Mythos
KUNSTTHEORIE

Nov. 2026 • https://mythos-magazin.de/kunsttheorie/viglialoro_ki-kunst-und-autonomie.pdf

LUCA VIGLIALORO

KI-Kunst und Autonomie: Eine Reflexion am Beispiel von drei Szenarien

Abstract: Der Aufsatz reflektiert das Spannungsverhältnis zwischen künstlerischer Autonomie und der medialen Heteronomie am Beispiel von KI-Kunstwerken. Anhand dreier Szenarien wird gezeigt, wie sich kritische und selbstreflexive Gestaltungsformen innerhalb einer Ästhetik des „Uncomputable" entfalten. Die KI-Kunst erscheint dabei als Fortführung eines offenen Projekts moderner Autonomie, das sich im digitalen Zeitalter neu formiert.

1. Prolegomena zur Autonomie der Kunst

Die Autonomie der Kunst gehört zu den prominentesten Erneuerungen, Errungenschaften und Provokationen der modernen Kunst. Ob Kunst jemals das moderne Projekt ihrer von Anfang an selbst legitimierter Autonomie restlos realisiert hat, lässt sich ernsthaft bezweifeln. Für eine solche Sachlage gibt es sowohl pragmatische als auch historische Gründe, die sich als Hypothesen analysieren lassen.

Die pragmatischen hängen unmittelbar mit dem Anspruch zusammen, den der Begriff Autonomie einzulösen verspricht. Denn Autonomie ist weitestgehend als ein Leitbegriff oder ein Ideal zu betrachten, die nicht vollständig denkbar und dementsprechend nicht in eine Praxis umsetzbar sind. Wer oder was kann sich als ‚autonom', d.h. durchweg selbstgesetzgebend, bezeichnen? Wenn der Ausdruck nicht eine Form des selbstgerechten Posertums vermittelt, das Produkt eines Charakterzugs oder einer Stimmung sein könnte, so kann sie als Wunsch nach einer Erlösung vom Mechanismus der Zweckhaftigkeit erscheinen, welche aber bei der praktischen Umsetzung nur weiter relativiert und aufgeschoben werden kann. Ich kann etwa die Autonomie meiner Person als Produkt einer frei getroffenen Entscheidung postulieren. Die Entscheidung wird aber im besten Fall nur dann zu treffen sein, wenn die Bedingungen für ihre Formulierung gegeben sind. Diese hängen von meinen Handlungen und der Umgebung ab und sind hinsichtlich ihrer Verfasstheit wiederum bedingt. Die Bedingungen für die Formulierung und Umsetzung der Autonomie sind somit an ein offenes System von weiteren Bedingungen geknüpft, die als heterogene, selbst miteinander konvergierende Zwecke auftreten. Die Koexistenz von heterogenen und konvergierenden Zwecken macht die teils nicht zu überblickende Natur des gesamten Entscheidungs- bzw. Zweckhaftigkeitsgefüges (ab jetzt auch Mechanismus genannt) aus. Eine solche Alternanz charakterisiert aber auch die Beweglichkeit der fundamentalen Heteronomie des Mechanismus und dessen Wechselseitigkeit. Jene beinhaltet nämlich die Möglichkeit, die Autonomie als Form der Transformation von Zwecksetzungen zu gestalten. Den damit kreierten Richtungswechsel, solange diesem eine Intentionalität unterstellt werden kann, nennen wir – im Westen und mittlerweile unter maßgeblichem Einfluss der Tradition der Aufklärung – Kritik. Zwischen Kritik und Autonomie besteht allerdings keine symmetrische Relation. Die erste ist das Medium für den Vollzug der letzteren. Die Medialität der Kritik ist allerdings nicht funktional: Die Kritik ruft eine Änderung des heteronomen Mechanismus der Wechselseitigkeit hervor, so dass die Autonomie als *Differenz* in Erscheinung tritt, die handlungstheoretisch jenseits von ethisch-moralischen Gesichtspunkten zu verstehen ist. Eine autonome Entscheidung im berufli-

chen Kontext kann beispielsweise Konsequenzen haben, die (ethisch-moralisch sowie theoretisch-logisch) unerwartet sind. Die Autonomie der Entscheidung hat unter dieser Perspektive mit einem kritischen Moment zu tun, der sich als Differenz in das nahtlose Gewebe der Heteronomie einfügt. Pragmatisch gesehen ist also Autonomie vor dem Hintergrund der umfassenden Konstitution der Heteronomie ephemer.

Man kann natürlich einwenden, dass autonome Entscheidungen nicht zwangsweise eine Differenz kreieren: Viele autonome Entscheidungen, z.B. in Gremien, werden zwar von einzelnen in ihren Funktionen oder Ämtern autonom getroffen, sie entstehen jedoch aus einem heteronomen und zum Teil heterologen Kontext von Zweckmäßigkeiten, in die man sich ‚einfügt'. Gerade das transformierende Moment eines solchen umfassenden Mechanismus, in dem die Differenz gerade infolge ihres singulären Charakters nicht immer als solche zum Ausdruck kommt, macht die Autonomie der Entscheidung aus. Die Transformation ist an sich performativ und kann hinsichtlich ihres Vollzugs sowohl unter dem Horizont einer wie auch immer veranlassten Freiheit, die aber dem Mechanismus der Heteronomie immanent ist und bleibt, als auch als ein Phänomen erscheinen, das eventuell qualitativ sehr unterschiedliche Entwurfsmöglichkeiten beinhaltet und eine relative Eigengesetzlichkeit mit sich bringt. Autonomie ist daher immer Resultat einer Dialektik zwischen Gestalten und Gestaltenlassen, bei der die Entwurfsfreiheit – über die man genießt, die man anstrebt oder die sich oft kontingent selbst generiert – eine nicht-formalisierbare, nie endgültig angebbare Seite aufweist.

Die Autonomie kann also nicht ohne die Bedingungen ihres Vollzugs und der damit möglichen Differenzierungslogiken gedacht werden. Damit meine ich spezifisch in Bezug auf die Kunst einerseits, dass die Autonomie mit einer Aufteilung des Sinnlichen[1] zusammenfällt, in der sich ein Netz von sozialen Praktiken und Ereignissen ausbildet, die ihr Medium andauernd eingreifend verändern. Kunst ist somit im Innenverhältnis (als Genre) aufnahmefähig sowie angepasst (auch im Unangepasst-Sein) und deshalb *schwach relational*. Andererseits sind die Bedingungen von Kunst auch das Milieu ihres Transformationspotentials, ihrer Differenzierbarkeit im Außenverhältnis, was auch ihr eventuelles Untergehen oder Absterben als selbständige Praxis (im Sinne eines erkennbaren Produkts) miteinschließt. Dies ist eine *starke Relationalität*, auf die das durch Hegel zustande gekommene Konzept vom Ende der Kunst in einem wesentlich anderen theoretischen Kontext wahrscheinlich anspielte[2] und in der die medialen Grenzen von Kunst beständig neu verhandelt und verwischt werden. Durch eine starke Relationalität produzieren sich nicht allein intramediale Differenzierungen (z.B. durch die Reformierung bestimmter Kunstgattungen, wie es bei der schwachen Relationalität der Fall ist), sondern auch inter- und transmediale: Der Differenzierungsprozess operiert dabei auf einer breiteren Ebene von Materialien, Gestaltungen und Nutzungen. Unter *schwacher Relationalität*, um die zwei Begriffe nun etwas systematischer zu erläutern, verstehe ich jene Form ästhetischer Transformation, die innerhalb eines gegebenen medialen Rahmens operiert – etwa durch Reformierung oder Variation bestehender Gattungen. *Starke Relationalität* hingegen meint eine übergreifende Dynamik, bei der Medien, Inhalte und Formen wechselseitig ihre Grenzen verschieben, durchdringen oder sogar neu konstituieren. Sie ist inter- oder transmedial und betrifft nicht nur das *Wie* der Kunst, sondern auch das *Was* und vor Allem das *Wann*[3].

Die Avantgarden der Moderne – und damit kommen wir zum historischen Grund für das angenommene, nicht realisierte Autonomieprojekt der Kunst – haben mit diesen zwei Formen der

---

1 Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien.* Hg. v. Maria Muhle. Berlin: b-books, 2006, hier v.a. S. 39.

2 Hegel scheint dennoch an manchen Stellen die starke Relationalität immer wieder mit einer schwachen zusammenzudenken, indem es bei ihm vom „Hinausgehen der Kunst über sich selbst, doch innerhalb ihres eigenen Gebiets und in Form der Kunst selbst" die Rede ist. Georg W. F. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, in: Ders.: *Werke*, Bd. 13, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986, S. 112.

3 Nelson Goodman: *Weisen der Welterzeugung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990, S. 90.

Relationalität jongliert und den zuvor genannten Mechanismus der Heteronomie andauernd hinterfragt. Adorno beschreibt in der *Ästhetischen Theorie* (1970) mit klar umrissenen Termini genau diesen Prozess der Verhandlung von Grenzen der Kunst, der aber aus seiner Sicht mit einer dialektischen Dominanz der Heteronomie markiert wurde: „[D]er damals ausgelöste Prozeß [hat] die Kategorien angefressen, in deren Namen er begonnen wurde. Mehr stets wurde in den Strudel des neu Tabuierten hineingerissen; allerorten freuten die Künstler weniger sich des neu gewonnenen Reiches der Freiheit, als daß sie sogleich wieder nach vorgeblicher, kaum je tragfähiger Ordnung trachteten.“[4] Die Geschichte der Autonomie der Künste in den Avantgarden mündet daher in eine unvermeidliche Heteronomie, welche das Moment des „Nichtidentischen“[5] zu kassieren scheint. Die Avantgarden hätten dementsprechend die Autonomiebestrebungen nicht mehr als Differenz, sondern als Norm konzipiert, wodurch die kritische Transformation künstlerischer Zwecke gescheitert wäre. Die Manifesten der Avantgarden, um Adornos Theorie an ein Beispiel zu koppeln, objektivierten das Neue und übersetzten es in ein fremdes Medium, das zur strategischen Situierung des Inhalts von Kunst konzipiert wurde: die Metareflexion (wenn auch ästhetischer Art) anstelle einer integral kunstimmanenten Ästhetik. Der Autonomieverlust der Avantgarden ergibt sich daher für Adorno aus der Disjunktion von Form und Inhalt eines Kunstwerkes, welche keinen „sedimentierte[n] Inhalt“[6] mehr bilden. Form und Inhalt interagieren nicht mehr in ihrem Medium, sondern jenseits dieses. Die dadurch erwirkte Destruktion der Ebene der Immanenz des Werkes, das nicht mehr vollständig für sich spricht, ist in letzter Instanz die Kehrseite der nicht erlangten Autonomie auf dem Gebiet der modernen Kunst.

Gianni Vattimo wird wenige Jahre nach Adornos Diagnose über die Rolle der Avantgarden hinsichtlich des Verlusts von Autonomie von Kunst zu ähnlichen Gedanken, aber mit völlig anderen Schlussfolgerungen kommen. 1983 schreibt nämlich Vattimo in *Das Ende der Moderne* (*La fine della modernità*) von einer „Explosion der Ästhetik“[7]. Damit ist eigentlich nicht der Untergang der Ästhetik als Fachwissenschaft gemeint. Vielmehr ist mit dem Syntagma eine Zerstreuung und Wucherung des Ästhetischen jenseits der Grenzen des Werkes (hier als spezifisches Medium der Realisierung von Kunst) intendiert. Avantgardistische *Ready-mades* haben bekannterweise das Ende des Werkes als eigenständiges, rundum erkennbares Kunstprodukt markiert. Diesem Ende entspricht für Vattimo eine „Verallgemeinerung des Ästhetischen“[8], nämlich eine Verschmelzung des Ästhetischen mit dem Nicht-Ästhetischen. Das Letztere übernimmt dabei die Qualitäten und Zwecksetzungen, die vormals dem Ästhetischen zugeschrieben wurden: Schönheit, Originalität, Sinnhaftigkeit usw. Was ist aber für Vattimo genau das Nicht-Ästhetische, welches sich ästhetisiert? Es sind hauptsächlich technische Medien für die Verbreitung und Übertragung von Information. Die neueren Dispositive für die Information gelten in dieser Hinsicht als technische Artefakte und zugleich als Gegenstände, die unsere sinnlichen Fähigkeiten (Wahrnehmung und Empfindung) mit Blick auf ästhetisches Erfahren, hier im Kant’schen Sinne einer Belebung der rationalen und imaginativen Kräfte, modellieren. Versuchen wir nun Vattimos Denkansatz mit einem aktuellen Beispiel zu vertiefen und vielleicht als medienphilosophisches Denkraster für die Frage nach der Autonomie gegenwärtiger Medien- und Kunstpraktiken aufzufassen.

Die Erschaffung von Contents, z.B. Stories in sozialen Medien, gilt seit ihrer Erfindung nicht als bloße Mitteilungsstrategie. Eine Story könnte durch visuelle Kommunikation zwar Zwecke erfüllen (wie etwa in der Werbung). Die massenhaft verbreitete Nutzung dieser Tools besteht allerdings eher im kreativen Festhalten von Momenten (z.B. durch die synästhetische Begleitung passender Hintergrundmusik) oder Sichtbarmachung sinnhafter Inhalte unter dem Horizont einer

---

4 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1970, S. 9.
5 Ebd., S. 264.
6 Ebd., S. 15.
7 Gianni Vattimo, *Das Ende der Moderne*, übers. Rafael Capurro, Stuttgart: Reclam 1990, S. 57.
8 Ebd., S. 59.

schnellen und kurzlebigen Stimulation unserer Erkenntniskräfte. Durch eine Story, so lässt sich die These etwas prägnanter formulieren, erfahren wir einen sinnlich-sinnhaft gesteigerten Alltag, der u.a. durch audiovisuelle Strategien die Konturen einer ästhetischen Erfahrung zu tragen scheint.

Es ist aber in dieser Hinsicht offenkundig, dass die Erscheinungsart von dem, was wir noch als ästhetische Erfahrung bezeichnen, vor dem Hintergrund der Social Media den Charakter des Ephemeren und der Unterhaltung aufweist und eine ausgesprochen verkürzte Aufmerksamkeitsökonomie mit sich bringt. Mit Bezug auf Benjamins Reflexion in seinem mittlerweile einschlägigen *Kunstwerk*-Aufsatz redet Vattimo von einem „zerstreuten Genuss“[9], der mit „verstreuten Bedeutungen“[10] einhergeht, welche die neueren medialen Artefakte transportieren. Die neuen medialen Contents – so könnte man Vattimos These aktualisieren – haben die Sphäre des Werkhaften restlos hinter sich gelassen und auf der Ebene der Produktion und Rezeption das Ästhetische zu einer augenblickshaften, grundsätzlich punktuellen und radikal vergänglichen Erscheinung werden lassen.

Nun lässt sich leicht einwenden, dass Vattimos Theorie – die ursprünglich in den Achtzigern für den medialen Aufbruch unterschiedlicher Fernsehformaten konzipiert wurde – für die Erforschung der Ästhetik beliebiger technischer Artefakte, v.a. der digitalen, verwendet werden kann, solange diese eine komprimierte Spannbreite der Aufmerksamkeit herbeiführen und Resultat eines verkürzten kreativen Produktionsprozesses sind. Diese Argumentation ändert aber nichts an der Tatsache, dass wir eine technisch-mediale Wandlung ästhetischer Erfahrung und somit der Kunstpraxis erleben, die an bestimmten Phänomenen zu beobachten und zu analysieren gilt. Sinnfällig ist in diesem Zusammenhang, dass zwischen kreativen und künstlerischen Prozessen eine Kluft hinsichtlich ihrer Leistungen besteht: Die ersteren verstehen sich als vorläufige Vorgänge für die Herstellung unterhaltsamer Produkte; die zweiteren beanspruchen tendenziell die Totalität menschlicher Wahrnehmungs- und Sinngebungsformen und zielen auf unabgeschlossene oder zumindest neue gestaltbare Rezeptionsmechanismen. Somit stellt sich aber die Frage danach, ob die neuen Medien, insbesondere die digitalen, einen Übergang vom Künstlerischen zum Kreativen verursachen, welcher historisch aufgrund der unbestreitbaren medialen Dominanz digitaler Technologien und ihres Tempos auszuforschen gilt. Mit dieser Frage wird selbstredend auch die Autonomie der Kunst – im Sinne der von uns angesprochenen Differenzierung im Gefüge der Heteronomie, die kritische Distanz in und durch Transformation zu schaffen sucht – nicht minder tangiert: Denn auch die gesuchte Differenz wird sich wahrscheinlich dem Tempo und den Formen der Heteronomie anpassen müssen, um eben die Änderung bzw. Transformation herbeizuführen. Eine kreative Differenzierung im Gegensatz zu einer künstlerischen würde aber vornehmlich eine schwache Relationalität bedeuten, da sie vornehmlich intramedial ist. Digitale künstlerische sowie nicht-künstlerische Phänomene können aber an unterschiedliche Träger (hier im Sinne von medialen Plattformen) gekoppelt werden und weisen eine unbestreitbar inter- und transmediale Natur auf: Die Multifunktionalität und Vernetzbarkeit von Dispositiven wie etwa Handys ist das sinnfälligste Beispiel dafür.

Sollte die These, dass digitale Artefakte prinzipiell eine starke Relationalität katalysieren, plausibel sein, so stellt sich die Frage, inwieweit Kunst im Sinne der von den Avantgarden propagierten, aber sicherlich nicht nur von diesen erwirkten starken Relationalität auch im Kontext digitaler Kunst nachweisbar ist. Als Beispiel dafür werden digital implementierte KI-Kunstwerke analysiert. KIs sind Modelle, die oft (aber nicht ausschließlich) über digitale Medien laufen. Gerade aber im digitalen Gefüge scheint die KI eine besonders starke Relationalität zu zeigen, die sich nicht bloß durch die Koexistenz und den Wechsel von Medien, sondern durch die Transfor-

[9] Ebd., S. 66.
[10] Ebd.

mation mittels emergenter, eigenständiger Reflexionsformen[11] entfaltet, die eine Unberechenbarkeit mit sich bringen. Wie Luciana Parisi[12] argumentiert, öffnet die Dimension des Unberechenbaren („uncomputable“) zu einer Ästhetik, welche die Kontingenz und das Nicht-Formalisierbare durch die Produktivität von algorithmischen Rationalitäten gedeihen lässt. Anstatt als kalkulatorische Grenze agiert die KI mittels einer endlosen Menge an sich generierenden Daten als Triebfeder für die Erschaffung von neuen Daten und Medienkonstellationen. Gerade KI-Kunst, zumindest in einer ihrer Ausformungen, kann dadurch unter dem Aspekt der Ästhetik des „uncomputable“ eine neue Chance für die Kunst bergen, ihre starke Relationalität der Sphäre des Neuen und der medialen Transformation zu öffnen. Macht eine derartige Ästhetik jenseits ihrer möglichen Ähnlichkeit zur menschlichen Denken- und Handlungsfähigkeit eine neue Form der Autonomie aus, welche das (laut Adorno noch offene) Projekt der modernen Avantgarden wenn nicht fortsetzt, zumindest fortleben lässt? Versuchen wir nun im Folgenden genau die Fragestellung durch drei beispielhafte Szenarien zu analysieren. Damit lässt sich zugleich auch die spezifische Auswirkung von der durch Vattimo angenommenen „Verallgemeinerung des Ästhetischen“ auf das Feld der Kunst philosophisch reflektieren, wenn wir sie als eine grundlegend fließende, changierende Form der ästhetischen Erfahrung begreifen, in der sich das Zusammenspiel von Heteronomie und Autonomie ununterbrochen (re)produziert. Diese Verallgemeinerung des Ästhetischen kann daher als eine strukturelle Bedingung für ästhetische Autonomie im digitalen Zeitalter ausgedeutet werden. Denn wenn das Ästhetische allgegenwärtig geworden ist, dann muss auch die Autonomie neue Formen und Medien aufsuchen, um als Differenz überhaupt noch sichtbar zu werden.

2. Das „uncomputable“. Drei Szenarien

Erstes Szenario. 2019 zeigt Hito Steyerl im Berliner Kunstverein[13] eine Installation mit dem Titel *This is the Future*. Die Installation, die u.a. auch im Düsseldorf K21 sowie im Dresdner Albertinum eingerichtet wird, präsentiert sich als ein Arrangement digitaler Pflanzen: Jeder Bildschirm blüht auf metallischen Stielen. Der Garten ist Produkt einer künstlichen Intelligenz, die jeder Pflanze einen lateinischen Namen gegeben hat. Jedes Stück dieser technisch erstellten Flora enthält Eigenschaften, die durch verschlüsselte Texte beschrieben werden. Durch QR-Codes, die im Rahmen der Ausstellung eingescannt werden, können die ZuschauerInnen die kodierten Eigenschaften lesen und reflektieren. Die Texte lauten etwa folgendermaßen: „*Hordeum Murinum Futuris*: Gierst du nach Likes? / Bereite einen Brei / und verbanne damit / Gesichtsbuch-Verwirrung; *Sisymbrium Irio Futuris*: Bei Tagesanbruch / Nimm ein Blatt / Und leg es auf das Auge / Dies zieht Werbung heraus / Und klärt den Blick / Vertreibt / Toxische Sponsoren / Trolls und Melancholie / Macht Kunstwerke feuerfest / Beugt Grünwäschung vor.“ In der durch die Installation projektierten filmischen Erzählung geht es auch um die Figur einer Frau, die versucht, einen Garten in der Zukunft zu verstecken und dadurch zu schützen. Die Installation wirkt anhand dieser Erzählstränge kritisch. Und vielleicht ist sie das auch. Kritik, falls vorhanden, wird aber verschlüsselt vermittelt.

---

[11] Beatrice Fazi: Can a Machine Think (Anything New)? Automation Beyond Simulation. In: *AI & Society. Journal of Knowledge, Culture and Communication* (34), 2019, S. 813–824. Dazu vgl. auch: Jelena Novaković und Jelena Guga: Art after AI: The Impact of Generative AI on the Artworld. In: Ljubiša Bojić u.a. (Hg.): *Navigating the Digital Age: an In-Depth Exploration into the Intersection of Modern Technologies and Societal Transformation*. Belgrad: Alta Nova, 2025, S. 586.

[12] Luciana Parisi: *Contagious Architecture: Computation, Aesthetics, and Space*. Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 2013, S. 66–70. Diese Ästhetik könnte auf dem Gebiet der Digitalisierung die These von Daniel Martin Feige, nach der die technische Grammatik der Digitalisierung „eine Radikalisierung instrumenteller Vernunft“ darstellt, in Frage stellen: Ders.: *Kritik der Digitalisierung. Technik, Rationalität und Kunst*. Hamburg: Meiner, 2025, S. 97.

[13] Die Installation ist zum Teil u.a. unter folgendem Link zu sehen: https://www.youtube.com/watch?v=WyIWLvyzcH4 (letzter Zugriff am 01.08.2025).

Die intermedialen Anspielungen u.a. auf den Garten Eden sowie auf den *Geheimen Garten* sind geschickt platziert worden, um durch Mehrdeutigkeit die ZuschauerInnen auf die falschen Fährten zu locken. Das kritische Potential der Installation paart offenkundig mit einem ironischen Ton, der durch die Unvorhersehbarkeit des neuronalen Netzwerks und dessen Botschaften eine sibyllinische Kraft ausstrahlt. Gerade dieses ambivalente Moment, das sich in die mediale Konstellation einfügt und die Erzählungen fortwährend unterbricht sowie neu gestaltet, macht die Installation dynamisch. Trotz der nachweisbaren Präsenz eines Plots, der aber eher dafür da ist, um durch die rätselhaften Botschaften de- und rekonstruiert zu werden, wirkt die Installation zugleich blackboxartig. Das digitale Medium, das sich unterschiedlicher Träger (Bildschirm, Ton) und visueller Effekte bedient, entzieht sich ständig der interpretativen Formalisierung. Die Saturierung der Berechnung durch das neuronale Netzwerk kreiert eine, wenn auch erzählerisch verpackte, Unberechenbarkeit. Feststellbar bleibt de facto die Ironie, welche die KI auf sich selbst richtet, indem sie sich selbst als Zukunft (oder zumindest deren Narration) präsentiert. Die Handlungen schweben dadurch in einer gewollten Unentschlossenheit, als ob der Plot mit einer neuen Utopie oder einem weiteren Mainstream-Roman austauschbar wäre. Die teils voneinander ausscherenden medialen Leistungen, die sich durch die KI diskontinuierlich abspielen, produzieren eine gebrochene Erzählung, die sich mit ironischem Unterton fortwährend als Zukunftsszenario disqualifiziert.

Zweites Szenario. Die KI-Kunst kursierte noch nicht einmal als Pseudokategorie in der Kunstkritik und der Ästhetik, als Mario Klingemann mit diesem, die Bezeichnung sei vorübergehend erlaubt, Genre Experimente durchführte. Von 2015 bis 2018 war Klingemann Google Arts and Culture Artist in Residence, Sotheby's versteigerte 2018 sein *Memories of Passerby I*. Die ersten Schritte der KI-Kunst-Experimente erfolgten, ganz im Sinne der Avantgarden des zwanzigsten Jahrhunderts, mit einer Verklärung des Gewöhnlichen, die sich im Gewand einer Verklärung des Niedlichen kundtut. Ein KI-Hund namens A.I.C.C.A. (*Artificially Intelligent Critical Canine*) durchstreift Ausstellungen und Museen, um Kunstwerke zu scannen. Mittels GPT-4 generiert er dann eine Kritik, die ihm zum Hinterteil herauskommt. Ähnlich wie Duchamps *Fountain* und Manzonis *Merda d'artista*, auf die Klingemann selbst in einem Interview als unerreichbare Referenzwerke verweist,[14] kommt der Kunstkritik die undankbare Rolle zu, sich selbst als abgewertet zu erfahren. Die künstlerische Ästhetik der Fäkalien entwickelt sich auch bei Klingemann durch ein hoch ironisches Anspielungsfeld, das nicht frei von Provokationen ist. Der niedliche Aspekt des KI-Roboters, der teils als bewegliche Skulptur wahrgenommen werden kann, federt die Kritik ab und transformiert das Kunstwerk in ein selbstkritisches Medium, das (scheinbar) zahm und schuldlos seinen kleinen Platz auf dem Sofa der Kunstkritik wieder einnimmt. Die kleine, auf das Auge des Vierbeinigen montierte Kamera, die wie das Auge-Objektiv eines Terminators anmutet, lässt aber eine Gefahr erahnen, welche die ZuschauerInnen wegen des Apriori nicht kalkulierbaren Verhaltens der KI eine kontrollierte, da durch Ironie gefärbte, Unruhe hinterlässt. Das Medium wird somit u.a. zur Metapher[15], d.h. zum im Medium der Kunst verkörperten *Diskurs über* – und in diesem Fall spezifischer über die laufenden Debatten um die KI in der Kunstwelt, ohne aber das Ziel einer mindestens minimalen affektiven Reaktion der ZuschauerInnen zu verfehlen.

---

[14] Simon Riepe u. Mario Klingemann: Dieser Hund findet Ihre Kunst kacke** Möglicherweise. In: *TUSH. Magazine*, April 2020. Der Text ist im Internet unter folgendem Link lesbar: https://tushmagazine.com/dieser-hund-findet-ihre-kunst-kacke/ (letzter Zugriff am 01.08.2025).

[15] Arthur C. Danto: *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, S. 252–315. Dass der Begriff der Metapher bei Danto eine Verklärung der Spezifika von Kunst zu implizieren scheint, ist mir u.a. durch die tiefgreifende Abhandlung von Georg W. Bertram: *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik* (Berlin Suhrkamp, 2014, S. 37–46, v.a. S. 44) bewusst. In diesem Zusammenhang geht es mir aber eher darum, den diskursiven Charakter des medialen Zusammenspiels zu unterstreichen, um u.a. die Selbstreflexivität der Installationen zum Ausdruck zu bringen.

Drittes Szenario. Auch Adam Basantas Installation *All We'd Ever Need Is One Another* (2018)[16] mag als künstlerische Metapher zur Kunstwelt in Zeiten der KI interpretiert werden.[17] In Basantas Werk erfolgt die Metapherbildung durch die vom menschlichen Input unabhängige, eigenständige Erzeugung von Bildern. Diese werden durch Flachbrettscanner, die auf der Seite liegen und deren Scanflächen einander zugewandt sind, generiert. Ein Computerprogramm verursacht automatische Mausbewegungen, welche die Einstellung der Scansoftware nach dem Zufallsprinzip festlegen und den Scanvorgang starten sowie fortsetzen. Jedes Bild wird dann durch Deep-Learning-Algorithmen analysiert und vom Programm mit vorab implementierten Informationen zu zeitgenössischen Kunstwerken (d.h. digitalen Bildern und Texten) verglichen. Erst durch die formale, aber von der KünstlerIn-ProgrammiererIn nicht genau explizierte Übereinstimmung von achtzig Prozent mit einem von der Kunstwelt (als *artworld*) anerkannten Kunstwerk wird das Bild als Kunst validiert und in den Social Media-Kanälen hochgeladen.

Die Struktur der Installation wirkt theatralisch. Die Kunstwelt wird einerseits programmiert, andererseits durch die komplexe Architektur der Medien inszeniert. Die Durchlässigkeit der Informationsflüsse bei Social Media, in denen sich Contents und Botschaften rasant verbreiten, wird im Kunstwerk neu organisiert und zur Schau gestellt. Den ZuschauerInnen wird a priori die Möglichkeit weggenommen, in die Installation auch nur minimal einzugreifen. Damit wird die Unkontrollierbarkeit des Kunstmarktes und der Informationen im Kontext der Social Media zugleich per Metapher sichtbar gemacht. Als eine theatrale Maschine, die dafür da ist, um aus einer Vogelperspektive analysiert zu werden, wirkt Basantas Installation sachlich und ernüchternd, da sie sehr wenig Raum für Unbestimmtes zuzulassen scheint, obgleich die Selbstreflexivität des medialen Ensembles eine stärkere ideologische Positionierung zum Kunstgeschehen vonseiten der BeobachterInnen verlangt: Ist dieser Mechanismus ohne AutorIn, ohne ZuschauerIn, ohne kontingentes Wissen immer noch Kunst? Oder schon ein Phänomen, das die ephemere Natur von Kunst durch die Social Media zur Sprache bringt?

Um die drei Szenarien und ihre kritischen Perspektiven auf die Frage nach der Autonomie von KI-Kunstwerken hin schärfer zu analysieren, bedarf es einer abschließenden Betrachtung ihrer Operativität vor der Folie der Ästhetik des „uncomputable", die im Teil 1 vorliegender Abhandlung umrissen wurde.

3. Autonomie nach den Avantgarden am Beispiel der KI-Kunst. Eine Schlussbemerkung

Die drei durchgeführten Analysen erheben nicht den Anspruch, eine vollständige Konturierung des Themas Autonomie der KI-Kunst zu leisten. Sie sind vielmehr als Bestandsaufnahmen zu verstehen. Ähnlich wie in vielen Kunstwerken der Moderne kreiert die Gestaltungsart der Medien in den geschilderten Fallbeispielen ein gewisses interpretatives Spiel von Sinnmöglichkeiten. Vielleicht ist dieses eher ein Indiz für die Lage der Kunstkritik im Umgang mit modernen Kunstwerken als das Zeichen einer dem Kunstmedium inhärenten Qualität: Die Ästhetik des „uncomputable" wäre in dieser Hinsicht nicht wirklich zielführend, wenn wir sie als die Ausprägung einer Sinnkrise begreifen, die z.B. mit den avantgardistischen *Ready-mades* begonnen hat. Eine Theorie des Sinnentzugs ist in höchstem Maße selbstreferentiell und kunstfern. Die Sinnfrage ist daher unter den in der vorliegenden Studie angegebenen Koordinaten als überholt zu betrachten.

Viel dringender erscheint stattdessen die Beantwortung der Frage, ob die drei Beispiele *insgesamt* das Szenario einer autonomen neuen Kunst, d.i. der KI-Kunst, nachzeichnen, die ihr Transformationspotential im Medium der Kritik bzw. der Selbstkritik und diese wiederum in Form eines Zusammenspiels zwischen medienimmanenten und medienüberschreitenden Gestaltungsar-

[16] https://adambasanta.com/allwedeverneed.php (letzter Zugriff am: 01.08.2025).

[17] Diese Installation wird interessanterweise auch von Cathrin Misselhorn: *Künstliche Intelligenz – Ende der Kunst?* Stuttgart: Reclam, 2024, S. 129f. analysiert.

ten auslotet. Meine Antwort auf diese Frage ist ein Ja, das einerseits präzisiert werden sollte und andererseits Konsequenzen mit sich bringt.

Fangen wir einmal mit der Präzisierung an. Die Dialektik zwischen Gestalten und Gestaltenlassen scheint in den beschriebenen Beispielen im Modus der Ironie und der Selbstreflexivität des medialen Arrangements eine besondere Charakterisierung zu erfahren: Die Persiflierung von Wissensbeständen potenziert sogar die Wahrnehmung der medialen Interaktion und deren Reflexivität. Es handelt sich um eine Ironie, die sich im Zuge der Ästhetik des „uncomputable" stets neu modelliert. In diesem dynamischen Prozess treffen sich Produktions- und Rezeptionsästhetik in der Freiheit ihrer epistemischen Vollzüge. Insofern ist die Autonomie der Reflex des Ermöglichungsraumes, der durch die reflexiven ästhetischen Praktiken der KI-Kunstwerke kreiert wird. Die Konsequenz einer solchen Ästhetik der Kontingenz bedeutet grundsätzlich, dass KI-Kunstwerke, wie zum Teil schon Lev Manovic[18] unterstrichen hat, Motive und Bedürfnisse inkarnieren, die den Kunstdiskurs der Moderne mit seinem Drang nach Neuem gekennzeichnet haben. Das Neue läuft heute, in der Gegenwart der KI, über Databases, welche die künstlerischen Medien durch eine starke Relationalität neu konstellieren. Dadurch scheint diese Kunst ihre Autonomie im Zeichen der Verallgemeinerung des Ästhetischen nicht länger als etwas zu Realisierendes oder Realisierbares zu konzipieren, sondern als ein immer wieder aufs Neue zu entwerfendes Projekt, das nicht aufhört und nicht aufhören sollte, unabgeschlossen zu sein.

[18] Lev Manovic: *‚Make it New': GenAI, Modernism, and Database Art*. Der Text wurde 2024 u.a. auf der Website von Manovic eingestellt und ist daher open access zugänglich: https://manovich.net/index.php/projects/make-it-new-genai-modernism-and-database-art (letzter Zugriff 01.08.2025).