

VOM SCHLAFSACK BIS ZUR SCHWIMMWESTE

DIE BEDEUTUNG DER MORAL IN KUNST UND DESIGN

Susanne König

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#2-2022, S. 409–442

<https://doi.org/10.11588/xxi.2022.2.89063>

ABSTRACT: FROM SHELTERSUIT TO LIFE JACKET. THE
MEANING OF MORALITY IN ART AND DESIGN

This essay examines the mechanisms of the construction of moral meaning on the basis of objects in the field of tension between art and design, whereby the objects in question are morally motivated, insofar as their authors want to contribute, with them, towards improving the living conditions of disadvantaged social groups. The first part discusses Lucy Orta's *Refuge Wear* and Bas Timmer's *Sheltersuits*, which in their respective designs take into account the needs of homeless people. The second part looks at works on the theme of migration by Hussein Chalayan, Ai Weiwei and Banksy. In choosing these themes and objectives, the artists and designers comply with the moral norm of social responsibility that is currently relevant in art and design. The study will show that an object itself is never moral, and that only the actions performed with the object can be judged in moral terms.

KEYWORDS

Sozial engagierte Kunst und Design; Partizipation; Relationale Ästhetik.

Im folgenden Artikel werden die Mechanismen moralischer Bedeutungskonstruktion anhand von Objekten im Spannungsfeld zwischen Kunst und Design untersucht. Da Moral die „Sammelbezeichnung für die der gesellschaftlichen Praxis zugrunde liegenden und als verbindlich akzeptierten ethisch-sittlichen Normen(systeme) des Handelns und der Werturteile, der Tugenden und Ideale einer bestimmten Gesellschaft [...]“¹ ist, stehen sich somit Objekt und Handlung gegenüber.

Die Gegenstände dieser Untersuchung sind Kunstobjekte sowie Alltags- und Designobjekte, um der Erweiterung des kunsthistorischen Fachs gerecht zu werden, die mit Aby Warburgs kulturwissenschaftlichem Ansatz und Erwin Panofskys ikonologischer Methode beginnt und in Hans Beltings, Horst Bredekamps und Gottfried Boehmes Bildwissenschaft mündet. Wenngleich sich die Bildwissenschaft hauptsächlich auf das zweidimensionale Bild fokussiert, lassen sich ihre Methoden auch auf die Untersuchung dreidimensionaler Objekte anwenden. In Anlehnung an bildwissenschaftliche Fragestellungen werden im Folgenden Kunstobjekte sowie Alltags- und Designobjekte untersucht. Diese treten zwar seit dem 20. Jahrhundert als *Objet trouvé* oder als *Readymades* in Kunstwerken auf oder sind selbst Kunstwerke, doch sind sie als Designobjekte bislang nur selten Untersuchungsgegenstand oder Vergleichsobjekt in der Kunstgeschichte gewesen. Die abwechselnde Analyse eines Kunst- und Alltagsobjekts führt, wie es Panofskys zu seiner ikonologischen Methode formulierte, dazu, dass „wir uns mit dem Kunstwerk als etwas anderem [beschäftigen], das sich in einer unabsehbaren Vielfalt anderer Symptome artikuliert, und wir interpretieren seine kompositionellen und ikonographischen Züge als spezifischere Zeugnisse für dieses ‚andere‘.“² Die vorliegende Arbeit möchte einen ersten Schritt zur Schließung dieser Forschungslücke zwischen Kunst und Design gehen.

Die Objekte, die im Folgenden untersucht werden, sind moralisch motiviert, da ihre Urheber*innen mit ihnen zur Verbesserung der Lebensumstände benachteiligter gesellschaftlicher Gruppen beitragen wollen: Im ersten Teil werden Lucy Ortas und Bas Timmers Wohn-Kleider- beziehungsweise Schlafsackentwürfe diskutiert, die in ihrer Gestaltung die Bedürfnisse von obdachlosen Menschen berücksichtigen; im zweiten Teil geht es um Arbeiten von Hussein Chalayan, Ai Weiwei und Banksy, die Migration, Flucht und Vertreibung thematisieren. Mit der Wahl dieser Themen und Aufgaben entsprechen die Künstler*innen und Designer*innen der zurzeit in Kunst und Design relevanten moralischen Norm

¹
Moral, in: *Brockhaus*, Bd. 18, Leipzig, Mannheim ²¹2006, 793.

²
Erwin Panofsky, *Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance*, in: ders., *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1978, 36–67, hier 41.

der sozialen Verantwortlichkeit.³ Die Untersuchung wird zeigen, dass ein Objekt selbst niemals moralisch ist, vielmehr lassen sich lediglich die Handlungen, die mit dem Objekt ausgeführt werden, als moralisch bewerten. Diese moralischen Handlungen können in der Produktion, der Distribution oder der Nutzung der Objekte liegen. Sie können jedoch auch – wie im Folgenden dargelegt wird – lediglich mit Assoziationen moralischer Handlungen verknüpft sein, ohne dass diese wirklich vorhanden sind.

I. Das Objekt in seiner moralischen Bedeutung

Im ersten Vergleich werden die Serie der Künstlerin Lucy Orta und die Schlafsack-Jacken des Designers Bas Timmer diskutiert. In beiden Fällen stellen die Gestalter*innen Schlafsäcke für Obdachlose her, nachdem sie deren Bedürfnisse analysiert haben. Auch wenn es sich in beiden Fällen um gleichartige Objekte handelt, wird diesen auf unterschiedliche Weise eine moralische Bedeutung zugesprochen, was zugleich die unterschiedlichen moralischen Ansprüche verdeutlicht, die an Kunst und Design gestellt werden.

I.1. Refuge Wear von Lucy Orta

In den 1990er Jahren begannen Künstler*innen wie Krzysztof Wodiczko, Christine Hill, Rirkrit Tiravanija und Carsten Höller zu erörtern, ob Kunst überhaupt einen sozial moralischen Nutzen haben könne, wenn sie doch keine Realität habe.⁴ Aus ihrer Sicht sollte Kunst die Realität nicht nur repräsentieren, sondern sie sollte selbst real sein. Im Mittelpunkt der Diskussion stand dabei die Frage, ob Kunstwerke einen direkten Einfluss auf die soziale Wirklichkeit haben können, wenn sie nur von Galerien und vom Kunstsystem vermittelt werden. Sollte ein Kunstwerk demnach nicht nur ein ästhetisches, sondern auch ein Gebrauchsobjekt sein? Diese Diskussion um Form und Funktion bündelte sich dann in der Frage nach einer „relationalen Ästhetik“⁵. Der Kurator und Kunstkritiker Nicolas Bourriaud bezeichnete damit Kunstwerke, die als physische Plattform für soziale Handlungen und Interaktionen dienen. Die Diskussion um eine „relationale Ästhetik“ ist wichtig, da der moralische Anspruch der Kunst immer auch an der Realität gemessen wird. Zwar gehören Kunstobjekte meist dem fiktiven Bereich an, doch die Handlungen, die mit diesen Objekten ausgeführt werden, finden real statt. Um die Frage der Moral eines Objektes zu beant-

3

Tom Holert, Für eine meta-ethische Wende. Anmerkungen zur neueren Verantwortungs-ästhetik, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 4, 2018, 538–554.

4

Nicolas Bourriaud, Interview. Nicolas Bourriaud in correspondence with Lucy Orta, in: Roberto Pinto, Nicolas Bourriaud und Maia Damianovic, *Lucy Orta*, London 2003, 8–22, hier 8.

5

Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon 2002.

worten, müssen die mit dem Objekt ausgeführten Handlungen in der Realität als moralisch bewertet werden.

Auch die Arbeiten der englischen Künstlerin Lucy Orta sind im Kontext dieser Diskussion zu verorten. Orta hatte zunächst eine vierjährige Ausbildung als Modedesignerin an der Nottingham Trent University absolviert und ging dann nach Paris, um dort diesen Beruf auszuüben. Dort kehrte sie nach einiger Zeit der Modeszene den Rücken und begann mit künstlerischen Arbeiten, die unter Rückgriff auf Mode gesellschaftsrelevante Themen zum Ausdruck bringen sollten. Ihren Wechsel zur Kunst führt sie darauf zurück, dass die Erfahrungen ihres Mannes Jorge Orta, der aufgrund des diktatorischen Regimes in Argentinien das Land verlassen musste, sie für politische und ethische Themen ebenso sensibilisierten wie die Arbeit ihrer Mutter, die als Sozialarbeiterin tätig war. Auslöser für ihre Serie *Refuge Wear* (1992–1998) [Abb. 1] waren die Bilder von Flüchtlingen, die während des Zweiten Golfkriegs (1990/1991) entstanden. Fragen zur „Massenarbeitslosigkeit, zur sozialen Instabilität und zur wirtschaftlichen Rezession“⁶ schlossen sich an. „The series was conceived in order to confront situations of discomfort and/or the lack of protection by social structures.“⁷

Bei den Objekten der Serie handelt es sich um Kleidungsstücke für obdachlose Menschen, die aus unterschiedlichen Textilien, Fasern und Geweben hergestellt sind und eine Art tragbare Architektur darstellen, da sie zugleich Kleidung und Wohnobjekt sind. Die Objekte bestehen dabei aus unterschiedlichen Schichten. Die erste Schicht steht im Kontakt mit dem Körper und bedeckt ihn. Die zweite festere Schicht trennt den Menschen von seiner Umwelt, in der er lebt, und bietet ihm einen Schutzraum. *Refuge Wear* thematisiert somit beide Aufgaben von Kleidung, die Bedeckung des Körpers und den Schutz des Menschen vor der Umwelt: „Dress and architecture are also the limits – psychological and structural – between the individual and society, between the personal and the public.“⁸ Orta setzt sich mit diesen Objekten kritisch mit den Bedürfnissen von obdachlosen Menschen auseinander. Ihre Kleidungsstücke und Wohnzelte sind speziell für deren Bedürfnisse hergestellt worden und reflektieren gleichzeitig die Lebensbedingungen dieser Menschen.

Doch wie designt Orta Kleidungsstücke für Obdachlose? Worin unterscheiden sich ihre Kleidungsstücke von denen anderer Designer? Warum werden ihre Arbeiten als Kunstwerke betrachtet? Und warum wird ihren Kleidungsstücken eine moralische Bedeutung zugesprochen?

⁶
Heinz-Norbert Jocks, *Kleider machen Identitäten*. Ein Gespräch mit Lucy Orta, in: *Kunstforum International* 197, 2009, 165–175, hier 165.

⁷
Roberto Pinto, *Survey*. *Collective Intelligence*. The Work of Lucy Orta, in: ders., Bourriaud, Damianovic, Lucy Orta, 30–87, hier 40.

⁸
Ebd., 40.



[Abb. 1]

Lucy Orta, Refuge Wear City Intervention 1993–1996, 2001, Farbfotografie, 60 × 90 cm, Privateigentum, in: Roberto Pinto, Nicolas Bourriaud und Maia Damianovic, *Lucy Orta*, London 2003, 143 © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.

Orta entwickelte das Konzept für die einzelnen Objekte ihrer Serie *Refuge Wear* in verschiedenen Workshops, in denen sie die Bedürfnisse der obdachlosen Menschen analysierte und sie nach optimaler Kleidung für das Leben auf der Straße befragte. Dabei ging es ihr nicht nur um den Nutzen der Kleidung, die wasserabweisend, wärmend oder leicht tragbar sein sollte, sondern sie interessierte sich auch für die mit Kleidung verbundenen psychologischen, sozialen und kulturellen Konnotationen. Orta sieht in „[d]ieser Forschung [...] die Grundlage einer Veränderung in der Beziehung zwischen Kleidung und Architektur und ihren sozialen Implikationen“⁹. Natürlich beginnt auch jede herkömmliche Produktentwicklung mit Marktforschung, bei der psychologische, soziale und kulturelle Aspekte eine wichtige Rolle spielen. Doch indem Orta diese Fragen an Obdachlose richtet, die aufgrund ihrer geringen Kaufkraft für die Marktwirtschaft unattraktiv sind, verlässt sie die an der Ökonomie ausgerichteten Produktionsabläufe und begibt sich in den sozialetischen Bereich. Genauer: Sie orientiert sich nicht an den Regeln der Gewinnmaximierung, sondern an den sozialen Bedürfnissen ihrer Zielgruppe. Mit Blick auf die Kaufkraft von obdachlosen Menschen müssten ihre Objekte eigentlich aus einem qualitativ minderwertigen Material hergestellt sein, um möglichst günstig zu sein. Doch das ist bei Orta nicht der Fall. Für Orta ist Kleidung ein Distinktionsmittel, das Menschen in gesellschaftliche Schichten einordnet und das mit Inklusions- und Exklusionsprozessen verbunden ist. Kleidung drückt mithin nicht nur Individualität, sondern eben auch Kollektivzugehörigkeit aus.

In den Workshops berichteten ihr die obdachlosen Menschen vom Problem der ständigen Sichtbarkeit bei gleichzeitiger Unsichtbarkeit. Wer im öffentlichen Raum lebt, ist für alle sichtbar. Aus Ortas Wohn-Kleidung kann man deshalb zwar hinaussehen, es kann jedoch niemand hineinsehen. Auf der anderen Seite sind Obdachlose für viele unsichtbar. Die Gesellschaft nimmt sie nicht wahr. Damit sie im Stadtraum wahrgenommen und als Teil der Gesellschaft ernst genommen werden, verwendete Orta für ihre Wohn-Kleidung möglichst grelle und bunte Farben. Zudem bedruckte sie die Wohn-Kleidung mit einem Text, der vom Leben auf der Straße berichtete. Zur Frage, warum sie bei ihren Objekten auch Text nutzte, führt die Künstlerin Folgendes aus:

Der Text, den wir dem Ganzen zufügten, war insofern extrem wichtig, weil es ohne ihn [...] nichts anderes gewesen wäre als ein Kleidungsstück oder ein Schlafsack, in dem heute viele Obdachlose in Paris die Nacht verbringen. Der Text, der eine Botschaft enthielt, war ein so signifikanter

Eingriff auf der Stoffoberfläche, dass die Vorbeigehenden zum Lesen anhielten.¹⁰

Die auffälligen Farben der Wohn-Kleidung sowie die teilweise zentralen Orte, an denen sich die Obdachlosen aufhielten, unterstützten Ortas Interventionen, weckten die Aufmerksamkeit der Bevölkerung und ermöglichten es, dass die textuelle Botschaft tatsächlich gelesen werden konnte. Gleichzeitig wurden die Texte zu Bedeutungsträgern und verwiesen darauf, wie die Objekte verstanden werden sollten.

Die Wohn-Kleidung macht durch ihre Gestaltung noch auf weitere Probleme aufmerksam. So sind Menschen, die auf der Straße leben, oft damit konfrontiert, dass sie von ihrem aktuellen Aufenthaltsort vertrieben werden. Um schnell den Ort wechseln zu können, waren Ortas Objekte so konstruiert, dass sie sich problemlos in lange Mäntel mit vielen Taschen verwandeln ließen.

Ein weiteres Problem obdachloser Menschen ist, dass sie oftmals den Kontakt zu ihrer Familie oder zu vormaligen Freunden und dadurch auch ihren sozialen Halt verlieren. Dies visualisierte Orta, indem sie ihre Wohn-Kleidung auch für mehrere Personen nutzbar machte. So sind die Schlafsäcke und Zelte mit mehreren Kapuzen und Ärmeln ausgestattet, sodass sich ihre Besitzer*innen gegenseitig berühren und wärmen können. Zudem lassen sich die Schlafsäcke zu Doppelschlafsäcken verbinden. Für den Kunstkritiker Heinz-Norbert Jocks entsteht „durch [die] kollektive Nutzung von ‚Refuge Wear‘ [...] ein Art Wärmeprozess in einem auch metaphorischen Sinne“¹¹, der auf Kommunikation, soziale Interaktion und Geselligkeit abzielt.

Ortas Wohn-Kleider haben in einem mehrfachen Sinn eine moralische Bedeutung, zunächst einmal, weil sie für Menschen hergestellt wurden, die innerhalb der Marktwirtschaft keine Zielgruppe darstellen. Auf praktische Weise entsprechen die wasserdichten, wärmenden und leicht transportierbaren Wohn-Kleider den Bedürfnissen der Hilfsbedürftigen in einer Wohlstandsgesellschaft, indem sie ihnen Schutz und Intimität gewähren. Auf einer symbolischen Ebene reflektieren sie die isolierten Lebensumstände der Obdachlosen und ihren Identitätsverlust.

Orta setzte die Objekte bei Interventionen im urbanen Raum ein, die, unterstützt von dem begleitenden Text, die Bevölkerung auf die sozialen Missstände aufmerksam machen sollten. Nach diesen Interventionen (zum Beispiel *City Interventions 1993–1996*, *Intervention London East End 1998*) verschwanden Ortas Objekte jedoch von den Straßen und wurden in unterschiedlichsten Ausstellungen und Museen wie etwa dem Museum of Contemporary Art in Sydney 1998 präsentiert. Zu einer industriellen Massenpro-

¹⁰
Jocks, Kleider, 170.

¹¹
Ebd., 165.

duktion der Wohn-Kleider kam es letztendlich nicht: Als eine Outdoor-Firma die Wohn-Kleidung produzieren wollte, lehnte Orta dies ab. Ihre Wohn-Kleidungsobjekte blieben Prototypen. Die Frage nach einer relationalen Ästhetik muss demnach neu gestellt werden.¹²

Auch wenn Ortas Objekte, die nun im Museum eine Reflexion über soziale Missstände anbieten, ihr Versprechen, Lösungen für soziale Probleme zu liefern, jedoch real nicht erfüllen, wird den Wohn-Kleidern eine moralischen Bedeutung zugeschrieben, die diese selbst wie folgt begründet:

Die Prototypen, die ich baute; die Zelte, die Refuge Wear, sowohl Modular als auch Nexus Architecture, sind nicht entworfen, um die wachsenden Probleme zu lösen. Es ist aber dringend nötig, gewisse Phänomene aufzuzeigen, um eine offene Debatte darüber zu ermöglichen, die, wie ich hoffe, so viele Menschen wie möglich anspricht.¹³

Für den Kunstdiskurs, der sich oft durch seine Fiktionalität gerade von der Realität abgrenzt, ist demnach die Realisierung der Objekte von Orta als reale Kleider/Schlafsäcke letztlich nicht relevant. Das geht so weit, dass in fast keinem Artikel über Ortas Arbeiten erwähnt wird, dass die Wohn-Kleider niemals von einem Obdachlosen getragen wurden. Es wird im Kunstdiskurs zwar eine relationale Ästhetik eingefordert, die letztendlich jedoch von Orta nicht eingelöst wird.

So bleiben viele Fragen offen: Wie hätte das Kunstsystem die Wohn-Kleider von Orta bewertet, wenn sie diese tatsächlich für Obdachlose produziert hätte? Hätten die Objekte durch die Massenproduktion ihren Status als Kunstwerke verloren? Hätte Orta ihre Wohn-Kleidung überhaupt massenhaft produzieren lassen können? Wäre die Produktion nicht an ganz banalen Marktgesetzen gescheitert, da die «Produkte» durch das qualitativ hochwertige Material und die aufwendige Produktion so teuer geworden wären, dass sich ein Obdachloser diese nicht hätte leisten können? Wie teuer wäre die Wohn-Kleidung geworden, wenn sie aus Materialien wie Gore-Tex hergestellt worden wäre, die sich insofern für die Ausnahmesituation eines permanenten Lebens auf der Straße eignen, als sie winddicht, wasserabweisend, aber wasserdampfdurchlässig und damit atmungsaktiv sind? Doch um solche Fragen geht es in der Diskussion von Ortas Objekten eben nicht.

Dies zeigt auch ein Vergleich, den der Kunstkritiker Kodwo Eshun aufgestellt hat: Er verglich Ortas *Refuge Wear* mit Joseph

¹² Hingegen erlaubte Orta der Musikgruppe Red Hot Chili Peppers, ihre Wohn-Kleidung in dem [Videoclip](#) des Songs „Can't stop“ zu benutzen (05.06.2020).

¹³ Jocks, Kleider, 169.

Beuys' Vorstellung der Sozialen Plastik.¹⁴ Beuys verstand unter Sozialer Plastik eine gesellschaftsverändernde Kunst, die menschliche Handlungen einschließt, gesellschaftspolitische Aktivitäten auslöst und auf diese Weise gesellschaftliche Prozesse anstößt. Diese Erweiterung des Kunstbegriffs in Richtung einer aktiven Betrachter*in kulminierte in Beuys' Äußerung: „Jeder Mensch ist ein Künstler.“¹⁵ Kunst sollte demnach gesellschaftliche, vor allem ab den späten 1960er Jahren dann auch politische Veränderungen bewirken, was sich letztlich in verschiedenen, von Beuys gegründeten basisdemokratischen und zivilgesellschaftlichen Organisationen niederschlug. So gründete er 1967 die *Deutsche Studentenpartei (DSP)* und am 2. März 1970 die *Organisation der Nichtwähler – Freie Volksabstimmung* in einem Altstadtlokal in Düsseldorf und zog mit ihr als *Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung* im Jahr 1972 auf die documenta 5 in Kassel.¹⁶ Er war Mitbegründer der politischen Partei *Die Grünen* im Jahr 1980. Auch wenn der Vergleich von Eshun nicht ganz passt, da das materielle Objekt für Orta einen viel wichtigeren Stellenwert hatte als für Beuys, verdeutlicht er ein Problem, auf das Barbara Lange im Hinblick auf Beuys' Arbeiten aufmerksam gemacht hat.¹⁷ Mögen Beuys' Aktionen noch so sehr eine gesellschaftliche Veränderung angestrebt haben, so waren sie doch immer mit seiner Person verbunden. Beuys verstand es, selbst Äußerungen und Aktionen, die nicht von ihm stammten, für sich zu vereinnahmen.¹⁸ In ähnlicher Weise provoziert auch *Refuge Wear* von Orta eine gesellschaftliche Veränderung, die sich in der Wahrnehmung von obdachlosen Menschen wie auch im gesellschaftlichen Umgang mit ihren Problemen ausdrückt. Dennoch bringt das Kunstwerk letztendlich keine langfristige Veränderung hervor, die unabhängig von Ortas Projekt wäre.

I.2. Die Schlafsack-Jacken des Designers Bas Timmer

Wie wenig *Refuge Wear* die Forderungen der relationalen Ästhetik erfüllt, verdeutlicht der Vergleich mit den Schlafsack-Jacken

14

Kodwo Eshun, *Refuge Wear*, in: *ID Magazine* 179, Sept. 1998, 106.

15

Vielfach zitierte Maxime mit Varianten, hier: Georg Jappe, Joseph Beuys, in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, München 41988, 3.

16

Philip Ursprung, *Joseph Beuys*, München 2021, 111–118, 151–162, 248–254.

17

Barbara Lange, *Joseph Beuys. Richtkräfte einer neuen Gesellschaft. Der Mythos vom Künstler als Gesellschaftsreformer*, Berlin 1999, 240–243.

18

Mackert, Gabriele, Harald Szeeman (Hg.), *Skandal und Mythos. Eine Befragung Harald Szeemanns zur documenta 5 (1972)*, Wien 2002, 26f.

von Bas Timmer [Abb. 2 und Abb. 3].¹⁹ Der niederländische Designer entwarf in seiner Winterkollektion 2014/15 einen zweiteiligen Schutzanzug für obdachlose Menschen, der aus einer Jacke besteht, die man mit einem Schlafsack verbinden kann, und der warm, wasserabweisend und feuerfest ist.

Die Idee dazu kam Timmer, als ein enger Familienfreund an Unterkühlung starb, während er obdachlos war. „What I felt was kind of uncomfortable, because I was making warm clothes and the person died on the street because he didn't have warm clothes, so it was just a very big conflict to me.“²⁰ Timmer entwarf daraufhin seinen Schutzanzug, den er entsprechend den Bedürfnissen von obdachlosen Menschen konzipierte. Die Obdachlosen, mit denen Timmer gesprochen hatte, hatten ihn auf die Idee einer zweigeteilten Schlafsack-Jacke gebracht, da sie eine vielseitigere Nutzung und sogar eine schnellere Flucht vor der Polizei ermöglichte.

Vor allem die Realisierung dieses Produkts ist interessant: Timmer konnte für die Produktion mehrere Unternehmen als Sponsoren gewinnen, was es möglich machte, die Schlafsack-Jacken für die Obdachlosen kostenlos anzubieten. Über die eigens gegründete Sheltersuit Foundation²¹ können sich weitere Sponsoren an der Produktion und Verteilung dieser Schutzanzüge beteiligen, wodurch das Projekt auch zukünftig noch weiterentwickelt werden kann.²²

Der Vergleich zwischen den Arbeiten von Orta und Timmer zeigt, dass sich in beiden Fällen die Künstlerin und der Designer an eine Randgruppe der Gesellschaft wendeten und im Austausch mit dieser ein Produkt entwarfen, das den harten Lebensbedingungen auf der Straße möglichst optimal trotzen soll. Da die Objekte die Not von Hilfsbedürftigen lindern sollen, die selbstständig dazu nicht in der Lage sind, und da der Markt solche Objekte aufgrund der mangelnden Kaufkraft der Betroffenen nicht produziert und vertreibt, lassen sich der Entwurf und die Herstellung dieser Objekte als moralische Handlungen bewerten. Bas Timmers Schlafsack-Jacken wird eine moralische Bedeutung zugesprochen, weil sie den Obdachlosen einen Schutzraum bieten und weil sie durch Sponsoren auch finanzierbar und damit realisierbar sind. Lucy Ortas Wohn-Kleider werden hingegen als moralisch angesehen, da an ihnen die Not der Obdachlosen und mögliche Lösungs-

¹⁹

Ohne Autor*in, Bas Timmer's Sheltersuit Offers a Portable, Durable Shelter for the Homeless, in: *designboom*, 20.02.2020 (15.07.2021).

²⁰

Annie Davidson, Meet the Dutch Clothing Brand Making Coats to Save the Lives of Unhoused People. Designer Bas Timmer is Upcycling Luxury Fabrics from the Likes of Chloé and LVMH for a Good Cause, in: *Robb Report*, 22.03.2022 (22.06.2022).

²¹

[Sheltersuit Foundation](#) (15.07.2021).

²²

Zu den Sponsoren zählte u. a. die Firmen Tencate, Chloé, Maersk, caritas, auping, RE/DONE, Start Foundation, Rotary, JOMO Fashion, SECRIID und Gift of the Givers.



[Abb. 2]
Bas Timmer, Sheltersuit (Schlafsack-Jacken), New York, 2020, Fotograf Tony Dočekal, Privateigentum, [Pressebilder](#) (15.06.2020).



[Abb. 3]
Bas Timmer, Sheltersuit (Schlafsack-Jacken), Lesbos, 2017, Fotograf Michiel Kole, Privateigentum, [Pressebilder](#) (15.06.2020).

ansätze visualisiert und reflektiert werden, auch wenn die Entwürfe für Museen bestimmt sind. Diese Form von Kunst kann als Impuls dienen, durch welchen Handlungen angestoßen und realisierbare Projekte entwickelt werden können. Der Vergleich verdeutlicht, wie moralische Bedeutung produziert und zugeschrieben wird. Nicht das Objekt ist moralisch, sondern als moralisch werden die damit ausgeführten beziehungsweise ausführbaren Handlungen bewertet. Die Untersuchung der Wohn-Kleider und der Schlafsack-Jacken zeigt jedoch auch, dass an ein Kunstwerk und an ein Gebrauchsprodukt unterschiedliche moralische Erwartungen herangetragen werden.

II. Das Thema Flucht und Vertreibung in seiner moralischen Bedeutung

In einem zweiten Vergleich werden die Modenschau *Afterwords* von Hussein Chalayan, die Installation *#SafePassage* von Ai Weiwei sowie die Miniaturboote von Banksy analysiert. Die Gegenüberstellung soll deutlich machen, dass das Thema der Flüchtlingskrise mit verschiedenen Objekten verknüpft werden kann, die dadurch eine moralische Bedeutung erhalten. Gezeigt werden soll, wie die Handlungen der Produzent*innen bei ihrer Beschäftigung mit moralischen Themen hinterfragt und ihre eigene moralische Integrität auf den Prüfstand gestellt werden.

II.1. *Afterwords* von Hussein Chalayan

Der Designer Hussein Chalayan präsentierte seine Herbst-/Winterkollektion am 16. Februar 2000 in der Show *Afterwords* im Sadlers Wells Theatre in London [Abb. 4].²³ Die Show bestand aus einer schlichten weißen Bühne, die lediglich mit einem runden Wohnzimmertisch, vier Sesseln im Design der 1950er Jahre, einem großen Fernseher und einem Fenster ausgestattet war. Musikalisch begleitet wurde die Show von einem Frauenchor, der hinter dem Fenster stand und schrill und durchdringend bulgarische Lieder sang. Da das Fenster mit einem weißen Tuch verhangen war, konnte das Publikum den Chor nur vage erkennen. Trotzdem konnte es dem Auftritt des Chores gut folgen, da gleichzeitig auf dem großen Fernseher eine Übertragung zu sehen war.

Die Show begann mit dem kurzen Auftritt einer fünfköpfigen Familie, die auf Hockern kurz platznahm und danach den Raum wieder verließen. Anschließend traten Models aus einer versteckten Tür auf die Bühne und präsentierten die jeweiligen Stücke der Kollektion, indem sie einmal um die Wohnzimmerngarnitur schritten. In der letzten Szene trugen die Models einfache Unterkleider, traten hinter die Sessel, lösten deren Bezüge ab, die sich in Kleider verwandeln ließen und zogen sie an. Diese Kleidungsstücke waren

²³

Hussein Chalayan (Ausst.-Kat. Groningen, Groninger Museum), hg. von Caroline Evans, Suzy Menkes, Chris Moore, Rotterdam 2005, 80.



[Abb. 4]
Hussein Chalayan, Afterwords, Autumn/Winter 2000, Fotografien von Chalayan A/W00,
Privateigentum, hier zit. nach: *Hussein Chalayan* (Ausst.-Kat. Groningen, Groninger
Museum), hg. von Caroline Evans, Suzy Menkes und Chris Moore, Rotterdam 2005, 88.

mit Zusätzen versehen. Ein Kleid war mit einer Handtasche verbunden und ein anderes hatte eine Tasche für einen Regenschirm.²⁴ Anschließend klappten Helfer die Sessel zusammen und die Models konnten sie wie kleine Koffer davontragen. Selbst der Tisch war transportabel, sein Mittelteil ließ sich herausnehmen, sodass ein Model den Tisch an ihrer Hüfte befestigen konnte. Der Tisch, der aus unzähligen konzentrischen Ringen bestand, hing wie ein Rock an dem Model herunter. Am Ende der mit „stehenden Ovationen“²⁵ aufgenommenen Show war die Bühne leergeräumt.

Für das Publikum hatte das geschilderte Geschehen zunächst weder eine politische noch eine moralische Bedeutung. Vielmehr schien es lediglich um die Präsentation von Arbeiten eines an der Schnittstelle zwischen Mode und Design agierenden Designer zu gehen, der Mobiliar entworfen hatte, das sich in Kleidung umwandeln ließ. Dies belegt unter anderem der Artikel aus der *Süddeutschen Zeitung*, in dem Raphael Honigstein beschreibt, wie sich die „Sitzbezüge der Stühle als futuristische Kimonos entpuppen“²⁶. Aus Sicht des Journalisten ist das „ein brillanter Zaubertrick“²⁷, auch wenn er konzediert, dass Chalayan damit „auch auf den englischen Ausdruck von ‚emotional baggage‘ anspielte“²⁸. Honigstein scheint damit auf die Pressemitteilung zu verweisen, in der Chalayan seine Show erklärte. Für Chalayan stellte die Show laut dieser Pressemitteilung zufolge aber nicht nur eine rein ästhetische und funktionale Auseinandersetzung mit Mode und Design dar, sondern er knüpfte daran weitere Bedeutungen: Das Thema der Show, so Chalayan, sei Flucht und Vertreibung. Anlass war für ihn der Kosovokrieg 1998–1999 zwischen der paramilitärischen albanischen Organisation UÇK, die für die Unabhängigkeit des Kosovo kämpfte, und den Ordnungskräften der Bundesrepublik Jugoslawien. Der Krieg zwang unzählige Zivilisten dazu, ihre Heimat zu verlassen. Chalayan erklärte, dass er das Thema der Vertreibung aufgegriffen habe, da es seine eigene Geschichte widerspiegele. Der britische Modeschöpfer türkisch-zypriotischer Herkunft wurde 1970 in Nikosia geboren und hatte die Folgen des Zypernkriegs miterlebt. In den 1970er Jahren hatten die griechischen Nationalisierungsbestrebungen und die damit einhergehenden Pogrome und ethnischen Säuberungen unter der türkisch-zypriotischen Bevölkerung zur türkischen Invasion geführt, die in der Teilung des Landes

24

Judith Clark, Migration, in: Robert Violette (Hg.), *Hussein Chalayan*, New York 2011, ohne Seiten.

25

Raphael Honigstein, Am Zaum der Zeit, in: *Süddeutsche Zeitung*, 23.02.2000, 18.

26

Ebd.

27

Ebd.

28

Ebd.

resultierte. Chalayans Familie verließ 1982 Zypern und zog nach London.

Chalayan verband seine Show demnach mit seinen persönlichen politischen Erfahrungen und erhoffte sich eine Rezeption, die den damals aktuellen Kosovokrieg reflektierte. Die mit der Show verbundenen moralischen Wertvorstellungen sind allerdings nicht offenkundig sichtbar. Weder das Bühnenbild noch die Kleidung erinnern an Krieg, Flucht, Elend, Verzweiflung oder Not, ganz im Gegenteil, die teilweise engen und langen Kleider erscheinen ungeeignet für die Flucht. Dieser Eindruck wird noch durch die modischen Schuhe und die hohen Steckfrisuren der Models verstärkt. Die Verknüpfung zwischen der Show und dem Thema Krieg und Flucht erfolgte lediglich durch die Pressemitteilung und durch Interviews mit Chalayan, die in Zeitschriften und Katalogen veröffentlicht wurden.

So beschreibt Chalayan etwa die Wohnzimmergarnitur als ein tragbares Zuhause: „Like in Afterwords a/w 2000, in which I presented a portable home.“²⁹ Er erklärte, dass die Frage, was man im Falle einer Flucht mitnehmen würde, ihn zu der Show ermutigt habe: „What do you take with you when you have to abandon hearth and home? That’s a question I’ve often asked myself – and my mother too.“³⁰ Auch stellte sich der Designer die Frage, ob die Objekte durch eine Kaschierung vor Plünderung geschützt werden könnten: „A part of the idea was camouflage, so that things could be left in an obvious place and still be there when people came home again. That was part of the concept behind the dresses, that they were something valuable disguised as chair covers that no one would take.“³¹

Mit diesen beiden Überlegungen vermittelte Chalayan den Eindruck, dass seine Möbel-Kleider für den realen Gebrauch gedacht seien und er nach umsetzbaren Lösungen suchte. Dieser Eindruck wird dadurch unterstützt, dass die Kleidung der *Afterwords*-Kollektion für den alltäglichen Gebrauch produziert wurden. Seine Möbel-Kleider haben jedoch eine andere Funktion.

Modenschauen haben sich in den letzten Jahrzehnten stark verändert. Während sie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts tragbare Alltagsmode präsentierten, sind die Kleidungsstücke in der zweiten Hälfte immer exquisiter geworden, sodass sie nur noch zu wenigen Anlässen getragen werden können. Bis heute ist das Ziel einer Modenschau, dass die Designer*innen ihr ganzes Können zeigen. Allerdings spielt die Tragbarkeit der Kleidung zunehmend

29

Hussein Chalayan, zit. n.: José Teunissen, Interview mit Hussein Chalayan, in: *Woman by: Vivienne Westwood, Christian Dior Couture, [...] (Ausst.-Kat. Utrecht, Centraal Museum)*, hg. von Maarten Spruyt und José Teunissen, Utrecht 2003, 67.

30

Ebd.

31

Hussein Chalayan, zit. n.: Bradley Quinn, A Note: Hussein Chalayan, Fashion and Technology, in: *Fashion Theory* 6, 2002, 359–368, hier 361.

eine untergeordnete Rolle, stattdessen sollen die Shows durch spektakuläre Inszenierungen Aufmerksamkeit für das Label generieren. Modenschauen gleichen Theatervorführungen und bewegen sich so im Zwischenbereich von Kunst und Leben, von Realität und Fiktion. Auch Chalayans Show *Afterwords* gehört teilweise in diesen fiktiven, künstlerisch-kulturellen Bereich. Zwar hatte er die präsentierte Kleidung seiner neuen Herbst-/Winterkollektion für den alltäglichen Gebrauch produziert. Doch seine Möbel-Kleider scheinen eher der künstlerischen Inszenierung zu dienen. Mit ihnen lassen sich Zeitphänomene sowie historische Ereignisse thematisieren – im Alltag nutzbare Objekte, die Migranten bei der Flucht mitnehmen könnten, sind sie hingegen nicht.

Trotzdem werden Chalayans Möbel-Kleider in Artikeln und Aufsätzen immer wieder als alltagstauglich beschrieben, und das, obwohl die Möbel-Kleider nicht wie der Rest der Kollektion in Produktion gingen. Mit teilweise grotesken Kommentaren wird die Nutzbarkeit der Objekte für Migranten dargestellt. So argumentiert beispielsweise der Modejournalist und Kurator Bradley Quinn: „It is significant that they transported the garments by bringing them into contact with the body, rescuing them as one would carry a child to safety. Again, this referenced Chalayan’s family experience.“³²

Dabei muss jedoch festgehalten werden, dass sich der Autor vornehmlich an den Äußerungen des Designers orientieren. Quinns Bezug auf Chalayans Kindheit beruht auf dessen eigenen äußerst emotionalen Schilderungen:

Things like that happened to my family in Cyprus. I heard stories about things that happened to them and everyone else. Somehow people would sneak back to their homes to get things that belonged to them – which they weren’t allowed to do – so I was also showing how a space could be emptied little by little, almost in secret. [...] All those things happened when I was a kid, but nobody forgets it.³³

Chalayans Erklärung seiner subjektiven Motivation und die Inaus-sichtstellung, dass die Objekte wirklich einsetzbar seien, veran-lasste einige der Autor*innen gar zu der Annahme, dass Migran-ten diese Gegenstände, die ihre Identität und Kultur definieren, mitführen könnten. So führt die Politikwissenschaftlerin Damla Bayraktar-Aksel aus: „Since the artist designs the clothes as por-table private properties, the immigrants can carry these items that define their identities and cultures during their unwanted jour-

³²
Ebd.

³³
Ebd.

neys.“³⁴ Bayraktar-Aksel sieht ferner einen Identitätsverlust, wenn die Migranten ihre Möbel zurücklassen müssen: „Hussein Chalayan challenges the historical context in which the immigrants had to leave behind their possessions and lose their identity because of their unportable quality of the objects.“³⁵ Dass der Identitätsverlust bei Migrant*innen jedoch nicht nur an einzelnen Möbelstücken hängt, wird hier nicht weiter ausgeführt.

Mit den Möbel-Kleidern für seine Show begibt sich Chalayan auf eine künstlerische Ebene und bedient sich künstlerischer Methoden, wenn er gesellschaftsrelevante Phänomene thematisieren möchte, die weit über den eigentlichen Modediskurs hinausgehen. Seine Produkte erhalten somit nicht über eine entsprechende Produktion oder Distribution eine moralische Bedeutung, vielmehr versucht Chalayan über die Thematisierung gesellschaftlicher Probleme diese moralische Bedeutung zu stimulieren.

Vor allem Kunstobjekte bieten diese Möglichkeit der Reflexion, da sie aus dem realen Zusammenhang in den fiktiven Bereich verlagert sind. Dass die Realität mittels Fiktion oft besser erkannt werden kann, beschreibt beispielsweise der belgische Künstler Marcel Broodthaers: „Mit Hilfe der Fiktion ist es möglich, die Realität zu erfassen und gleichzeitig auch das, was sie verbirgt.“³⁶ Auch die Bühne einer Modenschau suggeriert einen fiktiven Ort, an dem auf reale gesellschaftspolitische Themen aufmerksam gemacht wird.

Dass Chalayans Möbel-Kleider gleich nach der Show in der Ausstellung „Century City“ (2001) in der Tate Modern in London gezeigt wurden, verdeutlicht, wie gut er künstlerische Methoden und Strategien anwendete.³⁷ Seine Mode-Design-Objekte haben allerdings nur auf einer symbolischen Ebene Relevanz, sofern sie gesellschaftsrelevante Reflexionen anstoßen, praktisch umgesetzt werden können sie aber nicht. Letzteres ist für den Kunstdiskurs, wie bei Orta, wenig relevant, dafür ist es umso wichtiger, dass an den ausgestellten Objekten gesellschaftliche Konnotationen sichtbar und nachvollziehbar sind. Dies zeigt, wie schwer es ist, Chalayans Möbel-Kleider einzuordnen. Sie oszillieren zwischen Realität und Fiktion sowie zwischen Mode, Design und eben auch Kunst. Dabei untergräbt Chalayan jedoch seine eigenen Absichten, wenn er die fiktive Bühnensituation verlässt und die Anwendbarkeit seiner Objekte in Aussicht stellt.

³⁴

Damla Bayraktar-Aksel, *Transnationalism and Hybridity in the Art of Hussein Chalayan*, in: *Trespassing Journal* 1, 2012, 4–17, hier 9.

³⁵

Ebd., 10.

³⁶

Marcel Broodthaers, *Museum für moderne Kunst – Abteilung der Adler*, in: *heute Kunst* 1, 1973, 18–23, hier 20.

³⁷

Century City. Art and Culture in the Modern Metropolis (Ausst.-Kat. London, Tate Modern), hg. von Iwona Blazwick, London 2001, 92f.

Chalayan bedient sich somit den Themen Flucht und Vertreibung, um seine Designobjekte und sich selbst in einem moralischen Kontext zu verorten. Doch genau dies macht auch die Ambivalenz seiner Möbel-Kleider aus. Produkte mit einem moralischen Image haben einen großen Markt – Chalayans Objekte erhalten durch die Pressemitteilung und Chalayans Kommentare diese moralische Aufladung, erfüllen dadurch ein wichtiges Kaufkriterium und bekommen mithilfe des Spektakels die Aufmerksamkeit der Käufer*innen – ein Mechanismus, durch den sie zu nichts anderem als einem Kaufprodukt werden.

II.2. #SafePassage von Ai Weiwei

Das Thema Flucht und Vertreibung beherrscht seit 2015 in vielfacher Weise auch das Werk von Ai Weiwei³⁸ und ist Leitmotiv in vielen seiner filmischen, fotografischen, skulpturalen und installativen Arbeiten. So verwendete Ai Weiwei #SafePassage als Titel einer Ausstellung im Amsterdamer Fotografiemuseum *foam* (2016).³⁹ Hier stellte er neben zwei Marmorskulpturen Filmmaterial aus, das seine Reise durch Flüchtlingslager im Mittelmeerraum dokumentierte.⁴⁰ Die niedrige Auflösung der mit dem Smartphone aufgenommenen Bilder und der scheinbar spontane Blick vermitteln unverstellt das Leben in dieser krisenhaften Situation. Die Bilder wurden von Ai Weiwei so arrangiert, dass der Eindruck eines großen Fotoalbums an der Wand entsteht. Tatsächlich aber bilden sie zusammenhängende Bildserien, die kleine Geschichten erzählen. Die einzelnen Narrative springen zeitlich und räumlich, sodass eine Dynamik entsteht, die der Hektik des Lebens in den Flüchtlingslagern entspricht. Thematisch fangen die Bildserien dabei vorwiegend ein, wie die Menschen in den Lagern den Alltag zu bewältigen versuchen sowie die schweren Bedingungen, mit denen die Flüchtlinge zurechtkommen müssen, während die Helfer*innen versuchen Optimismus zu verbreiten. Zwischen den beiden Personengruppen tritt der Künstler immer wieder selbst mit Selfies in Erscheinung. Ein Film auf einem Monitor zeigt ein ziellos dahinschwimmendes Schlauchboot, in dem sich eine Babyflasche, ein Hemd und ein Stiefel befinden, was darauf hindeuten könnte, dass das Boot von einer Familie genutzt wurde.

In der Mitte der beiden Ausstellungsräume in Amsterdam waren zwei Marmorskulpturen in Form von zwei übereinanderge-

³⁸

Ai Weiwei wurde am 3. April 2011 von der chinesischen Polizei verhaftet, nach seiner Freilassung im Juni 2011 behielt diese bis zum 22. Juli 2015 seinen Pass ein. Danach nahm er eine Gastprofessur in Berlin an und reiste viel, insbesondere auch in die Flüchtlingslager im Mittelmeerraum.

³⁹

Die Ausstellung #SafePassage wurde vom 16. September – 7. Dezember 2016 im *foam* in Amsterdam gezeigt (05.08.2020).

⁴⁰

Tom Coggins, #SafePassage. Ai Weiwei And The Refugee Crisis, 11.10.2016 (05.08.2020).

legten Rettungsringen zu sehen. Marmor ist das traditionelle künstlerische Bildhauermaterial, das seit der griechischen und römischen Antike verwendet wurde, und steht hier als solches – wie so oft bei Ai Weiwei – im Widerspruch zum Material des dargestellten Gegenstands. Die rettende Funktion wird dem Ring mithin durch das Material genommen. Den Betrachter*innen bleibt einzig die Reflexion über die rettenden Maßnahmen für Flüchtlinge, die durchgeführt oder unterlassen werden. Der Materialwechsel vom Plastik zum kostbaren Marmor, den Ai Weiwei in seiner Arbeit vornimmt, lässt sich daher als eine Transformation in den Bereich des Symbolischen und der Kunst verstehen.⁴¹

Im Jahr 2016 verwendete Ai Weiwei den Titel *#SafePassage* [Abb. 5] erneut für eine weitere Arbeit, bei der er Schwimmwesten an den Portikus-Säulen des Konzerthauses am Gendarmenmarkt in Berlin platzierte.⁴² Zwischen den Portikus-Säulen hing ein aufblasbares und mit den Worten *#SafePassage* beschriebenes Boot [Abb. 6]. Das Schlauchboot und die Westen stammten von Flüchtlingen, die über das Mittelmeer auf die griechische Insel Lesbos geflüchtet waren. Die für die Arbeit genutzten Schwimmwesten erhielt Ai Weiwei von einem Bürgermeister, als er Lesbos besuchte, wie er selbst berichtete: „Auf der kleinen Insel liegen über 500.000 Schwimmwesten herum. Es sieht aus, als würden sie schon zur Landschaft gehören. Der Bürgermeister wusste auch nichts damit anzufangen.“⁴³ Anlass der temporären Installation war eine am 15. Februar 2016 stattfindende Gala der Initiative *Cinema for Peace*, bei der Ai Weiwei als Jurymitglied für die Nominierungen mitverantwortlich war.

Die Schwimmwesten sind ein gutes Beispiel dafür, wie Objekte im Alltag und in der Kunst einem moralischen Bedeutungswandel unterliegen können. Schwimmwesten werden auf kleineren Booten unter Segel und Motor meist permanent sowie auf größeren Booten in als gefährlich eingestuften Situationen angezogen. Sie versprechen Schutz bei einem Unfall und sollen einen über Bord gegangenen Passagier vor dem Ertrinken retten, insbesondere, wenn er nicht schwimmen kann oder bewusstlos geworden ist. Schwimmwesten symbolisieren wegen dieser Funktionen Sicherheit und stehen für ein gewissenhaftes Handeln zum Schutz der Passagiere.

41

Ohne Autor*in, Kapitel III, in: Susanne Gaensheimer, Doris Krystof, Falk Wolf, *Ai Weiwei*, München 2019, 91–93, hier 93.

42

Ähnliche Projekte folgten: In *F Lotus* (2016) arrangierte Ai Weiwei in den riesigen Wasserbecken vor dem Belvedere in Wien 1005 Schwimmwesten zu Lotusblüten-Formationen (fünf Westen je Blüte, angeordnet wie ein kalligrafisches «F»). In Florenz montierte er 22 orangefarbige Schlauchboote vor die Fenster der Belle Etage des Palazzo Strozzi. Der Titel dieser Arbeit, *Reframe* (2016), bezog sich auf die neue Rahmung der Fenster. In der Installation *Soleil Levant* (2017) füllte er die Fenster der dänischen Kunsthal Charlottenborg in Kopenhagen mit mehr als 3500 Schwimmwesten.

43

Ai Weiwei in: [Kunstprojekt von Ai Weiwei mit Schwimmwesten von Flüchtlingen](#) (28.06.2022).



[Abb. 5]
Ai Weiwei, #SafePassage, 2016, Berliner Konzerthaus in Schwimmwesten und mit Schlauchboot, Fotografien von Stefanie Loos/Reuters, hier zit. nach: Sandra Dassler, Ai Weiwei hüllt Konzerthaus in Rettungswesten, in: *Der Tagesspiegel*, 14.02.2016 (23.07.2020).



[Abb. 6]
Ai Weiwei, #SafePassage, 2016, Berliner Konzerthaus in Schwimmwesten und mit Schlauchboot, Fotografien von Stefanie Loos/Reuters, hier zit. nach: Sandra Dassler, Ai Weiwei hüllt Konzerthaus in Rettungswesten, in: *Der Tagesspiegel*, 14.02.2016 (23.07.2020).

Ihre Bedeutung hat sich jedoch gewandelt, seit es vermehrt zu Schiffsunfällen von Flüchtlingen im Mittelmeer kommt, obwohl von den Insassen Schwimmwesten getragen werden. Die meisten Schlauchboote, mit denen sich Flüchtlinge auf den Weg nach Europa machen, sind für die Überquerung des Mittelmeeres untauglich; hinzu kommt, dass sie oft überbesetzt sind – das Tragen von Schwimmwesten auf solchen Schiffen ist fast widersinnig. Das Bild der mit Schwimmwesten ausgestatteten, dicht an dicht gedrängten Passagiere steht für ein von Profitgier getriebenes, unmoralisches Handeln von Schlepperbanden sowie für das ausweglose Handeln der Flüchtlinge, die ihr eigenes Leben riskieren, um irgendwann einmal in Sicherheit zu leben.

Die Schwimmwesten bieten hier vielfach nicht mehr den suggerierten Schutz. Zwar sind sie durch ihre Signalfarbe gut sichtbar, jedoch ist ihr billiges Kunststoffmaterial oft nicht tragend, sondern saugt sich im Gegenteil mit Wasser voll und zieht die Träger*innen in die Tiefe.⁴⁴ Doch auch funktionsfähige Schwimmwesten bieten über Bord gefallenen Passagieren nur kurzfristig Schutz, denn meist ertrinken diese nicht, sondern sterben schon vorher an Unterkühlung. Schwimmwesten bieten nur dann Schutz, wenn die Träger*innen schnell wieder an Bord kommen. Sollte das ganze Boot untergehen, haben die Träger*innen kaum eine Überlebenschance.

Während Schwimmwesten also bis vor einigen Jahren sinnbildlich für ein verantwortungsbewusstes Handeln standen, symbolisieren sie heute im Kontext der andauernden Flüchtlingskrise ein verantwortungsloses, unmoralisches Handeln. In diesem Sinne fungieren die Schwimmwesten in den Werken von Ai Weiwei als Sinnbild für die dramatische Flüchtlingssituation an den Grenzen Europas, für die überladenen Boote auf dem Mittelmeer und vor allem für das Schicksal der Ertrunkenen:

Ich glaube, mit der Flüchtlingskrise treffe ich den Nerv der Zeit. Wie denken wir eigentlich über unsere grundlegenden Werte, wie die Würde des Menschen? Wie ist die Menschenrechtssituation in Europa und der ganzen Welt? Die Lage hat sich zuletzt sehr dramatisch entwickelt.⁴⁵

Trotz der klaren Botschaft der Arbeit *#SafePassage* bleibt zunächst die Frage offen, warum Ai Weiwei gerade die Portikus-Säulen des Konzerthauses gewählt hat und nicht die Portikus-Säulen des gegenüberliegenden Französischen Doms. Der Französische Dom, der heute die zwischen 1701 und 1705 errichtete Französische Friedrichstadtkirche und den zwischen 1780 und 1785 östlich angebauten Kuppel dom vereint, wurde ursprünglich für die reformierten

⁴⁴
Ebd.

⁴⁵
Ebd.

Glaubensflüchtlinge aus Frankreich, die Hugenotten, erbaut.⁴⁶ Die Kirche, die historisch für eine gelungene Willkommenskultur steht, wäre somit ein idealer Ort für ein Mahnmal für die ums Leben gekommenen Flüchtlinge gewesen. Der Grund, warum das Konzerthaus und nicht der Französische Dom für Ai Weiweis Arbeit ausgewählt wurde, liegt darin, dass das Projekt anlässlich der Galaveranstaltung der Initiative *Cinema for Peace* entstanden ist, die eben im Konzerthaus stattfand.

Wie wenig jedoch Kunstwerke mit moralischen Konnotationen und Galaveranstaltungen zusammenpassen, verdeutlicht dieses Event.⁴⁷ Der Gegensatz zwischen der von vielen Prominenten in sehr extravaganten und teuren Outfits besuchten Veranstaltung und den Schwimmwesten sowie dem Schlauchboot hätte kaum größer sein können, was auch vielfach kontrovers diskutiert wurde. *Cinema for Peace* unterstützt den Refugee-Film und nominierte für die Gala den Film *A Syrian Love Story*. Ai Weiwei gehörte der Jury an und beschenkte jeden Gast mit einer goldenen Notfalldecke, die sich die Gäste um die Schulter wickeln sollten. Doch die Notfalldecken, die unter anderem an Flüchtlinge nach einem Schiffsunglück verteilt werden, wandelten sich in diesem Ambiente zu einem luxuriösen Accessoire, das den Glamourfaktor unterstützte.⁴⁸

So, wie die Galaveranstaltung Gegenstand von Kontroversen war, so scheiden sich auch im Hinblick auf die Position des politisch engagierten Künstlers Ai Weiwei die Geister: Er wird mal als selbstloser Verfechter der Menschenrechte, mal als Opportunist angesehen, der als Werkzeug des neoliberalen Westens gegen China mobilisiert, mal gilt er als Rebell, mal als Narr.⁴⁹ Und so widersprüchlich, wie der Künstler wahrgenommen wird, so verschieden fallen auch die Urteile über seine Kunst aus. Für Wolfgang Ullrich etwa sind die dicht gehängten Schwimmwesten an den Säulen des Konzerthauses

ein denkbar ungeeignetes Mittel, um die Leiden und Nöte der einzelnen Betroffenen erfahrbar zu machen, die hier noch abstrakter als ohnehin schon auf die bloße Menge reduziert werden. Das Bild der Installation bestätigt vielmehr sogar noch Assoziationen derer, die die Grenzen am liebsten dichtmachen würden: Klebten die Westen nicht wie

⁴⁶

Die Französische Friedrichstadtkirche zu Berlin, 1707, 1905, 1944, 1983, hrsg. von Kuratorium der Französische Friedrichstadtkirche zu Berlin, Berlin 1985.

⁴⁷

Sophie Albers Ben Chamo, Feiern bis die Schwimmweste kracht, in: *Stern*, 16.02.2016 (15.08.2020).

⁴⁸

Selbst die wenig gesellschaftskritische Zeitschrift *Stern* problematisierte die Veranstaltung. Auffällig ist auch, dass in den neuesten Publikationen zu Ai Weiweis das Flüchtlingsthema zwar ausführlich besprochen wird, jedoch die Arbeiten zum Thema *#SafePassage* kaum erwähnt werden. Siehe dazu: Hans Werner Holzwarth (Hg.), *Ai Weiwei*, Köln 2019; Gaensheimer, Krystof, Wolf, Ai Weiwei.

⁴⁹

A. William Callahan, Die Kunst der Politik, in: Holzwarth, Ai Weiwei, 467–471, hier 467.

aggressive Parasiten an den Säulen und damit an einem
Symbol abendländischer Hochkultur?⁵⁰

Indem Ai Weiwei in dieser Arbeit nicht ein Einzelschicksal thematisiert – so, wie es in unzähligen Berichten gemacht wird, die die Leser*innen zur Mitgefühl und dadurch zum Spenden animieren sollen –, sondern den Aspekt der (Flüchtlings-)Masse wählt, schürt er aus der Sicht von Ullrich die „Angst vor Überfremdung“. So, wie die Schwimmwesten die Säulen verdecken, so überfluten die Flüchtlinge die westliche Welt. Ullrich ist gar der Meinung, dass die Westen sich „in ihr Gegenteil verkehren und Ressentiments fördern“⁵¹ könnten. Friederike Sigler schließt sich Ullrichs Meinung an und hält #SafePassage für „ungeeignet, um die ‚Flüchtlingskrise‘ darzustellen, deren Komplexität sowie das unaussprechbare Leid der Menschen sich einer solchen Repräsentation schlicht entziehen“.⁵²

Doch was macht nun #SafePassage mit den Betrachter*innen? Ai Weis Arbeiten, für die er Schwimmwesten verwendet, sind durch deren Signalfarbe und die Menge der Westen daraufhin angelegt, Aufmerksamkeit zu generieren und eine emotionale Reaktion der Betrachter*innen herbeizuführen. Der US-amerikanische Psychologe Paul Bloom unterscheidet in seinen Untersuchungen zwischen Empathie (*empathy*) und Mitgefühl (*compassion*) und empfiehlt, in der Flüchtlingsfrage nicht empathisch zu sein, sondern Mitgefühl zu haben. „Empathie heißt: Ich fühle das, was ein anderer Mensch fühlt. Mitgefühl bedeutet: Ich kümmere mich um den anderen, ich Sorge für ihn.“⁵³ Bei Empathie können sich nach Bloom zusätzlich zu den miterlebten noch weitere Gefühle einstellen, beispielsweise bei einer Gewalttat Rachedgedanken gegenüber den Täter*innen. Empathisch motivierte Gefühle sind sehr subjektiv – ein Mensch hilft eher Menschen, die ihm ähnlich sind, die die gleiche Hautfarbe haben, dieselbe Kultur teilen oder ähnliche Erfahrungen gemacht haben. Angesichts dessen ist Empathie laut Bloom in der Flüchtlingskrise eher problematisch und könne Hilfsbereitschaft sogar verhindern. Stattdessen sei Mitgefühl die richtige Haltung, denn Mitgefühl basiere weniger auf eigenen Erfahrungen

50

Wolfgang Ullrich, Kunst und Flüchtlinge. Ausdeutung statt Einfühlung, in: *Perlentaucher. Das Kulturmagazin*, 20.06.2016 (19.09.2020).

51

Ebd.

52

Sigler macht weiter darauf aufmerksam, dass es sich bei den Westen um keine Readymades handelt, denn es seien zwar vorgefundene Objekte, doch nicht alle seien funktionsfähig. In der Tat handelt es sich nicht um Readymades, allerdings sieht Sigler nicht, dass die Schwimmwesten *Objets trouvés* sind, die gerade durch die Gebrauchsspuren auf das Schicksal der Flüchtlinge verweisen. Siehe dazu: Friederike Sigler, Ai Weiwei und die Politik des Lebens, in: Gaensheimer, Krystof, Wolf, Ai Weiwei, 145–152, hier 146.

53

Anna Gielas, Ulrich Schnabel, Empathie blendet uns. Ein Gespräch mit dem Psychologen Paul Bloom, in: *Die Zeit*, 03.12.2015, 42. Siehe dazu auch: Tania Singer, Mathias Bolz (Hg.), *Mitgefühl. In Alltag und Forschung*, München 2013.

und führe so eher zu der Einsicht, dass ein Mensch in Not ist und diesem geholfen werden muss.⁵⁴

Empathie und Mitgefühl bilden zwar beide die Voraussetzung für moralisches Handeln, jedoch wird das Mitgefühl weniger durch andere Gefühle beeinflusst und führt dadurch eher zu einer moralischen Handlung. Ai Weiweis Arbeit scheint nun weniger auf die Empathie als vielmehr auf das Mitgefühl der Betrachter*innen zu zielen. Die Schwimmwesten werden zu Sinnbildern der Flüchtlingskrise. Sie stehen für eine Masse von Menschen, die unbeschreibliches Leid erfahren hat. Da jede für die Installation verwendete Schwimmweste von einem Flüchtling bei der Mittelmeerüberquerung getragen wurde, stehen sie gleichzeitig auch für das persönliche Leid eines Menschen, ohne dabei dessen Identität preiszugeben. Ob es sich dabei um eine Frau oder einen Mann handelte, welche Hautfarbe dieser Mensch hatte, wie alt er oder sie war und aus welchem Kulturkreis er oder sie stammten, verraten die Schwimmwesten nicht. Sie sagen auch nichts darüber aus, ob die Person die Flucht über das Meer überlebt hat oder nicht. Sie stehen nur für ein Einzelschicksal, für einen Menschen, der sein Land verlassen musste und dafür die lebensgefährliche Mittelmeerüberquerung riskiert hat. Die Schwimmwesten zielen darauf ab, Mitgefühl auszulösen, das eine moralische Handlung ermöglicht – in diesem Fall zwar nicht ein Handeln mit den Schwimmwesten oder dem Kunstwerk, sondern ein moralisches Handeln für die Flüchtlinge.

II.3. *Miniatur-Flüchtlingsboot und Seenotrettungsschiff von Banksy*

Der Street-Art-Künstler Banksy ist für seine Graffiti-Werke im öffentlichen Raum bekannt, deren Themen sich jeweils mit Bezug zum gewählten Ort präsentieren.⁵⁵ Politische und gesellschaftskritische Themen wie Krieg, Flucht und Vertreibung sowie die Flüchtlingskrise treten häufig auf. Ein Beispiel dafür ist das mit ca. 30 Flüchtlingsfigürchen vollbesetzte ferngesteuerte Miniatur-Flüchtlingsboot (90 × 38 × 42 cm), das Banksy 2015 für die Ausstellung *Dismaland* («trostloses Land») im ehemaligen Freizeitbad *Tropicana* im englischen Ferienort Weston-super-Mare entworfen hatte [Abb. 7].⁵⁶ Das Boot war eines von mehreren Flüchtlingsbooten, die

54

Bloom vergleicht dies mit dem Mitgefühl einer Arzt*in. Die Arzt*in muss erkennen, dass der Patient Hilfe benötigt, Mitleid für den Patienten ist dabei fehl am Platz.

55

Vergleiche dazu einige Graffitis, die das Flüchtlingsthema behandeln: Naomi Rea, Banksy Takes Aim at France's Callous Response to the Refugee Crisis With Poignant Murals in Paris, in: *artnet*, 25.06.2018 (15.08.2020).

56

Die Ausstellung *Dismaland* fand vom 21. August – 27. September 2015 statt. Banksy stellte für die selbst finanzierte Ausstellung zehn Werke her und lud weitere 58 Künstler*innen ein, unter ihnen Mike Ross, Jenny Holzer, Damien Hirst, Peter Kennard, Jimmy Cauty, Darren Cullen und den Street-Art-Künstler ESCIF. Auch Musiker*innen wie Run the Jewels, Pussy Riot und Massive Attack gaben kleine Konzerte auf dem Gelände. Mit der Ausstellung parodierte Banksy den bekannten Freizeitpark *Disneyland*, wobei er explizit darauf hinwies, dass die Ausstellung für Kinder ungeeignet sei. Pro Tag wurden 4.000 Kar-

zusammen mit einem Miniatur-Polizeiboot in einem Wasserbecken per Fernsteuerung manövriert werden konnten. Die Fernsteuerung wechselte dabei zufällig ihre Aktivierung, sodass mal ein Flüchtlingsboot und mal das Polizeiboot gelenkt wurde. Die dicht an dicht gedrängten Flüchtlingsfiguren tragen keine Schwimmwesten. Wie gefährlich die dargestellte Überfahrt ist, verdeutlichen jedoch die im Becken treibenden Leichen der über Bord Gefallenen.

Die Boote erinnern an Kinderspielzeuge, mit denen zu Wasser Wettfahrten stattfinden. Ein wesentlicher Spaßfaktor dieser Kinderspielzeuge liegt darin, dass die Boote sich gegenseitig überholen, abdrängen oder gar rammen. Der für eine Leistungsgesellschaft typische Wettkampfgedanke, der den Kindern mit solchen Spielen schon frühzeitig antrainiert wird, wird jedoch in Banksys Arbeit insofern konterkariert, als die Steuernden ohne eigenen Einfluss abwechselnd mal das eine und mal das andere Boot bewegen. Gleichzeitig unterstreichen die Leichen die Gefahr für die Geflüchteten an Bord sowie das traurige Ende einer Leistungsgesellschaft, in der jeder nur an sein eigenes Glück denkt und der Tod der Flüchtlinge als selbstverschuldet abgetan wird. Das Spielerische und Kindliche von Banksys Arbeit verdeutlicht dabei das groteske und menschenverachtende Handeln den Flüchtlingen gegenüber.

Die Arbeit reflektiert den Umgang mit Flüchtlingen und lässt die Betrachter*innen über ihre Haltung ihnen gegenüber sowie die eigenen Handlungsmöglichkeiten nachdenken. Doch Banksy scheint nicht nur die Zuschauer*innen zum Nachdenken animieren zu wollen, sondern er hinterfragt auch seine eigene Position und seine eigenen Möglichkeiten zum moralischen Handeln. Sein politisches Engagement für die Flüchtlinge ging über die Ausstellung hinaus: Das Baumaterial wurde nach Beendigung von *Dismaland* nach Calais transportiert und diente dort zum Aufbau einer Flüchtlingsunterkunft. Damit wurde seine Arbeit nicht nur „zum politischen Statement gegen die britische Regierung und ihre Haltung zur Flüchtlingsfrage“⁵⁷, sondern auch zum aktiven Einsatz für Flüchtlinge.

Eine weitere Aktion zur Unterstützung von Flüchtlingen initiiert Banksy im Dezember 2019, als er ankündigte, eines der Miniatur-Flüchtlingsboote zu verlosen. Die Verlosung endete am 22. Dezember 2020. Wer das Gewicht der Skulptur aus Glasfasern und Kunstharz am genauesten schätzte, gewann. Ein Los kostete 2 Pfund und der Erlös ging vollständig an die Flüchtlingshilfe. Die Verlosung erfolgte über die Internetseite des Londoner Pop-up-Ladens *Choose Love*, dessen kompletter Gewinn der Flüchtlingshilfe zugutekam.⁵⁸ Auch bei dieser Aktion wurde also das Kunstobjekt

ten für drei bis fünf Pfund verkauft. Siehe dazu: Steven Morris, Banksy Fans Flock to Weston-Super-Mare after Dismaland Show Rumours, in: *The Guardian*, 18.08.2015 (13.09.2020).

⁵⁷

Ulrich Blanché, Banksy – „Dis-is-ma-Land“, in: *arthistoricum*, 29.09.2015 (13.09.2020).

⁵⁸

Choose Love, Emergency Afghanistan Earthquake Fundraiser (13.09.2020).



[Abb. 7]

Banksy, Wasserbecken mit ferngesteuerten Miniatur-Flüchtlingsbooten und Miniatur-Polizeibooten, 2015, Miniatur-Flüchtlingsboote 90 × 38 × 42 cm, Teil der Ausstellung *Dismaland*, Weston-super-Mare in Somerset, hier zit. nach: Banksy eröffnet „Dismaland“, in: *Luxemburger Wort*, 24.08.2015 (23.07.2020).

mit den moralischen Handlungen des Künstler sowie der Lose-Käufer*innen verknüpft.

Banksy initiierte in einer weiteren Arbeit ein eigenes Hilfsprojekt, verließ mithin den fiktiven künstlerischen Raum.⁵⁹ Im September 2019 wandte er sich in einer E-Mail an die deutsche Sea-Watch-Kapitänin Pia Klemp, die wegen ihrer Hilfsaktionen für in Seenot geratene Flüchtlinge von der italienischen Staatsanwaltschaft angeklagt wurde.⁶⁰ Der Künstler schrieb, dass er mit seinen Arbeiten zur Flüchtlingskrise viel Geld eingenommen habe, dieses jedoch nicht behalten wolle, da er aus Leid keinen Profit schlagen möchte. Stattdessen investierte er das Geld in ein Seenotrettungsschiff, das im September 2020 unter dem Namen der bekannten französischen Anarchistin Louise Michel von Valencia aus in See stach und seitdem im Mittelmeer unterwegs ist [Abb. 8].⁶¹ Das Boot läuft nun unter deutscher Flagge und Pia Klemp ist die Kapitänin.⁶² Banksy bemalte das Schiff teilweise pinkfarben und verzierte es mit typischen «Banksy-Motiven»: So ist beispielsweise ein kleines Mädchen mit Schwimmweste dargestellt, das anstelle eines Luftballons einen Rettungsring in Form eines Herzens hält.⁶³

Banksys Einsatz und seine finanzielle Hilfe verdeutlichen jedoch ein Problem künstlerischer Arbeiten, die moralische Fragen reflektieren und moralische Haltung einfordern: Die Handlungen der Produzent*innen werden bei ihrer Beschäftigung mit moralischen Themen selbst hinterfragt, ihre moralische Integrität und die Authentizität ihrer Haltung auf den Prüfstand gestellt. Es scheint nicht auszureichen, dass die Kunstwerke moralische Fragen thematisieren; der moralische Gehalt eines Werkes wird durch die moralische Handlungsweise der Künstler*innen verifiziert. Es scheint nicht moralisch vertretbar zu sein, dass sich Künstler*innen durch ein moralisch motiviertes Kunstwerk einen finanziellen Pro-

59

Ohne Autor*in, Banksy finanziert Seenotrettungsschiff, in: *Tagesschau*, 28.08.2020 (13.09.2020).

60

Ohne Autor*in, Von Banksy gesponsertes Rettungsschiff setzt Notruf ab, in: *Zeit Online*, 29.08.2020 (13.09.2020).

61

Blanché, Banksy. Am 29. September 2020 gab die *Louise Michel* per Twitter der italienischen Küstenwache und dem maltesischen Militär bekannt, dass sie so viele Menschen (219) gerettet habe, dass sie nun selbst nicht mehr manövrierfähig sei und dringend Hilfe benötige. Das Schiff habe zunächst 89 Personen an Bord genommen und dann, nachdem es einem erneuten Hilferuf gefolgt sei, noch einmal 130 Personen. An Bord waren viele Frauen, Kinder und auch Verletzte mit Benzinverbrennungen sowie ein Toter. Das Hilfschiff Sea-Watch 4, das vom deutschen Verein Sea-Watch und der Vereinigung Ärzte ohne Grenzen gemeinsam betrieben wird und eine Klinik an Bord hat, kam der *Louise Michel* zu Hilfe. Wie dringend solch humanitäres Engagement benötigt wird, belegen die Zahlen: Laut Flüchtlingswerk der Vereinten Nationen sind in der ersten Hälfte des Jahres 2020 mehr als 400 Menschen im Mittelmeer gestorben oder wurden als vermisst gemeldet.

62

Unter welcher Flagge ein Boot läuft, ist insbesondere auch deshalb wichtig, weil von EU-Behörden immer wieder Notrufe nichteuropäischer Boote ignoriert werden.

63

Ebd.



[Abb. 8]
Bansky, Seenotrettungsschiff *Louise Michel*, 2020, hier zit. nach: Küstenwache nimmt
Migranten von „Louise Michel“ auf, in: *T-Online. Nachrichten für Deutschland*, 29.08.2020
(23.09.2020).

fit erwirtschaften. Stattdessen sollten sie, wenn sie finanziell von einem solchen Kunstwerk profitieren, den Gewinn an die Hilfsbedürftigen abgeben, um damit die Authentizität ihrer moralischen Haltung zu bestätigen.

Den hier betrachteten Arbeiten von Chalayan, Ai Weiwei und Banksy ist gemeinsam, dass in ihnen allen Flucht und Vertreibung thematisiert werden. Die Vorgehensweise der drei Künstler ist dabei jedoch unterschiedlich: Chalayan versucht den moralischen Gehalt seines Werkes den Betrachter*innen in einer Art Bühnenshow näher zu bringen, im Rahmen derer er seine Möbel-Kleider zur Schau stellen lässt. Dabei zeigt sich jedoch, dass diesen ein moralischer Gehalt in Wirklichkeit nicht zu entnehmen ist. Denn Moral hat immer etwas mit dem Sollen zu tun: Was sollen wir tun? Es geht letztlich nicht allein um moralisches Wissen, sondern um ein Wissen, das zu ethisch wertvollen Handlungen führt. Solches Wissen ist weder den Möbel-Kleidern selbst noch der Art und Weise, wie sie zur Show gestellt werden, zu entnehmen. Selbst wenn Chalayan die Absicht gehabt haben sollte, Moralische im dargelegten Sinne zu thematisieren, müsste festgestellt werden, dass ihm dies nicht gelungen ist, da seinem Werk Entsprechendes nicht zu entnehmen ist.

Bei Ai Weis Schwimmwesten hingegen ist das Moralische unübersehbar. Denn die Not der Masse ebenso wie die Einzelschicksale der diese Masse bildenden Menschen werden von Ai mit großer Eindringlichkeit reflektiert und visualisiert. Sein Werk löst bei den Betrachter*innen Mitgefühl aus und scheint geradezu darauf zu zielen, ihnen bewusst zu machen, dass sie jetzt etwas tun sollten, nämlich alles in ihrer Macht Stehende, um den Betroffenen die erforderliche und ihnen selbst mögliche Hilfe zukommen zu lassen.

Banksy geht noch einen Schritt weiter. Für sein Miniatur-Flüchtlingsboot gilt zunächst das für die Arbeit von Ai Gesagte. Bei Banksy kommt jedoch hinzu, dass er das in seinem Werk Thematisierte in von Moral getragenes praktisches Tun übersetzt. Über seine verschiedenen Projekte (Material für ein Flüchtlingsheim, Lotterie und Seenotrettungsschiff) wird ganz praktisch die Not der Flüchtlinge gelindert. Im Zentrum steht dabei die moralische Handlung des Künstlers, doch über das Lotterie-Projekt können auch die Betrachter*innen aktiv moralische Handlungen ausüben.

III. Epilog

Abschließend kann festgehalten werden, dass Kunst- und Designobjekte an sich weder moralisch noch unmoralisch sind, sondern dass lediglich die mit einem Objekt ausgeführten Handlungen und die Motive, die die Künstler*innen bei der Herstellung angetrieben haben, moralisch bewertet werden können. Denn Moral ist primär immer etwas Personen-, nie etwas Objektbezogenes. Das Urteil «moralisch» kann sich auf die Produktion, die Distribution und die Nutzung eines Objekts beziehen, wobei nicht alle Berei-

che gleichzeitig die entsprechenden Kriterien erfüllen müssen. Die Zuordnung einer moralischen Handlung ist dabei orts-, zeit- und personenabhängig.

In der Bewertung von moralischen Handlungen unterscheiden sich Kunst- und Designobjekte jedoch. Ein Kunstobjekt wird als moralisch eingestuft, wenn es zur Reflektion über moralisches Handeln anregt. Dabei müssen Produktion, Distribution und Nutzung des Objekts selbst nicht moralisch sein, sondern es genügt, wenn das Kunstwerk die Bedeutung einer moralischen Handlung reflektiert und als Impulsgeber für ein moralisches Handeln fungieren kann.

Ein Designobjekt hingegen erscheint dann moralisch, wenn es in einem von moralischem Denken geprägten Zusammenhang gesehen werden kann, wenn seine Produktions-, Distributions- und/oder Nutzungsbedingungen moralisch erscheinen, wenn etwa seine Produktion nachhaltig ist, sie Menschen zu Arbeit und Lohn verhilft oder so preisgünstig ist, dass sich auch einkommensschwache Menschen das Produkt leisten können. Im Rahmen dieser Bewertung treten durchaus gegenläufige Tendenzen auf. Ein preiswertes Objekt muss nicht unbedingt auch ein nachhaltiges sein, vielmehr schließen sich die beiden Bedingungen zumeist aus.

Der Vergleich zwischen Kunst- und Designobjekten hat verdeutlicht, dass für Objekten ein moralische Bedeutung konstruiert oder diesen eine solche Bedeutung zugeschrieben werden kann. Die Bedeutungszuschreibung ist eine gängige Methode der Kunst, die, wie dargelegt, inzwischen auch im Designbereich zur Anwendung kommt. Es sollte jedoch auch gezeigt werden, dass eine moralische Bedeutungszuschreibung im Designbereich nicht überzeugt, wenn die Produktion, Distribution und Nutzung der Objekte einer Überprüfung unter Berücksichtigung moralischer Kriterien nicht standhalten.

Im künstlerischen Bereich stößt eine Betrachtung, die moralische Kriterien mit einbezieht, zuweilen an ihre Grenzen. Zwar wird die Kunst oft dem fiktiven Bereich zugeordnet, was bedeutet, dass ein Kunstwerk nicht etwa eine reale moralische Handlung auslösen muss. Trotzdem werden Künstler*innen, die einen hohen moralischen Anspruch mit ihren Arbeiten verfolgen, selbst an diesem Anspruch gemessen. Ziehen beispielsweise Künstler*innen aus Kunstwerken, mit denen sie einem moralischen beziehungsweise sozialen Anspruch Ausdruck verleihen, einen übermäßigen finanziellen Nutzen, wird ihr eigenes Handeln in dieser Hinsicht hinterfragt werden.

Der Vergleich der hier betrachteten Arbeiten hat darüber hinaus ergeben, dass ein und dasselbe Objekt – mal in der Kunst und mal im Designbereich – eine moralische Bedeutung haben kann, auch wenn die Bedingungen, die es jeweils zu etwas moralisch Wertvollem machen, unterschiedlich sind. Auch die Verknüpfung mit einem moralischen Thema kann ein Objekt zu einem moralischen erheben, wobei die Verknüpfung im Objekt angelegt und somit nachvollziehbar sein muss.

Susanne König (koenig.susanne@web.de) ist Professorin für Kunstgeschichte und beschäftigt sich in ihrer aktuellen Forschung mit der Wissenszirkulation zwischen Kunst und Design. An der Universität Leipzig hält sie momentan Lehrveranstaltungen. Davor hatte sie eine Professur an der Fachhochschule Potsdam und eine Gastprofessur an der Paris-Lodron-Universität Salzburg (Österreich) inne. Sie war wissenschaftliche Mitarbeiterin an den Universitäten Leipzig, Paderborn und Siegen. Sie hielt Lehrveranstaltungen an der Hochschule für Künste Bremen, an der Universität Hamburg und an der Universität der Künste Berlin. Sie studierte Kunstgeschichte und Philosophie an der Universität Stuttgart sowie Kultur- und Medienmanagement an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin. Sie promovierte an der Universität Hamburg und habilitiert sich an der Universität Leipzig. Zu ihren Veröffentlichungen gehört: *Marcel Broodthaers. Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, Berlin 2012.