

ETHISCHE WERTSCHÖPFUNG

MORALISCHE KRITERIEN IN DER ZEITGENÖSSISCHEN KUNST UND KRITIK

Magdalena Nieslony

Wendet man sich der gegenwärtigen bildenden Kunst, ihren Theorien und ihrer Kritik zu, bemerkt man sehr bald, dass sowohl in der Produktion als auch in der Rezeption künstlerischer Arbeiten moralische Kriterien eine zentrale Rolle spielen. Es scheint geradezu natürlich, dass Kunst unsere aktuellen moralischen Werte und Normen nicht nur repräsentieren, sondern aktiv in die Gesellschaft hineinbringen soll. Wie etabliert eine solche Haltung ist, zeigt sich besonders deutlich an den internationalen Großausstellungen, die seit den 1990er Jahren zumindest gesellschaftskritisch, oft politisch engagiert und aktivistisch ausgerichtet sind. Dabei gerät häufig aus dem Blickfeld, dass weder moralisches Urteilen im Bereich der Kunst selbstverständlich, noch seine Grundvoraussetzung, der Begriff der Moral, klar sind. So verlangte etwa die moderne Autonomieästhetik in ihrer modernistischen Fassung von Künstler*innen einen Abstand zu gesellschaftlichen Fragen und damit auch zum Feld der Moral; Künstler*innen verletzen außerdem oftmals bewusst die unhinterfragten moralischen Wertvorstellungen ihres Publikums, um sie für eine überprüfende Reflexion freizusetzen. Beide künstlerische Positionen haben ihre eigenen ethischen Voraussetzungen.¹ Moral als ein System von Normen, die zu einem bestimmten Zeitpunkt in einer Gesellschaft akzeptiert und mit dem Anspruch auf unbedingte Gültigkeit ausgestattet sind, befindet sich zudem stets im Prozess der Befragung und Umwertung, wovon auch die gegenwärtigen öffentlichen Debatten etwa über die Bedingungen für eine Abtreibung oder über legitime Mittel der Kriegsführung zeugen. Die Grenzen der Zuständigkeit von Moral sind außerdem nicht klar gezogen, letztere vermischt sich beispielsweise im aktuellen Kunstdiskurs so stark mit der Politik,

1

Die modernistische Selbstbeschränkung der Kunst auf die Selbstreflexion der eigenen Medien propagierte sehr wirksam Clement Greenberg, siehe Charles Harrison, *Modernism*, in: Robert S. Nelson und Richard Schiff (Hg.), *Critical Terms for Art History*, Chicago/London 1992, 142–155; zur Verletzung moralischer Normen in der Kunst siehe z. B. Kieran Cashell, *Aftershock. The Ethics of Contemporary Transgressive Art*, London/New York 2009; Nina Möntmann (Hg.), *Scandalous. A Reader on Art and Ethics*, Stockholm/Berlin 2013.

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#2-2022, S. 303–309

<https://doi.org/10.11588/xxi.2022.2.89084>

dass die beiden Begriffe zum Teil austauschbar erscheinen.² Die moralische Inanspruchnahme künstlerischer Praxis ist per se auch nicht widerspruchsfrei: In ihrer Verabsolutierung läuft sie Gefahr, zu einem neuen ‚Akademismus‘ zu werden und damit ihren eigentlichen kritischen Zweck zu verfehlen.³

Wie widersprüchlich die moralischen Begründungen und Bewertungen der Kunst ausfallen können, demonstriert eindrucksvoll die diesjährige documenta 15. Sowohl die um sie entstandenen Debatten als auch der programmatische Anspruch der Ausstellung sind moralisch begründet, was nichts daran ändert, dass die Positionen weit auseinanderfallen. Während die Rezeption bisher vor allem im Zeichen der Verurteilung schockierender antisemitischer Werkinhalte steht, stellt die künstlerische Leitung der Schau, das indonesische Künstler*innen-Kollektiv Ruangrupa, die Kooperation ins Zentrum ihres Konzepts. Eine neuere anthropologische Studie untersuchte in 60 verschiedenen Kulturen weltweit die Frage, ob Moralität auf dem Prinzip der Kooperation beruhe und ob dieses in universell gültigen Werten und Normen mündet – und konnte diese bejahen.⁴ Unabhängig davon, ob nun die Ergebnisse dieser Studie im Einzelnen befürwortet oder abgelehnt werden, stellt diese überzeugend dar, dass Kooperation ein weltweit weitgehend positiv bewertetes moralisches Prinzip darstellt. Aufgrund der allgemeinen Wertschätzung der Kooperation als Leitprinzip menschlicher Gesellschaften erfreuen sich moralische Werte wie etwa die gerechte Verteilung von Ressourcen, die mit der Metapher des Lumbung (so werden im Indonesischen Reisscheunen genannt, die zur Umverteilung der Ernte dienen) von der Ruangrupa als eine zentrale Leitidee der documenta gewählt wurde, einer weltweit unumstrittenen Akzeptanz. Die moralisch einwandfreie Zielsetzung bewahrte Ruangrupa jedoch nicht vor problematischen kuratorischen Entscheidungen – sowohl was die Auswahl der Werke als auch die der Teilnehmer*innen der Schau anbetrifft –, die besonders im deutschen Kontext auf massive Kritik stoßen. Die gute Absicht kann schnell Schaden nehmen, wenn sie in einer unbedachten Ausführung als ein Lippenbekenntnis mit dem Ziel der Stärkung

2

Als Beispiel siehe etwa Walead Beshty, Introduction, in: ders. (Hg.), *Ethics (Whitechapel: Documents of Contemporary Art)*, London/Cambridge, MA 2015, 12–23. Kritisiert wurde dieses Phänomen etwa von Jacques Rancière, Die ethische Wende der Ästhetik und der Politik, in: ders., *Das Unbehagen in der Ästhetik*, übers. von Richard Steurer-Boulard, Wien 2008, 125–151, 157; ders., *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, hg. von Maria Muhle, Berlin 2006; ders., *Ist Kunst widerständig?*, übers. von Frank Ruda und Jan Völker, Berlin 2008.

3

Dies bemerken selbst manche ihrer Befürworter*innen, beispielsweise Alice Creischer und Andreas Siekmann, Warum, warum gerade jetzt und in welcher Weise braucht die bürgerliche Gesellschaft politische Kunst so dringend? Ein Rundgang durch die Manifesta 9, die dOCUMENTA (13) und die 7. Berlin Biennale, in: *springerin* 4, 2012 (28.06.2022); Martha Rosler, „Kunst muß nicht um soziale Fragen kreisen.“ Interview mit Marc Neumann vom 27.06.2018, in: *NZZ*, 27.06.2018 (28.06.2022).

4

Oliver Scott Curry, Daniel Austin Mullins und Harvey Whitehouse, Is It Good to Cooperate? Testing the Theory of Morality-as-Cooperation in 60 Societies, in: *Current Anthropology* 60, 2019, 47–69.

der eigenen Reputation erscheint.⁵ Das hier nur knapp skizzierte Beispiel, das eine eingehende Untersuchung verdiente, zeigt die Komplexität und die Probleme moralischer Handlungen und Urteile im Feld der Kunst. Eine differenzierte Reflexion der Möglichkeiten ethischer Wertschöpfung durch Kunst wäre umso wichtiger, als ihre allzu einfache Ablehnung, derzeit wieder unter dem Schlagwort einer oft falsch verstandenen Freiheit der Kunst vernehmbar, leicht einer rechtsextremistischen Rhetorik zuspielet.⁶

Das Themenheft „Ethische Wertschöpfung. Moralische Kriterien in der zeitgenössischen Kunst und Kritik“ diskutiert die kunsttheoretischen Voraussetzungen und rezeptionsästhetischen Folgen des moralischen Urteilens über Kunst.⁷ Anhand von Fallbeispielen der künstlerischen Produktion und der kunstkritischen Rezeption gehen die fünf Artikel, die hier versammelt wurden, verschiedenen Fragen nach: Welche Rolle spielen die Akteure und Institutionen der Kunstwelt (z. B. öffentlich finanzierte Museen und Großausstellungen samt ihrer Kurator*innen, Kunstkritik und Kunstgeschichte) bei der Vermittlung des heute verbreiteten Begriffs der Kunst als moralische Instanz und ihrer konkreten moralischen Botschaften? Welchen Stellenwert haben dabei ästhetische Entscheidungen und Urteile, inwiefern ist die Form eines Kunstwerks moralisch konnotiert und wird beim moralischen Beurteilen der Werke berücksichtigt? Gehören zu einer politisch fortschrittlichen Gesellschaft eine moralisierende Kunst und Kunstkritik? Und vor allem: Wie gehen zeitgenössische Künstler*innen und Kritiker*innen mit den inneren Widersprüchen und Problemen des Verhältnisses von Kunst und Moral um? Zusätzlich zu den Artikeln des Hefts diskutieren zwei Beiträge in der Rubrik „Debatte“ die aktuell besonders brisante Frage nach den Grenzen der Kunstfreiheit – eine Frage, die mit moralischen Bewertungen eng zusammenhängt, wird sie doch im Namen moralischer Werte geführt: etwa des Schutzes von Gefühlen auf der einen und der Sorge um die individuellen Rechte auf freie Meinungsäußerung auf der anderen Seite.

Die Autorinnen und Autoren dieses Themenhefts wenden sich in ihren methodisch vielfältigen Analysen verschiedenen künstle-

5

Zum Konzept und den Antisemitismus-Vorwürfen siehe exemplarisch Niklas Maak, Wenn alles so Lumbung wäre, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung/FAZ.net*, 17.06.2022 (27.06.2022); ders., Die Documenta-Leitung muss jetzt zurücktreten, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung/FAZ.net*, 21.06.2022 (27.06.2022); Sascha Lobo, Willkommen auf der Antisemita 15, in: *Spiegel Netzwelt*, 22.06.2022 (27.06.2022); Andreas Fanizadeh, Waterloo der Postkolonialen, in: *TAZ*, 21.06.2022 (27.06.2022).

6

Kritisch diskutiert wurde diese rechte Vereinnahmung der Freiheitsansprüche kürzlich in der *springerin* 1, 2022, Themenschwerpunkt: Free Speech.

7

Das Themenheft basiert auf der interdisziplinären Tagung „Kunst und Moral“, die am 24. und 25. Oktober 2019 im Museum Hegelhaus, Stuttgart stattfand. Diese Veranstaltung habe ich zusammen mit dem Philosophen Jakob Steinbrenner konzipiert und organisiert, dem mein Dank für die fortdauernde anregende Diskussion gilt. Steinbrenner beleuchtet die Frage des Verhältnisses von Kunst und Moral aus (analytisch) philosophischer Perspektive in Jakob Steinbrenner, Kunst und Moral, in: Judith Siegmund (Hg.), *Handbuch Kunstphilosophie*, Bielefeld 2022 (Manuskript, in Druck); siehe dazu zudem Elisabeth Schellekens, Evaluating Art Morally, in: *Theoria* 86, 2020, 843–858.

rischen Medien, Aufgaben und Themen zu. Bei aller Vielfalt der Ansätze teilen sie aber eine befragende und differenzierende Haltung gegenüber den von ihnen analysierten Phänomenen – was nicht zuletzt in den mehrmals mit den Titeln auftretenden Fragezeichen signalisiert wird. In ihrem Text „Moral des Blicks oder Ethiken des Sehens?“ schlägt *Hana Gründler* in einem Rückgriff auf Überlegungen Vaclav Havels eine nuancierte Unterscheidung zwischen Moral (des Blicks) und Ethik (des Sehens) vor: „Statt um Moral, verstanden als Set von in einer gewissen Gesellschaft und zu einer gewissen Zeit allgemeingültigen und verbindlichen Regeln, scheint es [bei Havel] um Ethik zu gehen, um *ethos* im ursprünglichsten Sinne des Wortes: *ethos* als körperliche Haltung und als individualethische Gesamthaltung, die zugleich Raum für unbequeme, normkritische Gegenpositionen zulässt.“ Die von Gründler im Anschluss an den tschechischen Schriftsteller, Dissidenten und Politiker umrissene Ethik des Sehens zeichnet sich durch eine Skepsis gegenüber plakativer politischer Ästhetik und ideologischen Bewertungsmaßstäben der Kunst aus, ebenso wie durch ein kritisches Nachdenken über die Möglichkeiten und Grenzen der Darstellung von starken Emotionen, insbesondere des Leidens. Die Frage nach der Rolle der Kunst in der Entwicklung einer solchen Ethik des Sehens verfolgt Gründler in einer transhistorischen Perspektive in Texten aus der Kunsttheorie, Philosophie und Kunstgeschichte bis zu den Schriften von Leon Battista Alberti. Der Text zeigt in der Zusammenschau der differenzierten historischen und zeitgenössischen Diskussionen, wie reich das Nachdenken über die moralische Valenz der Kunst bereits entfaltet ist. In Werkanalysen zweier Arbeiten – Ólafur Eliassons *Artistic Workshop Green Light* (2017) und Alfredo Jaars *The Eyes of Gutete Emerita* (1996) – macht sie zudem deutlich, wie schwierig die Realisierung moralischer Normen im Bereich der Sichtbarkeit weiterhin bleibt und wie komplex die rezeptionsästhetisch-ethischen Folgen gestalterischer Entscheidungen sind.

In meinem eigenen Beitrag mit dem Titel „Moralische oder ethische Wende des gegenwärtigen Kunstdiskurses? Bemerkungen zur Geschichte und Gegenwart moralischen Urteilens über zeitgenössische Kunst“ schlage ich ebenfalls eine begriffliche Unterscheidung zwischen Moral und Ethik vor, bei der jedoch Ethik weniger als Haltung und stärker als eine Instanz der Reflexion moralischer Normen und ihrer je konkreten Implementierung bestimmt wird. Der Text skizziert nicht nur eine moralische Wende der Kunst und Kunstkritik, die sich verstärkt seit den 1990er Jahren manifestiert, sondern diskutiert darüber hinaus Schriften von Jacques Rancière und Claire Bishop, die bereits zu Beginn der 2000er Jahre eine solche Wende in kritischer Absicht diagnostizierten. Besonders Bishop, deren Publikationen für die zeitgenössische Kunstkritik von großer Bedeutung sind, versteht darunter allerdings nur einen relativ kleinen, eng umrissenen Bereich der sogenannten Partizipationskunst. Mithilfe der Analysen zweier Texte von David Joselit argumentiere ich für einen umfassenderen Begriff der moralischen

Wende, diskutiere problematische Aspekte moralischen Urteilens in der gegenwärtigen Kunstkritik und plädiere zugleich für dessen ethische Erweiterung.

Tom Holert steuert mit seinem Text „Ethics, the Future of Aesthetics? ‘Tate Neighbours’, Natalie Bell and Tania Bruguera’s 10,148,451, 2018–19“ eine monographische Untersuchung einer Arbeit Brugueras für die Tate Modern bei, in der die Künstlerin explizit moralische Reaktionen bei den Museumsbesucher*innen anregt – eine Praxis, die Bruguera selbst als „erzwungene Empathie“ bezeichnet. Die kubanische Künstlerin ist auch insofern besonders interessant im Zusammenhang dieses Themenhefts, als sie ihre Arbeit explizit nicht nur als politisch und sozial, sondern auch als moralisch betrachtet. Ihre Position verkörpert damit exemplarisch die heute im Kunstdiskurs übliche und bereits von Rancière thematisierte Vermischung der Sphären der Politik, der Gesellschaft und der Moral. Bruguera sieht denn auch Kunst und Moral als untrennbar verbunden und prägt für dieses Verhältnis den Begriff der „Ästh-Ethik“ (aesth-ethics). Holert versucht, einige Elemente der ästhetischen, diskursiven und materiellen Bedingungen zu beschreiben, die zur oftmals widersprüchlichen Anwendung von Begriffen wie Ethik, Fürsorge (care) und Sozialarbeit in den kuratorischen Programmen und der institutionellen Identität der Tate Modern beitragen. In Widersprüche verstrickt erscheint in seiner Deutung auch Brugueras Konzept der „nützlichen Kunst“ (arte útil) und dessen Aktivierung in der Tate Modern, mit denen sie bewusst gegen die Autonomieästhetik des bürgerlichen Kunstbegriffs reagiert.

Die zwei darauffolgenden Texte befassen sich mit künstlerischen Medien bzw. Genres, die per definitionem konkrete soziale Aufgaben erfüllen sollen: dem Design und dem Denkmal/Mahnmal. *Susanne König* untersucht in „Vom Schlafsack bis zur Schwimmweste. Die Bedeutung der Moral in Kunst und Design“ die Mechanismen moralischer Bedeutungskonstruktion anhand von Objekten, die zwischen Kunst und Design vermitteln. Sie stellt zwei thematische Vergleiche zwischen Kunst und Design vor: Der Situation der obdachlosen Menschen widmen sich in ihren Arbeiten die Künstlerin Lucy Orta, die scheinbar funktionale Kleidungsstücke für Obdachlose konzipiert, die jedoch für den Ausstellungsraum bestimmt sind, und der Designer Bas Timmer mit seinen ebenfalls für obdachlose Menschen entworfenen und für tatsächliche Benutzung produzierten Schlafsack-Jacken. Das Thema Flucht und Vertreibung verhandeln in ihren Arbeiten sowohl der Designer Hussein Chalayan als auch die Künstler Ai Weiwei und Banksy. König argumentiert, dass „nicht das Objekt moralisch [ist], sondern als moralisch werden die damit ausgeführten beziehungsweise ausführbaren Handlungen bewertet. Der Vergleich zeigt jedoch, dass an ein Kunstwerk und an ein Gebrauchsprodukt unterschiedliche moralische Erwartungen herangetragen werden“. Aus diesem medialen Unterschied erklärt die Autorin den von ihr vorgestellten Bewertungsmechanismus, bei dem Kunstwerke selten danach beurteilt

werden, ob sie reale moralische Handlungen tatsächlich auslösen, während Designprodukte stärker an der Realisierung der von ihnen angestrebten moralischen Ziele und Aufgaben gemessen werden.

Im Zentrum von Brigitte Sölchs Text „Ethik statt Moral? Nachdenken über Handlungsräume der Kunst am Beispiel von Sklav*innenmonumenten“ stehen zwei zeitlich und visuell weit voneinander entfernte Beispiele von Denkmälern: *The Ark of Return* von 2015, das am UNO-Gebäude in New York City an die Opfer des Sklavi*innenhandels erinnert, und das Monument für den Großherzog von Toskana, Ferdinando I de' Medici, von 1605, das mit seiner Darstellung der *quattro mori* im Hafen von Livorno die Präsenz von von Sklav*innenbildern in europäischen Stadträumen bezeugt. Dabei stehen für Sölch die beiden Monumente für einen größeren Bestand an Werken, die für die Verflechtung europäischer bzw. amerikanischer Gesellschaften mit dem Sklav*innenhandel und Sklaventum sensibilisieren. Entscheidend für diese ethische Leistung ist Sölch zufolge Empathie als eine Kategorie aufmerksamer Wahrnehmung und kritischen Bewusstseins. Auch historische Kunstwerke haben für die Autorin „das Potenzial, im ethischen Sinn relational und unter Einschluss dessen betrachtet zu werden, was als notwendige Voraussetzung für De- und Antikolonisierungsprozesse verstanden wird: Empathie [...]“. In diesem Zusammenhang unterscheidet Sölch ebenfalls zwischen der Ethik des Sehens als Reflexion gültiger moralischer Normen und Moral als die Gesamtheit dieser Normen. Die Betrachtung der Monumente dient in diesem Beitrag als Anstoß zum Nachdenken über die Handlungsräume der Kunst und über die Bewertung der Kunstwerke gemäß ihrer Fähigkeit, menschliche Reaktionen auszulösen – eine Frage, die kürzlich neue Aktualität durch die *Black Lives Matter*-Proteste erlangt hat.

In der Rubrik „Debatte“ widmen sich zwei Beiträge der Frage nach den Grenzen der Kunstfreiheit, die seit ein paar Jahren immer wieder im Zusammenhang mit moralischen Vorwürfen an und Urteilen über einzelne Kunstwerke bzw. Künstler*innen gestellt und heftig debattiert wird. *Thorsten Schneider* diskutiert das Recht auf Kunstfreiheit als ein traditionelles Grundrecht der (relativ autonomen) Kunst. Vor dem Hintergrund des sogenannten „Kulturkampfes“ zwischen Kunstkritiker*innen und Kunsthistoriker*innen, die Kunst als autonome Sphäre ohne soziale oder politische Beschränkungen sehen wollen und Vertreter*innen von Identitätspolitik, die eine absolute Kunstfreiheit zugunsten einer kulturellen Heterogenität in Frage stellen, argumentiert Schneider für die Möglichkeit der Vermittlung zwischen beiden Positionen. In Anlehnung an Étienne Balibars Ausführungen in seinem Buch „Freie Rede“, dessen Titel Schneider für seinen Text übernimmt, führt er aus, dass Redefreiheit uns die politische Macht gibt, gesellschaftliche Positionen in Bezug auf die Regierung zu verändern. Aber sie bedeutet für ihn auch, dass die gleiche Redefreiheit auch den Kritiker*innen bestimmter Kunstwerke und Künstler*innen zugesprochen werden muss und dass das asymmetrische Verhältnis zwischen letzteren

und ihrem Publikum zugunsten einer demokratischen Debattenkultur aufgehoben werden sollte: „Wo Kunstfreiheit als Ausschlusskriterium veranschlagt wird, um unliebsamen Forderungen ihre Berechtigung abzusprechen, formieren sich berechtigter Widerstand und Gegenöffentlichkeit. Die entscheidende Frage ist daher, in welchem Verhältnis Kunst zu den Subjekten einer Gemeinschaft und den für den dynamischen demokratischen Prozess unvermeidlichen Antagonismen heterogener Interessen steht.“

Lea Sussemichel und *Jens Kastner* nehmen in ihrem Text „Die Freiheit der Kunst zwischen *Cancel Culture* und *Cultural Appropriation*“ die zwei Begriffe unter die Lupe, die im Zusammenhang mit Debatten über die Freiheit der Kunst besonders häufig und medienwirksam ins Spiel gebracht werden. Sussemichel und Kastner stellen dabei eine differenzierte Bewertung der Argumente pro und contra Kunstfreiheit in jedem der anvisierten Kontexte. Für sie spricht ihnen zufolge, dass „[t]atsächlich [...] die Freiheit der Kunst eine wichtige Errungenschaft [ist], die nicht zuletzt auch vor staatlicher Willkür schützen und künstlerische Fundamentalkritik allem und jedem gegenüber ermöglichen soll.“ Sussemichel und Kastner zeichnen aber auch nach, wie die Trennung von Werk und Künstler*in, die von Gegnern der sogenannten *Cancel Culture* vorausgesetzt wird, mit dem westlich-weißem und männlichen Konzept der Kunstautonomie verknüpft ist, und darüber hinaus vor allem, dass die Rezeption der Werke nicht unabhängig davon stattfindet, was über die/den Urheber*in bekannt ist. Ebenso sprechen sie sich für eine genauere Argumentation bei Vorwürfen der kulturellen Aneignung aus und lehnen deren essentialistische Begründung ab: „Auch wenn die Kritik am kommerziellen Profit [durch kulturelle Aneignung] berechtigt ist – die Kritik, die einen bestimmten Zeichengebrauch an kulturelle Identitäten bindet, ist es nicht.“ Sussemichels und Kastners Kritik an der Kritik von *Cultural Appropriation* kann dabei als ein Plädoyer für Solidarität zwischen den verschiedenen gesellschaftlichen und kulturellen Gruppierungen verstanden werden, und der ganze Beitrag als eine Erinnerung an die intellektuelle Tugend, Urteile mit Bedacht zu fällen.