

# **›Der Versuch, den Wind in ein Paket zu schnüren‹**

## Die (Post-)Autonomie der Kunst und ihre Bedeutung für die philosophische Bildung

---

*Ben Moll*

### **1. Einleitung**

Während der in vielerlei Hinsicht inspirierenden und bereichernden Tagung an der Pädagogischen Hochschule Weingarten, die der Ausgangspunkt dieses Bandes war, ging mir immer wieder ein Gedanke durch den Kopf, den ich Alan Watts zugeordnet hatte: ›Der Versuch, den Wind in ein Paket zu schnüren.‹ Auch wenn er diesen nicht genau so formuliert hat, pointiert er meiner Meinung nach das Dilemma des Philosophierens über bzw. durch künstlerische Erfahrung und deren Integration in die philosophische Bildung. »Wenn wir über Erfahrung nachdenken, versuchen wir sie in starre Formen und Ideen zu bringen. Es ist das alte Problem, zu versuchen, Wasser in Pakete zu schnüren oder den Wind in einer Schachtel zu fangen« (Watts 2014: 59f.). Nun stellt dieser Band den Versuch dar, einem solchen reduktionistischem Zugriff auf unsere Lebenserfahrung durch die Philosophie entgegenzuwirken, indem der Begriff der Vernunft u.a. auf den Bereich der Künste erweitert wird. Doch stellt sich mir hierbei nicht zuletzt als Musiker die Frage, ob dadurch künstlerische Ausdrucksformen nicht unzulässig rationalisiert, homogenisiert und auf bestimmte Funktionen reduziert werden, wodurch schlussendlich deren Status als ›Kunst‹ gefährdet sein kann. In der philosophiedidaktischen Debatte zur Verwendung und Bewertung präsentativer Methoden im Philosophie- und Ethikunterricht wurde bisher häufig kritisiert, dass eine Gleichberechtigung von diskursiven und präsentativen Ausdrucksformen zu einem Verlust der Essenz philosophischer Bildung führt, welche vielmehr in der abstrakten Arbeit am Begriff gesehen wird (u.a. Henke 2012; Tiedemann 2014). Ich möchte im vorliegenden Beitrag hingegen darstellen, dass eine unreflektierte Integration von künstlerischen Ausdrucksformen sowohl in rezipierender als auch in gestaltender Form immer auch das Risiko in sich trägt, die Künste kognitivistisch zu verengen und somit deren konstitutive Funktion (s.u.) zu unterminieren. Wenn alles Philosophie ist, ist nichts mehr Kunst – und umgekehrt. Darauf aufbauend plädiere ich dennoch dafür, dass künstlerische Me-

thoden in vielen Bereichen der Philosophie und der philosophischen Bildung eine Notwendigkeit darstellen, insofern man die Philosophie als eine mit der Lebenswelt verbundene Disziplin anerkennt.

## 2. Autonomie und Funktionalität der Kunst

Im Kontext dieses Textes ist es nicht möglich, eine differenzierte Analyse der umfangreichen Debatte über die *Autonomie der Kunst* zu leisten. Dennoch soll durch eine Gegenüberstellung von ›autonomer‹ und ›funktionaler‹ Kunst gezeigt werden, wie die Rolle der Kunst interpretiert werden kann, und welche potenziellen Folgen sich daraus sowohl für gesamtgesellschaftliche als auch für fachdidaktische Debatten ergeben. Es sei betont, dass es sich hierbei lediglich um ein Deutungsangebot im Kontext philosophischer Bildung und nicht um eine kulturphilosophische Analyse handelt.

In öffentlichen Debatten über Themen wie *Cancel Culture* oder *Kulturelle Aneignung* wird häufig auch auf die Freiheit bzw. die Autonomie der Kunst verwiesen, um beispielsweise politische oder moralische Forderungen an den Kunstbetrieb zurückzuweisen (Freund 2022; Lotter 2015). Eine solche Sonderstellung der Kunst als ein Bereich, in dem andere Regeln und Ansprüche gelten, ist zum einen durch den Artikel 5 Absatz 3 des deutschen Grundgesetzes begründbar. Noch entscheidender scheint jedoch zum anderen die geistesgeschichtliche Genese des zugrundeliegenden Begriffs der *Autonomie der Kunst* und das damit einhergehende populäre (Selbst-)Verständnis von Kunst zu sein. Dieses findet in Kants bekannter Beschreibung der Kunst als ›Zweckmäßigkeit ohne Zweck‹ seinen Ursprung und prägt trotz vielfältiger Kritik und zeitweiliger Popularität anderer Theorien das heutige Kunstverständnis (Karstein/Zahner 2017). Hierbei gilt es zwei Bezugspunkte der Autonomie zu unterscheiden. So kann damit einerseits die relative Unabhängigkeit der Künstler:in von den traditionellen Auftraggebern wie der Kirche und den damit verbundenen Vorgaben und Normen beschrieben werden, die unter anderem durch die Herausbildung eines Kunstmarktes entstanden ist. Andererseits wird damit auch die Autonomie der Kunst von sämtlichen außerkünstlichen Zwecken beschrieben. Dieses Verständnis der Kunst gilt in der philosophischen Ästhetik als die vorherrschende Position. Unabhängig davon, was Kunst ist – sie ist nicht dazu da, einem bestimmten Zweck zu dienen (Schmücker 2023: 1–3). Einer der populärsten Rekurse auf dieses Autonomieverständnis findet sich Mitte des 20. Jahrhunderts in der *Dialektik der Aufklärung* von Adorno und Horkheimer. Im Kapitel *Kulturindustrie* wird hier durchaus überzeugend dargestellt, wie Kunst auf ihren Tauschwert reduziert wird und dadurch ihre scheinbar konstitutive Autonomie verliert (Adorno/Horkheimer 2017: 128–176). Bemerkenswert ist dabei die rigorose Unterteilung in autonome (wahre) Kunst und Produkte der Kulturindustrie, wo-

durch u.a. Kunstwerken der Popkultur das Kunstdasein abgesprochen wird. Eine differenzierte Auseinandersetzung mit diesem Kapitel ist an dieser Stelle nicht möglich, aber es soll dadurch ein gängiges Phänomen der Debatten über die Bedeutung und die Verwendung von Kunst exemplifiziert werden: Die Annahme, man könne den Zweck, für den ein künstlerisches Produkt geschaffen wurde, abschließend beurteilen und daraus allgemeingültige Wahrheiten ableiten. Auch Adornos normative Einschränkung des Kunstbegriffs basiert auf dieser Annahme, indem er zu wissen glaubt, trennscharf zwischen der Zwecklosigkeit (autonom) und Zweckmäßigkeit (nicht-autonom) für Marktzwecke unterscheiden zu können (Hindrichs 2017: 76). Eine solche Abgrenzung der Kunst von den Funktionen und Zwecken anderer Lebensbereiche erscheint aufgrund der offensichtlichen Überschneidungen sowie der Mannigfaltigkeit bestehender Kunstwerke und Kunstschaffender unplausibel. Es stellt sich die Frage, ob es sich bei der Reduzierung der Kunst auf die einzigartige Funktion der Funktionslosigkeit nicht um einen bloßen Mythos handelt (Karstein/Zahner 2017).

Verschiedene Gegenentwürfe zur skizzierten Autonomiethese lassen sich unter dem Sammelbegriff des *kunstphilosophischen Kognitivismus* zusammenfassen. Mit jeweils graduell verschiedenen Ausprägungen werden hier unterschiedliche kognitive Potenziale der Kunst postuliert. Diese reichen von der Annahme, dass Kunst kognitive Funktionen besitzen kann, über die Auffassung, dass jede Kunst kognitive Funktionen erfüllt und dadurch erst zur Kunst wird, bis hin zu der These, dass Aussagen über die bzw. der Kunst objektiv und damit intersubjektiv begründbar sind (Bahr 2013; Young 2001: 17–22). Wolfgang Ullrich (2022) sieht in ähnlicher Weise eine Entwicklung hin zum Funktionalen. Er spricht selbst von einem Ende der künstlerischen Autonomie und stellt anhand vielfältiger Beispiele dar, »dass Kunst heute dann besonders geschätzt wird, wenn sie zugleich etwas anderes ist. Zwischen Kunstwerken [, politischer Positionierung] und Konsumprodukten wird kaum noch getrennt« (ebd.: 9). Gemeinsam ist allen Positionen (mit Ausnahme der zurückhaltenden Formen des Kognitivismus) die Annahme, dass man sicher objektiv beurteilen könne, was Kunst ist, und was sie uns sagen will bzw. soll – auch wenn dieses Urteil im Zweifel nur dazu dient, dass (wie etwa bei Adorno) einigen Kunstformen der Kunstcharakter abgesprochen wird.

Ohne in die Tiefen der kunstphilosophischen Debatten abtauchen zu können, soll an dieser Stelle ein Vorschlag von Reinold Schmücker aufgegriffen und im Anschluss für die philosophische Bildung fruchtbar gemacht werden. Dieser kann dem funktionalen Moment der Kunst gerecht werden, ohne dabei kognitivistisch zu sein. Er ist darüber hinaus in der Lage, verschiedene Kunstdefinitionen und Definitionen der ästhetischen Erfahrung zuzulassen. Im Sinne einer Minimaldefinition wird Kunst hier zunächst durch deren *konstitutive Funktion* beschrieben. Die konstitutive Funktion von Kunstwerken besteht demnach darin, eine ästhetische Erfahrung auszulösen. Diese Erfahrung möchte und kann in einem Verstehen münden, welches

jedoch niemals abschließend gelingt (Schmücker 2023: 5). Diese Minimaldefinition verlassend schlägt Schmücker vor, Kunstwerke als Medien »diskontinuierlicher Kommunikationsprozesse« (Schmücker 2014: 283) zu beschreiben:

Unter diskontinuierlicher Kommunikation können wir eine Form medialer Interaktion verstehen, die *strukturell* weder auf die Erzielung eines intersubjektiven Einverständnisses noch überhaupt auf eine Verständigung der Interaktanten angelegt ist. Bei dieser Kommunikationsform *separiert* das Medium der Kommunikation die Kommunikanten. Ihre für das Gelingen der Verständigung in alltags-sprachlichen Kommunikationsprozessen so notwendige Verbindung ist aber unterbrochen, ohne daß dies der Ausdruck eines zu vermeidenden Defekts des kommunikativen Prozesses wäre (ebd.: 282).

Das Wesen der Kunst besteht demnach darin, dass Kunstwerke nicht repräsentieren oder symbolisieren, sondern vielmehr etwas Bestimmtes auf eine sehr sonderbare Weise vermitteln. Nämlich so, »daß der, dem die Mitteilung gilt, weil er das Werk ästhetisch erfährt, lediglich mitgeteilt bekommt, daß ihm eine bestimmte Mitteilung gilt, ohne daß er deren Inhalt definitiv zu bestimmen vermöchte« (ebd.: 283). Damit wird der als unplausibel bezeichneten Annahme, dass sich die Bedeutung von Kunstwerken durch Repräsentation oder Symbole in die Alltagssprache übersetzen ließe und dadurch eine intersubjektive Verständigung ermögliche, widersprochen, ohne der Kunst jedoch Funktionen abzusprechen, die über ihre konstitutive Funktion hinausgehen (ebd.: 277). In diese Kategorie der »potentiellen Kunstfunktionen« (Schmücker 2023: 6) fallen unter anderem *dispositive Funktionen* (z.B. das Erzeugen von Gefühlen, Verwendung in der Therapie), die *Unterhaltungsfunktion*, die *identitätsbildende* Funktion, die *ethisch-explorative* Funktion, *ideologische* Funktionen sowie die Funktion der *Erkenntnis* (ebd.: 3–4). Diese potentiellen Funktionen eines Kunstwerkes lassen sich jedoch nicht abschließend klären und sind stetigem Wandel unterworfen. Beispielsweise hatte das Lied *Bella Ciao* schon weit vor dem Zweiten Weltkrieg unterschiedliche Funktionen und wurde dann im Zuge des italienischen Widerstands zu einem Partisanenlied. Im Laufe der letzten Jahrzehnte avancierte es dann zur vielzitierten Referenz der Popmusik, deren vorläufiger Höhepunkt wohl die Funktion als Titelsong der spanischen Netflix-Serie *Haus des Geldes* ist. Gleichzeitig wird es aber weiterhin als politischer Protestsong verwendet (Löhrer 2023). Kunstwerken können also zu unterschiedlichen, aber ebenfalls zu gleichen Zeiten divergierende Funktionen zugeschrieben werden, ohne dass sie dadurch ihren Status als Kunst verlieren. Zusammenfassend kann festgehalten werden: Die konstitutive Funktion der Kunst (ästhetische Erfahrung) führt dazu, dass wir uns mit Kunstwerken beschäftigen, während ihre potentiellen Funktionen ausschlaggebend dafür sind, mit welcher Kunst wir uns beschäftigen (Schmücker 2023: 4). In dem alltägli-

chen Kunstbetrieb spielen die potentiellen Funktionen in ihrer Gesamtheit vermutlich eine wichtigere Rolle.

Die hier nur grob skizzierte kunstphilosophische Debatte über die Autonomie und die Funktionen der Kunst weist darauf hin, dass sich der philosophiedidaktische Diskurs über die Verwendung von präsentativen und künstlerischen Methoden im Philosophie- und Ethikunterricht bisher vornehmlich auf die Erkenntnisfunktion der Kunst<sup>1</sup> bezieht und damit womöglich der Kunsthfilosophie und der vielfältigen Welt der Künste nicht gerecht wird. Ob dies in Anbetracht der notwendigen Begrenzung der Fächergruppe eine legitime Einschränkung darstellt, soll weiter unten noch einmal aufgegriffen werden. Vorher soll jedoch dargestellt werden, dass die hier beschriebenen unterschiedlichen Positionen zu den Funktionen der Kunst nicht nur eine Denkübung im Elfenbeinturm darstellen, sondern eine tatsächliche Relevanz für gesellschaftliche und politische Debatten und deren philosophische Durchdringung besitzen. Womöglich lässt sich dadurch bereits eine Bedeutsamkeit der künstlerischen Methoden für die philosophische Bildung ableiten.

### 3. Gesellschaftliche Relevanz

Wie oben bereits angedeutet, sind populär diskutierte Themen wie *Cancel Culture* und *Kulturelle Aneignung* eng mit dem zugrundeliegenden Kunst- und Kulturbegriff verknüpft. In diesem Abschnitt soll dieser Umstand anhand des Beispiels der *Kulturellen Aneignung* aufgezeigt werden.

Unter dem Begriff der *Kulturellen Aneignung* werden verschiedenste Handlungsweisen subsumiert, die dadurch charakterisiert sind, dass Menschen kulturelle Praktiken aus Kulturräumen übernehmen, denen sie selbst nicht angehören. Das wird als (ethisch) problematisch angesehen, wenn es sich bei der aneignenden Person um das Mitglied einer gesellschaftlich dominanten Gruppe handelt, die sich Kulturgüter einer marginalisierten Gruppe aneignet – also dann, wenn der

---

1 Die Erkenntnisfunktion der Kunst ist Gegenstand besonders intensiver Diskussionen in der Kunsthfilosophie und ist dabei eng mit den Theorien des Kognitivismus verbunden. Im Fokus steht dabei die Frage, welche Form von Wissen (propositional vs. nicht-propositional/praktisch) durch Kunst vermittelbar ist. Zusammenfassend ist dabei festzuhalten, dass der Kunst ein Erkenntnisgewinn auf propositionaler und nicht-propositional/praktischer Ebene zugesprochen wird. Doch selbst kognitivistisch argumentierende Autor:innen wie James O. Young betonen, dass dieser Erkenntnisgewinn trotz Überschneidungen mit philosophischer Erkenntnis von dieser abzugrenzen ist. Vielmehr handelt es sich um eine notwendige und hilfreiche Ergänzung bzw. um eine eigenständige Form der Erkenntnis. So kann beispielsweise ein literarisches Werk zur Übung moralischer Urteilskraft beitragen, aber es kann darin keine metaethische Theorie formuliert werden (Schmücker 2023: 4; Young 2001: 94–104).

Aneignungsprozess durch Machtgefälle geprägt ist, das u.a. auf strukturelle Ungerechtigkeiten (z.B. Rassismus, Antisemitismus) zurückzuführen ist. Dem Begriff werden sowohl die Aneignung haptischer Artefakte wie beispielsweise der Besitz und die Ausstellung von Beutekunst durch die ehemaligen Kolonialmächte als auch abstrakte Aneignungsprozesse wie die Übernahme von musikalischen Stilelementen oder indigenen Stoffmustern sowie Erzählungen über marginalisierte Gruppen durch Nicht-Mitglieder zugeordnet (Young 2010: 5–9). Die Gemeinsamkeit bei all diesen Aneignungsprozessen ist, so die Kritik, dass dadurch bestehende Macht- und Ungerechtigkeitsstrukturen reproduziert werden und sich so beispielsweise weiße Musiker:innen durch die Musik Schwarzer Musiker\*innen profilieren und bereichern, wodurch diese sowohl ökonomisch als auch in ihrer künstlerischen Reputation geschädigt würden (Tate 2003).

Nun sind mit dieser, in Deutschland vornehmlich noch im Feuilleton oder in Sozialen Medien geführten, Debatte eine Vielzahl begrifflicher Probleme verbunden, die an anderer Stelle ausführlicher skizziert (Moll 2025) und in Teilen von James O. Young (2010) und Jens Balzer (2022) kompetent und umfangreich bearbeitet wurden. Zentral sind dabei zwei Fragen:

- 1) Wie können problematische Aneignungsprozesse analysiert werden, ohne auf kulturoessentialistische Kategorien zurückzugreifen?;
- 2) Worin besteht der konkrete Schaden, der durch problematische *Kulturelle Aneignung* zu befürchten ist (Matthes 2016)?

Vor allem die Aneignung bestimmter Kunstformen durch die privilegierten Künstler:innen führt dabei immer wieder zu prominent geführten Kontroversen (Freund 2022: 20–23). Unabhängig davon, dass diese Debatten meist sehr oberflächlich und im »Modus der Verbotsrede« (Balzer 2022: 17) geführt werden, ist auffallend, dass auch in einigen durchaus reflektierten Beiträgen die Frage nach der Funktion der Kunst häufig nicht oder nur beiläufig thematisiert bzw. implizit ein bestimmtes Vorverständnis davon vorausgesetzt wird. Diesem Desiderat kann ich an dieser Stelle keineswegs gerecht werden. Allerdings ist es dadurch möglich, die gesellschaftliche und somit auch die philosophiedidaktische Relevanz dieser kunstphilosophischen Frage herauszustellen. Dies soll hier anhand eines bekannten Beispiels der deutschen Popkultur geschehen.

Der Sänger Peter Fox, der durch seine Band Seed und sein Soloalbum *Stadttaffe* zu internationaler Berühmtheit gekommen ist, veröffentlichte im Oktober 2022 zusammen mit der Sängerin Inéz die Single *Zukunft Pink*, die stark durch den südafrikanischen Musikstil *Amapiano* inspiriert ist. Auch wenn Peter Fox bereits im Pressematerial zur Veröffentlichung auf den Einfluss west- und südafrikanischer Musik hinweist, wurde ihm problematische *Kulturelle Aneignung* vorgeworfen. So kommentierte der Journalist Malcolm Ohanwe auf X: »Peter Fox wird sich jetzt eine goldene

Nase verdienen mit südafrikanischem Amapiano, während Schwarze Menschen in den Clubs, wo genau dieser Song rauf und runter gespielt wird, an der Tür abgewiesen werden« (zitiert nach: Gaida 2022). Unabhängig davon, dass sich auch hier die oben genannten zentralen Fragen stellen, kann untersucht werden, wie unterschiedliche Kunstbegriffe diese Debatte prägen. Hierzu sei vorangestellt, dass *Amapiano* unter anderem in südafrikanischen Townships entstanden ist und ihm daher auch die Funktion zugeschrieben wird, »der Soundtrack zur Emanzipation der Schwarzen Bevölkerung Südafrikas zu sein« (Wünsch 2023). Wendet man auf dieses Fallbeispiel nun die oben dargestellte Autonomiethese an, so wird deutlich, dass der Vorwurf der problematischen *Kulturellen Aneignung* gar nicht aufgegriffen werden kann, da die Kunst scheinbar über den Dingen schwebt und daher auch nicht in Zusammenhang mit Kämpfen gegen Unterdrückung und bestehenden Machtstrukturen gebracht wird. Eine Forderung nach Zurückhaltung bzw. Unterlassung wird daher als ein Angriff auf die Kunstfreiheit interpretiert (Freund 2022: 1–3). Andererseits kann vielen prominenten Kritiker:innen von *Kultureller Aneignung* durchaus ein starker kunstphilosophischer Kognitivismus unterstellt werden, da postuliert wird, die Funktion oder die Absicht eines Kunstwerks könne objektiv festgestellt werden. Implizit oder explizit werden dann bestimmte Funktionen als konstitutiv für ein Kunstwerk interpretiert und normativ gegenübergestellt. Im hier dargestellten Beispiel wäre das die *emanzipative* Funktion für die Menschen der Townships einerseits und die *ökonomische* Funktion für Peter Fox andererseits.

Erkennt man die oben skizzierte Theorie der *diskontinuierlichen Kommunikation* der Kunstwerke und damit die Unmöglichkeit abschließender Urteile über die potentiellen Funktionen von Kunst an, so wird wiederum deutlich, dass streng kognitivistisch begründete Argumentationen generell und hier nicht überzeugen können. Gleichzeitig ergibt sich daraus ein enormes Potenzial für die Debatte um *Kulturelle Aneignung*, da die Vielfalt der potentiellen Funktionen, die einem Kunstwerk zugesprochen werden, offengelegt und damit eine fundierte Diskussionsgrundlage geschaffen werden kann. Für Peter Fox mag der Song unterschiedliche potentielle Funktionen von ökonomisch bis identitätsstiftend einnehmen. Das gleiche gilt für die Hörer:innen des Songs. Ein abschließendes Urteil darüber erscheint daher unmöglich. Dies ist jedoch nicht mit der Unmöglichkeit ästhetischer Urteile zu verwechseln. Selbstverständlich kann Musik nach bestimmten Kriterien beurteilt werden und es kann ihr unter der Bedingung höchster intellektueller Demut eine bestimmte Funktion zugesprochen werden. Beispielsweise kann gut begründet unterstellt werden, dass dem Werbespot eines großen Autokonzerns in erster Linie eine ökonomische Funktion zukommt und damit auch der verwendeten Musik. Womöglich ist es jedoch für die Produzentin dieses Werbespots ein Ausdruck ihrer künstlerischen Identität. Abschließende Urteile über Kunstwerke sind demnach mit Vorsicht zu genießen.

Dieser Abschnitt hat gezeigt, dass Fragen der Kunstphilosophie auch in gesellschaftlichen Debatten relevant sein können. Es erscheint naheliegend, dass sich daraus auch Relevanz für lebensweltbezogene und problemorientierte philosophische Bildung ergibt.

#### 4. Konsequenzen für die philosophische Bildung

Ausgehend von der oben dargestellten Differenzierung des Kunstbegriffs ist festzustellen, dass sich die Debatte um künstlerische und präsentierte Ausdrucksformen und Methoden in der Philosophiedidaktik größtenteils auf drei Funktionen bezieht: *Erkenntnis*, *Motivation* und *Lebensweltbezug*. Die letzten beiden Funktionen sind relativ umstritten und man kann durchaus vom Konsens eines »philosophischen Aufschwungs« (Tiedemann 2014: 100) sprechen:

Anlauf und Motivation sollen aus der anschaulichen Lebenswelt der Schülerinnen und Schüler gewonnen werden. Was jedoch hinaufführt, ist die Technik der Abstraktion. [...] Zu dieser philosophischen Turnübung gehört es auch [...] wieder in der Lebenswelt zu landen (ebd.).

Dieser Konsens spiegelt sich (möglicherweise verkürzt) unter anderem in dem (zumindest in Bayern) sehr beliebten Einstieg mit Bildern, Comics, Memes, Songs u.v.m. in Lehrwerken und Unterrichtsreihen wider. Allerdings ist ein Arbeitsauftrag dazu wie: »Beschreibe die Spiele der Kinder auf den Bildern. Wo hättest du spontan Lust mitzuspielen? Begründe« (Applis u.a. 2017: 76) keine Auseinandersetzung mit der Kunstform Fotografie, sondern Instrumentalisierung dieser zum ›didaktischen Steigbügelhalter‹ (Vogler 2015).

Nun ist das aus philosophiedidaktischer Perspektive zunächst nicht verwerflich, da diese Bilder lediglich als Repräsentanten für bestimmte Situationen stehen und ein Hineinversetzen der Schüler:innen in dieselben ermöglichen sollen. Fragwürdig wird ein solches Vorgehen allerdings dann, wenn man sich in Erinnerung ruft, dass der Kunst selbst eine lebensweltliche Relevanz zukommt, die weder umstritten noch eindeutig ist und die darüber hinaus jedes Kunstwerk (und hierzu zählt eben nicht nur sogenannte Hochkulturen, sondern auch populäre Kunst wie Comics) mehrere Funktionen und damit auch divergierende Botschaften und Bedeutungen annehmen kann. Nimmt man den zuvor skizzierten kunstphilosophischen Diskurs und dessen gesellschaftliche (also lebensweltliche) Relevanz ernst, so wird ein Philosophie- und Ethikunterricht, der sich auf die instrumentelle Verwendung von Kunst beschränkt, diesem nicht gerecht.

Eine andere Form der Einbindung von künstlerischen Formen stellt Christian Geferts (2017) Konzept des theatralen Philosophierens dar. Dieses zielt in erster

Linie auf die Funktion der Erkenntnis und stellt den Versuch dar, den philosophischen Bildungsprozess um performatives Denken zu erweitern, indem auch die Kunst als eine im weiteren Sinne rationale Ausdrucksform beschrieben wird. Ohne dieses Konzept beurteilen zu wollen, soll darauf hingewiesen werden, dass hier das – bereits in der Einleitung angesprochene – Risiko des kunstphilosophischen Kognitivismus besteht. Denn insofern die Verwendung künstlerischer Methoden auf eine intersubjektiv vermittelbare Erkenntnis oder Übersetzung der Kunst abzielt (Vogler 2015), beraubt sie die Kunst ihrer konstitutiven Funktion, die darin besteht, trotz allen Bemühens niemals abschließend verstanden werden zu können (s.o.). Ein solcher Umgang mit Kunst käme also tatsächlich dem Versuch gleich, »den Wind in ein Paket zu schnüren«. Das bedeutet, auch Vorschläge, die Kunst zunächst aufwerten wollen und eine Ergänzung der etablierten philosophischen Methoden für die ganzheitliche Urteilkraft (Dresdner Konsens 2016) anstreben, können zu einem reduktionistischen Kunstverständnis führen.<sup>2</sup> Dies bedeutet jedoch keinesfalls, dass künstlerische Methoden im Philosophie- und Ethikunterricht keine Rolle spielen sollten – ganz im Gegenteil.

Wenn Kunst eine prägende Rolle in der Lebenswelt der Lernenden spielt, dann gilt es diese im Fach Philosophie/Ethik ernst zu nehmen und sie adäquat zu behandeln. In Anlehnung an Bettina Bussmanns wissenschaftsorientierten Ansatz (2019) kann eine lebensweltprägende und auch für Fachphilosophie bedeutende Disziplin in der Fächergruppe weder ignoriert noch auf verkürzte und unreflektierte Art und Weise behandelt werden. Dies gilt meines Erachtens für Kunst ebenso wie für die Wissenschaft, insofern eine selektive und szientistische Philosophiedidaktik abgelehnt wird. Nun lässt sich Kunst aber nicht allein durch die Methoden der Philosophie in Gänze erfassen. Vielmehr gilt, dass das Philosophieren über Kunst immer schon *tatsächliche* Erfahrung mit ihr voraussetzt. Andernfalls handelt es sich um selbstreferentielles Philosophieren im Lehnstuhl (Moll 2025). Es spricht eine Reihe von Gründen dagegen, dass der Philosophie- und Ethikunterricht diesem Anspruch gerecht werden kann. Dazu gehören neben den (möglicherweise strittigen) konzeptionellen Überzeugen zur Essenz der Philosophie auch pragmatische Gründe wie die Qualifikation der Lehrkräfte, zeitliche Ressourcen und institutionelle Vorgaben (Henke 2012).

Ich möchte daher mit einem Plädoyer für interdisziplinäre Projekte zwischen Kunst und Philosophie enden. Will man beiden Disziplinen gerecht werden, so halte ich dieses Vorgehen für erfolgsversprechender, als die bestehenden Gemeinsamkeiten und Überlappungen durch die Auflösung oder Verhärtung disziplinärer Grenzen zu negieren. So kann das oben genannte Beispiel der *Kulturellen Aneignung* etwa

---

2 Auf eine Darstellung der philosophiedidaktischen Reaktion auf Konzepte dieser Art wird hier verzichtet. Diese finden sich u.a. bei Tiedemann (2014), Henke (2012) und Tichy (2011).

durch ein interdisziplinäres Projekt der Fächer Philosophie/Ethik und Musik behandelt werden. In einem solchen betreiben die Lernenden zunächst selbst kulturelle Aneignung, indem sie mit Hilfe von Samples eigene Musikstücke produzieren. Anschließend wird das Vorgehen unter Rückgriff auf philosophische Konzepte reflektiert und bewertet. Diese Reflexion fließt dann in die abschließende Überarbeitung der Musikstücke ein. Das tatsächliche Musizieren ist dabei dann nicht nur »didaktischer Steigbügelhalter« (s.o.), sondern macht den Prozess der *Kulturellen Aneignung* erlebbar und generiert im besten Fall eine Erkenntnis, die im wechselseitigen Zusammenspiel mit der philosophischen Reflexion letztlich zur Ausbildung einer ganzheitlichen Urteilsfähigkeit beitragen kann.<sup>3</sup>

Die methodische Vielfalt in der Philosophie- und Kunstgeschichte hat immer wieder gezeigt, dass die Übergänge zwischen den Disziplinen fließend sind. Wenn aber der verbindende Fluss zur geradlinigen Straße wird, gehen die Synergieeffekte ebenso verloren, wie wenn wir ihn nie betreten würden.

## Literatur

- Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max (2017), *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, 25. Aufl., Frankfurt a.M.
- Applis, Stefan/Kemmerzell, Anja/Michaelis, Christiane u.a. (2017), *Ethikos 5*, München.
- Bahr, Amrei (2013), »Funktionen der Kunst«, in: *kubionline*, letzter Zugriff: 20.09.2024, <https://www.kubi-online.de/artikel/funktionen-kunst#:~:text=Kunstphilosophische%20KognitivistInnen%20in%20einem%20engen,Rezeption%20zu%20propositionalem%20Wissen%2ogelangt>.
- Balzer, Jens (2022), *Ethik der Appropriation*, 2. Aufl., Berlin.
- Bussmann, Bettina (2019), »Der wissenschaftsorientierte Ansatz«, in: Martina Peters/Jörg Peters (Hg.), *Moderne Philosophiedidaktik. Basistexte*, 3. Aufl., Hamburg, S. 165–174.
- Fachverband Philosophie/Fachverband Ethik/Forum für Didaktik der Philosophie und Ethik (2016), »Dresdner Konsens«, letzter Zugriff: 17.02.2024, [https://philosophiedidaktik.files.wordpress.com/2017/03/dresden\\_konsens.pdf](https://philosophiedidaktik.files.wordpress.com/2017/03/dresden_konsens.pdf).
- Freund, Urs (2022), »L'autonomie de l'art mise à nu par ses disciples, même. (Die Autonomie der Kunst von ihren Jüngern entblößt, sogar)«, in: *Mythos-Magazin Dezember*, letzter Zugriff: 27.09.2024, [https://mythos-magazin.de/erklaerende\\_hermeneutik/uf\\_autonomie-der-kunst-entbloesst.pdf](https://mythos-magazin.de/erklaerende_hermeneutik/uf_autonomie-der-kunst-entbloesst.pdf).
- Gaida, Laura (2022), »Kulturelle Aneignung? Peter Fox' neuer Song scharf kritisiert«, in: *utopia*, letzter Zugriff: 29.09.2024,

<sup>3</sup> Für eine ausführlichere Darstellung und Begründung solch eines Vorgehens: Moll (2025).

- [https://utopia.de/news/kulturelle-aneignung-peter-fox-neuer-song-scharf-kritisiert\\_410506/](https://utopia.de/news/kulturelle-aneignung-peter-fox-neuer-song-scharf-kritisiert_410506/).
- Gefert, Christian (2017), »Theatrales Philosophieren – performatives Denken in philosophischen Bildungsprozessen«, in: Julia Nida-Rümelin/Irina Spiegel/Markus Tiedemann (Hg.), *Handbuch Philosophie und Ethik. Band 1: Didaktik und Methodik*, 2. Aufl., Paderborn, S. 240–244.
- Henke, Roland (2012), »Ende der Kunst oder Ende der Philosophie? Ein Beitrag zur Diskussion um den Stellenwert präsentativer Materialien in Philosophie- und Ethikunterricht«, in: *Zeitschrift für Didaktik der Philosophie und Ethik*, 1, S. 59–66.
- Hindrichs, Gunnar (2017), »Kulturindustrie«, in: Ders. (Hg.), *Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung*, Berlin/Boston, S. 61–79.
- Karstein, Uta/Zahner, Nina Tessa (2017), »Autonomie der Kunst? – Dimensionen eines kunstsoziologischen Problemfeldes«, in: Uta Karstein/Nina Tessa Zahner (Hg.), *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes*, Wiesbaden, S. 1–48.
- Löhrer, Andreas (2023), *Bella Ciao: Auf den Spuren eines Partisanenliedes*, Berlin.
- Lotter, Maria-Sibylla (2015), *Kunst als Medium moralischer Reflexion und Bildung*, in: *Zeitschrift für Didaktik der Philosophie und Ethik*, 3, S. 3–10.
- Matthes, Erich Hatala (2016), »Cultural Appropriation Without Cultural Essentialism?«, in: *Social Theory and Practice*, 42(2), S. 343–366.
- Moll, Ben (2025), »Kulturelle Aneignung. Reflexives Unbehagen als Bildungsprozess«, in: *Zeitschrift für Didaktik der Philosophie und Ethik*, 1, S. 59–72.
- Schmücker, Reinold (2014), *Was ist Kunst? Eine Grundlegung*, Frankfurt a.M.
- Schmücker, Reinold (2023), »Wozu Kunst – und warum heute immer noch?«, in: *Mythos-Magazin* Dezember, letzter Zugriff: 27.09.2024,  
[https://mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/rs\\_wozu-kunst.pdf](https://mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/rs_wozu-kunst.pdf).
- Tate, Greg (2003), »Nigs R Us: Or, how Blackfolk Became Fetish Objects«, in: Ders. (Hg.), *Everything but the burden: what white people are taking from Black culture*, New York, S. 1–14.
- Tichy, Matthias (2011), »Bilderdenken. Zu Tiedemanns Kritik an der Verselbstständigung präsentativer Formen im Philosophieunterricht«, in: *Zeitschrift für Didaktik der Philosophie und Ethik*, 3, S. 244–251.
- Tiedemann, Markus (2014), »Zwischen blinden Begriffen und leerer Anschauung«, in: *Zeitschrift für Didaktik der Philosophie und Ethik*, 1, S. 95–102.
- Ullrich, Wolfgang (2022), *Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie*, Berlin.
- Vogler, Hans-Joachim (2015), »Präsentative Materialien und Philosophie – eine Kontroverse«, in: *Zeitschrift für Didaktik der Philosophie und Ethik*, 1, S. 97–103.
- Watts, Alan (2014), *Weisheit des ungesicherten Lebens*, München.
- Wünsch, Silke (2023), »World Music aus Deutschland: Peter Fox singt Love Songs«, in: dw, letzter Zugriff: 29.09.2024, <https://www.dw.com/de/world-music-aus-deutschland-peter-fox-singt-love-songs/a-65731265>.

Young, James O. (2001), *Art and Knowledge*, New York.

Young, James O. (2010), *Cultural Appropriation and the Arts*, West Sussex.