Mythos
KUNSTTHEORIE

Nov. 2026 • https://mythos-magazin.de/kunsttheorie/feige_wie-wir-autonomie-der-kunst-verstehen-sollten.pdf

DANIEL MARTIN FEIGE

Wie wir den Gedanken der Autonomie der Kunst verstehen sollten. Eine Verteidigung

Abstract: Die Autonomie der Kunst hat einen schlechten Ruf. Einig scheint heute die Mehrheit zu sein, dass sie Ausdruck einer Diskussion des 20. Jahrhunderts ist, durch die gegenwärtige Kunstpraxis aber widerlegt worden ist. Der Beitrag zeigt, dass wir auf den Begriff der Autonomie nicht verzichten können. Dazu entwickelt er Überlegungen dazu, was wir unter dem Begriff der Autonomie sinnvoll verstehen können und argumentiert dafür, dass Kunstwerke notwendigerweise Formentscheidungen mit Blick auf die Themen, die sie verhandeln, beinhalten. In diesem Sinne lassen sich Kunstwerke nicht übersetzen, ihr kritisches Potential kann nicht in einer unumwundenen Positionierung in politischen oder gesellschaftlichen Debatten bestehen, da sie eher Verunsicherungen und Fragen als Antworten entwerfen.

Die Autonomie der Kunst scheint, so vernimmt man heute allerorts, eine Sache der Vergangenheit zu sein. Theoretische Diskurse wie die in der Kunstszene beliebte postkoloniale Theorie, aber auch populäre kunstsoziologische Studien legen nahe, dass es mit der Autonomie nicht allein vorbei ist, sondern nie besonders weit her war. Praktische Arbeiten wie diejenigen, die auf der letzten Documenta oder der jüngsten Kunstbiennale in Venedig gezeigt worden sind, scheinen dieses Verdikt zu ratifizieren: Künstlerinnen und Künstler begreifen sich zunehmend als Aktivistinnen und Aktivisten, die ihre Kunst vor allem bemessen wissen möchten anhand der Frage, inwieweit sie einen Beitrag zur Behebung sozialer und politischer Missstände leisten können (vor allem aus der Perspektive von race, gender und class).

Jede Antwort auf die Frage, ob und inwieweit wir den Begriff der Autonomie der Kunst als Ausdruck einer vergangenen Epoche oder gar als ideologische und gefährliche Konstruktion verabschieden sollten, hängt offenkundig an der Antwort auf die Frage, was wir unter Autonomie verstehen. Ich möchte im Folgenden zweierlei zeigen: Erstens können wir dem Begriff der Autonomie der Kunst einen Sinn geben, der sie vor naheliegenden Einwänden in Schutz nimmt. Zweitens müssen auch Kritikerinnen und Kritiker des Autonomiegedankens diesen Gedanken in einer bestimmten Variante voraussetzen, um verstehen zu können, was Kunst von anderen Arten von Gegenständen unterscheidet. Um das zu zeigen, gehe ich in zwei Schritten vor: Im ersten Schritt werde ich unter Rückgriff auf die jüngsten Diskussionen zum Conceptual Engineering und ihrer kritischen Fortentwicklung fragen, was für eine Art von Manöver es ist, einen Begriff wie den Begriff der Autonomie zu verabschieden und ob es tragfähig ist. Im zweiten Schritt werde ich ausweisen, dass wir auch die jüngsten Kunstentwicklungen nicht ohne einen Begriff der Autonomie der Kunst angemessen verstehen können, wenn wir ihn in einer nicht-karikaturhaften Weise voraussetzen.

Der Begriff des Begriffs der Autonomie

Wer die Autonomie der Kunst loswerden will, sollte wissen, was er dort loswerden will (und zu welchem Preis). Angesichts der Tatsache, dass es offenkundig verschiedene Verwendungsweisen des Begriffs der ‚Autonomie' gibt (was nicht dadurch entschärft wird, sondern das Problem nur verschoben wird, wenn wir etymologisch auf die Übersetzung als ‚Eigengesetzlichkeit' verwei-

sen), bietet es sich an, einen Schritt zurückzutreten und zu fragen, was es überhaupt heißt, einen solchen Begriff zu explizieren. Hilfreich scheint mir an dieser Stelle der Rekurs auf die Diskussionen zum Conceptual Engineering zu sein – ein Diskussionszusammenhang, der unter diesem Begriff explizit von Herman Cappelen, Alexis Burgess und David Plunkett profiliert,[1] in seinen inhaltlichen Konturen gleichwohl entscheidend durch die Arbeiten Sally Haslangers vorbereitet worden ist.[2]

In ihrem wichtigen, 2000 erschienenen Papier mit dem Titel *Gender und Race: (Was) Sind sie? (Was) Sollen sie sein?* stellt Haslanger mit Blick auf die Frage,[3] was wir unter den im Titel benannten Leitbegriffen verstehen sollten, drei Arten begrifflicher Klärungen vor: „begriffliche, deskriptive und analytische Projekte."[4] Ich erwähne Haslangers Projekt an dieser Stelle, um das zu wiederholen, nicht deshalb, weil ich ihre inhaltliche Antwort auf derzeit in der Kunstwelt vieldiskutierte Kategorien vorstellen möchte; ich erwähne es deshalb, weil es einen interessanten Vorschlag unterbreitet mit Blick auf die Frage, was es heißt, einen Begriff zu klären. Unter einem ‚begrifflichen Projekt', also der ersten der drei Optionen, versteht sie den Versuch zu erläutern, was wir in unseren eingespielten Verwendungsweisen von solchen Begriffen meinen. Unter einem ‚deskriptiven Projekt' versteht sie den durch empirische Methoden geleiteten Versuch, die Extension eines Begriffs zu bestimmen (also die Ausdehnung im Sinne der Frage, auf welche Gegenstände aus der Menge aller Gegenstände die Definition zutrifft). Gerade Haslangers Bemerkungen zur ersten Variante, zur begrifflichen Analyse, sind offen gesagt eher karikaturhaft (ich komme darauf gleich zurück); sie bewegen sich nicht auf der Höhe eines ambitionierten Projekts wie etwa Wittgensteins Analyse von Verwendungsweisen von Begriffen als Exemplifikation einer Lebensform.[5] Das schmälert aber nicht ihre Leistung: Sie besteht in der expliziten Benennung des dritten Projekts (in späteren Texten hat sie den Begriff ‚analytisch' durch ‚ameliorativ' ersetzt). Sie erläutert dieses Projekt wie folgt:

> Bei diesem Ansatz geht es weder darum, unsere alltagssprachlichen Begriffe zu klären, noch darum, die Art zu ermitteln, auf welche unser alltäglicher Begriffsapparat abzielt; stattdessen geht es darum, die Pragmatik unserer Art und Weise, die betreffenden Ausdrücke zu verwenden, umfassender zu betrachten. Was nützt es uns, diese Begriffe zu haben? Welche kognitiven oder praktischen Aufgaben erfüllen sie bzw. sollten sie für uns erfüllen? Handelt es sich um effektive Instrumente zur Erfüllung unserer (legitimen) Ziele? Falls nicht: Welche Begriffe würden diese Ziele besser erfüllen? Der Grenzfall eines analytischen Projektes besteht darin, dass der fragliche Begriff eingeführt wird, indem die Bedeutung eines neuen Ausdrucks stipuliert und sein Inhalt gänzlich durch dessen Rolle in der Theorie bestimmt wird.[6]

Diese Fragen umreißen gut den Horizont der Themen, denen sich Positionen im Spektrum des Conceptual Engineering verpflichtet haben: Gegenüber einer gewissermaßen bloß affirmativen Begriffsverwendung, die problematische Altlasten (in epistemischer und/oder moralischer Hinsicht) mitbringt, sollten wir fragen, wie wir einen Begriff so erläutern können, dass er bestimmten (epistemischen und/oder moralischen) Zwecken zuträglich ist. Ich werde gleich noch kritisch darauf zu sprechen kommen, ob es sinnvoll ist, Analysen unserer Verwendungsweisen in dieser Weise als immer schon affirmativ zu begreifen, folge hier aber erst einmal weiter der Diskussion im Conceptual Engineering. Zu den zentralen Fragen, die sich mit einem solchen ameliorativen Projekt verbinden, gehört die Frage, was genau wir hier tun wollen. Mit Cappelen und Plunkett

---

1 Vgl. dazu Alexis Burgess/Herman Cappelen/David Plunkett (Hg.) (2020): *Conceptual Engineering and Conceptual Ethics*, Oxford University Press, Oxford.

2 Eine Auswahl ihrer Texte findet sich in Übersetzung mit Haslanger, Sally (2021): *Der Wirklichkeit widerstehen. Soziale Konstruktion und Sozialkritik*, Berlin: Suhrkamp 2021.

3 Vgl. Haslanger, Sally (2021): Gender und Race: (Was) Sind sie? (Was) Sollen sie sein?, in: *Der Wirklichkeit widerstehen. Soziale Konstruktion und Sozialkritik*, Sally Haslanger, Berlin: Suhrkamp 2021, 64–105.

4 Ebd., 67.

5 Vgl. Wittgenstein, Ludwig (2003): *Philosophische Untersuchungen*, Suhrkamp, Frankfurt/M.

6 Haslanger, *Gender und Race*, 68.

kann man hier vier Optionen unterscheiden:[7] Alles wird so gelassen, wie es ist; der Begriff wird aus dem begrifflichen Repertoire entfernt; der Begriff wird verbessert oder schließlich der Begriff wird ersetzt. Angesichts vor allem der zweiten und vierten Option stellen sich nicht allein Fragen nach der möglichen Implementierung, sondern auch (eine Frage, die den Diskussionszusammenhang des Conceptual Engineerings von Beginn an begleitet und bereits bei Haslanger explizit diskutiert wird) die Frage, ob hier nicht durch die Arbeit am Begriff schlichtweg das Thema gewechselt wird. Um diesen Punkt direkt im Kontext der Kunst zu illustrieren: Wer angesichts von Dana Schutz Gemälde *Open Casket*, das eine abstrakte Darstellung des auf grausame Weise von weißen Rassisten ermordeten 14-jährigen afroamerikanischen Jungen Emmett Till ist (genauer: seinem im Sarg aufgebahrtem Leichnam), den Stimmen recht gibt, dass es ein solches Gemälde nicht geben dürfe, weil es von einer weißen Künstlerin für ein weißes Publikum gemalt worden sei und aus solchen und verwandten Gründen (die Fragen der Identität, Positionalität usf. als Ungedachtes der Kunst zu ihrem Wesenskern erklären will) die Autonomie der Kunst (als etwas, was selbst Ausdruck einer Verdeckung rassistischer und klassistischer und sexistischer Motive sei) abschaffen will: Wer das aus diesen Gründen tun möchte, wechselt das Thema. Er oder sie spricht nicht länger über Kunst, sondern über Fragen, die *gänzlich unabhängig* von der Frage, ob etwas ein Kunstwerk ist oder nicht, behandelt werden können. Fragen der Identität, Fragen danach, wer wann warum sprechen kann und darf oder wer exkludiert wird, haben in dieser Form, weil sie keinen *internen Bezug* zur Frage der Kunst haben, begrifflich erst einmal mit Kunst nichts zu tun. Sie können auf alles und nichts angewendet werden und sind darin abstrakt.[8] Es bedarf, so zeigen diese Bemerkungen, einer Analyse dessen, was Kunst auszeichnet, um *die richtige Art* kritischer Agenda ausmachen zu können, die wir der Kunst sinnvoll zuschreiben können.

Bevor ich diese Überlegung weiterverfolgen werde, noch eine Anmerkung zu der Art und Weise, wie wir das Projekt des Conceptual Engineerings sinnvoll verstehen sollten. Ich möchte festhalten, dass ich seine wesentliche Leistung *nicht* darin sehe, dass hier ein gänzlich neues Verständnis des Begriffs oder anderer „representational devices“ entwickelt worden ist;[9] die Conceptual Engineering Debatten sind vielmehr deshalb interessant, weil sie bestimmte Züge begrifflicher Transformationen explizit ins Zentrum der Theoriebildung rücken. Einige Dimensionen, wie das geschieht, scheinen mir gerade angesichts des drohenden Themenwechsels problematisch zu sein: Haslangers eigene Vorschläge sind meines Erachtens zu sehr so gedacht, dass wir einfach vom Reißbrett unsere Begriffe verbessern und dann (aktivistisch) implementieren (was auch die gewissermaßen aktivistische Wende ihrer Philosophie in den letzten Jahren erklärt). Das scheint mir ein verkürztes Verständnis dessen zu sein, was Begriffe sind. Oder anders gesagt: Ein solches Vorgehen hat begriffliche Vorentscheidungen, die es selbst nicht länger einholen kann.

Ich möchte darauf hinweisen, dass die Frage nach „representational devices“,[10] die Capellen stellt, mit Blick auf Begriffe so verstanden werden muss, dass der Gedanke sinnlos ist, wir könnten von einer *außer- oder vorbegrifflichen Warte* aus unsere Begriffe umbauen. Mit Argumenten John McDowells und Hans-Georg Gadamers gesagt gilt vielmehr: Wir können nur aus der Mitte oder inmitten begrifflicher Verhältnisse ein solches Umbauen voranbringen. Gadamer spricht hier vom wirkungsgeschichtlichen Bewusstsein;[11] vom Bewusstsein davon, wo die Grenzen der Reflexivität liegen können und McDowell vom Neurath‘schen Boot als Bild für die geforderte

---

7 Vgl. Cappelen, Herman und Plunkett, David (2020): Introduction: A Guided Tour of Conceptual Engineering and Conceptual Ethics, in: *Conceptual Engineering and Conceptual Ethics*, hg. von Alexis Burgess/Herman Cappelen/David Plunkett, Oxford: Oxford University Press 2020, 1–26, hier: 3.

8 Vgl. dazu genauer auch Feige, Daniel M. (2025): *Kritik der Digitalisierung. Technik, Rationalität und Kunst*, Hamburg: Meiner 2025, Kapitel 3.2.

9 Cappelen/Plunkett, *Introduction*, 14.

10 Ebd.

11 Vgl. Gadamer, Hans-Georg (1990), *Wahrheit und Methode*, Tübingen: Mohr Siebeck 1990, 305 ff.

Reflexivität:[12] Das Boot kann allein bei voller Fahrt umgebaut werden, wir können ohne es nicht vom Reißbrett aus im sicheren Hafen komplett neu gestalten. Die These, dass wir halt das Conceptual Engineering selbst entsprechend engineeren müssen, ist nicht die richtige Antwort: Ich möchte darauf hinweisen, dass jeder explizit derartige Versuch die begrifflichen Mittel (so klingt es schon im Projekt des Conceptual Engineerings an) droht als etwas bloß Vorhandenes zu begreifen und damit die Relevanz der Frage zu übersehen, wie wir überhaupt dazu kommen, Conceptual Engineering für eine aufschlussreiche Weise des Umgangs mit Begriffen zu halten (eine Antwort darauf lässt sich meines Erachtens nicht abstrakt und formal geben).

Wir müssen anerkennen, dass Begriffe das grundsätzliche Medium des menschlichen Selbst- und Weltbezug derart sind, dass begriffliche Vermögen die Form meinen, auf die uns die Welt und (in anderer Weise) wir selbst uns thematisch sind. Auch wenn ich die Argumente für diese These hier nur andeuten, nicht entwickeln kann,[13] ist an den Einsichten des sogenannten Linguistic Turn richtig, dass Denken, Handeln, Wahrnehmung und alle weiteren Dimensionen unseres geistigen Lebens derart von Sprache abhängen, dass Sprache und Denken (bzw. die anderen Dimensionen) *interdependent* sind. Kunsttheoretisch gewendet heißt das, dass man eine Position auf verlorenem Posten vertritt, wenn man das Ästhetische oder das Kunstspezifische in einer in einem bestimmten Sinne nicht-begrifflichen Form der Wahrnehmung oder Ähnlichem fundieren möchte. Schon Kants Ästhetisches Urteil dürfen wir nicht so verstehen, dass dazu ein Wesen in der Lage wäre, dass nicht über begriffliche Vermögen verfügt (das hält Kant explizit fest)[14]. Natürlich wäre es albern, bei den meisten Kunstwerken die Dimension ihrer Erfahrung nicht auch so zu erläutern, dass sie sich in Wahrnehmungsvollzügen besonders zündend, kraftvoll usf. zeigen können und dass diese Vollzüge für ein angemessenes Verständnis der Werke unverzichtbar sind. Aber wenn wir hier von einem Nicht-Begrifflichen sprechen wollen, dann muss es ein solches sein, dass in einem begrifflichen Milieu oder genauer: als *immanenter Gegenstoß* zu unseren begrifflichen Vermögen im Spiel ist (wie man mit Adorno sagen könnte) – Vermögen, die wir nicht einfach zu einem Gegebenen hin überschreiten.[15]

Ich möchte also festhalten, dass die partielle Neufassung von Begriffen nur vor dem Hintergrund einer *Geschichte* dieser Begriffe statthaben kann, wenn wir nicht einfach das Thema wechseln sollten. Natürlich entstehen beständig neue Begriffe und andere verblassen; aber für einen Begriff wie den der ‚Kunst' oder der ‚Autonomie' einfach einen neuen Begriff einzuführen, könnte eine Variante des Problems sein, das Wittgenstein in seinen *Philosophischen Untersuchungen* gegen eine, wie man sie nennen könnte, Humpty-Dumpty-Theorie der Bedeutung geltend gemacht hat: Wir nutzen ein anderes Wort, haben dadurch aber nicht schon einen anderen Begriff.[16] Worauf die Diskussionen zum Conceptual Engineering gleichwohl zu recht verweisen, ist, dass Begriffen eine Dynamik eignet: Von jeher sind Begriffe nicht einfach erworben und spielen dann eine entsprechende, festgelegte Rolle in unserer Lebensform, sondern sie sind derart in Bewegung, dass wir uns im Einzelfall reflexiv zu ihrem Gehalt und den Kontexten ihrer Verwendung verhalten können. Mehr noch: Trotz des – mit Wittgenstein gesprochen – Moments der „Abrichtung" im Erwerb von Begriffen (und der gleichursprünglichen Befähigung zu Denken und zu Handeln), heißt es,[17] als mündiger Teilnehmer bzw. als Teilnehmerin unserer Praxis sich zum Gehalt und zu Verwendungsweisen von Begriffen (vor dem Hintergrund vielfältiger anderer Verwendungsweisen) verhalten zu können. Um Haslangers Themen aufzugreifen: Da-

---

[12] Vgl. McDowell, John (1996): *Mind and World*, Cambridge/Mass.: Harvard UniversityPress 1996, v.a. IV.7.

[13] Vgl. dazu weitergehend auch Daniel M. Feige (im Erscheinen): »Die Unhintergehbarkeit der Sprache und das Verstehen nicht-sprachlicher Gegenstände im Anschluss an Davidson und McDowell«, in: Friederike Allner und Michael Goldberg (Hg.), *Sprache und Außersprachliches*, Berlin/Boston: Brill De Gruyter.

[14] Vgl. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976, §5.

[15] Vgl. dazu auch das letzte Kapitel in Daniel M. Feige, *Die Natur des Menschen. Eine dialektische Anthropologie*, Berlin: Suhrkamp 2022

[16] Vgl. dazu Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, v.a. §§241–265.

[17] Ebd., §6.

rauf zu pochen, dass Familie schon immer Vater, Mutter und Kind hieß, vergisst, dass das zum einen historisch nicht stimmt (woraus wenig folgt), sondern zum anderen auch, dass ehedem die Frau als unvollständige und unvollkommene, privative Form des Mannes betrachtet wurde. Vermeintlich natürliche Verhältnisse sind hier notwendig durch eine Geschichte kollektiver Selbstverständigungen gegangen, die den Sinn solcher Themen bestimmt haben, die in der menschlichen Lebensführung eine ausgezeichnete Rolle spielen.

Der Sinn der Unverzichtbarkeit der Autonomie

Wenn ich dezidiert dafür argumentiere, dass Autonomie eine unverzichtbare Bestimmung des Kunstbegriffs darstellt, so drängt sich gerade angesichts der Tatsache des Begriffswandels der Einwand auf, dass das doch eine relativ gesehen junge Erfindung ist. Diente das, was wir heute die autonome Kunst nennen, nicht ehedem repräsentativen und religiösen Zwecken? Wenn wir nicht einem problematischen Begriff des geschichtlichen Wandels auf den Leim gehen wollen (der hinter die begriffstheoretischen Überlegungen, die ich eben skizziert habe, zurückfallen würde), der diesen Wandel als bloße Veränderung begreift,[18] spricht allerdings nichts dafür, dass wir auch schon der vormodernen Kunst Autonomie in einem nicht problematischen Sinne zuschreiben können: Die ästhetischen Dimensionen, die Dimensionen, für die gilt, dass etwas nicht anders gesagt werden kann als auf die Weise, in der es im jeweiligen Werk gesagt ist, sind in vormoderner Kunst amalgamiert mit entsprechenden repräsentativen und religiösen Funktionen. Der entscheidende Punkt ist folgender: Auch wenn mittelalterliche Malerei sich selbst in Teilen regelpoetisch verstanden haben mag und auch wenn Bachs Kompositionen sich in engen kompositionstheoretischen Regeln bewegt haben mögen, spricht nichts dagegen, dass wir aus der Perspektive der Moderne sagen können, dass hier verstanden worden ist, dass diese Tatsachen sich nicht mit einer ästhetischen Betrachtung derart beißen, dass wir das einzelne Werk als einzelnes Werk betrachten müssen; die Fugen aus dem *Wohltemperierten Klavier* (ich lasse die Frage außen vor, ob es sich hier um verschiedene Werke oder verschiedene Teile eines Werks handelt) müssen eben von den Kompositionen aus den *Französischen Suiten* unterschieden werden. Mehr noch: Wenn wir vormoderne Kunst in einer richtigen Weise aus der Perspektive eines modernistischen Kunstbegriff betrachten, so lassen sich aus dieser Perspektive mithin problematische Verständnisse des modernistischen Kunstbegriff korrigieren: Es kann in ihm nicht um ein Verständnis von Werken, die unabhängig von sozialen, historischen und anderen Voraussetzungen bestehen, gehen; in verschiedenen Arten von Kunst und verschiedenen Epochen geht es um Verschiedenes, wie man sagen könnte – das gleichwohl dadurch bestimmt ist, dass es nicht um bloße Unterschiedlichkeit geht, sondern um Gegenstände, die in einer spezifischen Spannung zur historischen, sozialen und anderen Voraussetzungen stehen; diese Spannung ist der Ort der Autonomie. Worin besteht sie? Ich möchte im Folgenden einen Begriff der Autonomie der Kunst verteidigen, der sie als wesentliche Bestimmung der Kunst begreift, ohne deshalb die aktuellen Entwicklungen der Kunstwelt zu ignorieren.

Mit Hegel verstehe ich Kunstwerke als Gegenstände, mit denen wir deshalb besondere Erfahrungen machen, weil sie in nichts anderem bestehen als darin, uns eine Aussicht auf uns selbst zu geben.[19] Sie sind eigensinnige Formen der Reflexion. Natürlich sind sie auch lukrative Geldanlagen; sind sie auch Mittel der politischen Kommunikation; sind sie auch vieles weitere. Um eine zentrale Idee von Anscombe aufzugreifen:[20] Kunstwerke sind sie nur ‚unter einer Beschreibung'; schließlich kann man auch Gedanken als neuronale Zustände beschreiben, das heißt aber eben nicht länger, sie *als* Gedanken zu beschreiben. Entscheidend ist dabei mit Blick auf Kunstwerke die Frage, *wie* sie uns eine Aussicht auf uns selbst geben (denn eine Aussicht auf uns selbst ge-

[18] Vgl. dazu Feige, *Die Natur des Menschen*, Kapitel 1 und Kapitel 3.
[19] Vgl. Georg W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986.
[20] Vgl. G.E.M. Anscombe, *Absicht*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2011.

ben uns nach Hegel auch die Praktiken der Religion und der Philosophie[21]). Mit dem Schlagwort der ‚Eigensinnigkeit' habe ich hierzu etwas gesagt; in ihm steckt bereits der Begriff der Autonomie.

Im Anschluss an Adorno lässt sich sagen, dass das, was uns Kunstwerke sagen, nichts anderes sein kann als das, was sie mittels ihrer Form im Kontrast zu eingespielten gesellschaftlichen Kommunikationsweisen sagen. Dieser Gedanke ist wie folgt zu verstehen: Kunstwerke konfrontieren uns mit eigensinnigen Konstellationen von Materialien – von Klängen über Farbflächen bis hin zu Pixeln. Form meint den Anspruch, dass eine solche Konstellation gelingt; dass sie schlüssig ist, ohne dass es einen allgemeinen Begriff des Schlusses für sie gäbe; dass alles logisch ist, ohne dass sie unter ein Urteil fallen würde (er spricht von einer begriffslosen Synthesis); dass sie stimmig ist, ohne dass wir einen vorgängig gegebenen Begriff der Stimmigkeit hier einfach anwenden könnten.[22] In diesem Punkt folgt Adorno Kant, der das Ästhetische im Kontext einer Theorie der reflektierenden Urteilskraft eingeführt hat: Kunstwerke fallen nicht unter gegebene Bestimmungen, sie erfordern Bestimmungen, die wir von ihnen als je besondere Gegenstände ausgehend in einer unabschließbaren Bewegung doch niemals erreichen. Form ist ein normativer Begriff bei Adorno; es kann hier etwas gelingen oder schief gehen. Man kann mit Albrecht Wellmer sagen,[23] dass nur das eine Kunstwerk im vollen Sinne genannt werden kann, was gelungen ist – was nicht heißt, dass misslungene Kunstwerke nicht länger Kunstwerke wären; es sind aber eben misslungene Kunstwerke und damit Gegenstände, die ihrem eigenen Begriff nicht gerecht werden. Entscheidend für ein angemessenes Verständnis der Autonomie ist es, diese Form des eigensinnigen Gelingens *in ihrer dialektischen Beziehung* zur gesellschaftlichen und sozialen Realität zu begreifen – das Kunstwerk hat einen „Doppelcharakter […] als autonom und fait social".[24] Eigensinnigkeit kann nicht relational, aber auch relational verstanden werden: Sie ist mit Blick auf etwas, von dem sie sich unterscheidet, allererst als eigensinnig zu verstehen. Zugespitzt kann man mit Adorno sagen: Der (nicht unabhängig von der konkreten Erfahrung, des sozusagen spezifischen Durchgehens durch die Konstellation des Werks und der niemals positiv angebbare) ‚Gehalt' eines Werks ist die Organisationsweise des Werks im Kontrast zur Organisationsweise der sozialen und gesellschaftlichen Realität (von der paradoxerweise das Werk natürlich selbst ein Teil ist). Offenkundig operiert ein solcher Begriff der Autonomie nicht mit einem Aussteigen aus der sozialen, historischen usf. Realität, so wenig wie er mit einer problematischen Variante eines genialischen Autors operiert; Kunst ist Teil der sozialen Realität und leistet ihr dennoch zugleich Widerstand, wenn ihre Werke gelingen.

Mit Blick auf die jüngsten Politisierungen und ein unumwunden inhaltliches Verständnis der durch die Kunst geleisteten Kritik lautet der Grundgedanke der eben vorgestellten Überlegungen wie folgt: Kunst sagt niemals etwas unvermittelt, sondern was sie sagt, ist notwendigerweise derart unbestimmt, dass es nicht übersetzbar ist. Das beißt sich nicht, das wusste schon Baumgarten in seiner Bestimmung des spezifisch Ästhetischen festzuhalten, dass die Werke glasklar organisiert sind: Die ‚Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis' beschäftigt sich mit Vorstellungen, die gleichermaßen ‚klar', aber ‚undeutlich' sind;[25] ihr Gehalt erschließt sich nicht anders als in einem Nachvollzug der Form des Werkes, das heißt aber nicht, dass das Werk selbst nicht in seinen Strukturelementen klar ist und zugleich auch präzise beschrieben werden kann. Oder mit einem schlagenden Argument Dantos gegen eine Beschreibung eines Gemäldes einer Kreuzigung

---

21 Er fasst Kunst, Religion und Philosophie als Gestalten des absoluten Geistes; vgl. Georg W.F. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. Dritter Teil,* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986, §§ 553–577.

22 Vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973, v.a. S. 205ff.

23 Vgl. Albrecht Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, München: Hanser 2009, Kapitel III und IV.

24 Adorno, *Ästhetische Theorie*, 16.

25 Gottlieb Alexander Baumgarten, *Ästhetik*, Hamburg: Meiner 2007, etwa §5.

durch Beardsley:[26] Ein ‚schönes' Gemälde dieser Art kann nicht das Gemälde einer ‚schönen Kreuzigung' sein (denn Kreuzigungen sind ungeheuerliche Vorgänge). Mein Argument lautet: So wie der Gehalt eines Werks nicht in dem besteht, was ein darstellendes Werk als Gegenstand zeigt, so kann der politische Gehalt ebenfalls nicht in dem bestehen, was ein Werk etwa an politischen Handlungen zeigt. Es kann als Kunstwerk nichts zeigen, ohne dass es zugleich sein eigenes Zeigen zeigen würde; kein Gehalt der Kunst ist in dieser Weise transparent.

Eine sich unumwunden aktivistisch verstehende künstlerische Praxis missversteht sich selbst. Der Aktivismus der Kunst kann nicht derselbe eines politischen oder sozialen Aktivismus sein, denn dann bedürfte er der Kunst gar nicht bzw. sie wäre nichts anderes als ein austauschbares Mittel oder eines von vielen Werkzeugen, um der richtigen Sache zu dienen. Einen internen Bezug der Kritik am Bestehenden auf das Werk der Kunst muss der Tatsache Rechnung tragen, dass Kunstwerke, ob sie es wollen oder nicht, in sich reflektierte Gegenstände sind. Das möchte ich noch einmal an der bereits genannten und in der Tat zu Recht vielfach problematisierten Arbeit von Dana Schutz ausweisen, und zwar in Form von zwei Bemerkungen. Erste Bemerkung. Der afroamerikanische Performancekünstler Parker Bright hat gegen das Gemälde von Schutz während seiner Ausstellung im New Yorker Whitney Museum protestiert, indem er sich vor das Bild gestellt hat. Dabei trug er ein T-Shirt mit der Aufschrift ‚Black Death Spectacle'. Der dann von Hannah Black initiierte und breit unterschriebene offene Brief, der zur Abhängung und sogar Zerstörung des Bildes (um seine monetäre Verwertbarkeit zu verhindern) aufrief,[27] da es ‚cultural appropriation' betreibe, ist nicht mit Brights Intervention zu vergleichen (und aus meiner Perspektive gerade Aktivismus im schlechten Sinne, da es hier um Fragen geht, die gar nicht intern auf das Bild bezogen sind). Mir geht es hier nicht um eine Kritik an Diskussionen der Identitätspolitik oder mit ihr verbundener und meines Erachtens legitimer Ansprüche (wenn man sie nicht partikularistisch versteht, sondern als Hinweis darauf, dass die Allgemeinheit solcher Ansprüche nicht vollwertig eingelöst ist oder jemals sein könnten). Es geht mir darum, dass sie falsch verstanden werden, wenn sie mit Blick auf Kunstwerke so in Anschlag gebracht werden, dass Kunstwerke bitte schön unter sie zu fallen haben; dann wären die Einwände rechtspopulistischer Art, die dem aktuellen Kunstbetrieb eine politisch eindeutige Agenda zuschreiben, berechtigt (gleich ob man diese Agenda gut oder schlecht findet). Wenn Kunst sich mit Fragen der Identitätspolitik beschäftigt, kann das nicht so verstanden werden, dass Kunst einfach ein Gegenstand unter anderen für die ‚richtige' identitätspolitische Agenda wäre. Was Parker von Blacks Intervention unterscheidet, ist, dass sie nicht einfach ein Paratext ist, sondern wiederum eine künstlerische Intervention (wo auf einmal ganz andere Fragen auftauchen als Fragen danach, ob das Gesagte oder Getane richtig ist – Fragen, wie lange er dort steht, was es heißt, sich derart mit dem eigenen Körper in diese Situation einzuschreiben bis hin zu der Frage, ob und inwieweit die Berichterstattung selbst als Teil dessen zu begreifen ist, worum es in der Arbeit geht und durchaus auch, welche Formen rassifizierter Sichtbarkeit in dem betreffenden Gemälde im Spiel sind). Kurz gesagt: Bright hat hier nicht einfach eine These, sondern vollzieht eine Form künstlerischer Intervention.

Zweite Bemerkung. Worin genau besteht das Unbehagen angesichts des Gemäldes von Schutz, das ich teile? Es kann nicht allein darin bestehen, dass sich hier eine weiße Künstlerin zu Themen äußert, die allein Black People of Color betreffen würden – denn das ist eben nicht spezifisch für Kunst und überspringt die Form des Kunstwerks zugunsten einer Außenperspektive, die sich gänzlich jedes Begriffs der Kunst (und wie ich hoffe gezeigt zu haben: jedes Begriffs des Begriffs) entledigt hat. Das Unbehagen lässt sich in folgender Weise fassen:[28] Mir scheint es

---

[26] Vgl Monroe C. Beardsley, »Beauty and aesthetic Value«, *The Journal of Philosophy* 21 (1962), S. 617–628 und Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981, 234–236.

[27] Vgl. dazu https://www.artnews.com/artnews/news/the-painting-must-go-hannah-black-pens-open-letter-to-the-whitney-about-controversial-biennial-work-7992/, letzter Zugriff am 13.04.2025.

[28] Vgl. dazu nochmal Feige, *Kritik der Digitalisierung*, Kapitel 3.3.

fraglich zu sein, ob es sich bei dem Gemälde von Schutz um ein Kunstwerk handelt, das seinem eigenen Anspruch und seinem Begriff als Kunst gerecht wird. Mir geht es nicht darum, dass die Verteidigung des Gemäldes durch Dana Schutz, die es unter anderem als empathischen Ausdruck für den getöteten Jungen verstanden wissen wollte und als jemand, der ebenfalls Mutter ist, mit einer Mutter eines getöteten Jungen mitfühlen könne, tatsächlich problematisch ist – das ist ein falscher Universalismus, der gerade die sozialen, politischen und hier rassifizierten Grammatiken überspringt. Mir geht es darum, dass die Arbeit von Schutz wohl als Werk misslungen ist: Es ist in der Tat fraglich, ob es sein Thema in Form eines eher konservativen und den distanzierten Blick befördernden Gemäldes, das sich zudem gut dafür eignet, dass man als weißes Publikum mit einem teuren Champagner in der Galerie betroffen den Kopf schüttelt (aber auch, spiegelbildlich: dass man seine kompositorische Schönheit genießt), angemessen erarbeitet. Ich sage damit nicht, dass ich wüsste, was eine angemessene Erarbeitung wäre (sie kann eben nicht darin bestehen, dass man aus theoretischer oder politischer Perspektive eine Antwort hat). Ich sage allein: Das Problem von Schutz‘ Gemälde ist, dass es seinem eigenen Anspruch nicht gerecht wird und erstaunlich spannungslos die entsprechenden Fragen übergeht.

Abgesehen von der Tatsache, dass es institutionentheoretisch nicht ohne Ironie (oder Zynismus) ist, dass sich in Förderprogrammen der Ressourcen bedient wird, die man vordergründig in ihrer Existenz bestritten hat (Lüthy):[29] Ich hoffe gezeigt zu haben, dass auch die gegenwärtige Kunstpraxis nicht um einen richtig verstandenen Begriff der Autonomie der Kunst herumkommt. Die jüngsten Entwicklungen in vielen (nicht allen) künstlerischen Gattungen hin zu einer stärker politisch orientierten Agenda ist Teil einer Dialektik eines modernistischen Kunstbegriffs, nicht dessen Überschreitung.

Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W. (1973): *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt/M.

Burgess, Alexis, Cappelen, Herman und Plunkett, David (Hg.) (2020): *Conceptual Engineering and Conceptual Ethics*, Oxford University Press, Oxford.

Anscombe, G.E.M. (2011): *Absicht*, Suhrkamp, Frankfurt/M.

Baumgarten, Gottlieb Alexander (2007): *Ästhetik*, Meiner, Hamburg.

Beardsley, Monroe C. (1962): Beauty and aesthetic Value“, in: *The Journal of Philosophy* 21, 617–628.

Cappelen, Herman und Plunkett, David (2020): Introduction: A Guided Tour of Conceptual Engineering and Conceptual Ethics, in: *Conceptual Engineering and Conceptual Ethics*, hg. von Alexis Burgess, Herman Cappelen und David Plunkett, Oxford University Press, Oxford, 1–26.

Danto, Arthur C. (1981): *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 234–236.

Feige, Daniel M. (2022): *Die Natur des Menschen. Eine dialektische Anthropologie*, Suhrkamp, Berlin.

Feige, Daniel M. (im Erscheinen): Die Unhintergehbarkeit der Sprache und das Verstehen nichtsprachlicher Gegenstände im Anschluss an Davidson und McDowell, *Sprache und Außersprachliches*, hg. von Friederike Allner und Michael Goldberg, Brill De Gruyter, Berlin.

Feige, Daniel M. (2025): *Kritik der Digitalisierung*. Technik, Rationalität und Kunst, Meiner, Hamburg.

Gadamer, Hans-Georg (1990): *Wahrheit und Methode*, Mohr Siebeck, Tübingen.

[29] Vgl dazu Lüthy, Michael (im Erscheinen): Antinomien im gegenwärtigen Autonomiediskurs. Ein Entwurf aus kunstsoziologischer Perspektive, in: *Die Autonomie der Kunst. Beiträge zu einer Kontroverse*, hg. von Daniel M. Feige und Michael Lüthy, Transcript, Bielefeld.

Haslanger, Sally (2021): *Der Wirklichkeit widerstehen. Soziale Konstruktion und Sozialkritik*, Suhrkamp, Berlin.

Haslanger, Sally (2021): Gender und Race: (Was) Sind sie? (Was) Sollen sie sein?, in: *Der Wirklichkeit widerstehen. Soziale Konstruktion und Sozialkritik*, Sally Haslanger, Suhrkamp, Berlin, 64–105.

Hegel, Georg W. F. (1986): *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. Dritter Teil*, Suhrkamp, Frankfurt/M.

Hegel, Georg W. F. (1986): *Vorlesungen über die Ästhetik*, Suhrkamp 1986 Frankfurt/M.

Kant, Immanuel (1974): *Kritik der Urteilskraft*, Suhrkamp Frankfurt/M.

Lüthy, Michael (im Erscheinen): Antinomien im gegenwärtigen Autonomiediskurs. Ein Entwurf aus kunstsoziologischer Perspektive, in:, *Die Autonomie der Kunst. Beiträge zu einer Kontroverse*, hg. von Daniel M. Feige und Michael Lüthy, Transcript, Bielefeld.

McDowell, John (1996): *Mind and World*, Cambridge/Mass.: Harvard University Press 1996.

Wellmer, Albrecht (2009): *Versuch über Musik und Sprache*, Hanser, München:

Wittgenstein, Ludwig (2003): *Philosophische Untersuchungen*, Suhrkamp, Frankfurt/M.