

Die institutionelle Herangehensweise an Kunst
Arthur Dantos analytische Ästhetik im Kontext des amerikanischen
Pragmatismus

Dissertation

zur Erlangung des philosophischen Doktorgrades an der Philosophischen Fakultät
der Georg-August-Universität Göttingen

vorgelegt von

Ivan Popov

aus Sofia, Bulgarien

Inhaltsverzeichnis

0. Einleitung	S. 6
0.1. „Institutioneller“ Ansatz und Pragmatismus	S. 9
0.2. Pragmatismus und Pluralismus	S. 14
0.3. Ontologie von Kunst	S. 17
1. Pragmatistische und kognitive Herangehensweise an Kunst	S. 21
1.1. Vorläufige Bemerkungen	S. 21
1.1.1. Vorgehensweise im ersten Kapitel	S. 23
1.1.2. Verknüpfung zwischen institutioneller und kognitiver Herangehensweise an Kunst	S. 24
1.1.3. Artefakt und Kunstwerk	S. 27
1.1.4. „Traditionelle“ Ästhetik	S. 29
1.1.5. Spätere Texte von Danto und seine Definition von „Kunst“	S. 32
1.2. Die pragmatistische Tradition	S. 32
1.2.1. „The art world“ als eine Gesamtheit aus sozialhistorisch definierten Praktiken	S. 34
1.3. Analytische Ästhetik	S. 36
1.3.1. Die Analytische Tradition im Kontext der Avantgarde	S. 36

1.3.2. Die Avantgarde	S. 38
1.3.3 Avantgarde und Theorie	S. 40
1.3.4. Das Manifest	S. 42
1.3.5. Die analytische Ästhetik als eigenständige philosophische Tradition und die Definition von „Kunst“	S. 46
1.4. Die institutionelle Herangehensweise an Kunst	S. 49
1.4.1. Spätere analytische Ansätze, die in Anlehnung an „The art world“ entstanden sind	S. 56
1.4.2. „Institutionelle“ Ansätze in der analytischen Ästhetik: Zusammenfassung	S. 59
1.4.3. Essenzialismus und Historismus bei Danto	S. 61
1.5. Zusammenfassung	S. 64
1.5.1. Partikuläre oder universelle ästhetische Theorie	S. 65
2. Pragmatismus und Pluralismus	S. 69
2.1. Vorläufige Eingrenzung	S. 69
2.1.1. Analytische und pragmatistische Ansichten über zeitgenössische Kunst	S. 72
2.1.2. Tradition und Moderne	S. 74
2.2. Dantos ästhetischer Pluralismus	S. 74
2.2.1. „Indiscernibles“	S. 75
2.2.2. Moderne Kunst	S. 77
2.2.3. Die Avantgarde in der analytischen Tradition	S. 78

2.2.4. Pluralistische Ästhetik und Kunstgeschichte	S. 82
2.2.5. Pluralismus und Teleologie	S. 85
2.3. Pragmatistischer Pluralismus	S. 87
2.3.1. „Aesthetic experience“	S. 87
2.3.2. Institutionelle Herangehensweise an Kunst und Pragmatismus	S. 88
2.3.3. Die pragmatistische Ästhetik und die Philosophie von Joseph Margolis	S. 91
2.3.4. Pragmatistische Ästhetik und Avantgarde	S. 92
2.3.5. Axiologische Fundierung der pluralistischen Theorie von Kunst	S. 94
2.4. Pluralismus und ästhetischer Relativismus	S. 96
2.4.1. Die „Aufgabe“ der Kunst	S. 99
2.4.2. Zusammenfassung	S. 101
3. Ontologie von Kunst	S. 105
3.1. Wann findet Kunst statt?	S. 105
3.1.1. Artefakt und Kultur	S. 108
3.2. Danto und Joseph Margolis	S. 109
3.2.1. Vorläufige Eingrenzung	S. 109
3.2.2. Joseph Margolis' pragmatistische Ästhetik	S. 110
3.2.3. Die Identität von Artefakten	S. 114
3.2.4. „Konstruktivistische“ Ästhetik	S. 115

3.2.5. Pluralismus bei Margolis	S. 118
3.2.6. „The Artworld“ und Margolis' Konstruktivismus	S. 119
3.2.7. Interpretation	S. 120
3.2.8. Wahrnehmung von Kunstwerken	S. 122
3.3. Ontologie und Historismus bei Danto	S. 124
3.4. Zusammenfassung	S. 129
4. Schlussbetrachtung	S. 132
5. Literaturverzeichnis	S. 138

0. Einleitung

Jeder Versuch einer Konzeptualisierung von moderner Kunst muss bestimmte fundamentale Charakteristika dieses Phänomens berücksichtigen. Der abendländische Kunstbegriff von heutzutage (der zugleich eine globale Geltung besitzt) ist das Produkt einer historischen Entwicklung und „Kunst“ hat zu unterschiedlichen Zeiten jeweils etwas anderes bedeutet. Der epistemische Zugang zur Avantgarde und der Konzeptkunst als Phänomene des 20. Jahrhunderts ist nicht unmittelbar-visuell und verläuft nicht nach den in der abendländischen Tradition seit der Renaissance entstandenen Strategien der Rezeption von Kunstwerken. Die vormoderne Herangehensweise an Kunst lässt sich auf zeitgenössische Kunstwerke nicht unproblematisch anwenden. Diese Erkenntnisse bilden die Grundlage für den kunsttheoretischen Ansatz von Arthur Danto.

Die Vielseitigkeit dieser ästhetischen Perspektive und der explizite Bezug auf die moderne und die zeitgenössische Kunstproduktion hat diese Arbeit motiviert. Danto wird heute zu den einflussreichsten Vertretern der analytischen Ästhetik gezählt. Ohne etwas daran ändern zu wollen, möchte ich im folgenden Text einige Aspekte seiner Theorie rekonstruieren und sie als Annäherung an die pragmatistische Philosophie der Kunst interpretieren.

Dantos Herangehensweise an Kunst zeichnet sich dadurch aus, dass das einzelne Artefakt bezüglich eines sozialhistorischen Kontextes gedacht wird, der von ihm „the art world“ genannt wird. Diese Perspektive gilt in der zeitgenössischen analytischen Forschung über Kunst als die Grundlage für die Konstruktion von George Dickies späterer „institutional theory of art“ und als „intellektuell“. Das Letzte sei das Ergebnis des Verzichtes auf die Rezeption der unmittelbar wirkenden ästhetischen Eigenschaften von Kunst. Aus diesem (und anderen) Grund ist diese Theorie Gegenstand zahlreicher kritischer Auseinandersetzungen gewesen. Ich bin der Ansicht, dass die Genese von Dantos Theorie in der bisherigen philosophiehistorischen Fachliteratur lediglich ansatzweise thematisiert worden ist. In meiner Arbeit möchte ich dies ändern und zeigen, in welche ideengeschichtliche Tradition die Entstehung dieser „institutionellen“ und „intellektuellen“ Herangehensweise an Kunst einzuordnen ist. Ich möchte außerdem eine Lesart von Dantos Theorie vorstellen, die erklären kann, worin ihr „intellektueller“ Charakter besteht

und welche Implikationen dies letztendlich für die geisteswissenschaftliche Auseinandersetzung mit Kunst mit sich bringt. Eine solche Rekonstruktion der Ansichten dieses Autors ist in der bisherigen analytischen Forschung meiner Ansicht nach noch nicht systematisch durchgeführt worden. Demzufolge betrachte ich diesen Text als einen Beitrag zur Geschichte des nordamerikanischen ästhetischen Gedankens. Ich möchte zeigen, was unter einer „institutionellen“ Herangehensweise an Kunst verstanden werden kann und auch unter welchen Bedingungen deren Entstehung überhaupt möglich gewesen ist.

Mein Projekt besteht darin, Dantos Theorie als eine Verknüpfung zwischen analytischer und pragmatischer Philosophie vorzustellen. Ich werde diese beiden amerikanischen Traditionen thematisieren und zeigen, dass bei drei Aspekten aus Dantos Theorie von einer Überschneidung zwischen ihnen gesprochen werden kann. Es handelt sich um seine Methode, seinen ästhetischen Pluralismus und seine Ontologie von Kunst. Ich werde ebenfalls das Phänomen der Avantgarde thematisieren, deren kontroverser und paradoxer Charakter der Gegenstand zahlreicher analytischer Debatten gewesen ist, in deren Kontext ich die Theorie von Danto und ihre Genese situieren möchte. Nicht zuletzt möchte ich die metatheoretischen Implikationen und den heuristischen Wert der „institutionellen“ Herangehensweise an Kunst thematisieren. Ich werde den besagten theoretischen Ansatz also aus philosophiehistorischer, kunstgeschichtlicher und metatheoretischer Sicht in Betracht ziehen. Dadurch beanspruche ich eine explanatorische Vollständigkeit und Systematik, die meiner Ansicht nach in der Forschung zu diesem Autor noch nicht vorhanden ist.

Dantos Theorie ist Gegenstand zahlreicher kritischer Interpretationen gewesen, von denen ich im Folgenden zwei paradigmatische Beispiele vorstellen werde. Seine teleologische These vom „Ende der Kunst“, die in der expliziten Anlehnung an Hegel entstanden ist, bietet die Möglichkeit, ihn als einen Autor zu lesen, der die Verbindung zwischen der amerikanischen und der „kontinentalen“ Tradition in der Ästhetik hergestellt hat¹. Im Unterschied dazu wird seine „institutionelle“ Herangehensweise an Kunst in der bisherigen Forschung vorwiegend isoliert gedacht², ohne dass die Frage nach ihrer ideengeschichtlichen Genese gestellt worden ist. Entsprechend existieren wenig Versuche, den institutionellen Ansatz Dantos in einen breiteren

¹ s. beispielsweise Carrier, David (ed.) : Danto and His Critics: Art History, Historiography and „After the End of Art“, 1998

² Ein paradigmatisches Beispiel dafür ist Shusterman, Richard: Review: Saving Art from Aesthetics, in: Poetics Today, Vol. 8, No. 3/4 (1987), pp. 651-660

theoretischen Kontext einzuordnen, der über den Rahmen der analytischen Ästhetik hinausginge und zu Parallelen mit anderen amerikanischen philosophischen Traditionen führen könnte.

Ich möchte dagegen eine Interpretation vorschlagen, die ihn als Autor erscheinen lässt, der eine Brücke zwischen der analytischen und der pragmatistischen Perspektive geschlagen hat, auch wenn diese Lesart in manchen Hinsichten nicht offensichtlich ist. Mein Ansatz folgt seinerseits einer Forschungstradition, die ich hier kurz vorstellen möchte.

Richard Shusterman ist ein Vertreter der pragmatistischen Ästhetik, der sich explizit mit dem Verhältnis zwischen analytischer und pragmatistischer Tradition befasst hat³. Er hat die konzeptuellen Unterschiede und einige Versuche der Synthese dieser zwei philosophischen Herangehensweisen an Kunst thematisiert. Ich werde seinen Ansatz als einen Ausgangspunkt für meine Rekonstruktion von Dantos ästhetischer Theorie verwenden. Dabei werde ich mich darauf beschränken, einige Orientierungspunkte in Betracht zu ziehen, um den ideengeschichtlichen Kontext zu veranschaulichen, in dem ich diese Theorie als eine interpretieren möchte, die eine bestimmte Annäherung zum Pragmatismus enthält.

Mir ist kein Versuch bekannt, den Berührungspunkt zwischen den genannten zwei Traditionen in der amerikanischen Ästhetik aus einer solchen Perspektive in Betracht zu ziehen. Dantos ästhetischer Pluralismus (auf den ich im zweiten Kapitel meines Textes eingehen werde) ist in der bisherigen Forschung nicht im Kontext anderer philosophischen Theorien thematisiert worden. Dabei ist er ein wesentlicher Bestandteil seiner Ansicht über den besonderen Charakter der Avantgarde und fundiert die These vom historisch eingetretenen „Ende“ der Kunst. Was Dantos Ansatz auszeichnet, ist die Tatsache, dass er eine Ästhetik schreibt, die die moderne Kunst als paradigmatisch erfasst und nicht zum „Grenzfall“ innerhalb der abendländischen Kunstgeschichte herunterspielt. Dies geschieht im Kontrast zu analytischen Versuchen, der Avantgarde einen ausgezeichneten Platz in der heutigen „art world“ abzusprechen⁴. Die Frage nach dem Grad der Adäquatheit von ästhetischen Theorien kann mit Bezug auf die explanatorische Kraft der letzteren erläutert werden und diese ist bei Danto zweifellos

³ Shusterman, Richard: *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, Blackwell 1992, sowie Ders.: *On Analyzing Analytic Aesthetics*, in: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 34, No. 4, October 1994, pp. 389-394

⁴ Paradigmatisch an dieser Stelle ist für mich Sclafani, Richard J.: *What Kind of Nonsense is This*, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 33, No. 4 (Summer, 1975), pp. 455-458

vorhanden, indem er beispielsweise die Ununterscheidbarkeit zwischen Kunst und Leben zum zentralen Problem der Avantgarde erklärt.

Damit möchte ich für die Attraktivität seiner Theorie argumentieren und zugleich den Grund nennen, warum ich dieses Vorhaben angehe. Der zweite Grund dafür ist die Verknüpfung, die Danto zwischen der (pragmatistischen) Kontextbetrachtung von Artefakten und der kognitiven Herangehensweise an Kunst als Objekt der philosophischen Reflexion herstellt. Im Folgenden möchte ich die Ansatzpunkte für meine Lesart vorstellen. Sie entsprechen den drei Kapiteln der Arbeit.

0.1. „Institutioneller“ Ansatz und Pragmatismus

Danto ist der Urheber der so genannten „institutionellen“ Herangehensweise an Kunst. Sie kann mit Bezug auf die Philosophie des amerikanischen Pragmatismus gelesen werden, da hier Kunstwerke nicht isoliert, sondern als Ergebnis sozialer Prozesse und Praktiken gedacht werden. Das einzelne Artefakt wird im Kontext von „ästhetischen“ Theorien betrachtet, die seine Entstehung und Interpretation ermöglichen⁵. Die hört sich zunächst trivial an, weil Kunstwerke ja das Produkt der menschlichen Kultur sind. Es ist aber nicht so sehr die Erkenntnis, als viel mehr die methodologischen Implikationen, die diese Ansicht mit sich gebracht hat, die hier von Interesse sind. Allgemein formuliert lässt sich sagen, dass Kunst als Objekt der Erkenntnis, und nicht primär als eine Quelle subjektiver Erlebnisse gedacht wird. Gerade dies macht die Rede von der „art world“ für die professionelle Perspektive so attraktiv. Dazu mehr im Verlauf des ersten Kapitels.

Hinsichtlich der Methodik lässt sich meiner Ansicht nach von einer Überschneidung mit der Perspektive der pragmatistischen Philosophie sprechen. Im Mittelpunkt meiner Betrachtung steht die Verknüpfung gerade zwischen der kognitiven Herangehensweise an Kunst und der Kontextbezogenheit des einzelnen Kunstwerks, die den Kern von Dantos Theorie ausmacht. Eine zentrale Rolle spielt seine Auffassung, dass die visuelle Wahrnehmung in vielen paradigmatischen Fällen von moderner Kunstproduktion nicht relevant ist, um das gegebene

⁵ s. Danto, Arthur C.: The Artworld, in: The Journal of Philosophy, Vol. 61, No. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting (Oct.15, 1964), pp. 571-584. Ich werde im Laufe meines ersten Kapitels näher auf die Frage eingehen, wie die Rede von „ästhetischen Theorien“ zu verstehen ist.

Kunstwerk verstehen zu können oder sogar um überhaupt in der Lage zu sein, sich mit so etwas sinnvoll auseinanderzusetzen.

Zunächst möchte ich meine Aufmerksamkeit der Rezeption dieses ästhetischen Ansatzes innerhalb der analytischen philosophischen Tradition richten. Stephen Davies ist ein Vertreter der analytischen Ästhetik, der sich explizit mit der Theorie von Danto befasst und eine konzeptuelle Einordnung vorschlägt. Er trifft die Unterscheidung zwischen „funktionalen“ und „prozeduralen“ Definitionen von Kunst⁶. Der Autor zählt Dantos Ansatz zu der letzteren Gruppe. Aus „prozeduraler“ Perspektive soll also die Kunst mit Bezug auf den Prozess ihrer Entstehung und Sozialisierung definiert werden. Davies bringt den wichtigen Punkt zum Ausdruck, dass diese Herangehensweise primär dafür geeignet ist, den widersprüchlichen und paradoxen Charakter der Avantgarde zu verstehen. Ich möchte in meinem Text einen Schritt weiter gehen und die Methode von Danto als eine Annäherung zum Pragmatismus rekonstruieren.

Die Lesart, die ich im ersten Kapitel meines Textes vorstellen möchte, bietet sich aus meiner Sicht gerade an dieser Stelle an. Die Betrachtung von Artefakten bezüglich des sozialen und historischen Kontextes ihrer Entstehung charakterisiert die Methode der pragmatistischen Philosophie. Es handelt sich um eine instrumentelle Perspektive, die unterschiedliche soziale Phänomene sowie Artefakte mit Hinblick auf ihre Genese und Zweckmäßigkeit erklärt. Meine Lesart lautet, dass Danto gerade diese philosophische Methode auf Kunst anwendet und somit in der Lage ist, die so genannten „nicht-manifesten“ Eigenschaften von Kunstwerken zu thematisieren. Die letzteren sind klarerweise von Interesse bei der abendländischen Moderne, stehen aber auch im Mittelpunkt der Betrachtungsweise im Falle der professionellen Auseinandersetzung mit Kunst.

Ursprünglich handelt es sich, wie gesagt, um einen Versuch, die Besonderheiten der modernen Kunstproduktion auf eine Weise zu erfassen, die sich von traditionellen kunsttheoretischen Ansätzen (Danto nennt sie „ästhetisch“; ich werde im weiteren Verlauf meines Textes näher auf die Bedeutung eingehen, auf die er diesem Begriff beimisst) fundamental unterscheidet. An diese Stelle setzt der Ausgangspunkt für meine Lesart ein. Ich möchte Davies' Einordnung von Dantos Theorie in diese Richtung weiterführen und sie ideengeschichtlich vervollständigen. Ich

⁶ Davies, Stephen: Definitions of Art, Cornell University Press 1991, pp. 73-74

möchte zeigen, aus welchen philosophischen Traditionen sich diese „prozedurale“ Herangehensweise an Kunst speist, sowie die neuen Möglichkeiten erläutern, die sie dem theoretischen Blick eröffnet.

Ohne für oder gegen den Ansatz von Danto argumentieren zu wollen, behaupte ich, dass seine Unkonventionalität und explanatorische Produktivität an ebendieser Überschneidung zwischen Analytik und Pragmatik liegt. Ich sehe hier die Möglichkeit einer Rekonstruktion dieser Theorie aus einer ideengeschichtlichen Perspektive, die sich nicht vollständig mit der analytischen deckt.

Einer der wenigen mir bekannten Versuche, Dantos Herangehensweise an Kunst im Kontext nicht-analytischer ästhetischer Ansätze zu lesen, ist ein Text von F. Halsall⁷. Dieser Autor thematisiert die Überschneidungen zwischen Dantos und N. Luhmanns ästhetischer Theorie. Halsall nennt Dantos Ansatz „pragmatic“, führt diese Lesart jedoch nicht weiter. In seiner Interpretation handelt es sich um zwei konzeptuelle Perspektiven, die sich auf der Unterscheidung zwischen dem „institutionellen“ und dem perzeptiven Zugang zu modernen Kunstwerken⁸ gründen. Aus institutioneller Sicht kann erst dann von „Kunst“ gesprochen werden, wenn ein Artefakt zum Kunstwerk „ernannt“ wird⁹, bzw. wenn ein Gegenstand „als Kunstwerk an-gesehen“ wird. Mit anderen Worten, nicht der Begriff „Sehen“ („Wahrnehmen“), sondern „Sehen-als“ fundiert die adäquate Redeweise von „Kunst“ im Kontext der avantgardistischen Kunstproduktion.

Mit Hinblick auf Dantos Theorie erweist sich eine solche Herangehensweise als besonders produktiv, wenn sie auf die Besonderheiten der modernen und der zeitgenössischen „art world“ angewendet wird. Die Betonung liegt auf der Perspektive des Betrachters, der dem gegebenen Artefakt bestimmte Eigenschaften zuschreibt und es somit als Kunstwerk interpretiert. Wir wissen bereits, dass dieses Element ein wesentliches ist in den modernen Zeiten, weil ja die Auseinandersetzung mit der Frage, was Kunst ist, zum Bestandteil der künstlerischen

⁷ Halsall, Francis: Danto and Luhmann: Ontological Systems of Art (Online Conference in Aesthetics. Arthur Danto's *Transfiguration of the Commonplace* – 25 years later, URL: <http://artmind.typepad.com/onlineconference/schedule/index.html> (Stand 09.09.2008); den Text von Wenning „Transfiguration and the Illusion of the Real: Danto and Adorno on the Political Meaning of Aesthetic Semblance“, ebd., werde ich hier nicht in Betracht ziehen, da ich mich primär der Rezeption von Dantos „institutionellem“ Ansatz widmen möchte.

⁸ Halsall, ebd., p. 5 f.

⁹ Ebd., p. 7

Produktion wird. Daher auch die Bedeutung der intentional vorstrukturierten Betrachtungsweise. Darüber jedoch mehr im dritten Kapitel des Textes.

An dieser Stelle ist es wichtig festzuhalten, dass Dantos Ansatz jegliche Arbitrarität bei der Identifikation und der Rezeption von Kunst ausschließt. Dies ist eine der interessantesten Besonderheiten seiner Theorie, die ich im ersten Kapitel meines Textes thematisieren möchte. Ich werde zeigen, dass die Überschneidung zwischen analytischer und pragmatistischer Tradition zugleich eine Annäherung an die Perspektive der geisteswissenschaftlichen Disziplinen ist, deren Forschungsobjekt Kunstwerke sind. In meinen Augen handelt es sich erneut um einen Zusammenhang, der in der bisherigen Forschung zu Danto lediglich ansatzweise ausgeleuchtet worden ist. Hier sehe ich einen weiteren Ausgangspunkt für mein Vorhaben, seine Theorie zu thematisieren.

N. Carroll¹⁰ charakterisiert die Debatte über eine Definition von „Kunst“ in der analytischen Ästhetik als ein philosophisches Projekt, welches an erster Stelle aus dem konzeptuellen Problem entstanden sei, die Kunst der Avantgarde begrifflich zu erfassen. Auch der institutionelle Ansatz von Danto ist in diesen ideengeschichtlichen Kontext einzuordnen. Hier sehe ich die Möglichkeit einer Weiterführung der Lesart von F. Halsall. Die Rekonstruktion von Dantos Theorie als eine Schnittstelle zwischen analytischer und pragmatistischer Herangehensweise an Kunst soll primär die Genese dieses Ansatzes explizieren. Eine zentrale Rolle spielt hier die Frage nach dem kunsthistorischen Kontext, der die Konstruktion einer institutionellen Perspektive und die Zurückführung von Kunstwerken auf die Existenz einer „art world“ sinnvoll macht. Danto hat oft Heinrich Wölfflins These zitiert, dass in der Kunst nicht alles zu jedem beliebigen Zeitpunkt möglich sei. Ich denke, dass diese Erkenntnis sich ebenso auf seine ästhetische Theorie anwenden lässt. Die „institutionelle“ Herangehensweise an Kunst möchte ich demzufolge in den Kontext der Avantgarde und der zeitgenössischen Kunst situieren.

Die Lesart, die die Überschneidung zwischen analytischer und pragmatistischer Perspektive bei diesem Autor expliziert, bietet dazu noch die Möglichkeit, die Besonderheiten der amerikanischen Tradition in der Auseinandersetzung mit der Avantgarde zu erforschen. Als

¹⁰ Carroll, Noël: Historical Narratives and the Philosophy of Art, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 51, No. 3 (Summer, 1993), pp. 313-326

Nächstes werde ich bestimmte Kritiken, die in der bisherigen Forschung zu Danto gegen seine institutionelle Perspektive erhoben worden sind, in Betracht ziehen.

Der Begriff „the art world“ gilt in den Augen bestimmter Vertreter der analytischen Tradition als problematisch¹¹. Dies soll an erster Stelle daran liegen, dass es unklar bleibt, ob und auf welche Weise die Entstehung und die Interpretation von Kunstwerken durch den Faktor der sozialen Institutionen ermöglicht wird. Allein der Begriff der „Institution“ stammt bekanntermaßen aus der Soziologie und scheint gerade die Beliebigkeit zuzulassen, die die Hervorhebung der kognitiven Herangehensweise an Kunst ja auszuschließen vorhat. Wenn es die Institutionen sind, die die Entscheidungsmacht besitzen, ist es dann nicht willkürlich, was als Kunstwerk „ernannt“ wird? Und widerspricht dies nicht der – sich professionell herausbildenden – Intuition, dass in der Welt der Kunst ja eher Gesetzmäßigkeiten als Arbitrarität herrschen?

Der analytische Ansatz von J. Wieand¹² zeichnet sich durch eine interessante Interpretation des Begriffs „Institution“ aus. Der Schwerpunkt seiner Kritik besteht darin, dass die Rede von „sozialen Institutionen“, die die künstlerische Produktion leiten und bestimmen, zu unpräzise ist, um den tatsächlichen Prozess der Entstehung und Sozialisierung von Kunst zu beschreiben.

In meiner Betrachtungsweise werde ich nicht primär auf die Frage eingehen, inwieweit der Gebrauch des Begriffs „institutionell“ korrekt ist, denn ich möchte keine alternative ästhetische Theorie vorstellen. Ich werde jedoch zeigen, dass es eine bestimmte Lesart dieses Ansatzes gibt, die solche Ungenauigkeiten außer Kraft setzen kann. Mich interessiert nicht so sehr die Referenz des Begriffs „art world“, sondern seine Fähigkeit, Phänomene aus der modernen und der zeitgenössischen Kunst erfassen und erklären zu können. Außerdem wird durch seinen Gebrauch, wie ich zeigen werde, ein Ansatzpunkt für die adäquate rationale Auseinandersetzung mit Kunst „überhaupt“ entwickelt. Den Schritt zur universellen theoretischen Geltung möchte ich als besonders bezeichnend bei Danto thematisieren. Seine Rede von „the art world“ rechtfertigt die nicht-perzeptive Herangehensweise an moderne Kunst als die eigentlich adäquate.

¹¹ Silvers, Anita: The Artwork Discarded, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 34, No. 4 (Summer, 1976), pp. 441-454, sowie Truitt, Willis H.: Productive Practice, Social Theory and Aesthetics, in: Journal of Aesthetic Education, Vol. 32, No. 2 (Summer, 1998), pp. 69-76

¹² Wieand, Jeffrey: Putting Forward a Work of Art, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 41, No. 4 (Summer, 1983), pp. 411-420

Dantos philosophische Perspektive beruht auf der Erkenntnis vom besonderen ontologischen Status moderner Kunstwerke, aufgrund dessen sie sich von der vormodernen abendländischen Kunstproduktion fundamental unterscheiden. Auf diese Problematik werde ich im dritten Kapitel eingehen.

0.2. Pragmatismus und Pluralismus

In den von mir oben angeführten Texten thematisiert Richard Shusterman den zentralen Unterschied zwischen der institutionellen Herangehensweise an Kunst und seiner pragmatistischen Ästhetik. An erster Stelle geht es um den Begriff „ästhetische Erfahrung“, der auf eine jeweils gegensätzliche Weise verwendet wird. Dantos Ansatz gründet sich ja auf der Auffassung, dass unser Zugang zu Kunst kognitiv und daher „anti-ästhetisch“ sei. Vor dem Hintergrund dieser Gegenüberstellung möchte ich auf die untergründigen Gemeinsamkeiten eingehen, die aus meiner Sicht zwischen Danto und der pragmatistischen Ästhetik bestehen und möglicherweise nicht auf dem ersten Blick zu bemerken sind. In meinen Augen überschneiden sich beide theoretische Perspektiven in der Art und Weise, auf die die moderne und die zeitgenössische Kunst gedacht werden. Sowohl Dantos, als auch Shustermans philosophische Ansichten zeichnen sich eben durch ihren Pluralismus aus. Die Auffassung, dass analytische und pragmatistische Ästhetik entgegengesetzte konzeptuelle Strategien der Kunstbeschreibung seien, trifft meiner Ansicht nach nicht auf Dantos Theorie zu, die ich aufgrund dessen als eine einzigartige Schnittstelle zwischen diesen beiden Traditionen interpretieren möchte.

In meinen Augen handelt es sich um das gleiche Projekt, welches auf eine jeweils unterschiedliche Weise konstruiert wird. Dantos Rede von „indiscernibles“¹³ erfüllt eine ähnliche Funktion wie die von Shusterman thematisierte „ästhetische Erfahrung“. Es soll eine philosophische Redeweise plausibilisiert werden, die die Problematisierung der Unterscheidung zwischen Kunst und Leben in der Avantgarde begrifflich erfassen kann. Der ausgezeichnete Status von Kunstwerken im Unterschied zu „gewöhnlichen“ Gegenständen wird in diesen ästhetischen Konzepten unterminiert. Die Perspektive ist betont egalitär und somit – in meinen Augen – pluralistisch. Im Folgenden werde ich auf die konzeptuellen Besonderheiten der von

¹³ Danto, Arthur C.: *The Transfiguration of the Commonplace*, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 33, No. 2 (Winter, 1974), pp. 139-148, sowie Ders.: *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, Suhrkamp 1984

mir in Betracht gezogenen Theorien eingehen. Ich möchte die Perspektive eingrenzen, aus der ich die Theorie von Danto als eine solche rekonstruieren werde.

Danto thematisiert die äußere Identität zwischen Kunstwerk und „gewöhnlichem“ Gegenstand, die eine nicht-perzeptive, sondern kognitive Herangehensweise an Kunst notwendig macht. Die Auffassung von der Ununterscheidbarkeit zwischen Kunst und Wirklichkeit bedeutet vor allem eine Ablehnung der ausgezeichneten sozialen Rolle, die Kunstwerken innerhalb des abendländischen kulturellen Kontextes traditionell zugeschrieben worden ist. Diese Konzeption ist von späteren Vertretern der analytischen Ästhetik aufgegriffen worden¹⁴. N. Carroll etwa thematisiert die Herangehensweise an die neue Art von Kunst¹⁵. Er hebt die Rolle der Interpretation als die einzig legitime Art der Auseinandersetzung mit Kunstwerken neben der visuellen Wahrnehmung hervor. Bei Binkley¹⁶ ist eine vergleichbare Unterscheidung zwischen „appearance art“ und „idea art“ vorhanden.

„Aesthetic experience“ steht hingegen im Zentrum der pragmatistischen Ästhetik von Shusterman¹⁷ und erscheint deshalb zunächst mit den dargestellten analytischen Ansätzen nicht kompatibel zu sein. In Shustermans Augen sind nicht allein Kunstwerke in der Lage, eine solche Art von Erfahrung hervorzurufen. Diese Erkenntnis fundiert seine pragmatistische ästhetische Theorie. Dieser Ansatz entsteht mit der expliziten Absicht, die vermeintliche „Kluft“ zwischen „hoher“ und populärer Kunst zu überwinden¹⁸. Shusterman nimmt einen expliziten Bezug auf die Avantgarde¹⁹ und spricht vom Scheitern ihres ästhetischen Projekts. Dies soll hauptsächlich daran gelegen haben, so der Autor, dass die Kunstwerke Duchamps und seiner

¹⁴ Higgins, Kathleen Marie: Whatever Happened to Beauty? A Response to Danto, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 54, No. 3 (Summer, 1996), pp. 281-284, Puolakka, Kalle: Is There Room for Aesthetic Experience in The Transfiguration of the Commonplace (Online Conference, ebd.), Guyer, Paul: The Cognitive Element in Aesthetic Experience: Reply to Matravers, in: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 43, No. 4, October 2003, pp. 412-418, Shelley, James: The Problem of Non-Perceptual Art, in: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 43, No. 4, October 2003, pp. 363-378

¹⁵ Carroll, Noël: Art and Interaction, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 45, No. 1 (Autumn, 1986), pp. 57-68, sowie Ders.: Enjoyment, Indifference, and Aesthetic Experience: Comments for Robert Stecker, in: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 39, No. 4, October 1999, pp. 81-83; s. auch Ders.: Art and the Domain of the Aesthetic, in: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 40, No. 2, April 2000, pp. 191-208, sowie Non-perceptual aesthetic properties: Comments for James Shelley, in: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 44, No. 4, October 2004, pp. 413-423

¹⁶ Binkley, Timothy: Piece: Contra Aesthetics, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 35, No. 3 (Spring, 1977), pp. 265-277, p. 266

¹⁷ Shusterman, Richard: The End of Aesthetic Experience, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 55, No. 1 (Winter, 1997), pp. 29-41

¹⁸ Shusterman, Richard: On Analyzing [...], ebd., p. 393

¹⁹ Shusterman, Richard: Pragmatist Aesthetics [...], ebd., p. 144

Nachfolger „elitär“ geblieben seien, trotz des Anspruchs, die „Grenze“ zwischen Kunst und Leben zu überwinden²⁰. Sein pragmatistisches Projekt in der Ästhetik verbindet er demzufolge mit der Aufgabe, das von der Avantgarde Angefangene fortzuführen.

Der Pluralismus, den Pragmatismus und Analytik aus meiner Sicht teilen, äußert sich in einer egalitären Herangehensweise an die möglichen Quellen ästhetischer Erfahrung in der pragmatistischen Kunsttheorie. Die Essenz der pragmatistischen Position besteht darin, für den ästhetischen Wert von populärer Kunst und von Massenkunst (ich werde im zweiten Kapitel auf das explanatorische Potential dieser Unterscheidung in Kürze eingehen) zu argumentieren. Auch Gegenstände, die den „hohen“ sozialen Status von Kunst nicht besitzen, dürfen als legitime Objekte ästhetischer Erfahrung angesehen werden. Es besteht hier aus meiner Sicht eine Analogie zu Dantos Rede von „indiscernibles“. Jeder beliebige (in seinen Worten „gewöhnliche“) Gegenstand kann heutzutage zum Kunstwerk (ernannt) werden, bzw. als ein solches angesehen werden. Mein Projekt besteht darin, die Theorie von Danto in diesem Punkt als Schnittstelle zwischen analytischer und pragmatistischer Ästhetik zu rekonstruieren. Die Möglichkeit einer solchen Lesart ist aus meiner Sicht bisher nicht erforscht worden.

Ich lese die beiden so dargestellten Perspektiven als „modern“, ohne behaupten zu wollen, dass eine Identitätsbeziehung zwischen Dantos und der pragmatistischen Ästhetik bestünde. Sie sind aus dem Vorhaben entstanden, den begrifflichen Rahmen in der Ästhetik zu erneuern. Dadurch wird die historische und konzeptuelle Einordnung dieser Phänomene innerhalb der historischen Entwicklung der abendländischen Kunst angestrebt. Danto grenzt sich explizit von früheren, „ästhetischen“ Theorien ab, die den visuellen Zugang zu Kunstwerken bevorzugen. Eine ähnliche Selbstreflexivität ist bei Richard Shusterman festzustellen. Dieser Autor betrachtet seinen kunsttheoretischen Ansatz als einen fundamental innovativen Versuch, den Status von populärer Kunst zu legitimieren und das traditionelle (abendländische) Paradigma von der privilegierten sozialen Rolle der Kunst zu überwinden.

Es handelt sich um zwei ästhetische Ansätze, die mit der Tradition der Ästhetik brechen. In meinen Augen besteht eine interessante Analogie mit der Kunst der Avantgarde, die in der expliziten Ablehnung des vormodernen Kunstbegriffs entsteht. Indem er sich mit dieser Kunst auseinandersetzt, widerspiegelt Dantos Ansatz in mancher Hinsicht ihre Besonderheiten. In den

²⁰ Ebd.

Augen von Shusterman²¹, aber auch von R. Wiehl²² trägt die Konzeption von der Kunst als einer „Verklärung des Gewöhnlichen“ einen eigentümlich religiösen Charakter, da sie den besonderen Status von Kunstwerken im Unterschied zur Realität rechtfertigt. An dieser Stelle erkenne ich die innere Ambivalenz, die die Avantgarde auszeichnet und die sich möglicherweise in der von mir in Betracht gezogenen Theorie widerspiegelt.

Ich werde meine Lesart vor diesem ideengeschichtlichen Hintergrund zu begründen versuchen. Es lassen sich bestimmte Schnittstellen zu „kontinentalen“ ästhetischen Theorien feststellen, deren Gegenstand ebenfalls die Besonderheiten der Avantgarde sind. An erster Stelle denke ich hier an Walter Benjamins These über den Verlust der „Aura“, der für die Kunst der Moderne charakteristisch sei²³. Eine direkte Gegenüberstellung oder Vergleich zwischen der Perspektive Benjamins und der von Danto ginge zwar über die Grenzen der Aufgabe, die ich mir gestellt habe, hinaus. In meinen Augen kann der Pluralismus als eine Besonderheit der nordamerikanischen Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst aufgefasst werden. Durch eine solche Herangehensweise an seine Theorie möchte ich mehr Licht auf die spezifische Dynamik dieser Tradition werfen. Dies ist mein Vorhaben nicht zuletzt aus dem Grund, dass die amerikanische Ästhetik bis zum heutigen Zeitpunkt Gegenstand relativ weniger Texte innerhalb der „kontinentalen“ Philosophie gewesen ist²⁴.

0.3. Ontologie von Kunst

Dantos institutionelle Herangehensweise an Kunst ermöglicht die Rede von „Kunstwerken“ als von Entitäten, die sich, im Unterschied zu „gewöhnlichen“ Gegenständen, durch einen spezifischen Wesensmodus auszeichnen. An dieser Stelle werde ich die konzeptuellen Berührungspunkte zwischen seiner und der philosophischen Perspektive von Joseph Margolis thematisieren. Meiner Ansicht nach kann hier von einer weiteren Schnittstelle zwischen der analytischen und der pragmatistischen Tradition in der Ästhetik gesprochen werden. Dies bietet die Möglichkeit, den institutionellen Blick auf die Kunst in einen begrifflichen Kontext

²¹ Shusterman, Richard: Art as Religion: Transfigurations of Danto's Dao (Online Conference, ebd.)

²² Wiehl, Reiner: Philosophische Ästhetik zwischen Immanuel Kant und Arthur C. Danto, Vanderhoeck & Ruprecht, Göttingen 2005

²³ Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Suhrkamp 2007

²⁴ s. dazu Lüdeking, Karlheinz: Analytische Philosophie der Kunst, Athenäum 1998, sowie Chateau, Dominique: La Question de la question de l'art. Note sur l'esthétique analytique (Danto, Goodman et quelques autres), Presses Universitaires de Vincennes, 1994

einzubinden, der sich außerhalb der analytischen Ästhetik erstreckt. Auf diese Weise möchte ich bestimmte Punkte aus seiner Theorie in Betracht ziehen, die in der Forschung bis zum gegebenen Zeitpunkt isoliert und ohne Bezug zur pragmatistischen Ästhetik thematisiert worden sind.

In der heutigen Debatte bezüglich der Geschichte der analytischen Tradition wurde die Frage thematisiert, ob die analytische Ästhetik auf die Erkenntnis hinausläuft, dass „Kunst“ nicht zu definieren sei²⁵. Autoren wie L. Åhlberg und R. Shusterman vertreten hier entgegengesetzte Positionen. Die Skepsis bezüglich der Definierbarkeit von „Kunst“, die M. Weitz in seinem einflussreichen Text²⁶ zum Ausdruck gebracht hat, scheint im Laufe der historischen Entwicklung der analytischen Ästhetik immer noch präsent zu sein. Vielleicht sollte die Genese von Dantos Ontologie von Kunst gerade daher im Kontext der pragmatistischen Tradition, deren Vertreter Joseph Margolis ist, rekonstruiert werden. Darin sehe ich den dritten Ansatzpunkt meiner Lesart.

Es besteht eine teilweise paradoxe Verknüpfung zwischen Dantos definatorischem Projekt und der historischen Rekonstruktion der abendländischen Kunstbegriffs, die er in einigen seiner Werke durchführt²⁷. Dieser Punkt ist in der bisherigen Forschung hauptsächlich kritisch in Betracht gezogen worden. An erster Stelle möchte ich hier einige Texte von D. Carrier nennen²⁸. Dantos Definition des Kunstbegriffs ist aus meiner Sicht primär aus der Absicht entstanden, die Besonderheiten der selbstreflexiven und nicht-mimetischen Kunst der Avantgarde zu verstehen. Bekanntermaßen ist die Begegnung mit Warhols Kunstwerken der Auslöser für die Konstruktion dieser philosophischen Theorie gewesen. Meiner Meinung nach lässt sich hier keine klare Trennlinie zwischen Essenzialismus und Historismus ziehen. Vor diesem Hintergrund werde ich Dantos Ontologie von Kunst rekonstruieren.

²⁵ Åhlberg, Lars-Olof: The Nature and Limits of Analytical Aesthetics, in: British Journal of Aesthetics, Vol. 33, No. 1, January 1993, pp. 5-16, sowie Ders.: Analytic Aesthetics and Anti-Essentialism: A reply to Richard Shusterman, in: British Journal of Aesthetics, Vol. 35, No. 4, October 1995, pp. 387-389; s. ebenfalls Shusterman, Richard: On Analyzing Analytic Aesthetics, in: British Journal of Aesthetics, Vol. 34, No. 4, October 1994, pp. 389-394

²⁶ Weitz, Morris: The Role of Theory in Aesthetics, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 15, No. 1 (Sep., 1956), pp. 27-35

²⁷ Danto, Arthur C.: Kunst nach dem Ende der Kunst, Fink 1996 und Ders.: Das Fortleben der Kunst, ebd., 2000

²⁸ Carrier, David: Why Art History Has a History, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 51, No. 3 (Summer, 1993), pp. 299-312, sowie Ders.: „After the End of Art“ and art history, in: Carrier, David (ed.): Danto and His Critics: Art History [...], ebd., pp. 1-17 und Ders.: Is Danto's Aesthetics Truly General? (Online Conference, ebd.)

Die ästhetische Theorie von J. Margolis gründet sich auf der These, dass wir von Kunstwerken erst dann auf eine adäquate Art und Weise sprechen können, wenn wir ihren spezifischen Wesensmodus analysiert haben. Kunst wird auf eine spezielle Art rezipiert, die sich nicht gänzlich auf den Prozess der visuellen Wahrnehmung zurückführen lässt. Margolis spricht von einer „Sinneswahrnehmung“, die bereits begrifflich vorstrukturiert ist, bevor das Kunstwerk visuell und konzeptuell erfasst werden kann²⁹.

In meinem Text werde ich mich den Berührungspunkten zwischen seinen und Dantos philosophischen Ansichten über Kunst widmen. Was beide Theorien verbindet ist die Unterscheidung zwischen Artefakt und Kunstwerk. Das Objekt unserer optischen Wahrnehmung (die bemalte Leinwand, der gedruckte Text) ist nicht mit der Einheit identisch, die wir „Kunstwerk“ nennen. Es bleibt Streitbar, ob das letztere als ein Zusammenhang aus materiellem „Träger“ und verkörpertem Inhalt gedacht werden kann, oder ob die Bedeutung eines Kunstwerks lediglich als eine Eigenschaft des von uns visuell wahrnehmbaren Gegenstandes ist³⁰. Dies ist jedoch eine Problematik, die ich in meinem Text nicht an erster Stelle betrachten werde, denn ich vermag nicht darüber zu entscheiden, ob Dantos Ontologie von Kunst „richtig“ oder „falsch“ ist.

Die spezifische Theorie Dantos ist aus der Erkenntnis erwachsen, dass der kognitive Zugang zu Kunst einen Vorrang über dem perzeptiven hat. Die Interpretation und nicht die visuelle Wahrnehmung wird von ihm als die adäquate Herangehensweise an Kunst hervorgehoben³¹. Ähnlich wie Margolis spricht er von „Kunstwerken“, „Personen“ und „Handlungen“ als von Entitäten, die sich durch eine besondere Wesensart auszeichnen. Ihrer sichtbaren (manifesten) Seite muss eine Bedeutung beigemessen werden, damit wir in der Lage sind, den Artefakt als Kunstwerk zu identifizieren. Dieses Verstehen kann seinerseits nicht isoliert stattfinden, sondern stets mit Bezug auf einen sozialen und theoretischen Kontext, der das gegebene Objekt unserer Erkenntnis sinnvoll erscheinen lässt. Somit wird es vermieden, Kunstwerke auf ihre physikalische Existenz zu reduzieren und zugleich die Antizipation von Kunst für einen

²⁹ Margolis, Joseph: Farewell to Danto and Goodman, ebd., p. 371

³⁰ s. dazu Stecker, Robert: Danto on Interpretation and Ontology of Art (Online Conference, ebd.). Stecker kritisiert Dantos Konzeption vom Kunstwerk als Einheit aus Träger und Bedeutung. In seinen Augen ist die Bedeutung / Interpretation eine Eigenschaft, die wir dem Gegenstand unserer Wahrnehmung zuschreiben. Ich werde diesen Kritikpunkt nur am Rande meines Textes in Betracht ziehen.

³¹ Danto, Arthur C.: Deep Interpretation, in: Feagin / Maynard (eds.): Aesthetics, Oxford University Press 1997, pp. 256-264

subjektiven und arbiträren Vorgang zu erklären. Dieser Punkt ist wichtig mitunter auch wegen der Unterscheidung zwischen dem geschulten und dem „unvoreingenommenen“ Blick auf Kunst. Wie wir wissen, ist die erste von diesen beiden Möglichkeiten von Perzeption gerade dadurch charakterisiert, dass sie die Beliebigkeit und Subjektivität vermeidet.

Hier sehe ich die Möglichkeit einer gemeinsamen Lesart der Theorien beider Autoren. Mir ist noch kein Versuch bekannt, Dantos Ontologie von Kunst auf diese Weise ideengeschichtlich einordnen zu wollen. Die vermittelnde Position zwischen historisch-relativistischer und objektiv-wissenschaftlicher Wahrnehmung von Kunstwerken kann in meinen Augen als eine Annäherung an Margolis' pragmatistische Ästhetik gelesen werden.

Es handelt sich um eine Konzeption, die von anderen Vertretern der englischsprachigen Ästhetik aufgegriffen und weitergeführt worden ist³². Kunstwerke werden als eine eigene „Gattung“ betrachtet, deren Besonderheiten die ungewöhnliche Redeweise bedingen, der wir uns bedienen, um sie begrifflich erfassen zu können. Ich bin der Ansicht, dass die philosophische Strategie von Margolis und Danto sich in dieser Hinsicht deckt, ohne dass ich dadurch die wichtigen Unterschiede zwischen diesen beiden Theorien außer Acht lassen möchte. Darin möchte ich einen weiteren Punkt der Annäherung zwischen analytischer und pragmatistischer Ästhetik veranschaulichen, der in der bisherigen Forschung zu Danto meiner Ansicht nach wenig Beachtung gefunden hat.

1. Pragmatistische und kognitive Herangehensweise an Kunst

1.1. Vorläufige Bemerkungen

Zunächst möchte ich einige Bemerkungen zu der Theorie festhalten, die zum Gegenstand meiner Betrachtung wird. Die ästhetischen Ansichten von Danto sind nicht invariant und unverändert geblieben, sondern haben sich von „The Artworld“³³ über „The Transfiguration of

³² s. beispielsweise Gunther, York: Content, Ebmodiment and Aesthetic Force (Online Conference, ebd.), Stecker, Robert: Danto on Interpretation [...], ebd.

³³ Danto, Arthur C.: The Artworld, ebd.

the Commonplace³⁴ zu „The Abuse of Beauty“³⁵ entwickelt. Ich werde zunächst die Bereiche und Titel einzugrenzen, anhand deren ich meine Rekonstruktion durchführen werde.

D. Costello³⁶ hat anschaulich gemacht, dass Dantos Ästhetik eine begriffliche Entwicklung im Laufe der Zeit erfahren hat. Ursprünglich (im Essay „The Artworld“) wurde dieser Ansatz dafür konzipiert, die Besonderheiten der Avantgarde explanatorisch zu erfassen. Danto thematisiert die adäquate Herangehensweise an moderne Kunst und lehnt die Relevanz traditioneller ästhetischer Denkkategorien, wie beispielsweise „das Schöne“ oder „die visuelle Wahrnehmung“ ab. Der besagte frühe Text ist der Ausgangspunkt für die Konstruktion von einem „anti-visuellen“ Zugang zu bildender Kunst. Danto behauptet, dass die Avantgarde und die Konzeptkunst nicht dafür gedacht seien, gesehen zu werden, bzw. durch die Beschreibung ihrer optisch wahrnehmbaren Eigenschaften verstanden zu werden.

Er denkt seine Theorie als eine fundamentale Erneuerung der Tradition der philosophischen Ästhetik (diese Selbstreflexivität kommt in späteren Texten Dantos, wie beispielsweise das bereits zitierte Buch „Die Verklärung des Gewöhnlichen [...]“ zum Ausdruck). Der Vorteil einer solchen innovativen Perspektive besteht darin, dass wir nun eine konzeptuelle Strategie besitzen, um die Kunst der Avantgarde zu verstehen. Danto grenzt sich bewusst von früheren ästhetischen Ansätzen ab, indem er behauptet, dass sie kein explanatorisches Potential besitzen, gemessen an die Prozesse in der zeitgenössischen Kunst. Ohne an dieser Stelle verallgemeinernde Behauptungen machen zu wollen, bin ich der Meinung, dass dies stimmt. Die Avantgarde und die Konzeptkunst sind nicht dafür gedacht, „Schönheit“ oder „ästhetischen Genuss“ zu vermitteln. Sie sind gerade gegen solche Erwartungen ausgerichtet und unterminieren jeden Versuch, traditionelle ästhetische Kategorien anzuwenden. Ob und inwieweit dies wirklich das „Paradigma“ der abendländischen Malerei von Grund auf verändert und durch etwas Neues ersetzt, ist eine Frage, die nicht eindeutig beantwortet werden kann. Wir dürfen nicht vergessen, dass etliche Merkmale, die zum Kern des abendländischen Kunstbegriffs seit der Ära der Renaissance gehören, während des 20. Jahrhunderts erhalten geblieben sind. Dies hat beispielsweise Shusterman in dem von mir bereits zitierten Text thematisiert. Was jedoch die Bedeutung der optischen Wahrnehmung betrifft, ist sie der

³⁴ Danto, Arthur C.: Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst, ebd.

³⁵ Danto, Arthur C.: The Abuse of Beauty, in : *Daedalus*, Vol. 131, No. 4, On Beauty (Fall, 2002), pp. 35-56

³⁶ Costello, Diarmund: On Late Style: Arthur Danto's *The Abuse of Beauty*, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 44, No. 4, October 2004, pp. 424-439

Ausgangspunkt für die Unterscheidung, die Danto sowohl zwischen vormoderner und moderner Kunst trifft, als auch zwischen seiner und den „ästhetischen“ kunstphilosophischen Ansätzen. Die Avantgarde produziert Kunstwerke, deren Rezeption eine konzeptuelle (theoretische) Vorbereitung erfordert. Die letztere verdrängt alle anderen bis dahin bestehenden Herangehensweisen an Kunst.

Ich werde im späteren Verlauf dieses Kapitels auf die Besonderheiten der Avantgarde eingehen. Die These, für die ich hier Argumente bringen möchte, lautet, dass die Rede von „the art world“ im Licht der Philosophie des amerikanischen Pragmatismus gelesen werden kann. Dies bietet aus meiner Sicht die Möglichkeit, zu verstehen, wie die „institutionelle“ Herangehensweise an Kunst entstanden ist und wie sie adäquater Weise interpretiert werden könnte.

Zunächst noch einiges zur Geschichte von Dantos Ansichten über Kunst. Seine innovative Konzeption hat als Grundlage für die berühmte „institutionelle Theorie“ von George Dickie gedient. Diese unkonventionelle (aus Sicht der philosophischen Ästhetik) Betrachtungsweise der Produktion und Antizipation von Kunst als eine Ansammlung sozialhistorisch zu denkender menschlichen Praktiken werde ich im Verlauf dieses Kapitels ebenfalls in Betracht ziehen, auch wenn ich sie nicht in Ausführlichkeit thematisieren möchte. Innerhalb der analytischen Tradition existieren einige Ansätze, die sich mit der „institutional theory“ kritisch, aber auch weiterführend auseinandergesetzt haben. Ich denke, dass ein Blick auf diesen philosophischen Kontext zum besseren Verständnis von Dantos Theorie dienen kann.

Der Ausgangspunkt des Ansatzes, den ich hier als pragmatistisch rekonstruieren möchte, ist die Vorstellung von der Kontextbezogenheit des einzelnen Artefaktes, das wir „Kunstwerk“ nennen. Es existiert nicht „für sich“ und darf nicht isoliert wahrgenommen und gedacht werden, ohne einen Bezug zu Überzeugungen, Ansichten, sozialen Normen und Konventionen herzustellen, die die Produktion und die Antizipation von Kunst zu einem gegebenen historischen Zeitpunkt ermöglichen. Der Begriff „Kunst“ wird nicht mehr mit der Menge aller Gegenstände (Artefakte) gleichgesetzt, die wir „Kunstwerke“ nennen. Danto thematisiert die so genannten „relationalen“ Eigenschaften von Kunst. Darauf werde ich an einer späteren Stelle zurückkehren.

Ich werde in diesem Kapitel meines Textes auch auf die fundamentalen Auswirkungen

eingehen, die diese Verknüpfung zwischen analytischer und pragmatistischer Perspektive für die Ästhetik als geisteswissenschaftliche Disziplin gehabt hat. Hier möchte ich zunächst festhalten, dass ich Danto als einen Initiator von maßgeblichen konzeptuellen Veränderungen in der Philosophie der Kunst denke und vorstellen möchte. Ich möchte aus einer abstrakteren (metatheoretischen) Perspektive heraus auch die Art und Weise thematisieren, auf die Danto die Kunst als Objekt der philosophischen Reflexion denkt und in gewisser Hinsicht sogar konstruiert. So lassen sich meiner Ansicht nach auch einige grundlegenden Erkenntnisse über das Verhältnis zwischen Kunst, Kunstgeschichte und philosophischer Ästhetik im Kontext der zeitgenössischen „art world“ gewinnen.

1.1.1. Vorgehensweise im ersten Kapitel

Hier möchte ich zunächst auf den Text von Costello zurückkehren, der eine allgemeine Übersicht über die Genese und Entwicklung von Dantos Theorie enthält. In „The Artworld“ spricht Danto von der „Atmosphäre einer philosophischen Theorie“³⁷, deren Vorhandensein die Auseinandersetzung mit einem Kunstwerk möglich macht. Es ist naheliegend, dass diese „Atmosphäre“ nicht explizit formuliert ist und entsprechend nicht optisch wahrgenommen werden kann. Wir können sie uns lediglich begrifflich aneignen.

Dantos theoretische Überlegungen haben ihren Ursprung in der Auseinandersetzung mit der Kunst von Andy Warhol (der berühmten „Brillo-Box“), die ein paradigmatisches Beispiel für die so genannte „Konzeptkunst“ ist. In meinen Augen ist sein Ansatz, sowie die „institutional theory of art“ von George Dickie, primär aus der Absicht entstanden, die unkonventionelle Kunst zu verstehen, die die „art world“ des 20-ten Jahrhunderts vor eine begriffliche (und ebenfalls vor eine philosophische) Herausforderung gestellt hat. Diese Meinung wird auch von Anderen geteilt. An erster Stelle denke ich hier an St. Davies³⁸ der eine Unterscheidung zwischen unterschiedlichen Arten von analytischen Definitionen von „Kunst“ trifft, die auf ihr Potential, die Avantgarde zu verstehen, zurückgeführt werden. Ich habe diesen Autor bereits in meiner „Einleitung“ thematisiert.

In ihrer späteren Entwicklung wird die Theorie von Danto auf Kunst „überhaupt“ erweitert. Diese Spannung zwischen dem Anspruch, die Avantgarde begrifflich zu erfassen, und die Kunst

³⁷ Ebd., p. 580

³⁸ Davies, Stephen: Definitions of Art, ebd.

„an sich“ als Phänomen philosophisch zu verstehen, zeichnet seinen ästhetischen Ansatz aus. Ich werde Dantos Ansatz als einen Versuch rekonstruieren, die historische Kontinuität zwischen der abendländischen Tradition und der Moderne herzustellen. Ich möchte vorläufig folgende Unterscheidung treffen: ich spreche von einer „institutionellen Herangehensweise“ an Kunst, die Danto konstruiert hat, die mit Dickies „institutional theory“ nicht deckungsgleich ist. Ich werde im weiteren Verlauf dieses Kapitels auf die Gründe eingehen, an dieser Stelle zwischen Herangehensweise und Theorie zu trennen.

1.1.2. Verknüpfung zwischen institutioneller und kognitiver Herangehensweise an Kunst

Die Wahrnehmung von Schönheit ist direkt und unmittelbar und die „ästhetische Reaktion“, die in uns hervorgerufen wird, ist ihrem Charakter nach nicht-diskursiv, spontan, direkt und subjektiv. Auf dieser Überzeugung gründet sich in Dantos Augen die so genannte „traditionelle“ philosophische Ästhetik. Dadurch wurde die Art und Weise konstituiert, auf die wir Kunstwerke vor dem Beginn der modernen Epoche gedacht haben. Solche philosophische Theorien nennt er „ästhetisch“.

Es ist eine Herangehensweise an Kunst, die per Definition keiner rationalen Rekonstruktion und Erklärung unterworfen werden kann. Mit anderen Worten, in der abendländischen Tradition (so wie Danto sie denkt) existiert eine Gegenüberstellung zwischen der subjektiven Auseinandersetzung mit Kunst und der der wissenschaftlichen Rationalität. Kunst und Wissenschaft werden als zwei Bereiche menschlicher Tätigkeit verstanden, die aufeinander nicht zurückgeführt werden können. Heutzutage wissen wir, dass diese Denkweise – ohne ihre objektive Geltung in Zweifel setzen zu wollen – das Ergebnis bestimmter sozialhistorischer und kultureller Prozesse gewesen ist³⁹. Die institutionelle Herangehensweise an Kunst, die ich hier im Licht des amerikanischen Pragmatismus rekonstruieren möchte, richtet sich gegen diese „traditionellen“ Auffassungen.

In Dantos Augen hat die vormoderne philosophische Ästhetik den visuell-unmittelbaren Zugang zu Kunstwerken zur einzig legitimen Art der Auseinandersetzung mit Kunst erhoben. An sich ist

³⁹ s. an erster Stelle Kristeller, Paul Oskar: *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I*, in: *Journal of the History of Ideas*, Vol. 12, No. 4 (Oct., 1951), pp. 496-527, sowie Ders.: *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part II*, in: *Journal of the History of Ideas*, Vol. 13, No. 1 (Jan., 1952), pp. 17-46

diese These zunächst problematisch, denn ja nicht nur das Sehen das Wesen der abendländischen bildenden Kunst vor der Moderne ausgemacht hat. Dazu können ebenfalls andere Kategorien gezählt werden wie die ausgezeichnete soziale Rolle der Autoren von Kunst, die Herausbildung einer „Infrastruktur“ für die Herstellung, Rezeption von und Handel mit Kunstwerken, sowie die Vorstellung, dass es sich beim einzelnen Kunstwerk um etwas einzigartiges handelt, das nicht allein auf seine materielle Existenz reduziert werden darf. Daher ist Dantos Behauptung angreifbar, auch wenn dies an einer anderen Stelle dieses Textes erläutert wird.

Für das Selbstverständnis der institutionellen Herangehensweise an Kunst ist es von entscheidender Bedeutung, dass ihr Autor sich von dieser so konzipierten Tradition abgrenzt, indem er anschaulich macht, dass das Kunstwerk von Warhol (die besagte „Brillo-Box“), das sich bekanntermaßen von einem „gewöhnlichen Gegenstand“ nicht unterscheidet, nicht aufgrund von visueller Wahrnehmung *qua* Kunstwerk identifiziert werden kann. Dieser Gedankengang wird in „Die Verklärung des Gewöhnlichen [...]“⁴⁰, sowie in „Das Fortleben der Kunst“⁴¹ weitergeführt.

Die Schnittstelle zwischen analytischer und pragmatistischer Tradition, die ich als Verdienst von seiner ästhetischer Theorie thematisieren möchte, besteht in dem von ihm konstruierten kognitiven Zugang zu Kunstwerken. Die Konzeption von einem theoretischen Kontext, in den das Artefakt *qua* Kunstwerk zu situieren ist (woraufhin wir auf eine sinnvolle Weise zwischen Kunst und Nicht-Kunst unterscheiden können⁴²), ist ihrem Charakter nach pragmatistisch. Im Folgenden werde ich in Kürze die einzelnen Schritte vorstellen, die meiner Meinung nach eine solche Rekonstruktion ermöglichen.

Danto thematisiert die „relationalen“ und nicht die manifesten Eigenschaften von Artefakten. Seine Konzeption gründet sich auf der Erkenntnis, dass ein sozialhistorischer Hintergrund (ein begriffliches Netzwerk) aus Meinungen, Überzeugungen, Regeln und vielleicht auch aus sozialhistorisch definierten Konventionen vorhanden ist und dass wir das einzelne Kunstwerk in Gedanken davon nicht isolieren können. Nicht umsonst zitiert er die berühmte These von

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Ebd., S. 39 f. Die institutionelle Herangehensweise an Kunst gründet sich auf der Erkenntnis, dass die Avantgarde nicht dafür gedacht ist, angeschaut und entsprechend visuell wahrgenommen zu werden.

⁴² s. erneut „Das Fortleben [...]“, ebd., S. 61. Die Frage nach den Kriterien, nach denen zwischen Kunstwerk und Realität unterschieden werden kann, spielt heutzutage, so Danto, eine sehr wichtige Rolle.

Heinrich Wölfflin, dass in der Kunst „nicht alles zu jedem beliebigen Zeitpunkt möglich“ sei⁴³. Kurzum, es sind bestimmte Regeln (in diesem Sinne wäre es auch angemessen von Gesetzmäßigkeiten zu sprechen) vorhanden, die unsere Wahrnehmung von Kunst bezüglich eines sozialhistorischen Kontextes konstituieren und ermöglichen.

Die Existenz dieses theoretischen (diskursiven) Kontextes macht es möglich, dass wir ein Artefakt als Kunstwerk und nicht als einen „gewöhnlichen Gegenstand“ wahrnehmen und identifizieren. Der Punkt ist, dass wir nur dann relevanter Weise von „Kunst“ sprechen können, wenn wir uns vergegenwärtigen, dass das einzelne Artefakt nicht unabhängig von diesem Hintergrund zu denken ist. Diese Theorie ist innovativ, weil sie die Kontextbetrachtung (die ich als pragmatistisch verstehe) mit der Vorstellung von der Priorität des kognitiven Zugangs zu Kunst verknüpft.

Diese institutionelle und zugleich kognitive Herangehensweise an Kunst wird der Beschreibung der visuell wahrnehmbaren Eigenschaften von Kunstwerken entgegengestellt. Die letzteren sind eben nicht „relational“, weil sie direkt und unmittelbar wahrgenommen werden können. Wir schreiben sie dem Artefakt zu, ohne uns auf einen theoretischen Kontext berufen zu müssen. Es besteht also eine Gegenüberstellung zwischen zwei fundamental unterschiedlichen Herangehensweisen an Kunst: der Beschreibung und der Interpretation. Dies ist der Ausgangspunkt von Dantos Theorie.

1.1.3. Artefakt und Kunstwerk

Zentral für den philosophischen Ansatz, den ich hier thematisiere, ist die Unterscheidung zwischen Artefakt und Kunstwerk. Sie ergibt sich aus der bereits vorgestellten kontextbezogenen Perspektive. Die Kunst ist nicht die Menge aller Artefakte, die wir „Kunstwerke“ nennen, sondern eine sozialhistorisch zu denkende Gesamtheit aus Praktiken und Prozessen, deren manifestierte Ausprägung die besagten Artefakte (die Kunstwerke) sind. Die Erkenntnis, dass die Kunst der Avantgarde nicht dafür gedacht ist, gesehen bzw. visuell wahrgenommen zu werden, führt zu der Unterscheidung zwischen der sichtbaren und der „unsichtbaren“ Seite eines Kunstwerks. Darauf gründet sich die Theorie Dantos und die

⁴³ s. beispielsweise „Die Verklärung [...]“, ebd., S. 78, S. 175

„institutionelle“ Perspektive in der analytischen Ästhetik. Wir werden sehen, dass dieser Ansatz einen universellen explanatorischen Wert beansprucht.

Die Rede von „Kunst“ und die Antizipation von Kunstwerken werden demzufolge als rationale Vorgänge verstanden, die als eine Zuschreibung von Bedeutung an Artefakte (nach der Meinung von St. Davies⁴⁴) rekonstruiert werden kann. Diese philosophische Denkweise fundiert die Methode der *Interpretation* von Kunstwerken, verstanden als eine objektive Analyse der Gründe, die uns berechtigen, ein gegebenes Artefakt zu einem bestimmten Zeitpunkt als Kunstwerk zu identifizieren und anzusehen. Auf das Verhältnis zwischen philosophischer Theorie und Kunstkritik als eine rationale Art der Auseinandersetzung mit Kunstwerken werde ich im weiteren Verlauf dieses Kapitels eingehen. Wichtig ist, dass Dantos „institutionelle“ Perspektive die Interpretation als eine privilegierte weil adäquate Art der Auseinandersetzung mit Kunstwerken legitimiert. Dies ist natürlich keine Neuigkeit aus der Sicht der geübten Wahrnehmung von Kunstwerken. Innovativ ist jedoch, dass in der kunstphilosophischen Debatte die Idee von einer theoretischen Fundierung ebendieser geschulten Auseinandersetzung mit Kunst einen Platz findet.

Meine Ansicht ist, dass nicht so sehr die visuelle Wahrnehmung, sondern die Ansicht (die Auffassung), dass die Antizipation von Kunst subjektiv, unmittelbar und direkt (also „nicht-diskursiv“) sei, sich als irrelevant beim Zusammenstoß mit der Avantgarde erwiesen hat. Natürlich richtet sich Dantos Argument eben gegen die Vorstellung, dass Kunst zur optischen Rezeption bestimmt sei. Seine Sichtweise beruht jedoch auf einer tieferen Grundlage.

In der späteren analytischen Debatte, die das Problem betrifft, ob der Zugang zu bildender Kunst visuell oder kognitiv ist, existieren Ansätze⁴⁵, die die Ansicht plausibel machen, dass die visuelle Herangehensweise an bildende Kunst nicht völlig eliminiert werden kann, vor allem wenn es um Kunstwerke geht, die nicht den selbstreflexiven und „anti-ästhetischen“ Charakter der Avantgarde tragen. Paradoxerweise werden solche Werke weiterhin produziert, trotz der – von Danto mitunter – propagierten These vom Ende der Kunst. Solche Kritiken sind primär

⁴⁴ Davies, Stephen: Relativism in Interpretation, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 53, No. 1 (Winter, 1995), pp. 8-13

⁴⁵ Beispielsweise von Zangwill, s. Zangwill, Nick: Feasible Aesthetic Formalism, in: *Noûs*, Vol. 33, No. 4 (Dec., 1999), pp. 610-629, sowie Ders.: In Defence of Moderate Aesthetic Formalism, in: *The Philosophical Quarterly*, Vol. 50, No. 201 (Oct., 2000), pp. 476-493; s. auch Graves, David C.: Art and the Zen Master's Tea Pot: The Role of Aesthetics in the Institutional Theory of Art, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 60, No. 4 (Autumn, 2002), pp. 341-352

gegen Dantos Ansichten aus der Zeit nach „The Artworld“ gerichtet, in der er eine Definition von „Kunst“ konstruiert hat, die sich auf nicht-visuellen Eigenschaften von Kunstwerken gründet. Meine persönliche Überzeugung ist, dass Dantos Ansatz im Grunde eine Theorie der Avantgarde bleibt und in dieser Form nicht ohne weiteren Ausbau auf Kunstwerke anderer sozialhistorischer und kultureller Traditionen angewendet werden kann. Jedenfalls hört sich seine Behauptung, dass Werke der bildenden Kunst nicht dafür da sind, gesehen zu werden, nicht immer überzeugend an, wenn wir uns paradigmatische Beispiele der so genannten „fine arts“ vor Augen führen. Wir werden jedoch sehen, dass es eine Lesart gibt, die die Ausdehnung dieses anti-visuellen Ansatzes auch auf andere Epochen der abendländischen bildenden Kunst erlaubt.

Dies ist eine Problematik, die ich nun schematisch geschildert habe, um zwischen den Behauptungen

a) „die Kunst ist da, um visuell wahrgenommen zu werden“ und

b) „die Auseinandersetzung mit Kunst trägt einen subjektiven und nicht-diskursiven Charakter“

unterscheiden zu können. Während *a)* einzig auf die Avantgarde unproblematisch angewendet werden kann, gründet sich die institutionelle Herangehensweise an Kunst, in ihren späteren Modifikationen, auf *b)*. Daher interpretiere ich Dantos Rede von „ästhetischen“ Theorien, die den visuellen Zugang zu Kunst legitimieren, als eine Kritik an die Unterscheidung zwischen subjektiver Kunst und objektiver quasi-wissenschaftlicher Auseinandersetzung mit Kunst, die während der abendländischen Neuzeit entstanden ist. Ich werde im weiteren Verlauf dieses Kapitels auf die Folgen eingehen, die diese Denkweise auf die spätere analytische Forschung über Kunst gehabt hat.

1.1.4. „Traditionelle“ Ästhetik

Um den ideengeschichtlichen Rahmen einzugrenzen, in den die Genese und die Entwicklung von Dantos Theorie zu situieren ist, müssen einige Worte zu den so genannten „traditionellen“, „ästhetischen“ Theorien gesagt werden, von denen er sich an vielen Stellen explizit abgrenzt⁴⁶. Die Rede von einer Tradition ist natürlich mit besonderer Vorsicht zu behandeln. Dies ist so aus

⁴⁶ An erster Stelle in den bereits zitierten „Das Fortleben [...]“, ebd., oder „[Der] Verklärung des Gewöhnlichen“, ebd.

dem Grund, dass der Rückblick auf traditionelle Kunstformen eben selbst eine historische Erscheinung ist, die im 20. Jahrhundert mit der Entstehung der modernen Kunst ins Leben gerufen wird. An dieser Stelle wäre es unmöglich, sich mit der äußerst interessanten Frage zu befassen, ob und inwieweit die Unterscheidung zwischen Tradition und Innovation mit Tatsachen aus der eigentlichen künstlerischen Praxis der abendländischen Kultur bekräftigt werden kann, oder ob es sich um eine „typisch“ moderne Konstruktion handelt. Unsere Intuitionen scheinen die These zu unterstützen, dass es korrekt ist, die Avantgarde als den Traditionen entgegengesetzt zu betrachten. Hier ist es allerdings an erster Stelle wichtig, dass die gleiche Art von Selbstverständnis offensichtlich die kunstphilosophischen Ansätze auszeichnet, die die besagten Phänomene der gegenwärtigen „art world“ zu erfassen versuchen. Dies ist meiner Ansicht nach eine wichtige Erkenntnis, um die Komplexität der Beziehung zu verstehen, die zwischen moderner Kunst, „traditionellen“ Kunsttheorien und Dantos Ansatz besteht.

Ich werde mich im zweiten Kapitel meines Textes ausführlich mit dem selbstreflexiven Charakter seiner Philosophie der Kunst befassen und zugleich mit der Art und Weise, auf die er seine eigene Rolle in der Geschichte der philosophischen Ästhetik sieht. Hier möchte ich zunächst seine Version dieser Geschichte in den Vordergrund rücken.

Danto denkt die philosophische Ästhetik als eine theoretische Tradition, die auf der Ansicht basiert, dass die Rezeption von Kunst unmittelbar, direkt und subjektiv sei und dass sie aus diesem Grund keinen Bezug zu den menschlichen kognitiven Fähigkeiten und Kompetenzen hätte. Diese Tradition habe ihren Ursprung bei den britischen Philosophen des 18-ten Jahrhunderts (Shaftesbury, Hutcheson, Burke, Hume), sowie bei ihren Zeitgenossen Baumgarten und Kant gehabt. Das letztere ist übrigens eine grobe Verallgemeinerung, wie die spätere Forschung zu ebendieser Epoche der Geschichte der Ästhetik gezeigt hat. Es ist jedoch nicht der Fall, dass eine derartige – kritische – Rekonstruktion der philosophischen Ästhetik, die später seitens der „institutionellen“ Perspektive in Angriff genommen wird, tatsächlich von Danto stammt. Der Urheber dieser philosophiehistorischen Version von der Entstehung und Entwicklung der philosophischen Ästhetik ist wohl der amerikanische Autor J. Stolnitz⁴⁷ gewesen. Danto übernimmt seine Behauptung über das Wesen der traditionellen Ästhetik als

⁴⁷ s. Stolnitz, Jerome: On the Significance of Lord Shaftesbury in Modern Aesthetic Theory, in: The Philosophical Quarterly, Vol. 11, No. 43 (Apr., 1961), pp. 97-113

Bestandteil der philosophischen Tradition des Abendlandes.

In der heutigen analytischen Forschung zu der historischen Entstehung und Entwicklung der philosophischen Ästhetik ist es anschaulich gemacht worden, dass die genannten Denker aus dem 18-en Jahrhundert nicht wirklich behauptet haben, die Rezeption von Kunstwerken hätte einen „desinteressierten“, „unmittelbaren“ und „nicht-kognitiven“ Charakter⁴⁸. Es stellt sich heraus, dass die Ansichten der ersten Ästhetiker weitaus komplizierter und komplexer gewesen sind, als sie Stolnitz darstellt. Am wichtigsten ist, festzuhalten, dass es sich bei der besagten „ästhetischen“ Erfahrung um eine psychologische und auch kognitive Eigenschaft des Menschen handelt, deren Ausrichtung nicht auf Kunstwerke zu denken ist. Ästhetisch wird beispielsweise die Natur erlebt – wie der Fall in Kants ästhetischer Theorie ist. Die Genese der so genannten „traditionellen“ Theorien von Kunst, die aus Dantos Sicht unter diesen Begriff problemlos zusammengefasst werden, erweist sich als weitaus problematischer, als es auf dem ersten Blick scheint.

Die Konzeption vom „desinteressierten“ Charakter der ästhetischen Erfahrung, vor allem bezogen auf die Auseinandersetzung mit Kunst, stammt in Wirklichkeit vor allem von den Denkern Fry, Bell und Beardsley⁴⁹, die als Theoretiker im 20-en Jahrhundert im angelsächsischen akademischen Raum tätig gewesen sind. Eine andere Frage ist natürlich, welche begriffliche und theoretische Entwicklung dazu geführt hat, im 20-en Jahrhundert die Auseinandersetzung mit Kunstwerken für „desinteressiert“ bzw. „nicht-kognitiv“ zu erklären. Hier bin ich nicht in der Lage, eine Antwort darauf zu geben, zumal diese Problematik einen zu allgemeinen philosophiehistorischen Charakter trägt und den Rahmen des ersten Kapitels meines Vorhabens entscheidend überschreitet. Ich möchte hier festhalten, dass Danto Stolnitz' These offenbar übernommen hat, ohne sich im Klaren darüber zu sein, dass die Geschichte dieser theoretischen Ansichten um einiges komplizierter gewesen ist.

P. Kristeller⁵⁰ hat es anschaulich gemacht, dass die geisteswissenschaftliche Disziplin der

⁴⁸ s. dazu Guyer, Paul: The Origins of Modern Aesthetics: 1711-1735, in: The Blackwell Guide to Aesthetics, P. Kivy (ed.), Malden, MA: Blackwell Publishing 2004, pp. 15-43, Rind, Miles: The Concept of Disinterestedness in Eighteenth-Century British Aesthetics, in: Journal of the History of Philosophy, Volume 40, Number 1, January 2002, pp. 67-87, sowie Shelley, James: The Concept of the Aesthetic, in: Stanford Encyclopedia of Philosophy, UR: <http://plato.stanford.edu/entries/aesthetic-concept/>, Stand 27. 09. 2010 und Ders.: 18th Century British Aesthetics, in: ebd., UR: <http://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-18th-british/#Bib>, Stand 26.11.2010

⁴⁹ Danto thematisiert die Ansichten dieser Autoren, s. beispielsweise „Das Fortleben [...]“, ebd., S. 84

⁵⁰ Kristeller, Paul Oskar: The Modern System [...] Part II, ebd., pp. 44-46

Ästhetik als ein Produkt von einer Ansammlung sozialhistorischer und kultureller Prozesse in der abendländischen „art world“ zu denken ist. Meine Aufgabe sehe ich nicht darin, für oder gegen diese „Tradition“ zu argumentieren oder die Theorien der britischen und der deutschen Autoren aus dieser Zeit zu rekonstruieren. Ich möchte meine schematische Ausführung zunächst als einen ideengeschichtlichen Kontext vorstellen, in den die Entstehung der „institutionellen“ Herangehensweise von Danto zu situieren ist. Es stellt sich heraus, dass die Rede von einer „ästhetischen Tradition“, die daran Schuld sei, dass wir die Avantgarde nicht verstehen und möglicherweise als legitime Kunstproduktion nicht anerkennen, problematisch ist, zumal diese Tradition ästhetische Erfahrung und Kognition nicht als widersprüchlich denkt. Dies ist zumindest Gyuers Texten zu entnehmen.

Dadurch verliert die Verknüpfung zwischen analytischer und pragmatistischer Perspektive ihren innovativen Charakter jedoch nicht. Da ich hier keinen Vergleich zwischen Dantos und früheren ästhetischen Theorien machen möchte (so wie er sich beispielsweise an vielen Stellen mit Clement Greenberg auseinandersetzt⁵¹), werde ich meine Ausführung zu der ästhetischen „Tradition“ nicht weiterführen. Wichtig ist festzuhalten, dass der so konzipierte kunsttheoretische Ansatz einen hohen Grad an Selbstreflexivität besitzt, der auf eine entscheidende Weise mit dem Anspruch korrespondiert, die Kunst als soziales und kulturelles Phänomen auf eine bahnbrechende Weise zu denken und zu konstruieren.

1.1.5. Spätere Texte von Danto und seine Definition von „Kunst“

Die eigene Definition von Kunst, die Danto in der „Verklärung [...]“⁵² konstruiert hat, werde ich am Rande des ersten Kapitels thematisieren. Dies mache ich nicht zuletzt aus dem Grund, weil ich die gesamte analytische Problematik darüber, ob und auf welche Weise eine Definition von „Kunst“ möglich sei, nicht primär in Betracht ziehen möchte. Dies ist ein relativ unabhängiges Thema, was in einem anderen Text behandelt werden sollte. Es gibt gute Gründe dafür zu zweifeln, ob eine derartige Definition überhaupt möglich ist, wie der von mir oben zitierte N. Carroll behauptet. Allein die Frage nach festen Merkmalen von Kunst scheint eine historische Rolle gespielt zu haben, gerade im Kontext der entscheidenden Veränderungen, die der

⁵¹ Beispielsweise in Danto, Arthur C.: From Aesthetics to Art Criticism and Back, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 54, No. 2 (Spring, 1996), pp. 105-115

⁵² Ebd., S. 89 f.

Kunstabgriff im Laufe des letzten Jahrhunderts erfahren hat. Dies bedeutet natürlich nicht, dass die besagte analytische Problematik allein von historischem Interesse wäre, sondern lediglich, dass die Entwicklung des theoretischen Gedankens auf dem Gebiet der philosophischen Ästhetik selbst Gegenstand von Veränderungen gewesen ist. Diese Tatsache muss im Auge behalten werden, wenn wir uns der Dynamik der Interferenz zwischen Kunst und Theorie bewusst werden wollen.

Für mich ist die analytische Debatte über die Definition von Kunst lediglich der ideengeschichtliche Kontext, in den die Entstehung von Dantos Ästhetik zu situieren ist. Ich werde nicht in Einzelheiten auf seine Definition eingehen, weil sie zu einem späteren Zeitpunkt entstanden ist und auf Ansichten beruht, die mit der Theorie aus „The art world“ nicht identisch sind. Um es noch einmal zu betonen, wird meine Aufmerksamkeit im ersten Kapitel primär auf diesem Essay gerichtet bleiben.

1.2. Die pragmatistische Tradition

Als erstes möchte ich einige Ansatzpunkte nennen, vor deren Hintergrund ich die pragmatistische Philosophie hier thematisieren und vorstellen werde. L. Menand⁵³ ist ein Autor, der eine allgemeine Auskunft über die Entstehung und Entwicklung des amerikanischen Pragmatismus darbietet. Zunächst ist es wichtig festzuhalten, dass es von keiner einheitlichen „pragmatistischen Philosophie“ gesprochen werden kann. Die zentrale Gemeinsamkeit zwischen Charles Peirce, William James und John Dewey (die ja bekanntermaßen als Gründer des amerikanischen Pragmatismus gelten) besteht darin, dass sie heutzutage als Vertreter einer ursprünglich nordamerikanischen Strömung in der Philosophie gedacht werden. Paradox wie es klingen mag, ist dieses Merkmal mehr oder weniger das einzige, welches allen Vertretern der pragmatistischen Tradition zugeschrieben werden kann. Die philosophischen Ansichten dieser Denker unterscheiden sich teilweise fundamental voneinander (Menand thematisiert dies in seinem Buch sehr ausführlich). Ende des 20-ten Jahrhunderts ist die pragmatistische Tradition erneut in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt. Bei einer näheren Betrachtung stellt es sich heraus, dass es eigentlich unterschiedliche amerikanische „Pragmatismen“ gegeben hat.

⁵³ s. Menand, Louis: The Metaphysical Club: A Story of Ideas in America, New York 2001

Lediglich aus heutiger Sicht können wir von einer „Schule“, „Richtung“ oder „Tradition“ sprechen. Ich werde im Folgenden auf eine mögliche Herangehensweise zum amerikanischen Pragmatismus hinweisen, die mehr Licht auf Dantos ästhetische Theorie werfen kann.

In der heutigen „kontinentalen“ Rezeption der pragmatistischen Tradition ist die Unterscheidung zwischen den philosophischen Ansichten von William James und Charles Peirce⁵⁴ allgemein anerkannt. Der Erstere hat, gemäß des eben zitierten Textes von Paula Rossi, eine eigene „Version“ des Pragmatismus konstruiert, in der die philosophische Reflexion auf die Analyse von sozial zu definierenden menschlichen Praktiken gerichtet ist. Dadurch werden Begriffe wie unter anderem „Wahrheit“, „Gedanke“ oder „Handlung“ explanatorisch erfasst und aus einer weiter gefassten Perspektive gedacht. R. Fabbrichiesi entdeckt ihrerseits Parallele zwischen den philosophischen Ansichten von W. James und Nietzsche⁵⁵. Zusammengefasst handelt es sich darum, dass die Gedanken und Überzeugungen von Personen nicht an sich gedacht werden, sondern als Bestandteile eines breiteren Handlungskontextes, der auf die Orientierung und Anpassung an die Außenwelt ausgerichtet ist⁵⁶. Daher wird die Zweckmäßigkeit von Denken und Handeln in den Vordergrund gerückt.

Schematisch dargestellt besteht der Kerngedanke von James Philosophie darin, dass die Bedeutung der von uns verwendeten sprachlichen Begriffe, sowie von diversen Aspekten des menschlichen Lebens in einen breiteren – in diesem Fall handelt es sich um den evolutionstheoretischen – Kontext gedacht und erklärt werden soll. Gedanken und Motive für das menschliche Handeln kommen demzufolge aus dem Grund vor, dass der Mensch sich an seine Umgebung anpassen muss, um evolutionäre Zwecke zu erfüllen. Daher die Kontextgebundenheit, die als das zentrale Merkmal von James' Pragmatismus bezeichnet werden kann.

Der Ausgangspunkt für meine Rekonstruktion ist, dass ich den Pragmatismus als einen philosophischen „Anti-Essenzialismus“ vorstellen möchte. Es handelt sich eben um einen Verzicht auf den begrifflichen „Fundamentalismus“, d.h. auf die Suche nach festen, unveränderlichen Grundlagen für das Verständnis von Artefakten und anderen Phänomenen.

⁵⁴ s. Rossi, Paula: Dos pragmatistas, dos pragmatismos, en: A Parte Rei. Revista de Filosofia, Núm. 40, Julio de 2005

⁵⁵ Fabbrichiesi, Rosella: Nietzsche and James. A pragmatist hermeneutics, in: European Journal of Pragmatism and American Philosophy, 2009, I, 1, pp. 25-41

⁵⁶ Ebd., p. 30, 37

James konstruiert eine instrumentelle philosophische Perspektive, aus der das Objekt der philosophischen Reflexion aus dem Gesichtspunkt seiner Zweckmäßigkeit gedacht und verstanden werden kann. Es ist erst dann relevant von „Zwecken“ zu sprechen, wenn wir sozialhistorische Praktiken und keine einzelnen Phänomene vor Augen haben. Daher setze ich die pragmatistische Philosophie (in dieser so zusammenfassend dargestellten Version) mit einer „Kontextbetrachtung“ gleich. Der Blick wird vom einzelnen Phänomen / Artefakt abgewendet und auf die sozialhistorische Praxis gerichtet, in der es eingebettet ist.

Es ist Streitbar, ob der Pragmatismus von James eine Theorie oder eher eine philosophische Methode ist, die die adäquate Art und Weise vorgibt, auf die wir beispielsweise Dinge wie Erkenntnis, Wahrheit, Kunst oder Wissenschaft denken sollten. In meinen Augen konstruiert der Autor von „The Artworld“ eine philosophische Perspektive, die das Verhältnis zwischen ästhetischer Theorie und Kunst thematisiert und neu formuliert, ohne zunächst dadurch erklären zu wollen, was die Kunst ist. Eine solche Erklärung ist, wie angedeutet, in seinem späteren Werk erfolgt. In diesem Sinne sehe ich eine Annäherung zwischen seiner und James' Philosophie. Daher spreche ich von einer Annäherung zwischen analytischer und pragmatistischer Tradition bei Danto.

1.2.1. „The art world“ als eine Gesamtheit aus sozialhistorisch definierten Praktiken

Um zu erklären, was unter „Praxis“ („practice“) verstanden wird, werde ich hier die Definition von A. McIntyre in Betracht ziehen, die von Noël Carroll zitiert wird⁵⁷. Sie besagt, dass jede sozialhistorische Praxis eine Ansammlung aus kollektiven menschlichen Tätigkeiten ist, die auf das Erreichen eines gemeinsamen Zwecks ausgerichtet sind. In diesem Sinne spreche ich von einer Lesart von Dantos Methode im Licht des amerikanischen Pragmatismus. Die Rede von „the art world“ gründet sich auf der Erkenntnis, dass die Kunstwerke Ausprägungen einer Praxis (einer Gesamtheit aus Praktiken) sind, die sozialhistorisch verankert ist. Der Blick wird also von den Kunstwerken auf den Hintergrund gerichtet, der ihre Entstehung ermöglicht. Solche kollektiven und kooperativen Tätigkeiten sind durch bestimmte Regeln strukturiert, die zwar einer historischen und sozialen Entwicklung unterliegen, die jedoch in einem gewissen Sinne Beliebigkeit ausschließen. Daher auch die häufige Berufung auf Wölflin, die ich bereits

⁵⁷ Carroll, Noël: Art and Interaction, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 45, No. 1 (Autumn, 1986), pp. 57-68, p. 61

erwähnt habe. Zentral für diesen Ansatz ist der Sinn für die Gesetzmäßigkeiten, die in „the art world“ bestehen.

In seinem Essay spricht Danto nicht explizit von einer „sozialhistorischen Praxis“, wenn er die Art und Weise thematisiert, auf die wir Kunst verstehen. Wenn man seinen Text ohne Bezug zu der späteren analytischen Forschung liest, bleibt es unklar, was „the art world“ genau ist. Handelt es sich um einzelne Personen, um Institutionen oder um soziale Konventionen, die den Status von Kunstwerken betreffen? Sind die berühmten „philosophischen Theorien“, in deren Kontext das einzelne Kunstwerk situiert werden soll, in Texten zu suchen, die in Universitäten gelehrt und studiert werden? Und hatten Duchamp und Warhol explizite theoretische Ansichten, die sie in ihre Kunst zum Ausdruck gebracht haben?

Diese Unbestimmtheit ist im Laufe der Zeit kritisch in Betracht gezogen worden⁵⁸. Mein Projekt in diesem Kapitel besteht darin, die Rede von „the art world“ zu rekonstruieren und zu zeigen, worin ihr heuristischer Wert besteht. Ich werde eine Lesart vorstellen, die zwar aus einer abstrakteren Perspektive stattfindet, die jedoch hilfreich sein kann, um zu verstehen, was Danto, ausgehend aus seinem gleichnamigen Text, eigentlich sagen möchte. Ich denke, das gerade die Rekonstruktion seiner philosophischen Ansichten über Kunst im Licht der pragmatistischen Philosophie ein solches explanatorisches Potential besitzt.

Als Nächstes möchte ich den Blick auf die analytische Tradition in der Ästhetik richten, die der Entstehung von „The Artworld“ vorausgegangen ist. Es handelt sich primär um die Problematik, ob und auf welche Weise der Begriff „Kunst“ definiert werden könnte.

1.3. Analytische Ästhetik

1.3.1. Die Analytische Tradition im Kontext der Avantgarde

Die analytische Debatte über die Definition / Definierbarkeit von „Kunst“ wurde

⁵⁸ Einer der prominentesten Kritiker der „institutional theory“ und somit der institutionellen Herangehensweise an Kunst ist Wieand, Jeffrey: Can There Be an Institutional Theory of Art, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 39, No. 4 (Summer, 1981), pp. 409-417. Aus heutiger Sicht hat N. Zangwill (s.o.) Argumente für die von Danto abgelehnte „ästhetische“ Herangehensweise an Kunst gebracht.

bekanntermaßen durch den enorm einflussreichen Text von M. Weitz⁵⁹ initiiert. Dieser Autor thematisiert die Theorie und ihr Verhältnis zur Kunst. Aus seinem Ansatz wird klar, dass eine solche Problematik lediglich unter bestimmten kulturellen Veränderungen in der abendländischen Kunst entstehen konnte. Sie ist in den Kontext der modernen „art world“ und vor allem der Avantgarde zu situieren. Nur wenn wir uns über die Besonderheiten dieser Kunst im Klaren sind, können wir verstehen, warum die Definition von „Kunst“ in den 50-er Jahren des letzten Jahrhunderts plötzlich so interessant für die analytische Ästhetik geworden ist. Die Avantgarde und die zahlreichen analytischen Versuche, „Kunst“ zu definieren, sind zunächst der Ansatzpunkt für meine Rekonstruktion von Dantos Ansatz.

Die Auseinandersetzung mit Kunst im Kontext der modernen und der zeitgenössischen abendländischen „art world“ wird durch die Erkenntnis dominiert, dass der Rezipient von modernen Kunstwerken eine begriffliche oder epistemische Grundlage benötigt, um in der Lage zu sein, zwischen Kunstwerk und Wirklichkeit auf eine sinnvolle Weise unterscheiden zu können. Die Entstehung der Avantgarde hat das abendländische Verständnis davon, wie Kunst produziert und antizipiert wird, problematisiert und unterminiert. Das Problem der optischen Identität zwischen Kunstwerk und Realität wird zur zentralen Charakteristik der zeitgenössischen („konzeptuellen“) „art world“. So wird auch die Art und Weise, auf die wir uns mit Kunst auseinandersetzen, fundamental verändert. Dies führt zum Problem der Kontinuität zwischen abendländischer Tradition und Moderne.

Es ist für mich an dieser Stelle unmöglich, die Frage zu beantworten, ob eine philosophische Definition des Begriffs „Kunst“ möglich und sinnvoll wäre und wenn ja, auf welche Weise ein solches Projekt verwirklicht werden könnte. Diese Problematik trägt einen fundamentalen philosophischen Charakter und überschreitet den Rahmen der Aufgabe, die ich mir in meiner Arbeit gestellt habe. Für mich steht eins fest. Die Diskussionen um der Definition des Kunstbegriffs, die in den Augen bestimmter Autoren⁶⁰ den Kern der analytischen Ästhetik über längere Zeiträume ausgemacht hat, eigentlich als eine Reaktion auf die Kunst der Avantgarde verstanden und rekonstruiert werden sollte. Darüber schreibt auch B. Bernstein⁶¹, der aus einer

⁵⁹ Weitz, Morris: The Role of Theory in Aesthetics, ebd.

⁶⁰ s. Shusterman, Richard: On Analyzing Analytic Aesthetics, ebd., Lüdeking, Karlheinz: Analytische Philosophie der Kunst, ebd., sowie Carroll, Noël: Historical Narratives and the Philosophy of Art, ebd.

⁶¹ Бернштейн, Б. М.: „Кризис искусствознания“ и институциональный подход, в: Советское искусствознание 27, М., Советский художник, 1991, стр. 269-297

anderen (der russischen) akademischen Tradition stammt. Dieser Autor thematisiert den Zusammenhang zwischen der Avantgarde und der Entstehung von der „institutionellen“ Herangehensweise an Kunst. In der heutigen Forschung wird allgemein anerkannt, dass die analytische Debatte, die die Definition von Kunst betrifft, sehr stark mit der historischen Entwicklung der Avantgarde zusammenhängt. Man könnte annehmen, dass der institutionelle Blick auf die Kunst eben die Antwort der nordamerikanischen Ästhetik auf die Avantgarde gewesen ist. Wie wir sehen werden, bleibt diese Stimme ziemlich allen auch angesichts der späteren Entwicklung dieser gedanklichen Tradition. Mir scheint es, dass die Mehrzahl der Vertreter der analytischen Ästhetik die Bedeutung und die Rolle der Avantgarde auf eine fundamental unterschiedliche Art und Weise denken, als die Autoren der institutionellen Herangehensweise.

In einer „art world“, in der es keine eindeutigen und widerspruchsfrei geltenden Kriterien mehr dafür gibt, was Kunst ist und was nicht, erscheint die Frage nach einer philosophischen Definition von „Kunst“ plausibel und sogar notwendig. Dies ist vor allem deshalb der Fall, weil gerade die Suche nach Kriterien der Identifikation von Kunstwerken in den Vordergrund gerückt wird. Die Avantgarde hat sich bekanntermaßen in der permanenten Selbstverneinung entwickelt und sich einer Definition entzogen. Selbst diese Problem wird zum festen Bestandteil der künstlerischen Produktion. Dies zeigt uns, wie eng Kunst und Theorie im Laufe dieser entscheidenden Veränderungen zusammenhängen. Aus dieser Sicht erscheint Dantos Rede von einer „Atmosphäre von Theorie“ wirklich sehr plausibel. In diesem Kontext sind auch die zahlreichen Versuche zu denken, eine adäquate philosophische Herangehensweise zu konstruieren, die zugleich in der Lage sein sollte, zu erklären, welche Gemeinsamkeiten zwischen traditioneller und moderner Kunst bestehen.

Es existieren unterschiedliche definatorische Ansätze in der analytischen Ästhetik, die sich mit der von Danto konstruierten Perspektive nicht decken. Ich denke beispielsweise an historische, intentionalistische oder andere Definitionen⁶². Dies ist ein sehr breiter philosophischer Kontext,

⁶² s. beispielsweise Levonson, Jerrold: Defining Art Historically, in: British Journal of Aesthetics, 19, 1979 [...], Refining Art Historically, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 47, No. 1 (Winter, 1989), pp. 21-33, A Refiner's Fire: Reply to Sartwell and Kolak, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 48, No. 3 (Summer, 1990), pp. 231-235, Extending Art Historically, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 51, No. 3, Philosophy and the Histories of the Arts (Summer, 1993), pp. 411-423, sowie Davies, Stephen: The Aesthetic Relevance of Author's and Painter's Intentions, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 41, No. 1 (Autumn, 1982), pp. 65-76, oder aber auch Margolis, Joseph: Works of Art as Physically Embodied and Culturally Emergent Entities, ebd., sowie Ders.: The Deviant Ontology of Artworks, ebd.

auf den ich hier nicht in Einzelheiten eingehen kann. Daher werde ich mich auf einige allgemeine Ansatzpunkte beschränken, um sie vorerst als Orientierung zu verwenden. Ich möchte betonen, dass die Theorie von Danto nicht der einzige interessante Versuch ist, die moderne und die zeitgenössische „art world“ zu verstehen.

1.3.2. Die Avantgarde

Die Kunstwerke von Duchamp und Warhol (als die paradigmatischen Vertreter der Avantgarde, sowie der so genannten „Konzeptkunst“) problematisieren herkömmliche (traditionelle; über die ambivalente und zugleich höchst interessante Bedeutung dieses Begriffs in dem hier diskutierten Kontext wurden oben bereits einige Anmerkungen gemacht) ästhetische Theorien und Denkweisen⁶³. Es stellt sich heraus, dass diese nicht mehr zu gebrauchen sind, um zu erklären, in welchem Sinne Autoren wie die beiden von mir genannten (auch andere, die ich hier jedoch nicht thematisieren werde. Zu der Avantgarde und der Konzeptkunst bietet das Buch von T. Godfrey⁶⁴ eine einheitliche Übersicht) Kunstwerke und keine „gewöhnlichen Dinge“ produziert haben. Mit anderen Worten, hier stehen wir erneut vor dem Problem, eine Theorie (Herangehensweise) zu konstruieren, die dieses Phänomen adäquat erklären könnte.

Vormoderne ästhetische Denkkategorien wie „das Schöne“ oder „das Erhabene“ können auf die Werke Duchamps und Warhols offensichtlich nicht angewendet werden. Es ist aber nicht einfach der Fall, dass neue Kunst produziert wird, sondern es handelt sich um etwas, was sich „Kunst“ nennt und zugleich den bestehenden Begriffen und Praktiken, mit deren Hilfe Kunstwerke produziert und sozialisiert werden, fundamental entgegenläuft.

Zunächst möchte ich in Kürze die Besonderheiten der Kunstwerke thematisieren, auf die sich Dantos Theorie bezieht. Man kann zusammenfassend festhalten, dass die Avantgarde eine „Anti-Kunst“ ist. Es ist nicht einfach der Fall, dass traditionelle abendländische Vorstellungen (solche, die in der vormodernen Tradition, die sich ungefähr zwischen der Renaissance und den 1880-er Jahren erstreckt hat⁶⁵) über die Rolle und den Charakter von Kunst und Kunstwerken unterminiert und problematisiert worden sind. Wir haben eine Kunstproduktion vor Augen, die

⁶³ Danto erklärt, wie bereits erwähnt, die theoretischen Ansichten von Roger Fry und Clement Greenberg für irrelevant, wenn sie auf die Avantgarde angewendet werden (s.o.).

⁶⁴ Godfrey, Tony: *Conceptual Art*, Phaidon 1998

⁶⁵ Dazu mehr bei Kristeller: *The Modern System [...]*, s.o.

gegen die Möglichkeit eines einheitlichen und widerspruchsfreien Kunstbegriffs ankämpft. Paradoxerweise ist es aber gleichzeitig so, dass bestimmte nicht weniger fundamentale Charakteristika eben diese traditionellen Verständnisses behalten und weitergeführt werden. Diese (neue Art von) Kunst hat sich in einer permanenten begrifflichen Selbstverneinung entwickelt. Jede neue Richtung oder Strömung der Avantgarde hat den Anspruch erhoben, das Ende der historischen Entwicklung der abendländischen Kunst gesetzt zu haben. Somit wird die künstlerische und ästhetische Innovation zu einer Ablehnung und Zerstörung der gesamten vorausgehenden kunsthistorischen Tradition.

Dieser Umstand kann seinerseits als eine Weiterführung der abendländische Tradition gelesen werden. Das Streben nach Erneuerung und nach dem Durchsetzen eines individuellen Beitrags, der die frühere Kunst relativieren und in Frage stellen würde, ist doch eins der auszeichnenden Merkmale des traditionellen Verständnisses von Kunst. An ein solches Beispiel lässt sich erkennen, dass die angerissenen Ambivalenzen viel tiefer sind, um mithilfe einer Definition (falls eine solche überhaupt möglich ist) gelöst werden zu können.

An dieser Stelle bezwecke ich keine vollständige ideengeschichtliche Wiedergabe der einzelnen Richtungen und Ausprägungen der Avantgarde. Ich möchte lediglich veranschaulichen, dass der besondere Charakter dieser Kunstwerke wohl als einen Kontext zu verstehen ist, der die Entstehung bestimmter Probleme auf dem Gebiet der analytischen Ästhetik initiiert hat. Die Diskussionen über die Definition (Definierbarkeit) von „Kunst“ sind nicht zufällig zustande gekommen, sondern hängen mit der konzeptuellen Herausforderung, die Avantgarde zu verstehen, zusammen. Interessant ist die Tatsache, dass die „art world“ (um sich hier Dantos Argumentation zu bedienen) nicht nur die Entstehung von Kunstwerken verursacht, sondern auch die Entstehung von philosophischen Theorien. Dies ist in meinen Augen ein heuristisch produktiver Ansatz, wenn wir die philosophische Forschung, deren Objekt die Kunst ist, ihrerseits zum Gegenstand unserer Betrachtung machen wollen.

In diesem Sinne behaupte ich, dass die Überschneidung zwischen Analytik und Pragmatik, die Dantos Methode konstituiert, als eine Antwort auf die konzeptuellen Herausforderungen der Avantgarde gedacht werden kann. Die Zugehörigkeit von „The Artworld“ zu der spezifischen Debatte über die Definition / Definierbarkeit von Kunst erklärt die Tatsache, dass Danto im Laufe seiner weiteren Entwicklung eine eigene Definition von „Kunst“ konstruiert hat.

1.3.3 Avantgarde und Theorie

Im Folgenden möchte ich auf einen anderen Text von N. Carroll⁶⁶ in Kürze eingehen. Dort thematisiert er den besonderen Charakter der Avantgarde und das Verhältnis, das zwischen Kunstwerk und Theorie in der modernen „art world“ besteht. Ich lese Carrolls Ansatz als eine Fortführung einiger grundlegender Erkenntnisse aus Dantos Theorie, so wie sie in seinem Essay vorhanden ist.

Mich interessiert primär die These Carrolls, dass die Kenntnis eines theoretischen Kontextes eine notwendige Bedingung dafür ist, die Avantgarde antizipieren und verstehen zu können. Diese Erkenntnis könnte schon als eine Art von Definition dienen, jedoch eine Definition der modernen Kunst an erster Stelle. Hier geht es zunächst um den Charakter und den Besonderheiten dieser Kunstwerke. Carroll beruft sich nicht explizit auf die institutionelle / pragmatistische Herangehensweise an Kunst und trotzdem ist der Einfluss, der Danto auf seine Ansichten ausgeübt hat, nicht zu übersehen. Die Erkenntnisse von Carroll erfassen eine fundamentale Besonderheit der Avantgarde und können hilfreich sein, um zu verstehen, worin die zentrale These aus „The Artworld“ besteht.

Carroll spricht von der „esoterischen“ Natur dieser Kunstwerke: sie sind dafür bestimmt, von Wenigen verstanden zu werden⁶⁷. Dieser Punkt klingt zunächst paradox – eine der grundlegenden Intentionen der modernen Kunst bestand doch darin, den ausgezeichneten sozialen Status von Künstler und Kunstwerk zu überwinden. Die avantgardistische Kunst zeichnet sich primär durch ihren selbstreflexiven Charakter aus. Es handelt sich um Kunstwerke, die in der entscheidenden Ablehnung des bestehenden und traditionellen Kunstbegriffs (der die abendländische Kunst in einem Zeitraum von ungefähr vier Jahrhunderten – von der Renaissance bis hin zum Ende des 19-en Jahrhunderts – konstituiert hat) entstanden sind.

Ich habe das Verhältnis zwischen Avantgarde und abendländischer künstlerischer Tradition in diesem Abschnitt des ersten Kapitels bereits zusammenfassend vorgestellt. Die Avantgarde ist dadurch unkonventionell, weil sie die Identität von Kunst thematisiert. Daher kann von einer „Selbstreflexivität“ gesprochen werden. Diese ist der Grund dafür, dass wir nicht in der Lage

⁶⁶ Carroll, Noël: Avant-Garde Art and the Problem of Theory, in: Journal of Aesthetic Education, Vol. 29, No. 3 (Autumn, 1995), pp. 1-13

⁶⁷ Ebd., p. 5

sind, diese Kunstwerke auf eine unmittelbare, „unvoreingenommene“ Art und Weise zu antizipieren. Der künstlerische Inhalt enthält zugleich Fragen und Probleme, die in der vormodernen Kunst auf einer Meta-Ebene existieren und gerade dies lässt die avantgardistische Kunst so unkonventionell und bahnbrechend erscheinen. Der Rezipient solcher Kunst benötigt die Kenntnis des zugrundeliegenden theoretischen und diskursiven Kontextes, damit die Wahrnehmung verwirklicht werden kann. Es handelt sich um Kunstwerke, die sozusagen einer „höheren Ordnung“ angehören. Die Suche nach einer Kontinuität zwischen Tradition und Moderne, die zu einem zentralen Thema in der amerikanischen analytischen Ästhetik wird, kann mit Hinblick auf diese Erkenntnisse ideengeschichtlich eingeordnet werden.

1.3.4. Das Manifest

Es ist eine bezeichnende Tatsache (hiermit möchte ich Dantos und Carrolls Erkenntnisse über den ungewöhnlichen Charakter der Avantgarde illustrieren), dass die unterschiedlichen Richtungen und Strömungen der Avantgarde jeweils durch Manifeste begleitet worden sind (denken wir an das futuristische, die beiden surrealistischen etc. Manifeste, sowie an die zahlreichen Texte, Kommentare und theoretischen Abhandlungen, die die „Konzeptkunst“ produziert hat⁶⁸). Dieses Phänomen kann auf unterschiedliche Weisen erklärt und interpretiert werden. Die Existenz und die Bedeutung des Manifests bedeutet möglicherweise, dass in Zeiten, in denen keine Einheitlichkeit in den Vorstellungen mehr herrscht, was Kunst ist, eine zusätzliche Erklärung notwendig ist, um das einzelne Kunstwerk antizipieren zu können. Es bleibt natürlich die Frage, inwieweit der zum Kunstwerk gehörende Text in der Tat bloß als eine Erklärung verstanden werden kann, oder ob es sich nicht vielmehr um ein integrales Bestandteil der modernen Kunst handelt, dessen Aufgabe eher darin besteht, dem Rezipienten die zugrundeliegenden Ideen näher zu bringen.

Die Abwesenheit eindeutiger Kriterien dafür, wann Kunst „stattfindet“, bedeutet zugleich, dass die individuelle Perspektive des einzelnen Künstlers in den Vordergrund gerückt wird. Um den eigenen Standpunkt verständlich zu machen, bedarf es jedoch einer Erklärung, die die Form von theoretischen oder kunsthistorischen Reflexionen einnehmen kann. Dies ist möglicherweise

⁶⁸ Dazu s. erneut Godfrey: *Conceptual Art [...]*, ebd.

auch ein plausibler Grund dafür, dass die moderne Kunst und die Avantgarde das Vorhandensein eines kognitiven Kontextes notwendig macht.

Bekanntermaßen haben die unterschiedlichen Strömungen und Bewegungen der Avantgarde eine Ideologie vertreten, die darauf ausgerichtet gewesen ist, der abendländischen Tradition ein Ende zu setzen. Dies ist uns aus der zeitgenössischen kunsthistorischen Forschung⁶⁹ weitgehend bekannt. Das Manifest kann also eben als ein Ausdruck (oder diskursive Formulierung) dieses ästhetischen und sozialen Standpunkts interpretiert werden.

Wichtig ist an erster Stelle die Tatsache, dass die theoretischen Ansichten und Ausführungen, in der Form eines Textes, ein festes Bestandteil der Kunst der Avantgarde sind und dass somit gerade die Vorstellung von einem Kunstwerk fundamental unterminiert wird. Die Kenntnis dieses begrifflichen Hintergrunds wird, wie bereits gesagt, zur notwendigen Bedingung für die adäquate Auseinandersetzung damit. Ich werde im weiteren Verlauf des ersten Kapitels darauf eingehen, was für die analytische Ästhetik aus dem Umstand folgt, dass Danto die Rolle der Theorie in den Fokus der Aufmerksamkeit rückt und seinen ästhetischen Ansatz auf Kunst „überhaupt“ ausdehnt.

Hier möchte ich zunächst festhalten, dass die Existenz und die Bedeutung der Manifeste ebenfalls als ein Argument für den institutionellen Ansatz aus „The Artworld“ verstanden werden kann. Dies ist so, obwohl beispielsweise Warhol aller Wahrscheinlichkeit nach über keine eigene explizit ausformulierte Theorie verfügt hat, die den Schlüssel zur Verständnis von seinen Werken liefern könnte. Daher ist es für mich klar, dass Danto nicht im wörtlichen Sinne eine „Theorie“ hinter der „Brillo-Box“ entdeckt hat. Er hat vielmehr das Prinzip formuliert, welches die Entstehung und die Antizipation Avantgarde und Konzeptkunst bestimmt. Somit ließe sich hier „Theorie“ durch „Diskurs“ ersetzen.

An dieser Stelle kann ebenfalls darüber diskutiert werden, welche Rolle ästhetische Theorien in der Wahrnehmung und der Antizipation vormoderner („traditioneller“) Kunstwerke gespielt haben und aus unserer heutigen retrospektiven Sichtweise spielen. Da diese Frage den Rahmen der Rekonstruktion im ersten Kapitel überschreitet, werde ich mich hier nicht ausführlich mit ihr befassen. Ich bin jedoch der Meinung, dass ein kurzer Blick auf diese Problematik mehr

⁶⁹ s. an erster Stelle Belting, Hans: Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren, Beck, München 1995 aber auch Danto, Artur C.: Das Fortleben der Kunst, Fink 2000

Licht auf einige fundamentale Besonderheiten von Dantos Theorie werfen kann. Mit Rückblick auf die bereits angesprochene „geschulte“ Perspektive auf Kunst ist es sinnvoll, sich die Frage zu stellen, wieso denn die „theoretische“ Auseinandersetzung mit einem Kunstwerk vor der Epoche der Moderne nicht ebenso legitim sein sollte, wie es der Fall beispielsweise bei Warhol ist.

Die gängige Ansicht (der sich ebenfalls Danto anschließt und daraus die Grundlage seiner teleologischen These vom „Ende“ der Kunst schöpft) lautet, dass die abendländische Kunst vor der Moderne „einfach“ gewesen sei und dass sogar der unvorbereitete und unvoreingenommene Rezipient in der Lage gewesen sei, sie zu verstehen. Das letztere kann man noch einen Schritt weiterführen und behaupten, dass aus dieser historischen Perspektive die Kunst vor der Moderne überhaupt nicht dazu gedient hätte, verstanden zu werden, sondern lediglich als eine Quelle der – oben geschilderten – ästhetischen Erfahrung funktioniert haben soll.

Dies führt zu teilweise absurden Theorien, wie z.B. die These Dantos vom „mimetischen“ Charakter der vormodernen abendländischen Kunst⁷⁰. Ich werde an einer späteren Stelle einige allgemeine Bemerkungen zu seiner Version der abendländischen Kunstgeschichte und der These vom „Ende der Kunst“ machen. Ohne hier eine eigene Theorie formulieren zu wollen, möchte ich veranschaulichen, inwieweit diese Auffassung irreführend ist.

Es ist der Fall, dass die Kenntnis eines theoretischen (oder diskursiven) Kontextes offenbar nicht notwendig gewesen ist (und heutzutage ebenso wenig notwendig ist), um vormoderne Kunstwerke antizipieren zu können. Es ist eine andere Frage, ob das Verstehen von Kunst, ob modern oder traditionell (oder als Produkt eines anderen, nicht-abendländischen kulturellen und sozialhistorischen Kontextes) überhaupt möglich ist, ohne eine theoretische / kognitive / diskursive Vorbereitung irgendeiner Form zu haben. Ohne weitere Argumentation kann man behaupten, dass das Verstehen eben das ist, worauf das Interesse an der Auseinandersetzung mit Kunst hinausgeht. Daher scheint es eine logische Verknüpfung zwischen eigentlichem Verstehen und Aneignung von Wissen über Kunst zu geben.

Diese Problematik ist für eine allgemeine Theorie von Bedeutung, die die Art und Weise untersucht, auf die wir Kunstwerke verstehen. Es ist wichtig festzuhalten, dass die „Atmosphäre

⁷⁰ Er bringt sie beispielsweise in „Das Fortleben [...], ebd., S. 55 f. sehr deutlich zum Ausdruck.

einer Theorie“ und die Kenntnis dieser Theorie nicht vorausgesetzt wird, wenn wir beispielsweise ein Gemälde von Rembrandt vor Augen haben. Dies bedeutet jedoch nicht, dass die Möglichkeit der Entwicklung einer solchen Theorie nicht gegeben sei. Genau damit befasst sich die kunsthistorische Forschung. Eine ähnliche Beobachtung könnte auch über die literarischen Werke angestellt werden. Wir lesen Theodor Fontane und Kafka nicht auf die gleiche Art und Weise und haben die Intuition, dass der Ertere auch für Leser zugänglich ist, die „unerfahren“ sind. Interessanterweise ist aus der Perspektive des erfahrenen Lesers ein Text Fontanes nicht „einfacher“, als ein Text von Kafka.

Vormoderne Überzeugungen, Konventionen, Traditionen und Praktiken (wie beispielsweise das Ausstellen von Kunstwerken in Museen, die Auffassung, dass der Betrachter das Kunstwerk auf eine teilnahmslose und passive Weise antizipiert, die Vorstellung, dass das Kunstwerk eines Genies sei) sind durch die Avantgarde entscheidend problematisiert worden. Wie wir bereits wissen, hat Duchamp den hohen sozialen Status von Kunst ironisch in Zweifel gesetzt, indem er Gegenstände aus dem Alltag herausgegriffen und als Kunstwerke präsentiert hat. Dieses Projekt wird ungefähr 50 Jahre danach von Warhol weitergeführt. Ich nenne diese beiden Autoren als Illustration, da ihre Werke als paradigmatische Beispiele für die institutionelle Perspektive in der analytischen Ästhetik dienen. Im bereits zitierten Werk stellt Godfrey eine detaillierte historische Rekonstruktion der Avantgarde und der Konzeptkunst vor, die auch die Namen vieler anderer wichtiger Vertreter enthält. Es handelt sich nicht einfach darum, dass wir eine neue Kunst vor Augen haben. Es ist eine Kunst, die sich von der vorausgehenden abendländischen Tradition auf eine fundamentale Weise unterscheidet. Die Frage ist, ob alles, was vor der Avantgarde die abendländische „art world“ ausgemacht hat, „einfach“ gewesen ist. Ohne es hier bewiesen zu haben, denke ich, dass die Antwort darauf negativ ist.

Für mich ist an dieser Stelle wichtig festzuhalten, dass die institutionelle Herangehensweise an Kunst (die von anderen Autoren, wie beispielsweise George Dickie, Diffey⁷¹ oder D. Matravers⁷² weitergeführt und modifiziert worden ist) die Kunst und zugleich die geisteswissenschaftliche Forschung über Kunst thematisiert. An einer anderen Stelle werde ich auf die Erkenntnisse eingehen, die wir aus einer solchen Umformulierung des Verhältnisses

⁷¹ s. Diffey, T.J.: The Republic of Art, in: British Journal of Aesthetics 19, 1969, pp. 145-156

⁷² Matravers Derek: The Institutional Theory: A Protean Creature, in: British Journal of Aesthetics, Vol. 40, No. 2, April 2000, pp. 242-250

zwischen Kunst, Kunstgeschichte, Kunstkritik und Philosophie gewinnen können. Dies betrachte ich als eine Vervollständigung der ideengeschichtlichen Rekonstruktion der Theorie Dantos. Ich möchte mich hier zunächst darauf beschränken, die Genese der institutionellen Herangehensweise an Kunst in den Kontext der unkonventionellen und revolutionären avantgardistischen Kunstwerke zu situieren. Ich möchte nun detaillierter auf die analytische Problematik über die Definition / Definierbarkeit von „Kunst“ thematisieren. Wie bereits gesagt, gehört „The Artworld“ zu dieser nordamerikanischen philosophischen Tradition.

1.3.5. Die analytische Ästhetik als eigenständige philosophische Tradition und die Definition von „Kunst“

Die analytische Ästhetik möchte ich hier primär mit der Frage nach der Definition / Definierbarkeit von „Kunst“ in Verbindung setzen. L. Åhlberg hat die Auffassung kritisiert, dass diese philosophische Tradition primär auf die Erkenntnis hinauslaufe, dass der Kunstbegriff nicht zu definieren sei⁷³. Die Ansicht dieses Autors lautet, dass einige Vertreter der analytischen Tradition wohl eine Definition von „Kunst“ konstruiert haben, darunter auch Danto (in „[Der] Verklärung des Gewöhnlichen“). Es bleibt Streitbar, ob die Definition von „Kunst“ mit der analytischen Ästhetik als philosophische Tradition identifiziert werden könnte und sollte. Dies ist jedoch einer der wichtigsten Beiträge der analytischen Tradition zu der Kunsttheorie innerhalb der 20. Jahrhunderts. Daher habe ich die institutionelle Herangehensweise an Kunst als einen der wichtigsten Beiträge der analytischen Ästhetik zu der theoretischen Auseinandersetzung mit Kunst betrachtet.

Eins kann festgehalten werden. Diese Problematik hat mit Sicherheit eine zentrale Rolle in der analytischen Ästhetik gespielt und diese philosophische Tradition zumindest während bestimmter Zeitabschnitte dominiert. Eine solche ideengeschichtliche Zusammenfassung kann beispielsweise bei Lamarque⁷⁴ gefunden werden. Ob es eine Definition von „Kunst“ geben kann und wenn ja, wie sie konstruiert werden soll, wird bis heutzutage in der analytischen Ästhetik

⁷³ Åhlberg, Lars-Olof: *Analytic Aesthetics And Anti-Essentialism*, ebd.

⁷⁴ Lamarque, Peter: *Reflections on Current Trends in Aesthetics*, in: *Postgraduate Journal of Aesthetics*, Vol. 1, No. 1, April 2004, pp. 1-9

thematisiert. Dazu kann erneut der bereits zitierte Text von N. Carroll⁷⁵ erwähnt werden, sowie beispielsweise auch N. Zangwill⁷⁶.

Der Letztere hat behauptet, dass eine Definition des Begriffs „Kunst“ nicht notwendig sei. Dies erscheint natürlich plausibel angesichts der Meinung dieses Autors, die lautet, dass die Kunst der Avantgarde ein Grenzfall innerhalb der abendländischen Tradition gewesen sei und dass die eigentliche Auseinandersetzung mit Kunst ihr Objekt in andere Kunstwerke suchen sollte. Dies hat sowohl mit der individuellen Vorliebe zu tun, als auch mit dem Problem des explanatorischen Potentials, den jede ästhetische Theorie anstrebt. Diese Problematik theoretischen Charakters habe ich bereits angesprochen.

Der zitierte Zangwill verzichtet gänzlich darauf, sich mit dem Kunstbegriff und den Bedingungen seiner Anwendung philosophisch auseinanderzusetzen. Stattdessen zieht er die sozialhistorischen Praktiken und Prozesse in Betracht, die wir als „Produktion“ und „Antizipation“ von Kunst bezeichnen. Dies ist entsprechend auf die künstlerische Tradition gemünzt, die vor der Entstehung der Avantgarde existiert hat. Zangwill ist der Ansicht, dass wir eine adäquate philosophische Herangehensweise an Kunst einzig dann konstruieren können, wenn wir den Blick vom Begriff und seiner Bedeutung abwenden und die Ziele und Zwecke thematisieren, die Personen durch die Auseinandersetzung mit Kunst erreichen und verwirklichen wollen.

Zangwill vertritt Positionen, die sich fundamental von Dantos ästhetischer Theorie unterscheiden und ihr gerade entgegenlaufen. Er argumentiert für die Legitimität des perzeptiven („ästhetischen“) Zugangs zu bildender Kunst und ebenfalls dafür, dass wir uns mit Kunstwerken auseinandersetzen, um „ästhetischen Genuss“ zu empfinden. Darauf werde ich jedoch erst im dritten Kapitel meines Textes eingehen. Ich möchte hier lediglich festhalten, dass es heutzutage plausible analytische Ansätze gibt, die die Notwendigkeit einer Definition von „Kunst“ in Zweifel setzten. Dafür wird die Kunst als sozialhistorische Praxis in den Mittelpunkt der philosophischen Reflexion gerückt. Nicht zufällig verteidigen solche Theorien die These von der unbedeutenden kunsthistorischen Rolle der Avantgarde.

⁷⁵ Carroll, Noël: Historical Narratives [...], ebd.

⁷⁶ Zangwill, Nick: Groundrules in the Philosophy of Art, in: Philosophy, Vol. 70, No. 274 (Oct., 1995), pp. 533-574

Ein zeitgenössischer Autor, der die institutionelle Herangehensweise an Kunst thematisiert hat und der ebenfalls eine Definition von „Kunst“ für möglich hält, ist Stephen Davies⁷⁷. Er verwendet Dickies „institutional theory“ als Grundlage für die Konstruktion von seiner eigenen Herangehensweise an Kunst. Davies spricht von „prozeduralen Definitionen“, was ich mit der Rede von einer „institutionellen Herangehensweise an Kunst“ gleichsetze. Interessant ist jedoch dass Dantos Theorie in ihrer späteren Evolution „prozedurale“ Züge annimmt, besonders wenn es um die Vorstellung vom Kunstwerk als eine „Verklärung des Gewöhnlichen“ geht. Dies möchte ich jedoch nur am Rande bemerkt lassen. Offensichtlich schließen sich beide Arten von Definitionen gegenseitig nicht aus. In einem seiner weiteren Texte⁷⁸ spricht Davies davon, dass diese die Unterscheidung zwischen „prozeduraler“ und „funktionaler“ Herangehensweise an Kunst in gewisser Hinsicht überwunden werden könnte. Ich werde in den nächsten zwei Kapiteln meines Textes näher auf dieses Projekt eingehen.

An dieser Stelle ergibt sich eine Frage, die einen aus meiner Sicht fundamentalen Charakter trägt. Wenn wir darauf verzichten, den Begriff „Kunst“ zu definieren, müssen wir doch zwischen einer allgemeinen Theorie („general theory of art“) und einer philosophischen Herangehensweise („basic definition“) unterscheiden. Dies ist die These von D. Matravers⁷⁹. Der Verzicht darauf, eine Definition zu konstruieren, bedeutet demzufolge nicht, dass keine adäquate Art und Weise gefunden werden kann, um die Kunst aus philosophischer Sicht zu thematisieren. Auf die Konstruktion einer Theorie zu verzichten bedeutet jedoch lediglich, dass die Suche nach einer Definition von Kunst aufgegeben wird. Es heißt nicht, dass wir im Kontext der Avantgarde keine sinnvollen Dinge über die Kunst und die Kunstgeschichte sagen können. Dies ist ein etwas abstrakter Punkt, der die Tatsache anschaulich macht, dass die von Morris Weitz ins Leben gerufene Problematik bis heutzutage einen Einfluss auf die analytische Ästhetik ausübt und dass unterschiedliche theoretische Ansätze existieren, die sich damit auseinandersetzen.

Hier habe ich zunächst eine allgemeine Darstellung der Debatte um die Definition / Definierbarkeit von „Kunst“, wie sie im heutigen Stand der analytischen Forschung weitergeführt wird, vorgestellt. Die Kunst als Phänomen wird heutzutage offensichtlich mit

⁷⁷ Davies, Stephen: Definitions of Art [...], ebd.

⁷⁸ Davies, Stephen: Functional and Procedural Definitions of Art, in: Journal of Aesthetic Education, Vol. 24, No. 2 (Summer, 1990), pp. 99-106

⁷⁹ Matravers, Derek: The Institutional Theory [...], ebd., p. 247

Bezug auf den kulturellen und sozialhistorischen Kontext gedacht, in der sie entsteht und antizipiert wird. Daher, unabhängig davon, ob wir aus unserer jetzigen Sicht eine Definition für notwendig halten, oder nicht, lässt sich die Bedeutung von Dantos philosophischer Theorie nicht leugnen. Die philosophische Ästhetik hat sich (mitunter auch mithilfe der institutionellen Perspektive) von der Denkweise entfernt, die sich primär darauf gegründet hat, die Kunst als die Menge aller Kunstwerke zu denken und das einzelne Artefakt isoliert und als Quelle von „ästhetischem Genuss“ zu thematisieren. Auch zeitgenössische Ansätze (wie beispielsweise der von Zangwill, den ich hier skizziert habe), die den „ästhetischen“ Charakter unserer Auseinandersetzung mit Kunst zu „rehabilitieren“ bezwecken, tun dies meiner Meinung nach in Anlehnung an der institutionellen (pragmatistischen) Perspektive, auch wenn dies auf dem ersten Blick nicht offensichtlich ist.

Meine Bemerkungen hier tragen einen sehr schematischen Charakter. Mein Ziel war, einerseits die Genese und andererseits den Einfluss von „The Artworld“ auf die analytische Ästhetik zu thematisieren und ich beanspruche keine Ausführlichkeit. Daher habe ich einen eher allgemeinen Überblick über die heutigen Debatten, die die Definition von „Kunst“ betreffen, an dieser Stelle vorgestellt. Im Folgenden werde ich konkret auf die Besonderheiten von Dantos philosophischer Perspektive eingehen.

1.4. Die institutionelle Herangehensweise an Kunst

Bis zu diesem Zeitpunkt habe ich die ideengeschichtliche Genese von Dantos ästhetischer Theorie thematisiert und sie als eine methodische Überschneidung zwischen analytischer und pragmatistischer Tradition rekonstruiert. Ich habe die Avantgarde und die analytische Debatte über die Möglichkeit und den Sinn einer Definition von „Kunst“ als den Kontext vorgestellt, in den dieser Ansatz zu situieren ist. Ich habe auch Gründe dafür genannt, die Rede von „the art world“ als eine Annäherung an die Perspektive des amerikanischen Pragmatismus zu lesen. Doch mein Vorhaben beschränkt sich nicht einzig auf dieser ideengeschichtlichen Einordnung.

Ich möchte nun ebenfalls auf die Auswirkungen eingehen, die sie auf die spätere analytische Forschung gehabt hat. Dantos ästhetische Ansichten haben die Art und Weise beeinflusst, auf

die wir heutzutage das Verhältnis zwischen philosophischer Theorie, Kunstgeschichte, Kunstkritik und Kunst denken. Ich werde im Folgenden auf diese Problematik eingehen, weil so, wie ich am Anfang dieses Kapitels erwähnt habe, mehr Licht auf den heuristischen Wert von diesem philosophischen Ansatz geworfen werden kann.

Zunächst werde ich auf einige Kritiken und Weiterführungen der „institutional theory“ in der heutigen analytischen Forschung eingehen. An erster Stelle geht es darum, die relevante Rede von „Institutionen“ zu spezifizieren. Der Begriff „Institution“ ist für sich genommen sehr problematisch, wenn wir ihn auf Kunst anwenden und dadurch erklären wollen, was „the art world“ eigentlich bezeichnet. Wie bereits gesagt, stammt dieser Begriff eigentlich aus dem Gebiet der Soziologie. Dies hat Jeffrey Wieand in den Texten, die ich bereits zitiert habe, anschaulich gemacht. Dieser Autor hat sich mit dem Problem auseinandergesetzt, ob der Gebrauch von Begriffen wie „Institution“ und „institutionell“ an sich überhaupt korrekt ist, wenn wir die Prozesse der Produktion und Antizipation von Kunst thematisieren. Diese Kritik ist primär auf G. Dickies „institutional theory“ bezogen. Sie kann jedoch zugleich als eine Spezifizierung der „institutionellen“ Herangehensweise an Kunst und also von Dantos Ansichten gelesen werden. Somit ist meiner Ansicht nach ein Blick auf Wieands Ansatz hilfreich, um zu verstehen, wie sinnvollerweise von „the art world“ gesprochen werden könnte.

Der Punkt ist, dass es nicht klar wird, welche die besagten Institutionen sind, die darüber entscheiden, wann etwas ein Kunstwerk ist. Wie sollen wir sie beschreiben? Wie machen sie sich erkennbar? Handelt es sich um einzelne Personen oder um soziale Organisationen, die darüber entscheiden, wann Kunst stattfindet? An dieser Stelle wäre beispielsweise der Text von J. Young⁸⁰ zu zitieren. Es ist streng genommen absurd, zu behaupten, dass es eine einzige, einheitliche und widerspruchsfreie „art world“ gibt, die aus Personen und Institutionen (im Sinne von interpersonellen Institutionen) besteht, die über jedes einzelne Artefakt individuell entscheiden, ob es ein Kunstwerk ist oder nicht. Eine Bestätigung dafür ist die Tatsache, dass wir uns oft nicht sicher sind, oder geradezu gegensätzliche Positionen darüber vertreten, ob und wann Kunst „stattfindet“ und dies gerade bei Werken, die im allgemeinen Sprachgebrauch doch als legitime Bestandteile ebendieser „art world“ gelten. Um noch einmal daran zu erinnern, diese Problematik ist besonders im Kontext der modernen Kunst und der Avantgarde relevant,

⁸⁰ Young, James. O.: Artworks and art worlds, in: British Journal of Aesthetics, Vol. 35, No. 4, October 1995, pp. 330-337

wenn der Status als Kunst zum konzeptuellen Element des Kunstwerks wird. Auch wenn wir annehmen, dass die Entscheidung, dass Duchamps Werke Kunst sind, ein für allemal und endgültig getroffen worden ist, besteht bis heutzutage das Dilemma, wie die Berechtigung dafür erklärt werden könnte. Hier kann beispielsweise erneut der Text von Richard Sclafani⁸¹ zitiert werden, der aus heutiger Sicht die Relevanz von Avantgarde und Konzeptkunst ablehnt. Die Frage ist natürlich, ob wir mit Begriffen wie „Sinnlosigkeit“ nicht den Sinn der gesamten hier von mir geschilderten Debatte inadäquat wiedergeben. Kurzum, die Entscheidung der so genannten „Institutionen“ hat offenbar keinen eindeutigen Charakter. Dies trägt nicht dazu bei, die Rede von „the art world“ verständlicher zu machen.

Es bestehen aber auch weitere Probleme, mit denen sich Wieand in seinen kritischen Texten auseinandersetzt. Wir können uns beispielsweise kein klares Bild davon machen, wie der Prozess einer „Zuschreibung / Verleihen von Status“ („conferral of status“) verläuft, um ihn beschreiben zu können. Im Fall der Kunst Duchamps kann die institutionelle Theorie (und die institutionelle Herangehensweise im allgemeinen) einwandfrei eingesetzt werden. „Fountain“ ist ein Kunstwerk und gilt als ein solches nicht dank seiner internen Eigenschaften. Bekanntermaßen unterscheidet sich dieses Artefakt nicht von optisch identischen Gegenständen, die jedoch in einem anderen sozialen Kontext funktionieren. Warum ist jedoch dieses Kunstwerk gerade zu diesem bestimmten historischen Zeitpunkt (im Jahr 1917) entstanden? Wieso ist dies nicht früher möglich gewesen, zumal das „Verleihen von Status“ einzig von einer Entscheidung (von einem Konsensus) in „the art world“ abhängt? Diese Entscheidung, auch wenn die Art und Weise, auf die sie zustande kommt, unklar ist, scheint keinen arbiträren Charakter zu tragen. Danto kommt immer wieder auf diesen Punkt zurück. Und wenn Duchamp einfach die bestehenden ästhetischen Vorstellungen seiner Zeit ironisch kommentieren wollte, warum hat er gerade diese Form ausgewählt und sie nicht beispielsweise in Form eines Textes zum Ausdruck gebracht? Die Möglichkeit der Niederschrift eines Manifestes ist, wie bereits gesagt, als legitimes Bestandteil der modernen Kunst und ja vor allem der Avantgarde anerkannt. Ich halte Wieand für einen sehr wichtigen Autor, weil er anschaulich macht, dass die Rede von „the art world“ und von „sozialen Institutionen“ weiter konkretisiert werden muss, wenn wir verstehen wollen, ob und wie eine adäquate „institutionelle Herangehensweise“ an Kunst konstruiert werden könnte. Seinem Ansatz ist ebenfalls zu entnehmen, dass die Rede von

⁸¹ Sclafani, Richard: What Kind of Nonsense Is This, ebd.

„Institutionen“ alles andere, nur nicht unproblematisch ist, gegeben der Geschichte der nordamerikanischen kunstphilosophischen Tradition.

In der späteren analytischen Forschung wurde jedoch ein Weg gefunden, um die institutionelle (pragmatistische) Perspektive erneut stark zu machen. Es existieren unterschiedliche Versuche, eine plausible Version der „institutional theory“ (verstanden primär als eine „institutionelle Herangehensweise“ im Sinne von Danto aus „The Artworld“ und dem späten Dickie) zu konstruieren. Diese Strategie besteht darin, zunächst davon abzusehen, dass diese philosophische Perspektive aus dem Zusammenstoß mit der Avantgarde entstanden ist. Es wird die Möglichkeit untersucht, sie auf Kunst „überhaupt“ (auf Kunstwerke unterschiedlicher und entsprechend beliebiger sozialhistorischer und kultureller Kontexte) anzuwenden. Die institutionelle Herangehensweise wird darauf geprüft, ob sie die Kunst als Phänomen begrifflich erfassen kann. Ich denke, dass hier der Schlüssel für das Verstehen von Dantos Text liegt. Mein Ziel hier besteht darin, die Rede von „the art world“ zu rekonstruieren und zu zeigen, in welchem Sinne von einer institutionellen (pragmatistischen) ästhetischen Perspektive sinnvoll gesprochen werden kann.

Derek Matravers⁸² ist der Autor, der sich mit dieser Problematik befasst hat und Argumente für die institutionelle Herangehensweise an Kunst vorgestellt hat. Obwohl sein Ansatz sich vor allem auf Dickie und seine Theorie bezieht, bin ich der Ansicht, dass seine Erkenntnisse mehr Licht auch auf Dantos philosophische Ansichten über Kunst werfen können. Matravers behauptet, dass die Aufgabe der so formulierten institutionellen Herangehensweise eigentlich darin besteht, eine „basic definition“ von „Kunst“ zu konstruieren, die sich eben auf der Konzeption von „the art world“ gründen würde.

Ich möchte veranschaulichen, dass die „institutionelle Herangehensweise“ an Kunst in der zeitgenössischen Forschung als eine gedacht wird, die das Potential besitzt, die philosophische Ästhetik als Disziplin auf eine innovative Weise theoretisch zu fundieren. Im besagten Text thematisiert Matravers die pragmatistische Konzeption, dass es zu jedem sozialhistorisch bestimmten Zeitpunkt oder Zeitabschnitt bestimmte Gründe dafür gibt (oder gegeben hat, wenn wir dir Kunst und die „art world“ vergangener Zeitalter thematisieren), einen ein gegebenes Artefakt als Kunstwerk zu denken. Die Kenntnis davon kann per Definition nicht subjektiv und

⁸² Matravers, Derek: The Institutional Theory : A Protean [...], ebd.

unmittelbar sein. Sie kann gelehrt und gelernt werden und ist zwischen Personen übertragbar, beispielsweise in der Form von kunsthistorischen oder kunstkritischen Texten. Kurzum, wir benötigen keine subjektiven Empfindungen und Erlebnisse, sondern intersubjektiv verfügbares Wissen, um in der Lage zu sein, Kunstwerke zu identifizieren und adäquat, gegeben der Situation in der abendländischen „art world“ nach der Entstehung der Avantgarde, zu verstehen. Die Antizipation von Kunst ist somit nie spontan und subjektiv gewesen. Ich denke, dass der Text von Matravers in Verbindung mit Heinrich Wölfflins berühmter Aussage über das Vorhandensein von Gesetzmäßigkeiten in der Kunstgeschichte gebracht werden kann, die ich bereits zitiert habe. In diesem Sinne spreche ich von einer „Verknüpfung“ zwischen pragmatistischer und kognitiver Herangehensweise an Kunst bei der „institutionellen“ Herangehensweise an Kunst, deren Urheber Danto ist. So ist auch eine Rekonstruktion von seiner Theorie im Kontext des amerikanischen Pragmatismus möglich. Der Kontext ist notwendig als Faktor, weil wir primär daran interessiert sind, die Bedeutung des jeweiligen Kunstwerks zu erkennen.

Aus diesem Grund denke ich, dass die institutionelle (und eben pragmatistische) Herangehensweise an Kunst einen weitaus fundamentaleren Charakter als die Vorstellung trägt, dass es Personen und Institutionen gäbe, die gemäß nicht gänzlich transparenter Regeln darüber entscheiden, was Kunst ist. Die Rede von „Institutionen“ ist also alles andere, doch nicht wörtlich zu verstehen. Dantos Konzeption vom Vorhandensein einer „art world“, deren Existenz die Produktion und die Antizipation von Kunstwerken bedingt, gründet sich auf der Erkenntnis, dass wir nicht von „Kunst“ sprechen können, ohne zugleich die Gründe zu thematisieren, die zu einem gegebenen Zeitpunkt ein Artefakt zum Kunstwerk machen. Somit ist die vormoderne, in Dantos Augen „traditionelle“ ästhetische Denkweise überwunden. Der Pathos der Erneuerung der ästhetischen Theorie, die mit den fundamentalen Veränderungen in der Kunst einhergehen soll, werde ich im zweiten Kapitel des Textes thematisieren. Die Rede von „Kunst“ basiert auf der Kenntnis der Bedingungen, unter denen zu jedem beliebigen Zeitpunkt ein Artefakt als Kunstwerk gilt oder gegolten hat. Ich lese Matravers' Text als eine Weiterführung der Konzeption von „the art world“.

Dieser Autor spricht explizit von der Kunst als von einer „Praxis“⁸³ und auch davon, dass die

⁸³ Ebd., p. 250

institutionelle Denkweise voraussetzt, dass wir uns ebenfalls im Klaren darüber sein sollten, welche Gründe die Existenz dieser Praxis ermöglichen und rechtfertigen. Dieser Punkt trägt einen abstrakteren, wenn auch aus meiner Sicht für die hier diskutierten Fragen sehr wichtigen, philosophischen Charakter und ich werde auf ihn hier zunächst lediglich schematisch eingehen. Auch andere Vertreter der analytischen Ästhetik haben die Erkenntnis festgehalten, dass wenn wir die Kunst nicht als die Menge aller Kunstwerke, sondern als eine sozialhistorisch definierte Praxis denken, wir ebenfalls die Gründe für ihr Vorhandensein thematisieren sollten. Hier denke ich beispielsweise an Richard Eldridge⁸⁴, der sich mit dem philosophischen Potential einer „wittgensteinschen“ Ästhetik auseinandergesetzt hat.

In meinen Augen illustriert dies die Essenz der institutionellen (pragmatistischen) Perspektive in der analytischen Ästhetik. Ich beabsichtige an dieser Stelle nicht, theoretische Bemerkungen allgemeinen Charakters zu machen, denn mein Ziel besteht nach wie vor darin, Dantos Theorie ideengeschichtlich zu rekonstruieren und ihre konzeptuelle Genese zu veranschaulichen. Ich möchte lediglich demonstrieren, dass der Ansatz aus „The Artworld“ einen fundamentalen Einfluss auf unser zeitgenössisches Verständnis von Kunst und von der Rolle der ästhetischen Theorie gehabt hat. Dies behaupte ich unabhängig von der Tatsache, dass es in der zeitgenössischen analytischen Ästhetik viele unterschiedlichen theoretischen Ansätze gibt, die der „institutionellen Perspektive“ zuwiderlaufen. Wie ich im Laufe dieses Kapitels bereits gesagt habe, kommt es für mich darauf an, nicht nur die Genese von Dantos Theorie zu rekonstruieren, sondern ebenfalls auf ihren explanatorischen und heuristischen Gehalt einzugehen. In meinen Augen gehört dieser Schritt notwendigerweise zu jedem ideengeschichtlichen Ansatz, der die Entstehung von philosophischen Theorien thematisiert.

In meinen Augen ist Matravers' Behauptung entscheidend, dass die institutionelle Perspektive auf Kunstwerke aller kultureller und sozialhistorischer Kontexte anzuwenden ist und sich nicht einzig auf die Avantgarde beschränken muss⁸⁵. Gerade hier ist der Übergang zwischen partikular und universell anzusiedeln. Diese philosophische Denkweise ist, so der Autor, schon immer adäquat gewesen, ungeachtet der Tatsache, dass es zu früheren Zeitpunkten andere Theorien gegeben hat, die die Kunst auf eine fundamental unterschiedliche Art und Weise

⁸⁴ Eldridge, Richard: Problems and Prospects of Wittgensteinian Aesthetics, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 45, No. 3 (Spring, 1987), pp. 251-261, p. 257

⁸⁵ Ebd., p. 246

thematisiert haben⁸⁶. Solche Ansätze sind damals vielleicht plausibel gewesen, während dies heute – angesichts der Avantgarde und der zeitgenössischen Kunst, die unsere Vorstellungen auf eine radikale Weise problematisiert haben – nicht mehr der Fall ist.

Dies wird nicht nur am Beispiel Duchamps und Warhols klar. Das Wissen, was wir heutzutage über die Kunst vergangener Epochen oder anderer Kulturen haben, ist möglicherweise präziser dank der genaueren Kenntnis des sozialhistorischen Kontextes, in dem sie entstanden ist. Kurzum, heutzutage verfügen wir über mehr Informationen und über unterschiedliche verlässliche Methoden, um „the art world“ anderer Zeiten oder Gesellschaften zu rekonstruieren. Dies ist eine Behauptung, die ich hier durch keine Argumentation bekräftigen kann, vor allem weil sie nicht die Ästhetik, sondern die Kunstgeschichte betrifft. Ich denke, dass vor diesem Hintergrund veranschaulicht werden kann, in welchem Sinne die institutionelle Perspektive als eine methodologische Fundierung der geisteswissenschaftlichen Forschung über Kunst betrachtet werden kann.

An dieser Stelle möchte ich betonen, dass ich nicht die Ästhetik im Allgemeinen, sondern nach wie vor Danto thematisieren möchte. Die Rekonstruktion seines Ansatzes als eine Schnittstelle zwischen analytischer und pragmatistischer Philosophie kann lediglich mehr Licht darauf werfen, wie die philosophische Forschung über Kunst funktioniert und wie sie vielleicht auch *relevanter weise* funktionieren könnte, gegeben unseres zeitgenössischen Wissensstandes über Kunst. Ich denke an die Erkenntnisse von Kristeller und Belting (s.o.), dass die Ästhetik und die Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplinen das Produkt eines bestimmten sozialhistorischen und kulturellen Kontextes sind, der heute nicht mehr in der gleichen Form besteht. Daher trägt die Behauptung von Matravers, dass die institutionelle Herangehensweise an Kunst *post factum* auf die Kunstwerke vergangener Epochen angewendet werden kann, einen in meinen Augen fundamentalen Charakter. Heutzutage wissen wir, dass es möglicherweise korrekt wäre, von Kunst „vor der Kunst“, sowie von Kunst „nach der Kunst“ zu sprechen⁸⁷. Doch unsere Herangehensweise an Kunstwerke bleibt rational.

Dies ist die Erkenntnis, die ich aus der Ausführung der letzten Absätze festhalten möchte. Ich bin auf die spätere analytische Auseinandersetzung mit der Theorie von Danto eingegangen, um

⁸⁶ Ebd., p. 248 f.

⁸⁷ s. beispielsweise Belting, Hans: Das Ende der Kunstgeschichte, ebd., S. 29-30

sie mit Hinblick auf ihrem explanatorischen und heuristischen Potential zu rekonstruieren. Ich hoffe, es plausibel gemacht zu haben, dass dieser philosophische Ansatz eine Herangehensweise an Kunst ist, die in der Anlehnung an die pragmatistische Philosophie und als eine innovative und produktive Herangehensweise an die Avantgarde und an Kunst „überhaupt“ gelesen werden kann.

Es gibt aber auch einen weiteren Punkt, der als Veranschaulichung der methodologischen Auswirkungen von Dantos Ansatz dienen kann. Es handelt sich um die Annäherung, die zwischen Philosophie, Kunstgeschichte und Kunstkritik stattfindet. Ich habe bereits davon gesprochen, dass die Rede von der „Atmosphäre einer philosophischen Theorie“ sich der Perspektive von Personen annähert, deren Auseinandersetzung mit Kunst die Form einer Praxis hat. Ich bin der Ansicht, dass dies den philosophischen Standpunkt Dantos sehr attraktiv macht. Seine Theorie gründet sich auf der Art und Weise, auf die wir uns als „interessierte“ Leser / Betrachter / Rezipienten mit Kunst auseinandersetzen, und verliert sich nicht in allgemeine und abstrakte Reflexionen.

Im Folgenden möchte ich schematisch auf unterschiedliche Ansätze aus der analytischen Tradition nach Danto eingehen, die meiner Ansicht nach von seiner Theorie beeinflusst worden sind. Ich werde mich mit den einzelnen Autoren und Texte nicht ausführlich befassen, sondern möchte sie als Bestandteile des ideengeschichtlichen Kontextes vorstellen, in den die Konzeption von „the art world“ situiert werden könnte. Ich möchte dadurch den Einfluss der Theorie von Danto illustrieren und zugleich einen Überblick über bestimmte analytische Weiterführungen thematisieren. Die Kenntnis davon ermöglicht es, zu verstehen, auf welche Weise die institutionelle (pragmatistische) Perspektive in der heutigen ästhetischen Forschung eingesetzt werden könnte.

1.4.1. Spätere analytische Ansätze, die in Anlehnung an „The art world“ entstanden sind

In der heutigen analytischen Forschung wird unter anderem nach wie vor über die adäquate Herangehensweise an Kunst debattiert. Die Diskussion, ob eine Definition von „Kunst“ notwendig ist oder nicht, habe ich im bisherigen Verlauf meines Textes thematisiert. Andere, spätere analytische Theorien wie beispielsweise der „cluster account of art“ von B. Gaut⁸⁸

⁸⁸ Gaut, Berys: Art as a Cluster Concept, in: Carroll, Noël (Ed.): Theories of Art Today, The University of Wisconsin Press 2000, pp. 25-45, sowie Ders.: The Cluster Account of Art Defended, in: British Journal of

gründen sich auf einer alternativen Herangehensweise an Kunst. Gauts Theorie ist wiederum von anderen Vertretern der analytischen Ästhetik kritisch in Betracht gezogen worden⁸⁹. Die philosophische Diskussion dreht sich darum, ob dieser „account“ eine Definition von Kunst ist (im oben betrachteten Sinne), oder nicht. Es wird debattiert, ob er einer Definition von „Kunst“ vorzuziehen ist oder eher als eine Alternative dazu verwendet werden könnte. Wie wir wissen, ist dies eine Frage, die schon lange im Fokus der analytischen Ästhetik steht.

Ich bin der Ansicht, dass der „cluster account“ als eine Alternative zu den unterschiedlichen Versuchen entstanden ist, „Kunst“ zu definieren. Gaut spricht von einer Reihe von Bedingungen / Kriterien (die genaue Anzahl davon variiert in den unterschiedlichen Texten dieses Autors), von denen mindestens einige notwendigerweise erfüllt werden sollten, damit von „Kunst“ gesprochen werden kann. Interessant ist hier die Frage, ob Gaut eine Philosophie der Kunst (eine ästhetische Theorie) konstruiert, oder ob er vielmehr eine Methode der Identifizierung von Kunstwerken entwickelt hat. Ich bin bereits auf den Punkt eingegangen, dass im Kontext der modernen und der zeitgenössischen „art world“ der Rezipient von Kunst primär eine Orientierung, weniger eine Theorie im „traditionellen“ Sinne des Wortes, benötigt, um Kunstwerke von „gewöhnlichen Dingen“ unterscheiden zu können. In dieser Hinsicht ist Gauts Ansatz möglicherweise sehr hilfreich, auch wenn es sich bei einem näheren Blick herausstellt, dass er die Avantgarde als einen „Grenzfall“ in der abendländischen Kunst denkt⁹⁰.

Es können interessante Parallelen zwischen diesem Autor und Noël Carroll⁹¹ entdeckt werden. Der Letztere spricht von „(kunst-)historischen Narrativen“, die er anstatt einer Definition von Kunst als Mittel zur Orientierung und Identifikation von Kunstwerken einsetzen möchte. Sein Ziel ist, eine Definition des Kunstbegriffs zu vermeiden, was sinnvoll erscheint, gerade im Kontext der oben geschilderten Problematik. Carroll spricht explizit darüber, dass die gesamte analytische Debatte über die Definition von „Kunst“ überflüssig gewesen sei, zum einen weil die Kunst der Avantgarde sich „per Definition“ einer Definition permanent entzogen hat und zweitens, weil wir primär daran interessiert sein sollten, zu wissen wann Kunst ist, anstatt

Aesthetics, Vol. 45, No. 3, July 2005, pp. 273-288

⁸⁹ Adajian, Thomas: On the Cluster Account of Art, in: British Journal of Aesthetics, Vol. 43, No. 4, October 2003, pp. 379-385, sowie Davies, Stephen: The Cluster Theory of Art, in: British Journal of Aesthetics, Vol. 44, No. 3, July 2004, pp. 297-300

⁹⁰ s. Gaut, Berys: The Cluster Account of Art Defended, ebd., p. 278

⁹¹ Carroll, Noël: Historical Narratives and [...], ebd.; an dieser Stelle möchte ich aber auch seinen früheren Text „Art and Interaction“, ebd. nennen. Bereits dort stellt er eine philosophische Betrachtungsweise von Kunst, die sehr stark in Anlehnung an „The Artworld“ gelesen werden könnte.

erklären zu wollen, was Kunst ist. Die Frage nach dem „wann“ erhält offenbar besonders im Kontext der Moderne eine entscheidende Bedeutung. Die Konzeption eines „historischen Narratives“ ist meiner Ansicht nach von Dantos „The Artworld“ beeinflusst. Diese Behauptung kann ich hier jedoch nicht argumentativ bekräftigen.

Jerrold Levinson⁹² konstruiert eine ähnliche Herangehensweise an Kunst, die er ebenfalls „historisch“ nennt. Sein Ansatz unterscheidet sich jedoch von Carrolls Idee, dass das historische Narrativ lediglich als ein „Werkzeug“ zur Identifizierung von Artefakten als Kunstwerke dienen soll. Levinson spricht explizit von einer „Definition“, die sich auf dem historischen Charakter von Kunst und von Kunstwerken gründet. Der Kern seiner Theorie ist die Erkenntnis, dass ein Kunstwerk nicht unabhängig vom Kontext anderer Kunstwerke gedacht werden kann, die seiner Entstehung historisch vorausgehen. Wir können erst dann verstehen, was ein Kunstwerk ist, wenn wir diesen historischen Kontext berücksichtigen.

Der gemeinsame Punkt zwischen Levinson und Carroll ist die Erkenntnis, dass die Geschichte der Kunst, die der Entstehung jedes einzelnen Kunstwerks vorausgeht und sie zugleich bedingt, als eine Art „art world“ zu verstehen ist, d.h. als Kontext, in den die Existenz und die Rezeption von Kunst situiert werden sollte. Die legitime Form der Auseinandersetzung mit Kunst ist demzufolge die Identifikation und die Interpretation von Kunstwerken bezüglich dieses Kontextes. Erinnern wir uns an Danto, der den visuell-unmittelbaren Zugang zu Kunst für irrelevant erklärt und davon spricht, dass die Antizipation von Kunst immer durch die Kenntnis eines theoretischen Kontextes vermittelt wird. So gesehen betrachte ich Carroll und Levinson als prominente Vertreter der analytischen Tradition, die von „The Artworld“ beeinflusst worden sind. Dies wird in den zitierten Texten nicht explizit erwähnt und trotzdem denke ich, dass eine solche Lesart verteidigt werden könnte, auch wenn nicht an dieser Stelle.

Hier bin ich nicht in der Lage, ausführlich dafür zu argumentieren, dass die hier geschilderte „historische“ Herangehensweise in der analytischen Ästhetik direkt von Danto beeinflusst worden ist. Dennoch hoffe ich gezeigt zu haben, dass die institutionelle (pragmatistische) Perspektive ein philosophisches Potential besitzt, welches in späteren analytischen Ansätzen

⁹² Levinson, Jerrold: Defining Art Historically, in : British Journal of Aesthetics 19 (3), 1979, pp. 21-33, Refining Art Historically, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 47. No. 1 (Winter, 1989), pp. 21-33, A Refiner's Fire: Reply to Sartwell and Kolak, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 48, No. 3 (Summer, 1990), pp. 231-235, Extending Art Historically, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 51, No. 3, Philosophy and the Histories of the Arts (Summer, 1993), pp. 411-423

vorhanden ist, die sich inhaltlich nicht mit Dantos Ästhetik decken. Ich habe bereits erwähnt, dass Danto seine spätere Definition von „Kunst“, sowie seine teleologische These vom „Ende der Kunst“ auf der Ablehnung des visuellen Zugangs zu Kunstwerken gründet. Carroll und Levinson haben ihre Ansichten in eine andere Richtung entwickelt, die ebenfalls zu interessanten Ergebnissen geführt hat, welche möglicherweise enger mit der ursprünglichen Perspektive aus „The Artworld“ zusammenhängen. Wichtig ist, dass Dantos Ansatz auf unterschiedliche Weisen eingesetzt werden kann, um aus heutiger Sicht eine sinnvolle Art der philosophischen Auseinandersetzung mit Kunst zu konstruieren.

An dieser Stelle wäre es interessant, das Verhältnis zwischen Historismus und Institutionalismus als philosophische Perspektiven auf die Kunst zu thematisieren, auch wenn diese Problematik einen abstrakten Charakter trägt und den Rahmen der ideengeschichtlichen Rekonstruktion von Dantos Theorie überschreitet. Der Punkt ist, dass der historische Charakter der Kunst als eine Praxis (oder als eine Ansammlung von Praktiken, die in jeweils unterschiedlichen kulturellen Kontexten eingebettet sind) die Kontextbetrachtung von Artefakten als *die* legitime Art der Auseinandersetzung mit Kunstwerken etabliert. Die Rede davon, dass es Gründe gibt, damit ein gegebenes Artefakt als Kunstwerk gilt, hängt mit der Erkenntnis zusammen, dass diese Gründe einem historischen Wandel unterliegen und nicht invariant sind. Beispielsweise D. Matravers thematisiert dies in dem bereits zitierten Text⁹³. Kurzum, die pragmatistische Ästhetik Dantos (und der anderen hier kurz vorgestellten Autoren) ist sehr eng mit der Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin verknüpft. Hier möchte ich noch einmal daran erinnern, dass die Theorie aus „The Artworld“ als eine methodische Begründung der Kunstgeschichte und Kunstkritik gelesen werden kann.

Diese Bemerkungen tragen einen zu allgemeinen theoretischen Charakter, um hier ausführlich weitergeführt werden zu können. Ich möchte lediglich auf die Verknüpfung hinweisen, die die historische und die institutionelle Herangehensweise an Kunst miteinander verbindet. Diese detailliert zu untersuchen, könnte die Aufgabe eines anderen Textes werden. Ich hoffe, den Einfluss von Dantos Theorie auf die heutige Art und Weise, auf die wir die Kunst und die Philosophie der Kunst denken, veranschaulicht zu haben. In meinen Augen kann das philosophische Potential dieses ästhetischen Ansatzes dadurch illustriert werden.

⁹³ Ebd., p. 245 f.

1.4.2. „Institutionelle“ Ansätze in der analytischen Ästhetik: Zusammenfassung

Die institutionelle Herangehensweise an Kunst in der analytischen Ästhetik hat die Ansichten von Autoren wie Dickie, Carroll, Levinson, Stephen Davies, Matravers, sowie ebenfalls von Richard Wollheim⁹⁴ beeinflusst. Es ist natürlich nicht der Fall, dass die philosophischen Ansichten dieser unterschiedlichen Vertreter der analytischen Tradition deckungsgleich sind. Vielmehr ist es so, dass die institutionelle Perspektive die Art und Weise beeinflusst hat, auf die wir die Kunst denken. Es ist nicht mehr adäquat, von einem „Kunstwerk“ zu sprechen, ohne zugleich anzuerkennen, dass es bestimmte Gründe gibt, die das gegebene Artefakt zu einem gegebenen Zeitpunkt zum Kunstwerk machen. So lässt sich diese Denkweise zusammenfassen. Vor diesem Hintergrund unterscheiden sich die Meinungen darüber, ob die Auseinandersetzung mit Kunst unser kognitives Vermögen fördert oder uns emotionale Erlebnisse bereitet.

Dies ist der ideengeschichtliche Hintergrund, vor dem ich die Theorie von Danto als eine Schnittstelle zwischen Analytik und Pragmatik vorgestellt habe. In der heutigen analytischen Forschung wird die Rolle eines diskursiven (theoretischen, historischen) Kontextes für die Entstehung und die Antizipation von Kunst anerkannt. Dies ist der Fall, auch wenn, wie wir gesehen haben, heutzutage nach wie vor darüber debattiert wird, ob eine Definition von „Kunst“ notwendig ist und wie der adäquate Zugang zu Kunstwerken beschrieben werden sollte.

Hier möchte ich ebenfalls einen Text von C. Elgin und N. Goodman⁹⁵ zitieren. Die Ansichten, die dort zum Ausdruck gebracht worden sind, illustrieren aus meiner Sicht den Einfluss, den die institutionelle Herangehensweise an Kunst auf die spätere analytische Forschung gehabt hat. Die Kunst wird als eine soziale und kulturelle Praxis verstanden, deren Regeln übertragen, unterrichtet bzw. erlernt werden können. Die Gegenüberstellung zwischen wissenschaftlicher Rationalität und künstlerischer Unmittelbarkeit und Subjektivität wird innerhalb dieser philosophischen Perspektive unterminiert und sogar aufgehoben. Die Auseinandersetzung mit Kunst und Kunstwerken ist ein Vorgang, der einen streng kognitiven und somit rationalen

⁹⁴ s. Wollheim, Richard: Art, Interpretation, and the Creative Process, in: *New Literary History*, Vol. 15, No. 2, *Interrelation of Interpretation and Creation* (Winter, 1984), pp. 241-253, sowie Ders.: *The Core of Aesthetics*, in: *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 25, No. 1, *Special Issue: More Ways of Worldmaking* (Spring, 1991), pp. 37-45

⁹⁵ Elgin, Catherine Z. and Nelson Goodman: *Changing the Subject*, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 46, *Analytic Aesthetics* (1987), pp. 219-223

Charakter trägt. Nelson Goodman spricht daher von einer Annäherung zwischen Kunst und Wissenschaft.

Eine detaillierte Übersicht über die ästhetischen Ansichten dieses prominenten Autors bieten Giovanelli⁹⁶ und Shusterman⁹⁷. Der zitierte Text von Elgin und Goodman veranschaulicht, meiner Ansicht nach, dass die Rede von einer „pragmatistischen Kontextbetrachtung“ von Kunstwerken nur dann relevant ist, wenn wir die Unterscheidung zwischen kognitiver (objektiver) und nicht-diskursiver (subjektiver) Herangehensweise an Kunst treffen. Wir können nur mit Hinblick auf dieser Unterscheidung sinnvoll von einer Überschneidung zwischen analytischer und pragmatistischer Philosophie sprechen.

1.4.3. Essenzialismus und Historismus bei Danto

Im Folgenden werde ich auf einen anderen Aspekt von Dantos Theorie eingehen, den ich als Bestandteil des ideengeschichtlichen Hintergrunds für die Rekonstruktion seiner Theorie vorstellen möchte. Es handelt sich um seine teleologische These vom „Ende“ der Kunst. Wie seine Definition von „Kunst“, nimmt dieser Aspekt von Dantos Ansichten nicht den zentralen Platz innerhalb dieses Kapitels meiner Arbeit ein. Ich möchte ihn jedoch kurz anreißen, weil er die Entwicklung der „institutionellen“ Betrachtungsweise in der Zeit nach „The Artworld“ illustriert.

Danto hat eine eigene Version von der Geschichte der abendländischen Kunst konstruiert, die die historischen Gründe für die Entstehung der Avantgarde und die Spezifika dieser Kunst erklären soll⁹⁸. In seinen Augen hat sich die vormoderne Kunst sich durch Einfachheit und Unmittelbarkeit ausgezeichnet. Diese Ansicht macht die modernen Vorstellungen über die historische Entwicklung der abendländischen Kunst aus. Die Produktion und die Antizipation von Kunstwerken vor der Moderne habe nicht den „schwierigen“ Charakter der Auseinandersetzung mit der Avantgarde gehabt. So lautet die These Dantos⁹⁹. Wie wir bereits in

⁹⁶ Giovanelli, Alessandro: Goodman's Aesthetics, in: Stanford Encyclopedia of Philosophy, URL: <http://plato.stanford.edu/entries/goodman-aesthetics/#BioSke>, Stand: 12.03.2008

⁹⁷ Shusterman, Richard: Review: Saving Art from Aesthetics, ebd.

⁹⁸ Danto, Arthur C.: Kunst nach dem Ende der Kunst, Fink, München 1996, sowie Ders.: Das Fortleben der Kunst, ebd.

⁹⁹ In „The Institutional Theory: A Protean [...]“, ebd., p. 248, Fussn. 23 kritisiert Derek Matravers Danto für diese Auffassung. In den Augen des Ersteren ist es eine „[...] great curiosity in the thinking about art in the twentieth century [...]“, dass die abendländische Kunst vor der Moderne als eine unmittelbare und mimetische Widerspiegelung der „Realität“ gedacht wurde und immer noch wird.

„The Artworld“ erfahren, zeichnet sich die Avantgarde durch ihre Verbindung zur philosophischen Theorie aus, was sie zu einer besonderen Kunst macht. In Dantos Augen habe die „Aufgabe“ der vormoderner Kunst darin bestanden, die sichtbare „Realität“ möglichst originalgetreu abzubilden.

Ohne an dieser Stelle allgemeine kunsthistorische Behauptungen machen zu wollen, möchte ich die Meinung stark machen, dass diese Auffassung schlichtweg falsch ist. Ich werde meine These hier nicht in Ausführlichkeit thematisieren und beweisen können. Ich möchte die Verknüpfung veranschaulichen, die zwischen der Auffassung vom „unmittelbaren“ Charakter vormoderner Kunst und der These, dass diese Kunstwerke nach einem „mimetischen Prinzip“ entstanden seien, besteht. Eine solche „Aufgabe“ hat es in der abendländischen Kunst vermutlich niemals gegeben. Woher stammt also die Auffassung, dass die abendländische Kunst vor der Moderne dafür da gewesen ist, die Wirklichkeit abzubilden?

Danto sucht nach einem Weg, seine innovative Behauptung, dass der Zugang zu Kunst kognitiv und nicht visuell ist, argumentativ zu bekräftigen. Seine Herangehensweise trifft problemlos auf die Kunst der Avantgarde, jedoch nicht auf vormoderne Kunst, die nicht vollständig und unproblematisch „intellektuell“, „konzeptuell“ und „anti-visuell“ genannt werden kann. Daher lautet seine These, dass die Avantgarde die „naive“ vormoderne Kunst durch ihren selbstreflexiven und anti-visuellen Charakter historisch abgelöst hätte. In diesem Sinne besteht eine tiefgehende Verknüpfung zwischen institutionellem und historischem Ansatz. Diese wird natürlich erst aus der Lektüre von Dantos späteren Texten ersichtlich. Ich befasse mich hier mit seinem Institutionalismus und nicht mit dem historischen Ansatz, der letztendlich in eine Teleologie mündet. Mein Ziel ist lediglich zu veranschaulichen, dass die institutionelle (pragmatistische) Perspektive aus „The Artworld“ sowohl mit einer kognitiven, als auch mit einer historischen Herangehensweise an Kunst verbunden ist.

Obwohl die Gegenthese, dass vormoderne bildende Kunst nicht „mimetisch“ gewesen ist, nicht einfach zu beweisen ist (jedenfalls bin ich an dieser Stelle nicht in der Lage, sie zu beweisen), hört es sich höchst unplausibel an, dass die Kunst vor der Moderne (vor der Avantgarde) eine direkte, unmittelbare und naive Nachahmung der „Wirklichkeit“ gewesen sei. Danto widerspricht seiner institutionellen Perspektive, indem er von einer „Aufgabe“ der vormodernen Kunst spricht. Wir haben eine allgemeine und pauschale Zuschreibung vor Augen, die sich ja

nicht auf einer Analyse der vormodernen „art world“ gründet. Dies ist hier natürlich nicht wörtlich zu verstehen, weil es eben nicht nur eine solche vormoderne „art world“ gegeben hat, sondern mehrere, die einer historischen Entwicklung ausgesetzt worden sind und miteinander interferiert haben. Es ist fraglich, wieso die „Aufgabe“ der Kunst vor der modernen Epoche (falls es eine einzige solche gegeben hat, was ich stark bezweifle) heutzutage nicht mehr aktuell sein sollte. Ich denke, dass hier das Potential für eine kritische Auseinandersetzung mit Dantos Theorie zu suchen ist.

Wie wir gesehen haben, bringt die institutionelle Perspektive die Erkenntnis mit sich, dass wenn wir die Kunst als eine Praxis denken, wir auch erklären müssten, welche die Gründe für die Existenz dieser Praxis sind und welches Interesse wir haben, uns mit ihr auseinanderzusetzen. Danto nennt keine Argumente dafür, dass vor der Entstehung der Photographie die Malerei dazu existiert hat, um die Wirklichkeit abzubilden. Die Tatsache, dass es vor dem zwanzigsten Jahrhundert keine abstrakten Gemälde gegeben hat ist in meinen Augen kein Argument dafür, die vormoderne abendländische Malerei als Mimesis zu denken. Genauso könnte behauptet werden, dass die Literatur vor der Moderne (vor Kafka, Joyce etc.) einzig den Zweck erfüllen musste, einfache, interessante und für jedermann verständliche Geschichten zu erzählen, die keine Ideen oder Konzeptionen abstrakteren Charakters zum Ausdruck gebracht haben. Wir wissen, dass dies nicht der Fall gewesen ist.

Ohne hier detaillierte Gegenargumente nennen zu können, bin ich der Meinung, dass diese Version der abendländischen Kunstgeschichte der Intuition von Personen, die sich mit Kunst interessiert auseinandersetzen, zuwiderläuft. Die Kunstgeschichte und die Kunstkritik als geisteswissenschaftliche Disziplinen lehren uns, dass sowohl vormoderne abendländische Kunst, als auch die Kunst anderer Kulturen, ein Objekt der objektiven Erkenntnis sind. Daher wäre es fraglich, ob wir Kunstwerke, die vor der Moderne entstanden sind, als „Abbildungen“ der damaligen Realität verstehen sollten und entsprechend nicht einer rationalen Interpretation (Kognition) unterziehen sollten. Dies würde zunächst bedeuten, dass die kognitive (und entsprechend pragmatistische) Herangehensweise an Kunst nur auf die Avantgarde beschränkt bleiben würde, was seinerseits die gesamte institutionelle pragmatistische Perspektive partikulär und nicht universell machen würde. Wie wir gesehen haben, bewegt sich die kognitive Herangehensweise an Kunst genau in die umgekehrte Richtung – von der Avantgarde zu der

Kunst „überhaupt“. Ich vertrete die Ansicht, dass Danto seiner eigenen Theorie widerspricht, indem er in seinen späteren Texten die These vom „Ende der Kunst“ erhebt.

Dies ist eine Debatte, die wie bereits gesagt, mehr oder weniger unabhängig von der Problematik geführt wird, die ich in diesem Kapitel meines Textes in Betracht gezogen habe. Daher tragen meine Bemerkungen einen zusammenfassenden Charakter. Mein Ziel an dieser Stelle besteht nicht darin, gegen Dantos teleologische Kunstgeschichte zu argumentieren, obwohl meiner Ansicht nach gute Gründe für eine solche Kritik existieren. Ich möchte durch diese knappe Rekonstruktion lediglich eine wichtige Besonderheit seiner Theorie anschaulich machen. Seine Ansichten haben sich von der institutionellen (pragmatistischen) Denkweise in eine Richtung weiter entwickelt, die die Konstruktion einer solchen teleologischen These mehr oder weniger voraussetzt. Dantos Definition von Kunst, die sich auf der Vorstellung gründet, dass die letztere einen kognitiven und anti-mimetischen Charakter hat, ist in ihrer Form primär auf die Avantgarde und die Konzeptkunst anwendbar und „zugeschnitten“. N. Zangwill¹⁰⁰, der für die Gegenthese argumentiert (dass bildende Kunst nach wie vor visuell wahrgenommen wird und dass ihre „Aufgabe“ darin besteht, in uns die Erfahrung von Schönheit hervorzurufen), nennt Danto explizit einen „Theoretiker der Avantgarde“. Die Teleologie des Letzteren läuft auf die These hinaus, dass Avantgarde und Konzeptkunst alle früheren Kunstformen als Folge von unumkehrbarer historischer Prozesse abgelöst hat. So können wir verstehen, warum er behauptet, dass die bildende Kunst vor der Moderne „naiv“ und „mimetisch“ gewesen sei.

Ich habe bereits am Anfang dieses Kapitels erwähnt, dass die ästhetische Theorie von Danto nicht einheitlich ist und bestimmte konzeptuelle Entwicklungen im Laufe der Zeit erfahren hat. Wichtig für mich ist, dass seine institutionelle bzw. pragmatistische Perspektive aus „The Artworld“ einen fundamentalen Einfluss auf die Tradition der analytischen Ästhetik gehabt hat. Ich hoffe, gezeigt zu haben, wie eine relevante Rekonstruktion von seiner Theorie als Schnittstelle zwischen Analytik und Pragmatik aussehen könnte. Im Folgenden möchte ich zeigen, welchen Einfluss dieser Ansatz auf die Art und Weise hat, auf die wir das Verhältnis zwischen Kunst, kritischer und historischer Forschung darüber, und Philosophie hat.

¹⁰⁰ s. Zangwill, Nick: In Defence of Moderate Aesthetic Formalism, ebd., pp. 482-483, sowie Ders.: Are There Counterexamples to Aesthetic Theories of Art, in : The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 60, No. 2 (Spring, 2002), pp. 111-118, p. 114

1.5. Zusammenfassung

Nicht nur die ideengeschichtliche Genese der Theorie von Danto ist Gegenstand meiner Rekonstruktion, sondern ebenfalls die Frage, was daraus für die Ästhetik als geisteswissenschaftliche Disziplin folgt. Was hat diese durch die Entstehung von Dantos Theorie gewonnen? Die Erkenntnis, dass Danto einen Ansatz konstruiert hat, der als Schnittstelle zwischen Analytik und Pragmatik gelesen werden kann, ist lediglich der Ausgangspunkt für die folgenden Überlegungen.

Hier möchte ich zunächst den Beitrag von Dantos Theorie zu der Tradition der philosophischen Ästhetik thematisieren. Ich erhebe keinen Anspruch darauf, die analytische Tradition zusammenfassend zu rekonstruieren oder zu bewerten oder eine Geschichte der philosophischen Ästhetik in ihrer Gesamtheit zu schreiben. Stattdessen werde ich meine Aufmerksamkeit einigen Ansatzpunkten widmen, die die von mir in Betracht gezogene ästhetische Theorie heuristisch wertvoll machen.

1.5.1. Partikuläre oder universelle ästhetische Theorie

Die Konzeption, dass Kunstwerke in einem Verhältnis zu einer virtuellen „art world“ stehen, rechtfertigt einen kognitiven Zugang an Kunst überhaupt. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Danto die Kunst als ein Objekt der rationalen (diskursiven) Erkenntnis denkt und ebenfalls konstruiert. So nähert er sich der (geisteswissenschaftlichen) Praxis der Kunstgeschichte bzw. der Kunstkritik als eine rationale Art der Auseinandersetzung mit Kunst und Kunstwerken. Seine Theorie verstehe ich aus diesem Grund als eine methodische Grundlegung dieser geisteswissenschaftlichen Disziplinen.

Ohne zu behaupten, dass die Rede von „the art world“ die einzig relevante und „richtige“ ist, bin ich der Meinung, dass Danto eine bahnbrechende Betrachtungsweise an Kunst konstruiert hat. Ich behaupte, dass er als Urheber der „institutionellen“ Herangehensweise an Kunst als Erster die philosophische mit der kunsthistorischen Perspektive verknüpft hat und somit eine Brücke zwischen der Ästhetik als Bestandteil der Philosophie und anderen geisteswissenschaftlichen Disziplinen, die die Kunst untersuchen, geschlagen hat. Die philosophische Ästhetik verlässt somit den Bereich der (allgemein ausgedrückt) abstrakten Theorie und nähert sich unserer alltäglichen und in der Praxis erprobten Auseinandersetzung

mit Kunst.

Die Erkenntnisse aus „The Artworld“, die den besonderen Charakter der Avantgarde betreffen, haben in der späteren analytischen Forschung als Grundlage für die Konstruktion einer Herangehensweise an Kunst gedient, die einen universellen explanatorischen Charakter beansprucht. Es stellt sich heraus, dass die institutionelle Perspektive in einem bestimmten Sinn das Potential besitzt, auf Kunst überhaupt angewendet zu werden. Dieses erweist sich als enorm, gegeben der Tatsache, dass dadurch das stereotype alltägliche Verständnis davon, was Kunst ist und wie ihre Antizipation funktioniert, grundsätzlich unterminiert wird.

Der anti-traditionalistische Pathos Dantos hat die Niederschrift meines Textes motiviert. Er richtet sich gegen die herkömmliche Vorstellung (Ansicht), dass die Kunst ein Bereich der subjektiven Eindrücke ist und der demzufolge keiner rationalen und objektiv-wissenschaftlichen Erkenntnis und Untersuchung unterliegt. Diese Denkweise führt zu der Vorstellung, dass auch die Auseinandersetzung mit Kunstgeschichte, Literaturwissenschaft, Kritik etc. einen subjektiven, „leichten“ und nicht-rationalen Charakter trägt. Durch die Konstruktion und der Weiterführung der institutionellen (pragmatistischen) Herangehensweise wird es klar, dass es eine Art „Wissenschaft“ geben kann, deren Gegenstand die Kunst ist. Sie mag sich von den anderen Wissenschaften sehr unterscheiden (auf diesen Punkt werde ich im dritten Kapitel der Arbeit eingehen) und jedoch handelt es sich um eine rationale und somit objektive Erkenntnis, die wir über bildende Kunst, Literatur etc. dadurch gewinnen.

Ich bin der Meinung, dass in „The Artworld“ und in allen darauffolgenden Ansätzen, die die institutionelle Perspektive in der analytischen Philosophie ausbauen und die ich in diesem Kapitel thematisiert habe, das heuristische und epistemische Potential der Geisteswissenschaften rehabilitiert wird. Danto thematisiert nicht explizit die Annäherung, die zwischen seiner Theorie und der Perspektive von Kunstgeschichte und Kunstkritik besteht und dennoch bin ich der Ansicht, dass eine solche Rekonstruktion seiner Ansatzes nicht unplausibel ist. Dadurch möchte ich unter anderem die Motivation illustrieren, die mich zur Niederschrift meines Textes gebracht hat. Ich denke, dass die Verknüpfung zwischen Analytik und Pragmatik in der bisherigen Forschung zu Danto noch nicht aus einem solchen Blickwinkel betrachtet worden ist.

Richard Shusterman hat behauptet¹⁰¹, dass die Wissenschaftlichkeit, die die institutionelle Perspektive in der analytischen Ästhetik philosophisch zu begründen versucht, nicht auf die gleiche Art und Weise funktioniert und funktionieren kann, wie es in anderen wissenschaftlichen Bereichen und Disziplinen (beispielsweise in den Naturwissenschaften) der Fall ist. Die Ästhetik als Theorie der wissenschaftlichen (rationalen) Auseinandersetzung mit Kunst zu verstehen ist in Shustermans Augen ein Projekt, das nicht verteidigt werden kann, weil ja keine einheitliche Methode dieser wissenschaftlichen Tätigkeit festgelegt werden kann. In den zitierten Texten spricht er davon, dass es eigentlich mehrere Arten der Interpretation von Kunstwerken gibt, die gleichzeitig legitimer Weise praktiziert werden können. Ich denke, dass solche Kritiken primär als eine Orientierung dafür dienen könnten, die institutionelle Herangehensweise weiterzuführen und näher einzugrenzen. Ich werde im dritten Kapitel meiner Arbeit auf zeitgenössische ästhetische Ansätze eingehen, die die Interpretation zwar als die adäquate Art der Auseinandersetzung mit Kunstwerken thematisieren, die jedoch die Art und Weise, auf die wir interpretieren, aus einer sehr unterschiedlichen und produktiven Perspektive rekonstruieren. Ich bezwecke damit lediglich, zu zeigen, dass Dantos Theorie nicht widerspruchsfrei ist und dass sie in bestimmten Hinsichten ausgebaut und weitergeführt werden kann.

Der in meinen Augen zentrale Verdienst dieses philosophischen Ansatzes ist nicht einfach die Erkenntnis, dass der visuelle Zugang zu modernen Kunstwerken seine privilegierte Position als Form der Auseinandersetzung mit Kunst verliert. Durch die unkonventionelle Herangehensweise Dantos an die Avantgarde und die Konzeptkunst findet zugleich eine Re-Konstruktion der philosophischen Denkweise über Kunst statt. Darin erschließt sich der konzeptuelle Beitrag dieses Autors zu der Entwicklung der philosophischen Ästhetik. Die Erkenntnis, die ich daraus gewonnen habe, ist, dass auch wenn wir heutzutage die Geschichte der abendländischen Kunst auf einer fundamental anderen Weise als vor einem Jahrhundert denken, unsere Auseinandersetzung mit Kunst nach wie vor auf rationalen Grundlagen steht. Dies steht fest, auch wenn wir nicht in der Lage sein sollten, ein einheitliches historisches

¹⁰¹ s. beispielsweise Shusterman, Richard: The Logic of Interpretation, in: The Philosophical Quarterly, Vol. 28, No. 113 (Oct., 1978), pp. 310-324, Wittgenstein and Critical Reasoning, in: Philosophy and Phenomenological Research, Vol. 47, No. 1 (Sep., 1986), pp. 91-110, Introduction: Analytic Aesthetics: Retrospect and Prospect, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 46, Analytic Aesthetics (1987), pp. 115-124, Interpretation, Intention, and Truth, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 46, No. 3 (Spring, 1988), pp. 399-411. Ich werde ebenfalls im zweiten Kapitel auf diese Texte eingehen.

Narrativ zu formulieren und darüber zu entscheiden, ob es eine Kontinuität zwischen der abendländischen Tradition und der Moderne gegeben hat.

Meiner Ansicht nach kann man hier davon sprechen, dass die Kunst als Gegenstand der philosophischen Erkenntnis nicht nur gedacht, sondern ebenfalls (und vielmehr, gegeben des bisher Gesagten) konstruiert wird. Dies ist eine in meinen Augen sehr interessante Feststellung, weil die philosophische Ästhetik als geisteswissenschaftliche Disziplin ja sozusagen einen „sekundären“ Platz gegenüber der Kunst einnimmt, verglichen mit der Kunstkritik. Es ist zunächst nicht klar, weswegen wir ästhetische Theorien brauchen, zumal wir Kunstgeschichte und Kunstkritik haben, deren Aufgabe darin besteht, die sich mit Kunst auf eine rationale Weise auseinanderzusetzen. Mit anderen Worten (um Danto zu paraphrasieren): worin besteht die Aufgabe der ästhetischen Theorie, so gefasst?

Vor dem Hintergrund meiner bisherigen Ausführungen behaupte ich, dass Dantos Ästhetik sich sowohl mit dem der Kunst als Objekt unserer Erkenntnis, als auch mit der philosophischen Reflexion über Kunst befasst. Daher habe ich sie als eine „Theorie der Theorie“ bezeichnet. Daraus habe ich die Erkenntnis gewonnen, dass ein ästhetischer Ansatz, der sich in abstrakten Reflexionen verliert und keinen Bezug zu der Praxis der „interessierten Auseinandersetzung“ mit Kunst hat, angesichts der zeitgenössischen „art world“ nur sehr bedingt eingesetzt werden könnte. Kurzum, eine relevante ästhetische Theorie sollte die Kunst und zugleich die adäquate Art und Weise, auf die die letztere gedacht werden könnte, thematisieren. Dies erscheint umso sinnvoller angesichts der allgemein anerkannten Tatsache, dass die Kriterien, die darüber bestimmten sollten, wann Kunst stattfindet, heutzutage nicht einheitlich festgelegt sind.

Diese abschließenden Überlegungen überschreiten die in der Einleitung definierten Grenzen der Arbeit, die ja primär die Theorie von Danto in Betracht zieht und solche allgemeinen philosophischen Fragen eher in den Hintergrund stellt. Ich hoffe, dass meine Ausführung (die sozusagen auf einer „Metaebene“ geschehen ist) mehr Licht auf die hier in Betracht gezogene ästhetische Theorie geworfen hat. Mein Ziel in diesem Kapitel bestand primär darin, die historische und die konzeptuelle Genese der Theorie von Danto zu rekonstruieren. Ich behaupte jedoch, auch Einiges darüber erfahren zu haben, wie die geisteswissenschaftliche Forschung über Kunst funktioniert und vielleicht auch wie sie funktionieren sollte, gegeben die Besonderheiten der institutionellen Herangehensweise an Kunst. Ich möchte an dieser Stelle

keine Schlussfolgerungen allgemeinen Charakters ziehen oder eine eigene ästhetische Theorie konstruieren. Ich denke jedoch, dass die Klarheit über die metatheoretischen Implikationen von Dantos Perspektive ebenfalls ein wichtiger Bestandteil ihrer philosophiehistorischen Rekonstruktion ist. Ich habe diese Theorie sowohl bezüglich ihrer ideengeschichtlichen Genese, als auch ihres Einflusses auf unser zeitgenössisches Denken über Kunst, auf eine aus meiner Sicht noch nicht untersuchte Weise thematisiert.

2. Pragmatismus und Pluralismus

2.1. Vorläufige Eingrenzung

Ich lese Dantos philosophischen Ansatz als eine Antwort (als eine Reaktion) auf die Behauptung von M. Weitz, dass es keine einheitliche philosophische Theorie geben kann, die den Begriff „Kunst“ definitiv erfassen könnte. Auf diese spezifisch analytische Problematik bin ich im ersten Kapitel meines Textes eingegangen. Ich bin der Meinung, dass Dantos Beitrag zu der besagten philosophischen Debatte gerade in der konzeptuellen Annäherung zwischen analytischer und pragmatistischer Perspektive besteht.

Diese möchte ich im vorliegenden Kapitel meines Textes vor dem Hintergrund der (aus meiner Sicht vermeintlichen) Gegenüberstellung zwischen analytischer und pragmatistischer Ästhetik rekonstruieren. Die Genese von Dantos institutioneller Perspektive ist und bleibt auf die Avantgarde „zugeschnitten“. Sie ist das paradigmatische Beispiel für einen philosophischen „Prozeduralismus“ („proceduralism“), so wie ihn Stephen Davies in dem von mir bereits zitierten Text definiert hat¹⁰². Zusammengefasst ausgedrückt handelt es sich um die Vorstellung, dass es soziale Normen und Konventionen sind, die ein Artefakt zum Kunstwerk machen. Bei Richard Shusterman, den ich hier als einen der bedeutendsten zeitgenössischen Vertreter der pragmatistischen Ästhetik vorstellen werde, verhält es sich offenbar genau umgekehrt: seine ästhetische Theorie gilt als „funktional“. Er thematisiert die „Aufgabe“ der Kunst, d.h. die Rolle, die sie in unserem Leben spielt, sowie den Wert und die Bedeutung, die sie für uns hat. In den Augen von Shusterman liegt sie darin, ästhetische Erfahrung („aesthetic experience“) zu

¹⁰² s.o., Davies, Stephen: Functional and Procedural Definitions [...], ebd.

liefern, welche ihrerseits für uns als Personen wichtig ist. Diese Denkweise setzt voraus, dass die Existenz der Kunst als eine Ansammlung sozialhistorischer Praktiken und unsere Motivation, uns damit auseinanderzusetzen, axiologisch gedacht und erklärt werden sollten.

Diese schematische Gegenüberstellung zwischen Institutionalismus und Pragmatismus erfasst, zumindest auf den ersten Blick, den zentralen Unterschied in den ästhetischen Ansichten der beiden von mir thematisierten Autoren. Jeder von ihnen hat eigenständige philosophische Ansichten formuliert, die ich in meinem Text nicht in Einzelheiten rekonstruieren kann. Mich interessiert primär die Möglichkeit, die Ressourcen für eine Lesart von Dantos im pragmatistischen Kontext (festgemacht an einigen paradigmatischen Texten von Shusterman¹⁰³) zu untersuchen. Mein Ausgangspunkt ist die Erkenntnis, dass beide Autoren die zeitgenössische Kunst als pluralistisch denken. Vor diesem Hintergrund möchte ich meine nicht-offensichtliche Rekonstruktion von Dantos Theorie im Licht von Shustermans pragmatistischer Ästhetik vorstellen.

Ich möchte vorerst zusammenfassend festhalten, dass ich den Versuch, bestimmte Tendenzen aus der modernen „art world“ philosophisch zu legitimieren, als eine Gemeinsamkeit zwischen der analytischen und der pragmatistischen Ästhetik denke. Dies ist der Ansatzpunkt für meine Lesart von Dantos Pluralismus im Kontext der pragmatistischen philosophischen Tradition. Ich möchte veranschaulichen, dass eine tiefgehende Verbindung zwischen der inneren Dynamik der Avantgarde und dem ästhetischen Holismus bei Danto und bei Shusterman besteht.

Ich werde in diesem Kapitel meiner Arbeit Dantos Ansatz primär als eine philosophische Theorie rekonstruieren, die mit der expliziten Absicht entstanden ist, die Besonderheiten und den paradoxen Charakter der Avantgarde zu erklären und zu verstehen. Dies geschieht auf eine Weise, die den unkonventionellen Charakteristika dieser Kunst gerecht wird. Danto konstruiert seine Perspektive mit dem Bewusstsein, dass es sich um eine Erneuerung der philosophischen Ästhetik als geisteswissenschaftliche Disziplin handelt. Es ist primär diese selbst definierte Rolle bezüglich der Tradition, die ich hier thematisieren möchte. Im ersten Kapitel meiner Arbeit bin ich bereits darauf eingegangen, dass die ursprüngliche Fassung von Dantos Ansatz sich auf einer fundamentalen Erkenntnis der Verknüpfung zwischen moderner Kunst und

¹⁰³ An erster Stelle möchte ich hier erneut auf Shusterman, Richard: *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, Blackwell 1992 verweisen. Ich werde im Laufe dieses Kapitels ebenfalls auf weitere Texte dieses Autors eingehen.

ästhetischer Theorie gründet. Ich möchte nun veranschaulichen, dass diese These die Formulierung einer holistischen Denkweise über zeitgenössische Kunst fundiert.

In diesem Abschnitt meines Textes werde ich die Reichweite meiner Betrachtung auf weitere Texte erstrecken, die nach „The Artworld“ entstanden sind. Ich möchte auf Dantos historische These (genauso gut könnte hier von einer „historischen Konzeption“ gesprochen werden) vom „Ende der Kunst“ näher eingehen. In meinen Augen besteht ein Zusammenhang zwischen seiner pluralistischen Ästhetik und der teleologischen Rekonstruktion der abendländischen Kunstgeschichte zwischen Renaissance und Moderne. Ich möchte diesen Zusammenhang hier thematisieren. Meiner Ansicht nach kann Dantos innovative Herangehensweise an die Avantgarde nicht verstanden werden, ohne die Verknüpfung zwischen Pluralismus und Historismus zu veranschaulichen und zu rekonstruieren. Die holistische Perspektive in der Ästhetik zeichnet sich gerade dadurch aus, dass sie sehr stark mit der Vorstellung zusammenhängt, dass die moderne und die zeitgenössische Kunst die abendländische Tradition fundamental verändert haben und dass dies die Konstruktion einer innovativen philosophischen Theorie notwendig macht.

Ich möchte veranschaulichen, dass der Pluralismus von Danto und von Richard Shusterman aus der Analyse der Art und Weise erwachsen ist, auf die wir heutzutage die Kunst denken und wahrnehmen. Die zentrale Annäherung zwischen beiden Autoren, auf die ich hier eingehen möchte, liegt darin, dass sie das Verhältnis zwischen philosophischer Theorie und Kunst im Kontext der zeitgenössischen „art world“ auf die gleiche Art und Weise denken.

In diesem Kapitel möchte ich ebenfalls den heuristischen Wert einer solchen Lesart von Dantos ästhetischer Theorie thematisieren. Ich werde, ausgehend von diesem Ansatz, den Zusammenhang zwischen der Avantgarde und den philosophischen Strategien, die mit der Absicht entstanden sind, dieses Phänomen zu verstehen, veranschaulichen. Ich behaupte nicht, dass die holistische Ästhetik die einzig adäquate Herangehensweise an die Kunstwerke von Duchamp und Warhol ist. Ich möchte hingegen auf die Tatsache hinweisen, dass der unkonventionelle Charakter der Avantgarde offensichtlich die Konstruktion einer unkonventionellen Theorie notwendig macht. Ich bin der Ansicht, dass diese selbstreflexive Perspektive die Theorie von Danto und zugleich die Tradition der (nord-)amerikanischen Ästhetik auszeichnet.

Dieser Autor nimmt eine kritische Position gegenüber früheren Strategien der philosophischen Auseinandersetzung mit Kunst ein. Paradoxerweise behält er jedoch einige Elemente davon und integriert sie auf eine faszinierende Weise in seine eigene Perspektive. Ich möchte weder für, noch gegen seine Theorie argumentieren. Durch die Rekonstruktion im Licht der pragmatistischen Ästhetik möchte ich die Art und Weise erläutern, auf die die Auseinandersetzung mit moderner Kunst in der nordamerikanischen philosophischen Tradition stattgefunden hat. Zugleich möchte ich eine aus meiner Sicht wenig erforschten Lesart von Dantos institutioneller Herangehensweise an (moderne) Kunst vorstellen.

2.1.1. Analytische und pragmatistische Ansichten über zeitgenössische Kunst

Als erstes möchte ich in Kürze auf die analytische Ästhetik eingehen und zeigen, dass in vielen Hinsichten von einer Überschneidung zu der pragmatistischen Perspektive gesprochen werden kann, die vor dem Hintergrund der gängigen Gegenüberstellung¹⁰⁴ möglicherweise nicht sofort zu bemerken sind. Hier beanspruche ich keine Ausführlichkeit. Ich möchte lediglich die Annäherungen und die Unterschiede zwischen Analytik und Pragmatik in der Art und Weise, auf die mit bestimmten Tendenzen aus der zeitgenössischen „art world“ umgegangen wird, eingrenzen. Dies wird für mich als einen Hintergrund für die Rekonstruktion von Dantos Theorie dienen, die ich als eine innovative Annäherung zwischen diesen beiden nordamerikanischen philosophischen Traditionen denke.

Ein zentrales Problem, welches die Entwicklung der analytischen Ästhetik weitgehend dominiert hat, ist die Rolle, die der Avantgarde in der Geschichte der abendländischen Kunst zukommt. Ich werde an einer anderen Stelle auf die Besonderheiten dieser Kunst eingehen. Innerhalb der amerikanischen analytischen Ästhetik existiert die Debatte (die ich ebenfalls zusätzlich thematisieren möchte), ob die Avantgarde ein legitimer Gegenstand der philosophischen Reflexion ist, oder nicht. Der ästhetische Pluralismus, mit dem ich mich hier auseinandersetzen werden, erwächst gerade aus dieser Problematik.

¹⁰⁴ Ihr Urheber ist an erster Stelle Richard Shusterman gewesen. Unter anderem in Shusterman, Richard: Deconstruction and Analysis: Confrontation and Convergence, in: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 26, No. 4, Autumn 1986, pp. 311-327 thematisiert er die analytische Ästhetik als eine philosophische Herangehensweise an Kunst, die aufgrund spezifischer Besonderheiten ihrer Vorgehensweise nicht in der Lage ist, sich mit bestimmten Tendenzen aus der zeitgenössischen „art world“ auseinanderzusetzen. Wir werden sehen, dass die pragmatistische Ästhetik in Shustermans Augen eine vermittelnde Alternative zu analytischer und „kontinentaler“ Philosophie der Kunst gedacht wird.

Aus Richard Shustermans pragmatistischer Perspektive heißt es, dass andere Formen von Kunst, solche, die zu der Kategorie des „Populären“ gezählt werden, außerhalb der Reichweite der philosophischen Betrachtung innerhalb des 20. Jahrhunderts geblieben seien. Ich möchte in den folgenden Absätzen veranschaulichen, dass unterschiedliche Vertreter der analytischen Ästhetik sich ebenfalls mit den Besonderheiten der populären Kunst befasst haben. Ich werde Dantos Pluralismus vor diesem Hintergrund als eine innovative Herangehensweise an moderne und zeitgenössische Kunst vorstellen.

Noël Carroll¹⁰⁵ ist ein prominenter Vertreter der analytischen Tradition, der sich mit der Unterscheidung zwischen Avantgarde und „populärer“ Kunst auseinandergesetzt hat. Er hat die populäre Kunst und die Massenkunst thematisiert und die letztere als ein Phänomen charakterisiert, welches für die zeitgenössische „art world“ spezifisch sei¹⁰⁶. Seine These lautet, dass es populäre Kunst immer gegeben hat, während die Massenkunst erst heutzutage als ein Ergebnis bestimmter soziokultureller und technologischer Entwicklungen entstanden ist und an Bedeutung gewonnen hat. Carrolls Ansatz gründet sich auf der Auffassung, dass die Massenkunst nur vermeintlich „einfach“ und zugänglich sei. Zugleich kritisiert er die Tradition der analytischen Ästhetik, die seiner Ansicht nach sich primär mit der Avantgarde und den Ausprägungen der „hohen“ Kunst auseinandergesetzt hat¹⁰⁷ und andere Aspekte der zeitgenössischen „art world“ außer Acht gelassen habe. In dieser Hinsicht nähert er sich den pragmatistischen Positionen. Gerade daher zieht er die Massenkunst als zeitgenössisches Phänomen in Betracht. Wir werden sehen, dass die pluralistische Strategie (die für die pragmatistische Ästhetik charakteristisch ist) darin besteht, ebendiese Trennung zwischen „hoch“ und populär aufzuheben.

Ich bin auf den Text von N. Carroll eingegangen, weil dort der ideengeschichtliche Hintergrund, vor dem ich die pluralistische Ästhetik Dantos rekonstruieren möchte, thematisiert wird. Danto setzt sich zwar mit der Avantgarde auseinander, jedoch auf eine Art und Weise, die in der Lage ist, fundamentale Tendenzen in der zeitgenössischen „art world“ zu erfassen. Eine solche Lesart kann meiner Meinung nach mehr Licht auf den unkonventionellen Platz werfen, den dieser Autor innerhalb der Tradition der analytischen Ästhetik einnimmt.

¹⁰⁵ Hier meine ich primär Carroll, Noël: The Ontology of Mass Art, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 55, No. 2, Perspectives on the Arts and Technology (Spring, 1997), pp. 187-199

¹⁰⁶ Ebd., p. 188

¹⁰⁷ Ebd., p. 187

Mein Ziel an dieser Stelle ist zu veranschaulichen, auch wenn zunächst schematisch, dass innerhalb der analytischen Ästhetik die Frage nach der adäquaten Auseinandersetzung mit Formen der populären Kunst einen Platz hat. N. Carrolls Ziel besteht in der Konstruktion einer anti-elitären und somit demokratischen philosophischen Perspektive. In einer bestimmten Hinsicht kann von einer konzeptuellen Annäherung zu der pragmatistischen Ästhetik gesprochen werden. Eine in meinen Augen wichtige Besonderheit ist, dass dieser Autor in den zitierten Texten nicht explizit von einem „Pluralismus“ spricht. Daran kann der Unterschied zu Dantos Theorie festgemacht werden. Wie wir sehen werden, zeichnet sich die philosophische Perspektive des Letzteren gerade dadurch aus, dass ihr holistischer Charakter selbstreflexiv ist und somit als eine Erneuerung der bestehenden Denkweisen über Kunst denkt.

2.1.2. Tradition und Moderne

Die pragmatistische Ästhetik von Richard Shusterman gründet sich auf seiner Vorstellung, dass der unkonventionelle Charakter der zeitgenössischen „art world“ einzig durch die Konstruktion von einer innovativen philosophischen Theorie erfasst werden kann. Genau an dieser Stelle sehe ich die Möglichkeit für eine Lesart von Dantos Pluralismus als eine Annäherung zwischen der analytischen und der pragmatistischen Tradition. Der Autor von „The Artworld“ thematisiert nicht einzig die moderne Kunst und ihren Anspruch, die Unterscheidung zwischen Kunstwerk und Leben aufzuheben, sondern ebenfalls die Rolle, die die philosophische Theorie von Kunst heutzutage spielen soll. Diese Selbstreflexivität lässt ihn in meinen Augen als einen Autor erscheinen, der die Grenzen der analytischen Tradition in bestimmter Hinsicht überschritten hat. Darin erschließt sich der philosophiehistorische Beitrag dieses Kapitels meiner Arbeit.

2.2. Dantos ästhetischer Pluralismus

Danto thematisiert den unkonventionellen und paradoxen Charakter der Avantgarde und der zeitgenössischen Kunst. Sein theoretischer Ansatz ist an erster Stelle mit der Absicht konstruiert, einen begrifflichen (philosophischen) Rahmen zu entwickeln, der es ermöglicht, diese kontroversen und besonderen Kunstwerke als ein Bestandteil der Geschichte der abendländischen Kunst denken zu dürfen. Die Legitimation der Avantgarde als Objekt der

philosophischen Reflexion ist in meinen Augen die Strategie, die die Genese von Dantos ästhetischem Pluralismus fundiert hat. Diese Behauptung werde ich im weiteren Verlauf des zweiten Kapitels in den Mittelpunkt meiner Betrachtung rücken. Das Ergebnis äußert sich in der Konstruktion einer pluralistischen Herangehensweise an die zeitgenössische Kunst, die meiner Ansicht nach Ähnlichkeiten mit der pragmatistischen Ästhetik von Richard Shusterman aufweist.

2.2.1. „Indiscernibles“

Der Ausgangspunkt für meine Lesart ist Dantos These, dass in der modernen und der zeitgenössischen Kunst die Grenze zwischen Kunstwerk und „gewöhnlichem“ Gegenstand auf dem ersten Blick nicht mehr existiert und dass es einer unkonventionellen philosophischen Herangehensweise bedarf, um ein Artefakt als Kunstwerk erkennen und identifizieren zu können¹⁰⁸. Die Grundlage für diese pluralistische Ästhetik sind die so genannten „indiscernibles“¹⁰⁹. Danto verwendet diesen Begriff, um den spezifischen Charakter der Avantgarde und der zeitgenössischen Kunst zu beschreiben. Es handelt sich um zwei oder mehrere *visuell* ununterscheidbare Gegenstände, von denen jedoch nur einer ein Kunstwerk ist. Daran macht er seine Theorie, die ich hier als pluralistisch (holistisch) rekonstruieren möchte, fest¹¹⁰. Die philosophische Problematik der „indiscernibles“ kann folgendermaßen rekonstruiert werden.

Dantos philosophische Auseinandersetzung mit der Avantgarde gründet sich auf der Erkenntnis, dass es nicht die visuell wahrnehmbaren und beschreibbaren Merkmale (Eigenschaften oder Charakteristika) von Kunstwerken sind, die die Unterscheidung zwischen Kunst und Realität in der modernen „art world“ möglich machen. Wir können aus der Beschreibung eines Artefaktes nicht erfahren, ob es ein Kunstwerk ist. Darauf bin ich bereits ausführlich im ersten Kapitel meines Textes eingegangen. Danto thematisiert anstatt dessen die so genannten „relationalen“

¹⁰⁸ Diese Problematik wird bereits in „The Artworld“ thematisiert. Paradigmatisch sind ebenfalls Dantos „Die Verklärung des Gewöhnlichen“, „Das Fortleben der Kunst“, sowie „Die philosophische Entmündigung der Kunst“. Diese Werke habe ich bereits im ersten Kapitel erwähnt und zitiert.

¹⁰⁹ s. beispielsweise „Die Verklärung [...]“, ebd., S. 61 f.

¹¹⁰ s. beispielsweise Danto, Arthur C.: *Philosophy as/ and/ of Literature*, in : *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association*, Vol. 58, No. 1 (Sep., 1984), pp. 5-20. In diesem Text behauptet er, dass die philosophische Reflexion über Kunst sich aus solch artigen aporetischen Situationen ergibt, in denen wir zwischen Kunstwerk und Realität nicht unterscheiden können, s. p. 13. Ich werde mich hier mit dieser These nicht weiter befassen. Für mich bleibt die Problematik der „indiscernibles“ primär auf die Avantgarde und auf die zeitgenössische Kunst anwendbar.

Charakteristika von Kunstwerken. Sie können nicht gesehen (bzw. auf die Beschreibung von Sinnesdaten zurückgeführt werden) oder auf eine andere Weise durch die Sinneswahrnehmung gewonnen werden. Es handelt sich um Eigenschaften¹¹¹, die nur dann erkannt und expliziert werden können, wenn wir das einzelne Artefakt in einem diskursiven Kontext aus ästhetischen Theorien und Überzeugungen einbinden und denken. Darauf gründet sich die berühmte Rede und die philosophische Konzeption von „the art world“, die ich im vorigen Kapitel im Licht des amerikanischen Pragmatismus rekonstruiert habe.

Ich werde Dantos Ansichten, die den ontologischen Status von Kunstwerken betreffen, in diesem Kapitel nicht weiter thematisieren. Hier möchte ich mich primär mit seinem ästhetischen Pluralismus auseinandersetzen. Dieser ist an der Konzeption festgemacht, dass in der zeitgenössischen „art world“ kein äußerer, d.h. visuell wahrzunehmender Unterschied zwischen Kunstwerk und „gewöhnlichem Gegenstand“ (und somit zwischen Kunst und Leben) besteht. Diese Auffassung erfasst und widerspiegelt in meinen Augen das ästhetische Programm der unterschiedlichen Bewegungen, Strömungen und Ausprägungen der abendländischen Avantgarde, die die Entwicklung der Kunst während des letzten Jahrhunderts maßgeblich beeinflusst haben.

Die Ununterscheidbarkeit zwischen Kunst und Leben, die Danto thematisiert, widerspiegelt und konstituiert zugleich den paradoxen Charakter der Avantgarde und ihren Anspruch, der abendländischen künstlerischen und ästhetischen Tradition ein Ende zu setzen und die „Kluft“ zwischen Kunstwerk und Realität zu überbrücken und zu „schließen“. In meinen Augen korrespondiert Dantos Perspektive mit der Ideologie, die als eine Grundlage für die Avantgarde gedient hat. Diese Herangehensweise an Kunst gründet sich auf der These, dass im Kontext der zeitgenössischen „art world“ jeder Gegenstand ein Kunstwerk werden kann. Wie wir sehen werden, bedeutet dies jedoch nicht, dass die Unterscheidung zwischen Kunstwerk und Realität aufgehoben worden ist.

¹¹¹ Man kann genauso gut von „Zuschreibungen“ sprechen, die das gegebene Artefakt charakterisieren. An dieser Stelle möchte ich an die Unterscheidung zwischen Beschreibung und Interpretation von Kunstwerken erinnern, die ich im ersten Kapitel der Dissertation bereits thematisiert habe. Zu der Interpretation von Kunstwerken s. unter anderem Danto, Arthur C. : Deep Interpretation, in Feagin / Maynard (eds.): „Aesthetics“, Oxford University Press 1997, pp. 256-264, sowie Davies, Stephen: Relativism in Interpretation, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 53, No. 1 (Winter, 1995), pp. 8-13. Ich werde im dritten Kapitel darauf eingehen, dass Dantos Vorstellung über die Art und Weise, auf die wir Kunstwerke interpretieren, nicht widerspruchsfrei ist.

2.2.2. *Moderne Kunst*

Die Avantgarde und die so genannte „Konzeptkunst“ (welche zu einem späteren historischen Zeitpunkt entstanden ist und doch sehr starke Ähnlichkeiten mit den Kunstwerken der Avantgarde aufweist; dies wird im bereits zitierten Werk von T. Godfrey untersucht, s.o.) haben die traditionelle Auffassung, dass die Kunst „interesselos“ und abgekoppelt von unserem Alltag sei, sowie den „hohen“ sozialen Status von Künstler und Kunstwerk, in Frage gestellt und problematisiert. Erinnern wir uns beispielsweise an den „Pop-Art“, der die Grenze zwischen Kunst und Alltag demonstrativ überschritten und Genres wie „hoch“ und „populär“ miteinander verknüpft und vermischt hat. Dies ist eins von vielen Beispielen für die Konfrontation zwischen Tradition und Moderne, die im 20-ten Jahrhundert in der abendländischen „art world“ stattgefunden hat.

Ein interessanter und zugleich paradoxer Umstand ist, dass die Avantgarde sich gegen die Tradition erklärt und zugleich einige Aspekte davon übernommen und weitergeführt hat. Dies ist in der heutigen kunsthistorischen Forschung eine weitgehend anerkannte Feststellung. Beispielsweise Hans Belting¹¹² hat diesen Widerspruch thematisiert. Er geht auf den „elitären“ Charakter der Avantgarde ein, der dem Bestreben zuwiderläuft, die „traditionelle“ Wahrnehmung von Kunst zu verändern, die sich ja darauf gründet, dass Kunstwerke das Objekt von Bewunderung und direkter Wahrnehmung seien. Dabei stellt es sich heraus, wie wir gesehen haben, dass die Konzeptkunst keineswegs „einfacher“ zu verstehen ist und dass es sehr oft gerade zu Missverständnissen kommt. Sie ist in vielen Hinsichten einzig für einen Kreis von „Eingeweihten“ bestimmt und ist alles andere als zugänglich. Diese Dialektik trägt einen fundamentalen Charakter und ich bin der Ansicht, dass die inneren Widersprüche der modernen „art world“ teilweise in Dantos pluralistischem Ansatz wiederentdeckt werden können. Ich werde auf diesen Zusammenhang im weiteren Verlauf meines Textes eingehen. Mein Ziel ist zu veranschaulichen, dass in einem bestimmten Sinne von einer „Korrespondenzbeziehung“ zwischen der Avantgarde und der pluralistischen Ästhetik, die ich hier thematisiere, gesprochen

¹¹² Belting, Hans: Das Ende der Kunstgeschichte [...], ebd., S. 142

werden kann.

Das Verhältnis zwischen abendländischer Tradition und Avantgarde ist mehrdeutig und komplex und ich kann es hier nicht in Ausführlichkeit thematisieren, vor allem aus dem Grund, dass mein Blick auf Dantos philosophische Theorie gerichtet ist. Ich bin bereits im ersten Kapitel auf die Art und Weise eingegangen, auf die sich unser Verständnis von Kunst während der modernen Epoche verändert hat. Hier möchte ich das Verhältnis zwischen der pluralistischen Ästhetik von Danto und von Richard Shusterman und der Avantgarde in den Vordergrund rücken. Die pluralistische Perspektive dieser beiden Autoren gründet sich auf der Erkenntnis, dass der Künstler und sein Kunstwerk heutzutage keinen ausgezeichneten sozialen Status mehr genießen und dass die Art und Weise, auf die wir die Kunstwerke und ihren Zusammenhang mit unterschiedlichen Bereichen unseres Lebens denken, nicht länger mithilfe von traditionellen philosophischen Denkkategorien verstanden werden kann.

Ich bin im ersten Kapitel meines Textes bereits darauf eingegangen, dass Dantos theoretische Ansichten sich auf einer Verknüpfung zwischen Essenzialismus und Historismus gründen. Der ästhetische Pluralismus beruht auf der Rekonstruktion der historischen Entstehung und Entwicklung der modernen Kunst und der Avantgarde. Daher werde ich in diesem Kapitel auch auf die historische Analyse eingehen, auf die er die moderne „art world“ unterzieht.

2.2.3. Die Avantgarde in der analytischen Tradition

Zunächst möchte ich meine Aufmerksamkeit der analytischen Tradition widmen und veranschaulichen, dass die Konstruktion von unterschiedlichen ästhetischen Theorien sehr stark mit der Art und Weise zusammenhängt, auf die die Avantgarde und die Geschichte der abendländischen Kunst wahrgenommen und bewertet werden. Dantos philosophischer Ansatz gründet sich auf der Erkenntnis, dass die moderne und die zeitgenössische Kunst auf eine fundamental innovative Art und Weise gedacht werden sollten, um überhaupt verstanden und begrifflich erfasst zu werden. Wir erinnern uns daran, dass er die philosophische Tradition als „ästhetisch“ ablehnt und dafür argumentiert, dass der adäquate Zugang zu moderner und zeitgenössischer Kunst nur kognitiv (auf der Interpretation fundiert) sein kann. Mit anderen Worten, die Frage nach einer relevanten Herangehensweise an die Avantgarde hat die Konstruktion von seiner ästhetischen Theorie motiviert.

Es existieren zahlreiche alternative analytische Ansätze, in denen die Bedeutung der Avantgarde für die ästhetische Theorie und für die Philosophie der Kunst kritisch hinterfragt wird. Demgemäß sind philosophische Herangehensweisen an die moderne Kunst konstruiert worden, die Dantos institutioneller Perspektive zuwiderlaufen. Ich kann an dieser Stelle nicht entscheiden, welche dieser Positionen die „richtige“ ist, zumal es viele plausible Argumente für und gegen die Relevanz der Avantgarde für die Philosophie der Kunst gibt. An erster Stelle interessiert mich der ideengeschichtliche Hintergrund für die Entstehung von Dantos philosophischem Ansatz. Daher werde ich mich auf der Rekonstruktion der unterschiedlichen analytischen Herangehensweisen an die Avantgarde beschränken, ohne für oder gegen die „institutionelle“ Perspektive zu argumentieren. Die analytische Tradition ist bekanntermaßen der Rahmen, in den „The Artworld“ und die anderen hier thematisierten Texte ideengeschichtlich zu situieren sind. Ich möchte hier lediglich veranschaulichen, dass Dantos Theorie mit der Erkenntnis zusammenhängt, dass die moderne und die zeitgenössische Kunst die Art und Weise verändert haben, auf die wir das Verhältnis zwischen Kunstwerk und Leben denken und dass dies die Konstruktion einer fundamental unkonventionellen philosophischen Herangehensweise notwendig gemacht hat.

Auch wenn dies in den wenigsten Fällen explizit thematisiert worden ist, sind die meisten definitorischen (oder anti-definitorischen) analytischen Theorien als eine Strategie für den Umgang mit der Avantgarde zu rekonstruieren. Darüber spricht beispielsweise N. Carroll im von mir bereits zitierten Text „Historical Narratives[...]“¹¹³. Auch Stephen Davies erkennt die Verbindung zwischen den unterschiedlichen Versuchen, „Kunst“ zu definieren, und der Avantgarde¹¹⁴. Ich möchte hier nicht auf die subtilen Details der einzelnen Definitionen eingehen und diese Debatte in ihrer Gesamtheit rekonstruieren. Mich interessiert die Bedeutung, die die unterschiedlichen Vertreter dieser analytischen Tradition der Avantgarde beimessen.

Die besagte analytische Debatte, die als eine Reaktion auf Weitz' berühmten Text¹¹⁵ entstanden ist, kann von der Existenz der Avantgarde als soziales und ästhetisches Phänomen nicht isoliert werden. Das philosophische Potential der einzelnen theoretischen Ansätzen wird offensichtlich

¹¹³ Carroll, Noël: Historical Narratives [...], ebd., pp. 313-314.

¹¹⁴ In „Definitions of Art“.

¹¹⁵ Weitz, Morris: The Role of Theory [...], ebd., s.o.

an ihrer Fähigkeit gemessen, die Unterschiede zwischen vormoderner und moderner Kunst, sowie die Besonderheiten der modernen „art world“ zu erklären. Erinnern wird uns an Dantos Kritik an George Dickies „institutional theory of art“, die seiner Meinung nach nicht in der Lage ist, Kriterien für die Unterscheidung zwischen Duchamps „Fountain“ und seinem „gewöhnlichen“ Gegenstück zu liefern¹¹⁶. Kurzum, die Relevanz und das Potential des besagten philosophischen Ansatzes wird mit Hinblick auf die Avantgarde, die ein Problem ist und erklärt (entziffert) werden muss, geprüft und beurteilt. Dies ist eine wichtige Besonderheit, die meiner Ansicht nach Dantos Perspektive charakterisiert.

Vor diesem Hintergrund möchte ich die tiefgehende Verbindung zwischen dem ästhetischen Pluralismus dieses Autors und der Art und Weise, auf die er das Verhältnis zwischen Kunst und philosophischer Theorie im Kontext der zeitgenössischen „art world“ denkt, veranschaulichen. Seine Theorie trägt einen aus meiner Sicht zutiefst „modernen“ Charakter, weil er sie mit dem Anspruch konstruiert, ältere Herangehensweisen an die moderne und die zeitgenössische Kunst zu überwinden. Diese Erkenntnis erklärt aus meiner Sicht die Genese von Dantos Holismus. Seiner Theorie kann eine in meinen Augen „konservative“ Position entgegengesetzt werden, die in der analytischen Tradition ebenfalls vertreten ist. Diese alternative Perspektive drückt sich darin aus, dass die Avantgarde für eine Ausnahme (einen „Grenzfall“) in der historischen Entwicklung der abendländischen Kunst gehalten wird, der die Aufmerksamkeit der philosophischen Ästhetik nicht verdient habe. Ich werde in den folgenden Absätzen näher auf die Gegenüberstellung zwischen diesen zwei Sichtweisen auf die Bedeutung der Avantgarde eingehen.

Die Frage, welchen Wert wir dieser Kunst beimessen (oder vielleicht sogar beimessen sollten), spielt hier die entscheidende Rolle. Ich möchte an dieser Stelle keine zu generellen Beobachtungen zum Ausdruck bringen und trotzdem denke ich, dass Dantos Unterscheidung zwischen seiner kognitiven Herangehensweise an Kunst und „traditionellen“, „ästhetischen“ Theorien daran festgemacht werden kann, ob wir die Avantgarde zum legitimen Gegenstand der philosophischen Reflexion machen wollen, oder nicht.

Autoren wie beispielsweise Richard Sclafani¹¹⁷ oder aber Berys Gaut (den ich im ersten Kapitel

¹¹⁶ Danto, Arthur C.: Die Verklärung des Gewöhnlichen, ebd., S. 61

¹¹⁷ Sclafani, Richard J.: What Kind of Nonsense Is This, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 33, No. 4 (Summer, 1975), pp. 455-458

als den Autor des „cluster account of art“ bereits thematisiert habe, s.o.) erklären die Avantgarde für einen „Grenzfall“ in der Geschichte der abendländischen Kunst, der die philosophische Theorie nicht ernsthaft herausfordern kann, zumal wenig Gemeinsamkeiten zu dem, was wir gewöhnlicherweise „Kunst“ nennen, bestehen. Ein weiterer Vertreter der analytischen Ästhetik, der eine ähnliche Position zum Ausdruck gebracht hat, ist Jeffrey Wieand¹¹⁸. Ich bin im ersten Kapitel auf die kritischen Einwände eingegangen, die er gegen die institutionelle Theorie von George Dickie erhoben hat. Wieand behauptet, dass die Bedeutung der Kunst Duchamps überbewertet wird und dass wenn wir wirklich verstehen wollen, was Kunst ist und wie die Mechanismen ihrer Sozialisierung funktionieren, wir unsere Aufmerksamkeit anderen Beispielen widmen sollten.

N. Zangwill seinerseits erklärt die Avantgarde expliziter Weise für „unimportant“¹¹⁹. Er vertritt ausgesprochen „ästhetische“ Ansichten und bezeichnet die institutionelle Herangehensweise an Kunst als eine philosophische Perspektive, die ausschließlich auf die Avantgarde „zugeschnitten“ sei und sich mit anderen Kunstformen nicht adäquat auseinandersetzen kann. An dieser Stelle ergibt sich natürlich die Frage, ob es sich bei der Gegenüberstellung zwischen „institutioneller“ und „ästhetischer“ Herangehensweise an Kunst nicht um zwei gleichberechtigte philosophische Perspektiven handelt, deren explanatorisches Potential im Kontext von jeweils unterschiedlichen Zeitaltern der Geschichte der abendländischen Kunst funktioniert. Ich werde mich im dritten Kapitel meines Textes ausführlicher mit dieser Problematik befassen und zeigen, dass diese vermeintlich entgegengesetzte Ansätze durchaus miteinander vereinbart werden können. Sie schließen sich jedoch gegenseitig aus, solange wir die Bedeutung und die kunsthistorische Relevanz der Avantgarde thematisieren.

Ich möchte an dieser Stelle zusammenfassend festhalten, dass alle von mir kurz vorgestellte analytische Autoren eine Gemeinsamkeit teilen. Sie erkennen den „intellektuellen“, provokativen und teilweise paradoxen Charakter der Avantgarde und behaupten zugleich, dass die künstlerische Tradition davon nicht beeinträchtigt worden ist. In ihren Augen bleiben die „fine arts“ nach wie vor das Paradigma dessen, was im abendländischen kulturellen Kontext als Kunst gegolten hat und gilt. Dantos institutionelle Herangehensweise an Kunst gilt entsprechend als „intellektuell“ (Zangwill) und nicht geeignet, zu erklären, wie wir uns mit

¹¹⁸ Wieand, Jeffrey: Duchamp and the art world, in: Critical Inquiry, Vol. 8, No. 1 (Autumn, 1981), pp. 151-157

¹¹⁹ In seinem Text „The Unimportance of the Avant Garde“, in: Revista di Estetica, 2007

Kunst „gewöhnlicherweise“ auseinandersetzen.

Ich habe die Entwicklung der institutionellen Perspektive von einer Theorie der Avantgarde zu einer Theorie der Kunst „überhaupt“ im ersten Kapitel bereits thematisiert und gezeigt, dass sie durchaus das Potential besitzt, Kunstwerke aus unterschiedlichen historischen und kulturellen Kontexten (und nicht nur die Avantgarde und die Konzeptkunst) zu erfassen. Danto hat mehrfach betont¹²⁰, dass seine Theorie ursprünglich aus dem persönlichen „Erlebnis“ der Kunst Warhols entstanden sei und eine Theorie der modernen „art world“ sei. Ich möchte hier festhalten, dass die Perspektive und die individuelle Sichtweise der einzelnen Vertreter der analytischen Tradition entscheiden darüber, ob die Avantgarde zum Objekt der philosophischen Reflexion wird, oder nicht. Dies zeigt, zumindest in meinen Augen, dass es keine einheitliche explanatorische Herangehensweise an moderne und an zeitgenössische Kunst gibt und geben kann. Ich möchte hier den Zusammenhang veranschaulichen, der zwischen der historischen Entwicklung der abendländischen Kunst und der analytischen Ästhetik besteht.

2.2.4. Pluralistische Ästhetik und Kunstgeschichte

Hier möchte ich erneut auf die Verknüpfung zwischen Essenzialismus und Historismus zurückkehren, die ich im ersten Kapitel bereits thematisiert habe. Ich lese Dantos Konzeption von „indiscernibles“ als das Ergebnis einer ideengeschichtlichen Rekonstruktion der historischen Entwicklung der abendländischen Kunst. Er denkt den selbstreflexiven Charakter der modernen Kunst und insbesondere der Avantgarde als das Produkt unumkehrbarer kultureller, sozialer und technologischer Prozesse, die seit der Mitte des 19-ten Jahrhunderts in der abendländischen „art world“ stattgefunden haben. Ich möchte den so skizzierten Zusammenhang zwischen dem historischen und dem pluralistischen Aspekt in Dantos Ansichten als einen Ausgangspunkt für die folgenden Absätze festhalten.

Dantos ästhetischer Holismus gründet sich auf einer Erkenntnis, die eine fundamentale Rolle bei der Konstruktion dieser Theorie gespielt hat. In der modernen Kunst wird die Frage nach dem Wesen (nach der Identität) der Kunst thematisiert. Dies fundiert ihren besonderen und sogar paradoxen Charakter. Im ersten Kapitel habe ich die Avantgarde, in Anlehnung an N.

¹²⁰ Danto, Arthur C.: The Transfiguration transfigured: Concluding Remarks (Online Conference, URL: <http://artmind.typepad.com/onlineconference/schedule/index.html>, Stand : 09.09.2008

Zangwill¹²¹, als „Kunst höherer Ordnung“ charakterisiert. Es ist eine andere Frage, ob die moderne Kunst einen höheren Wert im Vergleich zu der abendländischen künstlerischen Tradition besitzt, die sich zwischen der Renaissance und der Mitte des 19-ten Jahrhunderts erstreckt hat. Dies ist jedoch eine Problematik, auf die ich nicht detailliert eingehen kann, weil sie nicht direkt mit der von mir beabsichtigten ideengeschichtlichen Rekonstruktion mit Dantos ästhetischer Theorie zusammenhängt. Es wäre die Aufgabe eines anderen Textes, zu beweisen, dass obwohl fundamentale ästhetische Unterschiede zwischen Tradition und Avantgarde bestehen, die Antizipation vormoderner Kunstwerke nicht „naiv“ und „einfach“ ist.

Die von mir schematisch rekonstruierte visuelle Ununterscheidbarkeit zwischen Kunst und Realität ergibt sich in Dantos Augen daraus, dass die abendländische Malerei nicht mehr ihre zentrale Aufgabe erfüllen konnte : die Wirklichkeit („die Außenwelt“) abzubilden. Er behauptet, dass dies nun von der Fotografie übernommen worden ist und dass dies letztendlich der „Auslöser“ für die moderne Epoche in der abendländischen Malerei (und der Kunst im Allgemeinen) gewesen sei¹²². Diese teleologische These ist Gegenstand von vielen Kritiken gewesen, die ich im ersten Kapitel teilweise thematisiert habe. Hier möchte ich zunächst eine andere Besonderheit von Dantos Theorie in Betracht ziehen.

Meiner Ansicht nach können hier Holismus und Historismus voneinander nicht getrennt werden. Der Grund dafür ist, dass der kontroverse und einzigartige Charakter der Avantgarde nicht verstanden werden kann (worin sich ja das explanatorische Projekt des Autors von „The Artworld“ erschließt), ohne die historische Genese dieser Kunst zu rekonstruieren und anzuerkennen, dass sie das Ergebnis maßgeblicher Veränderungen in der abendländischen Kultur und Gesellschaft gewesen ist. Es verhält sich teilweise wie im Fall der „historischen“ Herangehensweise an Kunst von Noël Carroll und Jerrold Levinson, die ich im ersten Kapitel bereits thematisiert habe (s.o.). Eine ahistorische Perspektive kann hier nur mit großen Problemen angewendet werden, weil die Besonderheiten der Avantgarde einzig im Kontext ihrer Auseinandersetzung mit der vorausgegangenen und kritisch hinterfragten abendländischen Tradition verstanden werden können.

Die Verknüpfung zwischen Pluralismus und Historismus bei Danto trägt daher in meinen Augen

¹²¹ Zangwill, Nick: Are There Counterexamples to Aesthetic Theories of Art, ebd., p. 113

¹²² s. Danto, Artur C.: Die philosophische Entmündigung der Kunst, ebd., S. 128

einen notwendigen Charakter. Ich denke, dass er aus diesem Grund die Arbitrarität ablehnt und George Dickies „institutional theory“ kritisiert¹²³. Die letztere gründet sich in Dantos Augen auf der Auffassung, dass das „Verleihen von Status“ das Ergebnis einer zufälligen und arbiträren Entscheidung von sozialen „Institutionen“ sei. Dies gilt natürlich für spätere Versionen für Dickies Ansatz nicht mehr, wie beispielsweise D. Matravers gezeigt hat¹²⁴. Dieser Umstand spielt hier jedoch eine sekundäre Rolle. Wichtig ist, dass in Dantos Augen Pluralismus nicht Relativismus (Arbitrarität bezüglich der Bedingungen, wann etwas als ein Kunstwerk gilt und als solches wahrgenommen wird) bedeutet. Wie wir sehen werden, konstruiert Richard Shusterman seine philosophische Perspektive ebenfalls vor dem Hintergrund einer Ablehnung des epistemischen Relativismus auf dem Gebiet der ästhetischen Theorie. In meinen Augen besteht hier eine Annäherung zwischen seiner pragmatistischen Ästhetik und Dantos Theorie. Der pragmatistische Pluralismus wird als eine vermittelnde Alternative zwischen sich gegenseitig ausschließende ästhetische Theorien gedacht. Darauf werde ich im weiteren Verlauf dieses Kapitels zurückkehren.

Meine Zusammenfassung an dieser Stelle lautet, dass die pluralistische Theorie mit Dantos teleologischer These zusammenhängt. Seine historische These lautet, dass in der Phase, in der die Kunst nicht mehr „mimetisch“ ist, sie nun „philosophisch“ geworden sei. Um im Kontext der zeitgenössischen „art world“ Kunst zu produzieren, ist der Künstler gezwungen, auf die herkömmlichen Ausdrucks- und Stilmittel zu verzichten. Die Rede von einem „philosophical disenfranchisement of art“ beschreibt den „konzeptuellen“ Charakter der modernen Kunst.

Vor diesem Hintergrund vertritt Danto die These, dass das Verhältnis zwischen Kunst und Realität in der modernen und in der zeitgenössischen „art world“¹²⁵ verändert worden ist. Die Tatsache, dass „die Aufgabe“ (um Dantos Ausdruck zu verwenden) der Kunst verändert worden ist, bedeutet, dass die Rolle der ästhetischen Theorie ebenfalls neu formuliert werden soll. An dieser Stelle besteht meiner Ansicht nach die zentrale Annäherung zwischen seiner Theorie und der pragmatistischen Ästhetik von Richard Shusterman. Es handelt sich nicht bloß um zwei philosophische Ansätze, die die Prozesse und Verhältnisse in der „art world“ des 20-ten

¹²³ An der bereits zitierten Stelle aus der „[Der] Verklärung [...]“, s.o.

¹²⁴ Matravers, Derek : The Institutional Theory: A Protean Creature, ebd., sowie Ders.: Institutional Definitions and Reasons, in: British Journal of Aesthetics, Vol. 47, No. 3, July 2007, pp. 251-257

¹²⁵ Zu der Unterscheidung zwischen moderner und zeitgenössischer Kunst s. Danto, Arthur C.: Das Fortleben der Kunst, ebd., S. 29-39.

Jahrhunderts auf eine adäquate Weise zu konzeptualisieren sollen. Der Pluralismus der von mir thematisierten Autoren gründet sich auf der Erkenntnis, dass Begriffe, Konventionen, Unterscheidungen, Ansichten und Theorien, die in der modernen Epoche nicht mehr problemlos funktionieren und auf die zeitgenössische „art world“ nicht angewendet werden können, überwunden und durch eine egalitäre philosophische Perspektive abgelöst werden müssen. Die Rede von den Paaren aus „indiscernibles“ (Danto), sowie von dem universellen Charakter der „aesthetic experience“ (Shusterman) ist ein expliziter Versuch, dieses Projekt zu verwirklichen. In meinen Augen handelt es sich um ästhetische Theorien, die einen expliziten „modernen“ Charakter tragen.

Die visuelle Ununterscheidbarkeit zwischen einem Kunstwerk und seinem „gewöhnlichen“ Gegenstück wird ebenfalls zur Grundlage für Dantos Definition von „Kunst“. Sie gründet sich bekanntermaßen auf den folgenden zwei notwendigen Bedingungen : das Kunstwerk bezieht sich auf etwas anderes („aboutness“) und verkörpert seinen Inhalt („embodiment“)¹²⁶. Ich werde im letzten, dritten Kapitel der Dissertation die Art und Weise thematisieren, auf die er die Ontologie von Kunst denkt und konstruiert. Der Vorrang des kognitiven Zugangs zu Kunst erwächst aus der Erkenntnis, dass in der heutigen „art world“ jeder Gegenstand ein Kunstwerk werden kann. Ob dies zwangsläufig bedeutet, dass die visuelle Wahrnehmung von (bildender) Kunst nicht mehr relevant für unsere Auseinandersetzung damit ist, ist eine Frage, auf die ich dort ebenfalls eingehen werde.

2.2.5. Pluralismus und Teleologie

Ich möchte hier festhalten, dass auch wenn Danto erkannt hat, dass die moderne Kunst einen besonderen und paradoxen Charakter trägt, der sie von der abendländischen Tradition fundamental unterscheidet und die Konstruktion einer egalitären philosophischen Perspektive notwendig macht, der argumentative Weg, auf den er seinen historischen Ansatz konstruiert, von Widersprüchen gekennzeichnet ist. Die Behauptung, dass die vormoderne Kunst sich an erster Stelle dadurch ausgezeichnet habe, die Wirklichkeit originalgetreu abzubilden und dass diese „Aufgabe“ von der Fotografie übernommen worden sei, beruht auf einer verallgemeinernden Zuschreibung, die sich bei einer näheren Betrachtung als sehr problematisch erweist. Bei einem näheren Blick auf die von mir bereits zitierten Texte von W.

¹²⁶ s. „Die Verklärung [...]“, ebd., S. 89 f.

Benjamin und H. Belting stellt es sich heraus, dass der Übergang von Tradition zu Moderne (in dieser Fassung) viel komplexer gewesen ist und dass die Unterschiede zwischen der Kunst vor und nach der Avantgarde nicht derart eindeutig auseinandergehalten und vor allem nicht an die Existenz eines „mimetischen Prinzips“ festgemacht werden können. Was verbirgt sich hinter dieser problematischen Version von der Geschichte der abendländischen Kunst?

Dies ist ein aus meiner Sicht interessanter Punkt, der es anschaulich macht, dass Danto, obwohl er seine Theorie als Erneuerung und Neuformulierung der „traditionellen“ philosophischen Ästhetik versteht, zugleich einige konstitutive Elemente aus dieser philosophischen Tradition übernommen und behalten hat. An erster Stelle handelt es sich um die Auffassung, dass die bildende Kunst vor der Moderne mimetisch und demzufolge „einfach“ und „naiv“ gewesen sei. In meinen Augen vermischt er seine innovative Herangehensweise an die Avantgarde mit anderen, älteren Vorstellungen, Stereotypen und Dogmen, gegen die er eigentlich (seit „The Artworld“) ankämpft. Die Auffassung, dass die (bildende) Kunst dazu da gewesen sei, um die Realität direkt und originalgetreu abzubilden, soll eigentlich zu der „ästhetischen Tradition“ gehören, die Danto im zitierten Essay, sowie in seinen späteren Texten problematisiert hat.

Aus dieser Perspektive heraus lese ich seine Theorie als einen Ansatz, in dem der widersprüchliche Charakter der Avantgarde in einer bestimmten Hinsicht abgebildet ist, auch wenn Danto selbst behauptet, die „traditionelle“ Herangehensweise an Kunst überwunden zu haben. Es handelt sich um eine ihrem Charakter nach „moderne“ Theorie, die dem Verständnis der zeitgenössischen art world“ dient. Dies macht meiner Ansicht nach den einzigartigen Charakter der Verknüpfung zwischen „institutioneller“ Ästhetik und Pluralismus aus. Meiner Ansicht nach ist dieser Zusammenhang bis zum heutigen Zeitpunkt noch nicht explizit thematisiert worden.

Eine solche kritische Rekonstruktion von Dantos teleologischem Ansatz kann ebenfalls hilfreich sein, um die innere Dynamik seiner ästhetischen Ansichten zu verstehen und rekonstruieren zu können. Wie wir sehen werden, ist Richard Shustermans pragmatistischer Ansatz ebenfalls als eine Überwindung früherer philosophischer Herangehensweisen an Kunst konzipiert. Im Folgenden werde ich auf die Theorie von Shusterman eingehen und sie ebenfalls als pluralistisch rekonstruieren. Ich möchte veranschaulichen, dass die Möglichkeit einer Lesart von Dantos philosophischen Ansichten in diesem pragmatistischen Kontext möglich ist. Mich

interessiert die Rolle, die Shusterman der pragmatistischen Perspektive zuschreibt. Zunächst möchte ich festhalten, dass er sie als einen mittleren Weg zwischen Relativismus und (wissenschaftlicher) Rationalität in der Philosophie der Kunst denkt.

2.3. Pragmatistischer Pluralismus

2.3.1. „Aesthetic experience“

Ich möchte hier zunächst einige paradigmatische Texte¹²⁷ thematisieren, in denen Shusterman seine Ansichten zur Ästhetik vorstellt. Sein pragmatistischer Pluralismus gründet sich auf der Konzeption vom universellen Charakter der ästhetischen Erfahrung („aesthetic experience“). Diese Konzeption kommt am deutlichsten im Buch „Pragmatist Aesthetics“ zum Ausdruck und wird dort ausführlich konstruiert und ausgebaut. Die Universalität dieser besonderen Form von Erfahrung¹²⁸ ist in seinen Augen das wichtigste Argument dafür, dass zwischen „hoher“ und populärer Kunst Gleichheit (eine Gleichberechtigung, wenn beide Phänomene axiologisch betrachtet werden) besteht.

Die zentrale These Shustermans besteht im Folgenden. Unsere Erfahrung von Kunstwerken (woran die Reaktion, die sich aus der Auseinandersetzung mit Kunst ergibt, verknüpft ist) wird nicht nur von der „high art“ initiiert. Diese Erkenntnis wird durch die Analyse bzw. der Interpretation von Beispielen von populärer Kunst und Massenkunst gewonnen¹²⁹. Daran macht er die holistische Perspektive seiner pragmatistischen Ästhetik fest. Die Strategie dieses Autors besteht nicht darin, den ästhetischen Wert der Avantgarde in Zweifel zu setzen. Seine pluralistische Theorie gründet sich vielmehr auf dem Projekt, die Legitimität der populären Kunst als Objekt von „ästhetischen“ Reaktionen und als Quelle von ästhetischer Erfahrung zu

¹²⁷ An erster Stelle denke ich hier an „Pragmatist Aesthetics [...], ebd., aber auch an einigen weiteren Texten wie beispielsweise Shusterman, Richard: Interpretation, Pleasure, and Value in Aesthetic Experience, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 56, No. 1 (Winter, 1998), pp. 51-53, sowie Ders.: Art as Dramatization, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 59, No. 4 (Autumn, 2001), pp. 363-372, Definition, Dramatization, and Raza, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 61, No. 3 (Summer, 2003), pp. 295-298, Entertainment: A Question for Aesthetics, in: British Journal of Aesthetics, Vol. 43, No. 3, July 2003, pp. 289-307, sowie Aesthetic Experience: From Analysis to Eros, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 64, No. 2 (Spring, 2006), pp. 217-229

¹²⁸ Ich werde im weiteren Verlauf meines Textes auf die Art und Weise eingehen, auf die Shusterman die ästhetische Erfahrung charakterisiert und definiert.

¹²⁹ In „Pragmatist Aesthetics“ wird unter anderem „the fine art of rap“ thematisiert.

verteidigen. Aus seiner pluralistischen Perspektive heraus argumentiert Shusterman dafür, dass die populäre Kunst, die traditionell außerhalb der Aufmerksamkeit der philosophischen Ästhetik geblieben ist, zum Gegenstand der Philosophie der Kunst werden kann und soll. Das zentrale Argument dafür lautet, dass sie ja ästhetische Erfahrung liefert – der Grund, aus dem wir uns mit Kunst überhaupt auseinandersetzen.

Die Theorien von Danto und Richard Shusterman unterscheiden sich auf dem ersten Blick fundamental voneinander. Der Erstere hat sich primär mit der philosophischen und kunstgeschichtlichen Legitimierung der Avantgarde befasst und dies mündet, wie wir wissen, in die Konstruktion einer „institutionellen“ *qua* kognitiven Herangehensweise an Kunst. Shustermans philosophische Konzeption gründet sich ihrerseits auf der Definition des Begriffs „aesthetic experience“. Seine ästhetische Theorie befasst sich nicht ausschließlich mit Kunst und mit der Art und Weise, auf die wir sie denken, sondern erstreckt sich auf zahlreiche andere Bereiche unseres Daseins, in denen seiner Ansicht nach diese besondere Art von Erfahrung entdeckt werden kann. Dieser pragmatistische Ansatz gründet sich auf der Vorstellung vom universellen Charakter ebendieser „experience“. Somit zielt er darauf ab, die „traditionelle“ Unterscheidung zwischen „elitärer“, „hoher“ und populärer Kunst, sowie zwischen Kunstwerk und Leben zu überwinden. Zunächst möchte ich festhalten, dass der Pluralismus hier auf zwei fundamental entgegengesetzte Weisen konstruiert wird.

2.3.2. Institutionelle Herangehensweise an Kunst und Pragmatismus

Hier möchte ich zunächst auf die Gegenüberstellung zwischen Analytik und Pragmatik eingehen. Traditionell heißt es, dass dies zwei entgegengesetzte nordamerikanische Traditionen in der Ästhetik seien. An erster Stelle denke ich an einige Texte von Shusterman¹³⁰, in denen er sich von der analytischen Tradition und vor allem von der institutionellen Herangehensweise an Kunst explizit abgrenzt. Das zentrale Argument dieses Autors lautet, dass es keine einheitliche Methode der rationalen (und somit wissenschaftlichen) Auseinandersetzung mit Kunst geben kann. Das einzelne Kunstwerk ist und bleibt für uns das Objekt der rationalen Erkenntnis, jedoch wir sind nicht in der Lage, eine einheitliche und widerspruchsfreie Herangehensweise einzugrenzen, die die objektiv-wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Kunst fundieren

¹³⁰ Hier meine ich primär „Introduction: Analytic Aesthetics [...]“, ebd., sowie „Wittgenstein and Critical Reasoning [...]“, ebd.

könnte.

Kurzum, die einzelnen Kritiker (der Kunstkritiker dient hier als das paradigmatische Beispiel für eine Person, die sich mit Kunstwerken auf eine rationale, mit anderen Worten auf den Gewinn von Erkenntnis ausgerichteten Weise auseinandersetzt. Gemeint ist nicht der „gewöhnliche“ Rezipient von Kunst, der sich mit Kunstwerken befasst; diese Unterscheidung trägt einen provisorischen Charakter und ich denke nicht, dass sie widerspruchsfrei ist¹³¹) gehen verschiedenartig mit einem und demselben Kunstwerk um. Dies ist der Fall, obwohl es sich um unterschiedliche und gleichzeitig konkurrierende Interpretationen handelt. Mit anderen Worten, ein Kunstwerk kann verschiedenartig interpretiert werden und es existiert kein einheitlicher Weg zwischen der Wahrnehmung seiner unterschiedlichen Charakteristika und den Zuschreibungen, die jeder einzelne Kritiker macht und es auf diese Weise interpretiert. Daher spielt die subjektive Perspektive in Shustermans eine größere Rolle, als die institutionelle Herangehensweise an Kunst anzuerkennen vermag. Darin erschließt sich die pragmatistische Kritik, die Richard er an die Dantos Perspektive richtet.

Shusterman sucht nicht nach Kriterien und Merkmalen, die uns erlauben, Artefakte als Kunstwerke zu identifizieren und zu interpretieren. Hier liegt möglicherweise einer der Gründe dafür, dass er sich so deutlich von der institutionellen Herangehensweise an Kunst abgrenzt. Er ist insoweit ein „Funktionalist“¹³², als dass sein Ansatz sich auf der Auffassung gründet, dass wir den Gegenstand der philosophischen Reflexion mit Hinblick auf die Rolle, die er in unserem Leben spielt, thematisieren und denken sollten. Ich werde im weiteren Verlauf dieses Kapitels darauf eingehen, dass eine Verknüpfung zwischen dieser Position und der institutionellen Herangehensweise an Kunst von Danto möglich ist¹³³. Hier möchte ich vorläufig festhalten, dass in der pragmatistischen Ästhetik der Wert der „aesthetic experience“ zum Gegenstand der philosophischen Reflexion wird. Daraus speist sich das Projekt, Phänomene und Tätigkeiten zu erforschen, die eine solche Erfahrung liefern können. Da sich nun die pragmatistische Perspektive nicht einzig auf die „hohe“ Kunst beschränkt, kann von einem „Pluralismus“ gesprochen werden.

¹³¹ Als Beispiel einer alternativen Herangehensweise an diese Unterscheidung s. Carrier, David: in Praise of Connoisseurship, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 61, No. 2 (Spring, 2003), pp. 159-169

¹³² Im Sinne der von mir bereits erläuterten Unterscheidung zwischen „functionalism“ und „proceduralism“, die S. Davies getroffen hat, s.o.

¹³³ Davies spricht auch von der Möglichkeit einer vermittelnden Position zwischen den beiden definitiven Perspektiven.

An dieser Stelle ergibt sich eine Frage, auf die ich in Kürze eingehen möchte. Sie lautet, ob die Pluralität der möglichen Interpretationen (sowie der interpretativen Herangehensweisen an ein und dasselbe Kunstwerk) die These entkräftet, dass die Interpretation eine ihrem Charakter nach objektive Erkenntnis von Kunst ist. Ich denke, dass die pragmatistische Ästhetik sich nicht gegen den rationalen Charakter unserer Auseinandersetzung mit Kunst richtet. Shustermans Ansichten münden nicht in einen erkenntnistheoretischen Relativismus. Er konstruiert seine pragmatistische Ästhetik als eine Theorie, die bestimmte grundlegende Charakteristika der Kunst als eine sozialhistorisch definierte Praxis erfassen soll.

An erster Stelle handelt es sich um eine axiologische Herangehensweise an diese soziale Praxis: warum existiert sie und welches Interesse haben wir daran, uns mit ihr auseinanderzusetzen. Hier liegt meiner Meinung nach der Grund für die Ablehnung von Dantos „intellektueller“ Theorie. Für Shusterman ist es schlichtweg der Fall, dass die ästhetische Erfahrung, die Kunstwerken an uns liefern, nicht einzig auf die Herausforderung unserer kognitiven Vermögen beschränkt ist.

Richard Shusterman denkt seine pragmatistische Ästhetik als einen mittleren Weg zwischen Dekonstruktion und Analytik. Diese beiden Extreme repräsentieren in seinem Denken die Gegenüberstellung zwischen epistemischem Relativismus (Skeptizismus) und objektiv-wissenschaftlicher Herangehensweise an Kunst. Dies ist ein in meinen Augen wichtiger Ausgangspunkt für die Rekonstruktion der Genese seines pragmatistischen Ansatzes. In seinen Augen macht der erkenntnistheoretische Skeptizismus den Kern der „kontinentalen“ ästhetischen Tradition aus. Die objektiv-wissenschaftliche Herangehensweise der institutionellen Perspektive setzt er entsprechend mit der analytischen Tradition gleich. Wie wir gesehen haben, erweist sich die letztere bei einer näheren Betrachtung in Shustermans Augen als problematisch.

Für diesen Autor unterscheidet sich seine pragmatistische Theorie von der analytischen Perspektive auf eine fundamentale Art und Weise. Seine Auffassung lautet, dass die Rolle der ästhetischen Theorie im aktiven Beeinflussen unserer Wahrnehmung von Kunstwerken besteht. Daher denkt Shusterman seinen theoretischen Blickwinkel als einen Mittelweg zwischen individueller (subjektiver) und objektiver Herangehensweise an Kunst.

2.3.3. Die pragmatistische Ästhetik und die Philosophie von Joseph Margolis

Meiner Ansicht nach deckt sich die Vorstellung von Shusterman über die Rolle und die Aufgabe seiner ästhetischen Theorie mit den philosophiehistorischen Ansichten von Joseph Margolis, die die zeitgenössische Rezeption und (gemäß des Ausdrucks des Autors) „Neuerfindung“ der pragmatistischen Philosophie betreffen. Bekanntermaßen gilt Margolis als einer der paradigmatischen zeitgenössischen Vertreter der pragmatistischen Philosophie. Vor allem habe ich hier sein gleichnamiges Buch vor Augen, welches ich bereits im ersten Kapitel zitiert habe. Dort rekonstruiert er den amerikanischen Pragmatismus als eine vermittelnde Alternative zwischen dem kontinentalen Relativismus (den er als einen „epistemischen Skeptizismus“ denkt) und dem angelsächsischen erkenntnistheoretischen „Fundamentalismus“ in der zeitgenössischen Philosophie¹³⁴.

Hier behaupte ich nicht, dass ein expliziter Zusammenhang zwischen den besagten Texten der zwei hier thematisierten Autoren existiert. Jeder von ihnen hat sich mit einer jeweils unterschiedlichen Problematik befasst. Shusterman zieht ästhetische Theorien in Betracht und thematisiert ihr Potential, die Besonderheiten des zeitgenössischen Verständnisses von Kunst philosophisch zu erfassen. Margolis hingegen rekonstruiert die pragmatistische Philosophie mit Hinblick auf erkenntnistheoretische Probleme, auf die ich hier nicht ins Detail eingehen kann, weil sie nicht die Philosophie der Kunst betreffen.

An dieser Stelle beabsichtige ich ebenso wenig, die zeitgenössische Rezeption der pragmatistischen Philosophie in Einzelheiten wiederzugeben, da ich primär die ästhetische Theorie von Shusterman und seinen Pluralismus thematisieren möchte. Mein Ziel hier ist lediglich zu veranschaulichen, dass Joseph Margolis, der sich aus zeitgenössischer Sicht mit einer philosophiehistorischen Perspektive mit dem amerikanischen Pragmatismus befasst hat, die Rolle der pragmatistischen Perspektive in der Philosophie offensichtlich auf die gleiche Art und Weise denkt. Hier werde ich nicht auf die Frage eingehen, inwieweit Richard Shustermans Rede von der Existenz zweier entgegengesetzter theoretischer Traditionen auf dem Gebiet der Ästhetik korrekt ist und die tatsächliche Situation in der zeitgenössischen geisteswissenschaftlichen Forschung über Kunst widerspiegelt. Für mich ist lediglich die Art und Weise interessant, auf die er die Rolle der pragmatistischen Perspektive in der heutigen

¹³⁴ Margolis, Joseph: Die Neuerfindung [...], ebd., s. beispielsweise S. 63, 67

Philosophie auffasst.

Die hier in Kürze wiedergegebene philosophiehistorische Konzeption aus der „Neuerfindung [...]“ kann meiner Ansicht nach hilfreich sein, um zu illustrieren, was Shusterman durch die Konstruktion einer pluralistischen Ästhetik anstrebt. Eine fundamentale Besonderheit des amerikanischen Pragmatismus kommt zum Vorschein. Diese Richtung im nordamerikanischen ästhetischen Gedanken wird als eine Alternative und Erneuerung einer philosophischen Tradition gedacht, die aus zwei unvereinbaren Extremen besteht. Der Akzent liegt auf dem Begriff „Rekonstruktion“. Es wird eine einheitliche Perspektive re-konstruiert, die dem zeitgenössischen Forschungsstand und den Erkenntnissen unterschiedlicher Geisteswissenschaften gerecht werden kann. Wir haben gesehen, dass die holistische Perspektive von Shusterman darauf ausgerichtet ist, Tendenzen in der zeitgenössischen „art world“ (wie beispielsweise die Problematisierung der Unterscheidung zwischen „hoch“ und „niedrig“) zu erfassen. Darin besteht aus meiner Sicht die Annäherung zwischen seinem und dem philosophischen Projekt von J. Margolis.

2.3.4. Pragmatistische Ästhetik und Avantgarde

Der Ansatz von Shusterman gründet sich auf einer expliziten Kritik an den elitären Charakter der Avantgarde¹³⁵. Dies geschieht aus der Perspektive der heutigen Vielfalt der künstlerischen Ausdrucksformen und der Tatsache, dass die Unterscheidung zwischen „populär“ und „hoch“ sehr stark problematisiert worden ist. Eine wichtige Rolle spielt aus meiner Sicht die Erkenntnis, dass der ideologische Hintergrund der Avantgarde heutzutage auf eine andere Weise wahrgenommen wird, als zum Zeitpunkt der Entstehung dieser Kunst. Kurzum, heutzutage erwarten wir von der (bildenden) Kunst nicht unbedingt, dass sie ein politisches und ideologisches Programm zu erfüllen hat. Wir sind viel weniger geneigt, Kunstwerke auf solche zugrundeliegende Ideologien zurückzuführen. Der Wert und die Rolle der Unterhaltung („entertainment“), den Shusterman thematisiert, ist im zeitgenössischen Kontext offensichtlich anders zu denken, als zu der Zeit, in der die unterschiedlichen Strömungen und Ausprägungen der Avantgarde entstanden sind. So verstehe ich beispielsweise seine Kritik von ästhetischen Theorien, deren Gegenstand die elitäre Kunst der Avantgarde ist.

¹³⁵ In „Pragmatist Aesthetics [...]“. ebd., p. 144 f.

Shustermans pragmatistische Perspektive nähert sich den berühmten „ästhetischen“ Theorien, denen Danto mit „The Artworld“ und mit „[Der] Verklärung des Gewöhnlichen“ ein Ende setzen möchte. In der Avantgarde sieht er nicht das historische Ende der Kunst. In seinen Augen handelt es sich um ein unvollendetes Projekt, dessen Ziel darin besteht, die abendländische „art world“ zu demokratisieren. Darauf gründet sich seine Vorstellung von der Rolle, die die philosophischen Theorie heutzutage spielen soll. In diesem Sinne muss eine scharfe Unterscheidung zwischen der pragmatistischen Perspektive und Dantos Teleologie getroffen werden. Shusterman vertritt nicht die Ansicht, dass die Kunst ihre ursprüngliche (vormoderne) Aufgabe verloren habe und zu ihrem Ende gekommen sei. Diese Beobachtung dient für mich primär als eine Grundlage dafür, die philosophischen Ansichten der beiden Autoren deutlicher voneinander abzugrenzen, um vor diesem Hintergrund meine Lesart vorzustellen.

Dies bedeutet natürlich nicht, dass dieser Autor die kunsthistorische Legitimität und Bedeutung der Avantgarde leugnet. Der pragmatistische Holismus drückt sich darin aus, dass es mehrere Quellen des besagten „entertainment“ gibt, welches seinerseits den Wert der „aesthetic experience“ fundiert. In meinen Augen ist Shustermans pragmatistische Ästhetik als eine Annäherung an unsere zeitgenössische Intuitionen konzipiert, die die Existenz und die Bestimmung der Kunst als eine sozialhistorisch definierte Praxis betreffen.

Ich möchte hier nicht auf die subtilen Unterscheidungen zwischen „moderner“ und „postmoderner“ Kunst eingehen, nicht zuletzt aus dem Grund, dass ich nicht sicher bin, ob eine solche Abgrenzung problemlos und eindeutig getroffen werden kann. Für mich spielt dies eine sekundäre Rolle für die Rekonstruktion von Dantos holistischer Ästhetik im Licht des amerikanischen Pragmatismus, die ich hier anstrebe. Aus der bisherigen ideengeschichtlichen Rekonstruktion möchte ich die Erkenntnis festhalten, dass die pluralistische Ästhetik auf eine besondere Weise mit der zeitgenössischen „art world“ und unseren heutigen Vorstellungen über Kunst verknüpft ist. Sie soll eine explanatorische und zugleich legitimierende Rolle spielen. Im weiteren Verlauf dieses Abschnitts meiner Arbeit werde ich zeigen, worin sich dieser Projekt erschließt. An dieser Stelle sehe ich die Möglichkeit einer Lesart von Danto und Shusterman, die die konzeptuelle Annäherung zwischen den beiden anschaulich machen kann.

2.3.5. Axiologische Fundierung der pluralistischen Theorie von Kunst

Im ersten Kapitel meines Textes bin ich auf den Umstand eingegangen, dass in der zeitgenössischen amerikanischen Ästhetik nicht nur die Kunst, sondern ebenfalls die Art und Weise, auf die sie adäquater Weise gedacht werden kann, thematisiert wird. Dies ist eine wichtige Besonderheit der philosophischen Perspektive, aus der sich die Vertreter der unterschiedlichen nordamerikanischen Traditionen aus heutiger Sicht mit der Kunst auseinandersetzen. Die pragmatistische Theorie von Richard Shusterman ist keine Ausnahme. Seine Herangehensweise an die zeitgenössische „art world“ gründet sich auf der Erkenntnis, dass wir die ästhetische Erfahrung aus bestimmten Gründen wertschätzen und dass die Aufgabe der philosophischen Theorie darin besteht, diese Gründe zu veranschaulichen und zu rekonstruieren.

Die Aufgabe der philosophischen Theorie besteht also darin, unsere Motivation zu thematisieren, uns mit Kunst auseinanderzusetzen und das Erlebnis von ästhetischer Erfahrung anzustreben. An dieser Stelle nähert sich Shusterman an die Perspektive anderer prominenter Kritiker der institutionellen Herangehensweise an Kunst. Er charakterisiert die „aesthetic experience“ als eine Herausforderung und Intensivierung unserer emotionalen und kognitiven Fähigkeiten und Vermögen. Daher die Rede von „art as dramatization“ im gleichnamigen Text (s.o.). Dies steht den philosophischen Ansichten von N. Zangwill¹³⁶ ziemlich nah.

Die ästhetische Erfahrung hat für uns eine Bedeutung und wir wertschätzen sie, weil wir dadurch bestimmte Vermögen, die unser Personensein ausmachen, fördern können. Ein ähnlicher Ansatz hat unter anderem auch N. Carroll formuliert¹³⁷. Kurzum, die Kunst (als eine der Quellen von „aesthetic experience“; bei Shusterman ist es wie bereits gesagt der Fall, dass die letztere in vielen anderen Bereichen unseres Daseins angesiedelt ist) ist für uns wichtig, weil wir in der Auseinandersetzung damit unter anderem unsere Neugier, Wahrnehmung, Emotionen und Urteilsvermögen einsetzen, herausfordern und entwickeln können.

Gegeben dieser Rekonstruktion der pluralistischen Perspektive besteht meiner Ansicht nach die Möglichkeit, die institutionelle und die pragmatistische Herangehensweise an Kunst miteinander zu verknüpfen (was bei Nelson Goodman geschehen ist¹³⁸). Die gemeinsame

¹³⁶ s. Zangwill, Nick: *Groundrules in the Philosophy of Art*, ebd., s.o.

¹³⁷ s. Carroll, Noël: *Art and Human Nature*, ebd., s.o.

¹³⁸ Dazu s. den bereits im ersten Kapitel zitierten Text von Giovanelli, Alessandro: *Goodman's Aesthetics*, ebd.

Lesart, die ich vorschlagen möchte, besteht darin, dass die Auseinandersetzung mit Kunst primär dazu dient, unser kognitives Vermögen zu fördern. Erinnern wir uns daran, dass Danto die Kunst als einen Gegenstand der rationalen Erkenntnis denkt. In diesem Sinne kann seine Theorie mit Shustermans philosophischen Ansichten vereinbart werden. Beide Autoren vertreten entgegengesetzte Meinungen darüber, wozu die Kunst dient. Jedoch die Betrachtungsweise, die auf eine axiologische Erklärung unseres Interesses an die Auseinandersetzung mit Kunstwerken hinausläuft, ist sowohl mit der institutionellen, als auch mit der pragmatistischen Ästhetik kompatibel. Goodman hat dies anschaulich gemacht und ich denke, dass eine solche Lesart auch mit Dantos Theorie vereinbart werden kann. Auf diesen Punkt werde ich im dritten Kapitel meiner Arbeit zurückkehren.

Ich möchte an dieser Stelle weder für, noch gegen den Wert und die Bedeutung der ästhetischen Erfahrung argumentieren. Bezeichnend ist die Tatsache, dass die Autoren, die die „aesthetic experience“ thematisieren und zur Grundlage ihrer philosophischen Theorien machen, unterschiedliche Bereiche unseres Daseins in Betracht ziehen, die sich über die Grenzen der Kunst hinaus erstrecken. Währenddessen bleibt Danto ausschließlich auf das Verstehen der Prozesse in der abendländischen „art world“ ausgerichtet. Seine Behauptung, dass Ästhetik und Philosophie der Kunst nicht deckungsgleich seien¹³⁹, ist in diesem Licht zu verstehen.

Mich interessiert primär der Mechanismus, der sich hinter der Konstruktion der pluralistischen Perspektive in der Philosophie der Kunst verbirgt. In meinen Augen läuft die Erneuerung der philosophischen Reflexion über Kunst auf das Erreichen von zwei Zielen hinaus. Erstens, die holistische Theorie (ob im analytischen, oder im pragmatistischen Kontext) wird konstruiert, um bestimmte Aspekte und Tendenzen aus der zeitgenössischen „art world“ als wertvoll für die Aufmerksamkeit der philosophischen Reflexion zu *legitimieren*. Bei Danto ist es die Avantgarde, und bei Shusterman die populäre Kunst. Obwohl der Gegenstand der philosophischen Perspektive hier jeweils ein unterschiedlicher ist, handelt es sich um ein ähnliches Projekt.

Zweitens, der Pluralismus bedeutet eine Neuformulierung des Zusammenhangs zwischen der ästhetischen Theorie und der Gegenstand der philosophischen Reflexion. Die theoretische

¹³⁹ s. beispielsweise Danto, Arthur C.: From Aesthetics to Art Criticism and Back, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 54, No. 2 (Spring 1996), pp. 105-115, p. 106

Perspektive ist nicht dazu da, einzelne und isolierte Phänomene zu thematisieren. Stattdessen wird die Aufmerksamkeit auf soziale Praktiken und Prozesse gerichtet, die auf eine fundamentale Art und Weise mit unserer Existenz als Personen verbunden sind und daher von uns wertgeschätzt werden. Die Kunst wird entsprechend nicht als die Summe aller von uns „Kunstwerke“ genannten Artefakte gedacht, sondern als eine Ansammlung ebendieser menschlichen Tätigkeiten. Dies habe ich bereits im ersten Kapitel meiner Arbeit als einen Verdienst von Dantos institutioneller Herangehensweise an Kunst rekonstruiert. Aus dieser Perspektive erwächst die Überzeugung, dass wir verstehen müssen, welchen Wert die Auseinandersetzung mit Kunstwerken für uns hat. Um es zu wiederholen: Shusterman und Danto sind hier entgegengesetzter Meinung. Aus meiner Sicht denken sie jedoch die Art und Weise, auf die eine adäquate ästhetische Theorie der zeitgenössischen Kunst konstruiert werden sollte, ähnlich.

Meine Bemerkungen an dieser Stelle betreffen die metatheoretischen Implikationen aus der Rekonstruktion von Dantos Pluralismus im Kontext der pragmatistischen Ästhetik. Ich hoffe, veranschaulicht zu haben, dass der ästhetische Pluralismus auf bestimmten fundamentalen Einsichten über den Zusammenhang zwischen Kunst und philosophischer Theorie beruht. Dabei habe ich Danto als einen Autor thematisiert, in dessen Werk eine Annäherung zwischen zwei nordamerikanischen geisteswissenschaftlichen Traditionen in der Auseinandersetzung mit Kunst stattfindet. Ich möchte in den folgenden Absätzen auf eine weitere Unterscheidung eingehen, die in meinen Augen eine wichtige Rolle für das Verständnis der holistischen Ästhetik spielt. Es handelt sich um die Unterscheidung zwischen Pluralismus und Arbitrarität (hier kann man auch von „epistemischen Relativismus“ oder „Skeptizismus“ sprechen).

2.4. Pluralismus und ästhetischer Relativismus

Shustermans pragmatistischer Holismus darf nicht mit der Auffassung gleichgesetzt werden, dass in der zeitgenössischen „art world“ Arbitrarität vorhanden sei und dass die Kunst als sozialhistorisches Phänomen und als Bestandteil unseres Lebens keine objektiv erkennbaren

Merkmale und Charakteristika mehr besitzt. Die philosophische Neuformulierung der Unterscheidungen zwischen „hoch“ und „populär“ und zwischen Kunst und Leben führt nicht zu der Behauptung, dass keine sinnvolle und relevante philosophische Denk- und Redeweise über „Kunst“ mehr vorhanden sei. In den folgenden Absätzen möchte ich in Einzelheiten darauf eingehen.

Der ästhetische Pluralismus gründet sich keineswegs auf den Verzicht auf Kriterien dafür, wann und unter welchen Umständen von „Kunst“ relevanter Weise gesprochen werden kann. Dies ist vorerst meine Lesart, die ich in Anlehnung an einen weiteren paradigmatischen Text von Shusterman vorstellen möchte. Dort distanziert er sich explizit von der philosophischen Tradition und von der Methode der (relativistischen) Dekonstruktion¹⁴⁰. Seine Position erschließt sich darin, die skeptische These, dass eine objektive Erkenntnis über Kunst nicht möglich sei, für irrelevant zu erklären.

In den Augen des Autors beruht dieser epistemische Skeptizismus auf einem universellen explanatorischen Anspruch, die Unmöglichkeit der Erkenntnis von Kunst zu behaupten. In seinen Augen beruht der ästhetische Relativismus auf einem inneren Widerspruch. Einerseits wird angenommen, dass keine rationale Erkenntnis von Kunst möglich ist und dass die Interpretation jedes Kunstwerks unvollständig ist und nur vermeintlich objektiv sei. Dadurch werden jedoch keine anderen, alternativen philosophischen Herangehensweisen an Kunst zugelassen, bzw. sie werden ohne weitere Argumentation für ungültig erklärt. In Shustermans Augen unterminiert die Dekonstruktion somit ihren eigenen Skeptizismus. Darauf gründet sich seine Kritik an diese Richtung in der zeitgenössischen Philosophie.

Hier möchte ich nicht auf die subtilen Details dieses kritischen Ansatzes eingehen, weil ich nicht primär die Dekonstruktion oder die unterschiedlichen Einwände, die dagegen erhoben worden sind, rekonstruieren möchte. Für mich steht es fest, dass Shusterman seine pluralistische Ästhetik vom epistemischen Skeptizismus (Relativismus) abgrenzt. Diese Unterscheidung zwischen Holismus und Arbitrarität dient für mich als eine Grundlage dafür, die pragmatistische Rede von einer „Überbrückung“ der Grenze zwischen Kunst und Leben zu rekonstruieren¹⁴¹.

¹⁴⁰ s. Shusterman, Richard: Deconstruction and Analysis: Confrontation and Convergence, in: British Journal of Aesthetics, Vol. 26, No. 4, Autumn 1986, pp. 311-327; übrigens, auch in „Pragmatist Aesthetics [...]“ charakterisiert er die pragmatistische Ästhetik als einen Weg, der zwischen den zwei Extremen Dekonstruktion und Analyse liegt, s. ebd., p. 62

¹⁴¹ s. Shusterman, Richard: Pragmatist Aesthetics [...], ebd., pp. 175-176

Wir haben gesehen, dass die pluralistische Perspektive sich auf ganz bestimmte Vorstellungen von der Funktion und dem Wert der ästhetischen Erfahrung und der Kunst gründet.

Weder er, noch Danto behaupten, dass in der zeitgenössischen „art world“ keine Ansatzpunkte für die Identifikation von Kunstwerken vorhanden seien. Die Tatsache, dass die Grenze zwischen Kunst und Leben nicht mehr auf die Art und Weise festgelegt und wahrgenommen wird, wie es in den Zeiten vor der Avantgarde der Fall gewesen ist, bedeutet nicht, dass die Kunst als sozialhistorische Praxis nicht mehr rational gedacht und begrifflich erfasst werden kann. Im Gegenteil : die pluralistische Ästhetik entsteht gerade mit der Absicht, eine sinnvolle Rede von „Kunst“ im Kontext der zeitgenössischen „art world“ zu konstruieren. Dies ist die Schlussfolgerung, die ich aus der bisherigen Rekonstruktion der philosophischen Theorien der beiden hier thematisierten Autoren festhalten möchte.

Mein Ziel ist zu veranschaulichen, dass auch im Kontext der zeitgenössischen „art world“, die in den Augen von Danto und Shusterman pluralistisch organisiert ist und in der zwischen Kunstwerk und Realität nicht mehr auf die herkömmliche Art und Weise unterschieden werden kann, die Kunst weiterhin als eine Gesamtheit aus sozialhistorischen Praktiken (und nicht einfach als die Ansammlung von Artefakten) gedacht werden sollte. Wie wir wissen, setzt die Existenz einer Praxis voraus, dass sie durch die Befolgung bestimmter Regeln existiert und konstituiert wird. Diese Denkweise gründet sich auf der Erkenntnis, dass zu jedem gegebenen Zeitpunkt bestimmte Kriterien vorhanden sind, die es erlauben, die Unterscheidung zwischen Kunst und Nicht-Kunst zu treffen. Dies ist davon unabhängig, welche Rolle wir der visuellen Wahrnehmung von Kunstwerken und der Avantgarde und der populären Kunst beimessen. Mit anderen Worten, auch wenn es sich herausstellen sollte, dass heutzutage jeder beliebige Gegenstand zum Kunstwerk erklärt werden kann, bedeutet dies noch nicht, dass es keine Regeln dafür gibt, wann Kunst „stattfindet“. Mit diesem Punkt werde ich mich ausführlicher im dritten Kapitel meiner Arbeit befassen.

Dantos Rede von „indiscernibles“ ist von der Suche nach Kriterien, die die Unterscheidung zwischen Kunst und Leben ermöglichen, ins Leben gerufen worden¹⁴². Dies ist in meinen Augen ein Argument dafür, dass die Rede von einem „ästhetischen Pluralismus“ nicht darauf hinausläuft, dass die Unterscheidung zwischen Kunst und Realität im zeitgenössischen Kontext

¹⁴² s. „Das Fortleben [...]“, ebd., S. 61

aufzuheben. Dies ist meine Lesart, durch die ich eine weitere Gemeinsamkeit, die zwischen Dantos theoretischen Ansichten und der pragmatistischen Ästhetik besteht, veranschaulichen möchte. Ich möchte festhalten, dass ich darin noch ein Argument für die Möglichkeit einer Rekonstruktion von Dantos Pluralismus im Kontext der pragmatistischen Philosophie der Kunst.

Im Mittelpunkt meiner Betrachtung steht die Art und Weise, auf die das Verhältnis zwischen Kunst und Leben in Dantos Theorie thematisiert wird. Durch meine Lesart bezwecke ich nicht, die wichtigen Unterschiede zwischen den beiden hier thematisierten ästhetischen Theorien zu leugnen. Ich möchte erneut betonen, dass ich sie als Strategien für den „Umgang“ mit der Avantgarde und der zeitgenössischen Kunst rekonstruiert habe.

2.4.1. Die „Aufgabe“ der Kunst

Hier möchte ich die aus meiner Sicht zentrale Schnittstelle zwischen den ästhetischen Ansichten von Danto und von Shusterman thematisieren. Die Rede von den berühmten „indiscernibles“ begründet die Konzeption vom Kunstwerk als von einer „[...] Verklärung des Gewöhnlichen“. In diesem Sinne behauptet Danto nicht, dass die Grenze zwischen Kunst und Realität aufgehoben sei. Seine These von der „transfiguration“ könnte in diesem Sinne als eine (im Sinne von Davies' Unterscheidung) „funktionalistische“ Herangehensweise an Kunst gelesen werden.

Danto sieht die „Aufgabe“ der Kunst offenbar darin, die Wirklichkeit zu verändern (der Begriff „transfiguration“ dient ja als Titel für sein berühmtes Buch). Es bleibt zunächst unklar, auf welche Weise diese Veränderung gedacht und rekonstruiert werden könnte. In gewisser Hinsicht bestehen Parallelen zu Shustermans Ansichten¹⁴³ und der Konzeption, die diese fundiert. Mit anderen Worten, „the transfiguration“ kann als beispielsweise als eine Rede von der „Intensivierung des Gewöhnlichen“ gelesen werden. Dies ist natürlich lediglich meine Hypothese und ich erhebe nicht den Anspruch, hier beweisen zu haben, dass Dantos Theorie auf einen inneren Widerspruch beruht. Ich möchte hier lediglich festhalten, dass aus meiner Sicht die Möglichkeit für eine Rekonstruktion seiner theoretischen Ansichten besteht (hier stütze ich mich, im Unterschied zum ersten Kapitel der Dissertation, nicht einzig auf „The Artworld“), die

¹⁴³ Aus „Interpretation, Pleasure, and [...]“, ebd.

eine Überschneidung zum pragmatistischen „Funktionalismus“ von Richard Shusterman veranschaulicht. Danto thematisiert, in der „[Der] Verklärung“ die Kunst offenbar bezüglich der „Aufgabe“, die sie als wertvoll für uns definiert.

Der Ansatzpunkt für meine Lesart ist, dass gemäß der philosophischen Konzeption das Kunstwerk offenbar als eine Entität gedacht wird, die eine spezifische soziale Rolle besitzt und eine Funktion zu erfüllen hat. In dieser Hinsicht ist Dantos Herangehensweise an Kunst mit der pragmatistischen Ästhetik nicht unvereinbar. Ich möchte hier nicht auf die Frage eingehen, ob die These, dass die Kunst ihrem nach Wesen eine „Verklärung des Gewöhnlichen“ sei, einen religiösen Charakter trägt oder nicht. Die Texte von Reiner Wiehl und Richard Shusterman, in denen dies behauptet wird, habe ich bereits in meiner „Einleitung“ zitiert (s.o.). Ich möchte lediglich auf den Umstand hinweisen, dass hier eine aus meiner Sicht noch nicht erforschte Lesart von Dantos Ansichten vorhanden ist. Diese könnte die herkömmliche Unterscheidung zwischen „funktionaler“ und „prozeduraler“ Definition von (Herangehensweise an) Kunst möglicherweise unterminieren. Diese zu untersuchen wäre allerdings die Aufgabe eines anderen Textes.

Vor dem Hintergrund meiner bisherigen Ausführungen möchte ich Folgendes festhalten. Die pluralistische Perspektive veranlasst uns, die Rolle der philosophischen Theorie und zugleich die Funktion, die die Kunst in unserem Leben spielt, in einem Zusammenhang zu denken. Die Meinungen darüber, wie diese Funktion zu explizieren und zu rekonstruieren ist, unterscheiden sich offensichtlich und können nur mit Mühe aufeinander zurückgeführt werden. Die Frage, ob wir in der Kunst Erkenntnis oder „ästhetische Erfahrung“ suchen sollten, kann ich hier nicht beantworten, obwohl ich der Ansicht bin, dass diese beiden vermeintlich entgegengesetzten Ansichten bis zu einem gewissen Grad vereinbart werden können. Unser Interesse an Kunstwerke kann berechtigter Weise (zumindest aus meiner Sicht) auf unsere Neugier für Wissen und neue Erkenntnisse zurückgeführt werden. Dies schließt jedoch nicht aus, dass Kunstwerke unsere emotionalen Erlebnisse intensivieren und dass unser Interesse daran möglicherweise nicht ausschließlich „intellektuell“ ist.

Fest steht, dass die Rolle der philosophischen Theorie aus der pluralistischen Perspektive von Danto und Shusterman neu formuliert wird. Der egalitäre Ansatz wird mit der Absicht konstruiert, unterschiedliche Aspekte und Ausprägungen der „art world“ als Objekt der

philosophischen Forschung zu rehabilitieren und zu legitimieren. Darauf gründet sich meine Rekonstruktion von Dantos philosophischen Ansichten im Licht der pragmatistischen Ästhetik von Richard Shusterman. Ich hoffe, erfolgreich gezeigt zu haben, dass auch wenn beide Autoren entgegengesetzte Positionen darüber vertreten, welche Kunstwerke die Aufmerksamkeit der philosophischen Theorie verdienen und weswegen die Auseinandersetzung mit Kunst für uns wertvoll ist, sie den Zusammenhang zwischen ästhetischer Theorie und Kunst auf eine ähnliche Weise denken.

2.4.2. Zusammenfassung

Welchen heuristischen Wert besitzt Dantos holistische Perspektive und wie können wir sie auf unseren zeitgenössischen Umgang mit zeitgenössischer Kunst lernen? An erster Stelle möchte ich festhalten, dass sein Pluralismus darauf hinausläuft, die moderne Auseinandersetzung mit der Unterscheidung zwischen „hoher“ und „niedriger“ Kunst, sowie zwischen Kunstwerk und Realität, begrifflich zu erfassen. Meiner Ansicht nach entspricht dieses Projekt in seiner Struktur der politischen und philosophischen Ideologie, die die unterschiedlichen Richtungen und Strömungen innerhalb der Avantgarde verwirklichen wollten. Dantos pluralistische Theorie ist primär auf das Verstehen der Werke des „Pop-Art“ ausgerichtet, in welchen eine Vermischung zwischen „hoch“ und „niedrig“ stattfindet. Es handelt sich, wie ich versucht habe zu zeigen, um das Projekt einer Legitimierung der Avantgarde als Gegenstand der philosophischen Reflexion.

Hier sehe ich die zentrale Schnittstelle zwischen dieser Philosophie der Kunst und Richard Shustersmans Pragmatismus. Genauso wie Duchamp den traditionellen Status (die ausgezeichnete soziale Position) von „hoher“ Kunst problematisiert und unterminiert hat, hält der pragmatistische Pluralismus daran fest, dass die Unterscheidung zwischen Kunstwerk und Leben heutzutage auf eine andere Art und Weise zu denken ist, als es während der Antike und zwischen der Renaissance und dem Ende des 19-en Jahrhunderts der Fall war.

Aus der ideengeschichtlichen Rekonstruktion von Dantos pluralistischen Ansichten, die ich im zweiten Kapitel meines Textes durchgeführt habe, möchte ich zunächst zwei Schlussfolgerungen festhalten. An erster Stelle steht in meinen Augen die Erkenntnis, dass die philosophischen Theorien von Danto und von Shusterman einen selbstreflexiven Charakter

tragen. Beide Autoren denken sich als Erneuerer der „traditionellen“ philosophischen Ästhetik.

Die Theorie von Danto (ausgehend von „The Artworld“) gründet sich auf der Erkenntnis, dass die adäquate Herangehensweise an moderne und zeitgenössische Kunst kognitiv und nicht direkt und visuell ist. Richard Shusterman seinerseits denkt die ästhetische Erfahrung („aesthetic experience“) als universell (in mehreren Bereichen unseres Lebens angesiedelt) und sieht die Rolle der philosophischen Theorie darin, die „Aufgabe“ der modernen Kunst und der Avantgarde zu vollenden und die Unterscheidung zwischen „populär“ und „elitär“ aufzuheben. Ich habe gezeigt, dass vor dem Hintergrund dieser vermeintlichen Gegenüberstellung eine gemeinsame, noch nicht durchgeführte Lesart möglich ist.

Die Überzeugung, dass die philosophische Ästhetik als geisteswissenschaftliche Disziplin einer fundamentalen Erneuerung bedarf, um in der Lage zu sein, die Praktiken und Prozesse in der zeitgenössischen „art world“ zu erfassen und zu erklären, begründet den selbstreflexiven Charakter der hier in Betracht gezogenen philosophischen Ansätze. Ich behaupte, dass auf diese Weise eine grundlegende Besonderheit der zeitgenössischen Kunst auf das Gebiet der ästhetischen Theorie übertragen wird. Es handelt sich um den „modernen“ Anspruch, der abendländischen Kunstgeschichte ein Ende zu setzen. In diesem Sinne möchte ich Dantos und Shustermans Theorie als „modern“ bezeichnen. Wie wir bereits wissen, bezweckt Danto, ausgehend aus „The Artworld“, den „traditionellen“, „ästhetischen“ Theorien ein Ende zu setzen. Hier sehe ich die Gemeinsamkeit zwischen seinem und Shustermans philosophischem Ansatz, der in der gleichzeitigen Abgrenzung zu der analytischen und der dekonstruktivistischen Ästhetik konstruiert wird.

Ich möchte hier keine Thesen allgemeinen Charakters zum Ausdruck bringen und, ausgehend von den theoretischen Ansichten von Danto, die amerikanische Ästhetik in ihrer Gesamtheit kritisch in Betracht ziehen. Wie wir gesehen haben, können die Unterschiede zwischen den einzelnen Richtungen, die diese Tradition ausmachen, nicht problemlos aufgehoben werden. Meine Beobachtung ist lediglich, dass die Theorie von Danto, sowie die pragmatistische Ästhetik (als zwei paradigmatische Richtungen in der nordamerikanischen Tradition) in einer engen Verbindung zueinander gelesen und rekonstruiert werden sollten.

Wie wir gesehen haben, besteht in den Augen von Shusterman die Aufgabe seiner ästhetischen

Theorie darin, die inneren Widersprüche der Avantgarde¹⁴⁴ in ein kritisches Licht zu stellen und zu überwinden. Wir haben zwei philosophische Theorien vor Augen, die die zeitgenössische „art world“ nicht nur objektiv-rational zu erfassen haben, sondern unser Verständnis von dem, was Kunst ist, aktiv beeinflussen sollen.

Danto thematisiert bekanntermaßen die äußere Ununterscheidbarkeit zwischen Kunstwerk und Leben und spricht vom Vorrang der kognitiven Herangehensweise (der Interpretation) gegenüber der „ästhetischen“. Wie ich im ersten Kapitel meiner Arbeit bereits gesagt habe, begründet diese Herangehensweise die Notwendigkeit einer diskursiven Vorbereitung, wenn wir in der Lage sein wollen, Kunst zu verstehen. In meinen Augen handelt es sich um eine grundsätzliche Umformulierung der Art und Weise, auf die wir Kunstwerke im zeitgenössischen Kontext denken und wahrnehmen. Diese führt dazu, dass die scharfe Grenze, die zwischen Kunst und Wissenschaft seit der Neuzeit (gemäß der Einsicht von Kristeller¹⁴⁵), problematisiert werden kann. Ich bin im ersten Kapitel auf den methodologischen Einfluss der institutionellen Herangehensweise an Kunst auf unser heutiges Denken eingegangen. Hier besteht die aus meiner Sicht zentrale Ähnlichkeit zur Perspektive der pragmatistischen Ästhetik.

Richard Shusterman definiert im bereits zitierten Buch „Pragmatist Aesthetics“ die Rolle seiner ästhetischen Theorie als eine ästhetische Perspektive, die nicht einzig dazu da ist, dieses Phänomen objektiv zu studieren. Er geht von der Unmöglichkeit einer objektiven Herangehensweise an Kunst aus und fundiert die Bedeutung der „aesthetic experience“ als ein integrales Bestandteil unserer Existenz als Personen. Die Aufgabe seines philosophischen Ansatzes sieht er darin, Bereiche unseres Daseins zu erforschen, die mögliche Quellen dieser spezifischen Form von Erfahrung sind.

Die Schnittstelle, von der ich hier gesprochen habe, besteht darin, dass beide Autoren eine identische Vorstellung davon haben, wie eine adäquate ästhetische Theorie heutzutage aussehen soll. Dies bedeutet natürlich nicht, dass Danto der einzige Vertreter der analytischen Tradition ist, der einen heuristisch wertvollen und interessanten ästhetischen Ansatz konstruiert hat. Ich hoffe, gezeigt zu haben, dass die Art und Weise, auf die dieser Autor mit dem „Problem“ der Avantgarde umgeht, konzeptuelle Ähnlichkeiten mit der Vorgehensweise der pragmatistischen

¹⁴⁴ Gemeint ist vor allem der Anspruch, die Trennung zwischen „hoch“ und „populär“ aufzuheben.

¹⁴⁵ Kristeller, Paul Oskar: *The Modern System of the Arts* [...], ebd., s.o.

Ästhetik aufweist. Der ästhetische Pluralismus (Holismus) und der selbstreflexive Charakter der eigenen theoretischen Perspektive denke ich als charakteristisch für die amerikanische Ästhetik. Ich erhebe nicht den Anspruch, diese Tradition in ihrer Gesamtheit rekonstruiert oder erklärt zu haben. Ich hoffe lediglich, dass durch die Lesart von Dantos pluralistischer Theorie im Licht des amerikanischen Pragmatismus einige fundamentale Besonderheiten von Analytik und Pragmatik als spezifisch amerikanische philosophische Traditionen (Richtungen) anschaulich geworden sind. Ebenfalls habe ich, meiner Ansicht nach, eine noch nicht erforscht Möglichkeit thematisiert, Dantos pluralistischen Ansatz im Licht anderer nordamerikanischer philosophischer Traditionen zu rekonstruieren.

3. Ontologie von Kunst

3.1. Wann findet Kunst statt?

Diese Frage ist ursprünglich von Nelson Goodman im Zuge der Konstruktion seiner ästhetischen Theorie gestellt worden¹⁴⁶. Wir wissen bereits, dass in den Augen dieses berühmten Vertreters der analytischen Ästhetik die Kunst ein Gegenstand der rationalen Erkenntnis ist. Die Frage nach den Bedingungen, die erfüllt werden müssen, damit adäquater Weise von einem „Kunstwerk“ gesprochen werden kann, ist im Kontext der von mir rekonstruierten institutionellen Herangehensweise an Kunst relevant. Erinnern wir uns daran, dass die Avantgarde gerade die bestehenden Vorstellungen darüber, was ein Kunstwerk ist und wie das Verhältnis zwischen Kunst und Leben zu denken ist, auf eine fundamentale Weise problematisiert hat. Ich bin bereits darauf eingegangen, dass die philosophische Suche nach der Identität von Kunst auf den problematischen und paradoxen Charakter der Avantgarde zurückzuführen ist. Heutzutage gilt dies als eine feste Erkenntnis der philosophiehistorischen Forschung über die Entwicklung der amerikanischen analytischen Ästhetik. Ich habe Dantos „institutionelle“ Perspektive als einen in vielen Hinsichten unkonventionellen Versuch rekonstruiert, die Besonderheiten der modernen und der zeitgenössischen „art world“ zu verstehen.

N. Goodmans Fragestellung ist meiner Ansicht nach ebenfalls auf die berühmten, so genannten „relationalen“ Eigenschaften von Kunstwerken „zugeschnitten“. Artefakte werden zu Kunst erklärt und wir sind nicht in der Lage, aufgrund von im voraus festgelegten und invarianten Zuschreibungen zu bestimmen, welcher Gegenstand ein Kunstwerk ist und welcher nicht. Wie wir gesehen haben, existieren in der zeitgenössischen analytischen Forschung einige Versuche¹⁴⁷, einen „universalistischen“ Ansatz in der Ästhetik zum Ausdruck zu bringen. Dieser gründet sich auf der These, dass Kunst in allen möglichen kulturellen Kontexten eine ähnliche

¹⁴⁶ s. Giovanelli, Alessandro: Goodman's Aesthetics, ebd.

¹⁴⁷ s. beispielsweise Dutton, Denis: „But They Don't Have Our Concept of Art“, in: Carroll, Noël (ed.): Theories of Art Today, ebd., pp. 217-244, sowie Ders.: A Naturalist Definition of Art, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism (6), 2006, pp. 367-377

Funktion zu erfüllen hat, die auf menschliche Vermögen zurückzuführen ist, die ihrerseits evolutionstheoretisch erklärt werden können.

Im Unterschied dazu zielt die „institutionelle“ Strategie darauf ab, die Kontinuität zwischen Tradition und Moderne in der historischen Entwicklung der abendländischen Kunst zu (re)konstruieren. In diesem Kapitel möchte ich veranschaulichen, dass Dantos Ontologie von Kunst, die ich hier im Kontext der ästhetischen Theorie von Joseph Margolis vorstellen werde, ebenfalls als eine Schnittstelle zwischen analytischer und pragmatistischer Ästhetik gelesen werden kann. Sie ist primär auf das Verständnis der Avantgarde ausgerichtet, doch ich werde zeigen, dass „institutionell“ und „ästhetisch“ sich nicht unbedingt ausschließen, wenn wir sie auf Kunstwerke anwenden, die vor der Avantgarde entstanden sind. Dantos Ontologie von Kunst ist in meinen Augen insoweit als eine Annäherung an die pragmatistische Ästhetik zu lesen, als dass sie eine vermittelnde Alternative zwischen subjektiv-relativistischer und objektiv-wissenschaftlicher Herangehensweise an Kunst rekonstruiert werden kann.

Ich möchte an dieser Stelle auf die Unterscheidung zwischen Artefakt und Kunstwerk zurückkehren, die eine fundamentale Rolle in Dantos Theorie spielt. Wir erinnern uns daran, dass gemäß der Konzeption von „the art world“ es nur dann relevant ist, von einem „Kunstwerk“ zu sprechen, wenn wir das einzelne Artefakt in ein „virtuelles“ Netz aus Überzeugungen, Ansichten und Theorien einbinden, die die Vorstellungen und Normen darüber, was Kunst ist und was sie sein soll, zu einem gegebenen Zeitpunkt ausmachen. Artefakt und Kunstwerk sind gemäß dieser Theorie nicht identisch. Diese Herangehensweise an Kunst gründet sich, meiner Ansicht nach, auf der Vorstellung, dass die Antizipation eines Kunstwerks kein zeitlich isolierter, direkter und subjektiver Akt der Wahrnehmung ist. Indem wir den Blick auf die Bedingungen richten, unter denen Kunst „stattfindet“, sind wir (vor allem hinsichtlich der Avantgarde, die „besondere“ Kunstwerke ins Leben gerufen hat) in der Lage zu bestimmen, ob ein Gegenstand ein Kunstwerk ist, oder nicht. Es handelt sich um ein Wissen über die Bedingungen, unter denen sinnvollerweise von „Kunst“ gesprochen werden kann.

Diese philosophische Perspektive verändert, wie wir gesehen haben, die Art und Weise, auf die wir die Kunst als Objekt der philosophischen Reflexion denken. Es wird die Rolle der

begrifflichen Vorbereitung sichtbar, die wir benötigen, um uns mit Kunstwerken adäquat auseinanderzusetzen. Ich möchte in diesem Abschnitt meines Textes veranschaulichen, dass Joseph Margolis ein ähnliches Projekt zu verwirklichen anstrebt. Er will durch seine Ontologie sowohl erklären, was Kunst ist, als auch eine (die) adäquate Herangehensweise an dieses Phänomen eingrenzen. Wir werden sehen, dass seine und Dantos Theorie in einigen Hinsichten sehr ähnlich aussehen.

Beide Autoren sind der Ansicht, dass das, was wir „Kunst“ nennen, unserer subjektiven Wahrnehmung nicht unmittelbar und direkt „gegeben“ ist. Wir benötigen eine philosophische Theorie (in diesem Fall handelt es sich um die Ontologie von Kunst, die sich auf der Unterscheidung zwischen Kunstwerken und „gewöhnlichen“ Gegenständen gründet; diese werde ich im weiteren Verlauf meines Textes rekonstruieren), um verstehen zu können, was ein Kunstwerk ist. Das Vorhandensein eines solchen theoretischen (diskursiven) Ansatzes ist die notwendige Bedingung dafür, ein Kunstwerk identifizieren und antizipieren zu können. Hier sehe ich die Möglichkeit einer Lesart von Danto im Kontext von Margolis' pragmatistischer Ontologie von Kunst. Aus dieser Perspektive stehen die Fragen „Was ist Kunst?“, „Wann findet Kunst statt?“, sowie „Welche ist die korrekte Art der Auseinandersetzung mit Kunst?“ in einem Zusammenhang. Die Vorstellung, dass das einzelne Kunstwerk ein Gegenstand der rationalen Erkenntnis ist, gründet sich auf Dantos und Margolis' These, dass wir von „Kunst“ nicht sprechen können, ohne zugleich über ein begriffliches Vorwissen zu verfügen, welches unsere Wahrnehmung beeinflusst.

Ich möchte hier lediglich betonen, dass die Unterscheidung zwischen Kunstwerk und „gewöhnlichem“ Gegenstand sich offenbar auf die Unterscheidung zwischen Interpretation und direkter, unmittelbarer Wahrnehmung gründet. An dieser Stelle möchte ich an die Analogie zwischen Kunstwerk und Handlung erinnern. Dies sind keine „einfachen“ Phänomene, sondern Bedeutungsträger, die wir interpretieren müssen, um sie zu verstehen. Ich werde im weiteren Verlauf dieses Kapitels auf diese Analogie (die sowohl bei Danto, als auch bei Margolis anzutreffen ist) eingehen und zeigen, dass hier einer der zentralen Berührungspunkte zwischen diesen beiden Theorien besteht.

3.1.1. Artefakt und Kultur

Der zentrale Unterschied zwischen Dantos und Margolis' philosophischen Ansichten besteht darin, dass sie die visuelle Wahrnehmung von Kunstwerken auf eine jeweils unterschiedliche Art und Weise denken. Wie wir wissen, laufen wir gerade im Kontext der modernen und der zeitgenössischen „art world“ Gefahr, in vielen Fällen Kunst von Nicht-Kunst nicht auseinanderhalten zu können. Dies geschieht, gegeben Dantos Ansichten über der Ontologie von Kunstwerken, aus dem Grund, dass wir uns nicht im Klaren darüber sind, dass diese zu einer besonderen „Klasse“ von Entitäten gehören. Denken wir erneut an den paradigmatische Fall der berühmten „indiscernibles“, die ich im zweiten Kapitel meines Textes thematisiert habe. Daran ist in Dantos Augen der paradoxe Charakter der zeitgenössischen Kunst festgemacht.

Margolis' „konstruktivistischer“ (ich werde in den folgenden Seiten auf den Gebrauch dieses Begriffs eingehen) Ansatz zeichnet sich dadurch aus, dass er die Wahrnehmung von Kunstwerken als einen Vorgang denkt, der immer bezüglich eines kulturellen Kontextes stattfindet, in dem das Objekt unserer Rezeption entstanden ist und existiert¹⁴⁸. Mit anderen Worten, wir können Kunstwerk und „gewöhnlichen“ Gegenstand nicht miteinander verwechseln, das wir sie auf verschiedene Weisen antizipieren. Für Margolis sind Kunstwerke ähnlich wie Personen. Sie sind das Produkt und das Objekt sozialhistorischer und kultureller Prozesse und Veränderungen. Die Analyse dieses besonderen Wesensmodus macht es anschaulich, dass es sich um eine eigene „Gattung“ von Einheiten handelt. Ich werde zeigen, dass Margolis sich in dieser Hinsicht an die institutionelle Perspektive in der analytischen Ästhetik nähert, obwohl er dies expliziter Weise bestritten hat¹⁴⁹.

¹⁴⁸ s. beispielsweise Margolis, Joseph: Works of Art as Physically Embodied and Culturally Emergent Entities, ebd, p. 190

¹⁴⁹ Beispielsweise in Margolis, Joseph: Farewell to Danto and Goodman, in: British Journal of Aesthetics, Vol. 38, No. 4, October 1998, pp. 353-374; Die Antwort kommt zum Ausdruck in Danto, Arthur C.: Indiscernibility and Perception: A Reply to Joseph Margolis, in: British Journal of Aesthetics, Vol. 39, No. 4, October 1999, pp. 321-329; ich werde im weiteren Verlauf dieses Kapitels die unterschiedlichen Ansichten beider Autoren über die Art und Weise, auf die wir Kunstwerke wahrnehmen, thematisieren.

Vor dem Hintergrund einer solchen schematischen Zusammenfassung möchte ich meine Lesart von Dantos Ontologie als in bestimmten Sinne „pragmatistisch“ vorstellen. Ich behaupte lediglich, dass seine unkonventionelle ästhetische Theorie Ähnlichkeiten mit der philosophischen Perspektive von Joseph Margolis aufweist. Meine Lesart gründet sich auf der Feststellung, dass in den Augen beider Autoren Kunstwerke als „komplizierte“ *qua* „konstruierte“ Einheiten gelten. Diese „konstruktivistische“ Ansatz ist als eine vermittelnde Alternative zwischen Objektivität und Relativismus in der Auseinandersetzung mit Kunst in der zeitgenössischen Philosophie konzipiert.

3.2. Danto und Joseph Margolis

3.2.1. Vorläufige Eingrenzung

Ich bin der Ansicht, dass die institutionelle Herangehensweise an Kunst, die sich bekanntermaßen auf der Unterscheidung zwischen „manifesten“ und „relationalen“ Charakteristika von Kunstwerken gründet, im Kontext von Joseph Margolis' ästhetischer Theorie rekonstruiert werden kann. Die zentrale These des Letzteren besagt, dass Kunstwerke keine „gewöhnlichen Dinge“, sondern „culturally emergent entities“¹⁵⁰ seien. Ich möchte zunächst festhalten, dass diese Unterscheidung Dantos Rede vom Kunstwerk als eine „Verklärung des Gewöhnlichen“, die ich im vorigen Kapitel meiner Arbeit thematisiert habe, sehr nahe kommt.

Ich werde zunächst die ästhetischen Ansichten von Margolis thematisieren und den Kontext rekonstruieren, in dem sie als pragmatistisch gelesen werden können. Eine ausführliche Rekonstruktion dieser philosophischen Theorie ist meiner Ansicht nach an dieser Stelle nicht möglich und im Kontext des Ziels, das ich mir gestellt habe, nicht notwendig. Dies liegt vor allem an der Tatsache, dass die unterschiedlichen Aspekte seines philosophischen Gedankens (darunter auch seine Ästhetik), ähnlich wie bei Danto, auf eine systematische Art und Weise miteinander zusammenhängen. Eine vollständige Rekonstruktion wäre somit Gegenstand eines

¹⁵⁰ Margolis, Joseph: Works of Art as [...], ebd.

anderen Textes.

Hier beabsichtige ich die Wiedergabe einiger zentraler Punkte, auf denen sich Margolis' Ästhetik gründet. Dieser Ansatz fundiert die aus der Sicht des Autors korrekte Art und Weise, auf die wir uns mit Kunstwerken auseinandersetzen könnten und sollten. Wir erinnern uns daran (ich habe bereits sein Werk „Die Neuerfindung des Pragmatismus“ thematisiert, s.o.), dass für ihn die pragmatistische Philosophie zwischen objektiver Wissenschaftlichkeit und subjektivem Relativismus in der Erkenntnistheorie vermitteln soll. Seiner ästhetischen Theorie schreibt er dieselbe Rolle zu. Ich werde im Folgenden meine Lesart darlegen und danach zeigen, dass Dantos Ontologie von Kunst in diesem Kontext eben als eine Annäherung an die pragmatistische Perspektive gedacht werden kann.

3.2.2 Joseph Margolis' pragmatistische Ästhetik

Margolis' ästhetische Theorie gründet sich auf der Erkenntnis, dass Kunstwerke einen besonderen Existenzmodus besitzen. Diese Tatsache fällt möglicherweise nicht auf dem ersten Blick auf, da eine bemalte Leinwand oder ein gedruckter Text für uns auf eine direkte und unmittelbare Art zugänglich sind. Wir erinnern uns daran, dass die visuelle Ununterscheidbarkeit zwischen dem Kunstwerk und seinem „gewöhnlichen“ Gegenstück zum paradigmatischen Fall der modernen und der zeitgenössischen „art world“ geworden ist – zumindest in den Augen von Arthur Danto. Margolis erweitert diese Problematik auf die Kunst überhaupt und modifiziert sie zugleich.

Wir müssen uns, so der Autor, vergegenwärtigen, dass wenn wir über „Kunstwerke“ sprechen, wir uns auf eine spezifische Menge von Einheiten beziehen, die in gewisser Hinsicht eine eigene „Gattung“ ausmachen¹⁵¹. Die Analyse ihrer Ontologie (ihres Existenzmodus) dient, wie wir sehen werden, als eine Grundlage für die Unterscheidung zwischen Kunst und Nicht-Kunst. Dadurch sind wir in der Lage zu bestimmen, worüber wir sprechen, wenn wir den Begriff „Kunstwerk“ verwenden. Ich möchte vorausgehend zusammenfassen, dass es sich um Einheiten „komplexen“ Charakters handelt, deren Beschreibung auf ihre physikalische Existenz nicht

¹⁵¹ s. Margolis, Joseph: Ontology down and out in Art and Science, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 46, No. 4 (Summer, 1988), pp. 451-460, pp. 453-454

zurückgeführt werden kann. In den folgenden Absätzen werde ich veranschaulichen, was damit gemeint ist und wie diese Konzeption mit Dantos Ontologie von Kunst¹⁵² zusammenhängt.

Margolis ist der Ansicht, dass eine relevante Rede von „Kunst“ erst dann möglich ist, wenn wir erkannt haben, dass Kunstwerke sich von „gewöhnlichen“ Gegenständen auf eine fundamentale Art und Weise unterscheiden¹⁵³. Die ersteren können nur in einem kulturellen Kontext entstehen und ihre Existenz, sowie die Art und Weise, auf die wir sie antizipieren, kann davon nicht isoliert werden. Dies ist der Ausgangspunkt für die Rekonstruktion der Art und Weise, auf die die Rezeption von Kunst funktioniert. Die Erkenntnis, dass Kunstwerke in der Natur nicht vorkommen, hört sich zunächst trivial an. Sie sind nicht das Ergebnis von natürlichen Prozessen (obwohl das berühmte Beispiel des „found art“, eine der Ausprägungen der so genannten Konzeptkunst, diese Vorstellung problematisiert). Margolis' Ansicht fundiert die Unterscheidung zwischen Kunst und Leben, die ich im Folgenden als pragmatistisch vorstellen möchte.

Kunstwerke sind, so der Autor, komplexe Einheiten, die aus mehreren Aspekten (oder „Ebenen“) bestehen¹⁵⁴. In diesem Sinne denkt er sie als „un-gewöhnlich“. Wie wir sehen werden, bedeutet dies, dass die Beschreibung eines Kunstwerkes sich aus mehreren explanatorischen Strategien zusammensetzt. Das, was für uns direkt und unmittelbar – durch unsere Sinneswahrnehmung – zugänglich ist (die bemalte Leinwand, der gedruckte Text) ist nur ein Aspekt der Gesamtheit, die in seinen Augen das Kunstwerk ausmacht. Interessanterweise können die einzelnen Aspekte, auf deren Zusammensetzung sich die Existenz von Kunst gründet, nicht aufeinander reduziert werden¹⁵⁵. Daher die Vorstellung, dass es sich um spezifische Entitäten handelt, die eine besondere philosophische Herangehensweise notwendig machen.

Die Bedeutung von Kunst (das, *worüber* ein Kunstwerk ist; ich möchte auf die Ähnlichkeit mit Dantos Konzeption von „aboutness“, die ich im bisherigen Verlauf meines Textes thematisiert

¹⁵² Diese kommt vollständig in dem von mir bereits zitierten Werk „Die Verklärung des Gewöhnlichen“, ebd., S. 176 f. zum Ausdruck.

¹⁵³ Margolis, Joseph: On Dispute About the Ontological Status of a Work of Art, in : British Journal of Aesthetics VIII (1968), pp. 147-154, p. 148

¹⁵⁴ s. Margolis, Joseph: Works of Art as [...], ebd., p. 189

¹⁵⁵ Ebd.

habe¹⁵⁶, verweisen) kann beispielsweise nicht verstanden werden, ohne einen Bezug zu dem besagten sozialhistorischen und kulturellen Kontext herzustellen, in dem sie entsteht. Dies bedeutet nicht einfach, dass wir wissen müssen, welche philosophischen, ästhetischen usw. Ansichten, Überzeugungen und Theorien zum Zeitpunkt der Entstehung eines gegebenen Kunstwerks vorhanden gewesen sind und den Vorstellungen darüber, was Kunst ist und sein soll, einen Inhalt gegeben haben. Margolis' Ansatz umfasst (im Unterschied zur Rede von „the art world“) nicht nur die Ansichten darüber, was zu einem gegebenen Zeitpunkt als Kunst gilt. Dieser Autor geht einen Schritt weiter, als es bei der „institutionellen“ Perspektive von Danto und George Dickie der Fall ist.

Die Erkenntnis, dass das einzelne Kunstwerk eine Bedeutung enthält und dass es aufgrund dessen einen komplexen Charakter trägt, bedeutet, dass das Artefakt vom kulturellen Kontext, der seine Entstehung und Antizipation bedingt, gedanklich und sprachlich nicht isoliert werden kann. Dies bedeutet, dass unsere Herangehensweise daran spezifisch ist. Wir sind gezwungen, Kunst zu interpretieren. In diesem Sinne besteht eine Ähnlichkeit zwischen Kunstwerken, Personen, Handlungen und sprachlichen Ausdrücken. Die zentrale Gemeinsamkeit zwischen diesen auf dem ersten Blick unterschiedlichen Phänomenen liegt darin, dass das, was wir sehen, hören und beschreiben nur ein Bestandteil des Ganzen ist, was wir „Person“, „Handlung“ oder „Kunstwerk“ nennen. Genauso wie Personen nicht auf physikalische Körper zurückführbar sind (eine Person ist mehr als nur der Körper, den wir wahrnehmen und mit Hinblick auf unsere Sinnesdaten beschreiben können), ist ein Kunstwerk etwas, das nur vermeintlich mit der bemalten Leinwand oder mit dem gedruckten Text identisch ist. Mit anderen Worten, die Wahrnehmung von Kunst erweist sich als ein weitaus komplizierter Vorgang, als es ursprünglich erscheint. Ihr Ziel ist das Verstehen und nicht einzig die Ansammlung von Sinnesdaten. Es stellt sich heraus, dass zwischen dem materiellen „Träger“ der Bedeutung und dem Kunstwerk als Ganzes keine Identität besteht¹⁵⁷. Die Art und Weise, auf die sich diese Einheit zusammensetzt (daher auch die Rede von einer „konstruktivistischen“¹⁵⁸ Ästhetik)

¹⁵⁶ s. Danto, Arthur C.: Die Verklärung [...], ebd., S. 130. Dort wird die Ähnlichkeit zwischen Kunstwerken und Wörtern thematisiert: sie „beziehen“ sich auf etwas Anderes.

¹⁵⁷ Margolis, Joseph, ebd. Das Verhältnis zwischen „Träger“ und Bedeutung ist eins der Verkörperung, und nicht der Identität.

¹⁵⁸ Margolis, Joseph: On Dispute About [...], ebd., p. 150

erweist sich als weitaus komplizierter.

Vor diesem Hintergrund kann die Analogie zu Personen und Handlungen verstanden werden. Eine Handlung ist nicht identisch mit der körperlichen Bewegung, sondern wird von der letzteren verkörpert. Daher sind Handlungen keine einfachen physikalischen Ereignisse. Sie haben eine Bedeutung, die wir interpretieren. Außerdem, es stellt sich als notwendig heraus, das konkrete Geschehen zu interpretieren, um überhaupt relevanter Weise von einer „Handlung“ sprechen zu können. Dies kann nur unter Berücksichtigung des kulturellen Kontextes, in dem diese stattfindet, geschehen. Wichtig ist, die Verknüpfung zwischen der räumlich und zeitlich isolierten körperlichen Bewegung und diesem „unsichtbaren“ Hintergrund zu rekonstruieren. Einzig das Vorhandensein dieses Zusammenhangs erlaubt es, den Gegenstand unserer Wahrnehmung zu verstehen. Das verstehen erweist sich als das Ergebnis, worauf unsere interpretative Tätigkeit ausgerichtet ist. Ich werde im weiteren Verlauf dieses Kapitels auf den Punkt eingehen, dass eine solche Theorie ebenfalls den Wert, der Erkenntnis und Verstehen von Kunst für uns haben, thematisieren soll. Jedoch bereits hier wird es, aus meiner Sicht, klar, dass aus der „konstruktivistischen“ Perspektive heraus die Auseinandersetzung mit Kunst mehr beinhaltet, als den Akt der physikalischen Sinneswahrnehmung.

Interessant ist der Umstand, dass sowohl Danto, als auch Margolis eine Analogie zwischen Kunstwerken und Handlungen erblicken und thematisieren. An dieser Stelle beabsichtige ich nicht, auf die Handlungstheorie detailliert einzugehen, die ja ein autonomes Gebiet der Philosophie ist. Mich interessiert einzig die ähnliche Art und Weise, auf die beide Autoren den Zusammenhang zwischen Artefakt und kulturellem Kontext thematisieren. Für Margolis sind Kunstwerke eine eigene „Gattung“, was die Art und Weise, auf die wir ihre Identität und Bedeutung für uns denken, fundamental beeinflussen sollte. Vor allem wird dadurch die adäquate Rede von „Kunst“ philosophisch fundiert.

Erinnern wir uns daran, dass der Begriff „embodiment“ ebenfalls von Danto verwendet wird. Dies ist eine notwendige Bedingung, die seine Definition von „Kunst“ fundiert. Beide denken das Verhältnis zwischen dem sichtbaren und dem „verborgenen“ Aspekt von Kunstwerken auf eine offenbar ähnliche Art und Weise. Beide „Ebenen“, aus deren Zusammensetzung das

Kunstwerk besteht, sind aufeinander nicht reduzierbar. Gerade daher ist die Interpretation und nicht die Beschreibung physikalischer Sinnesdaten die Art und Weise, uns mit Kunst adäquat auseinanderzusetzen. Es ist die Verkörperung, die die Konstruktion der Ontologie von Kunstwerken als intentionale Einheiten fundiert und sie in die selbe Kategorie wie Personen und Handlungen einordnen lässt.

Dies ist, schematisch vorgestellt, die Grundlage von Margolis' ästhetischer Theorie. Wir sehen, dass er zunächst den besonderen, komplexen Charakter von Kunstwerken analysiert und im nächsten Schritt den Zusammenhang zwischen Kunstwerk und Kultur für notwendig für die korrekte Art der Auseinandersetzung mit Kunst erklärt. Meiner Ansicht nach besteht hier eine interessante Annäherung zwischen dieser philosophischen Konzeption und Dantos Rede von „the art world“, obwohl es sich nicht um zwei deckungsgleiche Theorien handelt. Margolis thematisiert den kulturellen Kontext, in dem Artefakte interpretiert werden, auf einer aus meiner Sicht abstrakteren Ebene. Sein Ansatz läuft auf die Behauptung hinaus, dass ein Kunstwerk nur vermeintlich auf seine physikalische Existenz zurückgeführt werden kann. Im Unterschied dazu thematisiert Dantos „institutionelle“ Herangehensweise an Kunst, wie ich bereits gezeigt habe, die Gründe dafür, einen Gegenstand zu einem gegebenen Zeitpunkt (berechtigterweise) für ein Kunstwerk zu halten. Ich werde auf diesen Unterschied hier jedoch nicht weiter eingehen, da meine Absicht ja primär darin besteht, die konzeptuellen Annäherungen zwischen den beiden hier thematisierten Autoren zu thematisieren. Im nächsten Schritt werde ich meine Aufmerksamkeit einer weiteren wichtigen Besonderheit von Margolis' Theorie widmen.

3.2.3. Die Identität von Artefakten

Ich möchte in Kürze auf eine interessante Frage eingehen, die sich mit Hinblick auf den von mir wiedergegebenen Ansatz ergibt. Die Unterscheidung zwischen Kunst und Nicht-Kunst, auf der sich Margolis' Ontologie gründet, ließe sich eventuell als eine Unterscheidung zwischen Artefakten und „gewöhnlichen“ Gegenständen rekonstruieren. Aus meiner Sicht ist es notwendig, näher zu definieren, in welchem Sinne ein Gegenstand als „gewöhnlich“ (im Unterschied zum Kunstwerk) gedacht werden darf und kann. Meiner Ansicht nach kann von jedem Artefakt ausgesagt werden, dass es, dank des kulturellen und sozialhistorischen

Kontextes, in dem es entstanden ist und existiert, kulturell bedingt und somit interpretierbar und demzufolge „komplex“ sei. Wie können dann jedoch Kunstwerke von anderen Artefakten zu unterschieden werden? Worin unterscheidet sich ein Tisch von einer Skulptur, die einen Tisch darstellt?

Die Rede von „culturally emergent entities“ umfasst, gemäß meiner Lesart, ebenfalls Artefakte, die keine Kunstwerke sind. Wir wissen jedoch (angesichts der modernen und insbesondere der zeitgenössischen „art world“, die der Gegenstand von Dantos philosophischer Reflexion gewesen ist), dass gerade im Kontext der zeitgenössischen Kunst der Unterschied zwischen Kunstwerken und „gewöhnlichen“ Artefakten an Bedeutung gewinnt und eine große Beachtung genießt. Ein paradigmatisches Beispiel dafür ist die Kunst Warhols, die ja bekanntermaßen der Auslöser für Dantos Theorie gewesen ist. Wir wissen, dass ein beträchtlicher Teil der modernen und der zeitgenössischen Kunstproduktion sich gerade darin erschließt, den „hohen“ sozialen Status von Kunst zu unterminieren, indem beispielsweise Artefakte, die anderen Zwecken dienen (das paradigmatische Beispiel bleibt Duchamps „Fountain“) als Kunstwerke aus - und vorgestellt worden sind.

Die Gründe dafür, dass etwas zu einem bestimmten Zeitpunkt als Kunstwerk gilt, decken sich möglicherweise nicht einzig mit der Erklärung, dass es sich um ein Produkt menschlicher (kultureller) Tätigkeit handelt. Ansonsten laufen wir Gefahr, gerade den provokanten Charakter der modernen Kunst und vor allem der Avantgarde nicht zu verstehen. Ich habe im zweiten Kapitel meiner Arbeit gezeigt, dass Dantos holistische Theorie primär als eine Strategie gedacht ist, die paradoxen Charakteristika der Kunstwerke von Duchamp und von Warhol zu verstehen. In diesem Sinne ergibt sich hier die Frage, ob die Theorie von Margolis überhaupt geeignet ist, sich mit dieser Kunst auseinanderzusetzen.

An dieser Stelle bin ich nicht in der Lage, mich ausführlich mit dieser Problematik zu befassen, da sie nicht direkt mit der von mir beabsichtigten Rekonstruktion von Dantos Ontologie von Kunst zusammenhängt. Zudem bezwecke ich nicht, kritische Bemerkungen an die „konstruktivistische“ Ästhetik von Margolis zum Ausdruck zu bringen. Ich möchte lediglich veranschaulichen, dass die Unterscheidung zwischen Natur und Kultur, auf der sich seine

Ästhetik gründet, einen weitaus abstrakteren Charakter als Dantos Rede von „the art world“ trägt. Margolis setzt sich mit Kunst „als solcher“ auseinander, während die institutionelle Herangehensweise an Kunst, wie ich bereits gezeigt habe, primär auf das Verstehen der Avantgarde ausgerichtet ist. Ich erwähne diesen Punkt, um zu betonen, dass aus meiner Lesart nicht folgt, dass die Margolis' und Dantos ästhetische Theorien deckungsgleich seien.

3.2.4. „Konstruktivistische“ Ästhetik

Um überhaupt in der Lage zu sein, eine adäquate Herangehensweise an Kunst philosophisch einzugrenzen, müssen wir, so Margolis, zunächst verstehen, was das Besondere an Kunstwerken ist. Dies bedeutet, den Zusammenhang zwischen dem Gegenstand unserer Beobachtung und dem kulturellen Kontext, in dem er entstanden ist, zu rekonstruieren. Die Art und Weise, auf die wir von „Kunst“ sprechen, gründet sich auf der Erkenntnis, dass Kunstwerke einen intentionalen Charakter besitzen, der sie zum Gegenstand von Interpretation macht¹⁵⁹. Hier sehe ich den Ansatzpunkt für eine gemeinsame Lesart der Theorien von Margolis und Danto. Es handelt sich darum, dass die Ontologie von Kunst als eine Grundlage für die adäquate Art der Auseinandersetzung damit dient¹⁶⁰. Beide Autoren vertreten die Ansicht, dass im Fall von Kunstwerken die Interpretation den Vorrang über die subjektive Wahrnehmung besitzt¹⁶¹.

Der von mir wiedergegebene „konstruktivistische“ Ansatz beruht eigentlich auf der Auffassung, dass wir erklären können, was ein Kunstwerk ist, ohne auf Gründe zurückzugreifen, die „außerhalb“ dieses Kunstwerks – in der physikalischen „Außenwelt“ – angesiedelt sind¹⁶². Diese Theorie vermittelt zwischen der objektiv-wissenschaftlichen und der relativistischen Herangehensweise an Kunst. Beide werden mit der analytischen bzw. „kontinentalen“ Tradition identifiziert¹⁶³ und als entgegengesetzte philosophische Strategien gedacht. Wir erinnern uns daran, dass heutzutage die pragmatistische Ästhetik als eine Alternative zu diesen zwei sich

¹⁵⁹ Ebd., p. 187

¹⁶⁰ s. Danto, Arthur C.: Ästhetische Reaktionen auf Kunstwerke, in : Bubner [et al.] (Hrsg.) : Anschauung als ästhetische Kategorie, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1980, S. 14-32, S. 25, 29. Danto spricht explizit davon, dass der Unterschied zwischen „gewöhnlichem“ Gegenstand und Kunstwerk „ontologisch“ sei.

¹⁶¹ Ebd., S. 32

¹⁶² s. Margolis, Joseph: Pragmatism's Advantage, in : Ars Disputandi Volume 3 (2003), p. 16

¹⁶³ Beispielsweise ebd., p. 1

(vermeintlich) ausschließenden Richtungen gedacht wird. In diesem Sinne möchte ich Margolis' ästhetische Theorie als pragmatistisch bezeichnen.

Damit meine ich an erster Stelle die Rolle, die er seiner Perspektive bezüglich zeitgenössischer philosophischer Tendenzen zuschreibt. Hier sehe ich auch die Möglichkeit einer Interpretation von Dantos Ontologie von Kunst als eine Annäherung an diesen pragmatistischen Ansatz. Auch in seinen Augen ist das Kunstwerk kein „gewöhnlicher“ Gegenstand, sondern ein Bedeutungsträger, den wir nicht „einfach“ wahrnehmen, sondern einzig unter Einbeziehung von Wissen vom relevanten kulturellen Kontext verstehen können. Danto beruft sich mehrmals auf H. Wölflin (s.o.) und dessen Behauptung, dass in der historischen Entwicklung der Kunst bestimmte Gesetzmäßigkeiten herrschen und dass Arbitrarität ausgeschlossen ist. Diese Positionierung zwischen rationaler und historischer Herangehensweise an Kunst kann in meinen Augen als pragmatistisch gelesen werden.

In einer Reihe von Texten¹⁶⁴ konstruiert Margolis seine philosophische Herangehensweise an Kunst. Die Aufmerksamkeit ist primär der zusammengesetzten Natur von Kunstwerken gewidmet. Dies fundiert seine Konzeption von der Rolle, die Kunstkritik und Interpretation für das Verstehen von Kunst spielen. Wie wir sehen werden, schreibt er der Interpretation die zentrale Rolle in unserer Auseinandersetzung mit Kunst zu. Diese Auffassung deckt sich mit Dantos Ansichten, die ich in meinem ersten Kapitel rekonstruiert habe. Daher sehe ich hier einen weiteren Ansatzpunkt, um meine Lesart der Theorie des Autors von „The Artworld“ weiterzuführen.

Margolis' Herangehensweise an Kunst ist als ein vermittelnder Weg zwischen objektiver Beschreibung und subjektivem Relativismus in der Wahrnehmung von Kunstwerken konzipiert. Damit meine ich an erster Stelle, dass er das Kunstwerk als ein Objekt der rationalen Erkenntnis denkt, welche ihrerseits durch die Interpretation der Charakteristika, die dem materiellen „Träger“ beiwohnen, zustande kommt. Die Interpretation von Kunst ist rational und objektiv,

¹⁶⁴ Neben den bereits zitierten Texten s. Margolis, Joseph: The Ontological Peculiarity of Works of Art, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 36, No. 1 (Autumn 1977), pp. 45-50, The Deviant Ontology of Artworks, in : Carroll, Noël (ed.): Theories of Art Today, The University of Wisconsin Press 2000, pp. 109-130, sowie Ders.: Constructing a Person: A Clue to the New Unity of the Arts and Sciences, in: European Journal of Pragmatism and American Philosophy, 2009, I, 1, pp. 70-92

weil sie Arbitrarität ausschließt.

Zugleich stellt es sich heraus, dass das Kunstwerk nie isoliert, sondern immer im Kontext einer bestimmten kulturellen Umgebung zu denken ist. Dies wiederum bedeutet, dass die Interpretation nie endgültig sein kann, sondern immer ihren kontingenten Charakter behalten wird. Dies liegt daran, dass sie von Personen durchgeführt wird, die immer in einem konkreten sozialhistorischen Kontext existieren und funktionieren¹⁶⁵. Weil die Interpretation an den kulturellen Kontext gebunden ist, in dem wir funktionieren und Kunstwerke antizipieren, kann es keine endgültige Erkenntnis der Bedeutung von Kunst geben. Erinnern wir uns an die explizit für „pragmatistisch“ erklärte Ästhetik von Richard Shusterman. Er behauptet ebenfalls, dass die Interpretation von Kunst zugleich kontingent und rational sei¹⁶⁶.

Margolis' philosophische Perspektive gründet sich auf einer originellen Konzeption vom Personensein, die ich an dieser Stelle thematisieren möchte, jedoch lediglich mit dem Ziel, den Kontext zu veranschaulichen, in dem ich Dantos Ontologie von Kunst im pragmatistischen Kontext rekonstruieren werde. Mich interessiert lediglich die Verknüpfung, die zwischen Pragmatismus und dem so genannten „Konstruktivismus“ besteht.

Margolis vertritt die Auffassung, dass wir nicht als Personen geboren werden, sondern uns zu solchen entwickeln. Diese Entwicklung findet in einem kulturellen Kontext statt und es ist aus diesem Grund adäquater, von einer „Konstruktion“ zu sprechen, anstatt Personen als eine „natürlich“ gegebene Gattung zu denken¹⁶⁷. Eine Person ist nicht mit dem physikalischen Körper identisch, den wir aufgrund des Gewinns von Sinnesdaten beschreiben können. Das Personensein könnte nicht unabhängig von einem kulturellen Kontext stattfinden und als solches wahrgenommen und verstanden werden. In diesem Sinne wird hier von einem „Konstruktivismus“ gesprochen.

3.2.5. *Pluralismus bei Margolis*

Margolis' philosophischer Ansatz kann in einer bestimmten Hinsicht als „holistisch“

¹⁶⁵ s. Margolis, Joseph: Critics an Literature, in : British Journal of Aesthetics 11 (4): 369-384, p. 372

¹⁶⁶ s. Shusterman, Richard: Pragmatist Aesthetics [...], ebd., p. 62, sowie p. 278, Fussn. 28

¹⁶⁷ Diese Theorie kommt in Margolis, Joseph: „Constructing a Person [...]“, ebd., sehr deutlich zum Ausdruck.

charakterisiert werden. Seine zentrale These lautet, dass die Praktiken und Prozesse, die ein Ergebnis unseres Personenseins sind, nicht unabhängig vom kulturellen Kontext, in dem sie entstehen, gedacht werden können. Die traditionelle Unterscheidung zwischen (subjektiver) Kunst und (objektiver) Wissenschaft erfährt aus diesem Grund eine neue Gestaltung. Kunstwerke, Artefakte, ästhetische Ansichten, sowie wissenschaftliche Theorien sind aus Margolis' Sicht in einem kulturellen und sozialhistorischen Kontext verankert¹⁶⁸.

Es handelt sich um kulturelle Produkte, die es nur deswegen gibt, weil wir als Personen existieren und die von der besonderen Form dieser Existenz gedanklich nicht isoliert werden können. Hier beabsichtige ich nicht, Margolis' Ansichten auf dem Gebiet der Wissenschaftstheorie zu wiedergeben. Vor dem Hintergrund meiner schematischen Zusammenfassung möchte ich lediglich die tief liegenden Verbindungen zwischen Pragmatismus und Holismus illustrieren, die auch bei diesem Autor vorhanden sind. Dies ist in meinen Augen noch ein Grund dafür, seine Ontologie von Kunst als pragmatistisch wiederzugeben. Wir sehen, dass hier erneut die Ansicht zum Vorschein kommt, die die pragmatistische Ästhetik als eine Überwindung bestehender Denkweisen über Kunst vorstellt. Wir erinnern uns daran, dass der Holismus eine der charakteristischen Besonderheiten der pragmatistischen Philosophie der Kunst ist und das Projekt fundiert, die Art und Weise zu konzeptualisieren, auf die wir heutzutage die Kunst denken.

Ich hoffe, den Sinn veranschaulicht zu haben, in dem von einer Verknüpfung zwischen „Konstruktivismus“ und Pragmatismus in der ästhetischen Theorie von Margolis gesprochen werden kann. Vor diesem Hintergrund möchte ich Dantos Ontologie von Kunstwerken als pragmatistisch rekonstruieren.

3.2.6. „*The Artworld*“ und Margolis' Konstruktivismus

An dieser Stelle möchte ich die von mir im ersten Kapitel bereits thematisierte Rede von „the art world“ erneut in Betracht ziehen. Ich denke, dass die „konstruktivistische“ Ästhetik (die ich in den Kontext der pragmatistischen Philosophie situiert habe) eine Reihe von Schnittstellen mit Dantos philosophischer Konzeption aus dem gleichnamigen Essay aus dem Jahr 1964 besitzt.

¹⁶⁸ s. Margolis, Joseph: *Pragmatism's Advantage*, ebd., p. 13

Im Folgenden werde ich näher auf die in meinen Augen ausschlaggebenden Ähnlichkeiten zwischen diesen zwei philosophischen Perspektiven eingehen.

Beide Autoren machen den Punkt, dass wir Kunstwerke nicht adäquat verstehen bzw. erforschen können, solange wir sie einzig auf ihre physikalischen Eigenschaften reduzieren. Daher die Unterscheidung zwischen Wahrnehmung und Interpretation, die Danto so präzise trifft. Wie wir gesehen haben, fundiert sie seinen kunsttheoretischen Ansatz und zugleich die Art und Weise, auf die er die Kunst als Gegenstand der philosophischen Erkenntnis denkt. Margolis spricht seinerseits davon, dass die einzelnen Elemente, aus denen ein Kunstwerk besteht, weder voneinander begrifflich isoliert, noch aufeinander zurückgeführt werden können. An dieser Stelle sehe ich die Möglichkeit einer gemeinsamen Lesart zwischen diesen beiden philosophischen Theorien. Obwohl beide Autoren die Wahrnehmung von Kunst auf eine jeweils unterschiedliche Weise denken (darauf werde ich im weiteren Verlauf dieses Kapitels eingehen), decken sich ihre Ansichten darüber, dass Kunstwerk und kultureller Kontext nicht voneinander zu trennen sind und dass wir Kunst nicht adäquat denken, ohne sie zu interpretieren.

Wir sehen, dass bei beiden Autoren die Ontologie von Kunst mit der Frage nach der korrekten Art der Auseinandersetzung mit Kunstwerken verknüpft ist. Die Formulierung der letzteren dient als eine Grundlage für die geisteswissenschaftliche Herangehensweise an Kunst. Ich habe im ersten Kapitel meines Textes bereits die metatheoretischen Implikationen von Dantos Theorie thematisiert (s.o.). Hier beabsichtige ich, zu veranschaulichen, dass Margolis seiner ästhetischen Perspektive eine ähnliche Aufgabe zuschreibt. In dieser Hinsicht möchte ich von einer Annäherung zwischen diesen beiden philosophischen Perspektiven und von einer Annäherung zwischen Analytik und Pragmatik bei Danto sprechen.

3.2.7. Interpretation

Margolis vertritt (ähnlich wie Danto¹⁶⁹) die Ansicht, dass die Interpretation nicht einfach eine von vielen möglichen Herangehensweisen an Kunst ist, sondern die einzig adäquate Art der Auseinandersetzung mit diesem Phänomen¹⁷⁰. Gegeben seiner Erkenntnis, dass das Kunstwerk

¹⁶⁹ Danto, Arthur C.: Ästhetische Reaktionen [...], ebd., S. 32

¹⁷⁰ s. beispielsweise Margolis, Joseph: On Dispute About the Ontological Status [...], ebd., p. 149

nicht unabhängig von seiner Bedeutung gedacht werden kann (sonst reduzieren wir es bekanntermaßen auf seine physikalische „Seite“), erweist es sich als unmöglich, es als solches zu identifizieren, ohne es zugleich zu interpretieren. Wir werden jedoch sehen, dass Margolis die Interpretation von Kunst auf eine Weise denkt, die mit der Konzeption von Danto nicht gänzlich deckungsgleich ist. Auf diesen Unterschied werde ich jedoch an einer späteren Stelle eingehen. Hier möchte ich zunächst auf die Verknüpfung hinweisen, die zwischen der Rede von Kunstwerken als von einer eigenen „Spezies“ und der Hervorhebung der Rolle der Interpretation besteht.

An dieser Stelle ergeben sich einige interessante Fragen, auf die jedoch lediglich schematisch eingegangen werden, weil sie einen allgemein-philosophischen Charakter tragen und lediglich mehr Licht auf Dantos Ontologie von Kunst werfen können. Wie wir gesehen haben, behaupten beide Autoren, dass, gegeben des teilweise paradoxen Existenzmodus von Kunstwerken, wir interpretieren müssen, um uns mit Kunst überhaupt auf eine adäquate Art und Weise auseinanderzusetzen. Erstens, es wäre sicherlich interessant, zu verstehen, wie der Vorgang der Interpretation von Kunst stattfindet. Dies ist Gegenstand zahlreicher Untersuchungen in der späteren analytischen Forschung gewesen¹⁷¹. Diese Frage zu beantworten bedeutet, den Vorgang der rationalen Auseinandersetzung mit Kunst näher zu untersuchen. Dies ist aus meiner Sicht wichtig, weil es nicht wirklich einfach ist, zu verstehen, was wir eigentlich tun, wenn wir ein Kunstwerk interpretieren.

Gemäß der These von A. Nehamas, dessen Text ich zitiert habe (s.o.), ist die Vorstellung, dass wir uns von der Wahrnehmung der „Oberfläche“ zu der Veranschaulichung eines „verborgenen“ Sinnes bewegen, in vielen Hinsichten irreführend. Dieser Autor behauptet, aus meiner Sicht zu Recht, dass wenn wir Kunstwerke interpretieren, wir nicht einfach schauen und versuchen, einen „dahinter liegenden“ Sinn zu entziffern¹⁷². Es handelt sich eher um die Rekonstruktion des

¹⁷¹ Ich habe bereits den Text von Stephen Davies „Relativism in Interpretation“, ebd. zitiert. Nehamas, Alexander: Art, Interpretation, and the Rest of Life, in: Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association, Vol. 78, No. 2 (Nov., 2004), pp. 25-42 enthält ebenfalls einige sehr interessante Einsichten über die Art und Weise, auf die die Interpretation von Kunst funktioniert.

¹⁷² Dantos Ansicht ist offenbar, dass wir den Sinn eines Kunstwerks erfahren, indem wir „hinter“ der Oberfläche vordringen, s. den von mir im zweiten Kapitel bereits zitierten Text „Deep Interpretation“, ebd. Meiner Ansicht nach hat er die Interpretation bestimmter „Symptome“ vor Augen, die sich an der „Oberfläche“ des Kunstwerks befinden.

Kontextes aus Ansichten, Meinungen, Konventionen und Theorien, der „the artworld“ zum Zeitpunkt der Entstehung des gegebenen Kunstwerks konstituiert hat. Mit anderen Worten, wenn wir interpretieren, erwerben wir Wissen über die „art world“, in der das Artefakt, dem unser Interesse gilt, zu situieren ist. Es handelt sich, metaphorisch gesprochen, um die Erweiterung vom Horizont der eigenen Erkenntnis und nicht um eine Lektüre von „Symptomen“, die einen geheimnisvollen Inhalt zum Ausdruck bringen sollen.

Ich bin der Ansicht, dass diese Denkweise eine adäquate Beschreibung dessen ist, was wir tun, wenn wir Kunstwerke interpretieren. Ich erwähne dies, um zu veranschaulichen, dass ich Dantos philosophische Konzeption nicht für widerspruchsfrei halte. Er liefert (genauso wie Margolis) keine konkrete Beschreibung der Art und Weise, auf die wir Kunst interpretieren. Ich denke, dass an dieser Stelle ebenfalls das Potential besteht, seine institutionelle Perspektive weiterzuführen und in Einzelheiten zu veranschaulichen, was wir tun, wenn wir Kunst interpretieren. Dies wäre ein weiterer Schritt zur Annäherung an die Perspektive des „interessierten“ Rezipienten von Kunstwerken, die ich als Verdienst der „institutionellen“ Herangehensweise an Kunst thematisiert habe.

Wir werden sehen, dass zwischen den philosophischen Ansichten von Margolis und von Danto in dieser Hinsicht ein bedeutender Unterschied besteht, der nicht ohne weiteres aufgehoben werden kann. Ich erwähne dies hier, um zu veranschaulichen, dass ich die beiden von mir in Betracht gezogenen Theorien nicht als identisch oder deckungsgleich lese. Die einzelnen Annäherungen oder Schnittstellen, die ich im Verlauf dieses Kapitels thematisiert und rekonstruiert habe, sollen lediglich als eine Unterstützung für meine Behauptung dienen, dass Dantos Ontologie von Kunstwerken im Kontext der von mir als pragmatistisch charakterisierten Ästhetik von Joseph Margolis rekonstruiert werden kann.

3.2.8. Wahrnehmung von Kunstwerken

Für Margolis ist es der Fall, dass die Wahrnehmung von Kunstwerken (hier handelt es sich an erster Stelle um die visuelle Wahrnehmung von Malerei und insgesamt von bildender Kunst) nicht unabhängig von dem sozialhistorischen Kontext zu denken ist, in das Kunstwerk und die beobachtende (wahrnehmende) Person zu situieren sind. Diesen Punkt bringt er sehr deutlich im

bereits zitierten Text „Farewell to Danto and Goodman“ (s.o.) zum Ausdruck. Er behauptet, dass allein die Verarbeitung von Sinnesdaten bereits bedeutet, dass wir das Kunstwerk interpretieren¹⁷³. Wir erinnern uns daran, dass die Erklärung (Interpretation) von Kunst nicht einzig aufgrund der Angabe von Sinnesdaten geschehen kann. Dies bedeutet jedoch nicht, dass dieser Autor die Wahrnehmung für irrelevant erklärt.

Mit anderen Worten, Margolis vertritt die Ansicht, dass unser Blick auf Kunst bereits kulturell „vorstrukturiert“ sei. Wir können in diesem Sinne keine klare Trennlinie zwischen Wahrnehmung und Interpretation von Kunst ziehen. Darin erschließt sich auch die Kritik, die er an Danto richtet. Gemäß dieser Konzeption von Wahrnehmung sind wir nicht in der Lage, von einem „Kunstwerk“ gar zu sprechen, ohne es zugleich zu interpretieren. Daher ist der (vermeintlich) aporetische Fall der „indiscernibles“, auf dem sich Dantos Theorie gründet, für Margolis nicht relevant. Wir sind nicht in der Lage, Kunstwerke wahrzunehmen, ohne gleichzeitig ihre spezifische Identität zu erkennen. Gemäß der Lesart von Margolis existieren für Danto ja keine Kunstwerke¹⁷⁴. In seinen Augen kann Danto nicht sagen, was ein Kunstwerk für eine Art von Gegenstand ist, gegeben der Tatsache, dass er zwischen Wahrnehmung und Interpretation von Kunst unterscheidet und die erstere für irrelevant erklärt. In Margolis' Augen existiert nicht die Möglichkeit einer optischen Täuschung, bei der wir einen „gewöhnlichen“ Gegenstand für ein Kunstwerk halten. Wenn wir von „Kunst“ sprechen, so der Autor, können wir von keiner potentiellen Ununterscheidbarkeit zwischen Kunst und Nicht-Kunst sprechen. Allein die Wahrnehmung eines Kunstwerks bedeutet schon seine Identifizierung als solches.

Danto seinerseits unterscheidet bekanntermaßen zwischen Wahrnehmung, die er als eine physikalische „Sehfähigkeit“ denkt¹⁷⁵, und der Repräsentation der Außenwelt, d.h. der Mimesis, die seiner Ansicht nach die abendländische Tradition zwischen Renaissance und Moderne dominiert hat. Die erstere teilen wir mit anderen Spezies und sie erweist sich, wie wir wissen, als unbrauchbar beim „Zusammenstoß“ mit der modernen Kunst und vor allem mit der Avantgarde. Für Danto ist die Wahrnehmung ein physikalisches Vermögen, auf dessen

¹⁷³ Ebd., p. 371

¹⁷⁴ Ebd., p. 365

¹⁷⁵ Danto, Arthur C.: The Pigeon within us All: A Reply to Three Critics, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 59, No. 1 (Winter, 2001), pp. 39-44, p. 42

Entwicklung wir keinen Einfluss ausüben können¹⁷⁶. Sie fundiert eine inadäquate Herangehensweise an Kunst, vor allem an solche, die in der modernen und der zeitgenössischen „art world“ entstanden ist. Daher die Unterscheidung zwischen „oberflächlicher“ Beschreibung und „tiefgehender“ Interpretation eines und desselben Kunstwerks.

Fest steht, dass die Konzeption vom „ungewöhnlichen“ ontologischen Status von Kunstwerken die Notwendigkeit einer kontextbezogenen Betrachtung von Artefakten fundiert. Vor dem Hintergrund der bisherigen Ausführungen lese ich diese Theorie als pragmatistisch. Ich denke, dass auf diese Weise wir einiges darüber erfahren können, welche ästhetische Strategie sich hinter Dantos „institutionellen“ Herangehensweise an Kunst verbirgt. Er vermeidet es, unsere Auseinandersetzung mit Kunst für subjektiv und arbiträr zu erklären und legitimiert zugleich den ästhetischen und kunsthistorischen Wert der Avantgarde. In den folgenden Absätzen werde ich zeigen, dass gerade der zweite Verdienst von Dantos Theorie Gegenstand zahlreicher Kritiken geworden ist und dass aus Sicht des heutigen analytischen Forschungsstandes die Behauptung, bildende Kunst wäre nicht da, um visuell wahrgenommen zu werden, revidiert werden sollte.

3.3. Ontologie und Historismus bei Danto

In der zeitgenössischen analytischen Forschung ist Dantos institutionelle Herangehensweise an Kunst bestimmter kritischer Betrachtungen ausgesetzt worden. Dies ist mit der Absicht geschehen, die von ihm „ästhetisch“ genannte Herangehensweise an Kunst zu rehabilitieren. Wir erinnern uns daran, dass die Konzeption von der Existenz einer „art world“ als eine Kritik an die von Danto als „traditionell“ bezeichnete Herangehensweise an Kunst konzipiert ist. Aus der zeitgenössischen analytischen Perspektive wird hingegen versucht, die institutionelle (kognitive) Herangehensweise an Kunst auf die philosophische Rezeption der Avantgarde zu beschränken und zu zeigen, dass die visuelle Wahrnehmung von Kunst weiterhin ein legitimer

¹⁷⁶ Ebd.

Zugang zu Kunstwerken bleibt. Ich werde in den folgenden Absätzen einige dieser kritischen Punkte rekonstruieren und zeigen, dass Dantos Ontologie von Kunst und die Rolle, die die Avantgarde in seinem Verständnis von Kunst spielt, in einem Zusammenhang stehen. Es wird sich jedoch herausstellen, dass institutionelle und ästhetische Herangehensweise an Kunst sich nicht zwangsläufig ausschließen.

Ich habe im Verlauf der ideengeschichtlichen Rekonstruktion dieser Theorie bereits einige Texte von N. Zangwill zitiert (s.o.), der aus meiner Sicht einer der wichtigsten zeitgenössischen Kritiker Dantos ist. Wichtig ist nicht nur die Art und Weise, auf die er Dantos Ansatz kritisch in Betracht zieht. Ich denke, dass wir aus dieser Gegenüberstellung zwischen der institutionellen und der „ästhetischen“ Herangehensweise an Kunst lernen können, welches explanatorische Potential Dantos Theorie im Kontext der zeitgenössischen „art world“ besitzt.

Zangwills Kritik an die institutionelle Herangehensweise an Kunst und an die Konzeption von „the art world“ erschließt sich darin, dass es sich dabei eigentlich um einen „intellektuellen“ Zugang zu Kunst handelt, der sich primär dafür eignet, den provokanten, paradoxen und anti-ästhetischen Charakter der Avantgarde zu erfassen. In den Augen von Zangwill ist es jedoch der Fall, dass wir angesichts der Kunstwerke, die im kulturellen Kontext vor und nach der abendländischen Moderne und der Avantgarde entstanden sind, einen solchen anti-ästhetischen Ansatz nicht benötigen¹⁷⁷.

Dantos Ablehnung der visuellen Wahrnehmung von Kunstwerken hängt, wie wir wissen, mit der Auffassung zusammen, dass die Antizipation von Kunst kein direkter und unmittelbarer Prozess ist. Zangwill behauptet seinerseits, dass die „ästhetische Erfahrung“ (wie auch immer wir sie näher charakterisieren und spezifizieren würden – eine Aufgabe, die ich an dieser Stelle nicht erfüllen kann¹⁷⁸) doch eine beträchtliche Bedeutung für uns spielt, welche durch das Vorhandensein von moderner und zeitgenössischer Kunst nicht heruntergespielt werden kann. Natürlich ist es heutzutage eine allgemein anerkannte Tatsache, dass die Avantgarde gerade auf das Hervorrufen „ästhetischer Reaktionen“, sowie auf unsere Erwartung, eine „ästhetische Erfahrung“ bei der Auseinandersetzung mit Kunst zu gewinnen, absichtlich verzichtet. Ich

¹⁷⁷ s. beispielsweise Zangwill, Nick: Feasible Aesthetic Formalism, ebd., p. 618

¹⁷⁸ Dazu s. Zangwill, Nick: The Concept of the Aesthetic, in: European Journal of Philosophy 6: 1, 1998, pp. 78-93

möchte an dieser Stelle untersuchen, was aus einer solchen Kritik an Dantos Herangehensweise an Kunst und seine Ontologie (die ich im Kontext der pragmatistischen Ästhetik von Joseph Margolis rekonstruiert habe) für die Art und Weise ergibt, auf die der Zusammenhang zwischen Kunstwerken und philosophischer Theorie gedacht werden könnte.

Die „traditionelle“, vormoderne (oder „klassische“) Art der Auseinandersetzung mit Kunstwerken schließt die subjektive, direkte und unmittelbare Wahrnehmung, auch wenn wir dabei das Kunstwerk nach wie vor als ein Objekt der rationalen Erkenntnis denken, nicht aus. Die Avantgarde nimmt aus Zangwills Sicht eher einen peripheren Platz in der Geschichte der abendländischen (an dieser Stelle handelt es sich primär um die bildende) Kunst ein. In seinen Augen endet die Kunst als Phänomen (als eine Ansammlung von sozialhistorisch und kulturell verankerten und erklärbaren Praktiken) nicht mit der Avantgarde. Außerdem dient sie, so Zangwill, anderen Zwecken, als ein Gegenstand der intellektuellen Auseinandersetzung zu sein¹⁷⁹. Aus dieser Perspektive versucht dieser Autor, die „ästhetische“ Herangehensweise an Kunst stark zu machen.

Gemäß dieser Perspektive sind wir durchaus in der Lage, Kunstwerke (mit Ausnahme der „second order“- Beispiele der Avantgarde) subjektiv und spontan wahrzunehmen. Die Konstruktion einer kognitiven und rationalen Art der Auseinandersetzung mit Kunst, die durch die institutionelle Perspektive fundiert wird ist aus seiner Sicht also prinzipiell nicht notwendig. Ich werde zeigen, dass diese Auffassung durch eine allgemeinere Theorie fundiert ist, die die Kunst und unsere Art und Weise, uns damit auseinanderzusetzen, aus einem evolutionstheoretischen Standpunkt denkt und erklärt. Vorweg möchte ich festhalten, dass ich Dantos und Zangwills Positionen für kompatibel halte. Ich werde eine Art und Weise veranschaulichen, auf die ein solches Projekt zu verwirklichen wäre.

Aus der Perspektive unseres heutigen kunsthistorischen Wissensstands können wir identifizieren, zu welcher Schule und Tradition ein gegebenes Kunstwerk (Gemälde) gehört und wir interpretieren es als einen Träger bestimmter ästhetischer Konzeptionen. Soweit lässt sich aus meiner Sicht die institutionelle Herangehensweise von Danto auf die Kunst der vormodernen abendländischen „art world“ anwenden. Die Malerei vor dem zwanzigsten

¹⁷⁹ s. Zangwill, Nick: The Unimportance of the Avant Garde, ebd.

Jahrhundert bringt Ideen zum Ausdruck, deren Rekonstruktion ein diskursiver Vorgang ist. Ich habe im Laufe meiner Arbeit gezeigt, dass es nicht plausibel ist, diese Kunst einzig als eine direkte Abbildung der Realität zu denken.

Dies schließt es aber nicht aus, dass wir ein in diesem Sinne „klassisches“ (bzw. vormodernes) Gemälde auf eine subjektive und direkte Weise wahrnehmen könnten. Die theoretische Vorbereitung ist keine notwendige Bedingung für die Auseinandersetzung mit dieser Kunst. Dies bedeutet natürlich nicht, dass das Vorwissen über Theorien, Ansichten, Traditionen und Techniken die Antizipation eines vormodernen Kunstwerks nicht vervollständigen kann. Im Gegenteil : genau mit der Anhäufung solchen Wissens befasst sich die kunstgeschichtliche Forschung über die Renaissance. Der Punkt ist, dass ein „ästhetischer“ Zugang zu diesen Kunstwerken aus der Sicht von Zangwill vollkommen berechtigt ist.

Vor diesem Hintergrund stellt es sich heraus, dass die institutionelle und die „ästhetische“ Herangehensweise hier miteinander kompatibel sind. Vielmehr, wir sehen, dass durch ein solches abstraktes Beispiel gezeigt werden kann, wie der rationale (geisteswissenschaftliche) Art der Auseinandersetzung mit Kunst funktioniert und dass sie nicht zwangsläufig auf moderne und zeitgenössische Kunst beschränkt werden müsste. Die Harmonie zwischen den beiden genannten philosophischen Perspektiven erweist sich jedoch als sehr problematisch, wenn wir den kunsthistorischen Kontext der Avantgarde als Beispiel nehmen. Wir wissen, dass das Artefakt hier eher (paradoxe Weise) als eine Ergänzung der zugrundeliegenden ästhetischen (philosophischen) Theorie gedacht werden kann. In diesem kunsthistorischen Kontext ist Dantos scharfe Unterscheidung zwischen „Träger“ und „Bedeutung“ eines Kunstwerks meiner Ansicht adäquater, als zu versuchen, die Kunst von Duchamp und Warhol anhand der Sinneswahrnehmung zu antizipieren. Es handelt sich ja bekanntermaßen um „idea art“, deren wesentliche Charakteristika sie von der vormodernen „appearance art“¹⁸⁰ fundamental unterscheiden.

Was können wir aus einem solchen Beispiel lernen? An erster Stelle ist es der fundamentale Unterschied zwischen vormoderner abendländischer Kunst und Avantgarde, der hier wieder zum Vorschein kommt. Ich bin nicht in der Lage, eindeutig und in der Form einer knappen

¹⁸⁰ Nach der von mir bereits zitierten Unterscheidung von Timoty Binkley in „Piece: Contra Aesthetics „, ebd.

Zusammenfassung hier zu bestimmen, worin sich die vormoderne und die moderne abendländische „art world“ voneinander unterscheiden. Für mich steht es jedoch fest, dass die Antizipation (die Wahrnehmung) von Kunstwerken aus diesen unterschiedlichen Epochen auf eine jeweils andere Weise organisiert ist. Dantos Ontologie von Kunst eignet sich primär dafür, die Antizipation der modernen und der zeitgenössischen „artworld“ zu erfassen. Sie ist jedoch nicht die einzig adäquate Herangehensweise an Kunst, die außerhalb dieses kunstgeschichtlichen Kontextes entstanden ist.

Hinter der von mir skizzenhaft vorgestellten Kritik, die N. Zangwill an die institutionelle Herangehensweise an Kunst gereicht hat, verbirgt sich ein Ansatz, der einen fundamentalen philosophischen Charakter trägt. Es handelt sich, zusammenfassend gesprochen, um die Auffassung, dass wir uns mit Kunst auseinandersetzen, um bestimmte Bedürfnisse und Vermögen, die uns als biologische Spezies auszeichnen und charakterisieren, zu fördern und zu entwickeln. Zangwills „ästhetische“ Herangehensweise an Kunst gründet sich auf seiner Auffassung, dass die Erfahrung von Schönheit eine fundamentale Bedeutung für uns als Menschen (und als Personen) hat und dass wir diese Erfahrung durch die Auseinandersetzung mit Kunstwerken gewinnen können¹⁸¹.

An dieser Stelle beabsichtige ich nicht, detailliert auf diese Konzeption einzugehen. Wichtig für mich ist die Tatsache, dass Zangwill die Kunst als eine Quelle für die unmittelbare Erfahrung von Schönheit (ohne an dieser Stelle zu spezifizieren, was damit gemeint ist) denkt. In dieser Hinsicht wird es klar, weswegen er die Bedeutung der Avantgarde und der „intellektuellen“ Auseinandersetzung mit Kunst (deren zentrale Vertreter in seinen Augen Danto und N. Goodman sind) in Zweifel setzt.

Ich vermag hier nicht darüber zu entscheiden, welche diese beiden konkurrierenden Ansätze der „richtige“ ist. Ich möchte jedoch festhalten, dass es aus meiner Sicht möglich ist, die institutionelle mit der „ästhetischen“ Herangehensweise an Kunst hinsichtlich des zeitgenössischen Forschungsstandes miteinander zu verknüpfen. Unter anderem hat D. Graves

¹⁸¹ Zangwill, Nick: Feasible Aesthetic Formalism, ebd., p. 612

¹⁸² Graves, David: The Art and the Zen Master's Tea Pot: The Role of Aesthetics in the Institutional Theory of Art, ebd.

einen solchen Versuch in dem von mir bereits zitierten Text zum Ausdruck gebracht. Sein Argument lautet, dass die visuelle Wahrnehmung von Kunstwerken (vor allem wenn es sich um vormoderne abendländische Kunst, oder aber um Kunstwerke aus anderen kulturellen Kontexten handelt) nicht für inadäquat erklärt werden sollte. Gemäß Graves' Ansatz kann diese Herangehensweise an Kunst als eine der konstitutiven Regeln unserer Auseinandersetzung mit diesem Phänomen gedacht werden und somit mit der „institutionellen“ Perspektive verknüpft werden¹⁸³. Ich erwähne dieses Beispiel lediglich, um zu illustrieren, dass aus heutiger Sicht der Versuch sinnvoll erscheint, die beiden sich vermeintlich ausschließenden philosophischen Herangehensweisen an Kunst zu vereinbaren. Weswegen ist dies der Fall? Ich werde in den letzten Absätzen dieses Kapitels versuchen, eine Antwort auf diese Frage zu geben.

Ich möchte an dieser Stelle erneut unterstreichen, dass die Gegenüberstellung zwischen institutioneller und „ästhetischer“ Perspektive offensichtlich daran festgemacht ist, ob wir die Avantgarde zum legitimen Gegenstand der philosophischen Theorie machen wollen, oder ob wir sie für einen „Grenzfall“ in der historischen Entwicklung der abendländischen Kunst halten. Ich habe diesen begrifflichen Hintergrund bereits im zweiten Kapitel meines Textes geschildert. Der zentrale Unterschied zwischen „institutioneller“ und „ästhetischer“ Herangehensweise an Kunst kann meiner Ansicht nach an die Tatsache festgemacht werden, dass sie mit Hinblick auf Kunstwerke aus unterschiedlichen historischen Epochen in der Entwicklung der abendländischen Kunst konstruiert worden sind.

3.4. Zusammenfassung

Zusammenfassend möchte ich Folgendes festhalten. Dantos Ontologie von Kunst, die ich in diesem Kapitel meiner Arbeit rekonstruiert habe, kann in einem bestimmten Sinne als pragmatistisch gelesen werden. An erster Stelle denke ich hier an die Auffassung, dass Kunstwerke aus mehreren „Aspekten“ oder „Ebenen“ zusammengesetzte Einheiten seien. Wir setzen uns mit Kunst auf eine rationale Art und Weise auseinander, die sich darin erschließt, dass wir Kunstwerke interpretieren. Es handelt sich jedoch um eine besondere Form von

¹⁸³ Ebd., pp. 343-344

Rationalität, die auf der Erkenntnis beruht, dass Kunstwerke Einheiten sind, die nur in einem kulturellen Kontext entstehen und existieren können.

Bei einem näheren Blick stellt es sich heraus, dass diese Konzeption sehr stark mit den Besonderheiten der Avantgarde zusammenhängt. Dies ist in meinen Augen insoweit interessant und von Bedeutung, als dass an dieser Stelle die Verknüpfung zwischen Analytik und Pragmatik sichtbar wird, die ich ja in Dantos Ansatz zu entdecken glaube. Wir erinnern uns daran, dass die analytische Ästhetik durch das Bestreben dominiert worden ist, die moderne Kunst und vor allem die Avantgarde zu verstehen. Die Annäherung an die pragmatistische Ästhetik von Joseph Margolis situiere ich in diesen philosophiehistorischen Kontext.

Danto konstruiert seine Ontologie von Kunst mit der expliziten Absicht, die Avantgarde als ein kunsthistorisches Phänomen, welches die direkte Wahrnehmung von Kunst absichtlich problematisiert, zu erfassen und zu erklären. Darauf führe ich die Tatsache zurück, dass er die Interpretation als die einzig legitime Art der Auseinandersetzung mit dieser Kunst, sowie mir der Kunst überhaupt denkt. Dadurch wird seine Konzeption für unterschiedliche Kritiken angreifbar. An erster Stelle handelt es sich um Versuche, die „ästhetische“ (von Danto als „traditionell“ abgetan) Herangehensweise an Kunst stark zu machen. Fest steht, dass Dantos Ontologie, sowie die institutionelle Herangehensweise an Kunst heutzutage in ein kritisches Licht betrachtet wird.

Für mich zeigt dies an erster Stelle, dass in der zeitgenössischen „art world“ die Vorstellungen darüber, was Kunst ist und weswegen unser Interesse an dieses Phänomen besteht, sich von den Auffassungen und Theorien, die die abendländische Moderne dominiert haben, wesentlich unterscheiden. Aus heutiger Sicht wird die Avantgarde eher als ein ästhetisches und intellektuelles Experiment betrachtet wird und nicht so sehr als das „Ende“ der abendländischen Kunst. Mit anderen Worten, sie ist selbst zum Bestandteil der Kunstgeschichte geworden. Daher auch das Vorhandensein axiologischer Erklärungen unserer Motivation, uns mit Kunst auseinanderzusetzen, die auf die Bedeutung der „ästhetischen“ Erfahrung zurückgreifen. Die Evolutionstheorie dient als Rahmen für dieses explanatorische Projekt. Unter anderem wird dadurch bezweckt, die „kontinentale“ und „postmoderne“ Arbitrarität in der Interpretation von

Kunst zu umgehen. Dies ist jedoch eine Problematik, die ich an dieser Stelle nicht detailliert in Betracht ziehen kann.

Aus der von Danto abgelehnten „ästhetischen“ Perspektive erscheint seine teleologische Konzeption vom „Ende“ der Kunst ebenso problematisch. An erster Stelle : warum sollte die Avantgarde das, was wir traditionellerweise (zwischen der Renaissance und der modernen Epoche) Kunst genannt haben, historisch abgelöst haben? Das zentrale Argument der Autoren, die die „ästhetische“ Herangehensweise an Kunst verteidigen, besteht darin, dass die Funktion der Kunst darin besteht, bestimmte emotionale Reaktionen in uns hervorzurufen. Die berühmte „aesthetic experience“ spielt aus dieser Perspektive eine unveränderlich bedeutende Rolle für unser Dasein. Daher bleibt das, was vor der Moderne als Kunst gegolten hat, für uns von Bedeutung, ohne Rückblick auf den experimentellen Charakter der Avantgarde. In diesem Sinne kann es auf dem Gebiet der Kunst Entwicklung geben, jedoch kein „Ende“, gegeben der Auffassung, dass für uns die Kunst nach wie vor als Quelle von ästhetischer Erfahrung wertvoll ist.

Ich erwähne dies nicht mit der Absicht, Dantos teleologische Konzeption zu widerlegen. Sie hat im Laufe meines Textes eine eher periphere Rolle eingenommen und ich habe an unterschiedlichen Stellen auf Punkte hingewiesen, die sie problematisch erscheinen lassen. Das, was ich hier veranschaulichen möchte ist, dass die institutionelle Herangehensweise an Kunst und Dantos Ontologie möglicherweise daher zum Gegenstand zahlreicher Kritiken geworden sind, weil unser heutiges Verständnis von Kunst anders ist, als zu der Zeit der abendländischen Moderne und der Avantgarde.

Ich bin der Ansicht, dass es keine einheitliche und widerspruchsfreie Philosophie der Kunst geben kann. Alles, was ich vor dem Hintergrund dieser Rekonstruktion zeigen möchte, ist der Zusammenhang, der zwischen der historischen Entwicklung der abendländischen Kunst während des letzten Jahrhunderts und Dantos theoretischem Ansatz besteht. Das, was ich abschließend festhalten möchte, ist seine These, dass Kunstwerke *qua* „komplexe“ Einheiten ein Objekt der rationalen Erkenntnis sind, ungeachtet dessen, ob sie vor, während oder nach der modernen Kunst und der Avantgarde entstanden sind.

4. Schlussbetrachtung

In dieser Arbeit habe ich die „institutionelle“ Herangehensweise an Kunst thematisiert, deren

Autor Arthur C. Danto gewesen ist. Ich habe eine Unterscheidung zwischen seinem philosophischen Ansatz und George Dickies „institutional theory of art“ getroffen. Die letztere ist der Gegenstand unterschiedlicher Kritiken und Weiterführungen gewesen, die ich ebenfalls in Betracht gezogen habe, um in der Lage zu sein, einen ausführlichen Einblick in Dantos theoretische Ansichten vorzustellen. Der Gebrauch des Begriffs „institutionell“ weist an erster Stelle darauf hin, dass in den Augen dieses Autors das einzelne Kunstwerk nicht isoliert, sondern bezüglich des Vorhandenseins eines sozialhistorischen und kulturellen Kontextes aus Meinungen und Überzeugungen über Kunst zu denken ist.

Das Ziel, welches ich in dieser Arbeit verfolgt habe, bestand darin, eine Lesart von Dantos kunsttheoretischem Ansatz im Licht der Philosophie des amerikanischen Pragmatismus vorzustellen. Ich habe die letztere nicht in ihrer Vollständigkeit rekonstruieren können, da es sich bei einer näheren Betrachtung erweist, dass es sich eher um eine Ansammlung unterschiedlicher Theorien, als um eine einheitliche philosophische Richtung handelt. Ich habe den amerikanischen Pragmatismus als eine gedankliche Tradition charakterisiert, die sich in der Kontextbetrachtung unterschiedlicher Artefakte und Phänomene und der Konstruktion einer pluralistischen (holistischen) Herangehensweise an zeitgenössische Kunst erschließt.

Die Ansatzpunkte, die ich erwähnt habe, haben als ein Hintergrund für die Rekonstruktion von drei Aspekten aus Dantos philosophischer Theorie gedient. Ich habe zunächst seine Methode, das einzelne Kunstwerk bezüglich einer virtuellen (diskursiven) „art world“ zu thematisieren, in Betracht gezogen. Diese habe ich als eine Annäherung an die pragmatistische Philosophie rekonstruiert. Eine Kontextbetrachtung von Artefakten zu praktizieren bedeutet zugleich, dass die Interpretation, und nicht die direkte und subjektive Erfahrung die adäquate Art der Auseinandersetzung mit Kunstwerken ist. In meinen Augen ist diese Verknüpfung zwischen kontextbezogener und kognitiver Herangehensweise an Kunst gerade das Innovative an Dantos theoretischen Ansatz. Ich habe diese Besonderheit als eine Schnittstelle zwischen analytischer und pragmatistischer Ästhetik rekonstruiert.

Ich behaupte, dass Dantos „institutionelle“ Perspektive primär mit der Absicht entstanden ist, die Besonderheiten der modernen „art world“ und der Avantgarde zu erfassen und zu erklären.

In diesem Sinne folgt er einer Tradition in der analytischen Ästhetik, deren Urheber Morris Weitz gewesen ist. Bekanntermaßen besagt die kontroverse und zugleich einflussreiche These dieses Autors, dass die Konstruktion einer einheitlichen philosophischen Theorie von Kunst unmöglich sei, weil keine Definition des Begriffs „Kunst“ formuliert werden könne. Diese philosophische Problematik ist ihrerseits vor dem Hintergrund fundamentaler Veränderungen in der abendländischen Kunst zu rekonstruieren. Die moderne Kunst und die Avantgarde sind Phänomene, die die festgelegten Vorstellungen darüber was Kunst ist (und was sie sein soll) entscheidend unterminiert und problematisiert haben. Ich habe, mit anderen Worten, die analytische Debatte über die Definition / Definierbarkeit von „Kunst“ im Licht der historischen Entwicklung der abendländischen (an erster Stelle bildenden) Kunst rekonstruiert. Dantos kunsttheoretischer Ansatz ist in diese Tradition einzuordnen, was ich als den philosophiehistorischen Beitrag meines Textes vorstellen möchte.

Ich habe den pluralistischen Charakter dieser ästhetischen Theorie thematisiert und ihn ebenfalls als eine Annäherung an den amerikanischen Pragmatismus rekonstruiert. Am Beispiel der ästhetischen Theorie von Richard Shusterman habe ich gezeigt, dass das Bestreben, die zeitgenössischen Vorstellungen über Kunst auf eine egalitäre Weise zu erfassen, eine fundamentale Charakteristik der pragmatistischen Ästhetik ist. Die philosophische Strategie, die beide Autoren auf einen jeweils unterschiedlichem Weg verfolgen, besteht im Aufheben der Unterscheidung zwischen Kunst und Leben, sowie zwischen „hoher“ und populärer Kunst. Ich habe diese Lesart als eine noch nicht untersuchte Möglichkeit vorgestellt, die ideengeschichtliche Genese von Dantos kunsttheoretischem Ansatz gerade als eine Annäherung zwischen Analytik und Pragmatik zu rekonstruieren.

Ich habe die Verknüpfung zwischen diesen zwei philosophischen Perspektiven, die aus meiner Sicht bei Danto anzutreffen ist, als einen innovativen Versuch rekonstruiert, die Avantgarde als Gegenstand der ästhetischen Reflexion zu legitimieren. Ich habe gezeigt, dass im Rahmen der Tradition der analytischen Ästhetik bis heutzutage kein Einvernehmen darüber herrscht, ob die Avantgarde unsere Aufmerksamkeit als legitimes Objekt theoretischer Auseinandersetzung verdient. Die „institutionelle“ Herangehensweise an Kunst erfasst den „anti-ästhetischen“ Charakter der Avantgarde. Es stellt sich heraus, dass die Kenntnis des zugrundeliegenden

theoretischen Kontextes eine notwendige Bedingung dafür, diese Kunst antizipieren zu können. Danto vertritt explizit die Position, dass jeder adäquate kunsttheoretische Ansatz heutzutage in der Lage sein muss, zu erklären, in welchem Sinne die Werke von Duchamp und Warhol sinnvoll für Kunst gehalten werden können. Die „institutionelle“ und kognitive Herangehensweise an Kunst ist ein Beispiel dafür, wie ein solches Projekt verwirklicht werden könnte.

Meine Arbeit beschränkt sich jedoch nicht einzig auf die gerade zusammengefasste ideengeschichtliche Rekonstruktion von Dantos Theorie. Ich habe eine Lesart vorgestellt, die hilfreich sein kann, wenn wir verstehen wollen, was unter einer „institutionellen“ Herangehensweise an Kunst überhaupt zu verstehen ist. Aus Dantos Sicht ist die Kunst ein Objekt der kognitiven und somit der rationalen Erkenntnis und nicht der visuellen Wahrnehmung. Er setzt sich mit früheren kunsttheoretischen Ansätzen (die für ihn „ästhetisch“ sind) kritisch auseinander. Diese sind, so Danto, nicht in der Lage, die Besonderheiten der Avantgarde zu verstehen, da sie den Vorrang der visuellen Herangehensweise an Kunst behaupten, während gerade die Kunstwerke von Duchamp und Warhol nicht dafür vorgesehen sind, angeschaut zu werden.

Meine Lesart dieses Aspekts von Dantos Theorie geht einen Schritt weiter. Seine kognitive Herangehensweise an Kunst diskreditiert die Auffassung, dass die Auseinandersetzung mit Kunstwerken einen zeitlich isolierten, subjektiven und arbiträren Charakter trägt und somit keiner rationalen und also objektiven Rekonstruktion unterliegt. Das ursprüngliche Projekt, die Avantgarde zu verstehen und als Objekt der philosophischen (und vor allem der analytischen) Forschung zu legitimieren, wird somit auf Kunst „überhaupt“ erweitert. Die Spannung zwischen partikulärer und universeller ästhetischer Theorie charakterisiert Dantos Perspektive und kann meiner Ansicht nach nicht aufgelöst werden. Ich habe daher ihre Bezogenheit auf die Avantgarde und die Auswirkungen, die sie auf die Art und Weise gehabt hat, auf die wir die Kunst aus philosophischer Sicht denken, gleichzeitig thematisiert.

Ich habe die kognitive Herangehensweise an Kunst als eine methodologische Fundierung der geisteswissenschaftlichen Perspektive der Auseinandersetzung mit Kunstwerken rekonstruiert.

Es ist nicht meine Absicht gewesen, den Zusammenhang zwischen Kunstgeschichte, Kunstkritik und Philosophie zu untersuchen und zu zeigen, wie jede dieser einzelnen Disziplinen funktioniert. Ich habe behauptet, dass die methodologischen Auswirkungen von Dantos Theorie ebenfalls Gegenstand einer Rekonstruktion werden sollten, wenn wir verstehen wollen, worin die „institutionelle“ Herangehensweise an Kunst besteht und was an ihr heuristisch wertvoll ist.

Mit anderen Worten, nicht nur die Genese dieser Theorie, sondern ihr explanatorisches Potential haben als eine Grundlage für die Niederschrift meines Textes gedient. Die Motivation, Danto zu thematisieren, bestand an erster Stelle darin, dass er in der Lage gewesen ist, sich mit zeitgenössischen Tendenzen in der Kunst auf eine sinnvolle Weise auseinanderzusetzen und sie nicht als irrelevant herunterzuspielen. Zweitens, seine Perspektive bietet eine philosophische Grundlage dafür, die interessierte Auseinandersetzung mit Kunst zu verstehen.

Ich bin nicht der Ansicht, dass Dantos Theorie frei von Widersprüchen ist und keiner kritischen Auseinandersetzung unterworfen werden kann. Ich habe, auch wenn auf eine schematische Weise, gezeigt, dass seine teleologische These vom „Ende der Kunst“ alles andere als unproblematisch ist. Es hat sich für mich außerdem herausgestellt, dass seine Ablehnung der visuellen Herangehensweise an Kunst aus zeitgenössischer Sicht überzeugend in Zweifel gesetzt werden kann. Ich habe dies auf die Vorstellungen zurückgeführt, die die Art und Weise ausmachen, auf die wir die Kunst heutzutage denken.

Heute genießt die Avantgarde den Status eines legitimen Objekts der philosophischen und kunsthistorischen Forschung, jedoch primär als eine vergangene Epoche aus der Geschichte der abendländischen Kunst. Sie wird, aus Sicht von prominenten Vertretern der zeitgenössischen analytischen Ästhetik, als ein soziales und intellektuelles Experiment betrachtet, welches zweifelsohne von Interesse ist und trotzdem nichts an der Rolle verändert hat, die Kunstwerke vor der modernen Epoche in unserem Leben gespielt haben und heutzutage immer noch spielen. Ich situiere die unterschiedlichen philosophischen Ansätze, die die Legitimität der visuellen Wahrnehmung von Kunstwerken mit Rückblick auf den Wert der „ästhetischen“ Erfahrung behaupten, in den Kontext der zeitgenössischen Vorstellungen darüber, was Kunst ist und wozu

sie dient. Die These der Autoren, die den „ästhetischen“ Standpunkt vertreten, besagt, dass unsere Motivation, Kunstwerke zu produzieren und uns mit ihnen auseinanderzusetzen, kein Produkt kontingenter kultureller Umstände ist, sondern einen universellen Charakter trägt. Dieser kann seinerseits im Rahmen des evolutionstheoretischen Kontextes erklärt werden.

Ich habe im dritten Kapitel meines Textes gezeigt, dass eine Verknüpfung zwischen „institutioneller“ und „ästhetischer“ Herangehensweise an Kunst nicht unmöglich ist. Dadurch habe ich ebenfalls versucht, zu zeigen, welchen Platz Danto in der zeitgenössischen analytischen Forschung über Kunst einnimmt. Es war nicht mein Ziel, für oder gegen seine Theorie zu argumentieren. Ich habe sie auf eine Weise rekonstruiert, die einen Überblick über die Geschichte und das heuristische Potential der nordamerikanischen Ästhetik verschaffen kann.

Meiner Ansicht nach hat Danto den Ansatzpunkt dafür geliefert, die Entstehung von Kunst und die Auseinandersetzung damit als soziale und kulturelle Praktiken zu denken, die bestimmten Regeln unterliegen und keinen subjektiven und arbiträren Charakter tragen. Heutige Versuche, eine axiologische Erklärung der Existenz dieser Praktiken zu konstruieren, führe ich auf die „institutionelle“ Herangehensweise an Kunst zurück. Wir wissen, dass Kunstwerke dort nicht isoliert, sondern im Zusammenhang mit der Existenz einer „art world“ gedacht werden. Ich bin in meinem Text nicht in der Lage gewesen, einen vollständigen Überblick über die unterschiedlichen zeitgenössischen analytischen Tendenzen zu liefern oder darüber zu entscheiden, ob und in welcher Hinsicht Danto „richtig“ oder „falsch“ liegt. Ich habe lediglich zeigen wollen, wie seine kunsttheoretische Perspektive die Art und Weise beeinflusst hat, auf die wir heutzutage die Kunst philosophisch denken. Aus heutiger Sicht setzen wir die Kunst nicht mit der Klasse aller Kunstwerke gleich. Wir betrachten sie als ein Bestandteil unseres Lebens, dessen Existenz mit dem Vorhandensein unterschiedlicher Vermögen, die uns als Personen ausmachen, erklärt werden kann. Ohne es hier beweisen zu können, bin ich der Ansicht, dass diese Denkweise ihren Ursprung in Dantos „institutioneller“ Perspektive hat. Soviel zu den Gründen, seine Theorie zum Gegenstand meiner Arbeit zu machen.

Ich möchte nun folgende Beobachtungen festhalten. Die ideengeschichtliche Rekonstruktion

von Dantos Theorie bietet aus meiner Sicht die Möglichkeit, einige Aspekte davon als eine Annäherung zwischen analytischer und pragmatistischer Tradition in der Ästhetik zu lesen. Diese sind seine Methode, sein Pluralismus und seine Ontologie von Kunst. Auf diese Weise wollte ich die Genese dieses innovativen Ansatzes veranschaulichen, betrachtet im Kontext der Geschichte der analytischen Ästhetik. Ich habe gezeigt, dass die Annäherung zwischen Analytik und Pragmatik hier über den Rahmen der ästhetischen Theorie hinausgeht und eine Brücke zwischen der philosophischen und der historischen Auseinandersetzung mit Kunst herstellt.

Die kontextbezogene, „institutionelle“ Herangehensweise an Kunst bietet neben der Möglichkeit, moderne und zeitgenössische Kunst auf eine innovative und zugleich sinnvolle Weise zu denken, ebenfalls einen Ansatzpunkt dafür, unsere Auseinandersetzung mit Kunst zum Gegenstand der philosophischen Reflexion zu machen. Gerade dies ist in meinen Augen der produktive Beitrag der Verknüpfung zwischen Analytik und Pragmatik, die ich bei Danto entdeckt habe. Seine Theorie kann als eine Grundlage dafür dienen, die Perspektive des interessierten Rezipienten von Kunst (d.h. der Blickwinkel von Personen, deren Auseinandersetzung mit Kunstwerken keinen sporadischen Charakter trägt) zu beschreiben und zu verstehen. Ich bin der Ansicht, dass der Zusammenhang dieser unterschiedlichen Aspekte aus Dantos Theorie in der bisherigen philosophiehistorischen Forschung nicht thematisiert worden war.

Nicht weniger wichtig ist, dass aus einer solchen Rekonstruktion mehr über die Geschichte der analytischen und der pragmatistischen Ästhetik als nordamerikanische Traditionen erfahren werden kann. Bekanntermaßen wird noch heutzutage zwischen einem „angelsächsischen“ und einem „kontinentalen“ Kontext unterschieden. Ich bin nicht in der Lage gewesen, einen Gesamtüberblick über den ersteren vorzustellen und dennoch denke ich, dass einige seiner grundlegenden Besonderheiten festgehalten werden können. An erster Stelle ist dies die pluralistische Perspektive, die auf das egalitäre Aufheben der Unterscheidung zwischen Kunst und Leben und zwischen „hoch“ und „populär“ hinausläuft. Nicht weniger wichtig ist aus meiner Sicht das Projekt, welches darin besteht, neben der Kunst auch unser Interesse an der Auseinandersetzung mit Kunstwerken philosophisch zu thematisieren. Die Niederschrift meines Textes sehe ich als einen Beitrag zur Erweiterung des „kontinentalen“ ästhetischen Horizonts

und hoffe, der Erfüllung dieser Aufgabe gerecht geworden zu sein.

5. Literaturverzeichnis

Adajian, Thomas: On the Cluster Account of Art, in: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 43, No. 4, October 2003, pp. 379-385

Adajian, Thomas: On the Prototype Theory of Concepts and the Definition of Art, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 63, No. 3 (Summer 2005), pp. 231-236

Adajian, Thomas: The Definition of Art, in: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, URL: <http://plato.stanford.edu/entries/art-definition/> Stand: 11. 03. 2008

Åhlberg, Lars-Olof: The Nature and Limits of Analytical Aesthetics, in: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 33, No. 1, January 1993, pp. 5-16

Åhlberg, Lars-Olof: Analytic Aesthetics And Anti-Essentialism: A Reply To Richard Shusterman, in: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 35, No. 4, October 1995, pp. 387-389

Anderson, James C.: Aesthetic Concepts of Art, in: *Carroll, Noël (Ed.): Theories of Art Today*, The University of Wisconsin Press 2000, pp. 65-93

Ankersmith, F. R.: Danto on Representation, Identity, and Indiscernibles, in: *Carrier, David (Ed.): Danto and His Critics: Art History, Historiography and „After the End of Art“*, 1998, pp. 44-71

Bacharach, Sondra: Can Art Really End?, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 60, No. 1, 60th Anniversary Issue (Winter, 2002), pp. 57-66

Bacharach, Sondra: How Transfiguration Saved the Style Matrix, Online Conference, URL: <http://artmind.typepad.com/onlineconference/schedule/index.html>, Stand 09.09.2008

Bailey, George W. S.: Art : Life after Death?, in: *Carroll, Noël (Ed.): Theories of Art Today*, The University of Wisconsin Press 2000, pp. 160-175

Bakoš, Ján: Art History versus Aesthetics in East Central Europe, in: *Elkins, James (Ed.): Art history versus aesthetics*, New York: Routledge, 2006, pp. 144-145

Baxandall, Michael: I. Conditions of Trade; II. The period eye, in: *Baxandall, Michael: Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Clarendon Press, Oxford 1972

Beardsley, Monroe C.: The Discrimination of Aesthetic Enjoyment, in: *British Journal of Aesthetics* 3 (4): 291-300

Beardsley, Monroe C.: The Definitions of the Arts, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticis*, Vol. 20, No. 2 (Winter, 1961), pp. 175-187

Beardsley, Monroe C.: Aesthetic Experience Regained, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 28, No. 1 (Autumn, 1969), pp. 3-11

Belting, Hans: *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, Beck, München 1995

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*,

Suhrkamp 2007

Benson, Ciarán: Eavesdropping, in: *Elkins, James (Ed.): Art history versus aesthetics*, New York: Routledge, 2006, pp. 155-158

Bernstein, J. M.: Modernism As Aesthetics and Art History, in: *Elkins, James (Ed.): Art history versus aesthetics*, New York: Routledge, 2006, pp. 241-268

Bieri, Peter: Was bleibt von der analytischen Philosophie, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, Berlin 55 (2007) 3, S. 333-344

Binkley, Timothy: Piece: Contra Aesthetics, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 36, No. 3 (Spring, 1977), pp. 265-277

Bjelajac, David: *American Art. A Cultural History*, Calmann & King, London 2000

Bourdieu, Pierre: The Historical Genesis of a Pure Aesthetic, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 46, *Analytic Aesthetics* (1987), pp. 201-210

Brand, Peg Zeglin: Glaring Omissions in Traditional Theories of Art, in: *Carroll, Noel (Ed.): Theories of Art Today*, The University of Wisconsin Press 2000, pp. 175-199

Budd, Malcolm: The Acquaintance Principle, in: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 43, No. 4, October 2003, pp. 386-392

Carrier, David: Why Art History Has a History, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 51, No. 3, *Philosophy and the Histories of the Arts* (Summer, 1993), pp. 299-312

Carrier, David: Gombrich and Danto on Defining Art, in: *The Journal of Aesthetics and Art*

Criticism, Vol. 54, No. 3 (Summer, 1996), pp. 279-281

Carrier, David: „After the End of Art“ and art history, in: *Carrier, David (Ed.): Danto and His Critics: Art History, Historiography and „After the End of Art“*, 1998, pp. 1-17

Carrier, David: In Praise of Connoisseurship, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 61, No. 2 (Spring, 2003), pp. 159-169

Carrier, David: Is Danto's Aesthetic Truly General (Online Conference, URL: <http://artmind.typepad.com/onlineconference/schedule/index.html>, Stand 09.09.2008)

Carroll, Noël: Art and Interaction, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 45, No. 1 (Autumn, 1986), pp. 57-68

Carroll, Noël: Historical Narratives and the Philosophy of Art, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 51, No. 3, *Philosophy and the Histories of the Arts* (Summer, 1993), pp. 313-326

Carroll, Noël: Danto, Style and Intention, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 53, No. 3 (Summer 1995), pp. 251-257

Carroll, Noël: Avant-Garde Art and the Problem of Theory, in: *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 29, No. 3 (Autumn, 1995), pp. 1-13

Carroll, Noël: Moderate Moralism, in: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 36, No. 3, July 1996, pp. 223-238

Carroll, Noël: The Ontology of Mass Art, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 55, No. 2, *Perspectives on the Arts and Technology* (Spring, 1997), pp. 187-194

Carroll, Noël: Enjoyment, Indifference, and Aesthetic Experience: Comments for Robert

Stecker, in: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 39, No. 4, October 1999, pp. 81-83

Carroll, Noël: Introduction, in: *Carroll, Noël (Ed.): Theories of Art Today*, The University of Wisconsin Press 2000, pp. 3-25

Carroll, Noël: Art and the Domain of the Aesthetic, in: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 40, No.2, April 2000, pp. 191-208

Carroll, Noël: Mass Art: The Debate Continues, in: *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 35, No. 3 (Autumn, 2001), pp. 15-22

Carroll, Noël: Modernity and the Plasticity of Perception, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 59, No. 1 (Winter, 2001), pp. 11-17

Carroll, Noël: Aesthetic Experience Revisted, in: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 42, No. 2, April 2002, pp. 145-168

Carroll, Noël: Art and Human Nature, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 62, No. 2, Special Issue: Art, Mind, and Cognitive Science (Spring, 2004), pp. 95-107

Carroll, Noël: Non-perceptual aesthetic properties: Comments for James Shelley, in: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 44, No. 4, October 2004, pp. 413-423

Carroll, Noël: Narrative Closure, in: *Philos Stud* (2007) 135:1-15

Carvalho, John: Revenge of the Mere Real Things (Online Conference, URL: <http://artmind.typepad.com/onlineconference/schedule/index.html>, Stand 09.09.2008)

Chateau, Dominique: La Question de la question de l'art. Note sur l' esthétique analytique (Danto, Goodman et quelques autres), Presses Universitaires de Vincennes 1994

Cohen, Ted: The Possibility of Art: Remarks on a Proposal by Dickie, in: *The Philosophical Review*, Vol. 82, No. 1 (Jan. 1973), pp. 69-82

Costello, Diarmund: On Late Style: Arthur Danto's *The Abuse Of Beauty*, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 44, No. 4, October 2004, pp. 424-439

Costello, Diarmund: Overcoming Postmodernism, in: *Elkins, James (Ed.): Art history versus aesthetics*, New York: Routledge, 2006, pp. 92-98

Crooper, Harry: Ugly Beauty (with Apologies to T. Monk), in : *Elkins, James (Ed.): Art history versus aesthetics*, New York: Routledge, 2006, pp. 185-186

Crowther, Paul: Art and Autonomy, in: *British Journal of Aesthetics* 21 (1): 12-21

Crowther, Paul: Cultural Exclusion, Normativity, and the Definition of Art, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 61:2, Spring 2003, pp. 121-131

Crowther, Paul: Defining Art, Defending The Canon, Contesting Culture, in: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 44, No. 4, October 2004, pp. 361-377

Crowther, Paul: Aesthetics in Art History (and Vice-Versa), in : *Elkins, James (Ed.): Art history versus aesthetics*, New York: Routledge, 2006, pp. 123-128

Danto, Arthur C.: The Artworld, in: *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting. (Oct. 15, 1964), pp. 571-58

Danto, Arthur C.: The Transfiguration of the Commonplace, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 33, No. 2 (Winter, 1974), pp. 139-148

Danto, Arthur C.: An Answer or Two for Sparshott, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 35, No. 1 (Autumn, 1976), pp. 80-82

Danto, Arthur C.: Ästhetische Reaktionen und Kunstwerke, in: *Bubner [et al.] (Hrsg.): Anschauung als Ästhetische Kategorie*, Göttingen 1980. S. 14-32

Danto, Arthur C.: *Die Verklärung der Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, Suhrkamp 1984

Danto, Arthur C.: Philosophy as/ and/ of Literature, in: *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association*, Vol. 58, No. 1 (Sep., 1984), pp. 5-20

Danto, Arthur C.: Art, Evolution, and the Consciousness of History, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 44, No. 3 (Spring, 1986), pp. 223-233

Danto, Arthur C.: *The State of the Art*, Prentice Hall Press, New York 1987

Danto, Arthur C.: Narrative and Style, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 49, No. 3 (Summer, 1991), pp. 201-209

Danto, Arthur C.: *Die philosophische Entmündigung der Kunst*, Fink, München 1993

Danto, Arthur C.: A Future for Aesthetics, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 51, No. 2, *Aesthetics: Past and Present. A Commemorative Issue Celebrating 50 Years of The Journal of Aesthetics and Art Criticism and The American Society for Aesthetics* (Spring, 1993), pp. 271-277

Danto, Arthur C.: Censorship and Subsidy in the Arts, in: *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, Vol. 47, No. 1 (Oct., 1993), pp. 25-41

Danto, Arthur C.: Kunst nach dem Ende der Kunst, Fink, München 1996

Danto, Arthur: From Aesthetics to Art Criticism and Back, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 54, No. 2 (Spring 1996), pp. 105-115

Danto, Arthur C.: Art, Essence, History, and Beauty: A Reply to Carrier, a Response to Higgins, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 54, No. 3 (Summer, 1996), pp. 284-287

Danto, Arthur C. : Deep Interpretation, in: *Feagin/Maynard (Eds.): „Aesthetics“*, Oxford University Press 1997, pp. 256-264

Danto, Arthur C.: Indiscernibility and Perception: A Reply to Joseph Margolis, in: British Journal of Aesthetics, Vol. 39, No. 4, October 1999, pp. 321-329

Danto, Arthur C.: Das Fortleben der Kunst, Fink 2000

Danto, Arthur C.: Art and Meaning, in: *Carroll, Noël (Ed.): Theories of Art Today*, The University of Wisconsin Press 2000, pp. 130-141

Danto, Arthur C.: Seeing and Showing, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 59, No. 1 (Winter, 2001), pp. 1-9

Danto, Arthur C.: The Pigeon within Us All: A Reply to Three Critics, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 59, No. 1 (Winter, 2001), pp. 39-44

Danto, Arthur C.: The End of Art: A Philosophical Defense, in: *Carrier, David (Ed.): Danto and His Critics: Art History, Historiography and „After the End of Art“*, 1998, pp. 127-143

Danto, Arthur C.: The Abuse of Beauty, in: *Deadalus*, Vol. 131, No. 4, On Beauty (Fall, 2002), pp. 35-56

Danto, Arthur C.: Kalliphobia in Contemporary Art, in: Art Journal, Vol. 63, No. 2 (Summer, 2004), pp. 24-35

Danto, Arthur C.: Embodied Meanings, Isotypes and Aesthetical Ideas, in: Journal of Aesthetics and Art Criticism 2007 (1), pp. 121-129

Danto, Arthur C.: The Transfiguration transfigured: Concluding remarks (Online Conference, URL: <http://artmind.typepad.com/onlineconference/schedule/index.html>, Stand 09.09.2008)

Davies, Stephen: The Aesthetic Relevance of Authors' and Painters' Intentions, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 41, No. 1 (Autumn, 1982), pp. 65-76

Davies, Stephen: Functional and Procedural Definitions of Art, in: Journal of Aesthetic Education, Vol. 24, No. 2 (Summer, 1990), pp. 99-106

Davies, Stephen: Definitions of Art, Cornell University Press 1991

Davies, Stephen: Relativism in Interpretation, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 53, No. 1 (Winter, 1995), pp. 8-13

Davies, Stephen: Non-Western Art and Art's Definition, in: *Carroll, Noël (Ed.): Theories of Art Today*, The University of Wisconsin Press 2000, pp. 199-217

Davies, Stephen: The Cluster Theory of Art, in: British Journal of Aesthetics, Vol. 44, No. 3, pp. 297-300

Dean, Jeffrey T.: The Nature of Concepts and the Definition of Art, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 61: 1, Winter 2003, pp. 29-35

DeClercq, Rafael: The Concept of an Aesthetic Property, in: The Journal of Aesthetics and Art

Criticism 60 : 2, Spring 2002, pp. 167-176

Dempster, Douglas J.: Aesthetic Experience and Psychological Definitions of Art, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 44, No. 2 (Winter, 1985), pp. 153-165

Dezeuze, Anna: Art History, Aesthetics and the “Spheres of Experience”, in: *Elkins, James (Ed.): Art history versus aesthetics*, New York : Routledge, 2006, pp. 98-101

Dickie, George: What is Anti-Art, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 33, No. 4 (Summer, 1975), pp. 419-421

Dickie, George: Art: Function or Procedure: Nature or Culture, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 55, No. 1 (Winter, 1997), pp. 19-28

Dickie, George: The Institutional Theory of Art, in: *Carroll, Noël (Ed.): Theories of Art Today*, The University of Wisconsin Press 2000, pp. 93-109

Diffey, T. J. : The Republic of Art, in : British Journal of Aesthetics 19, 1969, pp. 145-156

Dilworth, John: How to Reform Danto's Vehicle Fetishism (Online Conference, URL: <http://artmind.typepad.com/onlineconference/schedule/index.html>, Stand 09.09.2008)

Dutton, Denis: Tribal Art and Artifact, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 51, No. 1 (Winter, 1993), pp. 13-21

Dutton, Denis: Kant and the conditions of artistic beauty, in: British Journal of Aesthetics, Vol. 34, No. 3, July 1994, pp. 226-241

Dutton, Denis: „But They Don't Have Our Concept of Art“, in: *Carroll, Noël (Ed.): Theories of Art Today*, The University of Wisconsin Press 2000, pp. 217-241

Dutton, Denis: A Naturalist Definition of Art, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* (6), 2006, pp. 367-377

Dynes, Wayne R., Mermoz, Gerard: Art History, in: *The Dictionary of Art*, ed. by Jane Turner, Grove 1996, Vol. 2, pp. 530-540

Eaton, Marcia Muelder: A Sustainable Definition of „Art“, in: *Carroll, Noel (Ed.): Theories of Art Today*, The University of Wisconsin Press 2000, pp. 141-160

Eldridge, Richard: Problems and Prospects of Wittgensteinian Aesthetics, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 45, No. 3 (Spring, 1987), pp. 251-261

Elgin, Catherine Z. and Nelson Goodman: Changing the Subject, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 46, Analytic Aesthetics (1987), pp. 219-223

Elkins, James: Art Criticism, in: *The Dictionary of Art*, ed. by Jane Turner, Grove 1996, Vol. 2, pp. 517-519

Elkins, James: David Summers: Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism, *The Art Bulletin* 86, June 2004, pp. 373-381

Elkins, James: Why Don't Art Historians Attend Aesthetic Conferences?, in: *Elkins, James (Ed.): Art history versus aesthetics*, New York: Routledge, 2006, pp. 39-51

Fabbrichiesi, Rossella: Nietzsche and James. A pragmatist hermeneutics, in: *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, 2009, I, 1, pp. 25-41

Feagin, Susan L.: On Noël Carroll on narrative closure, in: *Philos Stud* (2007) 135:17-25

Ferri, Silvio, Guglielmo Matthiae, Luigi Salerno, Pupul Jayakar: Handicrafts, in: *Encyclopedia of World Art*, Vol. VII, McGraw-Hill Publishing Company, 1963, pp. 269-283

Fischer, Herve: *L' histoire de l' art est terminée*, Balland 1981

Golec, Michael J.: Warhol's "Wow!", in : *Elkins, James (Ed.): Art history versus aesthetics*, New York: Routledge, 2006, pp. 204-207

Gaut, Berys: Interpreting the Arts: The Patchwork Theory, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 51, No. 4 (Autumn, 1993), pp. 597-609

Gaut, Berys: Metaphor and the Understanding of Art, in: *Proceedings of the Aristotelian Society*, New Series, Vol. 97 (1997), pp. 223-241

Gaut, Berys: Art as a Cluster Concept, in: *Carroll, Noël (Ed.): Theories of Art Today*, The University of Wisconsin Press 2000, pp. 25-45

Gaut, Berys: The Cluster Account of Art Defended, in: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 45, No. 3, July 2005, pp. 273-288

Gero, Robert: The Border of the Aesthetic, in: *Elkins, James (Ed.): Art history versus aesthetics*, New York: Routledge, 2006, pp. 3-21

Giovannelli, Alessandro: Goodman's Aesthetics, in: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, URL: <http://plato.stanford.edu/entries/goodmanBaesthetics/#BioSke>, Stand: 12.03.2008

Godfrey, Tony: *Conceptual Art*, Phaidon 1998

Graves, David C.: Art and the Zen Master's Tea Pot: The Role of Aesthetics in the Institutional Theory of Art, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 60, No. 4 (Autumn, 2002), pp. 341-352

Gunther, York: Content, Embodiment and Aesthetic Force (Online Conference, URL: <http://artmind.typepad.com/onlineconference/schedule/index.html>, Stand 09.09.2008)

Guyer, Paul: Kant's Conception of Fine Art, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 52, No. 3 (Summer, 1994), pp. 275-285

Guyer, Paul: The Cognitive Element in Aesthetic Experience: Reply to Matravers, in: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 43, No. 4, October 2003, pp. 412-418

Guyer, Paul: The Origins of Modern Aesthetics: 1711-1735, in: *The Blackwell Guide to Aesthetics*, P. Kivy (ed.), Malden, MA : Blackwell Publishing 2004, pp. 15-43

György, Péter: Between and after Essentialism and Institutionalism, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 57, No. 4 (Autumn, 1999), pp. 421-437

Hagberg, Garry: Wittgenstein's Aesthetics, in: *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Stand: 11.03.2008)

Halsall, Francis: Danto and Luhmann: Ontological Systems of Art (Online Conference, URL: <http://artmind.typepad.com/onlineconference/schedule/index.html>, Stand 09.09.2008)

Halsall, Francis: Art History versus Aesthetics, in: *Elkins, James (Ed.): Art history versus aesthetics*, New York: Routledge, 2006, pp. 106-110

Hickman, Larry: Why American Philosophy? Why Now?, in: *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, 2009, I, 1

Higgins, Kathleen Marie: Whatever Happened to Beauty? A Response to Danto, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 54, No. 3 (Summer, 1996), pp. 281-284

Hilmer, Brigitte: Being Hegelian after Danto, in: *Carrier, David (Ed.): Danto and His Critics: Art History, Historiography and „After the End of Art“*, 1998, pp. 71-87

Horowitz, Gregg M.: Aesthetic Knowing and Historical Knowing, in: *Elkins, James (Ed.): Art history versus aesthetics*, New York: Routledge, 2006, pp. 211-220

Hungerland, Isabel C.: The Logic of Aesthetic Concepts, in: *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association*, Vol. 36 (1962-1963), pp. 43-66

Hungerland, Isabel Creed: Once Again, Aesthetic and Non-Aesthetic, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 26, No. 3 (Spring, 1968), pp. 285-295

Hyman, John: Art History and Aesthetics, in: *Elkins, James (Ed.): Art history versus aesthetics*, New York: Routledge, 2006, pp. 103-106

Irvin, Sherri: Are Artworks Constituted by Interpretation? (Online Conference, URL: <http://artmind.typepad.com/onlineconference/schedule/index.html>, Stand 09.09.2008)

Iversen, Margaret: Beyond the Aesthetic / Anti-Aesthetic Position, in: *Elkins, James (Ed.): Art history versus aesthetics*, New York: Routledge, 2006, pp. 202-204

Kelly, Michael: Essentialism and Historicism in Danto's Philosophy of Art, in: *Carrier, David (Ed.): Danto and His Critics: Art History, Historiography and „After the End of Art“*, 1998, pp. 30-44

Kelly, Michael: The Aesthetic / Art / Art History Triangle, in: *Elkins, James (Ed.): Art history versus aesthetics*, New York: Routledge, 2006, pp. 196-201

Kelly, Michael: Making a Brillo Box Red, White, And Blue Is Easy: Making It An Artwork Isn't (Online Conference URL: <http://artmind.typepad.com/onlineconference/schedule/index.html>, Stand 09.09.2008)

Kesner, Ladislav: On the Difficulty of Remaining “on One’s Own Patch”, in: *Elkins, James (Ed.): Art history versus aesthetics*, New York: Routledge, 2006, pp. 114-118

Kirchmyer Dobe, Jennifer: Kant’s Common Sense and the Strategy for a Deduction, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 68:1 Winter 2010, pp. 47-60

Kivy, Peter: What Makes „Aesthetic“ Terms Aesthetic?, in: *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 36, No. 2 (Dec. 1975), pp. 197-211

Kolak, Daniel: Art and Intentionality, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 48, No. 2 (Spring, 1990), pp. 158-162

Kristeller, Paul Oskar: The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I, in: *Journal of the History of Ideas*, Vol. 12, No. 4. (Oct., 1951), pp. 496-527

Kristeller, Paul Oskar: The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part II, in: *Journal of the History of Ideas*, Vol. 13, No. 1. (Jan., 1952), pp. 17-46

Lamarque, Peter / Olsen, Stein Haugom (Eds.): *Aesthetics and the Philosophy of art: the analytic tradition; an anthology*, Blackwell 2003

Lamarque, Peter: Reflections on Current Trends in Aesthetics, in: *Postgraduate Journal of Aesthetics*, Vol. 1, No. 1, April 2004, pp. 1-9

Langguth, Jerome: Aesthetic Disappointment in Danto and Kant (Online Conference, URL: <http://artmind.typepad.com/onlineconference/schedule/index.html>, Stand 09.09.2008)

Leddy, Thomas: Rigid Designation in Defining Art, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 45, No. 3 (Spring, 1987), pp. 263-272

Leddy, Thomas: Moore and Shusterman on Organic Wholes, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 49, No. 1 (Winter, 1991), pp. 63-73

Leddy, Thomas: The Socratic Quest in Art and Philosophy, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 51, No. 3, Philosophy and the Histories of the Arts (Summer, 1993), pp. 399-410

Leddy, Thomas: The Red Dust, in: British Journal of Aesthetics, Vol. 41, No. 2, April 2001, pp. 207-221

Leddy, Tom: Dewey's Aesthetics, in: Stanford Encyclopedia of Philosophy URL: <http://plato.stanford.edu/entries/dewey-aesthetics/#ActExp> (Stand 05. 08. 2009)

Levinson, Jerrold: Defining Art Historically, in: British Journal of Aesthetics 19, 1979

Levinson, Jerrold: Refining Art Historically, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 47, No. 1 (Winter, 1989), pp. 21-33

Levinson, Jerrold: A Refiner's Fire: Reply to Sartwell and Kolak, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 48, No. 3 (Summer, 1990), pp. 231-235

Levinson, Jerrold: Extending Art Historically, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 51, No. 3, Philosophy and the Histories of the Arts (Summer, 1993), pp. 411-423

Levinson, Jerrold: Art, work of, in: The Dictionary of Art, ed. by Jane Turner, Grove 1996, Vol. 2, pp. 506-508

Livingston, Paisley: On an Apparent Truism in Aesthetics, in: British Journal of Aesthetics, Vol. 43, No. 3, July 2003, pp. 260-278

Lüdeking, Karlheinz: Analytische Philosophie der Kunst, Athenäum 1988

Lüdeking, Karlheinz: Pictures and Gestures, in: British Journal of Aesthetics, Vol. 30, No. 3, July 1990, pp. 218-232

Margolis, Joseph: On Dispute About the Ontological Status of a Work of Art, in: British Journal of Aesthetics VIII (1968), pp. 147-154

Margolis, Joseph: Critics and Literature, in: British Journal of Aesthetics 11 (4): 369-384

Margolis, Joseph: Works of Art as Physically Embodied and Culturally Emergent Entities, in: British Journal of Aesthetics 1974, 14 (3): 187-196

Margolis, Joseph: The Ontological Peculiarity of Works of Art, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 36, No. 1 (Autumn 1977), pp. 45-50

Margolis, Joseph: Meyer Shapiro and the Science of Art History, in: British Journal of Aesthetics (21), 1981, pp. 240-252

Margolis, Joseph: Ontology down and out in Art and Science, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 46, No. 4 (Summer, 1988), pp. 451-460

Margolis, Joseph: Farewell to Danto and Goodman, in: British Journal of Aesthetics, Vol. 38, No.4, October 1998, pp. 353-374

Margolis, Joseph: The Deviant Ontology of Artworks, in: *Carroll, Noël (Ed.): Theories of Art Today*, The University of Wisconsin Press 2000, pp. 109-130

Margolis, Joseph: Pragmatism's Advantage, in: *Ars Disputandi* Volume 3 (2003)

Margolis, Joseph: Die Neuerfindung des Pragmatismus, Velbrück Wissenschaft, 2004

Margolis, Joseph: Exorcising the Dreadfulness of Aesthetics, in: *Elkins, James (Ed.): Art history versus aesthetics*, New York: Routledge, 2006, pp. 21-39

Margolis, Joseph: Toward Rapprochement, in: *Elkins, James (Ed.): Art history versus aesthetics*, New York: Routledge, 2006, pp. 118-120

Margolis, Joseph: Constructing a Person: A Clue to the New Unity of the Arts and Sciences, in: *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, 2009, I, 1, pp. 70-92

Matravers, Derek: The Institutional Theory: A Protean Creature, in: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 40, No. 2, April 2000, pp. 242-250

Matravers, Derek: Institutional Definitions and Reasons, in: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 47, No. 3, July 2007, pp. 251-257

McFee, Graham: The Historicity of Art, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 38, No. 3 (Spring, 1980), pp. 307-324

McFee, Graham: Wollheim and the Institutional Theory of Art, in: *The Philosophical Quarterly*, Vol. 35, No. 139 (Apr., 1985), pp. 179-185

Melville, Stephen: Reckoning with Kant , in: *Elkins, James (Ed.): Art history versus aesthetics*, New York: Routledge, 2006, pp. 220-229

Menand, Louis: The Metaphysical Club: A Story of Ideas in America, New York 2001

Moxey, Keith: Aesthetics Is Dead: Long Live Aesthetics, in: *Elkins, James (Ed.): Art history*

versus aesthetics, New York: Routledge, 2006, pp. 166-172

Nehamas, Alexander: Richard Shusterman on Pleasure and Aesthetic Experience, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 56, No. 1 (Winter, 1998), pp. 49-51

Nehamas, Alexander: Art, Interpretation, and the Rest of Life, in: *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association*, Vol. 78, No. 2 (Nov., 2004), pp. 25-42

Nehamas, Alexander: Beauty Links Art History and Aesthetics, in: *Elkins, James (Ed.): Art history versus aesthetics*, New York: Routledge, 2006, pp. 145-155

Newman, Michael: Ideas and Contexts in Art History, in: *Elkins, James (Ed.): Art history versus aesthetics*, New York: Routledge, 2006, pp. 207-211

Osborne, Harold: Wittgenstein on Aesthetics, in: *British Journal of Aesthetics* (6), pp. 385-390

Puolakka, Kalle: Is There Room for Aesthetic Experience in The Transfiguration of the Commonplace, Online Conference, URL: ebd.

Rader, Melvin: Dickie and Socrates on Definition, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 32, No. 3 (Spring, 1974), p. 423-424

Rampley, Matthew: Art History without Aesthetics: Escaping the legacy of Kant, in: *Elkins, James (Ed.): Art History (...)*, pp. 161-166

Raskin, David: Dead and Deader, in: *Elkins, James (Ed.): Art history versus aesthetics*, New York: Routledge, 2006, pp. 103-106

Rawlinson, Mary: Beauty and Politics, in: *Elkins, James (Ed.): Art history versus aesthetics*, New York: Routledge, 2006, pp. 128-143

Redfield, Marc: Island Mysteries, in: *Elkins, James (Ed.): Art history versus aesthetics*, New York: Routledge, 2006, pp. 269-290

Rind, Miles: The Concept of Disinterestedness in Eighteen-Century British Aesthetics, in: *Journal of the History of Philosophy*, Volume 40, Number 1, January 2002, pp. 67-87

Rosenstein, Leon: The End of Art Theory, in: *Humanitas*, Volume XV, No. 1, 2002, pp. 32-58

Rossi, Paula: Dos pragmatistas, dos pragmatismos, en: *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, Núm. 40, Julio de 2005

Sartwell, Crispin: A Counter-Example to Levinson's Historical Theory of Art, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 48, No. 2 (Spring, 1990), pp. 157-158

Sartwell, Crispin: Starting from Scratch with Phenomenology, in: *Elkins, James (Ed.): Art history versus aesthetics*, New York: Routledge, 2006, pp. 120-123

Schellekens, Elisabeth: Conceptual Art, in: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, URL: <http://plato.stanford.edu/entries/conceptual-art/>, Stand: 08. 04. 2008

Schellekens, Elisabeth: On the 'sense of beauty' (Online Conference URL: <http://artmind.typepad.com/onlineconference/schedule/index.html>, Stand 09.09.2008)

Schultz, Robert A.: Does Aesthetics Have Anything to Do with Art?, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 36, No. 4 (Summer, 1978), pp. 429-440

Schürmann, Eva: Art's Call for Aesthetic Theory, in: *Elkins, James (Ed.): Art history versus aesthetics*, New York: Routledge, 2006, pp. 181-185

Sclafani, Richard J.: Art as a Social Institution: Dickie's New Definition, in: *The Journal of*

Aesthetics and Art Criticism, Vol. 32, No. 1 (Autumn, 1973), pp. 111-114

Sclafani, Richard J.: What Kind of Nonsense Is This, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 33, No. 4 (Summer, 1975), pp. 455-458

Shapiro, Meyer: Words and Pictures, Mouton 1973

Shelley, James: The Problem of Non-Perceptual Art, in: British Journal of Aesthetics, Vol. 43, No. 4, October 2003, pp. 363-378

Shelley, James: Aesthetics and the World at Large, in: British Journal of Aesthetics, Vol. 47, No. 2, April 2007, pp. 169-183

Shelley, James: The Concept of the Aesthetic, in: Stanford Encyclopaedia of Philosophy URL: <http://plato.stanford.edu/entries/aesthetic-concept/>, Stand: 27 Sept. 2010

Shelley, James: 18th Century British Aesthetics, in: Stanford Encyclopaedia of Philosophy, URL: <http://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-18th-british/#Bib>, Stand: 26.11.2010

Shiner, Roger A.: The Mental Life of a Work of Art, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 40, No. 3 (Spring, 1982), pp. 253-268

Shusterman, Richard: The Logic of Interpretation, in: The Philosophical Quarterly, Vol. 28, No. 113 (Oct., 1978), pp. 310-324

Shusterman, Richard: Aesthetic Censorship: Censoring Art for Art's Sake, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 43, No. 2 (Winter, 1984), pp. 171-180

Shusterman, Richard: Deconstruction and Analysis: Confrontation and Convergence, in: British Journal of Aesthetics, Vol. 26, No. 4, Autumn 1986, pp. 311-327

Shusterman, Richard: Wittgenstein and Critical Reasoning, in: *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 47, No. 1 (Sep., 1986), pp. 91-110

Shusterman, Richard: Introduction: Analytic Aesthetics: Retrospect and Prospect, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 46, *Analytic Aesthetics* (1987), pp. 115-124

Shusterman, Richard: Review: Saving Art from Aesthetics, in: *Poetics Today*, Vol. 8, No. 3/4 (1987), pp. 651-660

Shusterman, Richard: Interpretation, Intention, and Truth, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 46, No. 3 (Spring, 1988), pp. 399-411

Shusterman, Richard: Why Dewey Now?, in: *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 23, No. 3 (Autumn, 1989), pp. 60-67

Shusterman, Richard: Form and Funk: The Aesthetic Challenge of Popular Art, in: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 31, No. 3, July 1991, pp. 203-213

Shusterman, Richard: Pragmatism and Perspectivism on Organic Wholes, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 50, No. 1 (Winter, 1992), pp. 56-58

Shusterman, Richard: *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, Blackwell 1992

Shusterman, Richard: On Analyzing Analytic Aesthetics, in: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 34, No. 4, October 1994, pp. 389-394

Shusterman, Richard: The End of Aesthetic Experience, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 55, No. 1 (Winter 1997), pp. 29-41

Shusterman, Richard: Interpretation, Pleasure, and Value in Aesthetic Experience, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 56, No. 1 (Winter, 1998), pp. 51-53

Shusterman, Richard: Art as Dramatization, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 59, No. 4 (Autumn, 2001), pp. 363-372

Shusterman, Richard: Definition, Dramatization, and Raza, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 61, No. 3 (Summer, 2003), pp. 295-298

Shusterman, Richard: Entertainment: A Question for Aesthetics, in: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 43, No. 3, July 2003, pp. 289-307

Shusterman, Richard: Aesthetic Experience: From Analysis to Eros, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 64, No. 2 (Spring, 2006), pp. 217-229

Shusterman, Richard: Art as Religion: Transfigurations of Danto's Dao (Online Conference URL: <http://artmind.typepad.com/onlineconference/schedule/index.html>, Stand 09.09.2008)

Seel, Martin: Art as Appearance: Two Comments On Arthur C. Danto's „After the End of Art“, in: *Carrier, David (Ed.): Danto and His Critics: Art History, Historiography and „After the End of Art“*, 1998, pp. 102-115

Sibley, Frank: Aesthetic Concepts, in: *The Philosophical Review*. Vol. 68, No. 4 (Oct., 1959), pp. 421-450

Sibley, Frank: Aesthetic and Nonaesthetic, in: *The Philosophical Review*, Vol. 74, No. 2 (Apr., 1965), pp. 135-159

Silvers, Anita: The Artwork Discarded, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 34, No. 4 (Summer, 1976), pp. 441-454

Snyder, Stephen: The Ontology of Style (Online Conference URL:

<http://artmind.typepad.com/onlineconference/schedule/index.html>, Stand 09.09.2008)

Sparshott, F. E.: Some Questions for Danto, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 35, No. 1 (Autumn, 1976), pp. 79-80

Stecker, Robert: The Boundaries of Art, in: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 30, No. 3, July 1990, pp. 266-272

Stecker, Robert: Goldman on Interpreting Art and Literature, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 49, No. 3 (Summer, 1991), pp. 243-246

Stecker, Robert: Is It Reasonable to Attempt to Define Art?, in: *Carroll, Noël (Ed.): Theories of Art Today*, The University of Wisconsin Press 2000, pp. 45-65

Stecker, Robert: Danto on Interpretation and Ontology of Art (Online Conference URL: <http://artmind.typepad.com/onlineconference/schedule/index.html>, Stand 09.09.2008)

Steiner, Wendy: Aesthetics and Art History: An Interdisciplinary Fling, in: *Elkins, James (Ed.): Art history versus aesthetics*, New York: Routledge, 2006, pp. 158-161

Stolnitz, Jerome: On the Significance of Lord Shaftesbury in Modern Aesthetic Theory, in: *The Philosophical Quarterly*, Vol. 11, No. 43 (Apr., 1961), pp. 97-113

Tatarkiewicz, Wladyslaw: What Is Art? The Problem of Definition Today, in: *British Journal of Aesthetics* (1971) 11 (2): 134-153

Thomasson, Amie L.: The Ontology of Art and Knowledge in Aesthetics, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 63, No. 3 (Summer, 2005), pp. 221-229

Tolhurst, William: Toward an Aesthetic Account of the Nature of Art, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 42, No. 3 (Spring, 1984), pp. 261-269

Truitt, Willis H.: Productive Practice, Social Theory, and Aesthetics, in: *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 32, No. 2, (Summer 1998), pp. 69-76

Walden, Scott: Ethical Art (Online Conference, ebd.)

Walton, Kendall L.: Categories of Art, in: *The Philosophical Review*, Vol. 79, No. 3. (Jul., 1970), pp. 334-367

Walton, Kendall L.: *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* by George Dickie, in: *The Philosophical Review*, Vol. 86, No. 1. (Jan., 1977), pp. 97-101

Walton, Kendall L.: How Marvelous! Toward a Theory of Aesthetic Value, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 51, No. 3 (Summer, 1993), pp. 499-510

Walton, Kendall L., Nussbaum, Martha C., Marenborn, John, Quivigier, François, Robinson, Jennifer: Aesthetics, in: *The Dictionary of Art*, ed. by Jane Turner, Grove 1996, Vol. 1, pp. 171-183

Walton, Kendall: Depiction, Perception, and Imagination: Responses to Richard Wollheim, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 60, No. 1, 60th Anniversary Issue (Winter, 2002), pp. 27-35

Weitz, Morris: The Role of Theory in Aesthetics, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 15, No. 1 (Sep., 1956), pp. 27-35

Wenning, Mario: Transfiguration and the Illusion of the Real: Danto and Adorno on the Political Meaning of Aesthetic Semblance (Online Conference, ebd.)

Wenninger, Regina: The Transparency Of Style (Online Conference URL: <http://artmind.typepad.com/onlineconference/schedule/index.html>, Stand 09.09.2008)

Wertheim, Christine: Why Kant Got It Right, in: *Elkins, James (Ed.): Art history versus aesthetics*, New York: Routledge, 2006, pp. 172-180

Wieand, Jeffrey: Defining Art and Artifacts, in: *Philosophical Studies* 38 (4), 1980, pp. 385-389

Wieand, Jeffrey: Quality in Art, in: *British Journal of Aesthetics* 21 (4), 1981, pp. 330-335

Wieand, Jeffrey: Can There Be an Institutional Theory of Art, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 39, No. 4 (Summer, 1981), pp. 409-41

Wieand, Jeffrey: Duchamp and the Artworld, in: *Critical Inquiry*, Vol. 8, No. 1 (Autumn, 1981), pp. 151-157

Wieand, Jeffrey: Putting Forward a Work of Art, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 41, No. 4 (Summer, 1983), pp. 411-420

Wiehl, Reiner: *Philosophische Ästhetik zwischen Immanuel Kant und Arthur C. Danto*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2005

Willson, Dominic: The Aesthetics of the Small Deal, in: *Elkins, James (Ed.): Art history versus aesthetics*, New York: Routledge, 2006, pp. 101-102

Wollheim, Richard: Art and Illusion, in: *British Journal of Aesthetics* 3 (1): 15-37, 1963

Wollheim, Richard: Art, Interpretation, and the Creative Process, in: *New Literary History*, Vol. 15, No. 2, Interrelation of Interpretation and Creation (Winter, 1984), pp. 241-253

Wollheim, Richard: The Core of Aesthetics, in: Journal of Aesthetic Education, Vol. 25, No. 1, Special Issue: More Ways of Worldmaking (Spring, 1991), pp. 37-45

Wollheim, Richard: Art, in: The Dictionary of Art, ed. by Jane Turner, Grove 1996, Vol. 2, pp. 505-506

Wollheim, Richard: On Formalism and Pictorial Organization, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 59, No. 2 (Spring, 2001), pp. 127-137

Woodsfield, Richard: Aesthetics: Field and Discipline, in: *Elkins, James (Ed.): Art history versus aesthetics*, New York: Routledge, 2006, pp. 110-114

Wreen, Michael: Beardsley's Aesthetics, in: Stanford Encyclopaedia of Philosophy, URL: <http://plato.stanford.edu/entries/beardsley-aesthetics/>, Stand: 14.12.2010

Yanal, Robert J.: The Institutional Theory of Art, in: The Encyclopedia of Aesthetics, ed. Michael Kelly, Oxford University Press, 1998

Young, James O.: Artworks and Artworlds, in: British Journal of Aesthetics, Vol. 35, No. 4, October 1995, pp. 330-337

Zangwill, Nick: Groundrules in the Philosophy of Art, in: Philosophy, Vol. 70, No. 274 (Oct., 1995), pp. 533-544

Zangwill, Nick: The Concept of the Aesthetic, in: European Journal of Philosophy 6: 1, 1998, pp. 78-93

Zangwill, Nick: Art and Audience, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 57, No. 3

(Summer, 1999), pp. 315-332

Zangwill, Nick: Feasible Aesthetic Formalism, in: *Noûs*, Vol. 33, No. 4 (Dec., 1999), pp. 610-629

Zangwill, Nick: In Defense of Moderate Aesthetic Formalism, in: *The Philosophical Quarterly*, Vol. 50, No. 201 (Oct., 2000), pp. 476-493

Zangwill, Nick: Skin Deep or in the Eye of the Beholder?: The Metaphysics of Aesthetic and Sensory Properties, in: *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 61, No. 3 (Nov. 2000), pp. 395-618

Zangwill, Nick: Art There Counterexamples to Aesthetic Theories of Art, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 60, No. 2 (Spring, 2002), pp. 111-118

Zangwill, Nick: The Unimportance of the Avant Garde, in: *Revista di Estetica*, 2007

Zangwill, Nick: Aesthetic Judgment, in: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, URL: <http://plato.stanford.edu/entries/aesthetic-judgment/#Bib>, Stand: 09.12.2010

Бернштейн, Б. М.: „Кризис искусствознания” и институциональный подход, в: *Советское искусствознание 27*, М., Советский художник, 1991, стр. 269-297

Бычков, В.В.: Авангард, *Культурология XX век. Энциклопедия*, том первый, Санкт–Петербург 1998, стр. 9–11

Попов, Чавдар: Гийом Аполинер и художниците–кубисти, в: *Изкуствознание. Сборник статии на преподаватели от катедра изкуствознание за 2009 г.*, НХА, София, 2010 г., стр. 49-73

Попов, Чавдар: Изкуствознание и постмодернизъм. Тезата за „края на историята на изкуството“: мнения и полемики, в : Проблеми на изкуството, 2005 / 1, стр. 15-24

Соколов, М. Н.: Искусствознание, Культурология XX век. Энциклопедия, том первый, Санкт–Петербург 1998, стр. 275–277

Якимович, А. К.: Культура 20 века, Культурология XX век. Энциклопедия, том первый, Санкт–Петербург 1998, стр. 339–346