele und dass es daher zu verbieten sei. Klaus Mann hatte den Gerichten zufolge als Autor in der Ausübung seiner künstlerischen Freiheit gegen ein anderes Grundrecht verstoßen: das Persönlichkeitsrecht. Obwohl das Urteil grundsätzlich noch aufrecht stand, konnte das Buch 1981 von einem anderen deutschen Verlag veröffentlicht werden. Dass die Kunstfreiheit auch im neuen Jahrtausend nicht völlig uneingeschränkt wirkt, bewies der 2003 erschienene Roman *Esra* von Maxim Biller, der verboten wurde, da er nach Auffassung des Landgerichts München Billers ehemalige Freundin und deren Mutter verunglimpfte und damit gegen das allgemeine Persönlichkeitsrecht verstieß. Auch eine vom Autor angebotene Überarbeitung wurde vom Gericht abgelehnt, da der Fall inzwischen allgemein bekannt wäre und eine Überarbeitung am Sachverhalt nichts mehr ändern könnte.

2. Schock und Werbung

Im Jahr 2000 luden das Museion und die Design Akademie Bozen im Rahmen der Vortragsreihe *artiparlando* den Fotografen Oliviero Toscani zu einem Referat über seine Arbeit ein. Der außerordentliche Publikumsandrang machte deutlich, wie sehr Toscanis Werk im allgemeinen Bewusstsein und nicht nur bei den Kunst- und Werbeleuten präsent war. Toscani sprach damals u.a. von seiner Fotoserie über zum Tode Verurteilte, die in amerikanischen Gefängnissen einsaßen. Mit dieser Fotoserie endete die seit den 1980er Jahren andauernde, sehr erfolgreiche Zusammenarbeit mit dem italienischen Bekleidungsproduzenten Benetton.

Toscani gilt als der Erfinder der Schockwerbung, also einer Werbekommunikation, die bewusst gegen Tabus und Sensibilitäten verstößt und auf diese Weise besondere Aufmerksamkeit generiert. Damit machte Toscani Benetton und zugleich sich selbst zu wertvollen Marken. Toscani hat sich selbst nicht als Werbefotograf, sondern

immer als engagierten Fotokünstler begriffen, der Themen aufgreift, die andere meiden. Er habe das Glück gehabt, mit Hilfe seines Auftraggebers die größte nur denkbare Plattform für seine auf Aufklärung zielenden Arbeiten zu finden: die Bigprint-Plakatwände in aller Welt. Im Gegensatz zur Werbung, die mit dümmlichen Bildern zum Konsum einlade, weise er, Toscani, in seinen Werken auf akute soziale oder politische Probleme hin.⁴ Toscani stellte in seinen Werbekampagnen nicht nur den gewaltsamen Tod, sondern auch sensible Themen wie Rassismus, Sexualität, Umweltverschmutzung oder Aids in den Mittelpunkt.

Toscanis Fotos wurden in allen größeren Städten der westlichen Hemisphäre in Form von Großplakaten gezeigt, man konnte sich ihnen praktisch nicht entziehen. Das führte oft zu heftigen Reaktionen. Besonders provozierend an den Bildern war ihre gleichzeitige Teilhabe an zwei unterschiedlichen Kontexten: am System Werbung (Ästhetik, Wirtschaft) und am System Kunst (Ästhetik, Erkenntnis, Aufklärung). Toscani fand Mitte der 1990er Jahre offiziell den Weg in die Kunst, als er zur Biennale von Venedig eingeladen wurde, wo er mehrere Dutzend Fotos männlicher und weiblicher Geschlechtsorgane in Originalgröße zeigte. Doch es waren nicht so sehr solche Bilder, welche die Öffentlichkeit immer wieder gegen Toscani und Benetton aufbrachten.

Während die Themen Rassismus, unorthodoxe Formen der Liebe, ein blutverschmiertes Neugeborenes mit Nabelschnur oder das Bild eines von einer Schwarzen gestillten weißen Babys eher Traditionalisten irritierten, erzeugte Toscanis Umgang mit dem Tod auch bei deklarierten Liberalen Kritik, ja Indignation. Toscani zeigte auf Großplakaten einen auf der Straße liegenden und von alten Frauen beweinten Mafiatoten, die blutige Kleidung eines im Jugoslawienkrieg der 1990er Jahre getöteten bosnischen Kämpfers, einen an Christus erinnernden sterbenden AIDS-Kranken im Kreis seiner Familie. Wichtig war Toscani dabei immer, dass es sich nicht um gestellte, sondern um authentische Fotos handelte. Nach dem Ende seiner Zusammenarbeit mit Benetton kamen noch die Kampagnen mit dem auf die Knochen abgemagerten Model Caro oder mit den Bildern in den USA zum Tode Verurteilter hinzu, mit denen sich Toscani gegen Anorexie und Todesstrafe engagierte.

Es kam kaum zu regelrechten Verboten, formuliert wurden aber immer wieder heftige Zweifel moralischer Natur. Im Fall Toscanis reagierten weniger die Gerichte als Teile der Öffentlichkeit, die einzelne seiner Arbeiten als tabuverletzend empfanden. Vor allem die blutverschmierten Kleidungsstücke des namentlich bekannten bosnischen Soldaten riefen Empörung hervor. Toscani hingegen erklärte immer, er weise lediglich auf die Schrecklichkeit eines nur wenige hundert Kilometer von Zentraleuropa stattfindenden brutalen Krieges hin. Für die Indignierten hingegen war der springende Punkt, dass diese Bilder nicht nur hinwiesen und aufklärten, sondern gleichzeitig einem Marketingzweck dienten.

3. Blut und Lust

1995 war in der von mir zusammen mit Peter Weiermair kuratierten Ausstellung *Foto-Text Text-Foto*, die nacheinander im Museion in Bozen, im Kunstverein Frankfurt und im Fotomuseum Winterthur zu sehen war, die amerikanische Künstlerin Jenny Holzer mit ihrem Foto-Zyklus *Lustmord* (1993) vertreten.⁵ Die Fotos bestehen aus einem anatomisch undefinierten Stück menschlicher Haut in Nahaufnahme, auf das mit Filzstift oder Kugelschreiber Sätze geschrieben sind, in denen – aus der Perspektive des Opfers oder des Täters – von Gewalt gegen Frauen die Rede ist. Holzer, eine politisch und feministisch engagierte Künstlerin, wollte mit diesem Werk das Bewusstsein der Öffentlichkeit angesichts der gewaltsamen Vorgänge im auseinanderfallenden Jugoslawien aufrütteln. Im Speziellen bezog sie sich auf die ethnischen Säuberungen in Bosnien, die von massenhaften Vergewaltigungen und Morden an Frauen begleitet waren.

Skandal erregten nicht so sehr die Fotos, die damals in zahlreichen Kunstinstitutionen gezeigt wurden, sondern die von der Künstlerin konzipierte Beilage Nr. 46 der *Süddeutschen Zeitung*, welche 1993 Holzers Fotoarbeiten in die deutschsprachige Öffentlichkeit trug. Für Aufregung sorgte die Erklärung, dass der Druckerfarbe für das Cover menschliches (weibliches) Blut beigemischt war. Jeder, der die Beilage in die Hand nahm, kam unweigerlich mit diesem Blut in Kontakt. Auch wenn es sich mehr um eine symbolische bzw. homöopathische Dosis gehandelt zu haben scheint, die der Druckerfarbe beigemischt worden war – bestehen blieb die Tatsache der Beimischung menschlichen Blutes. Letzten Endes ging es bei der öffentlichen Erregung über die SZ-Beilage um eine Kombination aus einem Erschrecken über die massenhaften Vergewaltigungen und der Intuition, dass man menschliches Blut auch in einem Kunstwerk nicht einsetzen darf. Wie bei den von Sigmund Freud analysierten Tabu-Formen hatte diese Aufregung auch etwas mit der Angst davor zu tun, dass sich durch physischen Kontakt mit menschlichem Blut das Schreckliche übertragen könnte. Holzers Argumentation hingegen war, dass Ausnahmesituationen den Einsatz außergewöhnlicher künstlerischer Mittel legitimieren.

Im Lauf der 1990er Jahre wurden von der Kunstantaufskommission des Landes Südtirol, der ich damals als Direktor des Museion angehörte, mehrere historische Fotoserien der sogenannten Wiener Aktionisten für die Sammlung des Museion erworben. Der Wiener Aktionismus stellt – jenseits aller möglichen Diskussionen – einen wesentlichen Beitrag Österreichs zu neueren Kunstgeschichte dar. So gelangten ungefähr 130 Aktionsfotos von Otto Muehl, Günter Brus und Rudolf Schwarzkogler aus den 1960er und 1970er Jahren in den Bestand des Museums. Obwohl die Werke inzwischen gut 50 Jahre alt sind, muss man auch heute noch mit Reaktionen rechnen. Die meisten dieser Arbeiten wurden im Museion bisher nicht ausgestellt – wenn gleich eher aus Mangel an Gelegenheit als aus Furcht vor Reaktionen des Publikums. Nitsch war in Österreich mit seinem Orgien-Mysterien-Theater seit den 1960er

Jahren Buhmann der Nation: Vor allem die *Kronenzeitung*, die sich als Stimme des Volkes verstand, verfolgte ihn mit Inbrunst.

Der Vorwurf lautete, dass bei den Aktionen des von Nitsch entwickelten Orgien-Mysterien-Theaters Tiere getötet werden und mit ihrem Blut und ihren Organen ungebührlich umgegangen würde. Nitsch hingegen beteuerte immer, es gehe ihm in seinen Inszenierungen um den gesamtkünstlerischen Nachvollzug eines archaisch-orgiastischen Prozesses sowie um die Darstellung einer in einem weiten Sinn christlichen Passionsgeschichte, welche die Passion der vom Menschen getöteten Tiere einbezieht. Die Proteste klingen bis heute nicht ab: So kam es noch 2013 in Leipzig anlässlich eines Theaterfestivals zu Protesten von Tierschützern. Was die Kritiker am meisten aufbringt, ist die Vorstellung der Entwürdigung des toten Tiers. Ausgeschlossen wird die Vorstellung, dass es sich bei Nitschs Aufführungen um eine ernsthafte Auseinandersetzung mit der uralten Vorstellung des Opfers handeln könnte. Ausgeblendet bleibt ebenfalls die Tatsache, dass jeder, der Fleisch isst, tötet, auch wenn er sich selbst nicht die Hände schmutzig macht.

4. Befreiung oder sexueller Missbrauch?

Der Fall des österreichischen Künstlers Otto Muehl ist komplex. Bekannt geworden ist Muehl mit Körperaktionen, bei denen es im wesentlichen um die Befreiung von tradierten Moral- und Schamvorstellungen ging. Seine Werke sind substanziell mit der sexuellen Befreiungsbewegung der 1960er Jahre verbunden. Generationengenossen Muehls berichten von der für sie ungeheuer befreienden Wirkung dieser künstlerischen Tabubrüche. Aktionsfotos, die immer wieder sexuelle Handlungen zeigen oder andeuten, sind das, was von den Aktionen erhalten ist. Sie erscheinen seit der 1991 erfolgten Verurteilung Muehls wegen Missbrauchs in einem zweifelhaften Licht. Muehl hatte 1970 eine sich an Wilhelm Reich orientierende Kommune gegründet, in der Zweierbeziehung und Kleinfamilie abgeschafft waren. Die Kommune war ein künstlerisch-gesellschaftliches Experiment, in das zeitweilig bis zu 600 Personen involviert waren. Durch Muehls charismatisches, aber auch autoritäres Auftreten kam es intern immer wieder zu Spannungen. 1988 wurde ein Strafverfahren gegen Muehl eingeleitet. Die Anklage lautete, er habe Kinder und Jugendliche der Kommune sexuell missbraucht bzw. vergewaltigt. 1991 wurde Otto Muehl in Österreich wegen Kindesmissbrauchs und Verstoß gegen das Suchtgiftgesetz zu sieben Jahren Haft verurteilt, die er vollumfänglich absitzen musste, da er sich nie schuldig bekennen wollte. Für Muehl erfolgten alle sexuellen Handlungen im Rahmen der Regeln, welche sich die Kommune selbst gegeben hatte. Kinder hätten dabei gelernt, frühzeitig und bewusst mit Sexualität umzugehen. Den Widerspruch zu den in Österreich herrschenden Gesetzen akzeptierte Muehl nicht. Allerdings räumte Muehl 2010 am Ende seiner Ausstellung im Leopold-Museum in Wien ein, den Jugendlichen Unrecht getan

zu haben: „... die Stellungnahme der Jugendlichen damals im Gerichtssaal machte mich fassungslos. Ich wollte sie befreien und habe sie mit sexueller Überschreitung stattdessen überrumpelt und gekränkt. Es war auf keinen Fall meine Absicht. Ich hoffe, dass sie mir verzeihen ...“⁶. Das Problem im Falle Muehls ist, dass sich der Vorwurf des Kindsmissbrauchs, der sich in den letzten Jahrzehnten immer mehr zu einem Tabu-Thema entwickelt hat, über die Rezeption seines künstlerischen Werks gelegt hat. Der kreativ-innovative Ansatz und der Missbrauch lassen sich nicht mehr trennen. Man kann bei der Präsentation des einen nicht vom anderen schweigen.

5. Toiletten-Hymne: Verunglimpfung eines Staatssymbols?

In der 2007 von Letizia Ragaglia im Museion realisierten Ausstellung *Ironie der Objekte* war das italienische Künstlerduo Goldiechiari vertreten.⁷ Die Ausstellung zeigte Alltagsgegenstände, die durch künstlerische Eingriffe eine andere Funktion annahmen bzw. eine Wahrnehmungsverschiebung erzeugten. Wenn ein Besucher die äußere Eingangstür des Museums öffnete, wurde automatisch eine Klangschiene in Gang gesetzt, welche die Geräusche einer Klospülung mit den Klängen der italienischen Nationalhymne verband. Nachdem ein erboster Bürger Anzeige bei der Staatsanwaltschaft erstattet hatte, kam es zu einem Verfahren wegen Verunglimpfung von Staatsemlen.⁸ Auch im gegebenen Fall prallten zwei grundsätzliche Rechte aufeinander: die Freiheit der Kunst und Gesetze, welche die Würde des Staates schützen sollen. Schließlich ließ die Staatsanwaltschaft das Verfahren fallen, da Embleme etwas Visuelles seien, eine Hymne aber etwas Akustisches. Die Künstlerinnen wurden also nicht verurteilt, hatten aber nicht unerhebliche Rechtsanwaltskosten zu bestreiten.

6. Sei kein Frosch: Beleidigung religiöser Gefühle?

Bei der Eröffnung des Museion-Neubaus im Mai 2008 kam es nach wenigen Tagen zu einem lokalen Skandal. Die von der damaligen Direktorin Corinne Diserens kuratierte Ausstellung *Peripherer Blick & kollektiver Körper* enthielt das Werk „Zuerst die Füße“ (1990) von Martin Kippenberger. Das Werk zeigt einen grünen, gekreuzigten Frosch mit geblähtem Bauch und heraushängender Zunge, der in der einen Hand einen Bierkrug und in der anderen ein Ei hält. Ein Artikel in der lokalen Sonntagszeitung deutscher Sprache interpretierte das Werk als bewusste Verhöhnung religiöser Gefühle; diese Interpretation wurde angesichts der Vorwahlzeit, in der man sich befand, von einzelnen Politikern und weltanschaulichen Gruppierungen aufgenommen und zu einem handfesten lokalen Skandal ausgeweitet. Zu dieser Zuspitzung kam es nicht zuletzt wegen eines unzureichenden Krisenmanagements auf Seiten des Museion. Der Skandal endete mit der Entlassung der Direktorin und

einer jahrelangen Marginalisierung des Museion. Bemerkenswert war, dass der Protest nicht von den offiziellen kirchlichen Stellen kam, die sich – wenn überhaupt – zurückhaltend äußerten. Ebenso wenig kam es zu einem Eingreifen des italienischen Staates. Der Protest kam von Seiten Privater. Die Gemengelage im konkreten Fall macht es bis heute nicht leicht zu unterscheiden, wie weit authentische religiöse Gefühle verletzt wurden und wo die politische Spekulation begann.

7. Das Wasser, mit dem die Toten gewaschen werden

2011 koproduzierte das Museion unter Leitung von Letizia Ragaglia, die auch als Kuratorin firmierte, mit dem Fridericianum Kassel unter Rein Wolfs die Ausstellung *Frontera* der mexikanischen Künstlerin Teresa Margolles.⁹ Es kam zu keinem Skandal, auch nicht zu Protesten. Dennoch kann man sagen, dass die Werke der Künstlerin hart an der Grenze des Erträglichen liegen.

Margolles' Werke orientieren sich formal am Minimalismus, deuten diesen aber um, indem sie einen unmittelbaren Bezug zu sozialen und politischen Problemen ihres Landes herstellen. Eine zentrale Position in Margolles' Werk nimmt das nur scheinbar lokalspezifische Phänomen des massenhaften Mordens in Ciudad Juarez, einer Stadt im Norden Mexikos, ein. Die Künstlerin schafft Werke, in denen sie mit Körperflüssigkeiten gewaltsam Umgekommener arbeitet und damit künstlerisch einen tödlichen Zusammenhang sichtbar zu machen sucht. Ihre spektakulärsten Werke sind diejenigen, bei denen sie im Ausstellungsraum Wasser versprüht, das mit Leichenwaschwasser versetzt ist, wie z.B. bei dem Werk, das 2008 auf der Manifesta 7 in Bozen gezeigt wurde. Auf der 53. Biennale von Venedig ließ sie 2009 den Boden des ansonsten leeren Ausstellungsraums mit Wasser wischen, das mit dem Blut Ermordeter versetzt war. In beiden Fällen kam der Betrachter – sei es durch Luftbefeuchtung, sei es über den gewischten Boden – direkt in Kontakt mit den Körperflüssigkeiten gewaltsam Getöteter. Die Künstlerin sieht dieses Morden, das sie zum Ausgangspunkt ihres ästhetischen Denkens nimmt, als Konsequenz verschiedener internationaler Faktoren: des hohen Drogenkonsums in den Vereinigten Staaten, des von den USA deshalb in den 1980er Jahren begonnenen Engagements gegen die Drogenproduktion in Kolumbien sowie der von einer starken US-Lobby geförderten Waffenexporte nach Mexiko. Margolles nimmt in ihren Werken sozusagen eine Dislozierung vor. Indem sie ihre Werke im Westen zeigt, bringt sie – in einem anderen Aggregatzustand – die Folgen der in Mexiko sich manifestierenden Gewalt dorthin, von wo sie ihrer Meinung nach ursächlich ausgehen. Man hat der Künstlerin vorgeworfen, ihre drastischen Mittel wären ein Marketingtrick, um sich auf einem dichten Markt zu behaupten. Der mexikanische Kurator Cuauhtémoc Medina, der Margolles 2009 auf der Biennale von Venedig betreut hat, stellt dies entschieden in Abrede: Es gehe hier keineswegs um Marketing, sondern um eine drastische Reaktion auf eine katastrophale Lage.¹⁰

8. Russland: Verbot homosexueller Propaganda

Die aufgeklärte westliche Gesellschaft nahm 2012 erschreckt zu Kenntnis, dass man in Putins Russland zu einer Unterdrückung der Homosexualität zurückkehrt. Darstellungen homoerotischer Vorgänge können seit 2012 von der Staatsgewalt als Propaganda für homosexuelle Aktivitäten ausgelegt und bestraft werden. Diese Haltung der Homosexualität gegenüber wird in Russland offensichtlich von der Mehrheit der Bevölkerung begrüßt. Nach westlichem Verständnis werden hier zwei Rechte gebrochen: das der persönlichen Freiheit und das der Freiheit der Kunst. Die Problematik ist im Zusammenhang mit der Entscheidung akut geworden, die zehnte Ausgabe der Manifesta, der Europäischen Biennale für zeitgenössische Kunst, 2014 in der Eremitage in St. Petersburg zu realisieren.¹¹ Wie weit darf man als westlicher Kurator Kompromisse mit einer staatlichen Aufsicht eingehen, die aus westlicher Sicht gegen die Prinzipien der Freiheit verstößt? Und wie weit muss man Kompromisse eingehen, will man nicht als Vertreter westlicher Kolonisation erscheinen? Und wann setzt die Selbstzensur ein, um Konflikten vorzubeugen? Der erfahrene Kurator der Manifesta 10, Kaspar König, hat erklärt, dass sich auf Grund der russischen Gesetzeslage die Manifesta 10 letztlich stärker mit Homosexualität auseinandergesetzt hat, als sie dies unter anderen Umständen getan hätte. Die in Putins Russland unterdrückte Homosexualität erfuhr in Manifesta 10 etwa in der Porträtserie von Marlene Dumas eine Thematisierung: Dumas zeigte in der Eremitage Porträts von rund 40 homosexuellen Künstlern, Literaten, Komponisten usw., die im Lauf der letzten hundert Jahre zur kulturellen Entwicklung Russlands und Europas beigetragen haben. Gleichzeitig hat Kasper König ganz bewusst Provokationen vermieden. Meinen Informationen zu Folge hat es am Ende keine konkreten Probleme mit der Staatsgewalt wegen der Thematisierung von Homosexualität in der Manifesta 10 gegeben; vielleicht, weil diese Biennale für zeitgenössische Kunst für die Stadt und den Staat letztlich ein Randphänomen geblieben ist. Grundsätzlich geht es beim russischen Homosexuellen-Gesetz wohl darum, dass der Staat gegenüber seinen eigenen Bürgern eine zusätzliche Möglichkeit des Zugriffs erlangt.

9. Mussolini und Hitler: political correctness?

Zum Abschluss: In Südtirol bzw. Bozen gibt es noch den speziellen Fall einiger historischer Denkmäler, die nach aktuellen Kriterien offensichtliche Tabubrüche darstellen oder zumindest eklatante Verstöße gegen den heute herrschenden Imperativ der *political correctness*: das Siegesdenkmal und das Relief am Gerichtsplatz, das die Geschichte des Faschismus verklärt.

Um sich den beiden Werken anzunähern, von denen jetzt die Rede sein wird, sei ein Hinweis auf ein 1934/36 entstandenes Bild des 1880 in Innsbruck geborenen und 1950 in Bozen gestorbenen Malers Hubert Lanzinger gestattet. Das Bild

Der Bannerträger zeigt Hitler als Ritter zu Pferd mit Hakenkreuzfahne und war zur NS-Zeit einigermaßen bekannt. Die Präsentation eines solchen Werkes wäre in Deutschland und Österreich auch im Rahmen einer Museumsausstellung, die auf eine Historisierung zielt, nach wie vor schwer denkbar. Noch 2011 kam es in Deutschland zu einer großen Polemik, als ein digitaler Zugang zu dem im Haus der Kunst entstandenen Fotomaterial aus NS-Zeiten ermöglicht wurde. Lanzingers Bild ist heute nicht zugänglich und befindet sich höchstwahrscheinlich im „Giftschrank“ eines amerikanischen Museums.

Hans Piffraders Darstellung des Duce zu Pferd (1943) im Relief am Gerichtsplatz in Bozen weist eine starke ikonografische Ähnlichkeit mit Lanzingers *Bannerträger* auf. Beide Male ist ein Diktator als Heerführer dargestellt, wie man es von historischen Reiterstandbildern her kennt. Nur ist das eine seit dem Ende der NS-Zeit nie mehr gezeigt worden; das andere ist seit 70 Jahren unverändert öffentlich sichtbar. Italien hat sich in seiner Verfassung glaubwürdig vom Faschismus abwendet: Trotzdem haben in Bozen der berittene Duce und das Riesenrelief mit der in Marmor gehauenen glorreichen Geschichte des Faschismus sowie das Siegesdenkmal mit seiner zentralen Aufschrift den Sturz des Duce bis heute überlebt. Das Bemerkenswerte in diesen Fällen ist, dass diese Monumente auch heute noch bei einem nicht unerheblichen Anteil der italienischsprachigen Stadtbevölkerung für ein Gefühl von „italianità“ stehen, auf das man – ohne dem Faschismus anzuhängen – nicht gern verzichtet. Diese Monumente werden gewissermaßen als Gegenstück zu Tracht und Musikkapelle auf deutschsprachiger Seite empfunden.

Das von Marcello Piacentini 1928 im Auftrag Mussolinis erbaute Siegesdenkmal spielt mit dem Triumphbogen auf die römische Geschichte an (z.B. den Titusbogen in Rom). Die einzelnen Säulen folgen dem Vorbild der Liktorenbündel (mit Beil), jenem Symbol staatlicher Macht im Alten Rom, das die Faschisten zu ihrem Zeichen erwählt hatten. Das Liktorenbündel hat seine Entsprechung im Hakenkreuz NS-Deutschlands. Der auf der Fassade des Denkmals in lateinischer Schrift angebrachte Satz, der besagt, dass erst die Römer/Italiener Sprache, Gesetze und Künste gebracht haben, wurde lange als Beleidigung der Deutschsprachigen verstanden. Der Grad der Beleidigung hängt davon ab, wie man den Satz interpretiert: ob man ihn auf die im Jahrhundert vor Christus erfolgte Eroberung des heutigen Südtirol bezieht oder auf das neue Rom, das nach dem Ende des Ersten Weltkriegs von den Alliierten Südtirol zugesprochen bekommt. Angesichts des Selbstbewusstseins der faschistischen Machthaber war wohl beides gemeint. Soviel zum Thema *political correctness* der deutschen Sprachgruppe in Südtirol gegenüber, die gesamtstaatlich eine Minderheit, im Land selbst aber eine Mehrheit darstellt. Verstöße gegen die *political correctness* gegenüber Minderheiten sind im Westen in gut ausgebildeten Kreisen tabuisiert.

Inzwischen ist das Siegesdenkmal ein öffentlich zugängliches Dokumentationszentrum und trägt durch die Darstellung der Auswirkungen von Faschismus und Nationalsozialismus auf Südtirol zum Verständnis und dadurch zur Entspannung

bei. Bemerkenswert ist, dass die Entscheidung für eine Historisierung so lange auf sich warten ließ angesichts eines Gesetzes gegen „Apologie des Faschismus“ vom Jahr 1952.¹² Das zeigt deutlich: Während NS-Monumenten im deutschen Sprachraum mit Ablehnung und höchster Vorsicht begegnet wird, die tabubesetzten Gegenständen eigen ist, werden in Italien eindeutig faschistisch besetzte Bauten, Symbole, Aufschriften und Kunstwerke mit einer gewissen Gelassenheit hingenommen.

10. Welche Schlussfolgerungen lassen sich ziehen?

Die Konzentration auf selbst erlebte Beispiele, die sich der Verfasser auferlegt hat, stellt zweifellos eine Einschränkung dar. Gleichzeitig definiert sie ein klares Feld, das vielleicht wenig Verallgemeinerung, gleichzeitig aber eine gewisse Nahperspektive erlaubt.

Es ist also offensichtlich so, dass es auch heute durchaus noch so etwas wie Tabu-Wahrnehmungen gibt, die allerdings je nach Bevölkerungsgruppe, Region oder Staat variieren. Was hier durchgeht, kann offensichtlich dort einen Skandal erzeugen. Und umgekehrt.

Bei den besprochenen Beispielen zeigt sich, dass es seltener der Staat ist, der den Künstler angreift; meist geht der Angriff von einem Teil der Öffentlichkeit aus. Medien spielen beim Hinweis auf reale oder vermeintliche Tabuverletzungen immer wieder eine nicht zu unterschätzende Rolle.

Das Sex-Tabu mag in unseren Breiten weitgehend abgebaut sein. Keineswegs scheint dies für das Todes-Tabu in verschiedenen Facetten zu gelten. Wo der Tod ins Spiel kommt – sei dies nun bei Werbung, bei sozialen Kampagnen oder bei Kunstwerken – gibt es nach wie vor empfindliche Reaktionen. Vor allem, wenn der Eindruck entsteht, Tote würden entwürdigt. Der Tod ist in der allgemeinen Wahrnehmung offensichtlich der ultimative Bezugspunkt im menschlichen Leben, der nicht modischen Schwankungen unterworfen ist.

Schockierende Werbung und schockierende Kunst führen den Betrachter ganz nahe an den tabuisierten Bereich heran. Die an Hermann Nitschs Orgien-Mysterien-Theater Beteiligten besudeln sich stellvertretend für die anderen mit Blut. Toscani zeigt die blutverschmierte Kleidung eines getöteten bosnischen Soldaten im Großformat – und macht damit Werbung: Eine Berührung erfolgt hier nur visuell, aber sie kommt dem Betrachter trotzdem sehr nah. In Jenny Holzers Beilage der *Süddeutschen Zeitung* und in zahlreichen Arbeiten von Teresa Margolles erfolgt am Ende tatsächlich eine als schauerlich empfundene Berührung mit Körperflüssigkeiten: bei Holzer das Blut von Spenderinnen, bei Margolles Körpersekrete von real Getöteten. Es stellt sich die Frage, ob die Empfindlichkeiten dem Todes-Tabu gegenüber, von denen dieser Beitrag handelt, auf dieselbe Weise wirksam sind in den Weltgegenden, in denen heute ein Menschenleben sehr wenig wert ist.

Anmerkungen

- 1 Der Verfasser ist seit 1988 am Museion. Museum für moderne und zeitgenössische Kunst Bozen tätig; bis 1999 als Kurator und stellvertretender Direktor; von 2000–2006 als Direktor. Von 2006–2008 war er Koordinator der in Südtirol und dem Trentino ausgetragenen siebten Ausgabe der Manifesta, der Europäischen Biennale für zeitgenössische Kunst; von 2006–2013 Vorstandsmitglied der International Foundation Manifesta mit Sitz in Amsterdam.
- 2 Brockhaus Enzyklopädie. Leipzig 2006.
- 3 Sigmund Freud: Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker. Gesammelte Werke, Bd. 9. London: Imago Publishing, 5. Aufl. 1973, 26f.
- 4 Oliviero Toscani: Die Werbung ist ein lächelndes Aas. Frankfurt: Fischer 1997.
- 5 foto text text foto. Synthese von Fotografie und Text in der Gegenwartskunst. Hg. von Andreas Hapkemeyer und Peter Weiermair. Zürich: Stemmler 1995.
- 6 Zitiert nach Almuth Spiegler: Otto Muehl – Nachruf, www.art-magazin.de 28. Mai 2013.
- 7 *Ironia domestica/Ironie der Objekte*. Ein neugieriger Blick in italienische Privatsammlungen. Bozen/Wien: Folio 2007.
- 8 Nach § 292 des Italienischen Strafgesetzbuches kann ein Gericht im Fall von „vilipendio di emblemi dello stato italiano“ bis zu 2 Jahren Gefängnis verhängen.
- 9 Teresa Margolles. Frontera. Hg. von Rein Wolfs und Letizia Ragaglia im Zusammenhang mit den Ausstellungen in der Kunsthalle Fridericianum Kassel und dem Museion Bozen. Köln: Verlag der Buchhandlung Walter König 2011.
- 10 Cuauhtémoc Medina: „Looking Red“. Global Culture – Local Views. Beiträge der Vortragsreihe *artiparlando* 2011/12. Für Museion Bozen und Freie Universität Bozen hg. von Andreas Hapkemeyer und Gerhard Glüher. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, 52ff.
- 11 Als damaliges Vorstandsmitglied der International Foundation Manifesta habe ich 2012 noch an der Entscheidung, die Manifesta 10 nach St. Petersburg zu bringen, mitgewirkt. Die neuen Homosexuellengesetze führten damals zu intensiven internen Diskussionen. Noch nicht aktuell waren die Annexion der Krim durch Russland bzw. die Kämpfe zwischen regierungstreuen und prorussischen Kräften in der Ostukraine.
- 12 Gesetz Nr. 645 vom 20. Juni 1952.