

# MORALISCHE ODER ETHISCHE WENDE DES GEGENWÄRTIGEN KUNSTDISKURSES?

BEMERKUNGEN ZUR GESCHICHTE UND GEGENWART  
MORALISCHEN URTEILENS ÜBER ZEITGENÖSSISCHE  
KUNST

Magdalena Nieslony

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL  
#2-2022, S. 343–381

<https://doi.org/10.11588/xxi.2022.2.89082>

ABSTRACT: THE MORAL OR ETHICAL TURN OF CURRENT ART DISCOURSE? REMARKS ON THE HISTORY AND PRESENT OF MORAL JUDGMENT ON CONTEMPORARY ART

This article sketches the outline of an ethical or moral turn within contemporary art and art criticism that has been emerging since the 1990s and was diagnosed in the early 2000s by theorists such as Jacques Rancière and Claire Bishop. In doing so, it argues for a different, broader understanding of the ethical turn while discussing the argumentative problems that are currently emerging within it. Finally, by distinguishing between moral and ethical modes of judgment, it argues for a differentiated practice of ethical judgment in the field of art production and reception.

KEYWORDS

Kunst und Ethik; Kunst und Moral; Richard Serra; Thomas Hirschhorn; Ethical Turn.

## I. Anzeichen einer moralischen Wende im zeitgenössischen Kunstdiskurs

Ein auffälliges Phänomen der jüngeren Kunst und Kunstkritik stellt die wachsende Bedeutung dar, die darin moralischen Kriterien eingeräumt wird. Man denke beispielweise an das breite mediale Echo und die greifbaren Konsequenzen von Debatten um Werke oder Künstler\*innen, denen Sexismus, kulturelle Aneignung, Verbreitung von rassistischen Stereotypen oder Verletzung religiöser Gefühle vorgeworfen werden.<sup>1</sup> Dieses Phänomen im Bereich der bildenden Kunst fügt sich in eine allgemeinere Tendenz zur moralischen Betrachtung der Kultur.<sup>2</sup> Die moralisch aufgeladenen Streitigkeiten riefen wiederum öffentliche Diskussionen über die Berechtigung von Zensur und über die Grenzen der Kunstfreiheit hervor. Das New York Times-Magazin sprach im Oktober 2018 deshalb gar von „Morality Wars“ in der Kunst.<sup>3</sup> Moralische Kriterien kommen aber nicht nur in lautstarken Debatten zur Anwendung, sondern – und das ist weitaus interessanter – strukturieren sozusagen unterhalb der Wahrnehmungsschwelle der Medien auch die Produktion und Distribution zeitgenössischer Kunst. Sie manifestieren sich deutlich sowohl in den Werken selbst (insbesondere durch die bevorzugten Themen) als auch in der Auswahl präsentationswürdiger Arbeiten in ständigen Sammlungen und in Sonderausstellungen. Besucherinnen und Besucher einer zeitgenössischen Großausstellung – einer documenta oder einer Biennale etwa – werden meistens mit Kunst konfrontiert, die eine im weitesten Sinne gesellschaftliche Relevanz für sich beansprucht und Verantwortung für die Lösung gesellschaftlicher Probleme übernimmt. Die künstlerischen Positionen werden also bereits danach für die Präsentation ausgewählt, ob sie die geltenden moralischen Werte

1

Zu Künstler\*innen, die mit moralischen Vorwürfen konfrontiert und daraufhin auf unterschiedliche Weisen sanktioniert wurden, gehören etwa Jon Rafman und Philip Guston, deren Ausstellungen 2020 abgesagt wurden. Rafman wurde sexuelle Nötigung vorgeworfen; der 1980 verstorbene Guston malte mehrmals Ku-Klux-Klan-Figuren, was trotz der wohl kritischen Intention des Künstlers einerseits als eine Form kultureller Aneignung, andererseits als Verharmlosung des Themas empfunden werden kann, siehe: Ku-Klux-Klan-Bilder. Verschiebung von Philip-Guston-Schau sorgt für Aufruhr, in: *monopol*, 28.09.2020 (15.02.2021) und Carola Padtberg, Umstrittene Ausstellung über Philip Guston. Zu langsam für die Gegenwart, in: *Der Spiegel (online)*, 29.09.2020 (15.02.2021). Weitere Beispiele werden von Hanno Rauterberg diskutiert, siehe ders., *Wie frei ist die Kunst? Der neue Kulturkampf und die Krise des Liberalismus*, Berlin 2018.

2

Moralische Erwägungen scheinen über die Kulturproduktion hinaus in fast allen Bereichen des gesellschaftlichen wie privaten Lebens eine immer größere Rolle zu spielen. So lassen Neuwortschöpfungen wie „Flugscham“ oder die steigende Moralisierung des Konsums die umfassende Reichweite des Phänomens erkennen. In Bezug auf Moralisierung der Wissenschaft siehe Markus Steinmayr, *Beleidigte und Empörte*. Über den neuerdings erhobenen moralischen Ton in der Wissenschaft, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 06.01.2021, N4. Dieser weit verbreiteten Tendenz zum moralischen Urteilen haben sich zuletzt viele Publikationen gewidmet. Genannt seien hier stellvertretend das polemische Buch von Alexander Grau, *Hypermoral. Die neue Lust an der Empörung*, München 2017, und der um Differenzierung bemühte Sammelband *Kritik des Moralismus*, hg. von Christian Neuhäuser und Christian Seidel, Frankfurt a. M. 2020.

3

Wesley Morris, *The Morality Wars*, in: *The New York Times Magazine*, 07.10.2018, 78–85.

verkörpern. Der Anspruch auf gesellschaftliches Engagement und Wirkung ist inzwischen unverzichtbar für die Museumspraxis und gehört damit auch zum Selbstverständnis zumindest der jüngeren Generationen von Künstlerinnen und Künstlern.

Ein prägnantes Beispiel dafür bietet die letzte *documenta*, die 2017 stattfand. Schon die Wahl des Austragungsortes – neben Kassel war es bekanntlich Athen – verdankt sich einer Gerechtigkeitsgeste gegenüber dem damals durch strikte Sparvorschriften der Europäischen Union schwer getroffenen Griechenland. Kapitalismuskritik in zahlreichen Facetten bildete zudem das beherrschende Thema der Ausstellung: Kunst schien hier nur noch legitim zu sein, wenn sie politische, ökonomische und soziale Missstände anprangerte oder zu beheben suchte. Tom Holert spricht im Zusammenhang mit solch ameliorativen Ansprüchen von einer – nicht unproblematischen – Verantwortungsästhetik.<sup>4</sup> „Verantwortung“ als ein zentraler Begriff der Ethik gewinnt seit dem 20. Jahrhundert und insbesondere seit den 1970er Jahren an Bedeutung in ethischen Debatten.<sup>5</sup> Die künstlerische Verantwortungsästhetik entwickelt sich sozusagen parallel zum „Prinzip Verantwortung“ in der Ethik.

Besonders aussagekräftig in Hinblick auf soziale Verantwortung der Kunst ist der programmatische Text des künstlerischen Leiters der *documenta* 14, Adam Szymczyk, der im *documenta-Reader* unter dem Titel „Iterabilität und Andersheit: Von Athen aus lernen und agieren“ erschienen ist.<sup>6</sup> In diesem Text benennt Szymczyk ausschließlich moralische Kriterien und eine anti-neoliberale Gesinnung als Momente des Ausstellungskonzepts. Zugleich zeigt seine Argumentation eine geradezu schwärmerische Auffassung von der nun nicht mehr ästhetischen, dafür aber moralischen Autonomie der Ausstellung:

Ich möchte behaupten, dass die *documenta* nicht nur ein Mittel der deutschen Kulturpolitik ist oder eine Veranstaltung, die einen wichtigen Beitrag für die Stadt und die

4

Tom Holert, Für eine meta-ethische Wende. Anmerkungen zur neueren Verantwortungsästhetik, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 81, 2018 (Themenschwerpunkt: Ökonomien des Sozialen), 538–554; ders., Burden of Proof. Contemporary Art and Responsibility, in: *Artforum International* 51, 2013, 250–259, hier 298.

5

Siehe Micha H. Werner, Verantwortung, in: Marcus Düwell/Christoph Hübenthal/Micha H. Werner (Hg.), *Handbuch Ethik*, 3. überarbeitete und ergänzte Auflage, Stuttgart/Weimar 2011, 541–548; Reiner Wimmer, Verantwortung, in: Petra Kolmer und Armin G. Wildfeuer (Hg.), *Neues Handbuch philosophischer Grundbegriffe*, Bd. 3, Freiburg/München 2011, 2309–2320; Verena Rau, Ethische Verantwortung, in: Ludger Heidbrink, Claus Langbehn und Janina Loh (Hg.), *Handbuch Verantwortung*, Wiesbaden 2020, 545–557; Kurt Bayertz, Eine kurze Geschichte der Verantwortung, in: ders. (Hg.), *Verantwortung. Prinzip oder Problem?*, Darmstadt 1995, 3–71; Roman Ingarden, *Über die Verantwortung*, Stuttgart 1970; Hans Jonas, *Das Prinzip Verantwortung*, Frankfurt a. M. 1979; Julian Nida-Rümelin, *Verantwortung*, Stuttgart 2011.

6

Adam Szymczyk, Iterabilität und Andersheit: Von Athen aus lernen und agieren, in: ders. und Quinn Latimer (Hg.), *Der documenta 14 Reader*, München/London/New York 2017, 17–42.

Region leisten soll, sondern als ein autonomes, gemeinsam besessenes, transnationales und inklusives, selbstorganisiertes künstlerisches Unterfangen verstanden werden muss – das von einer Multitude realisiert wird und sich nicht auf einen bestimmten Ort beschränkt.<sup>7</sup>

Der Satz demonstriert in aller Deutlichkeit die Leugnung von Heteronomie der documenta als Institution, einer Leugnung entgegen eines besseren Wissens,<sup>8</sup> die die Hauptschwäche von Szymczyks Konzept bildet. Es muss nicht zwingend als problematisch empfunden werden, dass die documenta in gesellschaftliche und damit auch ökonomische Zwänge involviert ist, und ebenso wenig, dass deren Leitung sie aus diesen Zwängen herauslösen will; schwer nachvollziehbar ist aber, dass dieser offensichtliche Widerspruch nicht als solcher formuliert, diskutiert und vermittelt wird. Wichtig zu bemerken ist außerdem, dass es im Text des Kurators keine einzige Bemerkung zu ästhetischen – formalen, materiellen oder strukturellen – Eigenschaften von Kunst gibt, die ausschlaggebend für die Auswahl der Werke oder Künstler\*innen wären. Diese Ausschließlichkeit moralischer Maßstäbe zeigt eindrucksvoll, dass Kunst heute ihren modernen, bürgerlichen Begriff hinter sich gelassen hat, der durch das Ideal der ästhetischen Autonomie gekennzeichnet war.<sup>9</sup> Das Beispiel der documenta 14 repräsentiert exemplarisch die Seite der Distribution der zeitgenössischen Kunst, auf der sich eindrucksvolle weitere Fälle benennen ließen; ähnliches ließe sich aber auch für die Produktion und Rezeption feststellen. Angesichts der hier nur angedeuteten umfassenden Entwicklungen ist es gerechtfertigt, von einer moralischen Wende im aktuellen Kunstdiskurs zu sprechen, und zwar von im engeren Sinne ästhetischen Urteilen hin zu moralischen Bewertungsmaßstäben.<sup>10</sup>

7

Ebd., 41.

8

„Darüber hinaus hat das Unternehmen der documenta enorme Erfolgserwartungen geweckt [...], welche an der voraussichtlichen Zahl zahlender Besucher\_innen gemessen werden, deren Beitrag einen wesentlichen Teil des Budgets ausmacht, sowie an den erhofften finanziellen Einnahmen, die die documenta für Kassel generieren soll. Auf diesem Feld der ökonomischen und wirtschaftlichen Kräfte bietet der institutionelle Selbsterhaltungsmechanismus der documenta keine guten Voraussetzungen für ‚Experimente‘ [...]“  
Ebd., 22.

9

Es wäre zu fragen, ob diese Veränderung des Kunstbegriffs eine historische Zäsur beziehungsweise ein Unterscheidungsmerkmal der zeitgenössischen Kunst gegenüber der Moderne darstellt, und wenn ja, wann genau der Umbruch anzusetzen sei.

10

Die große Anzahl von Fachpublikationen, die in den letzten Jahren zum Thema „Kunst und Moral“ erschienen sind, bildet einen weiteren Indikator für eine Verschiebung der Wertmaßstäbe. Sichtet man die einschlägigen Erscheinungen, so ist deren zahlenmäßiger Anstieg seit den 1990er Jahren auffällig, der sich in den letzten fünf Jahren noch einmal intensiviert hat. Genannt seien hier stellvertretend: Walead Beshty (Hg.), *Ethics (Whitechapel: Documents of Contemporary Art)*, London/Massachusetts 2015; Nina Nöntmann (Hg.), *Scandalous. A Reader on Art and Ethics*, Berlin 2013; *Politik, Ethik, Kunst. Kultureller Klimawandel – Strategien und Werkzeuge?*, hg. von Larissa Kikol, Kunstforum International 254, Juni–Juli 2018.

Doch die moralische Kunst und Kunstkritik bleiben nicht unumstritten. Auch unabhängig von der oben angeführten Debatte über die Freiheit der Kunst mehren sich zur Zeit Stimmen, die eine moralisierende Haltung im Bereich der Kunst grundsätzlich kritisieren oder zumindest eine differenziertere Reflexion über moralische Kategorien im Feld der Ästhetik anmahnen.<sup>11</sup> Die kritische Rezeption der documenta 14<sup>12</sup> gehört ebenso in diesen Zusammenhang wie Äußerungen von Künstler\*innen wie Martha Rosler oder Alice Creischer und Andreas Siekmann, die seit Jahrzehnten selbst zur Anerkennung der gesellschaftskritischen Funktion von Kunst beitragen, aber neuerlich auf die Institutionalisierung des sozialen Engagements und auf die zur Norm geronnene Kritikalität verweisen.<sup>13</sup> Aus den wiederholt angeführten Argumenten gegen eine vorschnelle und unreflektierte Übertragung moralischer Ansprüche auf Kunst möchte ich die wie mir scheint wichtigsten hervorheben. Erstens gelte es bei moralischen Urteilen über Kunst und Künstler\*innen zu bedenken, dass auch ein moralisches Image zu außermoralischen, meistens ökonomischen Zwecken instrumentalisiert werden kann und wird.<sup>14</sup> Zweitens verbinden sich gesellschaftspolitische Forderungen an Kunst wider Willen „mit der neoliberalen Impact-Forderung [...], die von den Geisteswissenschaften und den Künsten verlangt, einen unmittelbaren Nachweis ihrer gesellschaftlichen Wirksamkeit zu erbringen.“<sup>15</sup> Drittens verhinderten morali-

## 11

Diese Kritik kommt aus unterschiedlichen politischen und weltanschaulichen Lagern – von konservativ bis marxistisch oder feministisch – und operiert mit ebenso vielfältigen Argumenten, neben den schon genannten Grau, Hypermoral, und Rauterberg, Wie frei ist die Kunst?, siehe z. B. Leonhard Emmerling, *Erlösungsmaschinen. Moraldiskurse in der Kunst*, Wien/Berlin 2020; Carole Talon-Hugon, *L'art sous contrôle*, Paris 2019; Caroline Fourest, *Generation Beleidigt. Von der Sprachpolizei zur Gedankenpolizei. Über den wachsenden Einfluss linker Identitärer*, Berlin 2020; Rainer Stange, Keine Kunst. Warum eine sich verselbstständigende Identitätspolitik verheerende Folgen für den Kunstbetrieb hat, in: *taz – futurzwei* (15.02.2021); Svenja Flaßpöhler, Von moralischem Totalitarismus. Hören Sie auf, Sie beleidigen uns!, in: *taz – futurzwei* (15.02.2021); Sara Rukaj, Die Moral der Diskurswächter, in: *FAZ*, 29.04.2020, hier N4; Juliane Rebentisch, Was dürfen Künstler? Wie moralisch müssen sie sein? Anmerkungen zu einer überhitzten Debatte, in: *Zeit online*, 20.03.2018 (13.02.2021).

## 12

Die moralische und politische Legitimierung als Grundlage der documenta 14 (und der zeitgenössischen Kunst insgesamt) problematisiert Susanne von Falkenhausen, Get Real, in: *Frieze* 188, 17.06.2017 (17.02.2021). Den utopischen Charakter der durch die documenta 14 erhobenen moralisch-politischen Ansprüche beleuchtet kritisch Regine Prange, Kunst der Freiheit oder: Von Proudhon zu Szymczyk, in: *Kunstchronik* 71, 2018, 2–15.

## 13

Alice Creischer und Andreas Siekmann, Why does bourgeois society have such an urgent need for political art? Why now? And in which form?, in: *springerin* 2012 (18.02.2021); dies., Ausstellungen gegen das Kuratiert-Werden. Ein Gespräch von Eva Kernbauer, in: *Kunstforum International* 270, 2020, 155–161; Martha Rosler, „Kunst muss nicht um soziale Fragen kreisen“, Interview mit Marc Neumann, in: *NZZ*, 27.06.2018 (18.02.2021). Andere Künstler, wie Sam Pulitzer, reflektieren den Status der Kritikalität als Attitüde in ihren Werken, siehe dazu Jakob Schillinger, Mud Club. Sam Pulitzer at Artists Space, New York, in: *Texte zur Kunst* 95, 2014, 227–231.

## 14

Suhail Malik, Critique as alibi. Moral differentiation in the art market, in: *Journal of Visual Arts Practice* 7, 2008, 283–295; Jakob Schillinger, Recessional Aesthetics. An Exchange, in: *October* 135, 2011, 104–110; Philipp Kleinmichel, *The Art Boom Paradox* (18.02.2021).

## 15

Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013, 170. Ähnlich argumentiert auch Holert, Für eine meta-ethische Wende.

sche Urteile oftmals eine weitere Auseinandersetzung mit den fraglichen Werken.<sup>16</sup> Diese und andere kritische Stellungnahmen führen wiederum bei Verfechter\*innen engagierter Kunst dazu, besonders dem deutschen Diskurs einen wachsenden Widerstand gegen die Re-Politisierung der zeitgenössischen Kunst und gar eine „kategorische Zurückweisung jeglicher Form sozialer Verantwortung“ zu attestieren.<sup>17</sup> Eine umfassende Analyse der aktuellen Debatten über die gesellschaftliche Rolle der Kunst und über die angemessenen Kriterien der Kunsturteile übersteigt in ihrer Komplexität den Rahmen eines Essays und kann hier nur schlaglichtartig angedeutet werden. Es dürfte aber bereits aufgrund der knappen Darstellung deutlich sein, dass sich die heutigen moralischen Forderungen an Kunst auf sehr unterschiedliche Aspekte des künstlerischen Handelns beziehen: Sie können auf die Sensibilisierung für unterschiedlichste Formen von gesellschaftlicher Diskriminierung abzielen, denen vor allem ethnische und geschlechtliche Minderheiten ausgesetzt sind, betreffen aber auch andere moralisch relevante Themen, beispielweise die ökologische Nachhaltigkeit oder die ökonomische Ungleichheit und die Ausbeutungsverhältnisse im globalen Neoliberalismus – letztere standen im Zentrum der documenta 14.

In meiner Analyse des kunstkritischen Diskurses werde ich mich im Folgenden zunächst auf einige Texte von Jacques Rancière und Claire Bishop konzentrieren, die bereits in den 2000er Jahren von einer „ethischen Wende“ der Kunstkritik sprechen. Im Anschluss darauf werde ich anhand von Texten David Joselits für eine Sicht auf die „moralischen Wende“ argumentieren, die das Phänomen als ein deutlich umfassenderes begreift, als bei Rancière und vor allem Bishop vorgestellt. Eine differenzierte Beschreibung moralischer Argumente im kunstkritischen und -theoretischen Diskurs der letzten 20 Jahre ist dabei kein Selbstzweck, sondern dient mir als Grundlage, über die problematischen Aspekte der moralischen Kunsturteile zu sprechen, die zu der beschriebenen Polarisierung innerhalb des Kunstbetriebs führen, und für eine differenzierte, ethisch reflektierte Haltung zu plädieren.

## 16

Dieses Argument führt Joan Kee in Bezug auf die Rezeption nicht-westlicher Kunst, die ihr zufolge hauptsächlich auf ihren Inhalt und die Herkunft ihrer Autor\*innen reduziert würde, siehe Joan Kee, *The World in Plain View. Form in the Service of the Global*, in: Alexander Dumbadze und Suzanne Hudson (Hg.), *Contemporary Art. 1989 to the Present*, Chichester 2013, 95–104, insbesondere 100.

## 17

So Ana Teixeira Pinto und Kerstin Stakemeier, Ein kurzes Glossar zum sozialen Sadismus, in: *Texte zur Kunst* 116, 2019, 83–115, hier 85.

## II. Die „ethische Wende“ nach Claire Bishop und Jacques Rancière

Auch wenn zuweilen darauf hingewiesen wird, dass sich Ethik und Ästhetik nicht erst seit ein paar Jahren aufeinander beziehen,<sup>18</sup> erfasst dieser Verweis auf die lange Geschichte der Verflechtung von Kunst und Moral weder die Vehemenz und die Verabsolutierung moralischer Kriterien im aktuellen Diskurs noch dessen Reichweite, die längst aus der akademischen Theoriebildung heraus in die Strukturen ästhetischer Praxis hineingreift. Wenn im vorliegenden Text über eine moralische Wende gesprochen wird, dann meine ich dennoch nicht nur die geschilderten rezenten Ereignisse und Entwicklungen. Ein blinder Fleck der aktuellen Debatten besteht darin, dass die historische Dimension der „Morality Wars“ kaum ins Bewusstsein gehoben wird. Dabei spielen moralische Bewertungen schon seit mehr als 20 Jahren eine wichtige Rolle im Kunstdiskurs.

Bereits Mitte der 2000er Jahre, also gut zehn Jahre vor dem Ausruf der „Morality Wars“, wurde von dem Philosophen Jacques Rancière und der Kunsthistorikerin Claire Bishop eine „ethische Wende“ der Kunst und Kunstkritik diagnostiziert.<sup>19</sup> Rancière und Bishop legen sich bei der Datierung der Wende mit gutem Grund nicht fest, denn die Verschiebung von ästhetischen zu moralischen Urteilen scheint schleichend und auf vielerlei Wegen vor sich gegangen zu sein. Der Künstler und Autor Walead Beshty verbindet sie beispielsweise schon mit der Infragestellung ästhetischer Autonomie in den 1960er Jahren. Die schwierige Frage der Datierung und Genealogie der heutigen Situation kann hier nicht beantwortet werden. Stattdessen werde ich erläutern, auf welche künstlerischen und kunstkritischen Phänomene sich die Rede von einer „ethischen Wende“ bei seinem Auftauchen Mitte der 2000er Jahre bezog. Den unmittelbaren Anstoß dazu gaben die seit den 1990er Jahren ubiquitären künstlerischen Arbeiten, die sich um Herstellung konkreter sozialer Gemeinschaften bemühen und bis heute unter dem Stichwort der „Partizipationskunst“ breit diskutiert werden. Juliane Rebentisch charakterisiert die Zielrichtung dieser Tendenzen als

18

So erinnerte Kia Vahland in ihrem Vortrag *Gefallene Engel. Der aktuelle Diskurs über Moral und Amoral von Künstlerviten* zurecht an die lange Tradition moralischen Urteilens im Kunstfeld. Vahland sprach im Rahmen der von Jakob Steinbrenner und mir organisierten interdisziplinären Tagung „Kunst und Moral“, die im Stuttgarter Museum Hegel-Haus am 24. und 25. Oktober 2019 stattfand. Die Literatur zum Verhältnis von Kunst und Moral bzw. Ethik und Ästhetik im westlichen Kunstdiskurs seit der Antike ist kaum zu überblicken, eine erste Einführung mit weiterführenden Literaturhinweisen findet sich bei Maria-Sibylla Lotter, *Kunst als Medium moralischer Reflexion und Bildung*, in: *Zeitschrift für Didaktik der Philosophie und Ethik* 37 (Themenheft Kunst und Moral, hg. von dies. und Volker Steenblock) 2015, 3–10. Siehe auch den Beitrag von Hana Gründler im vorliegenden Heft: dies., *Moral des Blicks oder Ethiken des Sehens?*, in: *21: Inquiries into Art, History, and the Visual. Beiträge zur Kunstgeschichte und visuellen Kultur* 2, 2022, 311–341.

19

Genau genommen spricht Claire Bishop von der „sozialen Wende“ der Kunst und behält den Ausdruck „ethische Wende“ der Kritik vor. Einfachheit halber spreche ich im Folgenden nur von „ethischer Wende“ in Bezug auf beide Bereiche.

„die unmittelbar politische Leistung sozialer Integration“.<sup>20</sup> Claire Bishop grenzt sie sowohl von einer das individuelle Subjekt adressierenden Interaktionskunst als auch von der Performancekunst ab, die die Betrachter\*innen von den Performer\*innen trennt. Die partizipativen Ansätze unterscheiden sich ihr zufolge von letzterer, indem sie die Distinktion zwischen den professionellen Künstler\*innen und den betrachtenden Laien aufheben und stattdessen auf Kollaboration und eine kollektive Dimension sozialer Erfahrung setzen.<sup>21</sup> Auch wenn die Partizipationskunst bereits in den historischen Avantgarden des beginnenden 20. Jahrhunderts wurzelt<sup>22</sup> und in den 1960er Jahren eine wachsende Bedeutung erfährt, ist sie erst seit den 1990er Jahren zu einem die künstlerische Produktion und den kunstkritischen Diskurs leitenden Phänomen aufgestiegen. Zu Beginn der 2000er Jahre besonders präsent war die sogenannte Relationale Ästhetik, die von dem Kurator Nicolas Bourriaud eloquent formuliert wurde und deren Kernbegriff die soziale „Begegnung“ bildet.<sup>23</sup>

Claire Bishop spricht von einer „ethischen Wende“ in ihrem 2006 im *Artforum International* veröffentlichten Artikel mit dem Titel „The Social Turn: Collaboration and Its Discontents“, in dem sie die damalige soziale Wende der Kunst und eine dieser entsprechende ethische Wende der Kunstkritik konstatiert und zugleich scharf verurteilt.<sup>24</sup> Bishop bezieht sich auf Werke partizipatorischer Kunst, die ihr zufolge nicht mehr nach ästhetischen und formalen Maßstäben beurteilt werden, sondern nur noch mithilfe von ethischen Kriterien. In aktivistischen Projekten wie denjenigen des Künstlerinnenkollektivs Oda Projesi entstünden weitgehend offene kommunikative Situationen, deren Gelingen nur noch ethisch beurteilt werden könne, was den sachlichen Grund für die Autorin liefert, von einer nunmehr bloß ethischen Kunstkritik zu sprechen. Das wesentliche ethische Beurteilungskriterium dieser Partizipationskunst bilde dabei die Qualität von zwischenmenschlichen Beziehungen, die durch die Projekte möglich gemacht würden. Gut ist die kaum vorstrukturierte Partizipationskunst also nur, wenn sie gute Beziehungen zwischen den Beteiligten herstellt. Bishops Fazit ist unmissverständlich: „[A]esthetic judgments have been overta-

<sup>20</sup>

Rebentisch, Theorien der Gegenwartskunst, 60.

<sup>21</sup>

Claire Bishop, Introduction. Viewers as Producers, in: dies. (Hg.), *Participation*, Cambridge, MA 2006, 10–17, hier 10.

<sup>22</sup>

Ebd., 10–11; ausführlicher dies., *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London 2012.

<sup>23</sup>

Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon 1998, zur „Begegnung“ siehe besonders 30–33.

<sup>24</sup>

Claire Bishop, The Social Turn: Collaboration and its Discontents, in: *Artforum International* 44, 2006, 178–183.

ken by ethical criteria.“<sup>25</sup> Doch was genau versteht die Autorin unter „ethischen“ Kriterien? Werden die partizipatorischen Kunstprojekte danach beurteilt, ob sie den in westlichen Gesellschaften gültigen moralischen Normen folgen? Oder werden sie danach beurteilt, ob sie diese Normen reflektieren, mithin also auch die Problematik normativer Moralvorstellungen in pluralistisch verfassten sozialen Strukturen aufwerfen? Bishop stellt diese Fragen nicht, sondern verwendet den Begriff „ethisch“ im Anschluss an die Schriften Jacques Rancières, denen Bishop den Ausdruck „ethische Wende“ entlehnt. Rancière selbst versteht seinerseits – wie noch gezeigt wird – den Begriff „Ethik“ auf eine recht eigenwillige Weise, die sich nicht mit dessen konventioneller Bedeutung deckt. Zwar benennt Bishop in ihrem Aufsatz keinen konkreten Text als ihre Quelle, es liegt aber wegen des Titels – „The Social Turn: Collaboration and Its Discontents“ – nahe, dass sie das Buch „Malaise dans l'esthétique“ rezipiert hat, dessen Titel auf Englisch „Aesthetics and Its Discontents“ lautet. Dieses enthält wiederum den Essay „The Ethical Turn of Aesthetics and Politics“, in dem Rancière seinen Ethik-Begriff expliziert.<sup>26</sup> Bei dessen Lektüre lässt sich leicht feststellen, dass Bishops scharfe Kritik der „ethischen Wende“ schon hier angelegt ist, denn unter „Ethik“ versteht Rancière ein Denken, das die jeweilige Spezifik von Ästhetik und Politik verneint: „Die Herrschaft der Ethik [...] bedeutet [...] die Errichtung einer ununterschiedenen Sphäre, in der sich die Besonderheit der politischen oder künstlerischen Praktiken auflöst [...]“<sup>27</sup>

Diese Herrschaft der Ethik ist für den Philosophen weiterhin durch den Willen gekennzeichnet, gesellschaftlichen Konsens herzustellen:

Konsens ist eines der Schlüsselworte unserer Zeit. [...] [E]s bedeutet eigentlich eine Weise symbolischer Strukturierung der Gemeinschaft, die das beseitigt, was den Kern der Politik ausmacht, nämlich Dissens. Eine politische Gemeinschaft

25

Ebd., 180; dort schreibt Bishop auch „[...] artists are increasingly judged by their working process – the degree to which they supply good or bad models of collaboration – and criticized for any hint of potential exploitation that fails to ‘fully’ represent their subjects [...]. This emphasis on process over product (i. e., means over ends) is justified as oppositional to capitalism’s predilection for the contrary.“

26

Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris 2004. In ihrem Buch *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London/New York 2012, 11–40, publizierte Bishop eine deutlich erweiterte Fassung ihres 2006 im Artforum erschienenen Essays. In *Artificial Hells* gibt sie neben einigen englischen Übersetzungen von Rancières Texten auch *Malaise dans l'esthétique* als Quelle an, und zwar die französische Originalausgabe, obwohl das Buch 2009 unter dem Titel *Aesthetics and its Discontents* auf Englisch erschien. Es ist also naheliegend anzunehmen, dass Bishop seit der Arbeit an ihrem Artforum-Artikel mit dieser französischen Originalausgabe gearbeitet hat. In *Artificial Hells* nennt sie außer Rancière noch die Philosophen Peter Dews, Alain Badiou und Slavoj Žižek als Quellen ihrer Überlegungen zur ethischen Wende der Kunstkritik. Siehe Bishop, *Artificial Hells*, 25.

27

Hier zitiert nach der deutschen Übersetzung. Jacques Rancière, Die ethische Wende der Ästhetik und der Politik, in: ders., *Das Unbehagen in der Ästhetik*, Wien 2008, 125–151 und 157, hier 127.

ist tatsächlich eine strukturell geteilte Gemeinschaft, die nicht nur in unterschiedliche Interessens- oder Meinungsgruppen, sondern in Bezug auf sich selbst geteilt ist. [...] Die politische Gemeinschaft wird [...] tendenziell in eine ethische Gemeinschaft umgewandelt, in eine Gemeinschaft eines einzigen Volkes, wo vorgeblich alle in ihr mitgezählt sind.<sup>28</sup>

Rancières Ästhetik und deren großer Einfluss in der gegenwärtigen Kunstkritik wurden bereits vielerorts ausführlich diskutiert.<sup>29</sup> Ich werde mich daher im Folgenden auf die für Bishops Begriff der „ethischen Wende“ wesentlichen Punkte aus dem genannten Aufsatz von Rancière beschränken, ohne den Anspruch zu erheben, seiner Ästhetik im Ganzen, insbesondere seiner paradoxal formulierten Darlegung des Verhältnisses von Kunst und Politik gerecht zu werden.<sup>30</sup> Rancière zufolge würden in der ethisch verfassten, konsensuellen Gemeinschaft nicht nur die Trennlinien zwischen unterschiedlichen gesellschaftlichen Gruppen verwischt, sondern auch die Demarkationen zwischen Politik und Ästhetik. Innerhalb der aktuellen ethischen Kunstproduktion, die die Grenzen zwischen Kunst und Politik negiere, sieht Rancière zwei Haupttendenzen: die „community art“, die sich dem Kitten der gesellschaftlichen Spaltungen widme, und eine Kunst, die die „unheilbare Katastrophe“ bezeuge.<sup>31</sup> Beide Tendenzen trügen zur ethischen Herrschaft bei, indem sie sich an die Stelle der Politik setzten beziehungsweise deren Scheitern verabsolutierten.

Bishop greift Rancières Überlegungen auf, indem sie die so verstandene „ethische Wende“ ablehnt, und vor allem auch, indem sie den Begriff „ethisch“ mit künstlerischen und kunstkritischen Haltungen verbindet, die den gesellschaftlichen Konsens anstreben. Im Falle partizipatorischer Kunst wäre ein solcher Effekt zu verzeichnen, wenn ein Projekt gleichberechtigte Beziehungen aller teilnehmenden Personen impliziert; eine ethische Beurteilung dieser Kunst findet laut Bishop dann statt, wenn die Erfüllung dieser Norm

28

Ebd., 133.

29

Die Sekundärliteratur zu Rancière ist inzwischen umfangreich; besonders im Zusammenhang mit der Ästhetik werden seine Schriften nicht nur von Philosoph\*innen, sondern auch von Kunstkritiker\*innen diskutiert. Siehe Josef Früchtl, Auf ein Neues: Ästhetik und Politik. Und dazwischen das Spiel. Angestoßen von Jacques Rancière, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 55, 2007, 209–219; ders., *Trust in the World. A Philosophy of Film* (Kapitel: „It Is as if We Could Trust. Fiction and Aesthetics of the Political“), New York/London 2018; Ruth Sonderegger, *Institutionskritik? Zum politischen Alltag der Kunst und zur alltäglichen Politik ästhetischer Praktiken*, Beitrag zum Symposium der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik „Ästhetik und Alltagserfahrung“, Jena, 02.10.2008 (17.02.2021); Ines Kleesattel, *Politische Kunst-Kritik. Zwischen Rancière und Adorno*, Wien 2016.

30

Hierzu siehe vor allem Früchtl, Auf ein Neues.

31

Ebd., 130.

zum wichtigsten Bewertungskriterium erhoben wird.<sup>32</sup> „Ethisch“ sind also Kunst und Kritik, die sich dem gesellschaftlichen Konsens verschreiben. Bishops Verständnis der „ethischen Wende“ unterscheidet sich in einigen Punkten aber auch von demjenigen Rancières. So diskutiert sie unter dem Schlagwort der Ethik nur die aktivistische Partizipationskunst und den dazu gehörenden kunstkritischen Diskurs, also Phänomene, die Rancières „community art“ entsprechen würden. Sie schließt andere Formen von Partizipationskunst dezidiert aus dem Bereich der ethischen Wende aus und lässt zudem die Frage offen, inwiefern nicht-partizipative Kunstformen und deren Diskurse zur ethischen Wende gehören würden, beispielsweise dokumentaristische Arbeiten, die man zu Rancières Kategorie der Bezeugung „der unheilbaren Katastrophe“ rechnen könnte.

Die Unterscheidung zwischen einer mehr oder weniger gelungenen Partizipationskunst übernimmt Bishop dabei ausgerechnet von Befürworter\*innen der „community art“.<sup>33</sup> Insbesondere Texte der Kuratorin Maria Lind sind für diese Unterscheidung von Bedeutung. Lind sieht moralisch „gute“ Partizipation exemplarisch in den Aktionen des türkischen Künstlerinnen-Kollektivs Oda Projesi angelegt, zum Beispiel in dem Projekt *Picnic*. Moralisch unzureichende Partizipationskunst wird bei Lind anhand von Projekten des Schweizers Thomas Hirschhorn repräsentiert, so etwa durch sein *Bataille Monument*. Bishop übernimmt diese Unterscheidung samt den Beispielen für ihre eigene Argumentation, allerdings mit umgekehrten Vorzeichen. Diese Übernahme bildet eine argumentative Schwäche in Bishops Text, die erneut die Frage nach einem validen Begriff der ethischen Wende der Kunst und Kunstkritik aufwirft. Doch wie begründen Lind und Bishop die jeweilige Unterscheidung zwischen guter und schlechter Partizipation?

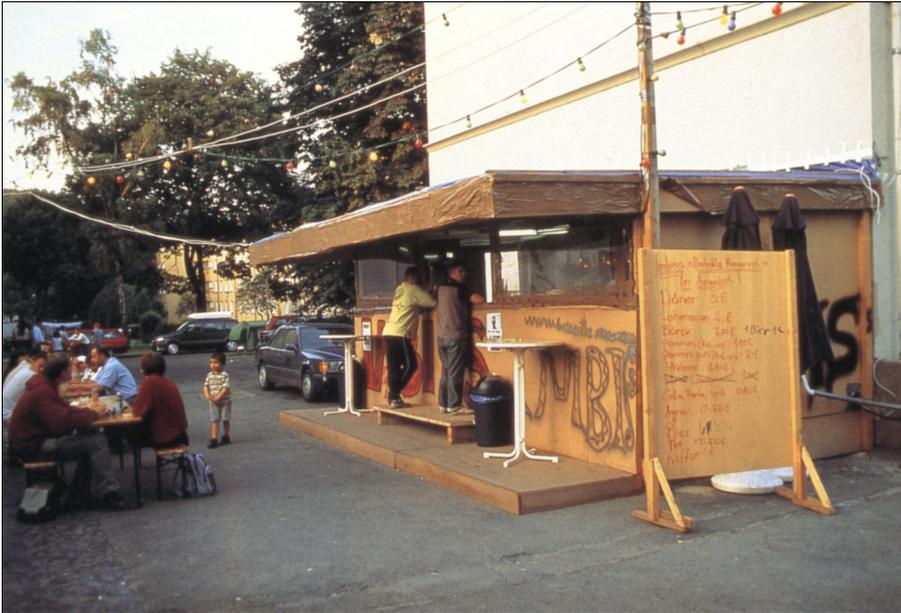
Hirschhorns *Bataille Monument*, das 2002 für die documenta 11 realisiert wurde, wird von Lind wie bereits erwähnt als Negativbeispiel angeführt [Abb. 1, Abb. 2 und Abb. 3]. Die Installation bestand aus mehreren Teilen, die hauptsächlich in einer Mietshaus-siedlung mit einem hohen Anteil an Anwohner\*innen mit Migrationshintergrund lokalisiert waren. Dort ließ Hirschhorn in seinem Signatur-Stil aus einfachen Materialien wie Holz, Pappe, Plastikfolie und viel Klebeband nicht nur eine Bataille-Bibliothek, ein Fernseh-Studio und eine baumförmige Außenskulptur bauen, sondern auch einen Imbiss, der von einer Anwohnerfamilie betrieben wurde. Abgerundet wurde das Ensemble durch verschiedene Aktivitäten – beispielsweise durch einen Workshop und eine Liveübertragung auf einer eigens dafür eingerichteten Website sowie durch einen Fahrdienst, der die documenta-Besucher\*innen zum Projektort brachte.

32

So zum Beispiel in ihrer Analyse der Beurteilungskriterien von Maria Lind und Grant Kester, siehe Bishop, *The Social Turn*, 181.

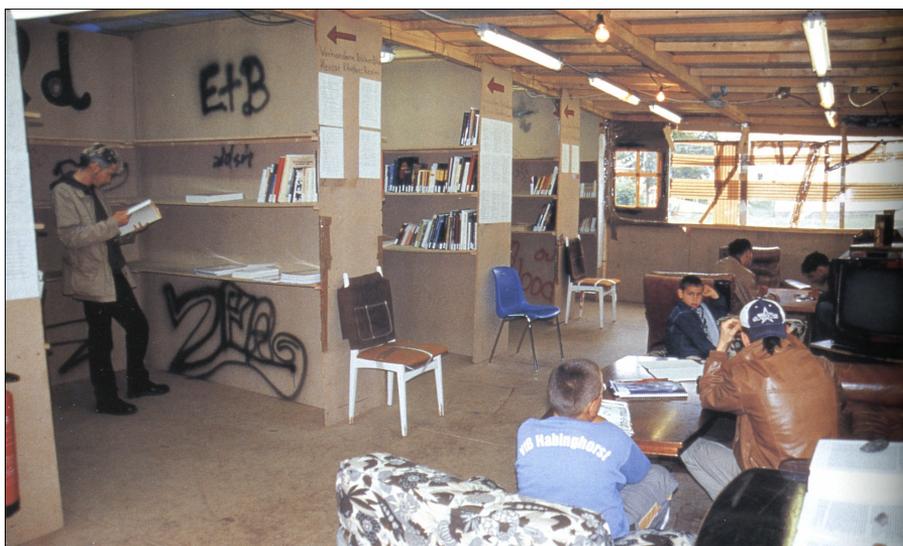
33

Ebd., 180–181.



[Abb. 1]

Thomas Hirschhorn, Bataille Monument, 2002, Installation, Mischtechnik, Kassel, Documenta 11, in: Benjamin Buchloh H. D., Alison M. Gingeras und Carlos Basualdo (Hg.), *Thomas Hirschhorn*, London 2004, 96 © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.



[Abb. 2]

Thomas Hirschhorn, *Bataille Monument*, 2002, Installation, Mischtechnik, Kassel, Documenta 11, in: Benjamin Buchloh H. D., Alison M. Gingeras und Carlos Basualdo (Hg.), *Thomas Hirschhorn*, London 2004, 102 © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.



[Abb. 3]

Thomas Hirschhorn, Bataille Monument, 2002, Installation, Mischtechnik, Kassel, Documenta 11, in: Benjamin Buchloh H. D., Alison M. Gingeras und Carlos Basualdo (Hg.), *Thomas Hirschhorn*, London 2004, 99 © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

Die einzelnen Elemente der Arbeit wurden vom Künstler im Vorhinein konzipiert, andere Personen beteiligten sich also hauptsächlich als Aufbauhelfer\*innen sowie als Betreiber\*innen und Nutzer\*innen des Imbisses und der Bibliothek. Mit der Skulptur besass das *Bataille-Monument* darüber hinaus ein traditionell künstlerisches Element.<sup>34</sup> Hirschhorns documenta-Beitrag wird nun von Maria Lind aus zwei Gründen kritisiert: Erstens moniert sie Hirschhorns auktoriale Machtposition, denn seine Mitarbeiter\*innen und die Nutzer\*innen des Monuments dürfen lediglich die künstlerischen Entwürfe ausführen beziehungsweise verwenden, nicht aber selbst schöpferisch tätig sein. Zweitens verurteilt Lind Hirschhorns Beteiligung an markt gängigen Praktiken, weil er mit der Skulptur ein marktkonformes Objekt in die Installation integriert.

Als positives Gegenbeispiel benennt Lind die Projekte des türkischen Künstlerinnen-Kollektivs Oda Projesi, dessen Name „Projektraum“ bedeutet und die Wohnung bezeichnet, die von den drei Künstlerinnen von 2000 bis 2005 gemietet wurde, um einen nachbarschaftlichen Treffpunkt zu bilden, an dem unterschiedliche Aktivitäten stattfinden: vom besagten Picknick über Diskussionsrunden bis hin zu Kinderbetreuungsstunden. Lind beschreibt in einem Text über das Kollektiv deren Tätigkeit wie folgt:

Die einzelnen Aktivitäten sind unterschiedlich, gemeinsam ist ihnen, dass es nicht um das Zeigen oder Ausstellen eines Kunstwerks geht, sondern darum, Kunst als Mittel einzusetzen, um neue Beziehungen zwischen Menschen durch unterschiedlichste Beobachtungen/Untersuchungen und die Formung öffentlichen ebenso wie privaten Raums (wieder)herzustellen. [...] Ein Raum der Wohnung in Galata dient als Treffpunkt, mit einer Menge von Zeichenmaterialien, Kunst- und Kinderbüchern. Ein weiterer Raum wird manchmal für Kunstprojekte genützt, ein dritter fungiert als Archiv, aber die KünstlerInnen können auch den Rest der Wohnung benützen oder deren Nutzung verändern. Auch die Umgebung wird genutzt. Beispielsweise lud der Künstler Erik Göngrich als Teil seiner Studie Istanbuls als ‚Picknick City‘ alle Nachbarn zu einem Picknick in den kleinen Hof ein, der mit jenen Plastikmatten bedeckt war, die für Picknicks ebenso wie als Gebetsmatten verwendet werden.<sup>35</sup>

Von ihren Befürworter\*innen wie Lind werden solche partizipativen Projekte als eine konsequente Ablehnung kommerzialisierter und hierarchischer Strukturen des Kunstbetriebs begrüßt und zugleich als Kritik an sozial weniger wirksamen Ansätzen von

<sup>34</sup>

Eine genaue Darstellung der Arbeit, ihrer Herstellung und Rezeption findet sich in Thomas Hirschhorn, *Bataille Monument*, in: Claire Doherty (Hg.), *Contemporary Art from Studio to Situation*, London 2004, 133–147.

<sup>35</sup>

Maria Lind, *Aktualisierung des Raums: Der Fall Oda Projesi*, Oktober 2004 (17.02.2021).

Künstlern wie Hirschhorn gedeutet.<sup>36</sup> Die Projekte des Kollektivs unterscheiden sich vom Vorgehen Hirschhorns im Wesentlichen dadurch, dass sie kaum konzeptuell vorstrukturiert sind und sie oft nicht einmal in ephemeren Objekten münden. Mit anderen Worten: Während Hirschhorn durchaus auch ausstellbare und kommerzielle Werke herstellt, tut Oda Projesi dies nicht; und während Hirschhorn immer noch als Autor eines Projekts erkennbar bleibt, hebt Oda Projesi den Anspruch auf Autorschaft fast vollständig auf.

Im Gegensatz zu Lind kritisiert Bishop solche partizipativen Projekte wie diejenigen von Oda Projesi, weil sie die zugrundeliegenden Intentionen und die angenommenen sozialen Effekte in den Vordergrund rücken. Bishop spricht sich in Abgrenzung dazu für eine kritische Auseinandersetzung damit aus, wie die Intentionen im jeweiligen Fall materiell und formal umgesetzt sind.<sup>37</sup> Doch würde man ihre Position verfehlen, wenn man sie für eine Formalistin hielte, die die inhaltlichen Aspekte der Kunst vernachlässigt. Ihre Position besitzt trotz der Beachtung der formalen Realisierung der Projekte eine starke inhaltsästhetische und moralische Komponente. Dies wird klarer in ihrem 2004 in der Zeitschrift *October* publizierten Aufsatz mit dem Titel „Antagonism and Relational Aesthetics“, in dem Bishop die sogenannte Relationale Ästhetik scharf für deren partizipatorische Struktur kritisiert. Zunächst scheint der Text die formalistische Lesart von Bishops Position zu bestätigen, denn die Autorin nutzt hier Arbeiten von Hirschhorn und Santiago Sierra als positive Beispiele einer Kunst, die auf eine formale Beurteilung hin angelegt ist und ästhetischen Qualitätskriterien genügt. Beim genaueren Hinsehen zeigt sich ihre Argumentation aber als inhaltsästhetisch. Ich zitiere die recht lange letzte Passage dieses Textes, um Bishops Argument nachzuvollziehen:

The work of Hirschhorn and Sierra is better art not simply for being better politics [...]. Their work acknowledges the limitations of what is possible as art [...] and subjects to scrutiny all easy claims for a transitive relationship between art and society. The model of subjectivity that underpins their practice is not the fictitious whole subject of harmonious community, but a divided subject of partial identifications open to constant flux. If relational aesthetics requires a unified subject as a prerequisite for community-as-togetherness, then Hirschhorn and Sierra provide a mode of artistic experience more adequate to the divided and incomplete subject of today. This relational antagonism would be predicted not on social harmony, but on exposing that which

<sup>36</sup>

Nicht einmal Dokumente der Aktionen werden vermarktet – es fällt auf, dass nur wenige Fotos davon zirkulieren und einige Texte, die sich mit dem Werk von Oda Projesi befassen, ohne Abbildungen auskommen, siehe z. B. Lind, Aktualisierung des Raums, oder Dan Karholm, Reality Art: the Case of Oda Projesi, in: *Leitmotiv* 5, 2006, 115–124.

<sup>37</sup>

Bishop, The Social Turn, 181.

is repressed in sustaining the semblance of this harmony. It would thereby provide a more concrete and polemical grounds for rethinking our relationship to the world and to one another.<sup>38</sup>

Die Argumentation in diesem Abschnitt ist bemerkenswert. Bishop wehrt sich zunächst gegen eine inhaltliche Beurteilung der Kunst von Hirschhorn und Sierra: Diese sei eine bessere Kunst, nicht, weil sie eine bessere Politik sei. Sie setzt stattdessen das konventionelle ästhetische Kriterium der Selbstreflexivität als Maßstab ein – Hirschhorns und Sierras Kunst sei besser als die Relationale Ästhetik, weil sie selbstreflexiv sei und ihre eigenen Grenzen und Unterschiede zur Politik anerkenne. Was aber auf diese Feststellung folgt, ist ein inhaltliches und moralisches Argument: Diese ästhetische Reflexivität sei deshalb zu begrüßen, weil sie den gegenwärtigen sozialen Antagonismus besser abbilde und damit Reflexion anstoße. Die Autorin verabsolutiert also keineswegs das ästhetische Kriterium der Selbstreflexivität als Bewertungsmaßstab künstlerischer Produktion, sondern schätzt die Selbstreflexion in letzter Instanz wegen der damit verbundenen besseren politischen Haltung und moralischen Funktion. Die Beispiele ästhetisch genügender Kunst entnimmt sie denn auch – kaum überraschend – allesamt künstlerischen Praktiken, die aktuelle sozio-politische Themen verhandeln.

Der Unterschied zu Linds Position besteht also nicht nur in einem anderen Kunstverständnis, das bei einem Kunstwerk ästhetische Eigenschaften, wie die Selbstreflexivität, voraussetzt. Bishops Position unterscheidet sich von derjenigen Linds darüber hinaus in ihrem Demokratieverständnis. So würdigt Bishop das *Bataille-Monument* vor allem dafür, die gesellschaftlichen Widersprüche beziehungsweise Antagonismen auszuhandeln, und kritisiert Oda Projesi für ein falsches, konsensuelles Demokratieverständnis. Bereits die Auswahl von Bishops Beispielen hängt von dieser inhaltlich-moralischen Vorentscheidung ab. Sie lässt nur solche Kunst als gute Kunst gelten, die eine antagonistische Struktur und folglich das „richtige“ Verständnis von Demokratie aufweist. Bishop führt somit auch ein moralisches Kriterium in die Kunstbewertung ein, auch ihr geht es um das richtige künstlerische Handeln und um die gute künstlerische Haltung. Beide Seiten der Debatte um Partizipationskunst operieren mit moralischen Normen als Bewertungsmaßstäben.

An dieser Stelle werden gleich mehrere Probleme des von Bishop geprägten Begriffs der „ethischen Wende“ deutlich. So verengt die Autorin den Geltungsbereich der von ihr abgelehnten „ethischen“ Kunst und Kunstkritik auf die konsensuelle Partizipationskunst, und zählt antagonistische Positionen nicht dazu. Ebenso betrachtet sie ihre eigene Kunstkritik nicht als Beitrag zur „ethischen“ Wende, obwohl sie in ihren Urteilen auch moralische Kri-

38

Claire Bishop, Antagonism and Relational Aesthetics, in: *October* 110, 2004, 51–79, hier 79.

terien benutzt. Von diesem Befund ausgehend, möchte ich dennoch am Begriff der moralischen Wende der Kunstkritik festhalten. Wie ich zu Beginn betont habe, sehe ich eine wachsende Bedeutung moralischer Wertmaßstäbe in der Kunstproduktion und Kritik. Der von mir angestrebte Begriff der moralischen Wende referiert aber nicht nur auf die konsensuelle Partizipationskunst, sondern bezeichnet die vielfältigen Formen moralischer Ansprüche und Bewertungen im zeitgenössischen Kunstdiskurs.

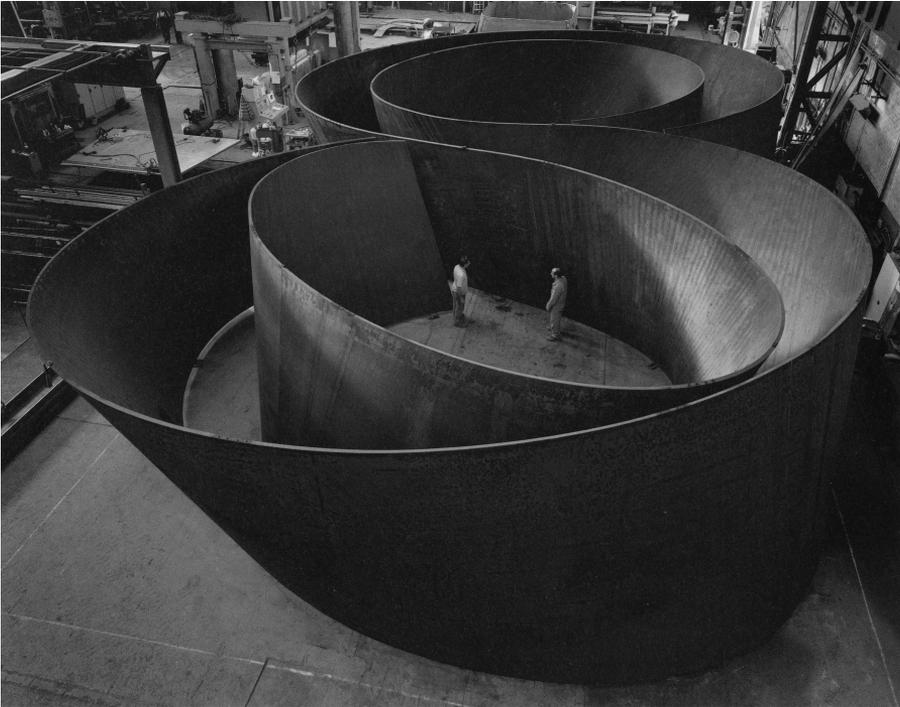
### III. Reichweite und Probleme der moralischen Wende am Beispiel von Texten David Joselits

Ein umfassender Begriff moralischer Wende könnte nicht nur das Phänomen moralischen Urteilens in der Kunst adäquater fassen, sondern auch dem tendenziell denunziatorischen Ton der aktuellen Debatten entgegenwirken, wenn er die gegnerischen Positionen im Blick auf eine gemeinsame Zielsetzung zusammen bringt. Um zumindest einen Eindruck der Vielfalt, der Komplexität und der Widersprüchlichkeit ethischer Argumente und Positionen im gegenwärtigen Kontext zu geben, werde ich einen Blick auf ein Beispiel moralischen Urteilens werfen, dessen Gegenstand nicht zum Bereich der von Bishop diskutierten Kunst gehört. Ich wende mich zwei Texten des einflussreichen Kritikers David Joselit zu, die etwa zur gleichen Zeit mit der oben skizzierten Debatte entstanden sind, die aber Werken gewidmet sind, die nicht der Partizipationskunst zugerechnet werden. Zugleich möchte ich an Joselits Argumenten zwei zentrale Probleme des aktuellen moralischen Diskurses diskutieren. Die ausgewählten Texte zeigen eindrücklich, wie moralisch motivierte Kritiker\*innen zur Verabsolutierung der eigenen Position und Verdrängung von möglichen ethischen Aporien sowie moralischen Gegenargumenten neigen; sie gründen zudem ihre Urteile oftmals auf verbal und visuell angedeuteten Intentionsbekundungen der Künstler\*innen, ohne deren Realisierung im konkreten Werk kritisch zu prüfen.

2007 zelebrierte das New Yorker Museum of Modern Art mit einer groß angelegten Retrospektive die damals 40 Jahre umfassende Bildhauerkarriere von Richard Serra. Die Retrospektive kulminierte in den seinerzeit neuesten Werken, den riesigen Corten-Stahl-Ellipsen und Spiralen wie *Sequence* [Abb. 4]. Beim breiten Publikum waren die sphärisch gebogenen Arbeiten weitaus beliebter als Serras frühere Werke; die begehbaren Stahlgefäße erfuhren aber weniger Zustimmung von den tonangebenden Kunstkritiker\*innen. So lobt David Joselit in seiner Besprechung der MoMA-Retrospektive in der Zeitschrift *Artforum International* den „historically significant post-Minimalist Serra of the 60s“, verurteilt aber den „fun-house Serra of recent years.“<sup>39</sup> Der Autor nutzt dabei die

39

David Joselit, Richard Serra. Museum of Modern Art, New York, in: *Artforum International* 46, 2007, 362–363, hier 362.



[Abb. 4]

Richard Serra, *Sequence*, 2006, Wetterbeständiger Stahl, 3,9 × 12,4 × 19,9 m (Platte: 5,1 cm dick), installiert an der Pickhan Umformtechnik GmbH, Siegen, Deutschland, Sammlung SFMOMA, San Francisco, in: *Richard Serra. Sculpture: Forty Years* (Ausst.-Kat., New York, Museum of Modern Art), hg. von Kynaston McShine und Lynne Cooke, New York 2007, 394 © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

neueren Werke Serras, um die moralischen Implikationen formaler künstlerischer Entscheidungen zu untersuchen. Was der Kritiker an den neuesten Arbeiten des Künstlers moniert, ist vor allem deren Monumentalität und damit auch das ökonomische Spektakel:

So much art since the 60s [...] has sought to signify more economically by capturing the force of existing structures of meaning through strategies of appropriation, *détournement*, body art, and so-called relational aesthetics – but without recourse to monumentality. The sheer mass of these sculptures and the resources they require no longer serve to demonstrate the nature of material – and social – encounters.<sup>40</sup>

Und er fährt mit seiner Kritik fort:

In celebrating Serra's spectacular success, then, I think it is incumbent on us to consider the ethical dimension of his sculptures. It is probably crude but nonetheless important to acknowledge that a work like *Sequence* could only be made for an art market bloated with huge financial profits corresponding to ever-greater national and global inequality between rich and poor.<sup>41</sup>

Joselit benennt mindestens zwei moralische Kritikpunkte. Serras Monumentalität sei zu verurteilen, weil sie nicht imstande sei, die materiellen und sozialen Begegnungen zu demonstrieren, und weil die Riesenwerke selbst an den ökonomischen Ungleichheiten des globalen Kapitalismus beteiligt seien. Das zweite Argument – Serras vermeintliche Beteiligung an der Ausbeutungsstruktur des globalen Kapitalismus – zeigt deutlich die Verschmelzung von politischem Engagement und moralischem Urteil im heutigen Kunstdiskurs. Es ist unschwer zu erkennen, dass Joselits Kunstkritik trotz explizit moralischer Argumente nicht in den Geltungsbereich des Begriffs „ethische Wende“ gehört, wie er in den 2000er Jahren von Bishop in Anlehnung an Rancière in den Kunstdiskurs eingeführt wurde. Gerade solche Beispiele moralischer Urteile sprechen also dafür, den Begriff der moralischen Wende weiter zu fassen, als es Rancière und Bishop getan haben.

Die Kritik an Serra macht ein erstes Problem deutlich, das sich in moralischen Kunsturteilen häufig findet, und zwar die ahistorische Verabsolutierung eigener moralischer Vorstellungen. Das negative Urteil Joselits über Serra ist offenbar durch den 2007 hochaktuellen Diskurs um die Partizipationskunst angeregt. Wie

<sup>40</sup>

Ebd., 363.

<sup>41</sup>

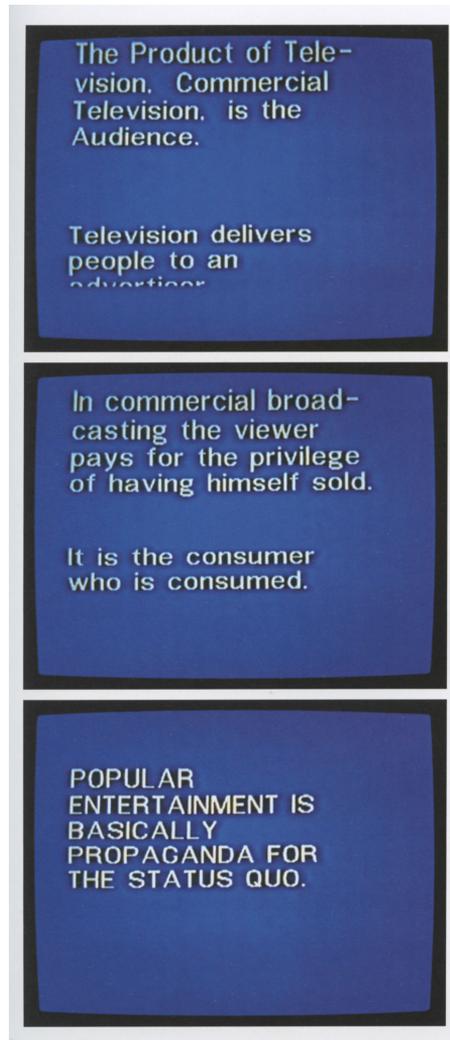
Ebd. Joselits Kritik der Monumentalität und schierer Größe der Plastiken Serras erweitert die bereits 1990 vorgetragenen Argumente gegen diese Eigenschaften seiner Arbeiten, siehe Anne Chave, *Minimalism and the Rhetoric of Power*, in: *Arts Magazine* 5, 1990, 44–63. Chave deutet Serras bereits seit den 1970er Jahren überlebensgroß gewordenen Skulpturen als Ausdruck der Macht.

ich ausgeführt habe, wird in diesem Diskurs die Qualität sozialer Beziehungen, die von der Kunst initiiert werden, als ein zentraler Maßstab moralischer Korrektheit angesehen. Joselit übernimmt das Kriterium der sozialen Beziehungen nun für die Bewertung von Serras Werk, wenn er kritisiert, dass die Monumentalität der Skulpturen Serras nicht dazu diene, die materielle und soziale Natur von Begegnungen zu zeigen. Das war aber sicher nicht Serras Fokus, wie denn auch überhaupt die Qualität von zwischenmenschlichen Beziehungen, die durch Kunst gestiftet werden, nicht von allen gegenwärtigen Künstler\*innen als Thema bearbeitet wird. Ist dieses Kriterium der Qualität zwischenmenschlicher Beziehungen dann als Bewertungsmaßstab überhaupt gültig, wenn es nicht explizit selbst als solcher gewählt wurde? Und vor allem: Wenn wir diesen Maßstab dennoch anwenden, ist dieser moralisch anderen künstlerischen Aufgaben und Problemen übergeordnet? Diese Fragen stellen sich im Falle Serras mit einer zusätzlichen Dringlichkeit, denn die Frage der Beziehungsstiftung wird von Joselit an eine Kunst gestellt, die einem älteren diskursiven Rahmen entstammt, auch wenn sie gerade frisch aus dem Stahlwerk ins New Yorker MoMA eingeliefert wurde. Serra feiert 2007 ja gerade sein 40-jähriges Arbeitsjubiläum und seine künstlerische Position operiert mit moralischen und ästhetischen Vorstellungen, die in den späten 1960er Jahren ihren Ursprung haben. Joselits aktuelle Perspektive verkennt damit die bei Serra durchaus gegebenen Konzepte einer gesellschaftlichen und ethischen Relevanz der Kunst; es sind aber Konzepte, die der Kritischen Theorie eines Adorno näherstehen, als dem Kunstdiskurs der 2000er Jahre. Ich kann diesen Hintergrund hier nur sehr kurz andeuten.

In den frühen 1970er Jahren realisierte Serra zahlreiche Arbeiten, die explizit die Wirkung der Massenmedien kritisieren, wie beispielsweise das Video *Television Delivers People* von 1973, das eine damals recht verbreitete, antikapitalistische Kritik am Massenmedium Fernsehen übt [Abb. 5]. In Filmen wie *Frame* von 1969 oder Fotoserien wie *Pier 18* von 1971 arbeitet er sich zudem an den durch die Kamera bedingten Wahrnehmungsverzerrungen ab, also am Apparat der mediatisierten Visualität, um im Jargon der Zeit zu bleiben [Abb. 6].<sup>42</sup> Es handelt sich dabei um fast didaktische Vorführungen der räumlichen Täuschung durch Kamerabilder. Serra nimmt in solchen Arbeiten die technisch erzeugten Bilder aufs Korn, die die Kulturindustrie zu Zwecken der Konsumentenmanipulation massenhaft verbreitet. Das würde auch Joselits Maßstäben der Kapitalismuskritik genügen, doch diese kritische Auseinandersetzung mit Bildmedien führt Serra zu Konsequenzen, die der Kritiker 2007 verurteilt. Serras Beschäftigung mit der Mediatisierung der Wahrnehmung führt ihn nämlich zu seinen ersten begehbaren Installationen, die wie *Shift* von 1972 den starren Betrachter\*innen-

42

Die klassischen Texte dieser seit den frühen 1970er Jahren entwickelten Theorie sind zu finden in Philip Rosen (Hg.), *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*, New York 1986.



[Abb. 5]

Stills aus: Richard Serra, *Television Delivers People*, 1973, Video, 6 Minuten. Karlsruhe, ZKM Zentrum für Kunst und Medien, in: *Changing Channels. Kunst und Fernsehen 1963 – 1987* (Ausst.-Kat., Wien, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien), hg. von Matthias Michalka, Wien/Köln 2010, 191 © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

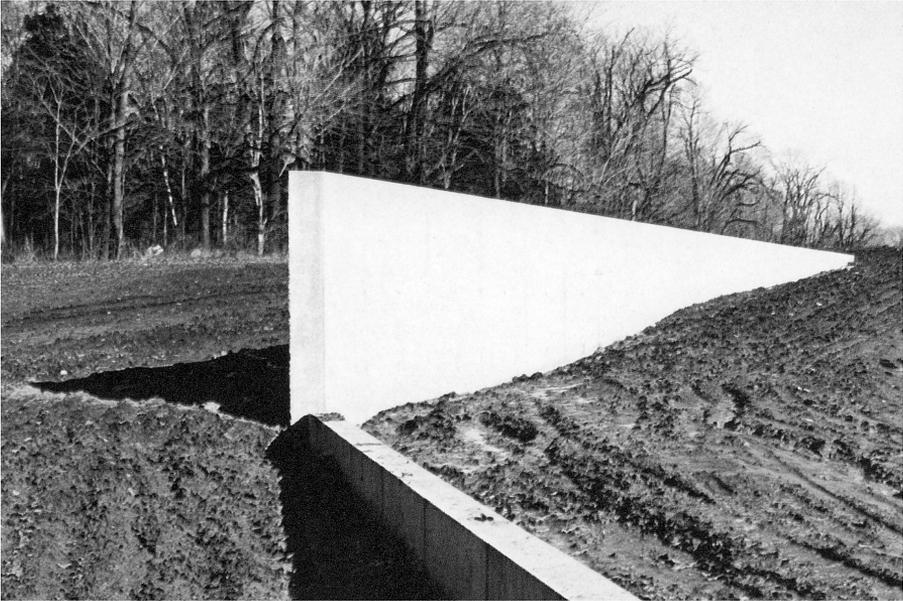


[Abb. 6]  
Richard Serra mit Harry Shunk, Pier 18, Fotos einer Performance, 1971, in: *Harry Shunk. Projects: Pier 18* (Ausst.-Kat., Nizza, Musee d'Art Moderne et d'Art Contemporain) Nizza 1992, 135 © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.



[Abb. 7]

Richard Serra, *Shift*, 1970–72, 6 Betonwände, je 152.4 × 20.32 × 2743.2–7315.2 cm, King City, Ontario, in: *Richard Serra: Interviews, etc. 1970–1980* (Ausst.-Kat., Yonkers, The Hudson River Museum), hg. von Clara Weyergraf, New York 1980, 27 © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.



[Abb. 8]

Richard Serra, *Shift*, 1970–72, 6 Betonwände, je  $152.4 \times 20.32 \times 2743.2\text{--}7315.2$  cm, King City, Ontario Heritage Act, in: *Richard Serra: Interviews, etc. 1970–1980* (Ausst.-Kat., Yonkers, The Hudson River Museum), hg. von Clara Weyergraf, New York 1980, 32 © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

standpunkt der Kamera in eine Vielzahl von Landschaftsmarkierungen transformieren und die Betrachter\*innen physisch in den Raum und in Bewegung versetzen [Abb. 7 und Abb. 8]. Der schnellen Wiedererkennbarkeit medialer Bilder setzt der Künstler hier eine nur durch langsame Bewegung und aufmerksame Betrachtung zu erfassende räumliche Konstellation entgegen.<sup>43</sup> Diese Werke verlangen von ihren Betrachter\*innen viel Geduld und Aufmerksamkeit und gehören damit zu einer Haltung, die Hana Gründler als „Kunst des aufmerksamen Sehens“ bezeichnet, deren ethisches Potenzial im Beachten des Besonderen und der Differenzen besteht.<sup>44</sup> Wichtig ist es zu betonen, dass sich Serras Entscheidung für nicht-abbildende, dezidiert materielle und nur physisch erfahrbare Kunstformate als Negation der massenmedial geprägten visuellen Kultur der 1960er Jahre erweist.<sup>45</sup> Diese frühe Entscheidung für physische Präsenz ist auch noch in den neuesten Werken des Künstlers aufgehoben, die man daher durchaus auch anders diskutieren könnte, denn als protzige Monumente und Jahrmarktattraktionen.<sup>46</sup> Serras kritische Strategie entspricht allerdings nicht den Vorstellungen von Kritikalität, wie sie in den 2000er Jahre vorherrschen. An dem Fall der moralischen Kritik an Serra durch Joselit ist interessant, dass sowohl der Künstler als auch der Kritiker eine antikapitalistische Haltung manifestieren, dass sie aber jeweils andere Konsequenzen für die Kunst daraus ziehen. Nun ist es durchaus berechtigt, auch historische Positionen als moralisch den heutigen Normen nicht genügend zu kennzeichnen.<sup>47</sup> Problematisch erscheint hier aber, dass weder die abweichende Position als eine ebenfalls moralische

43

Die ethische Dimension dieser induzierten Langsamkeit war für die Zeitgenossen erkennbar, siehe Kenneth Baker, *Some Exercises in Slow Perception*, in: *Artforum International* 16, 1977, 28–31.

44

Hana Gründler, *Die Dunkelheit der Episteme. Zur Kunst des aufmerksamen Sehens*, Berlin 2019; siehe auch Sandra Laugier, *Ethik als Achten auf das Besondere*, in: Gunter Gebaur, Fabian Goppelsröder und Jörg Volbers (Hg.), *Wittgenstein – Philosophie als „Arbeit an Einem selbst“*, München 2009, 83–102.

45

Zum Zusammenhang von Medienkritik und Skulptur in Serras Werk siehe Magdalena Nielsony, „Velázquez is definitely looking at me.“ Blicke und Blickpunkte in Richard Serras Frühwerk, in: *Richard Serra. Props, Films, Early Works* (Ausst.-Kat. Wiesbaden, Museum Wiesbaden), hg. von Jörg Daur, Wiesbaden 2017, 102–108; dies., *Fotos, Filme, Fakten. Richard Serra und Mel Bochners Maßnahmen am Kamerabild*, in: dies. und Yvonne Schweizer (Hg.), *Format. Politiken der Normierung in den Künsten seit 1960*, Bern 2020, 86–101.

46

So wurden sie beispielsweise von Sandra Beate Reimann in Verbindung mit den früheren Skulpturen und deren Analyse topographischer Räume gebracht, siehe dies., *Vom prozessualen Werden des Materials zur Prozessualität von Wahrnehmung und Raum. Das Potential von Skulptur bei Richard Serra*, in: *kunsttexte.de* 1, 2015 (23.08.2018); dies., *innen-außen. Topologisches Raumdenken in Serras Band, Sequence und Cycle*, in: Olga Moskova, Sandra Beate Reimann und Kathrin Schöneegg (Hg.), *Jenseits der Repräsentation. Körperlichkeiten der Abstraktion in moderner und zeitgenössischer Kunst*, München 2013, 233–257.

47

So etwa wenn heteronormative Vorstellungen oder Objektifizierung des weiblichen Körpers in älterer Kunst kritisiert werden.

diskutiert wird, noch die Frage gestellt wird, ob die eigenen Maßstäbe den abweichenden überhaupt überlegen sind.

Ein weiteres häufiges Problem moralischen Urteilens möchte ich an einer anderen Rezension aus der Feder Joselits verdeutlichen, die er nur ein Jahr vor dem Serra-Verriss ebenfalls im *Artforum International* publizierte. Darin bescheinigt er Arbeiten von Thomas Hirschhorn eine lobenswerte moralische Haltung. Die Moralität von Hirschhorns Bildern bestehe kaum überraschend darin, über die Art und Weise zu reflektieren, wie Bilder die zwischenmenschlichen Beziehungen prägen. Problematisch an dieser Argumentation ist, dass hier die Intentionen des Künstlers gegenüber der Analyse der Einzelwerke und deren je spezifischer Kontexte verabsolutiert wird. Hirschhorns Installation *Superficial Engagement* [Abb. 9 und Abb. 10] diskutiert Joselit in seinem Text wie folgt:

[A]n ethical question regarding images was posed in the starkest possible terms: Unbearable photographs representing the shattered bodies of war casualties mixed with the complex patterns of abstract art. [...] ‚Superficial Engagement‘ stages an opposition between the capacity of images to injure, sicken or enrage, and the pretensions of art (particularly abstraction) to heal. [...] As difficult as it was to look at the spilled intestines and blasted skulls that Hirschhorn offered up, I felt a sense of relief that *finally* an artist was taking on the issue of war directly [...].<sup>48</sup>

Das antagonistisch angelegte Werk von Hirschhorn, das Bishop aus dem Bereich des Ethischen ausschloss, wird hier sehr wohl diesem zugerechnet. Die von Hirschhorn in seinem Werk gestellte moralische Frage betrifft die Rolle der Bilder und der Kunst angesichts des Krieges; die moralisch begrüßenswerte Antwort darauf besteht für Joselit in dessen direktem Aufgreifen als bildliches Motiv und Thema des Kunstwerks. Joselit stützt sich in seiner weiteren Argumentation weniger auf die konkrete Installation, die den Anlass für seine Rezension bildet, als auf Hirschhorns Formensprache im Allgemeinen, die pauschal für moralisch richtig befunden wird. So ist in der Besprechung von *Superficial Engagement* darüber kaum mehr zu lesen, als das oben Zitierte. Stattdessen benennt der Autor drei formale Strategien, die typisch für Hirschhorn und auch in dieser Arbeit zu sehen sind: erstens, den Bilderschwarm, eine Methode der Bildüberflutung, die Joselit mit dem Internet vergleicht; zweitens, die Verwendung von Mannequins und Puppen, die er als eine Analogie zur gesellschaftlichen Bindungslosigkeit versteht, und drittens, den Einsatz von Slogans, die die Sprache der Medien reflektieren sollen. Joselit bindet so sein moralisches Urteil durchaus an formale Aspekte des Werkes, die man als Personal-

48

David Joselit, Thomas Hirschhorn. Institute of Contemporary Art, Boston/Gladstone Gallery, New York, in: *Artforum International* 44, 2006, 285–286.



[Abb. 9]  
Thomas Hirschhorn, *Superficial Engagement*, 2006, Installation, Mischtechnik. New York, Gladstone Gallery © Fotos: Sebastian Egenhofer, Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.



[Abb. 10]

Thomas Hirschhorn, *Superficial Engagement*, 2006, Installation, Mischtechnik. New York, Gladstone Gallery © Fotos: Sebastian Egenhofer, Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

stil bezeichnen kann. Er versäumt es aber, eine weitere Konnotation dieser Formensprache darzulegen, die auf ihrer historischen Ableitung basiert. Hirschhorns Personalstil funktioniert wie eine Art „Signal“ für Kritikalität, weil er mit der damals gängigen anti-künstlerischen Formensprache der „Biennalenkunst“ konform ist. So schreibt Thomas McEvelley in seiner Besprechung der documenta 11 von 2002, wo Hirschhorn sein *Bataille Monument* zeigte:

[T]his was perhaps the least ‘arty’ Documenta yet. Though some earlier Documentas have had a strong basis in real-world issues, none before has been so relentless in elaborating on it. It was quite an accomplishment. Virtually none of the art looked commercial in the sense of prettified older works that seem destined to line some dealers’ pockets. [...] The exhibition was admirable – to some tastes – for the rigour of its commitment to its chosen issues.<sup>49</sup>

Es gibt einige allgemeine Charakteristika von Hirschhorns Stil, die man mit dem von McEvelley beschriebenen „Look“ des Nicht-Künstlerischen und des Nicht-Kommerziellen identifizieren könnte, und die dem „taste“ der Kurator\*innen nahestehen: armselige Materialien wie Pappe und Klebeband, die die Sphäre des Alltags und des Abfalls evozieren; ephemere Anmutung; formlos und dilettantisch erscheinende Anordnung der einzelnen Elemente; Formzitate der Massenmedien und der Protestkulturen.

Hirschhorns Installationen schreiben sich damit in eine ästhetisch-kritische Kontinuität ein, die bis zur dadaistischen Antikunst zurückreicht.<sup>50</sup> An Dada-Installationen wie die berühmte Erste Internationale Dada-Messe, die im August 1920 in Berlin stattfand, erinnern nicht nur die Mannequins und Slogans, sondern auch die ephemere Anmutung der Werke. Sie sind auf diese Weise einer 2006 längst konventionellen formalen Sprache des Protests verpflichtet, die zudem mit mehreren großen Dada-Retrospektiven und Publikationen um die Mitte der 2000er Jahre gerade sehr angesagt war.<sup>51</sup> Der konventionelle Look der Anti-Kunst ist 2006 selbst schon etabliert als Kunst und sein kritisches Potenzial müsste nun in einem konkreten Werk erst reaktiviert werden. Den Nachweis

49

Thomas McEvelley, Documenta 11. Various Venues, Kassel, Germany, in: *Frieze* 69, 09.09.2002 (23.08.2018).

50

Auf formale Anleihen besonders beim Russischen Konstruktivismus weist Hal Foster hin, siehe ders., Arty Party, in: *London Review of Books* 25, 04.12.2003, 21–22; auf die Tradition der Collage, des Readymade, vor allem aber auf die Aneignung des romantischen Motivs des Kristalls verweist Regine Prange, Der Kristall – Symbol des Widerständigen der Kunst? Über ein romantisches Motiv im Werk Thomas Hirschhorns, in: Wilhelm Lindemann (Hg.), *Edelstein/Kunst. Renaissance bis heute*, Stuttgart 2016, 329–339 und 350–351.

51

Siehe beispielsweise die große Wanderausstellung *Dada: Paris, Washington, New York*, die zwischen 2005 und 2006 an den drei genannten Orten gezeigt wurde, oder die Publikation Martin Ignatius Gaughan (Hg.), *Dada New York. New World for Old*, New Haven 2003.

dafür, dass Hirschhorn es in seiner Installation wirklich schafft, bleibt Joselit aber seinen Leser\*innen schuldig.

Wie er, neigen moralisch argumentierende Kritikerinnen und Kritiker dazu, formale Idiome und die damit angezeigten Haltungen im Ganzen für gut oder schlecht zu befinden. Zugespitzt formuliert gilt dann die Abstraktion als eine modernistische und der ästhetischen Autonomie verpflichtete Formensprache insgesamt als affirmativ und kommerziell, der Look der Antikunst genügt, um als kritisch, widerständig und antikapitalistisch zu gelten. An dieser Aufteilung in „Modernismus“ und „Avantgarde“ zeigt sich zudem ein in der (vor allem US-amerikanischen) Kunstkritik weit verbreitetes dichotomisches Denken, das der Komplexität und Widersprüchlichkeit der Realität nicht gerecht wird. Wie bereits angedeutet, wird in der Dichotomie unterschlagen, dass auch scheinbar modernistische, gegenstandslose Werke einen politisch-moralischen Impetus haben können, der sogar gegen dieselben Feindbilder gerichtet sein kann, wie die postmodernistische Anti-Kunst. Es wird dabei zudem verschwiegen, dass sogar die Autonomieästhetik reinsten Wassers bereits in ihren ersten Theorien bei Schiller und Kant selbst moralisch begründet wurde, was auch noch in ihren späteren Varianten, etwa bei Theodor W. Adorno, und heutigen Formen, etwa bei Juliane Rebentisch, gültig bleibt.<sup>52</sup>

Mit den pauschalen stilistischen Urteilen über modernistische beziehungsweise avantgardistische Idiome ist verbunden, dass Kunstwerke anhand von vermeintlich formal angezeigten Intentionen bewertet werden. Diese Haltung kritisiert Peter Geimer am Beispiel von Hirschhorns *The Incommensurable Banner* (2007) und seiner Serie *Ur-Collagen*. Das erste Werk zeigt ähnlich wie *Superficial Engagement* ein Schwarm von Gewaltbildern, die *Ur-Collagen* stellen jeweils eine Modeaufnahme aus einem Hochglanz-Magazin mit einem anonymen, dem Internet entnommenen Foto eines grausam entstellten Körpers zusammen, der wahrscheinlich einem Opfer des Irakkriegs gehört. Man kann die Präsentation solcher Schockbilder mit Joselit als ein moralisch gerechtfertigtes Wachrütteln deuten, damit wäre aber die Ambivalenz einer solchen Präsentation von Gewaltbildern nicht erfasst. Geimer bezweifelt nun, dass die bloße Wiedergabe und Akkumulation solcher Bilder bereits als kritisch und reflexiv gewertet werden muss:

[Hirschhorns Werke] verdoppeln ganz einfach im Raum der Kunst, was sich außerhalb und ohne sie bereits abspielt. Die Wirkungsmacht der Schockbilder wird angezapft und ins Museum umgeleitet, aber damit ist nichts gewonnen.

52

Theodor W. Adorno, Engagement, in: ders. *Noten zur Literatur*, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1965, 109–135; Stefan Matuschek, Ethik und Autonomieästhetik, in: Andrea Allerkamp und Sarah Schmidt (Hg.), *Handbuch Literatur & Philosophie*, Berlin/Boston 2021, 229–237.

## Die Bilder der Toten gerinnen zum Patchwork namenloser Opfer.<sup>53</sup>

Hirschhorn Werke zeigten bloß die medialen Bilder, analysierten diese aber nicht, sie arbeiteten nicht mit ihnen, sondern erweiterten nur ihre Zirkulation in den Kunstkontext hinein.<sup>54</sup> Geimers Urteil ist dabei selbst moralisch motiviert: Er lehnt die künstlerische Instrumentalisierung der Kriegsoffer als pietätlos und letztlich eigennützig ab.<sup>55</sup> Nun ließe sich entgegenen, dass Hirschhorns Werke die mediale Realität nicht einfach nur duplizieren – alleine die von Joselit angeführten formalen Strategien dieser Kunst zeigen, dass auch in den Collagen und Installationen ästhetische Erwägungen eine Rolle spielen. Es ließe sich jedoch bezweifeln, dass der so erreichte Anti-Kunst-Stil alleine ein reflexives Potenzial in sich birgt, das stark genug ist, die künstlerische Verwertung der Bilder moralisch zu legitimieren. Es lässt sich zudem gegen Joselits positive Bewertung des Bilderschwarms einwenden, dass gerade die massenhafte Reproduktion ihrer Abbildungen die Opfer noch einmal ihrer Subjektivität beraubt und in einer anonymen ‚Fleischmasse‘ objektiviert. Weder Hirschhorn selbst noch Joselit scheinen sich dieser moralischen Problematik im Umgang mit Bildern der Gewalt und des Leidens bewusst zu sein, die bereits facettenreich von Autor\*innen wie Susan Sontag, Judith Butler oder Geimer diskutiert wurde.<sup>56</sup>

Zuletzt bedeutet der nicht-kommerzielle Look von Hirschhorns Arbeiten nicht automatisch, dass sie keinen Warencharakter hätten oder dass die heiklen Themen der Werke deren institutionellen und ökonomischen Erfolg hindern würden. So rangierte der Schweizer 2012 im Kunstranking der Zeitschrift *Capital* in der Kategorie

53

Peter Geimer, Was darf die Kunst? Thomas Hirschhorn redet über sein brutales Werk, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 278, 2011, 32. Geimer erweitert seine Argumentation in: ders., Die Notwendigkeit der Kritik und die Liebe zur Kunst, in: *Texte zur Kunst* 87, 2012, 43–61. Die ethische Ambivalenz von Hirschhorns Verwendung der gefundenen Fotos thematisiert außerdem James Wescott, Gut Feeling. Thomas Hirschhorn's Superficial Engagement, in: *TDR* 51, 2007, 171–175.

54

Ebd., 59. Anders als Geimer sieht Sebastian Egenhofer gerade im weitgehend unvermittelten Nebeneinander der Bilder der Gewalt und der Mode in Hirschhorns Collagen das reflexive Potential der Werke auf die Unversöhnlichkeit der Gegensätze in der einen Welt. Siehe Sebastian Egenhofer, What Is Political About Hirschhorn's Art?, in: *Thomas Hirschhorn. Establishing a Critical Corpus* (Ausst.-Kat., Venedig, Schweizer Pavillon der 54. Biennale Venedig), hg. von Thomas Hirschhorn und Thomas Bizzarri, Zürich 2011, 98–123, hier 113. Egenhofers Text bietet eine differenzierte Bewertung des politischen Anspruchs in Hirschhorns Œuvre.

55

Geimer, Was darf die Kunst?. Ausführlicher mit der Ambivalenz von Schockbildern befasst sich Peter Geimer, Fotos, die man nicht zeigt. Probleme mit Schockbildern, in: Katharina Sykora, Ludger Derenthal und Esther Ruelfs (Hg.), *Fotografische Leidenschaften*, Marburg 2006, 245–257.

56

Geimer, Fotos, die man nicht zeigt; Susan Sontag, *Über Fotografie*, Frankfurt a. M. 1980; Susan Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, München 2003; Judith Butler, *Kritik der ethischen Gewalt*, Frankfurt a. M. 2007. Siehe auch zusammenfassend Gründer, Die Dunkelheit der Episteme, 181–223.

„Installation“ auf dem fünften Platz der Welt und gehörte zu den sechs als „Künstler mit Potenzial für Investitionen“ empfohlenen Aufsteigern. Zum Vergleich: In seiner Kategorie „Skulptur“ rangierte Serra als vierter nur einen Platz höher. Zwar stützt sich das Ranking nicht auf erzielte Preise, sondern auf den Erfolg der Künstler\*innen bei Kurator\*innen und damit im Ausstellungsbetrieb, es gilt aber als Richtlinie für finanzielle Investitionen und zeigt damit zumindest an, dass wir es bei Hirschhorn in dieser Zeit nicht mit einem marktfernen Künstler, sondern mit einem auch ökonomisch etablierten Marktteilnehmer zu tun haben.<sup>57</sup>

#### IV. Moralische, sozialetische oder ethische Urteile? Überlegungen zu begrifflichen Unterscheidungen

Zusammengenommen lassen sich die Kriterien im gegenwärtigen Kunstdiskurs nicht nur allgemein als moralisch, sondern genauer als sozialetisch beschreiben. Unter „Sozialetik“ versteht Martin Seel eine normative Ethik, die „nach Lebens- und Handlungsweisen [fragt], die mit Rücksicht auf alle – ‚moralisch‘, im engeren Sinn des Worts – richtig sind.“ Seel unterscheidet die normative Sozialetik von der Individualethik, die „nach Lebensweisen und Selbstverständnissen [fragt], die für den einzelnen (oder einzelne Gemeinschaften) günstig sind.“<sup>58</sup> Der Vorrang sozialetischer Fragen in der Kunst und deren kritischer Evaluierung entspricht der aktuell engen Verknüpfung moralischer Kriterien mit Ansprüchen auf gesellschaftliche und politische Relevanz der Kunst. Tendenziell wird heute die soziale Relevanz der Kunstproduktion als eine zugleich moralische und politische Forderung verstanden und an die Künstlerinnen und Künstler gestellt; so bestimmtes soziales Engagement – traditionell eine Voraussetzung politischen Handelns – erscheint hier als eine moralische Pflicht. Moralische, politische und soziale Ziele werden tendenziell in eins gesetzt.<sup>59</sup> Die

57

Siehe *Capital* 51, 2012, 24. Preise für Werke eines Künstlers sind im Primärmarkt (Galerien) schwer zu erfahren, leichter bekommt man Zugang zu Informationen über die auf Auktionen erreichten Beträge. Der *Blouin Art Sales Index*, in dem Auktionsangebote und Preise archiviert werden, verzeichnet beispielsweise, dass Hirschhorns recht kleinformatische, vierteilige Collagenserie „Providing crying I-IV“ (2003) am 22. Oktober 2003 bei Christie's in London (Post War & Contemporary Art, Sale No. 6758) für rund 11.000 USD verkauft werden konnte (10.03.2018).

58

Martin Seel, Ästhetik als Teil einer differenzierten Ethik. Zwölf kurze Kommentare, in: ders. (Hg.), *Ethisch-ästhetische Studien*, Frankfurt a. M. 1996, 11–35, hier 12–13. Zur Geschichte der Sozialetik siehe zudem Dietmar Mieth, Sozialetik, in: Düwell, Hübenthal und Werner, *Handbuch Ethik*, 517–520.

59

Siehe auch die in der neueren politischen Theorie diskutierte Ausweitung des Bereichs der Politik ins Politische; kritisiert wird am Begriff des Politischen auch dessen unscharfe Grenzen zum Sozialen und Ethischen. Thomas Bedorf und Kurt Röttgers (Hg.), *Das Politische und die Politik*, Frankfurt a. M. 2010. Zum Verhältnis von Kunst und Politik bzw. Kunst und dem Politischen siehe die luziden Ausführungen von Juliane Rebentisch in ihrer Mosse-Lecture *Ausstellungen des Politischen in der Kunst* vom 13.06.2019 (17.06.2022). Dort kritisiert Rebentisch das „naive Vertrauen auf den Effekt und die politische Konvertierbarkeit moralischer Betroffenheit.“ Ebd., ca. 52:00–56:00 min.

Präzisierung des Bereichs dessen, was zurzeit hauptsächlich als moralisch in Bezug auf Kunst verstanden wird, ist wichtig, um zu verstehen, warum vormals zentrale Fragen der Ethik wie diejenige nach einem guten Leben oder nach individuellen Bedürfnissen und Rechten trotz der moralischen Wende des Kunstdiskurses darin eine untergeordnete Rolle spielen. Wenn ich also von moralischen Kriterien und Urteilen im zeitgenössischen Kunstdiskurs spreche, so meine ich diesen für das heutige moralische Empfinden ausschlaggebenden sozialetischen Begriff der Moral.

Für die Charakterisierung der aktuellen Situation ist zudem noch eine weitere Unterscheidung von Interesse, und zwar diejenige zwischen „Moral“ und „Ethik“, wobei unter „Moral“ die Gesamtheit abstrakter, normativer Vorstellungen vom guten Handeln verstanden wird, und „Ethik“ die kritische Reflexion dieser Normen beziehungsweise deren je konkreter Umsetzung meint.<sup>60</sup> Diese Differenzierung bezieht sich auf eine sprachliche Konvention des deutschsprachigen philosophischen Diskurses, wo unter Moral ein „Normensystem, dessen Gegenstand menschliches Verhalten ist und das einen Anspruch auf unbedingte Gültigkeit erhebt“ verstanden wird, während Ethik

die Wissenschaft von der Moral [bezeichnet], d. h. diejenige Fachdisziplin, die sich damit befasst, welche Moralen es gibt, welche Begründungen sich für sie angeben lassen und welcher Logik ihre Begriffe, Aussagen und Argumentationen folgen.<sup>61</sup>

Diese deutschsprachige begriffliche Differenzierung entfernt sich zwar von der für beide Begriffe sehr ähnlichen Etymologie<sup>62</sup> und spezifiziert den Geltungsbereich von „Ethik“<sup>63</sup> als Reflexion der Moral. Darin unterscheidet sich die deutschsprachige Sprachkon-

60

Zur Unterscheidung siehe Joachim Ritter (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Darmstadt 1972/1984, Bd. 2: „Ethik“, Sp. 759–809; „ethisch“, Sp. 809–811; Bd. 6: „Moral, moralisch, Moralphilosophie“, Sp. 149–168.

61

Dietmar Hübner, *Einführung in die philosophische Ethik*, Göttingen/Bristol 2014, 13, 17. Eine ähnliche Unterscheidung findet sich bei Annemarie Pieper, *Einführung in die Ethik*, Tübingen/Basel 2003, 28 und bei Karl Hefner, *Philosophische Ethik. Eine Einführung*, Göttingen 2008, 14–15.

62

Pieper, *Ethik*, 24–28; Hübner, *Einführung*, 11–13.

63

Schon Aristoteles verwendet zwar den Begriff „Ethik“ als Bezeichnung der philosophischen Disziplin mithin als Reflexion des „Ethos“, die heutige deutsche Verwendung von „Ethik“ weicht aber von der antiken griechischen ab. Die griechische „Ethik“ leitet sich vom griechischen „Ethos“ ab, „das in zwei Varianten vorkommt, nämlich als [...] Gewohnheit, Sitte, Brauch: Wer durch Erziehung daran gewöhnt worden ist, sein Handeln an dem, was Sitte ist [...] auszurichten, der handelt ‚ethisch‘, insofern er die Normen des allgemein anerkannten ‚Moralkodex‘ befolgt. Im engeren und eigentlichen Sinn ethisch handelt jedoch derjenige, der überlieferten Handlungsregeln und Wertmaßstäben nicht fraglos folgt, sondern es sich zur Gewohnheit macht, aus Einsicht und Überlegung das jeweils erforderliche Gute zu tun [...]“. Das Ethos bedeutet dann soviel wie Charakter, Grundhaltung der Tugend; die aristotelische Ethik bezeichnet dementsprechend vornehmlich eine Tugendethik. Pieper, *Ethik*, 25–26.

vention vom Englischen, wo das Wort „ethics“ auch im Sinne von „Moral“ und von normkonformer Haltung verwendet wird – wie es an den englischen Zitaten von Bishop und Joselit zu sehen war. Die deutschsprachige Differenzierung von Befolgung und Reflexion geltender Normen hat sich in der Philosophie aus Gründen der kommunikativen Pragmatik durchgesetzt, und ich möchte behaupten, dass sie auch in Bezug auf Kunstproduktion und –kritik hilfreich sein kann, um sich über die verschiedenen Modi des künstlerischen und kunstkritischen Umgangs mit Fragen der Moral klar zu werden.

Betrachten wir moralische/ethische Urteile der Kunstkritik, also solche, die sich selbst verbaler Sprache bedienen und deren Objekte Kunstwerke sind, würde ein moralisches Urteil nach intuitiv geltenden normativen Gesichtspunkten getroffen, ein ethisches Urteil würde hingegen analysieren, welchen normativen Vorstellungen ein Werk folgt, wie genau es sich zu der Moral seiner Umwelt verhält, ob diese Moral hier und heute Geltung beanspruchen kann, aber auch, ob das Werk die eigene je spezifische Situiertheit in der moralischen Problematik reflektiert. Eine ethische Kunstkritik wäre sich der Probleme bewusst, die mit der Umsetzung moralischer Normen verbundenen sind, etwa der Widersprüche zwischen verschiedenen konkurrierenden Normen oder der Unklarheiten und unterschiedlicher Wege in der Realisierung einzelner moralischer Gebote. Die so verstandene kunstkritische Ethik wäre also nicht bloß deskriptiv, sondern würde auch evaluativ und ihrerseits normativ wirken – wie auch die philosophische Disziplin „Ethik“ zum größten Teil aus einer normativen Ethik besteht, deren Geschäft es ist, zu klären

wie sich Moralen begründen lassen: Sie bemüht sich, grundlegende Argumente für oder gegen moralische Regeln und Positionen zu formulieren. Sie versucht, bestehende Moralen zu verteidigen oder zu widerlegen, vorgeschlagene Moralen zu prüfen und die richtige Moral auszuwählen oder sogar ein eigenständiges Moralsystem zu entwerfen. [...] In überwiegendem Umfang ist es diese normative Ethik, die in der Philosophie unter dem Titel ‚Ethik‘ betrieben wird, etwa in den klassischen Publikationen von Platon, Aristoteles, Thomas von Aquin, Kant, Bentham, Mill oder Sedgwick.<sup>64</sup>

Der wesentliche Unterschied zwischen Moral und Ethik besteht also nicht im Vorhandensein oder in der Abwesenheit normativer Ansprüche, sondern im Grad ihrer Reflektiertheit. Ethische Urteile bezeichnen daher keine Abwendung von Normativität, sondern einen reflektierten Umgang mit Normen, der die Einsicht in mögliche Widersprüche zwischen ihnen und in die Probleme ihrer konkreten Umsetzung einschließen. Eine kritische Dimension der

64

Hübner, Einführung, 22.

Kunst und ihrer Rezeption kann meines Erachtens nur aufrecht-erhalten werden, wenn ihre impliziten und expliziten Urteile auf Reflexion basieren.

Wichtig erscheint mir in diesem Zusammenhang, zwei interpretativen Kurzschlüssen zu begegnen, die das Wort „Reflexivität“ im Zusammenhang mit Kunst auslösen könnte. Erstens impliziert eine ethische Reflexivität in der künstlerischen und kunstkritischen Praxis nicht zwangsläufig eine Selbstreflexivität im Sinne einer Befragung der Bedingungen der Möglichkeit von Normativität schlechthin, also keine Meta-Ethik (wenn auch diese nicht ausgeschlossen ist).<sup>65</sup> Ethische Reflexivität in Sachen Kunst und -kritik bedeutet in meinem hier vorgeschlagenen Verständnis lediglich, dass bestimmte abstrakte Normen und die Wege beziehungsweise Ziele ihrer konkreten Realisierung befragt werden, insbesondere da, wo diese Realisierung in Probleme, Widersprüche und Fragen verwickelt ist (was keine Seltenheit im Bereich der Moral darstellt). Insofern ähnelt sie der Arbeit der philosophischen Ethiker\*innen, die Werte, Prinzipien und Normen analysieren und ihre Urteile erst nach einer Prüfung verschiedener möglicher Positionen fällen. Zweitens gleicht die ethische Reflexion in der Kunst nicht dem modernistischen Ideal der ästhetischen Selbstreflexion, in deren Rahmen Werke ihr eigenes künstlerisches Medium thematisieren und ihre Rezeption tendenziell gegen die gesellschaftlichen Kontexte abschirmen. Die ethische Reflexivität, so wie ich sie verstehe, verortet die einzelnen Werke im Gegensatz zur modernistischen medialen Selbstreflexivität explizit in ihren je konkreten gesellschaftlichen und kulturellen Kontexten. Sie setzt also einen Bezug der Kunst auf ihr Außen und die Bewertbarkeit des Werkes nach nicht-ästhetischen Kriterien voraus: Die Praxis ethischen Urteilens schließt somit aus, dass man Kunst zugleich als vollkommen oder radikal autonom betrachtet.<sup>66</sup>

65

Tom Holert spricht sich aufgrund seiner Kritik der Responsibilisierung zeitgenössischer Kunst „Für eine meta-ethische Wende“ (so der Titel seines Textes) aus, deren Ziel er in der Reflexion der aktuellen Verantwortungsästhetik verortet. Holert orientiert sich in seiner Verwendung von „Ethik“ an Rancières Definition des Begriffs. Der Verweis auf die reflexive Dimension des Ästhetischen bildet einen wichtigen Anknüpfungspunkt für meine Vorstellung einer ethischen Wende, Holerts Verständnis der Reflexivität zielt aber auf eine Meta-Ethik, also die Reflexion der Normativität der Moral insgesamt, während ich mit Reflexivität das Nachdenken über einzelne, konkrete moralische Normen und die Fragen meine, die ihre Implementierung aufwirft. Meine Vorstellung wäre also eher mit dem philosophischen Bereich der normativen Ethik vergleichbarer, als mit der Meta-Ethik. Siehe Holert, Für eine meta-ethische Wende. Zur Unterscheidung zwischen (normativer) Ethik und Meta-Ethik siehe Hübner, Einführung, 38–40.

66

Dies lässt aber weiterhin die Frage offen, wie genau das Verhältnis des ethischen zum ästhetischen Urteil beschaffen ist. Das Problem wird in der analytischen Philosophie unter dem Stichwort der Moralismus-Debatte verhandelt, in der sich eine Palette von Positionen herauskristallisiert hat, die den moralischen Wert einer künstlerischen Arbeit ins Verhältnis zu seinem ästhetischen Wert setzen. Die Bandbreite der Positionen in diesem Streitgespräch reicht dabei vom moderaten Autonomismus über Immoralismus und Ethizismus bis hin zum moderaten und radikalen Moralismus. Der sogenannte radikale Autonomismus vertritt im Unterschied zu den genannten Positionen die These, dass Kunst ganz unabhängig von moralischen Urteilen sei bzw. sein soll. Die unterschiedlichen Positionen skizziert Lisa Kathrin Schmalzried, Verantwortung in der Kunst, in: Heidbrink, Langbehn und Loh, Handbuch Verantwortung, 681–696; siehe auch Elisabeth Schellekens, Evaluating Art Morally, in: *Theoria* 86, 2020, 843–858; ich danke zudem Jakob Steinbrenner für sein

Die Differenzierung von Moral und Ethik erlaubt es, die von mir diskutierten Beispiele rezenter Kunstkritik als moralisch zu charakterisieren, denn sie lassen eine Diskussion der eigenen und der in den thematischen Kunstwerken repräsentierten Normen vermissen. Ebenso wenig berücksichtigen sie die unterschiedlichen Möglichkeiten, gleiche moralische Vorstellungen in künstlerischen Arbeiten zu implementieren, sowie die verschiedenen Auswirkungen jeweiliger Realisierungsoptionen oder die kontextuellen Bedingungen moralischer Entscheidungen. Arbeiten wie Serras *Sequence* oder Hirschhorns *Bataille-Monument* und *Superficial Engagement* haben aber, wie gezeigt, komplexe politische, institutionelle und ökonomische Implikationen und stehen in jeweils unterschiedlichen historischen und diskursiven Kontexten. Vermeintliche moralische Klarheiten trüben sich, je stärker das jeweilige Einzelwerk in seiner spezifischen Konfiguration aus Material, Form und thematischem Bezugsrahmen fokussiert und zugleich der Blick auf die Kontexte seiner Produktion und Rezeption geweitet wird.

Eine differenzierte Diskussion moralischer Unterschiede, die in künstlerischen Arbeiten repräsentiert werden, bedeutet dabei keineswegs, dass man die eigenen Maßstäbe relativieren oder gar verraten muss, denn Reflexion moralischer Problemfälle ist nicht mit dem ethischen Relativismus zu verwechseln.<sup>67</sup> Die Feststellung von divergierenden Werten und Normen und deren Diskussion gehört schlicht zum Alltagsgeschäft der normativen Ethik: In der Debatte verständigen wir uns immer wieder vom Neuen darüber, was uns wichtig ist und wie wir nach diesen Werten leben können. Gerade aber weil die Gültigkeit partikulärer Normen nicht (mehr) einfach voraussetzt werden kann und die Wege zu ihrer Erfüllung nicht vorgegeben sind, müssen auch unsere Grundsätze und unser Verhalten immer wieder einer Prüfung unterzogen werden. Es wäre deswegen wünschenswert, nicht nur eine moralische, sondern eine ethische Wende als Imperativ für die künstlerische, kunstkritische und kunsthistorische Arbeit zu begreifen.

Magdalena Nieslony ([magdalena.nieslony@univie.ac.at](mailto:magdalena.nieslony@univie.ac.at)) ist Professorin für Globale Gegenwartskunst an der Universität Wien. Sie studierte Kunstgeschichte und Philosophie an der Goethe-Univer-

Manuskript „Kunst und Moral“. Der Text erscheint in: Judith Siegmund (Hg.), *Handbuch Kunstphilosophie*, Bielefeld 2022. Ethische Reflexion über Kunst verträgt sich zwar nicht mit dem radikalen Autonomismus, wäre aber vereinbar mit dessen moderater Fassung, wonach „Kunstwerke zwar moralischer Bewertung zugänglich sind, ihr Status jedoch nicht oder bestenfalls indirekt ihren künstlerischen Wert beeinflussen würde“. Siehe Hauke Behrendt und Jakob Steinbrenner, Einleitung: Kunst und Moral. Eine Debatte über die Grenzen des Erlaubten, in: dies. (Hg.), *Kunst und Moral. Eine Debatte über die Grenzen des Erlaubten*, Berlin/Boston 2022, 1–10, hier 2. Die jeweilige Form ethischen Urteilens in der Kunst bzw. in der Kunstkritik müsste gesondert betrachtet werden, um sie als moderat autonomie- oder heteronomieästhetisch (ethizistisch, immoralistisch, moralistisch etc.) bestimmen zu können.

67

Dieser besagt, dass aufgrund von (kulturellen, historischen) Unterschieden und Widersprüchen in moralischen Grundsätzen keine Verbindlichkeit für moralische Norm gefordert werden kann, Pieper, *Ethik*, 49–59; Hepfer, *Ethik*, 94–97; ausführlich dazu Bernard Williams, *Der Begriff der Moral. Eine Einführung in die Ethik*, Stuttgart 1978.

sität Frankfurt a. M. und Université de Paris X-Nanterre. Sie war wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Goethe-Universität Frankfurt a. M., Universität Heidelberg und Universität Stuttgart, Postdoc-Stipendiatin am Kunsthistorischen Institut in Florenz/MPI, Stipendiatin u. a. der Terra Foundation und des Getty Research Institute, sowie Vertretungsprofessorin an der Humboldt-Universität zu Berlin. 2016 erschien ihr Buch *Bedingtheit der Malerei. Ivan Puni und die avantgardistische Bildkritik*; zurzeit arbeitet sie über die Reflexion von Massenmedien in amerikanischer Kunst der 1970er Jahre.