

Kunst und Moral

von **Maria-Sibylla Lotter**

Erscheinungsjahr: 2016

Stichwörter:

Ethik | Kunst | Kunstautonomie | Moral | Philosophie | Political Correctness | Vernunft | Wirkung

Kunst und Moral - Fremde oder gar Feinde?

Dass Kunstwerke nicht nur etwas „Ästhetisches“ sind, sondern mit uns auch auf vielen Ebenen moralisch kommunizieren, ist ein Gedanke, der bei einigen Kunstfreunden Widerstände auslöst. Das liegt nicht an der Kunst, sondern an der Moral oder besser: am schlechten *Image* des Begriffes Moral; im Gefolge von Nietzsche neigen nicht wenige dazu, unter Moral eine irgendwie verengte und konventionelle Weise des Umganges mit anderen Menschen zu verstehen. Die Kunst in Verbindung mit Moral zu bringen, bedeutet aus dieser Sicht, ihr quasi eine Funktion zur Etablierung und Aufrechterhaltung konventioneller Verhaltensnormen zuzuschreiben und sie somit ihrer Autonomie zu berauben.

Wer so denkt, verwechselt jedoch Autonomie der Kunst mit ihrer moralischen Irrelevanz und unterschätzt zudem die moralische Reflexion, die gerade durch eine der konventionellen Moral nicht verpflichtete Kunst erst möglich wird. Eine antikonventionelle Kunst gibt es nicht erst seit dem späten achtzehnten Jahrhundert, als der Gedanke der Autonomie der Kunst aufkam. Damit meinte Kant, dass das künstlerische „Genie“ weder zu einer naturgetreuen Nachbildung verpflichtet, noch an politische Vorgaben oder moralische Normen gebunden ist; es gibt sich selbst das Gesetz (Kant 1790:307ff., §§ 46, 47). Dasselbe gilt für das ästhetische „Geschmacksurteil“ des Betrachters, Lesers oder Zuschauers. Kant zufolge geht dieses „Geschmacksurteil“ auf ein *freies Spiel* von Einbildungskraft und Verstand zurück, das weder von Nutzenerwägungen, noch von moralischen Erwägungen bestimmt ist. Damit wollte Kant nie behaupten, dass die Kunst uns moralisch nichts mitzuteilen habe. Er selbst wies darauf hin, dass viele künstlerische Erzeugnisse – etwa Götterdarstellungen – durch moralische Ideen inspiriert seien, die sie auch zum Ausdruck bringen wollten (Kant 1790:231ff., § 17). Was bis heute unser Kunstverständnis prägt, ist aber vor allem sein Gedanke, dass moralische Erwägungen für das *ästhetische* Geschmacksurteil als solches irrelevant sind. Die hier angelegte gedankliche Assoziation von Autonomie und Amoralität der Kunst mündete im neunzehnten Jahrhundert in der *L'art pour l'art*-Bewegung und diente in vielen Kontexten als Argumentationsgrundlage, um kritische oder unkonventionelle Kunst vor konventionellen und politischen

Übergriffen in Schutz zu nehmen, auch wenn das wenig gegen die Vereinnahmung der Kunst als politische Propaganda im Nationalsozialismus und der Sowjetunion ausrichten konnte. Bis heute verbinden wir mit dem Gedanken der Autonomie der Kunst die Vorstellung, dass die Kunst andere Dimensionen der Wirklichkeit erschließt als die Moral und daher auch nicht nach kunstfremden Maßstäben beurteilt werden darf.

Das ist jedenfalls die Theorie – das wirkliche Leben sieht, wie meistens, anders aus. Es ist schwerlich zu leugnen, dass wir auch heute noch allergisch auf Kunst reagieren, die gegen die gerade üblichen Schön- und Umschreibungen der Welt verstößt. Die verbreitete Schwärmerei für die Autonomie der Kunst hält die wenigsten davon ab, sie der Zensur durch konventionelle Moral oder *Political Correctness* zu unterwerfen. So werden lange verehrte Kinderbücher umgeschrieben, weil man sich plötzlich an dem Wort „Neger“ stößt, oder *Huckleberry Finn* von der Liste der empfohlenen Schullektüre gestrichen, da die Figur Jim ein antiquiertes Bild des kindlichen Schwarzen vermitteln könnte (Booth 1988:3f., 457ff.). Welche Kunstwerke hier der moralischen Zensur entzogen, welche ihr unterworfen werden, scheint lediglich vom Grad ihrer Exklusivität oder Popularität abzuhängen. So wird *Der Ring des Nibelungen*, ein Genuss für die relativ kleine Gruppe der Wagner-Liebhaber, seit je aufgeführt, ohne die geringste Rücksicht darauf zu nehmen, dass die Gestalten des Alberich und des Mime bei Wagner antisemitischen Klischees entsprechen. Die in den ersten Folgen der populären amerikanischen Fernsehserie *Breaking Bad* dargestellte Entwicklung Walter Whites vom biederem Lehrer zum brutalen Drogenbaron, die als lustvolle persönliche Befreiung inszeniert wurde, stieß hingegen – ungeachtet ihrer artistischen Würdigung durch diverse Preise – auf heftige Kritik, die sich erst beruhigte, als Walter Whites Treiben in den späteren Folgen in die persönliche und familiäre Katastrophe mündete.

Nun mag man dies für einen falschen Umgang mit Kunstwerken halten. Aber stellt die moralische Kritik an der „falschen Botschaft“ (der Belohnung der Bösen), die von solchen Narrativen ausgehen könnte, wirklich eine grundsätzliche moralische Zumutung an diese (Film-) Erzählungen dar? Das mag in Einzelfällen gewiss so sein, wenn *im Nachhinein* Kunstwerke zensiert werden, weil sie den je neuen Normen der *Political Correctness* nicht entsprechen, oder wenn die Kritik von einer ängstlichen Konventionalität ausgeht, die weder der Komplexität der Filmkunst, noch der moralischen Mündigkeit der Zuschauer gerecht wird. Was in Narrativen wie *Breaking Bad* geschieht und wie es filmtechnisch und künstlerisch vermittelt wird, überlegen sich Drehbuchautoren, Kameraleute, Schauspieler und Regisseure jedoch immer schon mit Blick auf die erwartbaren moralischen Reaktionen der Zuschauer; ihre zu erwartende Schockiertheit oder Befremdung ist in die narrative Konstruktion der modernen Serie ebenso mit eingebaut wie in die Theaterstücke seit der Antike und in den modernen Roman. Moral (im Sinne sowohl der thematisierten Moral als auch der antizipierten moralischen Reaktionen der Kunstkonsumenten) ist immer schon Teil des Sinnganzen, nicht etwa etwas Sinnfremdes.

Das gilt auch für andere Zeitalter und andere Gattungen und Genres. Die antiken Tragödien laden nicht weniger zum Nachdenken über ethische Konflikte ein als das „realistische“ Theater des 18. und 19. Jahrhunderts oder zeitgenössische Fernsehserien. Wie ist es einzuschätzen, dass Antigone sich sogar um den Preis des eigenen Lebens dem Befehl Kreons widersetzt und ihren Bruder begräbt? Ist sie eine bewundernswerte Widerstandskämpferin gegen ein tyrannisches Regime oder eine sture und liebesunfähige Person, die sich mehr für die Toten als die Lebenden interessiert? Und wie ist Noras Entscheidung in *Ein Puppenheim*, ihren Mann und die Kinder zu verlassen, zu verstehen? Stellt sie ein

emanzipatorisches Vorbild, einen neuen ethischen Maßstab auf, oder handelt Nora im Vergleich mit ihrer Freundin Frau Linde schlicht selbstbezogen und verantwortungslos? Was ist von der in der Serie *Game of Thrones* inszenierten Gewalt zu halten -- handelt es sich um große Kunst, die uns die gewöhnlich verdeckte, aber omnipräsente Gewalt in den menschlichen Beziehungen vor Augen führen soll, oder um ein reflexionsloses und unverantwortliches Schwelgen im Blut, das an niederste Instinkte appelliert?

Die wichtige kantische Einsicht, dass die ästhetischen Kriterien der Beurteilung von Kunst andere sind als die moralischen, ist daher nicht mit der irrigen Vorstellung zu verwechseln, die Kunst sei ein von sozialen, moralischen und politischen Fragen abgeschirmter Bereich. Dass es gute Gründe gab und gibt, Kunst vor bestimmten gesellschaftlichen und politischen Vereinnahmungen zu schützen, steht dabei außer Frage.

Kunst als moralische Bedrohung und moralische Kur

Während die Vorstellung von der Autonomie und moralischen Neutralität der Kunst sich eher spät entwickelt hat, ist die Frage nach dem Wert und Nutzen der Kunst für die Moral fast so alt wie die Dichtkunst selbst. Sie wird zuerst im 5./6. Jahrhundert als Kritik an den Epen Homers und Hesiods artikuliert, durchzieht die Dialoge Platons und erlebt im Laufe der Geschichte erstaunliche Wandlungen. Betrachtet man die Geschichte der moralischen Befürchtungen und Hoffnungen, die sich besonders mit der Dichtkunst und dem Theater verbunden haben, dann scheint der Wandel in diesen Einstellungen weniger vom jeweiligen Begriff der Kunst oder einzelner Kunstgattungen abzuhängen, als vielmehr vom Verständnis der Moral und der damit verbundenen Moralphysikologie.

Schon Platon ging bei seiner berühmten Kritik an der potentiell moralschädigenden Wirkung der Dichtkunst entgegen der zeitgenössischen Praxis der Homerrezeption davon aus, dass das künstlerisch faszinierende für die Faszinierten nicht automatisch gut ist. Er karikiert in seinem frühen Dialog *Ion* die Verehrer und Verteidiger Homers in der Gestalt des eiteln Rhapsoden *Ion*, der zwischen ästhetischen und ethischen Gesichtspunkten nicht klar unterscheiden kann und sich einbildet, andere moralisch belehren zu können, wo es ihm in Wirklichkeit um (rein ökonomisch motivierte) bloße Effekthascherei geht. Oder in der Gestalt des berühmten Redners Hippias, der vor großem Festpublikum über die Frage vorträgt, ob die *Ilias* oder die *Odyssee* das bessere Werk sei (vgl. den frühen Dialog *Hippias II.*), und ganz selbstverständlich meint, diese Frage beantworten zu können, indem er zeigt, welcher von den jeweiligen Helden dieser Epen der bessere Mensch sei: der geradlinige Achilles oder der verschlagene Odysseus. Platon hinterfragt Hippias' naive Konventionalität, indem er ihn im Dialog der Fragetechnik des Sokrates aussetzt. Während Hippias davon ausgeht, dass Achilleus der bessere Mensch und die *Ilias* somit das bessere Werk sei, „beweist“ ihm Sokrates - ein Kenner der *Ilias*, der genau aus dem Gedächtnis zitieren kann -, dass der Lügenkünstler Odysseus der kundigere und somit bessere Held ist. Dabei zeigt sich, dass beide die Dichtkunst auf ganz unterschiedliche Weise moralisch nutzbar machen: Während Hippias den Wert der Dichtung daran bemisst, ob sie Vorbilder für das liefert, was der konventionellen, unbefragten Auffassung von Wahrhaftigkeit als moralischer Tugend entspricht, nimmt Sokrates die epischen Figuren Achilleus und Odysseus umgekehrt zum Anlass, die konventionelle Vorstellung von Wahrhaftigkeit in Zweifel zu ziehen.

Noch sehr viel komplexer und konfliktreicher diskutiert Platon das Verhältnis von Ethik und Kunst im Kontext seiner berühmten Dichterkritik in der *Politeia*. Hier geht seine Dialogfigur Sokrates von der Frage aus, wie ein gerechter Staat einzurichten sei, der zum Überleben einer entsprechend gebildeten und

tugendhaften Kriegerkaste bedarf. Dichter wie Homer, so Sokrates, hätten trotz ihrer unbestrittenen künstlerischen Qualität in einem idealen Staat nichts zu suchen, da sie über Götter und Heroen *unschöne Unwahrheiten* verbreiteten (vgl. Platon 1982:377d), die fatale Auswirkungen bei der Erziehung und Ausbildung der Kinder haben könnten. Platon knüpfte hier an zeitgenössische Diskussionen an. Schon der Dichter und Philosoph Xenophanes hatte die Darstellung der Götter bei Homer und Hesiod kritisiert, die ihnen Handlungen zuschrieben, die allgemein als falsch oder verwerflich galten wie Lügen, Intrigen, Affären, etc. Die moralische Problematik der Dichtkunst entzündete sich im antiken Kontext also an zwei Fragen: *erstens* an der Frage, ob die Dichtkunst uns überhaupt die Wirklichkeit erschließt oder nur Illusionen verbreitet, und *zweitens* an der Frage nach dem moralischen Gehalt dieser Illusionen und ihren Auswirkungen auf die Hörer: Macht sie sie zu besseren und fähigeren oder zu schlechteren Menschen?

Sokrates' Kritik an Homers amüsanten Episoden über die Täuschungsmanöver und Liebschaften der Götter ist nicht mit bürgerlicher Entrüstung über schlechte moralische Vorbilder zu verwechseln, noch geht es um eine generelle Verdammung der Kunst (vgl. Arbogast Schmitt in: Janka/Schäfer 2002:290ff.). Zwar sind alle Formen künstlerischer Veranschaulichung im platonischen Kontext insofern als Täuschungen zu betrachten, als sie nicht unverstellt das Wesen der Dinge wiedergeben. Platon unterscheidet jedoch zwischen einer Dichtkunst, die uns die Natur der Dinge auf eine Weise zugänglich macht, wie es nur die Kunst kann, nämlich durch *Veranschaulichung* dessen, was nicht augenscheinlich ist, und einer Kunst, die *nicht versteht, was sie veranschaulicht*, sondern konventionelle Klischees produziert und dabei darauf aus ist, möglichst starke emotionale Effekte beim Zuschauer hervorzurufen.

Kurz, aus platonischer Sicht stellt sich die Frage nach dem Verhältnis von Moral und Kunst vor allem als Frage nach der Wahrheitsfähigkeit der Kunst: Inwieweit ist Kunst nur Nachahmung von äußerem Schein, inwieweit kann sie sich – evtl. auch mit Hilfe der Philosophie – dem nicht augenscheinlichen Wesen der Dinge nähern und es veranschaulichen? Eine Dichtkunst, die das nicht leisten kann, ist in ihren sittlichen Auswirkungen gefährlich.

Andere Schwerpunkte hatte Platon Schüler Aristoteles gesetzt, indem er in seiner Poetik die Aufmerksamkeit weg von der engeren moralischen Bewertung und hin zu der inneren Struktur von Dichtung und Tragödie sowie ihrer Wechselwirkung mit den Zuschauern gelenkt hatte; dabei wird der ästhetische Genuss nicht als ein Minderwertiges Vergnügen betrachtet, sondern kann reinigende Wirkung auf den Zuschauer haben (Katharsis), die durch *eleos* und *phobos* – Schauer und Entsetzen (vgl. Schadewaldt 1955:129ff.) angesichts des tragischen Schicksals – hervorgerufen wird. Schadewaldt zufolge verstand Aristoteles unter *Katharsis* weniger eine moralische Transformation, als eine Art Triebabfuhr, die Abreaktion eines Affektstaus. Demnach stand der Begriff ursprünglich für eine „Entladung“ von störenden Gemütsbewegungen. Die Diskussion der moralisch erbaulichen Dimension der aristotelischen Tragödientheorie im 18. Jahrhundert geht jedoch von einer eher christlichen bzw. modernen Deutung der moralischen Gefühle im Kontext der schottischen Moralphilosophie David Humes und Adam Smiths aus, die dem Mitgefühl (*sympathy*) eine grundlegende und ganz unverzichtbare Rolle für die Entwicklung der moralischen Fähigkeiten zuschreiben. Lessing stellt sich die Frage, inwieweit das Trauerspiel der Beförderung dieser so wichtigen moralischen Fähigkeiten dienen kann. In seiner *Hamburgischen Dramaturgie* stützt er sich auf eine christliche Lesart der aristotelischen Katharsis. Deutet man Katharsis wie die Dramatiker des 18. Jahrhunderts als eine *moralische* Transformation, dann wird das Theater zu einem Ort der ethischen Bildung, an dem egoistische und emotional verschlossene Menschen über sich

hinaus wachsen, indem sie lernen, mit den Unglücklichen mitzufühlen.

Lessing denkt sich die Entwicklung von Mitgefühl nicht als ein primitives emotionales Mitschwingen mit den dargestellten Gefühlen im Theater, sondern führt sie auf eine komplexe Konstellation zurück, zu der klassische Strukturelemente der Tragödie, aber auch die Selbstwahrnehmung des Zuschauers gehören. Die narrative Konstellation orientiert sich an den Strukturelementen der aristotelischen *Poetik*: Mitgefühl entsteht, wenn das Schicksal des Helden vom Glück ins Unglück umschlägt, aber nicht in ein banales kleines Unglück, sondern eines, das im Verhältnis zum persönlichen Verschulden unverhältnismäßig groß erscheint. Die emotionale Reaktion des Zuschauers auf das dargestellte Unglück steht bei Aristoteles in Beziehung zu der moralischen Natur der Hauptperson: Diese darf nicht schlecht sein, sondern muss zu den eher guten, aber nicht ganz vollkommenen Personen gehören, damit eine Identifikation möglich wird. Daran orientiert sich auch die Reflexion auf die Beziehung zwischen Zuschauer und Tragödienheld bei Lessing: Die Furcht, die das Schicksal der anderen bei uns auslöst, entspringt unserer Ähnlichkeit mit der leidenden Person, ist also eigentlich ein auf uns selbst bezogenes Mitleid. Dieses aber setzt voraus, dass wir noch Grund haben, für uns selbst zu fürchten: Weder der Verzweifelnde, noch der Übermütige kann mit anderen Mitleid haben (Lessing 1973:578ff.). So wird die dramatische Konstellation, die die aristotelische Katharsis bewirkt, bei Lessing zu einer Art Technik der Erzeugung moralischer Gefühle: Mitgefühl wird durch die Manipulation der narrativen Bedingungen hervorgerufen, die beim Zuschauer sympathetische Identifikationen hervorrufen.

Die Erwartungen Lessings an das Theater als eine moralische Bildungsinstitution haben nicht alle Zeitgenossen geteilt. Nach Rousseau ist die Kunst allein schon deswegen unfähig, die Sitten zu bessern, weil sie „sie nur befolgen und ausschmücken kann“, wie er gegen D’Alembert einwendet: „Ein Schriftsteller, der gegen den allgemeinen Geschmack verstieße, würde bald für sich allein schreiben.“ (Rousseau 1978: 351) Kunst passt sich immer den Sitten, und d. h. auch den Unsitten an, um überleben zu können. Und Kant macht sich über Menschen lustig, die „in gutmütiger Absicht“ das Interesse an Schönheit und Kunst mit der „Anhänglichkeit an sittliche Grundsätze“ in Verbindung bringen. Schließlich lehrt doch die Erfahrung, so Kant, dass „Virtuosen des Geschmacks“ oft „gewöhnlich, eitel, eigensinnig und verderblichen Leidenschaften ergeben“, kurz, alles andere als besonders pflichtbewusste Menschen sind (Kant 1790:298, § 42).

Die Einschätzung, dass die Kunst weitgehend nutzlos für die Moral ist, drängt sich in der Tat auf, wenn man von einem kantischen Verständnis von Moral als Handeln *aus Pflicht* ausgeht. Zwar kann die Kunst nach Kant durchaus moralische Ideale veranschaulichen und dadurch die Aufmerksamkeit auf sie lenken; abgesehen von dieser sehr begrenzten Funktion entwickelt sich aus ihr jedoch kein im kantischen Rahmen ethisch relevantes Wissen, und narrativ beförderte Gefühle wie Sympathie haben keine ethische Bedeutung. Wenn die moralische Pflicht einem jeden durch seine Vernunft in Gestalt der Universalisierbarkeit seiner Maxime vor Augen geführt wird, ist nicht zu erkennen, welchen Beitrag die anschauliche Kunst dabei leisten könnte. Der kategorische Imperativ lässt sich nicht als Theaterstück aufführen, und auch Kants Beispiele moralisch vorbildlicher Personen wie der gefühllose Nachbar, der nur aus Pflichtbewusstsein hilft, sind ungeeignet als Helden der Dichtkunst. Hingegen kann die Kunst vom Pflichtbewusstsein ablenken und der Pflicht widerstrebende sinnliche Neigungen fördern. Auch wenn man die Moral nicht kantisch, sondern utilitaristisch versteht, erweist sie sich als moralisch weitgehend unbrauchbar: Wenn ich unter moralischer Kompetenz die Bereitschaft und Fähigkeit verstehe, aufgrund der

Überlegung zu handeln, welche Handlung der größten Anzahl von Personen am meisten Freude bereitet und am wenigsten Leid verursacht, kann mir die Kunst bei den entsprechenden Berechnungen und empirischen Erhebungen nicht weiterhelfen. Geht man von dem Moralverständnis der beiden dominanten modernen philosophischen Ethiken aus, dann hat die Kunst uns in moralischer Hinsicht wenig zu sagen.

Anders sieht es aus, wenn man *nicht* davon überzeugt ist, dass moralische Bildung allein darin besteht, die Leidenschaften und Gefühle auszuklammern und sich an allgemeinen Prinzipien des Handelns zu orientieren. Wie schon die Diskussion des Mitgefühls bei Corneille und Lessing zeigt, hängt die Bedeutung, die man dem Theater im späten 18. Jahrhundert für die moralische Bildung zuschrieb, damit zusammen, dass man die bloß rationale Überlegung sowohl mit Blick auf die moralische Motivation als auch die Fähigkeit, sich in die Perspektiven anderer zu versetzen, für ethisch unzureichend hielt. Auf das Theater konzentrieren sich somit die Hoffnungen der Aufklärungskritik, die sich gegen die Illusionen und Folgeschäden eines verengten Rationalitätsverständnisses richtet. Ihren Höhepunkt findet diese Entwicklung im ästhetischen Idealismus bei Schiller: dem Gedanken, dass die Dichtkunst auf das Gute, das Schöne und das Wahre gerichtet sei, und dass diese drei Dinge auch unverzichtbar zusammenpassten, sich wechselseitig stützen müssten. Schiller fand die Aufklärungsmoral in der kantischen Version unzureichend, da sie bloß verbietet, anstatt Motivationen zu wecken und auszubilden; daher kann sie die moralische Orientierung, die durch ihre Kritik an moralischen Vorurteilen brüchig geworden ist, auch nicht wirklich ersetzen (Schiller 2010:98ff., 24.Brief). Nur ein Prozess ästhetischer Kultivierung, so Schiller, der den ganzen Menschen einbezieht und nicht nur seine intellektuellen Fähigkeiten, könnte ihm einen Ersatz bieten für den Halt durch moralische Vorurteile und Traditionen, den er durch die Aufklärung verloren hat. Einsichten müssen nicht nur im Kopf, sondern im Herzen verankert werden; aus ihnen müssen wir attraktive Lebensmaximen und Handlungsmotive gewinnen. In diesem Zusammenhang bewertet Schiller die menschliche Neigung zum Schein grundlegend anders als Platon: Die Ersetzung der Wirklichkeit durch Fiktionen, durch Putz und Spiel, macht den Menschen erst zu einem potentiell moralischen Wesen; einerseits, indem attraktive Ideale anderer Lebensmöglichkeiten anschaulich werden, andererseits, indem er sich seiner Freiheit bewusst wird. So bekommt der ästhetische Schein *als Schein* konstitutive Bedeutung: Er lenkt nicht von der Wahrheit ab, sondern zeigt die Möglichkeit eines kultivierteren Umgangs zwischen den Menschen an (ebd.:26.Brief). Die Dichtung ist durch die Entfaltung des Schönen quasi die Morallehrerin (wie sie es ursprünglich bei Homer war), indem sie die Attraktivität des Ideals, des besseren Lebens und der besseren Menschen vor Augen führt. So ist Schillers Forderung zu verstehen, den Menschen „den Schranken der Zeit zu entreißen und von der sinnlichen Welt zu einer Idealwelt empor zu führen“ (ebd.:98, 24.Brief).

Hingegen wird die auf sich gestellte Vernunft nach Schiller zwanghaft und gefährlich, sobald sie den Menschen seines Haltes in der Tradition und seiner eigenen Natur beraubt hat. Sie kann dann nicht weniger triebhaft und gefährlich werden als eine Sinnlichkeit, die durch keine Vernunft gebremst wird (vgl. ebd.:18ff., 5.Brief). Diese Gefahr verkörpert in Schillers „Die Räuber“ die Figur von Franz Moor, der sich als aufgeklärter Mensch versteht, der nicht an moralische und familiäre Verpflichtungen gebunden ist und eine Intrige gegen seinen Bruder spinn, um seinen Vater zu ruinieren. Insofern die Vernunft ihm unbegrenzt zur Rationalisierung seiner Leidenschaften dient, wird er, um mit Schiller zu sprechen, vom Vernunfttriebe beherrscht. Schillers Hoffnungen richten sich auf den ästhetischen Sinn, der eine Verbindung zwischen Vernunft und Moral erzeugen soll.

Kunst zwischen Moralerziehung und Moralhinterfragung: Diskussionen seit dem späten zwanzigsten Jahrhundert

Viele Diskussionen zum Verhältnis von Kunst und Moral seit dem zwanzigsten Jahrhundert drehen sich um die Frage, was die Kunst zur Entwicklung eines Bewusstseins moralischer Normen leistet und inwiefern sie hier eine konventionelle Moral stützt oder geeignet ist, sie kritisch oder subversiv zu unterwandern. Während die kritische Theorie mit der Vermittlung konventioneller Normen wenig Gutes verband und die Hoffnungen vor allem mit einer nicht-konventionellen Form der Reflexion verband, die durch die monadologische Einzigartigkeit des Kunstwerks ermöglicht werden soll, wird heute auch die Auffassung vertreten, narrative Kunstformen dienen quasi der Einübung in die gesellschaftlich gegebenen moralischen Kategorien (vgl. hierzu Caroll 1998). Der Literaturwissenschaftler Hans Robert Jauß, der in seinen frühen Arbeiten viel zum detaillierten Verständnis der *normbildenden* Funktion der Künste im Kontext einer sich wandelnden Moral beigetragen hat (Jauß 1982) hat in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, dass die moralische Einsichtsfähigkeit unzureichend erfasst wird, wenn Moral in den Debatten zur Ästhetik und Ethik auf ihre *präskriptive* Bedeutung reduziert wird (Jauß 1994). Was Literatur leiste, sei viel mehr auf die *deskriptive* Bedeutung von Moral im Sinne von *mores* – Sitten – bezogen: Es ginge darum, das Verhalten anderer Menschen zu verstehen (vgl. Jauß 1994). Dieser Lern- und Einfühlungsprozess bringt von selbst eine gewisse Entfremdung von den konventionellen Beurteilungskategorien mit sich. Auch Iris Murdoch (Murdoch 1997), Richard Rorty (Rorty 1991) oder Martha Nussbaum (Nussbaum 1995) sehen die Relevanz der Literatur für die Moral nicht in der Normenvermittlung oder der Identifikation der Leser mit moralischen Idealen, sondern in der Entwicklung einer gewissen Sensibilität und unkonventionellen Unterscheidungsfähigkeit der Lebenssituationen anderer Menschen und ihrer moralischen Risiken. Darüber hinaus schreiben auch Philosophen den narrativen Künsten eine wichtige kompensatorische Bedeutung mit Blick auf ethische Themen zu, die innerhalb der Fachphilosophie aufgrund der derzeitigen theoretischen Paradigmen kaum diskutiert werden. Die Vermittlung von Philosophie und Kunst kann dazu führen, dass die Narrative in der Auseinandersetzung mit philosophischen Positionen die Gestalt von Gedankenexperimenten zu Grundfragen der Ethik und politischen Philosophie annehmen, wie in den filmtheoretischen Diskussionen von Stanley Cavell (Cavell 2010), in Robert Pippins Auseinandersetzung mit den klassischen Hollywood-Western als Reflexionen auf Grundfragen der politischen Philosophie (Pippin 2010), in Michael Hampes Interpretation von Coetzee's Elisabeth Costello als einer Auslotung der Grenzen theoretischer Diskussionen (Hampe 2014:326ff.) oder in meiner Behandlung von Huckleberry Finn als einer ironischen Reflexion auf die Grundlagen moralischer Motivation und moralischen Wissens (Lotter 2015:28ff.).

Verwendete Literatur

Booth, Wayne (1988): The Company We Keep. Berkeley: University of California Press.

Carroll, Noel (1998): Art, narrative and moral understanding. In: Levinson, Jerrold (Hrsg.): Aesthetics and Ethics (126-160). Cambridge: University Press.

Cavell, Stanley (2010): Cities of Words. Ein moralisches Register in Philosophie, Film und Literatur. Zürich: Chronos.

Hampe, Michael (2014): Die Lehren der Philosophie. Eine Kritik. Berlin: Suhrkamp.

Jauß, Hans Robert (1982): Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Jauß, Hans Robert (1994): Hermeneutische Moral: der moralische Anspruch des Ästhetischen. In: Jauß, Hans Robert: Wege des Verstehens (30-48). München: Fink.

Kant, Immanuel (1790): Kritik der Urteilskraft. Zitiert nach: Gesammelte Schriften, Bd. 5. Hrsg.: Bd. 1-22 Preussische Akademie der Wissenschaften, Bd. 23 Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, ab Bd. 24 Akademie der Wissenschaften zu Göttingen.

Berlin 1900ff.

Lessing, Gotthold Ephraim (1973): Hamburgische Dramaturgie. In: Göpfert, Herbert G. u. a. (Hrsg.): Werke, Bd. 4. München: Hanser.

Lotter, Maria-Sibylla (2015): Huckleberry Finn als Herausforderung für die Philosophie. In: Lotter, Maria-Sibylla/Volker Steenblock (Hrsg.): Kunst und Moral. Zeitschrift für Didaktik der Philosophie und Ethik 37/2015, 28-44.

Murdoch, Iris (1997): Vision and Choice in Morality. In: Murdoch, Iris: Existentialists and Mystics. Writings on Philosophy and Literature (76-98). London: Penguin.

Nussbaum, Martha C. (1995): Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life. Boston: Beacon.

Pippin, Robert (2010): Hollywood Western and American Myth. The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy, Yale University Press.

Platon (1982): Der Staat. Stuttgart: Reclam (zitiert nach der Stephanus-Paginierung).

Rorty, Richard (1991): Grausamkeit und Solidarität. In: Rorty, Richard : Kontingenz, Ironie und Solidarität (229-320). Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Rousseau, Jean-Jacques (1978): Brief an d'Alembert über das Schauspiel. In: Ritter, Henning (Hrsg.): Schriften, Bd. 1. München: Hanser.

Schadewaldt, Wolfgang (1955): Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes. In: Hermes 83/1955, 129-171.

Schiller, Friedrich (2010): Über die ästhetische Erziehung des Menschen. Stuttgart: Reclam.

Schmitt, Arbogast (2002): Mythos und Vernunft bei Platon. In: Janka, Markus/Schäfer, Christian (Hrsg.): Platon als Mythologe. Neue Interpretationen zu den Mythen in Platons Dialogen (290-309). Darmstadt: WBG.

Zitieren

Gerne dürfen Sie aus diesem Artikel zitieren. Folgende Angaben sind zusammenhängend mit dem Zitat zu nennen:

Maria-Sibylla Lotter (2016): Kunst und Moral. In: KULTURELLE BILDUNG ONLINE:

<https://www.kubi-online.de/artikel/kunst-moral>

(letzter Zugriff am 14.09.2021)

Veröffentlichen

Dieser Text – also ausgenommen sind Bilder und Grafiken – wird (sofern nicht anders gekennzeichnet) unter Creative Commons Lizenz cc-by-nc-nd (Namensnennung, nicht-kommerziell, keine Bearbeitung) veröffentlicht. CC-Lizenzvertrag:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/de/legalcode>