

Radikale Philosophie und Ästhetik

Einführung III: Ästhetik heute - Herausforderung und Aufgabe der Philosophie? (Schlussteil) / Erster Teil: Gegenwärtig vorherrschende Konzeptionen einer philosophischen Ästhetik - US-amerikanische Konzeptionen: Institutionalismus (A. C. Danto, George Dickie) und Historismus, sowie deren Aufnahme durch Hermann Lübbe

9. Mai 2017

Frieder Otto Wolf

Institut für Philosophie, Freie Universität
Berlin

www.friederottowolf.de

(Einleitung: Schlussteil)
Historische Übergänge in
der ästhetischen Praxis

Die unvorhersehbare und kontrollierbare Dynamik
von Aufnahme und Bruch

Übergänge in der Kunstpraxis: Bruch mit der Tradition und beginnender Polyzentrismus, 1

- „Große Krise“ und „Scheinbifurkation“ (1917-1936; 1937- 1975)
- Das Konzept der „Post-Moderne“: Howe; Foucault/Barthes/Derrida/Irigaray; Lyotard
- Neuzeit und Moderne
- Eurozentrismus und Moderne
- Warum die Moderne immer noch gegenwärtig ist

Übergänge in der Kunstpraxis: Bruch mit der Tradition und beginnender Polyzentrismus, 2

- Probleme der ‚klassischen Moderne‘ seit Rimbaud, Picasso, Joyce, Schönberg, Eisenstein und Brecht
- Die Autorschaft ausweitende, reflexive und zunehmend digitalisierte Phase der Modernität seit den 1960ern:
 - „concept art“
 - „Malerei nach dem Ende der Malerei“
 - „digitale Musikrevolution“
 - Literarische Revolutionen
 - „film after film“
- Andy Warhol, Jean-Luc Godard und Josef Beuys als Exempel

Weltkunst, Weltkunstmarkt und die Aufgabe einer interkulturellen, nicht eurozentrischen Ästhetik in der Praxis moderner Ästhetik, 1

- Kunst und Warenform, Globalisierung in der Massenkultur, Weltmarkt für Kunst
- Gibt es heute globale Avantgarden?
- Das Exempel Ai Wei Wei

Rekonstruktion eines chinesischen Hintergrunds:

Zum Kontext ein Hinweis aus einem neueren deutschen Forschungsprojekt:

“Therefore, the project stresses the thesis of alterities of aesthetic modernity emerging from a multitude of mutual inscription and updating processes over the notions of a singular experience of modernity following hegemonial western models, or of cultural singularities lacking verifiable and analyzable points of contact and interactions. The analysis of philosophic practices focusses on the seminal texts of significant Republican-era intellectuals such as Zhang Dongsun, Liang Qichao, He Lin, Feng Youlan, Hu Shi, Liang Shuming, Xiong Shili, and Ai Siqi. These will be explored regarding conceptualizations of time as chronos or, in the sense of the literal translation of the Chinese characters for time, between-moment, and it will be tested to what extent they are involved in the construction of alterities of modernity.” (aus: Stefan Kramer (Köln): „Chinas Dritte Moderne. Diskurse des Zwischen-Moments und die apparativen Medien“ <<http://www.aesthetische-eigenzeiten.de/projekt/chinasdrittemoderne/abstract/>>)

Weltkunst, Weltkunstmarkt und die Aufgabe einer interkulturellen, nicht eurozentrischen Ästhetik in der Praxis moderner Ästhetik, 2

- Eigentümliche Bestimmungen des Kunstwerks als Kunstware und des ästhetischen Feldes unter herrschaftlichen Voraussetzungen
 - Das Kunstwerk als Gebrauchswert für andere: Öffentlichkeit der Kunst
 - Wert und Preis des Kunstwerks als Ware: faktische Verausgabung von Arbeitskraft und wirkliche Wertproduktion
 - Übernahme und Überschreitung der Warenform

Weltkunst, Weltkunstmarkt und die Aufgabe einer interkulturellen, nicht eurozentrischen Ästhetik in der Praxis moderner Ästhetik, 3

- Initiativen der Kunst und ihr Resonanzraum in der ästhetischen Praxis der ‚Menge der Vielen‘: die Bedeutung des „Dilettantismus“ bzw. des „Amateurismus“ (-> partielle Befreiung als Reproduktionsbedingung ‚moderner Subjektivität‘: „sports“ und „hobby horse“)
- Die Funktion der „Avantgarde“ als Eröffnung von Kunst-Räumen für die ‚Menge der Vielen‘: imitierende und konsumierende Praxis
- Die Funktion des ästhetischen Feldes in modernen Gesellschaften: Zuspitzung oder Stillstellung der Frage der Befreiung
- Ein nicht-elitäres Kriterium zur Unterscheidung von Kunst und Kitsch?

Erster Teil: Gegenwärtig vorherrschende Konzeptionen einer philosophischen Ästhetik

1. „Weicher Institutionalismus“ (Danto),
„harter Institutionalismus“ (Dickie) und
„Historismus“ in den USA und in der BRD

Erster Teil: Gegenwärtig vorherrschende Konzeptionen einer philosophischen Ästhetik – Mainstream und kritische Ränder

„In der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg hatten zunächst Philosophen wie Morris Weitz zu zeigen versucht, dass eine Definition von Kunst aus prinzipiellen Gründen – nämlich aufgrund der unabschließbaren Wandelbarkeit der Weisen ihres Erscheinens – nicht gegeben werden kann. Weitz' Bestimmung der Kunst als ‚offener Begriff,‘ (open concept) kann man als Versuch betrachten, der zeitgenössischen modernistischen Kunstpraxis einer beständigen Verschiebung der Grenzen der Kunst theoretisch Rechnung zu tragen.“

-> Morris Weitz: Die Rolle der Theorie in der Ästhetik. Übers. von Hans Gerd Schütte. In: Ästhetik. Hrsg. von Wolfhart Henckmann. Darmstadt 1979, 193-208 (The Role of Theory in Aesthetics. In: Journal of Aesthetics and Art Criticism. 15 [1956/57], 27-35; wiederabgedruckt in: Aesthetic Inquiry. Essays on Art Criticism and the Philosophy of Art. Essays from the „Journal of Aesthetics and Art Criticism“. Hrsg. von Monroe C. Beardsley und Herbert M. Schueller. Belmont, Calif. 1967, 191-198); ders.: Wittgenstein's Aesthetics. In: Language and Aesthetics. Contributions to the Philosophy of Art. Hrsg. von Benjamin Tilghman. Lawrence 1973, 7-19; s.a. bes.: William E. Kennick: Beruht die traditionelle Ästhetik auf einem Fehler?. In: Kunst und Kunstbegriff. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik. Hrsg. von Roland Bluhm und Reinold Schmücker. Paderborn 2002 (KunstPhilosophie. 1) 2002, 53-73 (Does Traditional esthetics rest on a Mistake? In: Mind. 67 [1958], 317-334); Paul Ziff: Was es heißt zu definieren, was ein Kunstwerk ist. Übers. von Jens Kulenkampff. In: Theorien der Kunst. Hrsg. von Dieter Henrich und Wolfgang Iser. Frankfurt a.M. 1982, 524-550 (The Task of Defining a Work of Art. In: Philosophical Review. 62 [1953], 58-78). 4 „To see something as art requires something the eye cannot descry – an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld.“ (Arthur C. Danto: The Artworld. In: The Journal of Philosophy. Jg. 61 / Heft 19 [1964], 571-584, 580 [Die Kunstwelt. Aus dem Amerikanischen von Peter Mahr. In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie. Jg 42 / Heft 5 (1994), 907-919. – Die deutsche Übersetzung ist allerdings an der hier zitierten Stelle miss-verständlich.])

„Angesichts dieser Verwicklungen ist der Ansatz einiger Philosophen erfrischend, endlich den metaphysischen Ballast, den die Diskussion um die Kunst nach wie vor mit sich herumschleppt, entschlossen abzuwerfen und den kulturellen Tatsachen ins Auge zu blicken. Es sind so genannte Institutionalisten wie der US-Amerikaner George Dickie und im deutschsprachigen Raum Hermann Lübbe, die die alltägliche Plausibilität im Umgang mit der Kunst zu der schnörkellosen philosophischen These gesteigert haben, dass Kunst das ist, was im Museum ist.“

(BERNADETTE COLLENBERG-PLOTNIKOV (HAGEN/ESSEN): Kunst zeigen – Kunst machen. Überlegungen zur Bedeutung des Museums) <http://www.fernuni-hagen.de/ksw/opencontent/musealisierung/pdf/Collenberg-Plotnikov_Kunst_zeigen.pdf>

„schwacher Institutionalismus“: Arthur C. Danto (1924-2013)

„art critic and philosopher“

„The Artworld“ (1964) = „an atmosphere of of art theory“

„But telling artworks from other things is not so simple a matter [as Socrates' practice of considering artworks as mirror-like, fow], even for native speakers, and these days one might not be aware that he was on aesthetic terrain without an artistic theory to tell him so. And part of the reason for this lies in the fact that terrain is constituted artistic in virtue of aesthetic theories, so that one use of theories, in addition to helping us discriminate art from the rest, consists in making art possible.“ (Wikipedia)

Arthur C. Danto (1. Forts.)

„Danto vertrat hier nämlich die These, dass Kunstwerke zumindest eine notwendige Bedingung haben, und zwar die, durch Kunsttheorien getragen zu werden. Diese jeweils geschichtlich positionierten Kunsttheorien und das diesen Theorien korrespondierende historisch geordnete Universum der Kunst bilden für Danto die so genannte ‚Kunstwelt‘, die in den Kunstinstitutionen – also Museen, Galerien, Sammlungen, Kunstzeitschriften usw. – zur Geltung kommt.“

(Collenberg-Plotnikov, a.a.O.)

Arthur C. Danto (2. Forts.)

„Ausgangspunkt der Kunsttheorie Dantos ist die Frage: was macht ein Objekt zum Kunstwerk? Zu deren Beantwortung kreierte er den Begriff *Artworld* (dt. *Kunstwelt*). In einem späteren Aufsatz bestimmte er die Kunstwelt als einen „losen Verbund von Personen“, die in einen „Diskurs der Gründe“ eintreten, der „den Status von Kunst auf Dinge überträgt“. Ein Kunstwerk als solches erlangt erst Zutritt zur Kunstwelt durch eine kunsttheoretische Interpretation: „Kunst ist eine Sache, deren Existenz von Theorien abhängig ist“. Der Status als „Kunstwerk“ wird einem Objekt zuerkannt, indem die Interpretation dessen Bezug zu „Über-etwas-sein (*aboutness*)“ herstellt. Als Kunstwerk gilt es, weil es als symbolische Ausdrucksform eine Bedeutung verkörpert.“

(Wikipedia)

Arthur C. Danto (3. Forts.)

Dantos These wurde nach seinen eigenen Erzählungen ausgelöst durch einen Besuch im Jahr 1964 in der New Yorker Stable Gallery, die Andy Warhols Brillo Boxes ausgestellt hatte. Er wertete die Brillo-Box-Ausstellung als ein „Schlüsselerlebnis, geeignet, die gesamte Kunsttheorie zu revolutionieren: Warhol und andere Pop-Art-Künstler hatten gezeigt, dass von zwei Gegenständen, die genau gleich aussahen, eines ein Kunstwerk und das andere keines sein konnte.“

In seinem letzten Werk, *What Art Is*, bringt Danto zwei sich ergänzende Definitionen von Kunst an. Bezug nehmend auf vorige Werke bezeichnet er Kunst zunächst als „verkörperte Bedeutungen“ („embodied meanings“, S. 37), und bezeichnet diese im Folgenden auch als „schlaflose Träume“ („wakeful dreams“, S. 48 f.).“ (Wikipedia)

Arthur C. Danto (4. Forts.)

„According to the *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, "Danto's definition has been glossed as follows: something is a work of art if and only if (i) it has a subject (ii) about which it projects some attitude or point of view (has a style) (iii) by means of rhetorical ellipsis (usually metaphorical) which ellipsis engages audience participation in filling in what is missing, and (iv) where the work in question and the interpretations thereof require an art historical context. (Danto, Carroll) Clause (iv) is what makes the definition institutionalist. The view has been criticized for entailing that art criticism written in a highly rhetorical style is art, lacking but requiring an independent account of what makes a context art historical, and for not applying to music."“ (Wikipedia/SEP)

„starker Institutionalismus“ George Dickie (*1926)

- Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis, 1974
- The Art Circle. A Theory of Art, 1984

What is to be considered as ART: by George Dickie, Philosophy of Art, Aesthetics

1. An artist is a person who participates with understanding in the making of a work of art.
2. A work of art is an artifact of a kind created to be presented to an artworld public.
3. A public is a set of persons the members of which are prepared in some degree to understand an object which is presented to them.
4. The artworld is the totality of all artworld systems.
5. The artworld system is a framework for the presentation of a work of art by an artist to an artworld public.

This is known as the INSTITUTIONAL definition/theory of art.

<http://courses.washington.edu/art120/w2-1_notes.pdf, p. 13>

Dickie, 1. Forts.

“The most prominent and influential institutionalism is that of George Dickie. Dickie’s institutionalism has evolved over time. According to an early version, a work of art is an artifact upon which some person(s) acting on behalf of the artworld has conferred the status of candidate for appreciation (Dickie 1974). The most recent version consists of an interlocking set of five definitions: (1) An artist is a person who participates with understanding in the making of a work of art. (2) A work of art is an artifact of a kind created to be presented to an artworld public. (3) A public is a set of persons the members of which are prepared in some degree to understand an object which is presented to them. (4) The artworld is the totality of all artworld systems. (5) An artworld system is a framework for the presentation of a work of art by an artist to an artworld public (Dickie 1984).” (SEP)

Danto versus Dickie, 1

„Im Gegensatz zu George Dickie, dem „Begründer der institutionellen Theorie der Kunst“, betont Danto mit Nachdruck, dass erst der "institutionalisierte Diskurs von Gründen" und nicht eine „Ermächtigungselite“ (wie bei Dickie) einem Objekt den Kunststatus verleiht. Legitimes Mitglied der institutionell verfassten Kunstwelt ist, wer Zugang zu dem Diskurs hat.“

(Wikipedia)

„„The problem of classification as Dickie saw it was relevant because an artifact can be classified as a work of art simply because it is placed in a museum. The institutional theory of art which Danto defends favors it. Dickie nevertheless sees no point in a museum. Quoting Danto, Dickie argues " Although he does not try to formulate a definition of art, Arthur Danto in his provocative article, "The Art World" draws conclusions which suggest ...the direction such attempts at definition must take. In reflecting upon art...Warhol's Brillo...Danto writes "To see something as art requires something the eye cannot descry--an atmosphere of artistic theory , a knowledge of history of art: an artworld." Danto seems....." Dickie interprets Danto's pathetic phrase ' what the eye cannot descry 'as meaning ' non exhibited properties ' = what the eye cannot descry' . Danto has the institutional theory of art in mind, which comes in to fill the blanc left by what the eye cannot descry, left empty because the eye cannot descy it. But Dickie we remember has no need for art managers conferring art status on something which the eye cannot descry. Instead he gives the mandate to the free will of the individual to make the decision of conferring the art status. The problem of classification disappears because what is to be classified as art is not made on the basis of exhibited or manifest properties of an artifact. Which would be arbitrary, so arbitrary that an art manager can make of any trivial object as a Brillo box a celebrated work of art.“

Danto versus Dickie, 2

Instead, Dickie repeats the free will of the individual does the conferring of a status of art. It is Danto who speaks of a work of art in the classificatory sense. Dickie quotes him " A work of art in the classificatory sense is 1) an artifact 2) upon which some person or persons acting on behalf of a certain social social institution (the artworld) has conferred the status of candidate for appreciation " Dantos idea is treating everything from a ' classificatory ' point of view. But since he has to explain the Brillo case, he must invent a trick like calling the artefact a candidate and the artworld for witness. Why artifacts ? Because any art,good or bad , is first of human origin, is man-made. This as a necessary condition of art cannot be disputed. A painting is a work you did with your hands when you put some liquid matter on a piece of cloth etc. When and how it becomes a work of art is another question. see Danto's definition of art above. Where this definition shakes and trembles is when Dickie doubts the necessary condition ,the artifact. Suppsing the individual can conferr artifactuality to a natural object ! The case of my sea shell from the sea shore. I have gone to North Sea thinking I might see Camille de Stoop by chance . Instead I have found a sea shell and brought it home with me and have hung it on the wall in my room. I in effect artifactualized the natural object and then conferred on it the status of a work of art. With no need for an institution like Ludwig Forum or Louvre. The picking up of the natural object is like the picking up of objet trouvee of Warhol or Duchamp with the difference that what they picked was already an artifact. It had to be an artifact in their case because they being commercial artists are used or socialized in a way which looks at artifacts as a necessary condition of art."

diotima2: Arthur Danto and George Dickie <<http://www.spin.de/hp/diotima2/blog/id/27664547>>

Danto versus Dickie, 3

“To contrast Dickie's interpretation with that of Danto's . The first is from a metaphysical while that of Danto's is from an empiristic point of view. This becomes clear when one sees Danto's need for the introduction of an institutional theory of art appealing to external instances like society's institutions without which he can't explain how a nonart becomes art ; whereas Dickie's side has no need of external help because as the dispositional interpretation shows which needs no institutional theory as such . It being only formal to place the object in a museum. I can bring it home ,my home is my castle and my temple like my body. etc. I am not besides defending commercial art but art itself called fine art. So that there is no reducing of the one explanation in the other .

These are two independent theories, each consistent with the school of philosophy it represents. Even though it is not the place here to go further into the question of action or movement, it helps to see that the allowing of rules external to movement to translate movement to action on the side of the Wittgensteinians and that of free will on the side of the idealists to whose side I count myself is in accordance with the issue at hand. Some vague points have become clear with more contrasts.”

Danto versus Dickie, 4

“I began as a rough sketch , a provisional answer . But now I am consolidated like Germany is. I can afford to live without Greece,without a world outside the museum or in the museum. Because Art is in the eyes of the beholder like beauty is, as Shakespeare says. The same thing seen with the eyes of the artist becomes a work of art what is a mere thing in the eyes of the half-educated man of the street who admires the Brillo box for no reason, because he has heard others who admired it were persons of prominence - institutional theory is not further removed from this interpretation.”

“Dickie confronts this question and masters it with the help of Ryles "Dispositions and Occurrences "in his ' Concept of mind 'Dickie applies it to his Aesthetics.”

Danto vis-a- vis Dickie (Philosophy of Art versus Aesthetics)
<<http://www.spin.de/hp/diotima2/blog/id/27662989>>

Historismus

Dem Institutionalismus nahe verwandt ist ein „Historismus“ in der Definition/Bestimmung von Kunst: “Historical definitions come in several varieties. All of them are, or resemble, inductive definitions: they claim that certain entities belong unconditionally to the class of artworks, while others do so because they stand in the appropriate relations thereto. According to the best known version, Levinson’s intentional-historical definition, an artwork is a thing that has been seriously intended for regard in any way preexisting or prior artworks are or were correctly regarded (Levinson 1990). A second version, historical functionalism says that an item is an artwork at time t , where t is not earlier than the time at which the item is made, if and only if it is in one of the central art forms at t and is made with the intention of fulfilling a function art has at t or it is an artifact that achieves excellence in achieving such a function (Stecker 2005). A third version, historical narrativism, comes in several varieties. On one, a sufficient but not necessary condition for the identification of a candidate as a work of art is the construction of a true historical narrative according to which the candidate was created by an artist in an artistic context with a recognized and live artistic motivation, and as a result of being so created, it resembles at least one acknowledged artwork (Carroll 1993).” (SEP)

Levinson, Jerrold, “The Irreducible Historicality of the Concept of Art”, *British Journal of Aesthetics*, 42(4): 367–379. / Stecker, Robert, 1997, *Artworks: Definition, Meaning, Value*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press. / Carroll, Noel, 1993, “Historical Narratives and the Philosophy of Art”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51(3):313–26.

Institutionalismus und Historismus bei Hermann Lübbe

Hermann Lübbes Beitrag, 1

Kunst als trivialisierter Fortschritt (historisch und institutionell konstituiert):

„1. Der künstlerische Fortschritt erzwingt Musealisierung und über die Musealisierung Historisierung und Ästhetisierung der Kunst.

2. Die Musealisierung der Kunst evoziert Museumskunst.

3. Die historisierungsreaktive Kunst des künstlerischen Anti-Historismus wird ihrerseits historisiert.

4. Die von der Fortschrittsdynamik bewirkte Überforderung des kunsthistorischen Sinns setzt Eklektizismen frei.

5. Die Desorientierungsfolgen des künstlerischen Fortschritts begünstigen Klassizismus-Renaissancen.“

d.h. die Museumsstürmer*innen werden immer wieder selber zu Museumsgründer*innen und -träger*innen

Hermann Lübbes Beitrag, 2

„Die baulichen Zeugen, um die sich Denkmalpflege und Denkmalschutz kümmern, lassen das Ausmaß der Konservierungsanstrengungen am deutlichsten vor Augen treten.

„Änderungstempobedingter Vertrautheitsschwund - das ist die Wirkung, die im exemplarischen Fall die Baudynamik auslöst, und genau auf diesen Schwund bezieht sich die Denkmalschutzpraxis kompensatorisch. Sie sichert und hält gegenwärtig, was bis in voraussehbare Zukunftszeiträume hinein die Gegenwart mit der Vergangenheit in kollektiver und individueller Erinnerung zusammenbindet“ (S. 117 f.). Ähnliche Tendenzen beobachtet Lübbe für den Bereich der Kunst. Der kunsttheoretische Aufsatz „Die Kunst und der Fortschritt“ (S. 99-113) ist Beweis für Lübbes breit angelegtes Interessenfeld. Fortschritt wird im Sinne Ernst Gombrichs als trivialisierter Begriff verstanden. In letzter Konsequenz führt der künstlerische Fortschritt zu Musealisierung, Ästhetisierung und Historisierung. Die museumsstürmerische Avantgarde findet eben irgendwann auch einmal ihre Kunstwerke in den Ausstellungshallen wieder. „Den Fortschritt in der Kunst gibt es, aber er ist im eingangs erläuterten Sinne trivialisiert, das heißt Verbindlichkeiten, die sich aus vermeintlichen Zielen des Fortschritts ergäben, sind ihm nicht abzugewinnen“ (S. 113).“

(H. J. Schmidt, rez. H. Lübbe, *Modernisierungsgewinner*, 2004:

<<http://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/35169/ssoar-tud-2005-2-rez-schmidt.pdf?sequence=1>>)

Hermann Lübbes Beitrag, 3

Zum Begriff der „Trivialisierung des Fortschritts“ bezieht sich Lübbe auf Karl Popper, in dem er die These formuliert, der nicht-triviale Fortschrittsbegriff der Tradition sei durch seine praktischen Konsequenzen im Terror des 20. Jh.s desavouiert, und führt Ernst Gombrichs Untersuchung über „Kunst und Fortschritt“ (1978) als exemplarischen Beleg für diese Trivialisierung an – d.h. für eine konsequente wahrheitspolitische Neutralisierung der Kunst.

Damit wird deutlich, dass die wahrheitspolitische Neutralisierung der Kunst den Kernpunkt des neueren ästhetischen Institutionalismus und Historismus ausmacht. Die Frage ist daher zu entwickeln, ob und wie wir die wahrheitspolitische Relevanz von Kunst neu denken können, ohne in eine wahrheitspolitische Instrumentalisierung zu verfallen.