

Kann Kunst autonom sein?

Eine interdisziplinäre Annäherung
an eine akute Frage der Ästhetik

Herausgegeben von Stefan Oehm

448 Seiten · broschiert · € 39,90

ISBN 978-3-95832-420-6

© Velbrück Wissenschaft 2025

Einleitung

I.

Die Zeit ab Mitte des 18. Jahrhunderts wird allenthalben als Phase eines tiefgreifenden politisch-gesellschaftlichen Umbruchs in Europa beschrieben. Die Ereignisse dieser Zeit waren jedoch nur das Finale einer Entwicklung, die sich bereits seit der Renaissance, ausgehend von den urbanen Zentren Ober- und Mittelitaliens, insbesondere von Florenz als dem damaligen wirtschaftlichen und kulturellen Hotspot Europas, abzeichnete. Der Einzelne galt bis dahin, wenn er nicht gerade dem Klerus oder Adel entstammte, mehr oder weniger als namenloses, gänzlich heteronomes Wesen, dem keine sonderliche Bedeutung beigemessen wurde: Er diffundierte in die Masse. Jetzt aber traten aufstrebende Mitspieler auf den Plan, die so gar keine Neigung verspürten, sich mit diesem vermeintlich gottgegebenen sozialen Konstrukt abzufinden: die so weltgewandten wie der Welt zugewandten Händler und Kaufleute. Ihr Selbstverständnis war geprägt durch ihren ökonomischen Erfolg, der Resultat ihrer individuellen Fähigkeiten, nicht aber ständischer Vorrechte war. Sie hatten sich ihren Status *in personam* erstritten, er war ihnen nicht qua Geburt in die Wiege gelegt. Ihr Menschenbild war nicht das eines schicksalshaft an seinen Stand geketteten Knechts Gottes, sondern das des sich seiner selbst als eigenständiges Individuum bewussten Menschen, der allein kraft seiner Persönlichkeit, seiner Bildung, seines praktischen Könnens, Geschicks und theoretischen Reflexionsvermögens in der Lage war, seine Lebensumstände selber zu gestalten und seines eigenen Glückes Schmied zu sein: Glück galt ihm nicht mehr als zukünftiger Zustand, der allein über gegenwärtiges Leiden erreicht wurde (cf. Eco 1990: 286), sondern als ein bereits im Diesseits durch eigenes Vermögen erreichbarer.

Eine reziproke Kettenreaktion wurde in Gang gesetzt: Der ökonomische Erfolg der Händler und Kaufleute war entscheidend für die Prosperität der Städte. Dies wiederum führte zu einer bedeutenden Aufwertung des gesellschaftlichen Status des Bürgertums als Ganzes. Diese Aufwertung konvergierte mit dem stetig wachsenden Selbstbewusstsein des Bürgertums und beförderte zudem den sukzessiven Bedeutungswandel eines seit der Antike geläufigen zentralen Rechtsbegriffs: den der Autonomie. »Autonomie«, aus dem Griechischen *αὐτονομία* als Zusammensetzung aus *αὐτός* (›selbst‹) und *νόμος* (›Gesetz‹), bedeutet allgemein Eigengesetzlichkeit und Freiheit von äußeren Normen oder Zweckbestimmungen« (Celik 2024, Absatz 2). Wurde *autonomia* als staatsrechtlicher Begriff

bis dato ausschließlich »für die *kollektive* Selbstbestimmung bzw. von fremder Herrschaft unabhängige Normsetzungsautorität einer politischen Körperschaft verwendet« (ebd., Hervorh. SO), so wurde der Begriff mehr und mehr auf die *individuelle* Willens- und Handlungsfreiheit erweitert. Eine Erweiterung, die letztlich in das neuzeitlich-westliche philosophische Konzept der personalen Autonomie mündete.

Selbstgesetzgebend, nicht regelbefolgend. Dieser dem erwachenden Selbstbewusstsein inhärente Gedanke war so etwas wie die positive Version der Büchse der Pandora: Einmal in der Welt, war seine wandelnde Kraft nicht mehr aufzuhalten. Grenzen lösten sich auf. Althergebrachte, starre Vorstellungen wurden teils heimlich, teils offen missachtet. So etwa die strikte Trennung von Hand und Geist, die der Differenzierung der *artes vulgares* von den *artes liberales* zu Grunde lag. Entstanden bereits bis Mitte des 16. Jahrhunderts unter den höheren Handwerkern selbstbewusste Gruppen – Architekten, Maler und Bildhauer (der österreichische Wissenschaftsphilosoph Edgar Zilsel nennt sie prägnant »Künstler-Ingenieure«) –, die die Verbindung mit angesehenen Gelehrten suchten, so gaben ab Ende des 16. Jahrhunderts auch die Gelehrten ihrerseits ihre Vorbehalte auf. Es war der englische Arzt und Physiker William Gilbert, der es, noch vor Bacon und Galilei, als erster akademisch ausgebildete Gelehrte wagte, »experimentelle Methoden des höheren Handwerks aufzugreifen und die Ergebnisse in einem Buch mitzuteilen, das nicht an Steuerleute und Mechaniker, sondern an die gelehrte Öffentlichkeit gerichtet war« (Zilsel 1976: 122). Die emanzipatorische Entwicklung nahm im Europa des 17. Jahrhunderts Fahrt auf: Das Ingenieurwesen drang allmählich in den Bereich der akademischen Ausbildung ein. Kunst und Wissenschaft trennten sich voneinander. »The years 1500–1750 were a time of transition when the modern conception of art began to emerge« (Tatarkiewicz 1971: 137). War Kunst zuvor »understood as *production governed by rules*« (ebd.: 137), wurde sie, so der polnische Philosoph Władysław Tatarkiewicz, nun »understood as *production of beauty*« (ebd.: 137). Das entscheidende Momentum des Wandels macht die Philosophin Ursula Franke an Alexander Baumgartens Ausführungen in seiner Schrift *Aesthetica* fest: Ein Kunstwerk muss zwar, »soll ›Schönheit‹ von ihm prädiert werden, im Abbild die Ordnung unserer Welt widerspiegeln« (Franke 2018: 58), muss »(d)ie Optimität der Welt [...] zum Maßstab der Kunst« (ebd.: 60) werden. Aber, so Franke weiter, »Baumgarten [unterwirft] die Schönheit und damit auch deren Implikate – *consensus, perfectio, ordo, harmonia* – dem sensitiven Urteil« (ebd.: 61), das als Geschmacksurteil des *Einzelnen* »über schön und hässlich entscheidet« (ebd.: 62). Damit ist der wesentliche Schritt der Wende »(v)on der objektiven zur subjektiven Auffassung des Schönen« (Tatarkiewicz 2023: 218) getan: zum ästhetischen Subjektivismus, »vom Schönen, das auf Regeln beruht, zum Schönen, das auf Freiheit beruht« (ebd.: 220).

Dieser Wandel hin zur Freiheit des Einzelnen beschreibt gleichzeitig die finale Phase des Statuswandels der Künstler:innen und damit auch der Kunst. Besaßen die Künstler:innen einst als Angehörige der *armatura* – eine der Künste der, im Vergleich zu den *artes liberales*, subordinierten *artes vulgares* – einen sozialen Status, der in etwa dem der Leichenbestatter entsprach, so hatten sie jetzt nicht nur sich von ihrem »vulgären« sozialen Stand emanzipiert, sondern auch ihre Künste von den *artes vulgares*. Diese etablierten sich bis Mitte des 18. Jahrhunderts als *Beaux Arts* (cf. Kristeller 1951 u. 1952 passim). Und mit ihnen kodifizierte sich – wenn auch stets in stetem Wandel begriffen – der Kanon eben der Künste, die wir heute als »Künste« kennen. Diese Periode des Übergangs in die (westliche) Moderne ist begriffsgeschichtlich, so der Historiker Reinhart Koselleck, eine Phase der Transformation alter Begriffe in eine neue Wirklichkeit (Koselleck 2021: 67). Eine Phase der Konstitution von Schlüsselbegriffen, die als Oberbegriffe Ausweis einer »neuzeitlich gesteigerten Abstraktion und universalen Verallgemeinerung« (ebd.: 85) sind. 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‹ – und aus den Künsten ›die Kunst‹ (cf. Kösser 2017: 69).

Die Erweiterung der Extension des Begriffs »Autonomie« auf die personale Autonomie, die Emanzipation der einstigen *armatura* als »Schöne Künste«, die Aufwertung des sozialen Status der Künstler:innen, die Etablierung des ästhetischen Subjektivismus und eines mehr oder weniger verbindlichen Kanons der »Schönen Künste« sowie die Entwicklung des Oberbegriffs ›die Kunst‹, der alle schönen Künste umfasste – all diese Faktoren beschreiben den ideengeschichtlichen Rahmen, in den die Genese des Begriffs der Autonomie, so wie wir ihn heute in der Ästhetik verwenden und kontrovers diskutieren, eingebettet ist. Doch wurde die Genese dieses Begriffs, der fürderhin im Zentrum westlicher Kunstkonzeption stehen sollte, seinerzeit durchaus kritisch gesehen, wie der Literaturwissenschaftler Jörg Robert mit Verweis auf Herder bemerkt. Um 1800 klangen »Kunstwörter« wie »ästhetisch« und »Autonomie« [...] durchaus noch akademisch, fremd und elitär« (Robert 2024: 16). Erst durch Kant und die Rezeption seiner *Kritik der Urteilskraft* »gehen die Begriffe »ästhetisch« und »Autonomie« in den allgemeinen Sprachgebrauch der Zeit ein« (ebd.: 16). Ästhetische Autonomie ist, so zitiert Robert den Germanisten Friedrich Vollhardt, als die »Freiheit der künstlerischen Produktivität oder des aus ihr hervorgehenden Werks oder der Kunst/Literatur als ganzer von äußeren Zweckbestimmungen« (ebd.: 11) zu verstehen. Der Geschmack, und mit ihm das Geschmacksurteil, so postuliert es Kant in der *Kritik der Urteilskraft*, »macht bloß auf Autonomie Anspruch. Fremde Urteile sich zum Bestimmungsgrunde des seinigens zu machen, wäre Heteronomie« (Kant 1979: 212, §32). Kants

berühmte Formel aus seiner Schrift *Was ist Aufklärung?* paraphrasierend nennt Robert die ästhetische Autonomie den »Ausgang des ästhetisch urteilenden Subjekts aus der ›Bevormundung‹ durch Regeln, Geschmacksrichter, Modelle usw.« (Robert 2024: 13).

Doch ist Autonomie, bestimmt als Freiheit von äußerer Regelsetzung, zumindest in der Tradition Kants, eine durchaus zwiespältige Freiheit. Denn ›Autonomie‹ bedeutet: *selbstgesetzgebend*. Also sich *selber* Regeln setzend. Eben dies gilt jedoch, folgt man der Argumentation Kants, nur bedingt. Schließlich ist »Genie [...] das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt« (Kant 1979: 241, §46). Mit anderen Worten: Da das Talent selber zur Natur gehört, ist das »Genie [...] die angeborene Gemütsanlage (ingenium), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt« (ebd.: 241/242, §46). Wohlgemerkt: Die *Natur* gibt, qua Künstler, der Kunst die Regel, *nicht* jedoch gibt der Künstler sich selbst die Regel. Von einer Autonomie der Kunst im Sinne *unbedingter* Losgelöstheit und Freiheit kann demnach bei Kant nicht die Rede sein. Bei Schiller ist es demgegenüber der historische Kontext der Französischen Revolution, der sich der Idee einer unbedingten Autonomie verweigert und vielmehr einer Funktionalität der Kunst das Wort redet: »Erscheint sie zunächst noch als durch und durch unpolitisch und zweckfrei, ist sie bei näherer Betrachtung tatsächlich aber der Bildung zur politischen Freiheit der Einzelnen und somit als Schillers Gesellschafts- und Staatsutopie dienlich« (Celik 2024, Absatz 23). Anders die Frühromantiker und all diejenigen, die ihnen bis heute im gleichen Geist nachfolgten, sei es in der Musik, der Poesie oder auch in der bildenden Kunst: Sie sangen und singen das Hohelied einer von allem weltlichen Zwang, von Zweckgerichtetheit und Funktionalität befreiten, losgelösten, d.h.: *absoluten* Kunst, einer Kunst rein um der Kunst willen. *L'art pour l'art*. Eine Position, die der Kunsthistoriker Horst Bredekamp in einem frühen Text mit völligem Unverständnis quittierte: »Was als ›Autonomie‹ der Kunst gelten soll, ihre zweckfreie Selbstgesetzgebung, hat real [...] nur als Schein existiert. ›Autonomie‹ der Kunst war immer mehr Beschwörung denn Tatsache – erst recht dort, wo ihre Freiheit von heteronomen Zwängen emphatisch betont wurde« (Bredekamp 1974: 92/93). Der Begriff ›Autonomie‹ ist, so Bredekamp, »bereits ein Ideologem« (ebd.: 170). Ähnlich äußert sich auch der Literaturwissenschaftler Richard Waswo. Für ihn ist dieser Begriff nur »the tactical expression of a desire – not a statement of fact – and is therefore an object of interpretation, not its means or principle« (Waswo 1980: 341); ›Autonomie‹ als kruder Wunsch, der den Weg bereitet hat, dass nun »art of all kinds could begin its triumphant march toward pure Crocean hedonism« (ebd.: 341).

Dieser überaus kritischen Haltung mag sich der Kunsthistoriker Wolfgang Ullrich nicht anschließen. Fast wehmütig konstatiert er angesichts der »Krise des westlich-modernen Kunstbegriffs« und »der

Globalisierung der Kunstwelt« einen Paradigmenwechsel: Die Idee der Autonomie, die seit Beginn des 18. Jahrhunderts im Zentrum der modernen westlichen Kunstkonzeption stand, hat sich überlebt, die »(a)utonome Kunst ist zu einem historischen Sonderfall geworden« (Ullrich 2022: 86). Etwa von People of Color zu erwarten, »dass sie nun ein Bekenntnis zur Autonomie der Kunst ablegen und sich auf eine Idee berufen, deren Entwicklung weitgehend ohne sie stattgefunden hat, ist«, so Ullrich, »[...] ziemlich abwegig, ja fast dreist« (ebd.: 113). Abwegig ist ein solches Bekenntnis aber mittlerweile selbst auch für viele derer, die in der Tradition der besagten westlichen Kunstkonzeption stehen und in ihr sozialisiert wurden. Es wird heute kaum noch »(z)wischen freier und angewandter Kunst, zwischen *high* und *low* oder auch zwischen Kunstwerken und Konsumprodukten [...] getrennt« (ebd.: 9; den Sinn einer solchen Trennung hat allerdings bereits Anfang des 20. Jahrhunderts der Soziologe Werner Sombart in Frage gestellt: Wird »ein Kunstwerk zum kunstgewerblichen Gegenstand, wenn es (zufällig) einem anderen Zweck dient« [Sombart 1908: 3]? »Die Übergänge zwischen ›hoher Kunst‹ und Kunstgewerbe sind [...] fließend«, so Sombart [ebd.: 3/4]).

Anscheinend reicht es Künstler:innen heute nicht mehr, nur Kunst zu machen. Die »Überzeugung, dass eine möglichst autonome Kunst am meisten vermöge, scheint [...] vielfach geschwunden zu sein« (Ullrich 2023: 1). Die Idee der Autonomie erscheint ihnen anachronistisch, wie ein Relikt aus ferner Vergangenheit. Kunst ist »mittlerweile so aktivistisch wie eine NGO, so sozial und ökologisch wie ein Start-Up« und kann »so sehr zu Repräsentation und Distinktion geeignet sein wie Mode oder Design« (ebd.: 1). Da sie beständig in neuen Funktionen auftaucht, ist sie »allerdings auch verwechselbar geworden mit den Bereichen, denen sie sich bevorzugt annähert« (ebd.: 2). Was nach Ullrichs Auffassung zur Folge hat, dass sie »zunehmend nach denselben Standards gemessen [wird] wie andere Bereiche« (ebd.: 2) und damit weniger nach ihren eigenen Standards. Ganz so weit möchte die Philosophin Judith Sigmund nicht gehen. Aber auch sie sieht »eine Herausforderung für den ›traditionellen‹ Autonomiebegriff der Kunst« (Sigmund 2017: 103) gegeben, wenn »Kunst [...] von vielen Künstlern als gesellschaftliche Arbeit ausgegeben« (ebd.: 102) wird und sich »(a)nstelle einer Sonderrolle der Kunst [...] eine zunehmende Integration der Kunst in viele Bereiche der Gesellschaft« (ebd.: 103) anbahnt. Geradezu paradox mutet es da an, wenn der Autonomiebegriff der Kunst heute ausgerechnet eine »inflationäre Verwendung durch Politik und Wirtschaft« (Sigmund 2019: 69) findet. »Die Autonomie der Kunst wird gerade auch in kunstfernen Bereichen der Gesellschaft sowie in den Geisteswissenschaften als selbstverständlich vorausgesetzt und bestimmt die heutige Sicht auf die Künste« (ebd.: 69; cf. auch Eusterschulte/Krüger 2022: 7ff.). Indem nun aber weite Teile der Kunstwelt, anders als die kunstfernen Bereiche,

Kunst als gesellschaftliche Arbeit zu begreifen scheinen, stellt sich die Frage, ob damit nicht das westliche Konzept ästhetischer Autonomie aufgegeben wird. Dieser Gefahr glaubt der Philosoph Georg W. Bertram begegnen zu können, indem er einen Weg geht, der »sich mit dem Begriff der Intervention charakterisieren lässt. Autonom ist eine entsprechend verstandene Kunst demnach genau darin, dass sie in gesellschaftliche Zusammenhänge interveniert« (Bertram 2022: 561). In einer solchen künstlerischen Intervention gewinnt »die ästhetische Autonomie eine gewissermaßen mikrokologische Wirksamkeit« (ebd.: 561).

Angesichts der zahlreichen und bisweilen diametral entgegengesetzten Sichtweisen stellt sich heute drängender denn je die Frage: Was bedeutet ›Autonomie der Kunst‹? Wer kann sie in welcher Hinsicht beanspruchen? Die Kunst? Das Kunstfeld? Oder nur die Künstler:innen selber? Bedeutet ›Autonomie der Kunst‹ in der bildenden Kunst das Gleiche wie in der darstellenden Kunst, in der Literatur oder in den musischen Künsten? Soll Kunst nur sich selbst verpflichtet sein, nur den Kriterien, die sie sich selbst gegeben hat? Oder kann Kunst gar nicht nur rein Kunst sein? Ist der Kunstbegriff nicht aufgrund der zunehmenden Entgrenzung der Gattung *Kunst*, der prognostizierten radikalen Transformation des Kunstverständnisses und der Kunstproduktion durch die atemberaubenden Potentiale der KI, der anhaltenden Diskussionen um Zweck oder Zweckfreiheit der Kunst wie auch um grundlegende Defizite eurozentrischer Diskurspositionen überstrapaziert, womöglich sogar sinnentleert? Trägt die Kunst gerade heute nicht eine große gesellschaftspolitische Verantwortung? Muss sie Stellung zu aktuellen Themen des Weltgeschehens beziehen oder überschreitet sie damit ihre Grenzen – die kontroversen Diskussionen um die *documenta 15* und die Aktionen des *Zentrums für politische Schönheit* legen von der inhärenten Problematik beredt Zeugnis ab. Wenn Kunst aber in kunstfremde Diskurse interveniert – kann sie dann überhaupt noch Autonomie für sich reklamieren? Oder weist sich nicht gerade eine solche Intervention als ein ausdrücklicher Akt der Autonomie aus? Die Thematik und die sich daran anschließenden Fragen gewinnen zunehmend an Dringlichkeit und Aktualität.

2.

Die transformationelle Dynamik und gesellschaftliche Relevanz, die diesem Problemfeld immanent ist, ist wirkende Kraft dieser Publikation. Sie steht deshalb unter der bewusst provokant formulierten Fragestellung: *Kann Kunst autonom sein?* Dabei ist die Breite des interdisziplinären Ansatzes ihr Spezifikum: Vertreter:innen aus Philosophie, Soziologie, Medien-, Musik-, Literatur-, Kunst- und Kulturwissenschaft, aus Kunstkritik und Kuratieren waren eingeladen, sich ohne enge thematische Vorgaben

mit dieser Frage auseinanderzusetzen. Diese Freiheit bietet die Chance, bislang unbeachtete oder marginalisierte Aspekte zur Frage nach der Autonomie der Kunst herauszuarbeiten und fachübergreifend neue Perspektiven aufzuzeigen. Natürlich kann der vorliegende Band nicht einmal ansatzweise in Anspruch nehmen, dabei alle Aspekte berücksichtigt zu haben. Was hätte uns beispielsweise die Politologie zu dieser Thematik zu sagen? Oder die empirische und die evolutionäre Ästhetik? Was die Ethologie, was die Anthropologie? Die Lücken sind beträchtlich, wie bereits diese selber lückenhafte Auflistung zeigt. Doch sind diese Lücken nicht als Defizite zu verstehen, sondern als steter Ansporn zum Weiterdenken. Zum Widerspruch. Zum nie endenden Versuch, eben diese Lücken zu schließen. Einen solchen Versuch unternehmen nun die Autor:innen dieses Sammelbandes, alle auf ihre Weise. Ihre in insgesamt sieben Rubriken geclusterten Beiträge heben auf aktuelle wie kulturelle, auf grundsätzliche wie terminologische, aber auch auf philosophisch-ästhetische und sozialkritische Aspekte ab. Sie spüren der Fragestellung des Buchs in verschiedenen Künsten nach, thematisieren sie unter historischen Gesichtspunkten und lassen ein dialektisches Momentum aufscheinen, das der Kunst inhärent zu sein scheint.

Kann KI Kunst? Treten wir mit ihr ein in eine Phase des autonomen Kunstschaflens? Diesen Fragen geht Christian Krüger in kritischer Auseinandersetzung mit Catrin Misselhorn's Essay *Künstliche Intelligenz – das Ende der Kunst?* nach. Und zeigt mit provokantem Gestus auf, warum für ihn nichts dagegen spricht, dass KI Kunst generieren kann und folglich solcherart generierte Werke auch den Status von Kunstwerken erwerben können.

Eine Auffassung, die mit der Oliver Rufs konvergiert. Der Kern der Bestimmung ästhetischer Autonomie ist, wie Ruf in seinem Beitrag aufzuzeigen sucht, der eine zeithistorische Episode – den Podiumsdisput zwischen Joseph Beuys, Max Bill, Max Bense und Arnold Gehlen 1970 in der Aula der Werner-von-Siemens-Schule Düsseldorf – rekonstruiert sowie interpretierend beleuchtet, eine Zentrierung medialer Evolutionen, die heute vornehmlich mit dem Namen und dem Diskurs der ›Künstlichen Intelligenz‹ benannt sind. Die Perspektive, die sich dabei eröffnet: dass die schaffende Freiheit (als *Autonomie*) von Kunst nicht mehr allein dem menschlichen Künstler:innen-Ich eingeschrieben bleibt.

Luca Viglialoro reflektiert in seinem Aufsatz das Spannungsverhältnis zwischen künstlerischer Autonomie und medialer Heteronomie am Beispiel konkreter KI-Kunstwerke. Dabei sucht er anhand dreier Szenarien zu skizzieren, dass die KI eine starke Relationalität aufweist, die sich durch emergente, eigenständige Reflexionsformen entfaltet, welche eine Unberechenbarkeit mit sich bringt. Damit erscheint, so seine These, die KI-Kunst als Fortführung eines offenen, unabgeschlossenen Projekts moderner Autonomie, das sich im digitalen Zeitalter immer wieder aufs Neue formiert.

Florian Arnold bestimmt das *acheiropoieta*, das heautonome Werk einer radikal selbstbestimmenden Entität, als das unerreichbare abendländische Ideal einer vollumfänglichen Kunstautonomie: genialische Kunst, erschaffen mit uneingeschränkter göttlicher Schöpfungsmacht. Dieses (Miss-)Verständnis von Kunstfreiheit bestimmt inkognito die aktuelle Diskussion um die Autorschaft von KI-Kunst: In ihr erleben wir, so seine These, die Wiederauferstehung des Un-/Glaubens an heautonome KI-Kunstwerke, die nicht von Menschenhand, sondern, in diesem Fall, von wundersamen Programmen einer ebenso künstlichen wie künstlerischen Intelligenz geschaffen sein sollen.

Alexander Becker konstatiert in seinem Beitrag, dass die Autonomie des Kunstwerks gerade in der Negation der Abhängigkeit von einem Schöpfer besteht, wobei diese selbst wiederum eine Relation der Abhängigkeit darstellt. So wohnt dem europäischen Konzept der Autonomie des Kunstwerks eine Paradoxie inne. Doch was, wenn die ontologische Grundlage der neuzeitlichen europäischen Kunstphilosophie, ja des modernen europäischen Denkens generell, die Substantialität des Subjekts, eine Illusion ist? Was uns so abwegig scheint, ist, aus der Perspektive der buddhistischen Tradition betrachtet, völlig plausibel; der Autonomie des Kunstwerks, so wie wir sie verstehen, wäre mit dieser Auffassung die Basis entzogen. Die Suggestion der Schaffung einer »eigenen Welt«, die mit dem abendländischen Konzept der Autonomie verknüpft ist, wäre *perdu*. Es ginge dann nicht mehr, so Becker, darum, eine andere Welt an die Stelle dieser Welt zu setzen, sondern Relationalität an die Stelle von Gegenständlichkeit.

Kritische Anfragen an Autonomie und Freiheit der Kunst stellen in dieser Reihe eine Reihe von Autor:innen. So etwa Markus Ambach. Seine These lautet: Wer Autonomie als Befreiung des Individuums und genialen Künstleregos aus gesellschaftlichen Bindungen und Wechselwirkungen begreift, verliert die andere, die lebenspraktische Seite der Kunst aus den Augen, geht doch mit der Loslösung der Künstler:innen von ihrer Lebenswelt die vorausseilende Akzeptanz der politischen Wirkungslosigkeit von Kunst einher. Was in Zeiten dramatischer existenzieller Probleme geradezu das Gegenteil dessen darstellt, was dringend geboten wäre: Kunst wieder als gesellschaftsrelevantes Agens zu installieren.

Frauke A. Kurbacher wiederum begegnet der gegenwärtig virulent gewordenen Anfechtung der Autonomie und Freiheit von Kunst mit grundlegenden Reflexionen, geboren aus einem aufklärerischen Anliegen, das sich ganz entschieden vom Ästhetischen her begreift; das von einer ästhetischen Autonomie als selbstgegebenes Gesetz ausgeht, welches gleichwohl auf die Anderen und alles Andere verweist und damit relational ist; von einer kantischen Vorstellung von Freiheit, die keine absolute oder radikale, sondern eine in und durch Rahmenbedingungen gedachte, gesetzte und verwirklichte Freiheit ist, die dazu befähigt, grundsätzlich

verschiedene Haltungen zu haben oder einzunehmen, ohne von vornherein auf eine spezifische festgelegt zu sein. Dies bezeichnet, so Kurbacher, die besondere Freiheit, die durch das Ästhetische jenseits aller Machtinteressen hervortritt: Die Freiheit der Kunst spiegelt die Kunst der Freiheit, die in der Reflexion eine ihrer wohl vornehmsten Formen findet.

Das Leitbild der Autonomie der Kunst, das um 1800 in den ästhetischen Theorien erschien und in der Formel *l'art pour l'art* ihren wohl prominentesten Ausdruck fand, insistierte, so Uta Karstein in ihrem Beitrag, auf eigene Spielregeln und Bewertungskriterien. Doch was der Kunst auf der einen Seite Selbstbestimmung und Freiheit verhieß, rückte sie auf der anderen Seite auf Abstand zu ihrem Publikum. Das »Arbeitsbündnis« von Künstler:innen und Publikum ist jedoch eines, das nicht sakrosankt ist, sondern stets aufs Neue verhandelt wird. So etwa, wenn Künste wirksam und nützlich sein wollen und sich als sozialengagierte Beiträge, als politische Interventionen begreifen. Beispielhaft dokumentieren dies verschiedene Kunstskandale in den 2010er Jahren. Sie belegen, dass das Feld der Kunst zum Austragungsort auch anderweitig ausgefochtener gesellschaftlicher Konflikte wird und so das Konzept einer *Kunst als Instrument* vielleicht eine Renaissance erlebt. Karstein zeichnet in ihrem Beitrag diese Kontroversen nach und bestimmt zudem Funktionen und Strategien des Leitbildes der Kunstautonomie.

Nina Tessa Zahner konstatiert in ihrem Beitrag *Kunstautonomie in Zeiten der Ökologisierung*, dass sich in Ausstellungen zeitgenössischer Kunst gegenwärtig vor allem jene Themen zu profilieren scheinen, in denen wir uns angesichts der aktuellen Krisen und Schreckensszenarien von unserem naiven Fortschrittsglauben und dem Primat technisch-ökonomischer Rationalität verabschieden. Als wesentlicher Referenzautor wird dabei, so Zahner, immer wieder der Soziologe Bruno Latour und sein *Terrestrisches Manifest* aufgerufen: Es gelte sich von der seit der Aufklärung vorherrschenden Trennung von Subjekt und Objekt, Natur und Gesellschaft, Technik und Kultur zugunsten eines Denkens zu verabschieden, das die Dinge, die Natur und die Menschen in verschiedensten Beziehungen netzwerkartig miteinander verbunden sieht. Es ist dies ein Abschied von der Vorstellung autonomer gesellschaftlicher Bereiche und ein Aufruf zur Institutionalisierung einer Politischen Ökologie. Dies würde jedoch in letzter Konsequenz, darauf weist Zahner hin, die Aufgabe der Idee des autonomen künstlerischen Werks zugunsten der Idee des Ökologisierens bedeuten. So dramatisch die Situation des Planeten heute auch ist: Dieser Abschied wäre ein Abschied von der Idee der Kontingenz der Welt, ein Abschied von der radikalen Pluralität im ästhetischen Erfahren.

Autonomie ist die Bedingung der Möglichkeit von Kunst, so das provokante Diktum von Klaus Honnert in seinem Beitrag *Eine kleine Geschichte der Autonomie in der Kunst*. Darin zeichnet er die entscheidenden

Stationen der Entwicklung und Etablierung der künstlerischen Autonomie in der westlichen Welt nach, die die Kunst, so wie wir sie heute verstehen, erst begründet hat. Er beleuchtet die sozialen, politischen, kulturellen und kunst-immanenten Voraussetzungen wie auch den Kampf der Kunst um Befreiung von außer-künstlerischen Direktiven, der schließlich in einem Selbstverständnis mündete, der in einem Zitat Ad Reinhardts seinen pointierten Ausdruck findet: »Kunst ist Kunst. Alles andere ist alles andere.« Die avancierte und damit politische Kunst außereuropäischer Künstler:innen, die den Kanon der westlichen autonomen Kunst für ihre Ambitionen selbstbewusst in Anschlag gebracht und mit ihren kulturellen Vorstellungen verwoben haben, ist für Honneth heute Ausweis einer nicht erlahmenden Vitalität der Kunst.

Stefan Oehm stolpert bei dem Versuch einer Beantwortung der Frage *Kann Kunst autonom sein?* über den so laxen wie inflationären Gebrauch des Begriffs »Kunst«. Wenn wir miteinander kommunizieren, gehen wir wie selbstverständlich davon aus, dass der andere in gleicher Situation das Gleiche mit dem meinen würde, was wir damit meinen. Dass dem nicht so ist, ist jedem bewusst. Doch werden nur selten die entsprechenden Konsequenzen aus diesem Wissen gezogen. So z.B. die, dass, bevor man die Frage nach der Autonomie der Kunst sinnvoll stellen kann, dem eine sprachkritische Untersuchung eben dieses zentralen Begriffs des Diskurses vorangestellt werden muss, die klärt, wonach eigentlich gefragt wird, wenn diese Frage gestellt wird und welcher Begriff »Kunst« hier zur Anwendung kommt. Zu diesem Zweck begibt er sich, angeleitet von Paul Oskar Kristeller, Wladyslaw Tatarkiewicz, Larry Shiner, Edgar Zilsel u.a., auf eine begriffs- und ideengeschichtliche Spurensuche, um zu einer zumindest heuristisch tragfähigen Definition zu kommen.

Musik ist, so stellt Wolfgang Fuhrmann in seinem Beitrag fest, in ihrer klanglichen Medialität grundsätzlich autonom, nichts an ihr scheint einen notwendigen Bezug zur sozialen Wirklichkeit zu haben – er nennt dies das »medienontologische Apriori der Musik«. Als eine zweite Dimension musikalischer Autonomie benennt er die soziale Autonomie, die er von einer dritten Dimension, der ästhetischen Autonomie, differenziert. Andererseits ist aber die Musik offen für jegliche Form der Inanspruchnahme und Vereinnahmung durch außermusikalische Ziel- und Zwecksetzungen, ist sie hemmungs- und bedingungslos integrierbar in die unterschiedlichsten Kontexte. In dieser Oszillation zwischen basaler Autonomie und sozialer Heteronomie verwandelt sich, so Fuhrmann, die Frage, ob Musik autonom sein *kann*, in die Frage, ob sie autonom sein *soll* oder gar *darf*, ob sie also ihren Autonomieanspruch nicht aufzugeben hat. Diese Spannungen und ihre Implikationen sucht Fuhrmann mit Bezug auf die aktuelle künstlerische Produktion und transmediale Kunst auszuloten.

Thomas Kater geht in seinem Beitrag von einer Auffassung von Literatur als soziales, öffentliches Phänomen aus. Die Konsequenz dieser sich an institutionentheoretische Positionen anlehrende Bestimmung ist, dass literarische Texte im Privaten noch nicht als »Literatur« klassifiziert werden können. Dies ist erst möglich, wenn sie im Moment ihrer Veröffentlichung in das Feld sozialer und ästhetischer Normen eintreten. Jedoch erweist sich ausgerechnet dieser Moment als ambivalent, »beraubt« er die Texte doch einerseits ihrer Autonomie, andererseits gibt er ihnen so überhaupt erst die nötige Freiheit, um als Literatur wirksam zu werden. Worin besteht nun aber genau die Relevanz dieser Ambivalenz für die Frage nach der Autonomie von Literatur? Kater beleuchtet im Folgenden das Spannungsfeld von Freiheit und Autonomie und skizziert in einem ersten Schritt, was unter »Veröffentlichung« resp. »öffentlicher Literatur« genauer verstanden werden kann. In einem zweiten Schritt untersucht er exemplarisch einige der mit der Veröffentlichung von Texten einhergehenden Heteronomien von Literatur, bevor er in einem dritten Schritt aufzeigt, inwiefern die Veröffentlichung Texte zugleich mit einer Freiheit versieht und sie erst kulturell wirksam macht.

Georg W. Bertram sucht charakteristische Züge aufzuweisen, die in der kunstphilosophischen Diskussion mit den zum Teil ganz unterschiedlichen Realisierungen des weithin geteilten Paradigmas der ästhetischen Autonomie verbunden sind. Denn so unterschiedlich diese Positionen auch sein mögen, weithin alle eint sie der allgemeine Gedanke, dass Kunst in besonderer Weise von alltäglichen Elementen der menschlichen Praxis abgegrenzt werden muss, dass sie in Abgrenzung zu ihnen als interesselos, unbestimmt, kommunikationslos etc. gilt. Doch wer Kunst gegenüber anderen Praktiken als autonom abgrenzt, behauptet, dass sie nichts zu anderen Praktiken beiträgt. Die Kunst hätte so einen grundsätzlich affirmativen Charakter, sie ließe alles, wie es ist. Wofür ist Kunst dann aber gut? Diese Frage lässt sich kaum sinnvoll beantworten, wenn nicht ihr Beitrag zur alltäglichen menschlichen Praxis bestimmt wird. D.h. aber in der Konsequenz: Es gilt, sich von dem lieb gewordenen Autonomie-Paradigma, von dem Kunstbegriff, der den Unterschied der Kunst von alltäglichen Praktiken ins Zentrum stellt, zu verabschieden.

Bevor wir, wie es populäre kunstsoziologische Studien nahelegen, den Begriff der Autonomie der Kunst als Ausdruck einer vergangenen Epoche oder gar als ideologische Konstruktion ad acta legen, sollten wir uns, so Daniel Martin Feige in seinem Beitrag, zunächst einmal darüber verständigen, wie wir ihn zu verstehen haben. Um dies tun zu können, bedarf es einer Analyse dessen, was Kunst auszeichnet. Denn erst dann sind wir imstande, die richtige Art kritischer Agenda auszumachen, die wir der Kunst sinnvoll zuschreiben können. Ein Begriffswandel kann, selbst partiell, nur vor dem Hintergrund einer Geschichte dieser Begriffe erfolgen; wir können nicht wie Humpty Dumpty wahllos Wörter verwenden

in der naiven Annahme, dabei nach Gutdünken neue Begriffe generieren zu können. Ebenso wenig sollten wir dem Irrglauben verfallen, das Ästhetische oder das Kunstspezifische in einer nicht-begrifflichen Form der Wahrnehmung oder Ähnlichem fundieren zu können: Sprache ist unhintergebar. Als Kunstwerke versteht Feige dabei Gegenstände, die eigen-sinnig und damit autonom in dem Sinne sind, dass sie uns in Hegel'scher Manier eine Aussicht auf uns selbst geben und in einer dialektischen Beziehung, einer spezifischen Spannung zur historischen, sozialen und anderen Voraussetzungen stehen. Eben diese Spannung ist der Ort der Autonomie, die sich damit für ihn als eine unverzichtbare Bestimmung des Kunstbegriffs erweist.

Im alltäglichen Miteinander stellen wir, so konstatiert Stefan Oehm in seinem Beitrag *Kann Kunst autonom sein? Eine grundsätzliche Kritik*, 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‹. So auch bei dem Begriff ›Kunst‹, der stets – und das eint wiederum die individuellen unscharfen Gebrauchsweisen – auf Abstrakta referiert. Abstrakta haben aber keine Eigenschaften in dem Sinne, wie Konkreta sie haben. Ihnen können nur Prädikate zugeschrieben werden. Wenn Kunst nun aber ein Abstraktum ist, das keine Eigenschaften haben kann, kann ihr auch nicht die Eigenschaft ›ist autonom‹ zugeschrieben werden. Damit stellt sich die Frage *Kann Kunst autonom sein?* gar nicht. Zumindest *nicht* in dieser Weise. Zumal die Eigenschaft ›ist autonom‹ im strengen Sinne nur intelligiblen, intentional und zielgerichtet agierenden Handlungssubjekten zukommen kann: den künstlerisch Schaffenden. Im Folgenden sucht Oehm die Faktoren des sie prinzipiell beschränkenden Bedingungsrahmen aufzuzeigen, in dem sich die Freiheit zur Selbstbestimmung idealerweise unbeschränkt entfalten kann.

Urs Freund analysiert in seinem Aufsatz das Konzept künstlerischer Autonomie anhand von Marcel Duchamps Ready-mades im Spannungsfeld zwischen autonomem Künstler-Habitus und heteronomer Realität, zwischen unbedingter Selbstermächtigung und dem Verdikt von Autoritäten. Seine zentrale These lautet: Ein absolut autonomes Kunstwerk wäre unsichtbar, da es sich jeder Relation zu etablierten Bedeutungsstrukturen entzieht. So emanzipierte sich Duchamp, als er mit *Fountain* ein radikal autonomes Kunstwerk schuf, mit diesem performativen künstlerischen Auswahlakt zwar von allen außerkünstlerischen Forderungen, Bedingungen und Relationen, die Kunst zu einem bestimmten Zeitpunkt auf dem Kunstfeld begründen sollen. Aber nach den damaligen Kriterien war es ein nicht als Kunst identifizierbares und damit unsichtbares Kunstwerk. Nicht verwunderlich also, dass das Original von allen unbemerkt verschwand; lediglich eine Fotografie bezeugt heute seine vormalige Existenz. Selbst der radikalste individuelle, rigorose

Konsekrationsakt des Künstlers – *if I call it art, it's art* – benötigt noch die Bestätigung des Zuschauers, damit Kunst als Kunst gilt: Bei Duchamp, so Freund, bedurfte es dazu eines tiefgreifenden Paradigmenwechsels rund 40 Jahre später.

Max Imdahl, einer der wohl wirkmächtigsten Kunsthistoriker unserer Zeit, wäre im September 2025 100 Jahre alt geworden. Dieses Jubiläum nimmt Raimund Stecker zum Anlass, um zu dessen Diktum, dass in der Autonomie das Gesamtgesellschaftliche geborgen ist, in einer detaillierten wie persönlichen Betrachtung – dabei dessen autonomiefundiertem Sehen und Denken nicht zuletzt in den Beschreibungen von Poussins *Mannalese*, Barnett Newmans *Who's afraid of red, yellow and blue* und *Jericho* folgend – pointiert Stellung zu beziehen. Nur im Autonomem, im autonom konstituiertes Etwas, so übersetzt Stecker Imdahl, ist das Allgemeine; nur ein derartiges Etwas vermag ein Je-Spezifisches als Analogon des universell Allgemeinen aufscheinen lassen. Werk für Werk ist die Autonomie von Kunst ihre genuine Bedingung. Allein so kann Kunst Kunst bleiben und ihre Aufgabe der Bewahrung in der Gesellschaft erfüllen.

In seinen Notizen spürt Marcus Steinweg im Ausgang von Adorno dem nach, was er DAS RÄTSELLOSE RÄTSEL DER KUNST nennt: Im dialektischen Spiel behauptet Kunst Autonomie in faktischer Heteronomie. Weder kommt das Kunstwerk aus dem Nichts noch kann der Künstler der Realität entsagen: Sie hat immer schon von ihm und seinen Werken Besitz genommen. Doch dürfen diese nicht in ihr aufgehen, darf die Realität nicht Denken und künstlerisches Tun des Künstlers diktieren. Er steckt in der Klemme. Aber diese Klemme, diese Enge gilt es als Ausgangspunkt einer emanzipatorischen Anstrengung zu bejahren: Man muss die Freiheit gegen objektive Unfreiheit wie gegen die Illusion absoluter Freiheit erkämpfen; der gezielte Einstieg in diese Aporie wird zur Bedingung der Möglichkeit des Ausstiegs aus ihr. Würde sich Kunst als Freiheit von Determination verstehen, würde sie sich als Irrglaube darstellen, nicht als Kunst. Kunst markiert so ein Dazwischen: Autonomie in Heteronomie, Freiheit in Unfreiheit, Glück, wo es keines gibt. Kunst weist über sich hinaus. Und verweist damit auf das, was vom Kunstwerk im Bestehenden nicht aufgeht.

Zu guter Letzt ist es mir noch eine angenehme Pflicht, mich bei all jenen zu bedanken, die auf die eine oder andere Weise dazu beigetragen haben, die Realisierung dieses ambitionierten, interdisziplinär angelegten Projekts zu ermöglichen. An erster Stelle wäre da natürlich Luca Viglialoro zu nennen, denn ohne seine Initiative gäbe es diese Aufsatzsammlung als Buch gar nicht. Sein Vorschlag, sie in der von ihm herausgegebene Reihe *Ästhetisches Denken* zu veröffentlichen, war für mich *an offer I couldn't refuse*. Peter Tepe und Markus Schrenk danke ich für ihre tatkräftige und uneigennützig Unterstützung im weiteren und näheren Vorfeld der

Realisierung, Thomas Gude vom Verlag Velbrück Wissenschaft für seine geduldige Betreuung sowie hilfreichen Ratschläge im Laufe der Realisierung und, in besonderem Maße, den Autor:innen dieses Buchs, die sich alle, ausnahmslos und ohne zu zögern, dafür begeistern ließen, sich mit diesem so aktuellen wie anspruchsvollen Thema auseinanderzusetzen und ihren – ganz wörtlich gemeinten – Beitrag zum Gelingen des Werks beizutragen. Rudi Keller wiederum ver-danke ich das sprachanalytische Rüstzeug und den notorischen Impetus, nichts einfach als gegeben hinzunehmen. Und all den Künstlerinnen und Künstlern, mit denen ich seit Ende der 1980er Jahre bis heute im steten, bisweilen durchaus konfrontativen, aber stets produktiven Austausch stehe, meine innerste Überzeugung: Die Auseinandersetzung mit den Themen der Kunst birgt *alle* Themen der Welt. Außerdem habe ich der Kursbuch Kulturstiftung sowie der Anton-Betz-Stiftung der Rheinischen Post ganz herzlich für ihre großzügige Unterstützung dieser Publikation zu danken. Wie auch denjenigen, denen ich hier nicht namentlich gedankt habe, obwohl ich ihnen zu Dank verpflichtet bin – mögen sie es mir nachsehen: Es gibt keine Liste, die lang genug wäre, um sie alle in gebührender Weise aufzuzählen.

Literatur

- Celik, Nursan (2024): »Autonomie (der Literatur)«, in: Thomas Gutmann/Eberhard Ortland/Klaus Stierstorfer (Hg.), *Enzyklopädie Recht und Literatur* (Stand 15. Januar 2024), doi: 10.17879/58918494134, <https://lawandliterature.eu/index.php/de/?view=article&id=50> (letzter Zugriff: 30. Juni 2025)
- Bertram, Georg W. (2022): »Autonomie der Kunst«, in: Judith Siegmund (Hg.), *Handbuch Kunstphilosophie*, Bielefeld: transcript Verlag.
- Bredenkamp, Horst (1974/1972): »Autonomie und Askese«, in: *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*, hg. von Müller, Bredenkamp, Hinz, Verspohl, Fredel, Apitzsch, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
- Eco, Umberto (1990/2016): »Zwischen Autor und Text«, in: Fotis Jannidis u.a. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam Verlag.
- Eusterschulte, Birgit/Krüger, Christian (2022): »Einleitung«, in: dies. (Hg.), *Involvierte Autonomie. Künstlerische Praxis zwischen Engagement und Eigenlogik*, Bielefeld: transcript Verlag.
- Franke, Ursula (2018): *Baumgartens Erfindung der Ästhetik*, Paderborn: mentis Verlag.
- Kant, Immanuel (1797): *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
- Kösser, Ute (2017): »Zwischen Unabhängigkeit und Selbstbestimmung. Begriffsgeschichtliche Befunde zur Autonomie der Kunst«, in: Uta Karstein/

- Nina Tessa Zahner (Hg.), *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes*, Wiesbaden: Springer VS.
- Kristeller, Paul Oskar (1951): »The Modern System Of The Arts: A Study In The History Of Aesthetics Part 1«, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 12, No. 4, 496–527, Zugang über: <http://www.jstor.org/stable/2707484>.
- Kristeller, Paul Oskar (1952): »The Modern System Of The Arts: A Study In The History Of Aesthetics Part 2«, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 13, No. 1, 17–46, Zugang über: <https://www.jstor.org/stable/2707724>.
- Robert, Jörg (2024): *Freiheit der Kunst. Genealogie und Kritik der ästhetischen Autonomie*, Berlin/Boston: De Gruyter Brill.
- Siegmund, Judith (2017): »L'art pour l'art und Zweckfreiheit. Zum Verhältnis von soziologischem und philosophischem Autonomiebegriff«, in: Uta Karstein/Nina Tessa Zahner (Hg.), *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes*, Wiesbaden: Springer VS.
- Siegmund, Judith (2019): *Zweck und Zweckfreiheit. Zum Funktionswandel der Künste im 21. Jahrhundert*, Berlin: Verlag J. B. Metzler.
- Sombart, Werner (1908): »Kunstgewerbe und Kultur«, in: *Die Kultur*, hg. von Cornelius Gurlitt, Berlin: Marquardt & Co. Verlagsanstalt.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw (1971): »What Is Art? The Problem of Definition Today«, *British Journal of Aesthetics* 11, no. 2: 134–153, Zugang über: <https://archive.org/details/dli.calcutta.04388/page/134/mode/2up>.
- Ullrich, Wolfgang (2022): *Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie*, Berlin: Verlag Klaus Wagenbach.
- Ullrich, Wolfgang (2023): »Streit um die Autonomie der Kunst«, *Mythos-Magazin*, https://mythos-magazin.de/kunsttheorie/ullrich_autonomie-der-kunst.htm (letzter Zugriff 30. Juni 2025).
- Waswo, Richard (1980): »The ›Autonomy of Art‹ is a Wish, Not a Fact«, *Criticism*, Vol. 22, No. 4 (Fall 1980), S. 341–356.
- Zilsel, Edgar (1976): *Die sozialen Ursprünge der neuzeitlichen Wissenschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.