Mythos
KUNSTTHEORIE

Nov. 2026 • https://mythos-magazin.de/kunsttheorie/krueger_zur-moeglichkeit-von-ki-kunst.pdf

CHRISTIAN KRÜGER

Auch ein blindes Huhn findet mal ein Korn. Zur Möglichkeit von KI-Kunst

Abstract: *Kann KI Kunst?,* lautet die Frage, die seit dem jüngsten Leistungssprung generativer Künstlicher Intelligenz weite Teile der Kunstwelt umtreibt. Während einige im Einsatz von KI aufregende neue Möglichkeiten sehen, wähnen andere durch KI nicht nur den Beruf der Künstler:in gefährdet, sondern sogleich das letzte Bollwerk menschlichen Exzeptionalismus bedroht. Das künstlerische Genie, so scheint es, wird von an Einfallsreichtum ebenbürtigen, wenn nicht überlegenen symbolischen Maschinen verdrängt. Kommt nach dem autonomen Fahren nun das autonome Kunst machen? Vor dem Hintergrund dieser Debatte unterzieht Christian Krüger Catrin Misselhorns Essay *Künstliche Intelligenz – das Ende der Kunst?* einer kritischen Lektüre. Misselhorns Argument gegen die Möglichkeit von KI-generierter Kunst wird zurückgewiesen und stattdessen gezeigt, warum es sehr wohl möglich ist, dass KI-generierte Werke den Status von Kunstwerken erwerben.

Die jüngsten Entwicklungen im Bereich generativer Künstlicher Intelligenz haben auch die Kunstwelt aufgeschreckt. Besonders der Leistungssprung bei den sogenannten Großen Sprachmodellen, bei Text-zu-Bild-Generatoren, aber auch bei Anwendungen zur Komposition und Aufführung von Musik[1], hat eine Kontroverse darüber ausgelöst, ob die KI-generierten Werke Kunstwerke sein können. Doch vieles, was im Zuge dieser Kontroverse gegen KI-Kunst vorgebracht wird, klingt eigentümlich vertraut. Wird etwa die Hoffnung geäußert, Kunst möge von der „Automatisierung“[2] durch KI verschont bleiben, ein per App erstelltes Rembrandt-Portrait als „horrible, tasteless, insensitive and soulless travesty of all that is creative in human nature“[3] verteufelt oder gar ein „Terminator mit Pinsel“[4] heraufbeschwört, kann man sich in die Mitte des 19. Jahrhunderts zurückversetzt fühlen. Damals wurde die noch junge Photographie ganz ähnlich angefeindet.[5] Die Vorwürfe lauteten, es fehlten der Photographie „that refined feeling and sentiment which animate the productions of a man of genius“[6], sie sei „refuge of all failed painters with too little talent“[7] und sie werde alsbald die Kunst korrumpieren, wenn nicht ersetzen.

---

1 So wurden z.B. mit der KI *DeepBach* Choräle im Stile von Johann Sebastian Bach komponiert und aufgeführt, die, wie man allenthalben liest, selbst Experten von deren Echtheit überzeugt sein ließen. Vgl. Hadjeres, Gaëtan; Pachet, François; Nielsen, Frank (2017): „DeepBach. A Steerable Model for Bach Chorales Generation“, in: *Proceedings of the 34th International Conference on Machine Learning*, in: *The Journal of Machine Learning Research*.

2 Misselhorn, Catrin (2023): *Künstliche Intelligenz – das Ende der Kunst?*, Reclam, Ditzingen, 7.

3 Jones, Jonathan (2016), in: https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2016/apr/06/digital-rembrandt-mock-art-fools.

4 Sudmann, Andreas (2019), in: https://www.creative-city-berlin.de/de/ccb-magazin/2019/2/8/andreas-sudmann-ki-forschung/.

5 Diese historische Parallele zieht u.a. auch Hertzmann, Aaron (2018): *Can Computers Create Art?*, in: *Arts*, Vol. 7(2), MDPI, Basel.

6 *The Crayon* (1855), Vol 1 (11), 170.

7 Baudelaire, Charles (1859/1965): „The Modern Public and Photography“, in: *Baudelaire. Art in Paris, 1845–1862: Reviews of Salons and Other Exhibitions*, hrsg. von Jonathan Mayne, Phaidon, London, 87f. Unter umgekehrten Vorzeichen feiert Marc Andreessens – seines Zeichens Mitentwickler des *Netscape Navigators*, der Platzhirsch unter den Webbrowsern Mitte der 1990er Jahre – in seinem Online-Pamphlet „Why AI Will Save the World“ (2023) im so vertrauten wie enervierenden Sound des Silicon Valley KI gerade dafür, dass mit ihr den

Vermutlich hätten sich damals in Sachen Photographie nicht wenige zu einem ebenso harten Verdikt hinreißen lassen, wie Catrin Misselhorns Generalabsage an KI-generierte Kunst: „[G]enauso wenig wie eine Gummiente eine Ente ist, ist ‚KI-Kunst' Kunst."[8] – und sei es, wie man mit Christian Morgenstern hinzufügen möchte, *weil nicht sein kann, was nicht sein darf*. Denn auch heute werden viele Kunstschaffende und Kreative, die um den Fortbestand ihrer Berufe bangen, mit Genugtuung aufnehmen, wie Misselhorn et al. KI-generierten Werken den Kunststatus absprechen oder diese Werke generell als minderwertig betrachten.[9] Naturgemäß wird dies andere, wie den anonymen Bieter, der das KI-generierte Gemälde *Edmond de Belamy* für 432.500 US-Dollar bei Christie's ersteigerte, die Kurator:innen der *AI Gallery*, einer KI-Kunst gewidmeten Ausstellung der Londoner National Gallery, oder die begeisterten Leser:innen des KI-generierten Romans *Hard West Turn* (2018) weniger überzeugen.

Wir wissen heute, wie die Kontroverse über Photographie ausgegangen ist. Dass Photographie Kunst sein kann, wird kaum mehr bestritten.[10] Auch die Befürchtung, „that when the process of taking photographs in colors has been perfected and made common enough, the painter will have nothing more to do"[11], hat sich nicht bewahrheitet. Nach einem ähnlichen Muster entfalteten sich auch andere technische Innovationen in der Kunst: Erst haderte man grundsätzlich mit dem Neuen, etwa mit der Videokunst, oder lokal begrenzter, mit Bob Dylans Wechsel ins elektrisch-verstärkte Register. Doch alsbald legten sich der ästhetische Aufruhr und die Empörung zugunsten der neuen Techniken und Medien der Kunst. Und auch wenn Geschichte sich nicht einfach wiederholt, kann uns das Schicksal dieser Attacken skeptisch stimmen, dass es sich mit KI-Kunst gänzlich anders verhalten wird; zumal es – bedenkt man die nicht mehr ganz junge Geschichte computergenerierter Kunst und computergestützter Verfahren in der Kunst[12] – auch heute schon einigermaßen anachronistisch anmutet, die Möglichkeit KI-generierter Kunst bestreiten zu wollen.

In diesem Sinne will ich im Folgenden zeigen, warum Misselhorns Gummientenvergleich fehl geht. Ihr Verweis auf die Besonderheiten der technischen Genese von KI-Kunst ist so wenig geeignet, KI-generierten Werken den Kunststatus abzusprechen, wie es der Verweis auf die Funktionsweise der Kamera in Sachen Photographie war oder der Verweis auf Dylans mit einem Amp verkabelte Fender Stratocaster in Sachen Folk Music. Misselhorn et al. legen fälschlicherweise nahe, die Frage, was Kunstwerke zu Kunstwerken macht, ließe sich produktionsästhetisch beantworten, d.h. unter Rekurs auf die Art und Weise, wie Kunstwerke in die Welt kommen. Den Grundgedanken dieser KI-Kritik kann man wie folgt formulieren: Obwohl KI-generierte Werke

---

weniger Kunstfertigen unter uns endlich ein Mittel an die Hand gegeben werde, um ihren Ideen zu künstlerischem Ausdruck zu verhelfen, und sieht Kunst dank KI in ein goldenes Zeitalter eintreten; vgl. https://a16z.com/ai-will-save-the-world/.

8 Misselhorn (2023), 11.

9 Zu einem ähnlichen Urteil wie Misselhorn kommt Winter, Dorothea (2022): *Warum Künstliche Intelligenz keine schöne Kunst im kantischen Sinne hervorbringen kann*, Metzler, Heidelberg/Berlin. Vgl. auch Kehlmann, Daniel (2021): *Mein Algorithmus und Ich. Stuttgarter Zukunftsrede*, Clett-Kotta, Stuttgart. Kehlmann ist zwar beeindruckt von der Leistungsfähigkeit generativer KI, spricht ihren Texten aber die Gleichrangigkeit mit menschengemachter Literatur ab.

10 Vgl. dagegen Scruton, Roger (1981): „Photography and Representation", in: *Critical Inquiry*, Vol. 7 (3), 577–603. Scruton kennt natürlich die lange Geschichte der Kunstphotographie und schätzt etwa Werke von László Moholy-Nagy oder Hannah Höch. Für ihn gewinnen diese Werke ihren künstlerischen Wert aber gerade in dem Maße, wie sie sich vom Begriff einer idealen Photographie entfernen. Für Scruton ist das Unphotographische an Photographien das Künstlerische.

11 Clopath, Henrietta (1901): „Genuine Art versus Mechanism", in: *Brush and Pencil*, Vol. 7 (6), 333.

12 Erinnert sei hier nur an Theo Lutz' *Stochastische Texte* (1959), an die Ausstellung *Cybernetic Serendipity* 1968 am Londoner Institute of Contemporary Arts und an die in den 1960er und 1970er Jahren entstehenden Arbeiten von Vera Molnár und Frieder Nake, Pionier:innen der sogenannten Computerkunst. Vgl. dazu der Überblick in Catani, Stephanie (Hrsg.) (2024): *Handbuch Künstliche Intelligenz und die Künste,* De Gruyter, Berlin/Boston.

(Gemälde, Musikstücke, Texte etc.) anmuten können (aussehen, klingen etc.) wie Kunstwerke und zu ästhetischen Erfahrungen Anlass geben können, die wir sonst nur in Auseinandersetzung mit Kunstwerken machen, sind sie genau besehen keine Kunstwerke, *weil sie nicht auf die richtige Weise zustande kommen*.[13] Und das wiederum meint: weil sie nicht *menschengemacht* sind. So ist es Misselhorns erklärtes Ziel, „den spezifisch [lies: wesentlich, CK] menschlichen Faktor der Kunstpraxis herauszuarbeiten."[14] Misselhorn vertritt anders und salopp gesagt die Auffassung, dass Kunst etwas ist, was nur Menschen können. Ihre Kritik kann daher in letzter Konsequenz als Beitrag zur Verteidigung eines menschlichen Exzeptionalismus verstanden werden. Um den bemühen sich bekanntlich viele seit dem Aufkommen von KI.

Der menschliche Faktor wird in der Kontroverse um KI-Kunst wiederum sehr unterschiedlich bestimmt. Um nur zwei verbreitete Überlegungen zu nennen, die sich bei Misselhorn so nicht finden: Viele Autor:innen monieren etwa in losem Anschluss an einen expressivistischen Kunstbegriff und an eine romantische Kunsttradition, KI könne keine Kunst, weil sie keine Emotionen habe, um deren Ausdruck es Kunst angeblich wesentlich gehe.[15] Andere legen KI-Kunst ihre mangelnde Originalität zur Last: KI sei nicht imstande, sich von ihren Trainingsdaten zu emanzipieren und so darauf festgelegt, bloß Pastiches herzustellen. Letzteres wird häufig in Bezug auf Werke moniert, die mit sogenannten *Generative Adversarial Networks* (GANs) zustande gekommen sind, wie das genannte Gemälde *Edmond de Belamy*. Es ist nämlich die Pointe von GANs, dass eines ihrer Netzwerke – Generator genannt – z.B. Bilder generiert, die von dem anderen ihrer Netzwerke – Diskriminator genannt – nicht mehr von Bildern aus dem Trainingsdatensatz unterschieden werden können. Die KI soll gewissermaßen lernen, sich selbst zu überlisten, indem sie immer besser darin wird, täuschend echte Bilder zu generieren (und Täuschungsversuche zu erkennen). Eklektizismus ist hier das erklärte Ziel. Damit stünden GANs den Kritiker:innen zufolge dem Künstlerischen als einem emphatisch Originären, zu dem nur Menschen imstande seien, diametral entgegen.[16]

---

[13] Ein ähnlicher Einwand findet sich in Paul, Elliot Samuel & Stokes, Dustin (2018): „Attributing Creativity", in: *Creativity and Philosophy*, hrsg. von Matthew Kieran & Berys Gaut, Routledge, London, 193–210. Stokes und Paul geht es allerdings nicht direkt um Kunst, sondern um Kreativität, obwohl sie immer wieder Beispiele aus der Kunst bringen. Sie argumentieren dafür, dass der Output von KI eine notwendige Bedingung von Kreativität nicht erfülle: nämlich „being produced in the right kind of way". Um ihre Überlegungen hier produktiv zu machen, müsste man zuerst den Zusammenhang von Kreativität und Kunst aufklären. Obwohl diese Begriffe oft synonym gebraucht werden oder Kunst als Paradigma des Kreativen verstanden wird – prominent etwa in Reckwitz, Andreas (2012): *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Suhrkamp, Berlin –, ist dieser Zusammenhang nicht selbstverständlich, schon gar nicht analytisch. Zum einen ließe sich sicher kunsthistorisch aufzeigen, dass Kreativität infolge einer Kritik am Geniegedanken heute längst nicht mehr den Stellenwert von einst genießt. Zum anderen scheint klar, dass wir weder alle Kunstwerke (im Sinne von Margaret Bodens zur Standardbestimmung von Kreativität avancierten Kriterien) *neu, überraschend* und *wertvoll* finden; vgl. dazu Boden, Margaret A. (1990/2004): „In a Nutshell", in: dies.: *The Creative Mind. Myths and Mechanisms*, Routledge, London, 1–10. So kann ein Gedicht von Brecht auch heute noch eine kraftvolle Kritik am Kapitalismus sein – aber neu und überraschend? Noch ist Kunst damit hinreichend bestimmt, denn auch technische Erfindungen oder klug ausgehandelte Kompromisse können neu, überraschend und wertvoll sein.

[14] Misselhorn (2023), 9.

[15] Dabei beruft man sich oft auf Collingwood, Robin George (1938): *The Principles of Art*, Oxford UP, London. Collingwood betont allerdings, Kunst sei gerade kein Mittel der Darstellung bereits bestehender Emotionen, wie in der KI-Kunst-Kritik oft angenommen wird. Der künstlerische Ausdruck ist für Collingwood vielmehr konstitutiv für die Artikulation von Emotionen. Anders gesagt: Emotionen gewinnen qua künstlerischem Ausdruck an Prägnanz und Gehalt. Insofern erweitern oder verfeinern Kunstwerke unser emotionales Repertoire. Wenn dem so wäre, scheint es allerdings *prima facie* möglich, dass KI-generierte Werke Emotionen artikulieren – wenn auch „blind" –, da die Voraussetzung wegfällt, dass KI diese Emotionen selbst haben muss.

[16] Auch hier steht Margaret Boden Pate: Boden unterscheidet drei Formen von Kreativität: *kombinatorische*, *explorative* und *transformative* Kreativität. Während sie KI durchaus zu den ersten beiden Formen von Kreativität imstande sieht, argwöhnt sie, transformative Kreativität sei womöglich dem Menschen vorbehalten, vgl. erneut Boden (1990/2004). Mit Einschränkungen tendiert Boden mittlerweile dazu, KI auch transformative Kreativität zuzuschreiben, vgl. dazu Boden, Margaret A. (2014): „Creativity and Artifical Intelligence. A Contradiction in

Mit beiden Einwänden wird mehr oder weniger direkt auf bestimmte Fähigkeiten von KI abgehoben, genauer: auf deren Fehlen, sei es auf mangelnde Kreativität oder die Unfähigkeit, Gefühle zu empfinden, was es KI folglich unmöglich machen würde, echte Kunst zu produzieren. Insofern handelt es sich um produktionsästhetische Einwände: Der Kunstanspruch scheitert bereits an den Mitteln und den Verfahren der Herstellung. Ein ebenfalls produktionsästhetisch motiviertes, aber ungleich anspruchsvolleres Argument gegen die Möglichkeit von KI-Kunst entfaltet auch Catrin Misselhorn. Ihren Überlegungen widme ich mich für den Rest dieses Textes.

1.

Wer wie Misselhorn fragt, ob KI Kunst (schaffen, kreieren, hervorbringen) kann, fragt, ob genuin KI-generierte[17] Werke Kunstwerke sein können; ob ein auf digitalen Daten basierender, relativ eigengesetzlicher Rechenprozess einen Output liefern kann, den man als Kunstwerk begreifen darf. Um diese Frage zu beantworten, muss man eine Idee davon haben, was Kunstwerke auszeichnet oder wie man Gegenstände, die Kunstwerke sind, von solchen unterscheidet, die es nicht sind. Man kann auch sagen, man muss die *ästhetische Differenz* zwischen dem bestimmen, was als Kunst gilt, und dem, was nicht als Kunst gilt. Dazu bieten sich bekanntlich drei analytisch unterscheidbare Strategien an: *werkästhetische, rezeptionsästhetische* und eben *produktionsästhetische*.

Wenn die kunstontologische Diskussion bis dato allerdings eines gezeigt hat, dann: Keine dieser Strategien ist allein erfolgversprechend. So leiden Versuche, die ästhetische Differenz von Kunstwerken gegenüber sonstigen Gegenständen werkästhetisch bestimmen zu wollen, u.a. daran, wie im Anschluss an Arthur Danto immer wieder betont wurde, dass viele Kunstwerke sich mit Blick auf ihre materialen Eigenschaften nicht von Alltagsgegenständen unterscheiden.[18] Vieles, was wir heute fraglos als Kunst schätzen, ist nicht oder kaum[19] mehr auf besondere Weise anders gestaltet und gearbeitet als sonstige Gegenstände, die wir nicht für Kunst halten. Man denke nur an Duchamps *Readymades* oder Carl Andres minimalistische Holzbohlen, Granitblöcke und Metallplatten. Bestimmungen von Kunst, die das Besondere der Kunst an einer besonde-

---

Terms?“, in: *The Philosophy of Creativity. New Essays*, hrsg. von Elliot Samuel Paul & Scott Barry Kaufmann, Oxford UP, Oxford, 224–244. Ein Hinweis auf die Kunst- und Literaturgeschichte des Pastiches sollte dieser Kritik eigentlich den Wind aus den Segeln nehmen, macht aber vor allem deutlich, hier werden Kunst und Kreativität kurzgeschlossen, vgl. Anm. 13.

17 Misselhorn unterscheidet zwischen Werken, die *von* KI und solchen, die *mit* KI generiert werden, zwischen genuin KI-generierter und „computerassistierter“ oder „prompt-generierte[r]“ Kunst, vgl. Misselhorn (2023), 21; 57ff. Sie macht klar, dass diese Unterscheidung gradueller Natur ist, da sich immer zeigen lassen wird, dass der Mensch weiterhin seine Hand im Spiel hat, z.B. durch die Auswahl des Trainingsdatensatzes, die Programmierung, das Set-up der technischen Infrastruktur etc. Misselhorn weist aber zurecht daraufhin, dass solche arbeitsteiligen Strukturen kunstgeschichtlich nichts Neues sind und der Möglichkeit der Zuschreibung künstlerischer Leistung auch keinen grundsätzlichen Abbruch tun. Ergänzend könnte man auf Scrutons methodische Verteidigung der Konstruktion eines Idealbegriffs von Photographie zurückgreifen, vgl. Scruton (1984), und analog einen Ideal-Begriff von KI-generierter Kunst konstruieren.

18 Vgl. Danto, Arthur C. (1981/1993): *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, Suhrkamp, Frankfurt/M. Damit ist allerdings weder gesagt, dies gelte für alle Kunstwerke – viele Werke zeichnen sich sehr wohl durch eine einzigartige Gestaltung aus –, noch, die Auseinandersetzung mit den Werkeigenschaften spiele für unseren Umgang mit Kunst keine Rolle. Im Gegenteil: Kunst ist eine wesentlich werkorientierte Praxis. Werke geben den Anstoß zu dieser Praxis und bleiben ihr zentraler Fokus. Daraus folgt allerdings nicht, und nur darauf kommt es hier an, dass sich deswegen vom Werk her, anhand von dessen materialer Verfasstheit entscheiden ließe, ob es sich um Kunst handelt.

19 Es lässt sich natürlich darüber streiten, ob (dem geschulten Sensorium der Kunstkenner:in) nicht doch minimale materiale Differenzen auffallen, die sich gegen Dantos Ununterscheidbarkeitsthese und für die Werkästhetik gelten machen lassen, vgl. dazu u.a. Lüthy, Michael (2006): „Das Ende wovon? Kunsthistorische Anmerkungen zu Dantos These vom Ende der Kunst“, in: *Kunst. Fortschritt. Geschichte*, hrsg. von Christoph Menke & Juliane Rebentisch, Kadmos, Berlin, 57–66.

ren Gestaltung von Kunstwerken festmachen wollen, würden damit einen großen Teil dessen, was heute als Kunst gilt, nicht miterfassen. Das macht diese Strategie unplausibel.[20]

KI-generierte Werke, so Misselhorn, stellen uns vor ein analoges Problem: „Es kommt zu einem vergleichbaren Ununterscheidbarkeitsszenarium, wie Danto es am Beispiel von Warhols *Brillo Box* entwickelt hat. Doch nun geht es nicht mehr darum, dass ein Kunstwerk sich äußerlich nicht mehr von einem Gebrauchsgegenstand unterscheidet. Das Problem besteht vielmehr darin, dass sich ein Artefakt, das zwar aussieht wie ein typisches Kunstwerk, aber keines ist, anscheinend nicht mehr von einem echten Kunstwerk unterscheiden lässt."[21] Auf werkästhetischem Wege, also mit Blick auf die materiale Verfasstheit der KI-generierten Werke, bekomme man diese deshalb nicht aus der Kunstwelt ausquartiert. Es sei ja gerade das Erstaunliche und zugleich Beunruhigende an den KI-generierten Werken, wie erfolgreich sie ihren Kunststatus *faken*, indem sie anmuten wie echte Kunstwerke.

An dieser Darstellung des Problems ist allerdings mindestens Dreierlei schief: *Erstens* kann man es gerade als eine Pointe von Dantos Überlegungen begreifen, dass es so etwas wie „ein typisches Kunstwerk" nicht mehr gibt. Nach Duchamp, Warhol und Co. gibt es keine Limitierungen bezüglich der materialen Realisierung von Kunst mehr. Von einem „typischen Kunstwerk" zu sprechen, klingt daher eigentümlich traditionalistisch – nach Tafelbild, Sonett und bürgerlichem Trauerspiel, was sich angesichts des modernen Pluralismus der Kunst eigentlich verbietet. Die Redeweise suggeriert auch, es gäbe einen relativ fraglosen Bestand von Kunst, dem KI-Werke nachgebildet würden. Zwar ist es sicher richtig, dass sich historisch paradigmatische Kunstwerke und Kunstformate sowie mehr oder weniger stabile Kanons ausbilden. Daraus kann man aber keine kunstontologischen Konsequenzen ziehen oder einen Standardfall von Kunst ableiten, wie Misselhorn das nahelegt. Vielmehr müssen sich auch kanonische und paradigmatische Werke (trotz ihres Nimbus und trotz des Vertrauensvorschusses, den sie genießen) in einem Umfeld, in dem Danto zufolge alles Kunst sein kann, stets neu als Kunst bewähren. Genau deshalb werden Kanons auch in Frage gestellt, umgebildet, und verlieren einst umjubelte Werke ihren Reiz. *Zweitens* funktioniert Misselhorns invertiertes Ununterscheidbarkeitsszenario nur, wenn man schon weiß, dass das KI-Kunstwerk „keines ist" – doch das ist ja die Frage. *Drittens* unterläuft Misselhorn das KI-bedingte Ununterscheidbarkeitsszenario in ihren Beschreibungen konkreter Werke selbst: So gilt ihr z.B. das in ihren Worten sterile Tafelbild-Portrait *Edmond de Belamy* – das erst als Gemälde betrachtet ein Ununterscheidbarkeitsproblem aufwirft – letztlich doch nur als Element oder Requisite einer Performance des französischen Kunstkollektivs *Obvious*. Man kann sagen, das Künstlerische dieses Werkes liegt für sie demnach gerade nicht in dem, was seine Ununterscheidbarkeit zur klassischen Portraitmalerei begründet. Damit aber verschwindet das Problem der Ununterscheidbarkeit.

Aus der Schwierigkeit, KI-generierte Werke anhand von materialen Eigenschaften von echten Kunstwerken zu unterscheiden, zieht Misselhorn jedenfalls folgende Konsequenz: Werkästhetische Bestimmungen von Kunst müssen mit rezeptionsästhetischen Bestimmungen von Kunst zusammengedacht werden. Und diesen theoretischen Zug kann man mitgehen, auch ungeachtet der Einwände gegen das einigermaßen schiefe Update von Danto.

Die Verbindung von werk- und rezeptionsästhetischen Überlegungen nimmt bei Misselhorn folgende, in weiten Teilen überzeugende Gestalt an: (1) Kunstwerke sind die besonderen Gegenstände, die sie sind, nur deshalb, weil wir uns auf eine besondere Weise mit ihnen auseinandersetzen. Genauer: Es ist wesentlich für Kunstwerke, dass sie zum Gegenstand von Interpretationen werden. Zum Umgang mit Kunstwerken gehört es entscheidend dazu, dass Rezipient:innen versuchen, Sinn aus dem zu machen, was sich ihnen an materialen Konfigurationen darbietet. (2)

---

[20] Andere grundsätzliche Einwände gegen werk- und rezeptionsästhetische Bestimmungen von Kunst finden sich u.a. in Bertram, Georg W. (2017): „Was ist Kunst? Skizze zu einer Ontologie der Kunst", in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Vol. 62 (1), 77–94.

[21] Misselhorn (2023), 25.

Dies ist wiederum deshalb so, weil Kunstwerke ihre Bedeutung (das, worüber sie sind oder das, was sie thematisieren) nicht einfach umstandslos preisgeben, sondern indirekt „in Form einer Metapher", bei der „das Wesentliche ungesagt bleibt und erschlossen werden muss."[22] (3) Zudem ist dieses Wesentliche, das Kunstwerke zu verstehen geben, nicht einfach ein „Sachverhalt […], sondern Ausdruck einer Art und Weise die Welt zu sehen."[23] So drücken sich in der spezifischen Wortwahl eines Romans oder in dem Anteil, in dem Protagonisten und Antagonisten eines Dramas zu Wort kommen, spezifische (z.B. wertende) Haltungen zu den im Roman geschilderten Ereignissen oder den im Drama verhandelten Themen aus; oder ein bestimmtes malerisches Sujet, z.B. ein Badeakt, erhält durch eine bestimmte Farbpalette, die Perspektive und den Ausschnitt, in dem (meist) die Badende gezeigt wird, eine spezifische ethische Valenz, kann z.B. eher zu einem lüsternem Voyeurismus oder zu einem verschämt-verliebten Blick einladen.[24]

Wichtig ist, die kunstontologische Pointe dieser Überlegungen richtig zu verstehen. Es ist nämlich nicht gemeint, dass wir es mit Kunstwerken zu tun bekommen, die dann auch noch interpretiert oder in einem zweiten Schritt auf ihren Sinn hin befragt werden. Vielmehr ist es die erst in Interpretationen zutage tretende hermeneutische Dimension, der Umstand, dass sich bestimmte Gegenstände in unserer Auseinandersetzung als in einer spezifischen Weise als bedeutungsvoll erweisen, der diese Gegenstände zu Kunstwerken macht: „[N]ichts [ist] ein Kunstwerk ohne eine Interpretation, die es als solches konstituiert"[25], heißt es entsprechend bei Danto. Das Kunstwerk-Sein eines Gegenstandes ergibt sich nur relativ oder in Abhängigkeit zu Interpretationspraktiken. Noch einmal anders gesagt: Erst im Zuge unserer interpretativen Auseinandersetzungen erweisen sich bestimmte Gegenstände als Kunstwerke, als jene besonderen Gegenstände, die, wie Misselhorn sagt, einen „Gehalt höherer Ordnung"[26] besitzen – oder eben auch nicht. Denn mit dieser interpretationstheoretischen Bestimmung von Kunst ist zugleich die Möglichkeit eröffnet, dass Werke im Zuge von interpretativen Aktivitäten für uns stumm bleiben. Sie sagen uns dann nichts, geben uns nichts zu verstehen, lassen uns auf eine unproduktive Weise ratlos zurück. In diesem Sinne ist der Kunststatus eines Werkes, wie ich oben bereits sagte, unabgesichert oder prekär. Es ist nie garantiert, dass gehaltvolle Interpretationen eines Werkes zustande kommen.

Der Hinweis auf den prekären Status von Kunstwerken ist aber noch aus einem anderen Grund wichtig: Misselhorn scheint mir nämlich die Rolle von Interpretationen an einer späteren Stelle ihres Essays zu überzeichnen. Sie behauptet dort, dass „Interpretationen […] materielle Objekte in Kunstwerke verwandeln"[27] würden. Das aber lädt zu dem Missverständnis ein, Kunst läge, wie man so sagt, im Auge der Betrachter:innen. Rezipient:innen stünde es gewissermaßen frei, Verständnisse, Bedeutungen, Sinn auf die Gegenstände zu *projizieren* und sie auf diese Weise in den Stand von Kunstwerken zu erheben. Der Kunststatus eines Werkes wäre damit nicht nur von den Launen seiner Interpret:innen, sondern überhaupt von äußerlich zu ihm hinzutretenden Sinnzuschreibungen abhängig. Doch so wenig wie der Kunstwille der Künstler:innen, noch das kunstfertig gearbeitete Werk qua Material und Gestaltung garantieren können, dass sich für Rezipient:innen entsprechende Sinnerfahrungen einstellen, obliegt es dem Belieben von Rezipient:innen, Werke mit einem höheren Gehalt oder Sinn auszustatten. Vielmehr sind unsere interpretativen Aktivitäten an der materialen Gestalt der Werke orientiert, nehmen von dort ihren Ausgang und bleiben auf diese verwiesen. Wir binden unsere Interpretationen an die Beschrei-

---

22 Misselhorn (2023), 19.

23 Ebd.

24 Vgl. dazu Gaut, Berys (2007): *Art, Emotion and Ethics*, Oxford UP, Oxford. Vor dem Hintergrund der Frage, inwiefern wir Kunstwerke auch moralisch bewerten und was es eigentlich ist, das wir an Kunstwerken moralisch bewerten, liefert Gaut eine m.E. sehr überzeugende Erläuterung dessen, was bei Danto mit Stil oder Sichtweise gemeint ist.

25 Danto (1981/1993), 208.

26 Misselhorn (2023), 20.

27 Ebd., 35.

bung der spezifischen Farbpalette eines Gemäldes zurück, beziehen uns im Verstehen auf bestimmte Passagen eines Romans, nennen einzelne Szenen oder Einstellungen von Filmen als Belege für unsere Deutungen und dergleichen mehr.

Doch so zutreffend das für unserem Umgang mit Kunst ist, so offenkundig ist es auch noch nicht kunstspezifisch: Behördenschreiben, religiöse Texte oder prähistorische Höhlengemälde versuchen wir ganz ähnlich zu verstehen. Wir fragen uns auch bei diesen nicht-künstlerischen Gegenständen, was sie eigentlich besagen oder darstellen, ob das Schreiben von einer Ablehnung eines Bauantrages handelt oder ihm stattgibt, ob die Jagdszene einen Jagderfolg feiert oder allererst heraufbeschwören soll, und rekurrieren dafür immer wieder auf die spezifische Wortwahl, die malerische Gestaltung etc. Kurzum: Es gibt Gegenstände mit einer ähnlich opaken Sinnschicht, die wir deshalb keineswegs schon als Kunstwerke betrachten. Interpretationsbedürftigkeit allein begründet die ästhetische Differenz von Kunstwerken gegenüber nicht-künstlerischen Gegenständen also nicht.

Aus diesem Grund ergänzt Misselhorn als vorletzten Baustein ihres Kunstbegriffs, (4) man müsse die Bedeutung von Kunstwerken als wesentlich „verkörpert“[28] begreifen. Misselhorn führt diese Idee nicht im Detail aus. Man muss sie m.E. wie folgt verstehen: Anders als in Gestalt seiner je spezifischen materialen Verkörperung ist die Bedeutung eines Kunstwerkes nicht zugänglich. Will man verstehen, worüber ein Kunstwerk ist, führt kein Weg an einer Auseinandersetzung mit dem Werk in seiner spezifisch materialen Verfasstheit vorbei. Wir müssen uns sehend auf die bildlichen Konfigurationen von Formen und Farben einlassen, wir müssen uns der Dauer eines Konzertes aussetzen oder mit Tänzer:innen leiblich das immer wärmer werdende Studio teilen, um überhaupt in die Lage zu kommen, verstehen zu können, worum es in diesem oder jenem Werk geht. In diesem Sinne betont Misselhorn: „Auch die beste Interpretation [lies: Kunstkritik im Feuilleton, kunstwissenschaftliche Analyse etc., CK] kann deshalb die Erfahrung des einzigartigen Kunstwerks nicht ersetzen. Man muss es selbst erleben.“[29] Während sich der Gehalt oder die Bedeutung eines Amtsschreibens bei gleichbleibender Bedeutung eben sehr wohl in anderer Gestalt realisieren ließe (zumindest hoffe ich das und habe dies verschiedenen Behörden auch mitgeteilt), ist dies etwa bei einem Gedicht nicht möglich. Wer hier Worte austauscht oder Passagen umstellt, macht aus dem Werk ein anderes Werk mit einer anderen Bedeutung. Dies lässt sich auch noch einmal gut damit in Verbindung bringen, dass das Wesentliche, was es an Kunstwerken zu verstehen gibt, wie Misselhorn sagt, *eine bestimmte Weise ist, die Welt zu sehen oder zu zeigen*. Denn so trivial, weil unendlich oft ein Schiff auf hoher See schon gemalt oder ein Ehestreit literarisch geschildert sein mag, es ist das *Wie* der Ausführung dieses Seestücks oder dieser Szene, was uns immer wieder von Neuem faszinieren kann; und das *Wie* ist eben an die spezifische malerische oder literarische Realisierung gebunden.

Wie gesagt verfolgt Misselhorn diese verkörperungstheoretischen Überlegungen nicht weiter – und zwar, wie ich meine, aus einem strategischen Grund: Sie spielt die Relevanz des konkreten, materialen Kunstwerks für die Interpretation tendenziell herunter oder übergeht die Konsequenzen der Verkörperungsthese, wie ich sie eben umrissen habe, um das Moment der Autorschaft aufwerten zu können. Denn für ihr Argument gegen die Möglichkeit von KI-Kunst spielen die realen Autor:innen, Künstler:innen, Urheber:innen der zu interpretierenden Werke, respektive deren Intentionen eine zentrale Rolle – das ist das fünfte Element ihres Kunstbegriffs. Und diese Intentionen gehören gewissermaßen zum Paratext der Werke.

---

[28] Ebd., 19.

[29] Ebd. Damit deutet Misselhorn immerhin an, dass ein Werk interpretieren nicht nur meint, Überzeugungen über das Werk auszubilden, sondern dieses etwa auch leiblich oder affektiv zu erkunden. Allerdings macht sie damit, ebenso wie mit der Verkörperungsthese, nicht ernst, sondern bleibt einem eher kognitivistischen Interpretationsverständnis und einem kognitivistischen Begriff von Bedeutung verhaftet, was ihrem kunst- und bedeutungstheoretischen Intentionalismus in die Karten spielt oder geschuldet ist.

Doch nicht nur das. Am Ende des ersten Kapitels, in dem Misselhorn ihren Kunstbegriff entfaltet, behauptet sie geradeheraus, das KI-generierte Gemälde (nicht die Performance) *Edmond de Belamy* verkörpere keinen Gehalt höherer Ordnung, bringe keine „gewisse Sichtweise zum Ausdruck“[30], wie es für ein Kunstwerk aber nötig sei. Dabei lässt sie eigentümlich im Unklaren, ob dies bloß ihr Eindruck, ihr ästhetisches Urteil über das Werk ist, oder ob dies grundsätzlich etwas mit der „Programmierung und den Trainingsdaten“[31] sowie dem Umstand, dass *Edmond de Belamy* GAN-generiert ist, zu tun hat. Als Beitrag zu einer kunstkritischen Diskussion dieses Werkes wäre eine solche Äußerung vollkommen legitim und vermutlich sogar zutreffend. Als ein aus bestimmten Kunstkriterien abgeleitetes Urteil über ein konkretes Werk hängt die Konklusion natürlich noch vollkommen in der Luft, da die eigentliche Prämisse des Arguments noch fehlt: die vermeintlich bedeutungskonstituierende Funktion der Intentionen der Künstler:innen. Diese Prämisse soll erst das zweite Kapitel ihres Essays liefern. Dazu komme ich jetzt.

2.

Misselhorn sieht sich im Anschluss an ihren Verriss von *Edmond de Belamy* und im Übergang zum zweiten Kapitel ihres Essays zu der Frage gedrängt, ob die Fähigkeit „genuine Kunst zu schaffen [lies: Werke, die eine Weltsicht o.ä. zum Ausdruck bringen, CK] […] zwingend an menschliche Subjektivität geknüpft ist.“[32] Diese Frage drängt sich im Anschluss an die Diskussion von *Edmond de Belamy* allerdings nur auf, wenn man KI schon im Verdacht hat, keine Kunst produzieren zu können. Andernfalls könnte man *Edmond de Belamy* einfach für ein misslungenes Werk halten, wie so viele andere (menschengemachte) Werke es ja auch sind. Aber darum soll es an dieser Stelle nicht gehen.

Entscheidender ist, dass Misselhorn im zweiten Kapitel das Thema zu wechseln scheint: Ging es ihr eben noch um Kunstontologie, d.h. um die Frage, woran man festmachen kann, was ein Kunstwerk ist, steht nunmehr die Frage im Fokus, wie man zwei augenscheinlich identische Kunstwerke (!) voneinander unterscheiden kann. Anders gesagt: Das Ununterscheidbarkeitsszenario wird von Misselhorn unter Rekurs auf Beispiele der *Appropriation Art* oder den von Jorge Luis Borges erdachten fiktiven Autor *Pierre Menard*, der Cervantes‘ *Don Quijote* Wort für Wort erneut schreibt, noch einmal *kunstintern* diskutiert. Die Frage lautet nun, wie man begründen kann, dass Menards Text – obwohl wortgleich – ein anderes literarisches Kunstwerk ist als der Text von Cervantes, oder woran es liegt, dass die Photographien von Walker Evans, die Sherrie Levine später noch einmal abfotografierte und ausstellte, unterschiedliche Bedeutungen haben und damit unterschiedliche Kunstwerke sind. Die Ausgangsfrage, was Kunst zu Kunst macht, oder ob es sich bei solchen „Kopien“ überhaupt um Kunstwerke handeln kann, taucht schlicht nicht mehr auf. Sie ist vielmehr immer schon positiv entschieden.

Doch wird im Verlauf von Misselhorns Ausführungen schnell klar, worauf sie hinaus will: nämlich darauf, dass sich die Identität dieser ansonsten in allen Hinsichten gleichgearteten Werke nur unter Rekurs auf die unterschiedlichen Intentionen oder Absichten der Künstler:innen bestimmen lasse, die diese Werke geschaffen haben. Genauer: Es sollen die Intentionen der Künstler:innen sein, die den „höheren Gehalt“ der Kunstwerke konstituieren und den wir uns in Interpretationen erschließen. In diesem Sinne verfolgt z.B. Sherrie Levine mit ihren Photographien andere Absichten als Walker Evans – Evans will die Folgen der Wirtschaftskrise nach dem US-Börsencrash von 1929 dokumentieren, Levine hingegen vielleicht eher Fragen von künstlerischer Autorschaft und künstlerischem Eigentum verhandeln – und ergo haben Levines Photographien eine andere Bedeutung, was sie zu einem anderen, neuen Kunstwerk macht. Mit den Worten von

[30] Misselhorn (2023), 30.
[31] Ebd., 31f.
[32] Ebd., 32.

Misselhorn: „Wesentlich ist […], dass es [Levines Kunstwerk, CK] eine andere Bedeutung hat und somit anders interpretiert werden muss.“[33] Das ist der erste Schritt ihrer Argumentation.

Was für Evans/Levine oder Cervantes/Menard gilt, soll nach Misselhorn aber auch für alle anderen Kunstwerke gelten: Interpretationen des Sinns oder Verständnisse des „höheren Gehalts“ von Kunstwerken seien von den Intentionen der Künstler:innen oder der Autor:innen der Werke her zu explizieren. Das ist der zweite Schritt ihrer Argumentation. Hier begründet sich auch, warum ich Misselhorns Überlegungen als produktionsästhetisch begreife, obwohl diese sich in aller Länge und Breite Fragen der Interpretation widmen: Es ist nämlich der Initialmoment der Genese des Kunstwerkes, die Absicht der Künstler:in, die jede Interpretation nach Misselhorn informiert. Die Bedeutung und der Kunststatus eines Werkes konstituieren sich damit strenggenommen nicht erst im Zuge von Interpretationen – das wäre eine klassische Interpretationstheorie von Kunst – sondern Interpretationen entdecken und erschließen eher nachträglich, was mit den vorgängigen Intentionen der Künstler:innen schon festgelegt ist. Genau das versucht Misselhorn dann KI-kritisch auszubeuten.

Im dritten, entscheidenden Schritt ihrer Argumentation will sie nämlich zeigen, dass die bedeutungskonstituierende Autor:inneninstanz bei KI-generierten Werken notwendig „leer“ bleibt. Dies deshalb, da KI keine Intentionen haben kann wie ein menschliches Subjekt. Folglich ließen sich KI-generierte Werke nicht gehaltvoll interpretieren und können damit gemäß ihres oben erläuterten interpretationstheoretischen Kunstbegriffs keine Kunstwerke sein.[34] Den Kern ihres Kunstbegriffs bilden also die Absichten, die Künstler:innen mit ihren Werken verfolgen und die man sich erschließen muss, wenn die Auseinandersetzung mit einem Gegenstand eine Auseinandersetzung mit einem Kunstwerk sein soll. In diesem Sinne entscheidet sich für Misselhorn der Kunststatus eines Werkes, wenn auch nur aus Interpretationsperspektive zugänglich, an einem zentralen Moment der Genese, der Produktion des Werkes: an den Absichten der Künstler:innen.

Bevor ich mir Misselhorns bedeutungstheoretisches Argument im Detail anschaue, möchte ich aber schon jetzt Zweifel anmelden, dass diese Argumentation überhaupt zielführend, geschweige denn alternativlos ist. Folgende Fragen drängen sich auf:

(1) Lässt sich der Spezialfall (vermeintlich) identischer Kunstwerke überhaupt verallgemeinern? Zeigen uns die exzentrischen Grenzfälle tatsächlich etwas, das für alle Kunstwerke einschlägig ist? Ist es nicht vielmehr so, dass die Probleme, die sich laut Misselhorn bei der Unterscheidung z.B. von Menards und Cervantes’ *Don Quijote* stellen, bei anderen Kunstwerken überhaupt nicht auftreten? Wir haben doch in der Regel keine Probleme, Kunstwerke auseinanderzuhalten. Schon die materialen Differenzen zwischen verschiedenen Werken sind meist groß genug und sie sind auch stilistisch und thematisch meist einzigartig genug, um keine Zweifel

---

[33] Ebd., 35.

[34] Misselhorns Position changiert m.E. zwischen interpretationstheoretischen und intentionalistischen Bestimmungen von Kunst. Denn wenn sich bereits mit den Intentionen etwas Wesentliches für den Kunststatus von Werken entscheidet, kommen interpretationstheoretische Bestimmungen gewissermaßen immer zu spät. Und: Wer zeigt, dass KI keine Kunst kann, weil KI keine Intentionen haben kann, hat damit noch nicht gezeigt, dass nur Menschen Kunst können (Stichwort: wesentlich menschlicher Faktor der Kunstpraxis). Dafür müsste man zusätzlich zeigen, dass nur Menschen Intentionen haben können, was Misselhorn meines Wissens nicht leistet. Sie legt sich die Latte allerdings noch ungleich höher, indem sie nicht genau zwischen *Intentionen*, im Sinne von Sprecher:innen- oder Künstler:innen-Absichten oder von ‚etwas meinen‘, und *intentionalen Zuständen*, im Sinne von gerichteten, objektbezogenen geistigen Zuständen unterscheidet. So schreibt sie: „Kunstwerke sind ebenso wie sprachliche Äußerungen als Ergebnis von Handlungen anzusehen, die intentionale Zustände wie Wünsche, Gedanken, Meinungen, Erfahrungen und Emotionen ausdrücken.“ (ebd., 39) Aber: Zu verstehen, z.B. welche Emotionen einer Künstler:in in einem Werk zum Ausdruck kommen, und zu verstehen, dass die Künstler:in z.B. die Intention hat, uns mit dem Werk emotional aufzurütteln, ist nicht dasselbe. Und nicht wenige Philosoph:innen sind ja der Ansicht, dass z.B. auch Tiere intentionale Zustände haben können, z.B. Searle, John: „Animal Minds“ (1994), in: *Midwest Studies in Philosophy*, Vol. XIX, 206–219 sowie Wild, Markus (2021): „Intentionalität und Empfindung bei Tieren“, in: *Mensch – Tier – Gott. Interdisziplinäre Annäherungen an eine christliche Tierethik*, hrsg. von Martin M. Lintner, Nomos, Baden-Baden, 113–136.

aufkommen zu lassen, mit welchem Werk wir es zu tun haben. Cézanne mag dem Mont Sainte-Victoire dutzende Studien und Gemälde gewidmet haben. Wir können sie – wenn wir sie denn überhaupt als einzelne Werke auffassen – gut auseinanderhalten. Was sich im Fall Menard sozusagen als letzte Ausflucht aufdrängt – der Rekurs auf die Autorintention – ist bei den meisten Werken nicht nötig; jedenfalls nicht, wenn es darum geht, die Werke zu identifizieren und von anderen Werken abzugrenzen. Dafür können wir uns an offenkundige und gut zugängliche Informationen halten, wie eben die Gestalt der Werke, ihre Titel etc.

(2) Führen uns Misselhorns Beispiele ununterscheidbarer Kunstwerke nicht auf thematisch falsche Fährten? Auch Misselhorn geht es ja nicht im engeren Sinne um das Problem der Identifikation von Kunstwerken. Vielmehr sollen solche Identifikationsprobleme die Relevanz von Autor:innen-Intentionen für die Konstitution der Bedeutung von Kunstwerken deutlich machen. Das Besondere im Falle von Menard und Co.: Hier stellen Identifikation und Bedeutung gewissermaßen zwei Seiten desselben Problems dar, da eben der einzige „greifbare" Unterschied zwischen Menards und Cervantes' *Don Quijote* oder zwischen Evans' und Levines Photographien laut Misselhorn in der Bedeutung der Werke liegt, die wiederum nur qua Rekurs auf die unterschiedlichen Intentionen der Künstler:innen zu erschließen sei. Man könnte auch sagen: Das Einzige, was diese Werke unterscheidet, sind die Absichten, aus denen sie hervorgegangen sind. Doch das ist natürlich keineswegs bei allen, vermutlich sogar bei den wenigsten Kunstwerken der Fall. Nicht nur haben wir es in der Regel mit einzigartig gestalteten Werken zu tun, an deren Gestaltung wir uns halten können, um der Bedeutung auf die Spur zu kommen. Oder stärker noch: Nimmt man die Verkörperungsthese ernst, die wir oben diskutiert haben, *müssen* wir unsere Interpretation auch von den Werken her entfalten oder an diese zurückbinden, um nicht an dem je konkreten Werk vorbei oder über dieses hinweg irgendwelche Bedeutungen *zu konstruieren* oder äußerlich auf die Werke *zu projizieren*. Oder umgekehrt gesprochen: Wenn Künstler:innen-Intentionen in der Weise maßgeblich wären, wie Misselhorn nahelegt, ließe sich am Ende durch das Kunstwerk kürzen. Im besten Falle fragt man dann einfach die Künstler:in, was sie wollte oder meinte oder erschlösse sich dies aus sonstigen paratextuellen Informationen. Das wäre eine absurde Konsequenz und kann eigentlich auch von Misselhorn so nicht gemeint sein.

Doch selbst wenn sie zu Recht betont, dass wir Werke im Zuge von Interpretationen *kontextualisieren*, oder wenn sie zu Recht darauf besteht, dass z.B. der Rekurs auf biographische Informationen über Künstler:innen ein legitimer Zug beim Interpretieren sein kann, folgt daraus nicht, dass „[o]hne Rekurs auf den Autor [und seine Intentionen, CK] die Identität [und Bedeutung, CK] des Werkes unbestimmt [bleibt]."[35] Denn selbst dann, wenn wir das Werk außen vor lassen und zusätzlich annehmen, wir wüssten nichts über die Absichten der Künstler:innen – was ja gar nicht so selten der Fall ist – stehen wir nicht auf verlorenem Posten: Wir wissen das eine oder andere über die künstlerische Epoche und die Zeit, in der die Werke entstanden sind. Wir lesen im Katalog zur Ausstellung etwas über den Stil oder hören etwas über die Skandale, die das Werk vielleicht provoziert haben mag. Wir hören andere über die Werke reden und diese interpretieren etc. Das alles (und noch viel mehr)[36] spielt in unsere Interpretationen hinein.

(3) Zuletzt liegt die Frage nahe, ob Misselhorn ihre eigenen Beispiele vielleicht missversteht. Gibt es nicht auch hier schon genug Differenzen, unabhängig von den Autor:innen-Intentionen, an die man sich halten kann, sowohl was die Identifizierung als auch was die Interpretation der Werke angeht? Ist es nicht so, dass Misselhorn das künstlerische Material dieser Werke eigentümlich unhistorisch, gewissermaßen blank sensualistisch fasst, als schiere, bedeutungslose Ansammlung von Farben, Klängen, Formen etc.? Und sprechen die Beispiele, die sie selbst anführt, nicht eine ganz andere Sprache? Es ist doch eher so, dass den Worten, Absätzen, Satzstellungen

---

35 Misselhorn (2023), 44.

36 Wie multimodal interpretative Aktivitäten sind, zeigt Bertram, Georg W. (2014): *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Suhrkamp, Berlin; bes. Abschnitt 3.5.: „Interpretative Aktivitäten in der Auseinandersetzung mit Kunstwerken", 121–131.

von Menards *Don Quijote* oder den Graustufen, der Körnung, dem gewählten Ausschnitt der Photographien von Levines *After Walker Evans* immer schon Cervantes' *Don Quijote* und Walker Evans' Originalphotographien eingeschrieben sind. Anders gesagt: Wir sehen Levine mit Augen, die Evans schon gesehen haben, wir lesen Menard mit Cervantes auf den Lippen. Die späteren Werke sind mit der Kunstgeschichte imprägniert, die ihnen vorausliegt; und sie sind überdies Werke einer anderen Zeit, die andere Themen, Konflikte, Fragen, Interessen, Werte hat. Wir haben es nicht einfach mit rein sinnlichen Qualitäten zu tun. Sondern das Material hat, wie man in Anlehnung an Adorno sagen könnte, einen je besonderen „geistigen Stand", und mutet daher auch jeweils anders an und wird von uns anders verstanden. Ein Ritterroman liest sich kurz nach dem Niedergang des realen Rittertums Anfang des 16. Jahrhunderts eben merklich anders als im 20. Jahrhundert. Von Ununterscheidbarkeit ist hier weit und breit keine Spur. Nicht umsonst kann der Erzähler in Borges' Geschichte urteilen, dass „Cervantes das zu seiner Zeit geläufige Spanisch unbefangen schreibe", wohingegen „Menards Stil archaisierend wirke" und dass Menard auf das „gegenwärtige Spanien, das Ursprungsland der *Carmen* aus George Bizets […] gleichnamiger Oper [Bezug nehme], die aber erst nach Cervantes' Zeit aufgeführt wurde."[37] Aber um all das sagen zu können und beim Lesen bemerken zu können, muss man nirgends darauf abheben, dass Menard tatsächlich archaisierend schreiben oder solche Bezüge stiften wollte, also die Intention dazu hatte.

Die Werke stehen, wenn sie von uns interpretiert werden, vielmehr von sich aus in unterschiedlichen Zusammenhängen – und das kommt bereits in der sinnlich-affektiven Wahrnehmung und Erkundung der Werke zum Tragen. Allein schon dadurch gewinnen diese Werke für uns (unterschiedliche) Bedeutungen.

Um nicht missverstanden zu werden: Rekurse auf die Intentionen der Künstler:innen sind natürlich immer möglich und werden auch zu anderen Verständnissen der Werke beitragen. Das kann so weit gehen, dass im Lichte solcher Informationen, Kunstwerke ganz andere werden. So kann man sich vielleicht fragen, ob die Enthüllungen über die familiären Abgründe im Leben von Alice Munro nicht ein derart neues Licht auf einige ihrer Kurzgeschichten werfen, dass sie in dieser Perspektive ganz andere Werke werden. Aber, und darauf kommt es mir hier an, solche Rekurse sind keineswegs notwendig, um überhaupt Bedeutungen zu erschließen, und folglich nicht nötig um im Sinne von Misselhorn Kunstwerke in ihrem Kunststatus zu konstituieren.

Diese Fragen und Einwände formulieren offensichtlich schon eine Alternative zu Misselhorns Idee einer wesentlichen Intentionenabhängigkeit der Bedeutung von Kunstwerken. Es zeigt sich, dass der Rekurs auf die Intentionen von Künstler:innen keineswegs die einzige, nicht einmal die naheliegende Möglichkeit ist, um Werke gehaltvoll zu interpretieren. Diese Alternative wird aber vermutlich umso attraktiver, wenn man zusätzlich zeigen kann, warum Misselhorns *kunsttheoretischer Intentionalismus* auch in sich nicht stimmig ist. Dazu komme ich jetzt, bevor ich abschließend meine Schlussfolgerungen für die Frage nach der Möglichkeit von KI-Kunst ziehe.

3.

Zur Erinnerung: Misselhorn behauptet, KI-generierte Werke könnten keine Kunstwerke sein, weil sie ohne Intentionen geschaffen werden. Der erste Schritt ihrer Argumentation ist es, zu zeigen, die Bedeutung von Kunstwerken muss von den Intentionen der Künstler:innen her expliziert werden. Der zweite Schritt – zu zeigen, dass KI keine Intentionen hat oder haben kann – greift erst dann, wenn der intentionalistische Begriff künstlerischer Bedeutung plausibel gemacht werden kann. Und genau das gelingt Misselhorn meines Erachtens nicht.

Misselhorn beginnt damit, dass sie sagt: „Grundsätzlich liegen nichtnatürlicher Bedeutung die Intentionen von Subjekten zugrunde."[38] Um zu erklären, was damit gemeint ist, beruft sie sich

[37] Misselhorn (2023), 34.
[38] Ebd., 36.

ausdrücklich auf die sprachphilosophischen oder bedeutungstheoretischen Arbeiten von Paul Herbert Grice.[39] Grice, dessen Position als *semantischer Intentionalismus* bezeichnet werden kann, versucht ganz grundsätzlich zu klären, was das eigentlich ist, die Bedeutung von sprachlichen Ausdrücken und Sprechakten. Er verfolgt, wie Max Black es formuliert, „an ambitious program for clarifying some fundamental features of the complex and diverse phenomena, that we lump together […] under the rubrics of speech and language."[40] Misselhorns Anspruch könnte man ganz analog verstehen: Sie versucht zu klären, was das eigentlich ist, der „höhere Gehalt", die Bedeutung von Kunstwerken.

Grice's Idee ist es, das ominöse Phänomen der Bedeutung oder des bedeutungsvollen Sprechens auf die Intentionen oder die Absichten zurückzuführen, die die Sprecher:innen haben, die sprachliche Ausdrücke verwenden oder Sprechakte vollziehen. Man kann auch sagen, die Bedeutung sprachlicher Ausdrücke und von Sprechakten ist für Grice das, was die Sprecher:innen mit diesen Ausdrücken oder Sprechakten *meinen*. Etwas meinen oder beim Sprechen eine kommunikative Absicht oder Intention zu verfolgen, ist der Grundbegriff von Grice's Bedeutungstheorie. Mit diesem Begriff glaubt er erklären zu können, was sprachliche Bedeutung ist.

Für Grice ist es entscheidend, dass sich solche Sprecher:innen-Intentionen unabhängig von Sprache explizieren lassen. Anders gesagt: Wir können etwas meinen, eine bestimmte kommunikative Absicht haben, ohne dass dafür bereits Sprache im Spiel sein muss. Sprecher:innen müssen sich nach Grice nicht einmal in einer sprachlich erschlossenen Welt bewegen oder in eine Sprache inkulturiert sein, um etwas meinen zu können. Anders gesagt: Meinen ist weder sozusagen stummes Sprechen in unserem Kopf, das sich dann noch einmal für andere vernehmbar manifestiert, wenn wir aussprechen oder aufschreiben, was wir meinen. Noch ist es nötig, dass, wer etwas meint oder eine Intention hat, zur Ausbildung dieser Intention irgendwie mit Sprache in Berührung gekommen sein muss. Meinen ist vielmehr ein gänzlich sprachunabhängiges Phänomen. Genau deshalb kann es zur Erklärung von sprachlicher Bedeutung herangezogen werden. In diesem Sinne ist Grice's Theorie *reduktionistisch* zu nennen: Sie versucht, sprachliche Bedeutung auf etwas Vor- und Nichtsprachliches zurückzuführen. Dieses Etwas-Meinen oder Intentionen-Haben ist das Ursprünglichere gegenüber der Sprache.

Für Misselhorn scheint Grice's Bedeutungstheorie zunächst deshalb attraktiv, weil diese Theorie es einem erlaubt, Bedeutung ohne Rekurs auf so etwas wie (sprachliche) Konventionen zu erklären.[41] Denn bei Kunstwerken – sprachlich oder nicht –, so Misselhorn, handelt es sich gemeinhin um derart idiosynkratische Äußerungen oder Bedeutungsträger, dass es hier selten weiterhilft, sich für Interpretationen auf konventionelle Ausdrucks- oder Darstellungsweisen zu berufen. Zwar können Konventionen – z.B. Genrekonventionen, gängige Ausdrucksweisen, Regeln der perspektivischen Darstellung, harmonische „Gesetzmäßigkeiten" etc. – eine Rolle in Interpretationen spielen. Aber wer Kunstwerke nur als Instanziierungen solcher konventionell geregelten Ausdrucksweisen versteht, verpasst gerade ihren „höheren Gehalt", ihre je spezifische „Art und Weise, die Welt zu sehen." Dieser Umstand lässt sich noch einmal gut mit einem Aus-

---

[39] Ebd., 35ff. Vgl. dazu vor allem Grice, Herbert Paul (1957): „Meaning", in: *The Philosophical Review,* Vol. 66 (3), Duke UP, Durham (North Carolina), 377–388; ders. (1968): „Utterer's Meaning, Sentence-Meaning and Word-Meaning", in: *Foundations of Language,* Vol 4. (3), Springer, Berlin, 225–242 sowie ders. (1969): „Utterer's Meaning and Intentions", in: *Philosophical Review*, Duke UP, Durham (North Carolina), Vol. 78 (2), 147–177.

[40] Black, Max (1973): „Meaning and Intention. An Examination of Grice's Views", in: *New Literary History*, Vol. 4(2), 257f.

[41] Vgl. dazu Bertram, Georg W. (2011): *Sprachphilosophie zur Einführung*, Junius, Hamburg, Kap. 6. Bertram deutet auch an, dass Grice seinen theoretischen Grundbegriff der Intention wiederum in Begriffen neuronaler Zustände zu explizieren versucht. Dann aber scheint mir Grice letztlich der vollkommen falsche Gewährsmann für eine Absage an KI-Kunst im Stile von Misselhorn zu sein – denn: Wäre nicht eine gelingende Rückführung von Intentionen auf neuronale Zustände etwas, dass es gerade aussichtsreich machte, dass auch *Künstliche Neuronale Netzwerke* Intentionen emulieren können?

druck von Umberto Eco fassen. Der meint, Kunstwerke bildeten in der je besonderen Anlage und Konstellation ihrer (sprachlichen, bildlichen, musikalischen, tänzerischen etc.) Elemente ein einzigartiges, das jeweilige Werk durchziehendes „strukturale[s] Schema“ oder einen „Idiolekt“ aus, der wesentlich dafür ist, was uns das Werk zu sagen hat.[42] Diesen Idiolekt muss erfassen, wer verstehen will, worüber ein Kunstwerk ist. In diesem Sinne schreibt auch Misselhorn: „der Bedeutungsgehalt höherer Ordnung, der wesentlich für Kunstwerke ist, lässt sich […] nicht mit Hilfe von Konventionen verstehen.“[43]

Stattdessen gelte es (Ecos Hinweise auf die *Strukturen des Werkes* ignorierend), die Bedeutung von Kunstwerken auf die individuellen Intentionen der Künstler:innen zurückzuführen; ganz so, wie Grice die Bedeutung sprachlicher Äußerungen auf die individuellen Sprecher:innen-Intentionen zurückführt: „Wir können […] die Bedeutung eines Kunstwerkes nur interpretieren, wenn wir die ihm zugrundeliegenden intentionalen Zustände [sic!, vgl. Anm. 34] [der Künstler:innen, CK] nachvollziehen können, …“[44]

Doch spätestens ab hier gerät Misselhorns Berufung auf Grice in Widersprüche, sodass ihr Argument letztlich scheitert. Denn Misselhorn führt diesen Satz fort, indem sie schreibt: „aber diese [intentionalen Zustände, CK] erschließen sich uns nur, sofern wir verstehen, was das Kunstwerk ausdrücken soll.“[45] Würde Misselhorn Grice treu folgen, ließe sich genau das aber nicht mehr sagen: Vielmehr ist es ja der Anspruch des Grice’schen Intentionalismus, die Bedeutung von sprachlichen Ausdrücken unter Rekurs auf sprachunabhängig konstituierte Intentionen zu explizieren. Nun behauptet Misselhorn aber, die Intentionen der Künstler:innen erschlössen sich uns nur vermittels der Kunstwerke oder vermittels „der Art und Weise, wie […] Intentionen sich in einem Werk manifestieren.“[46] Dann aber funktioniert die reduktive Explikation nicht mehr. Die Intentionen, die im Sinne von Grice als unabhängige Größen herangezogen werden sollen, erweisen sich nun doch als ausdrucks- oder werkgebunden. Was Misselhorn damit im zweiten Teil des Zitates intoniert, ist eher die Antithese zu Grice‘ Reduktionismus: nämlich ein Plädoyer für die bedeutungstheoretische Verkörperungsthese, wie wir sie eingangs umrissen haben.[47] Wenn sich die Intentionen von Künstler:innen nur darüber erschließen, wie diese sich im Material und der Gestaltung der Werke manifestieren, kann man zum Verständnis und zur Explikation dieser Manifestationen eben nicht auf die Intentionen als unabhängig gegebene Größen rekurrieren. Der Rekurs auf die Intentionen kann den Gehalt des Werkes nicht erklären, weil das Werk selbst zur Erklärung des Gehaltes der Intentionen herangezogen werden muss.

Allerdings könnte man versuchen, Misselhorn hier noch einmal anders zu verstehen: Sie selbst deutet den Zusammenhang zwischen Intentionen und Kunstwerk nicht als Ausdrucks- oder Verkörperungsverhältnis, sondern „als eine Spielart des hermeneutischen Zirkels.“[48] Doch wie ist das gemeint? Gemeinhin beschreibt die Figur des hermeneutischen Zirkels eine besondere dynamische Relation zwischen zu interpretierendem Werk und Rezipient:in. Demnach trägt die Rezipient:in, die ein sinnlich geübtes und lebenserfahrenes Wesen ist, einen, bildlich gesprochen, prall gefüllten Sack an Erfahrungen, Gewohnheiten, Empfindlichkeiten und Meinungen über Gott und die Welt an das Werk heran und versucht, das Werk in diesem Netz an Vorverständnissen zu verorten. Dann aber lässt sie sich in der Konfrontation mit dem Werk von diesem irritie-

---

42 Vgl. Eco, Umberto (1968/2002): *Einführung in die Semiotik*, Fink, München, 151f.

43 Misselhorn (2023), 39.

44 Ebd., 39.

45 Ebd.

46 Ebd., 46f.

47 Die sprachphilosophische Entsprechung dazu wäre das Modell einer Ausdrucksgebundenheit sprachlicher Bedeutung, wie es sich gemäß Charles Taylor von den drei großen H’s – Herder, Hamann und Humboldt – her entwickeln lässt. Vgl. dazu Taylor, Charles (1992): „Bedeutungstheorien“, in: ders.: *Negative Freiheit? Zur Kritik des neuzeitlichen Individualismus*, Suhrkamp, Frankfurt/M, 52–117 sowie Seebaß, Gottfried (1981): *Das Problem von Sprache und Denken*, Suhrkamp, Frankfurt/M.

48 Misselhorn (2023), 39.

ren und beginnt, ihre Meinungen, Einschätzungen, Aufmerksamkeitsfoki etc. zu justieren, zu verfeinern, zu verändern, um dem Werk gerecht zu werden. Dieser Prozess des Abgleichens, Erprobens von Verstehens-Hypothesen, Korrigierens von Vormeinungen etc. kann sich dann auf einer sozusagen höheren Ebene wiederholen, und so weiter und so fort.

Irritierenderweise fasst Misselhorn den Zirkel nun aber so, dass er zwischen den Intentionen der Künstler:in und dem Kunstwerk selbst besteht. Damit meint sie allerdings nicht, was richtig wäre, die Künstler:in sei selbst die erste Rezipient:in ihres Werkes. Misselhorn will stattdessen darauf hinaus, dass es die Aufgabe der Rezipient:in eines Kunstwerkes sei, zwischen dem, was sie über die Intentionen der Künstler:in weiß (z.B. aus biographischen Informationen, Interviews der Künstler:in etc.) und dem, was ihr im Kunstwerk begegnet, einen Abgleich herzustellen, eine zirkuläre Bewegung in Gang zu bringen.

Das kann man natürlich machen, wie ich oben bereits zugestanden habe: entweder, weil man sich vom Rekurs auf den „sozialen, historischen und individuellen Lebenshintergrund“[49] etwas für das Verständnis des Werkes erhofft, oder umgekehrt vom Verständnis des Werkes etwas für das Verständnis seiner Schöpfer:in verspricht. Aber *erstens* ist dieser Zirkel wie gesagt nicht der einzige, in den sich eine Rezipient:in begeben kann, wenn sie sich um ein Werkverständnis bemüht: Gleichmaßen könnte sie das je individuelle Werk auch vor dem Hintergrund des Zeitgeschehens und des Zeitgeistes oder vor dem Hintergrund eines bestimmten Genres etc. betrachten und dergleichen mehr. *Zweitens* und entscheidender: Die Figur des hermeneutischen Zirkels ist gerade keine Fundierungsfigur wie Grice’s semantischer Intentionalismus. Ein *hermeneutischer Bedeutungsbegriff*, wie er hier anklingt, macht genau das Gegenteil geltend: nämlich, dass sich Verständnisse von Kunstwerken, ein Erfassen ihres „höheren Gehalts“ nicht in etwas absichern lässt, das den Dynamiken der Interpretation entzogen sei, wie etwa eine feststehende Künstler:innen-Intention. Interpretieren, verstanden als ein hermeneutisch-zirkulärer Prozess, bestreitet, anders gesagt, die Norm eines einseitigen Passungsverhältnis (Interpretation auf Intention). Interpretieren meint vielmehr, wie Misselhorn mit Gadamer auch selbst betont, eine „Horizontverschmelzung“[50]. Das muss aber so verstanden werden, dass die Bedeutung eines Werkes ohne den Anteil, den Interpret:innen einbringen, nicht zustande kommt: Im Zuge eines als Horizontverschmelzung verstandenen Bedeutungsverstehens konstituiert sich, wie man mit einem naheliegenden Ausdruck aus der Metallurgie sagen könnte, stets eine *legierte Bedeutung*. Will man dagegen die Bedeutung von Werken mit den Intentionen der Künstler:innen explizieren, streicht man genau den Anteil an der Bedeutung heraus, den Interpret:innen einbringen.

Genau besehen widerspricht Misselhorn einem kunsttheoretischen Intentionalismus auch an anderen Stellen ihres Essays immer wieder selbst. Sie schreibt etwa, dass Autoren „keine Deutungshoheit über ihr Werk [besitzen]“, dass das „fertige Werk anders [ausfallen] kann als ursprünglich beabsichtigt“, dass es zu „Bedeutungsverschiebungen“[51] kommen kann und – klarer kann man sich von einem Programm à la Grice eigentlich nicht distanzieren: „Kunstwerke weisen […] häufig ästhetisch relevante Eigenschaften, insbesondere Bedeutungsaspekte auf, die als solche nicht von den Autoren bewusst intendiert wurden.“[52] Doch wenn das stimmt – und das tut es ganz sicher – muss man natürlich eine Antwort darauf haben, was diese Bedeutungsaspekte konstituiert. Die Intentionen können es jedenfalls nicht sein.

Damit erweist sich Misselhorns Versuch, die Bedeutung von Kunstwerken auf die Intentionen von Künstler:innen zurückzuführen, als gescheitert – und das hat gravierende Folgen für ihren Versuch, KI-Kunst den Prozess zu machen. Ihr Versuch, für die Unmöglichkeit von KI-Kunst zu argumentieren, bleibt schon auf den ersten Metern stecken. Die vermutlich ganz richtige Auffassung, dass KI keine Intentionen hat, kann sie gar nicht für ihre Zwecke ausspielen, da sie nicht

[49] Ebd., 40.
[50] Ebd.
[51] Ebd., 47.
[52] Ebd., 51.

plausibel macht, dass wir, um Kunstwerke zu verstehen, notwendig auf Intentionen rekurrieren müssten. Damit ist aber klar: *Es ist sehr wohl möglich, dass KI-generierte Werke Kunstwerke sind.* Alles was es – im Rahmen des von Danto her entwickelten Kunstbegriffs – dazu braucht, sind Gegenstände, die im Zuge von Interpretationen, eine Art und Weise präsentieren, die Welt zu sehen. Ich hatte oben angedeutet, wie reichhaltig die möglichen Zusammenhänge sind, auf die sich eine Interpretation dabei stützen kann und die eine Kunsttheorie geltend machen kann.

Mir ist es wichtig, abschließend zu betonen, dass diese Folgerung nicht einfach das Gegenteil von dem behauptet, was Misselhorn sagt. Dies wäre nur der Fall, wenn ich, so wie Misselhorn behauptet, KI-generierte Werke seien *definitiv keine* Kunst, behaupten würde, KI-generierte Werke seien *definitiv* Kunst. Das aber tue ich nicht. Ich habe vielmehr nur zu zeigen versucht, dass es nicht ausgeschlossen ist, dass KI-generierte Werke sich als Kunstwerke erweisen. Ich habe, anders gesagt, nicht für die Notwendigkeit, sondern nur für die Möglichkeit von KI-generierter Kunst argumentiert. Der Grund dafür liegt letztlich im prekären Status von Kunstwerken, wie ich ihn oben umrissen habe: Der Kunststatus keines Werkes lässt sich je als abgesichert verstehen, weder durch seine Werkgestalt noch durch die Kunstabsicht der Künstler:innen oder das Wohlwollen, das Rezipient:innen ihm entgegenbringen. Vielmehr müssen sich Werke in einer komplexen Praxis, die Interpretationen, Kunstkritik und dergleichen mehr umfasst, stets von Neuem bewähren. Und da kein Werk wie das andere ist und keine Rezeptionskonstellation der anderen gleicht, wird sich stets nur Fall für Fall entscheiden, ob ein Werk ein Kunstwerk ist oder nicht.

Damit wird zugleich Misselhorns kunsttheoretisches Projekt insgesamt fragwürdig: nämlich am grünen Tisch der Kunstphilosophie den Möglichkeitsraum der Kunst abzustecken oder einer ganzen Klasse von Gegenständen – hier: KI-generierten Werken – den Kunststatus abzusprechen. Wenn es nämlich stimmt, dass jedes Werk in jeder Auseinandersetzung von Neuem als Kunst gelingen muss (und scheitern kann), dann kann man auch sagen, dass mit jedem Werk neu zur Disposition steht, was Kunst eigentlich ausmacht (was nicht bedeutet, dass jedes Werk stets radikal mit dem bricht, was andere Kunstwerke zu Kunst macht). Wenn das richtig ist, wird der Möglichkeitsraum der Kunst fortlaufend neu vermessen und kann folglich nicht theoretisch festgeschrieben werden.

Obwohl Catrin Misselhorn Intentionen falsche kunstontologische Begründungslasten zumutet, rückt sie damit einen gleichwohl wichtigen Aspekt in den Fokus: dass Künstliche Intelligenz keine Intentionen hat und daher, wie sie später noch ausführt, nicht im eigentlichen Sinne als Autor:in der von ihr generierten Werke verstanden werden kann, wodurch viele Folgefragen entstehen, etwa zur ästhetischen Verantwortung, zur Urheberschaft, zu den Werkrechten etc. KI geht es um nichts, wenn sie Texte, Gemälde, Musik etc. generiert. Sie verfolgt keine Absichten, will uns und der Welt nichts mitteilen. Denn um solche Absichten hegen zu können, müsste KI erst einmal verstehen, *was* sie da schreibt, zeichnet, komponiert und *dass* sie da schreibt, zeichnet, komponiert etc. Doch genau das tut sie nicht und kann sie auch nicht.[53] In diesem Sinne könnte die Bedeutung, die KI generiert als „dumme Bedeutung“[54] beschrieben werden. Denn ganz so, wie der berühmte bedeutungsblinde Papagei nur für uns verständliche Sätze nachplappert, generiert auch KI Output, ohne selbst zu verstehen, was sie uns da zu verstehen gibt. KI drückt, wenn sie Werke in einem bestimmten individuellen Stil generiert, auch keine Art und Weise, die Welt zu sehen, aus. Dies deshalb, weil sie schlichtweg nicht dazu imstande ist, in einem gehaltvollen

[53] Dafür kann ich im Rahmen diesen Textes nicht mehr eigens argumentieren; muss ich glücklicherweise aber auch nicht, da andere dies bereits (besser, als ich es je könnte) getan haben, vgl. u.a. Lauer, David (2023): „Plurale Autorschaft von Mensch und Künstlicher Intelligenz? Eine philosophische Betrachtung der Großen Sprachmodelle“, in: *Plurale Autorschaft. Formen der Zusammenarbeit in Schriftkultur, Kunst und Literatur*, hrsg. von Nicola Glaubitz & Katharina Wesselmann, Königshausen & Neumann, Würzburg, 245–265.

[54] Vgl. zu diesem Ausdruck Bajohr, Hannes (2022): „Dumme Bedeutung. Künstliche Intelligenz und artifizielle Semantik“, in: *Merkur*, Jg. 76 (882), 69–79.

Sinne *die Welt zu sehen*. Sie mag sprachliche, bildliche oder musikalischen Strukturen generieren, die sich im Zuge von Interpretationen durch menschliche Rezipient:innen tatsächlich als in einer kunstrelevanten Weise bedeutungsvoll erweisen – und dann ganz und gar nicht mehr „dumm" sind – genau dafür habe ich argumentiert. Aber die KI selbst bleibt durchweg „blind" für diese Bedeutung. KI entgeht grundsätzlich, worum es in den von ihr generierten Werken geht. In diesem Sinne spricht der Titel dieses Textes davon, dass auch ein blindes Huhn (die bedeutungsblinde KI) einmal ein Korn findet (ein Werk generiert, das sich in der Auseinandersetzung als lohnend und gehaltvoll erweist). Wie wahrscheinlich es ist, dass dies passiert, ist keine Frage, die sich philosophisch beantworten ließe, sondern hat etwas mit der technischen Reife von KI zu tun.[55] Doch selbst dann, wenn KI nur noch gelungene Werke ausspucken würde, bliebe es dabei: KI-Kunst gelingt blind.

Ich will zum Schluss betonen, dass ich die Möglichkeit von KI-Kunst dennoch nicht mit einem Schulterzucken abtue, so als würde sich dadurch für unser Kunst- und Selbstverständnis und die damit verbundenen Praktiken nichts ändern. Ich glaube sogar, die Einsicht in die Möglichkeit von KI-Kunst (und nicht die falsche Beruhigung, KI-Kunst sei unmöglich) ist besonders geeignet, unseren kritischen Blick zu schärfen. In diesem Sinne fühle ich mich folgender Spielart von Grundsatz-Kritik an KI und KI-Kunst verbunden: In Reaktion auf die jüngsten Erfolge generativer KI und so auch in der Debatte um KI-Kunst wird nämlich von Neuem ein Hang zu begrifflicher Ambiguität deutlich, der das KI-Forschungsprogramm und sie begleitende Diskurse von Beginn an prägte. Kritisch gewendet lässt sich das als Zeichen einer mehr oder weniger intendierten Bedeutungsverschiebung, als ein *conceptual engineering* an diesen Begriffen verstehen. Kritisiert wird, dass diese Bedeutungsverschiebungen einem computationalen oder digitalen Menschenbild Vorschub leisten.[56] So wird etwa menschliches Sprachverstehen in Anlehnung an die Arbeitsweise von Großen Sprachmodellen (wieder)[57] als formales Operieren mit syntaktischen Einheiten aufgefasst; unser Orientierungssinn in Begriffen ausgeklügelter Algorithmen erläutert, als hätten wir, salopp gesagt, ein Navi im Kopf, das den kürzesten Weg zwischen zwei Punkten berechnet[58]; oder es werden wesentliche Differenzen zwischen Autonomie und Automatisierung verschliffen.[59]

Einschlägig für Kunst finden sich solche Tendenzen vor allem in Diskussionen zur Kreativität von KI, die entsprechend auch immer wieder in Debatten zur Kunstproduktion hineinspielen: Symptomatisch steht dafür die Formierung des Forschungsfeldes der *Computational Creativity*, deren Protagonist:innen den Nachweis erbringen wollen, „that computers are capable of true,

---

[55] Ein interessantes Indiz dafür, dass wir davon noch weit entfernt sind: Schon heute beschweren sich viele Amazon-Kund:innen, dass ihnen KI-generierte Ratgeber und Reiseführer, ohne dass diese als solche ausgewiesen würden, zum Kauf angeboten werden, die sich dann als schlecht gemacht und weitgehend nutzlos erweisen. KI produziert trotz aller interessanten Ausnahmen eben vor allem auch viel „Schrott", sodass der zunehmende Einzug von KI in die Kunstwelt mittelfristig dazu führen könnte, dass man bald *die Kunst vor lauter KI nicht mehr sieht*.

[56] Vgl. dazu Feige, Daniel Martin (2025): *Kritik der Digitalisierung. Technik, Rationalität und Kunst*, Meiner, Hamburg, sowie v. Spiekermann-Hoff, Sarah (2022): „Das Digitale Menschenbild – eine kritische Diskussion", in: *Handbuch Menschenbilder*, hrsg. von Michael Zichy, Springer VS, Wiesbaden, 827–845. Zu der Grundidee und ihrer Kritik, Menschen funktionierten nicht anders als Computer, vgl. Haugeland, John (1989): *Artificial Intelligence. The Very Idea*, MIT Press, Cambridge (Massachusetts).

[57] Warum der Versuch, natürliche Sprachen formalistisch zu erläutern, als gescheitert gelten darf, kann man nachlesen in Bertram, Georg W. et al. (2008): *In der Welt der Sprache. Konsequenzen des semantischen Holismus,* Suhrkamp, Frankfurt/M.

[58] Vgl. u.a. Groh, Jennifer M. (2014): *Making Space. How the Brain Knows Where Things Are*, Harvard UP, Cambridge (Massachusetts).

[59] Vgl. dazu Thimm, Caja et al. (2024): „From Automation to Autonomy. Human Machine Relations in the Age of Artificial Intelligence", in: *Human-Machine-Communication*, Vol. 9, Communication and Social Robotics Labs, Kalamazoo/Orlando, 7–24.

human-level creativity."[60] – wobei einige meinen, diesen Nachweis auch schon erbracht zu haben.[61] Doch zu klären, inwiefern der Begriff der Kreativität, zumal der künstlerischen Kreativität, hier ebenfalls *re-engineered* wird[62], sodass vieles überhaupt nicht mehr in den Blick gerät, was menschliches Kunstmachen prägt und ausmacht, und wodurch sich wiederum Standards und Erwartungen an Künstler:innen und Kunst verschieben, ist Aufgabe für einen anderen Text.

[60] Veale, Tony et al. (2019): „Systematizing Creativity. A Computational Approach", in: Tony Veale & F. Amílcar Cardoso (Hrsg.): *Computational Creativity. The Philosophy and Engineering of Autonomously Creative Systems*, Springer, Cham, 4.

[61] Vgl. etwa Haase, Jennifer und Hanel, Paul H.P. (2023): „Artificial muses. Generative artificial intelligence chatbots have risen to human-level creativity", in: *Journal of Creativity*, Vol. 33, Elsevier, Amsterdam. Indem Haase und Paul menschliche Akteure und Chat-Bots nicht einfach nur *neue* Verwendungsweisen für Alltagsgegenstände wie Gabeln oder Hosen ersinnen lassen, sondern den Output auch durch menschliche Juroren *bewerten* lassen, vermeidet ihre Studie zwar die oft bemängelte Schwäche des *Guilford's Alternative Uses Test* oder des *Torrance Tests of Creativity*, mit Blick auf Neues nicht unterscheiden zu können zwischen Nützlichem und Nonsens. Es ist m.E. aber eine entscheidende kreativitätstheoretische Frage, inwiefern die Evaluation integraler Bestandteil der kreativen Leistung sein sollte und eben nicht ausgelagert werden kann.

[62] Dies tut m.E. Elton, Matthew (1995): „Artificial Creativity. Enculturing Computers", in: *Leonardo*, Vol. 28 (3), 207–213.