

Immanuel Kants Diktum vom «interesselosen Wohlgefallen» ist der Schlüsselbegriff des modernen Autonomiediskurses zur Eigengesetzlichkeit der Kunst.¹ Er betrifft Künstler und Betrachter gleichermaßen, d.h. es geht im Folgenden immer um die Frage der Autonomie sowohl in der Kunstpraxis als auch im ästhetischen Urteil. Der Autonomiediskurs richtet sich also auf die Entstehung des Kunstwerks und die Beurteilung des Resultats. In beiden Fällen hat sich bis heute hartnäckig der Mythos von der restlos freien Kunst gehalten, die keiner Fremdbestimmung ausgesetzt ist und in der sich der Künstler bedingungslos selbstverwirklichen kann. Unterzieht man Kants Ästhetik in seiner *Kritik der Urteilkraft* (1790) jedoch einer Relektüre, fällt auf, dass er über eine andere Kunst spricht, als die nachfolgenden Generationen des 19. und 20. Jahrhunderts. Denn wenn er das «interesselose Wohlgefallen» für das ästhetische Urteil voraussetzt, erläutert er dies an Beispielen der *Angewandten* Kunst. Kant verweist nicht auf Kunstgemälde oder Skulpturen, sondern auf Tulpenbeet, Tischgedeck oder Damenputz. Die Autonomieästhetik, mit der Kant bis heute assoziiert wird, ist – modern gesprochen – eher eine Design- denn eine Kunsttheorie.

Darauf hatten bereits Gernot Böhme (1999) und jüngst wieder Annette Geiger (2018) hingewiesen.² Der Hinweis, der nun um einige Gedanken zu erweitern ist, hat weitreichende Folgen, da in der Nachfolge Kants die Freie Kunst bzw. Kunstautonomie zum Gegenteil der Angewandten Kunst erklärt wurde. Die folgenden Ausführungen unternehmen den Versuch, eine eigenwillige Design-Kunst-Dichotomie zu diagnostizieren, die auf Kants vermeintlicher Autonomieästhetik beruht. Dieser konstruierte Gegensatz von Design und Kunst, von Angewandter Kunst und Kunst, den Kant offensichtlich nicht im Sinn hatte, für den er aber generell als Kronzeuge aufgerufen wird, ist bis heute lebendig. Zu erinnern ist an *Dialektik der Aufklärung* (1944) von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno und ihre Fundamentalkritik an der Kulturindustrie; zu erinnern ist an Fritz Haugs *Kritik der Warenästhetik* (1971); zu erinnern ist an Peter Sloterdijk, der Design als Maschinen-Make-up geringschätzt;³ und zu erinnern ist schließlich an die Rechtsprechung, in der der sog. Geschmacksmusterschutz, seit 2014 das *Designgesetz*, das Designartefakt maximal 25 Jahre urheberrechtlich schützt, während in der Kunst das geistige Eigentum 70 Jahre geschützt bleibt. Die «eigenschöpferische Leistung» im *Designgesetz* ist der «besonders künstlerischen Gestaltungshöhe» im Urheberrecht nachgeordnet. Zum Vergleich: Das erste Urheberrecht für Künstler, das sog. *Neue Kunstschutzgesetz* von 1907 schützte Kunst und Angewandte Kunst (Design) ausdrücklich ohne Unterschied.⁴ Von 1907 bis heute hat das Design folglich an Ansehen schwer eingebüßt; und dies obwohl in den Bild- und Kulturwissenschaften die Unterscheidung von «high» und «low» längst überwunden ist. Wie ein Fels in der Brandung verharrt das «interesselose Wohlgefallen» dennoch

als Prädikat der Freien oder Hohen Kunst im Gegensatz zur Angewandten Kunst im kollektiven Bewusstsein. Entsprechend werden dann im Bauhausjahr 2019 die Designer von Weimar und Dessau zu Künstlern promoviert, um aus den Niederungen der Angewandten Kunst herauszukommen. Die Design-Kunst-Dichotomie ist bis heute ein Paradox geblieben – voller Klischees, Mythen und Legenden. Eine davon ist Kants »interesseloses Wohlgefallen«.⁵ Über Kunstautonomie ist an sich schon viel geschrieben worden, mit Hinweisen auf das postautonome Zeitalter der Gegenwart und stets mit dem Unterton des idealistischen Autonomiebegriffs, der die Kunstpraxis und das ästhetische Urteil jenseits der Lebenspraxis verortet.⁶ Im Folgenden ist deshalb weniger die Suche nach der real existierenden Kunstautonomie zu unternehmen, die immer Fiktion war,⁷ als vielmehr der Fokus auf ihre Ideengeschichte zu richten, die zwischen Idealismus und Realismus oszilliert.

In der Aufklärungszeit häuften sich die Bemühungen, das Ideal der Kunstautonomie aus der Feudal- in die erstarkte Bürgergesellschaft zu überführen. Die Freiheit der Kunst mutierte nun von der Prunkrepräsentanz der alten Eliten zum Symbol einer neuen, bürgerlichen Gesellschaftsordnung nach der Französischen Revolution. Das Narrativ von der Befreiung der Bildenden Künste vom Joch der Monarchie, Aristokratie und Kirche war die ästhetische Metapher gesellschaftlicher Freiheitsansprüche. Der Antiquar und Archäologe Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) brachte in seiner *Geschichte der Kunst des Altertums* 1764, 25 Jahre vor dem Sturm auf die Bastille, Kunst und Demokratie erstmals in ursächlichen Zusammenhang, als er schrieb, dass die vornehmste Ursache der klassischen Hochkunst Griechenlands die politische Freiheit gewesen sei. Ohne sie beim Namen zu nennen spricht Winckelmann von der perikleischen Demokratie, in der die Kunst den höchsten Grad der Schönheit erreichen konnte. Winckelmanns Griechenlandvergleich ist ein Abgesang auf die Monarchie seiner Zeit, die den Bürgern und der Kunst »die Süßigkeit einer völligen Freyheit« verwehre.⁸

Winckelmanns Plädoyer für Freie Kunst in politischer Freiheit war Vorbote einer bewegten Zeit des politischen Anspruchs an die Kunstautonomie, denn auch nach der Französischen Revolution und der napoleonischen Phase war die obrigkeitliche Kunstkontrolle in der bleiernen Restaurationszeit nicht weniger geworden. Die bürgerliche Projektion der Kunstautonomie nach 1800 war in der Restaurationszeit eine kaum zu überschätzende politische Setzung, die den Weg in die politische Freiheit wies. Ihre vorläufige Erfüllung findet sie in ihrer verfassungsrechtlichen Garantie demokratischer Staaten.⁹ Die Idee der Kunstautonomie ist von enormer Bedeutung für die Politikgeschichte, weil sie daran selbst mitgewirkt hat: Die Freiheit der Kunst ist nicht Folge der politischen Freiheit, sondern umgekehrt. Vor der politikgeschichtlichen Folie ist die Karriere der Kunstautonomie eine Erfolgsgeschichte, die etwas aus dem Blick geraten konnte, weil ihr eine unvorteilhafte Engführung widerfahren ist. Der harte Kontrast von Autonomie der Kunst und Knechtschaft der Angewandten Kunst bzw. des Handwerks, von Autonomie und Heteronomie, verführt zu dem Analogieschluss, dass Kunstautonomie mit vollkommener Ungebundenheit, Bedingungslosigkeit, Selbstzweckhaftigkeit und im Gegensatz dazu Designheteronomie mit Gebundenheit, Bedingtheit und Fremdzweckhaftigkeit gleichgesetzt wird. Die moderne Autonomieästhetik übergeht dabei nicht nur den ursprünglichen Anspruch an die lebenspraktische Zweckhaftigkeit der Kunstautonomie, sondern erklärt darüber hinaus den falschen Philosophen zu ihrem Kronzeugen: Immanuel Kant.

In der ersten Hälfte seiner *Kritik der Urteilskraft* spricht Kant über das Schöne und wie der Mensch zu dem Urteil kommt, etwas schön zu finden (Rezeptionsästhetik). Im zweiten Teil (§ 43–50) dann breitet Kant jene Kunsttheorie aus (Produktionsästhetik), die bis heute der Eckstein der Autonomieästhetik ist. Nach Kant ist Kunst «Hervorbringung durch Freiheit, d.i. durch eine Willkür, die ihren Handlungen Vernunft zum Grunde legt». Zum einen ist Kunst ein praktisches Vermögen im Gegensatz zum theoretischen der Wissenschaft. Zum anderen ist Kunst in sich selbst zweckhaft im Gegensatz zur «Lohnkunst» des Handwerks, die beschwerlich und «nur durch ihre Wirkung (z.B. den Lohn) anlockend ist, mithin zwangsmäßig auferlegt werden kann.» (§ 43.3). Kants Handwerksbegriff ist vage:

Ob in der Rangliste der Zünfte Uhrmacher für Künstler, dagegen Schmiede für Handwerker gelten sollen: das bedarf eines andern Gesichtspunkts der Beurteilung, als derjenige ist, den wir hier nehmen; nämlich die Proportion der Talente, die dem einen oder anderen dieser Geschäfte zum Grunde liegen müssen. [...] Daß aber in allen freien Künsten dennoch etwas Zwangsmäßiges, oder, wie man es nennt, ein Mechanismus erforderlich sei, ohne welchen der Geist, der in der Kunst frei sein muß und allein das Werk belebt, gar keinen Körper haben und gänzlich verdunsten würde: ist nicht unratsam zu erinnern [...], da manche neuere Erzieher eine freie Kunst im besten zu befördern glauben, wenn sie allen Zwang von ihr wegnehmen, und sie aus Arbeit in bloßes Spiel verwandeln. (§ 43.3).

Kant will nicht davon reden, welche Tätigkeiten genau dem Handwerk zuzurechnen seien, und betont, dass auch die Freie Kunst, so wie er sie versteht, nicht ohne handwerkliche Regeln und Zwänge auskomme, weshalb pädagogische Zügellosigkeit nicht zu empfehlen sei. Darüber hinaus trifft er in § 41 eine wichtige Unterscheidung zwischen angenehmer und schöner Kunst. Denn während für Kant die schöne Kunst auf die Aufmerksamkeit, Einbildungskraft und Gesprächsbereitschaft ihrer Betrachter angewiesen ist, fällt die angenehme Kunst in ein reines Hintergrundrauschen zurück. Angenehme Kunst ist in Kants *Urteilskraft* nicht interesselos und sie ist das, was man heute häufig dem Design nachsagt: schlichte Zerstreung, niedere, geistlose Sinnenreizung, die dem reinen Augenblick dient. Im Designjargon würde sie «Styling» als billige Oberflächengestaltung oder «Event» als schrilles Augenblicksereignis genannt. Doch wurde bislang übersehen, dass es in Kants Sinne eben auch «schönes» Design gibt, das nicht zur Zerstreung, sondern zur Kontemplation führt. Es firmiert in der *Kritik der Urteilskraft* unter «schöner Kunst» (§ 51.2): «Ja alles Hausgeräte (die Arbeit des Tischlers u. dgl. Dinge zum Gebrauche) können dazu [zur Baukunst] gezählt werden: weil die Angemessenheit des Produkts zu einem gewissen Gebrauche das Wesentliche eines Bauwerks ausmacht; [...]» Kant rechnet die Hausgeräte der Architektur und damit der Kunst zu, so lange den Artefakten in der Entstehung ein gewisser Grad an ästhetischer Freiheit gewährt bleibt. Im selben § 51.2 kommt Kant schließlich auf die Malerei zu sprechen und abermals betont er in diesem Bereich die Angewandte Kunst. Das ist aus heutiger Sicht insofern irritierend, als man erwarten könnte, dass er bezüglich der Malerei exemplarisch über Künstler wie etwa Raffael, Michelangelo oder Mengs sprechen könnte. Doch stattdessen beschäftigen ihn erwähnter Damenputz und Tulpenbeete. Zuerst unterscheidet er zwischen der «schönen Schilderung der Natur» (eigentliche Malerei) und der «schönen Zusammenstellung ihrer Produkte» (Lustgärtnerie). Die künstlichen Gartenlandschaften rechnet er der Anschauung und nicht der Benutzung zu. Dieserart Bodenschmuck ist ausgezeichnet durch

Mannigfaltigkeit (Gräsern, Blumen, Sträuchen und Bäumen, selbst Gewässern, Hügeln und Tälern), womit ihn die Natur dem Anschauen darstellt, nur anders und angemess-

sen gewissen Ideen, zusammengestellt. Die schöne Zusammenstellung aber körperlicher Dinge ist auch nur für das Auge gegeben, wie die Malerei; [...].

Kant weicht auch im Folgenden nicht von der Aufzählung angewandter, mithin dekorativer Kunstprodukte ab, die man heute dem Design zurechnet:

Zu der Malerei im weiten Sinne würde ich noch die Verzierung der Zimmer durch Tapeten, Aufsätze und alles schöne Ameublement, welches bloß zur *Ansicht* dient, zählen; imgleichen die Kunst der Kleidung nach Geschmack (Ringe, Dosen, usw.). Denn ein Parterre von allerlei Blumen, ein Zimmer mit allerlei Zieraten (selbst den Putz der Damen darunter begriffen), machen an einem Prachtfeste eine Art von Gemälde aus, welches [...] bloß zum Ansehen da ist, um die Einbildungskraft im freien Spiele mit Ideen zu unterhalten, und ohne bestimmten Zweck die ästhetische Urteilskraft zu beschäftigen.

Dass die erwähnten Artefakte «bloß zum Ansehen» da seien, bedeutet nicht, dass ein Schrank kein Geschirr enthalten und ein Kleid nicht am Körper getragen werden sollte, um Kunst zu sein. Geschirrschrank oder Kleid sind in ihrer Zweckhaftigkeit schön, nur dient ihre Schönheit nicht dem Zweck ihres Gebrauchs, sondern der bloßen Ansicht, die am Zweck zuerst interesselos ist.

Kants Ästhetik beschäftigt sich nicht mit der ›hohen Kunst‹, mit der sie die Kantrezeption bis heute in Verbindung zu bringen versucht. Vielmehr beschäftigt sie sich mit jenem Zierrat, den die Kantrezeption von der Kunst auszuschließen sich angewöhnt hat, weil sie im Dekorativen keinen Anlass zur kontemplativen Betrachtung finden konnte. Kant hingegen fordert von jeder Kunst (auch der Angewandten) moralische Ideen, die sie der Zerstreuung entheben. Auch der Angewandten Kunst kommt ein interesseloses Wohlgefallen zu, das nicht der harmlosen Zerstreuung dient, «wenn man früh dazu gewöhnt wird, sie zu beobachten, zu beurteilen und zu bewundern.» (§ 52). Kants Begriff der Interessellosigkeit meint folglich nicht jene Zweckfreiheit, die der reinen Kunst jenseits der lebenspraktischen Anwendung unterstellt wird.¹⁰ Vielmehr exemplifiziert Kant die Interessellosigkeit an nützlichen Gegenständen der Angewandten Kunst. Vor diesem Hintergrund meint Kant mit Autonomie das ästhetische Urteil «ohne Vorstellung eines Zwecks» (§ 17). Künstler und Betrachter generieren das interesselose Wohlgefallen in der Form, die der Künstler schön macht und der Betrachter schön findet. Autonomie ist das, was der Zweck ermöglicht. Die Herausforderung des autonomen Künstlers ist die Erschließung des Freiraums im Zweck. Wenn er beispielsweise die Gestaltung eines Stuhlbeins in Angriff nimmt, ist dessen stützender Zweck zur Stabilisierung des Stuhls unstrittig. Indem sich der Künstler aber von diesem Zweck distanziert und seine Formfindung nicht mit der Analyse der statischen Bedingungen beginnt, sondern im Entwurf zuerst ein Formwollen entfaltet, das er dann im Nachgang mit dem Zweck und den statischen Bedingungen abgleicht, kann er das Ideal des ›interesselosen Wohlgefallens‹ erreichen. Und indem auch der Betrachter des Stuhls die Formschönheit nicht von ihrer Zweckerfüllung her erschließt, sondern aus ihrer ästhetischen Unbedingtheit, kommt er dem Ideal des ›interesselosen Wohlgefallens‹ sehr nahe. Der Entwurfsprozess wird befreit vom Zweckgedanken für die Annäherungen an die reine Formgebung. Der übergeordnete Zweck und seine ihm zugeordneten Funktionen der Details treten hinter die Formgebung zurück. Das Stuhlbein ist schön unabhängig von seinem Zweck: «Schönheit ist Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, sofern sie, ohne Vorstellung eines Zwecks, an ihm wahrgenommen wird.» (§ 17). Insofern ist Kants zweckorientierte Zweckfreiheit ein Paradox, das dem Künstler jene Selbstgesetzgebung, Willensfreiheit, Unabhän-

gigkeit und Eigenverantwortlichkeit abverlangt, die ihn ermächtigt, den äußeren Gesetzen des Zwecks zu widerstehen. Kants großer Denkfortschritt ist darin zu erkennen, dass es ihm gelingt, Notwendigkeit und Freiheit, die Notwendigkeit von Gesetzen und Bedingungen (Zwecken) mit der Freiheit des Subjekts zusammen zu denken.¹¹

Kants Ästhetik ist eine höchst anregende Designtheorie. Das verwundert nicht, denn er entstammte nicht nur einer Handwerkerfamilie, sondern auch der Zeit des Rokoko und schätzte die schwungvolle Ästhetisierung des Alltags. Die Verschönerung des Lebens übertrug er aus den höfischen Lebensformen auf das aufsteigende Bürgertum. Die ästhetische Bildung, so Kant, leiste die Kultivierung der Gesellschaft als Vorstufe der Moral. Von William Hogarth' (1697–1764) *Analysis of Beauty* (1753) beeindruckt und inspiriert, entdeckte auch Kant den ästhetischen Reiz in den S-Schwüngen der angewandten Kunst, der Kleidermode oder Stuhlbeine. Nicht um die freie Kunst und nicht die freie Natur ist es Kant zu tun, sondern auf das Gemachte und die arrangierte Natur – etwa das Tulpenbeet – verweist er vielfach, um die Ästhetik des kultivierten und verfeinerten Geschmacksurteils zu erklären. Um etwas schön zu finden, bedarf es des Geschmacks, der nicht naturgegeben ist, sondern erst durch Bildung möglich wird. Mit dieser erst kann der Geschmack seine Freiheit, seine Autonomie ohne Anpassung an fremde Normen und Bestimmungen bewahren (§ 32): «Der Geschmack macht bloß auf Autonomie Anspruch. Fremde Urteile sich zum Bestimmungsgrunde des seinigen zu machen, wäre Heteronomie.» Die autonome Geschmacksbildung Kants ist der Kern der Moralität in einer zivilisierten Gesellschaft, die Friedrich Schiller dann zum Prinzip humanitärer Freiheit ausbauen sollte.¹²

Kants Ästhetik ist neben der Wertschätzung des Kunstgewerbes auch eine des Handwerks jenseits der reinen «Lohnkunst». Kant evoziert förmlich den Begriff des Kunsthandwerks. Für diese Sichtweise mag seine erwähnte Herkunft aus einer Handwerkerfamilie Ursache sein. Darüber hinaus konnte er auch auf wichtige Vorarbeiten des Handwerksklobs rekurrieren, wie etwa auf Denis Diderots *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, deren 17 Text- und 11 Bildbände zwischen 1751 und 1772 erschienen und die die facettenreichste Eloge auf das Kunsthandwerk sind. Die enzyklopädische Aufbereitung der Angewandten und Mechanischen Künste hatte bereits in England eine ebenso kurze wie vielfältige Tradition.¹³ Diderot griff sie auf und erweiterte das Lob des Handwerks zu einem gesellschaftspolitischen «Manifest», das vor allem durch seine grafische Darstellung beeindruckt. In seiner *Encyclopédie* wächst der Handwerker zum Symbol der Aufklärung empor, der als *Homo faber* den Gegensatz zum aristokratischen Müßiggang bildet. Die Würde des Handwerks wurde in der denkenden und schöpferischen Hand gesehen. Diderots Tafelbände zeigen in großer Detailfreude die technische und handwerkliche Komplexität der Angewandten Kunst, die den hingebungsvollen «Designer» mit lächelnder Mimik sichtlich erfreut.¹⁴ Deshalb beklagte Diderot in der *Encyclopédie* unter dem Lemma «Art», dass die Beschäftigung «mit materiellen Einzelgegenständen eine Entwürdigung des menschlichen Geistes bedeute & dass die Ausübung, ja sogar das Studium der mechanischen Künste erniedrigend sei [...]»¹⁵ Diderots Einfluss auf Kant ist umstritten aber wahrscheinlich.¹⁶ Dessen ungeachtet nahm die Kantrezeption schließlich Kants negativ konnotierten Begriff der Lohnkunst zum Anlass, das gesamte Handwerk zusammen mit den Angewandten Künsten in Sippenhaft zu nehmen.

Diese reduktionistische Autonomieästhetik legt es auf jene Kunstautonomie an, die an weltabgewandte Zweckfreiheit gebunden ist. Bereits Gotthold Ephraim Lessing (1766) und Karl Philipp Moritz (1788) etwa nahmen jene Setzung des Selbstzwecks der Kunst vor, die Kant schließlich in seiner *Kritik der Urteilskraft* mit der Lebenspraxis wieder zu versöhnen suchte, die dann aber mit Friedrich Schiller zurückwand zu jener idealistischen Autonomieästhetik, die Zweckfreiheit reklamiert. Schiller definiert Schönheit als «Freiheit in der Erscheinung, Autonomie in der Erscheinung», die sich selbst Gesetze geben kann, was Kant «Heautonomie» als Steigerung der Autonomie nennt. Schiller übertrug den Begriff 1793 von der Urteilskraft auf die Kunst, welche Schönheit nur in der Freiheit, in der «Heautonomie» der Form erreichen könne: «Die Form muß im eigentlichsten Sinne zugleich selbstbestimmend und selbstbestimmt sein; nicht bloße Autonomie, sondern Heautonomie muß da sein.»¹⁷ Das ist die Zuspitzung von Kants «interesselosem Wohlgefallen» und die Lösung der Kunst aus jedweder äußeren Bedingtheit und Notwendigkeit. Ähnlich nannte kurze Zeit später etwa August Wilhelm Schlegel die Kunst autonom, «wenn die Anlage dazu ihr auch selbst das Gesetz gibt; heteronomisch, wenn sie es von einer fremden Anlage entlehnen muß.»¹⁸ Diese Freiheit von der Fremdbestimmung fand ihre höchste Steigerungsform in der absoluten Selbstzweckhaftigkeit, die schließlich zu jener «l'art pour l'art»-Ästhetik führen sollte, deren letzte Konsequenz der Formalismus war, der sich von der heteronomen Nachahmung jedweder Vorbilder distanzierte.¹⁹ Nach der napoleonischen Ära stand der Ästhetizismus, die «l'art pour l'art»-Ästhetik, für das freie Bürgertum, das in der Restaurationszeit auf seine Befreiung hoffte – freie Kunst für freie Bürger.

Das Ideal der Autonomieästhetik radikalisierte die Differenz zwischen der frühneuzeitlichen, demnach heteronomen Kunst und der modernen Kunstautonomie. Das grundsätzliche Dilemma war nun, wie die alte (vormoderne) Kunst trotz ihrer Bedingtheit und Zweckhaftigkeit dennoch wertzuschätzen sei. Alois Riegls «Kunstwollen» (1901) oder Erwin Panofskys *Perspektive als symbolische Form* (1927) waren Versuche, den Gegensatz von Kunstautonomie und -heteronomie in der Kunstgeschichte aufzulösen, indem sie den «Willen» der Künstler psychologisierten und ihn über die Rahmenbedingungen stellten.²⁰ Deswegen argumentierte Riegl so scharf gegen Sempers Hervorhebung des Materials als Formdeterminante, die er (zu Unrecht) «materialistische Metaphysik» schimpfte.²¹ Zweifel am Konzept der orthodoxen Kunstautonomie meldete 1908 beispielsweise auch der Volksökonom Werner Sombart (1863–1941) an:

Diente das Jüngste Gericht in der sixtinischen Kapelle, dienen die Gemälde des Raphael in den Stanzen des Vatikans, dienen die Schützenbilder des Hals nicht ebenso sehr «Gebrauchszwecken» wie ein Thronsessel im Dogenpalast oder ein Triptychon an einem Altar oder ein Götterbild des Phidias im athenischen Tempel? Dem Zwecke des Schmuckes, der Erinnerung, der Weihe, der Gottesverehrung? Gibt es irgendein Kunstwerk, das völlig «zwecklos» wäre? [...] Wie ist es mit der Kopie? mit der Reproduktion? Ist die zweite, dritte Wiederholung des Marmorbildes noch ein Kunstwerk, die tausendste Wiedergabe in Gips aber ein Gegenstand des Kunstgewerbes? Ist die Originalradierung ein Kunstwerk oder Kunstgewerbe? Was ist eine photographische Reproduktion? Wird ein Kunstwerk zum kunstgewerblichen Gegenstand, wenn es (zufällig) einem anderen Zweck dient: einen Brunnen zu krönen, einen Grenzstein zu bilden?²²

Auch die Kunstgeschichtsschreibung musste schließlich einsehen, dass orthodoxe Kunstautonomie immer ein Ideal und Kunst immer heteronom ist. Michael Baxan-

dalls *Wirklichkeit der Bilder* (engl.: *Painting and experience*, 1972) war ein Meilenstein, der die Heteronomie der Kunst verdeutlicht, die immer aus Erfahrung, visueller Kognition und ‹sozialen Fakten› erwächst,²³ ohne damit das kantische ‹interesselose Wohlgefallen› auszuschließen.

Das ‹interesselose Wohlgefallen› versteht Kant nicht als Prädikat sondern Ideal, das die aufgeklärte Gesellschaft anzustreben hat. Es gilt für alle Künste. Selbst die sogenannte Freie Kunst ist gegenwärtig wachsender Fremdbestimmung ausgesetzt und muss ihren Weg zurück in die Autonomieästhetik finden. In der heutigen digitalen Gesellschaft hat sich die Kommunikation über Kunst in den Internetplattformen entscheidend verändert und vom Diskurs auf den Protest verlagert. Auf Kants Forderung ist bereits hingewiesen worden, dass ein Geschmacksurteil in kultivierter Geselligkeit zu besprechen und zu verhandeln sei. Erst durch die Nachvollziehbarkeit für andere sei es vollständig und werde dem Allgemeingültigkeitsanspruch gerecht. Im Gegensatz dazu suchen Geschmacksurteile, ästhetische und ethische Urteile heute weniger nach der mehrheitlichen Nachvollziehbarkeit der Argumente, als vielmehr nach ihrer medial bedrohlichen Wirkung. Diese Entwicklung hat – wie Hanno Rauterberg unlängst deutlich gemacht hat – großen Einfluss auf die Kunst, denn deren Autonomieideal wird durch die Empörungskultur der ‹politischen Korrektheit› merklich eingeschränkt. Bilder in Museen und Galerien werden abgehängt, Ausstellungen abgesagt, Schauspieler ausgewechselt oder Gedichte von Hochschulfassaden gekratzt, weil sich ‹kritische Massen› empörter Rezipienten bilden, deren Forderungen ikonoklastische Tendenzen aufweisen. Die Protestierenden fühlen sich in ihrer Befindlichkeit verletzt und begreifen deshalb die Ambiguität der Kunst als Zumutung. Die Freie Kunst ist in das neue Korsett der beanspruchten Konfliktlosigkeit gebunden, der sie sich zunehmend fügen zu müssen glaubt.²⁴ Dies ist im Zeitalter der digitalen Medien eine neue Art der Heteronomie der Kunst, die in allen Epochen in unterschiedlichen Ausprägungen den Künstlern erst jenen Widerstand bot, an dem sie sich dann, auf der Suche nach Autonomie, abarbeiten konnten.

Autonomie ist seit der Aufklärung ein konstitutives Ideal der Kunst. Und sie ist, wenn man Kants Kunstbegriff in Erinnerung ruft, auch ein Ideal der Angewandten Kunst. Im Sinne der kantischen Aufklärung sind Design und Kunst gleichermaßen dazu aufgerufen, sich die Möglichkeitsräume der Autonomie zu erschließen, um nach Freiheit zu streben. Die Design-Kunst-Dichotomie hingegen versucht, eine Designheteronomie gegen die Kunstautonomie zu setzen und sie mit Kant zu legitimieren. So liefert sie die Angewandte Kunst ihrer ökonomischen und funktionalistischen Unfreiheit aus, während sie der Kunst Autonomie attestiert, die diese gegenwärtig zu verlieren droht. Das berücksichtigende an Kants Ästhetik ist aber, dass er beiden Künsten die ethische Pflicht des Autonomieanspruchs auferlegt.

Anmerkungen

1 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Berlin 1790, § 2: «Das Wohlgefallen, welches das Geschmacksurteil bestimmt, ist ohne alles Interesse.»

2 Gernot Böhme, *Kants Kritik der Urteilskraft in neuer Sicht*, Frankfurt am Main 1999, S. 19–29. Annette Geiger, *Andersmöglichsein. Zur Ästhetik des Designs*, Bielefeld 2018, S. 155–162.

3 Peter Sloterdijk, «Das Zeug zur Macht», in: *Der Welt über die Straße helfen. Designstudien im Anschluss an philosophische Überlegungen*, hg. v. Peter Sloterdijk u. Sven Völker, München 2010, S. 7–25.

4 Deutsches Recht: § 2 Abs. 2 UrhG. EU-Richtlinie 98/71/EG des Europäischen Parlaments und des Rates vom 13. Oktober 1998 über den rechtlichen Schutz von Mustern und Modellen. Das «Neue Kunstschutzgesetz» (1907) kommentiert bei Fritz Hellweg, *Das neue Kunstschutzgesetz mit Erläuterungen zum Gebrauche für Künstler, Architekten, Maler, Bildhauer, Photographen und Kunstgewerber*, Stuttgart 1908.

5 Zur Design-Kunst-Dichotomie ist gegenwärtig ein Buch des Autors in Arbeit, dessen Erscheinen noch für 2019 geplant ist. Darin geht es nicht um eine idealistische Gleichsetzung von Design und Kunst, sondern um die «bestimmte Negation» (zum Begriff der bestimmten Negation vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, hg. v. Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1973, S. 59–60, 507) der Design-Kunst-Dichotomie.

6 Forschungüberblick zur Kunstautonomie im deutschsprachigen Raum bei Uta Karstein u. Nina Tessa Zahner, «Autonomie der Kunst? Dimensionen eines kunstsoziologischen Problemfeldes», in: Dies. (Hg.), *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes*, Wiesbaden 2017, S. 1–50; Martina Franzen, Arlena Jung, David Kaldewey u. Jasper Korte: *Autonomie revisited: Beiträge zu einem umstrittenen Grundbegriff in Wissenschaft, Kunst und Politik*, Weinheim 2014. Im englischsprachigen Bereich aktuell zur Philosophie der Vernunftautonomie bei Kant, Hegel und Fichte vgl. Christopher Yeomans, *The expansion of autonomy. Hegel's pluralistic philosophy of action*, Oxford 2015. Zum Autonomiebegriff bei Moritz vgl. Elliott Schreiber, *The topography of modernity. Karl Philipp Moritz and the space of autonomy*, Ithaca, New York 2012. Zur Kritik am Narrativ vom Übergang der heteronomen zur autonomen Kunst um 1800 als «Trennungserzählung» vgl. Marcus Hahn, «Heteronomieästhetik der Moderne. Eine Skizze», in: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 2013, Bd. 7, Heft 1, S. 23–37, hier S. 23. Kritik an der reflexhaften Trennung und Hierarchisierung von autonomer Kunst und heteronomer Kulturindustrie seit Adorno bei

Sven Lütticken, «The afterlife of autonomy», in: *Australian and New Zealand journal of art*, 2011, Bd. 11, S. 34–47. Zur sog. postautonomen Epoche vgl. Sebastian Olma, *Art an Autonomy. Past Present Future*, Amsterdam 2018. Zur Kritik der Autonomie sowohl in der Kunstpraxis als auch dem ästhetischen Urteil (stets im Rekurs auf den Begriff der Kunstautonomie der Kantrezeption) seit der Nachkriegszeit vgl. *Aesthetic and artistic autonomy*, hg. v. Owen Hulatt, London 2013.

7 «Da das Bewusstsein der Menschen durch die Gesellschaft bestimmt ist, in der sie leben, ist jede Setzung von Autonomie – auf welchem Gebiete auch immer angenommen – eine Fiktion.» (Franz-Joachim Verspohl, «Autonomie und Parteilichkeit: «Ästhetische Praxis» in der Phase des Imperialismus», in: *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*, hg. v. Michael Müller, Frankfurt am Main 1972, S. 199–230, hier S. 199).

8 Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764, S. 130 (= Kp. 4: Von der Kunst unter den Griechen, Erstes Stück, II. Von der Verfassung u. Regierung unter den Griechen, unter welcher betrachtet wird A. Freyheit). Vgl. hierzu auch den Hinweis bei Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, 3. Aufl., Berlin 2007 (Berlin 1993), S. 87.

9 Vgl. Deutsches Grundgesetz, Art. 5, Abs. 3. Vgl. auch die Charter of Fundamental Rights der Europäischen Union (2000), Art. 13: «Freedom of the arts and sciences».

10 Vgl. hierzu Sebastian Susteck, Lemma «Interesse/ Interessant», in: *Lexikon der Ästhetik*, hg. v. Achim Trebeß, Stuttgart/Weimar 2006, S. 180–183, hier S. 182–183.

11 Karstein/Zahner 2017 (wie Anm. 6), S. 2–4.

12 Böhme 1999 (wie Anm. 2), S. 34. Zu den Vorläufern des diskursiven Geschmacksurteils und der Kunstkritik des 18. Jahrhunderts vgl. Johannes Grave, «Das Jahrhundert des Geschmacks. Zur Kultur des Sinnlichen im Zeitalter der Aufklärung», in: *Wie es uns gefällt. Kostbarkeiten aus der Sammlung Rudolf-August Oetker im Museum Huelsmann*, hg. v. Monika Bachtler, München 2014, S. 15–29.

13 Celina Fox, *The arts of industry in the age of Enlightenment*, New Haven/London 2009, S. 242–263.

14 Richard Sennett, *The Craftsman*, New Haven/London 2008, S. 90–92; Fox 2009 (wie Anm. 13), S. 266. Zu Diderots *Encyclopédie* zwischen englischen Vorbildern und folgender Rezeption in der kunsthistorischen Wissenschaftsgeschichte vgl. ebd., S. 263–282.

15 Diderot/Alembert, *Encyclopédie*, Bd. 1 (1751), S. 714. Deutsche Übersetzung in: Selg, Anette/

Wieland, Rainer: Die Welt der Encyclopédie. Frankfurt a.M. 2001, S. 218. Über Diderots Wertschätzung und Aufwertung des Handwerks vgl. instruktiv Sennett, *Craftsman* (2008), S. 90–92; Fox, *Arts of industry* (2009), S. 266. Zu Diderots *Encyclopédie* zwischen englischen Vorbildern und folgender Rezeption in der kunsthistorischen Wissenschaftsgeschichte vgl. ebd., S. 263–282.

16 Zu Kants Bibliothek, in der Diderot nicht vertreten war, vgl. Arthur Warda, *Immanuel Kants Bücher. Mit einer getreuen Nachbildung des bisher einzigen bekannten Abzuges des Versteigerungskataloges der Bibliothek Kants*, Berlin 1922. Zu Diderots und Kants vielfach deckungsgleichen ästhetischen Theorien vgl. Christopher Braider, «Groping in the Dark. Aesthetics and Ontology in Diderot and Kant», in: *Word & Image. A Journal of Verbal/ Visual Enquiry*, 2013, Bd. 29, Heft 1, S. 105–127.

17 Vgl. hierzu Schillers Kallias-Brief an seinen Freund Christian Gottfried Körner (1792–1793). Über «Freiheit in der Erscheinung, Autonomie in der Erscheinung» schreibt er am 8.2.1793; über Heautonomie am 23.2.1793. Zu Kants Heauto-

nomiebegriff vgl. Kant 1790 (wie Anm. 1), Einleitung, V.

18 August Wilhelm Schlegel, *Kunstlehre*, 1801–1802, Absatz 2h. Vgl. zur A.W. Schlegels Kantrezeption Frederick Burwick, *Mimesis and its romantic reflections*, Pennsylvania 2001, S. 32–34.

19 Zur Begriffsgeschichte der Kunstautonomie vgl. auch den konzisen Überblick bei Eberhard Ortland, Lemma «Autonomie», in: *Lexikon der Ästhetik*, hg. v. Achim Trebeß, Stuttgart/Weimar 2006, S. 50–53.

20 Hal Foster, *Design and Crime (and other Diatribes)*, 2. Aufl., London 2010 (London 2002), S. 85.

21 Alois Riegl, *Die spätromische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Wien 1901, S. 5.

22 Werner Sombart, *Kunstgewerbe und Kultur*, Berlin 1908, S. 2–3.

23 Foster 2010 (wie Anm. 20), S. 88.

24 Hanno Rauterberg, *Wie frei ist die Kunst? Der neue Kulturkampf und die Krise des Liberalismus*, Berlin 2018.