

# Kunst-Moral

## Muss Kunst moralisch sein?

**SCHWERPUNKT** Beiträge von Aude Bertrand-Hoettcke,  
Albert Dikovich, Matthias Kettner, Christoph Paret,  
Ronald Shusterman und Maria Wiesner

**ABHANDLUNG** von Birgit Mersmann und Hauke Ohls

**BESPRECHUNG** Wolfgang Hottner: Kristallisationen –  
Ästhetik und Poetik des Anorganischen im späten  
18. Jahrhundert



# ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK UND ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

Herausgegeben von  
Josef Früchtl und  
Philipp Theisohn

Heft 67/2 · Jg. 2022

FELIX MEINER VERLAG  
HAMBURG

Abonnenten der *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* erhalten einen kostenlosen Zugriff auf die elektronische Ausgabe inkl. der Archivhefte der letzten Jahrgänge über die »Meiner eLibrary«. Weitere Informationen unter: [www.meiner.de/ejournal](http://www.meiner.de/ejournal).

Sie möchten informiert werden, sobald eine neue Ausgabe erscheint? Dann abonnieren Sie unseren ZÄK-Newsletter unter: [www.meiner.de/newsletter](http://www.meiner.de/newsletter).

ISBN 978-3-7873-4365-2 · ISSN 0044-2186 (Print) · ISSN 2366-0740 (Online)

Alle Beiträge werden vor der Veröffentlichung in einem Peer-Review-Verfahren begutachtet.

Umschlagabbildung: Collage, © Susanne Haun 2022

© Felix Meiner Verlag, Hamburg 2022. Alle Rechte vorbehalten. Dies gilt auch für Vervielfältigungen, Übertragungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten. Satz: Dominik Spalinger. Druck und Bindung: Stückle, Ettenheim. Werkdruckpapier: alterungsbeständig nach ANSI-Norm resp. DIN-ISO 9706, hergestellt aus 100% chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany.

# INHALT

## SCHWERPUNKT

### MORAL-KUNST · KUNST-MORAL

#### DARF KUNST MORALISCH SEIN? · MUSS KUNST MORALISCH SEIN?

<i>Reinold Schmücker und Philipp Theisoohn</i> : Noch einmal: zur Einführung .....	11
<i>Maria Wiesner</i> : Gewalt, Mord und Antihelden – Moral im Kino – Ein kritischer Essay .....	17
<i>Albert Dikovich</i> : Die Untugend der Kunst – Pragmatistische Reflexionen über den Kitsch anlässlich des gegenwärtigen Krieges .....	23
<i>Chritoph Paret</i> : Der kalt erwiderte Blick – Oscar Wilde, die Nebensächlichkeit der Kunst und das Unästhetische der Existenz .....	43
<i>Ronald Shusterman</i> : The Metaethical Turn: Beyond ›Good‹ and ›Evil‹ .....	65
<i>Aude Bertrand-Hoettcke und Matthias Kettner</i> : Framing <i>people's justice</i> – Normative Aporien des interkulturellen Dialogs über Kunst am Beispiel der <i>documenta fifteen</i> .....	75

## ABHANDLUNG

<i>Birgit Mersmann und Hauke Ohls</i> : Die Ausstellung als geopolitische Versuchsordnung – Künstlerischer Wissenstransfer und transmediale Vermittlung in Latours Gedankenausstellung <i>Critical Zones</i> – <i>Horizonte einer neuen Erdpolitik</i> .....	101
---	-----

## BESPRECHUNG

Wolfgang Hottner: <i>Kristallisationen – Ästhetik und Poetik des Anorganischen im späten 18. Jahrhundert</i> , Göttingen: Wallstein 2020 (K. Ludwig Pfeiffer) .....	127
Anschriften der Autorinnen und Autoren .....	133

## ABSTRACTS

*Maria Wiesner*

Gewalt, Mord und Antihelden – Moral im Kino

Ein kritischer Essay

Kaum eine Kunstform ist so immersiv wie der Film. Beschäftigt er sich mit menschlichen Abgründen, thematisiert er Verbrechen, Gewalt, gar Mord, so wird ihm gern vorgeworfen, unmoralisch zu sein und das Publikum zu verderben. Anhand ausgewählter Beispiele, von Alfred Hitchcocks *Rope* über Martin Scorseses *Taxi Driver* bis zu Lars von Triers *Dogville*, geht dieser kritische Essay der Frage nach, welchen moralischen Anspruch Filme haben. Mit Blick auf neue Werke wie *Promising Young Woman* und *Joker* stellt sich die Frage, wie die modernen Antihelden die Zuschauerinnen und Zuschauer beeinflussen. Auf dieser Grundlage erörtert der Text, welche Veränderungen es hinsichtlich moralischer Aspekte in der Rezeption der Werke gab, worauf sich neueste Zensurversuche beschränken und wer entscheidet, wie moralisch wertvoll Kunst ist.

*There is hardly any other art form as immersive as film. Thus, if a movie focuses on the abyss of human behaviour, dealing with crimes, violence or even murder, it is often accused of being immoral and corrupting its audience. On the basis of selected examples from Alfred Hitchcock's ›Rope‹ to Martin Scorsese's ›Taxi Driver‹ and Lars von Trier's ›Dogville‹, this critical essay explores the question of the moral claims movies can make. Considering contemporary films such as ›Promising Young Woman‹ and ›Joker‹ this text asks how modern anti-heroes influence the audience and what changes can be seen over the last decades in the moral reception of movies. Finally, the essay concludes with the latest attempts of censorship and looks at who determines the moral value of art.*

*Albert Dikovich*

Die Untugend der Kunst

Pragmatistische Reflexionen über den Kitsch anlässlich des gegenwärtigen Krieges

Im Folgenden wird der Versuch unternommen, ausgehend von John Deweys *Kunst als Erfahrung* ein Verständnis des Kitsches als ästhetische Untugend zu entwickeln. Dabei wird der leitenden Frage des Bandes, *ob Kunst moralisch sein muss*, in der Weise begegnet, dass nach der spezifischen moralischen Wirkungsweise von Kunstwerken gefragt wird. Nachdem entgegen einer Dichotomisierung von Kunst und Moral die Leistung moderner Literatur und Kunst darin erkannt wird, die Grenzen lebensleitender moralischer Begriffe und Werte anschaulich zu machen und damit Lern-

und Reflexionsprozesse auszulösen, wird Kitsch als Umkehr dieser Wirkungsweise von Kunst aufgearbeitet. Kitsch stabilisiert demnach moralische Überzeugungen, Wertvorstellungen und Lebensmodelle, indem er eine sinnliche Welt vor Augen führt, die einen stetigen Resonanzraum letzterer darstellt. Vom Befund ausgehend, dass sein ideologischer Gebrauch in der Natur des Kitsches angelegt ist, wird schließlich Krieg – und insbesondere der gegenwärtige Krieg in Europa – als ein Anlass betrachtet, der die Untugend der Kunst zum Gedeihen bringt.

*The following paper aims at developing an understanding of Kitsch as an aesthetic vice, drawing mainly upon John Dewey's ›Art as Experience‹. ›Does art have to be moral?‹ – the guiding question of this volume is addressed by reflecting on the specific operativity of art in moral terms. The genuine force of modern art and literature lies, contrary to a dichotomic view of the relation of morality and the arts, in showing the limits of concepts and values guiding the recipient and therefore activating processes of learning and reflection. It is then argued that Kitsch is the inversion of such an activity. Kitsch stabilizes moral convictions, value orientations, and thus ways of life by creating an image of the world that resonates with the latter. Following the observation that Kitsch has a manifest affinity for being used for ideological purposes, war – with focus on the current war in Europe – is considered a primal occasion for the thriving of the aesthetic vice.*

*Christoph Paret*

Der kalt erwiderte Blick

Oscar Wilde, die Nebensächlichkeit der Kunst und das Unästhetische der Existenz

Oscar Wilde reagiert auf die missliche Lage der Kunst angesichts eines zunehmend blasierten Publikums. Er vertauscht die Rollen und setzt seine Kunst als Rezeption derer an, die ehemals die Rezipienten waren – gemäß dem Topos vom ›sehenden Kunstwerk‹ (Früchtl). Wilde zu rezipieren heißt allererst, sich rezipiert zu wissen. Wilde blickt kälter zurück, als er oder seine Kunst angeblickt werden könnten. Als angeblicktes wird das Publikum unversehens selbst in die Position des Kunstwerks versetzt. Es sieht sich mit ästhetischen Erwartungen konfrontiert, denen es aus systematischen Gründen nicht gerecht werden kann. Die Existenz zu ästhetisieren heißt, sie zu desavouieren. Wilde erzieht auf diese Weise nicht sein Publikum, er erzieht hin zum Publikum. Dem Publikum soll nichts Besseres passieren können, als Publikum zu bleiben. Der kalte Blick ist ihm als Amoralismus ausgelegt worden. Doch Wilde taugt nicht als Beispiel dafür, dass selbst moralisch Verwerfliches ästhetisch legitim sein kann. Er führt stattdessen vor Augen, dass das Ästhetische weitaus weniger erlaubt als das Ethische. Unethisches verbietet sich schon – und nur – ästhetisch.

*Oscar Wilde reacts to the predicament of art in the face of an increasingly blasé public. He reverses the roles and sees his art as the reception of those who were formerly the recipients – according to the topos of the ›seeing work of art‹ (Früchtl). To receive Wilde means, first of all, to know oneself received. Wilde looks back colder than he or his art could be looked at. As the one being looked at, the audience is suddenly placed in the position of the work of art. It is confronted with aesthetic expectations that it cannot meet for systematic reasons. To aestheticize existence is to disavow it. Wilde does not educate his audience in this way, however. Instead, he educates them to become an audience. Nothing better should happen to the audience than to remain an audience. The cold look has been interpreted as amorality. Yet Wilde is no good as an example of how even the morally reprehensible can be aesthetically legitimate. Instead, he demonstrates that the aesthetic is far less permissible than the ethical. Unethical things are already – and only – forbidden aesthetically.*

Ronald Shusterman

The Metaethical Turn: Beyond ›Good‹ and ›Evil‹

Muss Kunst moralisch sein? Als erstes könnte man sagen, dass diese Frage nicht unbedingt eine Frage ›der‹ Ästhetik ist. In der Tat sollte die Kunstphilosophie als Erforschung der Konzepte, Implikationen, des Geltungsbereichs und der Funktionsweise der künstlerischen Praxis und Rezeption betrachtet werden. In diesem Sinne würde sich die moralische Bewertung der Kunst nicht von der moralischen Bewertung jeder anderen menschlichen Tätigkeit unterscheiden. Alle Fragen, die in der Formulierung des Schwerpunkts dieses Hefts aufgeworfen wurden, wären somit weiterhin wesentlich, würden aber den Rahmen der ästhetischen Theorie sprengen.

Es gibt jedoch einen grundlegenden Punkt, der zu beachten ist. Die zeitgenössischen Philosophen geben uns sehr aufschlussreiche Taxonomien der verschiedenen möglichen Positionen in Bezug auf einen ethischen Ansatz zur Kunst. Doch ob man sich nun für ›Autonomismus‹, ›Moralismus‹ oder ›Immoralismus‹ entscheidet, könnte man dazu gebracht werden, das Wirken dessen anzuerkennen, was ich den metaethischen Effekt der Kunst nenne. Dieser metaethische Effekt ist nicht als die Formulierung einer spezifischen Botschaft, einer Moral oder eines Wertes zu verstehen, sondern als die Entfaltung und Verfeinerung eines Bewusstseins für den Begriff des Wertes selbst und für die Natur der Bewertung, der Interpretation und des gemeinsamen Urteils. Das Argument wäre also, dass alle Werke, seien sie moralisch, unmoralisch oder amoralisch, seien sie konkret und erzählerisch oder rein nicht-figurativ und nicht-referentiell, eine Reaktion hervorrufen, die uns die Form des gemeinsamen Urteils lehrt.

*Does art have to be moral? The first point that might be made is that this question is not necessarily a question ›in‹ aesthetics. Indeed, the philosophy of art should be considered as research into the concepts, implications, scope, and workings of artistic practise and reception. In that sense, the moral evaluation of art would be no different from the moral evaluation of any*

other human activity. All of the questions raised by the focus of this issue would thus remain essential, but would be beyond the scope of aesthetic theory.

There is, however, a more fundamental point to be made. Contemporary philosophers give us very probing taxonomies of the various positions possible with respect to any ethical approach to art. But whether one opts for ›Autonomism‹, ›Moralism‹, or ›Immoralism‹, one could be drawn to acknowledge the operation of what I call the metaethical effect of art. This metaethical effect is not to be seen as the formulation of a specific message, moral, or value, but as the kindling and refinement of an awareness of the notion of value itself, and of the nature of evaluation, interpretation, and shared judgment. The argument would thus be that all works, be they moral, immoral, amoral, be they concrete and narrational or purely non-figurative and non-referential, provoke a reaction that teaches us the form of shared judgment.

Aude Bertrand-Hoettcke und Matthias Kettner

Framing *People's Justice*

Normative Aporien des interkulturellen Dialogs über Kunst am Beispiel der *documenta fifteen*

Das Großbild *People's Justice*, ein vor zwei Jahrzehnten in Indonesien als Agit-Prop-Kunstwerk intendiertes Werk des Künstlerkollektivs Taring Padi, wurde 2022 auf der Kasseler Kunstausstellung *documenta fifteen* öffentlich ausgestellt. Die öffentliche Kritik erklärte das Großbild zu einem antisemitischen Machwerk und skandalisierte die Kunstausstellung im Ganzen als geprägt von antisemitischem Aktivismus. Das Großbild wurde zuerst abgedeckt, dann komplett entfernt. – In unserem Beitrag analysieren wir die politische Problematik, die die Matrix für den Skandal vorgibt, und die organisationsethische Aporie der Verantwortungsdiffusion: Die Organisation der Kunstausstellung wollte die kuratorische Freiheit der Künstler-Kollektive maximieren, erhöhte damit aber das Risiko von dramatischen Reputationsschäden. Sodann entwickelt wir die ästhetische Problematik, dass das neuartige Genre einer ›post-autonomen Kunst‹, das für die *documenta fifteen* charakteristisch ist, besonders hohe Anforderungen stellt an das Vermögen der Reflexion der Differenz von Kunst und Politik sowie der Reflexion auf kulturelle Identitäten und Differenzen, wenn post-autonome Kunst in multikulturellen Kontexten operiert. Diese hohen Anforderungen betreffen nicht allein die Künstler und Kuratoren, sondern auch das reale und virtuelle Publikum einer offenen multikulturellen Kunstausstellung. Wir identifizieren einige Gründe, warum die hohen Anforderungen bei der Durchführung der *documenta fifteen* nicht gut erfüllt wurden. Dann entwickeln wir im Rahmen der Diskursethik einige Vorschläge, die die tiefen normativen Aporien solcher Ausstellungen und ihrer schwierigen Diskurskultur offenlegen und prospektiv hilfreich sein können. Zuletzt fassen wir die charakteristischen Schwierigkeiten und Aporien, die wir herausgearbeitet haben, kurz zusammen und enden mit einem Ausblick auf Aline Caillets kunstphilosophisches Konzept einer spezifisch ästhetischen Verantwortung.

*The large-scale painting ›People's Justice‹, a work by the artist collective Taring Padi, originally intended as an agit-prop artwork in Indonesia two decades ago, was publicly exhibited in Kassel in 2022 at the international art exhibition ›documenta fifteen‹. Public criticism declared the large-scale image to be an anti-Semitic machination and scandalized the art exhibition as a whole as marked by anti-Semitic activism. Taring Padi's large-scale painting was first covered, then completely removed. – In our paper, we analyze the political problematic that set the matrix for the scandal and the organizational ethical aporia of a diffusion of responsibility: the organization of the art exhibition sought to maximize the curatorial freedom of the artist collectives, but in doing so increased the risk of dramatic reputational damage. Then we develop the specifically aesthetic problematic that the novel genre of ›post-autonomous art‹, so characteristic of ›documenta fifteen‹, makes particularly high demands on the ability to reflect on the difference between art and politics, as well as on cultural identities and differences, when post-autonomous art operates in multicultural contexts. These high demands affect not only the artists and curators, but also the real and virtual audiences of an open multicultural art exhibition. We identify some reasons why the high demands were not well met in the staging of ›documenta fifteen‹. Then we develop some suggestions within the normative framework of discourse ethics that reveal the deep normative aporias of such exhibitions and their difficult discourse culture and can be prospectively helpful. Finally, we briefly summarize the characteristic difficulties and aporias we have elaborated and end with an outlook on Aline Caillet's art-philosophical concept of a specifically aesthetic responsibility.*

*Birgit Mersmann und Hauke Ohls*

Die Ausstellung als geopolitische Versuchsanordnung  
Künstlerischer Wissenstransfer und transmediale Vermittlung in Latours  
Gedankenausstellung *Critical Zones – Horizonte einer neuen Erdpolitik*

Die Ausstellung *Critical Zones – Horizonte einer neuen Erdpolitik* (2020–2022) im ZKM Karlsruhe vereint künstlerische, philosophische und wissenschaftliche Wissensproduktion im Medium der ›Gedankenausstellung‹. Die thematische Ausrichtung der Ausstellung stützt sich auf die Schriften von Bruno Latour, der einer der Kuratoren ist. Der Artikel analysiert, wie Latours Forschungen über die Kritische Zone, das Terrestrische und die Gaia-Hypothese in ein Ausstellungsformat transformiert wurden, das eine transmediale Verräumlichung von Gedanken mit der Besucher- und Besucherinnenerfahrung des ›how to land on earth‹ zu verbinden sucht. Auf der Grundlage einer detaillierten Ausstellungsanalyse wird die Kuration und Vermittlung von Latours erdpolitischen Gedanken und Konzepten sowohl in der physischen Ausstellung als auch auf der digitalen Ausstellungsplattform untersucht, die in Reaktion auf die Covid-19-Pandemie entstanden ist.

*The exhibition Critical Zones – Horizonte einer neuen Erdpolitik (2020–2022) at the ZKM Karlsruhe is a renewed attempt to unite artistic, philosophical, and scientific knowledge production in the medium of the ›Gedankenausstellung‹ (thought exhibition). The thematic ori-*

*entation of the exhibition draws upon the writings of Bruno Latour, one of the curators. The article analyzes how his research on the critical zone, the terrestrial, and the Gaia hypothesis has been transformed into an exhibition format, intending a transmedial spatialization of thoughts combined with the visitor's experience ›how to land on earth‹. Based on a detailed exhibition analysis, it examines the curation and mediation of Latour's earth-political thoughts and concepts in both the physical exhibition and the digital exhibition platform that evolved in response to the Covid-19 pandemic.*

## SCHWERPUNKT

### Moral-Kunst · Kunst-Moral

Darf Kunst moralisch sein? · Muss Kunst moralisch sein?

### Noch einmal: zur Einführung

*Von Reinold Schmücker und Philipp Theisohn*

Als das erste Heft zum ZÄK-Schwerpunkt ›Moral-Kunst · Kunst-Moral‹ sich gerade im Druck befand, wurde die in ihm sich abspiegelnde Debatte unversehens von der Realität, sprich: der *documenta fifteen* eingeholt. Die Auseinandersetzung um die antisemitische Topik einzelner Ausstellungsstücke der weltweit bedeutendsten Ausstellung für zeitgenössische Kunst, kulminierend in einer hitzigen Debatte über das Triptychon *People's Justice* des indonesischen Künstlerkollektivs Taring Padi, das unter anderem einen (durch eine Doppelsigrune auf dem Helm ausgewiesenen) Soldaten des Mossad zeigt, der nicht nur einen Davidstern, sondern auch eine Schweineschnauze besitzt, während sich unter den Dirigenten jenes teuflischen Zuges eine weitere Figur befindet, die als Haredi gezeichnet ist, neben den Schläfenlocken ebenfalls eine Schweineschnauze und Raffzähne besitzt und auf deren Hut auch eine Doppelsigrune prangt. Vereint sind in diesem Bild somit nahezu sämtliche Attribute des judenfeindlichen Ressentiments des 20. und 21. Jahrhunderts: von der Verweiblichung durch das Ausstellen der Pejes und die Reattribuierung der faschistischen Insignien (die umgekehrt die Shoah entkonkretisieren und entschulden) über die alteuropäisch-antisemitische Vertierung und die antizionistische Diskreditierung Israels als eines imperialistisch-militaristischen Projekts bis hin zur Gegenüberstellung dieser Figuren als Agenten und Drahtzieher westlicher popkultureller Modernität und der internationalen Völkergemeinschaft, eben: ›the people‹.

Hier ist nicht der Ort, die Debatten im Einzelnen nachzuzeichnen, die sich nach dem 20. Juni 2022 über das Triptychon entsponnen haben (das vorliegende Heft widmet sich ihnen ausführlich im Beitrag von Aude Bertrand-Hoettcke und Matthias Kettner). Schnell war man bei der Frage nach der Universalität von Tabus im Allgemeinen, nach der Verträglichkeit von Postkolonialismus und westlichen Tabus im Speziellen gelangt. Die vorübergehende Verdeckung und schlussendliche Entfernung von *People's Justice* wurde bereits begleitet von einer Kaskade an Grundsatzkritik, die sich insbesondere an die bereits im Vorfeld sichtbar gewordenen Beziehungen zwischen Kuratorium und BDS-Kampagne knüpfte und von dorthier

die Documenta als Institution infragestellte, und Detailskulptationen, die in der Regel »Kontextualisierung« – historische, politische, kulturelle – einforderten<sup>1</sup> und eine bemerkenswert hellsichtige Antwort in Hito Steyerls *Zeit*-Beitrag »Kontext ist König, außer der deutsche« erhielten.<sup>2</sup> Die eigentlich ästhetisch-systematische Frage, die sich mit der Diskussion um *People's Justice* verbindet, zielt indessen auf den Status des Kunstwerks, mithin auf die pragmatischen Bindungen, die die Kunst hier eingegangen ist und die es mithin schwer machen, das Triptychon in einen Raum zu überführen, in dem die auf ihm versammelten Zeichen noch einem Primat der ästhetischen Reflexion unterstellt werden könnten. Dass sich unter den Verantwortlichen niemand fand, der diesen in anderen Fällen sehr routiniert eingeschlagenen Fluchtweg beschreiten wollte, legte das hier prätendierte Verhältnis von Kunst und Moral restlos offen. Wie Marie Rosenkranz im ersten Heft des vorliegenden Jahrgangs der ZÄK deutlich herausgearbeitet hat,<sup>3</sup> bezieht aktivistische Kunst ihre Legitimation gerade aus dem gezielten Aufbrechen einer Sphäre ästhetischer Autonomie. Mithin zeigt sich am Beispiel der *documenta fifteen* (und nicht allein an ihm), dass Kunstwerke wie *People's Justice*, die selbst darauf ausgehen, die Moralität des Feldes, in dem Kunst agiert und produziert wie rezipiert wird, zu explizieren, sich aus diesem Feld nicht mehr zurückziehen können. In ihrem Bemühen, die Affekte des Publikums zu reizen und dadurch Diskurse zu instigieren, lebt aktivistische Kunst von der Proposition, *das zu meinen, was gesagt ist* – denn gerade in der Entpragmatisierungstendenz der ästhetischen Aussage sieht sie ihren Gegner. An die Stelle einer Moralität der Form, die im Sinne Adornos das seiner selbst entfremdete Leben in der gestalteten Materie sich spiegeln lässt, tritt hier eine Form der Moralität, der jenes Leben selbst zum Material wird. (Und deren Grenzen deswegen auch die – potentiell unendlichen – Grenzen des von ihnen adressierten und über sie hinausgetriebenen Diskurses sind.)

Vor diesem Hintergrund lassen sich die in der jüngsten Gegenwart zu beobachtenden Attacken auf in Museen ausgehängte Gemälde durch Klima-Aktivist\*innen – die tatsächlich keine Attentate, sondern inszenierte und medial entsprechend begleitete Performances sind, bei denen die Kunstwerke nicht einmal beschädigt werden<sup>4</sup> – als eine Konfrontation zweier Ausprägungen ästhetisierter Moral lesen. Der im Bilderrahmen nach außen hin sich abschliessende Raum ästhetischer Dis-

<sup>1</sup> Tatsächlich entstand besagtes Triptychon bereits 2002. Taring Padi rekurrierte in der Stellungnahme auf die zeitgeschichtlichen politischen Umstände, insbesondere die Unterstützung des Suharto-Regimes durch westliche Geheimdienste. Die Stellungnahme online unter: <https://documenta-fifteen.de/en/news/statement-by-taring-padi-on-dismantling-peoples-justice/Suharto> [08.11.2022].

<sup>2</sup> Vgl. Hito Steyerl: *Kontext ist König, außer der deutsche*, in: *Die Zeit*, 03.06.2022: <https://www.zeit.de/kultur/kunst/2022-06/documenta-15-postkoloniale-theorien-kunst-kontextualisierung> [08.11.2022].

<sup>3</sup> Vgl. Marie Rosenkranz: *Konstruktive Zerstörung – Eine Fallstudie zur Performativität kunstaktivistischer Praxis in der Klimakrise*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 67/1 (2022), 65–76.

<sup>4</sup> Zur Strategie der Museumsstörungen Stuart Braun: *Warum sich Klimaschutz-Aktivist\*innen an*

tanznahme, der sich dadurch auszeichnet, dass er sowohl Teil der betrachtenden Welt als auch für diese unerreichbar ist, wird geöffnet, indem der Rahmen selbst zum Gegenstand der ›Kunstaktion‹ wird, man sich an ihn anklebt, die von ihm eingefasste Glasscheibe mit Tomatensuppe oder Farbe überschüttet. Fällt die verbale Moralisierung der Aktionen zumeist auch recht plump aus (»What use is art when we face the collapse of civil society?«<sup>5</sup>), so zielt sie in nicht wenigen Fällen doch tatsächlich auf eine Reprogrammierung der in den Kunstwerken selbst angelegten Moralität, die etwa freigelegt wird, wenn Aktivisten der ›Letzten Generation‹ sich in der Münchner Pinakothek an den Rahmen von Rubens' *Der bethlehemitische Kindermord* festkleben. Erzeugt wird hierdurch – und Ähnliches gilt auch für van Goghs Sonnenblumen und ganz bestimmt für da Vincis *Ultima cena*, ebenfalls Objekte solcher Übergriffe – eine Metalepse: Das Bild wird zum Kommentar einer Wirklichkeit, aus der heraus es betrachtet und so zweckentfremdet wird. Die ihm eingeschriebene Moralität der Form wird in die Inszenierung eines Diskurses eingemeindet, dessen moralischer Grundsatz vorderhand die Entästhetisierung des Lebens annahmt, der selbst jedoch eine Totalisierung von Kunst, das Umschlagen von Spiel und Geste in politische Handlung darstellt.

★

Die vorliegende Ausgabe der ZÄK führt somit die Betrachtungen des Frühjahrheftes fort, allerdings vor einem Horizont im Zuge der jüngsten Entwicklungen doch deutlich verdichteter öffentlicher Reflexion. Eröffnet wird der Schwerpunkt durch Maria Wiesners kritischen Essay zur *Moral im Kino*. Einerseits, so Wiesner, verfügt der Film über ein unvergleichliches immersives Potential, das ihn für eine Reflexion gesellschaftlicher Normen und Werte geradezu prädestiniert; andererseits ist es genau dieses Immersionsvermögen, das in der Rückkopplung die filmische Abschilderung jener als amoralisch oder außermoralisch ausgewiesenen Bezirke zugleich in auserzehrte Grausamkeit diffundieren lassen kann. Die Konkretion dieses Paradoxons ist der ›Antiheld‹, in dem sich Amoral als eine ›Gegenmoral‹ geradezu modellhaft individualisiert, der zugleich aber die Frage nach der Verantwortung der Kunst für derartige ›Modelle‹ aufwirft.

Albert Dikovich widmet sich im Anschluss der ›Untugend der Kunst‹, in welcher er eben nicht die ›Unmoral‹ (die Dikovich gar nicht für »kunstförmig«<sup>6</sup> hält), sondern den Kitsch erkennt. Mit Blick auf Gottfried Benn und Ernst Jünger sowie im Rekurs auf John Dewey arbeitet er dabei heraus, inwiefern der Krieg den Kitsch benötigt, insofern dieser die »Ganzheit von Bedeutungen« suggeriert,<sup>7</sup> so fragmen-

---

*Kunstwerke kleben*, auf: *Deutsche Welle*, 29.08.2022: <https://www.dw.com/de/klimaprotest-kunstmuseum-gem%C3%A4lde-kleben/a-62939710> [08.11.2022].

<sup>5</sup> [https://twitter.com/JustStop\\_Oil/status/1580883259948294145](https://twitter.com/JustStop_Oil/status/1580883259948294145) [08.11.2022].

<sup>6</sup> Albert Dikovich: *Die Untugend der Kunst – Pragmatische Reflexionen über den Kitsch anlässlich des gegenwärtigen Krieges*, in diesem Heft 23–42, hier 23.

<sup>7</sup> Ebd., 29.

tiert und dissonant die Gegenwartserfahrung auch sein mag. »Böse« erscheint der Kitsch dabei insofern, als er »eine bestimmte moralische Ordnung des Lebens durch den illusionären Schein vor dem Zusammenbruch rettet«. <sup>8</sup>

Mit Christoph Paret kehrt der Schwerpunkt ein weiteres Mal zu Oscar Wilde zurück, nachdem bereits im ersten Heft Sebastian Tränkle Wildes »negativen Perfektionismus« aufgewiesen hatte. Auch Paret liest *The Picture of Dorian Gray*, jedoch nimmt er sich dabei des »kalten Blicks« an, der von der Figur als einem Kunstwerk ausgeht, das sein Publikum betrachtet und diesem die (unerfüllbaren) Bedingungen offenlegt, die eine Ästhetisierung der Existenz ermöglichen. Der Dandy, wie ihn Wilde entwirft, ist somit weniger durch ein Ethos der »Unmoral« gekennzeichnet als vielmehr durch den Versuch einer Veranschaulichung der Grenzen, die dem »Leben als Kunst« gesetzt sind. Das Abstehen des Dandys von der Vulgarität und Zeichenlosigkeit der Gesellschaft, sein verachtender, distanzierter Blick entziffert sich dementsprechend als die Distanz, die zwischen dem Kunstbetrachter und dem Kunstwerk liegt (und dabei auch die Differenz zwischen Ethik und Ästhetik bemisst).

Der Frage nach dem moralischen Wert der Kunst die Frage nach den ästhetischen Konturen eines solchen Wertes überhaupt entgegenzusetzen, ist die Absicht von Ronald Shusterman. Der »metaethical turn«, den er nicht zuletzt in der Auseinandersetzung mit Olafur Eliassons Interventionskunst skizziert, zielt darauf ab, einen Umriss des in Kunst implizierten Ethos zu geben. Nicht Parteiungen, sondern Bahnungen gibt es hier zu erkennen. Was folgt aus der Entdeckung, dass »es Kunst gibt? Welchen Effekt auf das moralische Vermögen des Menschen hat diese Entdeckung? Shusterman erschließt hier einen neuen Reflexionspfad, auf dem noch vieles zu entdecken ist.

Der eingangs erwähnte Beitrag von Aude Bertrand-Hoettcke und Matthias Kettner wird schließlich noch einmal ganz konkret: Der Fall *People's Justice*, oben bereits eingehender dargelegt, wird von den Autoren zum Anlass genommen, die strukturellen Gründe zu beleuchten, die zum Skandal führten. In den Blick gerät dabei einerseits das organisationsethische Problem, dass die Delegation von Verantwortung (die im *documenta-fifteen*-Fall bereits auf der kollektiven Produktionsebene beginnt) zu einer Konfusion von Verantwortlichkeiten führt, so dass ein Skandalon alle wie keinen belastet, zumal die profunde Sichtung und Einschätzung »postautonom, entgrenzter und globalisierter Kunst«<sup>9</sup> eine Expertise verlangt, die kuratorisch nicht mehr eingeholt werden kann. Denn das Konzept einer solchen Kunst trägt andererseits, wie der Beitrag deutlich macht, immer schon die Aporie in sich, dass »die Anerkennung der diskursethischen Integritätsbedingung generell wie auch des speziellen Problems der multiplen Eigenperspektiven im Diskursraum

---

<sup>8</sup> Ebd., 37.

<sup>9</sup> Aude Bertrand-Hoettcke und Matthias Kettner: *Framing »people's justice« – Normative Aporien des interkulturellen Dialogs über Kunst am Beispiel der »documenta fifteen«*, in diesem Heft 75–100, hier 84.

von Kunst [...] einen kulturell hinreichend ähnlichen Hintergrund« voraussetzen,<sup>10</sup> einen Hintergrund, der selbst aber gar nicht globalisiert ist, sondern in der Organisation solcher Ausstellungen eben durchgesetzt werden muss. Wo diese Durchsetzung aber nicht erfolgt, sondern die Übereinstimmung bereits durch die Präsupposition einer globalästhetischen Perspektive als gesichert angenommen wird, kommt es nach der Überzeugung der Autoren nicht nur zu offenkundig die Menschenwürde verletzenden Installationen wie *People's Justice*, sondern auch zu einem kommunikativen wie politischen Desaster.

---

<sup>10</sup>Ebd., 97 f.