ZeitSchrift
für Kultur, Politik, Kirche
Reformatio
46. Jahrgang/Heft 1, Februar 1997
Erscheint zweimonatlich.
ISSN 1017-7620

Redaktion
Hektor Leibundgut und Gerlind Martin (Geschäftsführung), Renata Huonker-Jenny, Urs Meier, Silvia Oberhänsli, Niklaus Peter, Benz H. R. Schär, Brigitte Schnegg, Ekkehard W. Stegemann, Elisabeth von Rütte (Sekretariat)
Adresse: ZeitSchrift/Reformatio, Redaktion, Postfach 7650, CH-3001 Bern

Herausgeber
Verein Reformatio, Zürich
Herausgeberkommission: Christoph Reichenau (Präsident), Ruth Brechbühl, Ines Buhofer, Adelheid Jewanski, Cyrill Häring, Hans Stickelberger, Oliva Wirth-Germann, Regula Würgler-Zweifel

Beirat
Elisabeth Bäumlin-Bill, Klaus Bäumlin, Arnold Benz, Hans Christoph Binswanger, Christine Burckhardt-Seebass, Esther Fischer-Homberger, Urs Frauchiger, Toni Haefeli, Peter Hug, Marie-Luise Könneker, Wolfgang Lienemann, Kurt Lüscher, Joy Matter, Helen Meier, Klaus Merz, Annemari Monteil, Jörg Paul Müller, Adolf Muschg, Jeanne Pestalozzi-Racine, Elsbeth Pulver, Peter Saladin, Peter Schmid, Rudolf Stämpfli, Beat Sterchi, Ursula Streckeisen, Hans Strub, Ruth Gaby Vermot-Mangold, Georg Vischer, Hans Würgler, Michael Zangger

Adressänderungen, Abonnemente, Werbung und Herstellung
Stämpfli+Cie AG, Graphisches Unternehmen, Administration ZeitSchrift, Hallerstrasse 7, 3012 Bern, Telefon 031/300 63 43, Telefax 031/300 66 99.
Jahresabonnement 1997: Fr. 76.–, zuzüglich Versandkosten (Schweiz und Ausland). Preis des Einzelheftes Fr. 16.–. Abbestellungen müssen spätestens 3 Wochen vor Ablauf des Abonnements bei der Administration eintreffen.
Werbung: Tarife auf Anfrage.

Verein Reformatio
Der Verein bezweckt die Herausgabe und Verbreitung der von ihm getragenen Zeitschrift. Jahresbeitrag für Einzelmitglieder Fr. 150.– (Abonnement inbegriffen), für Kollektivmitglieder mindestens Fr. 250.–.
Spenden bitte an: Verein Reformatio,
PC 80-63640-3. Auskunft und Anmeldekarten bei:
Verein Reformatio, Postfach 375, 3800 Interlaken.

Die Aufnahme von Beiträgen erfolgt unter der Bedingung, dass das ausschliessliche Recht zur Vervielfältigung und Verbreitung an den Stämpfli Verlag AG Bern übergeht. Der Verlag behält sich alle Rechte am Inhalt der Zeitschrift «ZeitSchrift/Reformatio» vor, insbesondere dasjenige der Speicherung und Übertragung auf elektronische Datenträger und deren Nutzung, das Recht der Vervielfältigung auf dem Wege der Photokopie, der Mikrokopie oder eines ähnlichen Verfahrens.

© Stämpfli Verlag AG Bern · 1997

Editorial
Christoph Reichenau
Anteil und Anstoss nehmen 2

Blickpunkte
Aung San Suu Kyi
Wo das Recht Haken schlägt 3
Kurt Marti
Notizen und Details. Todesanzeigen 5

Horizonte
Elsbeth Pulver
Hommage à Erica Pedretti 9
Jürgen Theobaldy
Vier Gedichte 15
Hans Jürgen Luibl
Europa – theologisch verstehen 19
Hektor Leibundgut
Antike im Soussol. Vier Photographien 24

Stichwort Moralismus
Niklaus Peter
Einleitung ins Stichwort 29
Pia Horlacher
Die Moral kommt selten (von) allein 32
Barbara Sichtermann
Feminismus und Moralismus 37
Thomas Maak
Jenseits von Moralismus und Ökonomismus 46
Hanno Helbling
Literatur als ethische Kunst 50
Michael Lüthy
Kunst und Moral: Das Projekt «Devotionalia» 55
Urs Meier
Notizen zur Sprache der Überhebung 64

Kritik
Jacques Picard
Die Verschweizerung des Antisemitismus
(Auszug aus: Jacques Picard, Die Schweiz und die Juden) ... 70
Simone Prodolliet
«Rassenhygiene» und deutsche Diakonissen
(H.-M. Lauterer, Liebestätigkeit für die Volksgemeinschaft) . 73
Esther Fischer-Homberger
«Breaking the Waves». Ein Film über das Gute 75

Nachruf
Silvia Oberhänsli
Für Nora 78

Michael Lüthy

Strassenkinder im Museum

Betrachtungen zu Kunst und Moral: Das Projekt «Devotionalia»

In regelmässiger Wiederkehr äussert sich bei manchen Künstlern und Künstlerinnen sowie bei einem Teil des Publikums ein Unbehagen, das durch ein kennzeichnendes Merkmal der modernen Kunst hervorgerufen wird – durch deren Autonomie und die damit einhergehende scheinbare Folgenlosigkeit für das Leben. Das Unbehagen stellt sich ein, weil das «bloss Ästhetische» der Kunst dem Ethisch-Praktischen des «wirklichen Lebens» entgegengesetzt und damit zugleich eine klare Wertung vollzogen wird. Denn indem die Kunst vom Treiben der Welt bewusst Abstand nehme, offenbare sie sich als ein Bereich vermiedener Verantwortung, als spielerischer Immoralismus angesichts der brennenden Fragen einer unerlösten Wirklichkeit. Versuche, die Kunst an das «Leben» neu anzukoppeln, sind deshalb vielfältig erfolgt, allerdings jeweils ohne länger währenden Erfolg.

Augenblicklich ist das Unbehagen wieder gross. In den achtziger Jahren ergab sich das Missverständnis, das Problem des Verhältnisses von Kunst und Leben sei auf allseits beglückende Weise gelöst. Der Bedarf an Kunst schien unstillbar, und endlich wurden nicht mehr nur die Alten Meister oder die Impressionisten begehrt, sondern gleichermassen die so akzeptanzgefährdete Moderne bis hin zur neusten Position. Kunstmessen und Auktionshäuser blühten, Museen für moderne Kunst schossen aus dem Boden, und Firmen entdeckten das Kunstsponsoring als Baustein der *corporate identity*. Gedanken über die Bedeutung der Kunst für das Leben erübrigten sich, der finanzielle Erfolg und die überwältigende gesellschaftliche Aufmerksamkeit entlasteten davon. 1990 jedoch brach der Kunstmarkt massiv ein, die öffentlichen Kulturbudgets wurden reduziert, und das Sponsoring fokussierte sich wieder auf konjunkturbeständigere Felder wie den Sport. Das plötzliche Austrocknen des Geldflusses schlug auf das Selbstwertgefühl der Künstler und das Interesse des Publikums unmittelbar durch, auf allen Seiten breitete sich Katerstimmung aus. Wenn aber eine seelische Baisse auf eine Zeit ungezügelten Gewinnstrebens und blinder Wachstumsausrichtung folgt, ist die Kunst, die ihr Selbstverständnis gerne jenseits des Materiellen bestimmt, besonders anfällig für die Behauptung, was ihr fehle, sei die Moral.

So nahe dieser Schluss liegt, so falsch dürfte er sein. Zunächst ist fraglich, was Boom oder Baisse mit der inneren Verfassung der Kunst zu tun haben. Warum van Goghs Lilien, um das einschlägige Beispiel zu nennen, 1987 54 Millionen Dollar wert waren und 1992 nur noch ein Fünftel davon, ist dem Bild selbst nicht

abzulesen. Und dass die Stadt Frankfurt mit einer monströsen öffentlichen Schuld kämpft und selbstverständlich zunächst bei der Kultur (und beim Sozialen) spart, hat nichts mit der gegenwärtigen Gesinnung der Kunst zu tun. Allerdings muss man sich nun eingestehen, dass die beschleunigte Geldzirkulation und die Besucherrekorde gar keine wirkliche Akzeptanz und kein tiefergehendes Verständnis der Kunst anzeigten. Denn nur so ist es erklärlich, dass mit dem Rückzug des Geldes auch gleich das Interesse an der Kunst wegbrach. Die Rekorde waren offenbar wichtiger als die Kunst. Damit wird es notwendig, den Wert der Kunst wieder unabhängig von Höchstpreisen und der Länge von Besucherschlangen zu definieren und sich an ihr eigentliches Potential zu erinnern, das *als Potential* unvermindert weiterbesteht. *Diese* Rückbesinnung tut not, und zwar bei allen am Umgang mit Kunst Beteiligten, nicht aber die Remedur durch eine moralische Aufrüstung, um ihr einen höheren gesellschaftlichen Nutzen zu verschaffen.

Die Schnittmenge von Kunst und Moral

Dass das die falsche Remedur wäre, hat nicht nur mit der Einschätzung der gegenwärtigen Situation zu tun, sondern vor allem damit, dass sich unter modernen Bedingungen Kunst und Moral wohl stets verfehlen dürften. Wenn wir Moral als die Gesamtheit der Normen und Einstellungen definieren, die unser Handeln in der Rücksichtnahme auf den Lebensvollzug Dritter leiten und kontrollieren; und wenn wir Kunst als das Tun definieren, sinnliche Erfahrungen in formal stimmigen Gebilden zu verdichten, die ebensolche Erfahrungen für die Betrachtenden bereithalten – dann stellen wir fest, dass es zwischen Kunst und Moral unmittelbar keine Schnittmenge gibt. Denn welcher Lebensvollzug Dritter wird durch die so oder anders vollzogene Verfertigung eines Kunstwerks betroffen, ja sogar eingeschränkt oder missachtet? So gesehen bleibt künstlerisches Tun tatsächlich folgenlos, verglichen mit dem Tun in Politik, Rechtsprechung oder Ökonomie. Auf die formale und inhaltliche Optimierung des Werks ausgerichtet, *eröffnet* die Kunst Möglichkeiten, wobei sich auch diese – als Erkenntnisse oder als Gefühle von Lust oder Unlust – nur mittelbar lebenspraktisch auswirken. Die Betrachter und Betrachterinnen müssen selbst bereit sein, das Kunstwerk auf sich wirken zu lassen, von sich aus erzielt es keine Wirksamkeit. Dennoch wird immer wieder behauptet, die Öffentlichkeit sei verderblichen Auswirkungen der Kunst ausgesetzt und müsse davor im Namen der Moral bewahrt werden. Den angeblichen Schädigungen liegen jedoch umstrittene Wirkungstheorien zugrunde, die davon ausgehen, das Sehen von Unmoralischem, zum Beispiel einer Vergewaltigung, verleite den Betrachter zur Nachahmung. Die Auswirkungen von fahrlässiger Umweltvergiftung oder von gewinnmaximierendem *Downsizing* bedürfen solcher Theorien hingegen nicht, sie sind unmittelbar und quantifizierbar. Ausserdem blendet man die mögliche kritische Position der Kunst aus und unterstellt dem Künstler von vornherein, das Dargestellte gutzuheissen. Immoralismus-Vorwürfe an die Kunst maskieren normalerweise Angriffe auf das in ihr Dargestellte. So war die Kampagne gegen die Photographien Mapplethorpes in den USA in Wahrheit eine Hetze gegen die Homosexuellen, zu denen der Künstler und ein Teil seiner Modelle gehörten. Zugleich blitzt hier das Ressentiment gegen die offene, nicht normativ durchgeregelte und deshalb «unmoralische» Gesellschaft und gegen den Künstler als deren negativen Protagonisten auf. Diese Haltung spiegelt sich auch – um die schlimmsten Beispiele zu nennen – in den Staatsaktionen unter Hitler und Stalin zur Eliminierung «entarteter» beziehungsweise «formalistischer» Kunst, die im Namen völkischer und sozialistischer Moral erfolgten.

Die Zuspitzung des Problems in der Moderne

Allerdings wurde die Schnittfläche von Kunst und Moral erst in der Moderne so wenig selbstverständlich; sie kann heute nur noch mit einigem argumentativem Aufwand hergestellt werden. Von der Antike über das Mittelalter und die Renaissance bis zur Aufklärung empfand man beide als eng aufeinander bezogen. Zwar liesse sich zeigen, dass Moral und Kunst auch hier getrenntere Wege gingen, als es zunächst den Anschein hat. Denn worin besteht die Moral der *Kunst* des «Apoll von Belvedere», einer karolingischen Miniatur oder Tizians, vom Darstellungs*inhalt* einmal abgesehen? Aber es gab ein Drittes, das sie miteinander verband: die Religion sowie die gemeinsame Verpflichtung auf die gottgeschaffene Natur, deren Wohlgeordnetsein nach Mass und Proportion sowohl das Schöne wie das Gute zu definieren erlaubte. Bei wenigen verdeutlicht sich der vormoderne Zusammenhang von Kunst, Natur, Gott und Moral so wie bei Dürer, der sein Leben lang nach der «wahren Schönheit» in Natur und Kunst forschte. So schreibt er in den «Vier Büchern von menschlicher Proportion» (1528): «Dan dÿ kunst ist gros, schwer und gut, und wir mügen und wöllen sÿ mit grossen eren jn das lob gottes wenden.» Und er warnt seine Kollegen: «Doch hüt sich ein jedlicher, dass er nichts unmügliches mach, das die natur nit leiden künn. Dann so es der natur entgegen ist, so ist es bös.»

Als jedoch in der frühen Moderne die Normativität der Natur wie die Religion aus dem Zentrum des künstlerischen Wollens verschwanden, fiel auch das vermittelnde Dritte zwischen Kunst und Moral weg, und beide treten jetzt in ihrer Geschiedenheit heraus. Das Problem verschärfte sich, da Kunst wie Moral seit der Aufklärung zu hochgradig wandelbaren Begriffen wurden, so dass sich die Schwierigkeit ergibt, das *Verhältnis zweier Variablen* bestimmen zu wollen – ein beinahe aussichtsloses Unterfangen. Aus diesem Grund wende ich mich nun einem Beispiel und somit der *bestimmten* Moral eines *bestimmten* Kunstwerks zu.

Das «Devotionalia»-Projekt

Zwischen August und Dezember 1995 arbeiten die beiden Basler Künstler Mauricio Dias und Walter Stephan Riedweg in den Favelas von Rio de Janeiro mit Strassenkindern an ihrem Kunstprojekt «Devotionalia». Sie stellen mit einfachen Mitteln Wachsabgüsse von deren Händen und Füssen her. Währenddessen fragen sie die Kinder und Jugendlichen nach ihrem Leben, und zum Schluss dürfen diese einen Wunsch äussern. Der ganze Prozess wird auf Video festgehalten. Über tausend Wachshände und -füsse, auf dem Boden ausgelegt, sowie ein Zusammenschnitt der Videos, auf mehreren Monitoren simultan zu sehen, bilden das zur Ausstellung aufbereitete Resultat der Aktion, das 1996/97 zunächst in Rio selbst und anschliessend in Genf, Basel, Luzern und Den Haag gezeigt wird. Während der europäischen Stationen finden Workshops mit Schülern und Schülerinnen der betreffenden Städte statt; auch sie werden auf Video aufgezeichnet. Die hiesigen Reaktionen sollen, so die weitere Planung, in einer der Favelas von Rio vorgeführt und schliesslich das ganze Konvolut mit seinen brasilianischen und schweizerisch-holländischen Teilen im Kongresshaus der Hauptstadt Brasilia hinterlegt werden. Erklärtermassen geht es den beiden Künstlern um eine an die Gesellschaft gerichtete Botschaft und um eine Neubestimmung der Rolle von Kunst in der Öffentlichkeit. «Devotionalia» gehört zu einer vor allem in den USA erfolgreichen künstlerischen Strömung, der sogenannten «New Genre Public Art». Eine ihrer wichtigsten Promotorinnen, die freie Kuratorin Mary Jane Jacobs, schreibt in einem Beitrag zu «Devotionalia»: «‹New Genre Public Art› ist Kunst mit einer Bedeutung, die sich aus dem Leben der Menschen heraus entwickelt und selbst wiederum Teil dieses Lebens wird; es ist Kunst, die für das Publikum wichtig ist, weil sie reale Bezüge herstellt. ... Das Publikum, als Partner dieser Kunst, ist bereit. Es findet sich in Organisationen ausserhalb des Kunst-Welt-Systems. Diese Menschen schätzen die Brauchbarkeit ... von Kunst als Ergänzung ihrer eigenen Aktivitäten.» Offensichtlich handelt es sich hier um einen Versuch, Kunst und Leben zu versöhnen und die beargwöhnte Autonomie der Kunst zu überwinden, von der zu Beginn die Rede war.

Bei der Konstruktion der Botschaft von «Devotionalia» sind vor allem zwei Sinnebenen im Spiel: Religion und Kunst. Beide sind vermittelt durch das Moment der *Repräsentation.* Dias und Riedweg greifen die archaische und vom Christentum adaptierte Tradition einer bestimmten Form von Exvotos auf. Hierbei repräsentiert ein beim (Stand-)Bild eines Heiligen angebrachtes Abbild eines Körperteils den realen Körperteil am Leib des Gebers. Zugleich repräsentiert es den ganzen Vorgang des Gelöbnisses, in dem für die Gabe des Heiligen, normalerweise die Heilung des Körperteils, die Gegengabe des Exvotos versprochen wird. Bei «Devotionalia» repräsentieren die Wachsabgüsse die Kinder der Favelas und gleichzeitig den gesamten Arbeitsprozess, den die Künstler mit den Kindern vollzogen haben und in dessen Verlauf diese ihren Abguss mit einem Wunsch verbinden konnten. Auch die zweite Ebene des Werks, die Kunst, definiert sich über Repräsentation: Ein Kunstwerk bedeutet etwas ausserhalb seiner selbst und vergegenwärtigt es zugleich, wobei dieses «etwas» ganz unterschiedliches sein kann – ein Aspekt der Wirklichkeit, eine Empfindung oder auch ein innerkünstlerisches Formproblem. Die Analogie der Repräsentationssysteme des Exvotos und der Kunst nutzen Dias und Riedweg für die gezielte Vermischung der Sphären von Kunst und Religion. Daraus soll, so die beiden in einem Begleittext, ein Verpflichtungszusammenhang entstehen. Indem sie «die Metapher des Exvotos aus dem sakralen in den öffentlichen Raum» trügen, versuchten sie, der Gesellschaft «die Rolle der Schicksalsmacht zurückzugeben».

Eine Dramaturgie des Als-Ob

Im Gegensatz zu den beiden Künstlern sehe ich in der Sphärenvermischung jedoch nicht die Dichte und Stärke der Arbeit, sondern den künstlerischen Mangel wie auch die moralische Fragwürdigkeit. Die Plastik kennt einen Grenzfall der Abbildlichkeit, den sie als ihr eigentliches Tabu begreift: den direkten Abguss vom lebenden Körper, die sogenannte Moulage. Er gilt in mehrfacher Hinsicht als unkünstlerisch. Nichts ist leichter als dieser zwangsläufig gelingende Abbild-Naturalismus, der zur Plastik steht wie die Knips-Fotografie zur Malerei. Vor allem aber besteht das entscheidende künstlerische Vermögen der Plastik darin, totes Material «lebendig» erscheinen zu lassen; man erinnere sich diesbezüglich an den Mythos Pygmalions. Die Moulage hingegen vollzieht genau das Gegenteil, nämlich die Transformation des lebendigen Körpers in sein totes Konterfei. Vom Künstlerisch-Plastischen her beurteilt sind die Wachsabgüsse von «Devotionalia» daher ohne Wert. Das mag auch den Künstlern bewusst gewesen sein, denn sie greifen auf ein aus den sechziger Jahren bekanntes Stilmittel zurück, um den Körperteilen das Aussehen von Kunst zu verleihen: Sie ordnen sie in einem strengen Rechteck an, so dass der Eindruck entsteht, es handle sich um ein Werk des Land-Art-Künstlers Richard Long oder um Minimal Art. Deren Ästhetik aber ist «Devotionalia» so fremd, dass die formale Anleihe aufgesetzt und peinlich wirkt. Ähnliches gilt für die Videos, die auf jegliche künstlerische Bearbeitung verzichten und von einer journalistischen Reportage formal nicht zu unterscheiden sind. Folglich ist die Simultan-Präsentation auf mehreren Monitoren ästhetisch nicht plausibel, ausser dass auch solches an «Kunst», diesmal an eingeübte Gepflogenheiten der Video-Kunst, anzuknüpfen sucht. Wenn man auf diese Weise kunstkritisch argumentiert, ist der Einwand vorauszusehen, der formalanalytische Zugang sei verkürzend und sperre die eigentliche Dimension der Arbeit, die religiöse Metaphorik und den sozialkritischen Appell,

aus. Also wechsle ich auf diese Sinnebene der Arbeit, erlaube mir aber auch hier, sie beim Wort zu nehmen.

Die Form des Exvotos, auf die sich Dias und Riedweg beziehen, repräsentiert einen komplexen Vorgang, bei dem eine Art magischer Handel abgeschlossen wird. Die eine Partei, der Gläubige, gelobt dabei der anderen Seite, dem Heiligen, ihm einen Gegenstand zu geben, um als Gegenleistung Heilung oder Rettung zu erfahren. Dieser Gegenstand, das Exvoto, kann sowohl nach erfolgter Heilung dargebracht werden, um in Dankbarkeit dem Gelübde zu entsprechen, oder aber bereits vor der Heilung beim Bild des Heiligen angebracht werden, um ihn zu verpflichten, die Gegengabe der Heilung auch wirklich zu gewähren. Entscheidend für den Erfolg des Handels ist die Bindungskraft des Gelübdes, also die Verpflichtung zur Erfüllung seines Inhalts. Als Legitimationsinstanz wirkt die seit archaischer Zeit bestehende und in den christlichen Heiligenkult integrierte rituelle Tradition. Bei «Devotionalia» nun geben die Kinder Abbilder ihrer Hände und Füsse als Repräsentanten ihrer selbst, und sie dürfen diese Gabe – vor protokollierender Kamera – mit einem Wunsch an die Gesellschaft verbinden. Die Mehrzahl, vor allem junge Mütter, wünscht sich ein Haus; *uma casa* ist gleichsam der Refrain der Interviews. Doch an wen richten sich die Wünsche? Wer ist die Gesellschaft? Wir hier in Basel (Genf, Luzern, Den Haag)? Die Politiker in Brasilia, denen die Arbeit am Ende des Projektes übergeben wird? Die internationale Staatengemeinschaft? Oder einfach alle zusammen? Und wie steht es um die Dimension des Handels, der beim Exvoto unter dem Gelübde steht, das einen mit Haut und Haar bindet? Binden sich die beiden Künstler? Bindet sich die Gesellschaft? Fühlt sich jemand verantwortlich für das herbeigesehnte Haus? Und wer ist die Legitimationsinstanz für den gesamten Vorgang? An dieser Stelle wird man einwenden, das dürfe doch nicht so wörtlich genommen werden, sondern sei nur *symbolisch* gemeint; es handle sich doch nicht wirklich um einen religiös-magischen Akt, sondern um *Kunst*. Damit ergibt sich eine fatale Oszillation: Frage ich nach der Kunst und stosse auf qualitative Mängel, werde ich auf die religiöse Symbolik verwiesen. Und wenn ich nach dieser frage und deren Verbindlichkeit vermisse, werde ich wieder auf die Ebene der Kunst zurückverwiesen. Das aber bedeutet nicht eine produktive Bedeutungsübertragung zwischen Kunst und Religion, sondern im Gegenteil die gegenseitige Entpflichtung ins Ungefähre des Als-Ob.

Unmoralischer Moralismus

Dass es sich bei «Devotionalia» um Kunst handelt, bildet das eigentliche Problem des Projekts. Die Autonomie der Kunst, die es Dias und Riedweg erlaubt, ohne tiefere Einbindung in die dortigen Verhältnisse in die Tabuzonen einzudringen, gibt ihnen auch die Freiheit, wieder zu gehen, sobald sie für ihr Kunstwerk genügend Material gesammelt haben. Zu einem wirklichen Ergebnis gelangen sie allein in der Kunst – das Ergebnis können wir besichtigen –, doch an Ort und Stelle hat sich nichts verändert, geschweige denn verbessert. Eingedenk der Unfreiheit der sozialen Situation, die die beiden Künstler als «Rohstoff» ihres Kunstwerks gewählt haben, und angesichts des Anspruchs, zu einer neuen Verantwortung der Kunst zu gelangen, wird *hier, im spezifischen Falle von «Devotionalia»*, die Autonomie und die lebenspraktische Folgenlosigkeit der Kunst zum Skandal. Denn auch hinsichtlich der Verantwortung befinden wir uns im Bereich der Repräsentation: «Devotionalia» ist *bloss repräsentierte Verantwortung*, was einem Umschlag ins Gegenteil gleichkommt.

Zudem sticht ins Auge, wie wenig Ungesehenes und Ungehörtes die Arbeit kommuniziert. Die Fragen, die Dias und Riedweg den Kindern stellen – Wie kamst du hierhin? Wovon lebst Du? Hast du schon Gewalt erlebt? –, eröffnen nur ein weiteres Mal die Welt, die wir aufgrund zahlreicher Kampagnen bereits ausreichend kennen. Ähnliches gilt für die Ästhetik der Arbeit, die im Überstülpen von konventionell gewordenen und zudem unpassenden künstlerischen Formen über Nicht-Künstlerisches (Moulage/Reportage) besteht. Damit können sich die Reaktionen der Betrachtenden nur im Rahmen der üblichen Betroffenheitskultur bewegen: Die Not ist erschütternd, das Wohlstandsgefälle unmoralisch, und immer sind es die Kinder und Mütter, die es am härtesten und unverdientesten trifft, usw. Die Konventionalität der Botschaft wie auch der erzielten Reaktion bewirkt, dass wir die Arbeit folgenlos vergessen, denn auch helfen wollten wir schon immer, und schon immer wussten wir nicht wie.

Im Video kommt ein Sozialarbeiter zu Wort, der von der Schwierigkeit spricht, den Mut nicht zu verlieren. Er arbeitet im Verborgenen, und leise klagt er darüber, dass seine nie endende, sisyphusgleiche Arbeit kaum gewürdigt wird. Dias und Riedweg sind erfolgreicher als er. Sie haben den Weg ins Rampenlicht der (Kunst-)Öffentlichkeit gefunden, ihre Arbeit wird weitherum stark beachtet. Angesichts dieses Missverhältnisses, was die Relation von Aufmerksamkeit und effektivem Nutzen betrifft, wird das Verhältnis von Kunst und Moral in diesem Projekt selbst zum moralischen Problem.

Einige Folgerungen

Das Doppelmoral-Dilemma von «Devotionalia», wie überhaupt das Dilemma jeder Kunst, die sich über ihre «Brauchbarkeit» (Mary Jane Jacobs) zu definieren versucht, lässt zwei Lösungen zu. Entweder man steigt ganz aus der Kunst aus – und nicht nur aus einer bestimmten, kritisierten Form derselben –, um im «wirklichen» Leben tätig zu werden. Oder aber es bedeutet, das Negativurteil über die Autonomie der Kunst zu revidieren, das heisst den Wert heutiger Kunst nicht gegen, sondern *im Lichte ihrer Autonomie* zu bestimmen. Dazu ein paar abschliessende Bemerkungen.

Eine Moral der Kunst setzt die Fixierung der Bereiche «Kunst» und «Realität» sowie die Fixierung von deren Verhältnis voraus. Nur so ist ein Programm zur besseren Adaptierung der Kunst an die Erfordernisse der Realität, wie es Mary Jane Jacobs entwirft, überhaupt vorstellbar, nur so kann von «realen Bezügen» zwischen Kunst und Leben und von der «Brauchbarkeit» der Kunst für das Leben gesprochen werden. Diese vorausgesetzte Fixierung bezeugt nicht nur die Unreflektiertheit der «New Genre Public Art». Sie weist zugleich auf das grundlegende Problem einer Bestimmung des Verhältnisses von Kunst und Moral hin. Denn das Kennzeichen der Kunst in der Moderne ist gerade die Lockerung ihres Verhältnisses zur ausserkünstlerischen Realität. Es wäre allerdings verkehrt, diese Lockerung als blossen Mangel zu begreifen und das Band wieder straffen oder gar die Kunst im Leben aufgehen lassen zu wollen. Vielmehr geht es darum, in der Lockerung der Beziehung das eigentliche Potential der modernen Kunst zu erkennen. Denn sie erlaubt, die Realitätszusammenhänge, in denen das Kunstwerk entsteht und von denen es zwangsläufig bestimmt wird, bewusst zu reflektieren und damit den produktivparadoxen Zustand von Kontext-Gebundenheit *und* Autonomie zu erreichen. Der wechselvolle Gang der künstlerischen Moderne ist die immer aufs neue ermittelte Balance zwischen beidem. Durch die hartnäckige Befragung der Abhängigkeit von ihrem Entstehungszusammenhang vermag die Kunst die ansonsten bestehende Stringenz dieser Abhängigkeit zu sprengen und in dieser Sprengung als das Ereignis herauszutreten, das jedes gelungene Kunstwerk ist. Die beargwöhnte Autonomie der Kunst bedeutet also keineswegs Losgelöstheit oder schiere Selbstreferenz, als die sie so oft missverstanden wird, sondern – wörtlich – die Eigengesetzlichkeit, mit der sie die Relation zur ausserkünstlerischen Wirklichkeit bestimmt. Zur Eigenart der modernen Kunst gehört deshalb auch, äusserst unterschiedlichen Kunstbegriffen und Wirklichkeitsverständnissen zu folgen – man denke nur an Malewitsch und Duchamp, Kirchner und Mondrian, Warhol und Beuys – und sich dennoch derselben Epoche mit demselben künstlerischen Paradigma zu verdanken.

Diese Bestimmungen gelten nicht nur für die Produktion, sondern ebenso für die Rezeption der Kunst. Das Erfordernis, in Akten der Interpretation die Verhältnisbestimmungen, die das Werk charakterisieren, nachzuvollziehen und zu deuten, erzeugt nicht allein die Lust der Betrachtung als eine Mischung aus Wirklichkeitserkenntnis und Verführung. Daraus ergibt sich auch der gleichsam aufklärerische Aspekt der Kunst, uns als die Interpretierenden in diese Verhältnisbestimmung einzubeziehen. Denn die Kunst fordert von uns nicht nur die Bestimmung unseres eigenen Verhältnisses zur Realität, sondern auch, das Realitätsverständnis selbst beständig revidierbar zu halten. Das ist eine Leistung der Kunst, die durchaus *moralisch* genannt werden kann.

An der so verstandenen Autonomie der Kunst ist auch angesichts des anderen Aspekts der Thematik von Kunst und Moral festzuhalten: den zuweilen unterstellten unmoralischen Auswirkungen von Kunst und der daraus abgeleiteten Notwendigkeit, solche Werke zu unterdrücken. Denn auch hier liegt eine Fixierung des Verhältnisses von Kunst und Wirklichkeit vor, in diesem Fall als Einebnung jeglicher Differenz zwischen beiden. Vom Gezeigten wird zum einen direkt auf die Moralität und Psyche des Künstlers geschlossen. Nach der Logik der «entarteten» Kunst ist Klee wie seine Bilder, und das hiess damals ein verkindeter Verrückter, oder Dix ein perverser Lüstling, der sich in Bordellen herumtreibt. Zum anderen wird dem Publikum die Naivität unterstellt, zwischen den Sphären des Realen und des Fiktiven nicht unterscheiden zu können und deshalb das Gesehene direkt ins eigene Handeln zu übersetzen. Die Eigenart und der Eigenwert der bildnerischen Sprache kommt so gar nicht erst in den Blick.

Das Gespräch über die Selbst- und Weltverständigung speist sich aus verschiedenen Quellen. Sowohl die Kunst wie die Moral sind daran mit je unterschiedlichen, aber gleichermassen notwendigen Stimmen beteiligt. Die Klarheit und Wirksamkeit dieser Stimmen erhöht sich nicht, wenn sie aus demselben Mund zu sprechen versuchen. Die Moral verwässert sich zum Moralismus, und die Kunst verformt sich in Gesinnungskitsch.