Mythos
KUNSTTHEORIE

Nov. 2026 • https://mythos-magazin.de/kunsttheorie/oehm_der-notorisch-unscharfe-gebrauch-des-begriffs-kunst.pdf

STEFAN OEHM

Der notorisch unscharfe Gebrauch des Begriffs ‚Kunst' und seine Folgen

Abstract: Dass unsere alltägliche Kommunikation relativ reibungslos funktioniert, hat einen recht simplen Grund: Es ist eine Illusion. Oder, wie es der österreichische Soziologe Alfred Schütz genannt hat, eine Idealisierung der Reziprozität der Perspektiven: Wenn wir miteinander kommunizieren, gehen wir davon aus, dass der andere in gleicher Situation das Gleiche mit dem meinen würde, was wir damit meinen. Das ist zwar hoffnungslos naiv, hat aber einen unschätzbaren Vorteil: Wir vermeiden im Vorfeld endlose Begriffsabstimmungen, die jede Form der Kommunikation zu einer Tortur machen würden. Aber dieser Vorteil hat seinen Preis: Ohne dass es uns bewusst wird, missverstehen wir uns ständig. Das geht so lange gut, bis die vermeintliche Fraglosigkeit kollabiert und unser Missverstehen nicht länger zu leugnen ist. Dieser Punkt ist bei dem zentralen Begriff des Kunstdiskurses – dem Begriff ‚Kunst' –, so die implizite These dieses Aufsatzes, im Kunstdiskurs längst erreicht. Nur will dies keiner so recht wahrhaben. Genauer gesagt – und dies ist eine weitere implizite These – nahm dieses Missverstehen mit der ‚Erfindung der Kunst' (Larry Shiner) Mitte des 18. Jahrhunderts seinen Anfang und hält bis heute an. Weshalb es auch nicht weiter verwunderlich ist, dass bis heute keine finale Definition des Begriffs ‚Kunst' vorgelegt werden konnte. Wie soll aber die Frage *Kann Kunst autonom sein?* sinnvoll gestellt werden können, wenn diese Definition nicht vorliegt?

1.

Der Kunstwissenschaftler Sidney Colvin bestimmte 1911 in seinem Lexikonartikel „Fine Arts" in der *Encyclopaedia Britannica* die Extension dieses Begriffs wie folgt:

> The arts which constitute the group are the five greater arts of architecture, sculpture, painting, music and poetry, with a number of minor or subsidiary arts, of which dancing and the drama are among the most ancient and universal. […] In other modern languages besides English they are called by the equivalent name of the beautiful arts (*belle arti*, *beaux arts*, *schöne Künste*) (Colvin 1911: 355).

Bei den „Fine Arts" handelt es sich also, so Colvin 1911, um das, was im Deutschen ‚schöne Künste' genannt wird. „In the present article", so Colvin weiter, „we have only to attend to the concrete processes and results of the artistic activities of man; in other words, we shall submit (1) a definition of fine art in general, (2) a definition and classification of the principal fine arts severally, (3) some observations on their historical development" (ebd.: 356). Weil wir nun mal Kinder unserer Zeit sind, wollen wir uns die Errungenschaften der modernen Medien zunutze machen und überlassen dem Übersetzungsprogramm *DeepL* die Arbeit, diese Passage ins Deutsche zu übersetzen:

> Im vorliegenden Artikel müssen wir uns nur mit den konkreten Prozessen und Ergebnissen der künstlerischen Tätigkeit des Menschen befassen, d.h. wir werden (1) eine Definition der bildenden Kunst im Allgemeinen, (2) eine Definition und Klassifizierung der wichtigsten bildenden Künste im Einzelnen, (3) einige Bemerkungen zu ihrer historischen Entwicklung vorlegen.[1]

Auf den ersten, flüchtigen Blick scheint es sich um eine recht passable Übersetzung des englischen Textes zu handeln. Auf den zweiten bemerken wir jedoch Erstaunliches: *DeepL* übersetzt

[1] Diese Übersetzung erfolgte am 06. August 2024.

„fine arts“ mit „bildende Künste“ statt mit „schöne Künste“.[2] Stutzig geworden machen wir uns auf zu einer kleinen kursorisch-investigativen Recherche bei mehr oder minder populärwissenschaftlich ausgerichteten Online-Wörterbüchern. Beginnen wir bei der englischen Version von Wikipedia unter dem Link *https://en.wikipedia.org/wiki/Fine_art.* Hier erfahren wir, mit Verweis auf Colvins Lexikonartikel, dass

> the five main fine arts were painting, sculpture, architecture, music, and poetry. Other ‚minor or subsidiary arts‘ were also included, especially performing arts such as theatre and dance, which were counted as among the most ancient and universal.

Es wird jedoch darauf hingewiesen, dass die schönen Künste „(h)istorically“ so bestimmt wurden. Was es mit diesem Hinweis auf sich hat, erfahren wir gleich im nächsten Satz: „In practice, outside education, the concept is typically only applied to the *visual arts*“ (Hervorh. SO). Offensichtlich hat sich, nehmen wir die *Encyclopaedia Britannica* von 1911 als Referenz, die Bedeutung des Begriffs „fine arts“ im Englischen in den letzten 100 Jahren gewandelt. Entsprach sie seinerzeit dem, was im Deutschen heute noch „schöne Künste“ genannt wird, so entspricht sie 2025 den „bildenden Künsten“. „Fine Art“ ist, so erfahren wir auf *Dictionary.com* (https://www.dictionary.com/browse/fine-art),

> a *visual art* considered to have been created primarily for aesthetic and intellectual purposes and judged for its beauty and meaningfulness, specifically, painting, sculpture, drawing, watercolor, graphics, and architecture. (Hervorh. SO)

Der Bedeutungswandel des Begriffs „fine art“ zu „visual art“ scheint endgültig vollzogen, seine Historie getilgt. Eine Bestätigung dieser Vermutung finden wir auf *visual-arts-cork.com* (http://www.visual-arts-cork.com/definitions/fine-art.htm): „Fine art is rooted in drawing and design-based works such as painting, printmaking, and sculpture.“ Kein Wunder also, wenn auch *DeepL* die Historie ignoriert und bei der Übersetzung des Artikels „Fine Arts“ der *Encyclopaedia Britannica* die gewandelte aktuelle Bedeutung, *nicht* aber, was korrekt wäre, die 1911 gültige Bedeutung nutzt. So kommt es, dass *nicht* der Begriff „fine arts$_{1911}$“, sondern der Begriff „fine arts$_{2025}$“ übersetzt wird: Der Begriff „fine arts$_{1911}$“ wird durchgehend falsch als „bildende Künste“ und *nicht* als „schöne Künste“ wiedergegeben. Nun ist aber der Fehler, den das Übersetzungsprogramm *DeepL* macht, durchaus kein Einzelfall. Vielmehr ist die Projektion der aktuellen Bedeutung auf den vergangenen Gebrauch des Begriffs gang und gäbe. So lesen wir beispielsweise auf *visual-arts-cork.com* unter der Überschrift „Fine Arts Academies“:

> From the 16th century onwards, students who wished to enter the new profession of artist were trained in special academies, set up across Europe. The two earliest were the *Academy of the Art of Design in Florence*

---

[2] Was im Rahmen dieses Aufsatzes nicht geleistet werden kann, ist die Erörterung des Korrespondenzbegriffs ‚Schöne Wissenschaften‘. Vorbildlich hat dies Werner Strube in seinem Aufsatz *Die Geschichte des Begriffs ‚Schöne Wissenschaften‘* geleistet. Er weist dort darauf hin, dass „mit der – häufig gebrauchten – Doppelformel ‚schöne Künste und Wissenschaften‘ *dieselben* Disziplinen oder Kunstarten gemeint [sind]“ (Strube 1990: 140), dass also Poesie, Malerei etc. „sowohl ‚Schöne Wissenschaften‘ als auch ‚Schöne Künste‘ sind“ (ebd.: 140), da sie im Verständnis ihrer Zeit „sowohl der Regelkenntnis als auch der Kunstfertigkeit bedürfen“ (ebd.: 140). D.h., „(d)iese Formel ist […], *extensional* gesehen, eine Zwillings- oder synonyme Doppelformel; die Begriffe ‚Schöne Künste‘ und ‚Schöne Wissenschaften‘ sind Begriffe, die man austauschen kann, ohne ihren Anwendungsbereich zu ändern, oder kurz: Sie sind *Wechselbegriffe*“ (ebd.: 140/141). Nicht so bei Mendelssohn. Bei ihm sind sie „nicht mehr Wechselbegriffe, sondern nebengeordnete […] Begriffe“ und er bezieht „den Ausdruck ‚Schöne Wissenschaften‘ allein auf Poesie und Beredsamkeit“ (ebd.: 174). Dies entsprach ab etwa Mitte des 18. Jahrhunderts dem üblichen Sprachgebrauch in Deutschland. Doch „bereits in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts gilt der Begriff als ‚verjährt‘“ (ebd.: 211). *Intensional* sind die Begriffe, wie Strube etwa mit Verweis auf Georg Friedrich Meier bemerkt, verschieden: Die ‚Schöne Wissenschaft‘ bezieht sich auf „das *Kennen* der Regeln“, die ‚Schöne Kunst‘ „auf das Die-Regeln-*anwenden-Können*“ (ebd.: 163). Dass diese Termini zudem recht vage sind, hat schon Herder kritisch angemerkt: „Vielleicht sind wenige Worte in der Sprache so unbestimmt als die Namen ‚schöne Wissenschaften und Künste‘. Bei dem verworrenen Begriff, den man mit ihnen verbindet, weiß man oft nicht, was sie bedeuten“ (ebd.: 136; Strube zitiert hier aus Herders *Kalligone* [in: *Sämtliche Werke*, hg. v. B. Suphan, Berlin 1877–1899, Bd. XXII, 301]).

(Accademia dell'Arte del Disegno) and the *Fine Art Academy of Rome (Accademia di San Luca)*. (Hervorh. SO)

Was außer der Gleichsetzung von ‚Disegno' und ‚Design' noch falsch an dieser Aussage ist, erfahren wir durch die Lektüre des heute fast vergessenen deutsch-amerikanischen Philosophiehistorikers Paul Oskar Kristeller. 1951 schrieb er in seinem Aufsatz *The Modern System Of The Arts: A Study In The History Of Aesthetics (Part 1)*:

Finally, at least a few scholars have noticed that the term ‚Art,' with a capital A and in its modern sense, and the related term ‚Fine Arts' (Beaux Arts) originated in all probability *in the eighteenth century* (Kristeller 1951: 497; Hervorh. SO).

Und da der Bedeutungswandel des Begriffs ‚Fine Arts' hin zu ‚visual arts' 1951 offensichtlich noch nicht endgültig vollzogen war, kann Kristeller weiter schreiben:

Although the terms „Art," „Fine Arts" or „Beaux Arts" are often identified with the visual arts alone [dies entspricht den „fine arts$_{2025}$", Anm. SO], they are also quite commonly understood in a broader sense. In this broader meaning, the term „Art" comprises above all the five major arts of painting, sculpture, architecture, music and poetry [dies entspricht den „fine arts$_{1911}$", Anm. SO]. These five constitute the irreducible nucleus of the modern system of the arts, on which all writers and thinkers seem to agree. On the other hand, certain additional arts are sometimes added to the scheme, but with less regularity, depending on the different views and interests of the authors concerned: gardening, engraving and the decorative arts, the dance and the theatre, sometimes the opera, and finally eloquence and prose literature. (Kristeller 1951: 497; Part 2 erschien 1952)

Diese fünf großen Künste – „painting, sculpture, architecture, music and poetry" – konstituieren laut Kristeller „an area all by themselves, clearly separated by common characteristics from the crafts, the sciences and other human activities" (Kristeller 1951: 498). Dies

has been taken for granted by most writers on aesthetics from Kant to the present day. It is freely employed even by those critics of art and literature who profess not to believe in „aesthetics"; and it is accepted as a matter of course by the general public of amateurs who assign to „Art" with a capital A that ever narrowing area of modern life which is not occupied by science, religion, or practical pursuits. (ebd.: 498)

Dieser Bereich ist jedoch *kein* Bereich, den es bereits seit den Anfängen unserer abendländischen Kultur gab,

this system of the five major arts, which underlies all modern aesthetics and is so familiar to us all, is of comparatively recent origin and *did not assume* definite shape before the eighteenth century, although it has many ingredients which go back to classical, medieval and Renaissance thought. (ebd.: 498, Hervorh. SO)

Mit anderen Worten: Die „Academy of the Art of Design in Florence (Accademia dell'Arte del Disegno)" und die „Fine Art Academy of Rome (Accademia di San Luca)" können keinesfalls, wie auf *http://www.visual-arts-cork.com/definitions/fine-art.htm* behauptet wird, „*Fine Arts* Academies" gewesen sein. Schlicht und ergreifend deshalb nicht, weil es 1563 resp. 1577, den Gründungsjahren der beiden Akademien, *weder* das Wort *Fine Arts* (oder *beautiful arts, belle arti, beaux arts, schöne Künste*) *noch* den Begriff[3] ‚Fine Arts' (oder ‚beautiful arts', ‚belle arti', ‚beaux arts', ‚schöne Künste') *noch* überhaupt ein Konzept der Schönheit in unserem modernen Sinne gab:

(T)he concept of beauty that is occasionally discussed by Aquinas and somewhat more emphatically by a few other medieval philosophers *is not linked* with the arts, fine or otherwise, but treated primarily as a metaphysical attribute of God and of his creation, starting from Augustine and from Dionysius the Areopagite. (ebd.: 509, Hervorh. SO)

Auch wenn das Zeitalter der Renaissance

[3] Bei Wörtern und Begriffen müssen wir bedenken, so der Linguist Rudi Keller, dass wir es mit verschiedenen Betrachtungsebenen zu tun haben: Wörter liegen auf der linguistischen Ebene der Zeichen, Begriffe hingegen auf der epistemologischen Ebene der Konzepte (Keller 1995: 181).

> brought about many important changes in the social and cultural position of the various arts and thus prepared the ground for the later development of aesthetic theory […] the Renaissance *did not formulate* a system of the fine arts or a comprehensive theory of aesthetics. (ebd.: 510, Hervorh. SO)

Das frühe Mittelalter kannte nur das Schema der sieben *freien* Künste, das seit der Spätantike bestand. Es wurde unterteilt „into the Trivium (grammar, rhetoric, dialectic) and Quadrivium (arithmetic, geometry, astronomy and music)" (ebd.: 507). Es gab Versuche, „the traditional system of the liberal arts with the threefold division of philosophy (logic, ethics and physics)" (ebd.: 507) zu kombinieren; mit dem Aufstieg der Universitäten wurden „philosophy, medicine, jurisprudence and theology as new and distinct subjects outside the liberal arts" (ebd.: 507) etabliert; zudem erschienen neben den sieben freien Künsten die ihnen subordinierten sieben *mechanischen* Künste:[4] „lanificium, armatura, navigatio, agricultura, venatio, medicina, theatrica" (ebd.: 507). Die Künste, die später zu den *schönen* Künsten gezählt werden sollten, suchen wir in dieser Aufzählung vergeblich. Wir finden „(a)rchitecture as well as various branches of sculpture and of painting […], along with several other crafts" (ebd.: 508) unter der mechanischen Kunst ‚armatura'[5] subsumiert. Unter ferner liefen also. Zudem tauchte die Musik auf

> in all these schemes in the company of the mathematical disciplines, whereas poetry, when mentioned, is closely linked to grammar, rhetoric and logic. The fine arts are not grouped together or singled out in any of these schemes, but scattered among various sciences, crafts, and other human activities of a quite disparate nature. (ebd.: 508)

Hatten Musik[6] und Poesie immerhin einen solch hohen Stellenwert, dass sie an vielen Universitäten gelehrt wurden, waren hingegen

> the visual arts [die bildenden Künste, Anm. SO] […] confined to the artisans' guilds, in which the painters were sometimes associated with the druggists who prepared their paints, the sculptors with the goldsmiths, and the architects with the masons and carpenters. (ebd.: 508)

---

[4] Der polnische Philosoph Wladyslaw Tatarkiewicz schreibt: „The ancients were in no doubt as to what they meant by Art. It was the ability to make things, to make them consciously (not instinctively); and since conscious ability always seemed to follow certain rules, they defined art as the ability to make things according to rules. It was a flawless definition, clear and unambiguous: there could be no doubt as to what is and what is not art" (Tatarkiewicz 1971: 134). Die Unterscheidung, die sie im Laufe der Zeit bei diesem überaus umfassenden Kunstbegriff einführten, war jedoch keine, wie wir sie nach modernen Gesichtspunkten hätten erwarten können – nach Handwerk, Wissenschaft und ‚schönen Künsten' –, „they introduced a quite different distinction between liberal and common arts" (ebd.: 135): *artes liberales* vs. *artes vulgares*. ‚Frei' hieß: *frei von* körperlicher Anstrengung. Und ‚gewöhnlich' hieß: *mit* körperlicher Anstrengung. Der im Mittelalter vollzogene Begriffswandel von ‚*gewöhnlichen* Künsten' zu ‚*mechanischen* Künsten' bedeutete also bereits eine deutliche Aufwertung ihres Status. Allerdings in recht bescheidenem Rahmen: „‚Art' without any adjective always meant the liberal arts" (ebd.: 135) – wer *damals* von ‚Kunst' sprach, meinte also stets die sieben ‚freien Künste', *nie* aber das, was wir heute unter ‚Kunst' verstehen. Und doch gibt es noch Zeugen der Vergangenheit: Wer heute nach erfolgreich abgeschlossenem Studium den Titel ‚magister artium' (M.A., Master of Arts) führen darf, ohne je eine der Künste studiert zu haben, kann dies tun, weil sich darin die mittelalterliche Gebrauchsweise des Begriffs konserviert hat: Nach dem Studium der *artes liberales*, der sieben freien Künste Grammatik, Rhetorik und Dialektik (Trivium) sowie Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Musik (Quadrivium), erhielten die Studenten einst den Titel ‚liberalium artium magister'.

[5] Diesem subordinierten Status zum Trotz gab es Künstler wie „Veit Stoß, Michelangelo, Leone Leoni, Benvenuto Cellini und Giovanni Lorenzo Bernini" (Bredekamp 2022: 76), die „als Ausnahmekünstler zum Medium eines translegalen Status *super ius et contra ius*" (ebd.: 77) wurden. Dank der ihnen zugeschriebenen göttlichen Begabung standen sie über den Dingen und dem gemeinen Volk und genossen das Privileg der Rechtsenthobenheit (angesichts der von Bredekamp erwähnten Bezeichnung der göttlichen Begabung der Künstler, die „mit Adelstiteln versehen wurden" [ebd.: 77], fühlt man sich ungut an Goebbels Gottbegnadeten-Liste der Künstler:innen von 1944 erinnert).

[6] Damit ist, so Tatarkiewicz, allerdings *nicht* Musik als Kunstform im heutigen Sinne gemeint, sondern als eine der *artes reales* „im Sinne der Musikologie oder der Akustik, der Kenntnis der harmonischen Beziehungen zwischen Tönen" (Tatarkiewicz 2023: 87).

In der Renaissance wurde aus dem Trivium von Grammatik, Rhetorik und Dialektik die *studia humanitatis*. Sie

> excluded logic, but they added to the traditional grammar and rhetoric not only history, Greek and moral philosophy, but also made poetry, once a sequel of grammar and rhetoric, the most important member of the whole group. (ebd.: 510)

Ebenso wuchs die Bedeutung dessen, was wir heute unter den ‚bildenden Künsten' verstehen.[7] Ein früher Ausdruck dieser Aufwertung „is found on the Campanile of Florence, where painting, sculpture, and architecture appear as a separate group between the liberal and the mechanical arts" (Kristeller 1951: 513). Kristeller weist darauf hin, dass mit der sukzessiven Loslösung der drei bildenden Künste (Malerei, Bildhauerei, Architektur) von den mechanischen Künsten, also den Handwerkskünsten, das Bemühen verbunden war, „to enhance the social and cultural position of painting and of the other visual arts, and to obtain for them the same prestige that music, rhetoric, and poetry had long enjoyed" (ebd.: 514). So wertete Giorgio Vasari Malerei, Bildhauerei und Architektur allein schon dadurch auf, dass er einen diese drei Künste verbindenden Terminus, *Arti del disegno*, schuf. Dieser wurde zum Leitbegriff für seine berühmte Sammlung von Biographien und 1563 zur Bezeichnung für die erste Akademie der Bildenden Kunst, der *Accademia delle Arti del Disegno* in Florenz (gegründet als *Accademia del Disegno*[8]). Ein Begriff „upon which ‚Beaux Arts' was probably based" (ebd.: 514), wie Kristeller vermutet. Bezeichnend ist jedenfalls, dass die Akademie im Jahr 1784 für gut 150 Jahre in *Accademia di belle arti di Firenze* (Akademie der *schönen* Künste von Florenz) umbenannt wurde.

Diese Aufwertung der *Arti del disegno*, der drei *bildenden* Künste, ihre Emanzipation von den Handwerkskünsten und die „persistent comparison between poetry and painting" (ebd.: 515), die eine Annäherung der *Arti del disegno* an den Status der *freien* Künste bedeutete, bereitete „the ground for the later system of the five fine arts, but it obviously does not yet presuppose or constitute such a system" (ebd.: 515). Mit diesen Entwicklungen ging eine einschneidende Änderung des Verständnisses der verschiedenen Aspekte der *τέχνη* – Kunst, Wissenschaft, Technik und Handwerk – einher, die fortan unser heutiges Verständnis prägen sollte: „The seventeenth century witnessed the emancipation of the natural science and thus prepared the way for a clearer separation between the arts and sciences" (Kristeller 1952: 44). Es wurde fortan klar differenziert zwischen Bereichen „where everything depends on mathematical calculation and the accumulation of knowledge" (dort „the progress of the moderns over the ancients can be clearly demonstrated") (Kristeller 1951: 525) und anderen Bereichen, „which depend on individual talent and on the taste of the critic" (dort „the relative merits of the ancients and moderns cannot be so clearly established but may be subject to controversy") (ebd.: 525).

---

[7] Etwa zur Mitte der 15. Jhdts. entbrannte in Italien der *paragone delle arti*, der Wettstreit der Künste, die wir heute als ‚Bildende Künste' kennen. Dabei stand eine Frage im Mittelpunkt: Wem gebührt der Vorrang – der Malerei oder der Bildhauerei? Doch das sozialgeschichtlich bedeutsamere Momentum war ein anderes: Der Streit war Ausdruck des gewachsenen Selbstbewusstseins der Künstler und ihres Bestrebens nach Anerkennung und sozialem Aufstieg. Denn bei aller Gegnerschaft einte die Diskutanten ein Ziel: die Zugehörigkeit ihrer Künste zum Handwerk und damit zu den *artes vulgares* zu lösen und sie als *artes liberales* zu adeln.

[8] Die *Accademia del Disegno* darf man sich nicht als eine Kunstakademie im heutigen Sinne vorstellen. So erlernte Galileo Galilei die Mathematik „auf privatem Wege, und sein Hauslehrer Ostilio Ricci war Architekt und Lehrer an der Accademia del Disegno, die […] ein Mittelding zwischen einer modernen Akademie der Künste und einem technischen College war. Galileis erste mathematische Ausbildung wurde also von Künstler-Ingenieuren angeleitet" (Zilsel 1976: 161). „Vor der Gründung der Accademia del Disegno erhielten junge Künstler ihre Ausbildung immer in einer Werkstatt, wie alle Lehrlinge" (ebd.: 244; Fußnote 6). Dies zeigt nicht allein, dass die ‚bildenden Künste' eine Aufwertung erfuhren, sondern auch, „wie das Ingenieurwesen allmählich in den Bereich der akademischen Ausbildung eindrang" (ebd.: 244; Fußnote 6). Eine emanzipatorische Entwicklung, die im 17. Jahrhundert Fahrt aufnahm und letztlich in der Trennung von Kunst und Wissenschaft mündete. Aber, so Thomas S. Kuhn, selbst nachdem die Trennung vollzogen war und man beides kategorisch voneinander unterschied, „wurde der Ausdruck ‚Kunst' noch ebenso auf Technik und Handwerk […] wie auf Malerei und Bildhauerei angewandt" (Kuhn 1981: 172).

Dadurch war erstmals die Basis „for a clear distinction between the arts and the sciences, a distinction absent from ancient, medieval or Renaissance discussions of such subjects even though the same words were used“ (Kristeller 1951: 526) geschaffen:

> In other words, the separation between the arts and the sciences in the modern sense presupposes not only the actual progress of the sciences in the seventeenth century but also the reflection upon the reasons why some other human intellectual activities which we now call the Fine Arts did not or could not participate in the same kind of progress. (ebd.: 526)

Diese Entwicklung des 17. Jahrhunderts nahm also entscheidenden Einfluss auf die Entstehung des modernen Konzepts der *schönen* Künste. Tauchte ‚schöne Kunst‘ als *Ausdruck* im 16. Jahrhundert verschiedentlich auf – so „wird er bereits von Francesco da Hollanda benutzt (auf portugisisch: boas artes)“ (Tatakiewicz 2023: 94) –, ist es vermutlich der französische Schriftsteller Charles Perrault, der 1690 den *Begriff* ‚schöne Kunst‘ in seiner Schrift *Le Cabinet des Beaux Arts* erstmals nutzte:

> In the preface, Perrault opposes the concept *Beaux Arts* to the traditional *Arts Libéraux*, which he rejects, and then lists and describes the eight ‘Fine Arts’ which the gentleman had represented to suit his taste and interests: Éloquence, Poésie, Musique, Architecture, Peinture, Sculpture, Optique, Méchanique (Kristeller 1951: 527),

wobei „(e)loquence, poetry, and music are put together in one group, as are the three visual arts“ (ebd.: 527; Fußnote 166). Es zeigt sich, dass

> on the threshold of the eighteenth century we are very close to the modern system of the Fine Arts, but we have not yet quite reached it, as the inclusion of Optics and Mechanics clearly shows. The fluctuations of the scheme show how slowly emerged the notion which to us seems so thoroughly obvious. (ebd.: 527)

Das beginnende 18. Jahrhundert ist, wie Kristeller im zweiten Teil seines Aufsatzes ausführt (Kristeller 1952 passim), insbesondere in Frankreich, aber auch in England[9] und später ebenso in Deutschland von einer intensiven Auseinandersetzung über die Verwandtschaft zwischen Poesie, bildender Kunst und Musik und deren Unterschiede geprägt. Doch bedurfte es, bevor es zu einer Festlegung des Systems der schönen Künste kommen konnte, eines terminologischen Wandels des Begriffs ‚Schönheit‘. 1714 benutzte der Schweizer Philosoph J. P. de Crousaz in seiner Abhandlung *Traite du Beau* den Begriff ‚Schönheit‘ noch „without any marked distinction to the mathematical sciences and to the moral virtues and actions as well as to the arts“ (Kristeller 1952: 17). Und als der französische Mathematiker und Philosoph Yves Marie André in seinem *Essai sur le Beau* 1741 die „visible beauty, which includes nature and the visual arts, the beauty of morals, the beauty of the works of the spirit, by which he means poetry and eloquence, and finally the beauty of music“ (ebd.: 20) diskutierte, da verband er noch „the arts […] with morality, and subordinated to the problem of beauty in a broader sense“ (ebd.: 20). Für Kristeller war es Abbé Batteux, der 1746 in seiner Abhandlung *Les beaux arts reduits & un meme principe* den entscheidenden Schritt zu einem *System* der schönen Künste machte: „(H)e was the first to set forth a clearcut system of the fine arts in a treatise devoted exclusively to this subject“ (ebd.: 20).[10]

Indem Batteux „separates the fine arts which have pleasure for their end from the mechanical arts, and lists the fine arts as follows: painting, sculpture and the dance“ und „adds a third group

---

[9] Hier ist insbesondere Anthony Ashley Cooper, der 3. Earl of Shaftesbury, zu nennen. Er ist wohl „the first major philosopher in modern Europe in whose writings the discussion of the arts occupied a prominent place“. Deshalb, so Kristeller, „there is some reason for considering him as the founder of modern aesthetics” (Kristeller 1952: 27), während Alexander Gottlieb Baumgarten „is the founder of aesthetics in so far as he first conceived a general theory of the arts as a separate philosophical discipline with a distinctive and well-defined place in the system of philosophy“ (ebd.: 35).

[10] Cf. auch Larry Shiner (2001): *The Invention of Art – A Cultural History*, ders. (2012): *Artification, Fine Art, and the Myth of "the Artist"*, David Clowney (2011): *Definitions of Art and Fine Art's Historical Origin* sowie Kendall Walton (2007): *Aesthetics – What? Why? and Wherefore?*

which combines pleasure and usefulness and puts eloquence and architecture in this category" (ebd.: 21), kodifizierte er „the modern system of the fine arts almost in its final form" (ebd.: 20). Dass Batteux wie viele Autor:innen nach ihm – wir erinnern nur an die mit der Rezeption Wittgensteins durch die anglo-amerikanische Kunstphilosophie in den 1950er Jahren immer drängender gestellte Frage nach der Definierbarkeit von Kunst – nach einem allen Künsten gemeinsamen Prinzip suchte und es ausgerechnet in der antiken Theorie der Nachahmung[11] gefunden zu haben meinte, ist an dieser Stelle von nachrangiger Bedeutung. Bedeutsamer ist hier, dass, so Kristeller, Autoren wie Montesquieu, Diderot oder d'Alembert – trotz aller Kritik an Batteux – „not only followed Batteux's system of the fine arts, but also furnished the final touch and thus helped to give it a general currency not only in France but also in the other European countries" (ebd.: 21). Dabei ist sich d'Alembert bewusst, „that the new concept taking the place of the older concept of the liberal arts" (ebd.: 23). Er versucht zwar noch einen Kompromiss zu finden „by treating the fine arts as a subdivision of the liberal arts" (ebd.: 23), aber dies ist für Kristeller nur noch „a last trace of the liberal arts that was soon to disappear" (ebd.: 23).

Nach dem Erscheinen der von Diderot und d'Alembert ab 1751 edierten *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* „(t)he term Beaux Arts, and ‚Art,' in the new sense, found its way into the dictionaries of the French language that had ignored it before" (Kristeller 1952: 23). Dass die *Accademia del Disegno* im Jahr 1784 in *Accademia di belle arti di Firenze* umbenannt wurde, mag ebenso als Indiz dafür gelten, dass sich der Begriff ‚Beaux Arts' in all seinen sprachlichen Variationen (*beautiful arts/fine arts*, *belle arti*, *schöne Künste*) ab diesem Zeitpunkt europaweit durchzusetzen begann.[12] Dies zeigt auch Johann Georg Sulzers umfangreiches Wörterbuch *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (ab 1771–1774), das „covers all the fine arts, not only poetry and eloquence, but also music and the visual arts, and thus represents the first attempt to carry out on a large scale the program formulated by Baumgarten and Mendelssohn" (ebd.: 39).

Mit Immanuel Kant, der zu der Zeit, als er die *Kritik der reinen Vernunft* veröffentlichte, „still used the term aesthetics in a sense different from the common one, and explains in an interesting footnote, that he does not follow Baumgarten's terminology since he does not believe in the possibility of a philosophical theory of the arts" (ebd.: 42), fand die Systematisierung ihren vorläufigen Abschluss. Mit der *Kritik der Urteilskraft*[13] hatte die Ästhetik nun neben der reinen

---

[11] Kristeller weist darauf hin, dass der deutsche Philosoph Moses Mendelssohn 1757 in seinen *Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften* forderte, „that the fine arts (painting, sculpture, music, the dance, and architecture) and belles lettres (poetry and eloquence) should be reduced to some common principle better than imitation" (Kristeller 1952: 36/37): „(A)lle Erklärungen und Lehrsatze müssen daher so allgemein seyn, dass sie ohne Zwang auf jede schöne Kunst insbesondere angewendet werden können" (Mendelssohn 1758/1844: 314).

[12] Bis zum 16. Jahrhundert „art was understood as *production governed by rules"* (Tatarkiewicz 1971: 137). „The years 1500–1750 were a time of transition when the modern conception of art began to emerge. From that time onwards art was understood as *production of beauty*, and the new definition was now as generally accepted as once the old one had been. […] For some 150 years this definition went virtually unchallenged. However, around the year 1900 doubts appeared whether the definition was in fact as satisfactory as it seemed. Around the year 1950 it became clear that it was not." (ebd.: 137). Das entscheidende Momentum des Wandels macht die Philosophin Ursula Franke an Alexander Baumgartens Ausführungen in seiner Schrift *Aesthetica* fest: Ein Kunstwerk muss zwar, „soll ‚Schönheit' von ihm prädiziert werden, im Abbild die Ordnung unserer Welt widerspiegeln" (Franke 2018: 58), muss „(d)ie Optimität der Welt […] zum Maßstab der Kunst" (ebd.: 60) werden. Aber, so Franke weiter, „Baumgarten [unterwirft] die Schönheit und damit auch deren Implikate – *consensus, perfectio, ordo, harmonia* – dem sensitiven Urteil (*indicium sensitivum*)" (ebd.: 61) des Einzelnen. Damit ist der wesentliche Schritt der Wende „(v)on der objektiven zur subjektiven Auffassung des Schönen" (Tatarkiewicz 2023: 218) getan: zum ästhetischen Subjektivismus, „vom Schönen, das auf Regeln beruht, zum Schönen, das auf Freiheit beruht" (ebd.: 220).

[13] Nur am Rande sei hier ein Mythos der Geisteswissenschaft erwähnt, auf den Philipp Zitzlsperger aufmerksam macht: „Unterzieht man Kants Ästhetik in seiner Kritik der Urteilskraft (1790) […] einer Relektüre, fällt auf, dass er über eine andere Kunst spricht, als die nachfolgenden Generationen des 19. und 20. Jahrhunderts. Denn

und praktischen Vernunft „as the philosophical theory of beauty and the arts, […] equal standing with the theory of truth (metaphysics or epistemology) and the theory of goodness (ethics)“ (ebd.: 42). Dies war

> (i)n the tradition of systematic philosophy […] an important innovation, for neither Descartes nor Spinoza nor Leibniz nor any of their ancient or medieval predecessors had found place in their system for the theory of the arts and of beauty. (ebd.: 43)

2.

Es lässt sich also mit Kristeller festhalten, dass die Bündelung der „visual arts with poetry and music into the system of the fine arts with which we are familiar did not exist in classical antiquity, in the Middle Ages or in the Renaissance“ (ebd.: 43).[14] Das zumindest bis Anfang des 20. Jahrhunderts weitgehend gültige System der ‚fine arts‘ ist in seiner ausgestalteten Form das nicht intendierte Resultat ungezählter intentionaler Bestimmungen und Auseinandersetzungen,[15] die in

---

wenn er das ‚interesselose Wohlgefallen‘ für das ästhetische Urteil voraussetzt, erläutert er dies an Beispielen der Angewandten Kunst. Kant verweist nicht auf Kunstgemälde oder Skulpturen, sondern auf Tulpenbeet, Tischgedeck oder Damenputz. Die Autonomieästhetik, mit der Kant bis heute assoziiert wird, ist – modern gesprochen – eher eine Design- denn eine Kunsttheorie“ (Zitzlsperger 2019: 5). Wenn nun ausgerechnet Kant „als Kronzeuge“ einer Autonomie der freien Kunst gegenüber der Heteronomie der angewandten Kunst aufgerufen wird, so entspricht dies, wie auch der „konstruierte Gegensatz von Design und Kunst“, offensichtlich nicht Kants Intention.

[14] Die Musen, Töchter der Mnemosyne und des Zeus, waren die Göttinnen der Künste und Wissenschaften. Hesiod legte in seinem Werk *Theogonie* kanonisch ihre Anzahl und Namen fest: Urania (Astronomie), Euterpe (Lyrik und Flötenspiel), Polyhymnia (Gesang), Terpsichore (Chorlyrik und Tanz), Klio (Geschichtsschreibung), Kalliope (Epische Dichtung, Rhetorik, Philosophie und Wissenschaft), Erato (Liebesdichtung), Melpomene (Tragödie) sowie Thalia (Komödie). Unschwer zu erkennen, dass zum einen im antiken Griechenland Dichtung, Musik, Tanz und Theater keine scharf getrennten Bereiche darstellten und zum anderen, dass es *keine* Musen der ‚bildenden Künste‘ gab. Diese τέχνη standen also nicht unter dem Patronat der Musen, sondern wurden zu den sozial niedrig stehenden, den banausischen Gewerben wie die Salbenherstellung oder die Leichenbestattung gezählt.

[15] Dabei handelt es sich um ein *soziokulturelles* Phänomen. Nun fallen aber derartige Phänomene, zu denen auch Sprachen und Strukturen, Recht und Regeln, Prozesse, Institutionen, Mode oder ganz allgemein konsensuelle Auffassungen gehören, nicht einfach vom Himmel. Ausgangspunkt der *Erklärung* solcher Phänomen sind stets handelnde Individuen. Das heißt: Bei diesem Phänomen handelt es sich um „Einrichtungen, die […] das Ergebnis menschlichen Handelns sind, nicht die Durchführung eines menschlichen Plans“ (Keller 2014: 58; cf. auch ebd.: 164). Mit anderen Worten: Sie sind auf Entscheidungen und Handlungen der sie erzeugenden Individuen zurückzuführen, nicht aber auf deren Absicht; sie sind von eben jener *invisible hand*, der unsichtbaren Hand geleitet, von der Adam Smith in seinem Werk *Der Wohlstand der Nationen* sprach (cf. Smith 1978: 371); der amerikanische Soziologe Robert K. Merton differenzierte 1936 in seinem Aufsatz *The Unanticipated Consequenses of Purposive Social Action* systematisch zentrale Spielarten dieses Phänomens. Sind nun aber Sprachen und Strukturen, Recht und Regeln, Prozesse, Institutionen, Mode oder ganz allgemein konsensuelle Auffassungen das nicht intendierte kollektive Resultat intentionaler individueller Handlungen, so heißt dies, dass jeder Einzelne als Agens dieser Handlungen unbeabsichtigt seinen Teil dazu beiträgt, eben das Feld zu konstituieren, das für ihn fürderhin den Bedingungsrahmen darstellt. Dadurch ergibt sich ein interdependentes Bedingungsverhältnis: Der Rahmen bedingt nicht nur die in ihn involvierten Agenzien, er wird auch seinerseits durch die intentionalen individuellen Handlungen dieser Agenzien bedingt. Dieser Prozess findet, solange es Handlungssubjekte gibt, nach menschlichem Ermessen kein Ende: Wir haben es nicht mit einer statischen, auf die Synchronie beschränkten Struktur zu tun, sondern mit einer diachronen Folge episodal durch die Handlungssubjekte manifestierter Wandlungen des eben diese Handlungssubjekte bedingenden Bedingungsrahmens. Insofern erweist sich der Mensch als soziales Wesen strukturell *sowohl* als Produkt *als auch* als Produzent der Gesellschaft (cf. Hauser 1973: 56): Ein bedingt selbstbestimmtes Wesen, dessen Autonomie ganz wesentlich darin besteht, dass es die zukünftige Form seiner Fremdbestimmtheit in einem Prozess der unsichtbaren Hand selbst mit bestimmt. Wenn nun Pierre Bourdieu schreibt, dass z.B. bei Finanzpaniken „das kollektive Handeln, eine bloße statistische Summe unkoordinierter individueller Handlungen, in ein kollektives Resultat (mündet), das auf die kollektiven und selbst die von den individuellen Handlungen verfolgten partikularen Interessen *nicht* zurückzuführen ist“ (Bourdieu 2021: 273; Hervorh. SO), dann scheint mir seine Erklärung in die gleiche Richtung zu weisen: Da sich „das gesamte *objektivierte kulturelle Kapital*“ (ebd.: 358) als ein „Produkt geschichtlichen Handelns“ (ebd.: 358) dar-

den intellektuellen Zirkeln des 18. Jahrhunderts, in der Literatur- und Kunstkritik, aber auch in der ambitionierten „amateur public“ stattfanden. Das bedeutet aber auch, dass es vor der Etablierung dieses Systems zwar das Wort *Kunst* gab, aber *weder* diesen Begriff ‚Kunst‘ *noch* den Oberbegriff ‚*die* Kunst‘, der das künstlerische Schaffen in all seinen Dimensionen und Facetten umfasst, dabei „ein allen Künsten gemeinsames Prinzip vertritt“ (Kösser 2017: 70) und begrifflich in „ein Zusammendenken der Künste zu *die* Kunst“ (ebd.: 69) mündet. Zudem veränderten „(i)n the course of history, the various arts […] not only their content and style, but also their relations to each other, and their place in the general system of culture, as do religion, philosophy or science” (Kristeller 1952: 45). Und so wie das Konzept der *τέχνη* seinen Ursprung in der hellenistischen Epoche hat und die besonderen kulturellen und sozialen Bedingungen der damaligen Zeit widerspiegelt, so ist das „familiar system of the five fine arts not merely originated in the eighteenth century, but it also reflects the particular cultural and social conditions of that time“ (ebd.: 45).

Betrachten wir die Veränderungen im Laufe der Epochen,[16] so stellen wir fest, dass

> (t)he status of the various arts, their associations and their subdivisions appear very different. There were important periods in cultural history when the novel, instrumental music, or canvas painting did not exist or have any importance. On the other hand, the sonnet and the epic poem, stained glass and mosaic, fresco painting and book illumination, vase painting and tapestry, bas relief and pottery have all been „major“ arts at various times and in a way they no longer are now. Gardening has lost its standing as a fine art since the eighteenth century. On the other hand, the moving picture is a good example of how new techniques may lead to modes of artistic expression for which the aestheticians of the eighteenth and nineteenth century had no place in their systems. The branches of the arts all have their rise and decline, and even their birth and death, and the distinction between „major“ arts and their subdivisions is arbitrary and subject to change. (Kristeller 1952: 45)

Völlig zurecht sagt Tatarkiewicz, dass „(a) definition is basically a linguistic problem which may be thought of as a necessary preliminary to proper research“ (Tatarkiewicz 1971: 137). *Jeder Realdefinition muss eine Nominaldefinition vorausgehen*. Denn „(w)e communicate by means of words, and we must be sure what meaning we attach to words before we go on to discuss things“ (ebd.: 137). Wir gehen zudem davon aus, so sollten wir ergänzen, dass der jeweils andere den Wörtern eben die Bedeutung beimisst, die *wir* ihnen in gleicher Situation beimessen würden. Der Soziologe Alfred Schütz spricht in diesem Zusammenhang von der *Idealisierung der Reziprozität der Perspektiven*. Diese recht naive Annahme ist jedoch kein Manko, sie ist vielmehr eine wesentliche Bedingung der Möglichkeit des relativ reibungslosen Vollzugs der Alltagskommunikation (cf. Oehm 2023: 262ff.). Allerdings birgt diese Annahme verschiedene Gefahren. So etwa die, dass wir uns im Diskurs in einem Zustand der Fraglosigkeit wähnen, wir also meinen, uns bestens verstanden zu haben, obwohl wir längst schon aneinander vorbeireden. Oder etwa die Gefahr, dass wir uns um des Kaisers Bart streiten, weil wir zwar erkennen, dass der Zustand der Fraglosigkeit nicht mehr gegeben ist, aber nicht, dass unser Streit kein Streit um Inhalte, sondern um die Regeln des Gebrauchs der Wörter ist:

> This is particularly true of words whose connotation is very wide and which are infrequent and by no means uniform use. ‚Art‘ is certainly such a word. (Tatarkiewicz 1971: 137)

---

stellt und Bourdieu dieses Produkt „als eine *autonome* Welt“ (ebd.: 358; Hervorh. SO) identifiziert, ließe sich sein Begriff der Autonomie des künstlerischen Felds als kollektives Resultat, mithin also als Resultat des Wirkens der unsichtbaren Hand beschreiben – und in dieser Weise seine Bestimmung der Autonomie als *relative* Autonomie erklären (cf. Siegmund 2017: 88ff.). Wobei „(d)ieses relativ autonome Universum“ (Bourdieu 1999: 227) des heutigen künstlerischen und literarischen Feldes *vice versa* auch bedeutet: „dieses relativ *abhängige* Universum, abhängig vor allem vom ökonomischen und politischen Feld“ (ebd.: 227; Hervorh. SO).

[16] Eine exponentielle Steigerung erfahren diese Veränderungen, wenn wir neben den Epochen auch noch andere Kulturen sowie, etwas kleinteiliger, andere Gesellschaften, Sprachgemeinschaften und Peer-Groups in den Blick nehmen.

Was Tatarkiewicz hier anspricht, ist die Unterscheidung, die zwischen ‚Wort' und ‚Begriff' gemacht werden muss (siehe hier Fußnote 3). Und da selbst im fachsprachlichen Diskurs diese Trennlinie[17] zwischen beiden oftmals nicht scharf genug gezogen wird, kommt es mit unschöner Regelmäßigkeit zu einem unscharfen Gebrauch, der dann ebenso häufig unerkannt bleibt. So gebrauchen wir, wie der amerikanische Philosoph William Kennick betont, „das Wort ‚Kunst', um auf eine große Anzahl sehr unterschiedlicher Dinge Bezug zu nehmen: Bilder, Gedichte, Kompositionen, Skulpturen, Vasen und eine Unmenge anderer Sachen – und doch ist es *ein* Wort. Zweifellos neigen wir dazu zu sagen, daß ihnen allen etwas gemeinsam sein muß, andernfalls gäben wir ihnen nicht denselben Namen. *Unum nomen, unum nominatum*" (Kennick 2002: 55). Aber es ist eben *nicht* mit dem gleichen Namen stets auch die gleiche Vorstellung verbunden: Wort ≠ Begriff. Deshalb variiert auch die

> extension of what was meant by art […] considerably throughout the ages.[18] The concept, as we have seen, first included and then excluded crafts and certain sciences; conversely, it first excluded and then included poetry. (Tatarkiewicz 1971: 138)

Genauer gesagt:

> The antique concept of art was clear and well defined, but it no longer corresponds to present day requirements. It is a historical relic. The modern concept is acceptable in principle, but it seems to have extremely fuzzy edges. (ebd.: 139)

Dies gilt ganz besonders, seit „gegen Ende der Renaissance (zweite Hälfte des 16. Jhs.) eine Definition der ‚Neuen Wissenschaft' erreicht worden ist, die die kognitive Grundlage der gesamten neuzeitlichen Wissenschaft geworden ist" (Krohn 1977: 29). In der Renaissance „gab es zwischen Künstlern, Ingenieuren und Technikern keine Trennung. Sie alle „entstammen den städtischen Handwerksberufen. Ihrer Herkunft nach sind sie ungebildet und bleiben nicht selten Analphabeten" (ebd.: 39). Es lösen sich zwar „(i)n der westlichen Entwicklung […] die Künstler und Ingenieure im 13. Jh. schrittweise aus den Handwerksberufen heraus" (ebd.: 42), aber selbst noch die „Maler des 14. Jhs. sind Zunftmitglieder und grundsätzlich noch nicht von Weißwäschern, Apothekern und Goldschmieden unterschieden" (ebd.: 43, auch: Zilsel 1976: 121; selbst Albrecht Dürer [1471–1528] ist als Mitglied der Goldschmiedezunft ein „Handwerker" [Krohn 1977: 53])[19]. Und nicht einmal der große Architekt Brunelleschi (1376–1446) unterscheidet sich nennenswert von anderen Handwerkern seiner Zeit. Er hatte „eine einfache Ausbildung; insbesondere war sein mathematisches Rüstzeug minimal" (ebd.: 49). Um die Kuppel des Florentiner

---

[17] Wolf Lepenies sagt deshalb m.E. völlig zurecht, dass es „nur eine Kontinuität der Worte (gibt), eine Kontinuität der Begriffe existiert nicht" (Lepenies 1987: 18/19).

[18] Diese Aussage suggeriert, dass der Wortgebrauch zwischen den Epochen zwar variierte, er aber *innerhalb* einer Epoche eine relative Konsistenz aufwies. Dies gilt sicherlich in weiten Teilen für eben den *einen* Begriff ‚Kunst', auf den Tatarkiewicz hier abhebt. Sie berücksichtigt aber *nicht* die Tatsache, dass der Gebrauch des Wortes *Kunst* auch innerhalb einer Epoche, innerhalb einer Kultur, innerhalb einer Gesellschaft, innerhalb einer Sprachgemeinschaft und sogar innerhalb einer Peer-Group zahlreiche verschiedene Begriffe ‚Kunst' auf verschiedenen Ebenen generiert, dass diese Begriffe friedlich nebeneinander koexistieren und obendrein frei flottierend nebeneinander gebraucht werden (exemplarisch habe ich dieses Phänomen anhand eines Vortrags des kürzlich verstorbenen Medientheoretikers Peter Weibel aufgezeigt [Oehm 2019a: 327]). Ich habe mich an anderer Stelle um eine systematische Differenzierung der verschiedenen Gebrauchsweisen des Wortes *Kunst* bemüht (siehe Oehm 2019a: 83, 92ff. sowie Oehm 2019b: 10ff., Oehm 2021a: 29ff. und Oehm 2021b: 4ff.). Auf einen weiteren Aspekt weist Gaston Bachelard hin: „Wieviele verschiedene Konzepte stehen in der gleichen Epoche hinter ein und demselben Wort! Die Täuschung liegt darin, daß dasselbe Worte zugleich bezeichnet und erklärt. Die Bezeichnung ist die gleiche; die Erklärungen sind verschieden. Zum Beispiel entsprechen dem Telefon Konzepte, die für den Anschlußinhaber, die Telefonistin, den Ingenieur, den Mathematiker, der sich mit den Differentialgleichungen des Telefonstroms befaßt, völlig verschieden sind" (Bachelard 1987: 51/52; man fühlt sich hier an Goodmans *Weisen der Welterzeugung* erinnert).

[19] Die in Zünften organisierten Berufsgruppen hießen im mittelalterlichen Italien ‚compagnia dell'arte'. Die *Compagnia dell'Arte della Lana* war bspw. die Wollweberzunft, die *Compagnia dell'Arte dei Brentatori* die Zunft der Weinträger.

Domes zu realisieren, musste er deshalb auf die „Hilfe des besten Mathematikers der Stadt jener Zeit, Paolo Toscanelli“ (ebd.: 50) zurückgreifen.

Künste wie Architektur, Malerei und Bildhauerei (Künste, die wir heute unter dem Begriff ‚Bildende Kunst‘ subsumieren) wurden,

> weil sie Handarbeit erforderten, als mehr oder weniger plebejisch angesehen. Zahlreiche Beispiele weisen darauf hin, daß bis ins 16. Jh. selbst die größten Künstler der Renaissance gegen soziale Vorurteile anzukämpfen hatten (Zilsel 1976: 160/161),

so der österreichische Soziologe und Philosoph Edgar Zilsel. Es herrschte noch der Geist der Scholastik und des Humanismus. Und mit ihm

> existierte eine scharfe Trennungslinie zwischen den liberalen und mechanischen Künsten, d.h. letztlich zwischen Künsten, die nur des Kopfes und der Zunge bedurften und anderen, die auch den Gebrauch der Hände erforderten. Die erstgenannten wurden als den Hochgeborenen würdig erachtet, die übrigen wurden den Unterschichten überlassen. So tendierte die Mißachtung der Handarbeit zum Ausschluß des Experiments […] von der respektierten Wissenschaft. (ebd.: 119)

Noch dachte „kein angesehener Gelehrter, der auf seine Stellung als Repräsentant der liberalen Künste stolz war, […] daran, die [: experimentellen, Anm. SO] Methoden der mechanischen Künste zu benützen“ (Zilsel 1976: 120). Aber bis Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden unter den höheren Handwerkern selbstbewusste Gruppen, die Zilsel prägnant ‚*Künstler-Ingenieure*‘ nennt. Sie – Architekten, Maler und Bildhauer – „bildeten […] Verbindungen mit angesehenen Gelehrten aus“ (ebd.: 121, so wie Brunelleschi mit Toscanelli, SO) und taten etwas, was den Weg in die Moderne wies: „Sie alle pflegten bereits zu experimentieren“ (ebd.: 160). Damit gelten sie, gemeinsam mit weiteren Gruppen der höheren Handwerker wie den praktizierenden Ärzten und Anatomen, den Navigatoren sowie den „Hersteller(n) von nautischen und musikalischen Instrumenten“ (ebd.: 121), als „die Vorläufer der modernen Experimental-Wissenschaft. Obwohl die öffentliche Meinung sie nicht als angesehene Wissenschaftler achtete“ (ebd.: 121). Beredter Ausdruck dieser trotz aller Annäherung noch bestehenden sozialen Trennung ist die Sprache, in der die Abhandlungen dieser Vorläufer der modernen Experimental-Wissenschaft verfasst waren: „Soweit sie Schriften schrieben, waren sie nicht lateinisch, sondern landessprachlich geschrieben und wurden von den meisten der angesehenen Gelehrten nicht gelesen“ (ebd.: 121). Solange aber diese „Barriere zwischen der Handwerker-Literatur und der Gelehrten-Literatur“ (ebd.: 121) nicht überwunden war, solange einerseits die „methodische Schulung des Intellekts […] den Universitäts-Gelehrten […] und den humanistischen Schriftstellern“ (ebd.: 161) vorbehalten blieb und sich andererseits diese Universitäts-Gelehrten dem Wissen der höheren Handwerkern und mit ihnen der Künstler-Ingenieuren verschlossen, konnte die aufkeimende „Experimental-Wissenschaft […] keine Existenz erlangen“ (ebd.: 122).

Dies änderte sich gegen Ende des 16. Jahrhunderts mit dem englischen Arzt und Physiker William Gilbert (1544–1603). Er war, noch vor Francis Bacon und Galileo Galilei,

> (d)er erste akademisch ausgebildete Gelehrte, der es wagte, experimentelle Methoden des höheren Handwerks aufzugreifen und die Ergebnisse in einem Buch mitzuteilen, das nicht an Steuerleute und Mechaniker, sondern an die gelehrte Öffentlichkeit gerichtet war. (ebd.: 122)

Dies war, so Zilsel, „Gilberts historische Leistung“ (ebd.: 122), bedeutete sie doch à la longue nichts Geringeres als den „soziale(n) Aufstieg der experimentellen Methode aus der Klasse der Handwerker zu den Rängen der Universitätsgelehrten im frühen 17. Jahrhundert“ (ebd.: 124). Sukzessive

> veränderte die technische Revolution die Gesellschaft und das Denken in einem solchen Maße, daß die soziale Barriere zwischen den liberalen und den mechanischen Künsten zerfiel, und die experimentellen Techniken der Handwerker zogen ein in die Ränge der Universitätsgelehrten. Schließlich vereinigten sich rationale Schulung und Handarbeit: Die Experimentalwissenschaft war geboren. (ebd.: 161)

Diese Geburt bedeute jedoch gleichzeitig, dass sich die Zeit der Künstler-Ingenieure bereits wieder ihrem Ende zuneigte: Die ‚Neue Wissenschaft' (Krohn) stellte sich systematische Fragen, war konsequent fortschrittsorientiert, utilitaristisch ausgerichtet und dem Prinzip wissenschaftlicher Induktion und der kausalen Forschung von Ursache und Wirkung verpflichtet, wurzelt doch „die Idee der Wissenschaft, die wir gewöhnlich als ‚Baconische' bezeichnen, in den Bedürfnissen der frühkapitalistischen Ökonomie" (ebd.: 148).

Damit schlug die ‚Neue Wissenschaft' einen anderen Weg ein als die Kunst. Genauer gesagt: als die Bereiche, die ab Mitte des 18. Jahrhunderts ‚fine arts' (*beautiful arts, belle arti*, *beaux arts*, *schöne Künste*) genannt werden sollten. Es war sogar, wie Tatarkiewicz sagt, der einzige Weg

> to arrive at the modern concept of 'arts' which no longer include what used to be called mechanical arts (these are now crafts not arts), nor the one-time liberal arts which turned out to be sciences not arts. What remained was only the visual arts, music, literature and the theatre. (Tatarkiewicz 1971: 135)

Die Antwort auf die Frage, was all die verschiedenen Aktivitäten, die zuvor unter dem antiken Kunstbegriff subsumiert wurden, miteinander verband, konnte nun nicht mehr lauten: „art (is) understood as *production governed by rules*" (Tatarkiewicz 1971: 137). Jetzt, da die ‚visual arts, music, literature and the theatre' weder den mechanischen Künsten noch den freien Künsten noch der ‚Neuen Wissenschaft' zugerechnet werden konnten, stellte sich die Frage, von was *diese* Künste regiert wurden, wenn nicht von Regeln. Mit anderen Worten: Was war das einende Band dieser Künste?[20]

> The answer was by no means easy, and from the early Renaissance onwards the question was asked again and again. There were attempts to describe these arts as dealing with ‚ideas', or to call them ‚commemorative' (because they also served to commemorate people and events), or ‚metaphorical' (because they often involve a metaphorical understanding of words and images). None of these attempts was very successful. (ebd.: 136)

Wie wir gesehen haben, war es Charles Batteux, der 1746 in seinem Buch *Les Beaux-Arts reduits à un méme principe* auf diese Frage eine Antwort gab, die sich als allgemein akzeptabel erwies:

> Batteux suggested that the common feature of all the arts (in the new sense, after the elimination of crafts and sciences) was that they all sought, in different ways, to *imitate* Nature. In itself it was a rather dubious idea. However, Batteux went on to say that they imitated nature by selecting from it that which was beautiful. (ebd.: 136)

„Art is the production of beauty" (ebd.: 136): Diese Definition der Kunst – Batteux zählte in schöner antiker Tradition *sieben* Künste auf, die seiner Ansicht nach das Prädikat ‚schön' verdient hatten: *Malerei, Bildhauerei, Architektur, Musik, Poesie, Redekunst* und *Tanz* – setzte sich, von einigen Nuancierungen und Variationen abgesehen, letztlich bis auf Weiteres durch.

Diese Definition behielt bis etwa 1900 Gültigkeit, als „doubts appeared whether the definition was in fact as satisfactory as it seemed. Around the year 1950 it became clear that it was not" (ebd.: 137). Der Grund dafür war recht simpel: Mit den umwälzenden Entwicklungen in der Bildenden Kunst und der Musik, mit dem Aufkommen neuer Medien wie der Fotografie, dem Film und dem Radio stellte sich immer drängender die Frage, welche Bereiche künftig unter den Kunstbegriff zu subsumieren seien, war doch Batteux' ursprüngliche Liste nicht mehr zeitgemäß. Es gab liberale Bestimmungen, die, „besides the seven arts of Batteux, also photography, the cinema, and various kinds of mechanical, utilitarian and applied arts" (ebd.: 139) einschlossen. Andere Autoren, wie etwa Clive Bell oder S. I. Witkiewicz, waren gänzlich anderer Ansicht und

[20] Stillschweigend wird bei dieser Frage natürlich vorausgesetzt, dass es ein solch einendes Band auch tatsächlich gab. Es musste halt nur gefunden werden. Diese Voraussetzung und damit die Sinnhaftigkeit dieser Frage selber grundsätzlich in Frage zu stellen, kam, so weit ich die Literatur überblicke, der Kunstphilosophie in ihrer radikalen Konsequenz erst mit der Rezeption Wittgensteins Anfang der 1950er in den Sinn.

wollten sogar Malerei, Musik und Literatur ausschließen „whenever these are believed to go beyond ‚pure form'" (ebd.: 139). Dann wieder war „the concept of art […] *wide* enough to include music, poetry, and literature in general, as well as the visual arts. In other cases it is *restricted* to the visual arts alone" (ebd.: 139). Zudem hat „(t)he word 'art' […] a general meaning and a number of particular meanings. It may mean art as a whole, a single art in many forms (*ars una, species mille*), or any particular art such as painting, sculpture, music, etc." (ebd.: 140; cf. mein Versuch einer systematischen Differenzierung der verschiedenen Gebrauchsweisen des Wortes *Kunst* [Oehm 2019a: 83, 92ff. sowie Oehm 2019b: 10ff., Oehm 2021a: 29ff. und Oehm 2021b: 4ff.]).

3.

Jeder Versuch, eine Definition von Kunst zu liefern, muss sich den genannten Gegebenheiten stellen und ihnen angemessen Rechnung tragen. Aber bevor dies geschehen kann, müssen wir uns zunächst einmal darüber im Klaren sein, welcher Begriff ‚Kunst' unter diesen bisher erwähnten eigentlich der ist, auf den wir referieren, wenn wir eine Definition von Kunst liefern wollen. Und wir sollten eine solche Definition liefern. Denn tun wir dies nicht, läuft die Frage *Kann Kunst autonom sein?* Gefahr, ins Leere zu laufen. Tatarkiewicz seinerseits geht in einem heuristischen Ansatz von dem liberalen Kunstbegriff aus, der die sieben Künste von Batteux, die Fotografie, das Kino sowie verschiedene Arten von mechanischen, utilitaristischen und angewandten Künsten umfasst. Dabei identifiziert er in einem ersten Schritt gleich sechs verschiedene Definitionen:[21]

(1) Die Kunst zeichnet sich dadurch aus, dass sie Schönheit hervorbringt.

(2) Die Kunst zeichnet sich dadurch aus, dass sie die Wirklichkeit darstellt oder wiedergibt.

(3) Das Unterscheidungsmerkmal der Kunst ist die Schaffung von Formen.

(4) Die Besonderheit der Kunst ist der Ausdruck.

(5) Kunst zeichnet sich dadurch aus, dass sie ästhetische Erfahrungen hervorbringt.

(6) Die Kunst zeichnet sich dadurch aus, dass sie einen Schock auslöst.

Völlig zurecht gibt Tatarkiewicz hier zu bedenken:

> Six definitions of the same phenomenon is rather much. To make things worse, there are variations of each of them, chiefly the wider and narrower varieties in each case. But the list could be extended even further. (Tatarkiewicz 1971: 145)

Eine jede dieser Definitionen enthält, so Tatarkiewicz, „a grain of truth" (ebd.: 145). Und eine jede Definition kann zudem „cite some works of art, or some types and trends, in support of its claim" (ebd.: 145). Aber dies führt uns nicht weiter, denn „(t)he point is that none of them is able to do justice to the whole field of what is commonly called art" (ebd.: 145). An dieser Stelle kommt Tatarkiewicz nun auf den eigentlichen Kern des Problems zu sprechen:

> For, after all, the class of things covered by the same generic term 'art' is not only incredibly vast, but incredibly manifold—so manifold, in fact, that until the time of the Renaissance these things were *not considered* to constitute a single class at all. Earlier times treated the various arts, whatever they were called, quite separately: the visual arts were something separate from music or literature, and pure art was something different from applied art. (Tatarkiewicz 1971: 145/146; Hervorh. SO)

Bis Mitte des 18. Jahrhunderts einte die verschiedenen Künste zwar, dass sie verstanden wurden „as *production governed by rules*" (ebd.: 137). Aber es gab bis dahin *keinen* Oberbegriff ‚die Kunst' im Sinne eines nicht zählbaren Substantivs, der das künstlerische Schaffen in all seinen Dimensionen und Facetten umfasste und begrifflich in „ein Zusammendenken der Künste zu *die*

[21] Tatarkiewicz 1971: 141–145

Kunst“ (Kösser 2017: 69)[22] mündete. Es gab nur die verschiedenen *Künste*, die jeweils verschiedenen Kategorien der Künste zugeordnet wurden.

> It is only in modern times that all these different and separate things and activities began to merge in the public mind into a single class, and that attempts were made to define ‚art‘ as a comprehensive concept. (Tatarkiewicz 1971: 146)

Just zu der Zeit, als der Oberbegriff ‚*die* Kunst‘ entstand und Eingang in den Sprachgebrauch fand, häufen sich, wie Reinhart Koselleck konstatiert, „neue Begriffe, die die alte in eine neue Wirklichkeit transformieren helfen“ (Koselleck 2021: 67). So wurde „aus den Fortschritten […] ‚*der* Fortschritt‘, aus den Geschichten ‚*die* Geschichte‘“ (ebd.: 68, Hervorh. SO). Für Koselleck ist dies Ausweis einer „neuzeitlich gesteigerten Abstraktion und universalen Verallgemeinerung der Begriffe“ (ebd.: 85).

Die Frage ist nun: Rekurriert die Frage *Kann Kunst autonom sein?* auf eben *diesen* Begriff ‚Kunst‘, also auf das nicht zählbare Substantiv ‚*die* Kunst‘? Naheliegend. Nun weist aber Tatarkiewicz darauf hin, dass „modern usage often restricts the meaning of ‚art‘. It does so chiefly in two ways: either it reserves the name only for the visual arts [: ist es dieser Begriff ‚Kunst‘, auf den die Frage *Kann Kunst autonom sein?* rekurriert? Anm. SO], or only for the highest and most excellent artistic creations [: oder ist es doch eher dieser Begriff ‚Kunst‘? Anm. SO]“ (Tatarkiewicz 1971: 151).

Im Deutschen sind, so schreibt 1796 der Adelung, „(b)ey unserer heutigen Verfassung […] an die Stelle der *freyen* Künste die *schönen* Künste getreten“ (Hervorh. SO), die man „(i)n engerer Bedeutung […] zuweilen nur die Künste schlechthin zu nennen“ pflegt. Unter dem Namen ‚*schöne* Künste‘ werden diejenigen begriffen,

> welche allein oder doch vornehmlich das Vergnügen zum Gegenstande haben, und daher in ihrer Ausübung mehr Kenntniß und Anwendung allgemeiner Wahrheiten erfordern als die bloß mechanischen. Dahin gehören die Tonkunst, die Mahlerkunst mit ihrer Schwester der Kupferstecherkunst, die Baukunst, die Bildnerkunst, die Redekunst, die Dichtkunst, die Tanzkunst, die Schauspielkunst, und wenn man will noch andere mehr. (Adelung 1796: 1831)

„In noch engerer Bedeutung“, so der Adelung weiter, „werden die *bildenden* Künste [: „die Bildnerkunst, Mahlerkunst und Kupferstecherkunst“, Anm. SO] sehr häufig vorzugsweise die Künste, *oder noch mehr im Singular die Kunst genannt*“ (ebd.: 1831, Hervorh. SO). Wir sehen: Wenn Tatarkiewicz sagt, dass „*modern usage* […] reserves the name only for the *visual arts* the meaning of ‚art‘“ (Tatarkiewicz 1971: 151, Hervorh. SO), so gilt dies ersichtlich *nicht* für das Deutsche, da dort dieser Gebrauch laut Adelung schon vor 1796 üblich war [: bezieht sich der Begriff ‚Kunst‘ also vielleicht nur auf *diese* in der deutschen Umgangssprache offensichtlich schon seit Ende des 18. Jahrhunderts gebräuchliche Verwendungsweise des Begriffs ‚Kunst‘? Anm. SO].

Während Batteux „limited the number of ‚fine arts‘ to seven“, wurden im späten 18. Jahrhundert „two of these, poetry and oratory, […] often grouped separately as *belles-lettres* or fine literature.[23] This reduced the original ‚fine arts‘ to five“ (ebd.: 151). Im weiteren Verlauf „two further arts, music and dance, seceded, so that only the three visual arts remained: painting, sculp-

---

[22] Als *umbrella term* hatte sich der Begriff ‚*die* Kunst‘ damals noch nicht endgültig etabliert. So kennt der Adelung von 1796 zwar eine Gebrauchsweise des Begriffs ‚die Kunst‘ „als ein Collectivum und ohne Plural“, aber hier im weitesten nur denkbaren Sinne als „die Kunst des Schneiders, des Zimmermanns, des Schusters u.s.f.“, also als eine Gebrauchsweise, in der Kunst und Handwerk noch *nicht* getrennt sind. Dieser Begriff bezeichnet „(d)ie unentbehrliche Fertigkeit zur Hervorbringung seiner Werke. Ingleichen im Gegensatze der Natur, oder dessen, was zu den Arten des Vermögens und der Fähigkeiten gehöret, ehe sie zur Fertigkeit werden“ (Adelung 1796: 1832). Es sei darauf hingewiesen, dass es sich auch bei diesem Begriff nicht um ein Kollektivsingular handelt, sondern um ein sog. nicht zählbares Substantiv: Von einem Kollektivsingular lässt sich ohne Bedeutungsänderung ein Plural bilden, von einem nicht zählbaren Substantiv – so wie in diesem Fall – jedoch nicht.

[23] Cf. in Fußnote 2 die Aussagen Werner Strubes zu den ‚Schönen Wissenschaften‘.

ture and architecture“ (ebd.: 151). Und es waren eben diese drei ‚*visual* arts‘ – also die Künste, die im Deutschen heute gemeinhin als ‚*bildende* Künste‘ bezeichnet werden –, die an den ‚Académies des *Beaux* Arts‘ (den Akademien der *schönen* Künste) unterrichtet wurden. „Even today they are simply referred to as *the* arts, or just art, as happens for instance in the expression ‚history of art‘. Thus the whole field of art in the sense of our definition has been cut in two parts, and only one part, the visual arts is called ‚art‘“ (ebd.: 151). Tatarkiewicz schreibt, dass diese Gebrauchsweise, die Adelung im Deutschen schon für 1796 bestimmt hat, „does not occur […] in any English dictionary before the year 1880“ (ebd.: 151). Aber *The Greater Oxford Dictionary* sagt, so Tatarkiewicz, „that ‚this is the most usual modern sense of art', and that when used without any qualification it means ‚the skilful production of the beautiful *visible* forms'“ (ebd.: 151). Nun hat sich aber der Umfang des modernen Begriffs ‚visual arts‘ in den letzten rund 125 Jahren beständig erweitert. Neben Malerei, Bildhauerei, Grafik und Architektur werden – Stand heute – auch Fotografie und Film dazu gezählt. Ebenso die Neuen Medien, prozessorientierte künstlerische Ausdrucksformen wie Concept-Art, Aktionskunst, Happening oder Performance. Ganz davon zu schweigen, dass durch die zunehmende Entgrenzung der Künste – nicht zuletzt durch die Öffnung des Kunstbegriffs („Visual Culture“) – die liebgewonnenen Kategorien der Klassifizierung *perdu* sind. Da stellt sich die Frage: Rekurriert die Frage *Kann Kunst autonom sein?* auf *diesen* auf die *visual arts* aktual reduzierten Begriff ‚Kunst‘? Falls ja: Was ist mit den Darstellenden Künsten, mit Ballett und Oper, mit Tanz und Theater? Was mit Literatur und Musik? Was mit populärer Musik, Graphic Novels, Kinofilmen, Fernsehserien, Kunsthandwerk, Mode, Design? Was mit den ‚Künsten‘ anderer Epochen und Kulturen? Was mit dem Kirschkernweitspucken, dem in ferner Zukunft vielleicht einmal der Status ‚Kunst‘ zugedacht wird? Bleiben all diese Künste bei dieser Frage unberücksichtigt?

4.

Ersichtlich hat das abendländische Konzept der ‚fine arts‘ seit seiner Etablierung Mitte des 18. Jahrhunderts unzählige Wandlungen erlebt, die ihrerseits zudem noch kultur-, gesellschafts-, sprachgemeinschafts- und sogar Peer-Group-spezifische Ausprägungen erfahren haben. Doch in welcher konkreten Ausgestaltung uns das Konzept nun auch immer begegnen mag: Dieses Konzept ist, darauf weist der amerikanische Philosoph David Clowney im Rückgriff auf Larry Shiners Ausführungen nachdrücklich hin, so wirkmächtig, dass

> (i)ts standards and ideals have so taken hold of our understanding that we see the arts of the past and of other cultures through its lenses, and cannot make quick sense of the claim that it was invented in the eighteenth century. (Clowney 2008 [o.S.])

Wir betrachten die Vergangenheit durch die Brille unserer heutigen Konzepte – ein klassischer Fall von Rückprojektion,[24] der kaum dazu geeignet ist, korrekte Aussagen zum Sachverhalt zu liefern.

Wenn nun aber der Begriff (und damit das Konzept) der ‚schönen Kunst‘ eine Erfindung des 18. Jahrhunderts ist, dann wussten

> premodern people […] what they were doing when they made music, dances, paintings, and the like, just as they knew what they were doing when they hunted or made dinner. *But by assumption, they had no concept of art when they did these things*. (Clowney 2011: 313; Hervorh. SO)

Und dies bedeutet nichts anderes, als dass „then in the substantive sense that matters, *those people were not making art at all*“ (ebd.: 313; Hervorh. SO). Da es diesen Begriff ‚Kunst‘ – wie auch den *umbrella term* ‚*die* Kunst‘ – vor dem 18. Jahrhundert nicht gab und demnach niemand der damals malerisch, musisch, dichterisch etc. Schaffenden vor diesem Hintergrund operieren konnte, mag das, was sie schufen, zwar genauso großartig gewesen sein wie das, was heute die

[24] Cf. Quentin Skinner (1969): Meaning and Understanding in the History of Ideas, in: *History and Theory*, Vol. 8, No. 1, pp. 3–53; auch Quentin Skinner (2009): *Visionen des Politischen*.

schaffen, die wir ‚Künstler:innen' nennen und die vor dem Hintergrund dieser nunmehr eingeführten Begriffe operieren. Aber selbst wenn all das, was nach dem 18. Jahrhundert als Resultate künstlerischen Schaffens entstanden ist, vor dem 18. Jahrhundert in exakt gleicher Weise entstanden wäre, so wären *diese* Resultate künstlerischen Schaffens, obgleich nach außen hin mit jenen völlig identisch, *keine* Kunst im Sinne des aktualen Konzepts der schönen Kunst.

5.

Kehren wir zurück zu der spezifischen Begriffsverwendung ‚Kunst', die zeitlich in etwa parallel zu der des Begriffs ‚Kunst' im Sinne von ‚schöne Kunst' im 18. Jahrhundert entstand: die des Oberbegriffs ‚*die* Kunst'. Fragt man Ästhetiker, „(w)hat is the grand basic question of aesthetics" (Walton 2007: 148), dann, so der amerikanische Philosoph Kendall Walton, werden zumindest „some aestheticians (…) cite ‚What is art?'" (ebd.: 148). Ob nun die Frage *Was ist Kunst?*[25] tatsächlich eine der großen Grundfragen der Philosophie ist, ist mehr als fraglich, denn „it is arguable that no one before the eighteenth century was able even to formulate this question and that it cannot be expressed in some non-Western languages" (ebd.: 149). Vor Mitte des 18. Jahrhunderts war schlicht deshalb niemand dazu in der Lage, weil der Begriff ‚Kunst', der in dieser Frage zur Anwendung kommt, der Oberbegriff ‚*die* Kunst' ist. Und wie gesagt: Dieser Begriff, wie auch der der ‚schönen Künste', existierte zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht. Ein Faktum, das jedoch – vermehrt seit 1956, als Morris Weitz seinen Aufsatz *The Role of Theory in Aesthetics* veröffentlichte – kaum jemanden, insbesondere nicht in der anglo-amerikanischen Philosophie, davon abhielt, eben diese Frage immer wieder aufs Neue zu stellen.[26]

Es erstaunt nicht, dass die Antworten auf diese Frage höchst unterschiedlich ausfielen und heute noch ausfallen: Mal wird da der Bestand eines ominösen Wesens der Kunst behauptet, mal wird ‚Kunst' als *rigid designator* aufgefasst.[27] Mal wird versucht, Kunst über eine identifizierende Erzählung, mal über Familienähnlichkeiten, über ein Cluster-Konzept, einen typentheoretischen, multikulturellen, funktionalen oder auch über einen prozeduralen resp. institutionellen Ansatz zu definieren. Oder es wird schlicht konstatiert, Kunst sei überhaupt nicht zu definieren. Dabei operiert der überwiegende Teil der Ansätze *nicht* mit einem *moderaten* Begriff ‚Kunst', der, ausgehend von dessen Zeit-, Kultur- und Welt*varianz*, auf eine differenzierte Definition des Sachverhalts zielt, sondern mit einem *strengen* Begriff ‚Kunst', der die Komprehension *aller* Künste und Kunstwerke, also *alle* möglichen, d.h. *alle* vergangenen, *alle* gegenwärtigen sowie auch *alle* zukünftigen Künste und Kunstwerke umfasst und damit Zeit- und Kultur*invarianz* (und womöglich sogar Weltinvarianz) behauptet:[28] dem *umbrella term* ‚*die* Kunst'.

---

[25] An dieser Stelle sei an die generelle Problematik erinnert, die, darauf macht Ludwig Wittgenstein aufmerksam, einer solchen Frage inhärent ist: „Die Fragen ‚Was ist Länge?', ‚Was ist Bedeutung?', ‚Was ist die Zahl Eins?' etc. verursachen uns einen geistigen Krampf. Wir spüren, daß wir auf nichts zeigen können, um sie zu beantworten, und daß wir gleichwohl auf etwas zeigen sollten. (Wir haben es hier mit einer der großen Quellen philosophischer Verwirrung zu tun: ein Substantiv läßt uns nach einem Ding suchen, das ihm entspricht.)." (Wittgenstein 1970: 15)

[26] Hier zeigt sich eine Bruchlinie zwischen der anglo-amerikanischen und der kontinentaleuropäischen Philosophie, die dieser Frage weit weniger Aufmerksamkeit schenkt. Eine der wenigen Ausnahmen stellt Reinold Schmücker dar, der sich ihr in seinem Opus magnum *Was ist Kunst? – Eine Grundlegung* von 1998 ganz explizit und in aller wünschenswerten Ausführlichkeit gewidmet hat.

[27] Den Begriff ‚Kunst' im Rückgriff auf Saul Kripke und Hilary Putnam als *rigid designator* aufzufassen, würde ihn in eine Reihe mit Bezeichnungen stellen, die das Zeug haben, stets dasselbe Objekt in allen möglichen Welten zu designieren, in denen dieses Objekt existiert. Und nie etwas anderes. Eine problematische These, denn „the rigid designator approach depend on a dubious analogy between cultural concept-terms such as 'art' and natural science concept-terms such as 'gold'" (Leddy 1987: 263; cf. Thomas Leddy: Rigid Designation in Defining Art, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 45, No. 3, 1987), 263–272).

[28] Was hier beschrieben wird, ist letztlich das, „was Kunst Kunst sein läßt, ihr als solcher eigentümlich ist" (Schmücker 2014: 13). Damit wird die wie auch immer geartete Existenz eines ominösen Wesens der Kunst behauptet.

Nun wissen wir aber seit David Hume, dass die Behauptung der Zeitinvarianz ihre Tücken hat, können doch über die Zukunft keine Aussagen gemacht werden, die Gewissheit beanspruchen. Da jedoch der *strenge* Begriff ‚Kunst' genau das tut, erweist er sich als prinzipiell untauglich. Ähnlich verhält es sich mit der Kulturinvarianz. Denn bei ihr handelt es ja *nicht* um ein objektiv gegebenes universales Konzept, sondern um die subjektive neokoloniale Projektion eines der abendländischen Tradition verhafteten Begriffs auf Resultate malerischen, musischen, dichterischen etc. Schaffens außereuropäischer Kulturen.[29] Kritisch in diesem Sinne äußerte sich bereits 1968 Milton C. Albrecht in seinem Aufsatz *Art as an Institution*: „The universality of art seems to be the creation of Western conceptions imposed on the artifacts of other cultures" (Albrecht 1968: 383). Weiter schreibt er:

> Thus art has now become 'universal' with a meaning that is being projected round the world from the fine art tradition of Europe and America. The process represents not a military or political invasion of the world, but an artistic one. (ebd.: 393)

Die britische Autorin Zeinab Badawi, die diese neokoloniale Projektion leider ein Stück weit perpetuiert, indem sie die Benin-Bronzen völlig unbedarft „Kunstobjekte" (Badawi 2024: 267) nennt, weist auf den gänzlich anderen Status hin, den diese Reliefs und Plastiken in der Kultur haben, der sie entstammen: Sie sind „wichtige historische Quellen. Das Verb ‚sich erinnern', *sa-i-j-ama*, bedeutet in der Edo-Sprache wörtlich ‚ein Motiv in Bronze gießen'" (ebd.: 267).

Fazit: Kommt der *strenge* Begriff ‚Kunst' in der Frage *Was ist Kunst?* zur Anwendung, ist eine Antwort, die nicht nur Anspruch auf allgemeine Akzeptanz, sondern auch auf sachliche Korrektheit erhebt, nicht möglich. Analog gilt dies auch für die Frage *Kann Kunst autonom sein?*, wenn dort der *strenge* Begriff ‚Kunst' zur Anwendung kommt.

6.

Wer ab 1750 „‚Kunst' sagte, meinte die schöne Kunst, so wie im Mittelalter ‚Kunst' dasselbe bedeutete wie freie Kunst" (Tatarkiewicz 2023: 97). Dass der Begriff ‚Kunst' in der Frage *Kann Kunst autonom sein?* auf den Begriff ‚Kunst' referiert, der die ‚freyen Künste' meinte, kann ausgeschlossen werden. Referiert er vielleicht auf den Begriff ‚Kunst', der die ‚schönen Künste' meint? Dabei handelt es sich jedoch, wie wir bereits betont haben, nicht um ein kulturinvariantes, sondern um ein abendländisches Konzept, das streng genommen auch nur für Resultate künstlerischen Schaffens Anwendung finden kann, die der abendländischen Tradition entstammen. Zudem entstand es in seiner heutigen Gestalt wie gesagt erst gegen Mitte des 18. Jahrhunderts und hat unzählige Wandlungen erlebt, die ihrerseits zudem noch kultur-, gesellschafts-, sprachgemeinschafts- und sogar Peer-Group-spezifische Ausprägungen erfahren haben. Und als wäre das noch nicht genug, ist diese Entwicklung in den verschiedenen europäischen Kulturen und Gesellschaften zeitlich nicht parallel verlaufen. Ein Umstand, der sich sogar sprachlich niederschlägt. So ist im Englischen zwar das Wort *fine arts* seit Mitte des 18. Jahrhunderts gleich geblieben, *nicht* aber der Begriff ‚fine arts'. Seine Extension hat sich seit Mitte des 18. Jahrhunderts permanent gewandelt. Und zwischen 1911 und 2025 sogar, wie wir eingangs festgestellt haben, radikal:

a. fine arts_{1911} = schöne Künste
b. fine arts_{2025} = bildende Künste (visual arts)
c. $\text{fine arts}_{1911} \neq \text{fine arts}_{2024}$

[29] Ansätze einer Definition der Kunst bzw. des künstlerischen Verhaltens als eine universelle menschliche Verhaltenstendenz, wie sie etwa im Rahmen der evolutionären Ästhetik (cf. Winfried Menninghaus [2011]: *Wozu Kunst? Ästhetik nach Darwin*) oder der Ethologie (cf. Ellen Dissanayake [1992]: *Homo Aestheticus: Where Art Came From and Why*; da insbesondere Kap. 4: *The Core of Art: Making Special*) entwickelt wurden, müssen an dieser Stelle unberücksichtigt bleiben.

Wer im deutschen Sprachraum ‚Kunst' sagt, meint in der Regel ‚Bildende Kunst'. Und wer im angelsächsischen Sprachraum ‚art' sagt, meint in der Regel ‚fine art'. Nur dass der Begriff ‚fine arts$_{2025}$' *nicht mehr*, wie noch der Begriff ‚fine arts$_{1911}$', die schönen Künste meint, sondern die bildenden Künste, die visual arts. Hätte jemand 1911 im angelsächsischen Raum die Aussage ‚When we say 'art', we mean the fine arts' gemacht, so hätte die Übersetzung gelautet:

a. Wer ‚Kunst' sagt, meint die *schönen* Künste.

2025 hingegen müsste die Übersetzung lauten:

b. Wer ‚Kunst' sagt, meint die *bildenden* Künste.

Wenn nun im deutschsprachigen Raum in der Frage *Was ist Kunst?* resp. *Kann Kunst autonom sein?* nicht der strenge Begriff ‚*die* Kunst' zur Anwendung kommt, sondern der hier verhandelte moderate Begriff ‚Kunst' und im angelsächsischen Raum in der Frage *What is art?* resp. *Can art be autonomous?* nicht der strenge Begriff ‚Art', sondern der hier verhandelte moderate Begriff ‚art' – wonach fragen die Fragen dann jeweils? Die Extensionen der ‚fine arts$_{1750}$' ≠ ‚fine arts$_{1820}$' ≠ ‚fine arts$_{1870}$' ≠ ‚fine arts$_{1911}$' ≠ ‚fine arts$_{1930}$' ≠ ‚fine arts$_{1950}$' ≠ ‚fine arts$_{1980}$' ≠ ‚fine arts$_{2025}$'. Sie besitzen *in toto* nur eine überschaubare Schnittmenge und weisen, neben dieser Schnittmenge, nur überlappende Inhalte auf (cf. Wittgensteins Begriff der ‚Familienähnlichkeiten'). Zudem handelt es sich bei diesen Extensionen jeweils *nicht* um allgemein verbindliche Extensionen, sondern lediglich um die jeweils idealisierte Annahme jeweils allgemein akzeptierter Extensionen. Tatsächlich aber waren (und sind) in der Synchronie stets verschiedenste Extensionen im Umlauf, die einander zum Teil sogar widersprachen (und widersprechen).

Was für die jeweiligen Extensionen der ‚fine arts' gilt, gilt im deutschsprachigen Raum in ganz ähnlicher Weise für ‚schöne Künste', im italienischsprachigen für ‚belle arti' und im französischsprachigen für ‚beaux arts' (die Liste ließe sich beliebig erweitern). Und es ist zu vermuten, dass gilt: Die Extensionen der ‚fine arts$_{1750}$' ≠ ‚schöne Künste$_{1750}$' ≠ ‚belli arti$_{1750}$' ≠ ‚beaux arts$_{1750}$' ≠ ‚fine arts$_{1820}$' ≠ ‚fine arts$_{1820}$' ≠ ‚schöne Künste$_{1820}$' ≠ ‚belli arti$_{1820}$' ≠ ‚beaux arts$_{1820}$' ≠ ‚fine arts$_{1870}$' ≠ ‚schöne Künste $_{1870}$' ≠ ‚belli arti$_{1870}$' ≠ ‚beaux arts$_{1870}$'…[30]

Es ist ein Kreuz. Natürlich weiß jede/r halbwegs kompetente Vertreter:in des Kunstdiskurses, dass der Begriffsumfang dieses immer gleichen Worts ‚fine arts' im steten Wandel begriffen ist. Und natürlich weiß sie und er, dass auch die Bedeutung im steten Wandel begriffen ist. Wie auch der Begriff, der mit der Verwendung jeweils generiert wird. Ebenso wissen alle, dass die jeweiligen Pendantbegriffe in den verschiedenen Sprachen nie deckungsgleich sind. Weder hinsichtlich der Bedeutung noch des Begriffsumfangs noch des Begriffs. Selbstredend wissen auch alle, dass ‚fine arts' – und ihre jeweiligen Pendantbegriffe in den verschiedenen Sprachen – ab einer gewissen Zeit in den jeweiligen (abendländischen) Sprachgemeinschaften umgangssprachlich jeweils mit dem *moderaten* Begriff ‚Kunst' im Singular identifiziert wurde. Und dass mit diesem Begriff im Singular im Kunstdiskurs heute in der Regel nicht mehr die schönen Künste, sondern die bildenden Künste gemeint sind. Aber was machen die Beteiligten mit ihrem Wissen, wenn die hier zur Debatte stehende Frage in den verschiedenen Sprachen gestellt wird? Erinnern sie sich im Gebrauch an ihr Wissen oder gebrauchen sie den Begriff ‚Kunst' wider besseren Wissens?

Doch damit nicht genug: Weiß jeder, wann welcher Begriff beim Gebrauch in dieser Frage zur Anwendung kommt? Weiß jeder, wann welcher Begriff beim jeweils anderen in analoger Situation zur Anwendung kommt (wir erinnern uns an Schütz' Topos von der *Idealisierung der Reziprozität der Perspektiven*)? Und weiß auch jeder, dass der jeweils andere dies vom jeweils

[30] Einen Aspekt, den wir hier nur anreißen können, spricht Paul Mattick jr. im Klappentext seines Aufsatzbandes *Art in Its Time* an: „Art, as we know it, is not common to all forms of society but is peculiar to our own; what art is changes with people's conceptions of the tasks of art, conceptions that are themselves a part of social history" (Mattick 2003: i).

anderen weiß? Trifft dies in gleicher Weise für die Vergangenheit zu und wird dies auch in Zukunft zutreffen? Welcher Begriff ‚Kunst' ist es nun, der in der Frage *Kann Kunst autonom sein?* wann bei wem in welcher Kultur/Gesellschaft/Sprachgemeinschaft/Peer-Group etc. zur Anwendung kommt? Ist es der *strenge* Begriff ‚Kunst', der den *umbrella term* ‚*die* Kunst' (oder den jeweiligen Pendantbegriff in den verschiedenen Sprachen) meint? Oder der *moderate* Begriff ‚Kunst', der die ‚schöne Kunst' (oder den jeweiligen Pendantbegriff in den verschiedenen Sprachen) meint? Oder vielleicht doch eher der *moderate* Begriff ‚Kunst', der die ‚Bildende Kunst' (oder den jeweiligen Pendantbegriff in den verschiedenen Sprachen) meint? Und kommt in der gleichen Frage stets der gleiche Begriff ‚Kunst' zur Anwendung oder variiert dies von Mal zu Mal?

7.

Die Antwort der (vermeintlichen) großen Grundfrage der Ästhetik *Was ist Kunst?* zielt auf eine *Realdefinition* der Kunst ab. Bevor wir uns jedoch um eine Realdefinition der Kunst bemühen können, muss *erstens* festgestellt werden, welcher der vorgelegten Begriffe ‚Kunst' hier zur Anwendung zu kommen hat und, wenn diese Feststellung erfolgt ist, muss *zweitens* eine verbindliche *Nominaldefinition* des Begriffs erstellt werden. Denn wie gesagt: *ohne Nominaldefinition keine Realdefinition*.

Nun ergibt sich dabei aber ein grundsätzliches Problem: Wir müssen stets Begriffe benutzen, um Begriffe zu definieren. Sprachlos definieren geht nun einmal nicht. Und diese Begriffe können nicht einfach als fraglos gegeben hingenommen werden, auch sie müssen zuvor geklärt werden. Allerdings bedarf es zur Klärung dieser Begriffe wiederum Begriffe, die ihrerseits einer Klärung bedürfen – *ad infinitum*, der iterative Regress ist unvermeidlich. Das heißt in diesem Fall: Die Chance auf eine abschließende Beantwortung der Grundfrage *Was ist Kunst?* in all ihren Variationen in anderen Sprachen, Kulturen, Epochen und womöglich Welten ist nur dann gegeben, wenn die Schärfung des Begriffs ‚Kunst' in eine abschließende, allgemein akzeptierte, ewig und überall gültige Nominaldefinition mündet. Sollte aber eine solche Nominaldefinition des Begriffs ‚Kunst' nicht möglich sein, wäre auch keine abschließende, allgemein akzeptierte, ewig und überall gültige Realdefinition der Kunst möglich: *Kunst bliebe undefinierbar*.

Der iterative Regress, in den jeder Versuch einer Nominaldefinition zwangsläufig mündet, gemahnt uns an eines der zentralen Probleme der Philosophie: das der Letztbegründung. Folgen wir der Argumentation des Soziologen Hans Albert, so scheint uns der einzige alltagstaugliche Ausweg aus dem vergeblichen Bemühen um eine Nominaldefinition der Kunst der dritte Aspekt des Münchhausen-Trilemmas zu sein: der Abbruch unserer Bemühungen an einer willkürlich gewählten Stelle. Wir könnten zum Beispiel die apodiktische Aussage ‚*Kunst bleibt undefinierbar*' ein wenig abschwächen: *Kunst bleibt (un)definierbar.* Fassen wir das Konzept ‚Kunst' *nicht* in seiner *rigiden* Form als Wesen oder *rigid designator* auf, sondern in einer seiner *moderaten* Formen als zeitlich und kulturell variables Momentum, dann wäre es reine Fleißarbeit, eine Definitionsmatrix für jeden Zeitpunkt Z in der jeweiligen Kultur K_n, womöglich in jeder Sprachgemeinschaft S_n und sogar in jeder Peer-Group P_n etc. (theoretisch sogar in jeder möglichen Welt W_n) zu erstellen. Ob dies praktikabel ist und, falls ja, ob dies einen entscheidenden Erkenntnisfortschritt bedeuten würde, sei einmal dahingestellt. Aber selbst wenn wir wider Erwarten zu einer erschöpfenden Definitionsmatrix gelangen würden, so ist das, was letztlich definiert wird (und was meiner Ansicht nach einzig definiert werden kann), *nicht* der Begriff ‚Kunst' als solcher, sondern eben der Begriff ‚Kunst', der zum Zeitpunkt Z in der jeweiligen Kultur K_n, in der jeweiligen Sprachgemeinschaft S_n oder in der jeweiligen Peer-Group P_n breite Akzeptanz findet.[31] Und der Prozess, dessen episodales Resultat zum einen dieser Begriff ‚Kunst', zum ande-

[31] Simon Fokt schlägt in seinem Aufsatz *The cultural definition of art* (2017, in: Metaphilosophy 48.4: 404–429) eine pragmatische Definition der Kunst aus kulturtheoretischer Perspektive vor. Eine solche Theorie hat, so Fokt, „a much greater scope than any modern theory of art. It can talk not only about what art is now, but about what

ren dessen Akzeptanz ist, ist, so meine These, ein Prozess der unsichtbaren Hand. Bei ihm führen unzählige gleichgerichtete intentionale sprachliche Handlungen zu *nicht* intendierten Resultaten. Ebenfalls Resultat eines derartigen Prozesses – in diesem Fall das episodale, nicht intendierte Resultat unzähliger gleichgerichteter intentionaler *Zuschreibungen* – ist das, was als Resultat künstlerischen Schaffens zum Zeitpunkt Z in der jeweiligen Kultur K_n, in der jeweiligen Sprachgemeinschaft S_n oder in der jeweiligen Peer-Group P_n – entsprechend dem zu diesem Zeitpunkt episodal konstituierten und akzeptierten Begriff ‚Kunst' – als Kunst *gilt*. Wobei es sich bei den Zuschreibungen stets um Zuschreibungen potentiell *aller* Mitglieder der jeweiligen Kultur, Sprachgemeinschaft oder Peer-Group handelt, *nicht nur* der Mitglieder jenes Bourdieu'schen Feldes, das reichlich unscharf ‚Kunstwelt' genannt wird. Sollte dies der Fall sein – wie soll dann die Frage *Kann Kunst autonom sein?* eine nicht nur allgemein akzeptierte, sondern auch eine abschließende, ewig und überall gültige Antwort erfahren können?

Literaturverzeichnis

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

Albrecht, Milton C. (1968): Art as an Institution, *American Sociological Review*, Vol. 33, No. 3, 383–397 Published By: American Sociological Association, Zugang über: https://www.jstor.org/stable/2091913.

Bachelard, Gaston (1987): *Die Bildung des wissenschaftlichen Geistes*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M.

Badawi, Zeinab (2024): *Eine afrikanische Geschichte Afrikas. Vom Ursprung der Menschheit bis zur Unabhängigkeit*, Piper Verlag, München.

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

Bourdieu, Pierre (^{28}2021): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M.

Bredekamp, Horst (2022): Kunst und Ausnahmezustand – Kleine Geschichte eines umkämpften Zusammenhangs, in: *Kursbuch 209: Ausnahmezustand Realität*

Dictionary.com: https://www.dictionary.com/browse/fine-art (zuletzt aufgerufen: 24. Mai 2025).

Clowney, David (2008): A Third System of the Arts? An Exploration of Some Ideas from Larry Shiner's 'The Invention of Art: A Cultural History', in: *Contemporary Aesthetics* (On-Line Publication), Zugang über: https://web.archive.org/web/20140428005534/http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=519.

Clowney, David (2011): Definitions of Art and Fine Art's Historical Origins*, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 69, No. 3, 309–320, Zugang über: https://www.jstor.org/stable/23883666

Colvin, Sidney (1911): Fine Arts, in: *Encyclopaedia Britannica* Volume 10 (11th ed.), pp. 355–375, Cambridge University Press, Zugang über: https://en.wikisource.org/wiki/1911_Encyclop%C3%A6dia_Britannica/Fine_Arts.

Franke, Ursula (2018): *Baumgartens Erfindung der Ästhetik*, Paderborn: mentis Verlag.

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

art was, is elsewhere, and what it might be" (Fokt 2017: 22 [pre-peer-reviewed version]). Mir scheint, dass dieser Ansatz mit den hier vorliegenden Überlegungen weitgehend kompatibel ist.

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

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

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

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

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

Kristeller, Paul Oskar (1951): The Modern System Of The Arts: A Study In The History Of Aesthetics Part 1, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 12, No. 4, 496–527, Zugang über: http://www.jstor.org/stable/2707484.

Kristeller, Paul Oskar (1952): The Modern System Of The Arts: A Study In The History Of Aesthetics Part 2, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 13, No. 1, 17–46, Zugang über: https://www.jstor.org/stable/2707724.

Krohn, Wolfgang (1977): Die 'Neue Wissenschaft' der Renaissance, in: Böhme, van den Daele, Krohn: *Experimentelle Philosophie – Ursprünge autonomer Wissenschaftsentwicklung*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M.

Kuhn, Thomas S. ([5]1981): *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M.

Lepenies, Wolf (1987): Vergangenheit und Zukunft der Wissenschaftsgeschichte – Das Werk Gaston Bachelards, in: Gaston Bachelard, *Die Bildung des wissenschaftlichen Geistes*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M.

Mattick, Paul (2003): *Art in its Time – Theories and practices of modern aesthetics*, Routledge London/New York.

Mendelssohn, Moses (1758/1844): Rezensionsartikel in ›Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste‹, G. F. Meier: Auszug aus den Anfangsgründen aller schönen Künste und Wissenschaften, in: *Gesammelte Schriften*, vol. 4, pt. 1, Leipzig, 1844, 313–318.

Merton, Robert K. (1936): *The Unanticipated Consequences of Purposive Social Action*, American Sociological Review, Vol. 1, No. 6: 894–904.

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

Oehm, Stefan (2019b): Entwurf einer grundsätzlichen Erörterung des Begriffs ‚Kunst', in: *Mythos-Magazin* 09/2019; online unter: http:// www.mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/so_kunst.htm (zuletzt abgerufen: 24. Mai 2025).

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

Oehm, Stefan (2021b): Kunst – ein Kollektivsingular?, Aufsatz in: *Mythos-Magazin* 07/2021; online unter: http://mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/so_kunst-kollektivsingular.htm (zuletzt abgerufen: 24. Mai 2025).

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

Schmücker, Reinold ([2]2014): *Was ist Kunst? Eine Grundlegung*, Verlag Vittorio Klostermann, Frankfurt a.M.

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

Shiner, Larry (2001): *The Invention of Art – A Cultural History*, The University of Chicago Press, Chicago.

Shiner, Larry (2012): Artification, Fine Art, and the Myth of "the Artist", in: *Contemporary Aesthetics* (Journal Archive) Volume 0 Special Volume 4, ARTIFICATION Article 4, Zugang über: https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol0/iss4/4.

Siegmund, Judith (2017): L'art pour l'art und Zweckfreiheit. Zum Verhältnis von soziologischem und philosophischem Autonomiebegriff, in: *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes*, hg. von Uta Karstein/Nina Tessa Zahner, Springer VS, Wiesbaden.

Skinner, Quentin (1969): Meaning and Understanding in the History of Ideas, in: *History and Theory*, Vol. 8, No. 1, 3–53.

Skinner, Quentin (2009): *Visionen des Politischen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.

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

Strube, Werner (1990): Die Geschichte des Begriffs ‚Schöne Wissenschaften', in: *Archiv für Begriffsgeschichte*, Vol. 33, 136–216, Zugang über: https://www.jstor.org/stable/24362724.

Tatarkiewicz, Wladyslaw (1971): What Is Art? The Problem of Definition Today, *British Journal of Aesthetics* 11, no. 2: 134–153, Zugang über: https://archive.org/details/dli.calcutta.04388/page/134/mode/2up.

Tatarkiewicz, Wladyslaw (2023): *Geschichte der sechs Begriffe – Kunst, Schönheit, Form, Kreativität, Mimesis, Ästhetisches Erlebnis*; Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M.

visual-arts-cork.com (2025): http://www.visual-arts-cork.com/definitions/fine-art.htm, (zuletzt aufgerufen: 31. Mai 2025).

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

Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Fine_art (zuletzt abgerufen am: 24. Mai 2025).

Wittgenstein, Ludwig (1970), *Das Blaue Buch*, Werkausgabe Bd. 5, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M.

Zilsel, Edgar (1976): *Die sozialen Ursprünge der neuzeitlichen Wissenschaft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M.

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