Mythos
KUNSTTHEORIE

Nov. 2026 • https://mythos-magazin.de/kunsttheorie/karstein_autonomie-in-der-krise.pdf

UTA KARSTEIN

Autonomie in der Krise? Auf dem Weg zu einem neuen Arbeitsbündnis in der Kunst

Abstract: Entgegen Vorstellungen, wie sie in der Kunstsoziologie vor allem durch Namen wie Niklas Luhmann (1995) befördert wurden, ist die Autonomie der Kunst in der Moderne kein unverrückbarer Status oder Zustand. Angemessener scheint demgegenüber eine Konzeption, die in ihr vor allem ein umkämpftes Leitbild sieht (Rehberg 1998 u.ö.). Sein Erscheinen in den ästhetischen Theorien um 1800, in denen das der Kunst eigene gesucht und Formeln wie l'art pour l'art geprägt wurden, diente als regulatorisches Prinzip (Kösser 2006). Zum einen beförderte es das Insistieren auf eigenen Spielregeln und Bewertungskriterien, zum anderen diente es zur Statusabsicherung der Kunstschaffenden. Damit aber rückt Kunst auch auf Abstand zum Publikum (vgl. schon Elias 1932, Bourdieu 1999). Das ist nicht per se problematisch; es gibt historisch immer wieder Phasen, in denen sich das Arbeitsbündnis (vgl. dazu Steinert 1994) zwischen der Kunst und ihrem Publikum damit arrangiert bzw. ein solcher Abstand sogar regelrecht eingefordert wird. Aber es gibt auch eine Reihe von Beispielen, in denen dieser Abstand infrage gestellt wurde und wird – und zwar sowohl von Künstler:innen als auch vom Publikum. In dieser Hinsicht sind die Kunstskandale in den 2010er Jahren ein aufschlussreiches Phänomen. Dazu zählen etwa die Skandale um das Bild „Open Casket" von Dana Schutz, um das Gedicht „Avenidas" von Eugen Gomringer oder auch um das Bild „Thèrése, träumend" von Balthus. Im Beitrag wird die These vertreten, dass in diesen Skandalen das Arbeitsbündnis zwischen Kunst und Publikum neu verhandelt wird. In der Skandalkommunikation wurde diese Verschiebung regelmäßig (aber keineswegs von allen Beteiligten) als Angriff auf die Kunstfreiheit thematisiert (vgl. bspw. Rauterberg 2018). Andere hingegen interpretieren die Proteste gegen bestimmte Kunstwerke als legitime Formen antidiskriminatorischer Repräsentationskritik oder als emanzipative Neuregelung herrschender Normen, die zur Demokratisierung der Gesellschaft beitragen (vgl. Schubert 2020). Der Beitrag zeichnet die Kontroversen nach und bestimmt Funktion(en) und Strategien des Leitbildes der Kunstautonomie.

1. Einleitung[1]

Dass die Kunst frei sei, ist ein Wert, der es hierzulande (und nicht nur hier) bis ins Grundgesetz geschafft hat. Eine Vielzahl an institutionellen Regelungen und Mechanismen soll diesen Anspruch und dessen Geltungskraft sicherstellen. Dennoch ist das Postulat der Kunstautonomie nicht unhinterfragt geblieben, vielmehr lässt sich die kritische Auseinandersetzung schon seit dessen Aufkommen (Ullrich 2005: 117) und erst recht nach dessen weitgehender Durchsetzung nachweisen (Bürger 1974). Lässt man die Diktaturgeschichte des 20. Jahrhunderts und deren weitgehende Suspendierung der Kunstfreiheit mal beiseite, geht ein erstaunlich großer Anteil an kritischen Impulsen auf das Konto der Künstler selbst. Es muss wohl als der größte Beweis ihrer Souveränität und Eigenlogik angesehen werden, dass selbst vehemente Versuche einer Ausweitung der Kunst und ihres Übergreifens in ‚das Leben' in Form von utopischen Entwürfen oder Gesellschaftskritik bislang letztlich doch immer wieder als Teil des ästhetischen Spiels begriffen und entsprechend interpretiert wurden. Der Etablierung und weitgehenden Durchsetzung der Kunstfreiheit im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts hat es jedenfalls nicht geschadet (Bürger 1974; Steinert 1994; Ullrich 2023).

[1] Ich danke Nina Tessa Zahner und Ringo Rösener für hilfreiche Kommentare und Kritiken zu früheren Fassungen des Beitrages sowie Till Wimmer für die Unterstützung bei der Erstellung des Manuskriptes.

Dies scheint sich derzeit jedoch zu ändern. Seit den 1990er Jahren lässt sich ein *social turn* (Bishop 2004, 2006) in der Kunst beobachten, in dessen Fahrwasser autonomieästhetische Kunstauffassungen nachhaltig an Relevanz verlieren (Eusterschulte/Krüger 2022; Rauterberg 2018; Ullrich 2023). Charakteristisch an solchen künstlerischen Positionen ist, dass sie über den Anspruch an Kunst als ein Medium der Reflexion und Kritik hinausgehen und „die eigene Praxis als unmittelbaren Eingriff in gesellschaftliche und politische Verhältnisse" verstehen (Eusterschulte/Krüger 2022: 8). Die Künste wollen wirksam und nützlich sein, begreifen sich als sozialengagierte Beiträge zur Stadtentwicklung, als politische Interventionen (Nieslony 2022; van den Berg 2015), verorten sich im Kontext sozialer Bewegungen und ihrer aktivistischen Impulse (Rosenkranz 2024) oder wollen Integrationsarbeit betreiben (Gersdorf 2025). Bei all dem wollen sie auch an ihren sozialen Effekten gemessen werden. In Berlin widmet sich ein ganzer Sonderforschungsbereich den „intervenierenden Künsten" und fragt nach deren Spielräumen und Grenzen, Möglichkeiten und Fallstricken in dem Anspruch, Gesellschaft nicht nur zu repräsentieren, sondern hervorzubringen.[2] Sehr gut ablesbar sind diese Entwicklungen auch an den kuratorischen Strategien der letzten documenta-Ausgaben (Buckermann 2022; Nieslony 2022). Magdalena Nieslony (2022) weist darauf hin, dass sich im Text des für die documenta 14 verantwortlichen Kurators Adam Szymczyks „keine einzige Bemerkung zu ästhetischen – formalen, materiellen oder strukturellen – Eigenschaften von Kunst" findet, „die ausschlaggebend für die Auswahl der Werke oder Künstler" gewesen wären. Was zählte waren vielmehr kritische Positionierungen zu aktuellen gesellschaftspolitischen Herausforderungen. Diesen künstlerischen und kuratorischen Ansätzen ist damit gemein, dass sie sich in deutlicher Distanz zum tradierten Ideal der Kunstautonomie befinden, für das das Abstandspostulat gegenüber der Gesellschaft konstitutiv ist.

Daneben gibt es aber auch von anderer Seite Kritik und Infragestellungen des Postulats der Kunstautonomie – und zwar durch das Publikum. Dies fordert vermehrt Mitsprache ein (Rauterberg 2019) und durchkreuzt damit auch seinerseits traditionelle autonomieästhetische Vorstellungen. Kritische Interventionen zielten dabei nicht nur auf etablierte Institutionen, die zum Beispiel wegen dubioser Sponsoren angezählt werden, sondern auch auf Auswahlprinzipien von Kuratorinnen, auf Künstler und auf die Kunstwerke selbst – etwa wenn sie als anstößig empfundene Inhalte präsentieren. Und sie machen auch vor älteren Kunstwerken nicht halt, die bislang als gesichert konsekriert galten.

Zwar haben auch die aus dem Feld der Kunst heraus artikulierten Forderungen nach Wirksamkeit, Nützlichkeit und Anwendbarkeit des Künstlerischen zu kritischen Reflexionen in der Kunstkritik und -theorie geführt. So fragen beispielsweise Birgit Eusterschulte und Christian Krüger (2022: 9), ob die solchermaßen angestrebte gesellschaftliche Einbettung nicht auch zu ‚gut' gelingen könne und zunehmend schwieriger zu bestimmen sei, was an den Ergebnissen noch spezifisch künstlerisch ist. Während aber diese Auseinandersetzung im Normalfall innerhalb des Feldes geführt werden und damit primär den Charakter von Expertendiskussionen tragen, haben Kritiken, die Repräsentations- und Mitspracherechte des Publikums geltend machen, mehrfach komplexe Skandale provoziert, die eine große Öffentlichkeit erreichten.[3] Dazu zählen etwa die Skandale um das Bild „Open Casket" von Dana Schutz (2017), um das Gedicht „Avenidas" von Eugen Gomringer (2017) oder auch um das Bild „Thèrése, träumend" von Balthus (2017).

Diese Skandale wurden bislang erst wenig erforscht. Dass dies nicht bzw. nur in Ansätzen erfolgt ist, verwundert, geht es doch in ihnen ebenso wie in den künstlerischen Positionen, die dem *social turn* folgen, um bedeutende Fragen eines angemessenen Bewertungsrahmens künstleri-

[2] https://www.sfb-intervenierende-kuenste.de/ueber-uns/index.html

[3] Während es bei „trivialen" Skandalen schnell Einigkeit über die Verfehlung gibt, zeichnen sich „komplexe" Skandale durch konträre Interpretationen des infragestehenden Sachverhalts von moralisch uneinigen Kollektiven und eine darauf aufbauende Kaskade wechselseitiger Skandalisierungen aus (Joller 2018:13).

scher Arbeiten und des Verhältnisses zwischen Künstlerinnen und Publikum (Eusterschulte/Krüger 2022: 9; vgl. auch Rauterberg 2018; Ullrich 2023). Der nachfolgende Ansatz will hier Abhilfe schaffen und bietet einen soziologischen Vorschlag an, der die Skandale innerhalb eines differenzierungstheoretischen Rahmens als Ausdruck von Auseinandersetzungen um ein neues Arbeitsbündnis zwischen Künstlern und Publikum interpretiert. Vorgestellt wird zunächst die Aneignung und Umarbeitung der Gehalte des philosophischen Autonomiebegriffs durch die Soziologie. Der Hauptfokus liegt dabei auf der differenzierungstheoretischen Traditionslinie, die kritisch diskutiert wird. Der Beitrag plädiert im Anschluss daran für eine konsequente Verwendung des Autonomiebegriffs als eines normativen Leitbildes, das in den gesellschaftlichen Teilbereichen selbst, aber auch an dessen Rändern immer wieder neu verhandelt wird. Damit kommt auch das Verhältnis von Experten des Kunstfeldes und dem Publikum in den Blick. Skandale erscheinen aus einer solchen Perspektive als Ergebnis von Irritationen, die durch sich verändernde Rollenerwartungen und Ansprüche im Arbeitsbündnis von Künstlerinnen und Publikum provoziert werden.

2. Soziologische Perspektiven auf (Kunst-)Autonomie[4]

2.1 Ästhetisch-philosophische Vorgeschichte

Schaut man sich die Geschichte des Begriffes „Autonomie“ an, so haben sich vor allem zwei Auffassungen als diskursprägend herausgestellt. Autonomie lässt sich zum einen im Sinne einer Eigengesetzlichkeit oder Selbstbestimmung verstehen, zum anderen aber auch als Unabhängigkeit oder Freiheit (Kösser 2017: 68, vgl. auch Kösser 2006). Spuren dieser Begriffsauffassungen finden sich schon in der griechischen Tragödie, wenn der rebellischen Antigone bei Sophokles zugeschrieben wird, autonom zu handeln (vgl. dazu Llanque/Sarkowsky 2023: 125). Fahrt nimmt die intellektuelle Begriffsarbeit dann im Zuge der Aufklärung auf (vgl. zum Folgenden Karstein/Zahner 2017). Hier ist es insbesondere Immanuel Kant, der den Begriff in seine philosophische Begriffsbildung überführt und ihn mit seinem Aufklärungsprogramm verknüpft als eine „Eigenschaft des Willens, sich selbst Gesetz zu sein“ (Kant 1999: 75).[5] Dies gilt auch im Hinblick auf ästhetische Phänomene und darauf bezogene Geschmacksurteile: Hier wird „Autonomie“ dem „über sein Gefühl der Lust […] urteilenden Subjekt“ zugesprochen (Kant 2011: 195), das sein Urteil dennoch an andere heranträgt und darüber in einen Austausch kommt. Es geht hier also einerseits um das souveräne, urteilsfähige Subjekt, andererseits aber auch um eine ganz bestimmte Art des Geschmacksurteils, nämlich um die Beurteilung eines Gegenstandes als „schön“ (ästhetisch) – und nicht etwa als „gut“ (moralisch) oder „angenehm“ (sinnlich) (Kant 2011: 71–76). Für Kant sind die letzten beiden Varianten mit spezifischen Interessen und Zwecksetzungen verbunden, die Beurteilung einer Sache als schön jedoch erfolge aus der Distanz heraus und ohne jedes (Eigen-)Interesse. Dem entspricht eine Auffassung von Kunst, die – da sie ja über den Begriff des Schönen bestimmt wird – auch frei von externen Interessen und Zwecken sein solle. Das Schöne sei Ausdruck einer „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“, so Kant (Kant 2011: 105).

---

[4] Dem folgenden Abschnitt liegen frühere Publikationen der Autorin zugrunde. Unterschiedliche Auffassungen und Konzeptualisierungen von Autonomie in soziologischen Theorien wurden ein erstes Mal ausführlich in Karstein/Zahner (2017) diskutiert. Ein weiterer Aufsatz beschäftigt sich mit Niklas Luhmanns systemtheoretischem Differenzierungsmodell sowie der Kritik daran und entwickelt einen eigenen kultursoziologischen Vorschlag für die Betrachtung von Formen der Verknüpfung oder Verschränkung gesellschaftlicher Teilbereiche (Karstein 2024). Hierbei spielt das Konzept des Leitbildes eine wichtige Rolle.

[5] Kant wiederum orientiert sich dabei maßgeblich an der politischen Philosophie Jean-Jaques Rousseaus (Karstein/Zahner 2017: 2). Im Übrigen gab es neben politisch-juristischen Vorläufern, die sich auf territoriale Aspekte beziehen, auch einen religiösen Nährboden, auf dem im Laufe des 18. Jahrhunderts Vorstellungen vom autonomen, das heißt hier: nur seinem Gewissen verpflichteten Subjekt gereift sind. Wichtig ist hierbei vor allem der Pietismus (Graf 1990: 15 f.).

Eine solche Kunstauffassung blieb keine reine akademische Angelegenheit, sondern wurde als Mittel der Selbstbeschreibung und Legitimation auch im Feld selbst aufgegriffen und mitgeformt (Karstein/Zahner 2017: 1; vgl. auch Ullrich 2005). Daran beteiligt waren unter anderem die Dichter Karl Philipp Moritz und Gotthold Ephraim Lessing. Letzterer bestimmte Mitte des 18. Jahrhunderts, dass die schöne Kunst in sich selbst vollkommen sei und nur ihrem Selbstzweck folge. Gerade darüber aber gewähre sie Genuss (Lessing 1975). Moritz konstatierte später in ähnlicher Weise, dass das Kunstwerk selbst der Zweck sei. Seine Vollkommenheit sorge bei den Betrachtenden für Genuss (Moritz 1973: 270). Damit war ein Punkt geschaffen, von dem aus man die Kunst als etwas Eigengesetzliches und von externen Zwecken (etwa Nützlichkeitserwägungen oder Funktionalisierungen) Unabhängiges denken konnte. Dieses autonome Kunstverständnis war dabei immer beides: Gegenstand intellektueller Anstrengungen und handlungsleitende Maxime im Feld – und damit ganz klar ein Leitbild.

2.2 Soziologische Reformulierungen

Die Soziologie hat – als wissenschaftliche Disziplin, die sich erst Anfang des 20. Jahrhunderts institutionell etablierte – diese älteren Diskussionen aufgenommen und verarbeitet. Zugleich generierte sie mit der Ausbildung eigener Erkenntnisinteressen und Fragestellungen sowie eines eigenen Theorievokabulars auch neue Perspektiven auf Autonomie. Dabei ist der Autonomiegedanke in zwei Richtungen aufgegriffen und in soziologische Konzepte und Forschungsstränge überführt worden: zum einen im Hinblick auf das moderne Subjekt und zum anderen im Hinblick auf die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmend ausdifferenzierenden und gegeneinander abgrenzenden gesellschaftlichen Teilbereiche. Exemplarisch dafür sind die Arbeiten der frühen Soziologen Georg Simmel und Max Weber (vgl. zum Folgenden Karstein/Zahner 2017). Bei beiden taucht der Begriff der Autonomie nicht prominent auf, wohl aber Teile seines Bedeutungsgehaltes.

In Bezug auf das moderne Subjekt konstatiert Simmel, dass dieses in der Moderne zunehmend mehr sozialen Kreisen angehöre, die sich gewissermaßen im Individuum kreuzen. Simmel sah darin eine Steigerung der Individualität einer Person. Er schreibt: „Die Gruppen, zu denen ein Einzelner gehört, bilden gleichsam ein Koordinatensystem, derart, daß jede neu hinzukommende ihn genauer und unzweideutiger bestimmt“ (Simmel 1992: 466). Zudem gewinnt das Individuum an Bewegungsfreiheit und bildet „eine Eigenart und Besonderheit“ aus, „zu der die Arbeitsteilung in der größer gewordenen Gruppe Gelegenheit und Nötigung“ gibt, so Simmel (1995: 124). Diese Freiheit, aber auch die Notwendigkeit, die Anforderungen der verschiedenen Kreise zu koordinieren (Simmel 1992: 487), bringt in der Folge ein höheres Maß an Selbstbestimmung mit sich. Uwe Schimank (2007: 45) spricht daher auch von der „operativen Selbstbestimmung“ des Menschen in der Moderne, die bei Simmel in den Blick gerate. Mit Blick auf die vorangegangenen philosophischen Debatten ließe sich auch sagen, dass „man es bei Simmel mit einer spezifisch soziologischen Fassung des Kant’schen Theorems der Selbstgesetzgebung zu tun“ hat (Karstein/Zahner 2017: 7).

Max Weber nimmt gegenüber Simmel stärker die Ausdifferenzierung und Verselbständigung gesellschaftlicher Teilbereiche in den Blick. Er unterscheidet in der Zwischenbetrachtung zu seinen religionssoziologischen Untersuchungen verschiedene „Wertsphären“, die er im Laufe der – vor allem okzidentalen – Geschichte in einem zunehmenden Spannungsverhältnis zur religiösen Brüderlichkeitsethik sieht (Weber 1988: 541). Grund für diese Spannungen sei, so Weber, dass Wertsphären wie Politik, Kunst, Wissenschaft oder auch Erotik aufgrund von Rationalisierungsprozessen mehr und mehr ihren jeweiligen „Eigenwerten“ (Weber 1988: 555) folgen würden und sich damit den universalistischen Ansprüchen und Anforderungen, die sich aus der religiösen Brüderlichkeitsethik ergeben, entzögen. Nunmehr erscheine „dem künstlerisch Schaffenden […] wie dem ästhetisch erregten Rezipierenden […] die ethische Norm als solche leicht als Vergewaltigung des eigentlich Schöpferischen und Persönlichsten“ (Weber 1988: 555). Die der Auto-

nomie inhärenten Dimensionen der Eigengesetzlichkeit und Unabhängigkeit werden hier von Weber also soziologiegeschichtlich ein erstes Mal auf die Ebene gesellschaftlicher Teilbereiche übertragen.

2.3 Differenzierungstheoretische Ansätze

Das vor allem bei Weber angelegte Erkenntnisinteresse für die Herausbildung und Eigenlogiken gesellschaftlicher Wertsphären ist später in anderen Theorien gesellschaftlicher Differenzierung weiter ausgearbeitet worden, die mit dem Auseinandertreten verschiedener gesellschaftlicher Teilbereiche das historisch Neuartige moderner Gesellschaften fokussieren und theoretisch in den Griff zu bekommen versuchen (vgl. zum Folgenden Karstein 2024). Ein Charakteristikum dieser Theoriefamilie war die entwicklungstheoretische Grundierung von Aussagen zu Ursachen, Gestalt und Folgen von Differenzierungsprozessen, denen das geschichtsphilosophische und evolutionsbiologische Erbe des 19. Jahrhunderts noch deutlich anzumerken war – und diese wiesen in Richtung zunehmender bzw. unumkehrbarer Differenzierungsprozesse (Parsons 1966; kritisch dazu: Colomy 1990; Knöbel 2022). Obwohl stärker historisch arbeitende Soziologen wie Karl Polanyi am Beispiel der Wirtschaft schon den 1940er Jahren darauf aufmerksam machten, dass die Herauslösung des Marktes aus der Gesellschaft von Gegenbewegungen begleitet wurden, die auf eine Re-Integration der Ökonomie in die Gesellschaft zielten (Polany 1944; vgl. Gorski 2019: 505), lag der Fokus der großen Differenzierungstheorien des 20. Jahrhunderts klar auf funktionaler Spezialisierung (Parsons/Smelser 1956: 47), „operativer Geschlossenheit“ bzw. Selbstreferenzialität (Luhmann 1997: 92f.) und „Verdrängung“ sachfremder Logiken (Bourdieu 2001: 28). Sie alle folgen damit einer grundlegenden Trennungsfigur und betonen die (innere) Eigenlogik und Unabhängigkeit (nach Außen). Der deutsche Soziologe Hartmann Tyrell (1978) hat die mit dieser theoretischen Figur der Trennung einhergehenden Annahmen systematisiert. Demnach zeichnet sie sich erstens aus durch „*Schwellen der legitimen Indifferenz“* zwischen den gesellschaftlichen Teilbereichen, zweitens durch die „*Markierung und Abschirmung der ‚Grenzen‘* der ausdifferenzierten Teilsysteme gegen traditionell legitime externe Kontrollen oder doch kaum zu unterbindende Interventionen und Einmischungen von Seiten anderer Teilsysteme, zumal von Seiten der Politik und der Religion“, drittens durch die Markierung „exklusiver Zuständigkeit“, die immer auch die „*Unzuständigkeit*“ anderer Bereiche meint und viertens durch eine „thematische Reinigung“, in deren Folge „spezifische Handlungslogiken, Rationalitätsmuster und Motivlagen“ gegeneinander abgegrenzt werden (Tyrell 1978: 183; Herv. i.O.). Letzteres bedeute „die Beseitigung ‘traditioneller‘ Mischverhältnisse“ und die Betonung der „*Inkommensurabilität*“ von Sinnmustern, Handlungslogiken, Motiven etc. (Tyrell 1978: 183; Herv. i.O.).

Auch die differenzierungstheoretisch informierte Kunstsoziologie des 20. Jahrhunderts folgt dieser Perspektive. Das ist auch bei ansonsten so unterschiedlichen Theoretikern wie Niklas Luhmann und Pierre Bourdieu und deren Theorien der Fall (Zahner/Karstein 2014). Das erkenntnistheoretische Interesse und der theoriestrategische Fokus liegen ganz klar auf dem Nachweis eines neuen selbstreferenziellen Seinszustands der Kunst (Luhmann 1995) bzw. auf ihren neu gewonnenen Freiheitsgraden gegenüber Fremdeinflüssen (Bourdieu 1999). Dabei gerät der Autonomiebegriff bei beiden Autoren in einen ambivalenten Zustand. So hat Bourdieu mit seinem Buch über die Entstehung des literarischen Feldes ein „historisch deskriptives Modell vorgelegt, das zugleich normative Implikationen hat“ (Joch et al. 2009: 1). Die Autonomie der Kunst ist aus seiner Sicht Ergebnis eines langen historischen Prozesses von Kämpfen und steht mit der historisch spezifischen Situation der Ausbildung des Bürgertums in ebenso engem Zusammenhang wie mit Unabhängigkeitsbestrebungen der Künstlerschaft gegen Politik, Wirtschaft und Journalismus (Bourdieu 1999; vgl. dazu Schumacher 2011: 184; Schwingel 1997: 134). Dabei zeigt sich diese Unabhängigkeit sowie der Wille zur Selbstgesetzgebung vor allem in der Entstehung eines zweiten Pols im literarischen Feld, den Bourdieu den „autonomen“ Pol der „reinen Produktion“ nennt und ihn dem „heteronomen“ Pol der „erweiterten Produktion“ gegenüberstellt (Bourdieu 1999: 198, 344). Die Spezifik dieses autonomen Pols ist, dass sich die dort

hergestellten künstlerischen Produkte vorrangig an andere Produzenten richten und damit in erster Linie auf die symbolische Anerkennung der künstlerischen Peergroup abzielen (Karstein/Zahner 2017: 27). Die Anerkennung von Kunst erfolgt hier ausschließlich über das Prinzip der internen Hierarchisierung, das heißt auf Basis feldspezifischer Kriterien. Der andere Pol des künstlerischen Feldes sei hingegen sehr viel stärker von ökonomischen Erwägungen geprägt, die aus dem Handel mit Kulturgütern einen Handel wie jeden anderen mache (Karstein/Zahner 2017: 27). Hier zählen schneller Erfolg und es gäbe eine sehr viel größere Publikumsorientierung sowie generell die Bereitschaft, auf externe – etwa politische – Interessen zu reagieren (Bourdieu 1999: 228.; Schumacher 2011: 131). Einen normativen Zug bekommen Bourdieus Ausführungen insofern, als er diese Entwicklung der Kunst zu einem „relativ unabhängigen sozialen Universum" als „historische Errungenschaft" gegen deren zunehmende Ökonomisierung verteidigt (Joch et al. 2009: 2).

Für Luhmann (1995) hat der Wechsel vom 18. zum 19. Jahrhundert entscheidende Entwicklungen in Richtung eines selbstreferenziellen gesellschaftlichen Teilbereichs mit sich gebracht. Zwar habe es schon seit der Renaissance einen Prozess gegeben, in dem sich die Kunst zunehmend ihrer selbst bewusst wurde und sich kunsteigene Wahrnehmungs-, Bewertungs- und Legitimationskriterien entwickelten, so Luhmann. Dennoch blieb sie vorerst weiter auf Anlehnungskontexte angewiesen, die eine Fremdkontrolle über sie ausübten – für die sie allerdings umgekehrt auch Stützfunktionen übernahm, wie beispielsweise die der Repräsentation oder der Erziehung (Luhmann 1995: 256). Erst mit der Romantik, so Luhmann, habe die Kunst dann den Status der operativen Geschlossenheit erlangt. Die Romantik sei der erste Stil gewesen, der „sich auf die neue Situation einer dem System zugefallenen Autonomie" bewusst eingelassen habe (Luhmann 1995: 270). Luhmann zufolge sei ab diesem Zeitpunkt ein Wechsel von der Beobachtung erster zur Beobachtung zweiter Ordnung deutlich erkennbar gewesen und die Kunst habe es seitdem darauf angelegt, „selbst als Beobachter beobachtet zu werden" (Luhmann 1995: 59). Dies schließt die erfolgreiche Blockierung externer Referenzen mit ein. Im Fall der Kunst meint dies, „dass die internen Operationen des am Kunstwerk sich festlegenden Beobachtens ohne externe Referenzen verständlich sein müssen. Sie werden nur für das Beobachten des Beobachtens produziert" (Luhmann 1995: 244). Auch bei Luhmann schleichen sich an verschiedenen Stellen normative Annahmen ein, etwa durch im Hintergrund mitlaufende funktionalistische Argumentationsfiguren. Dazu gehört die Annahme, dass selbstreferenzielle Systeme eben auch leistungsfähiger seien. Es wundert daher nicht, dass die auf die operative Schließung und Selbstreferenzialität konzentrierte Kunstsoziologie Luhmanns in den Religionsbezügen der Romantik nach 1800 nur noch ein vorübergehendes „sentimentales" Überforderungsphänomen erkennen konnte (Luhmann 2008: 361 f.) bzw. diese Bezugnahmen als eine „unheilige Allianz" kennzeichnete (Luhmann 1995: 286).

2.4 Leitbilder und Arbeitsbündnisse

Um der Gefahr zu entgehen, „den Begriff der Autonomie nach dem im beobachteten Feld gängigen *Wert* der Autonomie zu formen" (Franzen et al. 2014: 14; Herv. i.O.), spricht viel dafür, Autonomie auch in der Soziologie wieder konsequent als eine Leitidee zu behandeln. Sie findet im Falle der Kunst in Formeln wie „l'art pour l'art" ihren programmatischen Ausdruck und fungiert als ein „sensitizing concept" (Schützeichel 2014: 176). Als ein solches sensibilisierendes Konzept sagt der Begriff nicht notwendig alles über den operativen Status eines sozialen Systems bzw. Feldes, sondern fungiert vor allem als ein Anspruch bzw. eine Soll-Kategorie, auf die hin konkrete Institutionalisierungsprozesse stattfinden oder entsprechende Veränderungen beurteilt werden. Bei seinem Erscheinen in den ästhetischen Theorien um 1800 (Kösser 2006) war es das erste Leitbild, dass mit Vorstellungen einer programmatischen Grenzziehung operierte und damit der Theoriefigur der Trennung (Tyrell 1978) entsprach. Auf diese Weise beförderte es das Insistieren auf eigene Spielregeln und Bewertungskriterien ebenso, wie es den Unabhängigkeitsbestrebungen und der Statusabsicherung der Künstler und Künstlerinnen zugutekam.

Leitbilder sind kulturelle Hervorbringungen par excellence, insofern sie sozialen Phänomenen bzw. deren je spezifischen Erscheinungsweisen „Sinn und Bedeutung“ verleihen (Weber 1988: 180). Damit sind Aushandlungen und Konflikte verbunden, die einerseits in den sozialen Feldern bzw. Systemen selbst stattfinden. Wie Rainer Schützeichel betont, werden etwa Fragen der Autonomie nicht nur in der systemeigenen Kommunikation verhandelt, sondern dort auch beurteilt und *bewertet* (Schützeichel 2014: 167). Darüber hinaus findet diese Kommunikation aber auch an den Grenzen der jeweiligen Teilbereiche statt. Damit rückt das Publikum in den Fokus. Stärker akteurstheoretische Differenzierungstheorien haben wiederholt darauf hingewiesen, dass die Ausdifferenzierung gesellschaftlicher Teilbereiche ganz wesentlich auch ein Ergebnis von Professionalisierungsprozessen gewesen ist, die Experten und Laien, professionelle Akteure und Publikum haben auseinandertreten lassen (Bourdieu 1999, 2001 u.ö.; Burzan et al. 2008; Gerhards 2001; Karstein/Zahner 2015; Stichweh 1988). Im Falle der Kunst lief dies nicht reibungslos. Die Etablierung professioneller Berufsrollen ging etwa im Falle des Theaters und der klassischen Musik Hand in Hand mit einer – auch polizeilich durchgesetzten – Disziplinierung des Publikums (Höhne 2016). Darüber hinaus kommt es zu Formen sozialer Schließung durch die Monopolisierung von Zuständigkeiten (Rüschemeyer 1983; Schimank 1999), in deren Zuge nicht nur die Laien aus dem Feld herausgedrängt werden, sondern in zunehmendem Maße auch die Dilettanten (Schulz 1996).

Gleichwohl bleiben Künstler und Publikum aufeinander bezogen. Was hier unter den Bedingungen eines ausdifferenzierten Kunstfeldes entsteht, sind je spezifische Beziehungsverhältnisse. Um diese besser in den Blick nehmen zu können, soll im Folgenden auf das Konzept des „Arbeitsbündnisses“ zurückgegriffen werden (Steinert 1994, Zimmermann/Schaschl 2000). Heinz Steinert überträgt diesen ursprünglich aus der Psychoanalyse stammenden Begriff auf die Kunst und versteht darunter „Haltungen, Kenntnisse und Handlungsweisen“ der Beteiligten, die ermöglichen, dass das „Ereignis Kunst“ stattfinden „und als sinnvoll wahrgenommen werden kann“ (Steinert 1994: 9). Das Konzept fokussiert damit auf das relationale Moment zwischen Künstlerinnen und Publikum und das wechselseitige Ineinandergreifen von Erwartungen und Ansprüchen.[6] Arbeitsbündnisse sind demnach nicht nur notwendig, damit Kunst überhaupt stattfinden kann, sondern ihr Charakter sagt immer auch etwas darüber aus, *wie* Kunst stattfindet.

Steinert unterscheidet historisch verschiedene Beziehungskonstellationen und identifiziert für das 19. und 20. Jahrhundert insgesamt drei relevante Ausprägungen des Arbeitsbündnisses, die zudem in unterschiedlichem Maße durch das Leitbild der Autonomie geformt wurden: das bürgerliche, das autonome und das ironisch-reflexive Modell (Steinert 1994: 9 f.). Das bürgerliche Arbeitsbündnis um 1800 ist schon deutlich vom autonomen Status der Kunst geprägt, betont aber vor allem noch die erzieherisch-bildende Potenz der Kunst gegenüber ihrem Publikum (man denke an Friedrich Schillers Konzeption des Theaters als moralischer Anstalt). Künstler und Publikum sind hier noch nicht klar voneinander getrennt – nicht zuletzt wegen des bürgerlichen Bildungsideals, das auch die musisch-künstlerische Betätigung des bürgerlichen Subjekts mit einschloss. Die Grenze zwischen künstlerisch tätigen Laien (Dilettanten) und professionellen Künstlerinnen blieb hier vorerst noch durchlässig (Hein/Schulz 1996). Das autonome Arbeitsbündnis bringt ab Mitte des 19. Jahrhunderts Künstler und Publikum weiter auf Abstand. Steinert spricht hier von einem Arbeitsbündnis, bei dem Kunst dezidiert zu einer Expertensache werde und das große Publikum verliere, „an dessen Reste strengste Anforderungen gestellt werden“ (Steinert 1994: 10, vgl. schon Elias 1935). Das sich dann zu Beginn des 20. Jahrhunderts etablierende ironisch-reflexive Arbeitsbündnis wiederum zeichne sich dadurch aus, dass es mit dem Arbeitsbündnis spiele und das Publikum dabei düpiere, schockiere, verwirre oder auch zum La-

[6] Die von Steinert am Beispiel des Kunstfeldes entwickelte Argumentation lässt sich m.E. ins Grundsätzliche wenden und auch auf andere gesellschaftliche Teilbereiche übertragen. Denn auch in der Medizin oder in der Politik gibt es nicht nur Rollen, die definieren, wie man als Experte oder Laie agieren kann und soll, sondern auch Vorstellungen und Erwartungen, die das jeweilige Beziehungsverhältnis betreffen.

chen bringe, um es auf diese Weise zu einer Reflexion eigener Erwartungen oder gesellschaftlicher Normen zu bringen, so Steinert (1994: 10). Streng genommen stehe bei diesem Arbeitsbündnis nicht mehr das Werk im Vordergrund, sondern das vorgeführte Publikum und dessen Reaktion. Das Prozesshafte der Kunst wird dabei gegenüber der bislang vorherrschenden Konzentration auf das Werk aufgewertet.[7]

3. Kunstskandale

3.1 Skandale als Problemanzeiger

Im Folgenden soll argumentiert werden, dass die bisherigen Arbeitsbündnisse derzeit einer erneuten Infragestellung unterliegen und sich im Zusammenhang mit diesen Auseinandersetzungen ein weiteres, neues Arbeitsbündnis etabliert. Ein wichtiger Anzeiger dafür sind eine Reihe jüngerer Skandale, die in den 2010er Jahren die Kunstwelt erschütterten. Schon Steinert hatte die Vermutung, dass Kunstskandale ein Hinweis darauf seien, dass es „Probleme mit dem Arbeitsbündnis gibt" (Steinert 1994: 11). So gesehen können die ersten genuin modernen Kunstskandale Mitte des 19. Jahrhunderts als eine Reaktion auf das verstärkte Auseinandertreten von professionellen Künstlern und Publikum verstanden werden, in dessen Zuge Kunst dezidiert zu einer Expertensache wird. Künstlerinnen durchkreuzten seitdem auf der Suche nach dem ästhetisch Neuen verstärkt moralische Konventionen und Sehgewohnheiten des Publikums – und zwar in einem Maß, das immer wieder öffentliche Empörung hervorrief (Bourdieu 1999, 2005; Eybl 2013; Leschke 2012). Die Skandale um die Gedichtsammlung „Les Fleurs du Mal" von Charles Baudelaire oder um das Gemälde „Olympia" von Edouard Manet Mitte des 19. Jahrhunderts sind dafür exemplarische Beispiele. Gleichwohl ist unübersehbar, dass sich das Publikum auf den Vorstoß der Künstler einließ und das Experimentell-Innovative der Formfindung bei gleichzeitigem Verzicht auf die Einhaltung ethisch-moralischer Konventionen im Laufe der Zeit zum Bestandteil von dessen Erwartungsstruktur wurde. Zumindest Teile des Publikums wechselten in dieser Folge also vom bürgerlichen ins autonome Arbeitsbündnis und sorgten damit auf ihre Weise für die (weitere) Durchsetzung des Leitbildes der Kunstautonomie.

Die Skandalaffinität der Kunst erhöhte sich später mit dem Aufkommen des ironisch-reflexiven Arbeitsbündnisses noch einmal erheblich, weil die Düpierung des Publikums nun Teil des künstlerischen Selbstverständnisses wurde (Ladenthin 2007; Saehrendt 2020). Die Künstlerbewegungen des Dadaismus und Surrealismus mit ihrer Lust am Schockierenden und Verstörenden sind hierfür exemplarisch. Dabei ist es Steinert zufolge bezeichnend, dass sich etwa Marcel Duchamp gerade an Leonardo da Vincis „Mona Lisa" abarbeitete, indem er sie durch einen aufgemalten Schnurrbart verunglimpfte, steht sie doch beispielhaft für das bürgerliche Arbeitsbündnis, das Kunstwerk wie Künstler bis dato hochstilisiert und verklärt hatte (Steinert 1994: 15). Mit seiner Aktion wird das Publikum nun eingeladen, über „die Künstlichkeit von Kunst und deren Abhängigkeit von der ‚Institution Kunst'" (Steinert 1994: 20), sowie „über ihre jeweiligen Rollen und die zugehörigen, seltsamen Normen" nachzudenken (Steinert 1994: 15). Damit aber ist der Grundstein eines reflexiven Arbeitsmodus' geschaffen, der das Autonomiepostulat trotz der permanenten Proklamationen, die Kunst wieder mit dem Leben zu verbinden, nicht zu suspendieren vermag (Steinert 1994: 15, vgl. dazu Bürger 1974). Dass Kunst provoziere, wurde im Kunstbetrieb des 20. Jahrhunderts vielmehr selbst zu einer „Konvention" (Becker 1997: 30).[8]

---

[7] Die dem autonomen Leitbild folgende Kunst geht aber nicht nur zum Publikum und dessen Konventionen auf Abstand, sondern auch zu stärker marktförmigen Formen der Kulturproduktion. Legt man Bourdieus Modell des Kunstfeldes zugrunde, müsste man daher noch ein weiteres mögliches Arbeitsbündnis ergänzen. Dessen Existenz klingt bei Steinert zumindest auch an, wenn er schreibt, dass sich die bürgerliche Kunst aufspaltet in eine „ernste" Kunst und eine auf „Popularität und Verkäuflichkeit" setzende Unterhaltungs-(Kunst) (Steinert 1994: 10).

[8] Das hat in der kunstbezogenen Publizistik zuweilen dazu geführt, die Geschichte der Kunst ganz von den Skandalen her zu erzählen, die sie hervorgerufen hat (z.B. Fellner 1997; Schüler/Täuber 2008).

Auch hier ist zu beobachten, dass Teile des Publikums das provokative Element der Kunst und ihre ständige Selbstbefragung verinnerlichten und es zum Teil ihrer Erwartungsstruktur und Rezeptionspraxis wurde.

3.2 Auf dem Weg zu einem ethischen Arbeitsbündnis

Die Kunstskandale der 2010er Jahre scheinen nun erneut eine Revision des Arbeitsbündnisses bzw. seiner bislang dominanten Versionen anzuzeigen. Das sich hier abzeichnende Modell möchte ich probehalber „ethisches Arbeitsbündnis" nennen. Es zeichnet sich erstens dadurch aus, dass weniger formal-ästhetische, als vielmehr ethisch-moralische Bewertungskriterien eine maßgebliche Rolle spielen (Holert 2018; Nieslony 2022). So wurde das Bild „Open Casket" von Dana Schutz (2017) nicht wegen ästhetischer Entscheidungen attackiert, sondern wegen des Vorwurfs, sie eigne sich mit der Motivvorlage für ihr Bild als weiße etablierte Künstlerin schwarzes Leid an, um es im etablierten Kunstbetrieb in „Profit und Vergnügen" zu verwandeln (Black, zit. in Munoz-Alonso 2017). Auch die Skulptur „Scaffold" von Sam Durant (2012) wurde weniger wegen konzeptioneller Entscheidungen kritisiert, sondern wegen der damit erfolgten Vergegenständlichung des an den Dakotas begangenen Unrechts während der Besiedlung der USA (Durant, zit. in Reichert 2017). Von diesen neuen Bewertungsmaßstäben sind auch ältere Werke betroffen. So befanden sich sowohl der bildende Künstler Balthus als auch der Dichter Eugen Gomringer längst auf etablierten Positionen im Kunst- und Literaturbetrieb, bevor sie die Kritik aus dem Publikum traf. Und auch hier waren es primär ethisch-moralische Kriterien, nach denen die infragestehenden Kunstwerke bewertet wurden. Während es bei Balthus am Beispiel seines Bildes „Thérèse, träumend" um seine sehr jungen weiblichen Modelle ging, die er „in einer sexuell anregenden Pose" zeige (Merrill 2017), wurde Gomringers Gedicht „avenidas" dafür kritisiert, dass es Frauen zu Objekten bewundernder Blicke mache, was insbesondere am Standort des Gedichtes (eine Häuserwand in einem Berliner Außenbezirk) als problematisch empfunden wurde (Weiß 2019).

Ein weiteres Merkmal des neuen Arbeitsbündnisses scheint die Verschiebung des Kräfteverhältnisses zwischen Künstlern und Publikum zugunsten letzterer zu sein. Über Arbeitsbedingungen in der Kunst (Was darf zum künstlerischen Material gemacht werden?), über Ausstattung und Selbstverständnis von Einrichtungen (Woher kommt das Gezeigte, wen repräsentiert es und wer entscheidet über kuratorische Konzepte?) und über Fragen der Bewertung (Welche Kriterien sind wie relevant?) urteilen nicht mehr vorrangig Experten des Kunstfeldes, sondern auch das Publikum. Dafür schließt es sich zu Initiativen zusammen, stößt Debatten an, startet Petitionen, stellt Forderungen – und nutzt bei all dem sehr oft (und mit großem Erfolg) die sozialen Medien. Auch da, wo die skandalisierenden Vorwürfe nicht zuerst aus dem Publikum kommen, sondern von Künstlerkollegen, sprechen diese – wie Hanno Rauterberg (2018: 25) richtig beobachtet – im Namen des Publikums: Die Künstlerin Hannah Black machte sich bei ihrer Kritik an Dana Schutz zum Anwalt der schwarzen Community, die Kunstwissenschaftlerin Mia Merrill wiederum hatte die Gefühle und Empfindungen von Teilen des Publikums im Blick, die durch Balthus' Gemälde verletzt werden sein könnten.

Damit ändert sich auch der Charakter der Skandale. Bislang entstanden diese vorrangig durch künstlerische Aktivitäten aus dem Feld selbst heraus. In dem Maße, wie sie nun aber durch das Publikum und dessen Anliegen und Erwartungen initiiert bzw. grundiert erscheinen, bekommen sie einen – die öffentliche Wahrnehmung irritierenden – „heteronomen" (Friedrich 2009: 18) Anstrich. Während die einen die Proteste gegen bestimmte Verhältnisse und Praktiken im Kunstbetrieb dabei als legitime Formen „antidiskriminatorischer Repräsentationskritik" (Kleesattel 2020: 140) oder als „emanzipative Neuregelung herrschender Normen" begreifen, die zur Demokratisierung der Gesellschaft beitragen (Schubert 2020: 2), sehen andere darin eine Bedrohung der Kunstfreiheit (Holert 2018; Rauterberg 2018, 2019), beklagen den neuen Moralismus (Wesley 2018) und attestieren den „Tugendwächter*innen" Kulturfeindschaft (Mertin 2020).

„Keinesfalls können und dürfen Einzelne oder Gruppen über die Legitimität von Kunstwerken entscheiden", so etwa Andreas Mertin (2020). Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass es vor allem die Verfechter des ironisch-reflexiven Arbeitsbündnisses sind, die sich angesichts der völlig unironischen Konturen des neuen Arbeitsbündnisses in besonderem Maße herausgefordert fühlen, werden doch mit der Forderung nach Etablierung ethisch-moralischer Maßstäbe durch die Vertreterinnen des neuen Arbeitsbündnisses auch bislang geltende „Schwellen der legitimen Indifferenz" und „Unzuständigkeit" (Tyrell 1978: 183), wie sie für das Leitbild der Autonomie prägend sind, infrage gestellt.

Die Irritationen sind dabei so grundsätzlich, dass immer wieder von einem „Kulturkampf" die Rede ist (Knopp/Trötscher 2021; Rauterberg 2018; Schröter 2024). Dies ist durchaus nachvollziehbar, werden doch auch in anderen gesellschaftlichen Teilbereichen Debatten darüber geführt ob und wenn ja auf welche Weise die Eigenlogiken sozialer Felder mit ihren thematisch-sachlichen Handlungslogiken und Orientierungsmustern neu ins Verhältnis gesetzt werden sollen (oder müssen) zu Kategorien des sozialen Raums (sex, gender, race, class etc.) und damit einhergehenden gruppenbezogenen Bedarfen und Ansprüchen (vgl. dazu Nassehi 2017). Die Auseinandersetzungen um die Legitimität eines neuen – ethischen – Arbeitsbündnisses haben demnach nicht nur etwas mit dem Kunstfeld zu tun. Vielmehr wird das Feld der Kunst zum Austragungsort auch anderweitig ausgefochtener gesellschaftlicher Konflikte.[9]

Fazit

Die Kunstwelt ist in den 2010er Jahren durch eine Reihe von Skandalen erschüttert worden, deren Merkmal es war, dass die durch die Skandalisierenden erhobenen Kritiken und Forderungen ihrerseits als Angriffe auf die Kunstautonomie interpretiert wurden. Der vorliegende Beitrag hat einen differenzierungstheoretischen Rahmen für die Deutung dieser Vorgänge angeboten. Kern des Arguments ist, dass zwischen Künstlern und Publikum derzeit die Legitimität eines neuen Arbeitsbündnisses ausgehandelt wird, bei dem vor allem das Publikum mit seinen Wünschen und Ansprüchen zum Maßstab gemacht werden soll. Die aktuellen Entwicklungen reihen sich dabei in eine schon länger bestehende allgemeine Tendenz auf Seiten des Publikums ein, mehr Partizipation und Mitsprache zu fordern. Der Kultursoziologe Jürgen Gerhards (2001) sprach diesbezüglich von einem „Aufstand des Publikums", der sich bis in die 1960er Jahre zurückverfolgen lasse und dazu führe, dass „die Rechte und Inklusionsansprüche der Laien (…) im Verhältnis zu den Autoritätsrollen fast überall gestiegen" seien (Gerhards 2001: 167). Kulturpolitische Forderungen der 1970er und 1980er Jahre wie die einer „Kultur für alle" (Hoffmann 1979) und „Kultur von allen" (Glaser/Stahl 1974) mit ihren programmatischen Umsetzungen in Form von Vermittlungsangeboten und Möglichkeiten der kreativen Selbsttätigkeit ließen viele der Spielregeln des etablierten Kunstbetriebes zunächst unberührt. Dies ändert sich jedoch mit dem ethischen Arbeitsbündnis, wenn hier etwa Ausstellungspolitiken, kuratorische Entscheidungen oder die Wahl künstlerischer Motive und Arbeitsmittel problematisiert werden.[10] Dies hat auch in den Kunsteinrichtungen schon erkennbar seinen Niederschlag gefunden.

---

[9] Diese Kämpfe werden in der Öffentlichkeit vor allem mit den Schlagworten Cancel Culture und Cultural Appropriation geführt. Soziologisch sehr gut reflektiert wird dies bei Lea Susemichel und Jens Kastner (2022). Die Tatsache, dass die Kunst zu einem prominenten Austragungsort dieser Konflikte geworden ist, liegt unter anderem darin begründet, dass sie als eines von mehreren Feldern der symbolischen Produktion (zu nennen wären hier etwa auch Wissenschaft und Politik) Teil hat an den Auseinandersetzungen um die legitimen Formen der Wahrnehmung und Bewertung von Welt (Prinzipien der „Vision und Division", vgl. Bourdieu 1992: 148).

[10] Die Frage nach den Ursachen dieser Entwicklungen muss hier zunächst eingeklammert bleiben. Die These von Wolfgang Ullrich (2023: 34, 37), dass ein Grund für das Aufkommen postautonomer Tendenzen in dem durch ständige Selbstbefragungen und Negationen zunehmend entleerten Kunstbegriff liegen könnte, der nun anderweitig gefüllt wird, scheint plausibel, reicht aber gleichwohl nicht aus. Aus einer soziologischen Perspektive wären hier in jedem Fall auch gesellschaftliche Veränderungen in Rechnung zu stellen, etwa Verschiebungen im

Wie zu Beginn erwähnt, sind solche kritischen Tendenzen natürlich schon älter. Zu nennen wäre hier beispielhaft die *Institutional Critique*, zu deren herausragenden künstlerischen Vertretern Hans Haacke oder Andrea Frazer gehören (van den Berg/Rosenkranz 2022). Mit dem social turn haben sich solche Tendenzen einer „Ethisierung des Ästhetischen" (Holert 2018: 538, vgl. Nieslony 2022) eher noch intensiviert. Bislang artikulierten sich kritische Interventionen dabei jedoch vor allem aus dem Feld selbst heraus – und in Form künstlerischer Aktionen. Insofern ist es nicht unplausibel anzunehmen, dass solche dem gesellschaftlichen Engagement verpflichteten Arbeiten letztlich doch immer noch eine eigenlogische Form ästhetischer Praxis darstellen (Eusterschulte/Krüger 2022: 9), die auch als solche rezipiert werden kann. Die Grenze scheint jedoch da erreicht, wo ästhetische Erwägungen – etwa in den Vorwürfen des Sexismus oder der kulturellen Aneignung – erkennbar keine Rolle mehr spielen. Nicht zuletzt an solchen Fällen entzündeten sich die Skandale der letzten Jahre.

Das bürgerliche, das autonome und auch das ironisch-reflexive Arbeitsbündnis korrespondierten – wie weiter oben argumentiert wurde – mit dem Leitbild der Kunstautonomie. Mit Blick auf das ethische Arbeitsbündnis und dessen erkennbar großer Distanz zu tradierten Vorstellungen der Kunstfreiheit stellt sich nun allerdings die Frage, welches Leitbild diesem neuen Arbeitsbündnis zugrunde liegt. Wenn es so ist, dass sich die Kunst als politische Aktion, journalistische Recherche, humanitäre Intervention oder ökologische Investigation (Holert 2018: 547) begreift, und wenn es so ist, dass Teile des Publikums wiederum seine sozialen und politischen Ideale wiederfinden will, kuratorisches Arbeiten gerecht und nach Maßstäben der Repräsentation erfolgen soll und der Kanon genauso pluralistisch und divers sein muss, wie das Publikum (Rauterberg 2019), dann muss hinter dem ethischen Arbeitsbündnis ein anderes als das autonome Leitbild stehen. Mir scheint, dass hier vor allem ein Kunstverständnis wirksam ist, das die Kunst vorrangig als ein Instrument ansieht (vgl. dazu Karstein 2024). Dieses Leitbild beruht auf einer Verknüpfung von Kunst mit anderen Feldern der symbolischen Produktion (vor allem Politik, Bildung, Wissenschaft und Religion) (Karstein 2024: 421; vgl. auch Steckel 2013). Dabei fungieren ästhetische Werke als Unterstützung anderer Anliegen. Schaut man in die Kunstgeschichte zurück, waren dies etwa die Sicherung der Legitimität von Herrschaft und dessen Repräsentationsbedürfnis oder die Vermittlung religiöser Botschaften (Karstein 2024: 424; vgl. auch Busch 1997). Vor allem in der aufklärerischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts wurden die schönen und die angewandten Künste dabei als eine „Lockspeise des Guten" betrachtet, in der Angenehmes und Nützliches eng aufeinander bezogen sind (Ullrich 2005: 111), unterlagen damit also moralischen Indienstnahmen. Solche Vorstellungen blieben nach dem Siegeszug des Leitbildes der Kunstautonomie durchaus präsent, auch wenn sie ihre Dominanz – zunächst – verloren. Möglicherweise erlebt dieses Leitbild einer *Kunst als Instrument* derzeit eine Renaissance. Dabei geht es jedoch nicht mehr um Herrschaftslegitimation oder religiöse Erziehung. Geführt werden die Kämpfe vielmehr im Namen von Antidiskriminierung, sozialer Gerechtigkeit und demokratischen Teilhabeansprüchen. Die Bestürzung bei den Verfechtern des autonomen Leitbildes sind nachvollziehbar, führt dies doch erkennbar zu Korrekturen und Neujustierungen in der Institutionalisierung von Kunst, die aus der Perspektive eines auf Abstand und Selbstreferenzialität beruhenden Kunstverständnisses nur als Autonomieverlust gedeutet werden können. Einig ist man sich wohl einzig in der Abwehr derjenigen Praxen im Kunstfeld, die man dem (Anti-)Leitbild einer *Kunst als Ware* zuordnen kann (vgl. dazu Karstein 2024).[11]

---

sozialen Raum oder politische Entwicklungen, wie sie beispielsweise auch bei Pierre Bourdieu (1999) für das 19. und bei Jürgen Gerhards (2001) für das 20. Jahrhundert angeführt werden.

[11] Wolfgang Ullrich nennt beide Formen postautonomer Kunstpraxis immer in einem Atemzug, wenn er beispielsweise von „konsumistisch-aktivistischer Kunst" spricht (Ullrich 2023: 23). Mir scheint es demgegenüber präziser, sie als getrennte Formen zu betrachten, die je anderen Leitbildern unterliegen und damit auch unterschiedliche Arbeitsbündnisse hervorbringen.

Literatur

Becker, Howard S. (1997): Kunst als kollektives Handeln, in: *Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler, Rezipienten*, hg. von Jürgen Gerhards, Westdeutscher Verlag, Opladen, 23–40.

Bishop, Claire (2004): Antagonism and Relational Aesthetics, in: *October* 110, 51–79.

Bishop, Claire (2006): The Social Turn. Collaboration and its Discontent, in: *Artforum* 44, 178–183.

Bourdieu, Pierre (1992): *Rede und Antwort*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.

Bourdieu, Pierre (1999): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.

Bourdieu, Pierre (2001): *Das religiöse Feld. Zur Ökonomie des Heilsgeschehens*, UVK Verlag, Konstanz.

Bourdieu, Pierre (2005): *Manet. Eine symbolische Revolution*, Suhrkamp, Berlin.

Buckermann, Paul (Hg.) (2022): *Die Welten der documenta. Wissen und Geltung eines Großereignisses der Kunst,* Velbrück, Weilerswist.

Bürger, Peter (1974): *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.

Burzan, Nicole; Lökenhoff, Brigitta; Schimank, Uwe; Schöneck, Nadine M. (2008*): Das Publikum der Gesellschaft. Inklusionsverhältnisse und Inklusionsprofile in Deutschland*, VS Verlag, Wiesbaden.

Busch, Werner (Hg.) (1997): *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, Pieper, München.

Colomy, Paul (1990): Divisions and Progress in Differentiation Theory, in: *Differentiation Theory and Social Change. Comparative and Historical Perspectives*, hg. von Jeffrey C. Alexander/Paul Colomy, Columbia University Press, New York, 465–495.

Elias, Norbert (1935): Kitschstil und Kitschzeitalter, in: *Die Sammlung 2*, 252–263.

Eusterschulte, Birgit; Krüger, Christian (2022): Einleitung, in: *Involvierte Autonomie. Künstlerische Praxis zwischen Engagement und Eigenlogik*, hg. von Birgit Eusterschulte; Christian Krüger, transcript, Bielefeld, 7–22.

Eybl, Martin (2013): Neun Thesen zu einer Theorie des Skandals, in*: Österreichische Musikzeitschrift* 57/11-12, 5–15.

Fellner, Sabine (1997): *Kunstskandal! Die besten Nestbeschmutzer der letzten 150 Jahre*, Uebereuter, Wien.

Franzen, Martina; Jung, Arlena; Kaldewey, David; Korte, Jasper (2014): Begriff und Wert der Autonomie in Wissenschaft, Kunst und Politik. Eine Einleitung, in: *Autonomie revisited. Beiträge zu einem umstrittenen Grundbegriff in Wissenschaft, Kunst und Politik. Zeitschrift für Theoretische Soziologie* 2, hg. von Martina Franzen; Arlena Jung; David Kaldewey; Jasper Korte, Beltz, Weinheim, 5–28.

Friedrich, Hans-Edwin (2009): Literaturskandale. Ein Problemaufriss, in: *Literaturskandale*, hg. von Hans-Edwin Friedrich, Lang, Frankfurt a. M., 7–28.

Gerhards, Jürgen (2001): Der Aufstand des Publikums. Eine systemtheoretische Interpretation des Kulturwandels in Deutschland zwischen 1960 und 1989, in: *Zeitschrift für Soziologie* 30/3, 163–184.

Gersdorf, Stefanie (2025): Integrationsarbeit am Theater. Trojanisches Pferd der eigenen Relevanzbehauptung?, in: *Plurale Verschränkungen – Zur Entdifferenzierung von Kunst, Politik, Wissenschaft und Wirtschaft*, hg. von Marie Rosenkranz; Nina Tessa Zahner, Springer VS, Wiesbaden, 193–213.

Glaser, Hermann; Stahl, Karl-Heinz (1974): *Die Wiedergewinnung des Ästhetischen. Perspektiven und Modelle einer neuen Soziokultur*, Juventa, München.

Gorski, Philip S. (2009): The second great transformation and the future of the American left, in: *Große Transformation? Zur Zukunft moderner Gesellschaften*, hg. von Klaus Dörre et al., Springer VS, Wiesbaden.

Graf, Friedrich Wilhelm (1990): Protestantische Theologie und die Formierung der bürgerlichen Gesellschaft, in: *Profile des neuzeitlichen Protestantismus*, hg. von Friedrich Wilhelm Graf, Gütersloher Verlagshaus, Gütersloh, 11–54.

Hein, Dieter; Schulz, Andreas (Hg.) (1996): *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt*, C. H. Beck, München.

Hoffmann, Hilmar (1979): *Kultur für alle. Perspektiven und Modelle*, S. Fischer, Frankfurt a. M.

Höhne, Steffen (2016): Kulturpublikum. Zur Genese und Transforma0on des bürgerlichen Konzert- und Theaterpublikums seit der Au9lärung, in: *Handbuch Kulturpublikum*, hg. von Patrick Glogner-Pilz, Patrick S. Föhl, Springer VS, Wiesbaden, 141–171.

Holert, Tom (2018): Für eine meta-ethische Wende. Anmerkungen zur neueren Verantwortungsästhetik, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 81/4, 538–554.

Joch, Markus; Mix, York-Gothart; Wolf, Norbert Christian (2009): Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart. Einleitung, in: *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*, hg. von Markus Joch et al., Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 2–21.

Joller, Stefan (2018): *Skandal und Moral. Eine moralsoziologische Begründung der Skandalforschung*, Beltz Juventa, Weinheim.

Kant, Immanuel (2011): Kritik der Urteilskraft. Philipp Reclam, Stuttgart.

Kant, Immanuel (1999): Metaphysik der Sitten, in: *Philosophische Bibliothek*, hg. von Dieter Schönecker; Bernd Kraft, Felix Meiner Verlag, Hamburg.

Karstein, Uta; Zahner, Nina Tessa (2015): Anfragen an die Soziologie des Publikums, in: *Krisen der Routine – Routinen der Krise. Verhandlungen des 37. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Trier*, hg. von Stephan Lessenich.

Karstein, Uta; Zahner, Nina Tessa (2017): Autonomie der Kunst? Dimensionen eines kunstsoziologischen Problemfeldes, in: *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes*, hg. von Uta Karstein; Nina Tessa Zahner, Springer VS, Wiesbaden, 1–48.

Karstein, Uta (2024): After Autonomy. Relationships between Art and Religion in Nineteenth Century Germany and their Implications for Differentiation Theory, in: *Historicizing Secular-Religious Demarcations. Interdisciplinary Contributions to Differentiation Theory*, hg. von Monika Wohlrab-Sahr; Daniel Witte; Christoph Kleine, Sonderband der Zeitschrift für Soziologie, 407–436.

Kleesattel, Ines (2020): Nochmal anders Hinsehen. Productive Looking wider der Gewalt der sogenannten Kunstfreiheit. Ein polemischer Erfahrungsbericht, in: *Hin- und Wegsehen. Formen und Kräfte von Gewaltbildern*, hg. von Franca Buss; Philipp Müller, de Gruyter, Berlin, 137–150.

Knopp, Christoph; Trötscher, Hans Peter (2021): *Linke Identitätspolitik. Der neue Kulturkampf*, Herder, Frankfurt a. M.

Knöbl, Wolfgang (2022): *Soziologie vor der Geschichte*, Suhrkamp, Berlin.

Kösser, Uta (2006): *Ästhetik und Moderne. Konzepte und Kategorien im Wandel*, filos Verlag, Erlangen.

Kösser, Uta (2017): Zwischen Unabhängigkeit und Selbstbestimmung, in: *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes*, hg. von Uta Karstein; Nina Tessa Zahner, Springer VS, Wiesbaden, 67–86.

Ladenthin, Volker (2007): Literatur als Skandal, in: *Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen*, hg. von Stefan Neuhaus; Johann Holzner, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 19–28.

Leschke, Rainer (2012): Der schöne Schein des Guten und die Güte des schönen Scheins. Zum prekären Verhältnis von Ethik und Ästhetik, in: *Ethics in Aesthetics*, hg. von Annette Zinsmeister, Jovis, Berlin, 48–78.

Lessing, Gotthold Ephraim (1975): Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie, in: *Lessings Werke*, hg. von G. E. Lessing, Aufbau, Berlin, 167–326.

Llanque, Marcus; Sarkowsky, Katja (2023): *Der Antagonistische Konflikt: 'Antigone' heute und das demokratische Selbstverständnis*, transcript, Bielefeld.

Luhmann, Niklas (1995): *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.

Luhmann, Niklas (1997): *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.

Luhmann, Niklas (2008): *Schriften zu Kunst und Literatur*, hg. von Niels Weber, Suhrkamp, Frankfurt a. M.

Merrill, Mia (2017): *Metropolitan Museum of Art: Remove Balthus' Suggestive Painting of a Pubescent Girl, Thérèse Dreaming*, https://www.thepetitionsite.com/157/407/182/metropolitan-museum-of-art-remove-balthus-suggestive-painting-of-a-pubescent-girl-thérèse-dreaming/, zuletzt abgerufen am 31.07.25.

Mertin, Andreas (2020): Hinterm Vorhang. Entweder-Oder: Die Kunst in den Händen ihrer Tugend-Wächter*innen, in: *Tà katoptrizómena, das Magazin für Kunst, Kultur, Theologie und Ästhetik* 126, https://www.theomag.de/126/am705.htm, zuletzt abgerufen am 31.07.25.

Moritz, Karl Philipp (1973): Über die bildende Nachahmung des Schönen, in: *Werke in zwei Bänden*, hg. von Karl Philipp Moritz, Aufbau, Berlin, 255–290.

Morris, Wesley (2018): The Morality Wars, in: *The New York Times Magazine Culture Issue* 2018, 78–85.

Munoz-Alonso, Lorena (2017): Dana Schutz's Painting of Emmett Till at Whitney Biennial Sparks Protest, in: *Artnet*, 21. März, https://news.artnet.com/art-world/dana-schutz-painting-emmett-till-whitney-biennial-protest-897929, zuletzt abgerufen am 31.07.25.

Nassehi, Armin (2017): Humandifferenzierung und gesellschaftliche Differenzierung. Eine Verhältnisbestimmung, in: *Un/doing Differences*. Praktiken der Humandifferenzierung, hg. von Stefan Hirschauer, Velbrück, Weilerswist, 55–78.

Nieslony, Magdalena (2022): Moralische oder ethische Wende des gegenwärtigen Kunstdiskurses? Bemerkungen zur Geschichte und Gegenwart moralischen Urteilens über zeitgenössische Kunst, in: *21: Inquiries into Art, History, and the Visual*, DOI: https://doi.org/10.11588/xxi.2022.2.89082.

Parsons, Talcott; Smelser, Neil J. (1956): *Economy and Society*, Routledge, London.

Polanyi, Karl (1944): *The Great Transformation*, Farrar & Rinehart, New York/Toronto.

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

Rauterberg, Hanno (2019): Der Teufelskreis demokratischer Kunst. Das Publikum will mehr Mitsprache, zu Recht. Der Preis aber ist hoch, in: *Die Zeit 47*, https://www.zeit.de/2019/47/kunst museen-aufklaerung-diskriminierung-protest-mitbestimmung, zuletzt abgerufen am 31.07.25.

Reichert, Kolja (2017): Für Erklärungen war die Situation zu explosiv. Gespräch mit Sam Durant, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21. Juni, zuletzt abgerufen am 31.07.25 https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst-und-architektur/sam-durant-im-interview-ueber-verbrennung-seines-scaffolds-15069543.html, zuletzt abgerufen am 31.07.25.

Rosenkranz, Marie (2024): *Umkämpfte Kunst. Aktivistische Kunstpraktiken im Kontext des Brexits*, Springer VS, Wiesbaden.

Rüschemeyer, Dietrich (1983): Professional autonomy and the control of expert services, in: *The Sociology of the Professions*, hg. von Robert Dingwall; Philip Lewis, Macmillan, London, 38–58.

Saehrendt, Christian (2020): *Kunst im Kreuzfeuer. Documenta, Weimarer Republik, Pariser Salons. Moderne Kunst im Visier von Extremisten und Populisten*, Steiner, Stuttgart.

Schimank, Uwe, Volkmann, Ute (1999): *Gesellschaftliche Differenzierung.* transcript, Bielefeld.

Schimank, Uwe (³2007): *Theorien gesellschaftlicher Differenzierung*, VS Verlag, Wiesbaden.

Schröter, Susanne (2024): *Der neue Kulturkampf. Wie eine woke Linke Wissenschaft, Kultur und Gesellschaft bedroht*, Herder, Freiburg.

Schubert, Karsten (2020): Umkämpfte Kunstfreiheit - ein Differenzierungsvorschlag, in: *Zeitschrift für Menschenrechte* 14/2, 195–204.

Schüler, Ulrike; Täuber, Reinhold E. (2008): *Skandal: Kunst! Schockierend – packend – visionär*, Belser, Stuttgart.

Schulz, Andreas (1996): Der Künstler im Bürger. Dilettanten im 19. Jahrhundert, in: *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt*, hg. von Dieter Hein; Andreas Schulz, München, 34–52.

Schumacher, Florian (2011): *Bourdieus Kunstsoziologie*, UVK, Konstanz.

Schützeichel, Rainer (2014): Autonomie als Programm. Über eine schwierige Kategorie der Kunstsoziologie, in: *Autonomie revisited: Beiträge zu einem umstrittenen Grundbegriff in Wissenschaft, Kunst und Politik. Sonderheft der Zeitschrift für theoretische Soziologie*, hg. von Martina Franzen; Arlena Jung; David Kaldewey; Jasper Korte, Beltz Juventa, Weinheim, 166–187.

Schwingel, Markus (1997): Kunst, Kultur und Kampf um Anerkennung. Die Literatur- und Kunstsoziologie Pierre Bourdieus in ihrem Verhältnis zur Erkenntnis- und Kultursoziologie, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 22/2, 109–151.

Simmel, Georg (1992): *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.

Simmel, Georg (1995): Die Großstädte und das Geistesleben, in: *Gesamtausgabe*, hg. von Georg Simmel, Suhrkamp, Frankfurt a. M.

Steckel, Sita (2013): Differenzierung jenseits der Moderne. Eine Debatte zu mittelalterlicher Religion und moderner Differenzierungstheorie, in: *Frühmittelalterliche Studien* 47/1, 35–80.

Steinert, Heinz (1994): Am unerfreulichsten ist der Kunstskandal, der ausbleibt. Anmerkungen zu „Arbeitsbündnissen“ in der Kunst, besonders des 20. Jahrhunderts, in: *Kunst als Skandal: der Steirische Herbst und die öffentliche Erregung*, hg. von Christine Resch, Verlag für Gesellschaftskritik, Wien, 9–34.

Stichweh, Rudolf (1988): Inklusion in Funktionssysteme der modernen Gesellschaft, in: *Differenzierung und Verselbständigung. Zur Entwicklung gesellschaftlicher Teilsysteme*, hg. von Renate Mayntz; Bernd Rosewitz; Uwe Schimank; Rudolf Stichweh, Campus Verlag, Frankfurt a. M., 261–293.

Susemichel, Lea; Kastner, Jens (2022): Die Freiheit der Kunst zwischen Cancel Culture und Cultural Appropriation, in: *21: Inquiries into Art, History, and the Visual*: 529–539, DOI: https://doi.org/10.11588/xxi.2022.2.89067.

Tyrell, Hartmann (1978): Anfragen an die Theorie der gesellschaftlichen Differenzierung, in: *Zeitschrift für Soziologie* 7, 175–193.

Ullrich, Wolfgang (2005): *Was war Kunst? Biographien eines Begriffs*, Fischer, Frankfurt a. M.

Ullrich, Wolfgang (2023): *Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie*, Wagenbach, Berlin.

Van den Berg, Karen (2015): Kritik, Protest, Poiesis: Künstler mischen sich ein – von 1970 bis heute, in: *Kursbuch 182: Das Kursbuch. Wozu?*, Murmann Publishers, 171–185.

Van den Berg, Karen; Rosenkranz, Marie (2022): Von der Institutionskritik zur Moral Economy. Hans Haacke, Dana Schutz und eine queer-feministische Buchhandlung, in: *Journal of Cultural Management and Cultural Policy* 2022/2, 139–157.

Weber, Max (1988): *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, J.C.B. Mohr, Tübingen.

Weiss, Jan-Martin (2019): Ein Gedicht im Kreuzfeuer der Gefühle. Zur affektiven Dimension von Eugen Gomringers Konstellation avenidas, in: *Textpraxis* 17/2, DOI: https://dx.doi.org/10.17879/17119665313.

Zahner, Nina Tessa; Karstein, Uta (2014): Autonomie und Ökonomisierung der Kunst. Vergleichende Betrachtungen von System- und Feldtheorie, in: *Autonomie revisited. Beiträge zu einem umstrittenen Grundbegriff für die Beobachtung von Wissenschaft, Kunst und Politik*. *Sonderheft der Zeitschrift für theoretische Soziologie*, hg. von Martina Franzen; Arlena Jung; David Kaldewey; Jasper Korte, Beltz, Juventa Weinheim, 188–210.

Zimmermann, Peter; Schaschl, Sabine (2000): *Skandal: Kunst*, Springer, Wiesbaden.