Mythos
KUNSTTHEORIE

Nov. 2026 • https://mythos-magazin.de/kunsttheorie/oehm_kann-kunst-autonom-sein.pdf

STEFAN OEHM

Kann Kunst autonom sein? Eine grundsätzliche Kritik

Abstract: Stellen wir uns im alltäglichen Miteinander die Frage *Kann Kunst autonom sein?*, so stellen wir die Fraglosigkeit der Begriffe in der Regel nicht in Frage – wir neigen zu einer den reibungslosen Vollzug unserer Kommunikation sichernden ‚Idealisierung der Reziprozität der Perspektiven' (Alfred Schütz). Im wissenschaftlichen Diskurs jedoch ist eine solche Neigung zur Idealisierung höchst unangebracht, weil die daraus resultierenden Unschärfen nicht dazu geeignet sind, valide Aussagen zu generieren. So setzt etwa die Annahme der Fraglosigkeit des Begriffs ‚Kunst' stillschweigend voraus, dass es eine scharfe Definition des Begriffs ‚Kunst' gibt, dass alle an dem Diskurs Beteiligten diese Definition kennen und nutzen und dass alle von den jeweils anderen wissen, dass dies der Fall ist. Als sei dies noch nicht heikel genug, wird ignoriert, dass der Begriff ‚Kunst' auf ein Abstraktum referiert, nicht auf ein Konkretum. Abstrakta haben aber keine Eigenschaften. Schon gar keine, die nur intelligiblen, zu intentionalen Handlungen befähigten Subjekten zugeschrieben werden können. Fragt die Frage *Kann Kunst autonom sein?* also nicht nach der Autonomie der Kunst, sondern nach der künstlerisch Schaffender? Doch von welcher Art mag diese Autonomie sein, wenn doch das künstlerische Schaffen als Form der Kommunikation dem Beeinflussungsparadigma unterliegt, mithin also generell funktional und damit zweckbestimmt ist?

1.

Der Historiker Reinhart Koselleck konstatierte, dass sich „(i)m 18. Jahrhundert […] neue Begriffe (häufen), die die alte in eine neue Wirklichkeit transformieren helfen" (Koselleck 2021: 67). So wurde „aus den Fortschritten […] ‚*der* Fortschritt', aus den Geschichten ‚*die* Geschichte'" (ebd.: 68; Hervorh. SO), aus den Staaten wurde ‚*der* Staat', aus den Freiheiten ‚*die* Freiheit'. Diese geschichtlichen Grundbegriffe sind für Koselleck Ausweis einer „neuzeitlich gesteigerten Abstraktion und universalen Verallgemeinerung der Begriffe" (ebd.: 85). Just an diesem historischen Umschlagpunkt wurden aber nicht nur einige Dutzend geschichtliche Grundbegriffe geprägt, sondern auch der zentrale *Terminus technicus* des Diskurses, der das künstlerische Schaffen in all seinen Dimensionen und Facetten umfasst, „ein allen Künsten gemeinsames Prinzip vertritt" (Kösser 2017: 70) und begrifflich in „ein Zusammendenken der Künste zu *die* Kunst"[1] (ebd.: 69) mündet.

War bis dato nur von einzelnen Künsten die Rede,[2] so konnte nun erstmals auch von ‚der Kunst selber' gesprochen werden. *Dieser* Begriff ‚Kunst', von dem sich ohne eine qualitative Bedeutungsänderung kein Plural bilden lässt – weshalb er *kein* Kollektivsingular, sondern ein nicht zählbares Substantiv (*mass noun*), d.h. ein nicht diskretes Nomen ist[3] –, machte seitdem in dem Feld, der so unscharf mit dem Begriff ‚Kunstwelt' benannt wird, als Oberbegriff ‚*die* Kunst'

[1] Mit Kant, so die Kulturwissenschaftlerin Ute Kösser, „beginnt die eigenständige Bestimmung der Kunst unter der Überschrift ‚Von der Kunst überhaupt' – also einer Variante von ‚die Kunst'" (cf. Kant 1979: 237, §43).

[2] Cf. dazu den wegweisenden Essay von Paul O. Kristeller *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part 1 & Part 2* sowie das davon inspirierte Werk von Larry Shiner *The Invention of Art – A Cultural History* (mein Dank gilt hier Jonathan Watkins, der mich auf beide Arbeiten aufmerksam machte).

[3] Diesen Hinweis verdanke ich, wie so viele andere auch, Rudi Keller. Vergleiche dazu auch meine Ausführungen in Oehm 2021e.

eine steile Karriere. So kommt diese Neuschöpfung des 18. Jahrhunderts ganz selbstverständlich zum Einsatz, wenn Philosophen „the grand basic question of aesthetics" (Walton 2007: 148) stellen und dann zumindest „some aestheticians (…) cite ‚What is art?'" (ebd.: 148).

Liegt diese Verwendung auch vor, wenn wir uns die Frage stellen, ob *Kunst* autonom sein kann?[4] Wir haben an anderer Stelle dargelegt, dass das stets gleiche Wort *Kunst* zahlreiche verschiedene Begriffe ‚Kunst' generiert (cf. der Versuch einer systematischen Differenzierung der Begriffe ‚Kunst' in: Oehm 2019, insbesondere 84 ff.; auch: Oehm 2021a: 15 ff.). Dabei haben wir zwischen einer *Mikroebene* der Kunst (der Ebene des individuellen künstlerischen Schaffens) und einer *Makroebene* der Kunst (der Ebene der sozialen Institutionen) unterschieden. Angenommen, der Begriff ‚Kunst' in der Frage *Kann Kunst autonom sein?* bezieht sich nicht auf das individuelle künstlerische Schaffen, sondern auf soziale Institutionen. Dann stellt sich die Frage, welche Verwendungsweisen auf dieser Ebene der Kunst vorliegen. Wir haben es dort, so unsere These, mit drei, genau genommen sogar mit vier verschiedenen Teilebenen zu tun (eine darüber hinausgehend um *aktuale* Spezifizierungen erweiterte Differenzierung siehe: Oehm 2023: 356 ff.):

a. ‚Kunst' als *episodales* Ereignis einer spezifischen sozialen Institution

‚Kunst' bezeichnet hier den Stil, das Genre oder das Medium. In der Musik sind dies z.B. Jazz, Rap oder Klassik und in der bildenden Kunst z.B. Performance, Expressionismus oder Fotografie: *Fotografie ist die Kunst, die mich am meisten anspricht.*

b. ‚Kunst' als *spezifische* soziale Institution

‚Kunst' bezeichnet hier Kunstgattungen wie z.B. die Musik, die bildende Kunst oder das Theater. Auf dieser Ebene des Gebrauchs wird der Gebrauch des Begriffs ‚Kunst' oftmals – selbst im fachspezifischen und wissenschaftlichen Diskurs – auf die bildende Kunst beschränkt: *Im Museum wird die Kunst des 19. Jahrhunderts gezeigt.*

c. ‚Kunst' als *übergeordnete spezifische* soziale Institution

‚Kunst' bezeichnet zusammenfassend alle Gattungen, die wir unter dem Begriff ‚schöne Künste' (eine Wort- und Begriffsschöpfung des 18. Jahrhunderts) subsumieren. Also – in

[4] In den vergangenen Jahren wurden zahlreiche bemerkenswerte Beiträge, Handbücher, Monographien und Sammelbände zum Thema ‚Autonomie der Kunst' veröffentlicht. Um hier nur einige stellvertretend zu nennen: *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes,* hg. von Uta Karstein/Nina Tessa Zahner (2017): Springer VS, Wiesbaden, darin u.a. Uta Karstein/Nina Tessa Zahner: *Autonomie der Kunst? – Dimensionen eines kunstsoziologischen Problemfeldes*, Uta Kösser: *Zwischen Unabhängigkeit und Selbstbestimmung. Begriffsgeschichtliche Befunde zur Autonomie der Kunst*, Judith Siegmund: *L'art pour l'art und Zweckfreiheit. Zum Verhältnis von soziologischem und philosophischem Autonomiebegriff*; Judith Siegmund (2019): *Zweck und Zweckfreiheit. Zum Funktionswandel der Künste im 21. Jahrhundert*, J.B. Metzler, Berlin; *Funktionen der Künste. Transformatorische Potentiale künstlerischer Praktiken*, hg. von Birgit Eusterschulte/Christian Krüger/Judith Siegmund (2020), Verlag J.B. Metzler, Berlin, darin u.a. Daniel M. Feige: *Die Funktionalität der Kunst? Für einen revidierten Begriff künstlerischer Autonomie*; Hanna Heinrich (2020): *Ästhetik der Autonomie – Philosophie der Performance-Kunst*, transcript Verlag, Bielefeld; *Handbuch Kunstphilosophie*, hg. von Judith Siegmund (2022), transcript Verlag, Bielefeld, darin u.a. Georg W. Bertram: *Autonomie der Kunst*; *Involvierte Autonomie – Künstlerische Praxis zwischen Engagement und Eigenlogik*, hg. von Birgit Eusterschulte/Christian Krüger (2022), transcript Verlag, Bielefeld. Wolfgang Ullrich (2022): *Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin; Urs Freund (2022): L'autonomie de l'art mise à nu par ses disciples, même (Die Autonomie der Kunst von ihren Jüngern entblößt, sogar), in: *Mythos-Magazin* 12/2022; online unter: https://mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/uf_autonomie-der-kunst-entbloesst.pdf; Wolfgang Ullrich (2023): Streit um die Autonomie der Kunst, in: *Mythos-Magazin* 08/2023; online unter: https://mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/wu_autonomie-der-kunst.pdf; Daniel M. Feige und Michael Lüthy (2025): *Kunstautonomie. Positionen einer Kontroverse*, transcript Verlag, Bielefeld. Erwähnenswert in diesem Zusammenhang ist auch *The Autonomy Project* (2010/2011), https://theautonomyproject.org/, sowie das daraus hervorgegangene Themenheft *Autonomy* (Open, 23 [2012]) auf *open! Platform for Art, Culture & the Public Domain* (siehe z.B. https://onlineopen.org/autonomous-art-as-process und https://onlineopen.org/autonomy).

klassischer Terminologie – Musik, Dichtung, bildende Kunst sowie darstellende Kunst: *Als Bildungsbürger hat er eine ausgesprochene Affinität zur Kunst.*

d. ‚Kunst' als *allgemeine* soziale Institution

Hier stoßen wir auf den *umbrella term* ‚*die* Kunst' (auch er, wie der Begriff ‚schöne Künste', ist eine Neuschöpfung des 18. Jahrhunderts). Ihn gibt es auf dieser Ebene nur als nicht zählbares Substantiv: *Die Kunst ist etwas zutiefst Menschliches.*

Sprach man bis Anfang/Mitte des 18. Jahrhunderts von Kunst, so meinte man damit die ‚freyen Künste'. Sprach man ab Mitte des 18. Jahrhunderts, als sich der Begriff ‚schöne Künste' als umfassender Sammelbegriff für die Musik, Dichtung, bildende Kunst sowie die darstellende Kunst etablierte, von ‚Kunst', so meinte man damit nunmehr die ‚schönen Künste'. Aber schon Ende des 18. Jahrhunderts wurden die schönen Künste im allgemeinen Sprachgebrauch zumeist auf die bildenden Künste reduziert und „im Singular die Kunst genannt" (Adelung 1796: 1832; diese Aussage gilt für den deutschsprachigen Raum). Dabei ist es im Wesentlichen bis heute geblieben. So ist es nicht weiter verwunderlich, wenn wir sowohl auf der Ebene der *spezifischen* sozialen Institution (b.) als auch auf der Ebene der *übergeordneten spezifischen* sozialen Institution (c.) mit dem Begriff ‚Kunst' stillschweigend die Bildende Kunst meinen.

Wie sieht es nun auf der Ebene der *allgemeinen* sozialen Institution (d.) aus? Hier müssen wir etwas weiter ausholen, um diese Frage angemessen beantworten zu können: Wörter bedeuten etwas, Sprecher meinen etwas. Die *Bedeutung* eines Wortes verstehen wir mittels regelbasierter Schlüsse. Und die Regel des Gebrauchs des Begriff ‚*die* Kunst' lässt den Schluss zu, dass dessen Bedeutung lautet: ‚die Kunst als solche'. Wir können davon ausgehen, dass diese Regel des Gebrauchs in der Wissenschaftssprache auch weiterhin gilt. Alltagssprachlich hat sich jedoch stillschweigend eine andere Regularität eingebürgert: Sprecher:innen *meinen* mit dem Begriff ‚*die* Kunst' in aller Regel die Bildende Kunst. Und um zu verstehen, was sie mit diesem Begriff ‚Kunst' *meinen*, müssen die Rezipient:innen deren reflexive Intention erkennen. Was aber, wenn der alltagssprachliche Gebrauch so in die Wissenschaftssprache diffundiert, wie es auf der Ebene der *spezifischen* sozialen Institution (b.) und auch auf der Ebene der *übergeordneten spezifischen* sozialen Institution (c.) schon geschehen ist? Sowohl die ‚grand basic question of aesthetics' (Walton) *Was ist Kunst* wie auch unsere Eingangsfrage *Kann Kunst autonom sein*? würden dann auch nicht mehr auf ‚die Kunst als solche' abheben, sondern allein auf die Bildende Kunst.

2.

Aber ganz unabhängig davon, ob der Begriff ‚*die* Kunst', der in der ‚grand basic question of aesthetics' *Was ist Kunst?* und, entsprechend, in der Frage *Kann Kunst autonom sein?* Anwendung findet, nun auf ‚die Kunst als solche', die ‚schönen Künste' oder aber auf die ‚bildenden Künste' zielt – stets handelt es sich um einen *Allgemeinbegriff*, ein Abstraktum. Und für Abstrakta gilt – wenn man nicht gerade Verfechter einer streng platonischen Ideenlehre ist – das, was auch für den *Type* im Rahmen der klassisch gewordenen Type-Token-Differenzierung des amerikanischen Philosophen Charles S. Peirce gilt: „*It does not exist*" (Peirce 1906: 505/506; Hervorh. SO). Diesem realiter *nicht* existierenden Abstraktum, dem *Type*, stehen die real existierenden Konkreta, die *Tokens* (Vorkommnisse) gegenüber. Nun lassen sich realiter nicht existierenden Abstrakta zwar Prädikate zuschreiben, aber keine Eigenschaften[5]: Untersuche ich zahlrei-

[5] Sprechen wir von der Eigenschaft eines *Abstraktums* und von der Eigenschaft eines *Konkretums*, so ist zwar das Wort *Eigenschaft* gleich, aber der Begriff ‚Eigenschaft' ist es nicht. Wir müssen, so der Linguist Rudi Keller, verschiedene Betrachtungsebenen auseinanderhalten: Wörter liegen auf der linguistischen Ebene der Zeichen, Begriffe hingegen auf der epistemologischen Ebene der Konzepte (Dinge und Sachverhalte liegen auf einer dritten Ebene: der ontologischen; siehe Keller 1995: 181). Auf Konsequenzen dieses unscharfen Gebrauchs machte schon der amerikanische Philosoph William E. Kennick 1958 in seinem Aufsatz *Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?* aufmerksam: „Wir gebrauchen das Wort ‚Kunst', um auf eine große Anzahl sehr unterschiedlicher Dinge Bezug zu nehmen: Bilder, Gedichte, Kompositionen, Skulpturen, Vasen und eine Unmenge

che Bären-Vorkommnisse, so ergibt sich aus der empirischen Faktenlage idealer Weise eine bestimmte Bären-Klassifikation. Wurde so zum Beispiel für *Grizzlybär*-Tokens induktiv eine gültige Bestimmung ihrer *Eigenschaften* ermittelt, lässt sich auf Basis dieser Bestimmung der Typus ‚Grizzlybär' und seine entsprechenden *Prädikate* definieren. Ist nun diese Bären-Typologie abgeschlossen, kann ich zukünftig anhand der nunmehr kodifizierten Klassifikation die deduktive Bestimmung des jeweiligen Bären-Vorkommnisses vornehmen und die verschiedenen real existierenden Vertreter der Gattung ‚Ursus' jeweils als ‚Grizzlybär', ‚Kodiakbär', ‚Eisbär' etc. identifizieren. Die Kriterien für die Identifizierung eines Grizzlybären lassen sich in folgender Allaussage formulieren:

> *Für alle Grizzlybären gilt: Wenn G ein Grizzlybär ist, dann hat G die Eigenschaften (x, y, z…).*

Das heißt: Einem *Grizzlybär*-Token kommen *Eigenschaften* zu, dem ‚Grizzlybär'-Type hingegen nicht. Ihm kommen nur *Prädikate* zu. Aber diese Prädikate verweisen ihrerseits auf die Eigenschaften, die ein real existierender Vertreter der Gattung ‚Ursus' vorweisen muss, um sich als *Grizzlybär*-Token (*Ursus arctos horribilis*) auszuweisen.

Was heißt das nun für den Begriff ‚Kunst', der in unserer Eingangsfrage Anwendung findet? Wir können ihm die verschiedensten Dinge prädizieren, aber bei diesen Prädikaten handelt es sich *nicht* um dessen *Eigenschaften*. Denn so wie der ‚Grizzlybär'-Type zwar als gedankliche Abstraktion, aber nicht realiter existiert,[6] so existiert auch ‚Kunst' zwar als gedankliche Abstraktion, aber eben nicht realiter – weder die ‚Bildende Kunst' noch die ‚Schöne Kunst' noch ‚*die* Kunst'. Und Entitäten, die nicht realiter existieren – darüber dürfte Konsens bestehen –, können keine Eigenschaften besitzen. Ergo auch nicht die Entität, auf die *dieser* Begriff ‚Kunst' rekurriert. Lediglich Konkreta, den real existierenden Vorkommnissen, können im eigentlichen Sinne Eigenschaften zugeschrieben werden. Also den *Kunst*-Tokens, die sich ontologisch entweder (1.) als *physisch* präsente, dauerhaft gegebene und damit als *persistierende* Resultate künstlerischen Schaffens darstellen oder aber (2.) als *physikalisch* präsente, ephemer gegebene und damit als *transitorische* Resultate künstlerischen Schaffens[7] (in beiden Fällen befinden wir uns jedoch nicht mehr auf der Makroebene sozialer Institutionen, sondern auf der Mikroebene individuellen künstlerischen Schaffens). Das heißt: Die Prädikate eines Abstraktums bezeichnen die Eigenschaften der Elemente eines zugehörigen Gegenstandsbereichs, der Tokens (Vorkommnisse). Wenn ich also die assertive Aussage *Kunst ist autonom* mache und konstatiere, dass (1.) ‚Kunst' ein Abstraktum ist und (2.) Abstrakta keine Eigenschaften besitzen, so muss ich (3.) konkludieren, dass ‚ist autonom' *keine* Eigenschaft der ‚Kunst' sein kann. Was allerdings zur Konsequenz hat, dass sich unsere Eingangsfrage *Kann Kunst autonom sein?* gar nicht stellt. Zumindest *nicht*

---

anderer Sachen – und doch ist es *ein* Wort. Zweifellos neigen wir dazu zu sagen, daß ihnen allen etwas gemeinsam sein muß, andernfalls gäben wir ihnen nicht denselben Namen. *Unum nomen, unum nominatum*" (Kennick 2002: 55). So ist es auch, wenn ich einem *Abstraktum* eine Eigenschaft zuschreibe und ebenso einem *Konkretum*: Die Wörter sind gleich, aber die Begriffe sind es nicht – $\text{Eigenschaft}_{\text{Konkretum}} \neq \text{Eigenschaft}_{\text{Abstraktum}}$. In einem einfachen Bild gesprochen: Der ‚Grizzly' (Type/Abstraktum) kann *nicht* brummen, der *Grizzly* (Token/Konkretum) aber sehr wohl. Wir wollen deshalb bei Abstrakta nicht mehr von Eigenschaften sprechen.

6 Um Wittgenstein zu paraphrasieren: Wir haben es mit einer der großen Quellen philosophischer Verwirrung zu tun, wenn wir gleichen Wörtern vorschnell gleiche Begriffe zuschreiben. In diesem Fall: Wir haben es hier mit nur einem Wort *existieren*, aber mit zwei kategorial verschiedenen Begriffen ‚existieren' zu tun: Die Existenzweise einer gedanklichen Abstraktion ≠ der Existenzweise einer physischen oder physikalischen Entität.

7 Die ontologisch kategoriale Andersartigkeit der transitorischen Resultate künstlerischen Schaffens, die wir zum Beispiel in der Literatur, der Musik, dem Tanz oder auch der Performance antreffen, gegenüber persistierenden Resultaten künstlerischen Schaffens, wie wir sie bei Skulpturen, Gemälden oder Fotografien vorliegen haben, zeichnet sich dadurch aus, dass letztere ein Sein auch ohne uns haben, während erstere nur *durch unseren Gebrauch*, *in unserem Gebrauch* und *während unseres Gebrauchs* sind. *Sonst nicht* (cf. in aller Ausführlichkeit Oehm 2023 passim).

in dieser Weise. Die Vermutung liegt nahe, dass sich diese Frage eher bei den Konkreta der Kunst stellt, also den persistierenden und transitorischen Resultaten künstlerischen Schaffens, die gemeinhin als ‚Werke' bezeichnet werden. Wobei sich uns dann allerdings gleich die Anschlussfrage stellt: *Kann denn einem Resultat künstlerischen Schaffens die Eigenschaft ‚ist autonom' zugeschrieben werden?*

3.

Autonomie ist, wie Uta Kösser schreibt, „ein vielschichtiger und in verschiedenen Wissenschaften gebrauchter Begriff (Philosophie, Ästhetik, Politik, Soziologie u.a.m.)" (Kösser 2017: 67), zudem „historisch wandelbar und wohl auch daher umstritten und unklar: Willensfreiheit, Souveränität, Selbstgesetzgebung, Unabhängigkeit u.a.m. sind angebotene Bedeutungen" (ebd.: 67). Dabei zielt Kössers Aussage auf einen Begriffsgebrauch, der einen wesentlichen Teil der Vielschichtigkeit des Begriffs ‚Autonomie' exkludiert: die *technische* Autonomie. Kösser hat allein die Vielschichtigkeit des Begriffs ‚*menschliche* Autonomie' im Blick, die eine Differenzierung zwischen personaler, moralischer und politischer Autonomie, bisweilen auch zwischen lebenspraktischer und intellektueller Autonomie erfährt.

Auf welchen Begriff ‚Autonomie' rekurriert nun das hier verhandelte Adjektiv *autonom*? Auch ohne zuvor eine historische Bestandsaufnahme[8] gemacht zu haben, können wir sagen, dass wir im Kunstdiskurs, ganz gleich, welchen Begriff ‚Kunst' wir an dieser Stelle nun gebrauchen, *nicht* über technische Autonomie sprechen, sondern über das weite Feld, das die *menschliche* Autonomie verhandelt. Und da gibt uns bereits der Blick in eine populärwissenschaftliche Online-Enzyklopädie, wie sie Wikipedia darstellt, einen deutlichen Hinweis darauf, dass auch die Anschlussfrage, ob denn einem Resultat künstlerischen Schaffens die Eigenschaft ‚ist autonom' zugeschrieben werden kann, abschlägig beschieden werden muss. Unter dem Stichwort ‚Autonomie' finden wir auf https://de.wikipedia.org/wiki/Autonomie folgenden Eintrag:

> Als Autonomie (altgriechisch αὐτονομία *autonomía* ‚Eigengesetzlichkeit', ‚Selbstständigkeit', aus αὐτός *autós* ‚selbst' und νόμος *nómos* ‚Gesetz') bezeichnet man den Zustand der Selbstbestimmung des freien Willens, deren der Mensch als vernünftiges Wesen fähig ist. (zuletzt aufgerufen: 02. Oktober 2026)

Dessen ungeachtet führt aber unser Hang zur Anthropomorphisierung, Hypostasierung und Vitalisierung bei *unbelebten* Konkreta zu solch kruden animistischen Phänomenen wie z.B. in jüngeren bildtheoretischen Ansätzen, wo, wie Johannes Grave kritisch anmerkt, den „Bildern die Rolle aktiver Subjekte" (Grave 2020: 93) zugewiesen wird und sie „als ein Agens erscheinen" (ebd.: 93). Um nicht in die gleiche Falle zu tappen, sollten wir mit Bestimmtheit feststellen: Da es sich *weder* bei persistierenden *noch* bei transitorischen Resultaten künstlerischen Schaffens um rational begabte, zu intentionalen und zielgerichteten Handlungen und einer Selbstbestimmung des freien Willens befähigte Wesen, sondern um *unbelebte* Konkreta handelt, kann auch diesen beiden ontologisch kategorial differenten Werkformen *nicht* die Eigenschaft ‚ist autonom' zugeschrieben werden. Zumindest *nicht* in dieser Weise.

Blickt man auf die in der Politikwissenschaft und Philosophie übliche Gebrauchsweise, so ist es stets diese auf den Menschen als vernünftiges Wesen rekurrierende Verwendung des Adjektivs *autonom*, der konsensuell zum Einsatz kommt. Es wird entweder von Handlungssubjekten, einer Gruppe von Handlungssubjekten oder auch von Institutionen im Sinne konkreter Organisationseinheiten (Ämter, Verwaltungen, Unternehmen etc.) gesprochen, die von Handlungssubjekten betrieben werden und die das Recht haben, ihre Angelegenheiten *autonom* zu regeln: ‚*autonome* Bürger', ‚*autonomer* Staat', ‚*autonome Region*', ‚*autonome* Gemeinde', ‚*autonome* Ge-

[8] Einen ausgezeichnete Analyse bietet Judith Siegmund in ihrem Werk *Zweck und Zweckfreiheit. Zum Funktionswandel der Künste im 21. Jahrhundert*, insbesondere das Kapitel *Über Autonomie und Zweckfreiheit der Kunst in der Geschichte der ästhetischen Theorie der Moderne*, 49–70. Cf. auch Georg W. Bertram: *Autonomie der Kunst*, hg. von Judith Siegmund (2022): *Handbuch Kunstphilosophie*, 553–563.

werkschaft', ‚*autonome* Verwaltung' u.v.a.m. Doch muss dabei bedacht werden, dass – im Gegensatz zu real existierenden Menschen wie dem, der just in diesem Augenblick eben diese Sätze schreibt und sich damit als Handlungssubjekt ausweist – *in* einer Gruppe von Handlungssubjekten[9] wie auch *in* Institutionen im Sinne konkreter Organisationseinheiten zwar real existierende Handlungssubjekte handeln, es sich aber in beiden Fällen *nicht* um real existierende Handlungssubjekte handelt. Dessen ungeachtet reden wir aber so, als wäre dies der Fall. Dabei nehmen wir bisweilen sogar das, was wir sagen, beim Wort. Da wandelt sich die Sprache, klettert der Dax und der Markt reguliert sich selbst. Da erwarten wir ernsthaft, dass der Staat bei Konflikten eingreift, dass die Kunst die Rezipient:innen emotional ergreift und die Kirche endlich begreift, dass sie sich von Grund auf reformieren muss. Doch solch eine Erwartungshaltung können wir *nicht* gegenüber Institutionen im Sinne konkreter Organisationseinheiten (bei denen es sich nur im *übertragenen* Sinne um Handlungssubjekte handelt – um *juristische* Personen etwa, die eine rechtlich verselbstständigte und wie eine natürliche Person mit eigener bürgerlicher Rechtsfähigkeit ausgestattete Personenmehrheit darstellen), sondern *allein* gegenüber *real* existierenden Handlungssubjekten: den intentional, bewusst, planvoll und zielgerichtet agierenden Menschen. Mit anderen Worten: Reden wir z.B. von einem ‚autonomen Staat' und damit vom Recht eines Staates, seine eigenen Verhältnisse selbst zu regeln, sich seine Gesetze selbst zu geben, sich selbst zu verwalten und politische Entscheidungen zu treffen, ohne dass sich andere Staaten einmischen, so stellen wir den Sachverhalt verkürzt und, falls wir diese metaphorische, animistisch anmutende Redeweise beim Wort nehmen, sogar verfälschend dar.

Wenn wir also schon bei Institutionen im Sinne konkreter Organisationseinheiten nur sehr bedingt, und dann auch nur im übertragenen Sinne, von ‚Autonomie' sprechen können – wie sieht es dann bei einer *sozialen* Institution wie etwa der ‚Kunst' aus, bei der es sich *nicht* um eine Institution im Sinne einer konkreten Organisationseinheit handelt? Ganz egal, ob der Begriff nun (a.) auf das *episodale* Ereignis einer spezifischen sozialen Institution, (b.) auf die *spezifische* soziale Institution, (c.) auf die *übergeordnete spezifische* soziale Institution oder aber (d.) auf die *allgemeine* soziale Institution referiert: Es handelt sich *nie* um ein *real* existierendes Handlungssubjekt. Auf diesen Ebenen ist ‚Kunst' – wie wir bereits festgestellt haben – ein Abstraktum. Und Abstrakta kommen zwar Prädikate zu, aber keine Eigenschaften. So auch nicht der Kunst. Weshalb sie nie im realen, bestenfalls im metaphorischen Sinne autonom sein kann. Für sie gilt in strenger Weise das, was der Historiker Yuval Noah Harari für Institutionen generell konstatiert: Die Welt, in der wir leben, ist eine objektiv gegebene Realität,

> (b)ut over the centuries, we have constructed on top of this objective reality a second layer of fictional reality, a reality made of fictional entities. (Harari 2015)

Und diese fiktionalen Entitäten „exist only in our imagination" (ebd.), sie sind „just a story that we've invented" (ebd.).[10]

Wir können festhalten, dass ‚ist autonom' eine Eigenschaft ist, die im *eigentlichen* Sinne *nur* intelligiblen, intentional und zielgerichtet agierenden Handlungssubjekten zukommen kann. Stillschweigend vorausgesetzt, dass im abendländischen Kunstdiskurs niemand ernsthaft einer animistischen Weltsicht frönt und in dem konkreten Werk ein Agens und damit ein intelligibles,

---

[9] Hier kommt das Phänomen der *collective intentionality* zum Tragen, auf das wir im Folgenden noch zu sprechen kommen werden.

[10] Michael Tomasello ist der Auffassung, dass „(d)as Wort *fiktional* in diesem Kontext […] nicht ‚nicht wirklich' (bedeutet), da diese Entitäten nur allzu wirklich sind" (Tomasello 2024: 182). Aber diese Auffassung ist einer bei Tomasello ungewohnten begrifflichen Unschärfe geschuldet: Selbstverständlich sind nicht nur real existierende, sondern auch fiktionale Entitäten wirklich – jedoch *nicht* in ontologisch gleicher Weise. Wir haben es hier mit einem Wort *wirklich*, aber mit zwei Begriffen ‚wirklich' zu tun: Fiktionale Entitäten wie Institutionen können *nicht* in dem Sinne wirklich sein, dass sie zu selbsttätigen Handlungen befähigt sind. Dazu sind nur Entitäten wie real existierende Menschen – also solche, die Teil der *objective reality* sind – imstande (eine Institution kann mir keine Ohrfeige verpassen, ein real existierender Mensch aber sehr wohl).

intentional und zielgerichtet agierendes Handlungssubjekt sieht, können wir ausschließen, dass Resultaten künstlerischen Schaffens gleich welcher Couleur die Eigenschaft ‚ist autonom' zugeschrieben werden kann.[11] Ebenso ausschließen können wir, dass ‚Kunst' als sozialer Institution diese Eigenschaft zugeschrieben werden kann – als Abstraktum kommt ihr generell keine Eigenschaft zu. Die einzigen intelligiblen, intentional, bewusst und vorsätzlich, also geplant und zielgerichtet agierenden Handlungssubjekte im künstlerischen Feld, denen – Stand jetzt – sinnvoll die Eigenschaft ‚ist autonom' zugeschrieben werden kann, sind die *künstlerisch Schaffenden*. Was für unsere Eingangsfrage *Kann Kunst autonom sein?* bedeutet, dass sie reformuliert werden muss. Statt nach der Autonomie der *Kunst* zu fragen, müssen wir nach der Autonomie *künstlerisch Schaffender* fragen, also nach dem Zustand der Selbstbestimmung ihres freien Willens, deren sie als vernünftige Wesen fähig sind:[12]

➔ *Können künstlerisch Schaffende autonom sein?*

In der Fachliteratur ist jedoch zumeist von der Autonomie der *Kunst*, nicht aber von der Autonomie der *künstlerisch Schaffenden* die Rede. Manchmal changiert es auch unentschieden zwischen diesen beiden Ebenen. So auch bei Uta Karstein und Nina Tessa Zahner in ihrem einführenden Beitrag zu dem Sammelband mit dem beredten Titel *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes*. Für sie erweist sich zwar die Konzeption Kants „(a)ls ein wesentlicher Bezugspunkt für die Bestimmung der Autonomie der *Kunst*" (Karstein/Zahner 2017: 2; Hervorh. SO), betonen dann aber ausdrücklich, dass Kant Autonomie als Autonomie des *Einzelnen* als freies Individuum versteht: Autonomie ist für Kant die „Eigenschaft des Willens, sich selbst Gesetz zu sein"[13] (ebd.: 2). Sie wechseln dabei von der autonomen *Kunst* zum autonomen *Künstler*, ohne zu berücksichtigen, dass *dort* einem unscharf bestimmten Abstraktum die Eigenschaft ‚ist autonom' zugeschrieben wird und *hier* einem konkreten, intelligiblen Handlungssubjekt. Wie gesagt: Abstrakta sind Entitäten, die *nicht* real existieren. Ihnen können Prädikate, jedoch *keine* Eigenschaften zugeschrieben werden.

4.

Mit unserer Reformulierung der Eingangsfrage geht die Beschränkung des *menschlichen* Autonomiebegriffs auf den *personalen* Autonomiebegriff einher. Auf eben diesen nimmt auch der Philosoph Reinold Schmücker in seinem Aufsatz *Wozu Kunst – und warum heute immer noch?* Bezug, wenn er sagt, dass der Autonomiebegriff

> den für die Kunst der Moderne konstitutiven Status des Künstlers beschreib(t): Seine relative Unabhängigkeit von tradierten Normen und von den Vorgaben bestimmter, etwa höfischer oder kirchlicher Auftraggeber und seine Letztentscheidungskompetenz hinsichtlich der Gestalt seines Werks lässt sich als Autonomie *des Künstlers* charakterisieren. (Schmücker 2023: 2)

---

[11] Gänzlich anders ist die Sichtweise in der buddhistischen Tradition. Alexander Becker weist darauf hin, dass die ontologische Grundlage der Autonomie des Subjekts, die Substantialität des Subjekts, dort zur Illusion erklärt wird (Alexander Becker [2025]: Die Haarspitze des Pinsels und die Autonomie des Kunstwerks. Ein vergleichender Versuch; in: *Mythos. Journal für Ästhetik*, Ausgabe 4/2026).

[12] Künstler:innen scheinen der Faktenlage näher zu sein als Theoretiker:innen, denn sie „verstanden oder verstehen unter dem Begriff der Kunstautonomie häufig die Autonomie der handelnden Subjekte, ihre eigene Autonomie also" (Siegmund 2019: 56). Befremdlich ist allerdings, dass, wie Judith Siegmund konstatiert, diese „Auslegung der künstlerischen Autonomie der Künstler:innen in der Debatte oft als falsches Verständnis zurückgewiesen" wurde und wird (ebd.: 56).

[13] „Autonomie des Willens ist die Beschaffenheit des Willens, dadurch derselbe ihm selbst (unabhängig von aller Beschaffenheit der Gegenstände des Wollens) ein Gesetz ist. Das Prinzip der Autonomie ist also: nicht anders zu wählen, als so, daß die Maximen seiner Wahl in demselben Wollen zugleich als allgemeines Gesetz mit begriffen sein" (Immanuel Kant: *Werke in zwölf Bänden*. Band 7, Frankfurt am Main 1977, S. 74–75).

In diesem Zusammenhang macht er zudem auf einen Umstand aufmerksam, der uns daran zweifeln lässt, ob unsere Annahme, dass, wer eine animistische Redeweise[14] pflegt, nicht unbedingt auch eine animistische Denkweise besitzen muss, zutreffend ist:

> In der philosophischen Ästhetik ist ein solcher, auf den Künstler fokussierter Begriff von Kunstautonomie, wie er in Kants Analyse des Geniebegriffs bereits vorgezeichnet ist, heute allerdings weitgehend einem irreführenden Verständnis von Kunstautonomie gewichen – einem Verständnis, das den Autonomiebegriff in den letzten Jahren zusehends selbst hat fragwürdig erscheinen lassen. (ebd.: 2)

Wenn wir nun mit der Frage, ob künstlerisch Schaffende autonom sein können, die Frage nach dem Zustand der Selbstbestimmung künstlerisch Schaffender stellen, so wollen wir an dieser Stelle *nicht* nach Faktoren fahnden, die die Selbstbestimmung *situativ* und/oder *strukturell unterminieren* können, sondern nach Faktoren, die sie *prinzipiell determinieren*. Das heißt: nach dem uns *prinzipiell beschränkenden* Bedingungsrahmen, in dem sich die Freiheit zur Selbstbestimmung dann idealer Weise *unbeschränkt* entfalten kann.

Die Einsicht Aristoteles', dass der Mensch ein geselliges Wesen, ein ζῷον πολιτικόν sei, ist so sehr Allgemeingut geworden, dass sie schon als Binsenweisheit gelten kann: Der Mensch braucht zwingend den Anderen, damit er Er selbst werden kann. Prägnant hat dies der preußische Universalgelehrte Wilhelm von Humboldt vor fast 200 Jahren in seiner Schrift *Über den Dualis* sowie in der *Kawi-Einleitung* formuliert: „(D)ie Sprache kann […] nicht vom Einzelnen, sie kann nur gesellschaftlich, nur indem an einem gewagten Versuch ein neuer sich anknüpft, zur Wirklichkeit gebracht werden" (Humboldt: Über den Dualis VI, 27 [Humboldt 1979: 139]). Der Mensch „versteht sich selbst nur, indem er die Verstehbarkeit seiner Worte an Andren versuchend geprüft hat"[15] (Humboldt: Kawi-Einleitung VII, 56 [Humboldt 1979: 429]). Zum Wesen der Sprache gehört deshalb die „Erweiterung in einem Hörenden und Erwidernden" (Humboldt: Über den Dualis VI, 27 [Humboldt 1979: 139]). Sprechender und Hörender/Erwidernder sind für Humboldt „*Ich* und *Er*" – „mit ihnen ist eigentlich Alles erschöpft, denn sie heissen mit andren Worten *Ich* und *Nicht-ich*" (ebd.: VI 27 [139]). Sondert sich das *Ich* als Redender von den anders Redenden ab, so stellt sich das *Ich* dem *Er* gegenüber. Stellt sich das *Ich* als Redender jedoch einem *Du* als Angeredetem gegenüber, so stellen sich *Ich* und *Du* als Einheit dar:

> *Du* aber ist ein dem *Ich* gegenübergestelltes *Er*. Indem *Ich* und *Er* auf innerer und äusserer Wahrnehmung beruhen, liegt in dem *Du* Spontanität der Wahl. Es ist auch ein *Nicht-ich*, aber nicht, wie das *Er*, in der Sphäre aller Wesen, sondern in einer andren, in der Einwirkung gemeinsamen Handelns. In dem *Er* selbst liegt nun dadurch, ausser dem *Nicht-ich*, auch ein *Nicht-du*. (ebd.: VI 27 [139])

So wie der Mensch also in die Sprache hineingeboren wird, so wirkt „doch jeder einzeln und unaufhörlich auf sie zurück" (ebd.: VII 65 [439]). Und was für die Sprache im Besonderen gilt, gilt für die Gesellschaft im Allgemeinen. In diesem Sinne konstatiert der Kunstsoziologe Arnold Hauser: „Künstler sind, wie ihre Mitmenschen, soziale Wesen, Produkte *und* Produzenten der Gesellschaft" [Hauser 1973: 56; Hervorh. SO]).

Zur Selbstbestimmung benötigt der Mensch als ζῷον πολιτικόν stets den Anderen, so wie dieser seinerseits den Anderen zur eigenen Selbstbestimmung benötigt. Der Eine wirkt auf den Anderen ein, so wie dieser auf ihn einwirkt. Bedingt so diesen, wie dieser ihn bedingt. Diese grund-

---

[14] So ist jüngst erst bei Markus Gabriel die Rede davon, dass die Kunst ein „autonomes Wesen" (Gabriel 2021: 23) besitzt und „dieses Wesen […] in permanentem Konflikt mit anderen Kräften" (ebd.: 23) steht. Er stellt die These auf, „dass Kunst die Macht kontrolliert" (ebd.: 23) und dass sie „sich vor uns verbergen und ihre Macht ausüben (kann), ohne dass wir es bewusst wahrnehmen" (ebd.: 100). Und Niklas Luhmann schreibt dem Kunstwerk sogar die Fähigkeit zu, „eine eigene Realität, die sich von der gewohnten Realität unterscheidet" (Luhmann 2017: 229), zu etablieren. Ein Kunstwerk, das ja anerkanntermaßen *kein* intelligibles Handlungssubjekt ist, welches intentional, absichtlich, bewusst, planvoll, zweck- und zielgerichtet zu agieren vermag, kann all dies nicht bewerkstelligen. Erhellend wäre nun aber zu erfahren, *wie* all dies bewerkstelligt wird. So suggeriert die animistische Redeweise nur eine Erklärung statt eine zu geben.

[15] Wittgensteins Argumentation gegen die Möglichkeit einer Privatsprache ist aus dem gleichen Geist geboren (cf. Wittgenstein 1977: 139/140, PU §280).

legende Interdependenz erweist sich damit als ein entscheidender Faktor des uns *prinzipiell determinierenden* Bedingungsrahmens. Doch so, wie uns dieser Rahmen bedingt, so ist er auch die *conditio sine qua non*, dass wir uns überhaupt als personale Wesen selbst bestimmen können. Damit stellt sich der uns prinzipiell beschränkende *Bedingungsrahmen* gleichzeitig als *Ermöglichungsrahmen* für die Entfaltung unserer Freiheit zur *Selbst*bestimmung, d.h. zur *Autonomie* dar (die ihrerseits wiederum *situativ* und/oder *strukturell unterminiert* werden kann).[16]

Das Phänomen, das Humboldt in seiner Dualis-Schrift wie auch in seiner Kawi-Schrift benennt, setzt eine Infrastruktur voraus, die – nach allem, was wir derzeit wissen – allein dem Menschen zu eigen ist: die phylogenetisch angelegte psychologische Infrastruktur geteilter Intentionalität. Wie sich diese Anlage nun ontogenetisch individuell jeweils ausbildet, hat vor einigen Jahren der amerikanische Anthropologe und Verhaltensforscher Michael Tomasello in einem schlüssigen, durch experimentelle Vergleiche untermauerten Konzept beschrieben. Damit hat er gezeigt, so Jürgen Habermas in seiner Rezension von Tomasellos Abhandlung *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*, „(w)ie die Sprachen entstanden sind, die eine uns geläufige kommunikative Handlungskoordinierung und arbeitsteilige Kooperation möglich gemacht und damit einen völlig neuen Modus der Vergesellschaftung ins Leben gerufen haben“ (Habermas 2009). Neben der wechselseitig vorausgesetzten, kooperativ angelegten „prosoziale(n) Motivation“ (Tomasello 2017: 16) zur Kommunikation stellt die „Fähigkeit, einen gemeinsamen begrifflichen Hintergrund zu schaffen […], eine absolut entscheidende Dimension aller menschlichen Kommunikation“ (ebd.: 16) dar. Sie erweist sich somit im Sinne des britischen Sprachphilosophen H. Paul Grice, auf den Tomasello zentrale Einsichten seines Konzepts gründet, als „ein grundlegend kooperatives Unternehmen“ (ebd.: 17). Dieses Spezifikum menschlicher Kommunikation wird, so Tomasello, durch eben das strukturiert, was in der Handlungstheorie und Philosophie bis heute unter den Begriffen ‚collective intentionality‘ resp. ‚shared intentionality‘ oder ‚We-intentionality‘ diskutiert wird. Eine solche psychologische Infrastruktur der Intentionalität ist „für die Beteiligung an spezifisch menschlichen Formen der Zusammenarbeit notwendig, bei denen ein Subjekt im Plural, ein ‚Wir‘ auftritt: gemeinsame Ziele, gemeinsame Absichten, wechselseitiges Wissen, geteilte Überzeugungen“ (ebd.: 17).

Die psychologische Infrastruktur geteilter Intentionalität erweist sich damit als weiterer Faktor des uns *prinzipiell determinierenden* Bedingungsrahmens, der sich andererseits als Ermöglichungsrahmen für die Entfaltung unserer Freiheit zur Selbstbestimmung, d.h. zur Autonomie darstellt. Wenn wir uns also fragen, ob und, falls ja, inwieweit künstlerisch Schaffende autonom sein können, können wir nur nach einer in dieser Weise *bedingten* Autonomie fragen. Und wir können, in einem zweiten Schritt, fragen, ob es neben den bereits eruierten Faktoren noch weitere prinzipiell bedingende Faktoren unserer bedingten Autonomie gibt. Um darauf eine Antwort zu erhalten, lohnt sich ein Blick auf die basale Struktur kommunikativer Akte: Das vorrangige Ziel eines jeden solchen intentionalen Aktes – der bei menschlichen Hominiden *nicht*, wie bei nicht-menschlichen Hominiden, auf Basis der phylogenetisch angelegten und ontogenetisch ausgebildeten kognitiven Infrastruktur *selbstbezogener* Intentionalität, sondern stets auf der der *geteilten* Intentionalität erfolgt (selbst dann, wenn wir selbstbezogen, d.h. *nicht* Wir-intentional handeln) – ist es, im weitesten Sinne *Einfluss* auf andere und ihr Handeln zu nehmen. Ziel ist es also, andere dazu zu bringen, in bestimmter Weise zu reagieren resp. etwas Bestimmtes zu tun oder zu glauben. Gemeinhin wird angenommen, dass es sich bei diesem intendierten Ziel um die Verständigung handelt. Dem ist aber nicht so. Entgegen unseres landläufigen Verständnisses von Kommunikation ist Verständigung gerade „*nicht* ‚der Zweck‘ der Sprache“, sondern „allenfalls

[16] Schon Kant konzipierte Autonomie als *bedingte* Autonomie, indem er sie als Freiheit in Gesetzen dachte. Freiheit und Gesetze stoßen sich dabei nicht als Gegensätze ab, sondern eröffnen erst in gemeinsamer Durchdringung den Raum zur individuellen Entfaltung. So stellt etwa der Bedingungsrahmen des entstehenden Kunstmarkts, wie Uta Kösser mit Bezug auf Niklas Luhmann feststellt, den Ermöglichungsrahmen dar, „welcher der Kunst ‚einen entscheidenden Gewinn an Autonomie‘“ (Kösser 2017: 70) verschafft.

einer unter vielen“ (Keller 2014: 135, Hervorh. SO). Die Ziele, die wir in der Kommunikation verfolgen, sind oftmals ganz andere: Ich will andere überreden, belügen, täuschen, einschüchtern, will sie von mir begeistern oder mir gewogen machen.[17] Wir müssen uns also dessen bewusst sein, dass unsere intentionalen kommunikativen Akte *nicht* im engen Horizont des Verstehens- oder Verständigungsparadigmas, sondern in dem weiteren des *Beeinflussungsparadigmas* gesehen werden müssen. Dies ist es, was wir an anderer Stelle als den strukturellen *perlokutionären* Mechanismus[18] bestimmt haben, der allen im weitesten Sinne kommunikativen und damit intentionalen Akten, ergo auch jedem Akt künstlerischen Schaffens, inhärent ist. In diesem Sinne wäre das künstlerische Schaffen als generell *zweckbestimmt* und damit als *funktional* zu verstehen und ließe sich formal als intentionaler perlokutionärer Akt darstellen:

Künstler:in A will Rezipient:innen B_n durch x zu etwas bewegen resp. bei ihnen durch x etwas bewirken.

Damit wird auch deutlich, dass ein Werk keine ihm in irgendeiner geheimnisvollen Weise innewohnende Funktion besitzt, sondern dass die intelligiblen Handlungssubjekte, die die Künstler:innen nun einmal sind, den Resultaten ihres künstlerischen Schaffens erst durch ihre zielgerichteten Handlungen eine bestimmte Funktion *zuweisen*.[19] Bei dieser Funktion kann es sich durchaus um eben die handeln, die in einer bestimmten Kultur, Gesellschaft, Sprachgemeinschaft, sozialen Gruppe und/oder Kunst-Community Resultaten künstlerischen Schaffens episodal-konsensuell zugeschrieben wird.

Die funktionskonstituierenden intentionalen perlokutionären Akte künstlerisch Schaffender unterstreichen die These vom Ende des Mythos funktionsloser Kunst: *Kunst ist grundsätzlich funktional bestimmt*.[20] Nun ist aber die einzelne Künstler:in ein ζῷον πολιτικόν wie alle Mitglieder der Gesellschaft auch. Das heißt: Die Künstler:innen befinden sich in einem Geflecht mit anderen, die sich, wie die Künstler:innen selbst, in perlokutionären Akten der verschiedensten kommunikativen Formen an die jeweils anderen mit dem Ziel wenden, diese ihrerseits zu beeinflussen. Die Künstler:innen sind also nicht nur bestrebt, andere zu beeinflussen – sie werden auch von anderen beeinflusst. Sie sind bereits dadurch – wie ihre Mitmenschen – ‚soziale Wesen, Produkte *und* Produzenten der Gesellschaft‘ (Hauser). Schon deshalb sind die Menschen, also auch die Künstler:innen, a priori *nicht* autonom in ihrem Handeln: Ihnen ergeht es mit anderen so, wie es anderen mit ihnen ergeht. Mit anderen Worten: In der formalen Beschreibung *A*

---

[17] Was hier so überraschend klingt, ist eigentlich ein alter Hut: Unsere alltäglichen Kommunikationsziele korrespondieren mit den klassischen rhetorischen Wirkungszielen, die die überlieferte antike rhetorische Theorie benennt – es sind dies die Ziele „des Überredens (*persuadere*), Für-sich-Einnehmens (*conciliare*), ästhetischen Erfreuens (*delectare*) und emotionalen Bewegens (*movere*)“ (Menninghaus 123: 2011).

[18] Cf. ausführlich Oehm 2021c passim, auch: Oehm 2021d: 126 ff.

[19] Da wir uns hier die Frage nach der Autonomie *künstlerisch Schaffender* stellen, stehen diese natürlich auch im Mittelpunkt unserer Überlegungen. Völlig zurecht weist aber Amrei Bahr darauf hin, dass *funktionskonstituierende* Intentionen sowohl auf Seiten künstlerisch Schaffender (sie generieren „creator-intended functions“ [Bahr 2019: 89]) als auch auf Seiten der Nutzer:innen und Rezipient:innen (sie generieren „user-intended functions“ [ebd.: 90]) gegeben sind: „Für Artefaktfunktionen ist die Abhängigkeit von Intentionen bewusst handelnder AkteurInnen charakteristisch […]. Funktionen von Artefakten können sowohl von den Intentionen ihrer UrheberInnen, als auch von den Intentionen der NutzerInnen bzw. RezipientInnen der Artefakte abhängig sein“ (Bahr 2013).

[20] Dass Kunst durch die sie schaffenden Handlungssubjekte, die Künstler:innen, stets funktional bestimmt ist, bedeutet nicht, dass diese intentionale funktionale Bestimmung auch wirksam werden kann. Dazu bedarf es nicht allein einer spezifischen dispositionellen Grundverfassung seitens der Rezipient:innen (dazu gehört nicht allein der Bourdieu’sche Habitus, sondern auch die individuelle physische und psychische Disposition, die aktuale Verfasstheit wie auch das reflexive Vermögen, sich all dessen bewusst zu werden und die Befähigung, sich – wenn auch nur bedingt – von dem Bedingungsrahmen zu emanzipieren). Es bedarf auch der fraglos gegebenen reziproken Annahme, dass der andere eben das darunter versteht, was ich in gleicher Situation darunter verstehen würde. Und selbst wenn beides gegeben sein sollte: Sind betreffende Künstler:innen verstorben, kann über die von ihnen intendierte Funktionalität keine gültige Aussage mehr gemacht werden – uns fehlt prinzipiell die Möglichkeit einer finalen Verifizierung.

will bei B_n durch x die Reaktion y bewirken resp. *A will B_n durch x zu y bewegen* (cf. Oehm 2021d: 126 ff.) ist die Künstler:in nicht nur die/der *bewirkende* A – sie/er gehört in allen anderen Fällen auch zur Gruppe der *bewirkten* B_n, ist also Ziel eines anderen bewirkenden A. Mit der Feststellung des *Beeinflussungsparadigmas*, das allen im weitesten Sinne kommunikativen Akten inhärent ist, zeigt sich, dass in dem Bedingungsrahmen nicht allein auf der *ontogenetischen Ebene*, sondern auch auf der *Handlungsebene* uns *prinzipiell determinierende* Faktoren wirksam sind, wodurch sich bereits an dieser Stelle auch der Entfaltungsspielraum, innerhalb dessen sich künstlerisch Schaffende gegebenenfalls als *situativ* und *strukturell* potentiell autonome Wesen erweisen können, als *prinzipiell* determiniert erweist.

5.

Die vorgenannten Feststellungen laufen auf eine Erklärung der Institutionen, sozialen Regeln und gesellschaftlichen Funktionszusammenhänge ‚von unten' hinaus. Eine solche Erklärung „ist den Prinzipien des methodologischen Individualismus verpflichtet. Das heißt: Ausgangspunkt der Erklärung sind handelnde Individuen; nicht Sprachen, Strukturen, Prozesse oder Kollektive" (Keller 2014: 164). Laut dieser erkenntnistheoretischen Position sind kollektive Phänomene, zu denen auch Recht, Staat, Sitte, Geschmack oder Mode gehören, stets auf Entscheidungen und Handlungen der sie erzeugenden Individuen zurückzuführen. Mit anderen Worten: Wir können *nicht* bei bestehenden Strukturen beginnen, sondern müssen methodologisch eine Erklärung dafür liefern, wie diese Strukturen entstehen. Diese „nominalistische Strategie", wie sie der Linguist Frank Liedtke im Rekurs auf den britischen Sprachphilosophen Jonathan Bennett nennt, ist alternativlos: „Jede andere Strategie wäre hoffnungslos zirkulär" (Liedtke 2016: 43).

Das Konzept, das uns John R. Searle in seinem Werk *Die Konstruktion der gesellschaftlichen Wirklichkeit* entfaltet, tappt aber in eben diese Falle. Searle versucht dort „eine allgemeine Theorie der Ontologie gesellschaftlicher Tatsachen und gesellschaftlicher Institutionen zu entwickeln" (Searle 1997: 8). Tatsachen resp. Institutionen werden, so Searle, **„**durch konstitutive Regeln der Form *X counts as Y in context C* hergestellt" (Kater 2019: 74; cf. Searle 1997: 54 f.). Die „gesamte institutionelle Realität – und daher in gewissem Sinn die gesamte menschliche Zivilisation – (ist) das Produkt von Sprechakten, welche die gleiche logische Form von Deklarativa" (Searle 2012: 27) haben. Diese deklarativen Sprechakte sind für ihn damit „der Anfangspunkt aller institutionellen Formen menschlicher Kultur" (Searle 1997: 51). Davon abgesehen, dass Searle diese vermeintlich auf Basis kollektiver Intentionalität erfolgten deklarativen Sprechakte als Sprechakte *ohne* Sprecher bestimmt: Wird der deklarative Sprechakt ‚X gilt in K als Y' als „konstitutive *Regel*" (Searle 2012: 28; Hervorh. SO) definiert, so kann diese Regel *nicht* der Anfangspunkt aller institutionellen Formen menschlicher Kultur sein. Denn auch eine Regel stellt ja eine institutionelle Realität dar, die ihrerseits, wie Searle statuiert, Produkt eines deklarativen Sprechakts ist. Da es sich aber bei diesen Sprechakten, wie Searle ebenfalls statuiert, um konstitutive Regeln handelt, müssen diese ihrerseits als institutionelle Realität wiederum Produkte deklarativer Sprechakte sein, wobei diese wiederum konstitutive Regeln darstellen. *Ad infinitum*. Searles Modell ist erkennbar zirkulär, es entkommt nicht dem iterativen Regress. Mit ihm können nur Behauptungen aufgestellt, aber keine Erklärungen geliefert werden.

Kollektive Phänomene wie Institutionen, soziale Regeln und gesellschaftliche Funktionszusammenhänge fallen nicht einfach vom Himmel. Sie entstehen *strukturell* stets ausgehend vom singulären Gebrauch eines handelnden Individuums, wie es z.B. bei der Etablierung der Gebrauchsweise eines Wortes (d.h.: seiner Bedeutung) der Fall ist: Sie beginnt strukturell bei der singulären Verwendung durch einzelne Sprecher:innen, führt dann über deren/dessen regelmäßige Verwendung zur üblichen Gebrauchsweise von zunehmend mehr Sprecher:innen, die diese Gebrauchsweise goutieren und übernehmen. So kann die vormals singuläre Gebrauchsweise *peu á peu* zur Gebrauchsregularität einer stetig wachsenden Gruppe von Sprecher:innen werden. Das *nicht intendierte* kollektive Resultat dieser zahllosen intentionalen individuellen Übernahmen der

Gebrauchsweise kann schließlich in dessen episodal-konsensueller Etablierung als *Regel* des Gebrauchs[21] münden. Um diesen nunmehr regelgeleiteten Gebrauch aufrechtzuerhalten, bedarf es der steten regelgerechten Verwendung sprachhandelnder Individuen im intersubjektiven Austausch. Wobei diese Aussage eine Idealisierung der Reziprozität der Perspektiven impliziert, eine lebenspraktisch sinnvolle Annahme, die uns den relativ reibungslosen Vollzug der Alltagskommunikation erst ermöglicht: Wir nehmen es als fraglos gegeben hin, dass der andere eben das darunter versteht, was ich in gleicher Situation darunter verstehen würde, d.h., „daß wir so handeln und uns so verständigen" (Schütz/Luckmann 1979: 89), als würden wir die Dinge „in identischer Weise erfahren und auslegen" (ebd.: 89). Aber woher weiß A, dass B_n weiß, was A mit dem Begriff ‚Kunst' meint? Woher weiß B_n, dass A weiß, dass B_n weiß, was A damit meint? Und woher weiß A, dass B_n weiß, dass A weiß, dass B_n weiß, was A damit meint?[22] Mehr noch: Wie kann sichergestellt werden, dass das, was A unter dem Begriff ‚Kunst' versteht, *exakt* das ist, was B_n darunter versteht, dass womöglich ein gemeinsames, objektives, unabänderliches, ewiges und kulturinvariantes Verständnis dieses Begriffs vorliegt?[23] Wissen, dass dies der Fall ist, kann ich ebenso wenig, wie ich dieses Wissen verifizieren kann.

Der fragile episodale Zustand der Aufrechterhaltung der Regel des Gebrauchs ist – wie schon die Etablierung der Regel – ein *nicht intendiertes* kollektives Resultat der unzähligen intentionalen individuellen Handlungen im Rahmen des intersubjektiven Sprachgeschehens. Diese strukturell vom Einzelnen ausgehende Etablierung kollektiver Phänomene und ihre Aufrechterhaltung durch uns hat nun aber eine ungeahnte Konsequenz: Da *wir* es sind, die die gesellschaftlichen Funktionszusammenhänge und damit die ihnen inhärenten Regeln erst konstituieren, dann etablieren, hernach aufrechterhalten und im Folgenden auch kontinuierlich wandeln, stellt sich nicht mehr die Frage, ob wir stets in sie eingebettet sind und wenn ja, in wie weit dies der Fall ist und ob wir imstande sind, diese zu durchbrechen: Es gibt *nicht* hier die Handlungssubjekte und dort die gesellschaftlichen Funktionszusammenhänge – wir *sind*, etwas überspitzt formuliert, die gesellschaftlichen Funktionszusammenhänge. Das heißt: Da wir als Handlungssubjekte Träger der Kunst sind, ist Kunst notwendigerweise als gesellschaftlicher Funktionszusammenhang konstituiert. Dadurch erweist sich das Konstrukt einer ästhetischen Eigengesetzlichkeit,[24] so wie Kant es

---

[21] Bei dem Etablierungsprozess soziokultureller Phänomene handelt es sich um einen Prozess der unsichtbaren Hand (engl. *invisible hand*). Adam Smith beschrieb ihn in seinem Werk *Der Wohlstand der Nationen* in Anlehnung an Bernard de Mandevilles bitterböse Schrift *Die Bienenfabel* [Smith 1978: 371]). Kurz gesagt bedeutet dies: Soziokulturelle Phänomene sind „das Ergebnis menschlichen Handelns (…), nicht die Durchführung eines menschlichen Plans" (Keller 2014: 58). Ein anekdotisches Beispiel für dieses Phänomen findet sich derzeit in Verona. Dort steht die berühmte Julia-Statue unter dem vermeintlichen Balkon aus Shakespeares Tragödie *Romeo und Julia*. Irgendwann hatte es sich eingebürgert, Julias rechte Brust zu streicheln, soll doch ihre Berührung ewiges Glück verheißen. Nun haben aber so viele Julias Brust gestreichelt, dass dort eines kleines Loch entstanden ist. Zweifellos ist dieses Loch das Ergebnis der gleichgerichteten intentionalen Handlungen unzähliger Romantiker, die hier ihr Glück finden wollten. Aber eines ist das Loch ganz sicher nicht: das intendierte Resultat eines kollektiv geschmiedeten Plans.

[22] Was hier so abstrakt sprachtheoretisch klingt, ist auf erschreckende Weise lebenspraktisch greifbar. So etwa, wenn Elena Gorokhova in ihrem autobiografischen Roman *Goodbye Leningrad* vom Leben in der sowjetischen Diktatur erzählt. Darin schreibt sie: „Die Regeln sind ganz einfach: Sie belügen uns, wir wissen, dass sie lügen, sie wissen, dass wir wissen, dass sie lügen, aber trotzdem lügen sie weiter, und wir tun weiter so, als würden wir ihnen glauben."

[23] Cf. hierzu meine Ausführungen mit Rekurs auf die sprachpragmatischen Überlegungen Wilhelm von Humboldts und insbesondere Alfred Schütz' in: Oehm 2023: 262 ff.

[24] Insbesondere in editionstechnischer Hinsicht muss hier auf eine der zahlreichen Mythen der Geisteswissenschaft aufmerksam gemacht werden: So wie Hegel in seinen Schriften an keiner Stelle vom Ende der Kunst, sondern lediglich vom „Ende der romantischen Kunstform" (Hegel 1977: 670) spricht und sich dieses Ende für ihn als Beginn einer Epoche darstellt, in der „die Kunst […] ein freies Instrument geworden" ist und „[d]er Künstler […] damit über den bestimmten konsekrierten Formen und Gestaltungen (steht) und […] sich frei für sich, unabhängig von dem Gehalt und der Anschauungsweise (bewegt)" (ebd.: 674), so spricht Kant, darauf weist bereits Werner Strube in seinem Aufsatz *Interesselosigkeit: Zur Geschichte eines Grundbegriffs der Ästhetik* hin, an keiner Stelle seines Werks von einem ‚interesselosen Wohlgefallen' (Strube 1979: 163, Anm. 87). In der *Kritik*

sich denkt, als Illusion. Und wenn Adorno, wie es Georg W. Bertram formuliert, „der Kunst das Potenzial [zuspricht], gesellschaftliche Regelzusammenhänge zu durchbrechen“ (Bertram 2022: 558), so bedient sich Adorno nicht allein einer unglücklich animistischen Sprachweise, er geht auch von einem ‚Zwei-Welten-Modell‘ kollektiver Phänomene aus. Was Humboldt bereits von einem anderen kollektiven Phänomen, der Sprache, sagt, gilt für gesellschaftliche Regelzusammenhänge aber ganz allgemein: „Das Zerschlagen in Wörter und Regeln ist nur ein todtes Machwerk wissenschaftlicher Zergliederung“ (Humboldt 1979: 419), bei der die Sprache „als ein durch die Wissenschaft gebildetes Abstractum“ (ebd., 420) erscheint. Sprich: Gesellschaftliche Funktions- und Regelzusammenhänge sind ‚durch die Wissenschaft gebildete Abstracta‘, die es allein ‚in dem Acte ihres wirklichen Hervorbringens‘ (Humboldt) durch die intentional interagierenden intelligiblen Subjekte gibt. Zu ihnen gehören selbstredend auch die künstlerisch Schaffenden als ‚Mitspieler‘, die ihren bescheidenen Teil dazu beitragen, die gesellschaftlichen Funktions- und Regelzusammenhänge zu konstituieren, zu etablieren und aufrechtzuerhalten. Sind diese Zusammenhänge episodal in der Synchronie etabliert, so stellen sie für *diesen* Moment in der jeweiligen Kultur, Gesellschaft, Sprachgemeinschaft, sozialen Gruppe und/oder Kunst-Community die konsensuell akzeptierten Regeln dar, nach denen ich mich zwar intentional, aber nicht bewusst oder geplant[25] richte.

Wenn wir davon sprechen, dass wir die gesellschaftlichen Funktionszusammenhänge sind, so stoßen wir auf das, was Arnold Hauser meinte, als er davon sprach, dass wir ‚Produkte *und* Produzenten der Gesellschaft‘ seien: In diesem Prozess der Etablierung, an dem die ‚Mitspieler‘, also auch die künstlerisch Schaffenden, als Produzenten im Sinne Hausers beteiligt sind, werden Regeln als episodale Resultate generiert, die für die Dauer ihrer konsensuellen Akzeptanz ihrerseits ihre eigenen Produzenten beeinflussen. Damit werden diese Produzenten in gewisser Weise zu Produkten ihrer selbst. Nun haben wir uns diesen Prozess aber, solange es interagierende Menschen gibt, als *endlosen* Prozess vorzustellen, denn die einmal etablierten Regeln sind fluid, im steten Wandel durch unseren Gebrauch begriffen, der die Abfolge von Konstitution, Etablierung und Aufrechterhaltung in einen nicht intendierten Wandel münden lässt, mit dem die Abfolge von Konstitution, Etablierung und Aufrechterhaltung wieder von Neuem beginnt.[26]

Hieraus ist ersichtlich, dass gesellschaftliche Funktions- und Regelzusammenhänge *nicht* ‚außerhalb‘ von uns existieren, sondern nur dann, wenn wir sie hervorbringen. Insofern lässt sich kaum von einem *Durchbrechen* gesellschaftlicher Regelzusammenhänge sprechen, sondern eher von einer – gemessen an ihrem episodal-konsensuellen Status – nicht regelkonformen Gebrauchsweise. Bei ihr kann es sich z.B. um die beschriebene Form des steten alltäglichen Wandels handeln, der jeweils nicht intendiertes kollektives Ergebnis unzähliger gleichgerichteter intentionaler individueller Handlungen ist (das Ziel all derer, die über Monate hinweg täglich vom Parkplatz über eine Wiese zum Campus gehen, ist es, möglichst schnell von A nach B zu kommen, aber ganz sicher nicht, den Trampelpfad anzulegen, der bei ihren *nicht* mit Wir-

---

der Urteilskraft ist lediglich von einem Wohlgefallen „ohne alles Interesse“ (so in Kant 1979: 116, § 2 u. 124, § 5 u. § 6) sowie von einem „uninteressierten Wohlgefallen“ (ebd.: 117, § 2) die Rede, *nicht* aber von einem ‚interesselosen Wohlgefallen‘. Ungeachtet dessen, dass es, so mein Kenntnisstand, bislang keine vergleichende Analyse des Bedeutungsgehalts dieser drei Formeln gegeben hat, es also offen bleibt, ob sie synonym und damit austauschbar sind, ist es bereits seit Beginn des 19. Jahrhunderts durchgängige Praxis in der Geisteswissenschaft, den Gebrauch einer Kant’schen Formel zu perpetuieren, die Kant *nicht* gebraucht. Was aber auch solch exzeptionelle Denker wie Ernst Cassirer nicht davon abgehalten hat, eben diese vermeintliche Kant’sche Formel als, so zitiert ihn Werner Strube, „das wichtigste Einzelresultat, mit dem er (: Kant, SO) die Ästhetik bereichert hat“ (Strube 1979: 148), zu bezeichnen. Und für Philipp Zitzlsperger ist dieses Diktum sogar, und hier schließt sich der Kreis zu unserem Thema, „der Schlüsselbegriff des modernen Autonomiediskurses zur Eigengesetzlichkeit der Kunst“ (Zitzlsperger 2019: 5).

[25] Zur Differenzierung von ‚intentional‘, ‚bewusst‘ und ‚geplant‘ cf. Keller 2014: 29.

[26] Beispielhaft für die Sprache hat Rudi Keller dieses Phänomen in seinem Werk *Sprachwandel* aufgezeigt (Keller 2014 passim).

Intentionalität vollzogenen intentionalen Handlungen à la longue entsteht [Keller 2014 passim]). Es kann sich aber auch um bewusst vollzogene intentionale individuelle *Interventionen* handeln, die explizit darauf abzielen, z.B. bestimmte episodal-konsensuelle gesellschaftliche Regelzusammenhänge zu thematisieren, gegen sie zu opponieren, ihren Wandel zu initiieren etc. Wobei, darauf macht uns der Historiker Quentin Skinner aufmerksam, „(j)eder Kommunikationsakt (…) eine Stellungnahme in Bezug auf einen bereits bestehenden Gesprächs- und Argumentationskontext (beinhaltet)" (Skinner 2009: 78), dass also jeder im weitesten Sinne kommunikative Akt als *Intervention* in die „allgemeinen diskursiven Kontexte (seiner) Zeit" (ebd. 81) zu verstehen ist.

Es ist eben dieser Aspekt der Intervention, der Georg W. Bertram mit Rekurs auf Hegels Ästhetik zu einer bemerkenswerten Rekonstruktion ästhetischer Autonomie veranlasst: „Autonom ist eine entsprechend verstandene Kunst […] genau darin, dass sie in gesellschaftliche Zusammenhänge interveniert" (Bertram 2022: 561). Die ästhetische Autonomie gewinnt hier „eine gewissermaßen mikrologische Wirksamkeit" (ebd.: 561). Diesem Verständnis zufolge prägt Kunst

> gesellschaftliche Zusammenhänge nicht großflächig und bestimmt oder unterbricht sie auch nicht einfach in grundsätzlicher Art und Weise. Vielmehr greift sie in je spezifischer Weise in spezifischen Kontexten ein und stößt hier Transformationen an. Die Unterbrechung ist so mit einer von Kunst induzierten Dynamik verbunden, die sich gewissermaßen fokal und punktuell entfaltet. (ebd.: 561)

Mit Gadamer über Hegel hinausgehend betont er des Weiteren „den grundlegend interaktiven Charakter dieser Autonomie: Kunstwerke entfalten ihre Eigenheiten […] in Interaktionen mit Produzierenden und Rezipierenden" (ebd.: 562). Entsprechend sind die künstlerischen Interventionen aufzufassen: Sie

> sind daran gebunden, wie sie aufgenommen werden. Eine Intervention kann nicht einfach in sich abgesichert werden, sondern ist strukturell daran gebunden, wie sie in Reaktionen weitergeführt wird. Die Intervention kommt, konsequent betrachtet, erst dadurch zustande, dass sie sich in Reaktionen niederschlägt. (ebd.: 562)

Ist also „(m)it der ästhetischen Autonomie […] das Potenzial verbunden, zur Realisierung von Freiheit beizutragen" (ebd.: 563), so bedeutet das „Verständnis von ästhetischer Autonomie als Intervention" (ebd.: 562), dass personale Autonomie nur im prinzipiell determinierenden Bedingungsrahmen reziproken Handelns gegeben ist. Und es bedeutet auch, dass künstlerisch Schaffende gar nicht anders können, als den Resultaten ihres künstlerischen Schaffens – und damit im übertragenen Sinne ‚der Kunst' – eine funktionale, wenn auch vielleicht in gesellschaftlichen Zusammenhängen nur ‚mikrologisch wirksame' (Bertram), Rolle zuzuweisen. Damit ist ein weiterer prinzipiell determinierender Faktor benannt, der den Entfaltungsspielraum künstlerisch Schaffender für die Realisierung ihrer ästhetischen Autonomie – genauer gesagt: ihrer situativen und strukturellen Autonomie – beschränkt.

6.

Bislang haben wir den Sachverhalt im Wesentlichen im Rahmen der Synchronie, nicht jedoch in dem der Diachronie betrachtet. Es gilt nun aber zu bedenken, dass die Zeit eine eindeutige, unumkehrbare Richtung[27] hat und sie zudem ein bruchloses Kontinuum ist: Sie ist der Fluss, in den wir niemals zweimal steigen können.[28] Das hat dramatische Konsequenzen, die sich uns erst auf

---

[27] Dies gilt generell für die Welt, wie wir sie kennen. Anders scheint es in der Quantenwelt auszusehen. Hier ist es Wissenschaftler:innen der Universität Wien nach eigener Aussage gelungen, im Widerspruch zum Zweiten Hauptsatz der Thermodynamik, die Zeit rückwärts laufen zu lassen (*Optica*, doi: 10.1364/OPTICA.469109).

[28] Da die Zeit gerichtet ist, ist sie auch nicht wiederholbar. Nun spielt aber gerade die Wiederholpräzision bei Experimenten, wenn es um die Überprüfung der Korrektheit ihrer Ergebnisse geht, eine entscheidende Rolle. Da eine wesentliche Bedingung dieser Überprüfung die Wiederholung des Experiments unter *denselben* Versuchsbedingungen ist, müsste folglich auch die Zeit *dieselbe* sein. Dies ist aber nicht möglich, da die Zeit ja *nicht* wiederholbar ist (aber selbst wenn sie wiederholbar wäre, wäre es mehr als fraglich, ob es dabei dann um *dieselbe* Zeit handelt). Wir können also Experimente stets nur unter Ausblendung dieser prinzipiellen Einschränkung wiederholen. Was in der Konsequenz bedeutet: Wir können Experimente *niemals* unter exakt denselben Ver-

den zweiten Blick zeigen: Mit unserer Konzeption von Zeit, der Trennung in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, trennen wir Untrennbares, um es erfassen zu können. Es beginnt mit dem Begriff ‚Zukunft', der auf nichts faktisch Gegebenes rekurriert. Zukunft ist nur der von uns stets imaginierte kommende Moment, dessen Eintreten wir nach menschlichem Ermessen zwar erwarten dürfen, dessen wir aber nie gewiss sein können. Jeder Moment unseres Daseins, der eintritt, ist Realität gewordene Zukunft, die wir als ‚Gegenwart' zu bezeichnen gelernt haben. Nun rauscht aber die Zeit als reine Dauer *de facto* ungebremst durch eben diese Gegenwart in die Vergangenheit. Erwies sich die Zukunft als der imaginierte kommende Moment, so erweist sich nun die Gegenwart als Chimäre. Denn sie ist das zeitliche Momentum, das im Augenblick ihres Eintretens bereits vergangen ist. Und kaum ist es vergangen, ist die Zukunft, der imaginierte kommende Moment, schon die neue Gegenwart, während die vormalige Gegenwart ihrerseits längst Vergangenheit ist. Das, was wir ‚Gegenwart' nennen, bezeichnet stets einen unbestimmten Zeitraum, von dem es keine klar umrissene und allgemein akzeptierte Vorstellung gibt: Die sogenannte Gegenwart ist nichts weiter als ein skalenabhängiger Hilfsbegriff.[29]

Wer also den Moment des Gegenwärtigen zu greifen versucht, greift ins Leere. Das Konzept der Gegenwart ist lediglich die Imagination der Zuflucht, die uns einen Spalt zwischen Vergangenheit und Zukunft eröffnet, in dem wir unser Leben leben können. Ein Spalt, der uns für einen Moment den unerbittlich steten Fluss der Zeit vergessen und uns im hypothetischen *hic et nunc* verweilen lässt. Damit erweist sich uns die Gegenwart als το χάος im ursprünglichen Sinne des Wortes, den wir bei Hesiod in der *Theogonie* finden (cf. Hesiod 1978: 53, V 116). Karl Albert zitiert dazu den Philosophiehistoriker Olof Gigon: „Das Wort χάος heißt ‚Spalt, Höhlung'" (Albert 1978: 21). Es „gehört zum Verbum χάω, das etwa in seinen gebräuchlichen abgeleiteten Formen vom Aufsperren des Mundes, vom Klaffen einer Wunde, vom Gähnen einer Höhle im Berge gebraucht werden kann" (ebd.: 22). Gegenwart als το χάος bezeichnet also das hypothetische episodale Momentum der Zeit, den Spalt zwischen Vergangenheit und Zukunft. Für unseren Versuch, die wesentlichen Faktoren des uns prinzipiell determinierenden Bedingungsrahmens zu eruieren, bedeutet dies: *Es gibt de facto keine Gegenwart.* Und da die Gegenwart eben den klaffenden unbestimmten Zeitraum benennt, der in unserer Terminologie die Synchronie bezeichnet, gilt entsprechend, dass es de facto auch keine Synchronie gibt: Sie ist nur eine Abstraktion der realen Verhältnisse, die nach menschlichem Ermessen im Zeitkontinuum der Diachronie bis ans Ende der Welt so bestehen bleiben, wie sie sind. Eine Abstraktion, die wir vornehmen müssen, um das zu erfassen, was für uns prinzipiell unfassbar ist und an Heideggers fundamentalontologische Bestimmung des Seins gemahnt. Mit ihr stellt Heidegger, so Hans-Georg Gadamer, die „Frage nach dem Sinn von Sein im Horizont der Zeit" (Gadamer 1977: 106) – ausgerichtet auf „sein Ziel, Sein als Zeit zu denken" (ebd.: 106).

7.

Da die Zeit physikalisch gesehen allein als reine Dauer gegeben ist, erweist sich einerseits die Synchronie für unsere Überlegungen als zwar überaus nützlicher, jedoch rein hypothetischer Hilfsbegriff. Andererseits entpuppt sich damit die Diachronie als ein weiterer wesentlicher Faktor des uns *prinzipiell* determinierenden Bedingungsrahmens, der den Entfaltungsspielraum, also den Ermöglichungsrahmen für die Entfaltung der Freiheit künstlerisch Schaffender zur Selbstbestimmung, d.h. zur Autonomie, noch weiter beschränken wird, als es bislang schon der Fall ist.

---

suchsbedingungen wiederholen. Und das bedeutet wiederum: Ergebnisse von Experimenten können *niemals* verbindliche Aussagen sein, sondern bestenfalls Aussagen von größtmöglicher Wahrscheinlichkeit und Plausibilität.

[29] Die Neurowissenschaft kennt das sog. 3-Sekunden-Phänomen. Damit ist gemeint, dass zentrale Mechanismen des menschlichen Gehirns auf eben diese Zeitspanne hin ausgelegt zu sein scheinen. Sie entspricht in etwa der Zeitspanne, die wir umgangssprachlich als ‚Augenblick' bezeichnen: das subjektiv formulierte Phänomen der Gegenwart, das Jetzt.

Um eine ungefähre Vorstellung von der sich dabei abzeichnenden Dimension zu bekommen, wollen wir uns an Gadamer wenden, dem es im Besonderen um die Einsicht in die Geschichtlichkeit des Verstehens und damit um die Frage gelegen war, wie wir trotz unserer Bedingtheit Aussicht auf ein historisches Bewusstsein haben können.

Gadamer stellt in *Wahrheit und Methode* die für unsere Überlegungen entscheidende Frage: Ist „nicht […] alle menschliche Existenz, auch die freieste, begrenzt und auf mannigfaltige Weise bedingt" (Gadamer 1975: 260)? Eine absolute, das heißt: losgelöste, objektive Vernunft ist „keine Möglichkeit des geschichtlichen Menschentums" (ebd.: 260). Zuspitzend formuliert er: „In Wahrheit gehört die Geschichte nicht uns, sondern wir gehören ihr" (ebd.: 261). Das heißt: „(D)ie Vorurteile des einzelnen [sind] weit mehr als seine Urteile die geschichtliche Wirklichkeit seines Seins" (ebd.: 261). Da wir also in die Geschichte verwoben sind, ist auch unser Wissen von ihr *in ihr* verwoben: „Die Wirkung der fortlebenden Tradition und die Wirkung der historischen Forschung bilden eine Wirkungseinheit, deren Analyse immer nur ein Geflecht von Wechselwirkungen anzutreffen vermöchte" (ebd.: 267). Geschichte ist somit stets auch unsere Geschichte, nichts Fremdes, sondern „immer schon ein Eigenes" (ebd.: 266). Und ein Verstehen der historischen Konstruktion der Welt „wird immer zugleich ein Bewußtsein der Mitzugehörigkeit zu dieser Welt enthalten" (ebd.: 274), das Verstehen selber ist somit „als Einrücken in ein Überlieferungsgeschehen" (ebd.: 275) zu verstehen. So sind wir nicht nur Teil der Überlieferung, die wir zu verstehen haben, „sondern wir erstellen sie selbst, sofern wir verstehen, am Überlieferungsgeschehen teilhaben und es dadurch selber weiter bestimmen" (ebd.: 277). In Abwandlung des Hauser'schen Zitats lässt sich demnach sagen: Wir sind nicht nur Produkte und Produzenten der Gesellschaft, sondern auch des Überlieferungsgeschehens. Deshalb können wir die Situation, in der wir uns gegenüber der Überlieferung befinden, niemals vollends erhellen: „(D)ie wirkungsgeschichtliche Reflexion ist nicht vollendbar, aber diese Unvollendbarkeit ist nicht ein Mangel an Reflexion, sondern liegt im Wesen des geschichtlichen Seins, das wir sind. *Geschichtlichsein heißt, nie im Sichwissen aufgehen*" (ebd.: 285).

Der Standort, an dem wir uns befinden, „(beschränkt) die Möglichkeiten des Sehens" (ebd.: 286). Er definiert unseren Horizont, den „Gesichtskreis, der all das umfaßt und umschließt, was von einem Punkte aus sichtbar ist" (ebd.: 286). Es macht aber

> die geschichtliche Bewegtheit des menschlichen Daseins aus, daß es keine schlechthinnige Standortgebundenheit besitzt und daher auch niemals einen wahrhaft geschlossenen Horizont. Der Horizont ist vielmehr etwas, in das wir hineinwandern und das mit uns mitwandert. (ebd.: 288)

Es bedarf daher „einer eigenen Anstrengung, sich historischen Horizont zu erwerben" (ebd.: 289), also den einen Horizont, „der all das umschließt, was das geschichtliche Bewußtsein in sich enthält" (ebd.: 288). Nun spielen aber, wie der Kulturwissenschaftler Ludwig Jäger betont,

> die wirkungsgeschichtlichen Vorurteile des gegenwärtigen Blicks auf die Geschichte eine nicht unbedeutende Rolle. Ein Historiker, der versucht, sich in einen historischen Horizont zu versetzen, tut dies […] notwendig aus der Perspektive eines Gegenwartshorizontes und seiner Sinnerwartungen. (Jäger 2014: 194)

Es ist daher „eine beständige Aufgabe, die voreilige Angleichung der Vergangenheit an die eigenen Sinnerwartungen zu hemmen. Nur dann wird man die Überlieferung so hören, wie sie sich in ihrem eigenen anderen Sinne hörbar zu machen vermag" (Gadamer 1975: 289), nur dann haben wir die Chance, der Gefahr verfälschender Rückprojektionen[30] zu begegnen, nur dann werden wir Gegenwartshorizont und Vergangenheitshorizont im „Vorgang der Verschmelzung solcher vermeintlich für sich seiender Horizonte" (ebd.: 289) sehen können.

[30] Cf. dazu die Ausführungen in Oehm 2021b und 2021c auf Basis der Gedanken Quentin Skinners und Clifford Geertz'.

8.

Nachdem wir unsere Eingangsfrage *Kann Kunst autonom sein?* bereits reformulieren mussten, kommen wir jetzt nicht umhin, auch ihre Reformulierung *Können künstlerisch Schaffende autonom sein?* einer Reformulierung zu unterziehen:

➔ *In wie weit können künstlerisch Schaffende im Rahmen der die Entfaltung ihrer Freiheit zur Selbstbestimmung prinzipiell determinierenden Bedingungen auf der phylo- und ontogenetischen Ebene, der Handlungsebene, der Ebene der temporalen Linearität wie auch auf der des historischen Horizonts autonom sein?*

Über Bertram hinausgehend wollen wir, das Bisherige resümierend und auf das Kommende verweisend, eine vorläufige Antwort auf diese Frage geben:

> Innerhalb des prinzipiell determinierenden Bedingungsrahmens liegt die Autonomie künstlerisch Schaffender in der situativen perlokutionären Kraft ihrer künstlerischen Äußerung *aka* Resultat ihres künstlerischen Schaffens *aka* Werk. Diese Äußerung stellt *erstens* eine Intervention in den jeweils bestehenden gesellschaftlichen Diskurs seiner Zeit dar und ist *zweitens*, idealiter, der Anstoß zu einem Wandel der strukturellen Autonomie einer bestimmten Kultur, Gesellschaft, Sprachgemeinschaft, sozialen Gruppe und/oder Kunst-Community.

Nun ist aber, wie Bertram betont, eine Intervention ja „strukturell daran gebunden, wie sie in Reaktionen weitergeführt wird. Die Intervention kommt, konsequent betrachtet, erst dadurch zustande, dass sie sich in Reaktionen niederschlägt“ (Bertram 2022: 562). Bei den Reaktionen auf diese Intervention können wir in einem ersten Schritt zwischen *individuellen* Reaktionen, die tendenziell eher unmittelbar erfolgen, und *kollektiven* Reaktionen, die sich als Epiphänomene, als mittelbare Folgen *individueller* Reaktionen darstellen, differenzieren. Eine von vielen möglichen individuellen Reaktionen auf eine mit perlokutionärer Kraft vorgetragene künstlerische Äußerung künstlerisch Schaffender, die als Intervention in den bestehenden gesellschaftlichen Diskurs seiner Zeit zu verstehen ist, ist z.B., wenn einzelne Rezipient:innen mit *evaluativem* Gestus das vorgestellte Resultat künstlerischen Schaffens als ‚Kunstwerk‘ bezeichnen (wobei es hier zunächst einmal unerheblich ist, ob es sich dabei um die von künstlerisch Schaffenden intendierte oder aber um eine von ihnen nicht intendierte Reaktion handelt).[31] Was hier vorliegt, nennen wir *vorgängige individuell-evaluative Zuschreibung.*

Hier schließt sich idealiter eine Zuschreibung im Rahmen eines Invisible-hand-Prozesses an: Angenommen, den Rezipient:innen, die das Werk mit schöner Regelmäßigkeit als ‚Kunstwerk‘ bezeichnen, wird innerhalb einer bestimmten Kultur, Gesellschaft, Sprachgemeinschaft, sozialen Gruppe und/oder Kunst-Community eine gewisse Kompetenz zugeschrieben. Dann mögen sich nach und nach andere deren Zuschreibung anschließen. Am Ende unzähliger gleichgerichteter intentionaler, individuell-evaluativer Zuschreibungen steht dann vielleicht als nicht intendiertes, nicht bewusst verfolgtes, nicht geplantes kollektives Resultat die episodal-mittelbare Feststel-

---

[31] In seinem posthum erschienenen Werk *How to Do Things with Words* bemerkt John L. Austin: „We must distinguish actions which have a perlocutionary *object* (convince, persuade) from those which *merely* produce a perlocutionary *sequel*“ (Austin 1962: 117, Hervorh. SO). Für Austin gibt es demnach (1.) perlokutionäre Akte, die nur (‚merely‘) eine perlokutionäre Folge (‚perlocutionary sequel‘) erzeugen, aber kein perlokutionäres Ziel (‚perlocutionary object‘) haben. Und (2.) perlokutionäre Akte, die ein perlokutionäres Ziel (‚perlocutionary object‘) haben *und* eine perlokutionäre Folge (‚perlocutionary sequel‘) erzeugen. Da aber perlokutionäre Akte, im Gegensatz zu illokutionären Akten, laut Austin nicht-konventionelle Akte sind und zumindest die bildende Kunst der Moderne, da sie zeichentheoretisch keine symbolische Kunst ist, die mittels regelbasierter Schlüsse erschlossen werden kann (was Arnold Gehlen wohl gern gesehen hätte, als er von der Kommentarbedürftigkeit der modernen Kunst sprach), auch in diesem Sinne als perlokutionäre Kunst verstanden werden kann, wird das perlokutionäre Ziel künstlerisch Schaffender auch ihr intendiertes Ziel sein. Ob die künstlerisch Schaffenden aber eine Chance haben, mittels ihrer Werke bei den Rezipient:innen eben dieses intendierte Ziel zu erreichen, also die gewünschte Reaktion zu bewirken, oder ob seitens der Rezipient:innen gänzlich nicht-intendierte Reaktionen erfolgen und sich darüber hinaus auch noch perlokutionäre Folgen einstellen werden, liegt nur sehr bedingt in der Hand der künstlerisch Schaffenden.

lung, dass das Werk in eben dieser bestimmten Kultur, Gesellschaft, Sprachgemeinschaft, sozialen Gruppe und/oder Kunst-Community konsensuell als ‚Kunstwerk' *gilt*. Dabei handelt es sich dann um eine *nachgängige kollektiv-deskriptive Zuschreibung*.

Eine auf diese episodal-mittelbare konsensuelle Feststellung rekurrierende und mit ihr korrespondierende *nachgängige* individuelle Aussage würde dann, im Gegensatz zu der *vorgängigen* individuell-evaluativen Zuschreibung, die den strukturellen Ausgangspunkt dieses Prozesses darstellt, nicht mehr mit evaluativen, sondern vielmehr mit *deskriptiven* Gestus[32] erfolgen. Dabei handelt es sich um eine *nachgängige individuell-deskriptive Zuschreibung*.

Erfolgt diese *nachgängige* individuelle Zuschreibung hingegen in einer Weise, die mit der mittelbaren, episodal-konsensuellen Feststellung *nicht* korrespondiert, sondern ihr womöglich sogar widerspricht, erfolgt sie *nicht* mit deskriptivem, sondern vielmehr mit *evaluativem* Gestus. Entsprechend handelt es sich dabei um eine *nachgängige individuell-evaluative Zuschreibung*.

Die künstlerisch Schaffenden können mit ihren Interventionen natürlich auch viel umfassendere perlokutionäre Ziele verfolgen. Solche, die weit über den Rahmen individueller Zweckgerichtetheit hinausgehen. Völlig unabhängig davon, ob sie realistisch oder ganz und gar utopisch sind. Wie etwa, wenn sie als τελος, als *Endzweck* vor Augen haben, den Wandel bestehender gesellschaftlicher Verhältnisse oder den der konsensuellen Auffassung dessen, was in einer Kultur, Gesellschaft, Sprachgemeinschaft, sozialen Gruppe und/oder Kunst-Community als ‚Kunst' gilt, zu initiieren. Dass eine solche künstlerische Intervention, wenn überhaupt, dann lediglich ‚mikrologische Wirksamkeit' (Bertram) entfaltet, dürfte die Regel sein. Aber nichts spricht dagegen, dass sie unter bestimmten günstigen Umständen auch *makrologische* Wirksamkeit entfalten kann. Den uns *prinzipiell* determinierender Bedingungsrahmen wird sie sicherlich nicht sprengen können, aber zumindest den uns *situativ* unterminierenden, vielleicht sogar auch den uns *strukturell* unterminierenden Bedingungsrahmen. Was erstens aufzeigen würde, wie weit – obgleich unsere prinzipielle Heteronomie weiterhin Bestand hat – unsere jeweilige situative Autonomie reichen kann.[33] Und zweitens, dass auch der uns strukturell unterminierende Bedingungsrahmen und mit ihm unsere strukturelle Autonomie nicht in Stein gemeißelt ist, sondern einem steten Wandel unterliegt. Dieser ist stets nicht intendiertes episodal-kollektives Resultat unzähliger intentional-situativer Akte personaler Selbstbestimmung. Uta Kösser benennt exemplarisch einige solcher Resultate:

> die Befreiung der Künste von feudalen Zwängen, die Entwicklung spezieller Kunstinstitutionen, die Herausbildung des ‚freien Künstlers' und eines Bewusstseins von der Besonderheit seines Schaffens (Genie) wie der Einmaligkeit seines Produkts (exemplarische Muster). (Kösser 2017: 70)

Literaturverzeichnis

Adelung, Johann Christoph ([2]1796): *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, Bd. 2, Leipzig, S. 1830–1833, (Zugang über http://www.zeno.org/nid/20000283177)

Albert, Karl (1978): Einführung, in: *Hesiod Theogonie*, hg. von dems., Texte zur Philosophie Band 1, A. Henn Verlag, Kastellaun.

Austin, John L. (1962): *How to do things with Words*, London: Oxford University Press. online unter: https://pure.mpg.de/rest/items/item_2271128_6/component/file_2271430/content (zuletzt abgerufen am 05. Februar 2025).

[32] Cf. dazu auch Amrei Bahrs überaus erhellenden Aufsatz *Funktionen der Kunst* (Bahr 2013).

[33] Das hat Albrecht Dürer bereits Ende des 15., Anfang des 16. Jhdts. eindrucksvoll belegt, als er, um sich von Auftraggebern in jedweder Form unabhängig zu machen, aus der Druckgrafik ein Geschäftsmodell machte. Dass seine situative Autonomie nur mikrologische und keine makrologische Wirksamkeit hatte, also nicht Ausgangspunkt für die Entwicklung und Beförderung der strukturellen Autonomie war, war dem seinerzeit strukturell noch zu manifest unterminierenden Bedingungsrahmen geschuldet.

Bahr, Amrei (2013): Funktionen der Kunst, in: *Kulturelle Bildung online*, online unter: https://www.kubi-online.de/artikel/funktionen-kunst (zuletzt abgerufen: 05. Februar 2025).

Bahr, Amrei (2019): What the *Mona Lisa* and a Screwdriver Have in Common. A Unifying Account of Artifact Functionality, in: *Grazer Philosophische Studien* 96, 81–104.

Bertram, Georg W. (2022): Autonomie der Kunst, in: *Handbuch Kunstphilosophie*, hg. von Judith Siegmund:, transcript Verlag, Bielefeld.

Feige, Daniel M. (2020): Die Funktionalität der Kunst? Für einen revidierten Begriff künstlerischer Autonomie, in: *Funktionen der Künste. Transformatorische Potentiale künstlerischer Praktiken*, hg. von Birgit Eusterschulte/Christian Krüger/Judith Siegmund, Verlag J.B. Metzler, Berlin.

Gabriel, Markus (2021): *Die Macht der Kunst*, Merve Verlag, Leipzig.

Gadamer, Hans-Georg ([4]1975): Wahrheit und Methode, Tübingen: J.C.B. Mohr

Gadamer, Hans-Georg (1977/2012): *Die Aktualität des Schönen*, Reclam Verlag, Stuttgart.

Grave, Johannes (2020): Werk und Wirkung – Bild und agency – Zur Aktualität der phänomenologischen Unterscheidung zwischen Kunstwerk und ästhetischem Objekt, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (ZÄK), Heft 65/1 2020, Band Werk-Zeuge – Der Werkbegriff zwischen den geisteswissenschaftlichen Disziplinen.

Habermas, Jürgen (2009): Es *beginnt mit dem Zeigefinger*, Rezension in: DIE ZEIT, 10. Dezember 2009, Nr. 51, online unter: https://www.zeit.de/2009/51/Habermas-Tomasello (zuletzt abgerufen am: 05. Februar 2025).

Harari, Yuval Noah (2015): What explains the rise of humans? Vortrag TEDGlobal London, https://zenith-prod-alt.ted.com/talks/yuval_noah_harari_what_explains_the_rise_of_humans/transcript?referrer=playlist-media_with_meaning&autoplay=true&subtitle=en (zuletzt abgerufen: 05. Februar 2025).

Hauser, Arnold (1973), *Kunst und Gesellschaft*, C.H. Beck Verlag, München.

Hesiod (1978): Theogonie, in: *Hesiod Theogonie*, Texte zur Philosophie Band 1, hg. von Karl Albert, A. Henn Verlag, Kastellaun.

Humboldt, Wilhelm von ([5]1979): Schriften zur Sprachphilosophie, in: *Wilhelm von Humboldt, Werke in fünf Bänden*, Bd. III, hg. von Andreas Flitner/Klaus Giel, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.

Jäger, Ludwig (2014): ‚Statuen-Identität'. Einige zeichentheoretische Überlegungen am Beispiel der Mars Ultor-Statue, in: *Formkonstanz und Bedeutungswandel*, Morphomata Bd. 19, 187–205, hg. von Dietrich Boschung/Ludwig Jäger, Verlag Wilhelm Fink, Paderborn.

Kant, Immanuel ([4]1979): Die Kritik der Urteilskraft, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M.

Karstein, Ute/Zahner, Nina Tessa (2017): Autonomie der Kunst? – Dimensionen eines kunstsoziologischen Problemfeldes, in: *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes*, hg. von Ute Karstein/Nina Tessa Zahner, Springer VS, Wiesbaden.

Kater, Thomas (2019): Im Werkfokus: Grundlinien und Elemente eines pragmatischen Werkbegriffs, in: Das *Werk – Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs*, hg. von Lutz Danneberg u.a. (erschienen in der Reihe: Fotis Jannidis u.a. (Hg.): Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie), Verlag De Gruyter, Berlin.

Keller, Rudi (1995): Zeichenbegriff und Metaphern, in: *Die Ordnung der Wörter. Kognitive und lexikalische Strukturen*, hg. von Gisela Harras, de Gruyter, Berlin.

Keller, Rudi ([4]2014): *Sprachwandel*, A. Francke Verlag, Tübingen.

Kennick, William E. ([4]2017): Beruht die traditionelle Ästhetik auf einem Fehler?, in: *Kunst und Kunstbegriff – Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik*, hg. von Roland Bluhm/Reinold Schmücker, Paderborn: mentis Verlag (Original: Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?, in: *Mind*, Vol. 67, No. 267 (Jul., 1958), 317–334; Zugang über: https://www.jstor.org/stable/2251530).

Koselleck, Reinhart ([5]2021): *Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M.

Kösser, Uta (2017): Zwischen Unabhängigkeit und Selbstbestimmung. Begriffsgeschichtliche Befunde zur Autonomie der Kunst, in: *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes*, hg. von Uta Karstein/Nina Tessa Zahner, Springer VS, Wiesbaden.

Liedtke, Frank (2016): *Moderne Pragmatik*, Narr Francke Attempto Verlag, Tübingen.

Luhmann, Niklas ([9]2017): *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M.

Menninghaus, Winfried (2011): *Wozu Kunst? Ästhetik nach Darwin*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M.

Oehm, Stefan (2019): *Worüber reden wir, wenn wir über Kunst reden?*, Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg.

Oehm, Stefan (2021a): Entwurf zu einer grundsätzlichen Erörterung des Begriffs ‚Kunst', in: *Was gibt es in der Kunst zu ‚verstehen'?*, Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg.

Oehm, Stefan (2021b): Kunst – ein Konstrukt der Rückprojektion?, in: *Was gibt es in der Kunst zu ‚verstehen'?*, Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg.

Oehm, Stefan (2021c): Rückprojektion, Perlokution, Intention, in: *Was gibt es in der Kunst zu ‚verstehen'?*, Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg.

Oehm, Stefan (2021d): Was gibt es in der Kunst zu ‚verstehen'?, in: *Was gibt es in der Kunst zu ‚verstehen'?*, Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg.

Oehm, Stefan (2021e): Kunst – ein Kollektivsingular?, in: *Mythos-Magazin* 07/2021; online unter: http://mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/so_kunst-kollektivsingular.htm (zuletzt abgerufen: 06. Februar 2025).

Oehm, Stefan (2023): *Warum uns die Worte fehlen, wenn wir sie nicht gebrauchen*, Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg.

Peirce, Charles S. (1906): *Prolegomena to an Apology for Pragmatism*, in: The Monist, Oct. 1906, Vol. 16, Nr.4.

Schmücker, Reinold (2023): Wozu Kunst – und warum heute immer noch?, in: *Mythos-Magazin* 12/2023; online unter https://mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/rs_wozu-kunst.pdf (zuletzt abgerufen: 06. Februar 2025).

Schütz, Alfred/Luckmann Thomas (1979): *Strukturen der Lebenswelt* Bd.1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M.

Searle, John R. (1997): *Die Konstruktion der gesellschaftlichen Wirklichkeit*, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg

Searle, John R. (2012): *Wie wir die soziale Welt machen. Die Struktur der menschlichen Zivilisation*, Suhrkamp Verlag, Berlin

Siegmund, Judith (2019): *Zweck und Zweckfreiheit. Zum Funktionswandel der Künste im 21. Jahrhundert*, J.B. Metzler, Berlin.

Skinner, Quentin (2009): Bedeutung und Verstehen in der Ideengeschichte, in: *Visionen des Politischen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M.

Smith, Adam (1978): *Der Wohlstand der Nationen*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München.

Strube, Werner (1979): Interesselosigkeit: Zur Geschichte eines Grundbegriffs der Ästhetik, in: *Archiv für Begriffsgeschichte*, Vol. 23, No. 2, 148–174

Tomasello, Michael (^{4}2017): *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M.

Tomasello, Michael (2024): *Die Evolution des Handelns*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M.

Walton, Kendall (2007): Aesthetics – What? Why? and Wherefore?, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 65, No. 2, 147–161, Zugang über: https://sites.lsa.umich.edu/kendallwalton/wp-content/uploads/sites/225/2015/01/walton_whatwhywherefore_copy.pdf.

Wikipedia: Autonomie, https://de.wikipedia.org/wiki/Autonomie (zuletzt abgerufen am 05. Juni 2024).

Wittgenstein, Ludwig (1977): *Philosophische Untersuchungen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M.

Zitzlsperger, Philipp (2019): Autonomieästhetik – Prolegomena zur Einheit von Freier und Angewandter Kunst bei Immanuel Kant, in: *kritische berichte*, 3.2019, 5–13.