

Kaleidogramme Bd. 5

# Kunst Fortschritt Geschichte

---

herausgegeben von  
Christoph Menke / Juliane Rebentisch

Mit Beiträgen von  
Theodor W. Adorno, Diedrich Diederichsen,  
Alexander García Düttmann, Thierry de Duve, Eva Geulen,  
Lydia Goehr, Gertrud Koch, Hans-Thies Lehmann,  
Michael Lüthy, Claus-Steffen Mahnkopf, Bettine Menke,  
Christoph Menke, Dieter Mersch, Jacques Rancière,  
Juliane Rebentisch, Eckhard Schumacher,  
Gerard Vilard, Georg Witte

Kulturverlag Kadmos Berlin

## Das Ende wovon?

### Kunsthistorische Anmerkungen zu Dantos These vom Ende der Kunst

MICHAEL LÜTHY

Wenn die Philosophie der Kunst die größten Schwierigkeiten hat, die Geschichte der Kunst, das heißt einen gewissen Begriff von Historizität der Kunst zu beherrschen, ist dem paradoxerweise so, weil sie die Kunst zu leicht als historisch denkt. Jacques Derrida<sup>1</sup>

Kommentar

57

Aus kunsthistorischer Sicht möchte ich zwei für Dantos Argumentation wesentliche Bausteine betrachten, zum einen die Darstellung der Geschichte der Kunst, zum anderen die Deutung von Warhols *Brillo-Box*, die bekanntlich den archimedischen Punkt von Dantos Kunstphilosophie bildet. Damit bezieht sich dieser Kommentar allerdings weniger auf Gerard Vilar, dessen Verneinung seiner Schlußfrage, ob wir Dantos These vom Kunstende wirklich brauchen, auch meinen Text grundiert, sondern vielmehr auf Danto selbst.

#### 1. Zur Geschichte der Kunst

Danto rechnet es zu seinen Verdiensten, in seiner Kunstphilosophie zwei gegenläufige Anliegen verbunden zu haben: eine Bestimmung des Wesens der Kunst, die den Anspruch auf überzeitliche Gültigkeit erfüllt, und zugleich eine Deutung der Kunstgeschichte. Tatsächlich verknüpft die These vom Ende der Kunst beides unmittelbar. Denn Danto zufolge enthüllt sich das Wesen der Kunst erst im Augenblick jener Erfüllung, die sie am Ende ihrer Geschichte erreicht. Zugleich setzt die These, die Kunst sei zu Ende, die Vorstellung einer kohärenten Geschichte voraus. Nur wenn diese einen linearen und damit nacherzählbaren Ablauf aufweist, kann sie auch zu Ende gehen.<sup>2</sup> Gerade weil die Geschichte in Dantos Argumentation eine entscheidende Rolle spielt und gerade weil er beharrlich darauf hinweist, ein Kunstwerk müsse im Lichte seiner Entstehungszeit betrachtet werden, da nicht alles zu allen Zeiten möglich sei<sup>3</sup>, fällt nun aber auf, wie sehr er die Geschichte der Kunst zu einer Karikatur verkürzt. Er beschreibt sie als Fortschrittsgeschichte mit zwei klar voneinander getrennten Phasen. In der ersten Phase, die vom Beginn der Renaissance bis zum Ende des

Impressionismus dauert, waren die Künstler gemäß Danto damit befaßt, »die Welt so darzustellen, wie diese sich selbst zeigte, wobei sie Menschen, Landschaften und historische Ereignisse genau so darstellten, wie diese sich dem Auge präsentierten.«<sup>4</sup> Die Kunstgeschichte zeige sich, so Danto, als »interne Entwicklung auf eine adäquate mimetische Repräsentation«, geprägt durch eine »zunehmende Geschicklichkeit in der Darstellung visueller Erscheinungsbilder«.<sup>5</sup> Dies ist mehr oder weniger alles, was Danto zum Verlauf der sechs Jahrhunderte Kunstproduktion zwischen Giotto und Monet sagt. Die zweite Phase dauert vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zum April 1964, als Warhol die *Brillo-Boxen* ausstellt. Auch diese Phase hat ein Telos – oder vielmehr zwei. Auf der einen Seite schließt sich Danto Clement Greenbergs formalistischer Deutung des Modernismus an, die in der Kunst seit Manet eine zunehmende Essentialisierung der einzelnen Künste erkannte; eine Essentialisierung, welche sich nach Greenberg dadurch verwirklichte, daß die spezifischen Eigenarten des jeweiligen Mediums in den Mittelpunkt rückten.<sup>6</sup> Andererseits erkennt Danto in der Moderne das »Zeitalter der Manifeste«<sup>7</sup>, in der sich die Kunst auf ein immer vollständigeres Bewußtsein ihrer Eigenart zubewegt. Danto verknüpft folglich auf eine nicht leicht nachvollziehbare Weise den Formalismus Greenbergs, der nie von der Essenz der Kunst, sondern allein von der Essenz einzelner Künste wie der Malerei oder der Skulptur spricht, mit dem hegelianischen Projekt eines wachsenden begrifflichen Selbstbewußtseins der Kunst als solcher. Wie wenig plausibel diese Verknüpfung ist, erweist sich am Zielpunkt von Dantos Kunstgeschichte, der *Brillo-Box*. Mag sich diese – zumindest in Dantos Perspektive – für eine Begriffsbestimmung der Kunst eignen, kann sie keinesfalls als Zielpunkt von Greenbergs Modernismus-Deutung angesehen werden. Vielmehr überschreitet sie dessen Entwicklungsmodell bereits dadurch, daß sie als Kunstobjekt, das Malerei und Skulptur verbindet, aus Greenbergs Künste- bzw. Medien-Essentialismus ausschert. Wie sich bei Danto das Kunstende vollzieht, ist hinreichend bekannt: Indem der Unterschied zwischen der *Brillo-Box* und ihrem nicht-künstlerischen Gegenpart im Supermarkt visuell nicht festzustellen sei, finde nicht nur die Mimesis-Theorie der Neuzeit ein Ende, sondern auch die Frage der modernen Kunst nach ihrem Begriff, da diese nun in ihrer reinsten Form gestellt sei. So verkörpert Warhols Box in Dantos Narrativ der Kunstgeschichte den letzten, zutiefst ambivalenten Fortschritt der Kunst, der jeden weiteren Fortschritt verunmöglicht und die paradoxe Situation entstehen läßt, in der die Freiheit, daß alles Kunst sein darf, mit der Unfreiheit, daß kein Wandel mehr stattfinden kann, zusammenfällt.

Diese Auffassung der Kunstgeschichte wird deren Verlauf weder in der Neuzeit noch in der Moderne gerecht. Aus kunsthistorischer Sicht wäre dagegen so vieles vorzubringen, daß es den Rahmen dieses Kommentars sprengte, damit anzufangen. Ich möchte allein grundsätzlich fragen, welches Gewicht der These vom Kunst(geschichts)ende zukommt, wenn die Beschreibung ebendieser Geschichte so wenig überzeugend ausfällt. Danto macht in seiner Gegenwart eine Erfahrung, die aus vielen Zustandsbeschreibungen der Moderne und sogar der Vormoderne bekannt ist. Die Zeitzeugen gewinnen den Eindruck, im Gegensatz zu früheren Epochen gäbe es in der gegenwärtigen Kunst kein ordnendes Regulativ und kein ästhetisches Kriterium mehr, und zwischen dem, was als Kunst gelte, und dem, was keine Kunst sei, könne nicht mehr unterschieden werden. Doch im Rückblick deuten solche Erfahrungen jeweils nicht auf ein Ende der Kunst hin, sondern führen lediglich zu einer Neukonzeption ihres Geschichtsverlaufs und ihres Begriffs. So geschah es auch im Falle von Greenbergs Entwicklungsmodell, das in den 1960er Jahren einer kritischen Revision unterzogen wurde, nicht nur, weil sich bei ihm die neu entstehenden Kunstformen nicht integrieren ließen, sondern weil im selben Zuge unübersehbar wurde, wie ausschnitthaft und verkürzend seine Vorstellung der künstlerischen Moderne war. Im Falle Dantos müßte die Revision vor allem der Auffassung gelten, die Geschichte der Kunst sei bis 1964 eine Fortschrittsgeschichte gewesen, und weiterhin der Auffassung, die künstlerische Moderne habe in ihrem ganzen Spektrum von Manet bis Warhol, von Brancusi bis Beuys, von Duchamp bis Johns, von Dali bis Pollock der philosophischen Suche nach dem Begriff der Kunst gegolten. Was in den 1960er Jahren in eine Krise geriet und an ein Ende kam, war weniger die Kunst als vielmehr eine bestimmte Möglichkeit, deren Geschichte zu entwerfen. Auch für Danto hätte die Gegenwart, die sich dem hergebrachten Narrativ nicht fügte, Anlaß sein können, die Geschichte der Kunst komplexer zu beschreiben, und dieses komplexere Bild der Geschichte hätte ihm wiederum dabei helfen können, in der eigenen Zeit nicht nur jene nach-geschichtliche kriterienlose Beliebigkeit zu erkennen, die er der post-warholschen Kunst zuschreibt, sondern darin auch Kriterien der Ordnung zu entdecken.<sup>8</sup> In Dantos Verkündigung des Endes der Kunst scheint mir der Fehlschluß vorzuliegen, das Narrativ – jene bestimmte Art, die Geschichte der Kunst zu erzählen – für die erzählte Sache – die Kunst selbst – zu halten.

## 2. Zur Interpretation der Brillo-Box

Bereits etliche Kommentatoren staunten über die Tatsache, daß ausgerechnet Warhols *Brillo-Box* es ermöglichen soll, »zum Kern der philosophischen Frage nach dem Wesen der Kunst« vorzustoßen, wie Danto es formuliert.<sup>9</sup> Ausgerechnet dieses Werk, dessen Bedeutung selbst in Warhols eigenem Œuvre hinter diejenige anderer Arbeiten zurücktritt, soll die westliche Kunst der Neuzeit und der Moderne zu ihrem Ziel, Begriff und Ende geführt haben. Aus kunsthistorischer Sicht wirkt dies äußerst unverhältnismäßig und stimmt von vornherein skeptisch gegenüber den weitreichenden Folgerungen, die aus der Deutung dieses Kunstwerks gezogen werden. Danto zufolge liegt das Verdienst der *Brillo-Box* jedoch darin, die alles entscheidende Frage gestellt zu haben, worin sich ein Kunstwerk von einem Objekt, das kein Kunstwerk sei, aber völlig gleich aussehe, unterscheidet.<sup>10</sup> Erst anhand der *Brillo-Box*, die ebenjene Eigenschaft der Ununterschiedenheit zu einem bloßen realen Ding aufweist, kann nun die Frage nach dem Wesen der Kunst beantwortet werden. Da die *Brillo-Box* auf diese Weise zum letzten Werk wird, in dem sich die historische Mission der Kunst erfüllt, droht der Antwort, so Danto, auch keine »Außerkraftsetzung durch die Geschichte«.<sup>11</sup> Doch nicht nur in der Zukunft darf sich kein Werk finden oder denken lassen, das sich Dantos Definition entzieht, sondern auch die ältere Kunst muß dadurch vollständig abgedeckt werden. Doch da sich für die Vormoderne keine äußerlich ununterscheidbaren Paare finden lassen, von denen das eine Glied ein Kunstwerk, das andere indessen kein Kunstwerk ist, erfindet Danto die für seine Argumentationsweise so signifikanten fiktiven Paare, beispielsweise zwei fleckige Wände, von denen die eine ein verblichener Leonardo, die andere hingegen lediglich eine fleckige Wand ist.<sup>12</sup> Die Notwendigkeit, Kunstwerke zu erfinden, stellt meiner Ansicht nach einen Hinweis darauf dar, daß die mit Hilfe von Warhols Box gefundene Kunstdefinition eben doch historisch spezifisch und nicht universalisierbar ist, was ja auch nur dann möglich wäre, wenn die Kunst seit der Neuzeit stets derselben kunstdefinitorischen Frage nachgegangen hätte, die Warhol nun einer Antwort zuzuführen mußte.

Doch selbst in bezug auf Warhol erscheint mir Dantos Argumentation problematisch. Kunstwerke sind für Danto durch ihre »aboutness«, ihre Bezogenheit auf etwas, ausgezeichnet. In dieser Bezogenheit liege ihre Bedeutung, die sich jedoch nicht durch Anschauung, sondern aufgrund einer Interpretation herstelle.<sup>13</sup> Nach Danto hat diese Bedeutung die Form einer Metapher: Die Kunst zeigt *etwas* als *etwas*. Wie sieht diese Meta-

pher im Falle der *Brillo-Box* aus? Sie zeichnet sich dadurch aus, daß sie den metaphorischen Transfer, den Danto »*transfiguration*«, Verklärung, nennt, zur größtmöglichen Reinheit destilliert: »Das Werk erhebt seinen Anspruch, Kunst zu sein, dadurch, daß es eine draufgängerische Metapher vorschlägt: der Brillo-Karton-als-Kunstwerk.«<sup>14</sup> Damit aber wird deren *aboutness* tautologisch: die Bedeutung besteht im Anspruch, Kunst zu sein – ein Anspruch, den eben nur sie, nicht aber ihr Pendant im Supermarkt stellt. Danto zögert nicht, dieses Argument auf andere Werke der modernen und zeitgenössischen Kunst auszudehnen, beispielsweise auf Marcel Duchamps *Readymades*, Jasper Johns Flaggen, Carl Andres minimalistische Holzblöcke oder Robert Mangolds frühe Mauerarbeiten. In allen sieht er dieselbe philosophische Frage und dieselbe Behauptung aufgestellt: die Flagge als Kunstwerk, der Holzbalken als Kunstwerk, der Flaschentrockner als Kunstwerk, das Mauerstück als Kunstwerk. »Tatsächlich wurde«, schreibt Danto, »in den 60er Jahren mehr oder weniger dieselbe philosophische Frage in der gesamten Kunstwelt gestellt, fast so, als würde das philosophische Wesen der Kunst allerorts wie Magma aus einem Vulkan herausgespuckt.«<sup>15</sup> Wenn alle diese Kunstwerke, seien es Duchamps Nagelproben künstlerischer Kreativität, Johns Analysen der Zweidimensionalität des Bildes oder Andres skulpturale Befragung von Orten und Architekturen, stets nur diesen einen Anspruch stellten und dieses eine aussagten, dann erschiene es tatsächlich plausibel, die Kunst an ihrem Ende angelangt zu sehen – auch wenn es sich weniger um die Ankunft im absoluten Selbstbewußtsein und um die Umwandlung der Kunst in Philosophie handelte, wie Danto meint, sondern eher um die Erschöpfung ihrer Kräfte.<sup>16</sup> Dantos enge Konzeption künstlerischen Bedeutens, die zudem jede ästhetische Erfahrungsdimension unberücksichtigt läßt und über keinen Begriff künstlerischer Motivation verfügt, paßt zu einem Bild der Kunstgeschichte, das in deren Reichtum nur ein dürreres Fortschrittsmodell und in der eruptiven und hochreflexiven Kunstproduktion der 1960er Jahre nur das Kunstende und den Übergang in eine nach-geschichtliche, theoretisch anspruchslose und letztlich beliebige Kunsttätigkeit erkennt. Hinsichtlich der Erfahrungsdimension der Kunst ist indessen auffällig, daß Danto es nicht ausläßt, Ort und Zeit seiner folgenreichen *Brillo*-Erfahrung anzugeben: Es war, wie er immer wieder betont, im April 1964 in der Stable Gallery an der East 74<sup>th</sup> Street. Damit aber kommt eine Dimension ins Spiel, die an Benjamins Aura-Definition des Hier und Jetzt erinnert. Zugleich zeigt sich hier eine Inkonsistenz in Dantos Behauptung, erst die Interpretation konstituiere das Kunstwerk. Denn die Interpretation von Warhols Box entwickelte er erst

im Nachgang zu seinem Galeriebesuch, und die These, dort und damals habe sich das Ende der Kunst ereignet, entwickelte er sogar erst zwanzig Jahre später. Gleichwohl bestand für Danto von Anfang an kein Zweifel, daß er es mit Kunstwerken zu tun hatte: »Ich war [...] überzeugt, daß sie Kunst waren [...].«<sup>17</sup> Woher jedoch wußte Danto, was er vor sich hatte, und warum beeindruckte es ihn so nachhaltig, daß es seiner Biographie eine völlig neue Wendung gab?

Gerade an der Interpretation der *Brillo-Box* wird deutlich, wie eingeschränkt Danto das Bedeuten der Kunst auffaßt. Dieses Werk ist, wie Warhols Arbeiten überhaupt, weniger Kunst über Kunst beziehungsweise über den Begriff der Kunst, sondern in erster Linie Kunst über die amerikanische Wirklichkeit jener Zeit, über das künstlerische Tun im Zeitalter technischer Reproduzierbarkeit, über die (un)ähnliche Produktivität von Menschen und Maschinen usw. Die *Brillo-Box* ist auch »über« (*about*) die im Supermarkt käufliche Brillo-Box, so wie Warhols *Marilyns* »über« Marilyn Monroe sind. Diese selbstreferentielle Dimension, welche die Kunst in einen reflexiven Bezug zu dem setzt, was sie zeigt, klammert Danto vollständig aus. Ebenso wie Kunstwerke ihm zufolge erst von außen her zu solchen werden – kraft einer Interpretation, die ihrerseits auf einer historisch situierten Kunsttheorie fußt –, verweisen sie auch nur nach außen: auf die Kunstwelt, den Kunstbegriff, die vorherrschende Kunsttheorie usw. Verwunderlich bleibt indessen, daß er zum Beweisstück seiner Argumentation ausgerechnet Warhols Pop-Art wählte, als handle es sich bei ihr um einen besonders harten Fall konzeptueller Kunst. Dabei bestand deren Auffälligkeit gerade darin, sich zur Alltagswirklichkeit hin zu öffnen und eine neue Art von Realismus zu begründen. Daß die *Brillo-Box* den Anspruch stellt, Kunst zu sein, ist also keineswegs schon die Bedeutung dieses Werks, sondern lediglich die Bedingung dafür, daß es seine künstlerische Bedeutung entfalten kann, die weit über den »draufgängerischen« Anspruch hinausgeht, Kunst zu sein.

Die interpretative Pointe der *Brillo-Box*, sie führe vor, daß Kunst selbst dann essentiell und ontologisch von bloßen realen Dingen verschieden sei, wenn sich zwischen beiden kein wahrnehmbarer Unterschied ausmachen lasse, steht und fällt mit dieser behaupteten Ununterscheidbarkeit.<sup>18</sup> Doch diese besteht nicht. Wie in Warhols sämtlichen Arbeiten ist auch bei dieser die Realität minimal differenziert. Warhols Pop-Kollege Claes Oldenburg formulierte es so: »[W]ith his Brillo boxes there is a degree of removal from actual boxes and they become an object that is not really a box. In a sense they are an illusion of a box and that places them in

the realm of art.«<sup>19</sup> Selbst wenn man einräumt, der Kunstcharakter der *Brillo-Boxen* werde durch die Differenzen zu den handelsüblichen Schachteln nicht hinreichend erklärt, ist gleichwohl augenfällig, daß es sich bei ihnen nicht um jene Kartonverpackungen handelt, die damals in den Supermärkten standen. Warum aber unternahm Warhol den Aufwand, sie in monatelanger Arbeit aus Holz zu zimmern, zu grundieren und mit sechs unterschiedlichen Sieben<sup>20</sup> zu bedrucken, wenn er Kartonschachteln in die Galerie hätte stellen können? Die Antwort darauf kann nur im Rahmen einer Deutung von Warhols künstlerischem Verfahren gegeben werden, was hier nur stichpunkt- und holzschnittartig möglich ist.<sup>21</sup>

Die Ausstellung der *Brillo-Boxen* nimmt in Warhols Werdegang eine herausragende Stellung ein. Biographisch ist sie insofern von Bedeutung, als er erst mit ihr die Berühmtheit erlangte, die wir mit seiner Künstlerpersönlichkeit verbinden. Dies lag wesentlich an der Entscheidung, nach der Galerieeröffnung dem Publikum erstmals die *Factory* zu öffnen, deren spezielles Ambiente den dortigen Empfang gleichsam zu einer zweiten Vernissage werden ließ. An diesem Abend zeigte er sich zum letzten Mal in der Gruppe der anderen Pop-Künstler Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein, Tom Wesselman und James Rosenquist, um fortan nur noch mit seiner eigenen Entourage aufzutreten.<sup>22</sup> Die Vernissage im April 1964 war ein entscheidender Augenblick in der Herausbildung jener Kunstfigur des Künstlers, die zu einem integralen Bestandteil des Warholschen Œuvres werden sollte.

Die New Yorker Stable Gallery, als ehemaliger Stall bereits schon ein umgewandelter Nutzraum, wurde von Warhol einem Lagerraum entsprechend hergerichtet und dicht mit Imitaten von Brillo-, Kelloggs-, Heinz-, und Del-Monte-Kartonschachteln vollgestellt. Die Vernissage-Besucher fühlten sich nach übereinstimmenden Zeugnissen in ein Warenlager versetzt.<sup>23</sup> Doch für die Installation gilt dasselbe wie für die einzelne Box: Es gab keine Ununterscheidbarkeit zwischen Kunstinstallation und bloßem Lagerraum, welche die Besucher in Zweifel darüber gesetzt hätte, in welcher Art Raum sie sich befanden. Die Pointe lag vielmehr in der Irritation, sich im Bereich der Kunst zu wissen und zugleich die ästhetische Erfahrung eines Alltagsraums zu machen, wobei beides in einer Weise voneinander weg strebte, daß die Aufmerksamkeit zugleich auf die Übereinstimmungen wie auf den Widerstreit zwischen beidem gelenkt wurde.

Die Installation in der Stable Gallery zeigte die beiden Warhols künstlerischen Vorgehen kennzeichnenden Merkmale, das Reproduktive und das Serielle, auf beispielhafte Weise. Denn anders als es in Dantos Erzählung

erscheint, sahen die Galeriebesucher keine einzelne *Brillo-Box*, sondern bewegten sich zwischen hohen Stapeln derselben hindurch. Das warf nicht nur die Frage nach dem Bezug zwischen Handels- und Kunstprodukt sowie zwischen Galerieraum und Warenlager auf, sondern zugleich diejenige nach dem Bezug der einzelnen *Brillo-Boxen* zueinander. Während Warhols quasi-mechanisches Reproduktionsverfahren die Forderung nach künstlerischer Originalität unterließ, konterkarierte sein serielles Verfahren, die Werke im Dutzend herzustellen, die Forderung nach der Einzigartigkeit des Artefaktes – es sei denn, man betrachte als das Artefakt gar nicht die einzelne Box, sondern die Installation als Ganze.

Warhols Themen sind die Erzeugnisse der technischen Zivilisation: Konsumgüter als Produkte der Warenindustrie, Stars als Produkte der Kultur- und Vergnügungsindustrie, *Disasters* als Produkte unbeherrschter Technik und mechanisierter Tötung, das menschliche Gesicht als Produkt gesellschaftlicher und medialer Zurichtung. Warhols Inspirationsquellen sind der New Yorker Society-Club *Studio 54*, die Massenmedien und der Supermarkt, und der Ort, an dem die Werke entstehen, ist kein Atelier, sondern eine *Factory*. Von den Pop-Künstlern erkannte Warhol am klarsten, daß die künstlerische Auseinandersetzung mit solchen Phänomenen nicht nur ein neues Themenspektrum, sondern vor allem eine völlig neue Art des Kunstmachens bedingte. Mit der ausschließlich reproduktiven und seriellen, jegliche malerische Handschrift meidenden und stets indirekt über das Medium des photobasierten Siebdrucks arbeitenden Werkherstellung entwickelte er ein Verfahren, das der Produktions- und Verbreitungsweise der Dinge und Erscheinungen, die seine Kunst zeigte, parallel lief. Die Technisierung und Medialisierung betraf die Poetik und die Ästhetik selbst. Unter veränderten Prämissen wahrte Warhol damit eine grundlegende Voraussetzung der Kunst: die wechselseitige Entsprechung von Dargestelltem und Darstellungsweise, von Inhalt und Form. Warhols Verfahren handelt von (*is about*) jenen neuen Phänomenen, indem er deren Produktion, sich selbst an die Stelle der Maschine setzend, in einem mimetischen Akt nachvollzog. Die minimale Differenz zur Realität, die Danto unterschlägt oder für unerheblich hält, ist folglich genau jener Zwischenraum, aus dem die Bedeutung von Warhols Arbeiten entspringt. Obwohl sie etliche der traditionellen Bestimmungen der Kunst mißachten – was die Bedingungen ihrer Interpretation betrifft, stellen sie innerhalb der Kunst gerade nicht den singulären Fall dar, den Danto in ihnen erkennt. Wenn aber selbst für Warhols *Brillo-Box* das Kriterium der Ununterscheidbarkeit nicht gilt, dann bleiben als Objekte, an denen Danto seine Kunstphilosophie entwickeln

kann, nur noch die von ihm selbst erfundenen Kunst/Nicht-Kunst-Paare übrig. Der Wirklichkeitsbezug und die Bedeutung einer Kunstphilosophie, die sich darauf stützt, ist äußerst prekär.

Aufgrund von Dantos werkhermeneutischer und kunsthistorischer Unbekümmertheit verkehrt sich das Versprechen seiner Kunstphilosophie, die historische und die systematische Perspektive auf die Kunst zu verschränken, in die Erneuerung des alten Mißtrauens zwischen Philosophie und Geschichte beziehungsweise zwischen Ästhetik und Kunstgeschichte. Zu deutlich ist der subordinierende Gestus, der die Kunst dem analytischen Argument bis zum Punkt unterwirft, wo sie darin verschwindet wie in einer Box.

### Anmerkungen

- <sup>1</sup> Jacques Derrida, *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien 1992, 37.
- <sup>2</sup> Zu Dantos Konstruktion der Kunstgeschichte und zum Stellenwert dieser Konstruktion in der These vom Ende der Kunst, siehe: Joseph Margolis, »The Endless Future of Art«, in: Arto Haapala, Jerrold LeVihson, Veikko Rantala (Hrsg.), *The End of Art and Beyond. Essays after Danto*, New York 1997, 2–26; sowie: Daniel Herwitz, »The Beginning of the End: Danto on Postmodernism«, in: Mark Rollins (Hrsg.), *Danto and His Critics*, Oxford 1993, 142–158.
- <sup>3</sup> Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, Frankfurt a.M. 1984, 78 und 175.
- <sup>4</sup> Arthur C. Danto, *Das Fortleben der Kunst*, München 2000, 27f.
- <sup>5</sup> Danto, *Fortleben*, 93. Danto paraphrasiert hier Ansichten Alois Riegls.
- <sup>6</sup> Danto, *Fortleben*, 28ff.; vgl. auch 96.
- <sup>7</sup> Danto, *Fortleben*, 61.
- <sup>8</sup> Eine solche Revision der Kunstgeschichtsschreibung als Fortschrittsgeschichte unternahm Hans Belting in *Das Ende der Kunstgeschichte?* – einem Buch, das Danto fälschlicherweise als Parallele zu seinen eigenen Ansichten nennt (Danto, *Fortleben*, 40); vgl. Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München 1984.
- <sup>9</sup> Arthur C. Danto, *Kunst nach dem Ende der Kunst*, München 1996, 18.
- <sup>10</sup> Arthur C. Danto, »Who was Andy Warhol?«, *Artnews* 86 (1987), 131. – Zur Problematik der Unterscheidung von Dantos Überzeugung, ununterscheidbare Paare eröffneten die Möglichkeit einer endgültigen Definition der Kunst, siehe: Noël Carroll, »Essence, Expression, and History: Arthur Danto's Philosophy of Art«, in: Rollins (Hrsg.), *Danto and His Critics*, 97f.
- <sup>11</sup> Arthur C. Danto, *Die philosophische Entmündigung der Kunst*, München 1993, 243.
- <sup>12</sup> Danto, *Entmündigung*, 89ff.
- <sup>13</sup> Danto, *Entmündigung*, 67.
- <sup>14</sup> Danto, *Verklärung*, 314f.
- <sup>15</sup> Danto, *Kunst nach dem Ende der Kunst*, 19f.
- <sup>16</sup> In dieser Ambivalenz bewegt sich jedoch Dantos These vom Ende der Kunst selbst. Siehe dazu: Alexander García Düttmann, *Kunstende. Drei ästhetische Studien*, Frankfurt a.M. 2000, 64–70.
- <sup>17</sup> Danto, *Fortleben*, 62.

- <sup>18</sup> Zu Dantos problematischem Gebrauch des Attributs der Ununterscheidbarkeit, siehe: Wollheim, Richard, »Danto's Gallery of Indiscernibles«, in: Rollins (Hrsg.), *Danto and His Critics*, 28–38, besonders 34f.
- <sup>19</sup> Bruce Glaser, »Oldenburg, Lichtenstein, Warhol: A Discussion«, *Artforum* 4 (1966), 22.
- <sup>20</sup> Benötigt wurden jeweils zwei Siebe – für die Farben Rot und Blau – für vordere/hintere, linke/rechte und obere/untere Seite der Schachtel.
- <sup>21</sup> Siehe Michael Lüthy, *Andy Warhol. Thirty Are Better Than One*, Frankfurt a.M. 1995; sowie Michael Lüthy, »Die scheinbare Wiederkehr der Repräsentation. Ambivalenzstrukturen in Warhols frühem Werk«, in: Martin Schwander (Hrsg.), *Andy Warhol. Paintings 1960–1986* (Katalog Kunstmuseum Luzern 1995), Stuttgart 1995, 31–42.
- <sup>22</sup> Victor Bockris, *Andy Warhol*, Düsseldorf 1989, 200.
- <sup>23</sup> Bockris, *Warhol*, 200.