

Tom Holert

Probleme mit Verantwortung. Weitere Anmerkungen zur „ethischen Wende“ in der Kunst der Gegenwart

HAU, Berlin, “Die Verantwortung der Kunst” (Phantasma & Politik # 11, organisiert von Helmut Draxler und Christoph Gurk; mit John Roberts, Beatrice von Bismarck, Brigitta Kuster), 26. Mai 2015

0. Prolog

Es ist das ausgewiesene Ziel dieser Veranstaltung, die Verbindung der Begriffe „Verantwortung“ und „Kunst“ im Licht der Annahme zu untersuchen, dass sich diese Relation (von „Verantwortung“ und „Kunst“) als eine entscheidende Dimension derjenigen phantasmatischen Gemengelage beschreiben lässt, in der wir uns alle hier - auf der Bühne, im Publikum, in dieser Institution, in dieser Stadt, in diesem Land usw. – bewegen. Diese Gemengelage ist das Thema von „Phantasma & Politik“. Man kann diese Gemengelage beschreiben in Begriffen einer (scheinbar) unauflösbaren Spannung – zwischen einer Auffassung von Kunst als eigengesetzlicher, autonomer Sphäre und einem Verlangen, diese Auffassung zugunsten des unmittelbaren Kontakts der Kunst mit der sie umgebenden und sie determinierenden gesellschaftlichen wie politischen Realität zu überwinden. Es ist dies insofern eine phantasmatische Gemengelage, weil ihre Gestalt und ihre Wirkung einzig und allein von individuellen und kollektiven Verabredungen darüber abhängen, wie diese angeblich gegenläufigen Begehren zum einen bewertet und zum anderen durchgesetzt werden sollen. Es sind dies gewissermaßen vorsprachliche, dem Bewusstsein nur teilweise oder gar nicht zugängliche Verabredungen, die sich allerdings sprachlich bzw. diskursiv äußern und gesteuert werden können. In dieser phantasmatischen Gemengelage also müssen wir uns irgendwie zurechtfinden, in ihr rechnen wir mit Erwartungen, mit normativen Ordnungen der Politik, der Moral, der Ästhetik, und hier stricken wir an der je eigenen phantasmatischen Organisation beständig weiter - durch jede unserer diskursiven Handlungen: wie etwa der, bei der Kunst und den Künstler*innen mehr Verantwortung, oder im Gegenteil, ein höheres Maß an Unverantwortlichkeit, Amoralität, Asozialität einzuklagen.

Meine Haltung in dieser Angelegenheit ist grob gesagt die einer – hoffentlich – qualifizierten Skepsis:

- sowohl gegenüber den Forderungen nach einer ethischen Positionierung der Künste und ihrer Protagonisten (also gegenüber dem Verlangen nach einer Kunst als moralischer Instanz)
- wie auch gegenüber den Forderungen, die der Kunst, den Künstler*innen und ihren Publika nahelegen, sich jeder Instrumentalisierung durch ethische Normen zu widersetzen, im Interesse der Wahrung ihrer Autonomie

Meta-ästhetisch und meta-ethisch will ich vielmehr dafür werben, die Opposition von Verantwortung und Unverantwortlichkeit (die ja, soweit es die Kunst betrifft, anderen Oppositionen wie der von engagierter Kunst und *l'art pour l'art* oder Realismus und Formalismus gleicht) in Frage zu ziehen, wenn nicht: zu suspendieren.

Eine solche Aufhebung besagter Opposition ist nicht ganz schulmäßig dialektisch gemeint. Worauf ich hinaus will, ist eine Erneuerung des Sozialvertrags der Kunst. Eine solche Erneuerung kann damit die Leit-Opposition einer Verantwortungsästhetik zu kritisieren, derzufolge Kunstwerke, künstlerische Praktiken, aber auch ästhetische Erfahrungen dahingehend beschrieben und beurteilt werden, ob und inwieweit sie Spuren gesellschaftlicher Verantwortlichkeit aufweisen (oder eben nicht).

Anlässlich der Verabschiedung von Klaus Staeck aus seinem Amt als Präsident der Akademie der Künste hier in Berlin brachte die FAS am vergangenen Wochenende (24. Mai 2015) ein Interview, in dem sowohl Staeck als auch die Interviewer beklagen, wie wenig die heutige Generation von Künstler*innen an die Tradition einer sich politisch einmischenden Kunst, wie sie die ersten Jahrzehnte der Bundesrepublik geprägt hätten, anknüpfen würden. Es fielen die Namen von (ausschließlich männlichen) Künstlern und Autoren wie Joseph Beuys, Wolf Vostell, Jochen Gerz, Heinrich Böll, Günter Grass, Eugen Kogon, Ernst Bloch, Hans Mayer, Walter Jens, Wolfgang Koeppen oder Peter Rühmkorf. In dem Gespräch ging es um die politische und historische Wirksamkeit von Kunst, um Unterschriftenlisten gegen TTIP und darum, ob Gerhard Richter nicht davon überzeugt werden sollte, TTIP zu boykottieren, indem er aufhört, Bilder zu malen. Zugleich wurde kritisiert, dass ein Großteil der aktuellen Mitglieder der Akademie sich nur um seine eigene Kunst kümmern würde und den öffentlichen Raum bereitwillig preisgebe. Die Beobachtung einer angeblichen Apathie der Künstler*innen, die angesichts einer allgemein geteilten Diagnose einer tief- und weitreichenden sozialen, humanitären und ökologischen Krise deren Lösung an die Experten delegieren würden, ist repräsentativ für eine bestimmte Vorstellung vom Sozialvertrag der

Kunst, der sich an den bewährten, aber eben auch angejahrten Modellen einer interventionistischen Ästhetik und des Anforderungsprofils des *public intellectual* orientiert. In dem von Helmut Draxler und Christoph Gurk gewählten, an der Lacanschen Psychoanalyse orientierten Ansatz und Vokabular, ließe sich aber ein jeder Sozialvertrag nur im Rahmen des Phantasmas als einer proto-ideologischen Organisation von Subjektivität begreifen - und dieser Auffassung kann ich durchaus etwas abgewinnen. Interessant ist nun, wie konkret der Begriff „Verantwortung“ ins Spiel gebracht wird, um diese phantasmatisch organisierte Beziehung von Kunst und Gesellschaft bzw. Kunst und Politik zu stabilisieren oder zu destabilisieren. Darum soll es in den folgenden knapp 25 Minuten gehen. In einem ersten Schritt will ich mich kurz zur Geschichte und zur gegenwärtigen Konjunktur des Verantwortungsbegriffs im allgemeinen äußern. Im zweiten Schritt geht es dann um die Zunahme von ethischen Begriffen und Redefiguren in den Diskursen der Kunst und Ästhetik, die seit einiger Zeit zu beobachten sind und im Zuge derer auch der Begriff der „Verantwortung“ eine Art Wiederauferstehung erlebt.

1. Zur Aktualität des Begriffs „Verantwortung“

Obwohl er in der Gegenwart eine so überaus wichtige Rolle spielt, ist „Verantwortung“ im Grunde ein relativ junger Begriff. Diesen Befund sollte man ernstnehmen und nicht durch die Rückprojektion des Verantwortungsbegriffs etwa auf Kants Pflichtbegriff oder entsprechende moralische Kategorien bei Aristoteles verschleiern. In der Philosophie wird „Verantwortung“ erst seit dem frühen 19. Jahrhundert systematischer verwendet, um seine eigentliche Blüte noch einmal sehr viel später, nämlich seit den 1970er Jahren zu erleben, zwischenzeitlich gipfelnd in Hans Jonas' Bestseller *Das Prinzip Verantwortung* von 1979, einer „Ethik für die technologische Zivilisation“, die in der Vermeidung unabschätzbbarer Risiken besteht, um den Bestand der Menschheit als Ganzes nicht zu gefährden, sowie in der Anerkennung der Eigenrechte der ganzen Natur, für die dem Menschen aufgrund seiner Handlungsmöglichkeiten die Verantwortung zukomme.

Der etymologische Ursprung von Verantwortung liegt allerdings weiter zurück. Das deutsche Nomen *Verantwortung* hat seinen Ursprung im Verb *antworten*, wobei dieses in Verbindung mit dem Präfix *ver-* als Übersetzung des lateinischen *respondere* (*antworten*, *Antwort geben*) gilt, das wiederum im Englischen (*responsibility*), Französischen (*responsabilité*), Italienischen (*responsabilità*) oder Spanischen (*responsabilidad*) fortlebt, und im Besonderen auf den Kontext des römischen Rechts, der *litis contestatio*, zurückverweist und damit auf das – streng geregelte - Antworten vor Gericht. Auch das mittelhochdeutsche Verb *verantwürten*

meint, sich als Angeklagter vor Gericht zu verteidigen. Allerdings ist die juristische Wortbedeutung bis ins 18. Jahrhunderts nicht auf den heute geläufigen Tatbestand der *Rechtfertigung* zu reduzieren – „sich verantworten“ im Sinne des „sich verteidigen“ vor Gericht umfasste sehr viel mehr.

So wird erkennbar, wie sich die Sphären des Rechts und der Ethik im Begriff der Verantwortung von Anfang an durchdringen. Überdies wird erkennbar, dass die Szene des Gerichts, des Sich-Verantwortens vor einem Richterstuhl, großes phantasmatischen Potential besitzt.

Im Vorgriff auf den nächsten Abschnitt möchte ich in diesem Zusammenhang auf eines der Gespräche zwischen Walter Benjamin und Bertolt Brecht im Sommer 1934 im dänischen Svendborg verweisen.

Am 6. Juli notiert Benjamin dort:

Brecht, im Lauf des gestrigen Gesprächs: „Ich denke oft an ein Tribunal, vor dem ich vernommen werden würde. ‚Wie ist das? Ist es Ihnen eigentlich ernst?‘ Ich müsste dann anerkennen: Ganz ernst ist es mir nicht. Ich denke ja auch zu viel an Artistisches, an das, was dem Theater zu gute kommt, als dass es mir ganz ernst sein könnte. Aber wenn ich diese wichtige Frage verneint habe, so werde ich eine noch wichtigere Behauptung anschließen: dass mein Verhalten nämlich *erlaubt* ist.¹

Das Tribunal, vor dem Brecht seine Ernsthaftigkeit nachzuweisen hat, ist das Tribunal einer Verantwortungsästhetik, in der das „Artistische“ zu einem Verdachtsmoment wird, zu einem Indiz mangelnder politischer und ethischer Substanz des betroffenen Künstlers. Brecht will sich dieser Norm der Ernsthaftigkeit (also: Verantwortlichkeit) nicht beugen, sucht aber nach einer Absolution, nach einer Lizenz oder einem Zertifikat, dass das, was er an Kunst macht, legitim, „erlaubt“ sei. Es geht hier also nicht zuletzt um die „Statthaftigkeit“ (Benjamin) künstlerischer Praxis und die Zweifel an ihr.

¹ Benjamin ergänzt, dass Brechts Überlegungen zum „Zweifel an der Statthaftigkeit“ Gedanken zur „Durchschlagkraft seines Verfahrens“, also der Wirkung seiner Kunst, vorausgegangen waren. Nach Brecht seien die einzigen Dichter, „die es wirklich zu etwas bringen“, die „*Substanz-Dichter*“, das heißt Dichter, „denen es ganz ernst ist“, die Visionäre sind, und die es abzugrenzen gelte „von dem Besonnenen, dem es nicht ganz ernst ist.“

Dass Brecht sich buchstäblich in die Lage versetzt sieht, einem imaginären Tribunal gegenüber ebendiese Statthaftigkeit seines Tuns nachzuweisen, deutet auf den phantasmatischen Kern des Verantwortungsbegriffs. Indem die Absicht oder die Fähigkeit, auf eine Anklage zu antworten, Schuld einzugestehen oder überzeugend von sich zu weisen, wohl nicht nur etymologisch am Ursprung eines Denkens der Verantwortung steht, fällt der paradigmatischen Situation der Gerichtsverhandlung, des Tribunals, eine besondere Funktion bei der Formierung des „verantwortlichen“ Subjekts zu.

In seiner im vergangenen Jahr erschienenen (und sehr lesbaren) Studie *Im Bann der Verantwortung* mahnt der Philosoph und Politikwissenschaftler Frieder Vogelmann die Gewaltförmigkeit des Begriffs oder, wie Vogelmann ihn nennt, „diskursiven Operators“ Verantwortung an. Von der Verantwortung gehe ein „Bann“ aus, dem große Teile der Philosophie verfallen seien, die die „theoretische wie praktische Gewalt von ‚Verantwortung‘ übersehen oder leugnen“ würden.

Fasziniert von ihrer Selbstexplikation mit Hilfe eines tief verankerten „Verantwortungsbegriffs“ [so Vogelmann] entdeckt die Philosophie überall jene „Verantwortung“, mit der sie sich selbst ausgerüstet hat, ohne je auf die Folgen ihrer Hingabe an diesen diskursiven Operator zu denken. Die blindwütige Legitimationsarbeit, die der „Verantwortung“ gewidmet wird, verbirgt sowohl, was sie den verantwortlich gemachten Individuen antut, als auch die Wände der theoretischen Zelle, in die sich die dem Bann der Verantwortung verfallene Philosophie selbst einschließt. (20)

Ohne dass er sich psychoanalytischer Terminologie bedienen würde, wird deutlich, dass Vogelmann im Umgang der Philosophie (und nicht nur der Philosophie) mit der „Verantwortung“ eine mythische und letztlich wohl: phantasmatische Kraft am Werk sieht. Und diese Kraft äußere sich nicht als universelles, ahistorisches Wirken, sondern in der Partikularität der Mikropolitiken der Institutionen und Diskurse. Die normative Wirkung des Begriffs der „Verantwortung“ transformiere „die Praktiken, in denen er gebraucht wird, die Machtbeziehungen, die Wissensformationen und die Subjektivierungen“, schreibt Vogelmann in seiner deutlich von Michel Foucault inspirierten Diskurs- und Machtanalyse. „Verantwortung“ wird hier als ein Modus der Unterwerfung von Individuen und Kollektiven verstanden, wobei sich das aktive Unterwerfen (seiner selbst oder anderer) und das passive

Unterworfenheit im verantwortlichen Selbstverhältnis kaum sauber voneinander trennen lassen (23).

An die Stelle von „Pflicht“, „Schuld“ oder „Zurechnung“, von denen in früheren Zeiten gesprochen worden wäre, ist „Verantwortung“ getreten. Damit werde eine entscheidende „Transformation des Selbstverhältnisses“ angezeigt: „eine neue Haltung“, wie Vogelmann sagt, „die mit ‚Verantwortung‘ den Umgang mit zum Faktum objektivierter Machtausübung ins Innerste der Subjekte einschließt und gleichwohl verleugnet.“

Diese Einschließung der als Selbst- oder Eigen-„Verantwortung“ codierten Machtausübung in den Individuen gilt seit Foucault und den sich an auf ihn beziehenden Governmentality Studies als eine zentrale Regierungstechnik des Neoliberalismus. Weil die für die Daseinsfürsorge zuständigen Organe von Staat und Politik sich zurückgezogen hätten und weitgehend kompromittiert seien, das Vertrauen in die Demokratie in weiten Teilen der Welt abhanden gekommen sei, bleibe vermeintlich nichts weiter übrig, als die Rettung der Gesellschaft (und der Erde) in die eigenen Hände zu nehmen, zumal sich solche Eigeninitiative auch noch ökonomisch rechnen soll.

Die Individuen in den neoliberalen Gesellschaften der Gegenwart werden zu verantwortlichen Konsumenten und stolzen Träger_innen von Ehrenämtern ausgebildet, die Regierung des Selbst zum Modell der Regierung von Gesellschaft erhoben. Transnationale Konzerne verweisen auf die von ihnen geübte „corporate social responsibility“, humanitäre Nichtregierungsorganisationen gelten als Muster ethischer Initiative, während ebenso die selbstorganisierte Bürgerwehr gegebenenfalls als Maßstab (eigen)verantwortlichen Handelns dienen kann. Man spricht in der inzwischen sehr weitläufigen Literatur zum Thema von einem Prozess der *Responsibilisierung* der Subjekte und führt diese Diagnose regelmäßig eng mit dem Befund einer *Individualisierung* der Gesellschaft, einer Abschaffung des Sozialen und der mit eben diesem Sozialen assoziierten Werte wie Solidarität oder Gemeinschaftlichkeit. Mit einigem Recht wurde hierzu angemerkt, dass mit einer Kritik der Responsibilisierung, die in der Wiederherstellung des vermeintlich verlorenen Sozialen ihre Utopie entdeckt, das Problem der Verantwortung nur verlagert, seine spezifisch phantasmatisch-ideologische Faszination allerdings weniger gebrochen, als in den Horizont einer sozialdemokratischen Verantwortungsethik gerückt werde. Entscheidend bleibt wohl, was Frieder Vogelmann als „Souveränität durch Selbstobjektivierung“ bezeichnet, das elementare Kennzeichen der „Struktur des verantwortlichen Selbstverhältnisses“ (432), die nicht an der Grenze zwischen Individuum und Gesellschaft haltmacht.

Die Kritik am Verantwortungsbegriff kann aber auch eine andere Richtung nehmen, die Vogelmann interessanterweise ganz unbeachtet lässt. Diese Kritik ist weniger von Foucault her zu denken als vom Dekonstruktivismus, und hier vor allem von Jacques Derrida, der wiederum großen Einfluss auf die postkolonialistische Kritik etwa einer Gayatri Spivak hat. Jacques Derrida und andere haben betont, dass insbesondere die Religion ihren nicht zu gering zu schätzenden Anteil an den Verwendungen des Begriffs der Verantwortung hat. In seiner Auseinandersetzung mit platonischen und christlichen – und damit dezidiert „europäischen“ – Verantwortungskonzeptionen pochte Derrida in den 1990er Jahren darauf, den Begriff offenzuhalten, seinen „aporetischen“ oder „paradoxalen“ Charakter ernstzunehmen. Man dürfe sich des Begriffs der Verantwortung nie allzu sicher sein. Letztlich sei Verantwortung, so die etwas überraschende Wendung, eine Sache religiöser Mysterien, weshalb die Ausübung der Verantwortung keine andere Wahl als die der Häresie und des Geheimnisses lasse. Und so gibt es nach Derrida Verantwortung nur als „dissidenten und erfinderischen Bruch mit Tradition, Autorität, Orthodoxie, Regel oder Doktrin“. Für Gayatri Spivak liegt der Fall nun etwas anders, obgleich sie den häretischen Ansatz gegenüber der Position der Inanspruchnahme von Verantwortlichkeit teilt. Der erste Satz eines wichtigen Aufsatzes aus dem Jahr 1994, der schlicht „Responsibility“ betitelt ist, lautet so einfach wie kompliziert:

Responsibility annuls the call to which it seeks to respond.

Verantwortung annulliert den Ruf, auf den sie zu antworten versucht.

Für Spivak liegen die Begriffe „Verantwortung“ und „Repräsentation“ (letzterer in der Doppelbedeutung von „Vertretung“ und „Darstellung“) eng bei einander. Verantwortung anzunehmen und wahrzunehmen, etwa als Delegierte und Delegierter in einem Parlament, die sich gegenüber ihrer Wählerschaft, ihrer *constituency*, die sie repräsentieren, „verantworten“ müssen, kann bereits zu einem Verlust an Reibung führen, zu einer Entfernung zwischen Repräsentant und Repräsentierten im politischen Prozess. Mehr noch: Die Anmaßung von Verantwortung, insbesondere einer Verantwortung, die sich abendländisch aufgeklärt und vernünftig nennt, eben jener europäischen Verantwortung, von der Derrida spricht, verkörpert für Spivak – beispielsweise in der Entwicklungspolitik und anderer als „Dialog“ getarnter transnationaler Unterwerfungspraktiken - die ganze imperiale Gewalt des „diskursiven Operators“ Verantwortung –

... those who act out the reasoned responsibility of Europe to the people of the rest of world in the interest of the self-determination of international capital. (59)

... die, die die vernunftgeleitete Verantwortung Europas gegenüber den Menschen im Rest der Welt im Interesse der Selbstbestimmung des internationalen Kapitals ausagieren.

Man wird also nicht umhin kommen, und ich beziehe mich selbst hier durchaus ein, sehr genau zu prüfen, von welchem Standpunkt aus Verantwortung jeweils zugerechnet oder angenommen wird, und in welchen Settings dies passiert, ob als Gerichtsverhandlung, als Parlamentssitzung, als akademische Konferenz oder in den neuen Mischformen der Repräsentation, wie wir sie in den neuen diskursiv-inszenatorischen Anordnungen des Theaters bei Veranstaltungen wie der heutigen erleben – an je unterschiedlichen Punkten im Raum.

(Ich will es bei dieser sehr summarischen und fragmentarischen Verortung des Verantwortungsbegriffs zunächst belassen und komme nun zum zweiten Abschnitt.)

2. Ethische Wende, Ethisierung der Kunst?

In der Online-Ausgabe „supercommunity“, die das *e-flux journal* während der diesjährigen Kunstbiennale in Venedig täglich erscheinen lässt, veröffentlichte die Londoner Philosophin und Kritikerin Nina Power in der vergangenen Woche eine fiktionale Erzählung, die von Gustav Metzger handelt, in den sechziger Jahren der Begründer der sogenannten autodestruktiven Kunst. In Powers Fabel, die u.a. auch eine Auseinandersetzung mit der noch jungen philosophischen Bewegung des Akzelerationismus enthält, stellt der inzwischen fast neunzigjährige Metzger im Rahmen einer Gruppenausstellung in einer Londoner Galerie ein neues Werk aus – einen riesigen, neun Meter hohen Stahlkasten gefüllt mit Elektroschrott, der außerhalb der Galerie, auf der Straße, an einem Kran hängend über den Köpfen der Besucher und Passanten schwebt. Metzger soll nun in der Galerie einen Vortrag halten, auf Einladung einer Gruppe, die sich „Ästhetische Akzelerationisten“ nennt;

Er hat die Einladung nur widerwillig angenommen, aber will die Gelegenheit nun nutzen, sich einiges von der Seele zu reden, was ihn schon länger beschäftigt, genauer gesagt, die Frage nach der Verantwortung, die Künstler gegenüber dem Rest der Welt haben. Er lässt den Blick über die Zuhörer*innen

gleiten, als er sich an die Wand außerhalb der Galerie setzt. „Sich auf Errungenschaften zu beschränken, die sich streng an die Regeln einer Profession halten, die von einer Gesellschaft aufgestellt wurden, die sich am Rand des Zusammenbruchs befindet, ist für mich Betrug.“ Gustav M., in der Erzählung von Power, war des Solipsismus der Kunstwelt müde, seines nicht enden wollenden Parasitismus und seiner Dominanz, die Art und Weise, wie Geld mit allem gewaschen und wie viel Unsinn in seinem Namen [dem Namen der Kunst] auf Dauer gestellt wurde. Gleichzeitig war die Kunstwelt selbst freilich eine Art Welt, oder zumindest war sie ein Teil der Welt, und sie kann kaum dafür beschuldigt werden, so grässlich zu sein wie das, was sie umgibt. Aber er fand es erstaunlich, wie wenig die Künstler*innen außerhalb ihrer eigenen Welt unternahmen, wie wenig Verantwortung sie für Natur, Politik, für die Kriege, die in ihrem Namen geführt wurden, für andere Menschen verspürten. Natürlich waren nicht alle Künstler*innen so, und er bewunderte einige Gruppen sehr, die er bei politischen Veranstaltungen und auf Demonstrationen hat sprechen hören. Gruppen wie die Precarious Workers' Brigade und Arts Against Cuts, die über alles, was sie taten, politisch dachten, ob es nun darum ging, wo sie ausstellen, wessen Geld sie annehmen oder ob es besser sei, sich in einem bestimmten Moment auf etwas jenseits der Kunst zu konzentrieren. Aber diese Gruppen waren winzig und sie erhielten so gut wie keine finanzielle Unterstützung. Gustav M. war davon überzeugt, dass Kunst durch Institutionen gefördert werden solle, die nicht Teil des kapitalistischen Geschäfts seien.

Man kann sagen, dass Nina Power auf den Künstler Gustav Metzger, der sich dem Kunstbetrieb seit Jahrzehnten widersetzt und entzieht (ohne freilich seine kunsthistorische Kanonisierung deshalb erfolgreich verhindert zu haben), eine Haltung gegenüber der Sphäre der *contemporary art* projiziert, die eher Powers eigene ist. Die Klage über den Mangel an Verantwortungsbewusstsein der Akteure einer in ihrem Solipsismus, ihrer Weltfremdheit befangenen Kunstwelt, die sich vor allem durch ihre blinden Flecken, ihr Desinteresse an der materialistischen Analyse und selbstkritischen Destruktion von Verhältnissen, die nicht anders als zutiefst korrupt genannt zu werden verdienen, auszeichne, ist zugleich die Errichtung eines Strohmanns, einer widerspruchsfreien Negativfolie, vor der sich die verantwortlichen Praktiken der Londoner Kunstaktivisten von der Precarious Workers' Brigade und Art Against Cuts ähnlich widerspruchsfrei abprofilieren lassen. Es gibt hier ein

eindeutig Schlechtes und ein eindeutig Gutes, und es liegt nun in unserer Verantwortung, bei den Lesern und Leserinnen dieses Textes, der einen oder anderen Seite Beifall zu zollen. Wie immer man sich jedoch entscheidet, dient der Beifall vor allem der moralischen Opposition, die hier aufgemacht wird, und deren scheinbare Unverfänglichkeit, deren scheinbare Evidenz ihr eigentliches Problem sein könnte.

Der Exodus aus der Kunstwelt ist zu einem beliebten Topos im Diskurs geworden, in der Praxis wird die zeitweilige oder vollständige Abkehr von den theoretischen Prämissen, sozialen Wirklichkeiten und ökonomischen Rahmenbedingungen der Kunst ebenfalls immer häufiger als die bessere, letztlich auch „verantwortlichere“ Reaktion auf die politischen und sozialen Verhältnisse im allgemeinen und die Verstrickungen der Kunst zum Zeitpunkt ihrer wahrscheinlich historisch größten wirtschaftlichen Bedeutung im besonderen erwogen oder gleich vollzogen.

Aber auch dort, wo diese Bewegung der Abkehr die Verbindung zu den Kategorien und den Milieus der Kunst und des Ästhetischen nicht vollständig löst, begeben sich die Künste der Gegenwart, bei dem Versuch, tatsächlich zeitgenössisch zu sein, immer häufiger und immer selbstverständlicher auf die Gebiete der politischen Aktion, der journalistischen Recherche, der humanitären Intervention, der Sozialarbeit, der didaktischen Veranstaltung, der ökologischen Investigation (... und von diesen Verschiebungen hat die Reihe Phantasma & Politik ja nicht zuletzt gehandelt).

Künstlerische Formen werden in diesen Zusammenhängen danach beurteilt (und das heißt auch: kuratiert, gefördert, institutionalisiert), in welchem Umfang sie etwas zur Lösung von zu „Problemen“ erklärten Zuständen beizutragen haben.

Man spricht zum Beispiel, ganz ohne Zynismus, von „nützlicher Kunst“, von *arte útil/useful art*, von Kunst, die ihre Aufgabe dann erfüllt, wenn sie Gesellschaft nachweisbar zum Besseren verändert, oder sich zumindest dieser Mission verschreibt.

Der Moralismus dieser Rede ist unverkennbar. Kunst, die sich den Geboten der viel beschworenen Dringlichkeit, *urgency*, verpflichtet, die also handelnd reagiert und sich für dieses Handeln im Angesicht multipler Krisen Bühnen der Inszenierung und Räume der Ausstellung, kurz Sichtbarkeit schafft, wird gut und richtig geheißen. Denn sie schweigt nicht zu verfehlter Flüchtlingspolitik, zu Gentrifizierung, Rassismus, Homophobie, Austerität, Armut oder Klimawandel, sondern mischt sich ein, macht Vorschläge, zeigt Solidarität, organisiert Wissensproduktion, stiftet Zusammenhänge, legt Zeugnis ab und lädt ein zur Partizipation. Sofern sie durch die Anrufung der Dringlichkeit erreicht werden, werden die

Künste zu ethischen Unternehmungen und die Akteure des jeweiligen Kunstsystems zu Subjekten einer ethischen Wende.

Die Frage des Verhältnisses von Kunst und Ethik betrifft nun natürlich nicht nur die Forderung nach guter, nützlicher Kunst, sondern auch die Herausforderungen, die von der Kunst an das Publikum gerichtet werden. Die Provokation der ethischen Verabredungen einer Gesellschaft ebenso wie des individuellen Moralempfindens ist gewissermaßen die dunkle Kehrseite einer auf Nützlichkeit und soziale Veränderung angelegten Kunstpraxis.

Gerade ist ein neuer Band in der Reader-Reihe *Documents of Contemporary Art* erschienen, der auf die vermeintliche ethische Wende in der Kunst zu reagieren versucht. Das Cover von *Ethics* zeigt ein Foto der Kunstaktion und Videoinstallation *Hiring and Arrangement of 30 Workers in Relation to their Skin Color (Anheuern und Anordnen von 30 Arbeiter*innen ihrer Hautfarbe nach)* des spanischen Künstlers Santiago Sierra, der als Meister- oder Musterprovokateur der Kunstwelt gilt. Sierra hatte für diese Arbeit, die im September 2002 in der Kunsthalle Wien entstand, in Wien nach Personen unterschiedlicher Hautfarbe recherchieren lassen, von denen jene, die rechtzeitig zum verabredeten Termin im Museum waren, mit dem Gesicht zur Wand in einer Reihe aufgestellt und (unter Ausschluss eines Publikums) gefilmt wurden (das bei dieser Gelegenheit entstandene Schwarzweißvideo wurde später im Ausstellungsraum projiziert).

Wie viele andere ähnliche Aktionen (oder Performances) Sierras, die formal-ästhetische Entscheidungen mit der Kritik an rassistischen Strukturen und Lohnarbeitsbedingungen verbinden, rief auch *Hiring and Arrangement of 30 Workers in Relation to their Skin Color* beträchtliche Empörung hervor, der Vorwurf des Zynismus ist bei Sierra die Regel. Wie immer man sich zum Gesamtwerk oder zu einzelnen Arbeiten des Künstlers stellen mag, so kann kaum bestritten werden, dass Sierra nicht zuletzt die Reflexion auf die Architektur von Moral und Moralismus im Zusammenhang der Kunst ermöglicht. Die Philosophin Juliane Rebentisch argumentiert (in ihrem Buch *Theorien der Gegenwartskunst*) etwa zurecht, wie ich finde, dass Sierras Arbeiten durch die „Verunsicherung der Grenze zwischen Fiktion und Realität, Kunst und Nichtkunst ... die Position des Zuschauens oder Betrachtens selbst zum Problem werden lassen.“ Betrachterin oder Zuschauerin sind hier, wie Rebentisch schreibt, „Teil des Geschehens“, ihnen kommt daher „eine gewisse Mitverantwortung für die Situation zu.“ (76) Insofern war die Motivwahl für das Cover des *Ethics*-Readers zwar einerseits naheliegend und geradezu trivial - angesichts von Sierras Status als jemand, der moralische Empörung und den Zynismusvorwurf geradezu methodisch einsetzt -, andererseits aber auch

durchaus subtil, was seinen Beitrag zur kritischen Analyse von *ethical turn* und Verantwortungsästhetik betrifft.

Diese ethische Wende ist, wie wir bereits gesehen haben, ein zentrales und ein heikles Thema heutiger kunsttheoretischer Debatten. Sie steht in enger Verbindung zu den Kämpfen der Moderne um die Frage nach der Funktion von Kunst und damit nach den Grenzen ihrer Autonomie, und hat dennoch einen gänzlich anderen Charakter. Kann Kunst sich nützlich machen und trotzdem den kulturellen Erwartungen an Aufruhr und Widerspruch, aber auch an Inkommensurabilität und Unverfügbarkeit genügen? In welchem Maß korrespondieren ästhetische und politische Autonomie? Wie sind Ethik und Ästhetik miteinander vermittelbar, oder sollte man alles tun, um eine solche Vermittlung zu verhindern?

Hier ist die Beziehung relevant, in der die ethische Wende der Kunst zur ethischen Wende der Politik steht. Für den Philosophen Jacques Rancière, der (z.B. in seinem Essay „Die ethische Wende der Ästhetik und der Politik“ von 2006) einen sehr eigenwilligen Begriff des „Ethischen“ und der „ethischen Wende“ vertritt, indem er strikt zwischen Ethik und Moral trennt, in der die zunehmende Ethisierung der Verhältnisse jedes moralische Urteil zugunsten einer Ununterscheidbarkeit von Gut und Böse, richtig und falsch verunmöglicht, verschwindet die Politik im Konsens der Großen Koalitionen und der moderierenden Aufweichung jedes Dissenses wie in der Verallgemeinerung des Ausnahmezustands, den der globale „Krieg gegen den Terror“ herstellt. Zugleich verteilen sich nach Rancière die Kunst und die ästhetische Reflexion zwischen der Indienstnahme für die Arbeit am gesellschaftlichen Zusammenhalt und der Zuweisung der Rolle einer wachsamen Zeugin der grenzenlosen Katastrophe neu. Für Rancière konnten Kunstwerke noch vor vierzig Jahren zumindest ansatzweise vom „Widerspruch einer von Unterdrückung geprägten Welt zeugen“. Gegenwärtig hingegen würden sie allenfalls auf eine „gemeinsame ethische Zugehörigkeit“ verweisen.

Obwohl die Verfahren kritischer Kunst sich kaum geändert hätten, obwohl wie seit den Tagen einer aufbegehrenden Neoavantgarde Dinge aus der Alltagswelt in den Kunstraum getragen würden, um dort eine Konfrontation unterschiedlicher Realitäten herbeizuführen, trüge der Anschein, sagt Rancière. Statt tatsächlich eine Differenz zu betonen und damit auch die Position der Kunst und ihrer Institutionen in Frage zu ziehen, werde die Begegnung heterogener Materialien der Wirklichkeit zum Nachweis der positiven, also ethisch löblichen „Wirkungsweise einer Kunst, der die Funktionen der Archivierung und der Zeugenschaft über eine gemeinsame Welt aufgetragen sind“.

Solche Beauftragung, die neben Archivierung und Zeugenschaft noch eine ganze Reihe weiterer ameliorativer Praktiken auf dem weiten Feld zwischen Kritik und Kooperation umfassen kann, bindet die Kunst an eine bestimmte Vorstellung von Geschichte. Diese Geschichte sieht Rancière als aufgespannt zwischen einer begründenden Katastrophe (wie dem Holocaust) und einer Zukunft, deren absehbar apokalyptischer Charakter durch den Einsatz aller Mittel, und nicht zuletzt derjenigen der Kunst, abgewendet werden soll. Damit wird die Kunst zur Erfüllungsgehilfin einer seltsamen Teleologie, die auch Bezüge zur Theologie, zu Messianismus und Heilsgeschichte hat.

Ihr zugrunde liegt das Prinzip der Verantwortung. Diese, wie wir gesehen haben schwierige, im Kontext der Kunst zudem nicht unbedingt wohlgeleitene Kategorie, die an eine überwunden geglaubte Dogmatik von der „gesellschaftlichen Verantwortung“ der Künstler_innen und Intellektuellen aus den Zeiten eines existenzialistischen Humanismus erinnern mag, an eine Verpflichtung auf ein eingreifendes Handeln aus relativ privilegierter Lage, hat zuletzt beträchtlich an Bedeutung gewonnen. So übt etwa die radikale Verantwortung für den Anderen in dessen Angesicht, wie sie in der Ethik von Emmanuel Levinas begründet wird, eine gewaltige Anziehungskraft aus. Ein ebenfalls viel zitierter Philosoph wie Alain Badiou sieht die Kunst gar in der Verantwortung, der Menschheit „das neue Paradigma der Subjektivität“ einer unendlichen Schöpfung und Entwicklung zu erschließen.

Aber in den meisten Fällen endet die ethische Wende in der Kunst weit vor solchen Radikalisierungen; In vielen Fällen ist Kunst, die sich auf ihre Verantwortung beruft, und dies heute tendenziell in *responsibilistischer* Hinsicht tut, nicht zuletzt das Produkt einer Ideologie, die um – die bereits vorgestellte – normative Vorstellung des eigenverantwortlichen Marktindividuums kreist. Das unterscheidet sie von der „engagierten“ Kunst früherer Zeiten, deren Bezugspunkt eine bestimmte Vorstellung von politischer oder gesellschaftlicher Verantwortung gewesen sein mochte, die aber das Publikum dazu verpflichten sollte, das, was sie an Aufklärungs- und Enthüllungsarbeit leistet, zu erschaffen, und somit „zu kompromittieren“, so dass alle an der Kunst Beteiligten „für das Universum verantwortlich“ sind, wie Jean-Paul Sartre schrieb.

Doch haben sich die Akteure der Kunst, die Institutionen, die Produzent_innen, die Zuschauer_innen und Leser_innen, die Kritik, in den letzten Jahren vermehrt einem Kunstverständnis verschrieben, das weniger „engagiert“ als „responsibilisiert“ genannt zu werden verdient.

In künstlerischen Projekten, die sich mit Stadtentwicklung, Mieterkämpfen, Geschichtspolitik oder Migration befassen, werden die Werte von Gemeinschaft betont, geht es um die Aktivierung von Nachbarschaften, um die Ermächtigung der Schwachen, um eine Pädagogik sozialer Kreativität, um die Kritik offizieller Narrative – alles ausgesprochen oder unausgesprochen im Namen einer Verantwortung für den Erhalt oder die Rettung gesellschaftlicher Bedingungen, die als lebenswert und gerecht erachtet werden. Fast scheint es, als würden viele dieser „responsibilistischen“ Projekte und Initiativen versuchen, sich vor einer ungenannt bleibenden Autorität, einer Instanz höherer Ordnung, zu bewähren.

Aber gerade in der *Abwesenheit* unzweideutiger universeller Standards findet sich eine der Voraussetzungen ethischer Verantwortung, die umso mehr gefragt ist, je weniger Handlungen in der gesellschaftlichen Realität überhaupt noch zurechenbar erscheinen und je mehr eine Ökonomie der Ethisierung, der marktgerechten Eigenverantwortung vorherrscht. Die meta-ethische Frage nach der Verantwortung stellt sich immer lauter, je mehr an der Grenze zwischen vermeintlicher Verantwortlichkeit und vermeintlicher Unverantwortlichkeit über Inklusion und Exklusion entschieden wird.

Für die Kunst bedeutet diese Situation, in der das „ethische“ Auftreten der Künstler*innen und ihrer Werke immer häufiger über ihre Wahrnehmung und ihre Berücksichtigung entscheidet, dass sie beginnen könnte, meta-ethische Reflexion an die Stelle responsabilistischer Praktiken oder selbtherrlicher Verantwortungsgesten zu setzen. Dadurch würde sich der vorhin angesprochene Sozialvertrag der Kunst automatisch verändern. Dabei sollte, analog zu einer Empfehlung Frieder Vogelmanns, nicht angenommen werden, es gebe einen archimedischen Punkt außerhalb des Verantwortungsdenkens, wie es in die sozialen, epistemologischen, institutionellen und eben auch ästhetischen Praktiken eingeschrieben ist; statt dessen solle die philosophische (und weiter gedacht eben auch: künstlerische) Arbeit eben auch eine an der Bannkraft der „Verantwortung“ sein.

Die Praktikenanalyse von „Verantwortung“ ist (noch) innerhalb des Banns und muss daher die Faszination von „Verantwortung“ nicht leugnen, sondern kann sie und ihre Folgen vorführen und so hoffen, „Verantwortung“ zu entzaubern. Zugleich schützt sie sich vor sich selbst: Indem sie sich am Ende gegen sich selbst richtet, verhindert sie, sich als eine autonome Theorie oder gar eine Ontologie zu begreifen. (410)

In einer solchen Praktikenanalyse und der aus ihr folgenden Neuordnung des Begriffs der Verantwortung liegt nun eine Chance, „aus der ethischen Konfiguration von heute herauszukommen“, wie Jacques Rancière schreibt. Die „ethische Konfiguration“ zu verlassen, hieße danach auch, der Politik und der Kunst „ihre Unterschiedlichkeit“ wiederzugeben, ihre anti-konsensuelle Kraft. Zugleich bedeute ein solcher Schritt, „das Phantasma der Reinheit“ abzulehnen und den Erfindungen der Politik und der Kunst ihren Charakter „von immer zweideutigen, vorläufigen und strittigen Einschnitten“ zurückzugeben.